

نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

براساس رویکرد بینامتنیت، هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آن واحد، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. در این جستار، ابتدا وجوه مختلف متن و بینامتنیت تشریح، و سپس براساس این رویکرد، قصه‌ای از *مرزبان‌نامه* نقد و بررسی شده است. در پایان نیز گفته شده چنان‌که رولان بارت، باختین، کریستوا، ژنت، تودوروف و دیگر منتقدان پیرو بینامتنیت تأکید کرده‌اند، هیچ متنی اصیل نیست و قصه مورد بحث در *مرزبان‌نامه* نیز چون متون دیگر واگویه‌ای از متون پیشین است.

واژه‌های کلیدی: *مرزبان‌نامه*، بینامتنیت، میخائیل باختین، رولان بارت، ژولیا کریستوا، ژرار

ژنت، هارولد بلوم.

۱. مقدمه

اصطلاح بینامتنیت^۱، برای نخستین بار در اواخر دهه شصت، در آثار ژولیا کریستوا^۲ در بررسی اندیشه‌های میخائیل باختین،^۳ به‌ویژه در بحث از «تخیل گفت‌وگویی»^۴ او مطرح شد. در گذشته، چنین پنداشته می‌شد که مؤلف معنایی واحد را در اثر خود می‌دمد و خواننده با خواندن اثر، آن معنا را دریافت می‌کند و لذت می‌برد. اما پس‌اساخت‌گرایان قطعیت و یگانگی معنا را درهم شکستند و حضور مؤلف در درک معنا تا بدان حد کم‌رنگ شد که رولان بارت^۵ «مرگ مؤلف»^۶ را اعلام کرد. از آن پس، خواننده، معنا را پیش می‌برد و در حین خواندن متن خود نیز به آفرینش و تولید دست می‌زد؛ از این‌رو، دیگر معنا اسیر مؤلف نبود، بلکه هر خواننده می‌توانست با توجه به پیش‌زمینه ذهنی خود معنایی خاص را از متن برداشت کند. این عدم قطعیت معنا به زایش رویکرد بینامتنیت منجر شد. البته، بینامتنیت تنها به ادبیات منحصر نبود، بلکه همه حوزه‌های هنری از جمله سینما، نقاشی، معماری، عکاسی و... را در برمی‌گرفت.

هرچند این اصطلاح زاده سرشت ژولیا کریستوا بود، هسته مرکزی آن در آثار فردینان دو سوسور^۷، میخائیل باختین و رولان بارت شکل گرفت. پیش از تشریح بینامتنیت، توضیحی درباره متن و انواع آن و تفاوت آن با اثر ضروری می‌نماید.

۱-۱. متن و انواع آن

رولان بارت شاید نخستین کسی بود که آشکارا معنای سنتی متن را درهم‌شکست و در سه اثر خود: «از اثر به متن»^۸، «نظریه متن»^۹ و «لذت متن»^{۱۰}، معنایی نو از متن باز نمود. در گذشته، هر اثری متن قلمداد می‌شد؛ برای نمونه به آثار کلاسیک متون کلاسیک هم گفته می‌شد، درحالی‌که از دیدگاه رولان بارت بسیاری از این آثار فقط یک اثرند و متن نیستند. از دیدگاه او اثر، صورت نوشتاری آثار است؛ اما متن روش‌شناسانه. اثر در دست است؛ اما متن در زبان (بارت، ۱۹۸۱: ۳۹). البته، بارت در تحلیل موشکافانه داستان کوتاه «سارازین»، اثر بالزاک، وجود دو متن در گستره ادبیات را باور داشت: متن خوانا^{۱۱} و متن نویسا^{۱۲}.

متن خوانا یا هم‌سازه، متنی است که به بازنمایی معنایی واحد گرایش دارد و خواننده را به معنایی واحد رهنمون می‌شود. در این نوع متن، خواننده منفعل است و با پی‌گیری اثر از آغاز تا پایان، به معنایی می‌رسد که مؤلف در بطن ساختار اثر نهاده است؛ از این‌رو، بسیاری از آثار کلاسیک در واقع متونی خواندنی‌اند. اما متن نویسا یا ناسازه - که از دید بارت بیشتر، نویسنده‌های مدرن آن را می‌آفرینند - متنی متکثر است؛ متنی است که زبانی بی‌پایان دارد و در آن، دیگر خواننده منفعل و فقط مصرف‌کننده نیست، بلکه خود نیز تولیدکننده متن است. متن نویسا به دلیل تکثر، هیچ تفسیر یا نقدی را که بخواهد کل متن را در بند کند، بر نمی‌تابد. متن نویسا فرایندی بی‌پایان و متکثر است؛ زیرا زبان بی‌پایان و تعیین‌ناپذیر است (زچی^{۱۳}، به نقل از مکاریک^{۱۴}، ۱۳۸۵: ۲۷۶).

در واقع، آنچه بارت متن نویسا خوانده است، همان منطقی مکالمه‌ای باختمین و متن زایشی ژولیا کریستواست که به‌نظر بارت و کریستوا بیشتر در ادبیات مدرن و پسامدرن دیده می‌شود. البته، بارت در جایی دیگر این مرزبندی را درهم می‌شکند و یادآور می‌شود که ممکن است در آثار کلاسیک نیز متن نویسا یافت شود، درحالی‌که شاید بسیاری از آثار معاصر از چنین متنی بی‌بهره باشند. اما در هر حال، بسامد متن نویسا در ادبیات مدرن و پسامدرن بیشتر است (بارت، ۱۹۷۷: ۱۵۶).

بارت بر این باور است نویسنده مدرن معنای واحدی را در اثر خود نمی‌دمد، بلکه پیش‌خواننده‌ها و پیش‌گفته‌ها را در فضایی چندبعدی ارائه می‌کند؛ پیش‌گفته‌هایی که هیچ‌یک اصیل نیست. از این‌رو، هر متن زنجیره‌ای از نقل قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است (همان، ۱۴۶) و در همین مرحله است که متن نویسای بارت با بینامتنیت پیوند می‌یابد؛ زیرا هسته اصلی بینامتنیت نیز عدم قطعیت معنا و متکثربودن آن است.

یادآوری این نکته نیز ضروری است که اگرچه بسیاری از آثار کلاسیک خواناست و بنابر دیدگاه بارت نامتکثر، به این معنا نیست که این متون خودبسندۀاند و حاصل پیش‌گفته‌ها و پیش‌نوشته‌ها نیستند؛ منظور بارت بیشتر این است که متون خواندنی برعکس متون نویسا چندآوایی نیستند، بلکه تک‌آوایی‌اند که این امر در بحث از باختمین

با شرح بیشتری خواهد آمد. حال، اگرچه خواننده در همین متون خواندنی تک‌آوا فقط صدای مؤلف را می‌شنود، باید توجه داشت که آوای مؤلف نیز آوایی اصیل و از آن خود او نیست، بلکه آمیزه‌ای از پیش‌گفته‌ها و متون پیشین است. بارت با پشت‌سر گذاشتن متن خوانا و نویسا، به متن عیش^{۱۵} رو آورد. متن عیش، رادیکال‌ترین متن است که چیزی فراتر از لذت در دل خواننده می‌نشانند و رهاترین متن از قید تک‌گویی و صدای واحد است. این متون، متونی اصولاً دست‌نیافتنی‌اند و سرچشمه عیش‌بخشی آن‌ها، در ناممکن بودن دست‌یابی به تمامی لذت متن است. بارت معتقد است: «نویسنده خوشی، متنی دفاع‌ناپذیر و ناممکن را آغاز می‌کند.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۵۴). البته، تنها کسانی چون بارت که به‌واسطه متن به لذتی اروتیک می‌رسند، با خواندن چنین متونی سرمست می‌شوند؛ اما هر خواننده‌ای با خواندن این متون به عیش نمی‌رسد؛ زیرا این متون «رابطه خواننده را با زبان دستخوش بحران می‌کنند و نوعی گسیختگی آزارنده به‌همراه دارند و فرضیات تاریخی، فرهنگی و روان‌شناختی خواننده را آشفته می‌سازند.» (زچی، به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۶۲).

۲-۱. بینامتنیت و نظریه پردازان بزرگ این رویکرد

بینامتنیت، ابتدا از نشانه‌شناسی^{۱۶} سوسور مایه گرفت. از دیدگاه سوسور، نشانه زبانی ترکیبی از دال (تصویری آوایی) و مدلول (مفهوم) است. او معتقد بود دال و مدلول هیچ‌یک به‌خودی‌خود نشانه نیستند، بلکه به‌واسطه رابطه ساختاری‌شان با هم به نشانه تبدیل می‌شوند. پیوند دال و مدلول براساس قاعده خاصی نیست؛ چنان‌که برای نمونه، مدلول اسب در هر زبان دال خاصی دارد. نکته مهمی که سوسور در پیوند با بینامتنیت مطرح کرد، این بود که نشانه زبانی به‌خودی‌خود بی‌معناست و تنها به‌واسطه تقابل با دیگر نشانه‌ها در چارچوب نظام زبان معنا می‌یابد. به‌عبارت دیگر، از دیدگاه سوسور واحدهای جداگانه زبان تنها از راه تقابل‌ها و تفاوت‌ها معنادار می‌شود (جان استوت^{۱۷}، همان: ۳۲۸).

ارتباط نشانه‌شناسی سوسور با بینامتنیت از آنجا پررنگ‌تر می‌شود که ادبیات و آثار ادبی نیز شامل نظامی از دال و مدلول‌هاست و فهم بهتر هر نشانه، در گرو مقایسه آن با دیگر نشانه‌هاست. گراهام آلن^{۱۸} در این باره چنین می‌گوید:

اثر ادبی، به‌عنوان عرصه واژه‌ها و جملاتی که در محاق توانش‌های متعدد معنایی قرار گرفته است، اکنون تنها به‌شیوه مقایسه‌ای قابل فهم بوده و خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب روابط موجود آن اثر با دیگر آثار و دیگر ساختارهای زبان‌شناسانه حرکت می‌کند. چنین ادراکاتی در خصوص نشانه زبان‌شناسانه و ادبی ما را به تأمل دوباره بر سرشت آثار ادبی وادار می‌کند... (۱۳۸۰: ۲۰).

از دیگر سو، تمایز و در عین حال ارتباطی که سوسور بین زبان^{۱۹} و گفتار^{۲۰} قائل بود، در بینامتنیت هم مورد استفاده قرار گرفت؛ چنان‌که:

گفتمان موجود در هر متنی با گفتمان‌های موجود در متون دیگر، در همان رابطه‌ای قرار می‌گیرند که سوسور میان زبان و گفتار برقرار کرده است. بدین معنا که شرط درک هر گفتمان، آگاهی از گفتمان‌های هم‌سنخ آن است؛ درست همان‌طور که درک هر گفتار نیز در گرو برخورداری از دانش پیش‌داده زبان ویژه‌ای است که گفتار مزبور به آن تعلق دارد (حوشناس، ۱۳۸۷: ۱۴).

اندیشمند بزرگ دیگری که رویکرد بینامتنیت، بیش از دیگران وامدار اوست، میخاییل باختین است. تزوتان تودوروف^{۲۱} به‌درستی باختین را مهم‌ترین اندیشه‌گر شوروی در گستره علوم انسانی و بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبی سده بیستم خوانده است (به نقل از احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳). مهم‌ترین دستاورد باختین در پیوند با بینامتنیت، مکالمه‌باوری اوست. او معتقد است زندگی، سراسر، یک مکالمه است. زنده بودن به‌معنای شرکت کردن در مکالمه است. هر اثر ادبی در گرو مکالمه با آثار دیگر معنا می‌یابد. در واقع، رمان‌های چندآوایی داستایوفسکی^{۲۲} به او یاد داد که «انسان، اساساً در گرو مکالمه وجود دارد و فرهنگ در جریان مکالمه ادامه می‌یابد.» (همان، ۹۳).

باختین بر این باور بود که هیچ اثری به‌تنهایی وجود ندارد. هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است. گفته‌ها همه مکالمه‌ای‌اند و معنا و منطقشان به آنچه پیشتر گفته

شده وابسته است و شیوه دریافتشان به وسیله دیگران در آینده خواهد بود (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰).

بنا بر مکالمه‌باوری باختین، «هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آنهاست، گفت‌وگو می‌کند.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳). به عبارت دیگر، هر متن در عین واحد، هم نسبت به متون پیشین و هم با متون پس از خود دارای ساحتی بینامتنی است و با آنها در مکالمه و گفت‌وگوست. از دیدگاه باختین:

گوینده، «آدم» کتاب مقدس نیست که تنها با موضوعات بکر و هنوز نام‌نیافته سر و کار داشته و برای نخستین بار نامی به آنها بدهد. در واقع هر گفته‌ای علاوه بر مضمون خاص خویش، همواره در شکلی از اشکال به گفته‌های دیگرانی که مقدم بر آن گفته بوده‌اند، پاسخ می‌دهد. گوینده، «آدم» نیست و بنابراین سوژه گفتار او، خود به‌ناچار به صورت عرصه‌ای در می‌آید که نظرات وی در آنجا با نظرات شرکایش یا دیگر دیدگاه‌ها، جهان‌نگری‌ها، گرایش‌ها، نظریه‌ها و امثال آن مقارن می‌شود (آلن، ۱۳۸۰: ۳۳).

تزوستان تودوروف نیز به پیروی از باختین مهم‌ترین وجه گفته را مکالمه‌باوری و بُعد بینامتنیتی آن می‌داند و بر آن است «پس از آدم دیگر هیچ موضوع بی‌نام و هیچ واژه به‌کار نرفته‌ای وجود ندارد.» (همان، ۴۲). باختین با مطالعه رمان‌های داستایوفسکی به مکالمه‌باوری رسید و او را نخستین کسی دانست که به‌گونه‌ای اساسی، چندآوایی و مکالمه را در آثار خود وارد کرده است؛ از این رو، به رمان بیش از دیگر ژانرها دل‌بستگی داشت و رمان را دارای بیشترین جنبه بینامتنی می‌دانست. اما ساحت بینامتنی شعر را باور نداشت: «شعر، اشراقی است ناب که بی‌میانجی است. شعر، حادثه‌ای است یکه و تکرارناشدنی؛ کسی پیشتر تجربه‌اش نکرده و پس از بیان نیز دیگر تکرار نخواهد شد...» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۳).

این سخن باختین، البته بی‌اشکال نیست. درست است برای مثال، زبان حافظ و واژه‌های شعر او از آن خود او و نامکرر است؛ اما در هر حال شعر او نیز برآمده از فضای فرهنگی پیش از او بوده و در واقع شعر حافظ نیز اصیل نیست، بلکه واگویی‌ای

از متون پیشین است. تنها، شکل بیان این واگویه‌هاست که حافظ را بر جایگاهی برتر نشانده است.

هارولد بلوم،^{۲۳} از دیگر منتقدان رویکرد بینامتنیت، نیز برخلاف نظر باختین بینامتنیت را در شعر نیز جاری می‌داند. او بر اساس عقده ادیب فروید^{۲۴}، در هر زمانی به یک «پدر شعری» اعتقاد داشت که شاعران پس از او وامدار خوان اویند، حتی اگر شعر او را نخوانده باشند. از دیدگاه او، شاعران با برگرفتن و سپس دگرگونی درون‌مایه‌های متون پیشین، این پندار را پدید می‌آورند که شعر آنان از پیشینیان متأثر نیست، درحالی‌که چنین نیست (بلوم، ۱۹۷۳: ۷۰). ژولیا کریستوا نیز بر خلاف باختین، ساحت بینامتنی را در شعر نیز جاری می‌داند: «بینامتنیت، متن را می‌گشاید بینامتنیت، بازی بی‌پایان نشانه‌پردازی است و به انقلاب در زبان شاعرانه می‌انجامد.» (کتی ولز^{۲۵}، به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۴).

دیگر اندیشمندی که نقشی اساسی در بنیان گرفتن بینامتنیت داشت، رولان بارت است. او در آثار خود، به‌ویژه **مرگ مؤلف**، **لذت متن** و **نظریه متن**، بر تکرار معنا و عدم قطعیت آن تأکید کرد. او تکرار معنا را مایه لذت می‌دانست و بسیار با سوژه‌های یگانه مخالف بود.

بارت، هم متون را بینامتنی از متون پیشین می‌دانست و هم خواننده را متن متکثر می‌انگاشت: «من (خواننده) موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشم، نیستم، آن من که با متن روبه‌رو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر. او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گم‌شده که تبار آن‌ها گم شده است.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷).

بارت هیچ متنی را اصیل نمی‌دانست و نظرش این بود که هر متنی، آمیزه‌ای از نوشته‌ها و نقل قول‌های برگرفته از مراکز مختلف فرهنگ است که هیچ‌یک اصالت ندارند (بارت، ۱۹۷۷: ۱۴۶). همین امر گاه باعث می‌شد بارت بینامتنیت را مسبب دلزدگی و ملال بداند. او چنان شیفته متن عیش بود که نمی‌توانست تکرار معنای کلیشه‌ای را برتابد و بر این باور بود: «در فرهنگی که زیر سلطه رمزگان‌هایی آن چنان فراگیر و غالب که رمزگان‌هایی طبیعی می‌نمایند، امر بینامتنی به‌منزله حضور این رمزگان‌ها و

کلیشه‌ها در دل فرهنگ، می‌تواند موجب ایجاد حس تکرار، اشباع از تصورات قالبی فرهنگی شود.» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۶۱).

ژرار ژنت^{۲۶} و مایکل ریفاتر^{۲۷} نیز از جبهه ساختگرایان به بینامتنیت دامن زدند. جالب است که پساساختگرایان و ساختگراها درست، در دو جبهه متفاوت با مفهوم بینامتنیت بهره می‌بردند. ساختگرایان، که مخالف تکثر معنا و چندآوایی بودند، بر اساس بینامتنیت کل ادبیات را دارای الگوهای عام می‌دانستند که فقط روساخت آن‌ها در آثار مختلف تغییر می‌یابد؛ ولی ژرف‌ساخت اساساً ثابت و نامتکثر است. اما نظر پساساختگرایان این بود که بینامتنیت تصورات تک‌انگارانه را از معنا برهم می‌زند و چند آوایی و تکثر معنا را موجب می‌شود.

در هر حال، ژنت دو اصطلاح زیرمتن و زیرمتن را به کار برد و بر آن بود هر زیرمتنی برساخته از زیرمتن‌های پیش از خود است. به عبارت دیگر، در دیدگاه او زیرمتنیت همان بینامتنیت بود؛ برای نمونه، *یولیسیس*^{۲۸} جیمز جویس^{۲۹} زیرمتنی است که بر اساس زیرمتن *اودیسه* هومر چهره نموده است. ریفاتر نیز بینامتنیت را رویکردی مهم برای فهم بهتر آثار می‌دانست و بر این باور بود که اگر متنی را تا یک بینامتنی مکمل دنبال کنیم، فهم بهتری از آن متن نصیب ما می‌شود (همان، ۱۷۴).

آخرین اندیشمند برجسته‌ای که با پیوند نظریات باختین و سوسور نخستین بار از اصطلاح بینامتنیت نام برد، ژولیا کریستوا بود؛ هرچند گاه به جای بینامتنیت «جایگشت»^{۳۰} را به کار برد. او نیز معتقد بود هر متن از همان آغاز، در قلمرو قدرت پیش گفته‌ها و متون پیشین است. هر متنی بر اساس متونی معنا می‌دهد که از پیش خوانده‌ایم. بینامتنی، در حکم اجزای رابط سخن است که به متن امکان می‌دهد معنا داشته باشد. او نیز چون بارت، بر این باور بود که هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷؛ آلن، ۱۳۸۰: ۵۳).

حال که شناختی اجمالی از بینامتنیت و وجوه مختلف آن به دست آمد، قصه‌ای از *مرزبان‌نامه* با توجه به این رویکرد نقد و بررسی می‌شود.

۲. نقد و بررسی

مرزبان‌نامه شامل قصه‌هایی گوناگون از زبان حیوانات^{۳۱} است و در ضمن هر قصه، پند و اندرزهای شیرینی آمده است. این کتاب را که در اصل مرزبان بن رستم در سده چهارم به زبان طبری نوشته بود، سعدالدین وراوینی در سده هفتم به نثر فارسی فنی ترجمه کرد. البته پیش از وراوینی در سده ششم، محمد بن غازی ملطیوی بدون اینکه وراوینی از کار او باخبر بوده باشد مرزبان‌نامه را به فارسی دری فنی ترجمه کرده و آن را *روضه‌العقول* نام نهاده بود.

ملک‌الشعرا بهار ترجمه وراوینی و ملطیوی را دو همزاد می‌داند که از یک پستان شیر خورده و در کنار یک دایه پرورش یافته‌اند، جز اینکه واژه‌های عربی در *روضه‌العقول* بیشتر از *مرزبان‌نامه* است و شعرهای فارسی کمتر (بهار، ۱۳۵۴: ۱۶/۳). در هر حال، *مرزبان‌نامه* وراوینی با نثر فاخر خود *روضه‌العقول* را کنار زد، به گونه‌ای که علامه قزوینی می‌گوید: «الحق در عذوبت انشا و سلاست عبارت و روانی کلام، کمتر کتابی بدان پایه می‌رسد.» (قزوینی، ۱۳۲۶: ب).

یکی از قصه‌های دلاویز این کتاب، قصه «ایراجسته با خسرو» است. خلاصه این قصه به این شرح است:

خسرو زنی نکوروی و نکوی‌خوی داشت که پدر و برادر این زن را کشته بود و همیشه نگران بود که مبادا روزی، مهر برادری و پدری زن را به کینه‌جویی از او برانگیزد. روزی خسرو از سر نشوت دست شهوت به انبساط فراز کرد تا آن خرمن یاسمین را به کمند مشکین تنگ در کنار کشد و شکری چند از پسته و بادام فراخش به نقل بگیرد. معصومه نگاه کرد، پردگیان حرم خدمت، اعنی کنیزکان ماه‌منظر و دختران زهره‌نظر را دید که به یمین و یسار تخت ایستاده. از نظاره ایشان خجلتی تمام بر وی افتاد. او را طاقت این تحمل و روی این آزرمانند و در آن حالت دستی برافشانند، بر روی خسرو آمد و از کنار تخت افتاد. در خیال آورد که موجب و مهیج این حرکت همان کین پدر و برادر است که در او تمکن یافته و هر وقت سر از گریبان فضول، برمی‌زند (وراوینی، ۱۳۶۶: ۶۲۶).

خسرو دستور خود، ایراجسته را فرمود که زن را جان از قالب تهی کند. دستور خردمند، سخت متردد مانده بود که در این حال معصومه بر زبان خادمی به دستور پیغام فرستاد که ملک را بگوی که اگر من گنهکارم، آخر این نطفه پاک که از صلب طهارت تو در شکم دارم، گناهی ندارد. دستور نزد خسرو آن زن را تا زادن فرزند امان خواست؛ اما خسرو نپذیرفت و فرمود که: برو و این مهم را به امضا برسان (همان، ۶۲۶-۶۲۷).

دستور که از عشق مفرط شاه به زن خبر داشت، اندیشید که بر فرمان شاه، در حالتی چنان خشمگین اعتماد نتوان کرد. پس، صواب چنان دانست که جایگاهی از نظر خلق جهان پنهان ساخت که آفتاب و مهتاب از رخنه دیوار او را ندیدی. عصمت را به پرده‌داری و حفظ را به پاسبانی آن سراچه بگماشت. چون نه ماه تمام برآمد، نازنینی از دوش دایگان فطرت در کنار قابله دولت آمد و همچنان در دامن حواضن بخت می پرورید تا به هفت سال رسید (همان، ۶۲۸).

روزی خسرو به شکارگاه میش و نرمیش و بره‌ای را دید. یاسیجی برکشید و بر پهلوی بچه راست کرد، مادرش در پیش آمد تا سپر آفت شود. چون تیر بر ماده راست کرد، نرمیش پیش آمد تا مگر قضاگردان ماده شود. خسرو کمان از دست بینداخت و گفت جایی که جانوری وحشی را این مهربانی و شفقت باشد که خود را فدای بچه خویش گرداند و نر را بر ماده این دلسوزی و رأفت آید که بلا را استقبال کند تا بدو باز نخورد، من جگرگوشه خود را به دست خود خون ریختم و بر جفتی که به خوبی صورت و پاکی صفت از زنان عالم طاق بود، رحمت نکردم. من مساغ این غصه و مرهم داغ این قصه از کجا طلبم؟ (همان، ۶۲۹).

خسرو عقده دل را بر دستور بگشود و دستور گفت جز صبر دستاویزی نیست. پس برخاست و زن و شاهزاده را از فرق تا قدم به فواخر لباس‌های زیبا آراسته، به خدمت خسرو آورد و حکایت حال همه باز گفت. خسرو از شنیدن و دیدن آن حال چندان مدهوش و بی‌هوش شد که خود را در خود گم کرد و ندانست که چه می‌شود؟ چون از غشی حالت با خویشتن آمد، از دستور متی که مقابل چنین خدمتی بود پذیرفت و هر چه ممکن شد از تکریم جانب حرمت و تنویه جاه و منزلت او کرد... (همان، ۶۷۲-۶۷۳).

چنان‌که گفته شد، بر اساس رویکرد بینامتنیت، هیچ متنی خودبسنده و مستقل نیست، بلکه آمیزه‌ای از آواهای پیش از خود است که طبعاً متن یادشده نیز از این مستثنا نیست. ژرار ژنت در کتاب معروف خود، *الواح بازنوشتنی*، مناسبات متون را به پنج دسته تقسیم کرده است. دسته نخست که از دیدگاه او همان بینامتنیت است، شامل کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر است؛ از این رو، نقل قول‌ها، سرقت‌های ادبی، اشارات کنایه‌آمیز و نقل به معنا در همین دسته قرار می‌گیرد. ژنت معتقد است گاه در زیرمتن، آشکارا از زیرمتن یاد می‌شود؛ چنان‌که برای نمونه، ارسطو در کتاب *فن شعر* خود به تراژدی *ادیپ شاه* اشاره کرده است. اما گاه، در پیش‌متن هیچ اشاره‌ای به پس‌متن نیست؛ برای نمونه، در *یولیسیس* جیمز جویس و *انه اید* ویرژیل^{۳۲} هیچ اشاره‌ای به *اودیسه* هومر نشده است (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۲-۳۲۱).

حال، *مرزبان‌نامه* درست در دسته‌بندی نخست ژنت قرار می‌گیرد؛ یعنی آگاهانه از متون دیگری بهره برده و در ابتدای کتاب خود نیز از آن‌ها یاد کرده است. البته او آشکارا بیان می‌کند تنها از نظر سبک نویسندگی، از این متون بهره برده است، درحالی‌که چنین نیست. یکی از این کتاب‌ها، *کلیده و دمنه* نصرالله منشی است که وراوینی در مقدمه *مرزبان‌نامه* آن را «اکلیلی بر فرق مفاخران براعت» می‌داند (وراوینی، ۱۳۶۶: ۹). اما در پایان *مرزبان‌نامه*، بدون اینکه از دیگر متون نام برده در مقدمه کتاب یادی کند، دوباره به سراغ *کلیده* آمده، اما این بار سخت آن را نکوهش می‌کند و اثر خود را بسیار برتر از آن می‌داند: «اکنون می‌باید دانست محققان راست‌گوی را نه متأملان عیب‌جوی که این دفاتر که در عجم ساخته‌اند، بیشتر، فخاصه کلیده، اساسی است بر یک سیاق نهاده و بر یک مساق رانده...» (همان، ۷۳۵).

همین حساسیت وراوینی به *کلیده* و نکوهش آن در پایان کتاب، نشان این است که او نه تنها سبک نویسندگی، بلکه بسیاری از قصه‌های *مرزبان‌نامه* را از آن گرفته و در شکلی دیگر بازنموده و در فرجام کار برای اینکه گرد بدنامی از خود بزدايد، آن را به زیر تازیانه سرزنش خود گرفته است. یکی از این قصه‌ها، «پادشاه و برهمنان» در *کلیده و دمنه* است. خلاصه قصه چنین است:

هبلار، پادشاه برهمنان، هفت خواب هولناک دید و تعبیر آن‌ها را از برهمنان جویا شد. برهمنان از آنجا که در گذشته، هبلار دوازده‌هزار نفر از آن‌ها را کشته بود، در پی انتقام برآمدند و به تعبیری دروغین روی آوردند که شاه باید پسر، همسر، وزیر و کاک دبیر، پیل‌ها و اشتر بختی را از دم تیغ بگذرانند و شمشیرش را نیز بشکنند و همه را در زیر خاک کند و خون آن‌ها را در آبزنی کند و ساعتی در آن بنشیند و چون بیرون آید، آن‌ها بر او افسونی بخوانند و از آن خون، بر کتف شاه مالند. اگر بر این صبر کرده آید و دل از این جماعت برداشته شود، شر این خواب مدفوع گردد و اگر این باب میسر نیست، بلای عظیم را انتظار باید کرد، با زوال پادشاهی و سپری شدن زندگانی (منشی، ۱۳۷۳: ۳۵۳).

پادشاه، بسیار آشفته و پریشیده‌حال شد؛ چرا که نمی‌توانست دل از عزیزانش برکند. بلار، وزیر هبلار، متوجه تشویش پادشاه شد و ایران‌دخت، همسر او را نزد شاه فرستاد تا بلکه سرچشمه گل‌آلود دریای طوفانی دل شاه را بازیابد. هبلار، ماجرا را بازگفت. ایران‌دخت که احتمال دسیسه‌ای از سوی برهمنان را می‌داد، بدون اینکه خود را ببازد گفت: اگر در آنچه بازنموده‌اند تو را گشایشی است، درنگ روا مدار؛ ولی اگر درنگ را مجالی هست، با کارایدون حکیم که معبر بسیار توانایی است، خواب‌ها را در میان بگذار. کارایدون تعبیر خواب‌ها را به‌وجهی هر چه نیکوتر بازنمود و گفت که پادشاهان اطراف هدایایی نفیس برای تو خواهند آورد. اتفاق را همان‌گونه شد که کارایدون گفته بود و شاه از فرط خوشی هدایا را بین عزیزان خود تقسیم کرد. ایران‌دخت چون خواست یکی از هدیه‌ها را بردارد، زن دیگر هبلار سر رسید و ایران‌دخت بین جامه ارغوانی و تاج مردد بود و عاقبت تاج را برداشت و زن دیگر شاه جامه را. هبلار چون شب به درگاه ایران‌دخت خرامید، ایران‌دخت با طبقی زرین پر از برنج بر بالین هبلار حاضر شد. در این حال، زن دیگر شاه با جامه ارغوانی پدیدار شد و نیک در دل شاه زیبا نمود و به ایران‌دخت گفت: «تو مصیب نبودی در اختیار تاج.» (همان، ۳۷۴).

ایران‌دخت را این حالت سخت گران آمد و طبق برنج را بر سر و روی هبلار ریخت. هبلار از وزیر خواست در دم، ایران‌دخت را گردن بزند. وزیر با خود اندیشه کرد که پادشاه سخت شیفته ایران‌دخت است و به یک فرمان که در حالت خشم راند، اکتفا نتوان کرد. پس او را در خانه خود محافظت می‌کرد و به شاه

وانمود کرد که او را گردن زده است. چندی نگذشت که هبلار از کرده پشیمان شد و بر دستور بانگ زد که: به یک کلمه که در حالت خشم ما رفت، بسنده کردی؟ بلار ایران‌دخت را در هیئتی بسیار فاخر بر شاه عرضه کرد و شاه هر روز بیش از پیش بر مقام و منزلت دستور می افزود (همان، ۳۷۳).

چنان‌که گذشت، اگرچه دو قصه از نظر روساخت، چندان همگون نیستند، به‌لحاظ ژرف‌ساخت خویشکاری‌های مشترکی دارند؛ از جمله اینکه در هر دو قصه، پادشاه بر همسرش خشم گرفته، فرمان قتل او را صادر می‌کند؛ در هر دو، وزیر مأمور کشتن زن شاه می‌شود؛ در هر دو، وزیران با دوراندیشی زن پادشاه را از مرگ می‌رهانند و در کنف حمایت خود از آن‌ها محافظت می‌کنند؛ در هر دو، پادشاه پشیمان می‌شود و زن‌ها در هیئتی برازنده به شاه عرضه می‌شوند و جاه و جلال وزیران بیش از پیش بالا می‌گیرد.

چنان‌که در بحث از بینامتنیت گفته شد، منتقدانی چون بارت و تودوروف معتقدند هیچ متنی اصیل نیست و هر متن واگویه‌ای از متون پیشین است. بنابراین، آوای قصه «ایراجسته با خسرو» پیش از آن در **کللیه و دمنه** هم شنیده شده است. اما این بینامتنی تنها به سبک نویسندگی و اقتباس قصه‌ها منحصر نیست، بلکه هم زبان هر دو کتاب در بسیاری از قصه‌ها، زبان حیوانات است و هم در بسیاری از جاها، جمله‌ها یا عباراتی نیز از پس‌متن (**کللیه**) در پیش‌متن (**مرزبان‌نامه**) آمده است؛ برای نمونه در **کللیه و دمنه** چنین آمده است:

هر کلمتی و عبارتی که توانگری را مدح است، درویشی را نکوهش است. اگر درویش دلیر باشد، بر حمق حمل افتد و اگر سخاوت ورزد، به اسراف و تبذیر منسوب شود. اگر در اظهار حلم کوشد، آن را ضعیف شمزند و اگر به وقار گراید، کاهل نماید و اگر زبان‌آوری و فصاحت نماید، بسیارگوی نام کنند و اگر به مأمون خاموشی گریزد، مفحم خوانند (همان، ۱۷۵).

در **مرزبان‌نامه** نیز دقیقاً همین آوا تکرار شده است: «مرد مقل حال را به وقت گفتار، اگر خود دُر چکاند، بسیارگوی شمزند و اگر وقتی مروتی به کار دارد، باددستش خوانند

و اگر امتناعی نماید، بخیل و اگر مراعاتی نماید، سپاس ندارند و اگر مواساتی ورزد، مقبول نیفتد...» (وراوینی، ۱۳۶۶: ۴۷۴).

با این همه، هرگز نباید **کلیده** و **دمنه** را سرچشمه و منشأ قصه‌های **مرزبان‌نامه** دانست؛ زیرا **کلیده** و **دمنه** نیز بینامتنی است و آگوکننده آواهای پیش از خود. نکته اساسی در بینامتنیت این است که چون هر متن، چه پس‌متن و چه پیش‌متن، خود نیز بینامتنی برای متون دیگر است، سخن از سرچشمه و تأثیر و تأثر متون راه به جایی نمی‌برد؛ زیرا هر متنی برآوردی از تمام زمینه فرهنگی پیش از خود است نه یک یا چند اثر.

اگرچه برخی پیروان پسین بینامتنیت آن را به مفاهیم سنتی سرچشمه و تأثیرپذیری محدود کرده‌اند، در نظر رولان بارت و کریستوا، امر بینامتنی کمتر با بینامتن‌های مشخص سر و کار داشته و بیشتر به کلّ رمزگان فرهنگی‌ای معطوف است که از گفتمان‌ها، پنداشته‌های قالبی، کلیشه‌ها و شیوه‌های گویش تشکیل شده است (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۷). بارت در جای دیگری نیز بیان می‌کند: «تلاش برای یافتن سرچشمه‌ها و تأثیرپذیری‌های هر اثر، به معنای گرفتار شدن در اسطوره پیوند نسبی است. نقل قول‌های سازنده هر متن، بی‌نام، غیرقابل ردیابی و با این حال از پیش خوانده هستند.» (بارت، ۱۹۷۷: ۱۶۰). از سوی دیگر، بارت در این باره چنین اظهار نظر می‌کند: «مفهوم بینامتن، مفهومی است که بعد اجتماعی را وارد نظریه متن می‌کند. این کار بر اساس مسیری مشخص یا تقلیدی ارادی انجام نمی‌گیرد، بلکه اساس آن اشاعه است.» (کیت ولز، به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۴). مایکل ریفاتر نیز معتقد است: «بینامتن جنبه‌ای از گویش جمعی است، یک متن یا دسته‌ای از متون خاص.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۷۳).

با این همه، چنان‌که گراهام آلن آشکارا گفته است، پیروان پسین بینامتنیت آن را در حدّ سرچشمه‌ها و تأثیر و تأثرها محدود کرده‌اند (همان، ۱۰۷)، درحالی‌که با وجود همانندی نزدیک دو قصه یادشده در **کلیده** و **مرزبان‌نامه** و نیز با اینکه وراوینی در مقدمه کتاب خود آشکارا از **کلیده** و **دمنه** به عنوان یکی از منابعی یاد کرده که دستمایه او در سبک نویسندگی بوده است، قطعی پنداشتن **کلیده** به عنوان سرچشمه برخی از

قصه‌های **مرزبان‌نامه** به دور از منطق علمی و رویکرد بینامتنیت است. برای مثال، با اینکه بسیاری از حافظ‌پژوهان بر این باورند که غزلیات شمس یکی از آبخوره‌های اصلی حافظ در سرودن غزلیات بوده است، علی‌محمد حق‌شناس با توجه به رویکرد بینامتنیت چنین نظری دارد:

... اگر در محتوا و در چارچوب نظریه بینامتنیت دقیق شویم، می‌بینیم که از بسیاری جهات نمی‌توان مچ حافظ را گرفت و او را متأثر از اشعار مولانا دانست. بینامتنیت رابطه‌ای است که بین یک متن و کلیه متون پیش از آن مطرح می‌شود. شعر حافظ باید در بطن متون قرار گیرد تا شناخته شود. به هر حال نمی‌توان به طور قاطع بیان کرد که حافظ از مولانا در چارچوب محتوا کمک و تأثیر گرفته است؛ چون هر دوی این‌ها در یک فضای فرهنگی و عرفانی به‌سرمی‌بردند. در واقع، هرچه از این فضا در اختیار مولانا بوده، حافظ نیز داشته است. می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که مولوی و حافظ هر دو از یک آبخور فرهنگی نشئت گرفته بودند. پس در چنین وضعی با همان تشابهی که میان محتوای شعر حافظ و مولانا وجود دارد، نمی‌توان گفت حافظ منحصراً از متون مولانا کمک گرفته است، بلکه تأثیرپذیری حافظ از متون متعدد پیشین خود بوده و او فقط از اشعار مولانا استفاده نکرده است (حق‌شناس، ۱۳۸۶).

پس با توجه به رویکرد بینامتنیت، نمی‌توان **کلیله و دمنه** را نیز تنها آوای شنیده‌شده در **مرزبان‌نامه** دانست، بلکه این متن وامدار تمام متون فرهنگی پیش از خود است. برای روشن‌تر شدن مطلب، به خلاصه‌ای از **کارنامه اردشیر بابکان**، تا آنجا که به دو قصه یادشده مربوط می‌شود، نظری می‌افکنیم:

اردوان از شدت رشک، اردشیر را از دربار به آخور ستوران به ستورداری فرستاد. اخترشماران به اردوان خبر دادند که هر بنده‌ای از امروز تا سه روز دیگر از خداوند خود بگریزد، به پادشاهی رسد. اردشیر با شنیدن این سخن، به وسیله معشوقه‌ای همان شب گریخت. اردوان با لشکریانی انبوه در پی اردشیر رفت؛ اما چون فره ایزدی به اردشیر پیوست، نتوانست اردشیر را در بند کند و در فرجام، اردشیر بر اردوان پیروز شد و با دختر اردوان ازدواج کرد. دو تن از پسران اردوان، که در چنگ اردشیر اسیر بودند، نامه‌ای به خواهر خود نوشتند که «کنون اگر

خردکی مهر ما هنوزت است، چاره ما خواه و کین پدر و پیوند هم‌تباران را فراموش نکن. زهر جانگزایی که شما را فرستادیم، بستان و هر وقت که بتوانی، پیش از خوراک به این گنه‌کار می‌ده تا در دم بمیرد.» روزی گرمگاه، اردشیر گرسنه و تشنه از نخچیر به خانه آمد. کنیزک آن زهرپاره را به پست و شکر بیامیخت و دست اردشیر داد. اردشیر برگرفت و آهنگ خوردن کرد. چنین آرند که ورجاوند آذر فرنیغ برسان خروسی سرخ درپرید و بال و پر بر آن جام زد و همه به خاک ریخت از دست اردشیر. گریه و سگی که در آن خانه بودند، از آن بخوردند و در دم بمردند. اردشیر دانست که آن زهر بود. موبد موبدان را دردم بخواند و فرمود که این زنیۀ پریشان‌کار، این جادوی پدرکشته را بر آخور اسبان بر و آنجا به کشتن سپارش. موبدان موبد دست زن را گرفت و بیرون آمد. زن گفتش هفت ماه است تا من آبستم. اردشیر را خبر کنید که اگر من به مرگ ارزانی‌ام، هم به مرگ ارزان می‌باید داشت این فرزند که در شکم دارم. اردشیر گفت هیچ زمان مپای. او را بکش. موبدان موبد دانست که اردشیر این از سر خشم گوید و باشد تا از آن به پشیمانی رسد. زن را نکشت و به خانه برد. چون زمان زادن فراز آمد، پسری زاد مایۀ ناز، چهرش درست به اردشیر مانستی. شاپورش نام نهادند و می پروریدند تا هفت سالگی. مگر روزی اردشیر به نخچیر رفت و اسب در پی ماده‌گوری انداخت. گور نر به تیغ اردشیر آمد تا وارهاوند آن گور ماده از مرگ، خویشتن به مرگ سپرد. اردشیر آن گور واهشت و اسب در پی بچه افکند. گورماده تا دید آهنگ بچه دارد آن سوار، به بوی بچگک باز آمد و رهایش او را تن به مرگ داد. واماند اردشیر که این دید... او را یک‌باره یاد آمد آن زن با فرزندی که در شکم داشت. نشسته و همچنان پشت اسب می‌گریست به بانگ بلند. موبدان موبد که دید اردشیر از کرده پشیمان است، گفت: آن زن و فرزند که شما به کشتن فرمان دادید، ما نکشتیم و پسری آورده، مایۀ ناز... دهان موبدان موبد را اردشیر گفت پر از یاقوت کنند و مروارید شاهوار و گوهر. هم در وقت شاپور با مادرش را با برازندگی هر چه تمام‌تر بر شاه عرضه داشتند (کارنامه اردشیر بابکان، ۱۳۶۹: ۵۶-۶۱).

همسویی این داستان با قصه «ایراجسته با خسرو»، بسیار بیش از همانندی آن با «پادشاه و برهمنان» در *کللیله* است و این در حالی است که وراوینی به *کارنامه اردشیر*

بابکان اشاره‌ای نکرده است. پس، چنان‌که بارت، کریستوا، ریفاتر و ژنت معتقدند در بینامتنیت به‌سادگی نمی‌توان به یک سرشاخه رسید؛ زیرا هر سرشاخه‌ای نیز خود واگویه‌ای از متن فرهنگ پیش از خود است. اما گاه همسانی‌ها، چنان پرننگ است که در تأثیرپذیری یک پیش‌متن از پس‌متن کمتر می‌توان تردید کرد؛ چنان‌که در دو داستان مورد بحث، پادشاه با زنی ازدواج می‌کند که پدر او را کشته است. در هر دو، پادشاه بر زن خشم می‌گیرد و از وزیر می‌خواهد زن را از دم تیغ بگذراند. در هر دو، زنان شاه باردارند و وزیر را واسطه قرار می‌دهند که شاه تا زادن فرزند در کشتن آن‌ها درنگ کند. در هر دو، شاه در کشتن زن‌ها درنگ روا نمی‌دارد. در هر دو، وزیران از کشتن زن‌ها سر باز می‌زنند و آن‌ها را پنهانی در کنف حمایت خود می‌گیرند. در هر دو، زن‌ها پسری می‌زایند که تا هفت سالگی از چشم پدر مخفی است. در هر دو، پادشاه در نخچیر با منظره‌ای روبه‌رو می‌شود که باعث می‌شود زن و فرزند خود را به تلخی یاد کند: در *کارنامه اردشیر بابکان*، گذشت و مهربانی گور نر و ماده و بچه آن‌ها و در *مرزبان‌نامه*، مهربانی بین میش و نر میش و بره آن‌ها ناگاه، آه از نهاد پادشاه برمی‌آورد و یاد زن و فرزند او را در دلش زنده می‌کند. در هر دو، وزیران ملکه و شاهزادگان را در لباسی فاخر بر شاه عرضه می‌کنند و قدر می‌بینند و بر صدر می‌نشینند.

اما ماجرا به همین جا نمی‌انجامد، بلکه فردوسی نیز قصه اردشیر بابکان را با شباهتی بسیار در *شاهنامه* آورده است، با این تفاوت که در *شاهنامه* از نخچیر اثری نیست و وزیر به دلیل اینکه پادشاه پسری ندارد تا وارث تاج و تخت شود، همسر باردار شاه را نمی‌کشد (فردوسی، ۱۳۷۶: ۱۵۵/۷-۱۹۵). پس هرچه بیشتر به سراغ دیگر متون می‌رویم، عدم اصالت و ناخودبسنده بودن قصه «ایراجسته با خسرو» در *مرزبان‌نامه* بیشتر نمایان می‌شود. در *گرشاسب‌نامه* نیز حکایتی آمده که اگرچه قدری با قصه‌های یادشده ناهمسان است، بی‌ارتباط هم نیست:

به ایوان کابل شه آورد روی	بیامد نشست از بر تخت اوی
از آن پس به تخت مهی برنشست	به شادی و نخچیر می‌برد دست
کنیزان گلرخ فزون از هزار	به دست آمدش هر یکی چون بهار
میانشان یکی ماه دلخواه بود	که دخت شه و بر بتان شاه بود

به مهرش دل پهلوان گشت راست
چنان شیفته شد بدان دلفریب
کنیزک همی تشنه خون اوی
چنان ساخت با مادر آن شوم بخت
هویدا همی بود خاموش و نرم
به گاهی که آمد ز نخچیر باز
گرفته پری چهره جام بلور
چو نخچیر کردی، کنون سور کن
جهان پهلوان کرد زی می نگاه
به یاد آمدش گفته برهمن
دو گلنار دختر چو دینار شد
به ناکام ازو بستند و هم به جای
دل مادر از درد شد ناتوان
به خنجر دل هر دو را پاره کرد

ز مادرش در حال وی را بخواست
که بی او زمانی نکردی شکیب
به درد پدر زو شده کینه جوی
که بکشد جهان پهلوان را به زهر
همی کرد باز از نهان داغ گرم
جهان پهلوان دیده رنج دراز
پر از لعل می چون درفشنده هور
به می، ماندگی از تنت دور کن
همه جام می دید گشته سیاه
گرفتش بخور گفت بر یاد من
دو جزعش ز لؤلؤ صدف وار شد
بخورد و بیفتاد بی جان ز پای
بجوشید با خشم دل پهلوان
سرانشان ز تن کند و بر باره کرد

(اسدی توسی، ۱۳۱۷: ۲۵۸-۲۶۰)

چنان که مشاهده شد، در **گرشاسب نامه** نیز پادشاه با زنی ازدواج می کند که پدر او را کشته است. از دیگر سو، همان گونه که در **کارنامه اردشیر بابکان** فره ایزدی در شکل خروسی جام زهرآلود را می شکنند و مانع کشتن شاه می شود، در **گرشاسب نامه** نیز پادشاه به یاری فره ایزدی جام شراب زهرآلود را سیاه می بیند و از مرگ رهایی می یابد. اما فرجام حکایت **گرشاسب نامه** چون دیگر قصه های یادشده نیست و پادشاه زن خیانتکار را می کشد. در توضیح این ناهمگونی، باید این نکته را یادآور شد که منتقدان پیرو رویکرد بینامتنیت بر این باورند که پس متن گاه ممکن است در متون پسین جولانگاه دگرگونی هایی اساسی شود. نظر ژرار ژنت در این باره چنین است: «... متون می توانند به وسیله فرایندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید و ... دگرگون شوند. زیرمتن ها می توانند متحمل فرایندهای بسط، آرایش و گسترش شوند.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۶-۱۵۷).

نکته دیگری که ژنت یادآور می‌شود، این است که گاهی دگرگونی‌ها حاصل فرایند «دیگر انگیزش» است؛ به این معنا که نویسنده‌ای دیگر متون را از متن فرهنگی پیش از خود برمی‌گیرد؛ اما آن‌ها را همسو با انگیزه شخصی خودش دگرگون می‌کند. برای نمونه، ژنت بر این باور است که انگیزه‌های جیمز جویس در *یولیسس* در بردارنده مجموعه انتظارات و امیالی اساساً متفاوت با انتظارات و امیال *اودیسه* هومر است (همان، ۱۵۸). بنابراین، اندک تفاوت‌هایی که در برخی متون یادشده به چشم می‌خورد، بینامتن بودن آن‌ها را خدشه‌دار نمی‌کند.

در پایان، یادکرد این نکته ضروری است که با اینکه برخی متن‌های مورد بحث بسیار به هم نزدیک بودند، هرگز نمی‌توان با قاطعیت یکی را منشأ دیگر متون دانست، بلکه متون موجود تنها چند مورد از هزاران متنی است که در فضای فرهنگی ایران بالیده و چه بسا پیش از *کارنامه اردشیر بابکان* نیز پس‌متن‌های دیگری در این زمینه بوده که از بین رفته است. از سوی دیگر، بینامتنیت تنها ساختار متن و کنش شخصیت‌ها را فرا می‌گیرد؛ بلکه نوع واژگان، بار معنایی واژگان، چگونگی ترکیب واژگان و عبارت‌ها و در کل تمام ابعاد متن را شامل می‌شود؛ پس نمی‌توان منشأ قصه *مرزبان‌نامه* را به *کارنامه اردشیر بابکان* یا تنها دو سه متن دیگر محدود کرد. متون یادشده تنها چند نمونه کوچک بود تا براساس رویکرد بینامتنیت، ناخودبسنده بودن متن (*مرزبان‌نامه*) را اثبات کند.

نتیجه‌گیری

بینامتنیت، رویکردی نوین در عرصه نقد ادبی است که بر این اساس بنیان نهاده شده که هیچ متنی خودبسنده و اصیل نیست، بلکه واگویه‌ای از متون پیش از خود است که البته رسیدن به سرشاخه اصلی تمام پس‌متن‌ها ممکن نیست. در این جستار، قصه‌ای از *مرزبان‌نامه* از دیدگاه این رویکرد نقد و بررسی، و در فرجام، روشن شد که این متن نیز چون دیگر متون مستقل و اصیل نیست، بلکه واگویه‌ای از هزاران متن فرهنگی

پیش از خود از جمله *کلیده و دمنه، شاهنامه، گرشاسب‌نامه* و *کارنامه اردشیر بابکان* است.

پی نوشت

1. Intertextuality
- 2 . Julia Kristeva
- 3 . Mikhail Bakhtin
4. Dialog Imagination
- 5 . Roland Barthes
- 6 . The Death of the Author
- 7 . Ferdinand de Saussure
- 8 . From Work to Text
- 9 . Theory of the Text
- 10 . The Pleasure of the Text
- 11 . Lisible
- 12 . Scriptible
- 13 . Francis Zichy
- 14 . Irna Rima Mckarik
- 15 . Jouissance
- 16 . Semiotics
- 17 . John Stout
- 18 . Graham Alen
- 19 . Langue
- 20 . Parole
- 21 . Tzvetan Todorov
22. Dostoevsky
- 23 . Harold Bloom
- 24 . Freud
- 25 . Katie Wales
- 26 . Gerard Genette
- 27 . Micheal Riffaterre
- 28 . Ulysses
- 29 . James Joyce
- 30 . Transposition
- 31 . Fable
- 32 . Virgil

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*. تهران: مرکز.
- اسدی توسی. (۱۳۱۷). *گرشاسب‌نامه*. به اهتمام حبیب یغمایی. تهران: بروخیم.
- بهار، محمد تقی. [ملک الشعرا]. (۱۳۵۴). *سبک‌شناسی*. تهران: امیرکبیر.
- حق‌شناس، علیمحمد. (۱۳۸۶). [تاریخ دسترسی، ۸۷/۱۱/۲۵] <Molananews.com>
- _____ (۱۳۸۷). «مولانا و حافظ دو همدل یا دو همزبان». *نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۱-۲۹.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان (بر اساس چاپ مسکو). تهران: قطره.
- قزوینی، محمد بن عبدالوهاب. (۱۳۲۶). *تصحیح و تحشیه مرزبان‌نامه*. تألیف مرزبان بن رستم بن شروین. تهران: بارابن.
- *کارنامه اردشیر بابکان*. (۱۳۶۹). به کوشش قاسم هاشمی نژاد. تهران: مرکز.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- منشی، ابوالعالی نصرالله. (۱۳۷۳). *کلیله و دمنه*. به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: امیرکبیر.
- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۶۶). *مرزبان‌نامه*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علی شاه.
- Barthes, Roland. (1981). "Theory of the text" in *Young*. vol 6. pp31-47. -
- _____. (1977). *Image – Music –Text*. Selected and Trans Stephen Heat. New York: Hill and Wang.
- Bloom, Harold. (1973). *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

