ادبیات تطبیقی از منظر رویکرد بینامتنی:
بررسی موردی فیلمنامه «گاو» و نمایشنامهٔ «کرگدن»

دکتر سیدجواد مرتضایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
gmortezaei@yahoo.com
الهام علیزاده (کارشناس‌ارشد آموزش زبان فرانسه، تربیت مدرس)
elham2007alizadeh@yahoo.com
غلامرضا کاظمی (دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، نویسنده مسؤول)
kazemi-fani@yahoo.com

چکیده

ادبیات تطبیقی را با دو مکتب فرانسوی و مکتب آمریکایی می‌شناسیم. از دیدگاه مکتب فرانسوی، ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از تاریخ ادبیات است که به بررسی روابط تاریخی در میان دو یا چند ادبیات ملی می‌پردازد و در مکتب آمریکایی، ادبیات تطبیقی پژوهشی بینارشته‌ای است که به مقایسهٔ ادبیات ملت‌ها با یکدیگر و بررسی رابطهٔ ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا می‌پردازد. در مکتب فرانسوی، ادبیات تطبیقی حوزه‌های متعددی را بررسی می‌کند؛ اما این تنوع در حوزه‌های مطالعاتی مکتب آمریکایی زیاد است. مهم‌ترین محور این مطالعات در حوزهٔ بینامتنیت است. می‌توان بینامتنیت را به‌عنوان یکی از ارکان مطالعات فرهنگی به‌شمار آورد. در این مجال، ابتدا گذری به ادبیات تطبیقی خواهیم داشت و سپس، تعاریفی دربارهٔ بینامتنیت ارائه می‌دهیم و در انتها، نمایشنامهٔ «کرگدن» اثر اوژن یونسکو و فیلمنامهٔ «گاو» اثر غلامحسین ساعدی را از منظر رویکرد بینامتنیت، با تأکید بر نقش ادبیات تطبیقی بررسی می‌کنیم. فرضیه‌ای که در مقالهٔ حاضر آن را بررسی می‌کنیم این است که پژوهش بینامتنی، پژوهشی در ادبیات تطبیقی به‌شمار می‌آید

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، بینارشته‌ای، بینامتنیت، فیلمنامهٔ گاو، نمایشنامهٔ کرگدن.

۱. مقدمه

تری ایگلتون[1] در کتاب *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*[2]، دربارهٔ ادبیات چنین می‌گوید: «شاید بتوان ادبیات را نه برمبنای داستانی یا تخیلی‌بودن بلکه براین‌اساس که زبان را به شیوهٔ خاصی

1 Terry Eaglton
2 Literary theory

تاریخ دریافت:۱۳۹۱/۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۳۰

به‌کارگرفتن است، تعریف کرد» (ایگلتون، ۱۳٦۸، ص. ٤). براساس این نظریه، ادبیات نوعی نوشته است که به‌گفتهٔ یاکوبسن[1]، نمایشگر درهم‌ریختن گفتار سازمان‌یافتهٔ متداول است. ادبیات زبان معمول را دگرگون می‌کند، قوت می‌بخشد و به گونه‌ای نظام‌یافته آن را از گفتار روزمره منحرف می‌کند (ایگلتون، ۱۳٦۸، ص. ۵).

به‌نظر فرمالیست‌های روسی، اثر ادبی برای بیان عقاید انعکاسی از واقعیت اجتماعی و تحقق‌بخشیدن به حقیقتی متعالی نیست؛ بلکه واقعیتی مادی است که کارکرد آن همچون عملکرد یک ماشین قابل‌تحلیل است (ایگلتون، ۱۳٦۸، ص.۱٦). ادبیات به‌مثابهٔ شالودهٔ فرهنگ یک ملت است. در خلال مطالعهٔ یک اثر ادبی می‌توان به زوایای پنهان و آشکار دوره‌ای که اثر ادبی نگاشته شده است، پی برد. از برجسته‌ترین گرایش‌های ادبیات، ذکر نام «ادبیات تطبیقی» به‌عنوان یکی از پرکاربردترین گرایش‌ها درزمینهٔ فرهنگ و تبادلات فرهنگی بین ملت‌ها خالی از لطف نیست. درواقع، ادبیات تطبیقی نوعی دادوستد فرهنگی است. بدون شک یکی از چالش‌برانگیزترین انواع ادبیات تطبیقی نظریهٔ بینامتنیت است. فرضیهٔ مطرح در بینامتنیت این است که همهٔ متون به‌نوعی در یکدیگر حضور دارند. ظهور نظریهٔ بینامتنیت در حوزهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، باعث گستردگی دامنهٔ پژوهش‌های تطبیقی شد. مطالعات بینامتنی این امکان را به ما می‌دهند تا یک تابلوی نقاشی را با یک اثر ادبی موردبررسی قرار دهیم یا یک نمایشنامهٔ فرانسوی را با یک فیلم سینمایی ایرانی.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. ادبیات تطبیقی؛ شکلی نو از ادبیات

مهد ادبیات تطبیقی کشور فرانسه است. نخستین بار «ویلمن» که خود در صف نقادان فرانسوی است، در کلاس درس تاریخ ادبیات فرانسه، از تأثیرات ادبیات انگلیسی و ایتالیایی بر ادبیات فرانسه سخن گفت و در سال ۱۸۲۸ میلادی برای اولین بار عبارت «ادبیات تطبیقی» را به‌کار گرفت. هرچند «پی‌یر برونل» معتقد است که این عبارت برای نخستین بار در سال ۱۸۱٦ به‌کار رفت و «ولک» بر این نظر است که نفس موضوع بسیار قدیمی‌تر است؛ اما مورخان تاریخ ادبیات تطبیقی همان سال ۱۸۲۸ را مبنای تاریخ خود قرار دادند. نخستین تعریف از

1 Jakobsen

ادبیات تطبیقی را «سنت بوو» در سال ۱۸٦٦ ارائه کرد. براساس تعریف وی، «موضوع ادبیات تطبیقی مقایسه و مطابقهٔ ساده و مطلق نیست بلکه توجه به این مسئله است که موضوع‌ها و روش‌های تفکر ادبی چگونه در هم نفوذ کرده است یا از یکدیگر منشعب شده است یا با هم ادغام گردیده است و نهضت‌های بزرگ فکری را به‌وجود آورده‌اند. سنت بوو ژان‌ژاک آمپر[1] را بنیان‌گذار تاریخ ادبیات تطبیقی دانسته است (حدیدی، ۱۳٥٦، ص. ۱۷۳).

گویارد، پل وان‌تیگم، ایو شرول و ژان ماری کاره از معروف‌ترین اندیشمندان فرانسوی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی هستند که نظریه‌های هریک از آن‌ها تأثیر انکارناپذیری بر ادبیات تطبیقی و ظهور گرایش‌های جدید دراین‌خصوص داشت. در ادامه، شاخص‌ترین نظرات این نظریه-پردازان ارائه می‌شود.

پل وان‌تیگم[2] می‌گوید: «وظیفهٔ ادبیات تطبیقی مطالعه در عناصر مشترک ادبیات‌های مختلف است یعنی ادبیات‌هایی که گاه ارتباط میان آن‌ها زیاد و زمانی نیز شباهت تنها ناشی از تصادف است» (غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳، ص. ۳۱). تعریف گویارد را می‌توان جامع‌ترین این تعاریف دانست: «ادبیات تطبیقی تاریخ روابط ادبی بین‌المللی است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی همچون کسی است که در سرحد قلمرو زبان ملی به کمین می‌نشیند تا تمام دادوستدهای فکری و فرهنگی میان دو یا چند ملت را ثبت و بررسی کند» (غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳، ص. ٥).

البته آنچه ذکر شد فقط بنیان و اساس نظریه‌های این محققان بود. آنچه در همهٔ این نظریات مشهود است، روابط ادبی موجود بین ملت‌ها و فرهنگ‌ها است. موضوع مهم در ادبیات تطبیقی، تحقیق و پژوهش راجع به تلاقی ادبیات در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف و یافتن ریشه‌های تاریخی در اثرپذیری یا اثرگذاری ادبی است؛ چه در سبک و چه از دیدگاه جریان-های فکری.

برخی از محققان ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از تاریخ ادبیات و عدهٔ زیادی شاخه‌ای از نقد ادبی می‌دانند. به‌کمک ادبیات تطبیقی می‌توان انواع ادبی را که ویژهٔ برخی از فرهنگ‌ها است،

1 J-J Ampère
2 Paul Van Tieghem

ولی در زبان و ادبیات فرهنگ‌های دیگر منعکس شده است، بازیافت (زرین کوب، ۱۳٦۹، ص. ۱۲۵). می‌توان ادبیات تطبیقی را نوعی دادوستد فرهنگی دانست؛ زیرا، همان‌طور که فرهنگ ملت‌ها بر هم تأثیر دارند، ادبیات آن‌ها نیز که یکی از ارکان فرهنگ است، بر یکدیگر اثر می‌گذارند. این نفوذ ادبی را می‌توان به دو شاخهٔ جداگانه تقسیم کرد:

۱. نفوذ شاعران و نویسندگان کشوری در نویسندگان و شاعران همان کشور؛ همچون تأثیر نظامی یا فردوسی و ... بر شاعران و نویسندگان معاصر؛

۲. نفوذ شاعر یا نویسنده یا ادبیات ملتی در شاعر یا نویسنده یا ادبیات ملت دیگر؛ مانند تأثیر حافظ در گوته.

ادبیات تطبیقی در حوزهٔ تعریف دوم نفوذ ادبی قرار می‌گیرد (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰، ص. ۲٦٦). فعالیت‌های ادبیات تطبیقی به پنج محور کلی تقسیم می‌شوند: ۱. مطالعهٔ تأثیرات؛ ۲. تاریخ اندیشه‌ها؛ ۳. مطالعهٔ انواع ادبی؛ ٤. مضامین؛ ۵. نقد جدید (تروبتز کوی، ۱۹۹۷، صص.۳٤-۳۳).

ماهیت ادبیات تطبیقی به‌گونه‌ای است که گرایش به‌سمت مطالعات بینافرهنگی دارد و می‌تواند باوجود اختلافات، عاملی برای نزدیک‌کردن اندیشهٔ انسان‌ها به هم باشد. گذشتن از مرزها، تأکید بر اشتراکات فرهنگی و انسانی بین ملتها، شرح احساسات مشترک انواع بشر و تقویت دوستی‌ها و تفاهم‌ها، از ویژگی‌های جدانشدنی از ادبیات تطبیقی به‌شمار می‌روند؛ اما مهم‌ترین و بنیادی‌ترین اصل ادبیات تطبیقی ایجاد ارتباط میان رشته‌های مختلف علوم انسانی است. این ارتباط بینارشته‌ای منجر به شکل‌گیری مطالعات بین‌فرهنگی و هنرهای زیبا می‌شود و اینجا درست همان نقطهٔ تلاقی ادبیات تطبیقی با یکی از چالش‌برانگیزترین مباحث حوزه‌اش؛ یعنی بینامتنیت است.

۲. ۲. از ادبیات تطبیقی تا بینامتنیت

آنچه در ادبیات تطبیقی قابل‌توجه است، حضور مستمر سه «بینا» می‌باشد: بینازبانی، بینافرهنگی و بینارشته‌ای. نامورمطلق (۱۳۸۸، ص. ۷۵) در مقاله‌ای با عنوان «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی»، معتقد است که «پیشوند بینا یکی از رایج‌ترین پیشوندها در دهه‌های اخیر به‌حساب می‌آید که خود بیانگر تحول در فضای فکری و تحقیقاتی دانشگاه‌ها و جوامع

گوناگون است. واژه‌های زیادی با پیشوند بینا ساخته شده است و میان همهٔ بیناها اشتراکاتی وجود دارد. این بیناها بیانگر نوعی نگرش و بینش خاص هستند که دارای ویژگی‌های مرتبط می‌باشند. ازجمله اینکه بیناها موجب برهم‌خوردن تقابل‌های دوتایی می‌شوند».

درواقع، بینامتنیت مطالعه‌ای دربارهٔ متن است. در وهلهٔ اول این متن است که به‌عنوان بافت موردمطالعه، حائز اهمیت است و همان‌طور که اشاره شد، واژهٔ «بینا» بر مطالعهٔ متون مرتبط با هم تأکید می‌کند؛ بنابراین، می‌توان اذعان داشت که بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود. نجومیان (۱۳۹۱) ادبیات تطبیقی را برمبنای سه رویکرد تقسیم می‌کند:

۱. رویکرد اقتباس یا تأثیر و تأثر: مطالعاتی که در ایران با عنوان ادبیات تطبیقی مشاهده می‌شوند، از این نوع هستند. در این حالت، محقق با تکیه بر نسخه‌برداری خودآگاه از متون پیشین، متنی را در مقام درجهٔ دو دربرابر نسخهٔ اصلی قرار می‌دهد؛

۲. رویکرد کهن‌الگویی: این رویکرد برمبنای الگوی ناخودآگاه جمعی کارل گوستاو یونگ و با رویکرد روان‌شناختی است و فرض بر این است که یک قوم با تکرار مجموعه‌ای از مفاهیم، آیین‌ها و روایات اسطوره‌ای، هویتی برای خود به‌دست می‌آورند.

۳. رویکرد بینامتنی: این نظریه را جدیدترین و بحث‌برانگیزترین انواع ادبیات تطبیقی دانسته‌اند که بر این فرض استوار است که نشانه‌های تمام متون به‌صورت ردپا در یکدیگر حضور دارند؛ بنابراین، تقدم و تأخر اهمیتش را ازدست می‌دهد و نمی‌توان نقطهٔ شروعی را برای آن فرض کرد.

رنه ولک، بنیان‌گذار مکتب آمریکایی معتقد است که هیچ مرزی در ادبیات تطبیقی به رسمیت شناخته نمی‌شود و مطالعهٔ ادبیات همچون یک کل است؛ بنابراین، مقایسهٔ ادبیات با هنرهای مختلف و علوم و معارف انسانی ممکن می‌باشد.

۲. ۳. مفاهیم در میان بافتی از بینامتنیت

باختین، کریستوا، ژنت و حتی بارت را می‌توان از چهره‌های بارز در بینامتنیت دانست. باختین مهم‌ترین چهرهٔ پیشابینامتنی به‌حساب می‌آید؛ زیرا، مباحثی که وی مطرح کرد، زمینه‌ساز

بینامتنیت شدند. هرچند رولان بارت به‌طور خاص اثری را به بینامتنیت اختصاص نداده است، اما بینامتنیت نقش انکارنشدنی در نظرات وی دارد. متن و بینامتن برای بارت یک هویت دارند و از عناصر مهم و بنیادی متن‌شناسی بارت می‌توان بینامتنیت را ذکر کرد.

کریستوا یکی از پیروان باختین بود که با مطالعهٔ آثار و نظرات باختین دربارهٔ روابط فرازبان-شناختی، گفتگومندی و چندصدایی، برای نخستین بار واژهٔ «بینامتنیت» را وضع کرد. وی در مقاله‌ای با عنوان «کلام، مکالمه و رمان» این واژه را به‌کار گرفت. آن‌کلر ژیونو (۲۰۰۵، ص. ۹) دراین‌باره می‌گوید: «نظریه‌های تاریخ‌شناس ادبیات روسی، میخائیل باختین به نیمهٔ دوم قرن بیستم مربوط می‌شود، اما دیرتر چاپ شدند و در فرانسه در نیمهٔ دوم قرن بیستم به‌ویژه به‌لطف کریستوا یا تودوروف شناخته شدند. این اشخاص نوشته‌های باختین را تفسیر کردند و کریستوا با اطلاق نقش پدرانهٔ مفهوم بینامتنیت به زبان‌شناسی روس، در نظریهٔ خود از تفکرات باختین اقتباس کرده است».

درواقع، بینامتنیت کریستوایی گذر از یک نظام نشانه به نظام نشانه‌ای دیگر است که این گذر متضمن تغییری در موضع نهاده‌ای، تخریب موضع قدیمی و شکل‌دهی به یک موضع جدید است. می‌توان گفت بینامتنیت درعین‌حال که معلول متن است، علت آن نیز هست. ژرار ژنت با مطالعه و بررسی روابط میان‌متنی با تمام متغیرات آن، مجموعهٔ این روابط را ترامتنیت[1] می‌نامد. ترامتنیت عبارت است از همهٔ روابط یک متن با متون دیگر. دراین‌زمینه ژنت می‌گوید: «هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می دهد» (نامورمطلق، ۱۳۸۸، ص. ۸۵). متنیت چگونگی ارتباط یک متن با دیگر متون است. بینامتنیت زیرمجموعه‌ای از ترامتنیت است. طبق دیدگاه ژنت، این روابط به پنج دستهٔ بزرگ تقسیم می‌شوند: بینامتنیت[2]، پیرامتنیت[3]، فرامتنیت[4]، سرمتنیت[5] و بیش‌متنیت[6]. این تقسیم‌بندی‌ها در کتاب *الواح بازنوشتنی* از

1 Transtextualité
2 Intertextualit
3 Paratextualité
4Metatextualité
5 Arcitextualité
6 Hypertextualité

ژنت ذکر شده‌اند (نامورمطلق، ۱۳۸۸، ص. ۸۵). آلن در کتاب *بینامتنیت* تعریف هریک از موارد را این‌گونه بیان می‌کند:

– پیرامتنیت: «عناصری که در آستانهٔ متن قرار می‌گیرند و دریافت یک متن ازسوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند» (آلن، ۱۳۸۰، ص.۱۵۰)؛

– فرامتنیت: «هنگامی است که یک متن در رابطه‌ای تفسیری با متنی دیگر قرار می‌گیرد» (آلن، ۱۳۸۰، ص. ٤٩)؛

– سرمتنیت: «انتظارات خواننده و ازاین‌رو دریافت او از یک اثر است» (آلن، ۱۳۸۰، ص. ١٤٩)؛

– بیش‌متنیت: «مناسبت‌های غیرتفسیری بین دو متن است؛ یعنی‌اینکه یک متن زبرمتن از یک متن زیرمتن سرچشمه گرفته باشد» (آلن،۱۳۸۰، ص. ١٦٥)؛

– بینامتنیت: «حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر است» (آلن، ۱۳۸۰، ص. ١٤٨).

درزمینهٔ بینامتنیت، دو نظریهٔ بسیار مهم داریم. طبق نظر ژولیا کریستوا، بینامتنیت به‌هیچ‌عنوان مطالعهٔ تاثیرگذاری یک متن بر متن دیگر نیست؛ بلکه از دیدگاه کریستوا، بینامتنیت از عناصر تشکیل‌دهندهٔ متن است که باعث پویایی و چندصدایی در متن می‌شود؛ اما ژنت برخلاف کریستوا به‌دنبال روابط تأثیرگذار و تأثیرپذیر در متن است. حوزهٔ مطالعاتی بینامتنیت چیزی فراتر از نظام کلامی و درون‌متنی است و امروزه حضور مطالعات بینامتنی در هنرهای تجسمی، نقاشی، موسیقی، سینما و... نیز مشاهده می‌شود.

۲. ٤. ادبیات تطبیقی از منظر رویکرد بینامتنیت

مفهوم ادبیات همچون دیگر مفاهیم، سخنی پیش‌گفته در قالبی متفاوت است. خلق هنر درقالب ادبیات گویی خلق اثر هنری با کالبدی بدیع است. یک اثر ادبی، اثری هنری به‌حساب می‌آید؛ زیرا، در آثار ادبی متن دگرگون می‌شود و در متن می‌توان شاهد آرایه‌هایی بود که متن ادبی را متمایز از دیگر متون می‌کند. می‌توان اذعان کرد که ادبیات هنری درهم‌آمیخته با نشانه-ها، دال‌ها و مدلول‌ها است.

ویکتور اشکلوفسکی[1]، فرمالیست روس، معتقد است که میان تمامی تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متن ادبی از متنی دیگر می‌گیرد، مهم‌ترین است. منطق گفت‌وگویی به رابطهٔ ضروری هر پاره‌گفتاری با پاره‌گفتارهای دیگر اطلاق می‌شود. براساس نظر باختین، هر پاره‌گفتاری می‌تواند به هر مجموعه‌ای از نشانه‌ها خواه یک گفته، شعر، ترانه، نمایش و خواه یک فیلم اشاره کند. درواقع، هر متنی محل تقاطع متون دیگر است (صفوی، ۱۳۷٦، ص. ۲۸).

دانیل هانری پاژو تطبیقگر فرانسوی در کتابی با عنوان *ادبیات همگانی و تطبیقی* که در سال ۱۹۹٤منتشر نمود، نظریه‌های نوینی همچون بینامتنیت، نشانه‌شناسی، ادبیات فمینیستی و ... را مطرح کرد و به رابطهٔ بین ادبیات و هنرهای زیبا، نقاشی و موسیقی اشاره نمود. ازنظر پاژو (۲۰۰۱، ص. ۲٦)، بینامتنیت آن است که «هر متنی در واقع ازدیگر متون تغذیه می‌کند و شکل تغییریافتهٔ آن است»؛ یعنی، هیچ متنی از صفر آغاز نمی‌شود؛ بلکه تمام متون با یکدیگر ارتباط دارند. در تشریح این دیدگاه‌ها، گراهام آلن[2] (۱۳۸۰) اساساً متن را چیزی جز بینامتن نمی‌داند:

نظریه‌پردازان امروزی متن‌ها را خواه ادبی و خواه غیرادبی، فاقد هر نوع معنای مستقل می‌دانند. متن‌ها چیزی هستند که نظریه‌پردازان، اکنون آن‌ها را بینامتنی می‌دانند. آنان ادعا می‌کنند که کنش خواندن در شبکه‌ای از روابط متنی‌فرو می‌غلتد. تفسیر یک متن و کشف معنا یا معناهای آن ردیابی این روابط است؛ بنابراین، خواندن به فرایند حرکت میان متن‌ها و معنا به چیزی تبدیل می‌شود که بین یک متن و تمام متن‌های دیگری که به آن‌ها ارجاع می‌دهد و ربط پیدا می‌کند، وجود دارد و از متن مستقل بیرون می‌شود و وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌گردد (ص. ۵).

مفهوم بینامتنی منجر به شکل‌گیری مطالعات ادبی نوینی درزمینهٔ ادبیات تطبیقی شده است. درمورد بینامتنیت باید درنظر داشت که مفاهیم ژرف و عمیقی چون منطق گفت‌وگویی، چندصدایی، تکثرگرایی و بحث تفاوت و دیگری ازجمله مفاهیمی هستند که باختین آن‌ها را مطرح کرد و به‌عنوان لازمهٔ بینامتنیت به‌شمار می‌روند. می‌توان اذعان داشت که مبحث گفت‌وگومندی و چندصدایی میخائیل باختین، نقش بسزایی در فراهم‌ساختن بستر مطالعاتی بینامتنیت برای ژولیا کریستوا داشت و همین

1 Victor shklovsky-
2 Graham Allen

مبحث زمینه‌ساز ورود رویکرد بینامتنیت به حوزهٔ نقد ادبی گردید. مطالعهٔ آثار باختین زمینه‌ساز به‌کاربردن اصطلاح بینامتنیت ازجانب کریستوا می‌باشد. باختین معتقد است که واژه هرگز به تمامی از آن ما نیست و همواره پیشاپیش ردپاهای دیگر واژه‌ها و دیگر کاربردها بر آن نقش بسته است. این، همان نگرش ژولیا کریستوا درمورد بینامتنیت است. مهم‌ترین نکته دربارهٔ بینامتنیت این است که در این رویکرد متون از یک متن بهره گرفته‌اند، آن را دگرگون کرده‌اند و یک تم تازه به متن بخشیده‌اند. دو نظریهٔ بسیار مهم از آراء و نظرات نظریه‌پردازان بینامتنیت مشخص است: اول، کسانی که یک متن را متشکل از متن‌های دیگر می‌دانند و در جست‌وجوی منابع آن‌ها را بی‌فایده تلقی می‌کنند؛ دوم، آن‌هایی که مصمم هستند تا ردپا و عناصر متن‌های دیگر را در متن جدید پیدا کنند (نامورمطلق، ۱۳۸۷، ص. ۳۹۹).

ژرار ژنت به‌کمک اصطلاح فرامتنیت به رابطهٔ میان متون توجه کرده است و برای نقد ادبی مبانی روشنی وضع نموده است. ژنت بینامتنیت را به‌کمک رویکرد ساختگرا در بررسی متون به‌کار گرفته است. بررسی روابط بین متون نکتهٔ مشترک بین ادبیات تطبیقی و بینامتنیت است. پل وان‌تیگم[1] (۱۹۵۱، ص. ۳۱) می‌گوید: «وظیفهٔ ادبیات تطبیقی مطالعه در عناصر مشترک ادبیات‌های مختلف است؛ یعنی ادبیات‌هایی که گاه ارتباط میان آن‌ها زیاد و زمانی نیز شباهت تنها ناشی از تصادف است».

۲. ۵. ادبیات تطبیقی؛ پژوهشی در بینامتن‌ها

می‌توان ادبیات تطبیقی را به‌عنوان پژوهشی در بینامتن‌ها دانست و حتی نقش آن را فراتر از آن درنظر گرفت. مطالعات بینافرهنگی و بینارشته‌ای از دیگر مشخصه‌های ادبیات تطبیقی است؛ به‌گونه‌ای که جواد حدیدی (۱۳۵٦) معتقد است سهم ادبیات تطبیقی در پیشرفت سایر علوم نقشی گران‌قدر است. می‌توان ادعا کرد که ادبیات تطبیقی عاملی برای خروج از انزوای علوم انسانی است.

ادبیات تطبیقی به‌عنوان ابزاری برای سنجش میزان دادوستد حوزهٔ بینامتنیت متن با دیگر متون به‌کار می‌رود. در ادبیات تطبیقی، روابط ادبی ملل مختلف با هم بررسی می‌شود و از تأثیر خودآگاه یا ناخودآگاه متون بر یکدیگر سخن به‌میان می‌آید (لوی، ۱۳۷۹، ص.۹۰). نجفی (۱۳۸۷، ص. ٦٤)

1 Paul Van Tieghem

دربارهٔ ادبیات تطبیقی چنین می‌گوید: «موضوع ادبیات تطبیقی از جایی آغاز می‌شود که تاریخ ادبیات ملی پایان می‌یابد». وی دو نمونه برای این ادعا ذکر کرده است:

همان‌طور که می‌دانیم، بودلر و مالارمه به‌شدت تحت‌تأثیر شاعر و نویسندهٔ آمریکایی نیمهٔ نخست قرن نوزدهم ادگار آلن‌پو بوده‌اند درحالی‌که پو هیچ‌گاه در آمریکا به‌خوبی شناخته نشد. دگر نمونه درمورد خیام است. خیام تا زمان ترجمهٔ رباعیاتش توسط اسکات فیتز جرالد در ایران ناشناخته بود درحالی‌که تعداد ترجمه‌هایی که از کتاب رباعیات خیام شده بعد از انجیل و تورات پرتعدادترین است. دونمونهٔ فوق نشانه‌هایی بر اهمیت ادبیات تطبیقی می‌باشند. نکتهٔ غیرقابل‌اغماض در این مبحث، جایگاه مهم ترجمه در ادبیات تطبیقی است. نباید از نقش ترجمه و مترجم خوب در اعتلای ادبیات تطبیقی غافل شد چراکه یکی از مهم‌ترین شرایط ورود به ادبیات تطبیقی آشنایی با زبان‌های خارجی است. لذا نقش مترجم به‌عنوان یک عامل غیرقابل‌انکار می‌تواند خود به‌تنهایی موضوع یک مقاله باشد (نجفی، ۱۳۸۷، ص. ٦٤).

در این بخش از مقاله لازم است ذکر شود که آگاهانه‌بودن یا نبودن بینامتنیت و برهم‌نمایی نمی‌تواند اثبات‌شدنی باشد و نویسندگان و محققان – ازجمله حدیدی– نیز دراین‌باره چیزی را ادعا نکرده‌اند. آنچه آشکار است، وجود یکسانی‌های بارز در بین متون است. ذکر اشتراکات برای نشان‌دادن بینامتنیت در این آثار مهم‌ترین دلیل است.

۳. نمونه‌ای از مطالعهٔ بینامتنی با تأکید بر ادبیات تطبیقی

۳. ۱. بررسی بینامتنی فیلمنامهٔ «گاو» نوشتهٔ غلامحسین ساعدی و نمایشنامهٔ «کرگدن» اثر اوژن یونسکو

غلامحسین ساعدی نویسنده‌ای است که در رشتهٔ روان‌شناسی تحصیل کرده است و با مطالعهٔ آثار او می‌توان حضور روان‌شناسی فردی و اجتماعی را در شخصیت‌ها و فضای داستان‌هایش مشاهده کرد. فیلمنامهٔ گاو در سال ۱۳٤۸ با کارگردانی داریوش مهرجویی در سینما به‌نمایش درآمد. شروع فیلم با تعداد نسبتاً زیادی از افراد است و ادامهٔ داستان تأئید می‌کند که آدم‌های قصه هریک به‌نوعی بیمار هستند؛ نه از نوع جسمی، بلکه ازنوع روانی.

نویسندهٔ روان‌شناس سعی دارد درون آشفته و درهم‌ریختهٔ انسان‌های پیرامونش را واکاوی کند و ازطریق واکاوی درونی آن‌ها روان‌شناسی اجتماعی را مطالعه کند.

اوژن یونسکو نویسندهٔ رومانیایی‌الاصل از مادری فرانسوی، نیز در یادداشت‌های شخصی‌اش چنین می‌نویسد: «به گمان من، انسان‌های نوین نه‌فقط ازنظر روانی، بلکه ازنظر جسمانی هم با آدم فرق می‌کنند. من یک انسان نوین نیستم. من آدمم. مجسم کنید چه خواهد شد اگر یک روز صبح ناغافل متوجه شوید که کرگدن‌ها قدرت را به‌دست گرفته‌اند» (متیوایچ، ۱۳۸۳، ص. ٤٢).

فضای دو داستان ازنظر ظاهری باهم متفاوت هستند. داستان گاو با نمای اولیه از مکان وقوع اتفاقات؛ یعنی روستایی محروم و مردمان روستا است؛ مردمانی که در هر اتفاقی فقط نظاره‌گر هستند. پیر، جوان و کودک از روی پشت‌بام‌ها، پشت پنجره‌ها یا بیرون از خانه درحال دیدن پسر مش‌صفر هستند که به‌تازگی از شهر به روستا بازگشته و دیوانهٔ روستا را به درخت تکیه داده، بر پاهایش قوطی حلبی بسته است و مشغول سیاه‌کردن صورت دیوانه است. سپس، با آتش به‌دنبال او می‌افتد و او را آزار می‌دهد. به‌جای دفاع از دیوانه، مردم با شادمانی به کارهای پسر مش‌صفر می‌خندند؛ گویی سرگرمی جذاب برای آن‌ها از همین نوع است. پردهٔ اول نمایشنامهٔ کرگدن نیز نمایی اولیه از شهری کوچک است که در انتهای میدان شهر، خانه‌ای متشکل از طبقهٔ همکف و یک طبقه، یک بقالی، نمای یک کافه، آسمان آبی، دیوارهای سفید، ناقوس کلیسا و نوری زننده، عناصر تشکیل‌دهندهٔ دکور نمایشنامه است. یکشنبه نزدیک ظهر و در یک کافه، وقایع پردهٔ اول رخ می‌دهد. در هر دو اثر، تفاوت ظاهری به‌وضوح مشهود است. فضای نمایشنامه، نشانی از دنیای مدرن اروپاست و فضای فیلمنامه، روستایی با مردمان بسیار فقیر. اشتراکات فرهنگی در بخش اول هر دو داستان، صدای ناقوس کلیسا قبل از بالارفتن پرده و صدای اذان مؤذن در بخش‌های ابتدایی فیلم است. نکته‌ای که می‌توان استنباط کرد، نبود ایمان و اعتقاد در شخصیت‌های نمایشنامه است.

بوتار: «من یکشنبه‌ها هم کار می‌کنم. من گوش به حرف کشیش‌هائی نمی‌دم که آدم رو می‌کشونند به کلیسا تا نگذارند کارش رو بکنه و با عرق جبین نون در بیاره» (داوری، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۹).

بوتار: «جنون جمعی، درست مثل دین، افیون ملت‌هاست» (داوری، ۱۳۸۰، ص. ۱۷۳).

در فیلمنامهٔ گاو شاید به‌ظاهر ایمان به خدا باشد؛ اما درحقیقت، آنچه به‌جای دین و ایمان دربین مردم است، چیزی جز خرافه و جهل نیست؛ اعمال و رفتارهای ننه‌خانم که با همراهی مردم صورت می‌گیرد. ننه‌خانم ظرف آب در دست مشغول خواندن ورد است و این آب را به سر و صورت مش‌حسن که به گاو تبدیل شده است، می‌پاشد. در این اثر، اندیشهٔ آشکار ساعدی تأثیر فقر در زندگی است و آنچه به‌تصویر می‌کشد، نادانی و خرافات است که عامل اصلی بیچارگی و مسخ انسان‌ها است. نبود حضور واقعی خدا و اعتقاد قلبی به وجود او، در دو شکل متفاوت و در قالب یک تم واحد که مسخ و استحالهٔ افراد است، در دو اثر از دو ژانر متفاوت و از دو نویسنده که در دو فرهنگ متفاوت از هم زیسته‌اند، به زیباترین شکل ممکن به بیننده و خواننده القاء می‌شود.

مسخ‌شدگی قبل از یونسکو با آثار کافکا در قرن معاصر به‌عنوان نوعی جدید در ادبیات تمثیلی بنا شد و تأثیری بسیار عمیق بر متون قرن بیستم گذاشت. در نمایشنامهٔ کرگدن، شاهد دگردیسی و مسخ تمامیت یک جامعه هستیم؛ به‌جز پرسوناژ اصلی داستان؛ یعنی «برانژه» که تا لحظهٔ آخر مقاومت می‌کند و می‌گوید: «من آخرین نفر آدمیزادم و تا آخر همین‌جور می‌مانم من تسلیم نمی‌شوم» (داوری، ۱۳۸۰، ص. ۲۶۱).

در فیلمنامه، به‌ظاهر فقط مش‌حسن است که در قالب گاو رفته است؛ اما درواقع می‌توان اذعان کرد که همهٔ مردم مسخ شده‌اند. وقتی زن مش‌حسن با گریه و زاری خبر مرگ گاو را که تنها گاو روستا است، به مردم می‌دهد، مردم روستا گریه می‌کنند؛ گاو مش‌حسن را دفن می‌کنند؛ زن‌ها به‌همراه ننه‌خانم علم عزاداری برمی‌دارند و در غم ازدست‌دادن یک گاو گریه‌ها می‌کنند. در اثر یونسکو، مسخ‌شدگی به شکل غیرواقعی معرفی می‌شود؛ زیرا، در واقعیت هیچ‌گاه یک انسان ازنظر شکل و شمایل به کرگدن تبدیل نمی‌شود؛ اما در اثر ساعدی، مسخ‌شدگی

به شکل واقعی دیده می‌شود. انسانی که به‌ظاهر انسان است، در قالب گـاو فـرو رفتـه اسـت و هرچند مردم روستا به‌ظاهر می‌خواهند به مش‌حسن بقبولانند که انسان است، اما خـود نیـز بـه این نتیجه رسیده‌اند که مش‌حسن گاو است. صحنه‌ای که مش‌اسلام با همراهی کدخدا و مـش-جعفر می‌خواهند مش‌حسن را برای معالجه به شهر ببرند، مش‌اسـلام کـه نقـش انـسان فاضـل روستا را دارد، با ضربات محکم شلاق به مش‌حسن او را حیوان خطاب می‌کند. مش‌حسن قبل از آنکه گاوش بمیرد نیز گویی به‌نوعی هم‌ذات‌پنداری با گاوش داشـته اسـت؛ او را بـه بیـرون روستا می‌برد و تمیز می‌شوید. سپس، از همان آبی که در آن گاو را شسته است، می‌نوشد و بـا کت خود گاو را خشک می‌کند و شب را در طویله و کنار گـاوش مـی‌خوابـد. نـور کـم‌سـوی فانوس در تارکی ظلمانی آن روستای تاریک، سهم طویله و گاو مش‌حسن اسـت. او بـه‌همـراه گاوش کاه و یونجه می‌خورد. دنیای مش‌حسن خالی از نور ایمان به خالق گـاو اسـت و ایـن-چنین است که یک گاو تنها سرمایهٔ مش‌حسن است و ازدست‌دادنش برابر با ازبین‌رفتن دنیـای مش‌حسن است. هریک از شخصیت‌های نمایشنامهٔ «کرگدن» نیز به‌نوبهٔ خود دنیایی تاریک‌تـر و ظلمانی‌تر از دنیای مش‌حسن دارند و به‌همین‌دلیل است کـه بـدون هـیچ مقـاومتی بـه کرگـدن تبدیل می‌شوند؛ حیوانی که ازنظر خالق اثر مخوف است و کوته‌فکر.

یونسکو: «درپی یافتن حیوانی مخوف و کوته‌فکر بودم که هرچه سر راهـش قـرار گیـرد خـرد کند و ازبین ببرد» (متیوایچ، ۱۳۸۳، ص. ٤٥).

فقر چه از نوع مالی باشد و چه از نوع فرهنگی، انسان را به‌اضمحلال می‌کـشاند و اسـتحالهٔ روحی را برایش به‌دنبال دارد. نمونه‌ای از فقر فرهنگی قرن معاصر، نژادپرستی است؛ آنچـه کـه یونسکو به‌خوبی در نمایشنامه‌اش نشان داده است. در پردهٔ اول داستان، زمانی‌که بحث بـر سـر کرگدن‌های آسیایی و آفریقایی سر می‌گیرد، ژان، شخصیت تر و تمیز داستان کـه مـدام درحـال سرزنش برانژه است، می‌گوید :«آسیایی‌هـا زردانـد. اون‌هـا زردانـد! زرد! خیلـی زرد!» (داوری، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۳). همین آدم پرمدعا که درواقع یک فضل‌فروش به‌تمام‌معنـا اسـت، در لحظـه-های تبدیل‌شدن به کرگدن مدعی می‌شود:

ژان: «اون قدرها هم بد نیست! بالاخره کرگدن‌ها هم موجوداتی‌اند مثل ما، همون قدر که ما حق حیات داریم، اون‌ها هم دارند!» (داوری، ۱۳۸۰، ص.۲۰۵).

برانژه: «به‌هرحال ما برای خودمون معیارهای اخلاقی داریم که به‌نظر من با ذهنیت اون حیوون-ها قابل‌مقایسه نیست» (داوری، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۵).

ژان: «اخلاق! اجازه بدید فاتحهٔ هر چی اخلاق است رو بخونیم، من از اخلاق جونم به لبم رسیدم. اخلاق دیگه بسه! باید اخلاق رو انداخت دور» (داوری، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۵).

٤. نتیجه‌گیری

مفهوم بینامتنیت کریستوا که با نظریهٔ پذیرش یائوس همراه بود، زمینه‌ساز مطالعات ادبی نوینی درزمینهٔ ادبیات تطبیقی گردید. براساس این نظریه، با تکیه بر یک متن می‌توان تحلیلی تطبیقی ارائه داد. توجه به روابط میان‌متنی و چگونگی تأثیرپذیری یا تأثیرگذاری متون، بنیان نظریهٔ بینامتنیت ژنت است. مقایسهٔ تطبیقی نوعی پژوهش بینارشته‌ای است که برخاسته از ادبیات غرب است و به مطالعهٔ ادبیات در خارج از مرزها می‌پردازد؛ این مرزها می‌تواند مرزهای زبانی، جغرافیایی و حتی بین‌رشته‌ای باشند. نقطهٔ مهم و اوج ادبیات تطبیقی را می‌توان توجه خاص به *جهان وطنی ادبی* دانست؛ یعنی، آنجا که مرزها ازبین می‌روند و صحبت از یک ادبیات واحد می‌شود و در اینجا است که برونل ادعا می‌کند نبایستی در ادبیات تطبیقی که خود را بشر دوست می‌نامد، ملیت‌گرایی حضور داشته باشد و در این مقاله نشان داده شد که هنر نویسندگی چه با نوشتن نمایشنامه و چه با نوشتن فیلمنامه، مرزهای جغرافیایی را در نوردید و آنجا که فروغ انسانیت روبه‌خاموشی بود، چه در اروپا و چه در آسیا، انسان بدون هیچ مقاومتی به چیزی جز انسان تبدیل شد؛ خواه یک کرگدن فرانسوی و خواه یک گاو ایرانی.

کتابنامه

آلن، گ. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. (پ. یزدانجو، مترجم). تهران: نشر مرکز.

اسلامی‌ندوشن، م. ع. (۱۳۷۰). *جام جهان‌بین*. تهران: نشر جامی.

ایگلتون، ت. (۱۳٦۸). *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. (ع. مخبر، مترجم). تهران: نشر مرکز.

حدیدی، ج. (۱۳٥٦). *برخورد اندیشه‌ها*. تهران: نشر توس.

داوری، س. (۱۳۸۰). *مجموعهٔ آثار یونسکو*. تهران: نسل قلم.

رادفر، ا. (۱۳۸٦). ادبیات تطبیقی در ادبیات معاصر فارسی. نشریهٔ *ادبیات و زبان‌ها*، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، (٤)، ۲۷-۱۷.

زرین‌کوب، ع. (۱۳٦۹). نقد ادبی. تهران: نشر امیرکبیر.

صفوی، ک. (۱۳۷٦). *مناسبات بینامتنی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

عمرانی‌پور، ر. (۱۳۸۲). *نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های غلامحسین ساعدی*. تهران: نشر روزگار.

غنیمی‌هلال، م. (۱۳۷۳). *ادبیات تطبیقی*. (س. م. آیت‌الله زاده شیرازی، مترجمه). تهران: نشر امیرکبیر.

لوی، پ. (۱۳۷۹). *زندگی شکسپیر*. (ا. افشارپویا، مترجمه). تهران: انتشارات توسعهٔ کتابخانه‌های ایران.

متیو ایچ، و. (۱۳۸۳). *نویسندگان قرن بیستم فرانسه*. (ک. میرعباسی، مترجم). تهران: نشر ماهی.

مجابی، ج. (۱۳۸۱). *شناختنامهٔ ساعدی*. تهران: نشر قطره.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸٦). ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (٥٦)، ۹۸-۸۳.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸۷). باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (٥۷)، ٤۱٤-۳۹۷.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸۸).از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، (۱۲)، ۹٤-۷۳.

نجفی، ا. (۱۳۸۷). ادبیات تطبیقی و قلمرو آن. نشریهٔ *ادبیات و زبان‌ها*، گزارش فرهنگستان زبان و ادب فارسی، (۸)، ٦٥-٦۲.

Ampere, J- J. (1965). *Les sciences et les letters en orient*. Paris.

Chauvin, D., & Chevrel,Y.(1994). *Introduction à la littérature comparée.* Paris: Armand Colin.

Gerard, G. (1982). *Palimpestes.la littérature au second degré.* Paris: seuil.

Gignoux, A-C. (2005). *Initiation à aL'intertextualité.* Paris: Ellipses, collection: «thèmes&études».

Pageaux, D-H. (2001). *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.

Souillet, d., & Troubetzkoy, N. (1997). *La Littérature comparée*. Paris : PUF.

Van Tieghem, P. (1951). *La littérature comparée.* Paris: Armand Colin.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی