

مقایسه‌ی جلوه‌های چند آوایی باختین در نمایشنامه ”داستان دور و دراز و... سلطان ابن سلطان و... به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک“ (محمد چرمشیر) و رمان ”اسفار کاتبان“ (ابوتراب خسروی)*

اکرم بهرامیان^۱، سیدمصطفی مختاباد امرئی^{۲*}، محمدجعفر یوسفیان کناری^۳

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۳ استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/۱۳)

چکیده:

این مقاله قصد دارد تا با بهره‌گیری از برخی آموزه‌های نقد ادبی مدرن و به ویژه تمهید ”چندآوایی“ میخائیل باختین به مقایسه‌ی گزیده متونی از ادبیات و درام معاصر ایران بپردازد. چندآوایی به عنوان ظرفیت بالقوه متن برای تولید و تکثیر معنا این امکان را به خواننده می‌دهد تا با نگرشی نو رمان‌ها و نمایشنامه‌های ایرانی را تحلیل نماید. هدف اصلی این تحقیق کشف جلوه‌های چندآوایی در دو نمونه مطالعاتی نمایشنامه داستان دور و دراز... و رمان اسفار کاتبان می‌باشد. این مقاله با اتخاذ رویکردی توصیفی-تحلیلی سعی دارد تا با مطالعه‌ی موردی دو اثر مذکور نشان دهد که چگونه آموزه‌هایی از رویکرد بینامتنی باختین قادر است علاوه بر تحلیل رمان در کالبدشکافی درام ایران نیز مفید باشد. با شرح مختصری از پیشینه مطالعاتی رویکرد بینامتنی در نقد ادبی، تحقیق حاضر سعی می‌کند به معرفی و دسته‌بندی برخی از مهم‌ترین جلوه‌های چندآوایی موجود در آثار مذکور بپردازد. عملکرد شاخص‌های تحلیلی معتبری در حیطه‌ی قرائت‌های بینامتنی نظیر پارودی، چندزبانی، فرازبان‌های داستانی و نمایشی و نیز چندروایت‌گری، از این حیث امکان مقایسه تطبیقی نمونه‌ها را فراهم آورده است. مقاله حاضر، در نهایت نشان خواهد داد که پاره‌ای از آثار ادبی و نمایشی دو دهه‌ی اخیر ایران واجد پیوندهای نظری قابل انطباق با گفتارهای نقادی مدرن می‌باشد.

واژه‌های کلیدی:

بینامتنیت و درام، چندآوایی، ادبیات معاصر ایران، ابوتراب خسروی، محمد چرمشیر.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم تحت عنوان ”تحلیل جلوه‌های بینامتنیت در ادبیات نمایشی دو دهه اخیر ایران“ می‌باشد.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۲۸۳۷۰۱، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۰۸۰۹۰، E-mail: mokhtabm@modares.ac.ir

مقدمه

برخی نویسندگان ایرانی نیز متأثر از پلی فونیسیم اجتماعی که جامعه ایرانی با آن روبروست، کوشیدند در متون داستانی و نمایشی خود به نوعی تکثر و درک حضور دیگری را تجربه کنند. از جمله ابوتراب خسروی و محمد چرمشیر در دو اثر مذکور با بکارگیری برخی مولفه‌های چندآوایی توانسته‌اند تا متونی چندآوا خلق کنند. آنچه ضرورت انجام این پژوهش را سبب می‌شود پاسخ به این سوال است که نویسندگان ایرانی چگونه و با بکارگیری چه مولفه‌هایی چندآوایی و تکثر را در متون خود خلق کرده‌اند؟ این مقاله درصدد است تا بازخوانی این دو نمونه انتخابی از درام و ادبیات معاصر ایران بر اساس مفهوم چندآوایی باختین میزان همخوانی این تئوری را با این دو اثر بررسی و تحلیل نماید.

مسأله "چندآوایی" در رمان در اوایل قرن بیستم توسط میخائیل باختین^۲ در کتاب مسائل نظریه ادبی داستانیوفسکی^۳ مطرح شد. علی‌رغم اینکه باختین همه توجه خود را به ادبیات داستانی معطوف کرده بود، اما با این وجود مفهوم چندآوایی این قابلیت را دارد که در متونی به جز متون داستانی و از جمله متون نمایشی مورد بازخوانی قرار گیرد. چراکه هنر نمایش که در ماهیت خود همیشه با مکالمه و جدل‌های دراماتیک همراه بوده، شاید بیشتر از رمان این امکان را به نویسنده می‌دهد تا بتواند در اثرش به آواهای مختلف دست یابد. مطالعات بینامتنیت و گرایش‌های گوناگون آن امروزه سبب گردیده مرزهای بین متون نوشتاری و متون غیر نوشتاری (فیلم، تئاتر، موسیقی) فروریخته و هنرها به گفتگو و تعامل با هم درآیند.

پیشینه مطالعاتی تحقیق

در موسیقی بود. هنگامی در موسیقی اصطلاح تک‌آوایی^۷ بکار برده می‌شود که راستای افقی یعنی ملودی مسلط باشد. اما «گاه ملودی ترکیبی است از ملودی‌های دیگر یعنی از همزمانی اجرای دو یا چند ملودی متفاوت مایه اصلی قطعه موسیقی ساخته می‌شود. در این حالت موسیقی چندآوایی یا پلی فونیک است» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۴۹۲). باختین با بسط این مفهوم موسیقایی به دنیای ادبیات و مقایسه نوشته‌های داستانیوفسکی و تولستوی به این نتیجه رسید که در میان گونه‌های ادبی، رمان بهترین است، چون فضای خلق مکالمه در آن بیشتر امکان‌پذیر است و در میان رمان نویس‌ها آن کسی که توانسته در آثار خود فضای مکالمه‌یی و چندآوایی را به بهترین شکلی ایجاد کند، داستانیوفسکی است. به نظر او جوهره رمان عرصه صداها و گفتمان‌های مختلف و در نتیجه برخورد دیدگاه‌ها و چشم‌اندازهای اجتماعی است. باختین با ارائه نظریات خویش همواره در پی آن بود که تک‌صدایی و سلطه یک معنای خاص در متن را کنار بگذارد و چندآوایی را جایگزین آن سازد. برخی نویسندگان حوزه ادبیات داستانی نیز متأثر از آرای باختین و تکثری که ویژگی جوامع انسانی دوران معاصر است، به خلق آثاری با این رویکرد پرداختند. البته این تاثیر تنها محدود به حوزه ادبیات داستانی نمی‌باشد و امروزه بسیاری از نمایشنامه‌نویسان نیز چه از روی طرح و برنامه و چه به شکل شهودی منابع، سبک‌ها، زبان‌ها و رویکردهای مختلف را درون نمایشنامه‌های خود بکار می‌گیرند. اما چندآوایی دارای مولفه‌های گوناگونی است که در ادامه ضمن معرفی، آنها را در دو نمونه مطالعاتی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

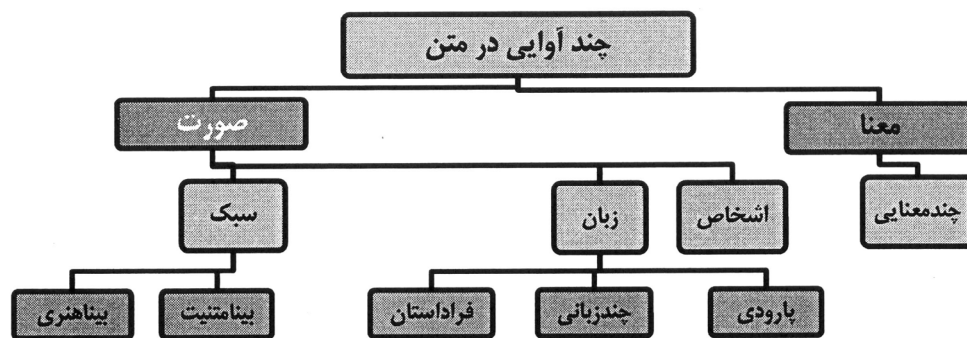
تحلیل مولفه‌های چندآوایی در دو نمونه مطالعاتی

مقوله چندآوایی این قابلیت را دارد که به شیوه‌های مختلف درون یک متن جلوه‌گر شود. اما در نگاهی کلی می‌توان گفت

گفتگوی میان متون ادبی از دیرباز مطرح بوده و تبادل هنری در بسیاری از آثار گذشتگان دیده می‌شود، اما در دوره معاصر این ژولیا کریستوا^۴ نظریه پرداز بلغاری بود که بار دیگر این مقوله را از دیگای نو مورد مطالعه قرار داد و برای آن واژه "بینامتنیت" را وضع کرد. البته به باور برخی نظریه پردازان بینامتنیت علاوه بر متن در زبان روزمره نیز حضور دارد. گاسپاروف درباره نقش بینامتنیت در زبان روزمره معتقد است: «بینامتنیت در زبان روزمره ارتباطی حیاتی میان منظور شناختی گوینده و مفهوم اصلی سخن برقرار می‌کند. هر مفهوم ارتباطی که از من گوینده می‌گذرد بر اساس خاطرات و یادآوری‌هایی از گذشته شکل می‌گیرد. گوینده این توانایی را دارد که این مطلب را از گذشته خارج کند و این توانایی بخش اصلی مهارت‌های زبانی گوینده را تشکیل می‌دهد» (Gasparov, 2010, 16). آنچه سبب شده تا در اینجا از کریستوا و مفهوم بینامتنیت سخن به میان آید، این نکته است که باختین با دو مفهوم "منطق مکالمه‌ای" و "چندآوایی" زمینه‌ساز خلق این رویکرد توسط کریستوا گردید. کریستوا معتقد بود که ویژگی مهم متونی که در آنها بینامتنیت وجود دارد چندآوایی و تکثر صداهایی است که در این متون طنین‌انداز می‌شود. بنابراین باید گفت که میان مفاهیم منطق مکالمه‌ای، چندآوایی و بینامتنیت ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. از نظر کیبوزینسکا در کتاب "Intertextual loops in modern Drama" این واژه در اواخر دهه ۱۹۶۰ توسط کریستوا وارد مباحث انتقادی و ادبی شد. کیبوزینسکا در این کتاب می‌نویسد: «بینامتنیت به عنوان یک رویکرد این موضوع را مورد توجه قرار می‌دهد که هر متنی از مجموعه‌ای از متون که پیش از آن موجودیت داشته‌اند به وجود می‌آید» (Kiebuszinska, 2001, 21). این مکالمه‌ای که هر متن با متون پیشین خود برقرار می‌کند سبب می‌شود که آن متن علاوه بر ساحت بینامتنی، ساحت چندآوایی نیز پیدا کند. الهام بخش باختین برای خلق نظریه چندآوایی مفهوم صدا

ادبیات داستانی، ماهیتی متکثر پیدا کند. این امر بدان سبب است که همواره جنبه اجرایی زبان در متن دراماتیک حاضر است. زیرا که درام برای آن نوشته می‌شود که اجرا شود، در نتیجه بسیاری از منتقدان درام معتقدند که درام تنها آن زمانی که به مرحله اجرا درمی‌آید به معنای دقیق کلمه درک می‌شود و اساساً خواندن یک درام تجربه‌ای ناکامل است که ارزش و کمال آن تنها بر روی صحنه آشکار خواهد شد (Culpeper et al, 2002, 6). بنابراین می‌توان گفت از آنجایی که متن دراماتیک علاوه بر رمزهای کلامی به مجاری و رمزهای غیرکلامی نیز دسترسی دارد، خوانش آن پیچیده‌تر از خوانش یک اثر ادبی می‌باشد که تنها از نظام نشانه‌ای کلامی بهره برده است. از سویی دیگر می‌توان گفت از آنجایی که امروزه جامعه ایرانی با تنوعی از فرهنگ‌ها و دیدگاه‌ها روبروست، برخی نویسندگان نیز کوشیده‌اند ملهم از این نوع تفکر متکثر به خلق آثاری متفاوت دست بزنند. از جمله ابوتراب خسروی و محمد چرمشیر یکی در حوزه ادبیات داستانی و دیگری در حوزه ادبیات نمایشی برخی از آثارشان را متأثر از نگرش چندآوایی

چندآوایی صورت و یا در معنای متن نمود پیدا می‌کند. جان لچت در ارتباط با اهمیت تکثر معنایی کلام نزد باخنین می‌نویسد: «[کلام] به جای آن که یک نقطه ثابت یا یک معنی واحد باشد، محل تقاطع چند معنی است» (لچت، ۱۳۷۷، ۲۰). زمینه گفتگویی در یک متن محدودیت نمی‌شناسد، حتی معنای گذشته که خود از معنای گفتگوهای سده‌های پیشین حاصل شده‌اند. در هر متنی حجم بی‌حدی از معنای فراموش شده وجود دارد که در شکل و در زمینه‌ای جدید حیات دوباره می‌یابند و به متن جلوه‌ای از چندمعنایی^۱ می‌بخشند. چندمعنایی که یکی از سرفصل‌های مهم رشته معناشناسی است را می‌توان اینگونه تعریف کرد: وقتی یک صورت نوشتاری یا گفتاری چند معنی دارد و تمامی معانی با هم مرتبط هستند (یول، ۱۳۸۸، ۱۴۳). اما آنچه که بیشتر مدنظر ما در این مقاله است، اشکال چندآوایی در صورت است که اغلب در زبان، سبک و هم‌آوایی اشخاص شناخته شده نمودار می‌شود. البته هرکدام از این شاخص‌ها دارای زیرمجموعه‌های خاص خود می‌باشند که نمودار ۱ به اختصار آن را نشان می‌دهد.



نمودار ۱- مولفه‌های چندآوایی در متن.

نگاشته‌اند. بی‌شک ابوتراب خسروی را می‌توان از نویسندگان برجسته دو دهه اخیر ایران به شمار آورد و نخستین طبع-آزمایی او را در داستان بلند اسفار کاتبان دانست. داستانی که از آشنایی اقلیما دانشجوی یهودی و همکلاسی دانشگاهش سعید (که مسلمان است) برای انجام یک تحقیق مشترک آغاز می‌شود. تحقیقی با عنوان «نقش قدیسان در ساخت بنیان‌های جوامع» که با نقطه آغاز جداگانه از طرف دو شخصیت داستان دنبال شده و به یک نقطه مشترک می‌رسد و نهایتاً به کشته شدن اقلیما توسط متعصبین یهودی می‌انجامد. چرمشیر نیز متون دراماتیک متنوعی خلق کرده است که با استفاده از برخی شگردهای زبانی توانسته سویی چندآوایی به نمایشنامه‌های خود ببخشد. از جمله نمایشنامه داستان دور و دراز که به سفر ناصرالدین شاه قاجار به دیار فرنگ می‌پردازد و در طی این سفر او با افرادی برآمده از دوره‌های مختلف تاریخی و متون گوناگون برخورد می‌کند. از دیدگاه باخنین در رمان‌های مکالمه‌ای جهان‌نگری، موضع اجتماعی و ایدئولوژیک هر شخصیت از راه واژگان و زبان است که به بیان در می‌آید (آلن، ۱۳۸۰، ۳۵). در اسفار کاتبان و داستان دور و دراز نیز زبان نقش مهمی در شکل‌گیری فضای مکالمه‌ای موجود

۱- زبان: جاناناتان کالر درباره نقش زبان در ادبیات می‌نویسد: «وقتی چیزی را به عنوان ادبیات می‌خوانیم یعنی آن را همچون رخدادی زبانی در نظر می‌گیریم که در ارتباط با گفتمان‌های دیگر معنا می‌یابد» (کالر، ۱۳۸۲، ۴۸). اعتقاد به اصل چندصدایی متن لاجرم مستلزم توجه به مقوله زبان است. با ترجمه صدا و آوا به زبان است که در یک متن داستانی و نمایشی چندآوایی امکان حضور می‌یابد. زبان که مهم‌ترین نقطه اشتراک میان ادبیات داستانی و دراماتیک است، در واقع برای ایجاد تصور ذهنی در مخاطب به کار می‌رود. اما این تصویرسازی در ادبیات داستانی تنها از طریق رمزهای زبانی صورت می‌گیرد، در صورتی که در ادبیات نمایشی علاوه بر رمزهای کلامی، رمزهای دیگری نیز به کار می‌رود. مانفرد فیستر در کتاب نظریه و تحلیل درام در این باره می‌نویسد: «در درام به عنوان متنی اجراپذیر در تضاد با متون ادبی محض علاوه بر رمزهای کلامی، از رمزهای دیداری و شنیداری نیز استفاده می‌شود» (فیستر، ۱۳۸۷، ۱۸). در واقع درام در روند شکل‌گیری خود، رمزهای مختلف و نظام‌های گوناگون نشانه‌ای را که رابطه گفتگویی با هم دارند کنار هم می‌نشانند که این امر سبب می‌شود زبان در ادبیات نمایشی در مقایسه با زبان در

نمایشنامه دستمال به عنوان یک شیء معنایی راز آمیز پیدا می‌کند. چرمشیر نیز با نگاهی طنز آمیز به این شیء به شیوه‌ای پارودیک دو عنصر دستمال و شک را وارد نمایشنامه خود کرده است:

سیاه: شک ورم می‌داره. از تو شک ورم می‌داره / دنبال مرد مشکوک می‌کند و او می‌گریزد. دستمال به زمین می‌افتد. مرد مشکوک و سیاه در پی هم می‌گذرند. مرد: بابا دستمال خودمه / سیاه: شک - شک - نشون بده (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۵۱). از دیگر متونی که چرمشیر با نگاه هجو به آن نگریسته دیگر نمایشنامه شکسپیر، هملت است. در اینجا و علاوه بر اینکه یکی از صحنه‌های مهم هملت یعنی صحنه آشکار شدن روح پدر هملت بر او را به گونه‌ای پارودیک به تصویر می‌کشد (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۵۳)، مونولوگ معروف «بودن یا نبودن» هملت را نیز اینگونه هجو می‌کند:

بودن یا نبودن، آیا شاهانه‌تر آن است که چوب فلک روزگار را نوش جان کنیم، یا این که قداره برداریم و سر گذر عربده کشان چوب بز نیم و فلک کنیم؟ (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۵۴).

در هر دو مورد ذکر شده نویسنده با زبان شخص دیگری حرف می‌زند و در واقع با ایجاد کاهش و افزایش صورت‌های زبانی و ایجاد تغییرات معنایی در روایت نخست، به شکلی غافلگیرانه به استهزای اثر اولیه می‌پردازد. شاهنامه فردوسی نیز از جمله متون کلاسیک فارسی است که چرمشیر سبک و شیوه فردوسی در تقسیم‌بندی بخش‌هایی از شاهنامه به خوان‌های مختلف را اینگونه مورد تقلید هجو آمیز قرار می‌دهد:

همانطور که جدول ۱ نشان می‌دهد، به لحاظ کلامی خوان‌های نمایشنامه برخلاف خوان‌های شاهنامه سویی‌ای هجو آمیز دارند. همچنین چرمشیر در نمایشنامه خود علاوه بر متون نوشتاری به سراغ یک متن غیر نوشتاری یعنی فیلم دلیجان جان فورد می‌رود و این به واسطه ملاقات شاه شهید در طی سفرش با یکی از کابوهای فیلم دلیجان است:

کابوی: من تورو کجا دیدم؟ / شاه شهید: ما در خانه بودیم. شما کجا بودید؟ / کابوی: مکزیک / شاه شهید: تو پدر سوخته صاحب منصب بلدیه آن ولایت نبود؟ / کابوی: تو فیلم دلیجان سوخته؟ / شاه شهید: سوخته سوخته‌اش را یادمان نیست (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۳۶-۳۵).

در اینجا نیز دوباره شخصیتی از متنی دیگر که البته نه یک متن مکتوب بلکه یک فیلم کلاسیک قدیمی است، به متن نمایشنامه

در این آثار ایفا می‌کند و نویسندگان این دو متن توانسته‌اند با بکارگیری برخی تمهیدات زبانی نظیر پارودی^۱، چندزبانی^۲ و فراداستان^۳، چندآوایی را در آثار خود جلوه‌گر سازند که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

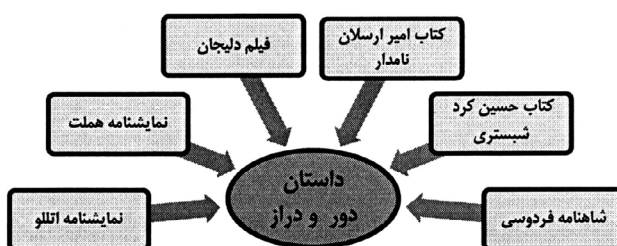
۱- پارودی (نقیضه): پارودی که در فارسی به آن نقیضه نیز می‌گویند در تعریفی که مهدی اخوان ثالث در کتاب نقیضه و نقیضه‌سازان ارائه می‌دهد عبارت است از به صورت هزل آمیز در آوردن یک اثر ادبی جدی و در معنایی گسترده‌تر هر نوع تقلید هزل آمیز و نیشدار را نیز شامل می‌شود (اخوان ثالث، ۱۳۷۴، ۱۹۰). بدین ترتیب می‌توان گفت ویژگی برجسته پارودی تغییر زبان است. به این صورت که بنابر ساختار دو بخشی خود زبان طنز و جدی را در کنار هم می‌نشانند و بدین ترتیب هم به کلام خود متن اشاره دارد و هم به کلام و گفتار شخص دیگری که به شکل پارودی در آمده است. باختین پارودی را از اشکال مهم بازی طنزگونه با زبان و ساده‌ترین نمونه زبان دوسدایی می‌داند که حین آن نقیضه‌گو نیت خود را جایگزین نیت جدی فردی می‌کند که نقیضه در موردش گفته می‌شود (باختین، ۱۳۸۴، ۱۷). پارودی با تغییری که در زبان متن اصلی به وجود می‌آورد سبب می‌شود که سخنی متفاوت وارد متن شده و چندآوایی خلق شود. این تغییر در سه مقوله سبک، لفظ و یا درونمایه اثر صورت می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۷۶، ۲۸۰). این بدان معناست که نویسنده پارودی با شیوه‌های مختلف می‌تواند یک متن را به صورت پارودی در آورد. پارودی اصطلاحی است که نه تنها در دنیای ادبیات بلکه در دنیای تئاتر نیز مورد استفاده بسیار قرار گرفته است. قبل از بررسی نمایشنامه داستان دو و دراز لازم به توضیح است که نظریه پردازان جدید از جمله بارت هر شکل بیانی از جمله نقاشی، سینما، موسیقی و تئاتر را که امکان خوانش به مخاطب خود می‌دهد، متن تلقی می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۱۵۰). ما نیز در این مقاله متن را به معنای بارتی آن (و نه صرفاً متون نوشتاری) مد نظر قرار داده‌ایم. چرمشیر در این نمایشنامه از پارودی به عنوان یک تمهید زبانی بهره بسیار برده و توانسته از این طریق پای بسیاری از متون دیگر را در نمایشنامه خود به میان کشد. از جمله این متون نمایشنامه اتللو شکسپیر است. در تراژدی اتللو شخصیت مرد داستان در پی گم شدن دستمالی که به همسرش هدیه داده و دسیسه‌هایی که زیر دستش انجام می‌دهد به همسر خود، دزد مونا شک برده و او را به قتل می‌رساند. در این

جدول ۱- مقایسه کلامی خوان‌های شاهنامه فردوسی با خوان‌های نمایشنامه داستان دو و دراز.

داستان دو و دراز	شاهنامه	هفت خوان
پدیدار شدن مرد مشکوک (ص ۱۴)	نبرد رخس با شیر بیشه	خوان اول
به اسارت افتادن شاه شهید و کسانش (ص ۲۹)	بیابان بی آب	خوان دوم
دل سپردن مادر فولاذ زره دیو به شاه شهید و به حجله رفتن آن‌ها با هم (ص ۳۹)	جنگ با اژدها	خوان سوم
حاضر شدن سیاه مرد شکاک و دریده شدن دستمال یادگاری (ص ۴۵)	زن جادو	خوان چهارم
آمدن روح پدر شیخ ابولقاسم به نزد شاه شهید و آشکار شدن رازهای مگو! (ص ۵۲)	جنگ با اولاد مرزبان	خوان پنجم
حاضر شدن سوپر من و مشق کردن شاه شهید سوپرمن بازی را (ص ۶۰)	جنگ با اژنگ دیو	خوان ششم
وجود ندارد	کشتن دیو سپید	خوان هفتم

به این دلیل که به لحاظ معنایی مجموعه‌ای از صداهای اجتماعی و بیان فردی و از لحاظ صورت نیز هر کدام دارای نظام ساختاری و نشانه‌شناسی خاص خود می‌باشند، ناهمگون شناخته می‌شوند. باخنین این ناهمگونی را هیترولوگوسیا نام نهاد و برای اولین بار در مقاله "گفتمان در رمان"^{۱۴} آن را مطرح ساخت. البته این چندزبانی صرفاً به معنای استفاده از گفتار دیگری به همان زبان نیست، بلکه گفتاری به زبانی دیگر را نیز شامل می‌شود. اگرچه چندزبانی در سال‌های اخیر به وجود آمده است لیکن به لحاظ اهمیت در تئاتر به سرعت در حال رشد و دگرگونی است. ماروین کارلسون درباره چندزبانی در تئاتر معتقد است: ما در روی صحنه با چندزبانی مواجه هستیم اما این چندزبانی تنها در زبان گفتار نیست. ظهور نظریه نشانه‌شناسی نوین ما را وامی‌دارد این واژه را با معنایی گسترده‌تر به کار گیریم. (Carlson, 2009, 180). اولین نشانه‌شناسان تئاتر نوین با کمک تحلیل زبان‌شناختی به موضوع چندزبانی پرداختند. پاتریس پویس^{۱۵} از جمله این افراد است که عنوان اولین کتاب مهم خود در مورد این موضوع را زبان‌های صحنه‌ای^{۱۶} نامید. بدین ترتیب می‌توان گفت این تمهید هم در متون داستانی و هم در متونی نمایشی قابلیت بازخوانی دارد. در رمان اسفار کاتبان، خسروی با بکارگیری شگرد چندزبانی توانسته متن خود را از تک‌آوایی بودن دور سازد. حضور شخصیت‌هایی از دوره‌های تاریخی مختلف در رمان سبب گشته تا نویسنده بتواند از ژانرهای گفتاری گوناگون بهره ببرد. مثلاً سعید و اقلیما متعلق به دوران معاصر هستند. زلفا جیمز مادر بزرگ اقلیما و سر جان اورول در دوران قاجار می‌زیسته‌اند. نیوکد نصر و شدردک قدیس از بابل قدیم به دل داستان راه یافته‌اند. این امر سبب گستردگی دامنه زبانی و گفتاری رمان شده است. در جایی از رمان روزی اقلیما و سعید به بیرون از شهر رفته تا حال و هوایی عوض کنند. اقلیما متأثر از این فضا به شعرخوانی می‌پردازد: طعم باران و خاک، در کندوی آوند گیاهی شراب می‌شود، تا در مدار رگان طواف کند و... (خسروی، ۱۳۸۰، ۸۴). در اینجا نویسنده از گفتار شعری استفاده کرده است. در جایی دیگر زهره مادر اقلیما در نامه‌ای که به او می‌نویسد از گفتار عامیانه برای نوشتن نامه خود استفاده می‌کند: اقلیما می‌خوب! الهی مامان فدات شه. می‌دانم از دستم ناراحتی (خسروی، ۱۳۸۰، ۶۰). در موردی دیگر اقلیما و سعید در مسیر پژوهش دانشگاهی خود با متون پهلوی آشنا می‌شوند که در آن از نیوکد نصر و شدردک قدیس سخن به میان آمده است: تحفه هومن را دادند، سیم‌ها و زر‌ها و بس اسبان بلندشان و گاوان کوهان بار که در برهوتی... (خسروی، ۱۳۸۰، ۴۹). بدین ترتیب نویسنده گفتار فخیم را وارد رمان خود می‌کند. خسروی گفتار شاهانه را نیز از طریق گفتار شاه منصور مظفری و گفتار مذهبی را نیز از طریق شدردک قدیس به دل رمان خود فرا می‌خواند. او با بکارگیری این ژانرهای گفتاری توانسته به تلفیقی از زبان‌های متفاوت دست یابد. همچنین او علاوه بر استفاده از این ژانرهای گفتاری بارها از زبان دیگری یعنی عربی در کنار زبان معیار (فارسی) استفاده کرده است: مثلاً در جایی از داستان که به تاریخ منصوری ارجاع می‌دهد از زبان خواجه کاشف الاسرار

وارد شده، حالت جدی خود را از دست داده و سویی‌ای طنزآمیز پیدا می‌کند. چرمشیر علاوه بر این متون به سراغ آثار دیگری نظیر قصه امیر ارسلان نامدار، قصه حسین کرد شبستری و داستان‌های مصور آمریکایی نیز می‌رود و برخی از شخصیت‌های این آثار را به شکلی هجوآمیز وارد اثر خود می‌کند. مثلاً مادر فولادزهره را از قصه امیر ارسلان نامدار و شخصیت اسطوره‌ای سوپرمن را از دل کتاب‌های مصور آمریکایی در کنار دیگر شخصیت‌های نمایشنامه می‌نشانند. نمودار ۲ متون مرتبط با نمایشنامه را که نویسنده آنها را با نگاه هجوآمیز وارد نمایشنامه کرده نشان می‌دهد.



نمودار ۲- ارتباط بینامتنی نمایشنامه داستان دور و دراز با متون دیگر.

در هر یک از متونی که این نمودار نشان می‌دهد، در حقیقت نوعی تغییر گفتمان از صورتی جدی به صورتی هجوآمیز دیده می‌شود، که با خود تغییر زبان را نیز به همراه دارد و سبب می‌شود خواننده بتواند علاوه بر صدای نویسنده، صداهایی (هجوآمیز) از متون دیگر را نیز از درون نمایشنامه بشنود. البته حضور صدای نویسنده در کنار سایر صداها در تقابل با نظریه "مرگ مولف" بارت است. آراگی معتقد است «به نظر باخنین و کریستوا نویسنده مانند یک کانال (مجرا) عمل می‌کند که متنیت از طریق او وارد گفتگو با عوامل تعیین‌کننده دیگر می‌گردد. در واقع نویسنده نمرده است، بلکه ردپای او در متن به چشم می‌خورد و تمام متون از طریق نویسنده به عنوان یک واسطه به شکل یک پاسخ در گفتگویی در حال انجام عمل می‌کنند» (Aragay, 2005, 202). پس می‌توان گفت حضور متون مختلف در این نمایشنامه سبب گشته خواننده به خوانشی متفاوت از آن دست یابد.

۱-۲- چندزبانی (هیترولوگوسیا)^{۱۷}: چندزبانی از دیگر شگردهای مهم برای رسیدن به چندآوایی است. به باور باخنین در رمان تعداد فراوانی زبان و نظام کلامی-ایدئولوژیک تلفیق می‌شوند مثل زبان طبقات و گروه‌های اجتماعی (سرمایه‌داران، روشنفکران)، زبان مشاغل (کشاورزان، تجار)، زبان روزمره و... که پیش‌نیازی ضروری برای گونه رمان محسوب می‌شوند (باخنین، ۱۳۸۷، ۳۵۱). هر یک از این زبان‌ها در متن به عنوان یک ژانر گفتاری^{۱۸} عمل می‌کنند. در تعریف این اصطلاح آمده است: «هر ژانر گفتاری زبانی مدون است و نشان دهنده یک گروه، حرفه، ژانر ادبی، گرایش فرهنگی و نظایر آن. به این ترتیب ژانرهای گفتاری می‌توانند شامل گفتمان‌ها، لهجه‌ها، اصطلاحات و زبان عامیانه باشند» (کاستانیو، ۱۳۸۷، ۴۸). این ژانرهای گفتاری

می‌گوید: لا تَبْدِيلَ لِكَلِمَاتِ اللَّهِ ذَلِكُ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ (خسروی، ۱۳۸۰، ۳۷).

در واقع می‌توان گفت هر متنی در زبان‌های مختلف دارای معنا، پیام و شبکه معنایی خاص خویش است که پشت وازگان و ساختار دستوری خاص آن زبان پنهان است و می‌توان با استفاده از روش تحلیل متن چنین شبکه معنایی را برای هر متنی ترسیم کرد (صانعی‌پور، ۱۳۸۴، ۱۲۱). حضور مجموعه متنوعی از صداها، گفتارها و زبان‌ها در این رمان سبب گردیده که هر بخش رمان در تعامل یا تضاد با بخش‌های دیگر باشد و حس پویا و موثری از معنا بیافریند. چندزبانی را در نمایشنامه نیز می‌توان مشاهده کرد. حضور شخصیت‌هایی نظیر شاه شهید، مادر فولادزهر، سوپرمن، رخس و سیاه سبب گردیده تا خواننده با تنوعی از زبان‌ها و ژانرهای گفتاری در نمایشنامه مواجه شود. همانطور که گفته شد مقوله چندآوایی ارتباط تنگاتنگی با مبحث زبان دارد. در نمایشنامه‌نویسی جدید نیز زبان نقش مهمی ایفا می‌کند. گستره زبانی نمایشنامه داستان دور و دراز نیز بسیار متنوع است، از زبان عامیانه و کوچه بازاری در آن یافت می‌شود تا گفتمان فخیم و شاعرانه. میک شورت معتقد است که نمایشنامه ژانری ادبی است که بیشتر بر زبان محاوره استوار است (Short, 1997, 67). در این نمایشنامه نیز زبان محاوره‌ای نقش مهمی در انتقال معنا بر عهده دارد. ادريس یکی از شخصیت‌های نمایشنامه است که شاه شهید را در سفرش همراهی می‌کند. گفتارش نمونه‌ای از گفتار عامیانه است: ادريس: بَهَم، مارو دست کم گرفتیا! ناسلامتی مادر ما مال این طرفا بوده (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۳۱). البته ادريس گاهی تغییر گفتار داده و ژانرهای گفتاری دیگر نظیر گفتار نقالانه را نیز به کار می‌برد:

ادريس: نشسته روی سینه جوان دیوسیرت. بگا تو نگلش انداخته، ابرو در هم کشیده، دهان وا کرده... (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۳۳).
گفتار شاهانه و گفتار شعری نیز از دیگر ژانرهای گفتاری نمایشنامه است که به فراخور داستان در طول نمایشنامه بارها بکار رفته است. در این نمایشنامه نیز همچون رمان نویسنده شخصیت‌هایی از دوره‌های تاریخی و فرهنگ‌های مختلف را در کنار هم می‌نشانند و بدین ترتیب هر ژانر گفتاری به عنوان یک صدا در کنار صداهای دیگر نشسته و جلوه‌ای چندآوایی به نمایشنامه می‌بخشد. همچنین او علاوه بر زبان معیار (فارسی) چندین بار زبان‌های دیگر نظیر انگلیسی و ترکی را نیز بکار گرفته است. مثلاً در جایی از نمایشنامه رخس اسب رستم وارد نمایشنامه می‌شود و شروع به سخن گفتن می‌کند:

رخس: پس نقالان خاموش، پرده‌داران پرده‌ی خویش کهنه‌ی بچه کرده، سیاوشان بی‌کار، رستم‌ها علاف، همه حیران آن بیت که Help me shah shahid! Help me. (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۲۴).

شاه شهید نیز چندین بار از زبان ترکی در طول نمایشنامه استفاده می‌کند: شاه شهید: ساقول، چُخ ممنون (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۳۱). هر دو نویسنده توانسته‌اند با استفاده از شگرد چندزبانی، متونی پویا به لحاظ زبانی خلق کنند. یعنی متونی که در آن واحد به جای یک سخنگو در خدمت چندین سخنگو با نیت و هنجارهای

متفاوت است که با کنار هم قرار گرفتن این هنجارها هر دو اثر ماهیتی متکثر پیدا کرده‌اند.

۱-۳- فراداستان/فرادرام^{۱۷}: فراداستان تمهیدی زبانی است که به صورت خودآگاهانه به جایگاهش به عنوان یک مصنوع توجه نشان داده و از خودش و ساختارهایش سخن می‌گوید. در واقع می‌توان گفت «عنصر یا تمهید فراداستان، جنبه‌ای از نوشتار، خوانش یا ساختار اثر را به پیش‌زمینه و مرکز توجه می‌آورد که بنابر معیارهای کاربردی داستان‌نویسی (واقع‌گرایانه) باید در پس‌زمینه باشند» (لاوزن، ۱۳۸۰، ۵۸). اما سوال اینجاست که فراداستان چگونه می‌تواند سوبه‌ای بینامتنی پیدا کند؟ تینا هنسن^{۱۸} در مقاله «Intertextuality in scam trilogy»^{۱۹} برای این تمهید زبانی کارکردی بینامتنی قائل است و معتقد است اکو در «الگوی بینامتنی» خود نوع دیگری از بینامتنیت را این می‌داند که اثر از ساختارهای خودش و چگونگی ساخته شدنش سخن بگوید. اکو بر این الگو نامی نمی‌نهد، اما هنسن در مقاله خود این مقوله را همان فراداستان می‌داند. در واقع زمانی که یک متن ادبی از ساختارهای خودش و چگونگی ساخته شدنش سخن بگوید، به معنای آن است که نقل‌قول‌ها و همه نویسندگان متفاوتی که در خلق داستان نقش داشته‌اند را به هم ربط داده و آنها را کنار هم قرار می‌دهد. در واقع یکی از فرصت‌هایی که فراداستان برای نویسنده فراهم آورد، همین دستیابی او به چندآوایی و بینامتنیت است. امری که در رمان اسفار کاتبان نیز دیده می‌شود. اسفار کاتبان رمانی در تقدیس کتابت است و این از نام رمان نمایان است. «سفر» در لغت به معنای کتاب و «اسفار» را کتاب‌ها معنا کرده‌اند (معین، ۱۳۸۰، ۸۹). اسفار کاتبان تلاقی چند سفر یا کتاب است و عنوان کتاب با کل رمان تناسب دارد، نخست با کتاب‌ها و رساله‌هایی که در رمان از آنها نام رفته است؛ مانند مصادیق الآثار و دیگری اشاره‌ای است به رسالتی که کاتبان در رمان برای خود قائلند، کاتبانی چون شیخ یحیی کندری، احمد بشیری و سعید که متعلق به دوران‌های مختلف تاریخند و تنها نقطه اشتراکشان این است که هر یک کتابت بخشی از کتاب مصادیق الآثار را بر عهده داشته‌اند. در رمان بارها از چگونگی نگارش این کتاب و کاتبان آن سخن به میان آمده است. مثلاً در همان صفحات اول اشاره‌ای دارد به اهمیت کلام و کتابت: چنان‌که او با کتاب بود که به خاتم‌المرسلین فرمان اقرأ گفت و... (خسروی، ۱۳۸۰، ۹). در صفحه آخر نیز از قول سعید بشیری در مقام آخرین راوی مصادیق الآثار می‌خوانیم: برای همه‌ی این چیزهاست که باید همه‌ی حرف‌های ربط و فعل‌ها و مفعول‌های واقعه احضار گردند تا آن روایت مکتوب با مقدرات دیگر نوشته شود و... (خسروی، ۱۳۸۰، ۱۸۹). بدین‌گونه اسفار کاتبان با تقدیس کلمه و کلام آغاز و سپس به پایان می‌رسد. زبان در اینجا تنها یک وسیله ارتباطی نیست بلکه به عنوان یک شیء زنده حضور دارد که بارها از خود عبور کرده و به فراداستان می‌رسد. برای نمونه در همان ابتدای داستان خسروی هنگامی که از کتاب تاریخ منصوری (مصادیق الآثار) و نویسنده آن یعنی شیخ یحیی کندری سخن به میان می‌آورد، در واقع از رمان خود گذر

قالب فرادرام نمود یافته است. فراداستان و فرادرام در این دو اثر موجب برانگیختن پرسش‌هایی برای مخاطب درباره دنیای متن و دنیای خارج از متن گشته و سبب می‌شود از یاد نبرد که فقط دارد یک اثر نمایشی یا داستانی می‌خواند و این اثر واقعی نیست.

۲- بینامتنیت: از نظر باخنین رمان به دلیل ماهیت مکالمه‌ای

خود این اجازه را می‌دهد تا در پیکرش از تمامی انواع، خواه ادبی (داستان، شعر، ترانه، نمایش فکاهی)، خواه غیرادبی (بررسی اخلاقیات، متون علمی، مذهبی و غیره ...) استفاده شود و این به معنای آن است که می‌توان از تمامی انواع در ساختار رمان استفاده کرد (باخنین، ۱۳۸۴، ۱۲۲). بینامتنیت که نوعی چندآوایی حاصل از گفتگوی میان متون مختلف است در ادامه حیات خود این امکان را یافت که اشکال مختلف سخن را به تعامل با هم فرا بخواند. مثلاً وقتی متنی به رسانه و هنری دیگر ارجاع می‌دهد در واقع باز ارجاع از متنی به متنی دیگر صورت گرفته است، زیرا متن به تعبیر پس‌اساختارگرایان و از جمله بارت شامل متون کلامی و متون غیرکلامی (نقاشی، عکس، موسیقی) و از این دست می‌شود. بنابراین هر شکل بیانی می‌تواند متن تلقی گردد و این متن‌ها می‌توانند با هم درون یک رمان تالاقی داشته باشند. محققان بسیاری مطالعات خود را بر روابط بینانشانه‌ای ادبیات و یکی از شاخه‌های هنری متمرکز کرده‌اند. در واقع می‌توان گفت بینارسانه‌ای، بینافرهنگی، بیناژانری و بیناهنری مجموعه رشته‌های مطالعاتی هستند که با بینامتنیت مورد نظر باخنین در تعامل‌اند و از دستاوردهای یکدیگر بهره می‌گیرند. هر یک از این موارد علاوه بر غنی کردن گفتمان موجب ناهمگونی و چندآوایی متن نیز می‌گردند. نامور مطلق معتقد است با افزوده شدن «بینا» به متنیت، متن نه تنها دیگر به صورت مجزا مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، بلکه در پرتو ارتباط با متون دیگر است که معنا می‌یابد. زیرا که در نظریه بینامتنیت برخلاف نظریه متنیت معنا در خلال روابط بینامتنی تولید می‌شود (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸، ۷۷). وقتی ژانرها و هنرهای دیگر وارد متن می‌شوند اینجاست که ماهیت مکالمه‌ای رمان یا نمایشنامه برجسته می‌شود. رمان اسفار کاتبان نیز همچون بافته‌ای از نقل قول‌های برگرفته از منابع مختلف است. خسروی در این رمان که روایتی بینامتنی از چند داستان از دوره‌های مختلف تاریخی است، توانسته به آفرینش اثری دست بزند که متکی بر مکالمه بین متون است. این رمان مولفه‌هایی نظیر عدم قطعیت، چندروایتی و بینامتنیت را از حیثه تئوری‌های پست‌مدرن به قالب اثر می‌کشاند. حسینعلی نوذری در ارتباط با ادبیات پست مدرن می‌نویسد: «در ادبیات به اختلاط و کولاژ یا آمیزه‌های متفاوت از متون که از متون مختلف دیگر در کنار هم قرار گرفته‌اند، بر می‌خوریم.» (نوذری، ۱۳۸۸، ۶۸). در اسفار کاتبان نیز داستان‌های مختلف در دل رمان حضور دارند: مصادیق الآثار (تاریخ منسوری) کتابی است شامل شرح حال شاه منصور مظفری و خواجه کاشف الاسرار که نویسنده آن شیخ یحیی کندری است. سعید یکی از روایان رمان اسفار کاتبان با دوست دانشگاهیش اقلیما (که یهودی است) تحقیقی مشترک را

کرده و به فراداستان دست می‌یابد. خسروی سپس در طول رمان خود بارها به ذکر بخش‌هایی از داستان کتاب تاریخ منسوری می‌پردازد. مثلاً در این نمونه به بخشی از آن که به اهمیت مقوله کلام و کتابت می‌پردازد، اشاره می‌شود:

هر کلام همچنان که اشیا بر صحیفه‌ی هستی نزول می‌یابند، در هیئت کلمات بر صفحه‌ی رسالات قرار یافته تا به هنگام قرائت، بدل به اشیا و واقعه گردند تا ... (خسروی، ۱۳۸۰، ۱۰).

در این نمونه و برخی نمونه‌های دیگر موضوع سخن نه یک واقعه غیر زبانی مثل شخصیت و حادثه بلکه ارجاع به مقوله زبان و کلام است. همچنین خسروی بارها با سخن گفتن از کتاب‌های دیگر نظیر مصادیق الآثار و سفرنامه زلفاجیمز و با ارجاعاتی که به این کتاب‌ها می‌دهد، در واقع کتاب‌هایی را که در شکل‌گیری رمان نقش داشته‌اند کنار هم می‌نشانند و اینجاست که همانطور که هنسن گفته بود فراداستان سویه‌ای بینامتنی پیدا می‌کند. چراکه متون مختلف به تعامل با هم فرا خوانده می‌شوند. در نمایشنامه داستان دور و دراز به دلیل وجود برخی تفاوت‌ها که میان داستان و درام وجود دارد، فراداستان جای خود را به فرادرام می‌دهد. در تعریف آن آمده است: «تمهید یا عنصر ادبی خود ارجاعی که طرز کار نمایشنامه را عیان می‌سازد» (کاستانیو، ۱۳۸۷، ۳۱). کاستانیو تمهیداتی نظیر نمایش در نمایش، داستان‌های اضافه شده به نمایشنامه، قالب‌هایی نظیر حکایت و تمثیل، ارجاعات به آثار ادبی و نمایشنامه‌های دیگر را از جمله صورت‌های فرادرام می‌داند و معتقد است فرادرام همان کاری را می‌کند که بینامتنیت انجام می‌دهد (همان). فرادرام در این نمایشنامه نیز به صورت‌های مختلف تجلی پیدا کرده است از جمله: نمایش در نمایش، ارجاعات به آثار ادبی قدیمی‌تر و یا برخی از قراردادهای دراماتیک خاص. در داستان دور و دراز نیز نمایشنامه‌نویس از همان ابتدای نمایشنامه با استفاده از یک تمهید خود ارجاع یعنی پرده‌خوانی که می‌تواند به عنوان یک قرارداد دراماتیک خاص در نظر گرفته شود، توجه خواننده را به اثر خود به عنوان یک مصنوع جلب کرده و طرز کار خویش را عیان می‌سازد: مرد مشکوک پرده را کنار می‌زند. یک پرده‌ی مضحک قلمی اما به سبک و سیاق پرده‌های قهوه‌خانه‌ای دیده می‌شود. مرد مشکوک چوب بلندی بر می‌دارد و بر پرده می‌زند. مرد: آن که اول دفتر نوشتند، عشق بود! عاشقا خوب گوش کنن... (چرمشیر، ۱۳۸۴، ۹). علاوه بر اینکه این قرارداد دراماتیک خاص به عنوان فرادرام طرز کار نمایشنامه‌نویس را آشکار می‌سازد، ارجاعاتی که نمایشنامه‌نویس به متون دیگر نظیر شاهنامه فردوسی، هملت و اتلومی دهد سبب شده‌است در نمایشنامه فرادرام اثر را به سمت چندآوایی و بینامتنیت سوق دهد. در نگاهی مقایسه‌ای بین رمان و نمایشنامه می‌توان گفت در هر دو اثر نویسندگان با بکارگیری برخی شگردها و ارجاعات به متون دیگر توانسته‌اند علاوه بر افشای ساختار آثارشان، رابطه‌ای تعاملی و گفتگویی میان متون خود و آثار دیگر نیز برقرار کنند. اما به دلیل وجود برخی تفاوت‌های ماهیتی میان رمان و نمایشنامه، در اسفار کاتبان این ارجاعات و افشای ساختار به شکل فراداستان تجلی پیدا کرده است، اما در داستان دور و دراز در

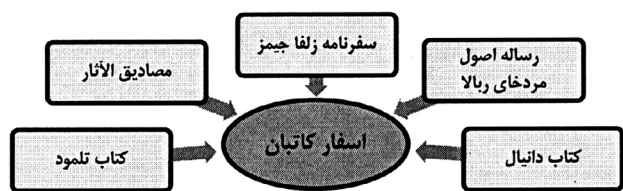
این متون که متعلق به فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی مختلف‌اند، باز کرده است. اما تفاوتی که میان بینامتنیت در اسفار کاتبان و بینامتنیت در این نمایشنامه وجود دارد، تمهیدی به نام پارودی است. در واقع نمایشنامه‌نویس در اینجا دست به انتخابی خاص می‌زند. این انتخاب نگاه پارودیک او به این متون است که شرح آن در بالا ذکر شد. پارودی در نمایشنامه توجه مخاطب را به ماهیت «میان‌متنی» خود جلب کرده و او در این خوانش میان‌متنی درمی‌یابد که بخشی از سخن گذشته از بافت خود جدا شده و با اسلوبی هجوآمیز با دوران معاصر پیوند خورده است. تفاوت دیگر بینامتنیت میان اسفار کاتبان و داستان دور و دراز این است که در نمایشنامه علاوه بر بینامتنیت، بیناهنری نیز حضور دارد. چرمشیر با ارجاعاتی که به آثاری چون هملت و اتللو، شاهنامه فردوسی، قصه حسین کرد شبستری و امیرارسلان نامدار می‌دهد به بینامتنیت دست می‌یابد. ولی با ارجاعش به فیلم دلچان بیناهنری را به نمایشنامه‌اش وارد می‌کند. زیرا که ارجاعش در اینجا یک هنر دیگر یعنی فیلم است. این گفتگوی میان هنرها موجب فرو ریختن مرزهای گفتمان می‌شوند و موقعیت‌های بیناگفتمانی و چندگفتمانی را فراهم می‌آورند (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸، ۸۴). چرمشیر با اختلاط قلمروهای مختلف همه مرزهای قابل تصور سخن را در هم می‌شکند و خواننده را وارد دنیایی می‌کند که تا به حال تجربه نکرده است.

۳- هم‌آوایی اشخاص تاریخی- ادبی: نمود دیگر چندآوایی در صورت یک متن اشاره به شخصیت‌ها و رخداد‌های شناخته شده درون متن است. فرهاد ساسانی در مقاله «تاثیر روابط بینامتنی در خوانش متن» از ارجاعات مختلفی که در بینامتنیت صورت می‌گیرد، سخن می‌گوید. یکی از آنها ارجاع متن به شناخته‌هاست. او می‌نویسد: «در اینجا، اشاره به آن فرد، مکان یا رخداد باعث می‌شود دانش دایره‌المعارفی خواننده در خوانش متن فعال گردد. به این ترتیب، به نظر می‌رسد نداشتن چنین اطلاعاتی یا کمتر بودن این اطلاعات نزد خوانندگان مختلف منجر به خوانش‌های متفاوت شود» (ساسانی، ۱۳۸۴، ۵۱). هر شخصیتی هنگامی که از متنی قدیمی‌تر وارد متن جدید می‌شود به دنبال خود اشاراتی بینامتنی به آن متن و وقایع تاریخی، اجتماعی و مذهبی متعلق به آن متن دارد. بنابراین اشخاص متن قدیمی‌تر باب گفتگو را با اشخاص متن جدید باز کرده و به تعامل با هم می‌پردازند. البته تعاملی که از جنس بینامتنیت می‌باشد. مثلاً در رمان اسفار کاتبان هم‌نشینی شخصیت‌های شناخته شده از دوره‌های تاریخی متفاوت برای خلق چندآوایی در متن به کار رفته است. برخی از این شخصیت‌ها عبارتند از:

- بلقیس: ملکه سرزمین سبا و همسر سلیمان نبی • نیوکد نصر:
- از پادشاهان بابل قدیم • ابو موسی اشعری: از صحابه پیامبر • شاه منصور: از شاهان دوران آل مظفر • سلطان محمود سبکتکین:
- (سلطان محمود غزنوی) از پادشاهان معروف دوران مظفریان • سرجان اورول: باستان‌شناس انگلیسی دوره قاجار
- این شخصیت‌ها که متعلق به گذشته‌اند، شیوه گفتار و جهان‌بینی‌شان متفاوت از شخصیت‌های امروزی (سعید و اقلیما)

با عنوان «نقش قدیسان در ساخت بنیان‌های جوامع» آغاز می‌کنند و در این مسیر به سراغ دو قدیس می‌روند: خواجه کاشف‌الاسرار (مسلمان) و شدرک قدیس (یهودی). شناخت زندگی خواجه کاشف‌الاسرار سبب می‌شود که آنها بارها به سراغ کتاب مصادیق الآثار بروند و اینگونه است که شخصیت‌های کتاب مصادیق الآثار جان می‌گیرند و به روایت خویش می‌پردازند: شاه مغفور برمی‌خیزد. پیاله‌اش را به جایی پرتاب می‌کند و قطرات شرابه شربش در هوا منتشر می‌شود (خسروی، ۱۳۸۰، ۳۹). سفرنامه زلفا جیمز دیگر کتابی است که خسروی در روایت متکثر خود چندین بار به سراغ آن رفته و قصه آن را روایت می‌کند. زلفا جیمز مادر بزرگ اقلیما سیاح یهودی بوده که در اواخر دوره قاجاریه برای یافتن پاهای جدا شده شدرک قدیس کاوش‌هایی را در حوالی جنوب استان فارس انجام می‌دهد. او در سفرنامه‌اش به شرح این واقعه و سفرهایش می‌پردازد:

«من تنها زن کشتی ریچارد شیردل بودم که به مقصد بصره می‌رفت. قرار بود قبل از آنکه به مقصد برسد، در بوشهر...» (خسروی، ۱۳۸۰، ۱۲۱). همچنین خسروی به دلیل یهودی بودن اقلیما، یکی از اشخاص اصلی رمانش بارها به سراغ متون مقدس یهودی نظیر رساله اصول مردخای ربالا، کتاب دانیال و کتاب تلمود می‌رود و بنا بر ضرورت داستانی آنها را به دل داستان خود پیوند می‌زند. بدین ترتیب رمان اسفار کاتبان ارتباطی بینامتنی با این متون برقرار کرده و خواننده را به کشف ارتباط بین این متون فرا می‌خواند. بدون شک هر متنی که در رمان اسفار کاتبان حضور دارد، دارای نشانه‌های فرهنگی و نظام نشانه‌شناسی خاص خویش است که در دل رمان همچون بافته‌ای با هم تلفیق گشته و جهان متکثری به نام اسفار کاتبان را تشکیل داده است. به بیانی دیگر نویسنده با ترکیب آنها جهانی متکثر خلق کرده که در آن متون، فرهنگ‌ها و زبان‌ها به گفتگو و تعامل با هم درآمده‌اند. نمودار ۳ به اختصار روابط بینامتنی اسفار کاتبان را نشان می‌دهد.



نمودار ۳- ارتباط بینامتنی رمان اسفار کاتبان با متون دیگر.

در نمایشنامه داستان دور و دراز نیز امر بینامتنی به طور آشکار دیده می‌شود. چراکه بنا بر اصل بینامتنیت این نمایشنامه و امدار آثار دیگر است. شاهنامه فردوسی، قصه حسین کرد شبستری، امیرارسلان نامدار، فیلم دلچان، نمایشنامه‌های هملت و اتللو از جمله متونی هستند که در درون نمایشنامه حضور دارند. چرمشیر با کنار هم قرار دادن آنها باب گفتگو را میان

که تنوع اشخاص در نمایشنامه بیشتر از رمان است، که این امر سبب شده گفتگوی بینامتنی میان متون مختلف در نمایشنامه نسبت به رمان دارای تنوع بیشتری باشد.

جمع‌بندی بحث:

در هر دو اثر ضرورت قصه سبب گردیده متون و اشخاصی از دوره‌های مختلف و فرهنگ‌های مختلف گرد هم آیند. این امر این مجال را به نویسندگان داده تا با بهره بردن از تمهیدات گوناگون زبانی و ساختاری چندآوایی را در متون خود نمایان سازند. اما نکته اینجاست که جنس متون بکار رفته در دو اثر کمی متفاوت است. در اسفار کاتبان متون کهن فارسی و عبری به گفتگوی با رمان درمی‌آیند. اما در نمایشنامه علاوه بر متون کهن فارسی، نمایشنامه و حتی یک فیلم خارجی نیز در دل اثر جای گرفته و بینامتنیت صورت بیناهنری به خود گرفته می‌گیرد. به نظر می‌رسد ما در هر دو اثر به نوعی با مفهوم "برخورد گفتگویی"^۲ مواجه هستیم. برخورد گفتگویی هنگامی رخ می‌دهد که «سطوح زبانی، ژانرهای کلامی یا گفتمان‌ها در متن نمایشنامه با یکدیگر برخورد کنند» (کاستانیو، ۱۳۸۷، ۲۸). به نظر می‌رسد مجموعه متنوعی از انواع گفتارها و زبان‌ها که برگرفته از فضای خاص هر دو قصه است، به شکل هنرمندانه‌ای در هر دو اثر سازمان یافته‌اند. هم در رمان و هم در نمایشنامه نویسندگان از

است. اگر هر یک از این شخصیت‌ها را به مثابه یک صدا در نظر بگیریم، بنابراین شاهد طنین انداختن صداهای مختلف در رمان هستیم. در واقع ماهیت چندآوایی رمان این امکان را به خسروی بخشیده که اشخاص مختلف را در کنار هم بنشانند. کاری که چرمشیر نیز در نمایشنامه خود انجام داده است. روایت نقال‌گونه این نمایشنامه این مجال را به نویسنده داده تا شخصیت‌هایی شناخته شده و تاریخی را از فرهنگ‌ها و متون مختلف در کنار هم قرار دهد:

• شاه شهید: ناصرالدین شاه قاجار • رخس: اسب رستم در شاهنامه • مادر فولادزره: نام یک دیو شاخدار در داستان امیر ارسلان نامدار • سیاه: از شخصیت‌های نمایشنامه‌های شادی آور قدیمی ایرانی • سوپرمن: یکی از شخصیت تخیلی در کتاب‌های مصور آمریکایی.

در هر دو اثر اشخاصی از دوران‌های مختلف کنار هم قرار گرفته‌اند. اما تفاوت تنوعی است که میان شخصیت‌های نمایشنامه نسبت به رمان وجود دارد. در اسفار کاتبان شخصیت‌ها از دل متون کهن عبری و پهلوی در دل رمان جای می‌گیرند، ولی در داستان دور و دراز اشخاصی از منابع مختلفی وارد نمایشنامه می‌شوند. شاه شهید از دل تاریخ، رخس از شاهنامه فردوسی، مادر فولادزره از یک قصه عامیانه ایرانی و سوپرمن نیز برآمده از کتاب‌های مصور آمریکایی می‌باشد. این امر حاکی از آن است

جدول ۲- مقایسه مولفه‌های چندآوایی در رمان اسفار کاتبان و نمایشنامه داستان دور و دراز.

داستان دور و دراز	اسفار کاتبان	مولفه‌های چندآوایی	
بینامتنیت / بیناهنری	بینامتنیت	بینامتنیت	
قصه حسن کرد شبستری / قصه امیر ارسلان نامدار شاهنامه فردوسی / نمایشنامه هملت / نمایشنامه اتللو / فیلم دلچیان	سفرنامه زلفا جیمز / مصادیق‌الآثار رساله اصول مردخای ربالا کتاب دانیال / کتاب تلمود		
زبان ترکی / زبان انگلیسی	زبان عربی	زبان دیگری	چندزبانی
گفتار عامیانه / گفتار نقال‌گونه / گفتار شاعرانه گفتار شاهانه / گفتار هجوآمیز	گفتار سفرنامه‌ای / گفتار فخیم / گفتار شاهانه گفتار مذهبی / گفتار عامیانه	ژانرهای گفتاری	
حضور فرادرام	حضور فراداستان	فراداستان / فرادرام	
وجود ندارد	نمایشنامه‌های هملت / اتللو کتاب‌های امیر ارسلان نامدار / قصه حسین کرد شبستری / فیلم دلچیان	پارودی	
شاه شهید (ناصرالدین شاه قاجار) مادر فولادزره / رخس / سوپرمن سیاه / کابوی	نبوکد نصر / بلقیس / ابوموسی اشعری / شاه منصور سلطان محمود سبکتکین / سرجان اورول / خواجه کاشف‌الاسرار / شدرک قدیس	هم‌آوایی اشخاص تاریخی - ادبی	

با نگاه پارودیک خود به متون دیگر (نوشتاری و غیرنوشتاری) به خوبی توانسته صدای طنز و هجو را در کنار سایر صداها در نمایشنامه خود طنین انداز کند. البته دامنه این پارودی بسیار متنوع است و از شخصیتی حیوانی از یک اثر کلاسیک فارسی (رخش رستم) را شامل می‌شود تا یک شخصیت تخیلی کتاب‌های مصور آمریکایی (سوپرمن). نویسندگان در هر دو اثر شخصیت‌هایی شناخته شده و البته متمایز را وارد متن خود کرده و سپس متناسب با فضای قصه آنها را به هم‌نشینی یا برخورد با هم فراخوانده‌اند. این حضور علاوه بر تکثر بخشیدن به صورت متن، به پویایی معنایی این آثار نیز کمک کرده است. با توجه به مطالبی که گفته شد جدول ۲ نگاهی مقایسه‌ای به عناصر چندآوایی در رمان و نمایشنامه دارد.

زبان دیگری به جز زبان معیار (فارسی) استفاده کرده‌اند. در رمان زبان عربی و در نمایشنامه زبان انگلیسی و ترکی، چندزبانی و تکثر معنایی را در این دو اثر جلوه‌گر کرده‌اند. فراداستان از دیگر تمهیدات داستانی است که در رمان اسفار کاتبان به صورت برجسته‌ای به کار رفته است. خسروی با سخن گفتن از دیگر متونی که در دل رمان جای گرفته‌اند و با بکاربردن این شگرد، به صورت خودآگاهانه بر مصنوع بودن اثر خود تأکید می‌کند. در نمایشنامه نیز چرمشیر با بکارگیری تمهید فرادرام که کارکردش شبیه فراداستان است، ضمن اینکه دیگر آثار را به نمایشنامه خود فرا می‌خواند، توجه خواننده را به نمایشی بودن متن خود جلب می‌کند. تفاوت دیگر این دو اثر حضور چشمگیر پارودی در نمایشنامه است، تمهیدی که در رمان یافت نمی‌شود. چرمشیر

نتیجه

سازمان‌دهی فرم و محتوای آنها به کار رفته است. در هر دو این آثار نوعی تنوع گفتاری، تعامل یک زبان (فارسی) با زبان‌های تاریخی دیگر (ترکی، عربی، انگلیسی) مشهود است. در عین حال وجهی از گفتارهای نقال‌گونه، شاعرانه و عامیانه در نمایشنامه چرمشیر به شکلی هجوآمیز با گفتارهایی سفرنامه‌ای، شاهانه و اغلب برگرفته از متون مذهبی آمیخته شده است. تعامل میان زبان ادبی و نمایشی این دو اثر به ارتقای سطح کیفی آنها تا حد یک فراداستان و فرادرام کمک شایانی نموده است. در منظومه شخصیت‌پردازی هر دو اثر نیز هم‌آوایی اشخاص تاریخی-ادبی به وفور مشاهده می‌گردد. خلاصه‌ای از یافته‌های موجود که در جدول ۲ جمع شده است نشان می‌دهد این آثار از حیث بکارگیری جلوه‌های بینامتنی و تمهیدات چندآوایی بسیار قابل سنجش تطبیقی و قرائت می‌باشند.

مقایسه تطبیقی رمان اسفار کاتبان (خسروی) و نمایشنامه داستان دور و دراز (چرمشیر) نشان می‌دهد که در هر دو اثر مذکور، جلوه‌هایی از روابط بینامتنی تأثیرگذار در فرآیند دلالت‌گری وجود دارد. مطابق شواهد مستخرج از متن رمان اسفار کاتبان (نمودار ۳) می‌توان گفت که این اثر در الگوی روایت‌گری خود هم‌زمان چند داستان، رساله و کتاب را مورد ارجاع قرار داده است. به همین صورت در نمایشنامه مورد مطالعه نیز طبق شواهد به دست آمده (نمودار ۲)، سطوحی از ترازهای دلالت‌گری آثار برجسته فرهنگ ایران (حسین کرد شبستری، امیر ارسلان نامدار)، ادبیات کهن ایران (شاهنامه فردوسی) و نمایشنامه‌های برجسته معاصر (هملت، اتللو) مشاهده می‌شود.

تحلیل سبک زبان ادبی و نمایشی دو اثر مذکور نیز حاکی از آن است که پاره‌ای از مهم‌ترین مولفه‌های چندآوایی در

پی‌نوشت‌ها:

- 13 Dialogic Genre.
- 14 Discourse in the Novel (1930).
- 15 Patrice Pavis.
- 16 Languages of the stage, Essays in the Semi logy of Theatre, (1982).
- 17 Meta drama.
- 18 Tina Hansen.
- ۱۹ این مقاله برگرفته از سایت-www.sprog.auc.dk/res/pub/Arb/haefter/Nr29/Kapitel-2.pdf می‌باشد.
- 20 Dialogic clash.

فهرست منابع:

- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، بینامتنیت، پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۷۵)، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران.
اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴)، نقیضه و نقیضه‌سازان، انتشارات زمستان،

- 1 Polyphony.
- 2 Mikhail Bakhtin (1895-1975).
- 3 Problem of Dostoevsky's poetic (1984).
- 4 Julia Kristeva (1941).
- 5 Intertextuality.
- 6 Dialogism.
- 7 Monophony.
- 8 Poly semy.
- 9 Parody.
- 10 Hetero glossia.
- 11 Meta fiction .

۱۲ هیترولوگوسیا در فارسی علاوه بر چندزبانی به دگرآوایی، ناهمگونی زبانی و دگر مفهومی نیز ترجمه شده است. اما در این مقاله از معادل چندزبانی استفاده شده است.

Hansen, Tina. *Intertextuality in the Scream Trilogy*, Accessed in: <http://www.scribd.com/doc/30085398/Intertextuality-in-the-Scream-Trilogy>. Last accessed : (2010/04/17).

Kiebuszinska, Christine (2001), *Intertextual loops in modern Drama*, Fairleigh Dickinson University press, London.

Short, Mick (1997), *Exploring the language of poems, plays and prose*, Longman, London and New York.

تهران.

باخنین، میخائیل (۱۳۸۴)، زیبایی شناسی و نظریه رمان، آذین حسین‌زاده، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

باخنین، میخاییل (۱۳۸۷)، تخیل مکالمه‌ای، رویا پورآذر، نشر نی، تهران. چرمشیر، محمد (۱۳۸۴)، داستان دور و دراز و فراموش نشدنی و سراسر پند اندرز سفر سلطان ابن سلطان و خاقان ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک، انتشارات نیلا، تهران.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۰)، اسفار کاتبان، چاپ دوم، انتشارات آگاه، تهران.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴)، تاثیر روابط بینامتنی در خوانش متن، فصلنامه زبان و زبان شناسی، شماره ۲، صص ۵۶-۳۹. صانعی‌پور، محمد حسن (۱۳۸۴)، فرازبان در خدمت ترجمه، اندیشه صادق، شماره ۱۹، صص ۱۲۵-۱۱۸.

کاستانیو، پل (۱۳۸۷)، راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی، مهدی نصراله زاده، سمت، تهران.

کالر، جان‌اتان (۱۳۸۲)، نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)، فرزانه طاهری، نشر مرکز، تهران.

لاوزن، سارا (۱۳۸۰)، فراداستان؛ «هرمقاله عنوانی دارد»، ترجمه امید نیک فرجام، فصلنامه فارابی، شماره ۴۰، صص ۷۲-۵۷.

لچت، جان (۱۳۷۷)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته، محسن حکیمی، انتشارات خجسته، تهران.

نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸)، از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۲، صص ۹۴-۷۳.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، "بارت و بینامتنیت"، مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، به کوشش امیرعلی نجومیان، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

معین، محمد (۱۳۸۰)، فرهنگ فارسی، انتشارات سرایش، تهران.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، نشر فکر روز، تهران.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، واژه‌نامه هنر شاعری، نشر مهناز، تهران. نوذری، حسینعلی (۱۳۷۷)، پست مدرنیته و پست مدرنیسم، انتشارات نقش جهان، تهران.

یول، جورج (۱۳۸۸)، نگاهی به زبان (یک بررسی زبان‌شناختی)، نسرين حیدری/محمد عزیزیان، انتشارات سمت، تهران.

Aragay, Mireia (2005), *Books in motion: Adaption, intertextuality, authorship*, Rodopi, Amsterdam- New York.

Carlson Marvin (2009), *Speaking in tongues: language at play in the theatre*, The University of Michigan Press, America.

Culpeper, Jonathan- Short, Mick - Verdonk, Peter (2002), *Exploring language of drama from text to context*, Routledge, London and New York.

Gasparov, Boris (2010), *Speech, memory, and meaning: intertextuality in everyday language*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York.