Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 2, New Series, No.1, Spring and summer2023

A comparative study of the intertextual relationship between novel and cinema in the works of Jamshid Khanian *"Case study of the novels "The Dwarf Emperor of Lilliput Land" and "Edson Arrants Donasimento and His Himalayan Rabbit" with" The fabulous destiny of Amelie Poulain" and "Inglorious Basterds"*

Ayoob Moradi[1] , Hadi Yousefi[2]*

[1]Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran*
[2]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
11/04/2023
Accepted:
19/09/2023

ABSTRACT

Intertextuality as one of the methods in art criticism has been considered in recent years. For this critical approach, which seeks to examine the effects of texts on each other, various methods have been identified, the most important of which can be seen in the views of Bakhtin, Kristeva, Barthes, Genette and Rifatter. Gerard Genette, meanwhile, has carefully described the various types of intertextuality, namely "Arch textuality", "Paratextuality", "metatextuality" and "hyper textuality". Jamshid Khanian is one of the well-known writers of children and adolescent literature who pays special attention to the choice of subject and narrative methods. For this reason, his works are always considered by critics and audiences. He has researched the relationship between cinema and literature, and in choosing the subject, theme and characters of some of his novels, he has been influenced by selected works of Iranian and world cinema. This descriptive-analytical study seeks to examine the intertextual relationship between the two novels "The Dwarf Emperor of Lilliput Land" and "Edson Arants Donasimento and His Himalayan Rabbit" and two world-famous works entitled "The fabulous destiny of Amelie Poulain "and " Inglorious Basterds ". The results show that there is a relationship between Khanian's novels and the mentioned films in terms of selecting the main and sub-characters and their actions, narrative methods, elements and objects. A relationship that can be evaluated under the two types of "Arch textuality" and "hyper textuality".

Key words:*Interdisciplinary studies, intertextuality, "The Dwarf Emperor of Lilliput Land", "Edson Arrants Donasimento and His Himalayan Rabbit"," The fabulous destiny of Amelie Poulain", "Inglorious Basterds".*

***Cite this article**:Moradi,Ayoob.,Yousefi,Hadi.(2023).*A comparative study of the intertextual relationship between novel and cinema in the works of Jamshid Khanian *"Case study of the novels "The Dwarf Emperor of Lilliput Land" and "Edson Arrants Donasimento and His Himalayan Rabbit" with" The fabulous destiny of Amelie Poulain" and "Inglorious Basterds"Interdisciplinary research in persian Language and literature Vol. 2, New Series, No.1, Spring and summer2023*: pages:53-80.

DOI: 10.30479/IRPLI.2023.18618.1087

© The Author(s).

Publisher: Imam Khomeini International University

* **Corresponding Author**: *Ayoob Moradi*
Address: *Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran*
E-mail: *ayoob.moradi@gmail.com*

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۷۶X
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول ، بهار وتابستان، ۱۴۰۲

بررسی ارتباط بینامتنی میان رمان و سینما در آثار جمشید خانیان

نمونهٔ موردی رمان‌های امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت و ادسون آرانتش دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش با فیلم‌های سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن و حرامزاده‌های لعنتی

ایوب مرادی*[۱]، هادی یوسفی[۲]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۱/۲۲
پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۲۸

چکیده

بینامتنیت یکی از شیوه‌های مطرح در نقد آثار هنری است؛ و در سالیان اخیر به‌شکل جدی موردتوجه منتقدان واقع شده است. این رویکرد انتقادی بر موضوع بررسی تأثیرات آگاهانه و ناآگاهانهٔ متون بر یکدیگر متمرکز است؛ و برای آن روش‌ها و چهارچوب‌های مختلفی تعیین شده است؛ مطرح‌ترین روش‌ها در دیدگاه‌های افرادی همچون باختین، کریستوا، بارت، ژنت و ریفاتر مشاهده می‌شود. از نکات قابل‌توجه بینامتنیت امکان بهره‌جستن از آن در مطالعات تطبیقی دو عرصهٔ هنری ادبیات و سینما است. جمشید خانیان نیز که ازجمله نویسندگان سرشناس ادبیات کودک و نوجوان است، در کنار نویسندگی، در کسوت پژوهشگر نیز نگاه ویژه‌ای به ارتباط سینما و ادبیات دارد. همین ویژگی باعث شده است که این نویسنده در انتخاب موضوع، مضمون و شخصیت‌های برخی از رمان‌هایش، تحت‌تأثیر آثار برگزیدهٔ سینمای ایران و جهان قرار بگیرد. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی در پی بررسی ارتباط بینامتنی میان دو رمان امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت و ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش با دو اثر معروف سینمای جهان با نام‌های سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن و حرامزاده‌های لعنتی است. نتایج نشان می‌دهد که میان رمان‌های خانیان و فیلم‌های یادشده از نگاه گزینش شخصیت‌های اصلی و فرعی و کنش‌های آن‌ها، شیوه‌های روایت‌گری، عناصر و اشیا، ارتباط وجود دارد. ارتباطی که ذیل دو گونهٔ «بیش‌متنیت» و «سرمتنیت» قابل‌ارزیابی است.

کلمات کلیدی: مطالعات بینارشته‌ای، بینامتنیت، رمان امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت، رمان ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش، فیلم سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن، فیلم حرامزاده‌های لعنتی.

استناد: مرادی، ایوب؛ یوسفی، هادی.(۱۴۰۲). بررسی ارتباط بینامتنی میان رمان و سینما در آثار جمشید خانیان«نمونهٔ موردی رمان‌های امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت و ادسون آرانتش دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش با فیلم‌های سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن و حرامزاده‌های لعنتی» دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۲: ۸۰-۵۳.

10.30479/IRPLI.2023.18618.1087 : DOI

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

* - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: *ayoob.moradi@gmail.com*

مقدمه

بررسی نسبت ادبیات و سینما ککه از موضوعات قابل‌توجه در مطالعات بینارشته‌ای است، در چند دههٔ اخیر اهمیت ویژه‌ای یافته است. این موضوع که در مباحث پژوهشی ادبیات تطبیقی ذیل عنوان اقتباس موردتوجه قرار گرفته «با سایر حوزه‌های پژوهش این رشته مشترکات بسیار دارد» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۳). به‌گونه‌ای که می‌توان مدعی شد: پژوهش‌های متمرکز بر اقتباس، هم از حیث بررسی تأثیر و تأثر دو متن، ذیل ادبیات مطالعات ادبیات تطبیقی قابل احصا است و هم به‌این‌دلیل که «ادبیات را در ارتباط و پیوند با سایر شاخه‌های دانش و هنر بشری ازجمله سینما قرار می‌دهد، به‌عنوان حوزه‌ای جدید و این بار با رویکردی بینارشته‌ای در عرصهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی نو مطرح می‌شود» (اسماعیلی، ۱۴۰۰: ۱۸۴). ازسوی‌دیگر پیشرفت صنعت سینما و اهمیت‌یافتن ابعاد سیاسی، اجتماعی و اقتصادی آن ازسویی، و بروز بحران‌های جدّی در حوزهٔ فیلمنامه و طرح داستانی باعث شده است که فعالان و تصمیم‌سازان عرصهٔ سینما، نگاه ویژه‌ای به گنجینهٔ آثار ادبی داشته باشند. تعدد آثار اقتباسی و ساخت فیلم‌هایی بر پایهٔ آثار داستانی موفق، نشانه‌های آشکاری از اثرگذاری ادبیات بر صنعت سینما است؛ البته باید در نظر داشت که این اثرگذاری جریانی یک‌سویه نیست و چه‌بسا نویسندگان که در فرایند آفرینش آثار خود، خواسته یا ناخواسته تحت‌تأثیر فیلم‌های سینمایی بوده‌اند؛ به‌ویژه در چند دههٔ اخیر که سینما و تلویزیون در زندگی انسان نقش پررنگی یافته است.

درحال‌حاضر پژوهش در زمینهٔ تأثیر و تأثر آثار ادبی و هنری، از زمینه‌های موردعلاقهٔ پژوهشگران حوزه‌های هنر و ادبیات است؛ علاقمندان به این نوع پژوهش‌ها با استفاده از چهارچوب‌های ترسیم‌شده در نظریه‌های بینامتنیت (Intertextuality) و اقتباس به این مهم مشغول‌اند: در زمینهٔ اقتباس که بیشتر بر موضوع تأثیرهای سینما از ادبیات متمرکز است، دیدگاه‌های «لیندا هاچن (Linda Hutcheon)» (۱۳۹۶) اهمیت دارند، دربارهٔ ارتباط‌های بینامتنی آرای چهره‌هایی نظیر ژولیا کریستوا (Julia Kristeva)، رولان بارت (Roland Barthes)، ژرار ژنت (Gérard Genette) و مایکل ریفاتر (Michael Riffaterre) مبنای تحقیق واقع می‌شوند. دراین‌میان نظرات ژنت – به‌دلیل پرداختن به جزئیات و نحوهٔ ارتباط بینِ متنی – در مقابل تأملات کریستوا – که بینامتنیت را در حالت کلی آن بررسی می‌کنند – بیشتر موردتوجه و اقبال پژوهشگران بوده است.

جمشید خانیان یکی از نویسنده‌های مطرح حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان است. آثارش همواره موردتوجه و اقبال مخاطبان و منتقدان بوده است. این نویسنده که در گزینش موضوع داستان‌ها و شیوهٔ ارائهٔ روایت‌هایش دقت و وسواس ویژه‌ای دارد، همواره تلاش دارد به دغدغه‌هایی بپردازد که کمتر ازسوی سایر نویسندگان موردتوجه قرار می‌گیرد. ازهمین‌رو کمتر رمانی از نویسنده انتشار یافته است که توجه خوانندگان و منتقدان را به خود معطوف نساخته باشد. دراین‌میان در دو رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* و *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* نشانه‌ها و دلالت‌هایی وجود دارد که نشان می‌دهد خانیان در فرایند نگارش، در انتخاب شخصیت‌ها، کنش‌ها و نشانه‌ها از دو اثر سینمایی مشهور سالیان اخیر با نام‌های *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* اثر کارگردان مشهور فرانسوی ژان پیر ژونه (Jean-Pierre Jeunet) و حرام*زاده‌های لعنتی* از کارگردان سرشناس هالیوود کوئنتین تارانتینو (Quentin Tarantino) اثر پذیرفته است.

ازهمین‌رو در پژوهش حاضر تلاش شده است تا با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و چهارچوب نظری ترامتنیت (Transtextualite) ژرار ژنت، ارتباط میان این آثار بررسی شود و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که بر اساس کدام نشانه‌ها می‌توان میان آثار خانیان و فیلم‌های یادشده قائل به وجود ارتباط شد؟ و اینکه ارتباط میان آن‌ها ذیل کدام‌یک از انواع ارتباط بینامتنی از نگاه ژرار ژنت قابل‌ارزیابی است؟

۱. پیشینهٔ پژوهش

باوجودآنکه در جستجوی پیشینه، پژوهش مشخص و مجزایی دربارهٔ بررسی تأثیرپذیری جمشید خانیان از آثار سینمایی اعم از سینمای ایران یا جهان به چشم نیامد؛ اما باتوجه‌به جایگاه و اهمیت این نویسنده در ادبیات داستانی کودک و نوجوان، تا به امروز پژوهش‌های چشمگیری دربارهٔ آثار او انجام شده که در این مجال به برخی از آن‌ها با محوریت دو رمان *ادسون آرانتس ...* و *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت*، پرداخته می‌شود.

فرزانه آقاپور (۱۳۹۷) طی مقاله‌ای با تمرکز بر دو رمان *امپراطور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* و *کنسرو غول*، تلاش کرده است تا شیوه‌های القای پنهان ایدئولوژی را در چهار محور جایگاه‌های سوژگی (Subjectivity) نهفته در متن، تخیّل، جنسیت و عصیان بر اساس آرای استیونز (Stephens) و مک‌کالم (McCallum) واکاوی کند. نویسنده در پایان به این نتیجه رسیده است

که پرداخت نمادها و معناهای نهفته در پس متن، در رمان خانیان با هوشمندی و دقت نظر بیشتری رخ داده است.

شیدا آرامش فرد (۱۳۹۷) مقولهٔ تأثیر «دیگری» در فرآیند یافتن هویت در نوجوانان را با تأکید بر رمان *امپراطور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* بررسی کرده است. نویسندهٔ این مقاله ضمن اذعان به وجود هویت‌های چهارگانهٔ استعاره‌ای، ایدئولوژیک، کلیشه‌ای و جنسیتی در محتوای رمان، به این نتیجه رسیده است که شخصیت اصلی رمان مسیر رسیدن به هویت مستقل و متعادل را در سایهٔ مواجهه با دیگری‌های گوناگون طی کرده است.

ایوب مرادی (۱۴۰۰) طی مقاله‌ای با تمرکز بر شگردهای فراداستانی به‌کاررفته از سوی جمشید خانیان در نگارش رمان *ادسون آرانتس ...* موضوع نسبت تاریخ و و روایت را در این اثر واکاوی کرده است و در انتها به این نتیجه رسیده که خانیان ضمن استفادهٔ خلاقانه از شگردهای فراداستانی نظیر آشکارکردن تصنع، اتصال کوتاه، سلب اقتدار مؤلف و فرجام‌های چندگانه در متن داستان، به‌خوبی توانسته است تأثیر عناصر ناخودآگاه و تخیّل را در فرآیند نگارش روایت تاریخی به نمایش بگذارد.

شیدا آرامش‌فرد (۱۴۰۰) در مقالهٔ خود با موضوع بررسی مفاهیم سوژگی و بیناسوژگی (Intersubjectivity) در رمان *ادسون آرانتس ...* ضمن اذعان به تأثیر دو مؤلفهٔ آگاهی و کنشگری در بررسی جریان اندیشیدن درباب مقولهٔ سوژگی، نتیجه گرفته است که خانیان به‌خوبی توانسته ازطریق آگاهی‌بخشیدن و کنش‌مندکردن سوژه‌های رمانش، این توانایی را به آنان ببخشد که بتوانند در دل یک مذاکرهٔ بیناسوژگی واقعیت‌های داستانی را خلق نمایند.

۲. مبانی نظری

اولین‌بار میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) بود که با طرح ایدهٔ گفتگومندی در رمان‌هایی که در آن‌ها «چند صدا به‌طور هم‌زمان سخن می‌گویند، بدون اینکه یکی از میان آن‌ها برتر باشد و دیگران را داوری کند» (دوکرو ۱۹۸۳: ۱۷۱، به نقل از نامور مطلق ۱۳۸۷: ۴۰۰) به موضوع بااهمیت روابط موجود میان متون پرداخت. دهه‌ها بعد از باختین، ژولیا کریستوا این ایدهٔ اولیه را با «بهره‌گیری از فضای فکری و فرهنگی اروپای غربی» (نامور مطلق ۱۳۹۴: ۱۲)، پرورد و با واردکردن آن در مباحث متن‌شناسانهٔ خود و استفاده از عبارت «بینامتنیت» چهارچوب تازه‌ای به آن بخشید. در این چهارچوب تازه «متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست؛ بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با

سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد» (مکاریک ۱۳۹۳: ۷۲).

مفهوم بینامتنیت کریستوا که گویی به‌شکلی برآورنده و پاسخ‌گویندهٔ بسیاری از نیازها و پرسش‌های منتقدان هم‌دورهٔ او بود؛ به‌زودی ازسوی چهره‌های مطرحی همچون رولان بارت و فیلیپ سولر (Philippe Sollers) موردتوجه قرار گرفت. منتقدانی که از محصورشدن مطالعات ساختارگرایانه در چرخهٔ بستهٔ درونِ متن‌ها به ستوه آمده بودند، در پی گشایشی بودند تا بر اساس آن بتوانند از عوامل و عناصر بیرونی در خوانش و تحلیل متون بهره بگیرند. دراین‌میان البته چهره‌هایی بودند که هنوز حسرت استفاده از شیوه‌های سنتی نقد متن را در دل داشتند و بینامتنیت را به‌مثابهٔ فرصتی برای برگشت به گذشته‌های پرشکوه نقد کلاسیک می‌دیدند. همان کسانی که این روش جدید را از مسیر اصلی‌اش دور کردند و به وادی نقد منابع کشاندند. موضوعی که حتی کریستوا را برآشفت و ازهمین‌رو بعد از اشاره به این اصل که «بینامتنیت ربطی به تأثیرپذیری‌ها و سرچشمه‌ها ندارد» (آلن ۱۳۹۷: ۱۰۳) بر آن شد تا اصطلاح «جایگشت» را به‌جای بینامتنیت به کار گیرد.

بعد از کریستوا، بارت با طرح دوگانهٔ «متن» و «اثر»، بینامتنیت را در مسیر صحیح خود قرار داد. او که تحت‌تأثیر اندیشه‌های ژاک دریدا (Jacques Derrida) دربارهٔ تمایزهای میان «گفتار» و «نوشتار» بود، اثر را موضوعی خاتمه‌یافته و امری قابل‌محاسبه، که می‌تواند فضایی فیزیکی را در قفسه‌ای از کتابخانه‌ای به خود اختصاص دهد دانست (ر.ک. بارت ۱۹۸۱: ۳۹)، و درمقابل «متن» را محلی برای عرضهٔ معانی متکثر برشمرد؛ البته «این حکم صرفاً حاکی از آن نیست که متن معناهای متعددی دارد؛ بلکه اینکه متن تحقق‌بخش تکثر معناهاست، تکثری فروکاست‌ناپذیر ... پشتوانه‌اش نه تأویل، هرچند تأویلی آزادمنشانه، بلکه یک فراپاشی، یک افشانش است» (بارت ۱۳۸۱: ۱۰۸). پرداختن به مفهوم «متن» ازسوی بارت، نقش شایانی در گسترش ایدهٔ بینامتیت داشت؛ چراکه «متن» موردنظر او «نه‌تنها تکثری از معناها را به کار می‌اندازد؛ بلکه از گفتمان‌های متعدد به‌هم‌بافته‌شده و درهم‌تنشی از معناهای ازپیش‌موجود است» (آلن ۱۳۹۷: ۱۰۱).

بعد از کریستوا و بارت، بحث بینامتنیت ازسوی پژوهشگران نسل دوم همچنان موردتوجه قرار گرفت؛ و با افزوده‌شدن ایده‌های جدید، رنگ‌وبوی کاربردی‌تری به خود گرفت. ازجمله چهره‌های سرشناس نسل دوم، ژرار ژُنت نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس معروف فرانسوی است که ترجیح داد

به‌جای اصطلاح بینامتنیت از تعبیر «فرامتنیت (Metatextualite)» برای نامیدن انواع روابط متون با یکدیگر استفاده کند. ژنت با تدقیق دربارهٔ انواع ارتباط‌های قابل‌تصور برای متن‌ها، انواعی نظیر «سرمتنیت (Architextualite)»، «پیرامتنیت (Paratextuakite)»، «فرامتنیت» و «بیش‌متنیت (Hypertextuality)» را برای آن‌ها استفاده کرد.

ژنت ضمن اشاره به سابقهٔ مباحث موجود در زمینهٔ بینامتنیت به‌ویژه در آرای کریستوا، تفاوت عمدهٔ بینامتنیت خود را تمرکز آن بر بررسی نحوهٔ حضور محقق‌شده و بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند (ر.ک. آلن ۱۳۹۷: ۱۴۶). او در ادامه در یک تقسیم‌بندی کلی بینامتنیت را در سه گونهٔ «آشکار»، «غیرآشکار» و «ضمنی» دسته‌بندی می‌کند. نوع آشکار به حالتی اطلاق می‌شود، که متنی به‌شکل صریح در متن دیگر حضور داشته باشد؛ چیزی همچون نقل‌قول مستقیم که مطابق قاعده با آوردن گیومه در آغاز و پایانش، مشخص می‌شود. در حالت غیرآشکار، نویسندهٔ متن دوم عامدانه در تکاپوی پنهان‌نگاه‌داشتن منبع خویش است که «سرقت ادبی–هنری در این بخش قرار می‌گیرد» (طلایی و همکاران ۱۳۹۲: ۹۹). بینامتنیت ضمنی نیز به حالتی گفته می‌شود که در آن «مؤلف متن دوم قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به‌همین‌دلیل نشانه‌هایی را به‌کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد» (نامور مطلق ۱۳۸۶: ۸۹). این نوع اخیر مرسوم‌ترین نوع ارتباط بینامتنی است.

ژنت در ادامهٔ مباحث خود به تشریح انواع ترامتنیت در متن می‌پردازد. او ضمن تعریف انواع **پیرامتن** یعنی تمام عناصر جنبی متن که به‌مثابهٔ آستانه‌هایی برای متن اصلی محسوب می‌شوند، آن را در دو گروه «درونی» و «بیرونی» دسته‌بندی می‌کند. پیرامتن‌های درونی، آن‌دسته عناصر جنبی متن‌اند که مستقیم و بی‌واسطه با اصل متن در ارتباط‌اند و با افزودن توضیحاتی، مخاطب را در برقراری ارتباط صحیح با آن یاری می‌کنند. عناصری همچون «عنوان»، «طرح جلد»، «تقریظ»، «پیشگفتار» و غیره که در سه عنوان کلی پیرامتن‌های مربوط به ناشر، مربوط به مؤلف و مربوط به اشخاص دیگر، می‌گنجند. عناصر بیرونی پیرامتن نیز مواردی همچون مصاحبه‌ها، نقدها و گزارش‌ها را شامل می‌شود. نوع دوم ترامتنیت که ژنت به آن می‌پردازد، **فرامتنیت** است. فرامتن به تفاسیر متن اصلی اطلاق می‌شود و ارتباط فرامتنی به رابطهٔ تفسیرها با متن اصلی: «به عبارت دقیق‌تر، فرامتنیت براساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده است» (نامور مطلق ۱۳۸۶: ۹۲). ازآنجایی‌که رویکرد اصلی

مقاله بررسی دو مقولهٔ بیش‌متنیت و سرمتینت در نمونه‌های معرفی‌شده است، توضیحات مربوط به این دو مقوله را در بخش تحلیل داده‌ها می‌آوریم.

۳. تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد شد تا شواهد متنی، مشابهت‌های میان رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* با *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* و همچنین رمان *ادسون آرانتس ...* با فیلم *حرامزاده‌های لعنتی* بر پایهٔ مفاهیم بیش‌متنیت و سرمتنیت استخراج و بررسی شود.

۱-۳. ارتباط بیش‌متنی میان رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* با فیلم *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن*

یکی از مهم‌ترین انواع ترامتنیت در نظرگاه ژنت، بیش‌متنیت است. در بیش‌متنیت به‌جای پیگیری حضور متنی در متن دیگر، تأثیر یک پیش‌متن در بیش‌متنِ برگرفته از آن بررسی می‌شود. گونه‌ای از ارتباط بینامتنی که ژرار ژنت اساس کارش در کتاب *الواح بازنوشتنی*، تشریح چگونگی و انواع این نوع تأثیر و تأثر بین متن‌ها بوده است. براین‌اساس او به متن‌هایی می‌پردازد که وجود و فرایند شکل‌گیری‌شان بدون وجود متنی پیشینی قابل‌تصور نیست. متن‌هایی که پدیدآورندگان‌شان به‌شکل هدفمند به آفرینش متنی تازه بر اساس متن پیشینی دست می‌یازند؛ البته هیچ نیتی برای پنهان‌کردن این موضوع ندارند و اگر به‌شکل صریح به این موضوع اشاره هم نکنند؛ با گذاشتن برخی نشانه‌های پوشیده و پیدا، خوانندگان دقیق‌النظر را متوجه این برگرفتگی می‌کنند. ژنت بیش‌متنیت را در دوشکل تقلیدی و تغییری دسته‌بندی می‌کند که در اولی نیّت پدیدآورندهٔ اثر، حفظ چهارچوب متن اولیه (البته در شکل و هیئتی جدید) است؛ و در دومی که تنوع و شیوع بیشتری نیز دارد، ساخت اثری جدید با ایجاد دگرگونی در متن اولیه است.

اثرپذیری‌ای که مطابق الگوی ژنت، ذیل گونهٔ بیش‌متنیت قابل‌تحلیل است و برای اثبات این ادعا می‌توان به عناصر مختلفی همچون حضور شخصیت محوری و شخصیت‌های جنبی با کارکرد مشابه، وجود مضامین مشترک، و همچنین تأکید مشترک بر اشیا و اعمال خاص استناد کرد.

۱-۱-۳. اشتراک در کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیت اصلی

شخصیت اصلی در فیلم *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* دختری تنها و خیال‌پرداز است که وسواس پدر و مادرش باعث شده که دوران کودکی‌اش توأم با تنهایی و انزوا باشد. «املی» که مورد

بی‌مهری والدین قرار دارد، وقتی حین معاینهٔ پزشکی دست پدر به او می‌خورد، آن‌قدر احساساتی می‌شود که ضربان قلبش افزایش می‌یابد و پدر این موضوع را نشانهٔ بیماری قلبی دخترش می‌داند؛ ازهمین‌رو او را از رفتن به مدرسه بازمی‌دارد؛ و «املی» به‌جای سروکله‌زدن با هم‌کلاسی‌ها و معلمش، مجبور به تحمل آموزش‌های مادر عصبی و کج‌خلقش می‌شود؛ درحالی‌که آرزومند بازی با سایر کودکان است، در انزوای خانه با ماهی قرمزش درددل می‌کند؛ البته وسواس والدین در ادامه او را از هم‌نشینی با ماهی نیز محروم می‌سازد.

یکی از تبعات این تنهایی و انزوا، پناه‌بردن او به عالم خیالات است. موضوعی که بعد از سپری‌شدن دوران کودکی نیز پابرجا می‌ماند. «املی» در بیشتر اوقات مشغول خیال‌پردازی است؛ به‌شکلی که با زنی که در حالت اغما است سخن می‌گوید (دقیقهٔ ۵) با ماهی داخل تُنگ درددل می‌کند (دقیقهٔ ۶) خود را به‌جای یکی از شخصیت‌های نقاشی معروف «رنوار» با نام *ناهار قایقرانان* فرض می‌کند (دقیقهٔ ۲۸) در گزارش تلویزیونی خودش را به‌جای «پرنسس دایانا» می‌بیند (دقیقهٔ ۳۷) در عالم خیال به‌سان دون‌کیشوت به آسیاب فلاکت آدم‌ها حمله می‌برد (دقیقهٔ ۳۸) مکالمهٔ اشیای خانه را دربارهٔ عاشق‌شدنش می‌شنود (دقیقهٔ ۵۷) دربارهٔ احتمال دزدیده‌شدن «نینو» توسط تروریست‌ها خیال‌پردازی می‌کند (دقیقهٔ ۹۵) دیالوگ درونی‌اش با مرد نقاش همسایه را از زبان شخصیت‌های تلویزیونی می‌شنود (دقیقهٔ ۹۹) و درنهایت رؤیای شیرین زندگی با «نینو» را در خیالش بازسازی می‌کند (دقیقهٔ ۱۰۹).

این دختر خیالاتی بعد از پیداکردن جعبه‌ای قدیمی، متعلق به چهل‌سال پیش در منزل خود، به این نتیجه می‌رسد که هدف زندگی‌اش چیزی نیست مگر پیداکردن صاحب این جعبه که ظاهراً پسربچه‌ای بوده که اشیای ارزشمند زندگی خود را به‌سان گنجی پربها در گوشه‌ای پنهان کرده است؛ به امید آنکه روزی آن‌ها را دوباره بیابد. رساندن این جعبه به صاحب اصلی‌اش و دیدن نشانه‌های بهجت و شادمانی در چهرهٔ او، امیلی را به این نتیجه می‌رساند که زندگی‌اش تنها زمانی ارزشمند خواهد بود که به دیگران کمک کند؛ ازهمین‌رو پس از این ماجرا تلاش می‌کند آرزوهای فروخوردهٔ پدرش را برآورده کند، به فردی نابینا برای تجربهٔ زیبایی‌های زندگی یاری برساند، زنی تنها را از انتظاری آزارنده برهاند، به شاگرد میوه‌فروش برای رهایی از تحقیرهای صاحب‌کارش کمک کند و درنهایت آلبوم گمشدهٔ پسر عجیبی را که در مترو به جمع‌کردن عکس‌های پاره‌شدهٔ دیگران مشغول

است، به دست او برساند. تمامی این‌ها موقعیت‌هایی‌اند که «املی» را تبدیل به فرشته‌ای زمینی و خیال‌پرداز می‌کند.

درسوی‌دیگر شخصیت اصلی رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* نیز در بدو امر دختری است به نام «آیدا». «آیدا» تنها فرزند پدر و مادری است که باتوجه‌به توصیف‌های رمان، ظاهراً چندان رابطهٔ گرمی با یکدیگر ندارند. استفادهٔ مکرر «آیدا» از عبارت «بیچاره بابا چه می‌کشد از دست مامان!» (خانیان ۱۳۹۵: ۱۷ و ۴۹) نشان می‌دهد که در رابطهٔ پدر و مادر، حداقل یکی از دو طرف وضعیت مطلوبی ندارد. گذشته از پدر، خود «آیدا» نیز از بی‌توجهی و بی‌مهری مادر رنج می‌برد. مادری که تنها حضور او در داستان تماسی تلفنی است که طی آن گذشته از برخی توصیه‌ها به «آیدا» حاوی بعضی اوامر مادرانه است. «آیدا» در یکی از معدود اشاره‌هایش به ارتباط خود با مادر، موضوع در آغوش کشیده‌شدن از سوی او را با تأکید بر کلمهٔ «گاهی» بیان می‌کند: «طوری‌که گاهی، فقط گاهی که مامان فرصت می‌کند، سرم را روی سینه‌اش می‌گذارد» (خانیان ۱۳۹۵: ۵۰). این وصف گذشته از اینکه نشان‌دهندهٔ کم‌توجهی مادر به «آیدا» است، یادآور صحنه‌ای از فیلم *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* است که در آن پدر در حین معاینه ناخواسته املی را لمس می‌کند و باعث غلبهٔ احساسات در او می‌شود.

اگر شخصیت «املی» به‌واسطهٔ بی‌توجهی‌ها و بی‌مهری‌های والدین، به‌ویژه مادر، فرورفتن در خیالات و تصاویر ذهنی را بر زندگی در واقعیت ترجیح می‌دهد، «آیدا» نیز بیش از واقعیت، به خیال بها می‌دهد. موضوعی که مادر نیز بر آن آگاه است: «از خیابون که رد می‌شی، مواظب باش. مواظب که هستی، منظورم اینه که خیالبافی‌هات رو بذار برای توی خونه» (خانیان ۱۳۹۵: ۱۱). یکی از رؤیاهای «آیدا» در خیال‌پردازی‌هایش، آرزوی تبدیل‌شدن به کلاغ است. او به‌همان‌اندازه که از گنجشک‌های شیربرنجی نشسته بر شاخه‌های درخت انجیر (خانیان ۱۳۹۵: ۴۰) بیزار است، مشتاق دیدن سیاهی درخت سپیدار از فراوانی کلاغ‌های نشسته بر شاخه‌ها است. همین علاقه باعث شده است که او بارها خودش را در هیئت کلاغی ببیند که با خودش حرف می‌زند: «خیلی‌ها با خودشان حرف می‌زنند. بلندبلند حرف می‌زنند و بلندبلند فکر می‌کنند، درست مثل کلاغ‌ها. خود من یکی از همان‌ها هستم. قار قار قار ...» (خانیان ۱۳۹۵: ۲۱)؛ یا مانند آن‌ها درحالی‌که آواز دلخواهش را زمزمه می‌کند، بدون توجه به گذر ماشین‌ها، از عرض خیابان عبور می‌کند: «تنها راه این است که مثل یک

کلاغ پرواز کنیم و آهنگی را هم که دوست داریم، زیر لب زمزمه کنیم؛ این‌جوری: قار قار قار... بوق! ترمز! – ... قاقاقاقا - قار ... قار قار قار ... بوق! بوق! ترمز!» (خانیان ۱۳۹۵: ۳۱).

از دیگر نشانه‌های خیالاتی‌بودن «آیدا» موضوع ساعت پدر است. پدر در تماسی که با دختر می‌گیرد از او می‌خواهد دنبال ساعتش که ظاهراً در خانه جا مانده است بگردد؛ «آیدا» هم موقع خروج از منزل ساعت را می‌بیند: «روبه‌روی آینهٔ دیواری می‌ایستم تا خودم را مرتب کنم. از توی آینه چشمم به جاکفشی پشت سرم می‌افتد. روی جاکفشی، ساعت مچی بابا، مثل یک تکه نقره برق می‌زند» (خانیان ۱۳۹۵: ۴۹)؛ اما نکتهٔ جالب جایی است که چند دقیقهٔ بعد پدر با او تماس می‌گیرد و می‌گوید: «ببین آیدا، زنگ زدم بگم دیگه نمی‌خواد دنبال ساعت مچی‌ام بگردی. باشه؟ ... - چه خوب کجا بود؟ ... توی کیفم. توی کیفم بود. اون زیرمیزها» (خانیان ۱۳۹۵: ۲۹). این قسمت نشان می‌دهد که «آیدا» ساعت پدر را که روی جاکفشی دیده، توهمی بیش نبوده است؛ توهمی که در نگاه دختر کم از واقعیت ندارد: «خیلی مسخره است. به نظر من بهترین جایی که بابا می‌توانست ساعت مچی‌اش را جا گذاشته باشد، توی راهرو و نزدیک در آپارتمان بود ...» (خانیان ۱۳۹۵:۳۰).

حقیقت اصلی دربارهٔ غلبهٔ خیال‌پردازی بر واقعیت در این رمان آنجا آشکار می‌شود که خواننده پی می‌برد، هرآنچه تابه‌حال دربارهٔ تجربیات «آیدا» شنیده است، همگی به ذهن خیال‌پرداز دختر دیگری به نام «آوا» تعلق دارد. دختری که به همراه مادرش («آفاق‌خانم») وظیفهٔ نظافت آپارتمان محل زندگی «آیدا» را عهده‌دار است؛ و برای گریز از حقایق تلخ زندگی‌اش یعنی فقر خانواده و اعتیاد و شرارت برادر، خود را در عالم خیال در جایگاه «آیدا» فرض می‌کند. حقیقتی که شواهد بسیاری در متن رمان آن را اثبات می‌کند؛ مثلاً در صحنهٔ گفتگوی «آیدا» با زنی با نام «خانم ساعی» از ساکنان آپارتمان. زن بارها «آیدا» را با نام «آوا» می‌خواند: «می‌گوید: تو چند سالته آوا؟ می‌گویم: من آیدا هستم خانم ساعی! می‌گوید: خیله خب، آیدا. تو چند سالته؟» (خانیان ۱۳۹۵: ۷۳). یا در بخشی دیگر مادر «آوا» از علاقهٔ دخترش به میوه‌فروشی آقای احمدی می‌گوید: «من معمولاً از آقای احمدی خرید می‌کنم. مخصوصاً اگر آوا همراهم باشه. می‌گه خیلی مؤدبه؛ آوا می‌گه» (خانیان ۱۳۹۵: ۲۵)، و جالب است که در ادامه «آیدا» علی‌رغم تأکید مکرر مادرش برای خرید از میوه‌فروشی «آقای رحیمی»، به میوه‌فروشی «آقای احمدی» می‌رود: «من اصلاً دلم نمی‌خواهد از میوه‌فروشی آقای رحیمی خرید کنم. به این خاطر می‌روم داخل مغازهٔ آقای احمدی» (خانیان ۱۳۹۵: ۳۲). در انتها هم که «آیدا» طی خودگویی درونی‌اش، وقتی احتمال تعلق جعبهٔ کادویی به ساکنان واحدهای مختلف

را مرور می‌کند، «آوا» را همان ساکن طبقهٔ چهارم، یعنی طبقهٔ محل زندگی خود می‌داند: «ممکنه جعبه مال آفاق‌خانم باشه؟ ... یا مال آوا؟ ... غیرممکنه! غیرممکنی وجود نداره. به‌همون‌اندازه که ممکنه مال طبقه سومی‌ها باشه، ممکنه مال آوا یا آفاق خانم هم باشه ... یا حتی ... مال خودت. خودم؟ خودت. بهش فکر نکرده بودی نه؟» (خانیان ۱۳۹۵: ۴۹). ازهمین‌رو است که موضوع دغدغهٔ ثبت‌نام در کلاس زبان میان «آوا» و «آیدا» مشترک است؛ یا اینکه در گفتگوی «آیدا» و «آفاق‌خانم»، «آوا» سوژهٔ تمجید و تعریف واقع می‌شود: «آوا دختر باهوش و بااستعدادیه» (خانیان ۱۳۹۵: ۲۳) و در همین گفتگو است که هم موضوع علاقهٔ «آوا» به «آیدا» پیش کشیده می‌شود: «عاشق شماست آیدا جون. اسم شما از دهنش نمی‌افته» (خانیان ۱۳۹۵: ۲۳) و هم به رؤیاپردازی‌های او اشاره می‌شود: «فقط یک‌کمی تو خیال و رؤیا می‌ره. یک‌کمی هم مثل من با خودش حرف می‌زنه. شما خودت خوبی آیدا؟» (خانیان ۱۳۹۵: ۲۳).

ویژگی بارز دیگر این شخصیت، که باتوجه‌به موارد پیش‌گفته بهتر است «آیدا–آوا» نامیده شود، دغدغهٔ بسیار او برای کمک به دیگران است. همان دغدغه‌ای که به‌شکل جدی در «املی» نیز محسوس بود. این شخصیت چه در هیئت «آیدا» و چه در شمایل «آوا»، نگاهی حمایت‌گرانه نسبت به دیگران دارد. دلسوزی برای پدر، القای آرامش به «خانم ساعی»، نگرانی برای پسر معلول همسایه، کمک به هم‌کلاسی، دلسوزی و مساعدت در حق «آفاق‌خانم» و حمایت از «مازی‌کوچولو» همگی شواهدی است که نشان‌دهندهٔ ویژگی حمایت‌گری در این شخصیت است. دغدغهٔ یاری‌رساندن به دیگران آن‌قدر برای «آیدا–آوا» جدی است که در بخش پایانی داستان، این شخصیت خود را در قالب کلاغی تصور می‌کند که برای اعلام خطر به پسر معلول همسایه، به پرواز درمی‌آید و «روی حفاظ لوله‌ای بالکن طبقهٔ چهارم می‌نشینم. همین‌که می‌نشینم، حفاظ لوله‌ای شروع می‌کند به تکان‌خوردن. پسر، متوجه می‌شود» (خانیان ۱۳۹۵: ۸۱).

باتوجه‌به موارد بالا می‌توان گفت یکی از دلایل عمدهٔ ارتباط بیش‌متنی میان رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* و فیلم *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن*، مشابهت‌های بسیار میان شخصیت‌های اصلی است. مشابهت‌هایی که محور آن‌ها رؤیامحوری، خیال‌پردازی، بی‌مهری والدین و تلاش برای یاری‌رساندن به دیگران است. باتوجه‌به اینکه پیشتر به اشتراک‌های موجود در موضوع‌های خیال‌پردازی و بی‌مهری والدین اشاره شد، در ادامه و ذیل دو عنوان شخصیت‌های جنبی و اشیای

مشترک، با تفصیل بیشتری به شباهت شخصیت‌های محوری و اعمال آن‌ها در رمان و فیلم موردبحث، پرداخته خواهد شد.

۳-۱-۲. اشتراک در کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیت‌های جنبی

یکم) زن همسایه

یکی از شخصیت‌های مشترک در هر دو اثر که هم «املی» و هم «آیدا-آوا» تمام تلاش خود را برای کمک به او به‌کار می‌گیرند، زن تنهایی است که در هر دو اثر به‌دلیل فقدان همسر دچار رنج تنهایی و تبعات حاصل از این موضوع است. شباهت‌های قابل‌توجه میان این شخصیت‌ها، یکی از دلایل اصلی اثبات توجه نویسندهٔ رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* به فیلم *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* است.

در فیلم یادشده، زنی تنها با نام «خانم مادو» در همسایگی «املی» زندگی می‌کند که همسرش به‌دلیل ارتباط با زن دیگری او را برای همیشه ترک کرده است؛ موضوعی که باعث آزردگی خاطر زن شده است. چندسال بعد از ماجرای خیانت، مرد در واقعه‌ای جانش را از دست داده و زن که هنوز در خاطرات و رؤیاهای روزهای شیرین ارتباطش به سر می‌برد، بعد از شنیدن خبر مرگ همسر، دچار آسیب جدی روحی شده است. آسیبی که بیش از هرچیز برخاسته از ناتمامی رابطه و سرگشتگی زن دربارهٔ چرایی خیانت همسر است. ازهمین‌رو به‌شکلی وسواس‌آمیز همچنان نامه‌های نوشته‌شدهٔ مرد در دوران جوانی را حفظ کرده و با دیدن هرکسی، ازجمله «املی» به خواندن این نامه‌ها مشغول می‌شود و قاب عکسی را که به‌طرزی وسواس‌گونه تمیز نگه داشته شده، نشان می‌دهد (دقیقهٔ ۱۶).

وقتی «املی» وضعیت تأثرآور این زن و تلاش بیهوده‌اش برای بازیابی خاطرات شیرین ازدست‌رفته را می‌بیند، به این فکر می‌افتد که ازطریق تنظیم نامه‌ای ساختگی از زبان همسر زن تنها، به چشم‌انتظاری و تشویش دائمی زن پایان دهد. او در نامهٔ یادشده که ظاهراً مرد در روزهای پایانی زندگی‌اش آن را نوشته است، اینگونه می‌نویسد: «مادوی عزیز! در تبعید به سر می‌برم. نه خواب دارم و نه خوراک. مدام به تو فکر می‌کنم. با این باور درگیرم که بزرگ‌ترین اشتباه زندگی‌ام را مرتکب شده‌ام ... در آن آرزو به سر می‌برم که روزهای خوش به‌زودی فرابرسند و اینکه مرا ببخشی و روزی به من ملحق شوی. دوست‌دار همیشگی تو: آدریان» (دقیقهٔ ۸۸). جملاتی که امید را به زندگی «مادو» برمی‌گرداند و باعث پایان تعلیق و سرگردانی دائمی او می‌شود. نکتهٔ قابل‌توجه اینجا

است که به نظر می‌رسد «خانم مادو»، خود نیز به صحت و اصالت این نامه شک دارد؛ اما ازآنجاکه رسیدن نامه او را از سرگردانی و اضطراب نجات می‌دهد، دوست دارد درستی‌اش را باور کند.

در رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* نیز زنی تنها با نام «خانم ساعی» در آپارتمان محل سکونت «آیدا» و محل کار «آوا» - که البته این دو یک‌نفر بیش نیستند - زندگی می‌کند. او همسر خود را پیشترها از دست داده است. روزی که «آیدا–آوا» برای پیداکردن صاحب جعبهٔ مشکوک به در واحدهای ساختمان مراجعه می‌کند، می‌بیند «درِ آپارتمان خانم ساعی باز است و خطی باریک از نور سفید ... روی دیوار یک قاب عکس قرار دارد. توی قاب، تصویر قدیمی مردی است با قامتی تنومند» (همان: ۶۶). «آیدا–آوا» با دیدن این صحنه، به آرامی وارد منزل می‌شود. منزلی که در همان مواجههٔ نخستین به‌هم‌ریختگی‌اش جلب‌نظر می‌کند. دراین‌میان **خانم ساعی** «لنگه‌کفش قرمز خفنی را که پاشنهٔ باریک و بلندی دارد، توی دستش گرفته است» (همان: ۶۸) و با دیدن «آیدا–آوا» به حضور ناخواستهٔ بچه‌موشی زبل در آشپزخانه‌اش اشاره می‌کند و در ادامه تأکید می‌کند که «من مثل مرگ از موش می‌ترسم» (همان: ۶۹).

وجود موش در منزل بهانه‌ای می‌شود که «خانم ساعی» به تنهایی و بی‌پناهی‌اش بعد از فقدان همسر اشاره کند؛ و در این وضعیت خاص است که «آیدا–آوا» در هیئت فرشته‌ای یاری‌رسان، تلاش می‌کند تا ضمن وانمودکردن به نترسیدن از موش، راهی برای زایل‌کردن ترس «خانم ساعی» بیابد: «می‌پرسد: تو هم از موش می‌ترسی؟ نمی‌گویم مثل مرگ. اصلاً جایش نیست. خیره شده است توی چشم‌هایم. با تأکید می‌پرسد: می‌ترسی؟ به دروغ می‌گویم: نه ... نمی‌ترسم ... اصلاً ... می‌گوید: می‌تونی ترتیبش رو بدی؟ می‌گویم: ترتیب موشه رو؟ می‌گوید: بکشیش یا بفرستیش بیرون! انگار چاره‌ای ندارم. می‌گویم: باشه ... باش ...» (همان: ۷۰–۶۹). ازهمین‌رو «آیدا–آوا» تلاش می‌کند تا به‌طریقی موش را بگیرد یا از خانه بیرون کند؛ اما این حیوان موذی، زیرک‌تر از آن است که به دام بیفتد. دراین‌حال «آیدا–آوا» که مستأصل شده است، فکری به سرش می‌زند: «واقعا نمی‌دانم چه‌کار باید بکنم. نمی‌شود همین‌طوری کار را نیمه‌تمام بگذارم. باید کاری بکنم تا خیال ناراحت خانم ساعی آسوده شود. ولی چه‌کار باید بکنم؟ چه‌کار باید بکنم؟ ... می‌روم عقب و بی‌هوا لنگه‌کفش را به طرف در آپارتمان پرت می‌کنم و درحالی‌که فریاد می‌زنم: رفت! رفت! رفت بیرون! نیم‌تنه‌ام را هم روی پیشخان آشپزخانه می‌اندازم و با نفس‌نفس‌زدن‌های الکی، رو به خانم ساعی می‌گویم: فرار ... فرار ... فرار کرد! ... فرار کرد ...» (همان: ۷۴).

در ادامه «خانم ساعی» حدس می‌زند تظاهر «آیدا-آوا» به فرار موش، دروغی بیش نیست؛ اما دوست دارد باور کند که از شر حیوان موذی خلاص شده است و ازهمین‌روست که می‌گوید: «می‌دونی آیدا، شوهرم هم تا زنده بود نتونست یک موش بکشه، ولی همیشه باعث می‌شد ترس از دلم بیرون بره» (همان: ۷۵). ناگفته پیدا است که تأثیر تلاش ساختگی «آیدا-آوا» برای زوال ترس «خانم ساعی» از موش، با تلاش «املی» برای القای آرامش به «خانم مادو» ازطریق تنظیم نامهٔ جعلی شباهت چشم‌گیری دارد. همان‌گونه که تلقین به صحت و اصالت نامهٔ ساختگی، از جانب «خانم مادو» با تلاش «خانم ساعی» برای باورکردن موضوع فرار موش مشابه است.

گذشته از موارد بالا موضوع دیگری که در مواجههٔ «آیدا-آوا» با «خانم ساعی» جلب توجه می‌کند، وجه نمادین برخی عناصر همچون موش و کفش پاشنه‌بلند است که نباید از آن‌ها غافل بود. موش نماد آرزوها و امیال پنهانی است که می‌تواند شامل انرژی‌های نهفتهٔ جنسی باشد. کفش پاشنه‌بلند هم نشانه‌ای است از نیروهای اغواگرانهٔ جنسی زنان. ترس «خانم ساعی» از موش و تلاش او برای ازبین‌بردن این حیوان با استفاده از کفش پاشنه‌بلند، می‌تواند نمادی از وجود مشکلات جنسی در میان «خانم ساعی» و همسر سابقش باشد (ر.ک آقاپور ۱۳۹۷: ۱۵). مسئله‌ای که به نظر می‌رسد زندگی مشترک این زوج را تحت‌الشعاع قرار داده بوده و تا مادامی‌که مرد خانواده زنده بوده، با ظاهرسازی، خیال زن را از نبود مشکل راحت می‌کرده است؛ اما اشارهٔ «خانم ساعی» به ترس مردش از موش، آنجاکه می‌گوید: «بین خودمون بمونه، اون با اینکه یک ورزشکار واقعی بود، ولی مثل مرگ از موش می‌ترسید» (خانیان ۱۳۹۵: ۷۵) نشان می‌دهد تأثیر مشکلات جنسی که احتمالاً باعث خیانت مرد به زن شده، زندگی آنان را تهدید می‌کرده است. به‌ویژه آنکه وقتی «آیدا-آوا» دربارهٔ جزئیات رابطهٔ این زوج کنجکاوی می‌کند، با این پاسخ از جانب «خانم ساعی» مواجه می‌شود: «تو دختر باهوشی هستی. بااین‌حال هنوز زوده که این‌چیزها رو بفهمی» (خانیان ۱۳۹۵: ۷۳). تحلیل بالا می‌تواند جنبهٔ دیگری از شباهت میان زن همسایه در دو اثر بررسی‌شده را نشان دهد. موضوعی که اگر در اثر سینمایی به‌دلیل نبود محدودیت به‌شکل صریح بیان گردیده، در رمان، با استفاده از نمادها و به‌صورت غیرمستقیم مورداشاره قرار گرفته است.

دوم) شخصیت‌های پدر و مادر

پیش‌ازاین به‌شکل گذرا اشاره شد که شخصیت‌های پدر و مادر در هر دو اثر، در ویژگی بی‌توجهی به فرزندان مشابه همدیگرند؛ اما در هر دو اثر فرزندان («املی» و «آیدا») با پدرشان ارتباط به‌مراتب

بهتری دارند. حتی می‌توان گفت «آیدا» در موضع قضاوت میان پدر و مادر، بیشتر جانب پدر را می‌گیرد و برای او دلسوزی می‌کند. در داستان *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* نیز «املی» بعد از مرگ مادر، برخوردی پرستارانه و حامیانه در قبال پدر دارد.

نکتهٔ قابل‌تأمل درخصوص شخصیت والدین در هر دو اثر، وجود نشانه‌هایی است که به‌شکل غیرمستقیم بر وجود مشکلات در زندگی زناشویی آنان دلالت دارد. در اثر سینمایی، تمثال جن زیرزمینی که ظاهراً برای پدر اهمیت زیادی دارد بر این مسئله دلالت دارد و در رمان نیز وجود برخی نشانه‌ها همچون کفش پاشنه‌بلند و پیراهن نارنجی لوله‌شده در اتاق خواب پدر و مادر.

در دقیقهٔ ۲۳ فیلم موردبحث، زمانی‌که «املی» به خانهٔ پدری می‌رود، پدرش را درحال پاک‌کردن و ترمیم تندیس پلاستیکی آدم‌کوتوله‌ای با کلاه شیپوری قرمز می‌بیند. وقتی «املی» از پدر دربارهٔ این تندیس می‌پرسد، پدر به او می‌گوید از سالیان پیش این کوتوله را داشته است؛ اما ازآنجاکه مادر «املی» از آن خوشش نمی‌آمده، مجبور شده کوتولهٔ محبوبش را در زیرزمین پنهان کند و حالا که مادر دیگر وجود ندارد، می‌خواهد با قراردادن این تمثال در کنار ظرف حاوی خاکستر پیکر مادر، میان این دو صلح برقرار کند.

آدم‌کوتوله یا جن زیرزمینی در فرهنگ‌های مختلف نماد نیروهای فروخوردهٔ ناخودآگاه، آرزوهای کام‌نیافته و نیازهای برآورده‌نشده است. ازنظر نویسندهٔ فرهنگ نمادها کوتوله‌ها «نماد نیروهای ظلمانی هستند که در ما وجود دارند، و به‌راحتی شکلی ترسناک و رعب‌آور به خود می‌گیرند» (شوالیه و گربران ۱۳۸۴: ۶۲۲). نویسندهٔ افسون افسانه‌ها نیز ضمن اشاره به تک‌جنسیتی و همواره مذکربودن کوتوله‌ها، دربارهٔ این موجودات افسانه‌ای می‌نویسد ازآنجاکه «ماهرانه به درون سوراخ‌های تاریک فرومی‌روند، همگی مفهوم پنهان نرینگی را در خود دارند» (بتلهایم ۱۳۹۲: ۲۶۲).

باتوجه‌به معانی ذکرشده برای این موجود افسانه‌ای، به‌نظر می‌رسد حضورش در فیلم و اهمیت ویژه‌اش برای پدر «املی» نشان‌دهندهٔ وجود مشکلات پنهان عاطفی و جنسی در زندگی مشترک این مرد و همسرش (مادر املی) است. تأکید پدر بر اینکه با مرگ مادر حالا وقت آن رسیده است که تمثال کوتوله را از زیرزمین خارج کند و میان این تمثال و ظرف محتوی خاکستر مادر آشتی برقرار کند نیز می‌تواند بیانی نمادین از رفع کدورت‌هایی باشد که در روزگار زنده‌بودن مادر «املی» باعث ایجاد مشکلات و معضلاتی در رابطهٔ این دو بوده است.

در رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* نیز بخشی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ همین معضل در رابطهٔ پدر و مادر «آیدا» است: «از توی آینه چشمم می‌افتد به کفش‌های پاشنه‌بلند مامان و پیراهن نارنجی بابا، که مثل توپ لِه‌شده، روی زمین افتاده است. حتماً کار مامانه. این پیراهن را نه من دوست دارم و نه مامان. به قول سمانه: آدم رو بدجوری یَرَقان‌تپه‌ای نشون می‌ده؛ جیغ جیغ. ولی بابا عاشق رنگ این پیراهن است. می‌گوید: این یک رنگ واقعیه. بین سرخ و زرد، این یک نارنجی با غلظت بالاست. و مثل همیشه یک‌مرتبه چیزی توی گردنش تیر می‌کشد که درد دارد و طاقتش را طاق می‌کند. البته کفش‌های قرمز و پاشنه‌بلند خفن مامان هم، دست‌کمی از پیراهن بابا ندارد؛ ولی ...» (خانیان، ۱۳۹۵: ۱۳). وجود عناصری همچون کفش‌های قرمز پاشنه‌بلند مادر در کنار پیراهن نارنجی لوله‌شدهٔ پدر، که «آیدا» حدس می‌زند، لوله و مچاله‌شدنش حتماً کار مامان است؛ و همچنین تأکید پدر بر تمایز و تفاوت رنگ نارنجی به‌عنوان رنگی که نماد انرژی، اشتیاق، گرما و حس زندگی است، همگی نشان از وجود معضلاتی در رابطهٔ عاطفی پدر و مادر «آیدا» است.

بر اساس تحلیل ارائه‌شده می‌توان مدعی شد که اشارهٔ غیرمستقیم و نمادین به معضل موجود در رابطهٔ پدر و مادر دیگر عنصر مشترکی است که نشان‌دهندهٔ ارتباطی بیش‌متنی میان دو اثر موردبررسی است.

۳-۱-۳. اشتراک در اشیای پربسامد

گذشته از اشتراک‌های موجود میان شخصیت‌های اصلی و فرعی و همچنین کنش‌ها و ویژگی‌های این شخصیت‌ها، در هر دو داستان برخی اشیای تکراری و البته پربسامد وجود دارد که وجود آن‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری نویسندهٔ رمان از اثر سینمایی است.

یکی از این موارد، «کلید» است. کلید یا جاگذاشتن کلید روی در منزل، از اشیا و کنش‌هایی است که در هر دو اثر به‌شکل پررنگی حضور دارد. بسامد این موضوع در اثر سینمایی ۵ بار است؛ آنجا که میوه‌فروش کلید منزلش را روی در جا می‌گذارد، دزدیدن کلید توسط «املی» و ساختن کپی‌ای از آن، ورود مخفیانهٔ «املی» با استفاده از کلید دزدی به خانهٔ میوه‌فروش، تأکید بر این موضوع که شاگرد میوه‌فروش کلید در تمامی آپارتمان‌ها را در اختیار دارد و ورود سرزدهٔ شاگرد میوه‌فروش با استفاده از کلید ذخیره به منزل شخصیت نقاش، همگی جزو این موارد محسوب می‌شوند.

در اثر داستانی نیز این شیء و جاماندنش روی در آپارتمان بسامد چشم‌گیری دارد. تأکید مادر به «آیدا» که «کلید یادت نره، روی در جا نذاری» (خانیان ۱۳۹۵: ۱۱)؛ سیلان ذهن «آیدا» درخصوص

کلید «از لابه‌لای کلیدهای آویزان روی دیوار، کلید در حیاط و در خانه را برمی‌دارم و آن‌ها را هم می‌اندازم توی جیب کوچک مانتوم» (همان: ۱۴)، جاگذاشتن کلید روی در آپارتمان توسط آیدا «می‌خواهم دست کنم توی جیب کوچک مانتوم، که می‌بینم کلید روی در است» (همان: ۴۸)، تأکید بر فراموشکاری مادر «مازی» دربارهٔ کلید: «– چون گمش کرده! - خب بره دوباره بسازه! - همین کار رو کرد. ولی دوباره گمش کرد ... خودش می‌گه روی در می‌ذاره، بعد گم می‌شه» (همان: ۵۹) و البته اشارهٔ ضمنی به این موضوع که «آوا» به‌عنوان همکار مادرش در نظافت ساختمان، کلید منزل «آیدا» را در اختیار دارد، آنجا که در پایان داستان این هردو شخصیت، تبدیل به یک نفر می‌شوند، جزو موارد تکرار این شیء در داستان محسوب می‌شوند.

گذشته از «کلید»، «جعبه» شیء دیگری است که در هر دو اثر حضوری جدی و اثرگذار دارد. همان‌گونه که پیش‌ازاین نیز اشاره شد در فیلم *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن*، «املی» در اوج فرایند تکراری و ملال‌آور زندگی وقتی که از تلویزیون خبر مرگ پرنسس «دایانا» شاهدخت ولز و عضو نیکوکار خانوادهٔ سلطنتی بریتانیا را می‌شنود، با جعبه‌ای پنهان در بخشی از منزل خود مواجه می‌شود که به‌شکلی مسیر زندگی‌اش را تغییر می‌دهد. رساندن آن جعبه به دست صاحب اصلی‌اش که در آغاز همچون عنصری معنادهنده به زندگی یک‌دست و ملال‌آور او تلقّی می‌شود، در ادامه «املی» را به سوی انتخاب اصلی‌ترین هدف زندگی‌اش (تلاش برای کمک به دیگران) سوق می‌دهد؛ چراکه بعدازاین عمل «املی احساس می‌کند به‌طرز غریبی با خودش در هماهنگی است» (دقیقهٔ ۳۵).

در رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* نیز عنصر جعبهٔ مجهول یکی از محوری‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت به‌شمار می‌آید؛ به‌شکلی که می‌توان گفت خط اصلی روایت در این رمان، موضوع جعبه و تلاش شخصیت «آیدا–آوا» برای رساندنش به دست صاحب آن است؛ البته از این نکته نباید غافل بود که جعبهٔ روایت *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* برعکس جعبهٔ «آیدا–آوا» در ابتدا همچون عنصری ناشناخته در پس کاشی‌های قرنیز گوشه‌ای از منزل «املی» پنهان مانده است. ویژگی‌ای که می‌تواند به این جعبه معانی سمبلیک روانشناسانه ببخشد.

«آیدا–آوا» در مواجههٔ نخستینش با جعبه، شیفتهٔ زیبایی نحوهٔ کادوپیچی این جعبه می‌شود و با خود می‌گوید: «آنجا یک جعبهٔ کادوپیچ‌شدهٔ زیبا، بسیارزیبا با روبانی طلایی، به‌طرز عجیبی به دیوارهٔ آسانسور تکیه داده شده است ... خدای من ... این مال کیه؟» (خانیان ۱۳۹۵: ۱۹). «آیدا–آوا» با دیدن شکل‌وشمایل زیبا و تحسین‌برانگیز جعبه، از آن با عنوان «امپراتور» یاد می‌کند و یافتن هویت

صاحب اصلی جعبه به اصلی‌ترین دغدغهٔ او مبدل می‌شود: «مهم این است که جعبهٔ کادویی مال کیست؟ فکر فکر فکر فکر ... واقعا مال کیست؟ ... تو مال کی هستی امپراتور؟ همین‌طوری سرخود که نیومدی اینجا، یک‌راست بری توی آسانسور جا خوش کنی؟ چرا کسی سراغت رو نمی‌گیره؟» (خانیان ۱۳۹۵: ۴۹). ازهمین‌رو آن جعبه را همچون شیئی مقدس در آغوش می‌گیرد و برای یافتن صاحبش درِ تک‌تک آپارتمان‌های ساختمان را می‌زند. جالب اینجا است: با آنکه هیچ‌کدام از همسایه‌ها جعبه را ازآن خود نمی‌دانند، هرکس به فراخور اشتغال ذهنی و خواسته‌های درونی‌اش، دربارهٔ محتوای جعبه اظهارنظر می‌کند. «هومن» یا به تعبیرِ «آیدا-آوا»، «هومنِ توت‌فرنگی»، فکر می‌کند داخل جعبه بمبی ویران‌گر قرار دارد؛ «مازی‌کوچولو» که چشم‌انتظار بازگشت مادر است، مامانش را داخل جعبه می‌بیند و زن همسایه فکر می‌کند موشی زبل در درون آن پنهان است؛ اما در پایان که «آیدا-آوا» جعبه را می‌گشاید، چیزی جز یک جیغ ممتد در درون آن موجود نیست. شکی نیست که جعبه برای «آیدا-آوا» بهانه‌ای است که به‌واسطهٔ آن می‌تواند وارد گفتگو با دیگران شود و از خلال گفتگوهایش راهی برای یاری‌رساندن به آنان بیابد. ازهمین‌رو است که هرکس گمشده یا دغدغهٔ خود را در درون آن می‌بیند. ویژگی‌ای که آن را تا حد زیادی شبیه جعبهٔ پاندورا می‌کند، که تنها عنصر باقی‌مانده در آن امید است. همان امیدی که زن همسایه به‌رغم ایمان به ناتوانی «آیدا-آوا» در دفع موش، با اتکا به آن در اوج تنهایی و بی‌پناهی به زندگی خود ادامه می‌دهد. نکتهٔ قابل‌توجه دیگر دربارهٔ محتوای اصلی جعبه یعنی صدای جیغ، شباهت آن با جعبهٔ مرموز فیلم سینمایی *بوسهٔ مرگ‌بار* ساختهٔ «رابرت آلدریچ (Robert Aldrich)» است که در هنگام بازشدن صدای جیغ‌مانند و نوری کورکننده از آن خارج می‌شود.

۲-۳. ارتباط بینامتنی میان رمان *ادسون آرانتس ...* با فیلم *حرامزاده‌های لعنتی*

یکی دیگر از انواع روابط بینِ متنی که ژنت به آن می‌پردازد، ارتباط طولی میان یک اثر خاص با گونه‌ای است که اثر به آن تعلق دارد. ذیل این شیوه که بیشتر به تطبیق ویژگی‌های یک اثر خاص با خصائص مربوط به نوع یا ژانر آن اثر اختصاص دارد، بررسی روابط میان آثار مختلف متعلق به یک گونه نیز رواج دارد. در این‌حالت است که می‌توان به نوع دیگری از رابطهٔ بیش‌متنی رسید که در آن اثر ثانویه یا بیش‌متن با دو نوع اثرپذیری از متن اولیه یا پیش‌متن وجود می‌یابد. به این معنا که وجود نشانه‌هایی در بیش‌متن خواننده را مجاب می‌سازد که نویسندهٔ آن، هم در انتخاب گونه و قالب اثر خود به پیش‌متن توجه داشته است و هم در برخی جزئیات داستانی به آن توجه داشته

است. نکتهٔ قابل‌توجه نیز در همین‌جا است که باتوجه‌به محدودیت ژانرها و گونه‌های ادبی، امکان برقراری ارتباط بینامتنی میان آثار مختلف که ذیل یک گونهٔ خاص خلق شده‌اند چندان دشوار نیست؛ اما صرف اثبات شباهت میان دو اثر در گونه یا قالب، نمی‌تواند ما را به آن نوع از بینامتنیت که مورد نظر ژنت است، رهنمون سازد؛ ضروری است که در کنار اثبات ارتباط در ژانر، شواهد دیگری نیز مبنی بر ارتباط میان آثار ارائه شود تا بتوان وجود ارتباط بینامتنی از نوع ژنتی را اثبات کرد.

در میان آثار «جمشید خانیان» رمان *ادسون آرانتس ...* هم از نگاه موضوع و هم از منظر گونهٔ روایت، اثری متمایز است. در این اثر نویسنده تلاش کرده است تا با استفاده از قالب *فراداستان* از نوع *فراداستان تاریخ‌نگارانه* اثری متفاوت در زمینهٔ یکی از دردناک‌ترین و درعین‌حال رازناک‌ترین وقایع تاریخ معاصر ایران بیافریند. *فراداستان تاریخ‌نگارانه* یکی از انواع *فراداستان* است که طی آن نویسنده با استفاده از تکنیک‌های فراداستانی همچون اتصال کوتاه، عدم اقتدار مؤلف، آشکارکردن شگردهای ادبی، عدم‌قطعیت و فرجام‌های چندگانه، به روایت موضوع‌ها و وقایع تاریخی می‌پردازد: «لیندا هاچن به این امتزاج تاریخ و داستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌گوید و آن را بهترین نمونهٔ پسامدرنیستی عنوان می‌کند» (لوئیس ۱۳۸۳: ۸۵). هاچن که «عدم قطعیت خودآگاهانهٔ داستان‌پردازی و تاریخ‌نگاری را خصوصیت اصلی» (سلدن و ویدوسون ۱۳۹۲: ۲۲۵) مکتب پسامدرن برمی‌شمارد، در توضیح *فراداستان تاریخ‌نگارانه* به این مسئله می‌پردازد که در این نوع ادبی نویسنده مجاز است تا در برخورد با گزارش‌های تاریخی، آن را در هیئت و لونی دیگر ارائه کند.

هاچن انگیزهٔ اصلی از این نوع تلقّی با تاریخ را، قطعیت‌زدایی از گزارش‌های تاریخی با هدف بازاندیشی مخاطبان در حتمیت این گزارش‌ها می‌داند. ایده‌ای که به نظر می‌رسد برای به‌چالش‌کشیدن این رأی ارسطویی طرح شده است که «تاریخ و داستان دو قطب مخالف‌اند. زیرا تاریخ با حقایق مسلّم سروکار دارد، حال آن‌که داستان‌نویس دنیایی غیرواقعی و سرتاپا تخیّلی برمی‌سازد» (پاینده ۱۳۹۶: ۳۹۱).

رمان *ادسون آرانتس ...* روایتی است که نویسنده طی آن موضوع نگارش فراداستان تاریخ‌نگارانه را موردتوجه قرار داده است. در این رمان با شخصیت نویسنده‌ای مواجه‌ایم که پدرومادرش را در واقعهٔ آتش‌سوزی سینما رکس آبادان از دست داده است و حال به تشویق ناشر و خواهرش در پی نوشتن داستانی کاملاً واقعی است که قرار نیست در آن به هیچ‌چیزی به‌جز امور واقعی و خاطرات دوران نوجوانی‌اش بپردازد. او یقین دارد که می‌تواند برخوردی عینی با رویداد تاریخی یادشده داشته

باشد؛ غافل از اینکه اصولاً دیدگاه‌های شخصی او به‌شکل پیدا و ناپیدا در گزینش‌هایش از رویدادها و همچنین تفسیرها و تأویل‌هایش برای ایجاد ارتباط میان این رویدادها اثرگذار است.

شخصیت نویسنده که ظاهراً توجه و باوری به این مباحث جدید تاریخ‌نگارانه ندارد، تلاش می‌کند تا با مرور آن شب شوم، گزارشی دقیق از جزئیاتش ارائه بدهد؛ اما به‌محض آغاز تلاش برای نوشتن، با دخالت عناصر خیالی و محتویات ناخودآگاه از ادامهٔ مسیر بازمی‌ماند. سربرآوردن پسری خیالی به نام «پله»، بازیکن افسانه‌ای برزیل، که در لایه‌های ناخودآگاه نویسنده پنهان بوده با خرگوشی هیمالیایی – که این یکی هم طی مطالعات شخصی نویسنده در گوشه‌ای از ذهنش خانه کرده است – فرایند نوشتن را مختل می‌سازد. پسربچه‌ای که در ادامه مشخص می‌شود کسی نیست مگر تصویری ذهنی از دورهٔ نوجوانی نویسنده با آرزوهایی فروخورده درباب احتمال‌های دیگری که در شب آتش‌سوزی سینما رکس می‌توانست رخ دهد.

دخالت این عناصر نهفته در ناخودآگاه و همراهی‌شان با آرزوهای فروخورده، شرایطی را رقم می‌زند تا نویسنده قانع شود به کمک قوهٔ تخیّلش واقعیت را دستکاری کند و تاریخی بدیل برای واقعهٔ سینما رکس ارائه نماید که طی آن نه‌تنها پدر و مادر نویسنده در آن شب نمی‌میرند، بلکه اصلاً حریقی رخ نمی‌دهد و تمام حاضران در سینما بدون هیچ آسیبی به خانه و کاشانهٔ خود بازمی‌گردند. براین‌اساس تخیل و وقایع تاریخی به مدد یکدیگر زمینه‌ای را فراهم می‌آورند تا نویسنده در قالبی جدید، تاریخ را بازنمایی کند؛ به‌شکلی که گویی آن حادثه از نو زنده شده و در جریان است. در این حالت به‌جای آنکه داستان شامل گزاره‌هایی مشتمل بر ارجاع عینی به تاریخ باشد، تلاشی است برای تظاهر به واقعیت. به‌گونه‌ای که باید گفت که روایتِ برساخته‌ای که نویسنده از واقعهٔ آتش‌سوزی سینما رکس ارائه می‌دهد، مستقیماً به حقیقتی ارجاع نمی‌کند؛ بلکه فقط با کمک تخیل نویسنده به آن ارجاع تظاهر می‌کند.

اگر خانیان در رمان موردبحث با ایجاد تغییر در واقعیت تاریخی آتش‌سوزی سینما رکس آبادان، به‌شکلی آرزوهای فروخوردهٔ دوران نوجوانی شخصیت نویسنده را حداقل در عالم داستان جامهٔ عمل می‌پوشاند، کوئنتین تارانتینو در فیلم *حرامزاده‌های لعنتی*، با دست‌کاری حقایق تاریخی و عرضهٔ تاریخی بدیل دربارهٔ واقعیت جنگ جهانی دوم، به آرزوهای بسیاری از قربانیان آن جنگ خانمان‌سوز رنگی از واقعیت می‌بخشد.

حرامزاده‌های لعنتی (۲۰۰۹ م.) یکی از آثار قابل‌توجه کوئنتین تارانتینو است که در زمان اکران خود ضمن جلب‌توجه مخاطبان، در جشنواره‌های مختلف سینمایی جوایز متعددی را از آن خود کرد. این فیلم به روایت قربانی‌شدن خانوادهٔ دختری یهودی با نام «سوشانا» می‌پردازد که به‌شکلی بی‌رحمانه ازسوی یکی از افسران ارشد نازی‌ها رخ می‌دهد. «سوشانا» که از این کشتار جان سالم به در برده است، به فرانسه می‌رود و عهده‌دار ادارهٔ سالن سینمایی می‌شود که از عمه‌اش به ارث برده است. سالنی که در ادامه ازسوی وزیر فرهنگ آلمانی‌ها به‌عنوان محل اکران یکی از آثار حماسی سینمای آلمان با حضور بسیاری از سران سیاسی این کشور انتخاب می‌شود.

انتخاب سالنی که مالک آن دختری است که اعضای خانواده‌اش به دست ارتش نازی به قتل رسیده‌اند، حس انتقام را در ذهن این دختر بیدار می‌کند و در همین مسیر نقشه‌ای ازسوی دختر طرح‌ریزی می‌شود که مطابق آن در لحظهٔ خاصی از اکران فیلم درهای سینما قفل می‌شوند و پس‌ازآن سالن با تمام حاضران در آتش می‌سوزد. بخش غافلگیرکننده در روز اجرای نقشه آن است که در لحظهٔ آخر خود آدولف هیتلر (Adolf Hitler) نیز در سالن حاضر می‌شود و آتش‌سوزی در آنجا به‌شکلی پایان‌دهندهٔ زندگی این رهبر بی‌رحم و البته مقدمهٔ خاتمهٔ جنگ در دورهٔ اشغال فرانسه می‌شود. موضوعی که هیچ هم‌خوانی‌ای با واقعیت‌های تاریخی جنگ جهانی دوم ندارد و بیشتر نشان‌دهندهٔ آرزویی است که اگر به حقیقت می‌پیوست، مقابل بسیاری از کشتارها و ویرانی‌ها را می‌گرفت.

جنگ جهانی دوم به‌عنوان یکی از فجایع بزرگ بشری در قرن بیستم، حدود ۶ سال به طول انجامید و در این مدت تعداد قابل‌توجهی از انسان‌ها اعم از نظامی و غیرنظامی قربانی شدند. تخمین زده می‌شود در این جنگ که بیشتر قدرت‌های نظامی جهان با استفاده از تمامی امکانات خود حضور داشتند، حدود ۷۰ تا ۸۵ میلیون انسان کشته شدند و بسیاری از زیرساخت‌های صنعتی و اقتصادی نابود گردید.

مقایسهٔ رمان خانیان با فیلم تارانتینو نشان می‌دهد که این دو اثر به‌دلیل استفاده از نوع ادبی *فراداستان تاریخ‌نگارانه*، این قابلیت را دارند که از منظر بینامتنیت از نوع ارتباط «سرمتنی» بررسی شوند. در هر دو داستان وقایع تاریخی به‌شکلی آگاهانه تحریف شده است تا آرزوهای پدیدآورندگان به حقیقت بپیوندد؛ نکته‌ای که در سایر انواع *فراداستان تاریخ‌نگارانه* چندان مورداعتنا نیست. به این معنا که فلسفهٔ استفاده از قالب *فراداستان تاریخ‌نگارانه* ترکیب آگاهانه میان واقعیت و خیال است؛

به‌گونه‌ای که مخاطبان با دیدن تاریخ‌های بدیل، به حتمیت گزارش‌های تاریخی شک کنند و براین‌اساس واقعیت‌های مسلّم‌انگاشتهٔ تاریخی را موردبازبینی منتقدانه قرار دهند؛ در دو اثر بررسی‌شده تغییر در وقایع تاریخی تنها با هدف برانگیختن مخاطب برای بازاندیشی در گزارش‌های تاریخی نیست؛ بلکه اثر به عرصه‌ای برای برآوردن آرزوهای فروخورده و فرومرده در قالب تخیل مبدّل شده است؛ به این شکل که در رمان *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* شخصیت نویسنده تحت‌تأثیر فشار کودک خیالی، که به‌گونه‌ای بازنمایی‌کنندهٔ تصویر نوجوانی او در ضمیر ناخودآگاه خود اوست، برای فاجعهٔ سینمارکس، پایانی خوش تصویر می‌کند و در فیلم حرامزاده‌*های لعنتی*، تارانتینو مرگ هیتلر را پیش از خودکشی[1] این شخصیت در پایان جنگ رقم می‌زند.

گذشته از ارتباط دو اثر از نگاه نوع ادبی، وجود برخی عناصر و وقایع مشابه باعث تقویت این ذهنیت شده است که بین این دو اثر ارتباط از نوع «بیش‌متنی» وجود دارد. عنصری همچون سالن سینما و واقعه‌ای نظیر آتش‌سوزی در سالن و سوختن افرادی که به خاطر بسته‌بودن درهای خروجی هیچ راهی برای گریز از مهلکه نمی‌یابند و زنده‌زنده در آتش می‌سوزند. صحنه‌ای که در بخش انتهایی اثر سینمایی از دقیقهٔ ۱۴۳ آغاز می‌شود و تا دقیقهٔ ۱۴۵ ادامه می‌یابد. همین صحنه در انتهای رمان نیز آنجا که نویسنده پیش از تغییر انتهای داستان به توصیف جزئیات آن شب شوم می‌پردازد، دیده می‌شود: «تصور کرد که که مردم چطور از روی صندلی‌های‌شان خیز برمی‌دارند. آن‌هایی که همان اطراف یا نزدیک درِ بالایی هستند، زودتر بلند شده‌اند. هیولای وحشی آتش کشیده می‌شود داخل و دیوارها را شعله‌ور می‌کند. زن‌ها جیغ می‌کشند و ولوله می‌افتد توی جمعیت ... مردم هجوم می‌برند به طرف در پایینی. عده‌ای می‌افتند روی زمین ... چراغ‌ها خاموش می‌شوند. خیلی‌ها دارند همدیگر را صدا می‌زنند. اسم‌ها توی تاریکی در هوا سرگردانند» (خانیان ۱۳۹۸: ۸۵-۸۶).

٤. نتیجه‌گیری

از خلال بحث‌های مطرح‌شده می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که جمشید خانیان در طراحی رمان‌های *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت* و *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* نگاه ویژه‌ای به دو اثر سینمایی *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن* و *حرامزاده‌های لعنتی* داشته است؛ تاآنجاکه می‌توان ویژگی‌های مشترک این آثار را در چهارچوب ارتباط بیش‌متنی که ژرار ژنت ذیل انواع ارتباط بینامتنی مبانی آن را تشریح کرده است، ارزیابی کرد. براین‌اساس دو اثر سینمایی

«پیش‌متن»هایی محسوب می‌شوند که «بیش‌متن»های دو رمان خانیان از آن‌ها برگرفته شده‌اند؛ البته دربارهٔ ارتباط میان رمان *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* با *حرامزاده‌های لعنتی*، گذشته از ارتباط بیش‌متنی، می‌توان قائل به ارتباط «سرمتنی» نیز شد.

مطابق شواهد ارائه‌شده در متن مقاله، نویسندهٔ رمان *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت*، در شکل‌دهی به ویژگی‌های شخصیت اصلی همچون خیالاتی‌بودن، تنهایی، انزوا و محروم‌بودن از محبت و توجه والدین و همچنین در ترسیم کنش‌های این شخصیت نظیر دغدغهٔ کمک به دیگران و توجه به اطرافیان، نگاه ویژه‌ای به صفات و کنش‌های «املی»، شخصیت اصلی فیلم *سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن*، داشته است؛ این مشابهت تنها به ویژگی‌ها و کنش‌های شخصیت اصلی منحصر نمی‌شود؛ بلکه شواهد بسیاری مبنی بر شباهت میان شخصیت‌های فرعی همچون زن همسایه و والدین، ازسویی و میان برخی اشیا و عناصر پرتکرار ازسوی دیگر، به چشم می‌آید. وجود شخصیت فرعی زن تنها و منزوی همسایه که شخصیت‌های اصلی هر دو اثر تمام تلاش خود را برای ایجاد آرامش خاطر در او به‌کار می‌گیرند، هرچند که اگر این آرامش حاصل دروغ و ظاهرسازی باشد؛ همچنین وجود والدین بی‌توجه به فرزند در هر دو اثر با ویژگی‌ها و مشکلات رفتاری بسیار مشابه، باعث تقویت ارتباط بیش‌متنی میان این دو اثر شده‌اند. در کنار این مسئله حضور پررنگ عنصر جعبهٔ ناشناخته، عنصر کلید و حتی نقش پررنگ شخصیت‌های میوه‌فروش بر این ذهنیت بیش‌ازپیش صحه می‌گذارد.

ازسوی‌دیگر استفاده از نوع ادبی *فراداستان تاریخ‌نگارانه* در رمان *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* و فیلم *حرامزاده‌های لعنتی* از کوئنتین تارانتینو، باعث ایجاد ارتباط بینامتنی از نوع سرمتنیت شده است. در ارتباط سرمتنی، دو متن ازمنظر قرارگرفتن در نوع یا گونه‌ای خاص از انواع ادبی، به‌شکل طولی با یکدیگر مرتبط می‌شوند. براین‌اساس به‌نظر می‌رسد خانیان به تبعیت از تارانتینو و با هدف ایجاد تشکیک در قطعیت گزارش‌های تاریخی، به نگارش داستانی پرداخته است که مضمون اصلی آن به‌چالش‌کشیدن امکان برخورد عینی با رویدادهای تاریخی است؛ البته باید توجه داشت که ادعای این مقاله مبنی بر شباهت دو اثر یادشده، تنها به‌استناد استفاده از قالب فراداستان تاریخ‌نگارانه نیست؛ بلکه وجود عناصر مشابهی همچون نقش پررنگ سالن سینما و صحنهٔ آتش‌سوزی در این سالن، در کنار موضوع تغییر و دست‌کاری واقعیت‌های تاریخی بر اساس آرزوها و امیال فروخورده نیز، ذهنیت ارتباط بینامتنی این دو اثر را تقویت می‌کند. در یکی از این دو اثر

برای واقعهٔ تاریخی آتش‌سوزی سینما رکس آبادان، پایان دیگری تصویر می‌شود و در دیگری واقعیت تاریخی مرگ هیتلر با دست‌کاری عامدانه، به زمانی پیش از مرگ حقیقی او منتقل می‌گردد.

یادداشتها:

۱. ذکر این نکته ضروری است که در کنار فرضیه‌های مبنی بر خودکشی هیتلر، برخی تاریخ‌پژوهان فرضیه‌هایی را درباب زنده‌ماندن و فرار او مطرح ساخته‌اند.

منابع

– آرامش‌فرد، شیدا (۱۳۹۷). ***«پژواک دیگری در فرآیند هویت‌یابی؛ با نگاهی به رمان امپراتور کوتوله سرزمین لی‌لی‌پوت»***، *نقد کتاب کودک*، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۶۱-۱۶۸.

– آرامش‌فرد، شیدا (۱۴۰۰). ***«نگاهی به مفهوم سوژگی و بیناسوژگی در رمان ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش از جمشید خانیان»***، *مطالعات ادبیات کودک*، شمارهٔ ۲۳، صص ۱-۲۲.

– آقاپور، فرزانه (۱۳۹۷). ***«شیوهٔ القای ایدئولوژی و تأثیر آن بر تقابل لذت/ آموزش در دو رمان نوجوان»***. *مطالعات ادبیات کودک*، سال ۹، شمارهٔ ۲. صص ۱-۲۸.

– آلن، گراهام (۱۳۹۷). *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

– اسماعیلی، مریم (۱۴۰۰). ***«مطالعهٔ بینارشته‌ای اقتباس سینمایی تک‌درخت‌ها از هوشنگ مرادی کرمانی»***. *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*. سال اول، شمارهٔ ۱. صص ۱۸۳-۲۰۷.

– انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹). ***«ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران»***. *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. دورهٔ اول، شمارهٔ ۱. صص ۶-۳۸.

– بارت، رولان (۱۳۹۴). ***«از اثر به متن»***، چاپ‌شده در مجموعهٔ *به سوی پسامدرن*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

– بتلهایم، برونو (۱۳۹۳). *افسون افسانه‌ها*، ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده، تهران: هرمس.

– پاینده، حسین (۱۳۹۶). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*، تهران: نیلوفر.

– خانیان، جمشید (۱۳۹۸). *ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش*، تهران: طوطی.

– خانیان، جمشید (۱۳۹۵). *امپراتور کوتولهٔ سرزمین لی‌لی‌پوت*، تهران: افق.

– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

– شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

– طلایی، مولود و اسحاق طغیانی و مهناز طلایی (۱۳۹۲). ***«مقایسهٔ تطبیقی منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی و نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک روستاق از منظر بیش‌متنیت»***، *پژوهشنامهٔ ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۹۵–۱۱۹.

– لوئیس، بری (۱۳۸۳). ***«پسامدرنیسم و ادبیات»***، ترجمهٔ حسین پاینده در کتاب *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، تهران: روزنگار.

– مرادی، ایوب (۱۴۰۰). ***«بررسی نسبت تاریخ و روایت در فراداستان تاریخ‌نگارانه ادسون آرانتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش اثر جمشید خانیان»***، *مطالعات تاریخ فرهنگی*، شمارهٔ ۴۸، صص ۱۱۵–۱۳۹.

– مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). *دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

– نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.

– نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). ***«ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»***، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۶، صص ۸۳–۹۸.

– نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). ***«باختین، گفتگومندی، چندصدایی، مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی»***. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۷، صص ۳۹۷–۴۱۴.

– هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای درباب اقتباس*، ترجمهٔ مهسا خداکرمی، تهران: مرکز.

- Barthes, Ronald (1981). ‘Theory of the text’, in ***young***, pp 31-47.
- Pierre Jeunet, Jean (2001). Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain [film]. Production of the French company Victors; 123 minutes.
- Tarantino, Quentin (2009). Inglourious Bastards [Film]. Produced by Paramount Pictures; 153 minutes.

References

- Arameshfard, Shida (2017). "Another echo in the identification process; Looking at the novel The Dwarf Emperor of the Land of Lilliput", Children's Book Review, No. 18, pp. 161-168.
- Arameshfard, Shida (2022). “A Look at the Concept of Subjectivity and Intersubjectivity in Jamshid Khanian’s Edson Arantes do Nascimento and His Himalayan Rabbit", Journal of Children's Literature Studies, No. 23, pp. 1-22.
- Aghapour, Farzaneh (2017). “The impact of ideology induction on the binary of pleasure/education in two YA novels". Journal of Children's Literature Studies, year 9, number 2. pp. 1-28.
- Allen, Graham (2017). Intertextuality, Translation of Payam Yazdanjou. Tehran; Markaz.
- esmaili, Maryam (2021). "An Interdisciplinary study of the cinematic adaptation of “Lonesome Trees” by Houshang Moradi Kermani". Interdisciplinary studies of literature, art and humanities. First year, number 1. pp. 183-207.
- Anoushirvani, Alireza (2009). "Necessity of comparative literature in Iran". Special issue of comparative literature, issue of Persian Language and Literature Academy. First cycle, number 1. pp. 6-38.
- Barthes, Roland (2014). "From work to text", published in the group Towards the Postmodern, compiled and translated by Payam Yazdanjou. Tehran; markaz.
- Bettelheim, Bruno (2013). The uses of enchantment, translated by Akhtar Shariatzadeh. Tehran: Hermes.
- Payandeh, Hossein (2016). Short story in Iran (postmodern stories). Tehran: Niloufar.
- Khanian, Jamshid (2018). Edson Arantes Donacimento and his Himalayan rabbit. Tehran; touti.
- Khanian, Jamshid (2015). The dwarf emperor of the land of Lilliput. Tehran: ofogh.
- Selden, Raman and Peter Widdowson (2012). A readers Guide to contemporary literary theory. Translated by Abbas Mokhber, Tehran; Tarhw Now.
- Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant (2004). The dictionary of symbols. Translation and research of Sudabe Fazayeli. Tehran; Jeihoun Publications.
- Talaei, Mavloud and Ishaq Toghyani and Mahnaz Talaei (2012). “Platonic Love beyond the Geographical Boundaries: Practical and Analytical Comparison of Leili-o-Majnoun and Cyrano de Bergerac". Comparative literature research. Volume 1, Number 1. pp. 95-119.
- Lewis, Barry (2013), "Postmodernism and Literature", translated by Hossein Payandeh in the book Modernism and Postmodernism in the Novel. Tehran; roznegar.

- Moradi, Ayoob (2021). “Investigating the Relationship between History and Narration in the Historical meta-narrative of "Edson Arants Donacimento and His Himalayan Rabbit" by Jamshid Khanian", Cultural History Studies, No. 48, pp. 115-139.
- Makaryk, Irena Rima (2013). Encyclopaedia of contemporary literary theory. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran; Agah.
- Namvar Motlagh, Bahman (2014). Introduction to intertextuality. Tehran; Sokhan.
- Namvar Motlagh, Bahman (2007). "Transtextuality is the study of the relationships of a text with other texts". Research journal of humanities. No. 56, pp. 83-98.
- Namvar Motlagh, Bahman (2008). "Bakhtin, dialogue, polyphony, preliminary study of Bakhtin's text". Research journal of humanities. No. 57, pp. 414-397.
- Houtcheon, Linda (2016). A theory of adaptation. Translated by Mahsa Khodakarmi. Tehran; Markaz.
- Barthes, Ronald (1981). ‘Theory of the text’, in ***young***, pp 31-47.
- Pierre Jeunet, Jean (2001). Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain [film]. Production of the French company Victors; 123 minutes.
- Tarantino, Quentin (2009). Inglourious Bastards [Film]. Produced by Paramount Pictures; 153 minutes.