دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۴، شمارهٔ ۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص۴۲۹-۴۶۱

خوانش بیش‌متنی دو داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* اثر ایان فلمینگ و *برق الماس* اثر نبیل فاروق

حمید ولی‌زاده[*][1]، آرزو شیدایی[2]

(دریافت: ۱۳۹۸/۴/۱۹ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲)

چکیده

در میان نظریه‌های مختلف بینامتنی، ژرار ژنت طیف گسترده‌ای از روابط یک متن با سایر متون را به‌شکلی ساختارمند با عنوان ترامتنیت بررسی کرده است. بیش‌متنیت مهم‌ترین گونهٔ ترامتنیت ژنتی به‌شمار می‌رود که بر اقتباس استوار است. یکی از گونه‌های ادبی که مسئلهٔ اقتباس در آن برجستگی دارد، ادبیات پلیسی است که از ژانرهای نو در ادبیات جهان محسوب می‌شود. نبیل فاروق مصری نویسندهٔ معاصر داستان‌های پلیسی عربی است که در آثار خود از آثار غربی تأثیر پذیرفته است. شواهد دال بر آن است که یکی از داستان‌های وی با عنوان *برق الماس* از مجموعهٔ *مرد غیرممکن* از داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* اثر ایان فلمینگ انگلیسی برگرفته شده است. پژوهش حاضر سعی می‌کند تا با به‌کارگیری روش تحلیلی ـ توصیفی و تطبیقی روابط بیش‌متنی این داستان با پیش‌متن آن را براساس دیدگاه ژنت بررسی کند. هدف این جستار ارائهٔ نمونه‌ای عملی از رابطهٔ بینامتنی یک اثر داستانی عربی با پیش‌متنی از ادبیات دیگر است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این اثر در نگاه اولیه صرفاً تقلیدی از پیش‌متن است؛ اما با تدقیق بیشتر ابعاد مختلف تراگونگی و تلاش نویسنده برای ایجاد تغییرات اساسی در بیش‌متن آشکار می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات پلیسی، ایان فلمینگ، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، نبیل فاروق.

---

[1] استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران (نویسندهٔ مسئول)

* drhvalizadeh@yahoo.com

[2] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران

۱. مقدمه

بینامتنیت[1] را به‌طور خلاصه می‌توان شکل‌گیری معنای متن توسط متون دیگر تعریف کرد. این نظریه را نخستین بار ژولیا کریستوا،[2] پژوهشگر و فیلسوف بلغاری ـ فرانسوی، با مطالعهٔ آثار باختین ارائه کرد. براساس بینامتنیت، هر متن جدید نه به‌صورت مستقل، بلکه برمبنای متون معاصر یا پیشین وجود می‌یابد؛ یعنی «فشرده‌ای از متون دیگر است که مرز بین آن‌ها ازبین رفته است و اصل متون سابق در متن جدید پنهان شده است و تنها افراد خبره توان تشخیص آن را دارند» (عزام، ۲۰۰۱: ۲۹).

اصطلاح بینامتنیت از زمان ابداع توسط کریستوا بسیار دستخوش تغییر شده است و پژوهشگران زیادی با بیان نظرات جدید به تکامل آن کمک کرده‌اند. ژرار ژنت[3] یکی از نظریه‌پردازانی است که با دیدگاه ساختارگرایانهٔ خود توانسته است در این زمینه اثرگذار باشد. او به‌جای بینامتنیت، اصطلاح ترامتنیت[4] را برای نظریهٔ خود برگزیده و آن را به پنج بخش بینامتنیت، پیرامتنیت[5]، فرامتنیت[6]، سرمتنیت[7] و بیش‌متنیت[8] تقسیم کرده است. در این میان، بیش‌متنیت بیشترین تقارب را با بینامتنیت مورد نظر کریستوا دارد.

ژانر پلیسی یکی از این ژانرهای جدید است که در تقسیم‌بندی ارسطویی از انواع ادبی، یعنی ادبیات حماسی، نمایشی و غنایی، نمی‌گنجد و همچنان در کشورهای عربی عده‌ی زیادی آن را شایستهٔ عنوان «ادبی» نمی‌دانند. اما درپی گسترش این گونهٔ روایی و اقبال فراوان به آن در غرب، دیری نپایید که به مشرق‌زمین نیز منتقل شد و اکنون به‌عنوان یک نوع ادبی پرطرفدار جهانی مطرح است که پژوهش دربارهٔ آن ضروری می‌نماید.

پژوهش حاضر معطوف به نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت است و در نظر دارد به ادبیات پلیسی به‌عنوان یکی از ژانرهایی که به‌دلیل شباهت مضمون روایاتش قابلیت تحلیل بینامتنی را دارد، بپردازد و با بررسی موردی دو نمونه از آن در ادبیات انگلیسی و عربی، به تحلیل بیش‌متنی آن‌ها براساس دیدگاه ساختارگرایانهٔ ژنت دست یازد. این دو

داستان عبارت‌اند از: *الماس‌ها ابدی‌اند*[9] اثر ایان فلمینگ[10] انگلیسی و *برق الماس* اثر نبیل فاروق[11] مصری. شباهت در موضوع و ویژگی‌های شخصیتی قهرمانان اصلی این دو روایت سبب شده است تا ذهنیت رابطهٔ اقتباس فاروق از فلمینگ شکل بگیرد.

این مقاله ضمن خوانش بینامتنی دو داستان، درپی پاسخ به سؤالات زیر است:

ـ چه عواملی باعث ایجاد رابطه بین دو متن شده است؟

ـ چرا بین دو متن رابطهٔ بیش‌متنی برقرار است؟

ـ رابطهٔ بیش‌متنی *برق الماس* با پیش‌متن خود از نوع همان‌گونگی است یا تراگونگی؟ اقسام هریک کدام است؟

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

درمورد بینامتنیت پژوهش‌های زیادی در کشور انجام شده است؛ ازجمله:

مقالهٔ «ترامتنیت، مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها» نوشتهٔ بهمن نامورمطلق (۱۳۸۶) که نظریهٔ ژنت دربارهٔ بینامتنیت را تشریح کرده است.

کتاب *درآمدی بر بینامتنیت* تألیف بهمن نامورمطلق (۱۳۹۰) که نسل اول نظریات بینامتنی را مورد مطالعه قرار داده است.

کتاب *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم* تألیف بهمن نامورمطلق (۱۳۹۵) که همچنان که از نامش پیداست، در ادامهٔ کتاب قبلی این نویسنده، دیدگاه‌های ساختارگرایی و پساساختارگرایی را بررسی کرده است

مقالهٔ «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی» نوشتهٔ اسماعیل آذر (۱۳۹۵) که نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت را توضیح داده است.

مقالهٔ «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیدهٔ کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» از نسترن نوروزی و بهمن نامورمطلق (۱۳۹۷) که رابطهٔ بیش‌متنی آثار یک نقاش ایتالیایی را با چند نقاشی سنتی ایرانی تحلیل کرده است.

اما مطالعات بینامتنی در زمینهٔ ادبیات عربی بیشتر در محدودهٔ روابط آثار ادبی با قرآن کریم بوده است که می‌توان از آن به‌عنوان بینامتنیت دینی نام برد، مثل:

مقالهٔ «بینامتنیت در شعر صلاح عبدالصبور» از حسن گودرزی (۱۳۹۱) که بررسی تأثیر قرآن کریم در اشعار شاعر نام‌برده پرداخته است.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان بررسی بینامتنی قرآنی در اشعار مظفر النواب به قلم حبیبه نیریزی (۱۳۹۱) که تقریباً شبیه به پژوهش پیشین عمل کرده است.

در این میان، پژوهش‌هایی همچون «بینامتن اشعار عمر خیام و ایلیا ابوماضی» نوشتهٔ فریدون اللهوردی (۱۳۹۱) از معدود مطالعات بینامتنی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی به‌شمار می‌آید که البته منحصر در آثار شعری است، نه روایات. اما از آنجایی که ادبیات پلیسی از ژانرهای نوپا در شرق عربی است، تحقیقات اندکی در این زمینه مشاهده می‌شود؛ لذا تحلیلی با رویکرد بینامتنی در این خصوص یافت نشد. این جستار تلاشی درجهت خوانش بیش‌متنی دو متن روایی پلیسی است و توجه به این ژانر در ادبیات عربی مهم‌ترین وجه تمایز آن با سایر تحقیقات است.

۲. چارچوب نظری

۲ـ۱. بینامتنیت

بینامتنیت دراصل از ریشهٔ درهم آمیختن[۱۲] گرفته شده است. مفهوم بینامتنیت خلاصه‌وار بدین شرح است: شکل‌گیری معنای متن توسط متون دیگر سابق یا هم‌دورهٔ آن. متن‌ها شبکهٔ پیوسته و درهم‌تنیده‌ای از معانی را تشکیل داده‌اند. هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها پیوسته براساس متون گذشته بنا می‌شوند (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷) و نمی‌توان آن را به‌تنهایی و بدون رجوع به متون دیگر فهمید؛ چون نمی‌توان صرفاً از اصطلاحات، تعابیر و عباراتی استفاده کرد که قبلاً هرگز به‌کار نرفته‌اند. بنابراین هر متنی حلقه‌ای از زنجیرهٔ بینامتنی است که عنصری از عناصر متون دیگر را در خود جای داده است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۶۸).

طبق نظریهٔ بینامتنیت، ارتباط متن با متون دیگر از ارتباط آن با پدیدآورنده‌اش بیشتر است و متون بافت‌ها و سیاق‌هایی را فراهم می‌آورند که درون آن‌ها می‌توان متون دیگر را خلق و تفسیر کرد (قائمی‌نیا، ۱۳۸۹: ۴۳۶). مهم‌ترین هدف بینامتنیت کشف نشانه‌ها و آثار مثبت متن بر متون دیگر از طریق مطالعهٔ روابط میان متن حاضر و سایر متون است.

اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار ژولیا کریستوا در سال ۱۹۶۷م در مقالهٔ «باختین. کلمه، گفت‌وگو، رمان» به‌کار برد. همگان او را بنیان‌گذار این نظریه می‌دانند که یکی از جدی‌ترین مباحث نقد متن است. از نظر او، تمام متن بینامتن است و هیچ متن مستقل، اصیل و یکتایی در کار نیست و هیچ نویسنده و مؤلفی جزیرهٔ دورافتاده نیست و اساساً نمی‌تواند باشد؛ بنابراین امکان نقد کامل یک منبع وجود ندارد (غیاثوند، ۱۳۹۲: ۱۰۱).

هرچند کریستوا واضع بینامتنیت شناخته می‌شود، جریان‌های متعدد فکری در شکل‌گیری و تداوم این نظریه مؤثر بوده‌اند؛ مانند ساختارگرایی، پساساختارگرایی، فرمالیسم روسی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی. «این رویکردها به‌دلیل ماهیت متفاوتشان نه رابطهٔ یکسانی با بینامتنیت دارند و نه تأثیر واحدی بر آن داشته‌اند؛ بلکه این رابطه با توجه به دگرگونی‌های ایجادشده در طول زمان شدت و ضعف داشته است» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱). سوسور[13] با نظریهٔ زبان‌شناسی و باختین[14] با نظریهٔ گفت‌وگومندی و چندصدایی متون، از مهم‌ترین شخصیت‌های مؤثر در پیدایش این رویکرد بودند. این دو بااینکه هیچ‌گاه واژهٔ بینامتنیت را به‌کار نبردند، راه را برای کریستوا و رویکرد او در نقد ادبی و هنری فراهم کردند. بارزترین محققانی که نظریهٔ بینامتنیت را تکامل بخشیدند، رولان بارت،[15] میکائیل ریفاتر،[16] لورن ژنی[17] و ژرار ژنت بودند. بارت همراه کریستوا از بنیان‌گذاران این نظریه به‌شمار می‌آید. او در اعتقاد به ممکن نبودن نقد منابع با کریستوا هم‌نظر بود و وجه تمایزش با وی تأکید بر خوانش بود: «کریستوا معتقد بود هیچ متن مستقلی وجود ندارد؛ ولی از دید بارت، هیچ متنی

به‌تنهایی قابل خوانش و فهم نیست. لذا بینامتنیت مورد نظر وی 'بینامتنیت خوانشی' نام گرفت» (همان، ۱۷۹). ژنی و ریفاتر جزو نسل دوم بینامتنیت بودند. «ژنی، برخلاف بارت و کریستوا، معتقد به امکان نقد و بازیابی بینامتنی بود و ریفاتر به تفکیک بینامتن حتمی از احتمالی پرداخت» (همان، ۵۵ و ۵۷). ژنت نیز واضع ترامتنیت است و بینامتنیت او بخشی از ترامتنیت محسوب می‌شود.

ژنی، ریفاتر و ژنت هریک گام بزرگی در کاربردی کردن مفهوم بینامتنیت برداشتند؛ اما دیدگاه ترامتنیت ژنت با توجه به ساختارمند بودن و قابلیت اجرای بیشتر در نقد متون، بیشتر مورد توجه قرار گرفت. این تحقیق ناظر به آرای ژنت درخصوص بینامتن است و طبق نظریهٔ او به تحلیل روابط دو متن روایی پلیسی می‌پردازد؛ لذا توضیحات لازم دربارهٔ ترامتنیت درضمن تحلیل داستان‌ها بیان می‌شود.

۲ـ۲. گذری بر ادبیات پلیسی

۲ـ۲ـ۱. پیدایش و سیر تطور آن در ادبیات جهان

ادبیات پلیسی یا جنایی به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که در آن‌ها جرمی روی داده باشد و مجرم به‌وسیلهٔ کارآگاه با روش‌های معقول و منطقی شناخته شود. این ژانر شاخه‌های متنوع و گوناگونی دارد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۶) و با توجه به همین تنوع در طول تاریخ، عنوان‌های متعددی مثل حکایت‌های استدلالی، ادبیات معمایی و کارآگاهی، پلیسی، جنایی و تریلر را به خود اختصاص داده است (اسکاگز، ۱۳۹۰: ۹ـ۱۰).

هرچند سرچشمه‌های داستان جنایی را می‌توان به هزارهٔ چهارم تا اول پیش از میلاد و داستان‌های عهد عتیق و هرودوت نسبت داد، رمان پلیسی در اصطلاح رایج آن نخستین بار در ابتدای قرن بیستم به‌عنوان ژانر ادبی مطرح شد و نویسندگان و خوانندگان خاص خودش را یافت. اکثر منتقدان ادگار آلن پو[18] را پدر داستان پلیسی می‌دانند و معتقدند نخستین بارقه‌های ادبیات پلیسی در برخی داستان‌های او دیده شد.

پو نخستین کسی بود که شخصیت کارآگاه را در مرکز برخی داستان‌های کوتاهش قرار داد. این شیوه در ابتدای قرن بیستم خوانندگان بسیاری داشت؛ اما عصر طلایی در تاریخچهٔ ادبیات پلیسی حدوداً از سال ۱۹۲۰م آغاز می‌شود. نویسندگان مطرح این دوره عموماً انگلیسی بودند و داستان‌هایشان حول محور معما می‌چرخید. آگاتا کریستی[۱۹] و دوروتی سایرز[۲۰] مشهورترین نویسندگان این نوع در این دوره بود. این داستان‌ها خوانندگان را تا انتهای قصه به شخص بی‌گناهی بدگمان می‌کردند و در پایان داستان به او رودست می‌زدند.

پس از انتقال داستان پلیسی از اروپا به امریکا، در آنجا به اوج شکوفایی خود رسید. یکی از دلایل این شکوفایی دگرگون شدن مضمون داستان پلیسی در امریکا بود که به تولد زیرمجموعهٔ دیگری از ادبیات پلیسی به‌نام هارد بویلد[۲۱] انجامید که قهرمان آن یک کارآگاه خصوصی تنها با ویژگی‌های منحصربه‌فرد بود.

پس از این دوران، داستان‌های پلیسی مدرن رواج می‌یابد که در آن‌ها قاتل مشخص بوده و تمرکز اصلی بر تحلیل شخصیت اوست که معمولاً قاتل سریالی است. از این دوران به بعد است که کارآگاهان تغییر چهره می‌دهند و ما شاهد حضور انواع کارآگاه، مثل کارآگاه زن و سیاه‌پوست، در رمان‌های پلیسی هستیم. داستان‌های جاسوسی و تریلر[۲۲] یا دلهره‌آور نیز از زیرشاخه‌های ژانر پلیسی است که هریک سهم بزرگی در گسترش و جذابیت این نوع داستانی در جهان داشته است.

به‌طور خلاصه باید گفت ادبیات پلیسی در طول ۱۸۰ سال قدمت خود همواره از محبوب‌ترین ژانرها نزد مردم بوده و پیوسته به مسیر رو به رشد خود ادامه داده است و با اینکه خاستگاه غربی دارد، توانسته جایگاه خود را در تمام فرهنگ‌ها بازنماید و قابلیت آن را دارد که موضوعات مختلفی را در خود جای دهد.

۲ـ۲ـ۲. راهیابی به ادبیات عربی

یکی از تولیدات ادبی که در شرق ازجمله در سرزمین‌های عربی مدت‌ها ناشناخته بوده و بعد تحت تأثیر هژمونی فرهنگی وارد ادبیات آن‌ها شده، متونی با ژانر پلیسی و کارآگاهی است. علی‌رغم گرایش فراوان به داستان‌های پلیسی در غرب، این ژانر چند دهه نیست که وارد سرزمین‌های عربی شده است و هنوز جایگاه خود را به‌منزلهٔ نوع ادبی نیافته است. بیشتر آثار موجود هم به‌صورت ترجمهٔ رمان‌های غربی تجلی یافته و کمتر نویسندهٔ عربی تمایل ورود مستقل به این عرصه را دارد.

با توجه به اختلاف جوامع در ساختار و حرکت ملت‌ها و آداب و رسوم ایشان که بی‌شک تأثیر فراوانی در ادبیات دارد، به‌نظر می‌رسد وقتی از فقدان داستان‌های پلیسی در ادبیات عربی سخن به‌میان می‌آید، این امر کاملاً طبیعی نموده و عجیب نیست؛ چراکه ادب همواره آینهٔ ملت‌ها بوده و سبک زندگی آن‌ها را منعکس می‌کند.

به‌طور کلی دلیل رویگردانی نویسندگان عرب از این گونهٔ ادبی را می‌توان دو نکته است: اول اینکه، منتقدان و پژوهشگران عرب ادبیات پلیسی را چهرهٔ پَستی از نوشتار معرفی می‌کنند که هرگز نمی‌تواند خود را به سطح متون ادبی والا برساند (شرشار، ۲۰۰۳: ۹). دوم اینکه، در شرق و به‌ویژه در کشورهای عربی، جرم و جنایت سازمان‌یافته به‌معنای غربی آن رخ نمی‌دهد و این به تفاوت‌های فرهنگی و سبک زندگی شرقی و غربی برمی‌گردد. در این میان، تلاش‌های برخی از نویسندگان معاصر عربی برای خلق آثار پلیسی و گسترش این نوع ادبی چشمگیر است. نبیل فاروق[۲۳] مصری ازجملهٔ این نویسندگان است که یکی از داستان‌هایش موضوع این پژوهش قرار گرفته است.

۲ـ۳. فلمینگ و داستان *الماس‌ها ابدی‌اند*

ایان فلمینگ (۱۹۰۸ـ۱۹۶۴م) یکی از نویسندگان مطرح ادبیات پلیسی است. او انگلیسی‌تبار و مأمور سرویس مخفی بریتانیا و افسر اطلاعاتی نیروی دریایی بود. فلمینگ خالق داستان‌های شخصیت محبوب جیمز باند بود. سابقهٔ کاری فلمینگ در سازمان‌های اطلاعاتی و جاسوسی بریتانیا در خلق شخصیت جیمز باند مؤثر بود. گفته

می‌شود او شخصیت جیمز باند را برمبنای یکی از افراد گروه کماندوهای ویژه در همین سازمان خلق کرده است که مأموری شجاع و بی‌پروا بود. او در سال۱۹۵۲م با نگارش اولین داستان خود یعنی *کازینوی سلطنتی*[۲۴] عملاً گونه‌ای جدیدتر از قهرمانان ژانر پلیسی را وارد دنیای ادبیات کرد. جیمز باند مردی خوش‌پوش، خونسرد و بسیار شجاع است که همواره در قالب نیروی خیر به مبارزه با نیروی شر که عمدتاً هدفش نابودی جهان است، برمی‌آید.

داستان‌های باند در فهرست پرفروش‌ترین کتاب‌های تاریخ قرار گرفت و چندین فیلم سینمایی به اقتباس از آن‌ها ساخته شد. فلمینگ مجموعاً نویسندهٔ چهارده کتاب از مجموعهٔ جیمز باند بود. *الماس‌ها ابدی‌اند* یکی از این مجموعه‌داستان‌هاست. در این داستان، باند به‌عنوان افسر اطلاعاتی بریتانیا مأمور می‌شود تا عاملین قاچاق الماس از معادن سیرالئون به امریکا را پیدا کند. این قاچاق از معادنی صورت می‌گیرد که به دولت انگلیس تعلق دارد و از مسیر انگلیس می‌گذرد. او برای پیش بردن تحقیقاتش، خود را یکی از اعضای گروه قاچاق جا زده، به امریکا می‌رود و مخفیانه به شبکهٔ آن‌ها نفوذ می‌کند و پس از تعقیب‌وگریز و ماجراهای فراوان، با اقتدار موفق به حل معمای قاچاق و شناسایی سرکردگان باند و متلاشی کردن آن می‌گردد.

۲ـ۴. فاروق و داستان *برق الماس*

دکتر نبیل فاروق (۱۹۵۶ـ) یکی از این نویسندگان عربی ژانر پلیسی اهل مصر است که تلاش خود را منحصر در خلق داستان‌های پلیسی و علمی‌تخیلی کرده است. مجموعهٔ *مرد غیرممکن* یکی از سری‌آثار نبیل فاروق است که با ۱۶۰ عنوان داستان، شهرت فراوانی دارد. فاروق پیش از نگارش این مجموعه، به طریقی با ادارهٔ اطلاعات مصر ارتباط داشت. همین امر منجر به آشنایی وی با یکی از مأموران این اداره و الهام گرفتن شخصیت اصلی داستان‌های مجموعهٔ *مرد غیرممکن* از این مأمور شد. این قهرمان مردی به‌نام ادهم صبری است با ویژگی‌هایی برجسته‌ای؛ مانند انواع فنون رزمی را به‌خوبی بلد

است، از انواع سلاح‌ها استفاده می‌کند، با زبان‌های مختلف دنیا آشناست و به آن‌ها تکلم می‌کند و مهارت عجیبی در تقلید صدا و تغییر چهره دارد. این شخصیت با این ویژگی‌ها، هر فرد آشنا به متون پلیسی و کارآگاهی را به یاد جیمز باند، قهرمان داستان‌های معروف فلمینگ، می‌اندازد؛ زیرا هر دو شخصیت در مهارت‌های خارق‌العاده شبیه هم بوده و داستان‌های هر دو دارای پایان خوش همراه با پیروزی قهرمان است.

برق الماس یکی از داستان‌های مجموعهٔ *مرد غیرممکن* است که حول محور قاچاق الماس می‌چرخد. در این داستان، ادهم صبری از سوی ادارهٔ اطلاعات اسپانیا دعوت به همکاری در پروژهٔ انهدام باند قاچاق در این کشور می‌شود. دلیل این دعوت، استیصال نیروهای اطلاعات اسپانیا از انهدام باند، با توجه به حرفه‌ای بودن اعضای آن و اعتمادشان به مهارت فوق‌العادهٔ ادهم صبری است. این قهرمان نیز با استفاده از تغییر قیافه و جا زدن خود به جای فردی خلافکار و نفوذ در باند مافیا، پس از کش‌وقوس‌های فراوان و با استفاده از هوش و توان شگفت‌انگیزش، موفق به انجام مأموریت و دستگیری قاچاقچیان الماس در اسپانیا می‌گردد.

۳. تحلیل بیش‌متنی دو داستان براساس نظریهٔ ژنت

۳ـ۱. انواع ترامتنیت از دیدگاه ژنت

در میان انواع نظریات بینامتنی، شاید بتوان بینامتنیت ژنت را که خود نام ترامتنیت بر آن نهاده است، به‌دلیل ماهیت ساختارمند آن، کامل‌ترین شکل از انواع روابط بینامتنی دانست. همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، ترامتنیت به پنج گونه تقسیم می‌شود:

۱. **بینامتنیت:** برخلاف دیگر نظریه‌های بینامتنی، صرفاً براساس بررسی روابط هم‌حضور عناصر دو یا چند متن، یعنی ارجاع، نقل‌قول، تلمیح و سرقت، استوار شده است. ژنت کشف دیگر روابط میان متنی را به سایر انواع ترامتنی توزیع کرده است.

۲. پیرامتنیت: بررسی رابطهٔ متن با مطالبی است که خارج از روایت، اما به‌گونه‌ای مربوط به آن هستند. پیرامتن‌ها به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند: پیرامتن‌های پیوسته یا درون‌متنی، مثل عنوان اثر، فهرست مطالب، مقدمه و پانوشت‌ها که همگی متصل به متن اصلی و به‌منزلهٔ آستانهٔ ورود به متن هستند؛ پیرامتن‌های ناپیوسته یا برون‌متنی که به نوعی در تلاش‌اند مخاطب را به‌سمت درون اثر بکشند (پیرانی، ۱۳۹۵: ۱۷۳)، مانند پوسترها و تیزرهای تبلیغی و نشست‌های رونمایی اثر.

۳. فرامتنیت: برپایهٔ روابط انتقادی و تفسیری بنا شده است و رابطهٔ متن را با متونی که آن را نقد یا تفسیر می‌کنند، بررسی می‌کند. متون ناقد اثر را فرامتن انتقادی و متون تبیین‌کننده را فرامتن تفسیری می‌نامند.

۴. سرمتنیت: رابطهٔ گونه‌شناسانه متن را مطالعه می‌کند و در آن تعلق متن به یک ژانر و ارتباطش با گونهٔ خاص ادبی یا هنری مورد نظر است.

۵. بیش‌متنیت: به بررسی روابط دو متن براساس برگرفتگی و اشتقاق می‌پردازد. «هر گاه متن ‘ب’ از متن ‘الف’ برگرفته شود، رابطهٔ آن دو بیش‌متنی خواهد بود» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۷ـ۳۱).

بیش‌متنیت نزدیک‌ترین گونهٔ ترامتنی به بینامتنیت ژنتی است؛ زیرا هر دو به رابطهٔ میان دو متن می‌پردازند. فقط بینامتنیت براساس هم‌حضوری و بیش‌متنیت بر اقتباس استوار است؛ بدین معنا که:

> در بینامتنیت اگر متن نخست نباشد، متن دوم شکل می‌گیرد، اما بدون بخش‌هایی که از متن اول وام گرفته است؛ مثل *گلستان* سعدی که بخش‌هایی از *شاهنامه* را برگرفته است. درحالی که در رابطهٔ بیش‌متنی اگر متن نخست نباشد، متن دوم وجود نخواهد داشت؛ مانند *خسرو و شیرین* نظامی که از خسرو و شیرین شاهنامه برگرفته شده است (همان، ۲۹).

به‌طور کلی برای اینکه موضوعی در حوزهٔ بیش‌متنیت مطالعه شود، به سه شرط اساسی نیاز دارد: متنی بودن موضوع، وجود دو متن یا بیشتر، اطمینان به رابطهٔ آن دو

(آذر، ۱۳۹۵: ۲۵). تحقق دو شرط نخست در کنار اقتباس عنوان داستان *برق الماس* نبیل فاروق از داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* و همچنین موضوع مشترکشان که دربارهٔ قاچاق الماس و تلاش مأموران اطلاعاتی در انهدام شبکهٔ آن است، در وهلهٔ اول رابطهٔ برگرفتگی و بیش‌متنیت میان این دو متن را در ذهن تداعی می‌کند. لذا با توجه به محدودیت فضا، این پژوهش سخن دربارهٔ سایر اقسام ترامتنیت را وانهاده و به رابطهٔ بیش‌متنی دو داستان اختصاص یافته است.

۳ـ۲. انواع بیش‌متنیت

بیش‌متنیت یا برگرفتگی به مطالعهٔ رابطهٔ متن‌های پیشین و پسین می‌پردازد و با این روش تأثیر متن‌های پیشین در خلق آثار جدید را می‌کاود (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۶۱). بنابراین مبنای رابطهٔ بیش‌متنی اقتباس است. اقتباس را به‌طور کلی چنین تعریف کرده‌اند: «گرفتن و نقل کردن مطلب یا موضوعی از کسی یا جایی با تغییر دادن، خلاصه کردن یا افزودن چیزی بر آن یا پیروی کردن از شیوه و نوع کاربرد یا عملی، به‌ویژه در به‌وجود آوردن آثار هنری و تحقیقاتی» (انوری، ۱۳۸۱: ۵۰۳).

در بیش‌متنیت تأثیر یک متن در متن دیگر بررسی می‌شود، نه حضور آن. بنابراین موضوع اساسی این مطالعات الگوبرداری متن دوم (بیش‌متن) از متن نخست (پیش‌متن)[۲۵] است که بر دو گونه رابطه استوار است: همان‌گونگی و تراگونگی. شاخص این تقسیم‌بندی دوگانه، سبک است؛ یعنی هرگاه سخن از همان‌گونگی می‌شود، منظور تقلید سبک بیش‌متن از پیش‌متن است و هرگاه سخن از تراگونگی به‌میان می‌آید، منظور تغییر سبک است.

۳ـ۲ـ۱ همان‌گونگی[۲۶] (تقلید)

اگر بیش‌متن به‌طور کامل از پیش‌متن برگرفته شده و هیچ دخل‌وتصرفی در آن صورت نپذیرد، آن را تقلید می‌نامند (فخاری‌زاده، ۱۳۹۴: ۲۴). به عبارت دیگر، در این نوع

بیش‌متنیت، هنرمند با هدف حفظ متن نخست در وضعیت جدید و موقعیتی تازه می‌کوشد تا اثر خود را بدون تغییر در نسخهٔ اصلی و با کپی کردن از اثری دیگر به‌وجود آورد.

در رابطهٔ میان‌متنی، سه نوع نظام ادبی ـ هنری در گذر از متنی به متن دیگر نقش اساسی ایفا می‌کند: تفننی، طنزی و جدی. بر همین اساس، رابطهٔ همان‌گونگی به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌شود:

استقبال یا تقلیدنمایی: از واژهٔ ایتالیایی پاستیش[۲۷] برگرفته شده است و دراصل به تقلید سبک از شیوهٔ نقاشی برجسته اطلاق می‌شود. در اصطلاح بیش‌متنیت، پاستیش تقلید سبکی بیش‌متن از پیش‌متن با کارکرد تفننی است. رابطهٔ تفننی میان دو متن به رابطه‌ای گفته می‌شود که نه براساس طنز باشد و نه جد. بنابراین این نوع از همان‌گونگی برای تکثیر پیش‌متن همراه با تفنن و شوخی با آن به‌کار می‌رود (آذر، ۱۳۹۵: ۲۸).

شارژ[۲۸]: دومین گونهٔ بیش‌متنیت از نوع همان‌گونگی است. این اصطلاح در لغت به‌معنای غلو کردن است که با نوعی طنز همراه می‌شود. اغراق کردن در یک یا چند ویژگی موجود در پیش‌متن، متن دوم را به بیش‌متن شارژی تبدیل می‌کند. بنابراین در شارژ، سبک مورد تقلید قرار می‌گیرد، اما با تغییراتی کوشش می‌شود تا نسبت به پیش‌متن، طنز و نقد داشته باشد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۴۹). مهم‌ترین شکل شارژ کاریکاتور است که با غلو کردن دربارهٔ یکی از ویژگی‌های پیش‌متن صورت می‌گیرد.

جعل یا فورژری[۲۹]: سومین زیرشاخهٔ تقلید یا همان‌گونگی است و از نظر ژنت، ساده‌ترین نوع تقلید از سبک است؛ زیرا «فورژری یک تقلید کامل و کپی‌کاری است و زیرمجموعه و تداوم کار اصلی محسوب می‌شود» (آذر، ۱۳۹۵: ۲۸). در جعل تقلید از پیش‌متن کارکرد جدی به خود می‌گیرد.

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، شباهت مجموعه‌داستان‌های *مرد غیرممکن* به داستان‌های جیمز باند برخی از منتقدان را برآن داشته است تا اعلام کنند: *مرد غیرممکن* چیزی جز نسخهٔ عربی جیمز باند نیست. درمقابل خود نویسنده و منتقدانی دیگر با اشاره به تفاوت‌های این دو شخصیت، این نظر را رد کرده‌اند.

با توجه به شواهدی که درمورد رابطهٔ اقتباس مجموعهٔ عربی از مجموعهٔ انگلیسی وجود دارد، در این پژوهش که ناظر بر یکی از داستان‌های هریک از دو مجموعه است، داستان *برق الماس* به‌عنوان بیش‌متن برای *الماس‌ها ابدی‌اند* درنظر گرفته شده است. با بررسی دقیق دو داستان، دیدگاه دستهٔ اول منتقدان مبنی بر تقلید صرف و کامل مجموعهٔ *مرد غیرممکن* از داستان‌های جیمز باند رد می‌شود. به دیگر سخن، با توجه به توضیحاتی که دربارهٔ رابطهٔ همان‌گونگی داده شد، نمی‌توان گفت که متن دوم به‌طور کلی کپی و بدلی از متن اول است؛ اما در برخی جزئیات همان‌گونگی وجود دارد که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

همان‌گونگی در رسانه: رسانه‌ها ابزارهای ارتباط یک فرد یا گروه با مخاطبان خود هستند که شامل گونه‌های مختلفی مثل نامه، کتاب، روزنامه، رادیو، تلویزیون و اینترنت می‌شوند (احمدزاده‌کرمانی، ۱۳۹۰: ۲۲۴). چون داستان *برق الماس* مانند پیش‌متن خود به‌شکل کتاب است، بین آن دو رابطهٔ درون‌رسانه‌ای برقرار است.

ـ **همان‌گونگی در ژانر:** هر دو داستان در ژانر پلیسی نگاشته شده‌اند. این ژانر نیز خود دارای چندین زیرمجموعه است که ژانر جاسوسی و سبک تریلر از آن جمله‌اند. تریلر به داستان، نمایش یا فیلمی اطلاق می‌شود که ماجرایی هیجان‌انگیز داشته باشد و معمولاً با ژانر جنایی یا جاسوسی ترکیب شود. در این شیوهٔ داستانی، قهرمانان در موقعیت خطرناکی قرار داده می‌شوند که خلاصی از آن‌ها به‌راحتی میسر نیست. در این سبک، همیشه تبهکاران مقابل قهرمانان قرار می‌گیرند و نبرد خیر و شر مدام در جریان است. البته نوع نقل داستان به‌وسیلهٔ راوی به جذابیت آن بسیار کمک می‌کند. تمام

داستان‌های جیمز باند و ازجمله داستان مورد بررسی در سبک تریلر جاسوسی خلق شده‌اند و قهرمان داستان به‌عنوان جاسوس پیوسته درگیر ماجراهای بحرانی و تعلیق‌های فراوانی است که هیجان زیادی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ مانند:

> «خیلی خب. هیشکی جنب نخوره. فقط آروم باشید تا کسی بلایی سرش نیاد.» صدا خشن، هولناک و جدی بود. چشمان باند یک‌دفعه باز شد و بدنش درمقابل احتمال وقوع خطری که وارد اتاق شده بود، مورمور شد [...] وقتی مردِ اسلحه‌به‌دست توی چشم‌های سیاه‌پوست نگاه می‌کرد، باند دید که اسلحه را توی دستش چرخاند و از لوله گرفتش. ناگهان با ضربه‌ای که کلّ زور شانه‌اش پشتش بود، تَه هفت‌تیر را به وسط شکم حجیم سیاه‌پوست کوبید. از ضربه فقط صدای سیلی خیسی به گوش رسید (فلمینگ، ۱۳۹۵: ۱۴۸ـ۱۴۹).

این تعقیب‌وگریز دلهره‌آور در سراسر داستان نفس مخاطب را در سینه حبس می‌کند و او درپی خود می‌کشاند.

داستان *برق الماس* نیز مثل دیگر داستان‌های مجموعهٔ *مرد غیرممکن* در ژانر تریلر جاسوسی به رشتهٔ تحریر درآمده و توانسته است با ایجاد صحنه‌های مهیّج، داستان پلیسی جذابی را برای خوانندگان رقم بزند؛ همچون صحنهٔ آغازین داستان که درون هواپیمای ربوده‌شده اتفاق می‌افتد و پیرمردی که حامل مواد غذایی برای مسافران اسیر است، مورد تهدید گروگان‌گیران قرار می‌گیرد:

> ـ یا لَکُهولَتي!! یَبدو أنَّ قَدَمي قَد التَوَتْ [...] رَحماكَ یا سَیِّدي!! وَخَلَعَ العَجوزُ حِذاءَهُ مِنْ قَدَمِه الیُسرَی بِطَرِیقَةٍ أثارت شَفَقةَ الرُّكاب [...] فَصاحَ الرجل المِمْسِك بالمسدسِ بِقَسوَةٍ: ـ ارتدَّ حِذاءكَ أَیّها الرجلُ القَذِر وَإلّاحَطَّمتُ رأسَ [...] وفَجأةً اتّسَعَتْ عُیون الركابِ دَهشَةً وانطَلَقَتْ عدّة صَیحاتٍ فَزعَةٍ من حَناجِرِ النِّساء، عندَما قَذَفَ العَجوزُ حِذاءَهُ بحركة مفاجأةً على الرجل [...] وأطاحَ بِهِ بَعیداً وَصَرَخَ المُختَطِفُ وكَأَنَّ الحِذاء مصنوعٌ من الصُلبِ[۳۰] (فاروق، بی‌تا: ۹ـ۱۰).

در ادامه آشکار می‌شود که این پیرمرد ناتوان همان ادهم صبری، مأمورمخفی برجستهٔ مصری است که برای نجات مسافران و پایان دادن به ماجرای گروگان‌گیری به این شکل وارد عمل شده است.

جاسوس‌های سینمایی در دورهٔ ما بسیار متنوع‌اند؛ ولی به شهادت اغلب منتقدان، این واقعیت که تمامی آن‌ها ادامه‌دهندهٔ موجی هستند که جیمز باند به‌راه انداخته، انکارناشدنی است. بنابراین داستان‌های فلمینگ نه‌تنها برای مجموعهٔ مرد غیرممکن، بلکه برای بیشتر داستان‌ها و فیلم‌های جاسوسی تریلر پیش‌متن به‌شمار می‌آید.

همان‌گونگی در موضوع: موضوع متن دوم همچون متن اول پیرامون قاچاق الماس توسط گروه‌های مافیایی پرنفوذ می‌چرخد که سعی می‌کنند هیچ ردّی از خود بر جای نگذارند.

همان‌گونگی در فضا: جوّ و فضای داستان از عناصر مهم روایی محسوب می‌شود. فضا روح حاکم بر داستان و تابع صحنه و ژانر است. جوّ کلی در هر دو متن تحت تأثیر ژانر تریلر، فضایی دلهره‌آور است که حس اضطراب توأم با هیجان را در مخاطب ایجاد می‌کند.

همان‌گونگی در شخصیت‌پردازی: شخصیت اساسی‌ترین رکن داستان و فردی است؛ داستانی که برحسب نوع و کوتاه و بلند بودن آن و براساس موقعیت خود شخصیت و اصلی و فرعی بودنش، دارای وجوهی است که او را از دیگران متمایز می‌کند (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۶۹). در بیش‌متن مورد نظر، مواردی از همان‌گونگی در پردازش شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان نسبت به پیش‌متن وجود دارد:

الف. همان‌گونگی در ویژگی‌های شخصیت اصلی: منظور از این ویژگی‌های مشترک، خصوصیات و مهارت‌های مطلوب برای جاسوس و مأمورمخفی است، نه ویژگی‌های اخلاقی دو شخصیت. قهرمان اصلی بیش‌متن، یعنی ادهم صبری، همچون جیمز باند، قهرمان متن اول، مأمورمخفی سرویس اطلاعاتی کشور خود است و مانند او

دارای ویژگی‌های برجسته‌ای چون هوش سرشار، قدرت بدنی زیاد، آشنایی با فنون مختلف رزمی و زبان‌های گوناگون دنیا، توانایی تغییر چهره و مدیریت بحران همراه با آرامش درونی. این توانایی‌های ویژه هر دو قهرمان را شایستهٔ مأموریت‌های حساس در خارج از کشور کرده است. برای مثال در داستان اول، جیمز برای انجام مأموریت به امریکا می‌رود و با تغییر چهره، خود را به‌جای یکی از اعضای باند گانگسترها جا می‌زند:

«گروهبان آیینه‌ای جیبی جلوی باند گرفت. ردی سفید روی شقیقه‌ها، بدون زخم، نشانی از جدیت در گوشه‌ی چشم‌ها و دهان، سایه‌هایی محو زیر گونه‌ها [...] درمجموع تبدیل به کسی شده بود که دیگر جیمز باند نبود» (فلمینگ، ۱۳۹۵: ۳۷).

در داستان دوم نیز، ادهم به دعوت ادارهٔ اطلاعات اسپانیا مأمور دستگیری باند مافیای اسپانیایی شده و با تغییر چهره به درون باند نفوذ می‌کند:

«التفتَتْ مُنى إلَى أدهم وابتَسَمَت وَهي تتطَلّعُ إلى وَجهِه الذي تَحَوَّلَ بِفعلِ مَهارَته الفائقَة في التَنَكُّر إلى وَجه أسمَر البشرَة، مُطلَقِ اللّحيَة، مُدبِّبِ الشارب، واختَفَتْ عَيناهُ خَلفَ مِنظارٍ طِبّيٍ صَغيرٍ»[۳۱] (فاروق، بی‌تا: ۲۱).

ب. همان‌گونگی در شخصیت کمک‌قهرمان: جنسیت کمک‌قهرمان در هر دو داستان زن است. در اولی، تیفانی کیس و در دومی، مونا توفیق. علاوه‌بر این، همان‌گونگی در داشتن مهارت‌های لازم برای همکاری با قهرمان در پیش‌متن و بیش‌متن مشاهده می‌شود. برای مثال در متن اول، زمانی که جیمز باند در چنگ قاچاقچیان گرفتار شده، تیفانی که در ظاهر همدست آنان است، به نجات جیمز می‌شتابد و برای فرار کمکش می‌کند:

> دختر به نجوا گفت: ما در اتاق انتظاریم. باید بریم ته ایستگاه. سمت چپ [...] آنجا ماشین ریلی کوچکی قرار داشت [...] تیفانی به ردیف بشکه‌های کنار دیوار ایستگاه اشاره کرد و آرام زمزمه کرد: می‌تونم راهش بندازم. سوزن ریل رو جابه‌جا

> کردم. عجله کن جیمز. سوار شو. باند نجوا کرد: خدای من، تو یه شیرزنی (فلمینگ، ۱۳۹۵: ۲۲۴ـ ۲۲۵).

در متن دوم هم، مونا که همکار ادهم است، خود را در نقش زن انگلیسی‌تباری به‌نام الیزابت درمی‌آورد و به ادهم که اکنون دیگر یک دزد اسپانیایی به‌نام خولیو است و در ظاهر گرفتار قاچاقچیان شده، کمک می‌کند:

«غَطَّتْ مُنی وَجهَها بِکَفَّیها و تظاهَرَتْ بالانهیارِ و هي تَقولُ بِصوتٍ باكٍ: لا فائدَةَ یا خولیو، ساخبِرُها أنا بالحَقیقةِ [...] تظاهَرَ أدهم بالتَرَدّد، ثمّ قالَ بلهجةٍ نجحَ في أنْ یَصبِغَها بالاستسلام: حسنًا یا عزیزتي الیزابت»[32] (فاروق، بی‌تا: ۳۲ـ۳۳).

ج. همان‌گونگی در شخصیت ضدقهرمان: ضدقهرمان بیش‌متن همانند پیش‌متن آن، باند خطرناک قاچاق به سرکردگی فردی زیرک، ثروتمند و بانفوذ است. در متن اول، باند اسپنگلد به رهبری آقای روفوس بی سایا و در متن دوم، باند جیوه به زعامت خانم دونا ماریا. از ویژگی‌های مشترک هر دو شخصیت، بی‌رحمی و آدم‌کشی و دست زدن به هر کاری برای رسیدن به هدف است.

همان‌گونگی در زمان و زاویهٔ دید: هر دو داستان از لحاظ زمان روایت اصلی روایت پسینی هستند؛ یعنی وقایع گذشته را بیان می‌کنند. علاوه‌بر این در هر دو، روایت اصلی منظم و بدون زمان‌پریشی است و بازگشتی به گذشته یا آینده وجود ندارد. راوی نیز در هر دو، دانای کل بوده و داستان‌ها از زاویهٔ دید سوم‌شخصی که جزو شخصیت‌های قصه نیست، نقل می‌شود. بنابراین کانون روایت در هر دو صفر است.

آنچه به‌طور مسلّم از موارد یادشده درمورد تقلید بیش‌متن از متن نخست برداشت می‌شود این است که همگی از نوع پاستیش بوده و جنبهٔ تفننی دارد و طنز یا جعل در آن نمایان نیست.

۳ـ۲ـ۲. تراگونگی[33] (تغییر)

نوع دوم بیش‌متنیت تراگونگی، به‌معنای دگرگونی، است و هدف آن تولید متن جدید با ایجاد تغییراتی در سبک متن اصلی است. میزان این تغییرات از کم تا خیلی زیاد در نوسان است. رابطهٔ تراگونگی نیز براساس کارکرد سه‌گانهٔ تفننی، طنز و جدی به سه بخش تقسیم می‌شود:

الف. نقیضه[۳۴]: ایجاد رابطهٔ تراگونگی بین متن اصلی و دوم با هدف تفنن و شوخی را می‌گویند. اصطلاح پارودی دراصل به آواز حاشیه‌ای در کنار آواز اصلی می‌گویند؛ صدایی که برای شوخی با صدای مرکزی است، نه تخریب آن (آذر، ۱۳۹۵: ۲۹). در بیش‌متنیت نیز، پارودی با ایجاد تغییر در پیش‌متن با دیدگاهی دست‌کم سرگرم‌کننده، نه لزوماً تمسخرآمیز، موضوع اصلی خود را بازآفرینی می‌کند.

ب. دگرپوشی[۳۵]: دومین گونهٔ تراگونگی است که برخلاف نقیضه با هدف تخریب و تحقیر به‌صورت طنز طعنه‌آمیز برای تغییر در سبک پیش‌متن مورد استفاده قرار می‌گیرد. این اصطلاح (تراوستیسمان) از travesti به‌معنای دگرگون کردن جنسیت و تغییر سرشت برگرفته شده است. دگرپوشی با تغییر سرشت پیش‌متن باعث می‌شود کار از شکل تقلیدی بی‌ارزش خارج شود. این گونه به‌نوعی نقد نویسنده از پیش‌متن محسوب می‌شود.

پ. جایگشت[۳۶]: سومین بخش از تراگونگی است که تغییر و تکثیر در پیش‌متن را به‌صورت جدی پیگیری می‌کند و رایج‌ترین و متنوع‌ترین گونهٔ بیش‌متنیت بوده و نقش آن در تکثیر متنی بیشتر از سایر گونه‌هاست. تمام انواع ترامتنی که برپایهٔ بینانشانه‌ای یا بینارسانه‌ای باشند و کارکرد جدی داشته باشند، از این نوع به‌شمار می‌آیند. همچنین ترجمه‌ها، اقتباس‌های بیناهنری مثل تبدیل رمان به فیلم یا تبدیل نظم به نثر یا برعکس از انواع رایج جایگشت یا تراجایی محسوب می‌شوند (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰).

روابط بیش‌متنی خلاصه‌وار در جدول زیر نشان داده شده است.

گونه	رابطه	کارکرد
استقبال	همان‌گونگی	تفننی
شارژ	همان‌گونگی	طنز
جعل	همان‌گونگی	جدی
نقیضه	تراگونگی	تفننی
دگرپوشی	تراگونگی	طنز
جایگشت	تراگونگی	جدی

تراگونگی در مقایسه با تقلید با تنوع، پویایی و خلاقیت بسیار بیشتری در ایجاد بیش‌متن همراه است. این گونه از بیش‌متنیت، جدا از نوع کارکرد، از منظرهای گوناگون مورد توجه قرار می‌گیرد و بر همین اساس دسته‌بندی‌های مختلفی دارد که از آن‌ها می‌توان تراگونگی فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی، جنسیتی، سنی، زبانی، نشانه‌ای و... را نام برد. هرگاه یکی از این تغییرات در فرایند اقتباسی صورت گیرد، بدین معناست که آن شاخص در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن دچار تحول و دگرگونی شده است (نوروزی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷). در بررسی دو متن مورد نظر، انواع تراگونگی به شرح ذیل قابل مشاهده است:

الف. تراگونگی نشانه‌ای: نظام نشانه‌ای داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* صرفاً از نوع زبانی است؛ اما بیش‌متن علاوه‌بر نوشتار از تصاویر صحنه‌های مهیج نیز بهره برده و نظام نشانه‌ای آن زبانی ـ تصویری است. بنابراین رابطهٔ آن دو بینانشانه‌ای است.

ب. تراگونگی فرهنگی: منظور از تراگونگی فرهنگی تغییر فرهنگ بیش‌متن نسبت به پیش‌متن و تفاوت در خاستگاه و پیشینهٔ فرهنگی آن‌هاست. از نظر فرهنگی، دو حالت کلی حاکم بر روابط میان متن‌ها، درون‌فرهنگی و بینافرهنگی است. در حالت درون‌فرهنگی، دو پیکرهٔ مطالعاتی از یک فرهنگ خاص هستند؛ اما در حالت بینافرهنگی، دو پیکرهٔ مطالعاتی فرهنگ‌های متفاوتی دارند (همان‌جا). در داستان *برق*

الماس به‌عنوان بیش‌متن، تراگونگی فرهنگی نسبت به پیش‌متن وجود دارد؛ زیرا متن اول برخاسته از دل فرهنگ غرب و متن دوم متعلق به فرهنگ شرقی، عربی و اسلامی است؛ پس بین آن‌ها رابطهٔ بینافرهنگی برقرار است و همین خود سبب تغییر و تراگونگی اخلاقی شخصیت‌ها شده است. شخصیت‌های متن اول غرق در فسادند. آن‌ها اهل سیگار و مشروبات الکلی‌اند و در جای‌جای داستان درحال مصرف آن هستند:

> باند پیاله‌اش را برداشت و از فراز لبه‌اش دختر را نگاه کرد و گفت: هنوز به افتخار موفقیت توی عملیات ننوشیده‌ایم [...] دختر نیمی از آن را در یک قلپ نوشید و پیاله‌اش را محکم روی زمین گذاشت [...] باند گفت: تو عصبیم کردی. هی اون فندک لعنتی رو می‌زدی تا سیگارت رو روشن کنی [...] تیفانی گفت: بی‌خیال. یکی دیگه از اینا می‌خوام کم‌کم داره بهم خوش می‌گذره (فلمینگ، ۱۳۹۵: ۹۶ـ۹۷).

آن‌ها در قمار هم دستی بر آتش دارند:

«واسه صورت‌حساب پول زیاد دارم. امروز صبح آقای تری تو قمار، سر پونصد دلار بهم پیشنهاد دوبرابر یا بی‌حساب داد و من هم بردم» (همان، ۹۶).

جیمز باند در هر داستان عاشق یک دختر می‌شود و بعد از برقراری روابط بی‌حساب، رهایش می‌کند. برای در این داستان، در جواب دختر مورد علاقه‌اش، نظر خود را دربارهٔ ازدواج چنین بیان می‌کند:

«ـ ازدواج کردی یا چیز دیگه‌ای؟ ـ نه گه‌گاه معشوقه داشته‌ام. ـ چرا هیچ‌وقت ازدواج نکردی؟ ـ احتمالاً چون فکر می‌کردم یه نفری بهتر می‌تونم زندگیم رو بچرخونم» (همان، ۲۵۳).

آن‌ها به‌راحتی از اسلحه استفاده می‌کنند و از کُشتن کسی ابایی ندارند:

> لوله تفنگ فِراسو مانند ماری آمادهٔ حمله، تندتند به اطراف چرخید. باند که درگیری خونش را به جوش آورده بود، برای تفنگ جلوی پای مک‌گانگل روی

> زمین شیرجه زد. دست باند به تفنگ رسید و دو گلوله به طرف فراسو شلیک کرد [...] این بار صدای افتادن بدن روی پیاده‌روی الوارپوش، نهایی به‌نظر می‌آمد (همان، ۲۱۳_۲۱۴).

همهٔ این رفتارها به‌طور کامل بیانگر فرهنگ و سبک زندگی غربی است.

اما ادهم، قهرمان متن دوم، برخلاف جیمز باند فردی متعهد است. او اهل سیگار و شراب نیست:

«چویس أشعَلَ سیجارَةً وقَدّمَ لِأدهم واحِدَةً، لکنَّهُ اعتَذَرَ مُبْتَسِمًا»[37] (فاروق، بی‌تا: ۱۶).

ادهم حتی در مأموریت‌ها که نقش خلافکاران را بازی می‌کند، به اصول اخلاقی خود پایبند است و تحت هیچ شرایطی از آن کوتاه نمی‌آید. مثلاً در جواب دونا ماریا که از او می‌خواهد سیگارش را روشن کند، پاسخ می‌دهد:

«آسِفٌ یا دونا ماریا، لَستُ أُجیدُ هذا العَمَلَ، یُمکنکِ استدعاءَ أحدِ هؤلاء لُیُشعِلَ سیجارتکِ، ثمّ إنني لاأدخِّنُ و لا أحملُ ثِقابًا»[38] (همان، ۴۰).

عشق او پاک است و در همهٔ داستان‌ها علاقهٔ او به مونا که یاور وی در رسیدن به موفقیت در تمام مأموریت‌هاست، دیده می‌شود. در این داستان هم، شرط پذیرش مأموریت اسپانیا را همراهی او قرار می‌دهد:

«ـ و لکنّني سَأصطَحِبُ زَمیلَةً لي»[39] (همان، ۱۹).

آن دو، علی‌رغم علاقهٔ فراوان به هم، همیشه در روابط خود ادب و حیا را مراعات می‌نمایند:

«ـ یَتَملکُني العجب دائمًا یا سیادةَ المقدّم عندما أراكَ متنکّرًا [...] ابتَسَم أدهم و هو یقول: المهمُّ أن یَخدعَ تَنَکُّري هذا دونا ماریا یا عزیزتي»[40] (همان، ۲۱_۲۲).

ادهم از قتل و خون‌ریزی بی‌دلیل بیزار است و به همین دلیل ترجیح می‌دهد به‌جای اسلحه از فنون رزمی برای شکست دشمنانش استفاده کند:

«لمْ یَکَد الرجلُ یَنهَی عِبارَتَهُ حتّی تحرّکت قدم أدهم کالمِطرَقَة، لِتُطیحَ بالمسدسِ الذي یمسِکُ به، ثمّ عادَتْ إلی الوَرا ء لِترکلَ أحد الرجلَینِ خَلْفَهُ، ثمّ دارَ عَلی قَدَمٍ واحدة کراقِصِ البالیة وسَدّدَ لکمَةً قاسیةً إلَی أنفِ الرجلِ الآخر بِیُمناه»[۴۱] (همان، ۴۷).
او استفادهٔ قاچاقچیان غربی‌از سلاح گرم به‌جای مبارزهٔ تن‌به‌تن را از ضعف‌های آن‌ها می‌شمرد و به‌سخره می‌گیرد:

«لَقَدْ نَسِيَ هؤلاء الخَنازیرُ کَیفَ یَستَخدِمونَ قبضاتَهُمْ مِن کَثرةِ ما أمسَکوا بالأسلحة»[۴۲] (همان، ۸۲).

این ویژگی‌ها در قهرمان و کمک‌قهرمان متن دوم، حکایت از تعلق آن‌ها به فرهنگ شرقی ـ اسلامی دارد که مبتنی بر پایبندی به سنت‌ها و گریز از خشونت و بی‌بندوباری افسارگسیخته است.

پ. تراگونگی روایی: اگر تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن خود در نوع روایت باشد، این تراگونگی شکل می‌گیرد که ملاک آن گاه مقایسهٔ کمیت و حجم متن دوم نسبت به متن اول است و گاه کیفیت و محتوای روایت. تراگونگی کمّی روایت اگر در نوع روایت باشد، به دو دستهٔ تقلیلی یا گسترشی تقسیم می‌شود. انواع روایت از لحاظ قالب و حجم عمدتاً عبارت‌اند از: داستانک، داستان کوتاه، داستان بلند، رمان کوتاه و رمان (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۱۰۸). حجم داستانک بین ۵۳ تا ۱۰۰۰ کلمه، داستان کوتاه بین ۳۵۰۰ تا ۷۵۰۰ کلمه، داستان بلند بین ۷۵۰۰ تا ۱۷۰۰۰ کلمه، رمان کوتاه بین ۱۷۰۰۰ تا ۴۰۰۰۰ کلمه و رمان بیش از ۴۰۰۰۰ کلمه است. بررسی حجم روایت این دو داستان نشان می‌دهد روایت پیش‌متن از نوع رمان و روایت بیش‌متن به‌شکل داستان بلند و دارای حجم کمتر است؛ بنابراین تراگونگی از نوع تقلیلی است.

تراگونگی کمّی از نظر تغییرات درونی روایت نیز به سه نوع حذف، افزایش و جانشینی تقسیم می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۷). این تغییرات نیز تحت تأثیر قالب روایت است. برای مثال با توجه به حجم دو روایت، خرده‌روایت‌ها، توجه به جزئیات،

تک‌گویی‌ها، توصیفات، تعدد شخصیت‌ها و همچنین تغییرات رفتاری آن‌ها در بیش‌متن کمتر و تراگونگی از نوع حذف است.

تراگونگی در محتوای روایت شامل تغییر در عناصر روایی همچون موضوع، درون‌مایه، صحنه، تغییر جنسیت، سن، ملیت شخصیت‌ها، زمان روایت و زاویهٔ دید در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌شود. همچنان‌که پیش‌تر اشاره شد، روایت اصلی دو داستان مورد مطالعه در زمان و زاویهٔ دید و ویژگی‌های کلی شخصیت‌ها که لازمهٔ ساختار داستان پلیسی است، همسانی دارد؛ اما در موارد دیگر تراگونگی محتوایی در بیش‌متن دیده می‌شود که برخی از نمونه‌های آن عبارت‌اند از:

الف. تراگونگی در پی‌رنگ: هرچند با نگاه ساختارگرایانه می‌توان گفت طرح کلی و ساختار پی‌رنگ همهٔ داستان‌ها در عناصری همچون آغاز ماجرا، گره‌افکنی‌ها، تعلیق، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و پایان‌بندی یکسان است، به‌ویژه اگر پیرو یک سبک یکسان باشند، اما صرف‌نظر از ساختار، پی‌رنگ هر روایتی متفاوت با سایر روایت‌هاست. همین قاعده دربارهٔ داستان *برق الماس* با پیش‌متن خود صدق می‌کند.

ب. تراگونگی در صحنه: یکی از عناصر داستانی صحنه است که زمان و مکان وقوع داستان را مشخص می‌کند. صحنه یا محیط نقش مهمی در شناساندن سایر عناصر مثل شخصیت، رویدادها و فضای حاکم بر روایت دارد. صحنهٔ بیش‌متن مورد بررسی تغییر اساسی نسبت به پیش‌متن خود دارد؛ چراکه روایت اصلی متن اول در فاصلهٔ زمانی اواسط قرن بیستم و در دو کشور انگلستان و امریکا شکل می‌گیرد؛ اما روایت متن دوم درحدود اواخر قرن بیستم و در دو کشور مصر و اسپانیا رخ می‌دهد و این نشانگر جایگشت در بستر اجتماعی بیش‌متن و به‌تبع آن تغییر در صحنهٔ هر خرده‌روایت است.

پ. تراگونگی در شخصیت‌پردازی: بخشی از تغییرات در شخصیت‌ها مربوط به خصوصیات اخلاقی می‌شود که در ذیل تراگونگی فرهنگی به آن اشاره شد. بخش دیگر مربوط به جزئیات رفتاری است؛ مانند موارد زیر:

جیمز باند در مأموریتش خود را به قیافهٔ یک فرد واقعی از اعضای گروه قاچاق درمی‌آورد؛ ولی نام و زبان و ملیت خود را تغییر نمی‌دهد. اما در بیش‌متن، ادهم علاوه‌بر قیافه، زبان و ملیت خود را نیز عوض می‌کند؛ ضمن اینکه هم او و هم مونا نقش فردی غیرواقعی را بازی می‌کنند.

بااینکه در نگاهی کلی، کمک‌قهرمان بیش‌متن به‌مانند پیش‌متنِ خود زنی است که با قهرمان همکاری می‌کند، با دقت در جزئیات، متوجه تفاوت‌های اساسی بین آن دو می‌شویم: اولاً، تیفانی دختری است خلافکار و عضو باند قاچاق که جیمز باند با نقشه به او نزدیک می‌شود و پس از ابراز علاقه به وی، او را با خود همراه می‌سازد؛ ولی مونا، برخلاف تیفانی، از ابتدا همکار ادهم و مثل او مأمورمخفی است. ثانیاً، تیفانی علاوه‌بر حفظ نقش خود به‌عنوان یکی از اعضای باند قاچاق، در کشمکش‌های روایت مثل خود جیمز باند وارد عمل می‌شود و با نقشه‌های زیرکانه‌اش بارها جیمز را از مهلکه می‌رهاند و این همه دال بر شجاعت اوست؛ ولی همکاری مونا با ادهم درحد همفکری یک زیردست درحال آموزش و بازی نقش دوست او خلاصه می‌شود و در تمام کشمکش‌ها، درگیری فیزیکی با دزدان الماس توسط خود ادهم صورت می‌پذیرد و حتی در صحنه‌هایی از داستان، شاهد ترس و نگرانی او و از شکست هستیم؛ مثل صحنه‌ای که قاچاقچیان مونا را به گروگان گرفته‌اند و مونا گمان می‌کرد که ادهم کُشته شده است:

«في قَبو القصر اتّسَعَتْ عَينا مُنَى فزَعًا، ثُمَّ تَفَجَّرَتْ فيهِما الدُّموعُ و صاحَتْ بِألَمٍ: مُستحيلٌ [...] لايُمكِنُ أنْ ينتهِي أدهم بهذه الطَريقةِ [...] مُستَحيل»[۴۳] (فاروق، بی‌تا: ۷۸_۷۹).

ت. تراگونگی جنسیتی: شخصیت ضدقهرمان در متن دوم زنی به‌نام دونا ماریا است، برعکس ضدقهرمان متن نخست که مردی به‌نام آقای سایا است.

ث. تراگونگی ملیتی: در پیش‌متن ملیت قهرمان اصلی یعنی جیمز باند بریتانیایی و ملیت کمک‌قهرمان و ضدقهرمان امریکایی است؛ اما در بیش‌متن ملیت قهرمان و کمک‌قهرمان مصری و ملیت ضدقهرمان اسپانیایی است.

ج. تراگونگی زبانی: زبان داستان فلمینگ انگلیسی است. همچنین است زبانی که شخصیت‌هایش بدان سخن می‌گویند که به دو لهجهٔ بریتانیایی و امریکایی تقسیم می‌شود؛ اما زبان داستان فاروق عربی است و شخصیت‌ها در این داستان به سه زبان عربی، اسپانیایی و انگلیسی صحبت می‌کنند.

با بررسی انواع تراگونگی می‌توان گفت تمام آن‌ها ناشی از تلاش جدی و مستمر نویسنده در راستای تغییر و رهایی از تهمت تقلید هستند؛ بنابراین همگی از نوع جایگشت است و کارکرد جدی دارد.

۴. نتیجه

براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت که طیف وسیعی از انواع رابطهٔ یک متن با سایر متون را تحلیل کرده است، می‌توان چنین نتیجه گرفت:

ـ هرگاه ژانر و سبک جدیدی در دنیای علم و هنر خلق شده و مورد توجه عموم قرار گرفته، همواره درپی خود سیلی از آثار جدید را آورده که مهم‌ترین شاخصهٔ آن‌ها اقتباس و برگرفتگی از آثار نخستین و پیش‌گام است. گاه اقتباس به‌دلیل محبوبیت، مرزهای جغرافیایی و فرهنگی را درنوردیده و جای خود را در میان دیگر ملت‌ها باز کرده است. ادبیات پلیسی با تمام زیرشاخه‌هایش ازجملهٔ این ژانرهاست که هرچند اروپا مهد آن به‌شمار می‌آید، به‌دلیل گسترش رسانه‌ها و ابزارهای ارتباط‌جمعی، به‌سرعت به تمام جهان سرایت کرده؛ اما همهٔ آثار به‌نوعی یادآور آثار نخستین اروپایی‌اند.

ـ نبیل فاروق مصری آثار فراوانی در زمینهٔ ادبیات پلیسی دارد که مجموعهٔ *مرد غیرممکن* از آن جمله است. شباهت برخی عناصر داستان *برق الماس*، از سری داستان‌های این مجموعه، به‌ویژه عنوان، موضوع و شخصیت اصلی‌اش که مأمورمخفی است، رابطهٔ بیش‌متنی و اقتباس آن از داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* اثر ایان فلمینگ انگلیسی را آشکار می‌کند.

ـ از آنجایی که رابطهٔ بیش‌متنی خود به دو بخش همان‌گونگی و تراگونگی تقسیم می‌شود، مطالعهٔ پیش‌متن و بیش‌متن حاضر بیانگر این است که داستان فاروق در برخی عناصر کلی، همچون نوع رسانه، ژانر، موضوع و فضای حاکم بر داستان، از پیش‌متن خود تقلید و رابطهٔ همان‌گونگی برقرار کرده است و در برخی دیگر از عناصر، مثل نظام نشانه‌ای و فرهنگی، زبان، ملیت و جنسیت شخصیت‌ها تغییر ایجاد کرده و رابطه‌اش با پیش‌متن در این موارد تراگونه است.

ـ درمورد شخصیت‌پردازی باید گفت آنجا که مربوط به ویژگی‌هایی بوده که لازمهٔ متن پلیسی و تریلر است، رابطهٔ دو متن از نوع همان‌گونگی است و آنجا که مربوط به سایر ویژگی‌ها در اخلاق و گفتار و کردار بوده، رابطهٔ بیش‌متن با متن نخست تراگونه است.

به‌طور کلی در رابطهٔ بینامتنی به‌صورت مطلق نمی‌توان رأی به همان‌گونگی یا تراگونگی دو متن داد و نتیجه‌گیری دربارهٔ نوع رابطهٔ دو متن از وجه غالب ارتباط آن دو به‌دست می‌آید. به عبارت دیگر، منظور این نیست که در تقلید هیچ تغییری در متن اول رخ ندهد؛ بلکه تفاوت تقلید و تراگونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است؛ یعنی برخلاف تراگونگی، در همان‌گونگی هدف تغییر نیست و میزان آن نیز اندک است. همچنین همان‌طور که قبلاً اشاره شد، در تقلید آنچه تغییر نمی‌کند سبک است، نه متن اصلی.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextualité
2. Julia Kristeva
3. Gérard Genette
4. Transtextualité
5. Paratextualité
6. Métatextualité
7. Architextualité
8. Hypertextualité
9. Diamonds Are Forever
10. Ian Lancaster Fleming
11. Nabil Farooq
12. Intermingling
13. Ferdinand De Saussure
14. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
15. Roland Barthes
16. Michael Riffaterre
17. Laurent Jenny
18. Edgar Allan Poe
19. Dame Agatha Christie
20. Dorothy Sayers
21. Hard Boied
22. thriller
23. Nabil Farooq
24. Casino Royale
25. hypotexte
26. imitation
27. pastiche
28. charge
29. forgerie

۳۰. امان از پیری [...] انگار پایم شکسته [...] آقا به من رحم کن! پیرمرد کفشش را از پای چپش درآورد به‌طوری که دلسوزی مسافران را برانگیخت [...] مردی که سنگدلانه کُلت در دستش گرفته بود، فریاد زد: آی پیرمرد کثیف! کفشت را برگردان وگرنه سرت را می‌شکنم [...] و ناگهان چشم‌های مسافران از وحشت گشاد شد و فریادهایی هولناک از حنجره زنان بیرون آمد وقتی که پیرمرد به ناگهان کفشش را سمت مرد پرتاب کرد و او را به عقب هل داد و گروگانگیر فریاد زد، انگار کفش از فولاد ساخته شده بود.

۳۱. مونا رو به ادهم کرد و خندید، درحالی که به چهرهٔ او خیره شده بود که با مهارت زیادش در تغییر قیافه، تبدیل شده بود به چهره‌ای گندمگون، با ریش کامل و سبیل پر و چشمانش در پشت یک عینک طبی کوچک پنهان بود.

۳۲. مونا صورتش را با دستانش پوشاند و تظاهر به شکست کرد، درحالی که با صدای گریان می‌گفت: خولیو فایده‌ای نداره، من حقیقت رو بهش می‌گم [...] ادهم تظاهر به تردید کرد، بعد با صدایی که موفق شده بود رنگ تسلیم به آن دهد گفت: باشه عزیزم الیزابت.

33. transformation
34. parodie
35.travestissement
36. transposition

۳۷. چویس، مأمور امنیتی اسپانیا، سیگاری روشن کرد و یکی هم به ادهم تعارف کرد. ولی ادهم با لبخند عذرخواهی کرد.

۳۸. متأسفم دونا ماریا، من این کار را نمی‌پسندم. تو می‌توانی یکی از این‌ها رو صدا کنی که سیگارت رو روشن کند، درضمن من نه سیگار می‌کشم و نه کراوات می‌بندم.

۳۹. اما من همکارم را همراه خود خواهم آورد.

۴۰. جناب سرگرد، من هروقت شما رو می‌بینم که تغییر چهره دادید، متعجب می‌شوم [...] ادهم لبخندی زد و گفت: عزیزم مهم این است که این تغییر چهرهٔ من دونا ماریا را فریب دهد.

۴۱. هنوز آن مرد حرفش را تمام نکرده بود که پای ادهم مثل چکش حرکت کرد تا اسلحه‌ای را که در دست گرفته بود، بیندازد؛ سپس به عقب برگشت تا به یکی از دو مردی که پشتش بود، لگد بزند؛ بعد مثل رقاص روی یک پا چرخید و مشت محکمی به دماغ مرد دیگری در سمت راستش زد.

۴۲. این خوک‌ها ازبس اسلحه به دست گرفته‌اند، فراموش کرده‌اند که چطور از مشت‌هایشان استفاده کنند.

۴۳. در انبار قصر چشمان مونا از ترس گشاد شد، سپس بغضش ترکید و با اندوه فریاد زد: محاله [...] ممکن نیست کار ادهم این‌طور تمام بشه [...] محاله.

منابع

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی». *فصلنامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. د۷. ش۲۴. صص۱۱ـ۳۱.
- احمدزاده‌کرمانی، روح‌الله (۱۳۹۰). *بازاندیشی در فرهنگ و رسانه*. تهران: چاپار.

- اسکاگز، جان (۱۳۹۰). *ادبیات جنایی*. ترجمهٔ مؤسسهٔ خط ممتد اندیشه. تهران: نشانه.
- انوری، حسن (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۴). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چ۶. تهران: افراز.
- پیرانی، منصور (۱۳۹۵). «متن‌های آستانه‌ای در پیوند با ادبیات تطبیقی (نمونهٔ مطالعه‌شده: سعدی‌نامه)». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. د۴. ش۳. صص۱۶۷ـ۱۹۶.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۴). *قدرت گفتمان و زبان، ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی*. تهران: نشر نی.
- شرشار، عبدالقادر (۲۰۰۳). *الروایة البولیسیة*. دمشق: اتحاد الکتّاب العرب.
- عزام، محمد (۲۰۰۱). *النص الغائب، تجلیات التناص في الشعر العربي*. دمشق: اتحاد الکتّاب العرب.
- غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲). «سیمای تأویل در آیینهٔ بینامتنیت کریستوایی». *فصلنامهٔ حکمت و فلسفه*. س۳. ش۳. صص۹۷ـ۱۱۴.
- فاروق، نبیل. (بی‌تا). *بریق الماس (السابع من مجموعة رجل المستحیل)*. قاهرة: المؤسسة العربیة الحدیثة.
- فخاری‌زاده، نسیم و دیگران (۱۳۹۴). «خوانش ترامتنی صحنهٔ کشته شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی‌های روایت گیلگمش». *فصلنامهٔ مرکز پژوهش هنر معماری و شهرسازی نظر*. س۱۲. ش۳۲. صص۲۳ـ۳۳.
- فلمینگ، ایان (۱۳۹۵). *الماس‌ها ابدی‌اند*. ترجمهٔ محمدهادی سالاروزری. تهران: چترنگ.
- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۸۹). *بیولوژی نص، نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). *مجموعه‌مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی*. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: آیهٔ مهر.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ش۵۶. صص۸۳ـ۹۸.

- ــــــــــــ (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- ــــــــــــ (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. س۹. ش۳۸. صص۱۳۹ـ۱۵۲.
- ــــــــــــ (۱۳۹۵). *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- نوروزی، نسترن و دیگران (۱۳۹۷). «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیدهٔ تصویرسازی کلودیا پالماروسی با بیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی». *نشریهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*. د۲۳. ش۱. صص۵ـ۱۶.
- Ahmadzadeh Kermani, R. (2011). *Rethinking culture and media* (in Farsi). Tehran: Chapar.
- Anwari, H. (2002). *Sokhan great dictionary* (in Farsi). Tehran: Sokhan**.**
- Azzam, M. (2001). *The absent text, manifestations of intertextuality in Arabic poetry* (in Farsi). Damascus: Arab Writers Union.
- Azar, E. (2016). "An analysis of Genette's intertextual theories". *Quarterly Journal of Literary Criticism and Stylistics*. Vol. 7. No. 24. pp. 11-31.
- Biniaz, F. (2010). *An introduction to fiction and narrative studies* (in Farsi). Tehran: Afraz.
- Skaggs, J. (2011). *Criminal literature* (translated into Farsi by the Institute of Continuous Thought Line). Tehran: Neshaneh.
- Fakharizadeh, N. and others (2015). "Transcripts of the scene of the killing of a celestial bull in the illustrations of Gilgamesh". *Quarterly Journal of Nazar Architecture and Urbanism Research Center*. Vol. 12. No. 32. pp. 23-33.
- Farooq, N. (n.d.). *Diamond shine (the seventh story from the Impossible Man collection)* (in Arabic). Cairo: The Modern Arab Foundation.
- Fleming, I. (2015). *Diamonds are eternal* (translated into Farsi by Mohammad Hadi Salarvarzi). Tehran: Chatrang.

- Ghaemi Nia, A. (2010). *Biology of text, semiotics and interpretation of the Qur'an* (in Farsi). Tehran: Institute of Islamic Culture and Thought.
- Ghiasvand, M. (2013). "The image of interpretation in the mirror of Christian intertextuality". *Quarterly Journal of Wisdom and Philosophy*. Vol. 3. No. 3. pp. 97-114.
- Kangrani, M. (2009). *Collection of articles on the second and third symposium of comparative art* (in Farsi). Tehran: Institute for Compiling, Translating and Publishing Matn Works.
- Namvar Motlagh, B. (2011). *An introduction to the intertextuality of theories and applications* (in Farsi). Tehran: Sokhan.
- Namvar Motlagh, B. (2012). "Hypertensive typology". *Quarterly Journal of Literary Research*. Vol. 9. No. 38. pp. 139-152.
- Namvar Motlagh, B. (2016). *Intertextuality from structuralism to postmodernism: theories and applications* (in Farsi). Tehran: Sokhan.
- Namvar Motlagh, B. (2007). "The transcript of the study of the relations of one text with other texts". *Journal of Humanities*. Vol. 56. pp. 83-98.
- Nowruzi, N. et al. (2018). "Over-reading of four selected works of illustration by Claudia Palmarousi with over-texts of Iranian painting". *Journal of Fine Arts - Visual Arts*. Vol. 23. No. 1. pp. 5-16.
- Mirsadeghi, J. (1997). *The elements of story* (in Farsi). Tehran: Ayeh Mehr.
- Pirani, M. (2016). "Threshold texts in connection with comparative literature: the case of Saadinameh". *Quarterly Journal of Literary Comparative Research*. Vol. 4. No. 3. pp. 167-196.
- Sharshar, A. (2003). *The Criminal novel* (in Arabic). Damascus: Arab Writers Union.
- Sultani, S.A.A. (2005). *The power of discourse and language: the mechanisms of the flow of power in the Islamic Republic* (in Farsi). Tehran: Ney.

An Intertextual Reading of Two Stories *Diamonds Are Eternal* by Ian Fleming and *Diamond Shine* by Nabil Farooq based on Gerard Genette's Theory

Hamid Valizadeh [1], Arezoo Sheydaei [2*]

1. Assistant Professor of Arabic Language and Literature; Azarbaijan Shahid Madani University, Azerbaijan, Iran
2. PhD Candidate of Azarbaijan Shahid Madany University, Arabic Language and Literature, Azerbaijan, Iran

Received: 10/07/2019 Accepted: 02/10/2019

Abstract

Among the intertextual theories, Gerard Genette's investigates a wide range of relationships of a text with other texts in a structured way, called transtextuality. Hypertextuality is the most important kind of Genette's transtextuality which is based on adaptation. Detective literature is one of the genres in the world literature in which adaptation plays a significant role. Nabil Farooq, an Egyptian, is a contemporary writer of Arabic detective stories who has been influenced by western literature. Evidence suggests that one of his stories, *Diamond Shine*, from the *Impossible Man* collection, is adapted from *Diamonds Are Eternal* by Ian Fleming. The present study tries to study the hypertextual relationship of this story with its hypotext according to the Genette’s theory using the analytical-descriptive and adaptive method. The purpose of this study is to provide evidence of the intertextual relationship of an Arabic fiction work with a hypotext from another literature. The results indicate that this work, primarily, is just an imitation of the previous text, but it, then, reveals a deeper insight into the various aspects of the transformation and the author's attempt to make fundamental changes in the hypertext.

Keywords: Hypertextuality; Gerard Genette; detective literature; Ian Fleming; Nabil.

---

* Corresponding Author's E-mail: drhvalizadeh@yahoo.com