Shiraz University
Journal of Children's Literature Studies
Semiannual, ISSN: 2783-0616
Spring - Summer 2025

Research Article
Vol 16, Issue 1, Spring - Summer 2025, Ser 31, PP: 143-160

Title: **A Study of the Functions of Intertextuality from Genette's Point of View in *The Conversation of the Great Magician and the Queen of the Island of Colors***

Authors: **Maryam Kohansal***

Abstract: Fiction marks the beginning of a grand and magical dialogue: a dialogue between the author and the audience, the characters within the text, the characters and the audience, and notably, the dialogue of the story with other stories and the dreams of people throughout history. Therefore, the entry of other texts into the main text, what we refer to as intertextuality, is not only not unusual but also a structural component of any narrative. Julia Kristeva and many other scholars have described and analyzed this intra-textual relationship. Gérard Genette, a narrative theorist and aesthetician of the second half of the 20th century, extensively discusses this topic. He introduces the term "open structuralism" and, in explaining intertextual relationships, focuses on "transtextuality", "paratextuality", "metatextuality", "hypertextuality", and "architextuality". His approach considers a broader range of codes and intertextual relationships. This research analyzes the intertextual relationships in the young adult novel *The Conversation of the Great Magician and the Queen of the Island of Colors*, as the discursive structure of this work uniquely facilitates the creation of intertextual connections.

Key words: young adult novel, intertextuality, Gérard Genette, Jamshid Khanian

Received: 2024-02-04
Accepted: 2024-06-11

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* Assistant Prof in Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Shiraz Branch, Shiraz, Iran.
mkohansaal@gmail.com

DOI: 10.22099/JCLS.2024.49152.2020

COPYRIGHTS ©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
بهار و تابستان ۱۴۰۴
مطالعات ادبیات کودک
Shiraz University

مقاله‌ی علمی پژوهشی، دوفصلنامه، سال ۱۶، بهار و تابستان ۱۴۰۴
شماره‌ی اول، پیاپی ۳۱، صص ۱۴۳-۱۶۰
OPEN ACCESS

چگونگی کاربرد نشانه‌های بینامتنی از دیدگاه ژنت در داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*

مریم کهنسال*

چکیده

داستان، آغاز یک گفت‌وگو است و شاید ادامه‌ی گفت‌وگوهایی که سال‌ها و گاه قرن‌ها پیش آغاز شده‌اند. تردیدی در حضور آگاهانه و ناخودآگاه متون در یکدیگر نیست. بینامتنیت، عنصر جدایی‌ناپذیر دنیای داستان است. در داستان بررسی‌شده در این پژوهش، با انبوهی از عناصر بینامتنی روبه‌رو هستیم که در ساختار داستان با رویکردی ویژه جای گرفته‌اند. این پژوهش در پی آن است که به این پرسش‌ها پاسخ دهد که باتوجه‌به فرم‌گرایی خانیان و شگردهای او در کارکرد نشانه‌های بینامتنی، این ویژگی در این داستان چگونه به کار گرفته شده و در ساختار آنچه جایگاهی دارد؟ و آیا می‌توان بینامتنیت را در گستره‌ی گفتمان‌های درون این داستان، بررسی کرد و به نگاهی ویژه در کارکرد بینامتنیت رسید؟ براساس یافته‌های این پژوهش که به‌شیوه‌ی استقرایی انجام شده است، عناصر بینامتنی در ساختار اصلی این داستان حضور دارند و بدون آن‌ها طرح اصلی داستان، ناتمام می‌ماند. نویسنده، عناصر بینامتنی را از زاویه‌ی دید خود و با هویتی تازه، تاحدی که به‌نوعی بازآفرینی نزدیک می‌شود، وارد دنیای برساخته‌ی داستان کرده است. نشانه‌های بینامتنی در این رمان، وجهه‌ی دراماتیک و کنش‌گر دارند. شخصیت‌ها، داستان‌ها، نقاشی‌ها و هرآنچه دنیای بینامتنی این اثر را می‌سازند، به هستی و گاه هویتی تازه در کنار شخصیت‌های درون متن رسیده‌اند.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، جمشید خانیان، رمان نوجوان، ژرار ژنت، گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیراز، شیراز، ایران mkohansaal@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵ **تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۳/۲۲**

شاپا الکترونیکی: ۰۶۱۶-۲۷۸۳ **DOI:10.22099/JCLS.2024.49152.2020**

COPYRIGHTS ©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

۱. مقدمه

«تو به حافظه‌ی دنیای رؤیاها قدم نهاده‌ای، چگونه می‌خواهی این مکان را ترک کنی؟» (*داستان بی‌پایان*، میشائیل اِنده[1]). این جمله‌ی آغازینِ *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها* است که افزون‌بر ارتباط پنهانی که با ساختار این داستان دارد، خودآگاه یا ناخودآگاه بخشی از نگرش خانیان به دنیای داستان و بینامتنیت را بیان کرده است. بیشترین تأکیدم روی ترکیب «حافظه‌ی دنیای رؤیاها» است و البته حتی نام داستانی که این جمله از آن، پا به داستان خانیان گذاشته است؛ *داستان بی‌پایان*.

وقتی از حافظه‌ی دنیای رؤیاها حرف می‌زنیم، گویی به زیست، تداوم، تکرار و زایش دوباره‌ی رؤیاها در طول تاریخ باور داریم. اگر با این نگاه بیندیشیم که داستان، آغاز یک گفت‌وگوی بزرگ و جادویی است؛ گفت‌وگوی نویسنده با مخاطب، شخصیت‌های درون متن، شخصیت‌های داستان با مخاطب و البته گفت‌وگوی داستان با داستان‌های دیگر و حتی گفت‌وگوی رؤیاهای آدمیان در طول تاریخ، آن‌گاه ورود دیگر متن‌ها به متن اصلی و آنچه از آن با عنوان بینامتن[2] یاد می‌کنیم، نه‌تنها غریب نیست؛ بلکه در ساختار و تاروپود هر روایتی قرار می‌گیرد. نویسنده در ساختار این اثر که حتی نام آن بر محور گفت‌وگو است، توجه ویژه‌ای به کارکرد بینامتنیت دارد.

نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که «بینامتنیت» به مرور، گستره‌ها و معناهای گوناگون و متفاوتی را برتابیده است. تاجایی‌که گاه تعاریفی که از مفهوم بینامتنیت ارائه می‌شوند، می‌توانند دیگری را پس بزنند. اکنون بر این باورم که بینامتنیت، هرچند از دید نظریه‌پردازان زبان و ادبیات، در قالب‌ها و رویکردهای مشخصی می‌تواند در متن رخ بنماید؛ اما همواره متن و نویسنده، می‌توانند این مفهوم را به شکلی «خودی» و اهلی‌شده در تاروپود داستان بنشانند. منظور این است که عناصر بینامتنی، درست از لحظه‌ای که با فرم و احساسی تازه، از یک زاویه‌ی دید جدید در متن قرار می‌گیرند؛ می‌توانند هویت دیگری یابند و زوایای جدیدی از آثار هنری پیشینیان را نشان بدهند.

بینامتنیت در این رمان نوجوان، گفتمانی یک‌سویه نیست. باتوجه‌به بسامد بالای عناصر بینامتنی در این داستان، گویی بینامتنیت شبکه‌ای از خرده‌روایت‌ها در متن ایجاد کرده است و گاه نشانه‌های بینامتنی، خود به رمزهای جدید با مدلول‌های تازه در متن تبدیل شده‌اند. رابطه‌ی بینِ ژانری نیز در کارکرد مؤلفه‌های بینامتنی در این داستان تأمل‌پذیر است.

این پژوهش برآن است تا با بررسی عناصر بینامتنی در داستان مدنظر، به چگونگی تأثیر این عناصر در فرم آن بپردازد و با دقت در شیوه‌ی کارکرد نظام نشانه‌ای متون و آثار هنریِ دیگر در ساختار این داستان، به این سو حرکت کند که در داستان بررسی‌شده، مؤلفه‌های بینامتنی چگونه در فرم و ساختار رمان هویت یافته‌اند و چه رابطه‌ای میان عناصر بینامتنی و عناصر اصلی داستان وجود دارد. بدیهی است که مقاله با روش استقرایی و تأکید بر تحلیل داده‌های متن انجام گرفته است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های با موضوع بررسی متون از دیدگاه بینامتنیت، بیشتر در حوزه‌ی ادبیات بزرگ‌سال در ایران انجام شده است. از آن جمله می‌توان به نامورمطلق (۱۳۸۶)، رضایی‌دشت‌ارژنه (۱۳۸۷)، طاهری (۱۳۸۷)، حکمت (۱۳۸۹)، نامورمطلق

[1] Michaei Ende
[2] Intertextuality

(۱۳۹۰)، سیدحسین‌سیدی (۱۳۹۰) که در قالب مقاله و کتاب به پژوهش در این زمینه پرداخته‌اند، اشاره کرد. در رابطه با ادبیات کودک و نوجوان، باقری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بینامتنیت در فراداستان *قلب زیبای بابور* نوشته‌ی جمشید خانیان» به بررسی این اثر با دیدگاه کاربرد عناصر بینامتنی پرداخته است و بر این باور است که فراخواندن متون شناخته‌شده به این داستان، برای پیشبرد فرایند روایت، شکل‌گیری عناصر داستان و القای معانی انجام گرفته است. جلالی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «مبانی نقد بینامتنیت در ادبیات تطبیقی کودک و نوجوان»، به تحلیل سازه‌های بینامتنیت در این‌گونه آثار با تکیه‌بر «نویسنده‌ی دوم»، «اثر جدید» و «خواننده‌ی دوم» پرداخته است. حسام‌پور، اسدی و پیرصوفی‌املشی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «درنگی بر پیوندهای بینامتنی در داستان *در باغ بزرگ باران می‌بارید* نوشته‌ی احمدرضا احمدی» به بررسی روابط پنهان این اثر با دیگر آثار احمدرضا احمدی پرداخته‌اند و بینامتنیت در این داستان را نمونه‌ای از بینامتنیت ضمنی که ژنت آن را مطرح کرده است، می‌دانند. غفاری‌جاهد (۱۳۹۸)، در مقاله‌ی «عناصر بینامتنی و سیال ذهن در آثار احمد اکبرپور و محمدرضا شمس»، آثار این دو نویسنده‌ی کودک و نوجوان را این‌گونه یافته است که احمد اکبرپور، بیشترین عناصر بینامتنی آثارش را از فراداستان و فولکلور وام گرفته است و عناصر بینامتنی در آثار محمدرضا شمس، بیشتر شامل باورهای عامیانه، فولکلور و اسطوره‌هاست. جعفری و الله‌دادی دستجردی (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مبانی بینامتنیت ژرار ژنت در رمان نوجوان *عقرب‌های کشتی بمبک* اثر فرهاد حسن‌زاده» بر این باورند که نویسنده پیش‌متن‌های اثر را هدفمند انتخاب کرده است و در به‌کاربردن پیش‌متن‌هایی از فرهنگ عامه مانند ضرب المثل‌ها و کنایات، ترانه‌های رایج زمان و شعارهای انقلاب اهتمام ویژه‌ای داشته است.

در رابطه با داستان بررسی‌شده در این مقاله، پژوهشی در زمینه‌ی رویکرد بینامتنی در این اثر انجام نشده است. مرادی (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان «عنصر غالب معرفت‌شناسانه در رمان نوجوان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*، نوشته‌ی جمشید خانیان» به بررسی محدوده‌ی آگاهی و ساختار معرفت در این رمان پرداخته است.

۳. مروری بر داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*

این رمان نوجوان نوشته‌ی جمشید خانیان (۱۳۴۰) است. داستان، متکی‌بر ساختار دیالوگ است و در ۵۴ بخش نوشته شده است. در این داستان، پسر نوجوانی به نام «رهی» که بسیار اهل کتاب خواندن و خیالباف است، با راهنمایی مامان اشی، برای انجام کاری یک روزه، نزد خانواده‌ی خانم پارسا می‌رود. رهی تا اواخر داستان به درستی نمی‌داند کاری که قرار است انجام بدهد، چیست.

همراه با روایت داستان، متوجه می‌شویم که او قرار است برای یک روز، نقش «امیرطاها» پسر آن خانواده را داشته باشد که او را در حادثه‌ای از دست داده‌اند. «رهی» خود را «جادوگر بزرگ» و خانم پارسا را که نقاش است، «ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها» می‌خواند. آن دو از داستان‌ها، نقاشی‌ها و رویدادهای مختلف حرف می‌زنند. خانم پارسا در کنار رهی، ردّ پسر گم‌شده‌اش را دنبال می‌کند. رهی، امیرطاها و شخصیت داستانیِ «ماتیفو»، در کنار هم در این داستان هویت می‌یابند و داستان با پایان باز، به پایان می‌رسد.

۴. مبانی نظری

۴. ۱. مفهوم گریزپای «بینامتنیت»

ژولیا کریستوا[1]، حوالی سال ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۶ با نگاهی به نظریات باختین[2] و اندیشیدن به روابط بین متون، بینامتنیت را مطرح کرد. با این باور که هر متنی بر پایه‌ی متن‌های پیشین خود شکل می‌گیرد و در خلق یک متن همواره پیش‌متن‌ها، نقش اساسی دارند. «متن‌ها در انزوا معنا نمی‌دهند. تعاملی مدام بین آن‌ها جاری است... کریستوا هنگامی اصطلاح بینامتنی را وضع کرد که دریافت هر متن به این دلیل معنا دارد که متکی‌بر متون دیگر –خواه مکتوب، خواه شفاهی– است و نیز متکی‌بر آن چیزی است که کریستوا آن را دانش بیناذهنی طرفین گفت‌وگو می‌نامد» (ویلکی[3]، ۱۳۸۱: ۴). دیدگاه او را با عنوان بینامتنیت تکوینی می‌شناسیم.

تردیدی نیست که هر رویدادی در نوشتن، به کنشی در خواندن می‌انجامد. بارت[4] در همین زمینه، «بینامتنیت خوانشی» را مطرح می‌کند. ریفاتر[5] از لزوم وجود بینامتن در آثار متأخر، سخن می‌گوید و نظر او با عنوان «بینامتنیت ضروری» شناخته می‌شود (رک. نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۲–۲۳).

ژرار ژنت[6] روایت‌شناس و زیبایی‌شناس نیمه‌ی دوم قرن بیستم، با نگاهی گسترده‌تر از این موضوع سخن می‌گوید. او «هرچیزی که پنهانی یا آشکارا یک متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد، «ترامتنیت»[7] می‌نامد» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۱) که نسبت به بینامتنیت گسترده‌تر است و دایره‌ی وسیع‌تری از رمزگان و روابط بین متون را دربر می‌گیرد. ژنت در تلاش خود برای درک هرگونه رابطه‌ای میان متون، به عناوین دیگری چون «پیرامتنیت»[8]، «فرامتنیت»[9]، «سرمتنیت»[10] و «بیش‌متنیت»[11] توجه می‌کند.

از دید او پیرامتنیت، نقش آستانگی دارد و کل اثر را دربر می‌گیرد. عباراتی چون عنوان اثر، عنوان مؤلف، ناشر، ... و حتی پوسترِ رونمایی از یک کتاب، می‌تواند پیرامتن تبلیغی[12] به‌حساب آید.

فرامتنیت به مطالعه‌ی یک متن و رابطه‌ی آن با متن‌هایی می‌پردازد که آن را نقد یا تفسیر می‌کنند. در سرمتنیت رابطه‌ی بین دو متن مشخص نیست؛ «سرمتنیت رابطه‌ی تعلقی و گونه‌شناسانه‌ی یک متن به گونه‌ی خود است» (همان). عنوان دیگری که در رویکرد ژنت به مفهوم بینامتن مطرح شده است، بیش‌متنیت است. به این مفهوم که به بررسی روابط دو متنی می‌پردازد که براساس برگرفتگی با هم مرتبط‌اند. «به بیان روشن‌تر، در بینامتنیت اگر متن نخست نباشد، متن دوم شکل می‌گیرد؛ اما بدون بخش‌هایی که از متن نخست وام گرفته است. درصورتی‌که رابطه‌ی بیش‌متنی رابطه‌ای

---

[1] Julia Kristeva
[2] Mikhail Mikhailovich Bakhtin
[3] Christine Wilkie
[4] Roland Barthes
[5] Michael Riffaterre
[6] Gerard Genette
[7] Transtextuality
[8] Paratextuality
[9] Metatextuality
[10] Architextuality
[11] Hypertextuality
[12] Expitexte

وجودشناسانه است، یعنی اگر متن نخست نباشد، متن دوم نیز شکل نخواهد گرفت» (همان: ۲۵-۲۹). بنابر آنچه بیان شد، واضح است که رویکرد ژنت به مفهوم بینامتنیت، با نگرشی خاص به ساختارگرایی همراه است. او اصطلاح «ساختارگرایی باز» را مطرح می‌کند. رویکردی که «برخلاف رویکرد ساختارگرا، دغدغه‌ی رمزگشایی از ساختارهای درون‌متنی را به‌گونه‌ای بسته و بدون توجه به مناسبات آن با آثار دیگر ندارد؛ بلکه به مطالعه‌ی متن در پیوند با متن‌های دیگر می‌پردازد و در پیِ یافتن مناسباتی، گاه سیال و ناثابت است که متن را به شبکه‌ی سرمتنی پیوند می‌دهد. شبکه‌ای که متن، معنای خود را از آن می‌گیرد» (آلن[1]، ۱۳۸۵: ۱۴۶و۱۶۰). دیدگاه آلن به بینامتنیت این‌گونه است که: «متن‌ها چیزی‌اند که نظریه‌پردازان، اکنون آن‌ها را بینامتنی می‌دانند. آنان ادعا می‌کنند کنش خواندن، در شبکه‌ای از روابط متنی فرومی‌غلتد. تفسیرکردن یک متن و کشف معنا یا معناهای آن، ردیابی این روابط است» (ساسانی، ۱۳۸۳: ۱۷۳).

نکته‌ی دیگری که در دیدگاه ژنت تأمل‌برانگیز است، توجه‌ی او به مسأله‌ی بینامتنیت صریح، غیرصریح و ضمنی است. «در بینامتنیت صریح، خالق متن دوم، مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان نمی‌کند و شناسایی آن به‌آسانی امکان‌پذیر است» (حسام‌پور و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۰). در شکل غیرصریح، «بینامتنیت بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است و می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند» (همان). «گاهی خالق متن دوم، قصد پنهان‌کردن بینامتن خود را ندارد؛ ازاین‌رو نشانه‌هایی را به‌کار می‌برد که به یاری آن‌ها، می‌توان بینامتن را تشخیص داد... و به‌دلایلی که بیشتر ادبی است، به اشاره‌های ضمنی بسنده می‌شود» (همان: ۳۱).

پیگی گرو[2]، ارجاع[3] به متون دیگر را بینامتنیت می‌داند. او می‌گوید ارجاع مانند نقل قول[4]، صورتی صریح از بینامتنیت است، اما متن دیگر را بیان نمی‌کند؛ بلکه به آن ارجاع می‌دهد. از نظر او «گذار از مفهومی بسیار گسترده چنان‌که کریستوا تعریف می‌کند، به مفهومی بسیار مشخص و محدود چنان‌که ژنت تعیین می‌کند، موجب شده است تا بینامتنیت، خود به مفهومی چندمعنا و حتی مبهم تبدیل گردد. یکی به روابط ضمنی و زیرزمینی متن‌ها می‌پردازد و دیگری بر روابط عینی و مشخص تأکید می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۲).

آنتوان کمپانیون[5] در کتاب *کارکرد نقل قول*، به این امر اشاره می‌کند که گاهی نقل قول، درون متن و بین شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد؛ اما وقتی بینامتنی می‌شود که بین دو یا چند متن و ازسویی بین دو یا چند مؤلف، اتفاق بیفتد (همان: ۷۵). او به مفهوم تاریخ اندیشه‌ی بشری، فکر می‌کند و نقل قول و بینامتن را با این مفهوم مرتبط می‌داند. با این نگاه، گفت‌وگوی متون بیش از هر چیز، به گفت‌وگوی اندیشه‌ها در طول تاریخ مربوط است. گویی اندیشه‌ها حتی اگر یکی دیگری را پس می‌زند، گریزی از گفت‌وگو ندارند. گفت‌وگویی که می‌تواند در دنیاهای داستانی رخ بدهد.

هارولد بلوم،[6] در کتاب *اضطراب تأثیر*[7] (۱۹۷۳) با تکیه‌بر روانشناسی فروید[8] و اصول تفکر رومانتیسم، بین مقوله‌ی بینامتنیت و روانشناسی فروید ارتباط برقرار می‌کند. او بر این باور است که در تأثیر، همواره موضوع «خود» و «دیگری»

---

[1] Graham Allen
[2] Piegay Gros
[3] Reference
[4] Citation
[5] Antoine Compagnon
[6] Harold Bloom
[7] Anxiety of Influence
[8] Sigmund Freud

مطرح است. تأثیری که می‌تواند به تک‌صدایی منتهی شود. در دیدگاه بلوم، بدخوانی[1]، سرپیچی و دیگرخوانی آثار پیشینیان، دلیلی برای رسیدن به آثار متأخر است (رک. نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۱۲۸–۱۳۱). بینامتنیت در دوره‌ی پساساختگرایی درواقع بیش‌ازآن که به یک دوره اشاره کند به یک نگرش اشاره دارد. از دیدگاه پساساختگرا، درحقیقت متن بخشی از یک فرایند بزرگ اجتماعی و گفتمانی[2] است. رابطه‌ی بین متن و بینامتنیت با گفتمان و بیناگفتمان[3] رابطه‌ای چندجانبه است. این مفهوم با دوره‌ها و مکتب‌های فکری همراه شده است و گاه نگاه به آن، آن‌قدر متفاوت است که شاید لازم باشد عنوان دیگری برای آن برگزیده شود. حرکت به‌سمت تحلیل گفتمان به‌جای نشانه‌شناسی متن، از جمله‌ی این رویدادهای مهم است. هاچن[4]، برای توصیف فرایندی که بین متون اتفاق می‌افتد، اصطلاح بیناگفتمان را پیشنهاد می‌کند. از دید او بینامتن و بیناگفتمان، رابطه‌ی جانشینی دارند نه همنشینی. نورمن فرکلاف[5] ازجمله نظریه‌پردازانی است که او را با تحلیل گفتمان انتقادی می‌شناسیم. از دید او مفهوم بینامتنیت، اشاره به زایایی متون دارد. به اینکه چگونه متون می‌توانند متون پیش از خود را دگرگون کنند و به قراردادهای موجود ساختاری جدید بدهند (رک. همان: ۲۴۵). بر این باورم که آنچه بینامتنیت را ورای مفهوم ویژه‌اش در دنیای ادبیات، شگفت‌انگیز می‌کند، مشارکت نویسنده، متن، مخاطب، شخصیت‌های درون متن، در یک دیالوگ جادویی است؛ گویی خلق هر انسان، با ورود به یک گفتمان بزرگ، گفتمانی که می‌تواند ازل تا ابد را دربر بگیرد، همراه است. انسان در انبوه دیالوگ‌ها متولد می‌شود و حتی مرگ او آغاز گفتمانی دیگر در متنی دیگر و بستری دیگر با جهان است. واقعیت جهان با خیال‌انگیزترین رویداد ممکن گره خورده است؛ یک دیالوگ جادویی شگفت که از آن با اصطلاح «بینامتنیت» یاد کرده‌اند. تلاش همه‌ی آنان که خواسته‌اند این مفهوم سیال و گریزپا را در چیدمانِ یک تعریف بگنجانند، تلاشی است برای درک و واقعی جلوه‌دادن چیزی که از جنس خیال است. چه کسی می‌تواند واقعیتِ خیال را انکار کند؟ همچنین واقعیت تکه‌هایی از هریک از ما که از قرن‌ها پیش در «دیگری» جاری بوده است؟

۴. ۲. رویکرد این مقاله به بینامتنیت در داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*

پیش از ورود به بحث تحلیل مؤلفه‌های بینامتنی در داستان مدنظر در این پژوهش، یادآوری چند نکته را ضروری می‌دانم. نخست اینکه باتوجه‌به آنچه درنهایت ایجاز در بخش مفهوم بینامتنیت، در این مقاله بیان شد؛ این‌گونه می‌پندارم که خواه‌ناخواه هنگام تحلیل، حتی اگر تلاش کنیم که تنها و تنها با یک رویکرد بینامتنیِ مشخص، به تحلیل متن بپردازیم، همواره در معرض دیالوگ ذهنی خود با دیگر رویکردها و تعاریف بینامتن نیز قرار خواهیم داشت. این مسأله درست از مفهوم بینامتنیت نشأت می‌گیرد.

باتوجه‌به اینکه ساختار علمی‌پژوهشی، بر عبور از یک دیدگاه استوار است، تلاش خواهم کرد تا بیش از هر رویکردی با نگاه بینامتنیت ژنتی، داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها* را بازخوانی کنم؛ زیرا ساختارگرایی

---

[1] Misreading
[2] Dialogic
[3] Interdiscource
[4] Linda Hatcheon
[5] Norman Fairclough

و تمایل به فرم، در این اثر بسیارقوی است و شاید از این رویکرد بتوان تحلیل دقیق‌تری داشت. هرچند خودآگاه یا ناخودآگاه، نگاه‌های مختلف به بینامتنیت را پیش‌رو خواهم داشت.

با یادآوری این سخن از بارت، «آن من که در یک متن سخن می‌گوید، مجموع متون دیگر، مجموع نشانه‌های بی‌پایان یا به سخنی روشن‌تر، مجموع نشانه‌هایی است که منشأ آن‌ها را گم کرده‌ایم» (ویلکی، ۱۳۸۱: ۵)؛ خوانش بینامتنی داستان را آغاز می‌کنم.

۴. ۳. پیرامتنیت در داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*

برای تحلیل روابط بینامتنی در این داستان، می‌خواهم به جمله‌ی آغازین آن برگردم. «تو به حافظه‌ی دنیای رؤیاها قدم نهاده‌ای، چگونه می‌خواهی این مکان را ترک کنی؟»، بینامتنیت از همین لحظه با جمله‌ای از *داستان بی‌پایان* آغاز می‌شود. ماجرای داستان «انده» با دزدی از یک کتاب‌فروشی قدیمی آغاز می‌شود، دو جریان رؤیا و واقعیت هم‌زمان در داستان پیش می‌روند. اولین قهرمان، پسری است که توسط ملکه مأموریت یافته است که دنیای رؤیاها را نجات بدهد و دومین قهرمان، پسری از دنیای حقیقی است که کتابی را با نام *داستان بی‌پایان* در دست دارد و داستان به‌تدریج برایش شکل حقیقی به‌خود می‌گیرد. در پایان، کتاب ناپدید می‌شود و... (انده، ۱۳۸۵).

این عنصر پیرامتنی، چنان با محتوای داستان ارتباط دارد که از دید دانش «بیان» در ادبیات، می‌توان آن را گونه‌ای از «براعت استهلال»[1] به‌حساب آورد. براعت استهلال یا خوش‌آغازی، شگردی است که شاعر یا نویسنده، در آغاز روایت، با شیوه‌ای تمثیلی یا تصویری به موضوع اصلی روایت اشاره می‌کند و مخاطب را برای شنیدن داستان آماده می‌کند. «براعت استهلال را این‌گونه تعریف می‌کنیم: مؤثر، مقبول، جمیل و جذاب آغازکردن (یا شدن) داستان، آن‌گونه که این آغاز، در ارتباط با، یا در خدمت یک یا چند عنصر از عناصر پایه در داستان باشد؛ و نیز در ارتباط با سازه‌های اصلی و ساختار داستان» (ابراهیمی، ۱۳۷۸: ۱۸).

عنوان روی جلد با حضور شخصیت جادوگری بزرگ درکنار ملکه‌ای که قرار است افزون‌بر واژه‌ها با صدای رنگ‌ها سخن بگوید؛ مخاطب را به‌سوی جزیره‌ی رنگ‌ها می‌کشاند و چنین است که در این متن، واژه‌ها از جنس رنگ و تصویر و نقاشی‌ها از گونه‌ی واژه‌ها می‌شوند.

پیش از ورود به متن داستان، نویسنده از «هنگامه‌ی بازرگانی» یاد می‌کند و در تقدیم کتاب به او چنین می‌نویسد: «...همو که با مرغان دریایی پرید... و ناگهان در افق ناپدید شد». آنچه در این بخش، تصویر می‌شود بسیار مرتبط است به روایت و فضایی که در آن «امیرطاها» (شخصیت درونِ متن)، به‌سمت مرغان دریایی می‌رود و دیگر باز نمی‌گردد. این بخش از جمله نمونه‌هایی است که در خود داستان، نوعی ارتباط بینامتنی بین پیرامتن و متن شکل گرفته است.

آنچه گفته شد و انبوه صداهایی که با هر واژه یا تصویر، در آستانه‌ی ورود به داستان، ما را به یک دیالوگ جادویی فرا می‌خوانند، همان است که در رویکرد ژنت، از آن به پیرامتنیت تعبیر می‌شود.

---

[1] Prefacing

۴. ۴. بینامتنیت و شخصیت‌پردازی در *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*

عناصر بینامتنی با شخصیت‌های اصلی داستان، ارتباطی تنگاتنگ دارند. شاید بتوان گفت درک هویت شخصیت‌های درون متن، بدون شناخت شخصیت‌های بینامتنی و متونی که از آن‌ها به این داستان قدم گذاشته‌اند؛ ناتمام است. این اشخاص از داستان‌های دیگر، نویسندگان داستان‌ها، بازیگران سینما، شخصیت‌های سینمایی، انیمیشن‌ها، نقاشان و نقاشی‌های شناخته‌شده هستند. این نکته تأمل‌برانگیز است که بخشی از روند شکل‌گیری شخصیت‌های بینامتنی در این داستان، به چگونگی خوانش خانیان به‌عنوان مخاطب آثار دیگر و میزان آگاهی مخاطب از دنیای داستان و هنر مربوط است.

۴. ۴. ۱. شخصیت‌های داستانی متون دیگر، در نقش عناصر بینامتنی

بهترین نمونه‌ی این امر نقشی است که شخصیت بینامتنی «ماتیفو» در شکل‌گیری و هویت‌بخشیدن به شخصیت اصلی داستان یعنی «رهی» ایفا می‌کند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های «رهی»، کتاب‌خوان‌بودن اوست. خواندن، بخش مهمی از هویت او را ساخته است. او در یک رابطه‌ی ذهنی و گفتمانی مدام با شخصیت‌های داستان‌هایی است که خوانده است. تاحدی که می‌توان گفت هویت او، نقش ویژه‌ای در شکل‌دادن به طرح‌واره‌ی بینامتنی داستان خانیان دارد. «رهی» مخاطبی خاص و اثرگذار بر متونی است که خوانده است. خوانش متن بر هر یک از مخاطبان، می‌تواند تأثیری متفاوت از دیگری داشته باشد. خوانش با نوعی کشف مدام خود و دیگری همراه است. «خواندن، تجربه‌ای است بسیار عادی و معمولی، درعین‌حال بسیار ناشناخته» (تودوروف، ۱۳۹۷: ۲۴۱). به‌زعم نگارنده، آنچه برای «رهی»، قهرمان اصلی داستان در خواندن کتاب‌های متعدد رخ داده است، زیستن با شخصیت‌ها و گاه در داستان‌های آن‌هاست. او شخصیت‌های داستانی را به دنیای *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها* فرا می‌خواند. «...رهی درحالی‌که هم‌چنان سرش پایین است می‌گوید: من و ماتیفو یک جایی بودیم مامان، یک جایی بودیم مثل فضا. مامان اشی می‌پرسد: «کی؟ تو و کی؟» رهی می‌گوید: «ماتیفو! ماتیفو!» مامان اشی می‌پرسد: «این کی هست حالا؟» رهی می‌گوید: یک آدم نیرومند غول‌پیکر و ادامه می‌دهد: «من و ماتیفو یک جایی بودیم مامان، مثل فضا. رفته بودیم آن طرف، آن طرف منظومه‌ی شمسی... مامان اشی می‌گوید: ببین اگر وقت کردی، خودت و ماتیفو، روی این میز را هم تمیز کنید» (خانیان، ۱۳۹۷: ۱۶-۱۷).

در سیر داستان، شخصیت ماتیفو که قهرمان کتاب *ماتیاس ساندورف* است، آن‌قدر با رهی آمیخته شده که بدون شناخت او، شناخت رهی ممکن نیست. بخشی از شخصیت‌پردازی قهرمان اصلی داستان، از طریق معرفی ماتیفو اتفاق می‌افتد. رابطه‌ی رهی با ماتیفو در داستان تاحدی است که در صحنه‌ای از داستان، رهی توی آینه نگاه می‌کند و این‌بار او ماتیفویی است که لباس دیگری پوشیده. «... رهی یک دور، آهسته دور خودش می‌چرخد: «ماتیفو در لباس رهی!» و از ته گلو می‌گوید: «آماده‌ام تا کشتی کوچک تفریحی را از متلاشی‌شدن نجات بدهم!» (همان: ۴۵). نویسنده در بخش پاورقی داستان، او را به مخاطب معرفی می‌کند (همان: ۱۶).

هرچه پیش‌تر می‌رویم ارتباط «رهی» با «ماتیفو» عمیق‌تر می‌شود. «از درِ مجتمع که می‌رود بیرون، سایه‌اش از پشت سرش می‌آید و کنار پایش روی زمین می‌افتد. نگاهی به آن می‌اندازد و زیر لب می‌گوید: ماتیفو...» (همان: ۵۷). شاید این موضوع که ماتیفو سایه‌ی رهی شده است، به‌طور ناخودآگاه، تصویری نمادین ساخته است که این دو شخصیت را از دو داستان، همچون وجوهی از یک شخصیت نشان بدهد. البته اینکه ماتیفو در داستان *ساندورف*، نقش نجات‌دهنده‌ی کشتی را دارد با آنچه رهی در داستان انجام می‌دهد، هم‌خوانی دارد.

«لبخند می‌زند و رو به خودش در آینه می‌گوید: آیا تو همان ماتیفوی پهلوان و نیرومند هستی که با نیروی مافوق بشری خود و با مهار طناب کشتی ترابوکلو، از تصادف آن با کشتی کوچکی جلوگیری کردی؟ تو با این پیراهن خفن گل‌کاسنی‌ات، همان ماتیفوی پهلوان هستی آیا؟ و با صدایی که ته گلویش می‌اندازد می‌گوید: بله، بله، من همان ماتیفو هستم. فقط پیراهنم عوض شده، هاهاها...» (همان: ۱۲۷).

کم‌کم در ساختار داستان، «ماتیفو» در خاطره‌ی گفتمانی رهی و خانم پارسا جوری جای می‌گیرد که می‌تواند نقش یک صفت آشنا را در گفت‌وگوی آنان داشته باشد. «–دیگر نمی‌خواهید از من نقاشی کنید؟ [...] می‌توانم یک فیگور ماتیفویی خفن بگیرم برایتان، اینجوری!... نگاه کنید خانم!... خانم!...» (همان: ۱۴۹). نکته اینجاست که مخاطب نیز تا اینجای داستان، تصویری شفاف و خیالی از رهی/ ماتیفو در ذهنش دارد؛ تاحدی‌که وقتی در دیالوگ، رهی خطاب به خانم پارسا، درباره‌ی فیگور خودش می‌گوید: «این‌جوری»، مخاطب نیز می‌تواند این ژست رهی را به‌خوبی تصور کند، در تصویری شبیه ماتیفویی که حالا خیلی‌خوب او را می‌شناسد.

در روند داستان، خانم پارسا ناخودآگاه رهی را، ماتیفو صدا می‌کند. «خانم پارسا دست روی شانه‌ی رهی می‌گذارد و هردو از مقابل گلدان‌های تاج‌خروس رد می‌شوند: یک چیزی بگویم ماتیفو؟ – بله ملکه» (خانیان، ۱۳۹۷: ۱۷۴). چنان‌که می‌بینیم، هردو شخصیت رهی و ماتیفو، به‌واسطه‌ی دیگری هویت یافته‌اند. اینجا ماتیفو، هم قهرمان داستان *ساندورف* هست، هم نیست! انگار او از مرز سرنوشتی که در داستان *ساندورف* برای او رقم‌زده‌شده، عبور کرده است.

از دیگر شخصیت‌های داستانی می‌توان به «آلیس» که او را از داستان *آلیس در سرزمین عجایب* (کارول، ۱۴۰۲) می‌شناسیم اشاره کرد. «در با ویز کوتاهی باز می‌شود. رهی می‌رود داخل. خنکی دلچسبی مثل یک حریر نمدار روی صورتش می‌نشیند، ... احساس می‌کند درست مثل آلیس در سرزمین عجایب، از سوراخی سقوط کرده داخل یک اتاق عجیب» (همان: ۷۱).

۴. ۵. نام کتاب‌ها و نویسندگان آن‌ها به‌مثابه نشانه‌های بینامتنی

نام داستان‌ها و نویسندگان آن‌ها، در ساختار این داستان به‌شکل مؤلفه‌های بینامتنی تحلیل‌پذیرند؛ به‌واسطه‌ی آن‌ها، شخصیت‌پردازی، توصیف صحنه و گاه توصیف رفتارها شکل گرفته است. «مامان اشی لحظه‌ای سکوت می‌کند... حالا برو صورتت را بشور، بیا یک چیزی بخور. رهی می‌گوید: یک چیزی نه، یک صبحانه‌ی مفصلِ فضایی در آشپزخانه‌ی بی‌وزنِ داستان مسافرت به ماه...» (همان: ۲۹). چنان‌که می‌بینیم، داستان *مسافرت به ماه* (ورن، ۱۳۹۶) و آنچه در آن رخ داده است آن‌قدر برای شخصیت اصلی داستان و البته از دید نویسنده، برای مخاطب نیز مأنوس و آشناست که با شنیدن نام *مسافرت به ماه*، مخاطب تصویر مدنظر رهی را درک می‌کند.

یا در جایی دیگر، نویسنده برای شناخت شخصیت «رهی» از اتاق او و کتاب‌های اطرافش این‌گونه حکایت می‌کند: «مامان اشی خم می‌شود و *مسافرت به ماه* و *ماتیاس ساندورف* و *بیست‌هزار فرسنگ زیر دریای* ژول ورن[1]، و *آدم نامرئیِ*

[1] Jules Vern

ولز[1] و *آلیس در سرزمین عجایب* لوییس کَرول[2] و سه‌چهارتا مجله‌ای را که این‌جا و آن‌جا پخش زمین شده‌اند و روی جلد بعضی‌هایشان تصویر دوچرخه و دوچرخه‌سوار دیده می‌شود، برمی‌دارد و می‌گذارد روی میز کامپیوتر و ابرو درهم می‌کشد» (همان: ۱۶).

در ادامه‌ی داستان، وقتی رهی از جادوگری و نامرئی‌کردنِ جسم انسان با خانم پارسا حرف می‌زند، باز به کتاب «ولز» اشاره می‌کند (رک. همان: ۵۳).

نام هر کتاب یا نویسنده، در ساختار روایت تکرار می‌شود و در زنجیره‌ی حوادث یا روند شناخت عمیق‌تر شخصیت‌های درون‌متن، اثرگذار است. این نشانه‌های بینامتنی در ساختار زمانی داستان و پیشبرد حوادث نیز نقش دارند. «شما خیلی‌وقت است نقاشی می‌کشید؟ -تقریباً از وقتی ازدواج کرده‌ام. یازده‌دوازده سالی می‌شود. —یعنی درست بعد از این که *پنج هفته در بالن* را خواندید. — بله، تقریباً. تقریباً همین حدودها» (خانیان، ۱۳۹۷: ۳۷). در این دیالوگ، زمان خواندن یک داستان، که موضوع آن نیز خود به یک بازه‌ی زمانی مربوط است، زمان داستانی *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها* را ساخته است.

نام «ژول ورن» و کتاب‌هایش بارها در متن تکرار شده است. او آن‌قدر در بافت داستان آشناست که نامش گاه مثل یک صفت در متن به‌کار می‌رود. «...مامان مامان مامان، داشتم یک خواب ژول ورنی خفن می‌دیدم» (همان: ۱۲).

۴. ۶. شخصیت‌های کارتونی یا سینمایی با کارکرد بینامتنی

شخصیت‌های کارتونی نیز در بافت طرح بینامتنی این داستان نقش دارند. «مامان اشی می‌گوید: باز گفتی جزیره‌ی جادوگرها که! بگو کمد آقای ووپی!» (همان: ۱۷). نویسنده در پاورقی همین صفحه توضیح می‌دهد که «آقای ووپی یکی از چند شخصیت کارتونی «تنسی تاکسیدو و چاملی» است که تختِ سیاه سه‌بعدی و کمد بی‌نهایت شلوغش مشهور بود» (همان). نام آقای ووپی و کمد جادویی‌اش در صفحه‌ی هشتادِ داستان دوباره تکرار می‌شود؛ این‌بار رهی برای توصیف «جزیره‌ی رنگ‌ها» این نام را نقل‌قول می‌کند. درحقیقت عناصر بینامتنی در روند داستان در جاهای مختلف حضور پیدا می‌کنند و خود، جزئی از شخصیت‌های شناخته‌شده‌ی متن می‌شوند.

شخصیت‌های بینامتنی، هریک با داستانِ خود، پا به دنیای *گفت‌وگوی جادوبزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها* گذاشته‌اند و هرکدام با روایتی کوتاه، تنه‌ی اصلی روایت متن را می‌سازند. خرده‌روایت‌هایی که آن‌قدر برای اهالی داستان و مخاطب شناخته شده‌اند که گاه، یکی دیگری را توضیح می‌دهد و تبیین می‌کند. از آن جمله: «سوپرمن» که از ماتیفو حکایت می‌کند. «— بله. من همیشه خوابش را می‌بینم. هیچ‌وقت هم خواب‌هایم شبیه هم نیستند، مثلاً امروز خواب دیدم من و ماتیفو... ماتیفو را می‌شناسید؟ -گفتی یک سوپرمن واقعی است. — بله‌بله...» (همان: ۲۷).

«مری پاپینز» یکی دیگر از شخصیت‌های بینامتنی است. نام او یادآور شخصیت اصلی داستانی با همین نام از «پی‌ال تراورز»[3] است که براساس آن در سال ۱۹۶۴، فیلمی با بازی «جولی اندروز»[4] ساخته شد. او پرستار کودک است و با

[1] Herbert George Wells
[2] Lewis Carrol
[3] Pamela Lyndon Travers
[4] Julie Andrews

شگردهای جادویی‌اش، حوادث شگفت‌انگیزی برای بچه‌ها رقم می‌زند. از زبان خانم پارسا چنین می‌شنویم: «...مثلاً یکی از آن فیلم‌هایی که هم کتابش را خوانده‌ام و هم فیلمش را چندبار دیده‌ام، مری پاپینز است. من عاشق کیف و چترش بودم. می‌دانی، مری پاپینز یک کیف داشت که وقتی همین‌طوری نگاهش می‌کردی هیچی تویش نبود، ولی او می‌توانست هرچی که می‌خواست از توی آن بیرون بیاورد...» (همان: ۱۰۶).

هم‌چنان‌که با روایت داستان پیش می‌رویم، حدود ۶۵ صفحه بعد، خانم پارسا، در توصیف خودش، شبیه مری پاپینز می‌شود. «خانم پارسا سر تکان می‌دهد... و می‌گوید: کیف من درست مثل کیف مری پاپینز همیشه خالی است؛ اما می‌شود از تویش همه‌چیز بیرون آورد، حتی آقای مهندس را» (همان: ۱۷۱).

در روابط بینامتنی این داستان، شخصیت‌های سینمایی مشهور نیز نقش‌آفرین‌اند. نویسنده شیوه‌ی رفتاری رهی را با کاراکتر چارلی چاپلین[1] توصیف می‌کند. «... مامان اشی می‌گوید: چارلی‌بازی را بگذار کنار!» (خانیان، ۱۳۹۷: ۴۶). در جایی دیگر، وقتی رهی دارد از پدربزرگش حرف می‌زند: «... بابام می‌گوید: دوست‌های بابابزرگ او را سبیل‌داگلاسی صدا می‌زدند، چون هم سبیل بابابزرگ، هم قیافه‌اش، شکل آن هنرپیشهه بوده که نقش «زورو» را بازی می‌کرده. —بله یادم می‌آید. داگلاس فربنکس[2]. خیلی بازی‌اش را دوست داشتم. یکی این، یکی هم جولی اندروز که نقش مری پاپینز را بازی می‌کرد. داگلاس فربنکس را مخصوصاً در نقش رابین هود خیلی دوست داشتم. با این که فیلم خیلی قدیمی بود ولی حال‌وهوای خوبی داشت. جنگل شروود و پرنس‌جان و... داشتی چی می‌گفتی؟» (همان: ۱۶۳). چنان‌که می‌بینیم تنها در یک دیالوگ میان رهی و خانم پارسا، به این شخصیت‌ها، نقش‌هایشان و داستانی که در آن زیسته‌اند، اشاره می‌شود. جالب اینجاست که هریک از شخصیت‌های درون متن باتوجه‌به نسلی که به آن متعلق است، با تعدادی از شخصیت‌های داستانی و هنری ارتباط دارد. درحقیقت عناصر بینامتنی در چنین نمونه‌هایی، به‌گونه‌ای پنهان، تاریخ و زمان رویدادهای داستانی و ویژگی‌های شخصیتی اهالی داستان را نشان می‌دهند. نکته‌ی دیگری که درخور توجه است، ویژگی مشترک بیشتر این شخصیت‌های بینامتنی است؛ همگی به‌نوعی در داستان خود، نقش نجات‌بخش را دارند.

۴. ۷. نشانه‌های غیرمتنی به‌مثابه عناصر بینامتنی

در این داستان، گاه عناصر بینامتنی از دنیای نقاشی به متن وارد می‌شوند و در بافت اصلی رویدادها و صحنه‌های داستان قرار می‌گیرند. نقاشی «زنی با گُل‌های داوودی»، بی‌تردید در درک و تحلیل ما از صحنه‌های مختلف داستان و حتی پیشبرد آن تأثیر دارد. از آن جمله، در جایی که رهی به نقاشی نگاه می‌کند و گویا زنِ توی طرح نقاشی از او چشم می‌گرداند. یا در جایی دیگر که حین گفت‌وگو از این نقاشی سخن به میان می‌آید: «–ولی خانم من چشم‌هایم را خیلی‌خوب می‌شناسم. این چشم‌ها دقیقاً چشم های من‌اند. –نه دقیقاً. فقط شبیه چشم‌های تواند. –یعنی این‌قدر؟ – ...می‌دانی چرا بین تو و دوستت کیا، تو را انتخاب کردیم؟ –نه خانم. –چون همان موقع وقتی از فاصله‌ی چند متری، تو را سوار دوچرخه دیدیم، حس کردیم امیرطاها را دیده‌ایم و بعد وقتی از پای تابلوی «زنی با گل‌های داوودی» آن‌طور یک‌مرتبه برگشتی و به من نگاه کردی، مطمئن شدم که اشتباه نکرده‌ایم. –پس شما چشم‌های امیرطاها را نقاشی کرده‌اید! –فقط حس چشم‌های او را.

---

[1] Charlie Chaplin
[2] Douglas Fairbanks

–مثل همان حسی که در نقاشی «زنی با گل‌های داوودی» است» (همان: ۶۰). چنان‌که می‌بینیم برای درک آنچه در دیدار امیرعلی و خانم پارسا رخ داده است، نیاز داریم حس تصویری که در نقاشی «زنی با گل‌های داوودی» جریان دارد را درک کنیم.

نشانه‌های غیرمتنی در آغاز، میانه و پایان داستان حضور دارند. در صفحه‌ی شصت، با تابلوی نقاشی «زنی با گل‌های داوودی» روبه‌رو می‌شویم، در فصل سوم داستان در صفحه‌ی ۷۷ در دیالوگ بین خانم پارسا و رهی، باز به این نقاشی برمی‌گردیم. گفت‌وگویی که به شناخت بخش دیگری از شخصیت رهی کمک می‌کند. این که دانسته‌های رهی از دنیای هنر تا چه اندازه است و کنجکاوی‌های او در چه زمینه‌هایی است. «...خانم پارسا می‌گوید: البته من کپی کرده‌ام. این فقط قسمتی از تابلوی یک نقاش معروف است. رهی بلافاصله می‌گوید: «وَن‌گوگ[1]؟» خانم پارسا لحظه‌ای سکوت می‌کند و بعد تودماغی می‌خندد: تو ون‌گوگ را می‌شناسی؟ رهی می‌گوید: می‌دانم نقاش معروفی است که گوش خودش را بریده. خانم پارسا می‌زند زیر خنده: چه بامزه... و می‌گوید: خیلی خوب است که تو نقاش‌ها را می‌شناسی. و ادامه می‌دهد: «البته نقاش اصلی این تابلو دِگا[2] است». و با تأکید می‌گوید: «ادگار دِگا»...» (خانیان، ۱۳۹۷: ۷۷).

این دیالوگ در بخش سی‌ام داستان رخ می‌دهد، حدود شصت صفحه بعد، در بخش ۴۷ داستان، رهی و خانم پارسا حین گفت‌وگو از ماجرای ون‌گوگ حرف می‌زنند. «–... مامان اشی بفهمد گوشم را با قیچی نان‌بُری‌اش می‌برد! –نشنیدم فرمانروا! –می‌گویم مامان اشی بفهمد شما پاشدید رفتید برای من از توی پذیرایی سیب بیاورید، گوشم را با قیچی می‌برد! –تازه آن‌موقع می‌شوی ون‌گوگ! –ون‌گوگ گوشش را با قیچی می‌برد؟ –فکر نمی‌کنم!» (همان: ۱۳۷).

در رابطه با نقاشی «زنی با گل‌های داوودی» نیز، همچنان ردّ حضور و تأثیر او را در بافت داستان می‌بینیم. رهی به شباهت خانم پارسا و زنی که در این تابلوی نقاشی است، اشاره می‌کند. هنگام خروج آن دو از اتاق، زنی که توی نقاشی است جوری که انگار به بودن آن‌ها شک دارد، به ایشان نگاه می‌کند. «رهی می‌پرسد: «همسرتان هم نقاش است؟» خانم پارسا می‌گوید: «نه، او مهندس معمار است و گوش خودش را هم نبریده!» هردو می‌خندند و از چهارچوب بدون در عبور می‌کنند و نمی‌بینند که زنِ توی تابلو با چرخش دلبخواه مردمک‌های درشت و سیاه چشم‌هایش، طوری به آن‌ها نگاه می‌کند که انگار به بودنشان شک دارد» (همان: ۷۹)، در این دیالوگ، باز اشاره‌ای به ماجرای ون‌گوگ شده است و طنزی که شکل‌گرفته، ناشی از حضور ون‌گوگ و ماجرای او به تکرار در دیالوگ‌های رهی و خانم پارسا است. گویی ون‌گوگ، حالا بخشی از شیطنت‌های رهیِ خیالباف را به‌دوش می‌کشد. از طرفی، زنی که در تابلوی نقاشی است، یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود. زنی با گل‌های داوودی، که در این داستان، رازی را از اهالی آن خانه می‌داند.

این تابلوی نقاشی در متن، کنش و هویت ویژه‌ای دارد. در صفحه‌ی ۱۱۸، رهی بخش دوم تابلوی زنی با گل‌های داوودی را روی دیوار می‌بیند. در بخش پایانی کتاب، گل‌های داوودی واقعی، راز تابلوهای نقاشی در متن را بازگو می‌کنند. «...آن داوودی‌ها را می‌بینی؟ ...پای پیشخوان همان گلفروشی بود که امیرطاها رفت طرف پرنده‌هایی که لب ساحل نشسته بودند...» (همان: ۱۷۰). در صحنه‌ی پایانی، رهی، خانم پارسا را درحالی‌که «...یک‌دسته داوودی رنگ‌به‌رنگ را سرازیر توی دستش گرفته و با شانه‌هایی که هنوز به جلو خم مانده‌اند...» می‌بیند (همان: ۱۷۶).

---

[1] Vincent van Gogh
[2] Edgar Degas

هم‌چنین برای درک بینامتن، این مهم است که بدانیم چه ژانرهایی در رابطه‌ی بینامتنی باهم قرار می‌گیرند. منظورم این است که تفاوت هست میان وقتی‌که شعر، موسیقی، نقاشی، شخصیت‌های تاریخی یا عناصر داستانی از متنی به متن دیگر، ورود پیدا می‌کنند. در این داستان، نقاشیِ «زنی با گل‌های داوودی» به بخشی از صحنه‌آرایی و حادثه‌آفرینی می‌پیوندد و ژانر نقاشی به ژانر متن واژگانی تبدیل می‌شود.

در جایی دیگر از داستان، هنگامی که رهی برای رفتن به بازار گلفروش‌ها یک مسیر مخفی، «راه چانچو»، را پیشنهاد می‌کند؛ از باغی در مسیر حرف می‌زند که بابابزرگِ سبیل‌داگلاسی‌اش آن‌جا رؤیایی دیده بود! «...از لای تکه‌چوب‌های در می‌بیند که توی باغ، شب است. یک شبِ پُرستاره، درحالی‌که بیرون از باغ روز بوده. یک روز آفتابی» (خانیان، ۱۳۹۷: ۱۶۵). رؤیایی که در آن، ماه شبیه خورشید است و انگار آسمان دارد دور خودش می‌پیچد و تصویر یک درخت سرو و برج کلیسا و... (همان). خانم پارسا می‌گوید: «...خیلی عجیب است... من این رؤیا را یک‌جایی دیده‌ام» (همان: ۱۶۶). در صفحات بعد، وقتی آن دو به بازار گلفروش‌ها می‌رسند، خانم پارسا، به یاد می‌آورد که رؤیای بابابزرگ را توی تابلوی نقاشی «آسمان پرستاره‌ی شب» از ون‌گوگ دیده است. «...با یک تفاوت کوچک، ون‌گوگ آن را روی بوم کشیده و پدربزرگِ تو، آن را برای مادربزرگت تعریف کرده» (همان: ۱۷۲).

تعاملِ نشانه‌های درونِ متن و سیال‌بودن عناصر بینامتنی به ارتباط میان آن‌ها وجه دراماتیک و کنشگر بخشیده است. تک‌تک نشانه‌های بینامتنی با عناصر داستان، تعامل دوسویه دارند. نه‌تنها حذف‌شدنی نیستند؛ بلکه به‌نوعی، کنش درون متن داستان و پیشبرد حوادث به حضور آن‌ها وابسته است. داستان جایی میان واقعیت و رؤیا پیش می‌رود. در صحنه‌ی پایانی، «خانم پارسا می‌گوید: یک چیزی بگویم؟ رهی می‌گوید: بگویید ملکه! خانم پارسا می‌گوید: احساس می‌کنم دارم پایم را می‌گذارم توی تابلوی آسمان پرستاره‌ی شب» (همان: ۱۷۷).

گویی مکان داستان با مکانی در رؤیای پدربزرگ و البته با بوم نقاشی ون‌گوگ یکی می‌شود. شخصیت‌های داستان از یکی پا به دیگری می‌گذارند و چنین است که عناصر بینامتنی در بافت زمان و مکان درون متن جاری می‌شوند. درحقیقت ساختار طرح داستان بدون حضور و درک نشانه‌های بینامتنی ناتمام می‌ماند.

نمونه‌هایی نیز هست که به‌طور مستقیم از متن دیگری نیست؛ اما ذهن مخاطب را به داستان‌ها یا افسانه‌های آشنایی می‌برد. اشاره به مکان‌هایی چون «سرزمین ماموت‌ها» و «جزیره‌ی گنج» و... که براساس آنچه از تعریف بینامتن می‌دانیم، می‌توانند در زمره‌ی عناصر بینامتنی این داستان قرار بگیرند. «...و همان‌طور ادامه می‌دهد: ...آدم با یک فلش قدیمی و زاغارت، برود جزیره‌ی ماموت‌ها اشکال ندارد، چون معلوم نیست از آن جزیره با چه سرووضعی می‌زند بیرون؛ ولی جزیره‌ی گنج چیز دیگری است» (همان: ۳۵) و این‌گونه است که کم‌کم همه‌چیز برای باورِ «جزیره‌ی جادوگرها» و «جزیره‌ی رنگ‌ها» مهیا می‌شود؛ هم برای مخاطب، هم برای شخصیت‌های درونِ متن و شاید حتی خود نویسنده!

۴. ۸ پایان باز و بینامتنیت

بر این باورم که خانیان برای شخصیت‌ها و برای داستان‌هایش، پایان محتوم را باور ندارد. بیشتر داستان‌های او و البته رمان بررسی‌شده در این مقاله، به‌نوعی تداوم و حرکت به‌سمت آینده تمایل دارند و از رسیدن به نقطه‌ی پایان می‌گریزند. پایان این داستان چنین است: «صدای زنگ تلفن شنیده می‌شود. رهی سر برمی‌گرداند طرف کیف. خانم پارسا دست می‌کند

توی کیفش و تلفن را بیرون می‌آورد: «بله؟...» سکوت می‌کند و لحظه‌ای بعد می‌گوید: نگران نباش، همه‌چیز خوب است، ما داریم برمی‌گردیم خانه...» (همان: ۱۷۸و۱۷۷). داستان با یک دیالوگ و سه نقطه و انتظار و خیال‌پردازی مخاطب برای ادامه‌ی آنچه بر رهی و خانم پارسا و... خواهد گذشت نه به پایان؛ بلکه به یک آغاز تازه می‌رسد.

۴. ۹. کارکرد نوآورانه‌ی بینامتن در داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*

بر این باورم که بهترین شیوه‌ی کاربرد آنچه در مکتب‌ها و نظریه‌های ادبی جهان می‌بینیم، آن است که این عناصر و مؤلفه‌ها را به‌شکل بومی و فردی به‌کار ببریم، به‌گونه‌ای که با ذائقه‌ی زبانی، هنری و اندیشگانی ما همخوانی داشته باشد. به‌گمان من، این اتفاق در آثار خانیان و البته اثر بررسی‌شده در این مقاله، رخ داده است. بینامتنیتِ آثار او آغشته به سبک نوشتاری اوست.

داستان چنان‌که از عنوان آن نیز برمی‌آید، برپایه‌ی گفت‌وگو است. ساختار دراماتیک گفت‌وگو در این داستان، امکان استفاده از عناصر بینامتنی را گسترش داده است. وجه دراماتیک گفت‌وگو با کنشگرشدن دیالوگ‌ها خود را در متن نشان می‌دهد. زمان، مکان، حوادث و حتی شخصیت‌ها، براساس تعامل میان گفت‌وگوها هویت می‌یابند و کنش‌های درونِ متن به‌واسطه‌ی ساختار گفتمانی داستان اتفاق می‌افتند.

یکی از ویژگی‌های ساختاری این داستان که به‌طور مستقیم با طرح‌واره‌های بینامتنی آن ارتباط دارد، این است که دیالوگ‌های متکی‌بر خرده‌روایت‌های بینامتنی و عناصر مربوط به آن‌ها باعث شده‌اند تا گره‌گشایی و دسترسی به راز داستان به‌تعویق بیفتد. انگار با ورود هر عنصر بینامتنی، راز درون داستان از روایتی به روایتی دیگر، هم‌چنان پنهان و وسوسه‌انگیز نقل‌مکان کرده است. چیزی شبیه چرخش ناگهانی روایت پیش از فروافتادن پرده‌ی نمایش! به باور نگارنده این امر به‌نوعی گره‌افکنی توأم با گره‌گشایی در داستان منتهی شده است. کشمکشی که پایان نمی‌یابد و مخاطب را تا آخرین صحنه و آخرین دیالوگ متن باخود همراه می‌کند. داستان، جایی میان کوچه‌ای که درست شبیه رؤیای پدربزرگ رهی است، به‌پایان می‌رسد و رهی، ماتیفو، امیرطاها و حتی مخاطب، سایه‌وار درکنار هم به‌سمت خانه برمی‌گردند.

هرچند می‌توان گفت که زاویه‌ی دید خانیان به موضوع بینامتنیت از همان پنجره‌ای است که دنیای پست‌مدرن به آن می‌نگرد؛ اما او در داستانش به این مؤلفه‌ی پست‌مدرن جهت عکس داده است. در آثار پست‌مدرن، «داستان‌ها، چهل‌تکه‌ای متشکل از متون مسبوق‌به‌خود هستند که ایده‌ی اندام‌وارگی و خودبسندگی متون را به‌چالش می‌گیرند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۶)؛ اما در قلم او نشانه‌های بینامتنی، ضمن اینکه معنای اولیه‌ی خود را از دست می‌دهند، کاربرد تازه‌ای پیدا می‌کنند، از داستانی دیگر به داستان او می‌آیند و با هویتی تازه در روایت او جان می‌گیرند.

خانیان، قهرمانان داستان‌های دیگر را از مرز پایان روایت و سرنوشت محتوم، عبور می‌دهد و با ورود آن‌ها به دنیای داستانی خودش، به شخصیت‌ها، افسانه‌ها و حادثه‌های روایت‌های دیگر، فرصت دوباره‌زیستن و دیگرگونه‌زیستن می‌بخشد. چنان‌که ملاحظه شد، تمایل نویسنده به بینامتنِ صریح است. بیان این موضوع را لازم می‌دانم که فرم دراماتیک رمان خانیان از دید نگارنده تحت‌تأثیر نمایشنامه‌نویسی اوست و ساختار دراماتیک و کنشگری ویژه‌ای به عناصر بینامتنی بخشیده است.

۵. نتیجه‌گیری

خانیان عناصر بینامتنی را به خرده‌روایت‌هایی که هویتی تازه و دلالت‌های تازه‌ای در فرم داستان او یافته‌اند، تبدیل می‌کند. در این داستان، بینامتنیت با تکنیک فاصله‌گذاری و نوعی کنش پارادوکسی همراه است. ازسویی عناصر و نشانه‌های بینامتنی، هویت مجزا و شناخته‌شده‌ای دارند و از طرفی در متن داستان آن‌قدر با طرح آن درآمیخته‌اند که گویا عناصر درون‌متنی داستان‌اند. او در داستان‌هایش به نوعی بازآفرینی یا به‌تعبیری بازساختاری بینامتنیت دست پیدا می‌کند.

به گمان من، به دو دلیل این ویژگی در داستان او وجود دارد: یکی تکنیک‌های نمایشی این نویسنده به‌عنوان کسی که در ساختار آثار نمایشی‌اش نیز سبک خاص خودش را دارد؛ دوم، چگونگی ساختار روایت بینامتنی در آثار او و ارتباط ویژه‌ی این داستان‌ها با مخاطب. در داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*، ساختار دیالوگ‌ها و شخصیت‌ها با نوعی ویژگی‌های دراماتیک همراه است که به سوق‌دادن متن به‌سمت خوانش و درک اجرایی آن منجر می‌شود. این ویژگی در قلم این نویسنده منتهی به شکل‌گیری نشانه‌های بینامتنیِ کنشگر شده است. نشانه‌هایی که نه‌فقط برای توصیف یا درک بیشتر که در کنش‌های گفتاری و رفتاری درون متن حضور دارند. ازاین‌رو سطح تماس مخاطب با این نشانه‌ها بسیار گسترده‌تر از حد معمولی آن در سایر متون می‌شود.

در داستان بررسی‌شده، رابطه‌ی نظام نشانه‌های بینامتنی در سه سطح اتفاق می‌افتد. نخست، در رابطه‌ی نویسنده به‌عنوان مخاطب با آثار پیش از خود یا هم‌زمان با او؛ دوم، بازآفرینی و برساختگی این عناصر در بافت داستان جدید و سوم، چگونگی رویارویی مخاطب بیرون از متن و شکل‌گیری مخاطب نهفته به‌واسطه‌ی نشانه‌های بینامتنی؛ زیرا میزان درک و همراهی مخاطب با داستان *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*، ارتباط مستقیم با میزان آگاهی مخاطب از انبوه عناصر بینامتنی درون داستان دارد.

می‌توان گفت خوانش، هر مخاطب را به زنجیره‌ی حکایت‌های بینامتنی پیوند داده است. نویسنده، شخصیت‌های درونِ متن و مخاطب، همگی در یک فرایند گسترده‌ی خوانشی در کنار هم قرار دارند و با زبان کتاب‌هایی که خوانده‌اند و فیلم‌ها و نقاشی‌هایی که دیده‌اند، در دیالوگی که داستان را پیش می‌برد، نقش دارند. در این داستان، عناصر بینامتنی و گفتمان‌های ارجاعی درکنار یکدیگر و در یک بافت جان می‌گیرند و ساختار متن از انبوهی از خرده‌روایت‌ها و خوانش‌ها ساخته می‌شود. این‌گونه است که در انبوه روایت‌های اصلی و بینامتنی، نویسنده و شخصیت‌های درون متن و حتی مخاطبان، هم خوانندگان و هم راویانِ داستان می‌شوند.

در *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با* ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها، امکان حذف عناصر بینامتنی از طرح اصلی داستان وجود ندارد. آن‌ها از مرز بیگانگی عبور می‌کنند و به عناصر درون‌متنی تبدیل می‌شوند. مهم‌ترین ویژگی این داستان آن است که عناصر بینامتنی در متن، کنشگر می‌شوند و هویت تازه‌ای می‌یابند. شخصیت‌ها، حادثه‌ها، افسانه‌ها، هنرها از متون دیگر به دنیای برساخته‌ی خانیان قدم می‌گذارند و با هویتی تازه چنان‌که گویی تجربه‌ی زیسته‌ی او هستند، در بافت داستان او قرار می‌گیرند. منظورم آن است که برخلاف آنچه در برخی از تعاریف بینامتنیت آمده است، مبنی‌بر اینکه طرح داستان اصلی، بدون عناصر بینامتنیت نیز کامل است، در آثار این نویسنده، نشانه‌های بینامتنی در طرح و ساختار اصلی داستان جای دارند و بدون درک آن‌ها نمی‌توان به درک داستان و روندِ روایت دست یافت.

در این داستان، نویسنده از عناصر بینامتنی بهره می‌برد تا دنیای رازآلود داستانش همچنان رازآلود بماند. شخصیت‌ها هنگام گفت‌وگو به‌جای گفتن از واقعیت اطراف، از دنیای داستان‌های دیگر می‌گویند. این یکی از شگردهای خانیان در شکل‌دادن به این داستان است و بی‌تردید نتیجه‌ی چگونگی رویارویی او به‌عنوان مخاطب با دنیای داستان‌های دیگر است. درواقع، در گفت‌وگوی این نویسنده با متون دیگر، تأثیرپذیری محض رخ نمی‌دهد؛ بلکه درست با آنچه باید در یک دیالوگ اتفاق بیفتد روبه‌رو هستیم؛ یعنی تأثیرگرفتن و تأثیرگذاشتن و این‌گونه است که در یک شبکه‌ی روایتی آمیخته با نشانه‌های بینامتنی، ساختار گفتمانی این داستان شکل می‌گیرد.

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۸). *براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزه‌ی هنری.

انده، میشاییل. (۱۳۸۵). *داستان بی پایان*. ترجمه‌ی شیرین بنی‌احمد، کتاب‌های کودکان و نوجوانان. تهران: چشمه.

باقری، نرگس. (۱۳۹۳). «بینامتنیت در فراداستان قلب زیبای بابور نوشته‌ی جمشید خانیان و مخاطب نوجوان». *مطالعات ادبیات کودک*، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۲، صص ۱-۲۴. https://doi.org/10.22099/jcls.2015.2011

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۷). *بوطیقای نثر همراه با جستارهایی نو در باب حکایت*. ترجمه‌ی کتایون شهپرراد، تهران: نیلوفر.

جعفری، فاطمه و الله‌دادی‌دستجردی، زهره. (۱۴۰۰). «بررسی مبانی بینامتنیت ژرار ژنت در رمان نوجوان عقرب‌های کشتی بَمبَک اثر فرهاد حسن‌زاده». *متن‌پژوهی ادبی*، دوره‌ی ۲۵، شماره‌ی ۸۸، صص ۱۴۲-۱۶۸.
https://doi.org/10.22054/LTR.2020.47834.2854

جلالی، مریم. (۱۳۹۴). «مبانی نقد بینامتنیت در ادبیات تطبیقی کودک و نوجوان». *جستارهای ادبی*، شماره‌ی ۱۸۹، صص ۱۴۱-۱۶۶. https://doi.org/10.22067/JLS.V48I2.40408

حسام‌پور، سعید و همکاران. (۱۳۹۵). «درنگی بر پیوندهای بینامتنی در داستان *در باغ بزرگ باران می‌بارید* نوشته‌ی احمدرضا احمدی». *مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، سال۷، شماره‌ی۱، (پیاپی۱۳)، صص ۲۵-۴۸. https://doi.org/10.22099/JCLS.2016.3097

حکمت، شاهرخ. (۱۳۸۹). «عناصر بینامتنی در غزل‌های سنایی و خاقانی». *اندیشه‌های ادبی*. شماره‌ی۲، صص۱۱-۲۸.

خانیان، جمشید. (۱۳۹۷). *گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها*. تهران: افق.

رضایی‌دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۸۷). «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان نامه براساس رویکرد بینامتنیت». *نقد ادبی*، شماره‌ی۴، صص۳۱-۵۱.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). «بینامتنیت؛ پیشینه و پسینه‌ی نقد بینامتنی». *بیناب*، شماره‌ی ۵و۶، صص۱۷۲-۱۸۵.

سیدی، سیدحسین. (۱۳۹۰). *تغییر در معانی قرآن؛ بررسی رابطه‌ی بینامتنی قرآن با شعر جاهلی*. تهران: سخن.

طاهری، قدرت‌اله. (۱۳۸۷). «نقد بینامتنی سه اثر ادبی مسخ، کوری و کرگدن». *نقد ادبی*، شماره‌ی۴، صص ۱۲۷-۱۵۱.

غفاری‌جاهد، مریم. (۱۳۹۸). «عناصر بینامتنی و سیال ذهن در آثار احمد اکبرپور و محمدرضا شمس». *قند پارسی*، سال۲، شماره‌ی۲، صص ۸۹-۱۱۵. https://doi.org/20.1001.1.26456478. 1398.2.2.16.1

کارول، لوییس. (۱۴۰۲). *آلیس در سرزمین عجایب*. ترجمه‌ی حسن هنرمندی، تهران: نگاه.

مرادی، ایوب. (۱۴۰۰). «عنصر غالب معرفت‌شناسانه در رمان نوجوان گفت‌وگوی جادوگر بزرگ با ملکه‌ی جزیره‌ی رنگ‌ها نوشته‌ی جمشید خانیان». *نقد ادبی*، سال۱۴، شماره‌ی۵۵، پاییز ۱۴۰۰، صص ۶۹-۱۰۰. https://doi.org/20.1001.1.20080360.1400.14.55.1.6

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت (از ساخت‌گرایی تا پسامدرنیسم)*. تهران: سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی*، شماره‌ی۵۶، صص۸۳-۹۸.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

ورن، ژول. (۱۳۹۶) *سفر به ماه*. ترجمه‌ی مجید ریاحی، تهران: پنگوئن.

ویلکی، کریستین. (۱۳۸۱). «روابط بینامتنی در ادبیات کودک و نوجوان «وابستگی متون، تعامل متون»». ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، *پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، شماره‌ی۲۸، صص ۴-۱۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Shiraz University
Journal of Children's Literature Studies
Semiannual, ISSN: 2783-0616
Spring - Summer 2025

OPEN ACCESS

Extended Abstract
Vol 16, Issue 1, Spring - Summer 2025, Ser 31

A Study of the Functions of Intertextuality from Genette's Point of View in *The Conversation of the Great Magician and the Queen of the Island of Colors*

Maryam Kohansal*

Introduction

Fiction marks the beginning of a grand and magical dialogue: a dialogue between the author and the audience, the characters within the text, the characters and the audience, and notably, the dialogue of the story with other stories and the dreams of people throughout history. Therefore, the entry of other texts into the main text, what we refer to as intertextuality, is not only not unusual but also a structural component of any narrative. Julia Kristeva and many other scholars have described and analyzed this intra-textual relationship. Gérard Genette, a narrative theorist and aesthetician of the second half of the 20th century, extensively discusses this topic. He introduces the term "open structuralism" and, in explaining intertextual relationships, focuses on "transtextuality", "paratextuality", "metatextuality", "hypertextuality", and "architextuality". His approach considers a broader range of codes and intertextual relationships. This research analyzes the intertextual relationships in the young adult novel *The Conversation of the Great Magician and the Queen of the Island of Colors*, as the discursive structure of this work uniquely facilitates the creation of intertextual connections.

Research Method, Review of Literature and Objective

In this study, the text of the story was initially examined to identify intertextual signs based on Genette's perspective. Given the high frequency of intertextual elements in this novel, these signs were categorized according to different literary and artistic genres. Subsequently, the relationship between the intertextual codes and the structure of the story was analyzed.

In relation to children's and young adults' literature, Baqeri (2014) in the article "Intertextuality in the Metafiction *The Beautiful Heart of Babur* by Jamshid Khanian" examines this work from the perspective of intertextual elements. Baqeri believes that the invocation of well-known texts in this story is meant to advance the narrative process, shape story elements, and convey meanings. Jalali (2015) in the article "Foundations of Intertextual Criticism in Comparative Children's and Youth Literature", Hesampour, Asadi, and Pirsoufi Amlashi (2016) in "A Reflection on Intertextual Connections in the Story *It Was Raining in the Great Garden* by Ahmadreza Ahmadi", Ghafari Jahed (2019) in "Intertextual Elements and Stream of Consciousness in the Works of Ahmad Akbarpour and Mohammadreza Shams", and Jafari and

* Assistant Prof in Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Shiraz Branch, Shiraz, Iran.
mkohansaal@gmail.com

DOI: 10.22099/JCLS.2024.49152.2020

COPYRIGHTS ©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

Allahdadi Dastjerdi (2021) in "Reviewing Gérard Genette's Intertextuality Principles in the Young Adult's Novel *The Scorpions of Bambak Ship* by Farhad Hassanzadeh" have conducted research in the area discussed in this article.

The present research aims to examine the intertextual elements in the given story to understand how these elements influence its form. By closely examining the semiotic system of texts and other artistic works in the structure of this story, it aims to explore how intertextual components are identified within the form and structure of the novel and what relationship exists between intertextual elements and the main components of the story.

Discussion

In this story, intertextual elements are closely related to the main characters. Understanding the identity of the characters within the text may be incomplete without recognizing the intertextual characters and texts that have entered this story. These characters are from other stories, writers, movies, cinematic characters, animations, and well-known paintings. Notably, part of the formation of intertextual characters in this story is related to how Khanian reads other works and how much the audience is aware of the world of story and art.

To understand intertextuality, it is essential to know which genres are in intertextual relation. This means there is a difference when poetry, music, painting, historical characters, or story elements enter from one text to another. In this story, the painting "Woman with Chrysanthemums" becomes part of the scene setting and incident creation, transforming the genre of painting into a verbal text genre.

At another point in the story, when suggesting a secret route, "Chancho's Path", to go to the flower market, a garden is mentioned where Grandpa saw a dream with his Douglas-mustached face: "...Looking through the wooden pieces of the door, they see that it is night in the garden. A starry night, while it is daytime outside the garden. A sunny day" (Khanian, 2018: 165). This dialogue is linked to Van Gogh's painting in the text.

One structural feature of this story, directly related to its intertextual schema, is that dialogues based on intertextual sub-narratives and related elements have delayed the resolution and access to the mystery of the story. With the introduction of each intertextual element, the mystery within the story moves from one narrative to another, remaining hidden and tantalizing.

Conclusion

In the analyzed story, the intertextual semiotic system operates on three levels: first, the relationship of the author as an audience with works before or contemporary with them; second, the recreation and construction of these elements within the new story's context; and third, the way the external audience encounters and forms an implied audience through intertextual signs. The extent of the audience's understanding and engagement with the novel directly correlates with their awareness of the numerous intertextual elements within the story.

In *The Conversation of the Great Magician and the Queen of the Island of Colors*, intertextual elements are inseparable from the main plot. They transcend the boundary of alienness and become internal elements. The most important feature of this story is that intertextual elements become active agents within the text, gaining new identities. Characters, events, myths, and arts from other texts enter Khanian's constructed world as if they are his lived experiences and integrate into the fabric of his story. Contrary to some definitions of intertextuality that suggest the main plot is complete without intertextual elements, in this analyzed story, intertextual signs are embedded within the main plot and structure, and the story and its narrative process cannot be comprehended without understanding them.

Keywords: young adult novel, intertextuality, Gérard Genette, Jamshid Khanian

References

Allen, G. (2006). *Intertextuality* (P. Yazdanjoo, Trans.). Nashr Markaz. [in Persian]

Bagheri, N. (2014). Intertextuality in the metafiction *The Beautiful Heart of Babur* by Jamshid Khanian for the adolescent audience. *Bimonthly Journal of Children's Literature Studies, 5*(2), 1-24. [in Persian]

Ebrahimi, N. (1999). *The art of starting in fiction*. Islamic Propagation Organization Art Center. [in Persian]

Ende, M. (2006). *The never-ending story* (S. Bina Ahmad, Trans.). Cheshmeh Publishing. [in Persian]

Ghafari Jahed, M. (2019). Intertextual elements and stream of consciousness in the works of Ahmad Akbarpour and Mohammadreza Shams. *Ghand-e Parsi, 2*(2), 89-115. [in Persian]

Hakmat, S. (2010). Intertextual elements in the ghazals of Sana'i and Khaqani. *Journal of Literary Thoughts, 2*, 11-28. [in Persian]

Hesampour, S., Asadi, S. & Pirsoufi Amlashi, Z. (2016). A reflection on intertextual connections in the story *It Was Raining in the Great Garden* by Ahmadreza Ahmadi. *Journal of Children's Literature Studies, 7*(1), 25-48. [in Persian]

Jafari, F. & Allahdadi Dastjerdi, Z. (2021). Reviewing Gérard Genette's intertextuality principles in the youth novel *The Scorpions of Bambak Ship* by Farhad Hassanzadeh. *Textual Criticism, 25*(88), 142-168. [in Persian]

Jalali, M. (2015). Foundations of intertextual criticism in comparative children's and youth literature. *Literary Essays, 189*, 141-166. [in Persian]

Khanian, J. (2018). *The Conversation of the Great Magician and the Queen of the Island of Colors*. Ofoq Publishing. [in Persian]

Moradi, A. (2021). The predominant epistemological element in the youth novel *The Conversation of the Great Magician and the Queen of the Island of Colors* by Jamshid Khanian. *Literary Criticism Quarterly, 14*(55), 69-100. [in Persian]

Namvar Motlaq, B. (2007). Transtextuality: Studying the relationships of a text with other texts. *Humanities Research Quarterly, 56*, 83-98. [in Persian]

Namvar Motlaq, B. (2011). *An introduction to intertextuality: Theories and applications*. Sokhan. [in Persian]

Namvar Motlaq, B. (2016). *Intertextuality: From structuralism to postmodernism*. Sokhan. [in Persian]

Payandeh, H. (2011). *Short story in Iran: Postmodern stories*. Niloufar Publishing. [in Persian]

Rezaei Dasht Arzaneh, M. (2008). Criticism and analysis of a story from *Marzbannameh* based on intertextuality approach. *Literary Criticism, 4*, 31-51. [in Persian]

Sasani, F. (2004). Intertextuality: History and future of intertextual criticism. *Binab, 5&6*, 172-185. [in Persian]

Seyedi, S. H. (2011). *Change in the meanings of the Quran: Examining the intertextual relationship of the Quran with pre-Islamic poetry*. Sokhan. [in Persian]

Todorov, T. (2018). *Poetics of prose with new essays on the tale* (K. Shahparrad, Trans.). Niloufar Publishing. [in Persian]

Vern, J. (2017). *Journey to the moon* (M. Riahi, Trans.). Penguin Publishing. [in Persian]

Wilkie, C. (2002). Intertextual relations in children's literature: Text dependency, text interaction. (T. Adineh Pour, Trans.). *Research Journal of Children's Literature, 28*, 4-14. [in Persian]