نشریهٔ ادبیات تطبیقی(علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی- دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال سوم، شمارهٔ۶، تابستان ۱۳۹۱

خوانش بینامتنی هزار و یک شب: بستر تلاقی ادبیات شرق و غرب*

دکتر فریده علوی
دانشیار دانشگاه تهران
آروین رجبی
کارشناس ارشد دانشکدهٔ مطالعات جهان دانشگاه تهران

چکیده

امروزه تعاریف بسیار متفاوتی از خوانش بینامتنی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی ارائه شده است. اما وجه مشترک همهٔ آن ها باور داشتن قابلیت‌هایی است که در خوانش بینامتنی می‌توان یافت. بر اساس این رویکرد می‌توان جلوه‌های گوناگون متون ادبی را دسته بندی کرد، ارتباط و تعاملات میان آن ها را دریافت و وابستگی متقابل آن ها به یکدیگر را مورد بررسی قرار داد. در واقع، در خوانش بینامتنی می‌توان پا را فراتر از بررسی تاثیر و تاثر متون ادبی بر یکدیگر گذاشته و به تعریف جدیدی از جایگاه خواننده به عنوان عامل تاثیرگذار بر خلق معانی نوین در گسترهٔ ادبیات جهانی سخن گفت. مقالهٔ حاضر، ضمن تاکید بر ارائه تعریف دقیقی از خوانش بینامتنی، بر آن است تا با تکیه بر کتاب *هزار و یک شب* و نسخه‌های متعدد و متفاوت آن به خصوص در ادبیات فرانسه، نشان دهد این رویکرد تعمقی است بر حافظهٔ ادبیات؛ پژوهشی است بر ماهیّت، ابعاد و اهدافی که موجب می‌شوند تا ادبیات محل ارجاع خودش شود، و بالاخره، بررسی عواملی است که ادبیات را از بازنویسی متون گذشته منع کرده و به خلق آثاری هدایت می‌کند که سنخیت و همگونی با متن ارجاعی ندارند.

واژگان کلیدی

خوانش بینامتنی، *هزار و یک شب*، ادبیات تطبیقی، ادبیات فرانسه.

---

*تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۸/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۴/۱۷
نشانی پست الکترونیکی نویسنده: *rajabi.arwin@gmail.com falavi@ut.ac.ir*

۱- مقدمه

خوانش بینامتنی (intertextualité) رویکردی از ادبیات تطبیقی است که امکان بررسی ژانرهای ادبی را در ابعاد مضمونی و متنی فراهم می‌آورد. ژولیا کریستوا منتقد فرانسوی در کتاب *سمیوتیکه*، واژهٔ بینامتنیت را برای اولین بار به کار برد و آن را برابر واژهٔ dialogisme که نظریه پرداز روس، میخائیل باختین در کتاب *زیبایی شناسی و تئوری رمان* (۱۹۷۸، ۲۲۲-۲۲۵) به کار برده بود، دانست. کریستوا باور دارد که متن محل تلاقی گزاره‌های متعددی است، وی آن را محصول و فراورده‌ای نامتغیّر نمی‌شناسد. او در تعریف بینامتنیت، متن را محل زایش متون دیگر به واسطهٔ جنبهٔ تعادلی‌اش می‌داند (کریستوا، ۱۹۶۹، ۱۳)، اما رویکرد بینامتنی، محدود به ارائهٔ تصویری روشن و فزاینده از ساختارهای شکلی و سبک شناختی متون نیست، بلکه سطوح گوناگون فرهنگی در اعصار مختلف را نیز در خود نهفته دارد. از این رو، ژرار ژُنت واژهٔ «فرامتنیت» (transtextualité) را بر «بینامتنیت» مقدم می‌شمارد، زیرا از این طریق می‌توان علاوه بر ارزش گذاری بر متن ادبی، «هر آنچه که آن را به صورت آشکار یا پنهان، با متون دیگر مرتبط می‌سازد» نیز مورد بررسی و تحلیل قرار داد (ژنت، ۱۹۷۹، ۸۷).

یکی از شاهکارهای ادبی که رابطهٔ میان متن و فرامتن را به بهترین شکل به نمایش در آورده، *قصّه‌های هزار و یک شب* است. سوفی رابو در کتاب *بینامتنیت* با اشاره به آثار نویسندگان فرانسوی همچون ژرار دو نروال و مارسل پروست نشان می‌دهد که هیچ اثری نمی‌تواند مانند *قصه‌های هزار و یک شب* محل تلاقی میان متن و جهان، به خصوص جهان خاوری باشد (رابو، ۲۰۰۲، ۱۹۳). بنابراین، مقاله حاضر تلاشی است برای خوانش بینامتنی این شاهکار ادبی تا بتوان به ماهیت، ابعاد و گسترهٔ این نقد در ارتباط آن با سایر متون ادبی و جهان واقعیت پرداخت. همچنین، پاسخی است بر این پرسش که همخوانی میان اثر ادبی و کلیات فرهنگی که در آن می‌روید، چه تاثیراتی دارد و تا چه اندازه می‌تواند به حفظ گذشتهٔ ادبی و آفرینش آثار نوین و منحصر به فرد بیانجامد.

۲- تاثیر خوانش بینامتنی در برقراری گفتگو در گنجینهٔ ادبیات جهانی

هر چند که بررسی تاثیر و تأثر آثار بر یکدیگر از مهمترین عوامل تحلیلی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی است، خوانش بینامتنی به عناصر دیگری همچون ارجاع، نقل قول، کنایه، تقلید و کُلاژ توجه دارد. آنیک بویاگه در نقدی بر آثار مارسل پروست – با این یادآوری که او در خواندن آثار بالزاک و فلوبر توجه خاصی نشان می‌داد – به برخی از این عوامل می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه نویسنده ضمن پرهیز از تکرار یک اثر ادبی، قادر است تا با ارجاع به عنوان، نویسنده، شخصیّت داستانی و یا موقعیّتی خاص، شرایط خوانش بینامتنی را پدید بیاورد (بویاگه، ۲۰۰۰، ۳۱).

در *زمان بازیافته* از مجموعهٔ رمان‌های *زمان از دست رفتهٔ* مارسل پروست، ارجاع به عنوان قصه‌های *هزار و یک شب* ابزاری است در دست‌های قهرمان داستان که از طریق آن مسایل گوناگون جهان پیرامونش را مورد توجه و تحلیل قرار می‌دهد و می‌نویسد: «هنگامی که بارون مرا ترک می‌کرد، مناظر ارائه شده از مشرق زمین توسط دکان (Decamps) یا دلاکروا (Delacroix) تصوراتم را مشغول نکرده بود، بلکه ذهنم گرفتار همان مشرق زمین *هزار و یک شب* بود که فراوان دوستش می‌داشتم و آهسته آهسته در پیچ و خم کوچه‌های تاریکش گم می‌شدم، به خلیفه هارون الرشید فکر می‌کردم که در جستجوی ماجراها و حوادث محله‌های گم شدهٔ بغداد بود.» (پروست، ۱۹۵۴، ۸۱۵-۸۰۹). در این مثال به خوبی می‌توان دریافت که راوی برای سخن گفتن از جهان شرق و القای حس و حال خاور زمین به خواننده‌اش، به طور واضح به نمادی هنری استناد می‌کند. گویی که بهره‌گیری از عنوان *هزار و یک شب* به تنهایی القا کنندهٔ هر آن‌چیزی است که مجموعهٔ خاور زمین را در بر می‌گیرد. حتی اگر خاور زمینی باشد که با جهان‌بینی غربی به توصیف در آمده است.

در واقع، چنانچه تولیدات ادبی شکل گرفته از داستان‌های *هزار و یک شب* را در طول سالیان متوالی، از پیش از دورهٔ ساسانی در هند، ترجمهٔ آن به پهلوی میانه در ایران، سده‌هایی بعد برگردان آن به عربی در بغداد، اضافه شدن داستان‌های جدیدی به آن در مصر، چند سده بعد ترجمهٔ آن در قرن هجدهم به فرانسه توسط

گالان، ترجمهٔ آن به فارسی در عصر قاجاریه توسط عبداللطیف طسوجی تبریزی، و سرانجام، ترجمهٔ آن در قرن نوزدهم به انگلیسی توسط سر ریچارد برتون، بار دیگر بررسی کنیم، پیامد این بررسی درخواهیم یافت که این شاهکار ادبی محملی است برای گفتگو و تلاقی میان ادبیات کشورهای مختلف جهان، میان ادبیات و سایر اشکال بیان هنری (مانند سینما، رسانه‌های ارتباط جمعی، هنرهای تصویری و تجسمی و ...)، میان تخیلات نویسندهٔ آن با نویسندگان جهان و سرانجام، گفتگوی میان فرهنگ سرزمین‌ها است. این اشکال گفتگو – در گستره‌های هنری و فرهنگی – مجموعه‌ای هماهنگ را پدید می‌آورد که بیانگر چندآوایی و جهانی بودن این اثر ادبی است.

کتاب *هزار و دومین شب* که در سال ۱۸۴۱ میلادی منتشر شد، نمونهٔ اثری ادبی است که محمل تلاقی تخیلات، ادبیات و به ویژه فرهنگ شرق و غرب می‌شود. تئوفیل گوتیه در این کتاب با اشاره به داستان *هزار و یک شب* ترجمهٔ آنتوان گالان، شهرزاد قصه‌گویی را به تصویر می‌کشد که سرچشمهٔ الهام‌بخش قصه‌هایش خشکیده و سوار بر قالیچهٔ پرنده‌اش، به داستان‌نویسی پاریسی پناه برده تا تاروپود قصه‌ای جدید را برای او فراهم سازد. «آن قدر داستان تعریف کرده‌ام که به آخر خط رسیده‌ام؛ هرچه را بلد بودم، نقل کرده‌ام. همهٔ قصه‌های پریان را بازگفته‌ام؛ غول‌ها، جن‌ها، جادوگران و ساحره‌ها مرا فراوان یاری کردند، اما هر چیزی را پایانی است، حتی امر محال؛ [...] شهریار کم‌کم شروع به خمیازه کشیدن کرده و دستهٔ شمشیرش را به شدت تکان داده، [...] این گالان ابله که می‌گفت پس از هزار و یکمین شب، عطش سلطان در شنیدن داستان‌ها فرو می‌نشیند و مرا عفو می‌کند، مردم را فریب داده؛ این دروغی بیش نیست: سلطان تشنه‌تر از همیشه آمادهٔ شنیدن قصه است، فقط کنجکاویش می‌تواند بر بیرحمی او فائق آید» (گوتیه، ۲۰۰۲، ۸۸۵).

برای درک بهتر مفاهیم این جملات که اصل آن به زبان فرانسه و از کتاب *هزار و دومین شب* تئوفیل گوتیه وام گرفته شده است، خواننده غربی می‌بایست به چند پرسش پاسخ گوید: غول‌ها، جن‌ها، جادوگران، ساحره‌ها چه کسانی‌اند؟

شهریار کیست؟ گالان ابله کیست؟ مگر در هزار و یکمین شب چه اتفاقی افتاده است؟ سلطان کیست؟

بنابراین، برای یافتن پاسخی بر پرسش‌هایش به سراغ کتاب *هزار و یک شب* ترجمهٔ آنتوان گالان می‌رود. هر چند که گالان به هنگام ترجمهٔ متن نتوانسته ساختار اصلی داستان را از زبان عربی حفظ کند، اما به هر حال، به یُمن این کتاب می‌توان به خوانشی نسبی از کتاب گوتیه دست یافت و با آداب و رسوم اگزوتیک، بیگانه و غریب شرقی آشنا شد. اما ترجمهٔ گالان نیز کمکی به شناخت سرنوشت شهرزاد قصه‌گو در پایان آخرین شب نمی‌کند. توجه گالان به نقل ماجراهای افسانه‌ای داستان اصلی بوده. او بی‌همتایی شهرزاد را در قدرت خیال‌پردازی‌هایش نیافته، بلکه همواره از فرهیختگی و فرهنگ غنی او تعریف کرده است: «او [شهرزاد] کتاب‌های فراوانی خوانده بود و از حافظهٔ بسیار قوی برخوردار بوده، به گونه‌ای که هیچ چیزی از خوانده‌هایش فراموش نمی‌کرده است» (گالان، ۱۹۶۷، ۳۵). اما گوتیه، خوانش نوینی از این افسانه‌ها ارائه کرده و سرنوشت شهرزاد، و هر قصه‌گویی را به تصویر کشیده که با پایان یافتن قصه‌هایش به فراموشی سپرده و از صحنهٔ روزگار محو می‌شود، زیرا مرگ شهرزاد قصه‌گو با پایان یافتن تخیلاتش در هم آمیخته است. توجه به این مهم از سوی گوتیه در کتاب *هزار و دومین شب* ما را در خوانش نوینی از ترجمهٔ گالان یاری می‌کند.

در واقع، هر متن ادبی دارای معنایی است. کشف و درک این معنا تنها از شناخت فرایندی حاصل می‌آید که آن را خوانش می‌نامند. در درون هر متن ادبی به مطالبی اشاره شده که برای درک معنای آن ها می‌باید به خوانش متون ادبی پیشین پرداخت. از این رو، یک متن ادبی را نمی‌توان برخوردار از معنای مستقلی دانست، بلکه می‌بایست آن را در شبکه‌ای از روابط متنی یافت. نظریهٔ خوانش بینامتنی نیز ریشه در این مهم دارد و تلاشی است برای یافتن شبکه‌های ارتباطی میان متون ادبی. به عبارت بهتر، در خوانش بینامتنی، معنای متون ادبی را در علل خارجی همچون جهان پیرامون، نویسندهٔ متن و یا ریشه‌های عینی نمی‌توان یافت، بلکه می‌بایست این معنا را در روابط موجود میان آثار و متون جستجو کرد.

مصداق این امر را می‌توان در کتاب *شب قدر* (۱۹۸۷) اثر طاهر بن جلون نویسنده فرانسوی مراکشی الاصل یافت که در آن، نویسنده تنها به اقتباس از فرهنگ و میراث مغربی- مراکشی خود و زبان مادریش اکتفا نمی‌کند، بلکه از فرهنگ مکتوب و موجود در داستان های *هزار و یک شب* نیز الهام می‌پذیرد، و به این ترتیب، نویسنده می‌تواند یک تبار را به نمایش بگذارد، و با جوامع دیگر ارتباط برقرار کند. از همین روست که کریستیان شوله- آشور در کتاب *۱۰۰۱ شب و تخیل در قرن بیستم* با تاکید بر ابعاد بینامتنی این اثر، از آن به عنوان محصول و منبع آثار دیگر یاد می‌کند. آن را نقطهٔ برخورد بین شرق و غرب، محمل چندین زبان، چندین ملیت و فرهنگ‌های متعدد، و سرانجام، نقطهٔ آغازین آثار نویسندگانی می‌داند که دارای اهداف مختلف و افق‌های گوناگون‌اند (شوله- آشور، ۲۰۰۵، ۷).

وانگهی، بینامتنیت را نمی‌توان نامی دیگر برای مطالعهٔ تأثیر و تأثر دانست و یا آن را محدود به رابطهٔ میان یک یا چند متن کرد. بینامتنیت روش درک ما را از متون ادبی متأثر می‌کند، و ادبیات را به منزلهٔ شبکه یا کتابخانه‌ای متصور می‌سازد که هر متنی سایر متون را دگرگون می‌کند و آن ها نیز به سهم خود معنای متن اول را تعیین می‌کنند. در مثال مطرح شده از کتاب *هزار و دومین شب*، یافتن شبکهٔ ارتباطی میان متن گوتیه و متن گالان ما را در درک بهتر معنای هر دو اثر یاری می‌کند. اما در هر صورت به یک پرسش پاسخ نمی‌گوید: چرا عنوان کتاب *هزار و یک شب* است؟ در هیچ یک از این دو اثر هزار و یک داستان در هزار و یک شب تعریف نشده است. چه پاسخی برای این سؤال می‌توان یافت؟ در اینجاست که باید به سراغ اصل متن به زبان عربی برویم. کتابی با عنوان *الف لیله و لیله* که پیش تر در عهد ساسانی و پسین‌تر با در هم آمیختن منابع عربی و ترکی و غیره به وجود آمده و در عهد قاجاریه به نام *هزار و یک شب* به زبان فارسی ترجمه و تدوین گردیده است. اصل کتاب در زبان عربی نیز فاقد هزار و یک فصل و یا هزار و یک شب است. در واقع، به کار بردن عدد هزار و یک در عربی و یا حتی در فارسی، نشان از انبوهی فزون از شمار دارد، اما جالب اینجاست که فارغ از مفهوم واقعی این اصطلاح، گالان آن را هزار و یک شب ترجمه کرده و

گوتیه از سرنوشت شهرزاد در شب بعد از هزار و یک شب سخن رانده است. البته این نیز چندان مهم نیست. زیرا خوانش بینامتنی در پی یافتن شبکهٔ ارتباطی خطی بین متون نیست.

هر چند که خوانش بینامتنی با تأخیر وارد عرصهٔ نقد شده است تا بتواند به عنوان ابزار تحلیل متون مورد بهره‌برداری قرار گیرد، اما پیدایش آن ـ که همزمان با اوج گیری دیدگاه‌های ساختارگرا (structuralisme) در دههٔ ۶۰ میلادی بود ـ موجب شد تا متن ادبی به منزلهٔ یکی از اجزای نظام متنی مورد توجه قرار گیرد. در واقع، بینامتنیت به معرفی ادبیات به منزلهٔ نظامی پرداخت که از هر منطق سببی (Logique causale) و زمان خطی و بشری رها می‌شود و در آن متون ادبی فقط به واسطهٔ یکدیگر فهمیده می‌شوند و هر متن جدیدی که در این نظام وارد می‌شود، آن را تغییر می‌دهد، اما به عنوان محصول متون پیشین دیده نمی‌شود، بلکه این متن جدید به طور همزمان در گذشته و آیندهٔ آنان پدیدار است و بدین‌گونه، راهی است که به سوی هرمنوتیک ادبی حاصل از تاریخ ادبی گشوده می‌شود.

۳- تاثیر خوانش بینامتنی بر خلق ادبیات نوین در گسترهٔ جهانی

هنگامی که واژهٔ «بینامتنیت» (کریستوا، ۲۰۰۰، ۱۴۴) با «تلاش ژولیا کریستوا برای تلفیق نظریات سوسور و باختین در باب زبان و ادبیات پدیدار شد و اسباب نخستین تبیین نظریهٔ بینامتنی را، در اواخر دههٔ ۶۰، مهیا کرد» (گراهام آلن، ۱۳۸۵، ۱۳) و سپس، توسط رولان بارت (بارت، *تئوری متنی، دائرةالمعارف یونیورسالیس*) مورد توجه قرار گرفت، یک اصل مهم و اساسی مطرح شد: واژهٔ بینامتنیت از واژه‌هایی مانند منبع (source) و تأثیر که تاکنون برای بررسی رابطهٔ میان متون مورد استفاده قرار می‌گرفته، می‌پرهیزد. زیرا در این خوانش از رابطهٔ میان متون، نه به نقطهٔ آغازین، یعنی مبدا و منبع آن توجهی می‌شود و نه به تأثیر متن مبدا بر متن نهایی. در واقع، چنانچه بخواهیم این مطلب را در مثال *هزار و یک شب* مطرح کنیم، می‌گوییم که خوانش بینامتنی به مطالعهٔ این مهم می‌پردازد که

چگونه گوتیه توانسته متن گالان یا متن *الف لیله و لیله* را از آن خود کند و نه اینکه چگونه متن گالان یا متن *الف لیله و لیله* می‌توانند اثر گوتیه را توضیح دهند.

از سال ۱۹۷۶، ژنی به تعریف مرزهای بینامتنیت پرداخته، و آن را بر ماهیت تغییرات به وجود آمده بر روی متن A به وسیلهٔ متن B متمرکز می‌کند. او برخلاف کریستوا اعتقاد دارد که بینامتنیت عبارت از «عمل دگرگون کردن و شبیه‌سازی چند متن به وسیلهٔ یک متن محوری است که رهبریت معنایی را دارا باشد.» (ژنی، ۱۹۷۶، ۲۶۲). در سال ۱۹۸۲، ژرار ژنت «فرامتنیت» یا transtextualité (ژنت، ۱۹۸۲، ۷) را جایگزین واژه بینامتنیت می‌کند و در تعریف جدید خود به روابط ادغام (inclusion) یا حضور مشترک (coprésence) میان دو متن اکتفا می‌کند (متن A درون متن B است)؛ و روابط اشتقاقی (dérivation) (یعنی متن B به واسطهٔ تقلید یا دگرگونی، مشتق از متن A است) را متعلق به گسترهٔ زیرمتنیت (hypertextualité) می‌داند. هر چند ژنت یا کُمپانیون (Compagnon) تلاش کردند تا این نوع روابط بینامتنی را از یکدیگر متمایز سازند، اما در بسیاری از خوانش‌های بینامتنی از هر دو نوع روابط به طور همزمان سخن گفته می‌شود.

در این زمینه می‌توان به *هزار و دومین قصهٔ شهرزاد* اثر ادگار آلن‌پو به سال ۱۸۴۵ اشاره کرد که نه تنها اشتقاقی است از *هزار و یک شب*، بلکه در آن نویسنده با اقتباس از متون مستند و علمی عصر خود و بیان آن ها از زبان شهرزاد قصه‌گو، اقدام به کُلاژ (collage) می‌کند و به «نزدیک‌سازی» (proximation) می‌انجامد که ژنت از آن سخن گفته و تلاشی است برای به روز کردن متن مبدا و اولیه. در این کتاب، شهرزاد قصه‌گو که می‌داند شهریار دیگر قصد کشتن او را ندارد، تصمیم می‌گیرد ادامهٔ ماجرای سندباد را حکایت کند. این سفرهای جدید سندباد، که به ظاهر به عجایب کتاب *هزار و یک شب* می‌افزاید، در واقع به تمجید جهان واقعی علوم می‌پردازد. امری که در یکی از جملات آغازین کتاب تجلی می‌یابد: «واقعیت از تخیل فراتر می‌رود» (آلن پو، ۱۹۸۹، ۸۳۴).

اما نظریه‌پردازان بینامتنیت، متأثر از نقد ساختارگرایی دهۀ ۶۰، به جهان خارج از متن بهایی نمی‌دهند. در تعریف آن ها از ادبیات، جهان واقعی جایی ندارد و ادبیات به یک نظام متنی ارجاع می‌دهد و نه به جهان واقعی. بدین‌سان، جهان خارج از متن نیز از آن متن است. در واقع، در کنار نقد ساختارگرا که بر تفکر بسته بودن متن ادبی استوار است، بینامتنیت روشی است برای وسعت بخشیدن به مفهوم متن بسته، روزنه‌ای است برای توجّه به خارج از متن در چارچوب بستار متن. در واقع، بینامتنیت امکان مطالعۀ مقوله‌های فراتر از متن را فراهم می‌سازد. متن به معرفی ریشه‌های خود می‌پردازد، آن‌ها را دگرگون می‌سازد و یا ابداع می‌کند، ولی در هر حال همه چیز را در درون خود جستجو می‌کند: چه اهمیتی دارد که آنتوان گالان کیست؟ مهم این است که ادگار آلن‌پو می‌خواهد از داستان‌های گالان بهره بگیرد.

وانگهی، با توجه به وجود پیوستگی از متنی به متن دیگر، می‌توان به واسطۀ بینامتنیت از متن خارج شد، از مرزهای آن عبور کرد و دوباره خود را در مقابل متنی دیگر یافت؛ بدون آن‌که به دنیای واقعی یا زمینۀ تاریخی اشاره نمود. در این رویکرد، تعریف جدیدی از تاریخ ادبیات ارائه می‌شود که عبارت است از بررسی تحول کاملاً شکلی و صوری نظامی که وابسته به تحول تاریخ عمومی نیست.

به علاوه، از آنجایی که متون با یکدیگر مرتبط‌اند و ادبیات به عنوان مجموعه‌ای از روابط بین متون دیده می‌شود، در این صورت واژه‌ها و متون ادبی از آن فرد خاصی نیستند بلکه دارایی‌هایی عمومی‌اند که هر کسی می‌تواند به دلخواه خود از آن ها بهره‌مند گردد. هیچ متنی در محدودۀ مؤلف باقی نمی‌ماند، بلکه به واسطۀ کسانی که آن را نقل و یا بازنویسی می‌کنند، همچنان نوشته می‌شود. به این ترتیب، داستان *هزار و یک شب* و قصه‌های شهرزاد مجموعه‌ای است از خط سیر متنی آن، از نسخه‌های متغیر گذشته و آینده‌اش. از این روست که ژرار ژنت از کُلیّت (totalité) و مجموعه‌ای سخن می‌گوید که «مؤلفان آن یکی هستند» (همان، ص۴۵۳). به علاوه، همۀ نظریه‌پردازان گروه «تِل کِل» (Tel quel) بر این باور بودند که متن یک عنصر فعال است، بینامتنیت را تولید، آن را دوباره فرآوری می‌کند و به آن معنا می‌بخشد. مثلاً در داستان *فرزند شن* اثر طاهر

بـن جلـون تمـام ایـن فرامتنیـت داسـتان و ایـن بینامتنیـت باعـث اضـافه شـدن شخـصیت هـای شـناخته شـده همچـون دون کیـشوت و یـا شخـصیت هـای *هـزار و یـک شـب* بـه داستان می‌شود.

امـا درک معنـای مـتن، تفـسیر یـا تأویـل آن توسـط خواننـده صـورت مـی‌پـذیرد. بـه عبـارت بهتـر، موجودیـت بینامتنیـت وابـسته بـه وجـود خواننـده و یـا مفـسر اسـت، یعنـی هنگـامی کـه خواننـده در پـی یـافتن معنـای مـتن اسـت، بینامتنیـت حاصـل مـی‌شـود بـه خـصوص زمـانی کـه درک ایـن معنـی بـسیار دشـوار مـی‌گـردد. از ایـن روسـت کـه ریفـاتر (Riffaterre) مـی‌نویـسد: «خواننـده تنهـا کـسی اسـت کـه مـی‌توانـد رابطـهٔ بـین متـون را برقـرار کنـد» (ریفـاتر، ۱۹۸۳، ۲۰۵) و کمـی دورتـر در معرفـی شـعر مـی‌نویـسد: «ایـن رفـت و شـد ارزش معنـایی یـک نـشانه بـه ارزش معنـایی دیگـر آن، ایـن تـوالی تکـراری ابـراز و ابهـام معنـازایی، همـین رفـت و شـد و یـا بـه بیـان بهتـر، ایـن جریـان نـشانه‌شـناختی، همـهٔ ایـن هـا مشخـصه‌هـای چیـزی هـستند کـه شـعر نامیـده مـی‌شـود» (همـان، ص۲۰۷). پـس بینامتنیـت مـتن را در نظـام متنـی قـرار مـی‌دهـد و نـه در میـان اشـیای واقعـی. امـا ریفـاتر دلالـت شـعر را وابـسته بـه اقـدام خواننـده در آوردن اندوختـهٔ دانـشی از گـویش جمعـی بـه سـطح مـتن مـی‌دانـد کـه معناهـای بـدواً نهـان آن را آشـکار خواهـد کـرد. لـذا نـه تنهـا متـون سـرنخ‌هـای روشـنی بـرای رمزگـشایی خـود در اختیـار مـی‌گذرانـد، بلکـه خواننـدگان نیـز از ایـن قابلیـت، از دانـشی از گـویش جمعـی و سنت‌های ادبی برخوردارند که به آن مجال چنان رمزگشایی موفقی را خواهد داد.

بـدیهی اسـت کـه هرمنوتیـک بینـامتنی ریفـاتر کـه موجودیـت بینامتنیـت را در چـارچوب خـوانش خواننـده و «دسـتورگریزی‌هـای» (agrammaticalité) مـتن مـی‌یابـد، نمـی‌توانـد مـتن و جهـان را از یکـدیگر کـاملاً مجـزا سـازد. زیـرا خـوانش مـتن ادبـی نـوعی رمزگـشایی و کـشف واقعیـت جهـان اسـت. مـثلاً خـوانش کتـاب *هـزار و یـک شـب* آنتـوان گـالان، منجـر بـه بینـش و ادراک اروپاییـان از جهـان مـشرق زمـین شـده اسـت، شـکلی از تجربـه کـردن واقعیـت از ورای مـتن اسـت. بـه همـین علـت اسـت کـه نویـسنده‌ای مثـل مارسـل پروسـت در رمـان *در جـستجوی زمـان از دسـت رفتـه* بـا ارجـاع بـه کتـاب *هـزار و یـک شـب*، هـم بـه ادراک خـود از شـرق بـه واسـطهٔ خـوانش مـتن ادبـی مـی‌پـردازد و هـم بـه دوران کـودکی خـود کـه از خوانـدن ایـن مـتن لـذت

می‌برد؛ یعنی دو نشانهٔ زمانی ـ مکانی غیر متقارن، که در متن، جهان متنی را بازگو می‌کند، ولی به زمانی واقعی اشاره دارد. به این ترتیب، بینامتنیت پیش از آنکه گریزی از واقعیت در درون متن باشد، بین متن و واقعیت سیّال است.

بنابراین، نظریه‌پردازان بینامتنیت نمی‌توانند به نفی اصولی مؤلف و جهان بپردازند، زیرا هر متنی به مؤلفی تعلق دارد و از جهان واقعی منفک نیست. در واقع، آن‌ها از تأویل یا تفسیری از متن که بر مؤلف و یا جهان واقعی استوار باشد، جلوگیری می‌کنند. زیرا بر این باورند که مؤلف متن نمی‌تواند معنای خاص مورد نظر خود را محفوظ نگه دارد: معنا از متنی به متن دیگر جاری می‌شود، اما این دیگر آنچه که مؤلف اول بیان می‌کرده، نیست. افزون بر این، به طور دقیق معنای مورد نظر مؤلف ثانوی را هم در بر نمی‌گیرد، بلکه فرایندی است از کنش متقابل دو متن. مثلاً در جلد اول رمان *در جستجوی زمان از دست رفتهٔ* مارسل پروست، نقش صندلی جادویی به جای قالیچه پرنده این است که با کمک تخیلاتش شخصیت اصلی داستان را «با سرعت تمام درزمان و مکان انتقال دهد"(پروست،۱۹۸۷، جلد ۱، ۵). در جلد سوم، دیگر نه خواب است که تداعی می شود و نه بیداری، نه رویا است و نه خاطره، بلکه شب شرقی *زمان بازیافته* است که به عنوان عنصر پایه گذار داستان *هزار و یک‌شب* معرفی می‌گردد. به خصوص در داستان‌های *خفتهٔ بیدار شده*، *علی بابا*، *سندباد بحری*، *فانوس جادویی* هر چند معنای نوینی را ارائه کرده است، در تکوین ساختار ظاهری رمان به خوبی از نظم داستانی *هزار و یک‌شب* الهام گرفته شده است. مثلاً در جلد پنجم، هنگامی که قهرمان داستان می‌گوید: "این داستان دیگری از *هزار و یک‌شب* است که در مقابل خود می‌بینم، همانی که زنی در آن به سگ تبدیل شده و با اختیار خود کتک می‌خورد، به امید اینکه به حالت اولیه‌اش برگردد." (۵، ۴۱۱) نویسنده از همان ساختار قصه در قصه داستان های *هزار و یک‌شب* اقتباس می‌کند.

بنابراین، بینامتنیت به جای تفسیر متن به واسطهٔ علل خارجی، آن‌هم بر محور منطقی ـ زمانی جهان واقعی، یا مؤلفی که آن را به وجود می‌آورد، یا اثری که بر آن تأثیر می‌گذارد، در پی تفسیر متن از طریق شبکه‌ای است که در آن قرار گرفته

است. از این رو، در تعریف ماهیت متن گرفتار نمی‌شود، زیرا روش نوینی در خلق معناست که توسط خواننده صورت می‌گیرد. پس، خواننده نقش بسیار مهمی را در خوانش بینامتنی ایفا می‌کند، به گونه‌ای که از نظر بِسیِر (Bessière) برخورداری از «علم معانی و بیان» (بِسیِر، ۱۹۹۰، ۲۳۲) از بایستگی‌های بینامتنیت است. مهارت خواننده بینامتن، از نظر بِسیِر، محوری و تعیین‌کننده است و بینامتنیت خواننده‌ای را می‌طلبد که شناخت مناسبی از متن نقل شده، کلاژ شده، تقلید شده و یا هجو شده داشته باشد.

نویسنده به هنگام نگارش، نه تنها معنایی را که به بینامتن می‌دهد، می‌سنجد، بلکه بر مهارت‌های خوانشی خواننده نیز حساب می‌کند. در واقع، فرامتنیت نوعی مبارزه‌طلبی در مقابل خوانش خطی و افقی است که در هر لحظه به واسطهٔ خط عمودی فرامتن فرو می‌ریزد، اما همچنان ادامه می‌یابد، و در آن تفسیر امری کاملاً ضروری است، حتی اگر گاهی زاید به نظر برسد. در گسترهٔ نقد سرچشمه‌ها (critique des sources)، واژهٔ «تأثیر» بیانگر این است که ادبیات مسیری منطقی ـ زمانی تاریخ را می‌پیماید، متون در پی هم می‌آیند و همواره متن قبلی امکان درک متن بعد را فراهم می‌سازد. در نتیجه، متن بعدی می‌بایست به نسبت متن قبلی خوانده شود که در این صورت یا مطابق با آن است و یا آن را دگرگون می‌سازد. اما اگر در فرامتنیت شکلی از تفسیر و تأویل را ضروری بدانیم، در این صورت، چنین نگرشی بسیار ناقص به نظر خواهد رسید. زیرا یک متن محمل گذشته‌ای است که تعریف می‌کند، پیش از آن‌که به واسطهٔ آن گذشته تعریف شود؛ وانگهی، یک متن محمل آینده‌ای است که بالقوه در خود دارد. بنابراین، چنانچه بگوییم که تفسیر یا تأویل تلاش می‌کند تا معنایی غیر مطلق و نسبی را در یک بستر بدهد، در این صورت امکان خوانا بودن یک متن را در بستری خاص فراهم می‌آورد. به همین ترتیب، نوشتار بینامتنی امکان بودن و معنا پیدا کردن متون را در خارج از بستر خود فراهم می‌سازد. اما در این صورت این متن اولیه نیست که متن دوم را تعریف می‌کند، بلکه متن دوم امکان دسترسی به متن اول را به وجود می‌آورد. به عبارت دیگر، نویسندهٔ متن دوم ارزش و اعتبار متن اول را دوباره معامله می‌کند، یا جایگاه متن پایه‌گذار را به او اعطا می‌کند، یا آن را در

حد متن پیشگام تنزل می‌دهد، یا قداست آن را به سخره می‌گیرد و یا این‌که بر اعتبار متنی که ارزش فرهنگی چندانی نداشته، می‌افزاید. بنابراین، در بارهٔ مثال *هزار و یک شب*، این مهم نیست که مارسل پروست از تئوفیل گوتیه یا ادگار آلن‌پو یا آنتوان گالان متأثر شده باشد. مهم این است که بدانیم چه منزلت و جایگاهی به آثار این سه نویسندهٔ پیشگام داده شده است.

از نظر معنایی، هر نوشتار بینامتنی معنای متون قبلی را مشخص می‌کند. مثلاً هنگامی که آنتوان گالان اعلام کرد که می‌خواهد متن *هزار و یک شب* را مطابق با ذوق و سلیقهٔ فرانسویان ترجمه کند، تنها درصدد نفی دیگری، یا رد یک فرهنگ و یا ادبیات متفاوت از فرهنگ یا ادبیات کشورش نبوده، بلکه با این عمل، نقش «گذار» و «انتقال» را در بینامتنیت نمایان ساخته است. در واقع، برجسته‌سازی خطوط غیر بومی، با حذف قطعه‌هایی از کتاب که برای خواننده ناخوشایند بود، با درهم آمیختن مسایل خارق‌العاده و واقعیت مشرق زمین، و سرانجام، با ارائهٔ ترجمهٔ نسبتاً خوبی از *الف لیله و لیله*، آنتوان گالان توانست بیشتر از هر تفسیری، به خوانش جهان غرب از قصه‌های شهرزاد سمت و سو دهد.

بنابراین، اگر متن زمان حال می‌تواند گذشتهٔ خود را بازآفرینی کند، آیا نمی‌توان گفت که متن زمان گذشته، آینده خود را باز می‌آفریند. از این رو، میشل شارل، منتقد معاصر فرانسوی، معتقد است هر متن ادبی به بهای رها کردن متون احتمالی دیگر نوشته می‌شود، اما در هر حال، حامل ردپایی از آن‌هاست. از نظر او، در هنگام تفسیر متن، هدف منتقد نشان دادن این مهم است که چرا آن متن نمی‌توانسته به گونهٔ دیگری نوشته شود. پس او رویکردی فراتر از تأویل متن (herméneutique) پیشنهاد می‌کند. او روش خوانش متن را با رویکردی بلاغی مطرح می‌کند. در این روش، نتیجهٔ تفسیر حاصل از خوانش متن، یافتن رد پایی است از آنچه می‌توانسته باشد و نشانه‌هایی از آن را بالقوه دارد. این نشانه‌ها که ریفاتر از آن با عنوان «دستورگریزی» یاد می‌کند، به نظر میشل شارل بی‌نظمی‌های معنایی‌اند که او نام «کارکردگریزی» (disfonctionnement) را بر آن می‌گذارد. مثلاً در داستان *هزار و یک شب*، تردیدهای شهرزاد در شب آخر به اشکال گوناگونی می‌تواند تفسیر شود و راه را به سوی خلق متون احتمالی

دیگری بگشاید. به همین دلیل است که ژول ورن در کتاب *هزار و دومین شب* (۱۸۵۰)، شهرزاد قصه‌گویی را به تصویر می‌کشد که از حکایت کردن ادامهٔ داستان شب ماقبل سرباز می‌زند. به ناگاه تصمیم می‌گیرد از یوغ شهریار آزاد گردد، حتی اگر به قیمت از دست دادن سرش باشد. تخیلاتش خشکیده، زیرا به مدّت هزار و یک شب داستان‌های فراوانی نقل کرده و دیگر توانی برایش باقی نمانده است. از این لحظه به بعد، شهریار خود راوی داستان می‌شود و در داستان پایانی هم سرنوشت شهرزاد را تضمین می‌کند و هم زندگی دینارزاد و حسن را (شلبورگ، ۲۰۰۶، ۸۷).

به این ترتیب و بر اساس نظریهٔ میشل شارل، هر متن دربردارندهٔ «متون احتمالی» دیگری است که مانند اشباح به درون آن راه یافته، گاهی پدیدار و گاهی به سمت متون دیگر رانده می‌شوند. از این رو، او خوانش نوشتار زبرمتنی (écriture hypertextuelle) را مطرح می‌کند و آن‌را «بازنویسی» (récriture) متن می‌نامد. او معتقد است که بازنویسی متن، در واقع، به روز کردن ویا فعّال کردن متون احتمالی است. در این صورت هر تحلیل بینامتنی می‌بایست به زیرمتن (hypotexte) برسد، اما نه برای رسیدن به نقد سرچشمه‌ها، بلکه برای توجه به احتمالاتی که در پیش رو مطرح می‌کند. به علاوه، اگر در نقد سرچشمه‌ها و منابع می‌بایست متنی را که از آن تأثیر می‌پذیرد، توضیح دهد، در خوانش بینامتنی، زبرمتن (hypertexte) امکان رجوع به زیرمتن و توضیح آن‌را با به روز کردن حالت‌های احتمالی‌اش فراهم می‌سازد (شارل، ۱۹۹۵، ۳۶۷-۳۶۱). بنابراین، هر متن احتمالی که در هنگام خلق اثر در زمان گذشته به آن توجهی نشده و رها گشته، می‌تواند توسط نویسندهٔ دیگری مطرح و فعّال شود. همین متن احتمالی می‌تواند موضوع مطالعهٔ منتقدین قرار گیرد، به صورتی که در آن با ردیابی متون احتمالی و رها شده، به مطالعهٔ آیندهٔ ادبیات با تکیه بر خوانش گذشتهٔ آن بپردازد.

٤- نتیجه گیری

غنی بودن خوانش بینامتنی فقط به میزان فراوانی متونی که بالقوه داراست، بستگی ندارد؛ بلکه به نحوهٔ بازنویسی آن در دل متن اولیه نیز وابسته است. مثلاً اگر داستان‌های *هزار و یک شب* از کاربرد بینامتنی فراوان و پیوسته‌ای برخوردار است، علت آن را می‌بایست در قابلیت دوباره نوشته شدن (یا باز نویسی شدن) آن یافت. به عبارت بهتر، در هر بار خوانش می‌توان آن را به گونه‌ای دیگر حکایت کرد. زیرا شهرزاد قصه‌گو به طور پیوسته قصه‌ها و متن‌های متنوعی را در چارچوب یک ماجرای اصلی مطرح می‌کند. بنابراین، هدف اصلی از خوانش بینامتنی خلق روابط جدید میان متون با نگاه به دارایی‌های ادبی گذشته و حال و در نتیجه، دستیابی به معانی نوین است. همین نیز موجب می‌شود تا افق‌های جدیدی بر نوشتار گشوده شود و ادبیات نوینی از تلاقی ناگفته‌ها و فرهنگ‌های ملل گوناگون به وجود آید.

از این رو، خوانش بینامتنی داستان‌های *هزار و یک شب* محل تبادل، نمایش و به روز رسانی متون گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌شود که به دور از بازنویسی متن اولیه، به دنبال ایجاد و برقراری ارتباط گفتمانی، متقابل و تکمیل کننده میان فرهنگ سرزمین‌های گوناگون است. اما این مقایسه، به ترسیم مرزهای فرهنگی در جهان نمی‌انجامد، بلکه خود ابزار انتقال فرهنگی می‌گردد. به این ترتیب، بینامتنیت وسیلهٔ خلق و انتقال مفاهیم فرهنگی از سرزمینی به سرزمین دیگر می‌شود. هر رمان و یا داستان جدید به واسطهٔ رابطه و گفتگویی درونی و دائمی با داستان اصلی و اولیه به وجود می‌آید. از این رو، هر رمان یا داستان جدیدی که خلق می‌شود، علاوه بر زنده نگه داشتن داستان اصلی، حامل دو ویژگی مهم نیز هست: نخست اینکه، از ساختار نوین و جنبه زیبایی شناسی نوینی بهره‌مند می‌گردد. دوم اینکه، عناصر فرهنگی متعلق به یک برههٔ تاریخی و یک نقطهٔ جغرافیایی در داستان‌های جدید رسوخ می‌کند. به این ترتیب، هر داستان جدید خلق شده، نه تنها بازتابندهٔ خالق آن است، بلکه به واسطهٔ خوانشی بینامتنی، میراث ادبی و فرهنگی گذشتگان را نیز برمی‌تابد و به ادبیات بُعدی جهانی می‌دهد.

کتابنامه

1. Alen, Graham: 2006 (1385). L'intertextualité**. Traduit en persan par Payam Yazdanju**, Téhéran, Nashré Markaz, 2e éd.
2. Bakthine, Mikhaïl: 1978. **Esthétique et théorie du roman**, Gallimard.
3. Barthes, Roland: 1973. **"Théorie du texte"**. *Encyclopaedia Unviersalis*.
4. Ben Jelloun, Tahar: 1987. **La Nuit sacrée**, Paris, Seuil.
5. Bessière: 1990. **Dire le littéraire. Points de vue théoriques**. Bruxelles, Mardaga.
6. Bouillaguet, Annick: 2000. **Proust lecteur de Balzac et de Flaubert**. *L'imitation cryptée*. Champion.
7. Charles, Michel: 1995. **Introduction à l'étude des textes**. Paris, Seuil.
8. Chaulet-Achour, Christiane: 2005, **Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle**. Paris, Harmattan.
9. Chelebourg, Christian: 2006. **Le surnaturel, Poétique et écriture**. Paris, Armand Colin, Coll. U.
10. Galland, Antoine; Gaulmier, J.: 1965. **Traduction en français des Mille et Une nuits. Contes arabes**. T. I, Paris, Garnier-Flammarion, coll. GF, 3 vol.
11. Gautier, Théophile: 2002. **"La Mille et deuxième nuit", in Romans, contes et nouvelles**, I, Pierre Laubriet (éd.). Paris, NRF, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".

12. Genette, Gérard: 1979. **Introduction à l'architexte**. Paris, Seuil.
13. Genette, Gérard: 1982. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris, Seuil.
14. Jenny: 1976. "**La stratégie de la forme**", *Poétique*, 8.
15. Kristeva, Julia: 2000 (1969). **Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse**. Paris, Seuil.
16. Poe, Edgar Allan: 1989. **"Le Mille et deuxième conte de Schéhérazade"** in Contes-Essais-Poèmes, traduit par J.-M. Maguin et Claude Richard. Paris, Robert Laffont.
17. Proust, Marcel: 1954. **Le temps retrouvé. A la recherche du temps perdu**, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
18. Rabau, Sophie: 2002. **L'intertextualité.** Flammarion, coll. GF.
19. Riffaterre: 1983. **Sémiotique de la poésie.** Paris, Seuil.
20. Samoyault, Tiphaine: 2001**.** **L'intertextualité**, Paris, Nathan/HER.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی