بررسی تطبیقی و بینامتنی *مثنوی خموش خاتون* و *هزار و یک شب*

زهرا معینی فرد*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۲/۸/۲۵ پذیرش:۹۳/۲/۱۳

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۵)، بهار و تابستان ۱۳۹٤، صص ۱۹۱-۲۲۱

چکیده

در فرآیند خوانش و ارزیابی یک اثر، بازیابی حضور متنی دیگر و آگاهی از چگونگی بازتولید آن در متن پیش‌رو، موجب غنای تحلیل می‌شود. امروزه پیوند ادبیات تطبیقی و بینامتنیت دستاوردی جدید است که تحلیل اثر در چارچوب الگوها و روش‌های آن آسان می‌شود. از مهم‌ترین عوامل تحلیل در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بررسی شباهت‌ها و تأثیرگذاری آثار بر یکدیگر و چگونگی تحقق یا انتقال یک موضوع و درون‌مایه است ولی خوانش بینامتنی دغدغهٔ فرارفتن از بررسی منابع مشابه و تأثیر و تأثر را دارد؛ یک متن بر پایهٔ گفتمانی از پیش موجود بنا می‌شود و سپس آن گفتمان را از آن خود می‌کند و حتی موجب دگرگونی معنای متن محوری می‌شود. مقالهٔ حاضر با تأکید بر این معنا و پیوند اصول نقد تطبیقی و بینامتنی بر آن است تا ضمن معرفی ***مثنوی خموش خاتون*** (که اصلی هندی دارد) به مهم‌ترین عناصر درون‌متنی که زمینه را برای ارجاع به ***هزار و یک شب*** فراهم می‌کند، بپردازد. پس از بررسی تطبیقی (شباهت‌ها و تأثیرگذاری‌ها)، به چگونگی جذب و دگرگونی ***هزار و یک شب*** در گسترهٔ ***مثنوی خموش خاتون*** پرداخته و با تأکید بر عناصری چون تعلیق، نقیضه، جایگشت و... به بررسی بینامتنی می‌پردازد. این عناصر موجب معنا بخشیدن به روایتی دیگرگون شده و متنی دیگر را فرآوری کرده است. پیوند ساختار و عناصر نوین در این مثنوی با ساختار ابتدای ***هزار و یک شب*** (آغاز قصهٔ شهرزاد) بستری دیگر را برای خوانشی تطبیقی- بینامتنی فراهم می‌کند.

واژگان کلیدی: ***مثنوی خموش خاتون***، داستان‌های هندی، ***هزار و یک شب***، خوانش بینامتنی، نقد تطبیقی.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: z.moeinf@yahoo.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

در بررسی یک اثر، منتقدان بیشتر آثار دیگری از همان زبان یا زبان دیگر را در ذهن دارند و با یافتن نشانه‌های مشترک میان آنان شبکه‌ای ترکیب‌یافته از نشانه‌های تصویری و معنایی مشترک را ترسیم می‌کنند و در پرتو این یافته‌ها به خوانشی نو و معانی تازه دست می‌یابند. با نگرشی تطبیقی به شکلی نظام‌مند می‌توانیم چگونگی تحقق یا انتقال یک متن در متنی دیگر را ردیابی کنیم و به بررسی سرچشمه‌های متن پیش‌رو بپردازیم. با نگرش تطبیقی می‌توانیم نشان دهیم که متن به‌واسطهٔ ارتباط متقابل با متن‌های دیگر موجودیت دارد و درنتیجه، متن بعدی باید نسبت به متن قبلی خوانده و فهمیده شود؛ ولی با مطالعهٔ بینامتنی، خواننده بار دیگر به خلق و تکوین اثر دست می‌یابد که به‌مراتب ارزشی بالاتر از یافتن وجوه تشابه و افتراق دارد. بینامتنیت که توسط کریستوا مطرح شده است، برای شیوه‌های چندگانهٔ ارتباط متون با یکدیگر به کار می‌رود. وی معتقد است:

> در هر متن متون دیگر در سطح متغیر و قابل شناسایی حضور دارد؛ متن‌هایی که می‌توانند به فرهنگ‌های پیشین متعلق باشند. [...] اهمیت بینامتنیت در این است که نظام نشانه‌ای متون پیشین را نفی کرده، یک نظام نشانه‌ای جدید تأسیس می‌کند (Kristeva, 1984: 60- 61).

کریستوا بینامتنیت را از شناسایی منابع اثر مهم‌تر می‌داند؛ زیرا بینامتنیت در نظر کریستوا و افرادی چون بارت فرآیندی است که موجب پویایی و زایش متن می‌شود. در این نگرش، این متن اول نیست که متن دوم را معنا می‌دهد؛ بلکه متن دوم امکان دسترسی به متن اول را ایجاد می‌کند و اعتبار و جایگاهی دیگر به آن اعطا می‌کند.

> [...] بنابراین هر تحلیل بینامتنی باید به زیرمتن برسد؛ اما نه برای رسیدن به نقد سرچشمه‌ها، بلکه برای توجه به احتمالاتی که در پیش‌رو مطرح می‌کند. به‌علاوه اگر در نقد سرچشمه‌ها و منابع می‌بایست متنی را که از آن تأثیر می‌پذیرد توضیح دهد، در خوانش بینامتنی زبرمتن امکان رجوع به زیرمتن و توضیح آن را با به‌روزکردنِ حالت‌های احتمالی‌اش فراهم می‌سازد (علوی و رجبی، ۱۳۹۱: ۱۳۰).

با پیوند نگرش تطبیقی و بینامتنی، ابتدا جلوه‌های مشترک میان دو متن و عناصر عاریتی و تقلیدی در متن دوم مشخص می‌شود و در مرحلهٔ بعد، با نگاهی بینامتنی بر هویت و اصالت متن دوم تأکید می‌شود. برای چنین مطالعه‌ای، ***مثنوی خموش خاتون*** را که اصل و منشأ هندی دارد، انتخاب کرده‌ایم. با تلفیق دو نگاه تطبیقی و بینامتنی در بررسی این اثر به

این موضوع مهم می‌پردازیم که چگونه ***مثنوی خموش خاتون*** توانسته است قصهٔ شهرزاد ***هزار و یک شب*** را از آن خود کند؛ نه این‌که چگونه می‌توانیم با توسل به ***هزار و یک شب***، ابعاد ***مثنوی خموش خاتون*** را توضیح دهیم.

در مقالهٔ حاضر، علاوه‌بر طرح و تحلیل چگونگی حضور ***هزار و یک شب*** در این متن، این مثنوی را به‌طور مختصر معرفی کرده‌ایم و برای نخستین‌بار از تلفیق دو نگرش بینامتنی و تطبیقی در خوانش یک متن بهره برده‌ایم. این مقاله را در دو بخش اصلی «بررسی تطبیقی» و «بررسی بینامتنی» تنظیم کرده‌ایم. توجه به نشانه‌های آشکار، همچون ارتباط نزدیک فرهنگی و مکانی، شیوهٔ شروع داستان، شخصیت‌ها و وجوه داستان‌پردازی، بیانگر حضور آشکار ***هزار و یک شب*** در ***مثنوی خموش خاتون*** است. در بخش دوم، با نگاهی ترکیبی به چگونگی گسترش ابعاد متن اول در متن دوم پرداختیم و با عبور از مرحلهٔ تقلید و رسیدن به مرحلهٔ تغییر و تکوین، ***مثنوی خموش خاتون*** را به‌عنوان متن اصلی مورد بازبینی و بررسی مختصر قرار دادیم.

پژوهش حاضر به شیوه توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر دو متن اصلی «***مثنوی خموش خاتون***» و «هزار و یک شب» می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. آیا با تلفیق نگرش‌های تطبیقی و بینامتنی دریچهٔ تازه‌ای به سوی تحلیل متون گشوده خواهد شد؟

۲. آیا قرار داشتن ***مثنوی خموش خاتون*** در بستر داستان‌های هندی برای مرتبط دانستن آن با ***هزار و یک شب*** بسنده است؟

۳. آیا راوی داستان *خموش خاتون* توانسته با یاری گرفتن از مفاهیم ***هزار و یک شب*** با خلاقیت و هوشمندی از شهرزاد (راوی داستان‌های هزار و یک شب) فراتر رود؟

٤. به یاری کدام‌یک از عناصر تطبیقی و بینامتنی خلاقیت‌های ***مثنوی خموش خاتون*** آشکار می‌شود؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

خوانش بینامتنی رویکردی از ادبیات تطبیقی است. ازدیدگاه کریستوا، امکان بررسی ابعاد حضور یک متن مشخص در متن دیگر وجود ندارد و بینامتنیت توالی متن‌ها است که فرآیندی

نامعین برای پویایی متن است؛ ولی ژرار ژنت با برگزیدن عنوان ترامتنیت به‌گونه‌ای جست‌وجوی منابع بیش‌متن را اساس پژوهش قرار داده و مطالعهٔ روابط میان متون را چه به‌صورت آشکار و چه به‌صورت پنهان بر این اصل قرار می‌دهد (Gennet, 1997: 1-2). محور اصلی مطالعهٔ حاضر، ابتدا جست‌وجوی تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها و سپس ورود به مباحث بینامتنی است که به‌نوعی با مفهوم ترامتنیت از دیدگاه ژنت تناسب دارد. از آنجا که واژهٔ بینامتنیت از واژه‌هایی مانند منبع و تأثیر می‌گریزد، محققان بینامتنی اغلب از پیوند این حوزه با عرصهٔ مطالعات تطبیقی پرهیز می‌کنند. عزالدین مناصرة در کتاب ***علم التناص المقارن***، به‌شکلی نظام‌مند به این موضوع در ادبیات عرب پرداخته است. او در حوزه‌های مختلف، ابتدا نظرات منتقدان غربی را مطرح کرده و سپس به شرح و توضیح نظریات مختلف منتقدان عرب در موارد مربوط چون ژانر، سرقات ادبی، بلاغت و... پرداخته است. در زبان فارسی نیز نگارش کتاب‌ها و مقالات مرتبط با بینامتنیت در چند سال اخیر سهم بزرگی در خوانش متون ارزشمند داشته است؛ ولی مشکل اصلی این تألیفات مشخص نکردن وجوه تشابه و تمایز خوانش تطبیقی و بینامتنی است. فریده علوی در مقالهٔ «خوانش بینامتنی هزار و یک شب»، اشاراتی به این مقوله داشته است؛ ولی در تحلیل متن تنها به حضور ***هزار و یک شب*** در متن‌های گوناگون اشاره کرده و به سطوح مختلف این موضوع نپرداخته است.

در قرن هجدهم، ترجمهٔ ***هزار و یک شب*** توسط «آنتوان گالان» فرانسوی موجب شهرت این مجموعه و تأثیر بسیار بر نویسندگان اروپایی شد. پژوهشگران به‌طور گسترده به آثار شکل‌گرفته تحت تأثیر ***هزار و یک شب*** پرداخته‌اند (ساجدی، ۱۳۸۷: ۷۶-۱۰۰). بررسی‌های تطبیقی و مطالعهٔ تأثیر داستان‌های این کتاب بیشتر در ادبیات غرب مطرح بوده است و پژوهشگران کمتر به متن‌های متصل به این اثر در حوزه‌های جغرافیایی و فرهنگی یکسان توجه کرده‌اند. ***مثنوی خموش خاتون*** ازجمله داستان‌های هندی است که درون‌مایهٔ اصلی خود را از ***هزار و یک شب*** وام گرفته و به‌شکلی بدیع و نوآورانه از این متن تأثیر گرفته است. دربارهٔ این مثنوی تاکنون مقاله‌ای تحلیلی ارائه نشده است و تنها مصصح کتاب (سید مهدی غروی) در مقدمهٔ این اثر و همچنین در مقاله‌ای به توصیف آن پرداخته است (ر.ک. غروی، ۱۳٤۹: ٦۷۳- ٦۸۰).

۳. مثنوی خموش خاتون

حکایت‌ها و داستان‌های هندی شجره‌نامه‌ای پرهیبت دارند؛ این داستان‌ها از سال‌های دور محبوبیت عظیمی در میان مردمان دیارهای دور و نزدیک داشتند و به همین دلیل از مرزهای هند به جاهای دیگر رهسپار شده‌اند.

> اصل و منشأ حکایت‌ها و قصه‌های سانسکریت از ودا است که در آن اشاراتی به افسانه‌ها و سرگذشت‌های خیالی ازنوع عامیانه مشاهده می‌شود. این نوع ادبی، یعنی افسانه و حکایت که گاه‌گاه در ***مهابهاراتا*** نیز دیده می‌شود، در مجموعه‌ای به نام ***پانچاتانترا*** یا ***پنج‌کتاب*** شکل گرفته است. هزاران اثر گرانقدر، از ***راینکه روباه*** و ***فابلیوها*** گرفته تا ***حکایات لافونتن*** و ***قصه‌های گریم*** و *قصه‌های آندرسن*، به‌گونه‌ای ناآگاه از این منبع سانسکریتی بیش یا کم وام گرفته‌اند (رنو، ۱۳۸۰: ۳٤-۳۵).
>
> به تصور گروهی از دانشمندان هندشناس، منشأ اصلی قصه‌های هندی مجموعهٔ بزرگی است به نام ***کاتاساریت ساگارا*** (اقیانوس افسانه‌ها) که توسط مردی افسانه‌ای به نام سامادوا تدوین شده است که وی نیز از مجموعهٔ دیگری به نام ***داستان بزرگ (بریهات-کاتها)*** اقتباس کرده است. ***داستان بزرگ*** یا ***قصهٔ جهان*** مفقود شده و امروز در دست نیست (غروی، ۱۳٤۹: ٦۵).

این داستان‌ها در ادبیات ملت‌های دیگر، ازجمله ایران، رواج فراوانی یافته است و مشهورترین نمونهٔ آن *کلیله و دمنه* است که ترجمهٔ فارسی آن از نصرالله منشی در دست است. پیش از آن، برای نخستین‌بار رودکی آن را به نظم درآورده بود که مفقود شده و به ما نرسیده است (بهار، ۱۳۸٤: ۲/ ۲۵۲). محور بیشتر داستان‌های هندی، ماجراهای عاشقانه است و به‌دلیل همین درون‌مایه، محبوب ملت‌های گوناگون بوده و به‌سرعت از کشوری به کشور دیگر رفته است. نمونهٔ این داستان‌های عاشقانه، در مجموعهٔ ***هزار و یک شب*** آمده است (اصل و منشأ آن *هزار افسان* ایرانی است) که حتی در ادبیات کلاسیک ایران، ازجمله ***جوامع الحکایات عوفی***، داستان‌های فراوانی از این قبیل یافت می‌شود و در اروپای عصر جدید، بوکاچیو کتاب معروف *دکامرون* را تحت تأثیر قصه‌های عاشقانهٔ هندی تدوین کرد. محور اصلی مقاله حاضر، داستان *خموش خاتون* است که سرایندهٔ آن به اصل و منشأ هندی آن اشاره کرده است و به‌خوبی ردپای ساختار ***هزار و یک شب*** در آن دیده می‌شود. این داستان از نمونه قصه‌های عاشقانه در هند باستان است.

۱-۳. معرفی و بررسی نسخهٔ *مثنوی خموش خاتون*

در کتابخانهٔ گنج، بخش مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، مجموعه‌ای وجود دارد که در قرن یازدهم هجری در هند و دوران حکمرانی جهانگیر نوشته شده و حاکی از نفوذ عمیق زبان فارسی در منطقهٔ شبه‌قاره است. در وسط این مجموعه که شامل مطالب گوناگون از نظم و نثر است، ***مثنوی خموش خاتون*** قرار دارد که حدود ۱۵۰۰ بیت است (به تصحیح مهدی غروی، ۱۳۷۵). سرایندهٔ این مثنوی در ابیات زیر، خود را «رعدی» معرفی می‌کند:

*کردگـارا بـه حـق پـاک رسـول		وآن چهـار آفتـاب علـم قبـول*
*جـان رعـدی ز چنـگ غـم برهـان		زودزودش بـه مـدعا برسـان*

(رعدی، ۱۳۷۵: ۳)

در بخش سبب نظم کتاب، سراینده اشاره می‌کند که این داستان را در جوانی، هنگامی‌که در شعر توانا نبوده، از باستانی هنروری عاقل به زبان هندی شنیده است و بعد از گذشت سال‌ها، گل بلاغت او شکوفا شده و موفق شده است این داستان را به نظم درآورد (سراینده داستانی را که شفاهی بوده و در هند نقل شده است، برای نخستین‌بار به زبان فارسی به نظم درآورده است. او نام هندی این مجموعه را «ابول رانی» ذکر می‌کند:

*هنـدیش نـام ابـول رانـی بـود		مـن نهـادم خمـوش خـاتون زود*
*تـا کـه داننـدگان شـیوهٔ هنـد		از زبـانم چشـند میـوهٔ هنـد*
*هـر لغـت کـش بـه هنـد مشـکل بـود		طبـع در فارسـیش پـرده گشـود*

(همان: ۱۰)

او این مثنوی را به زبان فارسی می‌سراید؛ چرا که معتقد است زبان فارسی، خسرو زبان‌هاست:

*فارسـی دهـر را چـو جانـان اسـت		فارسـی خسـرو زبانـان اسـت*

(همان: ۱۰)

مهدی غروی، مصحح ***مثنوی خموش خاتون***، دربارهٔ این مثنوی چنین می‌نویسد:

بیش از این چیزی درباب این مثنوی و سرایندهاش نمی‌دانیم و در هیچ جای دیگر نسخه‌ای از این کتاب یافت نشده و نامش را تابه‌حال نشنیده‌ایم. فقط قصهٔ خیاط و نجار و زرگر و مرد

درویش در کتاب ***طوطی‌نامه*** دیده شده و به‌طور کلی این داستان با این شکل و قواره در داستان‌های هندی بی‌شبیه است (غروی، ۱۳٤۹: ٦۷۵).

۲-۳. محتوای داستان

در هند باستان، پادشاهی بود که هر شب با دختری هم‌بستر می‌شد و صبح روز بعد دختر را با نواختن کفش بر سرش از قصر بیرون می‌کرد. او آن‌قدر به این عادت پرداخت که در کشورش دیگر به‌سختی دختر یافت می‌شد. به او خبر رسید که در خانهٔ رایی از رایان همسایه، دختری گرانمایه زندگی می‌کند که در هوشمندی و زیبایی یگانه است. شاه نامه‌ای به پدر دختر نوشت و خواهان دختر برای شبی شد. پدر که قصد جنگ با شاه را داشت، با دوراندیشی و مشورت با دختر، راضی شد او را به خانهٔ شاه هوسباز بفرستد. در نخستین روز، شاه با دختر رای همان رفتاری را کرد که با دیگران می‌کرد؛ ولی چون شاه خواست بیرونش کند دخترک التماس کرد که به من فرصتی بده تا موفق شوم با زنان دودمانت دیدار کنم. شاه با درخواستش موافقت کرد و فردای آن روز نیز به بهانهٔ این‌که زنان شهر دوستدار دیدار وی هستند، در قصر ماند. در همین روز دختر عشوه‌بازان به‌سوی شاه شتافت و به او خبر داد که فلان پادشاه دختری چنین و چنان دارد که سخن نمی‌گوید و پدرش شرط کرده هرکس او را به سخن وادارد، دختر را به عقد او درآورد. شعلهٔ شوق دیدار خموش خاتون در دل شاه افتاد و بار سفر بست. وقتی به شهر دختر رسید، خواستار او شد. برای به سخن درآوردن دختر شبی به او مهلت داده شد و چون از عهده برنیامد، سر و ریشش تراشیدند و به جایش نمک پاشیدند و درحالی که فراشان بر سرش کفش می‌کوبیدند، او را به کوچه و بازار بردند و به مردی جفاپیشه سپردند. وقتی خبر این واقعه به دختر رای رسید، پس از اندیشهٔ بسیار تصمیم گرفت شوهر را نجات دهد. او جامه‌ای مردانه پوشید و به‌تنهایی از شهر بیرون رفت. کنار رود چهار مرد اخضرپوش را دید که خود را سروش می‌نامیدند. آن‌ها در بازی قمار از دختر باختند و به همین دلیل به او قول دادند که برای نجات شاهزاده با او همکاری کنند. پس از رسیدن به شهر خموش خاتون، دختر رای که در پوشش شاهزاده‌ای جوان بود، به نزد پدر دختر رفت و اجازهٔ حضور به نزد بانوی حرم را یافت. او در حضور خموش خاتون آن چهار یار نامرئی را در گوشه و کنار اطاق پنهان کرد و پس از این‌که

تلاش‌هایش برای به‌سخن‌آوردن دختر بی‌ثمر ماند، به ستون تالار رو کرد و از آن خواست که قصه‌ای بگوید. یکی از آن چهار یار که در پشت ستون مخفی بود، گفت: من قصه‌ای نمی‌دانم، تو قصه‌ای بگو تا گوش دهیم و دخترک قصهٔ نخستین (قصهٔ چهار عاقل) را آغاز کرد. پس از پایان داستان، دخترک از ستون پرسید، حالا بگو کدام‌یک از این چهار نفر عاقل‌تر بودند و پس از پاسخ نامناسب ستون، خموش خاتون لب به اعتراض گشود و نظر خود را گفت. به همین شکل سه قصهٔ دیگر نیز نقل می‌شود؛ قصهٔ نجار و زرگر و خیاط و مرد درویش، قصهٔ چهار مبارز و قصهٔ چهار احمق. پس از پایان هر قصه شاهزاده به سه سروش دیگر خطاب می‌کند و داوری می‌خواهد و در هر مورد خموش خاتون به داوری نادرست اعتراض می‌کند. سرانجام شاهزاده پیروز شد و دختر به عقد او درآمد. داماد که دختری در لباس مردان بود، با زیرکی به کشورش بازگشت و پس از برخی اتفاقات، سرانجام همان شاه بوالهوس که به‌دلیل مدت‌ها اسارت و فلاکت، از خوی بد دست برداشته بود، به ارادهٔ دختر رای، شاه شد و خموش خاتون ملکه شد.

۴. بررسی تطبیقی[۱]

پس از درک زوایای داستان، بدون نیاز به بررسی عمیق، از روی نشانه‌هایی ابتدایی این امکان فراهم می‌شود که مخاطب با توجه به پیش‌متن‌ها و پیش‌زمینه‌های خود، گسترش و بازتولید ابعاد داستان و روایتی معروف به نام ***هزار و یک شب*** را در این مثنوی دنبال کند. برخی از نشانه‌ها که آن‌ها را موارد تأویلی می‌نامیم، عبارت‌اند از:

۴-۱. متنیت فرهنگی و جغرافیایی[۲]

هم باختین و هم کریستوا تأکید می‌کنند که متون نمی‌توانند از متنیت فرهنگی یا اجتماعی گسترده‌تری که سنگ بنای آن‌ها است منفک شوند. متن در چارچوب بافت فرهنگی و زبانی خاص خود شکل می‌گیرد و بنابراین از آثار و ایدئولوژی‌های وطنی یا هم‌ریشهٔ به‌مراتب بیشتر و آگاهانه‌تر بهره می‌برد. این نگاه به تعریف ما از نقد تطبیقی نزدیک‌تر است.

مثنوی خموش خاتون از داستانی باستانی از سرزمین هند به یادگار مانده است، شیوهٔ روایت‌پذیری آن (چهار روایت تودرتو در میان داستان خموش خاتون و خود داستان خموش

خاتون در میانهٔ داستان دختر رای و پادشاه هند) قالب داستان‌های ***پانچاتانترا*** و ***کاتاساریت ساگارا*** (اقیانوس افسانه‌ها) را به یاد می‌آورد و پیش و بیش از این دو داستان، ***هزار و یک شب*** به ذهن متبادر می‌شود که داستان‌های آن نیز بارها فرض اقتباس از منابع هندی را در خاطر برمی‌انگیزد. خموش خاتون استمرار هم‌زمان گذشته و آیندهٔ داستان‌نویسی هندی است، نه محصول متون پیشین. تأکید بر تصاحب شیوه و محور و مضمون داستان‌های پیشین، در این متن جدید با تغییراتی وارد نظامی ویژه شده است.

۲-۴. آغاز داستان[۳]

بخش بزرگی از تلاش نویسنده به شگردهای گوناگون برای شروع داستان معطوف می‌شود. آغاز داستان، آستانهٔ ورود خواننده به آن و دستورالعمل خوانش است و به همین دلیل ناحیهٔ کانونی داستان است. آغاز، مدخل ورود به بدنهٔ اصلی روایت است. باور به ماهیتی منفرد و یگانه برای شروع هر داستان بیهوده و تصورنشدنی است؛ آنچه در اینجا اهمیت دارد پیوند شیوه‌ها و مضامین مشترک برای آغاز داستان است که این نگاه پی‌درپی ما را به متون دیگر ارجاع می‌دهد و «از این لحاظ (آغاز)، انتقال بن‌مایهٔ متنی به متن دیگر است» (بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۱۰).

افراد زیادی دربارهٔ شیوه‌های آغاز روایت نظریه‌پردازی کرده‌اند، از این میان به نظریهٔ *رابرت فونک* اشاره کرده و با توجه به آن به شگردهای روایتی آغاز داستان ***خموش خاتون*** و ***قصهٔ شهرزاد*** می‌پردازیم.

رابرت فونک در کتاب ***بوطیقای روایات کتاب مقدس*** می‌گوید که راوی برای این‌که روایتی را تعریف کند، باید تعداد محدودی از آدم‌های داستان را در مکان و زمانی مشخص گرد هم آورد. فونک این مرحله را متمرکز کردن[٤] می‌نامد؛ وظیفه‌ای که برعهدهٔ آغاز داستان گذاشته‌اند. او این متمرکزکننده‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند (آغاز به سه طریق شکل می‌گیرد): ۱. ورود؛ ۲. وضوح‌نمایی و ۳. وضوح‌نمایی متراکم.

ورود، زمانی یک متمرکزکنندهٔ روایی است که با ورود فرد یا افرادی که وارد صحنه می‌شوند، کنش داستانی آغاز شود (شیوهٔ داستان‌های ما براساس آن بررسی می‌شود).

شکل‌های ورود عبارت‌اند از: ناآگاهانه و یا به‌شکل داوطلب، به‌دنبال شخصی فرستادن و

او را به ماجرا خواندن، برخورد افراد با هم و مورد توجه قرار گرفتن فرد یا شیئی توسط یکی از اشخاص داستان (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳٤-۲۳٦).

برای مقایسهٔ آغاز داستان ***خموش خاتون*** با ***هزار و یک شب***، توجه به خلاصهٔ داستان ***هزار و یک شب*** ضروری است:

شهریار (پادشاهی اسطوره‌ای) با دیدن صحنهٔ عشق‌بازی همسرش با غلامی زنگی و ماجراهایی مشابه، خاتون و فاسقش را می‌کشد. او پس از این کار، هر شب را با دختری باکره به سر می‌برد و پس از لذت‌جویی، صبح او را می‌کشد. تا سه سال بدین منوال می‌گذرد؛ تا جایی‌که در شهر دختری نمی‌ماند. روزی ملک به وزیر می‌گوید که دختری برای من پیدا کن. او که در جست‌وجو موفق نمی‌شود، به خانه می‌رود و با دو دختر خود، شهرزاد و دنیازاد مشورت می‌کند. شهرزاد (دختر بزرگ‌تر) که دانا و یگانه در شعر و ادب است، برای ازدواج با شهریار داوطلب می‌شود و به پدر چنین می‌گوید: «مرا بر ملک کابین کن یا من نیز کشته شوم و یا زنده مانم و بلا از دختران مردم بگردانم» (طسوجی، ۱۳۸۸: ۸). در اینجا شهرزاد وارد صحنه می‌شود و با کمک خواهرش داستان‌هایی برای شهریار می‌گویند که تا سپیده‌دم هر روز طول می‌کشد و اتمام آن به شب دیگر موکول می‌شود. آن‌ها با این روش خود را زنده نگه می‌دارند و درپایان، مورد مهر و بخشش پادشاه قرار می‌گیرند.

شگرد آغازین هر دو داستان، پیکرهٔ کلی داستان‌های مورد مطالعهٔ ما را معرفی می‌کند. ازجمله این شگردها مضمون، فضا، مکان، شخصیت‌ها و چالش‌های روایی مشابه هستند که دو مجموعه را با ویژگی‌های مشترک و حتی یکسان به نمایش می‌گذارند.

بافت داستان‌ها، فضای استبدادهای جنون‌آمیز و ظالمانه را ترسیم می‌کند که بازپردازی نظام پادشاه و رعیتی و به‌طور خاص نظام مردسالاری است.

هر دو داستان با بدخیالی شاهان نسبت به دخترانی آغاز می‌شوند که هم‌بالین آن‌ها می‌گردند و با تدبیر و چاره‌جویی زنانی هوشمند و آزاده به اوج می‌رسند. یک رشته رویدادهای جنسی (خیانت و رفتار دیوانه‌وار جنسی) زمینه را برای این‌گونه روایات فراهم می‌کند. این معنا در داستان‌های ***هزار و یک شب*** گسترده می‌شود و گاه به مضمون اصلی حکایات تبدیل می‌گردد.

ورود شخصیت‌های دو داستان نیز از الگوی مشابه پیروی می‌کند. شخصیت‌های اصلی

این دو داستان، پادشاه و خاتون هستند. در هر دو داستان، پادشاه ابتدا دختران را برای لذتی شبانه به حضور فرامی‌خواند و آن‌ها با تدبیر اختیار را بر اجبار ترجیح می‌دهند، داوطلبانه وارد ماجرا می‌شوند و به چاره‌گری می‌پردازند. شیوهٔ ورود شخصیت زن به داستان که تلفیقی از اجبار و اختیار است، در آغاز داستان زمینه‌ای برای ورود به بدنهٔ اصلی است که چاره‌اندیشی برای رهایی و گذر از دهلیز شب مرگ با چراغ بیدار خرد و رسیدن به جشن زندگی است. با این‌گونه ورود شخصیت‌ها، کنش اصلی داستان‌ها (تعلیق) آغاز می‌شود.

۳-۴. تعلیق[۵]

شهرت ***هزار و یک شب*** در آفرینش روایت‌ها و ساختارهای به‌غایت تعلیق‌آمیز است؛ صحنه‌هایی که به‌دقت در یکدیگر می‌آمیزند و موجب پویایی و کشش داستان‌ها می‌شوند. در این کتاب، شهرزاد با سحر سخن خود، شهریار، شخصیت‌های داستان و خوانندگان را در داستان‌هایش غرق می‌کند. «شهرزاد به این جهت از مرگ نجات یافت که می‌دانست سلاح انتظار و تعلیق را چگونه به‌کار ببرد [...]» (فاستر، ۱۳۵۳: ۳٤). این شگرد برای رهایی از مرگ، تمهیدی هوشمندانه است که تنها محمل آن قطع رشتهٔ سخن در هنگام مناسب نیست؛ بلکه با جلوه‌های گوناگون در سراسر داستان خودنمایی می‌کند. «تعلیق عبارت است از امتناع مکرر متن برای به تصویر کشیدن حوادث آیندهٔ داستان که به‌وجود آورندهٔ پیچیدگی، ابهام هنری و بی‌خبری است» (بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۲۷۷-۲۹۰).

مثنوی خموش خاتون نیز پر از آثار و جلوه‌های تعلیق است. بی‌گمان بررسی این تمهید در چند جلوهٔ مشترک این دو داستان و ارزیابی چگونگی عملکرد گونه‌های مختلف تعلیق، بستری مناسب برای تحلیل فراهم می‌آورد.

۴-۴. درونه‌گیری[۶]

روایت‌های تودرتو و درآمیختن قصه‌ها با یکدیگر، گونه‌ای فاصله‌گذاری در راستای کشش برای مخاطب و تداوم جریان داستان است. خاستگاه این شگرد را مشرق‌زمین و به‌ویژه هند دانسته‌اند. تزوتان تودوروف از برجسته‌ترین منتقدانی است که این اسلوب را در ***هزار و یک شب*** بررسی کرده و آن را پدیدهٔ درونه‌گیری می‌نامد.

درونه‌گیری مبیّن اصلی‌ترین ویژگی روایت است؛ زیرا روایت به‌شکل درونه‌گیری روایت روایت است. وقتی داستانی داستان دیگری را روایت می‌کند، داستان اول هم به مضمون اصلی خود می‌رسد و هم در عین حال در این تصویر خود را منعکس می‌کند. روایت درونه‌ای هم تصویر آن روایت بلند و مجردی است که تمام روایات تنها اجزای کوچکی از آنند و هم تصویر آن روایت درونه‌ای است که بلافاصله قبل از آن قرار دارد (تودوروف، ۱۳۷۱: ۲۷۷).

این شگرد موجب همراهی مخاطب از سطحی به سطح دیگر و کشمکشی درونی برای رسیدن به پاسخ پرسش مکرر «چه پیش خواهد آمد؟» است.

در ***مثنوی خموش خاتون*** نیز در میان روایت، شبی که بانو وارد شبستان خموش خاتون می‌شود و با فنون برای به‌سخن‌آوردن او تلاش می‌کند، با چهار داستان پی‌درپی شعبده می‌کند و خاتون را به هول و ولای سخن گفتن می‌اندازد. در پایان هر داستان، بانو با پرسشی از محتوای داستان و دریافت پاسخی نامناسب، خاتون را به کشمکشی درونی گرفتار می‌کند که طاقت و قرار خموشی را از او می‌گیرد. آمدن این چهار داستان در میانهٔ داستان خموش خاتون و قرار گرفتن داستان خموش خاتون در میانهٔ داستان «شهریاری که هر روز بانویی در شبستان آوردی و به خواریش برون کردی»، از جلوه‌های تعلیق است که در ***هزار و یک شب*** این شیوه به اوج هنرنمایی رسیده است.

شهرزاد یا راوی قصه‌های ***هزار و یک شب*** می‌کوشند در پایان هر شب دو حالت در شنونده ایجاد کنند: استفهام و یا استعجاب. انتظار استماع بقیهٔ قصه و دانستن پایان آن، حالت استفهام است و حالت استعجاب با وارد کردن واقعه‌ای و یا قصه‌ای کاملاً تازه برانگیخته می‌شود. در حالت اول، قصه‌گو کنجکاوی شنونده را برمی‌انگیزد و در حالت دوم، توجه شنونده به‌علت ظهور غیر منتظرهٔ چیزی جدید برانگیخته می‌شود (ستاری، ۱۳٦۸: ۱۹۲).

هر دو حالت استفهام و استعجاب در پایان هریک از حکایت‌های چهارگانهٔ خموش خاتون دیده می‌شود و گویای توجه ژرف راوی این روایت‌ها به این فن و شگرد داستان‌گویی است. درونه‌گیری، یعنی جای گرفتن داستان‌های کوچک‌تر در درون داستان‌های بزرگ‌تر، حاصل عنصر دیگری به نام گفت‌وگو است.

۵-۴. گفت‌وگو[۷]

اصل داستان‌گویی شهرزاد بر پایهٔ گفت‌وگو شکل می‌گیرد. برای دخترانی که پیش از او

قربانی خشم انتقام پادشاه شده‌اند، فرصت گفت‌وگو فراهم نشده است (همان‌طورکه برای حکیم دوبان، در حکایت شب ششم هزار و یک شب، به‌دلیل امتناع سلطان از گفت‌وشنود، مرگ رقم می‌خورد؛ اما افسون شهرزاد برای بقا، آزاد کردن کلام در پی گفت‌وگو با دُنیازاد است[۸].

بیضایی در کتاب ***هزار افسان کجاست؟*** چنین می‌گوید: «اما پرسش بی‌پاسخ این است که اصلاً چرا داستان بنیادین به زن دوم وام‌دار است؟ چرا شهرزاد و دین‌آزاد دوتا هستند؟» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۷٦). آیا داستان بدون گفت‌وگو رقم می‌خورد؟ اگرچه گفت‌وگوی شهرزاد و خواهرش در هزار و یک شب، جلوهٔ پویایی ندارد، اصل داستان بر آن بنا شده است. «شهرزاد برای این که شهریار نقش مخاطبی خاموش را بپذیرد نیازمند یاری دنیازاد است. دنیازاد که از شهرزاد می‌خواهد قصه‌ای دلپذیر نقل کند، قریحهٔ قصه‌گو را بر آفتاب می‌اندازد و شهریار را تحریض می‌کند که موقعیت قصه‌نیوشی را بپذیرد». (قویمی، ۱۳۸۸: ۵۷) هر شب دنیازاد در خوابگاه شهرزاد حضور می‌یابد، بر پایهٔ تخت می‌نشیند و می‌گوید: ای خواهر، طرفه داستانی برگو! همین تقاضا موجب گسترش داستان‌ها در ***هزار و یک شب*** می‌شود و گفت‌وگو تقدیر این دو خواهر را دگرگون می‌کند. گفت‌وگوهای این داستان از نوع گفت‌وگوهای بسته است؛ زیرا شنونده تنها در مرحلهٔ اعجاب و کنجکاوی قرار می‌گیرد و بازخورد[۹] شنیده‌ها در او مبهم و نامعلوم است (Paltridge, 2008: 110-120).

در موقعیتی که زندگی به چالش کشیده می‌شود و دلهره و هراس بر دو خواهر حاکم است، تنها دنیازاد می‌گوید: داستانی برای ما برگو و آنچه در فاصلهٔ کلام دنیازاد تا داستان‌سرایی شهرزاد وجود دارد تردید است. تردید بر همراهی کردن شهریار، سطح تعلیق را افزایش می‌دهد و درنتیجه با گفت‌وگوی میان این دو خواهر تعلیق به اوج می‌رسد و همه چیز دراماتیک‌تر می‌شود.

در ***مثنوی خموش خاتون***، بار دیگر شاهد این تردید هستیم. عدم همراهی خموش خاتون در گفت‌وگو، محور اصلی این داستان است و تمام دلهرهٔ خواننده و اشخاص داستان در پرسش «آیا سرانجام خموش خاتون به تعامل کلامی می‌پردازد؟» خلاصه می‌شود. شهریار برای به‌سخن درآوردن خاتون از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند؛ ولی درنهایت به ذلت و خواری گرفتار می‌شود:

شـــه ز چـــاره زبـــان دراز نشـــد		در او زان کلیـــد بـــاز نشـــد
شـاه تـا صـبح هـرزه گفـت بسـی		دم نمـی‌زد صـنم بـه هـیچ کسـی
پاســـداران شـــدند آگـــه از او		بگرفتنـــد شـــاه را ســـر مـــو
پـــیش ســـالار ملـــک بردنـــدش		بـــار ذلـــت بـــه دوش افکندنـــدش

(رعدی، ۱۳۷۵: ۲۰)

همراه نشدن خاتون در گفت‌وگو، موجب زاری گوینده (شاه بوالهوس) می‌شود؛ اما بانوی پادشاه (دختر رای) حیله‌ای می‌اندیشد. او با هوشیاری، از لزوم طرفین گفت‌وگو آگاه است و به همین دلیل چهار سروش را در این سفر همراه خود می‌کند و آن‌ها را که از چشم همه پنهان هستند در چهار گوشهٔ اتاق پنهان می‌کند. عدم رؤیت چهرهٔ این چهار نفر و تنها شنیدن صدای آن‌ها تأکیدی بر اهمیت صدا و گفت‌وگو است. صدا، میدانی مرموز برای گزینش مخاطب است، قدرت نفوذ و تأثیر صدا از عمیق‌ترین و رازآمیزترین مباحث در ادبیات است. مطالعهٔ متون ادبی و داستان‌ها درحقیقت گوش فرادادن به صداهای شگفت‌انگیز است. فرارَوی ***مثنوی خموش خاتون*** از ***هزار و یک شب*** در این صحنه نیز آشکار است. این چهار یار تجسم حضور دنیازاد بر کنار تخت شهرزاد هستند. هنگامی‌که بانو (شاهزادهٔ جوان) از هر در سخن می‌گوید و در لب بستهٔ خاتون اثر نمی‌کند، از گفت‌وگو با سروش‌ها یاری می‌گیرد. او به ستونی که یار در پشت آن مخفی است، بانگ می‌زند که ای ستون پای‌به‌بند:

مـــی‌تـــوانی کـــه پاســـی از یـــاری		همـــــنفس باشـــــیم ز دلـــــداری

(همان: ۳۱)

این‌گونه، مخاطب در دلهرهٔ تردید همراهی کردن خموش خاتون، با داستان همراه می‌شود. رابطهٔ داستان و مخاطب آن و اهمیت گفت‌وگو هنگامی‌که ستون، خواهندهٔ داستان شاهزادهٔ جوان (دختر رای) است، آشکار می‌شود. پس از پایان داستان، هریک از طرفین گفت‌وگو ارزیابی خود از جریان داستان را مطرح می‌کنند؛ بنابراین این‌بار (برخلاف گفت‌وگوهای شهرزاد و دُنیازاد) با گفت‌وگوی باز با بازخوردی آشکار مواجهیم که خاتون نیز به‌ناچار لب به سخن می‌گشاید. گفت‌وگوها در هر دو داستان از نوع گفت‌وگوی غیر مستقیم محسوب می‌شوند که دو نفر برای شنیدن دیگری با یکدیگر سخن می‌گویند. «[...] این‌که برای یکی بگویند تا دیگری بشنود، ترفندی کهن است؛ آنجا که سخن رودرروی نتوان گفت» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۷۱).

۴-۶. شخصیت‌ها[۱۰]

حیات در پیکر یک داستان از طریق شخصیت‌ها جریان دارد. ارسطو در کتاب *فن شعر*، شکل گرفتن حوادث و پیرنگ داستان را به حضور شخصیت‌ها مربوط می‌داند (ارسطو، ۱۳۵۷: ٤۰). گسترش یک یا چند شخصیت در داستان یکی از راه‌های کنش داستانی و تعلیق است. راه‌هایی که برای گسترش به کار می‌رود، موجب کشش خواننده برای دانستن سرنوشت شخصیت‌ها خواهد شد.

۱-۶-۴. اجتناب از شخصیت‌های کلیشه‌ای

شخصیت‌های یک‌بعدی ازجمله شخصیت‌های تکراری معمول محسوب می‌شوند. شخصیت‌هایی با ویژگی‌های منحصربه‌فردِ ظاهری و خصایص یگانهٔ اخلاقی، موقعیت‌هایی برای کنش داستانی و تعلیق به وجود می‌آورند. شهرزاد نه‌تنها به‌عنوان راوی ***هزار و یک شب***، بلکه به‌عنوان اصلی‌ترین شخصیت این مجموعه، به‌دلیل شخصیت تحسین‌برانگیزش بازیگری در صحنهٔ ادبی جهان شده است. شهرزاد محملی مناسب برای گفتمانی جنسیتی است. حضور فراگیر او در سراسر ***هزار و یک شب***، برای به چالش کشیدن پریشان‌فکری‌های مردانه و درهم ریختن الگوی سنتی مرد/ زن است (طبق تقابل دوگانی‌های ساختارگرایان، دومی به‌واسطهٔ اولی معنا می‌یابد و این نشانهٔ برتری عنصر اول است). زنان پیش از او، همه بیچاره و زبون به چشم می‌آیند؛ شاید چون از هوش و دانشی چون دانش شهرزاد برخوردار نیستند. شهرزادِ متفاوت و جذّاب از میان تاریخ سربر می آورد تا نه برای نجات جان خود، بلکه برای نجات جان همنوعانش، همبستری با شهریار تیره‌اندیش را برگزیند. قهرمانی و جسارت او درکنار هوش و تدبیرش، در اولین خوانش مخاطب را با او همراه می‌کند. ویژگی‌های منحصربه‌فرد شهرزاد، پژوهشگران غربی را نیز تسخیر کرده است؛ تا جایی که فدوا مالتی به او لقب شهرزاد فمینیست را می‌دهد (جی هوانسیان و صباغ، ۱۳۹۰: ٦۳). در ***مثنوی خموش خاتون***، گویا شهرزاد در وجود زن دیگری به نام دختر رای تجسد یافته است. او همچون شهرزاد، هوشمند و روشن‌بین، رهایی‌بخش زنان دیگر از ظلم پادشاه و درمانگر آشفته‌فکری پادشاه است. این‌بار او در آغوش کتاب و داستان‌ها در خوابگاه شهریار، هزار شب تردید و دلهره را پشت‌سر نمی‌گذارد؛ بلکه هوشمندانه پادشاه را برای عبرت‌آموزی به دیار دیگری رهسپار می‌کند و پس از اسارت او، مقتدرانه و مهرورزانه برای نجاتش ردای مردانه

می‌پوشد و تقابل مرد/ زن را انکار می‌کند. او در قمار بر سر جان شرط‌بندی می‌کند و درنهایت در هیبت شاهزاده‌ای جوان با همان شگرد شهرزاد (داستان‌گویی)، در شبستان خاتون نقشی مشابه و به‌یادماندنی ایفا می‌کند و همچون شهرزاد بلاگردان جان خود و نجات‌دهنده و بشیر پادشاه می شود. ورود دختر رای به عرصهٔ گفتمان اجتماعی و پا در رکاب گذاشتن برای تغییر سرنوشت، از ابعاد گستردهٔ بینامتنیت در این دو داستان است. حضور شخصیت‌های مشترک تنها به تصویرپردازی ظاهری و خصایل همانند اخلاقی محدود نشده است؛ بلکه تا عمق مضامین گسترش پیدا کرده است. دختر رای ویژگی‌های منحصربه‌فرد شهرزاد را از آن خود کرده و آن‌ها را به‌شکل پویاتری دگرگون می‌کند. این ویژگی‌ها در سطح متوقف نمی‌شوند؛ بلکه همچون عناصر دیگر داستان بازتولید می‌شوند.

۲-۶-۴. تقابل شخصیت‌ها

شخصیت‌های داستان کنار هم کلیتی پیچیده، اما واحد و یکپارچه را شکل می‌دهند. همواره محور معنایابی داستان بر دوگانگی میان شخصیت‌ها و تیپ‌های متضاد گسترش می‌یابد. تأکید بر این تناقض به‌دلیل تأثیر چشمگیری است که این دو قطب متضاد بر تکامل و عملکرد یکدیگر می‌گذارند. تقسیم‌بندی شخصیت‌ها، به‌ویژه در داستان‌های کهن، بر تقابل‌های دوگانه استوار است (نک. نظریهٔ گریما). در محور تکامل اشخاص داستان، شاهد دو قطب منفی و مثبت هستیم. در یک سر محور، شخصیت‌های ساده و بدون ژرفا قرار دارند که معمولاً ضد قهرمان محسوب می‌شوند و در قطب مخالف، اشخاصی فراتر از حد انتظار، در نقش قهرمان منتظر ایفای نقش هستند؛ شخصیت‌هایی که تکامل‌یافته و پیچیده هستند (ریمون، ۱۳۸۷: ۵۷-۶۰). داستان مبتنی بر درگیری اعمال این اشخاص با یکدیگر است، تعلیق با حرکت شخصیت‌ها به سمت یکدیگر به وجود می‌آید.

در ***هزار و یک شب***، شهریار یک سر محور و شهرزاد در قطب مخالف او قرار می‌گیرد. با توجه به نوسان میان دو قطب، نمودار زیر را می‌توانیم ترسیم کنیم:

مرد (شهریار)	زن (شهرزاد)
پادشاه	همخوابه
مقتدر	ضعیف
ظالم	مظلوم
منتقم	قربانی

از همان ابتدا، ایدئولوژی‌های تثبیت‌شده نگرش ما را نسبت به این دو قطب تعیین می‌کنند؛ سرسپردگی‌هایی که معنای ما را از متن محدود می‌کنند. مرد و پادشاه به‌عنوان یک مدلول متعالی، پیشاپیش تفسیری ثابت از مدلول‌های متقابل (زن و همخوابه) را مفروض می‌کنند؛ اما داستان‌گویی شهرزاد این تقابل‌ها را دگرگون می‌کند و محورها را درهم می‌شکند. «چمبرز می‌گوید که از داستان‌گویی به‌شیوهٔ شهرزاد، غالباً به‌عنوان تمرینی متناقض استفاده می‌شود؛ تمرین مقاومت ضعف درمقابل قدرت» (بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۷۵). تعارض میان دو قطب ضعف و قدرت، به‌آرامی موجب وارونگی روابط می‌شود. در پایان، همهٔ امیال و رفتارهای ظالمانه و بی‌خردانهٔ شهریار سرکوب می‌شود و «این خود شهریار اژدهاخو است که در پیوند و با شنیدن داستان‌های آموزندهٔ این زنان [درواقع گذر از آشفتگی، تیره‌اندیشی و سرگشتگی]، به شاهی خردمند و روشن‌بین و رهایی‌بخش دگرگون می‌شود» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۷۸).

پیش از داستان‌گویی، خصلت‌های شهرزاد نیز موجب معکوس کردن سلسله روابط می‌شود و تفسیر ما را از تیپ‌ها به نحو چشمگیری تغییر می‌دهد. «به‌زعم چتمن، آنچه شخصیت را بدان می‌نامند، خصلت‌های شخصیتی است و خصلت ویژگی فردی است که بالنسبه ثابت و پایدار است» (ریمون، ۱۳۸۷: ۵۳). تقابل خصلت‌ها نخستین سطح تفسیر را که بنابر ایدئولوژی‌های ثابت است، به حالت تعلیق درمی‌آورد و این‌بار جایگاه شهریار و شهرزاد در محور قدرت معکوس می‌شود:

زن (شهرزاد)	مرد (شهریار)
هوشمند	نادان
عادل	ظالم و هوسباز
چاره‌ساز	متحجر و تغییرناپذیر
نجات‌دهنده	خونریز
قهرمان	ضد قهرمان

تضاد، بیش از هر خصوصیت دیگری، شخصیت‌ها را آشکار می‌کند. طرفین تضاد بسیار جلب توجه می‌کنند و با ایجاد تضاد بین دو شخصیت، قوی‌ترین حس تمرکز شخصیت به دست می‌آید (سیگر، ۱۳۷٤: ۱۲۸).

شخصیت دختر رای در ***مثنوی خموش خاتون***، بازنویسی و بازپردازی جالبی از شخصیت شهرزاد در ***هزار و یک شب*** است. در این داستان، توصیف خیانت و بی‌وفایی زن وجود ندارد و ماهیت داستان از همان ابتدا بر پایهٔ بی‌خردی و دیوانگی شهریار بنا شده است. خشم پادشاه زمینهٔ قابل قبولی چون زمینهٔ داستان ***هزار و یک شب*** ندارد (خیانت زنان شهریار و شاه زمان) و تنها دلیل ظلم او بر زنان، رفتار دیوانه‌وار جنسی است که متضمن مفادی زن‌ستیزانه، چون تحقیر و ضرب و شتم، است و به همین دلیل، صحبت بر سر کشتن دختران نیست.

از همان ابتدا، داستان مواضع ایدئولوژیک قدرت، حاکمیت و برتری مرد را مورد تردید قرار می‌دهد و ساختارشکنانه رجحان تقابل‌ها را واسازی می‌کند (Bressler, 2007: 136-141). دختر رای شخصیت تکامل‌یافته‌ای دربرابر شخصیت ضعیف و هوسباز پادشاه بی‌خرد دارد. او وارد بازی سیاست جنسی می‌شود و از همان نقطه‌ضعف مردانهٔ شاه بهره می‌برد و با تدبیر او را روانهٔ دیاری دیگر می‌کند. قدرت دختر رای در تقابل با محافظه‌کار بودن شهرزاد بیشتر معنا می‌یابد. شهریار در ***هزار و یک شب***، همه‌کاره است و با اعمال جنایتکارانهٔ خود، زنان را از مملکت فراری می‌دهد؛ ولی شهریار ***مثنوی خموش خاتون*** با وجود داشتن این ویژگی‌ها، با اشاره‌ای مملکت و پادشاهی را رها می‌کند. ناهمگونی دو ویژگی ظالم بودن و ضعیف‌النفس بودن، تعلیق این داستان را دربارهٔ عملکرد پادشاه بیشتر می‌کند.

دختر رای نیز نسبت به شهرزاد قدرت و تهور بیشتری دارد. هوشمندی، جسارت و دلاوری او درمقابل جنون، بی‌خردی و ضعیف‌النفس بودن پادشاه قرار می‌گیرد. این ویژگی‌ها در چند صحنه نمودار می‌شود که ابعاد گسترده‌تر شخصیت شهرزاد است. این صحنه‌ها عبارت‌اند از: همسری پادشاه را بر جنگ و خونریزی ترجیح دادن، فرصت را غنیمت شمردن و در موقعیت مناسب از خموش خاتون سخن گفتن، تلاش برای نجات جان پادشاه، مردانه‌پوشی، قمار بر سر جان، حکایت‌گویی، با زیرکی راز زن بودن خود را از خموش

خاتون پنهان کردن و برگرداندن تخت و تاج به پادشاه پشیمان و ملکه کردن خموش خاتون.

۳-۶-۴. درگیری‌های اجتناب‌ناپذیر، انتخاب‌های اجتناب‌ناپذیر

قرار گرفتن در یک موقعیت عجیب و پیش‌بینی‌نشده برای یک شخصیت و برخورد او با اشخاص دیگر، از برجسته‌ترین تمهیدات تعلیق و کشش داستانی است که موجب انتخاب‌ها و تصمیم‌های اجتناب‌ناپذیر می‌شود؛ راه‌حل‌های مختلفی که به تناسب گسترش‌پذیری داستان و تناسب با خصلت‌های شخصیت تعیین می‌شود.

در آغاز داستان ***هزار و یک شب***، شهریار به‌ناچار درگیر خیانت همسر می‌شود و داستان چند گزینه به او پیشنهاد می‌کند: همچون شاه زمان همسر را به قتل برساند و به کشورداری ادامه دهد؛ ترک یار و دیار کند و خود را سزاوار تاج و تخت نداند؛ خیانت همسر را باور نکند و در جست‌وجوی حقیقت نباشد. دلهره و انتظار مخاطب برای تصمیم شهریار دیری نمی‌پاید و او پس از اطمینان از خیانت همسر با برادر راه بیابان پیش می‌گیرد؛ ولی حادثهٔ دیگری در کمین اوست که یکباره شالودهٔ داستان را درهم می‌ریزد و زمینهٔ ورود شهرزاد را فراهم می‌کند. شهرزاد نیز شخصیتی معصوم است که حادثه‌ها در کمین او هستند و لحظه‌به‌لحظه زمینه برای نزدیکی او با پادشاه فراهم می‌شود. انتخاب او نیز متناسب با خصلت‌هایی است که در داستان به ما معرفی شده‌اند (دانا و پیش‌بین). انتخاب شهرزاد انتخاب مرگ یا زندگی است. «هنگامی‌که شخصیتی با تصمیمی مهم روبه‌رو می‌شود، معمولاً کشمکش وجود دارد؛ زیرا انتخاب ساده نیست، آیا این کار را انجام دهم یا خیر؟ همان‌طورکه شخصیت داستان به پس و پیش می‌رود، کشمکش او را دنبال می‌کند» (نوبل، ۱۳۸۷: ۱۲٦).

دختر رای در ***مثنوی خموش خاتون*** سه‌بار خواننده را چشم به راه انتخاب می‌گذارد: نخستین‌بار در تصمیم‌گیری برای ازدواج با پادشاه است که به گفتهٔ پدر به ناکامی رفتن است؛ دومین‌بار بعد از رسیدن خبر اسارت و ذلت پادشاه است که کشش داستان به اوج می‌رسد (این‌که بانو به یاری او می‌شتابد یا او را سزاوار این عقوبت می‌داند؟) و سومین‌بار بعد از پیروزی در شبستان خموش خاتون و بازگشت به سرزمین خود است (این‌که شاه را از اسارت رها می‌کند و او را بر تخت می‌نشاند یا خیر؟). گفت‌وگوی درونی و تردید او از دلپذیرترین بخش‌های این مثنوی است:

باز چون آسمان سبزنگار گنبد ماه‌پوشِ مهربرآر
شاه دهر را جوان شهزاد آفتابی بجای ماهی داد
شست بر تخت حکمرانی کرد عیش ورزید شادمانی کرد
دلش از خرمی چو گشت جوان یادش آمد ازآن شکسته‌روان
گفت هی‌هی چنین مناسب نیست این سخن را خرد مرادف نیست
که بود شه غلام، بانو شاه خواجه بر خاک ره، کنیز به‌راه
کی روا دارد ایزد یکتا این‌چنین ظلم از برای خدا

(رعدی، ۱۳۷۵: ۷۵ -۷٦)

۵. بررسی بینامتنی[۱۱]

در این نوشتار، بر وجود نشانه‌ها و موارد مشترکی تأکید کرده‌ایم که بر خلق ***مثنوی خموش خاتون*** تأثیر گذاشته‌اند. این شباهت‌ها آن‌قدر زیاد است که دیدن بی‌وقفهٔ ردپاهای ***هزار و یک شب*** و تداعی ماجرای شهرزاد و شهریار خوانش را آهسته و گاه متوقف می‌کند؛ توقفی که برای تحلیل مضمون و از سر شیفتگی است. مهم‌ترین عامل پویایی خموش خاتون، فراتر رفتن از فرآیند ارتباط با ***هزار و یک شب*** و تأثیرپذیری است. ارتباط و پیوند جنبه‌های گوناگون صوری و محتوایی دو متن و گسترش و بازتولید همین جنبه‌ها تا عمق و پایان داستان ***خموش خاتون***، گویای یک رابطهٔ بینامتنی گسترده است. ***مثنوی خموش خاتون***، ضمن پرهیز از تکرار آشکار عناصر ***هزار و یک شب***، توانسته است آن‌ها را از آن نظام نشانه‌ای خود کند. «متن، این نشانه‌ها یا سرنخ‌ها (سرنخ‌هایی چون شکاف‌های شکلی و معنایی) را تا رسیدن به بینامتن مکملی که جایی منتظر مانده دنبال می‌کند» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۷٤). برای تمایز دو سطح ارجاعی و تکوینی، با توجه به عناصر درون‌متنی، با تکیه بر «ادغام»، «اشتقاق»، «نقیضه» و «جایگشت»، خوانشی بینامتنی از ***مثنوی خموش خاتون*** ارائه خواهد شد.

۶. ادغام و اشتقاق[۱۲]

با توجه به نشانه‌های متنی آشکار (آغاز داستان، تعلیق، متنیت فرهنگی) و وجوه همگون این دو

داستان، ارتباط این دو اثر قطعی و مسلم است. ارتباط نزدیک فرهنگی و مکانی این دو داستان نیز مکمل و مقوم این خوانش است. ادغام شخصیت‌ها و مکان‌های سرآغاز ***هزار و یک شب*** در داستان ***خموش خاتون*** و اشتقاق عناصری چون درایت زنان، داستان‌گویی و... در ***مثنوی*** از ***هزار و یک شب***، از مواردی هستند که امکان دسترسی به ***هزار و یک شب*** را هنگام خوانش برای خواننده فراهم می‌کنند. تأکید بر فعال کردن عناصر داستانی ***هزار و یک شب***، از طریق آفرینش دوباره در ***مثنوی خموش خاتون*** است. ژرار ژنت فرامتنیت را جایگزین واژهٔ بینامتنیت می‌کند و در تعریف جدید خود به روابط ادغام (متن A درون متن B است) یا حضور مشترک میان دو متن اکتفا می‌کند و روابط اشتقاقی (متن B به‌واسطهٔ تقلید یا دگرگونی مشتق از متن A است) را به گسترهٔ زیرمتنیت متعلق می‌داند (Gennet, 1997: 60).

یکی از روابط اشتقاقی که محور هر دو داستان محسوب می‌شود، داستان‌گویی است که تأکیدی بر ارزش والای روایت است. محور شکل‌گیری و کنش‌های مختلف داستانی این اصل است که روایت موجب زندگی و فقدان آن موجب مرگ است. اگر شهرزاد در پایان شب هزار و یکم زنده می‌ماند و اگر دختر رای به پادشاهی می‌رسد، به‌موجب داستان‌گویی است؛ ولی اسارت پادشاه در ***خموش خاتون*** تبلور بی‌داستانی است.

۷. نقیضه[۱۳]

هرگونه اقتباس از سبک‌های هنری پیشین، نقیضه نامیده می‌شود؛ اما نقیضه در معنای خاص و دقیق آن، عبارت است از به‌کارگیری آگاهانه، آیرونیک و کنایه‌آمیز یک الگوی هنری دیگر. از دیدگاه ژرار ژنت، برخی اشکال آشکار تلمیح و بازی بینامتنی نقیضه را به‌وجود می‌آورند. از نظر ناقدان امروز، نقیضه چیزی بیش از بازگویی متون دیگر است. تفاوت‌های متنی و بافتی آن با متن اصلی معمولاً به‌واسطهٔ به‌کارگیری لحنی طعنه‌آمیز و سخره‌آمیز برجسته‌تر می‌شود (مکاریک، ۱۳۸۸: ٤۳۷-٤٤۰).

با نگاهی به آغاز داستان ***خموش خاتون***، آن را متنی نقیضه‌ای از ***هزار و یک شب*** می‌یابیم. در اولین صحنه، پادشاهی معرفی می‌شود که نه‌تنها ظالم، بلکه دیوانه است. نبودن هیچ توجیهی برای رفتار احمقانهٔ او (رسم دست به نعلین بردن) و خونسردی او در بیرون راندن زنان بی‌گناه، نگاه نقیضه‌ای و آیرونیک به شهریار داستان‌های ***هزار و یک شب*** است.

گویا سراینده هوشمندانه و با آگاهی از داستان شهریار و شهرزاد، با بازپردازی شخصیت شهریار، او را مسخره می‌کند. پاکدامنی زنان این داستان برخلاف طیف گستردهٔ زنان خیانتکار که توجیهی برای تخفیف جرم شهریار در ***هزار و یک شب*** است (این گفتمان هنوز نیز در جوامع اسلامی توجیهی قوی برای جنایت‌های مردانه است)، پارودی دیگری نسبت به نظام مردسالارانه است. از نظر باختین، نقیضه تلویحاً ناقض و ویران‌کنندهٔ ایدئولوژی مرسوم است (مکاریک، ۱۳۸٤: ٤۳۸).

پایان داستان نیز به تقلید صرف یا هزل محدود نیست و سیر داستان ***خموش خاتون*** به استقلال و پادشاهی دختر رای منتهی می‌شود. در این پایان کاملاً تغییریافته، چند نکته قابل توجه است. زن این داستان به موجود مذکری نیاز ندارد، او برخلاف شهرزاد که محدود به کتاب‌ها و محبوس در خوابگاه خود است، همه‌کاره است و آزادی یا اسارت همیشگی پادشاه به رأی او بستگی دارد؛ برخلاف شهرزاد که مرگ یا زندگی‌اش به رضایت پادشاه از داستان‌های شبانه‌اش بستگی دارد. نقیضهٔ کنایه‌آمیز پایان داستان، اوج فراروی خموش خاتون از داستان شهرزاد است. بر تخت نشستن دختر رای و قبول همگانی او و احترام به حاکم جدید تمسخری است بر پایان داستان شهرزاد:

> در این مدت شهرزاد از ملک سه پسر داشت، چون این حکایت به پایان رسانید، زمین ببوسید و گفت: ای ملک جهان اکنون ***هزار و یک شب*** است که حکایات و مواعظ متقدمین از بهر تو حدیث می‌کنم، اگر اجازت دهی تمنایی دارم. ملک گفت: هرچه خواهی تمنا کن. شهرزاد بانگ به دایگان زد، فرزندان او را حاضر آوردند؛ یکی راه رفتن توانستی و دیگری نشستن و سومین شیرخوار بود. شهرزاد زمین ببوسید و گفت: ای ملک جهان اینان فرزندان تواند؛ تمنا دارم که مرا به این کودکان ببخشایی و از کشتن آزاد کنی. ملک گفت به خدا سوگند من پیش از این تو را بخشیده بودم (طسوجی، ۱۳۸۸: ٦۱٤).

درک وارونه‌سازی شخصیت‌ها و کنش‌ها با مقایسهٔ دو فرجام امکان‌پذیر است. ابیات زیر توصیف بر تخت نشستن دختر رای است:

*صبح چون روی آفتاب نمود		او چو شاهان قدم به مسند سود*
*شست بر تخت حکمرانی کرد		عیش ورزید شادمانی کرد*
*بر درش آمدند ز انجم بیش		تاجداران دست‌بسته به پیش*
*مدح‌گویان نماز بردندش		رسم کیش و نیاز بردندش*

همه را تاج و طوغ داد و کمر همه را زرنگار ساخت به زر
دلش از خرمی چو گشت جوان یادش آمد از آن شکسته‌روان
چاکری را به‌حکم گفت برو در نواخانهٔ اسیران شو
رفت چاکر به حکم شاه، دوان جانب حبس‌گاه شاه جوان
برد شه را به‌سوی مسند شاه خواند آن ماهرو به خلوتگاه
خلعت بی‌بها بپوشاندش کله خسروی به سر ماندش

(رعدی، ۱۳۷۵: ۷۵-۷٦)

این‌بار پادشاه است که به بخشش بانو نیاز دارد و بانو برای اسارت یا رهایی شاه تصمیم می‌گیرد.

متن دوم با نشانه‌روی به کنش‌های مردم‌دارانهٔ داستان پیشین و جانشین کردن دختر رای به جای شهرزاد، خود را از چارچوب داستان‌های ***هزار و یک شب***، در حین نظر داشتن و تلمیح به آن، رها می‌کند و با تفاوت‌های آیرونیک مهم، کلیت اثر را به چالش می‌کشاند و تمایز اصلی داستان‌ها را آشکار می‌کند.

۸. جایگشت[۱۴]

شکل‌گیری بیش‌متن براساس تعامل و تداوم ارتباط با پیش‌متن است. روابط میان این دو به دو دستهٔ کلی همانگونگی (تقلید) و تراگونگی (تغییر) تقسیم می‌شود. به مبحث تقلید که حفظ متن نخست در وضعیت جدید است، در بررسی تطبیقی و بررسی وجوه تشابه اشاره کردیم. تراگونگی یا تغییر از اصطلاحات ژرار ژنت است که با جابه‌جایی مورد نظر کریستوا و دلالت‌پردازی ضمنی ریفاتر پیوند می‌خورد.

تراگونگی (بیش‌متن براساس تغییر پیش‌متن به‌وجود می‌آید) به دو نوع تقلیلی و گسترشی تقسیم می‌شود. جایگشت یا جابه‌جایی یکی از راه‌های گسترش‌پذیری بیش‌متن است.

جایگشت، در قلمرو ترکیباتی آن، به معنی مرتب‌سازی یا تغییر ترتیب اعضای یک مجموعه است. جایگشت جابه‌جایی اجزا در یک محور است. کریستوا می‌نویسد:

ما جایگشت را به توانایی فرآیندی دلالتی برای گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای

دیگر و توانایی مبادله و جابه‌جا کردن آن‌ها اطلاق خواهیم کرد و بازنمایی‌پذیری، تبیین خاص امر نشانه‌ای و امر نهاده‌ای به جهت یک نظام نشانه خواهد بود (آلن، ۱۳۸۵: ۸٤).

انتقال معنا یا تصویر از یک نظام به نظام دیگر، امکان دو خوانش را در دو سطح معنایی به‌وجود می‌آورد؛ خوانش اول براساس روابط خطی و خوانش دوم به‌صورت غیر خطی و تودرتو انجام می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۵۷-۲۷۰).

در بررسی داستان شهرزاد ***هزار و یک شب*** و ***مثنوی خموش خاتون*** خوانشی خطی براساس ترتیب اجزای دو داستان صورت گرفت؛ اما قسمت‌هایی از داستان‌های شهرزاد که در میانهٔ مجموعهٔ ***هزار و یک شب*** قرار گرفته‌اند، جابه‌جا شده است و در ترکیب داستان ***خموش خاتون*** و سیر داستانی آن دیده می‌شود. این جابه‌جایی و مبادلهٔ داستانی به کُلاژ[۱۵] نیز شباهت دارد؛ اگرچه همهٔ قطعات، مربوط به نظام کلامی است و ناهمگونی در ترکیب دیده نمی‌شود.

پیوند این قطعات با هم موجب خلق و تکامل داستان ***خموش خاتون*** شده است. قسمتی که مربوط به جابه‌جایی است، مردانه‌پوشی دختر رای و پادشاهی او است. همانند این اتفاق در حکایت قمرالزمان و ملکه بدور یا ملک شهرمان و قمرالزمان و حکایت علی‌شار و زمرد یا علی بن مجدالدین و کنیزک اتفاق می‌افتد. در حکایت قمرالزمان، شاهزاده ملکه بدور برای پیدا کردن همسرش، شاهزاده قمرالزمان، ناچار به سفر می‌شود و برای محافظت از خود لباس قمرالزمان را به تن می‌کند و طی اتفاقاتی به پادشاهی می‌رسد. در حکایت علی‌شار و زمرد، زمرد کنیز علی‌بن مجدالدین یا همان علی‌شار است که در اثر بی‌احتیاطی سرورش دزدیده می‌شود و برای یافتن او از وطن دور می‌شود، لباس سربازی را به تن می‌کند و به پادشاهی می‌رسد. درنهایت، این دو زن با یافتن مردانشان، دیهیم پادشاهی را به آنان واگذار می‌کنند (محمودی بختیاری و خسروی، ۱۳۹۰: ۵۵ -٦۳).

مردانه‌پوشی و رها کردن تاج و تخت به مردان، نشانه‌های تعامل این دو داستان با داستان ***خموش خاتون*** است. ترکیب ***خموش خاتون*** از جابه‌جایی بخش‌های مختلف ***هزار و یک شب*** شکل گرفته است که در نظام تعاملی جدید دگرگون شده و موجب آفرینش داستانی تازه شده است. جابه‌جایی حلقه‌های سخن و شکل حضور دیگرگون آن در واحد معنایی جدید، از کنش‌های بینامتنی به شمار می‌رود.

مواردی که به‌عنوان موارد تأویلی در بررسی تطبیقی به آن‌ها پرداختیم (آغاز، تعلیق، شخصیت‌ها، گفت‌وگو و...)، شگردهای دیگری بر دلالت متن دوم بر متن اول و نشانه‌هایی بر موازات نشانه‌های مشترک و فراروی این نشانه‌ها از نظام ارجاعی به نظام بینامتنی هستند. با ادغام این دو رویکرد (تطبیقی و بینامتنی)، درک معنای تأثیرپذیری و رهایی از دایرهٔ بستهٔ تقلید در نظام خلاقیت و بازتولید امکان‌پذیر می‌شود.

۹. نتیجه‌گیری

با رویکردی تطبیقی، جلوه‌های گوناگون عناصر متقابل میان متون و میزان پایبندی متون متأخر به متون متقدم مشخص می‌شود؛ اما با خوانش بینامتنی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی، می‌توانیم متون را در بستر تعامل با یکدیگر ارزیابی کنیم. با مطالعهٔ مجدد درمی‌یابیم که معنا از متنی به متن دیگر منتقل می‌شود و طی فرآیندهای مختلف، عناصر متنی به شکلی پویا در متن دوم جای می‌گیرند. ارزش و اعتبار متن دوم به‌واسطهٔ عناصر مشترک با متن اول نیست؛ بلکه به‌دلیل بازتولید و گسترش این عناصر و ترکیب بدیع آن‌ها در پیکرهٔ متن تازه است. با همین رویکرد و از خلال پیوند بررسی تطبیقی و بینامتنی ***مثنوی خموش خاتون*** و ***هزار و یک شب***، ابتدا به پیوند عناصر مشترکی همچون متنیت فرهنگی و جغرافیایی، آغاز مشابه، تعلیق و شخصیت‌های داستانی پرداختیم. این عناصر طرحی کلی از درون‌مایه‌ها و دلالت‌های مبنایی این دو اثر پیش‌روی خواننده قرار می‌دهند. پس از درک زوایای مختلف این عناصر و چگونگی دریافت این دلالت‌ها، با خوانشی بینامتنی پویایی این عناصر را در ژرف‌ساخت متن اصلی (***خموش خاتون***) سنجیدیم. نگاه دوم ضامن رهایی متن از تقلید محض است که بر پیش‌متن خود تأثیر می‌گذارد؛ یعنی این‌بار ***مثنوی خموش خاتون*** با نشانه‌روی به کنش‌های مردم‌دارانهٔ داستان‌های ***هزار و یک شب***، از اقتدار آن می‌کاهد و عناصر آن گفتمان را از طریق نقیضه و کلاژ از بافت خود جدا می‌کند و به بافتی دیگر می‌کشاند.

به این ترتیب، تحلیل تطبیقی دستاوردهای خود را در اختیار تحلیل بینامتنی می‌گذارد و سپس نتایج حاصل از این همکاری، به گسترهٔ متون سرازیر می‌شود. نتایج حاصل از این رویکرد در پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

۱. در پرتو نقد تطبیقی، اشتراکات فراوان این دو اثر مشخص می‌شود. یکسان بودن

چارچوب فرهنگی و زبانی، همسانی شخصیت‌های داستانی و شیوهٔ ورود آن‌ها به داستان، حضور گردونهٔ روایی در هر دو داستان، برجسته بودن عنصر گفت‌وگو (به‌شکلی که سراسر داستان ***خموش خاتون*** برای رسیدن به اصل گفت‌وگو پایه‌ریزی شده و واژهٔ خموش در عنوان داستان نیز نقیضهٔ پرمفهومی برای برجسته کردن این موضوع است)، تقابل و تکامل شخصیت‌ها موارد همسان دیگر در این دو اثر به‌شمار می‌روند.

۲. پس از دریافت همخوانی‌های این دو متن، درمی‌یابیم که داستان ***خموش خاتون*** آگاهانه یا ناآگاهانه از ***هزار و یک شب*** متأثر است و به‌شکلی نقل‌قول‌هایی از ***هزار و یک شب*** در میان ***خموش خاتون*** توزیع شده است؛ نقل‌قول‌هایی که گم‌گشته و پنهانند. درک زوایای داستان ***خموش خاتون*** تنها در ارتباط با ***هزار و یک شب*** امکان‌پذیر است.

۳. توجه به الگوی قبلی به معنی تأثیرپذیری صرف نیست؛ بلکه جدالی برای فاصله گرفتن از اثر قبلی است که با ادغام شخصیت‌های داستانی، نقیضه و به چالش کشیدن ایدئولوژی‌های مرسوم داستانی اتفاق می‌افتد. برقراری ارتباط گفتمانی و یافتن تبادل‌های داستانی، در پرتو خوانش بینامتنی امکان‌پذیر است.

٤. در نگرش حاضر، دسترسی به منشأ اثر مطرح نیست و این پرسش که داستان تکمیل‌شده و اصلی (***خموش خاتون***) اصیل‌تر است یا داستان تکمیل‌کننده (***هزار و یک شب***)، بیهوده است. وقتی خوانش بینامتنی با خوانش تطبیقی گره بخورد، نحوهٔ فراتر رفتن اثر متأخر از متقدم براساس بازنویسی و فعال کردن عناصر فراموش‌شدهٔ متن قبلی در متن حاضر مطرح است؛ چنان‌که در خوانش ***مثنوی خموش خاتون***، با توجه به مسائلی همچون ایدئولوژی قدرت مردانه و عنصر گفت‌وگو و با تغییر و تکامل شخصیت‌های داستانی، می‌توانیم به میزان پایبندی یا رهاگشتگی آن، از ***هزار و یک شب*** پرده برداریم.

۱۰. پی‌نوشت‌ها

1. comparative analysis
2. textuality cultural and geographical
3. incipit
4. focalization
5. suspense
6. Embedding

7. Dialogue

۸. نام‌های شهرزاد و خواهر یا همدستش به گونه‌های مختلف ضبط شده است و دنیازاد، ضبطی نادر است. در پاره‌ای ترجمه‌ها، دُنیازاد که خدمتکار یا دایهٔ شهرزاد است- شاید به‌سبب پایگاه اجتماعی‌اش- دینارزاد نامیده شده. علت این تغییر نام‌ها بی‌گمان رسم‌الخط (Graphic) زبان عربی است که در تدنویسی حرف «ی» و حرف «نون» که فقط با جای نقطه‌ها از هم متمایز می‌گردند، با هم مشتبه می‌شوند. در ***مروج‌الذهب*** مسعودی و در ***الفهرست*** ابن ندیم، دینارزاد ضبط شده و در ***الف لیله و لیلهٔ*** امروزی گاهی دینارزاد و گاهی دنیازاد. اما ضبط دین‌آزاد در کتاب ***هزارافسان*** بهرام بیضایی نادر است و جایی دیده نشد. در مقالهٔ حاضر با توجه به پژوهش مهوش قویمی دربارهٔ ارزش توصیفی نام شخصیت‌ها در ***هزار و یک شب*** (قویمی، ۱۳۸۸: ۵۷- ٥٦) **دُنیازاد** صحیح‌تر دانسته شد.

9. feedback
10. characters
11. intertextuality analysis
12. inclusion and derivation
13. parody
14. permutation

۱۵. collage: نوع خاصی از خلق اثر است که با ترکیب عناصر متفاوت و مستقل صورت می‌گیرد و از این جهت درمقابل بازنمایی هنری به‌شیوهٔ معمول آن قرار می‌گیرد و می‌توانیم آن را گونه‌ای از بینامتنیت قلمداد کنیم.

۱۱. منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: فردا.
- ارسطو (۱۳۵۷). ***فن شعر***. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.
- بنت، اندرو و نیکولاس رویل (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر ادبیات نقد و نظریه***. ترجمهٔ احمد تمیم‌داری. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸٤). ***سبک‌شناسی***. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۱). ***هزار افسان کجاست؟***. تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۱). ***دستور زبان روایت***. ترجمهٔ احمد اخوت. اصفهان: فردا.

- جی هوانسیان، ریچارد و جورج صباغ (۱۳۹۰). ***هزار و یک شب در ادبیات و جامعهٔ اسلامی***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: هرمس.
- رعدی (۱۳۷۵). ***مثنوی خموش خاتون***. به تصحیح سیدمهدی غروی. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- رنو، لوئی (۱۳۸۰). ***ادبیات هند***. ترجمهٔ سیروس ذکاء. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- ریمون، شلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- ساجدی، طهمورث (۱۳۸۷). «هزار و یک شب در اروپا». ***نامهٔ فرهنگستان***. ش ۳۹.
- ستاری، جلال (۱۳٦۸). ***افسون شهرزاد***. تهران: توس.
- سیگر، لیندا (۱۳۷٤). ***خلق شخصیت‌های ماندگار***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: مرکز گسترش سینمایی مستند و تجربی.
- طسوجی، عبداللطیف (۱۳۸۸). ***هزار و یک شب***. به اهتمام موسی فرهنگ. تهران: گوتنبرگ.
- علوی، فریده و آروین رجبی (۱۳۹۱). «خوانش بینامتنی هزار و یک شب: بستر تلاقی ادبیات شرق و غرب». ***ادبیات تطبیقی***. س ۳. ش ٦. صص ۱۳۳– ۱۱۷.
- غروی، مهدی (۱۳٤۹). «خموش خاتون». ***آینده***. س ۸.
- فاستر، ای. ام. (۱۳۵۳). ***جنبه‌های رمان***. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: حبیبی.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۸). ***جهان هزار و یک شب*** (مقالاتی دربارهٔ هزار و یک شب). ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز. (صص ٥٤– ۷۰).
- محمودی بختیاری، بهروز و زهرا خسروی (۱۳۹۰). «مردپوشی زنان در دو داستان از ***هزار و یک شب*** و دو کمدی از شکسپیر: بررسی تطبیقی». ***هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی***. (پاییز و زمستان). ش ٤٤.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- مناصرة، عزالدین (۲۰۰٦). ***علم التناص المقارن***. عمان: دار مجدلاوی للنشر و التوزیع.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت***. تهران: سخن.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۷). ***تعلیق و کنش داستانی***. ترجمهٔ مهرنوش طلایی. اهواز: پرسش.

References:

- Alavi, F. & A. Rajabi (2012). "Intertextual reading of the thousand and one nights: Cross-platform of east and west literature ". Comparative Literature (University of Kerman). Spring-Summer. Year 3. No.6. Pp.117-133 [In Persian] .
- Allen, G. (2006). *Intertextuality*. Translated by: Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz [In Persian].
- Almonasere, Izz al-Din (2006). C*omparative Aware of Intertextuality.* Amman: Dar-Majdalawi for Publication and Distribution [In Arabic]
- Aristotle (1978). *Poetics*. Translated by: Abdolhossein Zarrinkoob. Tehran: Amir Kabir [In Persian].
- Bahar, M.T. (2005). *Stylistics*. Tehran: Amir Kabir [In Persian]..
- Bayzai, B. (2012). *Where is Hezar Afsaneh?*. Tehran: Intellectuals and Women's Studies [In Persian].
- Bennett, A. & N. Royle (2009). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Translated by: Ahmad Tamimdari. Tehran: Institute of Social and Cultural Studies [In Persian].
- Bressler, Ch. (2007) .*Literrary Criticism*. New Jersey: Printice Hall.
- Forster, E.M. (Foster, A. Um.) (1974). *ASpects of the Novel*. Translated by: Ibrahim Younes. Tehran: Habibi [In Persian].
- Hovannisian,G. R. & G. Sabagh (2011). *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society.* Translated by: Fereydoon Badrei. Tehran: Hermes [In Persian].
- Gavimi, M. (2009). *The world of Thousand and One Nights (Proceedings).* Translated by: Jalal Sattari. Pp.70 - 54, Tehran: Nashrkaz [In Persian].
- Genette, G .(1997). *Palimpsets: Literature in the Second Degree* .English Trans: (University of Nebraska Press).
- Gharavi, M. (1970). Mathnavi -e-Khamush Khatun. Tehran: Ayandeh. Year 8.

[In Persian].

- Kristeva, J. (1984). *Revolotion in Poetic Language*. Trans. Leons. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Mahmoodi-Bakhtiari, B. & Z. Khosravi (2011). "Cross-dressing of women in two stories of Thousand and One Nights and one and two comedies by Shakespeare: A comparative study". *Fine Arts: Play and Music Arts (Fine Arts).* No.44. Fall [In Persian].
- Makarik, I.R. (2009). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*. Translated by: Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: Agah [In Persian].
- Namvar Motlagh, B. (2011). *An Introduction to Intertextuality*: *Theory and Applications.* Tehran: Sokhan [In Persian].
- Noble, W. (2008). *Fiction Suspense and Action.* Translated by: Mehrnoosh Talaei. Ahvaz: Rasesh [In Persian].
- Okhovat, A. (1992). *The Gammar of Stories*. Esfahan: Farda [In Persian].
- Paltridge, B. (2008). *Discourse Analysis*. London: continuum.
- Ra'di (1996). *Mathnavi -e-Khamush Khatun*. Corrector by: Mahdi Gharavi. Islamabad: Iran Pakistan institute of Persian Studies [In Pakistan]
- Renou, L. (2001). *Indian Literature*. Translated by: Sirus Zokae. Tehran: Farzan Ruz [In Persian]..
- Rimmon-Kenan, Sh. (2008). *Narrative Fiction*: Contemporary Poetics. Translated by: Abolfazl Horri. Tehran: Niloufar [In Persian].
- Sajedi, T. (2008). "Thousand and One Nights in Europe". *Academy of Letters*. No.39 [In Persian] .
- Sattari, J. (1989). *Afsooneh* Shahrzad. Tehran: Tous [In Persian].
- Sygr, L (1995). C*reating Unforgettable Characters.* , Translated by: A. Akbari. Tehran: Documentary and Experimental Films Center [In Persian].
- Tasooji, L. (2009). Thousand and One Nights. Translated by: Latif Tasooji. By

the Effort of Moosa farhang. Tehran: Gothenberg [In Persian].

- Todorov, T. (1992). *The Gammar of Narration*. Esfahan: Farda [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی