# چندصدایی و منطق گفتگومداری بینامتنی در رمان *ملوک الرمال* اثر علی بدر

**دکتر علی افضلی**

**استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران**

**Ali.afzali@ut.ac.ir**

**نسترن گندمی**

**کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی دزفول، ایران**

**چکیده فارسی:**

میخائیل باختین در پاره‌ای از انگاره‌های نظری خود در باب متن ادبی، «گفتگومداری» را به مثابه‌ی «هم‌کنشی متون»، مهم‌ترین ویژگی متن دانست و «چندصدایی» گفتمان را به عنوان مؤلفه‌ای نوین در رمان مطرح کرد. از آن پس، بسیاری از اندیشمندان و نظریه‌پردازان مطالعات ادبی و فرهنگی، نظیر ژنت و کریستوا به گسترش و تقریر این مبحث پرداختند و صورت‌بندی‌های مختلف و گاه پیچیده‌ای از آن را ارایه کردند. به هر روی امروز می‌توان بُعد «بینامتنی» را در فصل مشترک پایداری میان تعابیر و تفاسیر متفاوت از گفتگومداری باختین، بینامتنی کریستوا و ترامتنی ژنت به حساب آورد و با تکیه بر این نظریات، تبیینی جامع‌نگر از مفاهیم «گفت‌وگومداری بینامتنی» و «چندصدایی» در یک متن ارایه داد. این تحقیق با روش تحلیلی- توصیفی، تلاشی است برای تبیین چندصدایی و منطق گفتگومداری بینامتنی رمان «ملوک الرمال» از نویسنده‌ی عراقی علی بدر که با تکیه بر دیدگاه‌های میخائیل باختین و ژرار ژنت صورت می‌پذیرد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که تلفیق ژانرها و مکاتب ادبی و تعدّد راوی‌ها، داستان را به سوی مفهوم گفتگومندی بینامتنی و چند صدایی سوق می‌دهد و وجود این ویژگی‌ها، در مجموع ویژگی‌های ممتاز ساختار سبکی رمان را نشان می‌دهد.

**کلید واژگان:** گفت‌وگومداری، چندصدایی، بینامتنی، باختین، ژنت، ملوک الرمال، علی بدر.

# تعدّد الأصوات ومنطق الحواريّة التّناصيّة في رواية ملوك الرمال للكاتب العراقي علي بدر

د.علي أفضلي
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة طهران، إيران
ali.afzali@ut.ac.ir
نسترن جندمي
ماجستير في اللغة العربية وآدابها- جامعة آزاد الإسلامية- دزفول، إيران

**الملخص:**

تتحدّثُ الحواريّةُ عن علاقة النصّ بالنصوص الأخرى، وتعدُّ الحواريّة في آراء باختين النقديّة أهمَّ ميزةٍ للنصّ، كما أنّه قدّم عنصراً جديداً في الرواية ألا وهو تعدّد الأصوات في الخطاب. كثيرٌ من الناقدين والمنظرين الذين خلفوا باختين كجيرار جينت وجوليا كريستوا في حقل الدراسات الأدبية والثقافية، قاموا بشرح هذا المفهوم وتبويبه وشرحه مما يجعل الجانب التناصّي للنصّ فصلاً مشتركاً بين تفاسير هولاء الناقدين المختلفة. فنجدُ مشتركات كبيرة بين الحوارية عند باختين والتناصّ عند كريستوا والماوراء نصيّة عند جينت. بناءاً على هذا الأساس يمكن إعطاء تفسير شامل وجامع لمفاهيم أدبية –نقدية ک «الحوارية التناصية» و«تعدّد الأصوات» في النصّ الواحد.

يسعى هذا البحث والذى جاء تحت عنوان « تعدد الأصوات ومنطق الحوارية التناصية في رواية ملوك الرمال للكاتب العراقي علي بدر»، للكشف عن هذه المفاهيم في الرواية، مستعيناً بأسلوب التوصيف والتحليل.

أظهرت نتائج البحث أنّ مزج الأنواع الأدبية من جهة وتعدّد الرواة من جهة أخرى، ساعدت على توجيه الرواية وسوقها باتّجاه مفهوم الحوارية التناصية وتعدد الأصوات مما جعل رواية علي بدر تتميّز بأسلوب بنيويّ مرصوص ورائع.

**الكلمات المفتاحية:** الحوارية، تعدد الأصوات، التناصّ، رواية ملوك الرمال، علي بدر.

**۱. مقدمه**

میخائیل باختین (Mikhail Bakhtine) (۱۹۷۵–۱۸۹۵) در نیمه‌ی اول قرن بیستم، نخستین بار نظریه‌ی «گفت‌وگو مداری» (Dialogisme) را در عرصه‌ی نقد ادبی مطرح کرد. وی با بررسی آثار داستایفسکی در کتاب *مسائل هنر*، مفاهیم مهمی خلق کرد که از جمله به مفهوم «خود نهایی ناشدنی» (unfinalizable self) که بیانگر آن است که فرد هرگز نمی‌تواند «نهایی شود»، به‌طور کامل شناخته و فهمیده شود و یا برچسب بخورد؛ مفهوم رابطه‌ی خود «با دیگران» یا با «گروه‌های دیگر» که بیانگر آن است که خود به‌گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با دیگران درهم‌تنیده شده و هیچ صدایی منفردی وجود ندارد. «زیرا که خارجیت واقعی ما تنها می‌تواند به وسیله‌ی کسانی دیگر دیده و فهمیده شود، از آن‌رو که آن‌ها در بیرون در مکان قرار دارند و از آن‌رو که دیگران‌اند»؛ و مفهوم «چندصدایی» (Polyphony) که آن را در آثار داستایفسکی می‌یابد. برای باختین حقیقت یک جمله نیست بلکه شماری از جمله‌های متقابل هرچند متناقض و منطقاً نامنسجم است (رشیدیان،۱۳۹۳: ۷۵و۷۴). رویکرد انتقادی باختین رفته رفته مبناهای اخلاقی و معرفت‌شناختی قابل توجهی یافت و در گستره‌ی نقد ادبی و مطالعات فرهنگی رهروان اندیشه‌ور بسیاری نظیر کریستوا (Kristeva)، بارت (Barthes)، ریفاتر(Riffaterre) و ژنت (Genette) یافت که هر یک به نوبه‌ی خود و از زاویای گوناگون به بسط و گسترش نظریات او پرداختند. کریستوا با تکیه بر مفهوم گفت‌وگومداری نزد باختین، به مداقه در زمینه‌ی مناسبات متون پرداخت و پاره‌ای از اندیشه‌ورزی‌های خود را در مقاله‌ای با نام «کلمه، مکالمه، رمان» «le Le mot le roman, dialogue,» در سال ۱۹۶۶ مطرح کرد و مناسبات و ملاحظات مربوط به پیوند و هم-کنشی میان متون را «بینامتنی» (Intertextualite) نام نهاد (samoyault,2001:9، به نقل از سلیمی کوچی و سکوت جهرمی،۱۳۹۱: ۷۸).

پس از کریستوا ژرار ژنت (۱۹۳۰) در کتاب الواح بازنوشتنی (Palimpsestes) (۱۹۸۲) «نظریة ترامتنی» (Transtextualite) را به گونه‌ای نظام‌مند برای تشریح تمامی مناسبات و روابط میان‌تنی ارائه داد و پنج رابطه‌ی ترامتنی را به صورت مبسوط تبین کرد. از آن پس ژنت، بارها نظریه‌ی بینامتنی کریستوا را مورد توجه و بازاندیشی قرار داد و آن را به عنوان اولین رابطه‌ی ترامتنی در نظر آورد و با تکیه بر مطالعات باختین و کریستوا در زمینه‌ی پیوند میان متون و رابطه‌ی استوار میان‌متنی، نظریه‌ی بینامتنی خود را ارائه داد (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی،۱۳۹۱: ۷۸).

در این پژوهش نگارندگان به دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش هستند که چگونه با تکیه بر این مصادیق و مؤلفه‌ها می‌توان رمان ملوک الرمال را واجد گفت‌وگو مداری دانست؟

**۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش**

در مبحث چندصدایی و گفتگوی بینامتنیت، کتاب‌ها و مقالاتی در حوزهٔ نقد ادبی معاصر به رشته تحریر درآمده است که این نشان از کارآمدی و مقبولیّت و جذابیّت آن‌هاست. بحث چندصدایی و بینامتنیت مبحثی نسبتاً جدید است که علی‌رغم تازگی این مفهوم تحقیقات جامع و مبسوط فراوانی در این زمینه ارائه شده است.

کتاب‌های ترجمه‌شده‌ای که نگاهی به شرح و تفسیر جنبه‌های مختلف حیات فکری میخائیل باختین در منظر چندصدایی داشته‌اند از جمله آن‌ها می‌توان به تودوروف (۱۳۷۷) با ترجمه‌ی داریوش کریمی، تودوروف (۱۳۷۳) با ترجمه‌ی محمد پوینده و قره‌باغی (۱۳۸۳) اشاره کرد.

باختین (۱۳۷۸) در کتاب خویش به تئوری بودن رمان نظر داشته و ساختار آن را از منظری ساختارگرایانه مورد تحلیل قرار می‌دهد و در کتاب دیگری (۱۳۸۴)، باختین رمان را دستمایه‌ی پژوهش خود قرار داده و ضمن بکارگیری مهم‌ترین بنیان‌های فلسفی خود، نظریات نوآورانه‌اش را در مورد رمان مطرح می‌کند. نامورمطلق (۱۳۸۶) به توصیف و تشریح ترامتنیت پرداخته و به چگونگی روابط میان‌متنی از دیدگاه ژنت اشاره دارد. در کتاب دیگر وی (۱۳۸۷)، نامورمطلق به بررسی نظریه‌های متن‌های تک-صدا و چندصدا و موضوع گفتگومندی که نقشی در شکل‌گیری بینامتنیت داشته‌اند؛ پرداخته است.

مقدادی و بوبابی (۱۳۸۲) ضمن معرفی جویس و نیز تعریف و تشریح آراء و نظریات باختین به ردیابی دو مفهوم محوری تفکر وی یعنی چندآوایی و عنصر کارناوالی در رمان اولیس توجه‌ای داشته است.

ساسانی (۱۳۸۴) پس از طرح اجمالی مبانی نظری بینامتنیت روابط میان عناصر درون متن با بیرون از متن و تأثیر آن در شکل‌گیری معنای کلی متن را بررسی می‌کند.

سلیمی کوچی و سکوت جهرمی (۱۳۹۱) در مقاله‌ی خویش پس از اشاره به خصلت گفت‌وگومدار و چندصدایی، مصادیق چندصدایی در رمان جزیره سرگردانی را بیان کرده‌اند.

چنان که ملاحظه شد با توجه به نو بودن رمان *ملوک الرمال* نگارندگان، هیچ پژوهشی اختصاصی درباره-ی این اثر نیافتند. پیداست که مقاله‌ی حاضر با توجه به رویکرد تخصصی و ویژه‌اش از منظر چندصدایی و منطق گفتگومندی بینامتنی ملوک الرمال اثر علی بدر با تکیه بر دیدگاه‌های میخائیل باختین و ژرار

ژنت، مسبوق به سابقه و پیشینه‌ای مشابه نیست و می‌توان آن را در شمار مورد پژوهی خاص و نقد عملی قرار داد.

**۲. بحث و بررسی**

**۲-۱. خصلت گفتگومداری متن ادبی**

از مهم‌ترین نظریه‌های باختین، گفتگومندی یا دیالوژیسم[۱] و چندصدایی یا پولیفونی[۲] است. میان گفتگومندی و چندصدایی رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. چنان‌که چندصدایی ویژگی گفتگومندی است (نامور مطلق،۱۳۸۷: ۳۹۹). در واقع، گفتگومندی عنصر اساسی آرای باختین در روابط میان متون محسوب می‌شود. باختین به نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی تأکید بسیار داشته است. او همچنین معتقد است که زبان به بهترین صورت می‌تواند این ویژگی گفتگومندی را ظاهر کند. از نظر باختین، گفتار همیشه با گفتار یا گفتارهای دیگر در ارتباط است. با چنین نظریه‌ای است که باختین روابط بیناگفتاری را با عنوان گفتگومندی مورد بررسی قرار می‌دهد (تودوروف،۱۳۷۷: ۷۳). منطق گفت‌وگویی یا منطق مکالمه، قبل از باختین هم مورد توجّه بسیاری از نظرپردازان بوده، اما ابتکار باختین در این بود که او منطق مکالمه را «بنیان سخن» معرفی کرد (احمدی، ۱۳۷۰: ۹۸). رویکرد او به چنین رهیافتی، از یک طرف تحت تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی عصر و تقابل با اندیشه‌های استالینی قرار داشته و از سوی دیگر، در تقابل با جنبش‌های فکری و طرح‌های زبانی – هنری در حوزه‌ی نقد ادبی بوده که از دو سرچشمه‌ی زبان‌شناسی سیراب می‌شدند؛ از یک سو، نقد سبک‌شناختی که فقط به بیان فردی اهمیت می‌داد و به زبان، کاری نداشت و کسانی چون واسلر، هومبولت و اسپیتزر در این جریان قرار داشتند و از سوی دیگر، زبان‌شناسی ساختارگرای سوسوری که فقط بر لانگ (langue) یا صورت دستوری مجّرد تأکید می‌کرد و به گفتار به عنوان یک پدیده‌ی منفی، چندان توجّهی نشان نمی‌داد (تودوروف،۱۳۷۷: ۸). باختین در تقابل با هردو جریان زبان‌شناسی قرار داشت؛ زیرا هر دو مکتب را در فهم موقعیّت کلامی، ناتوان می‌دید. او برای برون‌رفت از این تنگنا، به گفتار انسانی (Utterance) به عنوان عمل متقابل لانگ و زمینه‌ی گفتار روی آورد (باختین،۱۳۷۳: ۴۹). به نظر باختین شخصی و فردی‌بودن گفته‌ها،

[۱] - برای دیالوژیسم باختینی معادل‌های متعددی در زبان فارسی تصور شده است. یکی آن را منطق گفتگویی، یکی دیگر مکالمه باوری، دیگری منطق مکالمه ترجمه کرده است. ما بدون این‌که خواسته باشیم بر تعداد این معادل‌ها بیفزایم گفتگومندی را نزدیک‌ترین واژه یافتیم و در اینجا از آن استفاده می‌کنیم.

[۲]- پولیفونی (Polyphonie) را که واژه‌ای موسیقیایی است برخی چندآوایی نیز ترجمه کرده‌اند.

نگرشی خلاف واقع است؛ زیرا «گفتار در هر حالت، بیش از هر چیز، توسّط نزدیک‌ترین موقعیّت اجتماعی که گفتار در آن حادث می‌شود، تعیّن و تشخّص می‌یابد» (تودوروف،۱۳۷۷: ۸۹). و به همین سبب، ساختارِ گفتار، ساختاری اجتماعی است.

باختین گفتار را موضوع دانش جدیدی به نام فرازبان‌شناسی قرار داد و معتقد بود تفاوت آن با زبان-شناسی در این است که موضوع زبان‌شناسی، محدود به زبان و واحدهای آن از قبیل واج، تکواژ، واژه، جمله و... است، ولی موضوع فرا زبان‌شناسی سخن یا گفتار است که در گفته‌های منفرد، نمود نمی‌یابد. از نظر باختین، گفتار علاوه بر مادّه‌ی زبان‌شناختی، جزء اساسی دیگری دارد که «زمینه‌ی گزاره» نامیده می‌شود و منظور از آن، زمینه‌ی منحصر به‌فرد تاریخی، اجتماعی و فرهنگی است (همان:۵۹و۵۸) که از عناصر زیر تشکیل شده:

۱. افق مشترک مکانی هم‌سخنان؛

۲. دانش مشترک از موقعیّت موجود و فهم آن؛

۳. ارزیابی مشترک از موقعیت خود (باختین،۱۳۷۳: ۶۸).

هم‌چنین باختین کوشید تا تفاوت‌های میان گفتار (سخن) و گزاره (= جمله) را مطرح نماید. به اعتقاد او گزاره یا جمله، تنها منحصر به مادّه‌ی زبان‌شناختی است که تفاوت‌هایی با گفتار دارد که از جمله‌ی آن‌ها عبارتند از:

۱. گفتار ضرورتاً در زمینه‌ی اجتماعی تولید می‌شود؛ اما گزاره به این بستر نیاز ندارد.

۲. گفتار خطاب به کسی ادا می‌شود؛ یعنی حداقل در اجتماع متشکّل از دونفر، گوینده و شنونده قرار می‌گیرد.

۳. گفتار فقط به موضوع خود اشاره ندارد و فاعل یا گوینده‌ی خود را هم بیان می‌کند.

۴. گفتار در مناسبت با گفتارهای گذشته و آینده قرار می‌گیرد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۰۸-۱۰۶).

منظور باختین از منطق گفت‌وگویی، همین خاصیّت بینامتنی است که بعدها ژولیا کریستوا آن را گسترش داد (احمدی،۱۳۷۰: ۱۰۳). از این رو، گفتار یا سخن در نظریه‌ی باختین، «مجموعه عباراتی است که در آن، نوعی جهان‌بینی و ایدئولوژی مطرح است و لذا مورد قبول و رد و حک و اصلاح دیگران قرار می-گیرد» (شمیسا،۱۳۸۸: ۴۱۱) یعنی هر سخنی «حاصل کنش مقابل گوینده و شنونده و به معنی وسیع‌تر، حاصل تمام آن وضعیّت اجتماعی پیچیده‌ای است که در آن نمودار شده است» (باختین،۱۳۷۳: ۴۳). بنابراین به تعبیر کریستوا، هر متن اگر ارزش ادبی داشته باشد، بدون شک از خصلت مکالمه‌ای بهرمند

است (شمیسا،۱۳۸۸: ۱۸۵) و به بیان باختین: «هر اثر ادبی در بطن خود پدیده‌ای اجتماعی است» (تودوروف،۱۳۷۷: ۷۳). از همین روست که یاکوبسن، باختین را «پیش‌گام زبان‌شناسی اجتماعی» می‌نامد (باختین،۱۳۷۳: ۲۹–۲۷). باختین بر اساس چگونگی و میزان برخورداری متن‌ها از گفتگومندی، آن‌ها را به دوگونه یا بهتر است بگوییم فراگونه‌ی کلی تقسیم می‌کند. به این دلیل فراگونه گفته می‌شود که بزرگتر از گونه‌های ادبی و هنری هستند و این گونه را در خود جای می‌دهند. نخست آنهایی که وجه تک‌گویی-شان غلبه دارد و دوم برعکس، آنهایی که وجه چندگویی آن‌ها غالب است. بنابراین دو فراگونه‌ی تک-گویی و فراگونه‌ی چندگویی وجود دارد. البته برای جلوگیری از تعمیم افراطی باید گفت که هیچ متنی بی‌بهره از متن‌های دیگر نیست و تفاوتی که میان آن‌ها وجود دارد، تفاوت بر سر میزان گفتگومندی است. چنان که تودوروف در شرح نظریات باختین می‌گوید: «تمایز قابل طرح در اینجا نه تمایز بین سخن‌های واجد بینامتنی و سخن‌های تهی از آن، بلکه تمایز بین دو نقش ضعیف و قوی بینامتنی در سخن است» (همان:۱۲۵). فراگونه‌ی تک‌گویی، گونه‌های همچون شعر دارد و فراگونه‌ی چندگویی نیز دارای گونه‌هایی همچون رمان است. به عبارت دیگر، از نظر باختین شعر بهترین نمونه‌ی تک‌گویی و رمان بهترین گونه‌ی چندگویی است و به همین دلیل، اندکی تأمل بر سر این دوگونه می‌تواند روشنگر باشد.

بنابراین نظریه‌ی «گفت‌وگومداری» باختین که از لحاظ سابقه و البته پیوند با مفهوم «بینامتنی» کریستوا، می‌تواند نظریه‌ی «پیشابینامتنی» نامیده شود، از نخستین بارقه‌های مطالعات پردامنه‌ی اصحاب نقد نو و پساساختارگرایان در زمینه‌ی مناسبات بینامتنی به شمار می‌آید. هم‌چنان که بابک احمدی معتقد است، «منطق مکالمه، فضایی بینامتنی است. هر سخن (به عمد یا غیرعمد، آگاه یا ناآگاه) به سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آن‌هاست، گفتگو می‌کند، آوای هر متن در این هم‌سرایی معنا می‌یابد» (احمدی،۱۳۷۰: ۹۳). گفتنی است که باختین «گفت-وگومداری» را موضوع بررسی‌های معناشناختی قلمداد می‌کند، البته نباید از یاد برد که صرف وجود «گفت‌وگو» و مظاهر عینی آن نظیر مکالمه شخصیت‌ها در یک متن ادبی، همیشه دال بر خصلت «گفت-وگومدار» متن نیست. زمانی می‌توان با اطمینان از وجود خصلت گفت‌وگومداری در یک متن صحبت به میان آورد که صبغه‌ی غالب و مسلط یک صدا و یا جهان‌نگری یک‌سویه در میان نباشد و رویکرد شاخص متن، حفظ استقلال و آزادی بیان صداها و یا جهان‌نگری‌های متعدد باشد. کریستوا نیز «بینامتنی» را در گستره‌ی بررسی زبان قابل کاربست می‌داند. البته باید به این امر توجه کرد که بینامتنی کریستوایی، به هیچ وجه نقد منابع (Critique des Sources) نیست و به دلیل پیچیدگی‌های بسیار چندان قابلیت

کاربست به متن ادبی را ندارد (نامور مطلق،۱۳۹۱: ۵۲). ژرار ژنت گسترده‌تر و نظام یافته‌تر از ژولیا کریستوا و رولان بارت، به بررسی روابط میان یک متن با متن‌های دیگر می‌پردازد. مطالعات ژنت قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی را در برمی‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن مورد بررسی و مطالعه قرار دهد. او مجموعه‌ی این روابط را ترامتنیت می‌نامد. ترامتنیت چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. ژنت این روابط را به پنج دسته‌ی بزرگ یعنی بینامتنی، پیرامتنی (Paratextualite)، فرامتنی (Metatextualite)، سرمتنی (Architextualite) و بیش‌متنی (Hypertextualite) تقسیم می‌کند (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۸۵).

پس از کریستوا، ژنت از معدود نظریه‌پردازانی بود که توانست در این زمینه به صورت نظام‌مند، روابط میان‌متنی را شرح دهد. ژنت را می‌توان از سایر ترامتنیتها و هم‌چنین از بینامتنیت کریستوایی جدا کرد. او در مقدمه‌ی کتاب «الواح بازنوشتنی» در خصوص بینامتنیت می‌نویسد: «نخستین آن‌ها چند سالی است که توسط ژولیا کریستوا با نام بینامتنیت مورد مطالعه قرار گرفته است و این نامگذاری به طور مشخص پارادایم واژه‌شناسی ما را شکل می‌دهد. من به نوبه‌ی خودم آن را بی‌شک، شیوه‌ای محدود به وسیله‌ی یک رابطه‌ی هم حضوری میان دو یا چندین متن تعریف می‌کنم، یعنی به طور اساسی و اغلب با حضور واقعی یک متن در دیگری».

چنان‌که مشاهده می‌شود و نویسنده‌ی الواح بازنوشتنی نیز به صراحت اعلام می‌کند بینامتنیت نزد ژنت نسبت به بینامتنیت نزد کریستوا گستره‌ی متفاوتی دارد. زیرا بینامتنیت ژنتی دارای ابعاد محدودتری است. همچنین بینامتنیت رابطه‌ی میان دو متن بر اساس هم حضوری است. به عبارت دیگر، هرگاه بخشی از یک متن (متن۱) در متن دیگری (متن۲) حضور داشته باشد، رابطه‌ی میان این دو رابطه‌ی بینامتنی محسوب می‌شود (همان: ۸۷). به همین علت می‌توان بینامتنی ژنت را برآمده از پژوهش‌ها و ملاحظات نظری کریستوا دانست، با این تفاوت که بینامتنی ژنتی محدودتر و منسجم‌تر بوده و جنبه‌ی کاربردی بیشتری دارد (نامورمطلق،۱۳۹۱: ۵۹).

### ۲-۲. علی بدر و رمان *ملوک الرمال*

علی بدر (۱۹۶۴– ) نویسنده و رمان‌نویس عراقی، از مهم‌ترین رمان نویسان جهان عرب به شمار می-رود.

رمان‌های علی بدر از مطرح ترین روایت های پست مدرن به زبان عربی به شمار می‌روند که عبارتند از: بابا سارتر (۲۰۰۱)؛ شتاء العائلة (۲۰۰۲)؛ الطریق الی تل المطران(۲۰۰۳)؛ الولیمة العاریة (۲۰۰۴)؛ صخب ونساء و کاتب مغمور(۲۰۰۵)؛ مصابیح اورشلیم( ۲۰۰۶)؛ الرکض وراء الذئاب (۲۰۰۷)؛ حارس التبغ ( ۲۰۰۸)؛ ملوک الرمال (۲۰۰۹)؛ الجریمة، الفن، وقاموس بغداد (۲۰۱۰)؛ اساتذة الوهم (۲۰۱۱)؛ والکافرة ( ۲۰۱۵)

« این نویسنده ی پرکار که خود را وقف رویدادنگاریِ تاریخ مردم سرزمین خود کرده است، تاکنون بسیاری از رمان‌های خود را در مورد بغداد نوشته و در داستان‌های خود، سرگذشت پایتخت عراق را در روزگار سلاطین عثمانیِ دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی و دوران حکومت صدام حسین دنبال کرده است. علی بدر که خود در مبانی پسااستعماری صاحب نظر است، با بهره‌گیری از اندیشمندانی چون ادوارد سعید؛ امپریالیسم، عثمانی و فجایع روزگار صدام حسین را با یکدیگر پیوند می‌دهد. »(صالح،۱۳۸۷: ۲۱).

افکار علی بدر آمیزه‌ای از جریان پست مدرنیسم و جریان پسااستعماری است و رمان‌های او فهرستی از سبک‌های بی‌قاعده برای احیای صداهای مقهور و شکست خورده در زندگی اجتماعی و سیاسی و فرهنگی او می‌باشد. وی هم‌چنین به دقت، زندگی سیاسی و فرهنگی، زندگی خانواده‌های بغدادی و افراد غنی و فقیر در بغداد را ترسیم می‌کند و روایت‌های او بین مناطق لوکس و ویران و بین معماری‌های خانه‌ی فقیران و منازل اشرافیان طراحی شده است. کسی که رمان‌های علی بدر را مورد مطالعه قرار دهد، در دام و تله‌ای که بین مطابقت این روایات با واقعیت گسترده شده است، گرفتار خواهد شد و راهی را که ممکن است به سرمنزل مقصود رهنمون شود را گم خواهد کرد. بنابراین بسیاری از خوانندگان رمان‌های علی بدر، فریب خوردگان این سبک و روش هنری او هستند، اسلوب و روشی که شبیه به یک بازی است که نویسنده آن را ابداع کرده است و توانست خیال هنری را با واقعیت درهم آمیزد تا بتواند از این درهم آمیختگی، اتفاقات شخصی خویش را به تصویر بکشد؛ واقعیاتی که در حقیقت چیزی جز اتفاقات و حوادث و رویدادهای تخیل‌آمیز نیستند هرچند که ممکن است میان آنها سرنخ طلایی باشد که امتداد آن بین واقعیت و خیال به وجود آمده است.

شایان ذکر است که دستاوردهای روایی علی بدر نه فقط پیشگام موفقیت‌های داستانی عراق است بلکه طلیعه‌دار دستاوردهای روایی معاصر عربی است از این حیث که تصویری نامأنوس و غیر عادی را هم از بعد کثرت تولیدات و هم از نظراهمیت موضوعات و مضامینی که در رمان‌های خود مطرح می‌کند، ترسیم می‌نماید.

*ملوک الرمال* (پادشاهان شنزارها) بیش از آن که یک روایت باشد به یک داستان پلیسی شبیه است که قصه‌ی یک سرباز سرگشته در یک صحرای جادویی را به تصویر می‌کشد. ملوک الرمال یک داستان تراژدی و غم‌انگیز است از این منظر که مرگ را امری عادی تلقی می‌کند و به عاقبت و غایت ترسناک حیات انسان توجهی ندارد و این بی‌تفاوتی از حد ناچیز شمردن زندگی در عراق فراتر می-رود.(طوقی،۱۳۹۶: ۶۳)

ملوک الرمال داستان رویارویی نیروهای نظامی ارتش عراق با گروهی از بادیه نشینان است که به دولت و حکومت عراق هیچ وابستگی ندارند و زیر بار ولایت و حکومت آن‌ها نمی روند. روایت داستان را یکی از نظامیان بر عهده دارد و تنها اوست که از گروه، جان سالم به در می‌برد و نجات می‌یابد و رویدادها و حوادث این ماجراجویی را به زبان خود روایت می‌کند. تیمی از تکاوران گروه ۲۳ام ارتش متشکل از سربازان و افسران نظامی مأموریت جنگ با عده‌ای از بادیه نشینانی را دارند که زیر بار حکومت و دولت نمی‌روند، جنگی که در آن زمان به غارة الصحرا ملقب گردید. نیروهای عراقی پس از به هلاکت رسیدن سه نفر از سربازان عضو سازمان اطلاعات گردان در تل الحمراء واقع در جنوب غربی عراق در پی تعقیب قبیله‌ی بنی جدله و پیشاپیش آنها شخصی به نام جساس بن مخیمر است که به همراهی چهار نفر از همراهان خود سبب قتل تعدادی از سربازان ارتش عراق شده است. از طرفی چون این جنگ قرار بود در صحرا انجام پذیرد بنابراین ارتش عراق شخصی بادیه نشین به نام منور که به مناطق مختلف صحرا آشنایی دارد را به عنوان راهنمای خود به خدمت می‌گیرد تا در شرایط حساس جنگ با اطلاعاتی که در دست دارد به آنها کمک کند. اما در جریان داستان هویت واقعی منور آشکار می‌گردد و معلوم می‌شود که او نیز با جساس هم دست است و با هدف فریفتن نیروهای نظامی ارتش عراق، تعمداً اطلاعات ناقصی را در اختیار آنها قرار می‌دهد. پس از آشکار شدن چهره‌ی واقعی منور ارتش به تعقیب او می‌پردازند اما از دستگیری او عاجز می‌مانند و در این راه مابقی سربازان نیز کشته می‌شوند. بدر در بحبوحه‌ی رمان خویش صحنه‌هایی زیبا را به خواننده عرضه می‌کند؛ از جمله لحظه‌ای که سرباز راوی در بیابان تنها می-ماند در حالی که تمامی هم رزمانش کشته شده‌اند و ترس و وحشت عمیقی روح و جان او را در بر می-گیرد ودر این لحظه احساس می‌کند که برای نجات از مرگ به یاری هر انسانی نیازمند است حتی اگر دشمن او باشد. راوی تنها بازمانده‌ی گردان در صحراست و برای انتقام جویی به قبیله‌ی بنی جابر که ارتباط مستحکمی با دولت عراق دارد می‌پیوندد و پس از پیدا کردن منور، نهانگاه جساس را نیز می‌یابد، همان بدویِ جوان و قاتل، همان رقیب سرباز راوی داستان که جهت تسلیم وی به حکومت عراق به

سمت شهر می‌آید اما از این کار منصرف می‌شود. یکی از زیباترین پرده‌های داستان ملوک الرمال، آن صحنه‌ای است که راوی با جساس در کنار رودخانه‌ی شهر می‌نشیند درحالی که اسیر و دربند است، از پرآبی دجله اشک می‌ریزد و احساسش براین است که پرآب بودن دجله و کم آب بودن صحرا تا حدودی اصول و مبانی وجودی خود را متزلزل می‌کند. پس همانند انسانی با اراده که انتظار کمک از کسی جز از ذات خود را ندارد گریه می‌کند اما در نهایت از سوی سرباز راوی داستان آزاد می‌شود.

علی بدر رمان خود را به روش و ساختار بسیار جذاب و دلپسند بیان می‌کند، با این حال به قسمت قابل توجهی از تنش‌های جذاب در رمان خود تأکید می‌ورزد. نویسنده رویدادهای رمان خود را به واسطه‌ی توانایی‌های هنری فوق‌العاده‌اش پیش می‌برد. از ویژگی‌های این رمان این است که با سبک و سیاقی خاص شرح رویدادها را بیان می‌کند. اگر چه ملوک الرمال با واقعیت رئالیستی مطابقت بسیار دارد و گویی از تجربه‌های مؤلف صحبت می‌کند ولی انگار از این واقعیت عبور می‌کند و با ظرافت هنرمندانه‌ای احساسات و عواطف بشردوستانه را در درون رمان نشان می‌دهد و نیز جنگ و درگیری بین بادیه‌نشینان و سربازان عراقی در این رمان افق نوینی از روایت عراقی را به روی مخاطبان خود می‌گشاید.

**۳. التفات به گفت‌وگوی مداری در ملوک الرمال**

**۳-۱. بررسی چندصدایی در ملوک الرمال**

تعاریفی که "باختین" از رمان ارائه می‌کند بر محور گفتگو و چندصدایی است. «رمان مجموعة متنوّعی از انواع گفتارهای اجتماعی – و گاه حتّی مجموعه‌ی متنوّعی از زبان‌ها– و مجموعه‌ی متنوّعی از صداهای فردی است که هنرمندانه سازمان یافته‌اند» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱). به دیدگاه «باختین» رمان در واقع وسیله و کنشی است که از طرف جوامع ادبی مدرن ایجاد شده، هدفش نزدیک کردن گروه‌های متکثّر قومی، مذهبی، نژادی و ... است که در جامعه‌ی مدرن، ناگزیرند که در کنار هم کار کنند؛ زندگی کنند و جامعه را بسازند. از دید باختین وجه تمایز رمان با سایر هنرها در خصلت گفتگوگرایی آن است. هیچ اثر هنری به اندازه‌ی رمان نمی‌تواند گفتگوگرا باشد؛ به این معنا که در جریان خلق اثر هنری، اقتدار خالق اثر، به حدّاقل می‌رسد و هنرمند، اجازه می‌دهد که صدای مختلف شخصیّت‌ها شنیده شود. در داستان‌ها و روایت‌های پیش از رمان، با زبانی یک‌پارچه، واقعیّتی مطلق، قهرمان‌های صاحب حق و موضع‌گیری‌های برتر راوی یا شخصیّت‌های داستان روبه‌رو بودیم. «رمان بیش از هر نوع ادبی دیگر، با کیفیت چندآوایی همراهی دارد و «باختین» بخش اساسی مطالعات خود را مصروف آن می‌کند» (تودوروف،۱۳۷۷: ۹).

«صدای چندگانه»، که از جنبه‌های بارز چندصدایی است، در کلام غیرمستقیم آزاد صداهای چندگانه (صدای راوی و شخصیت‌ها) بازنمایی می‌شود، چرا که کلام غیرمستقیم آزاد ترکیب زبان‌شناختی کلام مستقیم و غیرمستقیم است. با توجه به تقسیم‌بندی دیدگاه‌های روایت که مصطفی مستور در کتاب مبانی داستان کوتاه از آنها سخن گفته است، می‌توان زاویه‌ی دید رمان «ملوک الرمال» را دانای کلّ نمایشی دانست. «دیدگاه دانای کلّ نمایشی دانای کلّ است، امّا آنچه را که می‌بیند، گزارش می‌دهد. در واقع راوی همچون دوربینی عمل می‌کند که اعمال و کارهای شخصیّت‌ها را به نمایش می‌گذارد... در این دیدگاه به رغم تأکیدی که بر بی‌طرفی آن می‌رود، اما امکان تحقّق بی‌طرفی مطلق تقریباً صفر است. راوی در توصیف و تشریح صحنه- گزارش واقعیت- به ناچار در واقعیّت تصرّف می‌کند. این تصرّف از طریق تأکید بر برخی رفتارها یا گفتارها و یا اشیای صحنه صورت می‌گیرد. به هر حال به دلیل داوری بسیار اندکی که در متن صورت می‌گیرد، مخاطب فرصت و امکان تعامل فعّال با داستان را پیدا می‌کند. این دیدگاه اگرچه به دلیل ماهیّتش ممکن است سرد و بی‌عاطفه تلقّی شود، امّا در داستان‌هایی با موضوع خشونت بیشترین تأثیر را بر مخاطب می‌گذارد» (مستور،۱۳۷۹: ۳۸). این نوع شیوه‌ی روایت در «ملوک الرمال» باعث می‌شود نویسنده، خواننده و نظراتش را در مورد یک حادثه و صحنه‌ی خاص دخیل کند. آنجا که نویسنده از علّت وقوع حادثه یا بروز حسّی در هر یک از شخصیّت‌ها اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و یا با یک عدم قطعیّت محسوس از آن سخن می‌گوید در واقع راه را برای مطرح شدن آرای مختلف باز می‌گذارد و موجبات سخن گفتن خواننده با متن و نویسنده را فراهم می‌کند. از جمله موارد صدای چندگانگی در رمان «ملوک الرمال» به شرح زیر است:

«منور سرش را رو به آسمان بالا برد همانند کسی که به اسب فرار کرده، نگاه می‌کند تا اینکه او احساس کرد که بعضی از قطره‌ها در چشمانش مستقیم سرازیر می‌شود اندکی سکوت کرد و به ندای دور گوش داد او حدس می‌زد چیزهایی همانند جرقه از آسمان روانه می‌شود و با صدای آهسته گفت: طوفان شدیدی که به همراه سنگ کوچک می‌آید که به سنگریزة شنی کوچک نامیده می‌شود و اصابت می‌کند و می‌کشد و پس از آن باران کمی برگشت و ابرها آشکار شد و خورشید برگشت» (بدر،۲۰۱۱: ۶۹).

در این رمان می‌توان حضور همزمان و با هم صدای راوی (زمان گذشته و ضمیر سوم شخص) و صدای شخصیت را شاهد بود. در ذیل به نمونه‌ی دیگری از گفتگوی راوی با زنی که از مکان دوردست آمده، اشاره می‌کنیم:

«از کدام کاروان آمده‌ای؟ به او گفتم.

از آنجا؟ با دستش به جنوب اشاره کرد.

از آنجا . . از کجا؟ به قصد توضیح از او پرسیدم . .

از آنجا . . و با دستش یک بار دیگر اشاره کرد.

متوجه نمی‌شوم . . آیا از جایی آمده‌ای که نام و نشانی ندارد؟

از صحرا . .

اینکه همه‌ی آن صحرا است؟ به او گفتم.

بله . . از صحرا آمده‌ایم . . یعنی ازآنجا...» (بدر،۲۰۱۱ :۱۶۰).

در رمان «ملوک الرمال» ما شاهد شخصیت‌ها از قید آراء نویسنده و پیامد آن، تکثر صداهای در فضای متنی هستیم و در چنین فضایی شخصیت‌ها با جهان‌نگری متفاوت با هم حرف می‌زنند، پاسخ یکدیگر را می‌دهند در این میان صدای راوی همسطح و همسویه با نام صداها شنیده می‌شود و راوی به دور از نگاهی یک‌سویه به صداهای موافق و مخالف اجازه‌ی ابراز عقیده می‌دهد. در عرف شناخته‌شده‌ی رمان-نویسی، نویسنده بر شخصیت‌ها تسلط دارد و سرنوشتشان را از پیش تعیین می‌کند و آن‌ها نیز در برابر خواسته‌های او تسلیم می‌شوند. و به دیدگاه پاینده، صدای مؤلف در این رمان‌ها، یگانه صدایی است که از متن شنیده می‌شود (پاینده،۱۳۹۰: ۶۱۷).

**۳-۲. بینامتنی، گفت‌وگو مداری و دیگرپذیری در ملوک الرمال**

بینامتنیّت «مبتنی بر این اندیشه است که متن، نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد» (مکاریک،۱۳۸۴: ۷۲). به سخن دیگر «متن‌ها نیز در پیوند با یکدیگر شکل می‌گیرند، به عقیدهٔ باختین هیچ کلمه‌ای دست اوّل نیست و پشت هر عبارت، پیشینه‌ای از کاربردهای آن را در متون قبلی وجود دارد، یعنی هر کتاب و هر متن، رشته‌ای است از روابط درهم تنیده، واژه‌ها با هم صحبت می‌کنند، سکوت‌ها نیز روایت‌گرند و در گفتگوها مشارکت می‌جویند، زبان مانند عالم، دنیایی از فراخوان‌ها و پاسخ‌هاست» (پاژ، ۱۳۸۱: ۷).

بنابر 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، گفتگو می‌کند» (احمدی،۱۳۷۰: ۹۳).

متن‌ها در دو سطح با یکدیگر گفتگو می‌کنند: «نخست حوزه‌ی فرامتن که معنای متن در بستر و بافت فرهنگی و سیاسی و اجتماعی در ارتباط با متون دیگر مشخّص می‌شود و هر متن کنش و واکنشی نسبت به متون پیش و پس از خود تلّقی می‌شود، حوزه‌ی دیگر فهم گفتگویی مربوط به متن و دلالت‌های درون متنی است که طیّ آن تعامل و مکالمه و گفتارهای موجود در متن مورد نظر است (رضی و بتلاب اکبر آبادی،۱۳۸۹: ۳۱).

در رمان *ملوک الرمال* نویسنده، خواننده را به انواع روایت به‌هم ریخته‌اش عادت داده است تا خواننده انتظار شخصیت‌ها و اتفاقات تازه را داشته باشد و رمان از قطعات مختلفی که به هم دوخته یا بافته شده-اند، شکل گرفته است. در مجموع رمان نوعی بازی است که نویسنده با خواننده شروع می‌کند و به عمد او را درگیر می‌کند تا علاوه بر خواندن رمان، مدام پی‌جوی ارتباط بین شخصیت‌ها و راوی باشد. این بازی را که می‌شود به چیدن و جور کردن قطعات پازل به هم ریخته‌ی آدم‌ها و اتفاقات در بستر رمان «ملوک الرمال» تشبیه کرد. در این رمان گاهی نویسنده شخصیت‌ها را خلاقانه در رمان خود بازآفرینی می‌کند و از این طریق به زندگی‌شان در متن ادامه می‌دهد.

بینامتنیّت در محور عمودی البته جنبه‌ی مهم‌تری عبارت است از ارجاع این متن به متنی متقدم و الهام گرفتن از آن (پاینده،۱۳۹۲ :۵۵). از آنجایی که پاینده در کتاب خود از زبان باربارا فُلی این تحول بینامتنی را بدین‌گونه نقل می‌کند:

«شخصیت‌ها تصویر کوچک از سنخ‌های شاخصِ اجتماعی هستند [هرگز نیستند]؛ آن‌ها دچار دشواری‌ها و کشمکش‌هایی می‌شوند که متضمن گرایش‌های مهم در [روندهایی به غیر از روندهایی منجر به] تکوین تاریخ است [صَرف نظر از این که تکوین مفهومی ممکن است داشته باشد، اما می‌توان گفت که دشواری‌ها و کشمکش‌های شخصیت‌ها متضمن گرایش‌های مهم در طرح روایت است، گرایش‌هایی که ریشه در سایر بینامتن‌ها دارد]؛ یک یا تعداد بیشتری از اشخاص جهانی – تاریخی وارد دنیای داستان می‌شود و به احکام عام و قضاوت‌های متن اعتباری برون‌متنی می‌بخشد [اما با برملا شدن ماهیت در واقع بینامتنی – و نه برون متنی– منابع آن اعتبار، احکام و قضاوت‌های مذکور بی‌درنگ تضعیف می‌شوند و صحّت‌شان مورد تردید قرار می‌گیرد؛ نتیجه‌ی رمان بر مشروعیت هنجاری مجدداً صحّه می‌گذارد [هرگز صحه نمی-گذارد، بلکه مورد مناقشه قرار می‌دهد] که کشمکش اجتماعی و سیاسی را به مجادله‌ای اخلاقی تبدیل می‌کند» (پاینده،۱۳۸۳: ۳۰۴ و۳۰۳).

نظریه ژنت شیوه‌ای محدود از حضور یک متن در متن دیگر است. ژنت در همین توضیحات مختصر بینامتنیت را به سه دسته: ۱. صریح و لفظی ۲. غیرصریح و پنهان شده ۳. ضمنی طبقه‌بندی می‌نماید. در بینامتنیت صریح حضور آشکار یک متن در متن دیگر مورد توجه قرار می‌گیرد از جمله نقل‌قول‌های با ارجاع یا بی‌ارجاع. در بینامتنیت غیرصریح حضور پنهان یک متن در متن دیگر مورد بررسی قرار می-گیرد. سرقت‌های ادبی – هنری را می‌توان از اینگونه شمرد. در بینامتنیت ضمنی، مرجع متن به دلایل ادبی معلوم نیست اما صریح هم نیست.

مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتنیت، کنایات، اشارات، تلمیحات و ... است. تنها کسانی که نسبت به متن اوّل آگاهی دارند، متوجه این بینامتنی می‌شوند (محمودی ناظر،۱۳۹۳: ۷). از آنجایی که بینامتنیت به معنای درآمیختن ژانرهاست، راوی داستان توانسته است با استفاده از شخصیت‌های متفاوت و شناخته شده در داستان خود متنی تاروپودی از نقل‌وقول‌های مختلف، را در داستان خود به کار ببرد. از نمونه‌های بین‌متنی که می‌توان در رمان «ملوک الرمال» به آن اشاره کرد صداهایی است که از درون داستان بافته می‌شوند و نیز رقابت صداهایی که به نوشتار تبدیل می‌شوند و فضایی برجسته را برای خواننده تشکیل می‌دهند.

در یکی از این اشارات، راوی صدای حقیقتی را که تجلی‌گر وقایع جنگ از دید اول شخص داستان است، بدین صورت بیان می‌کند:

«قرار بود که سپیده دم و ابرهای آراسته و لباس‌های سربازی و چکمه‌های پلاستیکی و کلاه‌های پشمی و خشاب، فجر و سپیده دم دیگری را برای این جوانان بالغ رقم بزنند. ولی این امر متفاوت بود اینجا در جبهه جنگ، جایی که به سرعت ما را در هلیکوپتر سوار کردند، وقتی که سروان امدادی، سپس پشت سر آنها ما سربازان سوار هواپیما شدیم، و بعد از لحظاتی هواپیما به صورت عمودی پرواز کرد. سپس با پره‌هایش به سمت شمال تغییر جهت داد تا از مکان‌های پشت جبهه بگذرد و ما از بالا پرچم‌های توپخانه و مخزن آذوقه، و وسایل و ادوات رصد کردن را می‌دیدیم. سپس هواپیما به تدریج به اعماق صحرا تغییر مسیر داد» (بدر،۲۰۱۱: ۱۵).

در اشاره‌ای دیگر، صدای راوی به تشبیه و نماد نزدیکتر می‌شود که ریشه در افکار درونی او دارد:

«هواپیما در حال پرواز بود من شعله‌های کوتاه آتش را دیدم و در حالی که آتش از هیزم سوخته شده در آتشدان بالا می‌رود و عشایر مانند مورچه را در بین تپه‌ها می‌دیدم که آنها نزدیک آن طرف صحراء نمی‌شدند زیرا که آن طرف صحراء مجاور شهرها می‌باشد» (همان:۱۷).

در ذیل به نمونه‌ی دیگری از تشبیه اشاره می کنیم:

«نمی‌توان به حساب آورد که خداوند در صحرا نسبت به صحرانشینان غریب و ناآشنا و برای آنها دور دست است، بلکه او از آنهاست و در میان آنها، او انسانی بدوی بزرگتری است که در وجودی که خلق کرده و آفریده است در جهت راست و چپ، شرق و غرب، شمال و جنوب سیاحت و گردش می‌کند، او خود جهت است برای اینکه جهت و سمت و سویی برای وجود نمایان نباشد، او خود حد و مرز است که حد و مرزی برایش متصور نیست، او روح و نفس وجود در خودِ وجود می‌باشد، بنابراین خداوند هنگام مغرب با رنگ آتشین صورتی رنگ بالا می‌رود، هنگامی که خورشید درست در بالای سر ما قرار می‌گیرد او همانند رنگ صدفی تپه‌ها و زمین های پست و صاف و کم ارتفاع است. و او خود ماه است هنگامی که در دل آسمان کاشته می‌شود، مانند سکه‌ای از نقره، و رنگ و رویش تغییر می‌کند و او هر زمان که در شن‌زارهای عمیق فرو می‌رود، او آن اشعه تقسیم و منشعب شده و درخشان است که هماهنگی کامل میان اجزای آن و شعاع‌های آن وجود دارد بخاطر رنگ‌های ردیف و پشت سرهمی که دارد، خداوند رنگین کمانی است که درخشان و با درخشندگی ظاهر می‌شود، و حلقه‌ی رنگین آن در بالاترین نقطه آسمان شکسته می‌شود و در هوا پراکنده می‌شود» (بدر،۲۰۱۱: ۱۵۶).

باز در اشاره‌ای دیگر، راوی داستان به صدای شخصیتی به نام افسر بزرگ می‌پردازد که قصد او ایجاد وحشت در قبیله‌ی بنی جدله می‌باشد:

«مأموریت شما به اسارت گرفتن تعدادی از افراد صحرایی از قبیله‌ی بنی جدله می‌باشد، نفر اول در این مجموعه‌ی افراد، جساس بن مخیمر بنی جدله می‌باشد، و چهار نفر از معاونین او: غالب بن عبود، جوید بن شمران، غریب بن حویط، مناحی بن حواس، اینها هدف‌های اصلی هستند که آنها را به اسارت بگیریم یا بکشیم. اسارت گرفتن آنها بهتر از کشتن آنها می‌باشد، تا بتوانیم از اطلاعاتی که دارند استفاده کنیم و کسانی که پشت آنها هستند و همدست‌شان می‌باشند را شناسایی کنیم» (بدر،۲۰۱۱: ۲۷).

به دیدگاه نگارنده، بینامتنیت به کار رفته در این متن‌ها، در خدمت القای معانی به این داستان و به بیان حالات روحی شخصیت‌ها و مراحلی که پشت‌سر می‌گذارند قرار گرفته است .

داستان‌هایی که «علی بدر» در این رمان آورده، داستان‌هایی لایه‌لایه هستند. روایتگری او از منظری کاملاً ذهنی بازگو می‌شود؛ در بخش اول صدایی حقیقی زاویه‌ی دید کلاً به اول شخص شرکت کننده تغییر

می‌کند و در بخش دوم روایت با صدای نمادی راوی، که به صورت کاملاً عینی به بازگفتن دنیای جنگ و صفات حقیقی خداوند و رد و بدل شدن جملات تشبیه در ساحت وجودی ذهن و عین برای خواننده داستان خود بیان می‌کند و راوی مداخله‌گر یا دانا علاوه بر بازگویی داستان، منظری ذهنی هم بر وقایع می‌گشاید و متقابلاً وقتی خود راوی، داستان تشبیه را روایت می‌کند این حس در خواننده تقویت می‌شود. و در بخش سوم روایت از منظر راوی سوم شخص از سر گرفته می‌شود، و یک روایت مستقیم با صدای افسر را بیان می‌کند و این تغییر زاویه‌ی دید از منظر صدای حقیقی به صدای نمادی و شخصیتی، خود، عدم قطعیت وجودشناختی را برای خواننده داستان در پی داشته است.

در نقل‌قول‌هایی که پیش از این از رمان «ملوک الرمال» ذکر شد، مثال‌های بارز دیگری از اشارات بینامتنی وجود دارد که از منظر نظریه‌ی ژنت قابل بررسی و بازبینی‌ست. به عنوان نمونه، می‌توان به نقل-قولی که در روایت بیان گشته، اشاره نمود:

«به خوبی خودم را برای میدان نبرد با جساس و یا با قبیله‌ی بنی‌جدله آماده کرده بودم برای این چنین مبارزه‌ای اقدامات احتیاطی دیگر برای این میدان نبرد درنظر گرفته شد اگرچه ناکافی یا نابرابر بود ولی حداقل دفاع از خود بود. سؤالی که باید از خودم بپرسم که آیا با آنها باقی خواهم ماند و تا چه وقت؟ آیا از چادر صحرا فرار کنم برای اینکه بنی‌جابر در نقطه مشخص پیدا کنم یا حداقل در جستجوی قافله دیگری باشم که از اینجا عبور می‌کند، به آن بپیوندم و به بنی-جابر برسم؟ نکته مهم این است که از نیت قبیله و جساس باخبر شوم، آیا آنها نقشه‌ای برای کشتن من در اینجا را دارند؟ آیا به چیزی فکر می‌کند که من فکر می‌کنم؟ آیا می‌خواهند مرا به شکل پنهان بکشند؟ آیا می‌گذارند من فرار کنم و بعد یکی را پشت‌سر من بفرستند یا حداقل جساس برای کشتنم به پشت‌سرم می‌رود همه این افکار یکباره به ذهنم خطور کرد و من باید همه‌ی این چیزها را با سرعت ممکن حل می‌کردم» (بدر،۲۰۱۱ :۱۸۴–۱۸۲).

به نگرش و ایده‌ی مطرح شده‌ی رولان بارت در مقاله‌ی «مرگ مؤلف» (Death of the Author) (۱۹۶۸) اشاره می‌کند. بارت در این مقاله دیدگاه سنتی درباره‌ی مؤلف را به عنوان چهره‌ای مقتدر که اقتدار خود را بر متن تحمیل می‌کند مورد انتقاد قرار می‌دهد و رابطه‌ای متفاوت میان مؤلف، متن و خواننده برقرار می‌کند. او با اعلام مرگ مؤلف خوانش و نقدی را که متن را با رجوع نهایی به دیدگاه‌های مؤلف به عنوان داور نهایی می‌فهمد و خواننده را در موضعی انفعالی قرار می‌دهد، نقد می‌کند. از نظر «رولان بارت» «تولد خواننده» لاجرم به بهای «مرگ مؤلف» تمام می‌شود. «متن بافت یا نسجی از نقل-

قول‌هایی است که از مرکزهای فرهنگی بی‌شمار، و نه از یک تجربه‌ی فردی واحد، به‌دست آمده‌اند». از این رو مؤلف بیش از آن‌که صاحب اقتداری منحصر به فرد باشد به نگارنده‌ای شبیه است که اثر را تولید می‌کند اما تبیین و تفسیر آن را در انحصار ندارد. او تنها قدرت مخلوط کردن و مقابله‌ی متن‌ها با یکدیگر را دارد بدون این‌که بر یکی از آن‌ها تکیه کند (رشیدیان،۱۳۹۳: ۶۱۸ و۶۱۷).

در نقل‌قولی که در مورد مرگ مؤلف در روایت علی بدر ذکر شد، کشمکش بین نویسنده و شخصیت، در نهایت با برتری شخصیت به پایان می‌رسد. نویسنده از نافرمانی شخصیت خشمگین می‌شود، اما این خشم تأثیری بر عزمِ جزمِ «قهرمان» ندارد و او هم‌چنان از فرمان مؤلف سرپیچی می‌کند. ردپایی که از شخصیت می‌ماند، استعاره‌ای از نشانه‌هایی است که آزادانه مستقل و حتی در تخالف با میل مؤلف در متن حضور دارند و امکانی برای تفسیر آن در اختیار خواننده قرار می‌دهند (پاینده،۱۳۹۰: ۱۲۲). مضاف بر اینکه، این اشاره‌ی بینامتنی به نوبه‌ی خود به چندصدایی و «تکثر معنایی» متن نیز اشاره می‌کند، چرا که مفهوم «مرگ مؤلف» اصالتاً با گفت‌وگومداری باختینی هم‌پیوندی و هم‌خوانی دارد.

**۳- نتیجه‌گیری**

نتایج بدست آمده از این تحقیق بدین قرار است:

۱. رمان *ملوک الرمال* با توجه به آراء باختین متن توفیق‌یافته‌ای است که توانسته نفوذ اندیشه تک‌گویی در گفتمان را کاهش دهد و زمینه‌ی مناسبی را برای تضارب صداها، اندیشه‌های متفاوت و نگرش‌های ناهمگون و در نتیجه پذیرش دیگری به مثابه‌ی آگاهی مستقل و جداگانه، فراهم آورد.

۲. متن علی بدر با تکیه بر نظامی بیناگفتمانی، پویایی معناشناختی قابل توجهی می‌یابد. هر گفتاری در رمان *ملوک الرمال* به نحوی از انحاء با گفتارهای دیگر ارتباط می‌یابد که این چنین است که می‌توان متن روایت علی بدر را به خاطر حضور چشمگیر مناسبات بینامتنی در ریخت، ساختار و محتوا واجد ماهیتی تکثرپذیر دانست.

۳. رمان *ملوک الرمال* فضایی گفت‌وگومدار را در پیرنگ، درونمایه‌ها و ساختار داستان پدید آورده است، به گونه‌ای که صداها و اندیشه‌های متفاوت توانسته‌اند با اعتباری متناظر و بر اساس مساوات با یکدیگر وارد گفتگو و مکالمه شوند. همچنین کاربست نظریه‌ی ژرار ژنت به این متن، مبین این نکته بود که متن *ملوک الرمال* از طریق ارجاعات و اشارات فراوان، به گونه‌ی چشمگیری با دیگر متون به هم‌کنشی

پرداخته و حضور صداهای متفاوت و متباین که از ویژگی‌های گفت‌وگومداری و دیگرپذیری‌ست را به رسمیت شناخته است.

منابع و مصادر:


۱. احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز، چاپ اول

۲. باختین، میخائیل، (۱۳۷۳)، *سودای مکالمه، خنده، آزادی*، ترجمه محمد پوینده، تهران: آرست.

۳. باختین، میخائیل، (۱۳۸۴)، *زیبایی شناسی و نظریه رمان*، ترجمه آذین حسین‌زاده، تهران: انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

۴. باختین، میخائیل، (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای*، به ترجمه رویا پور آذر، تهران: نشر نی.

۵. بدر، علی، (۲۰۱۱)، *ملوک الرمال*، بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات و النشر، چاپ سوم.

۶. پاینده، حسین، (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، تهران: روزنگار، چاپ اول.

۷. پاینده، حسین، (۱۳۹۰)، *داستان کوتاه ایران؛ داستان‌های پسامدرن*، جلد سوم، تهران: نیلوفر.

۸. پاینده، حسین، (۱۳۹۲)، *گشودن رمان*، تهران: مروارید، چاپ دوم ۱۳۹۳.

۹. تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.

۱۰. رشیدیان، عبدالکریم، (۱۳۹۳)، *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نشرنی.

۱۱. رضی، احمد و محسن بتلاب اکبر آبادی، (۱۳۸۹)، «*منطق الطّیر عطّار و منطق گفتگویی*»، فصلنامه زبان و ادب فارسی، شماره ۴۷، صص۴۶-۱۹.

۱۲. ساسانی، فرهاد، (۱۳۸۴)، «*تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن*»، مجله زبان و زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی. مطالعات فرهنگی، شماره۲، صص۵۵-۴۰.

۱۳. سلیمی کوچی، ابراهیم؛ سکوت جهرمی، فاطمه، (۱۳۹۱)، «*گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان جزیره سرگردانی اثر سیمین دانشور*»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۱۷، شماره ۲، صص۹۱-۷۷.

۱۴. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، تهران: میترا.

۱۵. طوقی، ساناز.(۱۳۹۶): *خوانش پسامدرنیته رمان‌های علی بدر*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادب عربی، دانشگاه تهران.

۱۶. قره‌باغی، علی اصغر، (۱۳۸۳)، «*چندصدایی*»، گلستانه، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۶۱، صص۳۲-۲۹.

۱۷. محمودی ناظر، آزاده، (۱۳۹۳)، *بررسی تحلیلی و تطبیقی دو کتاب مرصاد العباد مصباح الهدایة با تأکید بر مؤلفه‌های بینامتنیت*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور تهران.

۱۸. مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، *مبانی داستان کوتاه*، تهران: نشر مرکز.

۱۹. مقدادی، بهرام و بوبابی، فرزاد، (۱۳۸۲)، «*جویس و منطق مکالمه؛ رویکردی "باختینی" به اولیس جیمز جویس*»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۱۵، صص۶-۱.

۲۰. مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۴)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: نشرآگه.

۲۱. نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۷)، «*باختین، گفتگومندی و چندصدایی؛ مطالعه پیشابینامتنیت باختینی*»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، فرهنگستان هنر، شماره۵۷، صص ۴۱۳-۳۹۷.

۲۲. نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، «*ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها*»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، فرهنگستان هنر، شماره ۵۶، صص ۹۸-۸۳.

۲۳. نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۱)، *بینامتنیت، تهران: نی.*

۲۴. نبی لوچهرقانی، علیرضا و صادقی مرشت، هدی، (۱۳۹۲)، *بررسی نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات، دانشگاه قم.

۲۵. بدر، علی (بی‌تا). دسترسی اردیبهشت ۱۳۹۶. ساعت ۷:۴۴. برگرفته از:
<www.goodreads.com/book/show/7260053>