

## معنازایی در عدول از پیش‌متن؛ خوانش بینامتنی داستان هایبیل و قابیل و رمان‌های

### هایبیل سانچت (میگل د. اونامونو) و سمفونی مردگان (عباس معروفی)

امیر نجفی<sup>۱</sup>

دکتر سید حبیب‌الله لزگی<sup>۲</sup>

دکتر محمدجعفر یوسفیان<sup>۳</sup>

چکیده

بینامتنیت نظریه‌ای ادبی است که بر پایه نظریه گفت و گومندی 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 هایبیل و قابیل که در کتب مقدس ادیان الهی آمده، الهام‌بخش بسیاری از متون ادبی بوده است. اما همان‌طور که کریستوا تصریح می‌کند، منبع‌شناسی غایت نظریه بینامتنیت نیست. کشف روابط بینامتنی و بینانشانه‌ای است که منجر به نفوذ خوانشگر به لایه دوم متن یا همان لایه نشانه‌ای می‌شود. با تحلیل بینامتنی می‌توان معانی مختلف 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 هایبیل سانچت نوشته میگل د. اونامونو و سمفونی مردگان نوشته عباس معروفی را خوانش کرده و با توجه به میزان دگرگونی و عدول این دو متن از پیش‌متن اصلی - داستان هایبیل 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 گفت‌وگومندی 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) ardavan1384@yahoo.com

۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران lazgee@yahoo.com

۳- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران Yousefian@modares.ac.ir

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

#### مقدمه

ژولیا کریستوا<sup>۱</sup> (متولد ۱۹۴۱) دانشمند اهل بلغارستان، که در حلقه تل کل<sup>۲</sup> فعالیت می‌کرد، در جلسه دفاعیه رساله دکتری خود در فرانسه در سال ۱۹۶۶، در حضور رولان بارت<sup>۳</sup> بنیان نظریه بینامتنیت را ارائه کرد. حلقه تل کل که اعضای آن میشل فوکو<sup>۴</sup>، رولان بارت، ژاک دریدا<sup>۵</sup>، فیلیپ سولرس<sup>۶</sup> و عده‌ای دیگر بودند، در اواخر دهه شصت میلادی در فرانسه به بررسی و گسترش و نقد آرای فردینان دو سوسور<sup>۷</sup>، کارل مارکس<sup>۸</sup> و زیگموند فروید<sup>۹</sup> و نقد ساختارگرایی<sup>۱۰</sup> می‌پرداختند. بینامتنیت نیز همچون هر نظریه علمی دیگری، بر پایه پژوهش‌های پیش از خود بنا شده است. زبان‌شناسی<sup>۱۱</sup> و نشانه‌شناسی<sup>۱۲</sup>، ادبیات تطبیقی و منبع‌شناسی<sup>۱۳</sup>، ساختارگرایی، مضمون‌شناسی<sup>۱۴</sup> و آراء میخائیل باختین<sup>۱۵</sup> در زمینه گفت‌وگومندی<sup>۱۶</sup> پژوهش‌هایی هستند که کریستوا را به سوی طرح بینامتنیت سوق داده‌اند. کریستوا بیشتر از همه از نظریه گفت‌وگومندی بهره گرفت.

چندآوایی<sup>۱۷</sup> مفهوم مرکزی نظریه 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

- 
1. Julia Kristeva
  2. Tel Quel
  3. Roland Barthes
  4. Michel Foucault
  5. Jacques Derrida
  6. Philippe Sollers
  7. Ferdinand de Saussure
  8. Karl Marx
  9. Sigmund Freud
  10. Structuralism
  11. Linguistics
  12. Simiotics
  13. Comparative Literature
  14. Thematology
  15. Mikhail Bakhtin
  16. Dialogism
  17. Polyphony

صداهای متکثر در یک متن به معنای عدم وحدت متن نهایی نیست (Riffaterre, 1975: 32-33)؛ بلکه همچنان نوعی هماهنگی بین گفت و گوگران که باختین آن را «وحدت رخداد» می‌نامد وجود خواهد داشت. این وحدت جدید در فرآیند پویای آفرینش نهفته است، نه در محصول نهایی (ibid: 35). کریستوا نخستین بار واژه بینامتنیت<sup>۱</sup> را در مقاله‌ای که به تشریح آراء باختین می‌پرداخت به کار برد. این مقاله که با نام «کلمه، گفت و گو، رمان» در کتابی به نام *معناکاوی* چاپ شده است، متن را از نظر باختین ساختاری می‌داند که خود را نسبت به ساختارهای دیگر شکل می‌دهد. تئودوروف در تشریح کشف گفت و گومندی توسط باختین که با مطالعه آثار داستایوفسکی انجام شد، گفت و گومندی را واقع شدن سخنی بر سخن دیگر و خطاب قرار دادن سخنی توسط سخن دیگر دانسته است (تئودوروف، ۱۳۷۷: ۱۳۱). کریستوا منبع صداها متنوع موجود در متن را جهان متنی می‌داند. بدین ترتیب او از نظریه گفت و گومندی، نظریه بینامتنیت را استخراج می‌کند. شیوه نقد جدیدی که نظریه بینامتنیت در ادبیات ایجاد کرد ناشی از تفاوت دیدگاه این نظریه در مورد محل تأویل نشانه‌های یک متن است. فرض نقدهای پیشین ادبی این بود که هر دالی در متن، مدلولی در جهان واقعی دارد. این فرض ریشه در نظریه ادبی ارسطو دارد که اثر ادبی را محاکات جهان واقعی می‌دانست. اما از آنجا که کریستوا فرآیند تولید اثر ادبی را نه فقط ناشی از تقلید جهان واقعی، بلکه تقلید از جهان 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 کریستوا هر دو بینامتنیت را متفاوت با منبع‌شناسی سنتی می‌دانند، ولی تفاوت مهم بینامتنیت این دو در آن است که بارت بر خلاف کریستوا بیشتر به بینامتنیت در خوانش یک متن توجه می‌کند در حالی که کریستوا به بینامتنیت در خلق و تولید متن نظر دارد. بر این اساس، کریستوا بررسی یک متن را در گفت و گو با متن‌هایی صحیح می‌داند که از لحاظ زمانی پیش از متن مورد نظر منتشر شده باشند، حال آن که بارت خوانش متن را با توجه به تجربه متنی خوانشگر صحیح می‌داند و الزاماً متن را با متن‌های پیش از خود در گفت و گو نمی‌بیند. متن مرجع در هر دو رویکرد را پیش‌متن<sup>۲</sup> می‌نامند.

---

1. Intertextuality

2. hypotext

در این پژوهش، سه متن پیش روی ماست: نخست متن داستان هاییل و قایل در کتب آسمانی و دو متن دیگر هاییل نوشته میگل د. اونامونو و سمفونی مردگان نوشته عباس معروفی. ما پیش‌متن را متن هاییل و قایل در کتب آسمانی در نظر گرفته‌ایم و با مطالعه شیوه عدول از این پیش‌متن، معناسازی را در هر یک از دو متن بررسی می‌کنیم. به بیان بهتر، در این پژوهش شیوه 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 نشان‌دهنده 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، ۱۳۸۴: ۲۸). 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 (Culler, 1975 : 55). 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، ۱۳۸۹: ۱۵). مهم‌ترین تلاش کریستوا در کاربردی کردن بینامتنیت بررسی و مطالعه اشعار لوترنامون<sup>۱</sup> 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 واژگونی متن پیشین می‌پردازد.

---

1. Lautreamont

• 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 لوترنامون در مقایسه با پاسکال<sup>۱</sup> و روشفوکو<sup>۲</sup> 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 (Kristeva, 1998: 25-49). بد نیست در اینجا برای نشان‌دادن تمایزهای پژوهش‌های بینامتنی 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 بینانسانه‌ای) 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، ۴) یاری گرفتن و تکیه 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<sup>۳</sup> بود. او در رساله‌ی راهبرد اشکال<sup>۴</sup> توانست برخوردی ساختارگرایانه با نظریه بینامتنیت را گسترش دهد. ژنی بینامتنیت را به دو نوع بینامتنیت قوی و بینامتنیت ضعیف تقسیم کرد (Jenny, 1982: 34-63).

1. Pascal
2. Rochefoucauld
3. Laurent Jenny
4. The strategy of Forms

بینامتنیت ضعیف از نظر ژنی، حضور متنی در متن دیگر بدون گسترش این حضور تا عمق مضامین متن جدید است. در مقابل، بینامتنیت قوی وجود دارد که در آن، متن با حضور خود در متن دیگر مضامین متن جدید و حتی خود را دگرگون می‌کند. لمونتاین<sup>۱</sup> در تشریح نظریات ژنی از این دو دسته به نام‌های بینامتنیت صریح و بینامتنیت ضمنی یاد می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۵).

پس از ژنی، مایکل ریفاتر با طرح بینامتنیت حتمی و بینامتنیت احتمالی، در جهت کاربردی‌تر کردن بینامتنیت گام برداشت. از نظر ریفاتر هنگامی که متنی در متن دیگر حضور می‌یابد، اگر حذف آن آسیب جدی به متن بزند و مانع از ایجاد ارتباط با مخاطب شود، بینامتنیت حتمی اتفاق افتاده است. اما اگر صرفاً بر اساس تجربیات و پیش‌متن‌های شخصی خوانشگر، متوجه حضور متنی در متن دیگر شویم، بینامتنیت احتمالی است (همان: ۲۷۶).

#### هاییل سانچت (میگل د. اونامونو)

رمان کوتاه هاییل را نویسنده اسپانیایی میگل د. اونامونو (۱۸۶۴-۱۹۳۶ م.)<sup>۲</sup> نوشته است. خوآکین مونگرو<sup>۳</sup> و هاییل سانچت<sup>۴</sup> دو دوست دیرینه از کودکی در کنار هم بزرگ می‌شوند. داستان هر از گاه به نقل اعترافات خوآکین که برای دخترش نوشته است می‌پردازد. احساس خوآکین به هاییل از همان کودکی سرچشمه می‌گیرد:

«هاییل ناخودآگاه مقبول و محبوب بود و من که نامقبول بودم، بی آن که بدانم چرا، رفتار خودم را خیلی از رفتار او بهتر می‌دانستم. من تنها بودم. از همان اوان کودکی دوستانم مرا تنها می‌گذاشتند» (اونامونو، ۱۳۶۹: ۱۶).

هر دو مدرسه را تمام کردند و خوآکین به دانشکده پزشکی رفت و هاییل که می‌خواست نقاش بشود به دانشکده هنر. خوآکین عاشق دختری به نام هلناست که از قضا دختر به او بی‌اعتناست. دختر در ملاقاتی که خوآکین ترتیب می‌دهد عاشق هاییل می‌شود و پس از مدتی با او ازدواج می‌کند. کینه خوآکین به هاییل اوج می‌گیرد:

1. Lamontagne
2. Miguel de Unamuno
3. Joaquin Monegro
4. Abel Sanchez

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

هابیل به‌سختی بیمار می‌شود و هلنا از خواب بیدار می‌شود و او را به کمک دانش پزشکی‌اش از مرگ نجات دهد. خواب‌آین با وجود این که می‌تواند بگذارد هابیل بمیرد، در یک کشمکش ذهنی تصمیم به نجات هابیل و اثبات شرافت پزشکی‌اش می‌گیرد. هابیل نجات پیدا می‌کند اما کسی قادران خواب‌آین نیست. خواب‌آین برای غلبه بر نفرت و حسادتش تصمیم به ازدواج می‌گیرد. آنتونیا دختر زن بیوه‌ای که خواب‌آین معالجه‌اش می‌کرد، همان زنی است که خواب‌آین می‌تواند در آغوش او آرام بگیرد. خواب‌آین ازدواج می‌کند اما مطمئن نیست که بتواند آنتونیا را دوست بدارد. آنتونیا به راز دل خواب‌آین پی می‌برد و او را تسلی می‌دهد و به او اطمینان می‌دهد که در راه غلبه بر حسادت با او همراه خواهد بود. هابیل که در نقاشی روز به روز سرشناس‌تر می‌شود، روزی تابلویی از قتل هابیل به دست برادرش قابیل را می‌کشد. قابیل با دیدن این تابلو بهت‌زده می‌شود و دوباره کشمکش‌های ذهنی‌اش اوج می‌گیرد. از قضا این تابلو بسیار معروف می‌شود و قرار می‌شود تا در نمایشگاهی، خواب‌آین صحبتی درباره آن بکند. خواب‌آین از تابلو تمجیدی مبالغه‌آمیز و زیبا می‌کند که اشک به چشمان تماشاگران می‌آورد و همین سخنرانی باعث می‌شود که آوازه هابیل بیشتر شود. او در قسمتی از سخنرانی خود می‌گوید:

«و چهره قابیل را بنگرید؛ قابیل دردمند بدطالع را، زراعتگر پیشکسوت را، نخستین پایه‌گذار شهر و تمدن را، بانی صنعت و زندگی اجتماعی و نخستین قربانی رشک را. چهره‌اش را بنگرید. ببینید با چه شور و شفقت و محبتی چهره این بدبخت کشیده شده است. قابیل بدبخت. هابیل سانچت ما ستایشگر قابیل است؛ همان‌طور که میلتون ستایشگر شیطان است. دوستدار قابیل است؛ همان‌طور که میلتون دوستدار شیطان بود. زیرا ستایش همانا دوست داشتن است و دوست داشتن همانا شفقت داشتن است» (همان: ۶۱).

هابیل و هلنا صاحب فرزند پسری می‌شوند که نام او را هابیلین می‌گذارند. خواب‌آین متوجه روابط هابیل با یکی از مدل‌هایش می‌شود ولی وقتی این موضوع را با هلنا در میان می‌گذارد، هلنا باور نمی‌کند و با پرخاشگری همه این حرف‌ها را ناشی از حسادت دیرینه خواب‌آین به هابیل می‌داند. قابیل و آنتونیا صاحب دختری می‌شوند. وجود فرزند کمی به روح خواب‌آین آرامش بیشتری می‌دهد. هابیلین

که به طب علاقمند است در نوجوانی به دستیاری خواکین درمی آید و خواکین رفته رفته به او علاقمند می شود و تمام دانش خود را به او منتقل می کند. هایبلین نیز بیش از این که به پدرش متمایل باشد به خواکین علاقه دارد. او در گفت و گویی با خواکین می گوید:

- فقط به خاطر اشتها و افتخار زندگی می کند. تمام حرف هایی که راجع به بیزاری اش از شهرت می زند افسانه است. افسانه محض است. برعکس خیلی هم شهرت طلب است. خودشیفته است. خودشیفته تمام عیار. هیچ کس را غیر از خودش دوست ندارد. - چطور؟... هیچ کس را؟... این حرف کمی ظالمانه است ( همان: ۹۳).

خواکین دخترش خواکینا را به عقد هایبلین درمی آورد و آن ها صاحب فرزندی می شوند. هایبل و خواکین هر دو پیر شده اند اما نوه آن ها خواکین را دوست ندارد و هایبل را ترجیح می دهد. این مسأله دوباره آتش فروخته را برافروخته می کند. هایبل و خواکین بر سر محبت بچه درگیر می شوند و در جایی از بحثشان، هایبل سکنه قلبی می کند و می میرد. خواکین که خود را مقصر می داند به نوه اش چنین می گوید:

«بله، مرده است. من باعث مرگش شدم. هایبل دوباره به دست قابیل که بابابزرگت باشد کشته شد و تو الان اگر بخواهی می توانی مرا بکشی. او می خواست تو را از من بگیرد. می خواست همه مهر و علاقه تو مال خودش باشد، و موفق شده بود... تقصیر از خودش بود (همان: ۱۳۱).

خواکین مدتی بعد از این ماجرا با احساس گناهی که در لحظات احتضار نیز بیان می کند، می میرد.

#### سمفونی مردگان (عباس معروفی)

یک تاجر متمول به همراه خانواده اش در اردبیل زندگی می کند. او چهار فرزند دارد. اورهان پسری است علاقمند به تجارت پدر و مقبول و محبوب او. آیدین پسری است اهل ذوق و هنر و شاعر مسلک که به پیشه پدر بی علاقه است. آیدین عزیز کرده مادر است. آیدا خواهری است ستم دیده و یوسف برادر سوم که در حادثه ای علیل می شود و تا پایان عمر به صورت یک موجود نباتی در زیرزمین خانه نگهداری می شود. آیدین از سوی پدر تحقیر می شود و اورهان از سوی مادر. اورهان به دلیل این که از مهر مادر برخوردار نیست به آیدین حسادت می کند. این حسادت در او ریشه می دواند



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

«پدر جرعه‌ای نفت پاشید و من کبریت کشیدم. چه شعله‌ای داشت و ورق‌ها چه پیچی می‌خورد. درست جان‌کندن یک آدم سگ‌جان را می‌مانست. کش و قوس می‌آمد، طلایی می‌شد، قهوه‌ای می‌شد و بعد سیاه می‌شد. پدر به میان آتش چشم دوخت. کمی دقت کرد و گفت: «باباگوریو، اورهان این باباگوریو نیست؟» (معروفی، ۱۳۸۰: ۴۲).

ناگزیر آیدین از خانه بیرون می‌رود و افسرده و درمانده می‌شود. ایاز پاسبان، فرد مورد اعتماد پدر است که در موارد مختلف به او مشاوره می‌دهد. در قضیه سوزاندن کتاب‌ها هم این ایاز است که پدر را تحریک می‌کند. آیدا خواستگاری ثروتمند برای آیدا پیدا می‌شود و او ازدواج کرده به آبدان می‌رود. سال‌ها بعد آیدا خود را به دلیل نامعلومی به آتش می‌کشد. پدر با راهنمایی ایاز پاسبان به آیدین فشار می‌آورد تا به خانه بازگردد و کار شاعری را رها کند اما آیدین زندگی مستقل و مخفیانه‌ای را در خانه یک ارمنی آغاز می‌کند. او برای امرار معاش به شغل قاب‌سازی می‌پردازد و عاشق دختر مرد ارمنی می‌شود. سورملینا - دختر ارمنی - آیدین را عاشقانه دوست دارد و آیدین نیز او را. پدر می‌میرد و مادر مریض می‌شود. اورهان که کماکان از عشق مادری بی‌نصیب است، یوسف را به صحرا می‌برد و او را زنده به گور می‌کند. اما وقتی متوجه می‌شود او هنوز نمرده است، با تخته‌سنگی به سر یوسف ضرباتی می‌زند و او را می‌کشد. سورملینا بر اثر بیماری می‌میرد و اورهان که کماکان آیدین را خطری برای اهداف خود در تملک حجره می‌داند، به آیدین مغز چلچله می‌خوراند.

«به چلچله‌ها نگاه کرد که بالای سرمان پر می‌زدند. چه می‌دانست 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 سرش را گرداند. دستش را از دست من بیرون کشید. انگشت‌های سفید و استخوانی‌اش بر لبه تخت آویخته بود. گفت: همین حالا بیارش اینجا. می‌فهمی؟ اگر نمی‌توانی مراقبش باشی همین جا 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: «درجه 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 سوره مبارکه 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، وصی حضرت آدم است. خداوند قربانی هابیل را پذیرفت، اما قربانی قابیل را قبول نکرد:

فَتَقَبَّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرَ

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 مصمم به کشتن برادر کرد، و او را کشت (مائده، ۳۰).

قابیل درمانده از مخفی کردن جنازه برادر کلاخی را می‌بیند:

### فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ

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 قاعده بینامتنی، هر متن تنها به این دلیل معنا دارد که ما پیشتر متونی را خوانده‌ایم (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۲۷).

فرآیند معنازایی نتیجه ناگزیر عدول<sup>۱</sup> است. از نظر علم منطق، هر ابژه‌ای با ضد 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 زائیده تفاوت مدلول سیاه با همه 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 دسته رنگ‌ها طبقه‌بندی کرده‌ایم. بنابراین برای فهم معنای سیاه، آن را با اعضای طبقه‌اش - یعنی رنگ‌های دیگر- مقایسه می‌کنیم نه با طبقه 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 ابژه دیگر، آن دو را در دو طبقه مختلف قرار می‌دهیم. سپس هر عضو جدیدی که بخواهد وارد این طبقه‌ها شود، باید معنای خود را از عدول از (یا

تفاوت با) اعضای طبقه خود بگیرد. مثلاً ما بر اساس تفاوت اشیاء و رنگ‌ها، این دو طبقه را تشکیل می‌دهیم. رنگ سفید را در طبقه رنگ‌ها و صندلی را در طبقه اشیاء قرار می‌دهیم. حال اگر دالی مثل سیاه را وارد طبقه‌ها کنیم، به دلیل تفاوتش با صندلی، آن را طبقه رنگ‌ها قرار می‌دهیم و به دلیل تفاوتش با سفید، معنایی ذهنی برای آن تولید می‌کنیم. بدیهی است اگر رنگ زرد را وارد کنیم، آن را باید به این صورت تعریف کنیم: رنگی که سفید نیست و سیاه هم نیست. همچنین است در مورد رنگ‌ها و اشیاء و ابژه‌های دیگر. بنابراین تولید معنا در «مجموعه‌ای از تفاوت‌ها» صورت می‌گیرد. همچنین گفت‌وگو و مکالمه نیز تا زمانی ادامه می‌یابد که در گفته‌ها تفاوت وجود داشته باشد. اگر طرفین گفت‌وگو حرف یکسانی داشته باشند، گفت‌وگو ادامه نخواهد یافت.

در بازگشت به بحث بینامتنیت می‌توان از این گزاره منطقی بهره برد. بر طبق نظریه باختین، ایدئولوژی‌های متفاوت در رمان با هم گفت‌وگو می‌کنند و بر طبق نظریه کریستوا این ایدئولوژی‌ها بیش از جهان واقعی، از جهان متن‌های دیگر نشئت می‌گیرند. بنابراین هر متنی گفت‌وگوی ادامه‌دار متن‌های دیگر است و این گفت‌وگو تا زمانی ادامه‌دار است که عدول وجود داشته باشد.

یکی از سازوکارهای گفت‌وگومندی در ادبیات این است که نویسنده ایدئولوژی، تجربیات و نظریات خود را- که همان متن نویسنده است- در مواجهه، تقابل و گفت‌وگو با متن دیگری قرار می‌دهد. در این حالت، متن دیگر (پیش‌متن) در برخورد با نظریات و ایدئولوژی‌های نویسنده کمی تغییر خواهد کرد. به زبان دیگر، گفت‌وگو موجب «عدول» از پیش‌متن می‌شود و این‌گونه است که معنای جدیدی تولید می‌گردد.

آنچه کریستوا جایگشت می‌نامد (اصطلاحی که کریستوا آن را به اصطلاح بینامتنیت ترجیح می‌دهد) مستقیماً متوجه این جدّ و جهد برای به‌کارگیری رویه‌های دلالتی از پیش موجود در راستای مقاصد متفاوت است (آلن، ۱۳۸۹: ۸۳).

حال پرسش این است که این عدول تا چه حد مجاز است؟ از بحثی که گذشت به وضوح می‌توان نتیجه گرفت که این عدول تا جایی ممکن است که به فرآیند معنایابی آسیب نرساند. اگر رنگ زرد را به جای طبقه رنگ‌ها در طبقه اشیاء قرار دهیم، نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که رنگ زرد در تفاوت و گفت‌وگو با صندلی و دیگر اشیاء بتواند معنایی اختیار کند. پس عدول از پیش‌متن تا جایی ممکن است که پیش‌متن را از طبقه‌ای به طبقه دیگر منتقل نکنیم. اما طبقه‌بندی در مورد متن‌ها

کمی متفاوت با طبقه‌بندی در مورد اشیاء و رنگ‌هاست. تشخیص این که در تغییر یک متن، تا کجا متن در طبقه خود می‌ماند و فرآیند معنازایی را مختل نمی‌کند بسیار پیچیده‌تر از همین بحث در مورد اشیاء و رنگ‌هاست. متن، جهانی پیچیده است که معنا در آن به عوامل متعدد - و گاه وابسته به یکدیگر - مربوط است که سنجش شاخص تغییر طبقه متن در آن به طور دقیق ممکن نیست.

#### میزان عدول از پیش‌متن در هایبیل سانچت و سمفونی مردگان

برای بررسی کاربردی میزان عدول از پیش‌متن و تعیین میزان بینامتنیت و گفت‌وگومندی یک متن ناچاریم از میان عوامل متعدد ساختاری متن یکی را انتخاب کنیم و عدول آن عامل از پیش‌متن را بررسی کنیم. در این حالت فرض می‌کنیم که دیگر عوامل بدون تغییر هستند. به بیان دیگر آن عامل را عامل مستقلی در نظر می‌گیریم که تغییر در آن به دیگر عوامل ساختاری سرایت نمی‌کند. این فرض فرضی ایده‌آل است و در همه موارد صحیح نیست. اما اگر عاملی که تغییراتش بررسی می‌شود درست انتخاب شود، نتایج حاصله می‌تواند کاربردی و نزدیک به واقعیت باشد.

در بررسی میزان عدول از پیش‌متن در مورد هایبیل، سمفونی مردگان و داستان هایبیل و قابیل در کتب آسمانی، شاخص انتخاب‌شده برای سنجش میزان عدول را «شخصیت»<sup>۱</sup> انتخاب می‌کنیم. علت این انتخاب این است که با مطالعه پیش‌متن متوجه می‌شویم این داستان بیشتر شخصیت‌محور است تا طرح‌محور یا روایت‌محور. این تصمیمات شخصیت‌هاست که طرح داستانی را پیش می‌برد و حتی شیوه روایت را تعیین می‌کند. شخصیت‌ها را در چهار دسته زیر مورد بررسی قرار می‌دهیم:

- هایبیل: شخصیتی که مورد حسد قرار می‌گیرد.
- قابیل: شخصیتی که حسد می‌ورزد.
- اطرافیان: شخصیت‌هایی که با تصمیمات و اعمالشان موجب برانگیزش حسد می‌شوند.
- مشوق: شخصیتی که قابیل را در جهت یا در خلاف جهت احساسش تشویق و ترغیب می‌کند.

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

دسته اول: هابیل	دسته دوم: قابیل	دسته سوم: اطرافیان	دسته چهارم: مشوق
هابیل	قابیل	آدم (ع)	کلاغ
هابیل سانچت (اونامونو)	خوآکین مونگرو	هلنا	آنتونیا
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 حسد قابیل را برمی‌انگیزد، نادرست و غیراخلاقی نیست. هابیل فردی پاکدل است و قصد آزار هابیل را ندارد:

لَنْ بَسَطَتِ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِي إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ

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 بی‌غل و غش است و سعی در آزار اورهان و برانگیختن حسادت او ندارد. او حتی زمانی که عقل سالمی دارد باز هم با اورهان سر 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. آن وقت تسلیم تقدیر، بچه‌های زنبورکچی را از یاد برد و با قدم‌های بلند همراه 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 نظریاتش می‌یابد خوی شیطانی‌اش را بروز می‌دهد. حتی یک‌بار که با خوآکین در مورد مردی مفلوک که نیازمند کمک آن‌هاست صحبت می‌کند، برادرکشی را صریحاً تأیید می‌کند:

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

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

[هاییل:]: «نه، هنوز هیچ کار نکرده. ولی بایست می‌کرد و برای همین است که الان باید در زندان باشد».

[خوآکین:]: «چه کار باید می‌کرد؟».

[هاییل:]: «برادرش را می‌کشت».

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

شدت کینه‌هاییل به قدری است که خواننده بیشتر انتظار دارد این صحبت‌ها از زبان خوآکین شنیده شود تا هاییل. هاییل حتی در مقطعی به همسر خود، هلنا، نیز خیانت می‌کند. هاییلین فرزند هاییل در صحبت با خوآکین به شدت از شخصیت هاییل انتقاد می‌کند. بنابراین هاییل سانچت برخلاف هم‌تاهای خود، آیدین و هاییل، بی‌تقصیر نیست.

### قایل

قایل در داستان هاییل و قایل شخصیتی کاملاً منفی دارد. هنگامی که قربانی قایل پذیرفته نمی‌شود و در عوض قربانی هاییل مورد قبول واقع می‌شود، خداوند با یک کلمه شخصیت قایل را بی‌تقوا توصیف می‌کند:

قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ

[هاییل] گفت خدا فقط از تقوایندگان می‌پذیرد (مائده، ۲۷).

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

مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَن قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا

قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا

به خاطر همین موضوع بر بنی اسرائیل مقرر داشتیم که هر گاه کسی انسانی را بدون ارتکاب قتل و بدون فساد در روی زمین به قتل برساند، چنان است که گویا همه انسان‌ها را کشته است و کسی که انسانی را از مرگ نجات دهد، گویا همه انسانها را از مرگ نجات داده است (مانده، ۳۲).

خوآکین در داستان اونا مونو منفی نیست. در بسیاری از موارد حق دارد. کار اشتباهی انجام نمی‌دهد و تنها در افکارش گناه می‌کند. حتی کشتن هابیل نیز مستقیماً به دست او صورت نمی‌گیرد. اونا مونو در مقدمه‌ای که بر چاپ دوم این داستان نوشته می‌گوید:

در بازبینی و بازخوانی هابیل، عظمت و شور و مالیخولیای خوآکین و برتری او را به همه هابیل‌ها حس کردم. قابیل بد نیست، قابیلوارها و هابیلوارها بودند. شاید بعضی معترض باشند که خوآکین سودازده داستان، نمی‌تواند حقیقی و واقعی باشد. اگر این اعتراض وارد باشد، باز هم بی‌نظیر و بی‌سابقه نیست. او نمونه انسان‌هایی است که شمع هستی‌شان به شعله مهر یا کینی یگانه فروزان است و زندگی‌شان جز همان شور و شیدایی هیچ نیست (اونا مونو، ۱۳۶۹: ۸).

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

پدر در ایوان هندوانه می‌خورد. پیش از آن که سرم را به زمین بکوبم از جاش تکان نخورد، اما بعد که خون صورتم را پوشاند پایین آمد، آیدین را گرفت و آنقدر به پس گردنش زد که تا سه روز نمی‌توانست سرش را تکان بدهد. مادر ما را نفرین می‌کرد، من و پدر را. آن مادر مهربان که همه محبتش را شش‌دانگ به اسم آیدین انگشت زده بود، حتی یک‌بار هم نگفت: «اورهان من!» (معروفی، ۱۳۸۰: ۲۴).

حتی وحشیانه‌ترین عمل اورهان که کشتن برادرش یوسف با سنگ است نیز از سوی خواننده به راحتی نمی‌تواند غیر طبیعی خوانده شود. یوسف سالیان درازی است که یک موجود نباتی است و مردنش خیال خودش و همه را راحت می‌کند. با این وجود اورهان گناهکار است و گزینه‌های دیگر پیش رویش را انتخاب نکرده است.



## اطرافیان

اعمال آدم (ع) در داستان هاییل و قابیل، نقشی در برانگیختن حسادت قابیل ندارد. علت حسادت قابیل به هاییل پذیرفته نشدن قربانی قابیل و پذیرفته شدن قربانی هاییل 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 خواکین می‌شود آگاهانه دوری نمی‌کند. بی‌اعتنایی هلنا به خواکین و ازدواج و روابط عاشقانه‌اش جلوی چشم خواکین باعث بیشتر شعله گرفتن آتش حسد خواکین می‌شود و هلنا از این موضوع آگاه است. حتی وقتی که خواکین در کمال حسن نیت به هلنا در مورد روابط غیرمشروع هاییل تذکر می‌دهد، هلنا او را با بدترین کلمات از خود می‌راند:

[خواکین:] «هاییلِ تو... هاییلِ تو... چقدر هم هاییلِ تو، توجه و اعتنائش را برای سرکار صرف می‌کند!».

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

[خواکین:] «هاییلِ 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 عرضه 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 هاییل و قابیل، هر دو قابیل - و اورهان - را به سوی گناه بیشتر راهنمایی می کنند. ایاز اورهان را تشویق می کند که آیدین را بکشد و کلاغ نحوه مخفی کردن جنازه هاییل را به قابیل می آموزد. اما آنتونیا همسر خوآکین در داستان هاییل سانچت، او را از حسادت منع می کند و راه نجات را به او نشان می دهد. او اولین بار که از حسادت خوآکین آگاه می شود این گونه سخن می گوید:

«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 می دانم بیشتر از همیشه دوستت دارم... فراموششان کن... دست کمشان بگیر... اگر چنین زنی تو را دوست داشت مایه ننگ بود» (اونامونو، ۱۳۶۹: ۴۶).

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

«از من پرسیدی این لکاته را چه کنم، گفتم طلاقش بده. ضرر کردی؟ حالا هم می پرسی این مردکه [آیدین] را چه کنم، می گویم کلکش را بکن. پس فردا که سر و کله دخترش پیدا شد دیگر کاسب نیستی. یک وقت می بینی یک دختر موپور آمد اینجا و گفت آقا مغازه 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 جمع بندی کرده ایم:

جدول ۲: عدول از پیش متن در شخصیت پردازی در رمان های سمفونی مردگان و هاییل سانچت

شخصیت	متن عدول کرده
هاییل	هاییل سانچت (اونامونو)
قابیل	هاییل سانچت (اونامونو)
اطرافیان	هاییل سانچت (اونامونو) و سمفونی مردگان (معروفی)
مشوق	هاییل سانچت (اونامونو)

همان طور که در جدول ۲ دیده می شود، علی رغم این که اونامونو حتی اسامی شخصیت هایش را یکسان با پیش متن انتخاب کرده است - هاییل و خوآکین (Joaquin= Jo-Cain یعنی قابیل یهوه) - این متن در حوزه شخصیت پردازی، عدول بسیاری از پیش متن داشته و به این شیوه توانسته است در گفت و گو با پیش متن، معنای جدیدی ارائه دهد. اگر میزان معنازایی در عدول از سر متن را با شاخصی

به نام گفت‌وگومندی مشخص کنیم، تحلیل فوق‌نشان می‌دهد که شاخص گفت‌وگومندی در متن *هابیل سانچت* بیشتر از متن *سمفونی مردگان* است. این شاخص شاید مشابه با تعبیر تأثیرات سه‌گانه 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 مقایسه 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 مقایسه این جداول بتوان به نتایجی درخور رسید.

#### بحث و نتیجه‌گیری

هر نوع تلاشی در جهت کاربردی کردن یک نظریه، به تعیین شاخص‌هایی کمابیش کمی برای دسته‌بندی‌ها منجر می‌شود. روش کار ساختارگرایان در اکثر موارد چنین بوده است. بینامتنیت همچون هر نظریه ادبی دیگر، در ابتدا یک کشف بود. باختین در مطالعه آثار داستایوسکی<sup>۱</sup> 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 به تدریج 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 مقایسه دو رمان *هابیل سانچت* نوشته اوانامونو و *سمفونی مردگان* نوشته عباس معروفی، شاخصی در مطالعات کاربردی بینامتنیت معرفی گردد. مشخص شد که بر خلاف شکل ظاهری متن اوانامونو، او از پیش‌متن بیشتر از معروفی عدول کرده است. این عدول مشخصاً در حدی نبوده است که رد پای پیش‌متن حذف شود ولی در گناهکار بودن قابیل شک کرده و این معنازایی امتیاز متن اوانامونو است. نه تنها در *هابیل سانچت*، با تغییراتی در شخصیت‌پردازی،

1. Fyodor Dostoyevski

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 خوانشگر موناگر فکر کند، به داستان *هابیل* و قابیل خواهد اندیشید. این ویژگی گفت‌وگوست که باعث می‌شود هر دو متن به مرحله جدیدی صعود کنند. بدین ترتیب در خوانش‌های بینامتنی می‌توان از این شاخص که ما آن را «شاخص گفت‌وگومندی»<sup>۱</sup> می‌نامیم استفاده کرد و معنازایی در یک متن را تبیین نمود. به علاوه نحوه گفت‌وگوی اوناونو با پیش‌متن *هابیل* و قابیل در کتب آسمانی، می‌تواند در تولید متون جدید هم به کار آید. این نحوه تولید متن -که البته سابقه دارد- نویسندگان را بر آن می‌دارد که در محق بودن شخصیت‌های متون دیگر تشکیک کند. آیا اتلوه 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*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

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

اوناونو، میگل د. (۱۳۶۹). *هابیل و چند داستان دیگر*. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی. تهران: امیرکبیر.

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

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

مک‌آفی، نوئل. (۱۳۸۴). *ژولیا کریستوا*. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: مرکز.

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

Riffaterre, Michael. (1978). *Semiotics of Poetry*, Bloomington IN: Indiana University Press,

Culler, Jonathan. (1975). *Structuralist Poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge and Kegan Paul.

Jenny, Laurent. (1982). 'The strategy of forms' in *French Literary Theory Today: a reader*. T. Todorov (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Kristeva, Julia. (1998). 'Towards a semiology of Paragrams' French and Lack (eds.). Routledge Press.