

The Analysis of the Basics of Gerard Genette's Intertextuality in Farhad Hassanzadeh's *The Bambak Ship's Scorpions* for Young Adults

Fatemeh Jafari

M.A. in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Zohreh Allahdadi Dastjerdi*

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

The study of relationships between texts is one of the approaches to the study of literary works through which important information can be obtained from the text. Among the various literary theories that have dealt with the relationship between texts, transtextuality analyzes the text in this respect. This theory was first proposed by Gerard Genette, a French theorist and structuralist. Transtextuality has five forms: Paratextuality, intertextuality, architextuality, metatextuality, and hypertextuality, and includes an extensive study of relationships of a text with its para-elements, previous or contemporary texts, texts that have criticized and interpreted and have taken a step towards confirming or denying it; moreover, it includes the relationship of a text to the genre or genres in which the text is formed, and finally to the texts from which the text is taken. Farhad Hassanzadeh is a prolific writer with a specific style in children and young adult literature who has over 80 works on various subjects. He has received numerous national and international awards. Among his important and famous works, we can mention *This Weblog Is Being Turned Over*, *Namaki And the Spectacled Snake*, *The Moonlight Guest*, *Call me Ziba*, etc. This study intends to read Farhad Hassanzadeh's *The Bambak Ship's Scorpions* through intertextuality which is one of the five forms of transtextuality and to identify the pretexts of interest to the author. In the following, it will be clear that the author has chosen the pretexts of the work purposefully and these pretexts have been effective in selecting some elements of the story. The author has also taken special care in using pretexts of popular culture such as proverbs and allusions, popular songs of the time, and slogans of the revolution. For this reason, the presence of this pretext in the work has a high frequency.

Keywords: Transtextuality, Intertextuality, Gerard Genette, Young Adult Novel, Farhad Hassanzadeh.

* Corresponding Author: allahdadidastjerdi@atu.ac.ir




بررسی مبانی بینامتنیت ژرار ژنت در رمان نوجوان عقرب‌های کشتی بمبمک اثر فرهاد حسن‌زاده

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

فاطمه جعفری 

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی،

تهران، ایران

زهره اله‌دادی دستجردی *

چکیده

مطالعه روابط میان متون، یکی از رویکردهای بررسی آثار ادبی است که از رهگذر آن می‌توان اطلاعات مهمی از متن دریافت کرد. در میان نظریه‌های ادبی مختلفی که به روابط متون توجه داشته‌اند، «ترامنتیت» از این حیث متن را واکاوی می‌کند. این نظریه، نخستین بار از سوی ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و ساختار‌گرای فرانسوی، مطرح شد. ترامنتیت در پنج‌گونه پیرامنتیت، بینامنتیت، سرمنتیت، فرامنتیت و بیش‌منتیت به‌طور گسترده و نظام‌مند بررسی روابط یک متن مفروض را با عناصر پیرامونی‌اش با متن یا متون پیشین و یا هم‌زمان خود و متونی که این متن را نقد و تفسیر کرده‌اند، بررسی می‌کند و گامی در جهت تأیید و یا انکار آن برمی‌دارد و ارتباط یک متن با ژانر و یا ژانرهایی که متن در آن شکل گرفته است و همچنین متونی را که متن از آن‌ها برگرفته شده است، شامل می‌شود. فرهاد حسن‌زاده از نویسندگان پرکار و صاحب‌سبک ادبیات کودک و نوجوان است که بالغ بر ۸۰ اثر در موضوعات مختلف دارد. وی به دریافت جوایز متعدد داخلی و بین‌المللی نائل آمده است. از جمله آثار مهم و مشهور وی داستان «این وبلاگ واگذار می‌شود»، «نمکی و مار عینکی»، «همان مهتاب»، «زیبا صدایم کن» و... است. این پژوهش در نظر دارد از میان پنج‌گونه ترامنتیت با بهره‌گیری از گونه بینامنتیت، رمان نوجوان «عقرب‌های کشتی بمبمک» را مورد بررسی قرار داده و پیش‌متن‌های مورد توجه نویسنده را شناسایی کند. در ادامه مشخص خواهد شد نویسنده پیش‌متن‌های اثر را هدفمند انتخاب کرده و این پیش‌متن‌ها در انتخاب برخی عناصر داستان مؤثر بوده است. همچنین نویسنده در به‌کار بردن پیش‌متن‌هایی از فرهنگ عامه مانند ضرب‌المثل‌ها و کنایات، ترانه‌های رایج زمان و شعارهای انقلاب اهتمام ویژه‌ای داشته است. به همین دلیل حضور این پیش‌متن در این اثر، بسامد بالایی دارد.

کلیدواژه‌ها: ترامنتیت، بینامنتیت، ژرار ژنت، رمان نوجوان، فرهاد حسن‌زاده.

مقدمه

اثرپذیری متون از یکدیگر از دیرباز مورد توجه پژوهشگران رشته‌های مختلف بوده است و در میان علوم، این موضوع در بررسی آثار ادبی به این دلیل که در این نوع آثار مسئله ابداع مطرح است، رواج بیشتری داشته است. وجود صنایع ادبی مانند اقتباس، درج، حل و عقد، تضمین و... شاهد این مدعا است. همچنین مسئله بررسی وام‌گیری از آثار دیگر و سرقت‌های ادبی یکی از مسائلی رایج در میان ادبا و صاحب‌نظران بوده است و شاعران گاهی شاعران دیگر را به سرقت از اثر خود یا دیگری متهم می‌کردند. در عصر حاضر نیز به تأثیر متون بر یکدیگر توجه می‌شود؛ با این تفاوت که تأثیر پذیرفتن از دیگر متون نه یک امر مذموم و نه به عنوان یک صنعت ادبی، بلکه امری ناگزیر پنداشته می‌شود.

متن در عصر حاضر نه یک واحد خودبسنده و نه حاصل ابداع نویسنده، بلکه دارای ماهیتی متکثر است که از متون دیگر نشأت گرفته است؛ به این ترتیب در هر متنی می‌توان رد پای متون دیگر را مشاهده کرد و پذیرفت که هر متن گذرگاه متون هم‌عصر یا پیش از خود است. بنابراین، توجه به ماهیت بینامتنی متن و بررسی پیش‌متن‌های آن می‌تواند، خوانش دقیقی از متن به دست دهد؛ خوانشی که بدون توجه به ساحت بینامتنی متن ممکن نخواهد شد.

پرسش‌های پژوهش پیش رو این است که «پیش‌متن یا برخی از پیش‌متن‌های این اثر کدام است؟»، «نویسنده چگونه از این پیش‌متن یا پیش‌متن‌ها در اثر خود بهره برده است؟» و «برخی اهداف نویسنده از انتخاب این پیش‌متن یا پیش‌متن‌ها چه بوده است؟». بر این اساس مفروض است که رمان «عقرب‌های کشتی بَمبَک» را می‌توان از منظر بینامتنیت ژنت^۱ بررسی کرد، چرا که نویسنده از پیش‌متن‌هایی در خلق این روایت و در ایجاد عناصر داستان بهره برده است.

گردآوری داده‌های این پژوهش به روش استنادی-تاریخی صورت گرفته و جامعه آماری آن رمان «عقرب‌های کشتی بَمبَک» است و این اثر براساس گونه بینامتنی^۲، ترامنتیت^۳ ژنت بررسی شده است.

1- Genette, G.

2- Intertextuality

3- Transtextuality

۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در حوزه بینامتنیت و ترامتنیت انجام شده است که از آن جمله می‌توان به پژوهش‌های مختلف نامور مطلق اشاره کرد: «بارت^۱ و بینامتنیت»، «مطالعات ارجاعات درون‌متنی در مثنوی با رویکرد بینامتنی» (۱۳۸۶)، «باختین^۲، گفت‌وگومندی و چندصدایی: مطالعات پیش‌بینامتنیت باختینی» (۱۳۸۷)، «دوسویگی ارجاعی در سنگ‌نگاره بیستون» (۱۳۸۷)، «مطالعه تطبیقی بینامتنی نزد ژرار ژنت»، «بررسی بینامتنیت و مهاجرت»، «بینامتن و بینامتن‌ها»، «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸۶) و «گونه‌شناسی پیش‌متنی» (۱۳۹۱).

پژوهشگران دیگری نیز در این زمینه دست به تحقیق زده‌اند؛ حیدری و دارابی در مقاله «بینامتنیت در شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور» (۱۳۹۲) به بررسی پیش‌متن‌های «شرق بنفشه» می‌پردازند و معتقدند که هدف مندنی‌پور در ایجاد روابط بینامتنی رسیدن به مفهومی عرفانی در متن است. حسن‌زاده دستجردی در مقاله «بررسی مقایسه‌ای رمان به هادس خوش‌آمدید و اسطوره پرسفونه براساس نظریه بینامتنیت» (۱۳۹۶) با بررسی پیش‌متن‌های این اثر در پی آشکار کردن زوایای پنهان این رمان است. مقاله «تجلی آیات الهی در اشعار سنایی بر اساس بینامتنیت ژرار ژنت» (۱۳۹۶) از یلمه‌ها و رجبی نیز با بهره‌گیری از بینامتنیت ژنت سعی در کشف و به تصویر کشیدن مضامین قرآنی به کاررفته در آثار سنایی دارد.

۲. بینامتنیت

از نخستین افرادی که با این نگاه متن را بررسی کرد، زبان‌شناس بلغارستانی، کریستوا^۳ است. او که با تحقیقات و پژوهش‌های اروپای شرقی و اندیشه‌های «میخائیل باختین» نظریه پرداز و ناقد ادبی روس آشنا بود برای نخستین بار اصطلاح «بینامتنیت» را - که ناظر بر روابط متون است - در شرح آثار باختین به کار برد (ر. ک، تودوروف^۴، ۱۳۹۶).

1-Barthes, R.

2- Bakhtin, M.

3- Julia Kristeva.

4- Todorov, T.

کریستوا برای تفسیر آرای باختین ز مان زیادی صرف کرد و معتقد بود «مفهوم گفت‌وگومندی و کارناوال وی قادر به بازگشایی چشم‌انداز جدیدی در برابر دیدگان ساختارگرایی است» (کریستوا، ۲۰۰۲).

باختین در مفهوم چندصدایی^۱ که به نوعی موسیقی اطلاق می‌شود و در آن قطعه موسیقی با نواخته شدن همزمان بیش از یک ملودی ساخته می‌شود (ر. ک؛ احمدی، ۱۳۷۰) در حقیقت گفتار را به قطعه‌ای موسیقی تشبیه می‌کند که هنگام بیان، گفتاری واحد را می‌شنویم، اما در حقیقت این گفتار متشکل از گفته‌های متعددی است که پیش از این بیان شده است. به عبارت دیگر، «هر صدای منفرد تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعه پیچیده‌ای از همسرایان، خود را به گوش دیگران برساند و این مجموعه از صداهایی تشکیل می‌شود که از قبل حضور داشته‌اند» (تودوروف، ۱۳۹۶). به بیان ساده‌تر، رابطه بینامتنیت کریستوا با منطق مکالمه باختین را می‌توان این‌گونه شرح داد: همان حضور همزمان صداهای متعدد در گفتار را که باختین در زبان مطرح کرد، کریستوا در رابطه با متن به کار برد؛ به این معنا که هر متنی به خودی خود وجود ندارد، بلکه تجلی‌گاه متون متعددی است که پیشتر وجود داشته است. به عقیده کریستوا متن دارای دو شبکه ارتباط افقی و عمودی است؛ در محور افقی، ارتباط نویسنده و مخاطب مطرح است و در محور عمودی ارتباط متن با متن‌های معاصر و پیشین. در محور عمودی است که بینامتنیت مطرح می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۴). از نظر وی، بینامتنیت است که متن را تشکیل می‌دهد. در واقع متن‌ها «بخشی از یک نظام معنایی مشترکند که بینامتنی است، نه مختص یک متن خاص، بدین معنا که همه متون خوانندگان را به متون دیگر ارجاع می‌دهند [...] به همین سبب معنا، فقط از طریق این نظام مشترک مناسبات قابل بیان است» (برسلا، ۱۳۹۳).

پس از طرح نظریه بینامتنیت از سوی کریستوا، پژوهشگران دیگری نیز در حوزه بینامتنیت به تحقیق و مطالعه پرداختند. آنان تلاش کردند تا بینامتنیت کریستوا را از حوزه نظریه صرف - که با تنزیه بینامتنیت از بررسی و پیگیری تأثیر و تأثر متون، آن را ویژگی اساسی همه متون و عامل پویای متن می‌دانست و از همسان انگاشته شدن با نقد منابع

1- Polyphony

2- Bressler, Ch.

اجتناب داشت - خارج و به سمت کاربردی شدن و بهره‌گیری در جهت نقد و بررسی متون هدایت کنند.

ژراژ ژنت از جمله پژوهشگرانی است که در حوزه بینامتنیت به مطالعه و تحقیقات گسترده‌ای پرداخت. آنچه او در حوزه مطالعات بینامتنیتش مطرح کرد، گسترده‌تر و نظام‌یافته‌تر از کریستوا بوده و هرگونه روابط یک متن را با متون دیگر بررسی می‌کند. ژنت که برخلاف کریستوا «به صراحت در جست‌وجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نیز است» (نامورمطلق، ۱۳۸۶) هرگونه ارتباطی که یک متن می‌تواند با متن‌های دیگر داشته باشد را ذیل نظریه «ترامتنیت» مورد بررسی قرار داد.

ژنت می‌کوشد هرگونه روابط بین متون را مورد بررسی قرار دهد. این بررسی شامل تمام جزئیات و وابسته‌های متن می‌شود؛ جلد کتاب، صفحه‌عنوان، اهدائیه، فهرست‌ها، پانویس‌ها، مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی کتاب، نشست‌های نقد و بررسی، آثاری که در ارتباط با نقد یا تفسیر متن تألیف می‌شوند، ژانر یا ژانرهایی که متن بدان تعلق دارد، اثر یا آثاری که متن از آن تأثیر پذیرفته و یا از آن‌ها برگرفته شده است، همه و همه در ترامتنیت بررسی می‌شوند. وی روابط متن‌ها را از منظر ترامتنیت در پنج زیرگروه گسترده مطالعه می‌کند. این پنج نوع عبارتند از: پیرامتنیت^۱، بینامتنیت، فرامتنیت^۲، سرمتنیت^۳، بیش‌متنیت^۴.

۳. بینامتنیت ژنتی

ژنت برای بررسی روابط تأثیر و تأثیری متون از همان اصطلاح کریستوا استفاده کرد با این تفاوت که بینامتنیت ژنت نسبت به بینامتنیت کریستوا هم محدودتر و هم عملی‌تر است و درست برخلاف او به رابطه تأثیر و تأثیری متون می‌پردازد. «او این بینامتنیت را به «حضور همزمان دو متن یا چندین متن» و «حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر» فرو می‌کاهد» (آلن، ۵، ۱۳۹۵).

-
- 1- Paratextuality
 - 2- Metatextuality
 - 3- Hypertextuality
 - 4- Architextuality
 - 5- Allen, G.

بینامتنیت ژنت بر پایه هم‌حضور بنا شده است؛ یعنی اگر بخشی از یک متن در متن دیگر حضور یابد چه این هم‌حضور به وسیله علائم نگارشی چون گیومه و پرانتز در متن مشخص شده باشد و چه به طور ضمنی انجام گرفته باشد، بینامتنی محسوب می‌شود.

۳-۱. گونه‌شناسی بینامتنیت ژنت

درباره چند و چون جزئیات این گونه گفته‌اند «گونه‌شناسی بینامتنیت نزد ژنت دشوار است؛ زیرا خودش هیچ‌گاه به طور جدی و مستقل به آن پرداخت» (نامور مطلق، ۱۳۹۵). بنابراین، برخی محققان این حوزه با توجه به اشاره‌هایی که در دیگر آثار ژنت به این بحث شده است به تقسیم‌بندی این مقوله پرداختند. پیگی گرو^۱ در اثری که به بینامتنیت اختصاص دارد، بینامتنیت ژنتی را در چهارگونه بررسی کرده است: نقل قول، ارجاع، سرقت، تلمیح (همان). چیزی که مبنای این تقسیم‌بندی است، درجه صراحت و صداقت متن در اشاره به پیش‌متن خود است.

۳-۱-۱. نقل قول

«نقل قول» مصداق کامل هم‌حضور عینی و آشکار یک متن در متنی دیگر است. از نظر ژنت، صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکل بینامتنیت «نقل قول» است (همان)؛ یعنی متن به همان صورتی که در توجه متن اول حضور داشته است، عیناً در متن دوم حاضر می‌شود. این نوع همیشه با نشانه‌هایی همچون گیومه حضور خود را صریحاً اعلام می‌کند.

۳-۱-۲. ارجاع

اصطلاح ارجاع اغلب همراه با اصطلاح مستندسازی می‌آید و به معنای ذکر منابعی است که بخشی از آن در یک اثر به کار رفته است. در این نوع، درست مانند نقل قول، بخشی از پیش‌متن عیناً در متن حاضر نمی‌شود، بلکه گاهی این هم‌حضور با اشاره به نام اثر و یا مؤلف آن صورت می‌گیرد.

1- .Piegay-Gros, N.

۳-۱-۳. سرقت

از نظر ژنت، بینامتنیت «در شکل کمتر صریح و کمتر رسمی آن، همانا سرقت است که عاریت بدون اعلام، اما همچنان لفظی است» (همان). «سرقت» هم حضوری غیر صریح یک متن در متنی دیگر است. به عبارت دیگر، در این نوع بینامتنیت سعی در پنهان ماندن این هم حضوری است.

۳-۱-۴. تلمیح

در میان انواع بینامتنیت‌هایی که بیان شد، «تلمیح» کمترین صراحت را در هم حضوری متن‌ها دارا است. «تلمیح رابطه دو متن به شمار می‌رود که یکی آشکار و دیگری پنهان باشد؛ یعنی رابطه میان یک «گفته و یک ناگفته» است. در اغلب موارد تلمیح یک سخن نیست، بلکه یک تصویر است که یک متن به متن دیگر ارجاع می‌دهد» (همان). در این نوع، برخلاف «ارجاع» و «نقل قول»، مؤلف پیش متن خود را فاش نمی‌کند. مگر اینکه نویسنده در مقطعی از اثرش با ارجاع و یا نقل قولی از پیش متن، دیگر هم حضوری‌های ضمنی را آشکار سازد. برای مثال، در «عقرب‌های کشتی بمبک» نویسنده، بارها با ارجاع به کتاب «سرگذشت هکلبری فین»^۱ بخشی از روابط ضمنی رمانش با این پیش متن را آشکار می‌کند. البته در این مورد روابط سرمتنی اثر که مربوط به ژانر و گونه اثر است، نقش مهمی دارد و «اشاره آشکار به «پیش اثر» در بینامتن‌های ادبیات کودک و نوجوان بیشتر از دیگر متون است» (جلالی، ۱۳۹۴).

نکته دیگری که درباره «تلمیح» مطرح است، حل شدن پیش متن در بافت متن است؛ در دیگر انواع بینامتنیت ژنت - به ویژه نقل قول - به دلیل لفظی بودن این نوع، ناهمگونگی متن برگرفته از پیش متن با متن مقصد قابل تشخیص است؛ زیرا متن برگرفته به همان صورتی که در پیش متن حضور داشته در متن مقصد حاضر شده است، اما حضور تلمیح به دلیل ضمنی بودن و صراحت نداشتن، سازگاری بیشتری با متن دارد و گاهی تشخیص این هم حضوری بسیار دشوار است (نامور مطلق، ۱۳۹۵).

1- The Adventures of Huckleberry Finn

۴. بینامتنیت در عقرب‌های کشتی بَمَبِک

رمان عقرب‌های کشتی بَمَبِک راجع به نوجوانی آبادانی به نام «خَلو» است. او و دوستانش که همه فقیر هستند، ناخواسته و اتفاقی در جریان بی‌عدالتی‌هایی که در حقشان روا داشته شده و اعتراضات مردمی علیه شاه قرار می‌گیرند و در اثر این آگاهی به ربودن یک پاسبان دست می‌زنند و... .

از میان چهار گونه بینامتنیت ژنت همه موارد به جز «سرقت» که در این متن مصداقی ندارد، مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

۴-۱. نقل قول

پیشتر گفته شد که «نقل قول» ناظر بر صریح‌ترین حالت هم‌حضور متن‌ها است؛ به این ترتیب که متن نقل قول شده بی‌کم و کاست و به همان حالتی که در پیش متن وجود داشته است در متن دیگر حاضر می‌شود. علاوه بر این، گاه متن نقل قول شده مکتوب نیست. به عبارت دیگر، «متونی که متن ادبی با آن‌ها وارد گفت‌وگو می‌شود، الزاماً به معنای متون مکتوب نیست؛ [...] گفته‌های شفاهی و تمام نظام‌های دلالت‌گر هم می‌توانند متن قلمداد شوند» (آلبوغبیش، ۱۳۹۵). بنابراین، ضرب‌المثل‌ها و کنایات که شکل مکتوب ندارند و برخاسته از فرهنگ و زبان یک ملت هستند نیز در روابط بینامتنی مورد بررسی قرار می‌گیرند. متون نقل قول شده در این اثر، اغلب برگرفته از فرهنگ شفاهی است و چنان که در ادامه آمده است، ضرب‌المثل‌ها، ابیات، عبارات و ترانه‌هایی را شامل می‌شود که با گیومه داخل متن اثر مشخص شده‌اند.

۴-۱-۱. ضرب‌المثل‌ها و کنایات

این بخش در زمره پیش‌متن‌هایی از فرهنگ عامیانه محسوب می‌شود. از ویژگی مهم ضرب‌المثل‌ها این است که به دلیل آشنایی عموم مردم با آن‌ها در کلامی موجز، معانی بسیاری را به مخاطب منتقل می‌کند.

* «هر کی خلاف می‌کنه عقلشه غلاف می‌کنه» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵)

* «مثل جنی که بسم الله شنیده باشد» (همان)

- * «همه چیزش به همه چیزش می آمد» (همان)
- * «اینا برا فاطمی تنبون نمی شه» (همان)
- * «بووای هرکیه برق می گیره، بووای مونه چراغ موشی» (همان)
- * «اگه کامبیز ساربونه، میدونه شتر رو کجا بخوابونه» (همان)
- * «وقتی به خانه برگشتم دیدم جا خیس است و بچه نیست» (همان)
- * «کم بودن جن و پری، یکی هم از دریچه پرید» (همان)
- * «هرکی می گه نون و پنیر، تو برو کنجی بمیر» (همان)
- * «یه آشی برات بیزم که شیش و جب روغن روش باشه» (همان)
- * «این دسته گلی بود که من آب داده بودم» (همان)
- * «مگه به حرف گربه سیاه بارون می آد؟» (همان)
- * «فکر می کنم تنها کسی که نیامده بود، خواجه حافظ شیرازی بود» (همان)
- * «به عقل جنم نمی رسه اونجان» (همان)
- * «ما تو آسمان دنبال این نره خر می گشتیم، او روی زمین پیدامان کرد» (همان)
- * «چی؟ نوبرشه آوردی؟» (همان)
- * «هرکی به فکر خویشه، کوسه به فکر ریشه» (همان)
- * «نمی خوام نمک گیر بشم» (همان)
- * «دزد که از دزد بدزده شاه دزده» (همان)

* «بچه بزرگ کردم قاتق نونم بشه، قاتل جونم می‌شه» (همان)

* «المأمور... المعذور...» (همان)

* «دزد ناشی به کاهدون می‌زنه» (همان)

* «کبوتر با کبوتر باز با باز...» (همان)

* «می‌خواستم درباره‌ی دزد ناشی و کاهدان حرف بزنم...» (همان)

* «بیرون گود نشسته بودند و می‌گفتند لنگش کن!» (همان).

۴-۱-۲. ابیات و عبارات

«از خون جوانان وطن لاله دمیده» (همان)

* «فلفل هند سیاه و خال مه‌رویان سیاه، هر دو جان سوزند، اما این کجا و آن کجا»

(همان)

* «مرگ بر بختیار، نوکر بی‌اختیار» (همان)

* «تا شاه کفن نشود، این وطن و وطن نشود» (همان).

۴-۱-۳. ترانه‌ها

این قسمت شامل نقل ترانه‌هایی است که داستان در آن به سر می‌برد و یا در جنوب ایران رایج بوده است.

* «منو نشست رو در چمدان و ضرب گرفت و ممدو هم خواند:

«سیاها مستن... هلال یوس... هل یوسن

... کنار دریا لخت می‌شن... با نی لبک می‌رقصن...

هلال یوس... هل یوسن...» (همان)

* «زینو صلواتی از آنجا رد می‌شد. حرف‌های ما را شنید خواند: «گل سنگک... گل سنگک... چی بگم از دل تنگم...»» (همان)

* «دو تا سرباز داشتند با اسلحه می‌آمدند. فرصت فرار نبود. نشستم روی دله و شروع کردم به تیمپو زدن و خواندن: «دریا دریا دریا... عشق مو دریا... ساحل دریا... قاتل گرما...»» (همان)

* «شکری بی‌مزه افتاده بود به خواندن. ترانهٔ مورد علاقهٔ مرا می‌خواند و می‌دوید: «همسفر تنها نرو... بذار تا با هم بریم»» (همان)

* «شکری دهان‌گنده‌اش را باز کرده بود و با عربده‌هایش اعصاب‌مان را سمباده می‌کشید و مثلاً بندری می‌خواند. خیر سرش چیزی که بلند نبود، یک بند می‌گفت: «مو بچهٔ شطم... مو مار هفت خطم... مو بچهٔ شطم... مو مار هفت خطم...»» (همان)

۴-۲. ارجاع

در ارجاع، هم‌حضورى بخشى از متن پیش‌متن، مطرح نیست، بلکه نویسنده تنها به نام مؤلف و یا عنوان به پیش‌متن اشاره می‌کند.

۴-۲-۱. ارجاع به کتاب

راوی گاه به کتاب «سرگذشت هاکلبری فین» ارجاع می‌دهد و به این وسیله روابط بینامتنی با یکی از پیش‌متن‌های این اثر را آشکار می‌کند:

* «فکر کردم [بِمَبِک] اگر راه می‌رفت چه خوب بود. می‌زدم به آب می‌رفتم دریا. مثل هاکلبری فین که با قایق و کلکش رودخانه‌گردی می‌کرد» (همان)

* «سیگاری نبودم. گاه از بابام کش می‌رفتم و یواشکی می‌کشیدم. حالا که نبود و من هم ناراحت بودم بیشتر می‌چسیدم. تازه بدتر از هاکلبری فین نبود که چپق می‌کشید» (همان)

* «یادم به بابای هاکلبری فین افتاد که به دزدی می‌گفت قرض کردن» (همان)

* «مو کشته و مرده ها کلبری فیتم. بعضی شبا خوابشه می بینم» (همان).

۴-۲-۲. ارجاع به نام نویسنده

«من به این آقای حسن زاده که ادعای نویسنده‌گی دارد، گفتم: «شما این آقای مارک

تو-این را می‌شناسی؟»

گفت: «تو-این نه و تواین» و بعد گفت: «بله که می‌شناسم» (همان).

۴-۲-۳. ارجاع به فیلم

در این باره گفته‌اند: «ارجاعات بینامتنی می‌توانند درون‌نشانه‌ای یا بینانسانانه‌ای باشد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵). منظور از درون‌نشانه‌ای این است که پیش‌متن و متن مورد بررسی در یک نظام نشانه‌ای باشند؛ برای مثال، هر دو متن نوشتاری باشند. اما ارجاعات بینانسانانه‌ای متعلق به دو نظام نشانه‌ای متفاوت هستند؛ مانند این مورد که یک متن نوشتاری به یک متن کلامی همچون فیلم ارجاع می‌دهد:

* «همه خندیدند. شکری گفت: «راس می‌گه. سلام مونم به طیب موفنگی برسون. بگو خیلی مُخلشیم داداش! نوکرتیم باوفا!»

ادای بهروز وثوقی را درمی‌آورد تو فیلم گوزن‌ها» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵)

* «یکی نبود به من بگه لانگ جان سیلور شدی یا دزد دریایی یا علاءالدین که از فکر چمدان و سکه‌های طلا خواب از سرت پریده؟» (همان)

* «بالاخره آنقدر به پوستر فیلم «همسفر»، به عکس هنرپیشه‌هاش که سوار موتور بودند، نگاه کردم که چشم‌هام گرم شد. این را هم بگویم که من عاشق فیلم‌ها و هنرپیشه‌ها و عکس‌های‌شان بودم. مخصوصاً این فیلم که بیست و هفت بار دیده بودمش و دو تا از هنرپیشه‌هاش را خیلی دوست داشتم. با خیال اینکه بالاخره روزی خودم یک موتور می‌خرم و عشقم را ترک موتور سوار می‌کنم، خوابم برد» (همان).

* «پرسیدم: «تو فیلم همسفر رو دیدی؟»

گفت: «ها. خیلی قشنگ بود.»

[...] گفتم: «مو امروز موتور سوار شدم. خودم روندمش. عین بهروز و ثوقی»
باز هم تعجب کرد و چشم‌هایش گرد شد» (همان).

* «از استعدادم خوشش آمده بود. می‌گفت فکرش را نمی‌کرد که به این زودی یاد بگیرم. گفتم: «رضا موتوری هم از بچگی موتور می‌رونده. فیلمش دیدی؟» (همان)

* «... صدایشان که برید، ولوله‌ای افتاد به جانم. ولوله‌ای که وسط راه یک مرتبه مرتیکه به هوش بیاید و مثل کینگ کنگ به سینه بکوبد و حال‌گیری کند» (همان).

* «گفتم: «دل‌م می‌خواهد سوار موتورش کنم و بریم زیر پل خرمشهر دل و جیگر بخوریم. خیلی کیف می‌ده...
نگذاشت کیفم را کامل کنم. نگذاشت تو نقش بهروز غرق بشوم و با موتور هزار، سینه باد را بشکافم و شعر همسفر را بخوانم» (همان).

۳-۴. تلمیح

«تلمیح» پوشیده‌ترین و ضمنی‌ترین نوع هم‌حضوری متن‌ها است و برخلاف «نقل قول» و «ارجاع» که به آسانی قابل تشخیص هستند به راحتی در متن قابل تشخیص نیست؛ بنابراین، خواننده باید آگاهی خوبی از پیش‌متن داشته باشد تا بتواند این هم‌حضوری ضمنی را تشخیص دهد. نکته مهمی که باید ذکر شود این است که «در اغلب موارد تلمیح یک سخن نیست، بلکه یک تصویر است که به یک متن دیگر ارجاع می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵). البته در این روایت گاه نویسنده به نام برخی از پیش‌متن‌های اثرش اشاره می‌کند که در بخش مبانی نظری پژوهش در قسمت «ارجاع» به این نکته اشاره شد. نکته دیگر اینکه بخش عمده پیش‌متن‌هایی که در بخش تلمیح به آن‌ها اشاره خواهد شد، متعلق به رمان‌های «توم سایر»^۱ و «سرگذشت هکلبری فین» است.

1- The Adventures of Tom Saeyer

۴-۳-۱. رمان «سرگذشت هکلبری فین» و رمان «توم سایر»

رمان «توم سایر» راجع به شیطنت‌های پسر بیچاره‌ای نوجوان به نام توم است، توم و دوستش هک^۱ در اثر این شیطنت‌ها موفق به یافتن گنج دزدان دریایی می‌شوند. رمان «سرگذشت هکلبری فین» نیز ادامه رمان «توم سایر» محسوب می‌شود با این تفاوت که شخصیت اصلی آن هکلبری فین است، هک از خانه می‌گریزد و با جیم که برده‌ای فراری است به سفر در عرض رودخانه می‌سی‌سی‌پی می‌پردازند.

۴-۳-۱-۱. شخصیت‌ها

شخصیت «هکم» و «خلو» در مواردی به یکدیگر شبیه است.

۴-۳-۱-۱-۱. نام‌ها

نام شخصیت اصلی رمان «عقرب‌های کشتی بَمبِک» خلیل پشت‌دستی است و در سراسر داستان با مخفف نامش؛ یعنی «خلو» نام برده می‌شود. نام راوی و قهرمان رمان «سرگذشت هکلبری فین»، «هکلبری فین» است. دوستانش وی را به مخفف نامش «هک» خطاب می‌کنند. نکته جالب درباره نام این دو راوی، معنای آن‌ها است؛ هکلبری در زبان انگلیسی نام نوعی میوه است. (Longman ذیل Huckleberry) خلو هم اگر با رفع «خ» خوانده شود به معنای آلو و شفتالو است (ابن خلف تبریزی، ۱۳۴۲).

۴-۳-۱-۲. خانواده

یکی از وجوه شباهت خلو و هک، خانواده این دو فرد است: خلو، راوی داستان یتیم است و مادرش بر اثر بیماری سرطان از دنیا رفته است: «آن اوایل که تازه پیدایش کرده بودیم، هنوز ننه‌ام زنده بود و ما نمی‌دانستیم سرطان دارد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵) و «هک» نیز چون خلو مادر ندارد. پدر خلو معتاد و پدر هک دائم‌الخمر است: - «نگاهی انداخت به تشکچه و مخدۀ چرک و سیاهی که مال بابام بود. پرسید: «بابات اهل چی بود؟» از سوالش تعجب کردم. گفتم: «تریاک و بعضی وقتا شیره‌ش» (همان).

- «اندکی بعد تو به پسر بچه مطرود ده به اسم ها کلبری فین که پسر مردی بود که در ده همیشه مست بود، بر خورد» (تو این، ۱۳۵۳).

پدر خلو به وظایف خود در قبال فرزندش عمل نمی کند و پدر هک هم:

- «بابام تو خواب خوش بود و با خرو پفش هفت خانه این طرف و آن طرف را خرج می داد. بنازم به خوابش. خدا را شکر، همه چیزش به همه چیزش می آمد. شامش را که خورد تریاکش را که کشید، یک کم دری وری از اوضاع لامروت و لاکردار و زمانه و سیاست و شاهنشاه آریامهر و کمونیست ها و جیمی کارتر و از همین ها گفت و به رادیوش که تمام دنیا را می گرفت و کم نمی آورد و رفت. انگار نه انگار که ما هم بلانسبت آدمیم و در آن خانه حقی داریم. همیشه دلم می خواست مثل دو تا آدم حسابی، از همین پدر و فرزندهایی که توی فیلم ها دیده بودم، بنشینیم و حرف بزنیم» (حسن زاده، ۱۳۹۵).

- «داشتم شام می پختم که بابام یکی دو قلپ سر کشید و لول شد و باز شروع کرد به تلو تلو خوردن. تو شهر مست کرده بود و تمام شب را تو خوب خوابیده بود، ریختش تماشایی بود. اصلاً هیکلش به آدمیزاد نمی ماند، سر تا پا گلی خالی بود. هر وقت مشروب می خورد به دولت فحش می داد. این دفعه گفت: «اینم شد دولت؟ ریختشو نگاه کن بین چیه. اون از دادگاهش، که بزخو کرده بچه مردم از دستشون بگیره؛ بچه خود آدم که این همه زحمت کشیدی و خون دل خوردی پول خرجش کردی تا بزرگ شده. حالا که بالاخره از آب و گل درش آورده ی، که باید کار بکنه سر پیری زیر بالتو بگیره، دادگاه می آد زرتی می گیرتش...» (تو این، ۱۳۶۶).

پدر خلو، او را کتک می زند و پدر هک، او را مورد ضرب و شتم قرار می دهد:

- «...داشتم خرد و خمیرم می کرد. راستی راستی داشت استخوان هام را می شکست. یک مشت هم خواباند توی دماغم. اولش نفهمیدم. بعد که دیدم دستش خونی شده، فهمیدم چقدر محکم زده. داد زدم: «ولم کن!» داد زد: «می خوام بکشمتم» و داشت می کشت وقتی هرچی زور داشتم جمع کردم و هلش دادم، جری تر شد. دست کرد زیر تشکش و چاقوی ضامن دارش را بیرون کشید [...] جلوی چشمانش را خون گرفته بود. جای ماندن نبود باید فلنگ را می بستم و در می رفتم...» (حسن زاده، ۱۳۹۵).

– «آخرش غلتید و آمد بیرون و با قیافه وحشت زده سرپا جست زد، مرا که دید خیز برداشت. چاقو به دست دور کلبه دنبال من می‌دوید و می‌گفت تو همان عزرائیلی، الان می‌کشمت که دیگر سراغ من نیایی، من التماس می‌کردم، می‌گفتم بابا من هک هستم، ولی او می‌خندید، از آن خنده‌های چندش‌آور. عربده می‌کشید و فحش می‌داد و مرا دنبال می‌کرد. یک بار که میان‌بر زدم و از زیر بالش در رفتم دست انداخت پس گردن کُتم را گرفت، من گفتم دیگه کارم تمام است، ولی کُتم را مثل برق از تنم کندم و خودم را نجات دادم» (تواین، ۱۳۶۶).

پدر خلو فرزندش را از درس خواندن به سختی منع می‌کند و هکلبری فین هم به خاطر بازگشت پدر از درس خواندن محروم می‌شود:
– «باید دور از چشم بابا می‌خواندم و گرنه گیر می‌داد و با کمر بند سیاهم می‌کرد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵).

«گفتم: «کتاب! بابام دشمن کتابه. موهرچی خوندم دور از چشم بابام و زیر نور شمع بوده. می‌نشست روی تشکچه یه بند جوشو می‌خاروند و می‌گفت ما هرچی بدبختی می‌کشیم از دست این کتابخونای شپش‌وئه. ببین چطور مملکتو به لجن کشیدن!» (همان).
– «...چشم منو دور دیدی، خیلی دم در آوردی. حالا حسابتو می‌رسم. شنیدم با سواد هم شدی- حالا دیگه برام چیز می‌خونی، چیز می‌نویسی. لابد خیال می‌کنی دیگه حالا از بابات سری، ها؟ چون که من بی سوادم؟ همچین خدمت برسم که سواد از یادت بره...» (تواین، ۱۳۶۶).

«...بعد که خیال کردم رفته، باز سرش را آورد تو و گفت مدرسه نرو و گرنه کمین می‌کشم، اگر دیدمت خدمت می‌رسم» (همان)

پدر خلو، به رغم سن کم فرزندش، او را به کار کردن مجبور می‌کند و پدر هک هم پس از اینکه از یافتن گنج مورل و پولدار شدن پسرش مطلع می‌شود به سراغ او می‌آید تا پول را تصاحب کند:

– «گفت: «جالبه پدر و مادر راضی ان از کارت؟»

گفتم: «مادر که بی خیال. سرطان داشت و رفت زیر خاک و راحت شد. وقتی هم زنده بود مشکلی نداشت با کارم. حرص و جوش می‌خورد که چرا به جای بابام مو باید کار کنم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵)

«گفت: «چند کاسب شدی؟»

گفتم: «وضع خرابه» و پنج تا اسکناس پنج تومانی میچاله از جیبم درآوردم. بابام که انگار طلب باباش را ازم میخواست گفت: «همی» [...] پول را پرت کرد تو صورتم و گفت: «صبح تا حال همش همینه کاسب شدی؟ خجالت نمی کشی؟» (همان).

- «پس انداز کنم؟ واسه چی؟»

«خوب واسه اینکه باهاش زندگی کنی»

«به، اونکه فایده نداره. اگه زودی خرجش نکنم بابام یه روز برمیگرده چنگشو می ندازه روش؛ اینو بدون که تندیم تمومش می کنه...» (تواین، ۱۳۵۳).

«من الان دو روزه اومدم. تو این مدت همه ش صحبت پولدار شدن تو رو شنیدم. اون سر رودخونه هم شنیده بودم. برای همین اومدم. فردا اون پولو می دی به من - لازمش دارم» (همان، ۱۳۶۶).

۴-۳-۱-۱-۳. جایگاه طبقاتی

خَلو و هک هر دو متعلق به طبقه پایین جامعه هستند.

خَلو فقیر است: «آقایی که قدش از نردبان ما بلندتر بود و موهایش وز وزی بود، رفته بود بالای بلندترین سنگ قبر [...] هی می گفت: «ما می خواهیم فقر را ریشه کن کنیم.»، «ما باید فقر را از ریشه بکنیم.» اولش ازش خوشم نیامد. فکر کردم که می خواهد ما را ریشه کن کند. فقیر بودیم دیگر، مگر نبودیم؟ بعد فهمیدیم که خیال دارد سرمایه داری را از بیخ و بن بکند. من هم از سرمایه دارها خوشم نمی آمد. به نظرم آدم های مزخرفی بودند. ازین هایی که به جوراب شان می گویند دنبالم نیا، بو می دی. یکی از همین سرمایه دارها باعث معتاد شدن بابام شد...» (حسن زاده، ۱۳۹۵).

او در کپرآباد زندگی می کند: «تو کپرآباد ما، همه از او می ترسیدند و حساب می بردند» (همان)

خَلو با وجود سن کمش و به جای اشتغال به تحصیل، کار می کند. وی در قبرستان، قبرها را می شوید و درآمد کمی از این راه به دست می آورد: «گفت: «اینکه تو قبرستون کار می کنی، اینکه صبح تا شب مرده می بینن و حس می کنن رو نعش مرده ها راه می رین، چه حالی داره؟» [...] گفتم: «از مجبوریه دیگه. برو خدا رو شکر کن کارم

مرده‌شوری نیست. مرده‌شوری که بدتره. تازه، مو فکر می‌کنم دارم تو آسایشگاه کار می‌کنم نه قبرستون» (همان).

هک پیش از یافتن گنج و پیش از آنکه بیوه دو گلاس حضانتش را بپذیرد، بی‌خانمان بود. در رمان «توم سایر» درباره‌ی سرپناهی هک آمده است: «هاکلبری به میل خودش می‌آمد و می‌رفت. وقتی هوا خوب بود رو پلکان جلو در خانه‌ها می‌خوابید و وقتی هوا بارانی بود توی بشکه‌های خالی می‌خوابید» (تواین، ۱۳۵۳).

هک بسیار فقیر است: «هاکلبری همیشه لباس‌هایی را که آدم‌های بزرگ دور انداخته بودند، می‌پوشید و این لباس‌ها چند سال از عمرشان می‌گذشت و پاره‌پاره بودند. کلاهش چیز بزرگ خرابی بود که یک نیم‌دایره هم از ته آن بیرون زده بود؛ نیم‌تنه‌اش، هر وقت نیم‌تنه‌ای می‌پوشید؛ تا نزدیک پایش می‌رسید و تکمه‌های پشت آن تا نزدیک کمرش بود؛ و یک لنگه بند شلوارش را نگاهداشته بود؛ خشتک شلوارش پایین افتاده بود [...] پاچه‌های دور دوخته‌اش هر وقت بالا نمی‌زدشان توی خاک و کثافت کشیده می‌شد» (همان).

هک در ازای کار برای مردم، از آن‌ها غذا دریافت می‌کند و یا برای اینکه گرسنه نماند حاضر است کنار یک سیاهپوست غذا بخورد: «توی کاهدونی بن روجرز هم خودش منو راه می‌ده هم عمو جیک، دده باباش. هر وقت عمو جیک بخواد من واسش هیزم می‌شکنم، هر وقت من از اون بخوام و اون داشته باشه، یه چیزی می‌ده بخورم. توم اون دده خویبه. منو دوست داره. چون من هیچ وقت کاری نمی‌کنم که مثل این باشه که از اون مهم‌ترم. بعضی وقتا پهلوش می‌نشینم باهاش غذا می‌خورم، اما این حرفو به کسی نزن، آدم وقتی گرسنه باشه کارایی می‌کنه که نمی‌خواه اون کارو همیشه بکنه» (همان).

جایگاه طبقاتی مشابه خلو و هک، بافت دو داستان را به یکدیگر شبیه ساخته است؛ هک مدام دچار این درگیری درونی است که آیا جیم را در به دست آوردن آزادی‌اش یاری کند یا اینکه او را به صاحبش تحویل دهد. در نهایت هک نقشه فرار جیم را می‌کشد. در واقع هک بر خلاف هنجارها و ارزش‌های رایج عمل می‌کند و این حرکت نه فقط در سطح داستان، بلکه در سطح جامعه حقیقی آن روز نیز - که هنوز برده‌داری رایج بوده است - هنجارشکنانه محسوب می‌شود. خلو و دوستانش مانند هک متعلق به طبقات پایین جامعه هستند، اما با شکل‌گیری انقلاب و اتفاقاتی که در جریان داستان اتفاق می‌افتد، متوجه حقوق خود و ستم‌هایی که به آنان شده است، می‌شوند و تصمیم به

انجام حرکتی انقلابی می‌گیرند. علاوه بر این، همچون پیش‌متن این اثر که مناسبات طبقات اجتماعی در آن به هم می‌ریزد و هک و جیم، دو انسان سیاه و سفید در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با مسالمت و رضایت با یکدیگر زندگی می‌کنند در اثر حسن‌زاده نیز کیوان، فرزند یک خانواده مرفه، هم‌بازی نوجوانان کپرآباد می‌شود و این نشانه جابه‌جایی ارزش‌ها در هر دوی این آثار است.

۴-۳-۱-۱-۴. مصرف دخانیات

خَلو با وجود سن کمش سیگار می‌کشد: «از جورابم پاکت سیگاری در آوردم و یکی روشن کردم. سنگینی نگاه کیوان افتاد رو صورتم: «به به! سیگارم که می‌کشی؟» محلش نهادم و پک محکمی به سیگار زدم. سیگاری نبودم. گاه از بابام کش می‌رفتم و یواشکی می‌کشیدم. حالا که نبود و من هم ناراحت بودم بیشتر می‌چسبید. تازه بدتر از هاکلبری فین نبود که چپق می‌کشید» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵).

هاکلبری نیز چپق می‌کشد: «بعد از ناشتایی در سایه دراز کشیدند و هک یک دهن چپق کشید و بعد در بیشه به راه افتادند تا جاهای تازه را کشف کنند» (تواین، ۱۳۵۳) «چیزی نگذشت که هوس کردم چپق بکشم. به بیوه گفتم اجازه هست، گفت نه» (همان، ۱۳۶۶).

به این ترتیب این دو شخصیت به لحاظ عادات و بخشی از سرگذشتشان به یکدیگر شباهت دارند. نویسنده با ایجاد شباهت بین وضعیت خَلو و هک، مخاطب را فراتر از آن چیزی که در خلال متن به آن اشاره شده است با وضعیت سخت زندگی کودکان کار و بدسرپرست آشنا می‌کند. مسأله‌ای که یکی از معضلات جوامع عصر ما است و اشاره به آن در خلال یک اثر داستانی شاید بتواند در ایجاد حس هم‌دردی و نوع‌دوستی در نوجوانان و درک بهتر آنان از محیط خود مؤثر باشد؛ به ویژه که نویسنده در آثار دیگرش، چون «این وبلاگ و اگذار می‌شود» و «زیبا صدایم کن» نیز به این مسأله می‌پردازد.

۴-۳-۱-۱-۵. گروه مخفی و مکان گروه

خَلو و دوستانش یک باند درست کرده‌اند و نام آن را عقرب گذاشته‌اند، این باند مکانی دارد که یک لنج از کارافتاده است و بچه‌ها نام آن را بَمبَک گذاشته‌اند و در آن بازی می‌کنند: «این را نگفتم یا گفتم؟ یادم نیست. ما برای خودمان یک باند درست کرده

بودیم. باندِ عقرب. بالاخره هر کس توی این دنیا یک دلخوشی ای دارد. دلخوشی خیلی خوش ما پاتوق مان بود که خیلی باحال بود. راسیاتش ما یک کشتی داشتیم که مال خودمان بود. اسمش را نهاده بودیم، بَمَبَک. روزهای وسط هفته که کار و کاسبی خراب بود و از مرده‌ها چیزی نمی‌ماسید، می‌رفتیم بَمَبَک صفا می‌کردیم. بَمَبَک یک لنج چوبی بی‌صاحب بود که لنگر انداخته بود کنار شط بهمنشیر [...] نه موتور داشت، نه بادبان. فقط بهترین جای دنیا بود برای مان» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵).

«کیوان گفت: «شوخیت گرفته؟ ما قرار گذاشتیم. با خونمون امضا کردیم که تا آخرین قطره مرگ‌هامون وفادار باشیم. این مرد خائنه»» (همان).

توم سایر نیز دسته مخفی تشکیل داده و مکان آن یکی از حفره‌های دور از دسترس غار ده است. در رمان «توم سایر» دسته مخفی و مخفیگاه دسته این‌گونه توصیف می‌شود: «اینها! نگاش کن، هاک. از همه سوراخ‌های این طرف‌ها پوشیده‌تره. تو صداشو درنیار! من همه عمرم دلم می‌خواست دزد بشم. اما میدونستم که باید یه همچی جایی داشته باشم، و گرفتاریم همین بود که نمیدونم چه جور همچی جایی رو پیدا کنم. حالا پیداش کردیم، صداشو درنمیاریم، فقط به بن روجرز و جوهارپر می‌گیم چون باس یه دسته درست کنیم و گرنه لطفی نداره. دسته توم سایر - خیلی خوب میشه، نیس هاک؟» (تواین، ۱۳۵۳).

در رمان «سرگذشت هکلبری فین» هم، دسته مخفی توم سایر همچنان فعال است: «رفتیم توی بته‌زار و تام همه بچه‌ها را قسم داد که راز را فاش نکنند؛ آن وقت سوراخی را تو تپه‌ها نشان داد. بعدش شمع‌ها را روشن کردیم و چهار دست و پا داخل شدیم [...] تام گفت: «خوب ما دسته دزدها را درست می‌کنیم و اسمش می‌ذاریم دسته تام سایر. هر کس می‌خواد وارد دسته بشه باید سوگند بخوره و اسم خودشو با خون بنویسه»» (همان، ۱۳۶۶).

۴-۳-۱-۲. حوادث

۴-۳-۱-۲-۱. قبرستان

* در رمان «توم سایر» شبی توم و هک به قبرستان می‌روند و در آنجا به سه فرد مشکوک برمی‌خورند که قبری را حفر می‌کردند: «حالا دیگه صدای پیچ پیچ به کلی بند آمده بود. چون آن سه نفر به قبر رسیده بودند و در دو قدمی مخفیگاه بچه‌ها ایستاده بودند.

صدای سومی گفت: «همینجاست» و صاحب صدا فانوس را بالا گرفت و صورت جوان دکتر راینسون پیدا شد.

[...] دکتر با صدای خفیفی گفت: «زود باشید! مهتاب همین حالا درمی آید.» آن دو تا غرغری به جای جواب کردند و همچنان زمین را می‌کنند. تا مدتی صدایی به جز خش خش بیل‌ها که خاک و شن را بیرون می‌ریختند، شنیده نمی‌شد. آخرش یک بیل به تابوت خورد و صدای خشک چوب بلند شد و تا یکی دو دقیقه دیگر آن دو نفر تابوت را از زیر خاک بیرون آورده بودند...» (تواین، ۱۳۵۳).

یکی از حوادث مهم این کتاب مربوط به این ماجرا است، بچه‌ها با پیگیری این ماجرا سرانجام به گنج دزدها دست پیدا می‌کنند، هک از این ماجرا در کتاب «سرگذشت هکلبری فین» و از یافتن گنج یاد می‌کند: «آخر آن کتاب این جور تمام می‌شود که من و تام، پولی را که دزدها در غار قایم کرده بودند، پیدا می‌کنیم و پولدار می‌شویم...» (همان، ۱۳۶۶).

کتاب «عقرب‌های کشتی بمبک» با حادثه‌ای شبیه به این آغاز می‌شود: «هیچ کس تو قبرستان نبود. نا صر بلدوزر هم در قبرستان را قفل کرده بود و رفته بود تو اتاقش، و ردل زن و بچه‌اش. از سوراخ گنده‌ای که وسط دیوار درست کرده بودیم، زدیم بیرون. همین طور راست دیوار داشتیم می‌رفتیم که دیدیم یک ما شین خارجی، [...] ایستاده پناه دیوار قبرستان و دو نفر نشسته‌اند توش. ممدو گفت: «بچه‌ها! ئی ما شینه از عصر تا حالا ایستاده این جا» (حسن زاده، ۱۳۹۵).

«مرد دیلاقه چمدان را با هن و هن از شکاف دیوار رد کرد آن طرف و برگشت، بیل و کلنگی هم برداشت و فرزند رفت [...] صدای کلنگ شنیدم. یکی، حتماً همان دیلاقه تند و تند زمین را می‌کند. چشم‌های شگری به نظرم برق زدند. صدایش از ته گلو بفهمی نفهمی ترسناک شده بود: «یعنی چیه می‌خوان چال کنن. ها؟» (همان).

۴-۳-۱-۲-۲. ترک خانه

توم، هک و خلو هر سه هنگامی که از خانواده آزرده می‌شوند، برای مدتی خانه را ترک می‌کنند:

در بارهٔ خَلو چنین می‌خوانیم: «دلم را زدم به دریا. یعنی زدم به شط. فکر کردم بهتر. آدم اگر با جن‌ها زندگی کند، بهتر از این است زیر دست یک بابای معتاد نفله بشود» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵).

توم نیز چنین است: «توم دیگر تصمیم خودش را گرفته بود. غمزده و نومید شده بود [...] خیلی سعی کرده بود کارهای خوب بکند و هر جور هست بسازد، اما نگذاشته بودند. حالا که جز با کندن شر او از سر خودشان هیچ‌جور خیالشان راحت نمی‌شد، او هم شرش را از سرشان کم می‌کند...» (تواین، ۱۳۵۳).

هک هم در رمان «توم سایر» همراه با توم و هم‌در «سرگذشت هکلبری فین» به تنهایی می‌گریزد: «رفته رفته دست به ترکهٔ بابام زیادی خوب شد و من دیگر طاقتش را نداشتم. تمام تنم ناسور شده بود. زیاد هم می‌رفت ناپدید می‌شد و مرا تو کلبه حبس می‌کرد. یک بار مرا حبس کرد و سه روز ناپدید شد. از تنهایی داشتم دق می‌کردم. گفتم لابد غرق شده و من دیگر از اینجا بیرون برو نیستم. ترسیدم. تصمیم گرفتم یک راهی پیدا کنم که از آنجا در بروم» (همان، ۱۳۶۶).

۳-۱-۳-۴. بیان نصیحت‌ها و تجربیات پدر

خَلو در موقعیت‌های مختلف به یاد نصیحت‌های پدرش می‌افتد: «چشمم افتاد به یک موجود تلخ و عبوس. بابام هیچ‌وقت چشم دیدنش را نداشتم و می‌گفت: «مواظب نی تخم جن باش! آخرش این مرتیکهٔ ناتو، به خاطر یه ذره دود و دم مونو می‌فرسته گوشه زندون» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵).

هک هم که گه‌گاه از نصیحت‌های پدرش یاد می‌کند: «گاه هم مرغی را که جایش راحت نبود برمی‌داشتم و با خودم می‌آوردم. بابام همیشه می‌گفت مرغ را هر وقت توانستی بردار ببر، چون اگر خودت لازمش نداشستی همیشه آدمی پیدا می‌شود که لازمش داشته باشد» (تواین، ۱۳۶۶).

۲-۳-۴. اساطیر

رابطهٔ بینامتنی دیگر این اثر، حضور اسطوره در آن است. در مقطعی از داستان پدر، خَلو را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد و به همین دلیل خَلو از خانه می‌گریزد. او که خود را به شدت تنها و بی‌کس می‌یابد، برای آرام کردن غم خویش به دنبال آغوش مادر است؛

بنابراین، خود را به تجلی اسطوره‌ای مادر می‌رساند و به سمت بَمبَک که کنار شط به گل نشسته است، می‌رود: «دلم را زدم به دریا. یعنی زدم به شط. فکر کردم آدم اگر با جن‌ها زندگی کند، بهتر از این است که زیر دست و پای یک بابای معتاد نفله بشود. آن هم آدمی مثل من که کمبود جنس مادر دارد. یک وقت فکر بد نکنید، منظورم مادری، خواهری، چیزی تو این مایه‌ها بود. من فکر می‌کنم زن‌ها به زندگی گرمی و صفا می‌بخشند، یا به قول معلم حرفه‌وفن‌مان به زندگی لطافت می‌بخشند. البته اگر آدم خودش زن داشته باشد هم بد نیست. ولی آن شب من تا داماد شدن و گرما و لطافت گرفتن از زندگی خیلی فاصله داشتم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵).

در ادامه خلّو از فکر کردن به دریا به یاد مادر سپس تمام زنانی که در زندگی‌اش حضور دارند، می‌افتد: «دلم می‌خواست یک جورهایی طوفان می‌شد و دنیا می‌لرزید و طناب بَمبَک ول می‌شد و لنگرش کشیده می‌شد و سر از دریا درمی‌آورد. چقدر دریا را دوست داشتم. فکر کردم دریا هم از جنس خواهر و مادر است که به زندگی آدم گرمی و لطافت می‌بخشد. یاد ننه‌ام، ننه زری، اشک به چشم هم ریخت و یاد خواهرهای نجیب و غریب [...] یاد آن زنی افتادم که توی قبرستان وقتی صدای تیر هولم کرد و زمین زد، بهم گفت: «چیزیت نشده مادر؟» [...] بعد یاد خدیجه خپل افتادم که دل بابام را قاپ زده بود و خدای نکرده می‌خواست جای ننه‌ام را بگیرد [...] از فکر دختره هم بیرون نمی‌آمدم. توی قبرستان داشت گریه می‌کرد...» (همان، ۱۳۹۵).

آبی که خلّو به آن گریخته است، در اسطوره‌ها «رمز کل چیزهایی است که بالقوه وجود دارند؛ سرچشمه^۱ و منشأ^۲ و زهدان همه امکانات هستی است» (الیاده، ۱۳۸۹). در میان آریاییان رسم بر این بوده که درون گورها، صورت زن‌ها به عنوان مظهر زاینده‌گی و زندگی به سمت شرق - که محل طلوع خورشید است - و صورت مردها به عنوان عناصر نازا سمت غرب - محل غروب خورشید - باشد؛ چنانکه واژه «زن» نیز با «زادن» در ارتباط است (هاشم‌پور سبحانی، ۱۳۸۸). بنابراین، آب که عامل اساسی زندگی در طبیعت است با زن که مظهر زادن و زندگی است در ارتباط است. «از دوران پیش از تاریخ، کلیت آب - ماه - زن، مدار «انسانی - کیهانی» باروری به نظر آمده است» (الیاده، ۱۳۸۹). «در ایران

1- Fons

2- Origo

ایزدبانوی اردوی سُورا آناهیتا (آب‌های نیرومند بی‌آلایش) سرچشمه همه آب‌های روی زمین است» (هینلز، ۱۳۶۸). در واقع شطی که خَلو به آن پناه می‌برد و دریایی که به آن علاقه دارد، همه زن‌های تأثیرگذار زندگی او هستند؛ در درجه اول مادر متوفی او، بعد خواهرانش که از او دورند و سپس دختری که آرزوی ازدواج با او را دارد.

۴-۳-۳- فرهنگ عامه

از دیگر پیش‌متن‌هایی که نه از متن‌های مکتوب، بلکه از فرهنگ شفاهی در این اثر دیده می‌شود و از فرهنگ مردم سرچشمه می‌گیرد، اعتقاد به حضور جن در مکان‌های متروک است. جن «از موجودات افسانه‌ای فرهنگ عامه در خاورمیانه و ایران، بلکه در همه کشورها است [...] در باور عوام، جن‌ها فقط در شب، تاریکی، تنهایی و در محل‌هایی مانند گرمابه، آب‌انبار، پستو، ویرانه و بیابان وجود دارند» (تمیم‌داری، ۱۳۹۱). در این اثر نیز، خَلو از اینکه شب را در بَمَبَک که لنجی متروک و رها شده است به سر برد، می‌هراسد: «نهام می‌گفت: «آنقدر نرید توئی وامونده. ئی بدمصب توش جن داره. جادو جَمبَل داره.»

می‌گفتم: «یعنی چی که جادو جمبل داره؟»

می‌گفت: «یعنی ئی که هر کی بره توش، جن‌ها می‌افتن به بختارش. اول مٹ چی خرش می‌کنن. بعد حسابی ازش سواری می‌گیرن. بعد هم یه کتک جانانه می‌دن به خوردش» (حسن‌زاده، ۱۳۹۵).

از دیگر مظاهر فرهنگ عامه که در این متن وجود دارد، ضرب‌المثل‌ها و کنایاتی هستند که در قسمت نقل قول به آن‌ها اشاره شد.

بحث و نتیجه‌گیری

مهم‌ترین و پر حضورترین پیش‌متن‌های این اثر رمان‌های «توم سایرم» و «سرگذشت هکلبری فین» است. نویسنده از ویژگی‌های شخصیت هکلبری فین در پرداخت شخصیت قهرمان اثرش بهره برده است. همچنین بهره‌گیری از این پیش‌متن‌ها در انتخاب حوادث، زمان و مکان نیز مؤثر بوده است.

بافت دو رمان به یکدیگر شباهت دارد؛ به نظر می‌رسد یکی از دلایل انتخاب رمان «سرگذشت هکلبری فین» از سوی نویسنده به عنوان پیش‌متن «عقرب‌های کشتی بَمبِک» بافت آن است. در رمان سرگذشت هکلبری فین ارزش‌های جامعه دگرگون می‌شود و هک - پسر بچه‌ای سفیدپوست - به جیم - که سیاهپوست و برده‌ای فراری است - برای دستیابی به آزادی و رسیدن به ایالت‌های شمالی آمریکا کمک می‌کند. در رمان حسن‌زاده نیز ارزش‌ها جابه‌جا شده‌اند، مردم جنوب شهر به آگاهی سیاسی و اجتماعی دست یافته، برای احقاق حق خود به پا خاسته‌اند، فاصله طبقاتی حاکم بر جامعه از بین رفته است و کیوان که فرزند خانواده‌ای مرفه است، همراه و دوست نوجوانان کپرآباد می‌شود.

نگاه نویسنده به مخاطب در رمان سرگذشت هکلبری فین از بالا به پایین نیست. در این اثر هیچ موعظه‌ای برای خواننده وجود ندارد؛ حتی گاهی ارزش‌های مذهبی و اجتماعی که از سوی بزرگسالان به کودکان و نوجوانان تحمیل می‌شود به باد انتقاد گرفته می‌شود. همین موضوع در رمان عقرب‌های کشتی بَمبِک وجود دارد. شخصیت‌های ملموس هستند و زبان و لحنشان به مردم شبیه است. نگاه حسن‌زاده به مخاطب در آثارش نگاه از بالا به پایین نیست، او ترجیح می‌دهد با مخاطبش نزدیک و صمیمی باشد.

پیش‌متن‌هایی که از فیلم و ترانه‌های رایج زمان داستان انتخاب شده است به نویسنده در فضاسازی تاریخی اثر کمک کرده است.

در این اثر با وجود موضوع انقلابی آن، خواننده با شعار صرف روبه‌رو نمی‌شود؛ چراکه شخصیت قهرمان آن به مردم جامعه شبیه است. رفتار و لحن او مانند افراد طبقه خودش است. این امر از طریق بهره‌گیری حسن‌زاده از مایه‌های اساطیری، مظاهر فرهنگ عامیانه چون ضرب‌المثل‌ها و کنایات، ترانه‌های رایج زمان و شعارهای انقلاب به عنوان پیش‌متن در این اثر ممکن شده و به صمیمیت ارتباط مخاطب با شخصیت‌های رمان، کمک کرده است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Fatemeh Jafari

Zohreh Allahdadi Dastjerdi



<https://orcid.org/0000-0003-2298-3506>

<https://orcid.org/0000-0002-1346-0415>

منابع

- آلبوغبیش، عبدالله. (۱۳۹۵). پیوند بینامتنیت و هستی‌شناسی پسامدرنیستی در داستان کوتاه «میرزا یونس» از سیروس شمیسا. *نقد ادبی*، ۳۴ (۱۴)، ۶۲-۳۳.
- آلن، گراهام. (۱۳۹۵). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- ابن خلف تبریزی، محمدحسین. (۱۳۴۲). *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین. ج ۲. تهران: ابن سینا.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*. ج ۱. تهران: نشر مرکز.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- برسلر، چارلز. (۱۳۹۳). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمه مصطفی عابدینی فرد. ویرایش حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- تمیم‌داری، احمد. (۱۳۹۱). *فرهنگ عامه*. تهران: مهکامه.
- تواین، مارک. (۱۳۵۳). *توم سائر*. ترجمه پرویز داریوش. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- _____ . (۱۳۶۶). *سرگذشت هکلبری فین*. ترجمه نجف دریابندری. تهران: خوارزمی.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۶). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- جلالی، مریم. (۱۳۹۴). مبانی نقد بینامتنیت در ادبیات تطبیقی کودکان و نوجوانان. *جستارهای ادبی*، ۱۸۹ (۳۱)، ۱۶۶-۱۴۱.
- حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹۵). *عقرب‌های کشتی بَیمَبک*. تهران: افق.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). *ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها*. پژوهشنامه علوم انسانی، ۵۶ (۱۹)، ۸۳-۹۸.
- _____ . (۱۳۹۵). *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*. تهران: سخن.
- هاشم‌پور سبحانی، توفیق. (۱۳۸۸). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: زوآر.
- هینلز، جان. (۱۳۶۸). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه.

References

- Alboughobaish, A. (2016). The Relationship Between Intertextuality and Postmodern Ontology in The Short Story K Mirza Yunos L by Sirous Shamisa. *Literary Criticism*. 34(14), 33-62. [In Persian]
- Ahmadi, B. (1991). *Structure and Interpretation of Text (Semiotics and Arruxruralism)*. Vol.1. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Allen, G. (2016). *Intertextuality*. Translated By Payam Yazdanjo. Tehran: Markaz. [In Persian]
- Bressler, Ch. (2014). *Literary Criticism An Introduction To Theory And Practice*. Translated By Mostafa Abedinifard. Tehran: Niloofar. [In Persian]
- Ibn-Khalaf Tabrizi, M. H. (1963). *Borhan-e Chate*. By the Efforts of Mohammad Moin. Vol. 2. Tehran: Ibn Sina. [In Persian]
- Eliade, M. (2010). *Thesis in History of Religions*. Translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush. [In Persian]
- Hashempour Sobhani, T. (2009). *Iran's Literature History*. Tehran: Zavar. [In Persian]
- Jalali, M. (2015). Applied Principles of Criticism in Comparative Childre's Literature. *Literary Studies*. 189 (31), 141- 166. [In Persian]
- Hassanzadeh, F. (2016). *Bambak Ship's Scorpions*. Tehran: Ofoq. [In Persian]
- Hinnells, J. R. (2007). *Persian Mythology*. Translated By Jaleh Amouzgar And Ahmad Tafazzoli. Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian]
- Kristeva, J. (2002). *Nous Deux or a (hi)Story of Intertextuality*. *The Romanic Review Journal*. 93. 7-13.
- Longman Dictionary Of Contemporary English (2009). Harlow: Longman.
- Namvar Motlagh, B. (2007). Intertextuality Study. *Human Sciences*. 56 (19), 127-142. [In Persian]
- _____. (2016). *Intertextuality: From Structuralism to Postmodernism*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Tamimdari, A. (2012). *Folklore Culture*. Tehran: Mahkameh. [In Persian]
- Todorov, T. (2017). *Mikhail Bakhtin: The dialogic Principle*. Translated By Dariush Karimi. Tehran: Markaz. [In Persian]
- Twain, M. (1974). *The Adventures of Tom Saeyer*. Translated By Parviz Dariush. Tehran: Pocket Books Company. [In Persian]
- _____. (1987). *The Adventures of Huckleberry Finn*. Translated By Najaf Daryabandari. Tehran: Kharazmi. [In Persian]