Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.16719.2009
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.8.6

(Research Article)

Transnarration and Transnarrative Travel: Types and Applications

Alireza Farahbakhsh[1]*

Received: 16/06/2020 **Accepted: 18/01/2021**

Abstract

Drawing upon such theoretical principles as intertextuality, transtextuality, and hypertextuality, the present article seeks to introduce the notion of transnarration and its various kinds and applications in narrative genres. Put another way, the purpose of this narratological study is to define transnarration and transnarrative travel, and discuss their stratifications and categorisations in various forms of narrative. Here, the central questions are: what are transnarration, transnarrative travel, and their different kinds in narrative genres? How can the characteristic features of transnarration be traced and analysed in genres that incorporate micro or macro narrations? To answer these questions, the present study makes frequent use of key terms associated with intertextuality, Genette's hypertextuality in particular, as well as of narrative elements, characters specifically, in an attempt to illustrate and exemplify different manifestations, categorisations, and sub-categorisations of the notions in question. The article divides transnarrative travel into outwardly (bilateral and unilateral) and inwardly (in even and uneven narratives) and argues that transnarration is, in effect, the textual and semantic expansion of a narrative and its penetration into another via the intertextual transportation and the simultaneous appearance of major or minor characters. The paper demonstrates that the character's reciprocal or one-sided travel from a hypotext into a hypertext, from a hypertext into a hypotext, among even or uneven narratives within a single narrative work, from a main to a frame story or among possible stories in a multi-plotted and metafictional

1. Associate Professor of English Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.
* Email.: alirezafarahbakhsh@guilan.ac.ir

narrative work are all manifestations of transnarration and transnarrative travel.

Key Words: intertextuality, transtextuality, hypertextuality, hypertext, hypotext, transnarration, and transnarrative travel

Extended Abstract

1. Introduction

Drawing upon such theoretical principles as intertextuality, transtextuality, and hypertextuality, the present article seeks to introduce the notion of transnarration and its various kinds and applications in narrative genres. The purpose of this narratological study is to analyze transnarration and transnarrative travel and discuss their categorizations in various forms of narrative. Here, the central questions are: what are transnarration, transnarrative travel, and their different kinds in narrative genres? How can the characteristic features of transnarration be traced and analyzed in genres that incorporate micro or macro narrations? To answer these questions, the study makes frequent use of key terms associated with intertextuality, Genette's hypertextuality, in particular, as well as of narrative elements to illustrate different features of transnarration in various narrative forms.

2. Theoretical Framework

The present study uses the term transtextuality and some related terms, developed by Genette, to examine the textual and narrative interactions in narratives. The main characteristic feature of transnarrative, which turns it into a special kind of intertextuality and transtextuality, is the travel of the character from his context and narrative realm to another one.

3. Methodology

In the present paper, first, Genette's transtexuality and the related terms are illustrated and, then, transnarration and the transnarrative travel, and their different kinds in narrative genres are studied.

4. Discussion and Analysis

Transnarration and transnarrative travel possess numerous functions. Transnarration is utilized to create a satirical atmosphere, emphasize metafictional and transnarrative elements, or undermine the writer's authority. Allusions in transnarration also play a great part. The narrative or semantic structure and the characterization of the hypotext and hypertext constantly undergo changes and development and intertextual and transtextual relations are developed between the hypotext and hypertext and their narrative elements.

5. Conclusion

In the present study, the concepts of intertextuality, transtextuality and hypertextuality were discussed in order to examine transnarration, transnarrative travel and their different kinds and applications in different narrative genres. Transnarrative travel is divided into outwardly travel (bilateral and unilateral) and inwardly travel (in even and uneven narratives) and it is argued that transnarration is, in effect, the textual and semantic expansion of a narrative and its penetration into another via the intertextual transportation and the simultaneous appearance of characters. Therefore, the character's reciprocal or one-sided travel from a hypotext into a hypertext, from a hypertext into a hypotext, among even or uneven narratives within a single narrative work, from a main to a frame story or among possible stories in a multi-plotted and metafictional narrative work are all manifestations of transnarration and transnarrative travel.

Bibliography

Allen, G. 1389 [2010]. *Baynamatniat*. P. Yazdanjou (trans.). Tehran: Markaz.

Barthes, R. 1977. *Image-Music-Text*. Stephen Heath (trans). New York: Hill and Wang.

Bazerman, C. and P. Prior (eds.). 2004. *What Writing Does and How It Does It: An Introduction to Analyzing Texts and Textual Practices.* New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Genette, G. 1992. *The Architext: An Introduction*. Berkeley: University of California Press.

Genette, G. 1997a. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Genette, G. 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody*. London: Routledge.

Kristeva, J. 1986. "Word, Dialogue, and Novel." *The Krestiva Reader*. Toril Moi (ed). New York: Columbia University Press.

Namvar Motlaq, B. 1386 [2007]. "Taramatniat: Motale'eh-ye Ravabet-e Yek Matn ba Digar Matn-ha." *Pajuhesh-nameh-ye Olum-e Ensani* 56: 83-98.

Sokhanvar, J. and Sabzian Moradabadi, S. 1387 [2008]. "Baynamatniat dar Roman-ha-ye Peter Ackroyd." *Pajuhesh-nameh-ye Olum-e Ensani* 58: 131-144.

DOI:10.22124/naqd.2021.16719.2009
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.8.6

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱
مقاله پژوهشی صفحات ۱۹۰-۱۵۹

تراداستان و سفرِ تراداستانی: گونه‌ها و کاربست‌ها

علیرضا فرحبخش [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۹

چکیده

هدف جستارِ حاضر این است که برپایه چارچوب‌های نظری پیرامون بینامتنیت، ترامتنیت و به‌ویژه بیش‌متنیتِ ژنتی مفاهیم مرتبطِ تراداستان و سفرِ تراداستانی را معرفی و مصادیق آنها را در آثار روایی معرفی و تحلیل نماید. به بیان دیگر، هدف این پژوهشِ روایت‌شناختی توصیف تراداستان و سفرِ تراداستانی و دسته‌بندی انواع مختلف آن در ادبیات داستانی است. پرسش‌های اصلی این مقاله عبارتند از: تراداستان و سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها چیست و انواع و گونه‌های مختلف آن کدامند؟ تراداستان و سفرِ تراداستانی چگونه در ژانرهای کاربردپذیر، نظیر رمان، داستان کوتاه، اشعار روایی، نمایشنامه و فیلم مصداق پیدا می‌کند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، این جستار با بهره‌گیری از اصطلاحات مرتبط با ترامتنیت، به‌خصوص بیش‌متنیت، و تکیه بر عناصر داستان، به‌ویژه شخصیت‌پردازی، به‌عنوان مهم‌ترین عنصر تراداستانی، مؤلفه‌های تراداستان را در انواع مختلف آثار روایی بررسی می‌کند. در این مقاله، سفرِ تراداستانی به سفرِ برون‌روایتی، شامل تراداستان برون‌روایتیِ دوسویه و یک‌سویه، و سفرِ درون‌روایتی، شامل سفر درون‌روایتی در داستان‌های هم‌تراز و ناتراز دسته‌بندی شده‌است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که تراداستان، فراروی یک داستان از طریق سفرِ برون‌متنی یا درون‌متنیِ شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان است. به عبارت دیگر، هرگاه شخصیتی با تغییر یا بدون تغییرات ظاهری و رفتاری، وارد روایتی دیگر در همان اثر یا اثری پیشینه یا پسینه شود، کنش داستانی و معنای متن بسط می‌یابد و بیش متنیت و فراروی متنی و روایتی حاصل می‌گردد. سفرِ شخصیت‌ها از زیرمتن به رومتن، از رومتن به زیرمتن، در میان داستان‌های هم‌تراز و درون‌متنی در یک اثر فراداستانی و چندپیرنگی و نیز در روایت‌های درون‌متنی و ناتراز در داستان‌های اصلی و فرعی یک اثر روایی همگی مصادیق و نمونه‌هایی از تراداستان و سفرِ تراداستانی هستند.

واژگان کلیدی: روایت، شخصیت داستانی، بینامتنیت، ترامتنیت، تراداستان و سفرِ تراداستانی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
* alirezafarahbakhsh@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

انواع مختلف اقتباس، وام گرفتن، نقل‌قول و مصادیق پرشمار ارتباط‌های بینامتنی، با اهداف و کارکردهای گوناگون، همواره عنصری مهم در آفرینش و بازآفرینی متون ادبی بوده‌است. بنا به نظر آرنولد، «همه‌جا ارتباط هست. همه‌جا توضیح هست. هیچ رویداد مستقلی، هیچ ادبیات مستقلی به‌درستی درک نمی‌شود، مگر در سایه ارتباط با رویدادهای دیگر، و با ادبیات‌های دیگر» (Arnold, 1960: 6). الیوت بر این باور است که «هیچ شاعری و هیچ هنرمندی در هیچ هنری به‌تنهایی خالق ایده خود نیست. اهمیت او و درک او وابسته به درکِ ارتباطش با شاعران و هنرمندان مرده است. نمی‌توانید تنها او را قضاوت کنید؛ باید برای شباهت‌ها و تفاوت‌ها، او را در میان مردگان بگذارید» (Eliot, 1960: 49). همچنین، پاوند از شاعران می‌خواهد که «تا می‌توانید بگذارید هنرمندان بیشتری شما را تحت‌تأثیر قرار دهند، اما آن‌قدر باوجدان باشید که یا به‌صراحت به دِین خود اعتراف کنید، یا سعی کنید آن را پنهان سازید» (Pound, 1968: 5). او در توصیه ایماژیستی خود بر این نکته تأکید می‌ورزد که «ایماژ، ایده نیست. نقطه تلاقی و خوشه‌ای تابان است. می‌توانم آن را، و لاجرم باید آن را گرداب بنامم، که از آن، به‌واسطه آن، و به درون آن ایده‌ها همواره جاری می‌شوند» (Pound, 1974: 34). وِلک در جمله‌ای مشهور می‌نویسد: «احتمالاً غیرممکن است که یک اثر هنریِ پَسین بدون یک اثر هنری پیشین خلق شود» (Wellek, 1970: 35).

این نقل‌قول‌ها همگی حاکی از آنند که هر متنی به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر متأثر و وام‌دارِ متون پیشین خود است و به همین ترتیب، به نوبه خود متون بعدی را نیز متأثر و وام‌دار می‌نماید. گرچه این نقطه نظرات در قرون ۱۹ و ۲۰ مطرح شدند و چارچوب تئوریک مفهوم بینامتنیت بیشتر با خوانش و نقد پست‌مدرن پیوند خورده‌است، نمونه‌ها و مصادیق بینامتنیت را حتی می‌توان در متون باستانی و کهن نیز مشاهده نمود. برای نمونه، آثار ادبی مطرح یونان باستان همگی برگرفته از *نسب نامه خدایان* (قرن هفتم پیش از میلاد) اثر هزیود هستند. *نسب نامه خدایان* خود تحت تأثیر فرهنگ شفاهی پیش از هزیود در باورها و سنن یونانی میسینه[1]، متونی قدیمی‌تر در تمدن‌های بین‌النهرین، مانند کتاب *سلسله دونوم* در تمدن بابل (Lamber & Walcot, 1965: 64)، کتاب *انوما الیس* (اسطوره آفرینش بابلی) و

1. Mycenaean

پادشاهی در آسمان، اسطوره‌ای هتیتی[1] در تمجید کوماربی[2]، همتای کرونوس[3] در اساطیر یونان باستان (Burkert, 1995: 19) بوده است. نمونه‌ای دیگر از بینامتنیت در متون کهن را می‌توان در اشاره‌ها، اقتباس‌ها و شباهت‌های مشهود در *کتب مقدس* یافت، برای مثال، در متون مربوط به شرح حال پیامبران در *قرآن کریم* و *انجیل* یا در ارتباط‌های ضمنی و گاه آشکار بین کتب *عهد عتیق* یا *عهد عتیق* و *عهد جدید*.

با وجود قدمتِ بدیهیِ بینامتنیت در متون اساطیری، ادبی و مذهبی، چارچوب‌های نظری مرتبط با آن چندان قدیمی نیستند. سوسور، باختین، کریستوا و بارت از نخستین نظریه‌پردازان و منتقدینی هستند که در تکوین و تکامل این مفهوم نقش داشته‌اند. «مفهوم بینامتنیت بر پایه نظریات زبان‌شناختی فردینان دو سوسور شکل گرفت» (سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۱۴۳). تأثیر سوسور در اساسِ تفکرات ساختارگرایانه و نظام زبانی خود این بوده‌است که زبان را مفهومی ارجاعی و با کارکردی مبتنی بر تفاوت، نشانه‌هایی مرتبط و دالی و مدلولی می‌دانسته‌است. بنا به ادعای آلن، در سایه پیوند خوردن نظام زبانی سوسوری با نظام ادبی‌ای مملو از ارجاع‌ها و مرجع‌ها، نویسندگان «پیرنگ، ویژگی‌های گونه‌ای، ابعاد شخصیت‌پردازی، صور ذهنی، شیوه‌های روایتی، و حتی عبارات و جملاتی را از متون متقدم خویش و از سنت ادبیات [به عاریه] می‌گیرند» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۸). نظریه‌های باختین پیرامون منطق مکالمه، گفت‌وگوی متون، چندصدایی، چندزبانی و کارناوال همگی بر اصل بینامتنیت استوارند. بنا به گفته باختین، گفتگومندی ویژگی مشترک هر گفتمانی، ازجمله گفتمان یک متن ادبی است. لذا، هر گفتمانی تعامل و کنشی فعال و ضروری را با گفتمان‌های دیگر و حتی با مدلولات خودش برقرار می‌نماید (Bakhtine, 1970: 50). ایروین توضیح می‌دهد که اساس نظریه انتقادی باختین، مکالمه‌ای همیشگی بین متون ادبی و نویسندگان مختلف و اهمیت بررسی معانی چندگانه در هر متن و هر واژه، به‌واسطه همین مکالمه است (Irwin, 2004: 228). به سخن دیگر، برای درک متون هم باید به دلالت‌ها، روابط و گفت‌وگوهای درون‌متنی آنها و هم دلالت‌ها، روابط و گفت‌وگوهای فرامتنی آنها، یعنی بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و نیز متون دیگر و قدیمی‌تر توجه شود (حسن‌زاده دستجردی، ۱۳۹۶: ۴۰).

1. Hittite
2. Kumarbi
3. Cronus

واژه بینامتنیت را نخستین‌بار کریستوا در مقاله‌ای با عنوان «واژه، مکالمه و رمان» و در تلاش برای تلفیق نشانه‌شناسی سوسور و منطق مکالمه باختین در تبیین نظریه‌های بارت پیرامون دلالت‌ها و نشانه‌ها معرفی نمود. کریستوا بر این باور است که در یک متن ادبی، معنا به‌گونه‌ای بی‌واسطه از نویسنده به خواننده منتقل نمی‌شود، بلکه در فرایند معناسازی، کدها و رمزهای متونی دیگر همواره به‌عنوان یک واسطه، هم برای نویسنده و هم برای خواننده نقشی محوری ایفا می‌کنند. او در «واژه، مکالمه و رمان» می‌نویسد: «ساختار هر متنی، موزاییکی از نقل‌قول‌هاست؛ هر متنی حاصل جذب و تغییر متنی دیگر است. مفهوم بینامتنیت جایگزینی برای مفهوم بیناموضوعیت است و زبان شعر زبانی حداقل دوگانه است» (Krestiva, 1986: 37). گاتان توضیح می‌دهد که در نظر کریستوا، «بینامتنیت بدین معناست که آنچه هست، نه متن، بلکه بینامتن است، که خود بافتی از ارجاعات و نقل قول‌هایی اجتناب‌ناپذیر از متون دیگر است. این ارجاعات و نقل‌قول‌ها به نوبه خود معنای بینامتن را رقم می‌زنند. متن یک نقطه تلاقی در یک نظام فرهنگی است» (Gattan, 2016: 14). بارت نیز در مقاله‌هایی چون «از اثر تا متن» و «مرگ نویسنده»، که بیانگر رویگردانی آشکار او از اصول ساختارگرایی هستند، بر بینامتن بودن هر متن ادبی تأکید می‌ورزد. به عقیده بارت، متن مجموعه‌ای از زنجیرهایی متشکل از واژه‌هایی به‌هم‌پیوسته با معنایی معین، نویسنده‌ای واحد و خداگونه و نوشتاری بدیع نیست، بلکه فضایی چندبُعدی است که در آن نوشته‌هایی گوناگون و غیراصیل همواره با هم می‌ستیزند و در هم می‌آمیزند؛ به‌عبارت‌دیگر، متن نه یک محصول، بلکه یک فرایند است (Barthes, 1977: 146). به‌گفته آلن، در نظر بارت، «مؤلف در نقش گردآورنده یا آراینده امکانات از پیش موجود در نظام زبان ظاهر می‌شود. هر کلمه‌ای که مؤلف به‌کار می‌گیرد، هر جمله، هر بند، یا کل متنی که می‌آفریند، ریشه در نظام زبانی دارد که خود برآمده از همان بوده و ازاین‌رو، معنای خود را نیز براساس همین نظام کسب می‌کند» (آلن، ۱۳۸۹: ۲۹). در نظر تمام این نظریه‌پردازان پیشگام در مقوله بینامتنیت، هر اثر هنری‌ای تحت تأثیر هنرمند و اثری پیشینه بوده‌است. البته، در بررسی تأثیرات بینامتنی، نباید از مفهوم «اضطراب تأثیر» هَرولد بلوم غافل شد. به‌عقیده بلوم، هنرمند برای رهایی از گرداب «تکرار» و «تقلیل» (Bloom, 1973: 70)، که از میل به تقلید از یک سو و میل به اصالت از سویی دیگر نشأت می‌گیرد، باید پس از وام گرفتن و تأثیر پذیرفتن، آنچه را به عاریت گرفته‌است، به طرقی بدیع تغییر دهد، بازسازی نماید و بازنویسی کند تا معنا و سویه‌ای نو بدان ببخشد (آلن، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

این نظریه یادآور تعریف هاچِن از پارودی است. به نظر او، ویژگی بارز پارودی «تکراری توأم با فاصله‌گذاری انتقادی» (Hutcheon, 1985: 6) است. لازم به ذکر است که این فرمولِ پیشنهادی در «فراداستان تاریخ‌نگارانه»[1](Hutcheon, 1988: 5) نیز مصداق دارد، زیرا تاریخ‌گراییِ فراداستانی، تکرار تاریخ است، با «فاصله‌ای انتقادی» از حوادث و وقایع تاریخی. به عبارت دیگر، گرچه اساس و کارکرد پارودی و فراداستان تاریخ‌نگارانه بر تکرار و تقلید استوار است، در رومتنی بدیع، همواره فاصله‌ای انتقادی به چشم می‌خورد.

این مقاله بر آن است که با تکیه بر نظریه‌های پرشمار و مرتبط با بینامتنیت و کاربست‌ها و مصادیق فراوان آن در متون ادبی، گونه‌ای منحصربه‌فرد از بینامتنیت، یعنی تراداستان[2] و سفرِ تراداستانی را معرفی کند و نمونه‌های عملی آن را در آثار روایی بررسی نماید. به دیگر سخن، هدف مقاله حاضر این است که مفهوم تراداستان را بشناساند و انواع مختلف آن را در ادبیات داستانی دسته‌بندی کند. اهمیت و بداعت جستار حاضر این است که با وجود اینکه سال‌ها و دهه‌هاست که بینامتنیت، ترامتنیت[3] و مفاهیم مرتبط و زیرشاخه‌های آنها توصیف گشته و در آثار متعددی در ادبیات‌ها و ژانرهای مختلف مطالعه شده‌اند، این نخستین‌بار است که اصطلاح سفرِ تراداستانی و انواع آن در آثار روایی معرفی می‌شود. پرسش‌های محوری مقاله حاضر عبارتند از: تراداستان چیست و انواع و گونه‌های مختلف آن کدامند؟ مؤلفه‌ها و ویژگی‌های تراداستان و سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها در ژانرهای کاربردپذیر، نظیر رمان، داستان کوتاه، اشعار روایی، نمایشنامه و فیلم چه هستند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، این تحلیلِ روایت‌شناختی، ترامتنیت از دید ژنت را، که حلقه‌ای مهم بین بینامتنیت و تراداستان به‌شمار می‌رود، به‌عنوان نظریه روایت‌شناختی بنیادین و نقطه شروع در نظر می‌گیرد، تا در ادامه گونه‌ای ویژه و بدیع از بینامتنیت و ترامتنیت، یعنی تراداستان را معرفی نماید. دلیل محوریتِ نظریه‌های ژنت این است که او «با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا» و استفاده از «واژه جدید ترامتنیت» در اشاره به «هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۳)، دسته‌بندی کردن بینامتنیت به گونه‌های مختلف و نظام‌مند ساختن آن و پیشنهاد واژه‌ای فنی برای هریک از آنها، رویه‌ای کاربستی و انتقادی به واژه کلی بینامتنیت داده‌است. این جستار با بهره‌گیری از اصطلاحات مرتبط با ترامتنیت، به‌خصوص بیش‌متنیت، و تکیه بر عناصر داستان از قبیل

1. historiographical metafiction
2. transnarrativity
3. transtextuality

شخصیت‌پردازی، به‌عنوان مهم‌ترین عنصر تراداستانی، کنش داستان و نقش‌مایه نوعی خاص از تعاملات و ارتباطات متنی و روایی را مطرح می‌سازد. در ادامه، ابتدا ترامتنیت ژنت و واژه‌های زیرمجموعه‌ای به‌اجمال مرور می‌شوند و سپس، در بخش اصلی مقاله، اصطلاح تراداستان و سفر تراداستانی و نیز انواع گوناگون آنها در ژانرهای روایی، با محوریت شخصیت‌های داستانی بررسی می‌گردند.

۱-۱- پیشینه پژوهش

در دهه‌های گذشته منتقدین و نظریه‌پردازانی چون باختین، بارت، کریستوا و ژنت به‌تفصیل و به شیوه‌ای روش‌مند به گونه‌ها و کارکردهای مختلف بینامتنیت پرداخته‌اند. در این جستار، نظریه‌های ژنت پیرامون ترامتنیت و دسته‌بندی پنج‌گانه او از ترامتنیت، که در کتاب *الواح بازنوشتی: ادبیات درجه دوم* (۱۹۹۷) بیان شده‌اند، مهم‌ترین مبانی‌ای هستند که در تشریح اصطلاح‌های روایت‌شناختیِ تراداستان و سفرِ تراداستانی به‌کار رفته‌اند. کتاب‌های *مقدمه‌ای بر سرمتنیت* (۱۹۹۲) و *پیرامتن: آستانه‌های تفسیر* (۱۹۹۷) اثر ژنت، مقاله «ترامتنیت: مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸۶) و کتاب *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم* (۱۳۹۵) اثر بهمن نامورمطلق، که به‌صراحت به ترامتنیت می‌پردازند، نیز منابعی مهم در خصوص چارچوب نظری مقاله حاضر به حساب می‌آیند.

مقاله‌هایی متعدد نیز به موضوع ترامتنیت و بینامتنیت پرداخته‌اند. برای نمونه، مقاله منیژه کنگرانی و بهمن نامورمطلق (۱۳۸۹) به تعاملات و برگرفتگی‌های بین شعر و نقاشی اشاره می‌کند. در این مقاله، بینامتنیت و بیش‌متنیتِ ژنتی محور اساسی مباحث است؛ نویسندگان این مقاله معتقدند که برخلاف گونه‌های دیگر ترامتنیت، فقط بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو «متن هنری» می‌پردازد و در این رابطه، هم متن شعر و هم متن هنری می‌توانند متن الف (رومتن) یا متن ب (زیرمتن) باشد. مثالی دیگر، مقاله امیرعلی نجومیان (۱۳۸۸) است که به تحلیلِ نقش یا کارکرد نشانه‌شناختیِ عنوان‌بندیِ فیلم اختصاص داده شده‌است. نجومیان در مقاله خود در بستری از اصطلاحاتی ترامتنی، عنوان‌بندی فیلم‌ها را براساس «کارکرد دیالوگی با فیلم»، لحن و فضای داستان، تفسیر فرامتنی و روایت دنیای داستانی بررسی می‌کند. به نظر نویسنده، سکانسِ عنوان‌بندی به‌طور هم‌زمان و به‌گونه‌ای «پارادوکس‌وار» می‌تواند فرایند دلالت متن را محدود یا گسترده نماید. به باور او، «سکانس عنوان‌بندی می‌تواند یک ترجمه

(بیش‌متن)، اقتباس (بینامتن)، اختصاص (سرمتن)، تفسیر (فرامتن)، یا آستانه‌ای (پیرامتن) [برای] متن اصلی باشد» (۱۳۸۸: ۲۷۸). منصور پیرانی (۱۳۹۷) در مقاله خود می‌کوشد نشان دهد که سعدی به همان اندازه که در اشعار خود از دیگران متأثر بوده، تحت‌تأثیر ترامتنیت و عوامل و عناصر بیرون از متن نیز قرار گرفته‌است. با وجود این، ساختار ۲۱۷ بیت بررسی‌شده در دیباچه *بوستان* نشان می‌دهد که مصادیق و نمونه‌های بینامتنیت و ترامتنیت در این ابیات را فقط می‌توان در آرایه‌هایی چون تضمین، تلمیح و اقتباس یافت. تفاوت بنیادین این پژوهش‌ها با تحقیق حاضر این است که موضوع اصلی این جستارهای پیشینه، نقد و بررسی ویژگی‌های بینامتنی و ترامتنی آثاری برگزیده است، حال‌آنکه مقاله حاضر در بستری تراداستانی به معرفی و دسته‌بندی سفرهای برون‌متنی یا درون‌متنیِ شخصیت‌های داستانی می‌پردازد، بیش‌متنیت حاصله را بررسی می‌نماید و صرفاً به تأثیر یا حضور متون یا آثار دیگر اکتفا نمی‌کند.

برخلاف بینامتنیت و ترامتنیت، تراداستان و به‌ویژه سفرِ تراداستانی اصطلاحی کاملاً بدیع است. کتاب *ساخت دنیاهای خیالی: نظریه و تاریخِ بازآفرینی* (2012) اثر مارک جِی پی وُلف از معدود آثاری است که مفهوم تراداستان را معرفی می‌کند، هرچند همان‌گونه که از عنوان کتاب برمی‌آید، نویسنده در تحلیل مبسوط خود از *ارباب حلقه‌ها* اثر تالکین، ضمن تأکید بر عنصر اقتباس، تأثیرِ متقابل و بازآفرینی در داستان‌نویسی و دنیاسازی، بیشتر به جنبه‌های بینارسانه‌ای و بینامتنی آثار تخیلی، که باور او هرگز دست‌اول نیستند، اشاره می‌کند. به گفته هیگینز، در نظر وُلف «تمامی دنیاهای تخیلی به نوعی ثانوی هستند» (Higgins, 2017: 4)، یا به قول بارکر، وُلف با ذکر مثال‌هایی پرشمار، به‌تفصیل به ساختار دنیاهای خیالی و اجزایی برگرفته از آثار مختلف می‌پردازد که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا جهانی یکپارچه را بسازند (Barker, 2016: 696). همچنین، اصطلاح تراداستان مفهومی محوری در یک رساله دکترا در دانشگاه استنفورد با عنوان *تراداستان: شکل‌دادن به تنوع، اجتماع، و مهاجرت در ادبیات امریکایی-آسیایی و لاتین* (2015) نوشته لانگ لی کاک[1] است. نویسنده در خوانش تطبیقی و مطالعات فرهنگی خود از مجموعه رمان‌ها و داستان‌هایی چندپیرنگی در آثار تعدادی از نویسندگان آمریکایی-آسیایی و کشورهای آمریکای لاتین، به مضامین و کلیشه‌هایی مشترک (یا سوژه‌هایی تراداستانی) اشاره می‌کند که به‌عنوان اساسی برای تحلیلِ تنش‌های نژادی، جنسیتی، قومی و اجتماعی در میان مهاجران، تفاوت‌ها و

1 . Long Le-khac

شباهت‌های زیادی را در ذهنیت و نگرش‌های فرهنگیِ شخصیت‌های داستانی و نویسندگانِ آثار منتخب به‌نمایش می‌گذارند. در پژوهش کاک، تراداستان نقشه و بستری از نقش‌مایه‌ها، دست‌مایه‌ها و روابط داستانی را که آثار ملل و نویسندگان مختلف را به یکدیگر پیوند می‌زند، معرفی می‌کند. به همین دلیل، در برداشت او از تراداستان، سویه ترامتنی ژنتی به اندازه کارکردهای اجتماعی و فراملیتیِ الگوها و عناصرِ مشابه روایت‌شناختی اهمیت ندارد. همچنین، گونه‌های سفرهای تراداستانیِ شخصیت‌های داستانی و کارکرد روایت‌شناختی آنها از دغدغه‌های پژوهشی نویسنده نیست.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- ترامتنیت و انواع آن

اصطلاح ترامتنیت را نخستین‌بار ژنت و با هدف نظام‌مند ساختن و دسته‌بندی کردن کاربردهای مختلف ارتباط‌های بینامتنی و درون‌متنی مطرح نمود. ژنت ترامتنیت را فرایند «فرارَوی متنی» می‌نامد، که «شامل تمامی اِلمان‌هایی می‌شود که متنی را با متون دیگر مرتبط می‌سازد، چه آشکارا و چه نهان [...] و همه جنبه‌های متنی خاص را فرا می‌گیرد» (Genette, 1992: 83-84). میرعنایت و سوفسطایی در تشریح تفاوت دیدگاه‌های ژنت و کریستوا نوشته‌اند که ژنت به رابطه یک متن با متنی دیگر به شیوه‌ای جامع‌تر و سیستماتیک‌تر از کریستوا و بارت می‌نگرد. این شیوه، که ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی را نیز در برمی‌گیرد، به او اجازه می‌دهد که روابط بینامتنی را با تمام متغیرهایش مطالعه کند (Mirenayat & Soofastaei, 2015: 533). نامورمطلق نیز ضمن متفاوت دانستن ترامتنیت ژنت، که از لحاظ گستردگی قابل مقایسه با بینامتنیت ریفاتری می‌داند، توضیح می‌دهد که ژنت «به‌صراحت در جست‌وجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نیز هست»، و این در حالی است که در بینامتنیت کریستوایی، «به‌هیچ‌وجه تأثیرگذاری یک متن بر متن دیگر» به چشم نمی‌خورد (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵). همچنین، ترامتنیت ژنت علاوه بر روابط هم‌عرض کریستوایی، به روابط طولی نیز می‌پردازد و روابط یک متن با سرمتن، گونه و ژانر خود را نیز بررسی می‌نماید (همان: ۸۶). اهمیت ترامتنیت در تراداستان، همین ارتباط‌های دوسویه، تعاملی و ژانری‌ای هست که ژنت بر آنها تأکید می‌ورزد.

ژنت ترامتنیت را بـه پـنج زیرشـاخه بینامتنیـت، پیرامتنیـت[1]، فرامتنیـت[2]، سـرمتنیت[3] و بیش‌متنیت[4] تقسیم می‌کند. نامورمطلق کارکرد زیرشاخه‌های ترامتنیـت را ایـن‌گونـه توصـیف می‌کند: «بینامتنیت براساس رابطه هم‌حضوری، پیرامتنیت براساس رابطه تبلیغی و آسـتانگی، فرامتنیت براساس رابطه انتقادی و تفسیری، سرمتنیت براساس رابطه گونه‌شناسـانه و تعلقـی، بیش‌متنیت براساس رابطه برگرفتگی» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۵). پیرامتن، متنی است که همچـون قمری در کنار[5] متن اصلی می‌ایستد و آن را در بر می‌گیـرد. نمونـه‌هـای پیـرامتن عبارتنـد از: عنوان، عنوان فرعی، طرح روی جلـد، شناسـنامه کتـاب، فهرسـت، قـدردانی، تقـدیم، مقدمـه، پانوشت، فهرست اختصارات، توضیحات و تصاویر. برای ژنت، پیرامتن‌ها داده‌هـا و نوشـته‌هـایی هستند که بین متن و خواننده قرار می‌گیرند و لذا نقشی «آستانه‌ای» دارند، زیرا برای ورود بـه دنیای متن باید از آنها گذر کرد. همچنین، پیرامتن به جزئیاتی اطلاق مـی‌شـود کـه در تـاریخ عمومی و تاریخ خصوصی یک کتاب، یعنی در «پیرامتن بیرونیِ عمـومی» و «پیـرامتن بیرونـیِ خصوصی»، شامل تفاسـیر و توضـیحاتی پیرامـون کتـاب توسـط منتقـدین و نویسـنده، ذکـر می‌شوند (Genette, 1997b: 12). بنا به گفته سیمَندِن، «پیرامتن نقش‌های کاربردی مختلفی را ایفا می‌کند. برای مثال، به خواننده می‌گوید که متن در چه زمانی چاپ شد، بـه وسـیله چـه ناشری، با چه هدفی، و یا اینکه چگونه باید یا نبایـد خوانـده شـود» (Simandan, 2010: 31). ژنت پیرامتن را به دو گونه درونی[6]، یعنی نوشته‌ای پیرامون متنِ اصلی در خود اثـر و بیرونـی[7]، یعنی نوشته‌ای پیرامون متنِ اصلی در خارج از اثر تقسیم می‌کند. فرامتنیت، به‌عنـوان گونـه‌ای دیگر از ترامتنیت ژتنی، به هر گونه تفسیر یا نقدی پیرامون متنی پیشینه اشـاره مـی‌کنـد؛ بـه سخن دیگر، چنانچه متنی پسینه، توضیح، تشریح یا انتقادی صـریح یـا ضـمنی بـر نوشـته‌ای پیشینه باشد، فرامتن آن است. فرامتنیت، به‌گفته ژنت، «متنی را به متنی دیگر پیوند مـی‌زنـد، بی‌آنکه الزاماً آن را نقل کند (یا بی‌آنکه آن را فرا خواند) و در واقع حتی در مواردی از آن نـامی ببرد» (Genette, 1997a: 4). کورنیس پوپ توضیح می‌دهـد کـه گونـه‌ای خـاص از فـرامتن، «متن فراشعری» است که ساز و کاری متشکل از اندیشیدن و نوشتن و مرز بـین نقـد ادبـی و

1. paratextuality
2. metatextuality
3. architextuality
4. hypotextuality
5. para
6. peritextual
7. epitextual

شاعری است. متون فرامتن آزادانه تلفیق تئوری و زیبایی‌شناسی عملی و فردی را می‌کاود و هم تجربه‌گرایی نحوی و هم ارتباط نشانه‌شناختی بین واژه‌ها و اَشکال بصری را بررسی می‌نماید. این بدین معناست که متون فراشعر ارتباطی تنگاتنگ با فرایندهای زیباشناختی و معناشناختی دارند (Cornis-Pope, 2014: 44).

نوعی دیگر از ترامتنیت، سرمتنیت است که به رابطه طولی (یا بالا به پایین) بین یک متن و ژانر یا گونه‌ای که بدان تعلق دارد اشاره می‌کند. سرمتنیت، که ریشه‌های آن را می‌توان در گونه‌شناسی سه‌گانه غزل، حماسه و نمایشنامه ارسطویی جست، با انتظارات ضمنی خواننده از اصول، ضوابط و قراردادهایی که بر اثری خاص، به‌عنوان معرف و نمونه‌ای از ژانری خاص حاکم است؛ یا «انتظارات ژانری در قیاس با متون مشابه دیگر» (Bazerman and Prior , 2004: 95) سروکار پیدا می‌کند. سرمتنیت، آن‌گونه که ژنت می‌گوید، «انتزاعی‌ترین و تلویحی‌ترین مفهوم در مقوله فرارَوی متنی است؛ ارتباطی مبتنی بر مشمول کردن است، که هر متنی را به انواع مختلف گفتمانی که نماینده آن است مرتبط می‌سازد» (Genette, 1997b: xix). دلیل «انتزاعی» و «تلویحی» بودن سرمتن این است که سرمتنیت بیشتر به ارتباط متن- ژانری اشاره می‌کند، تا به نوشته‌ای خاص. طبق ادعای نادال، سرمتنیت «فقط هنگامی جنبه‌ای عینی به خود می‌گیرد که نام ژانر در عنوان یا عنوان فرعی متن ذکر شود» (Nadal, 1994: 3). ژنت در توصیف بیش‌متنیت، به‌عنوان آخرین نمونه ترامتنیت، می‌نویسد که این‌گونه از تعامل متنی «به هر ارتباطی اطلاق می‌شود که متنِ ب (رومتن) را به متنِ پیشینه الف (زیرمتن)، که پیرامون آن است، بی‌آنکه ماهیتی تفسیری داشته باشد، پیوند می‌زند» (Genette, 1997a: 5). ممکن است «متن ب به‌صراحت به متنِ پیشینه الف اشاره نکند، اما نمی‌تواند بدون آن وجود داشته باشد» (Alfaro, 1996: 281). به عقیده یزدان‌پناه و همکاران، در بیش‌متنیت نویسنده عامدانه از زیرمتن استفاده می‌کند، درحالی‌که در بینامتنیت ممکن است این امر آگاهانه نباشد (Yazdanpanah, 2019: 77). نکته کلیدی در بیش‌متنیت، تقلید رومتن از زیرمتن، تغییر زیرمتن و نیز تأثیر متون بر یکدیگر است، نه صرفاً اشارات و ارجاعات رومتن؛ رومتن (مانند پارودی، هجو، پاستیش، سرقت ادبی، دگرگفت، بازگفت و برگردان) زیرمتن را دگرگون می‌سازد، بسط یا تقلیل می‌دهد، پنهان یا آشکار می‌نماید، و کارکرد یا ماهیتی متفاوت بدان می‌بخشد. به گفته نامورمطلق، در بیش‌متنیت، ارتباط بین رومتن و زیرمتن، «برخلاف بینامتنیت نه براساس

هم‌حضوری، که براساس برگرفتگی بنا شده‌است» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۴)؛ از این روست که معنای رومتن همواره در تداوم، تکمیل، یا تأثیرپذیری از زیرمتن رقم می‌خورد.

۲-۲- تراداستان: تعریف تراداستان و انواع سفرهای تراداستانی

تراداستان به بیانی ساده، بیش‌متنی یا فراروی کنش داستانیِ یک داستان به داستانی دیگر از طریق سفرِ برون‌متنی یا درون‌متنیِ شخصیت اصلی داستان است. در این بیش‌متنی یا فراروی داستانی، رومتن و زیرمتن به یکدیگر پیوند می‌خورند و معنا، ویژگی‌های روایی و مهم‌تر از همه، شخصیت‌پردازی‌های آنان وسعت می‌یابد. سفرِ شخصیت داستانی، علاوه بر رومتن، به زیرمتن و برعکس، می‌تواند در لایه‌های روایی یک اثر واحد نیز رخ دهد؛ در هر حال، مشخصه اصلی تراداستان، که آن را تبدیل به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد از بینامتنیت و ترامتنیت می‌کند، سفر شخصیت داستانی از بافت و محدوده روایی خود به یک بافت و محدوده روایی دیگر است، چه به اثری دیگر و چه در همان اثر. مصادیق و نمونه‌های تراداستان را می‌توان در تمامی ژانرهای روایی و گونه‌های زیرمجموعه‌ای‌شان مشاهده نمود: داستان کوتاه، داستان بلند، نمایشنامه، فیلم، اشعار روایی و انیمیشن. در توضیح شباهت‌ها و تفاوت‌های بین تراداستان و ترامتنیت ژنتی، که بر پایه پنج زیرشاخه بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت استوار است، باید به این نکات اشاره نمود: تراداستان آشکارا گونه‌ای از بینامتنیت است، زیرا کارکرد هر دوی آنها براساس هم‌حضوری است؛ به‌طور مشخص، هم‌حضوریِ شخصیت داستانی. تراداستان نمونه‌ای از پیرامتن نیست، زیرا نقشی آستانه‌ای، توصیفی و شناسنامه‌ای ندارد، بلکه مبتنی بر سفرِ بینامتنی شخصیت داستان است. تراداستان نوعی از فرامتن نیز به حساب نمی‌آید، زیرا تحلیل، تفسیر یا نقدی بر زیرمتن نیست و سفرِ شخصیت داستانی نقشی در آن ندارد. تراداستان می‌تواند مصداقی از سرمتنیت باشد، زیرا زیرمتن‌ها و رومتن‌های به هم پیوند خورده در تراداستان عموماً متعلق به یک سرمتن، یعنی ژانرهای یکسان یا همگن (شامل آثار داستانی، روایی، نمایشی یا سینمایی) هستند و قراردادهای ژانری و گونه‌شناختی در سفرِ تراداستانیِ شخصیت‌ها از یک اثر روایی به اثر روایی دیگر رعایت می‌شود. البته ممکن است سفرِ تراداستانی از اثری غیرروایی، برای مثال، نقاشی، مجسمه یا بازی کامپیوتری به اثری روایی یا برعکس باشد، اما در نهایت روایتی جدید خلق می‌شود که از چارچوب‌های ژانری حاکم بر داستان‌نویسی تبعیت می‌کند.

کارکرد بیش‌متنیت را می‌توان در تراداستان نیز مشاهده نمود، زیرا اساس بیش‌متنیت برگرفتگیِ عامدانه و ارتباطِ متنی و آگاهانه بین زیرمتن و رومتن یا لایه‌های روایی درون‌داستانی است. تراداستان، همچون بیش‌متنیت بر دگرگون شدن و بسط یافتن زیرمتن و نیز تأثیرپذیریِ رومتن از زیرمتن یا خرده روایت‌های درون داستانی تأکید می‌ورزد. تفاوت بیش‌متنیت و تراداستان در این است که تراداستان آمیزه‌ای از هم‌حضوریِ بینامتنی (به تبعِ سفرِ شخصیت داستانی) و برگرفتگیِ بیش‌متنی است، درحالی‌که در بیش‌متنیت، هم‌حضوری هیچ نقشی ندارد. همچنین، سرقت ادبی، دگرگفت، بازگفت و برگردان کارکردی مهم در بیش‌متنیت و میسر ساختن تغییرات و گستردگی‌های معنایی و متنیِ زیرمتن دارند، اما در تراداستان، این سفرِ دوسویه یا تک‌سویه شخصیت‌ها بین زیرمتن و رومتن یا لایه‌های داستانی است که تأثیرات متقابلِ زیرمتن و رومتن و روایت‌های درون داستانی را رقم می‌زند. علاوه بر این، بیش متنیت به یک اثر واحد (به‌عنوان زیرمتن، یا رومتن یا اثری فاقد زیرمتن یا رومتن) نمی‌پردازد و به دنبال کشف تغییرات و دگرگونی‌های دست‌کم دو اثرِ مرتبط است، که الزاماً روایی هم نیستند، اما تراداستان به ارتباط بین لایه‌های روایی و انواع روایت‌های یک اثر داستانی مستقل، که به‌واسطه سفرِ تراداستانیِ درون روایتیِ شخصیت داستانی آشکار می‌گردد نیز توجهی ویژه دارد.

سفرِ تراداستانی را می‌توان به این گونه‌ها دسته‌بندی نمود: سفرِ برون‌روایتی، شامل سفر برون‌روایتیِ دوسویه و یک‌سویه، و سفر درون‌روایتی، شامل سفر درون‌روایتی در داستان‌های هم‌تراز و ناتراز. در صفحات پیش رو، هریک از این گونه‌ها و زیرشاخه‌های‌شان معرفی و بررسی خواهند شد.

۲-۲-۱- سفرِ برون‌روایتی

این سفرِ تراداستانی دو یا چند داستان مستقل را به یکدیگر مرتبط می‌سازد و در آن شخصیت داستانی از چارچوب روایی خود خارج می‌شود و به اثری دیگر و به بیرون از داستان خود سفر می‌کند. این سفر را می‌توان به سفرِ دوسویه (از رومتن به زیرمتن و مجدداً بازگشت به رومتن و یا برعکس) و سفرِ یک‌سویه (فقط از رومتن به زیرمتن، یا سفر به بیرون، و فقط از زیرمتن به رومتن، یا سفر به درون) تقسیم نمود.

۲-۲-۱-۱- سفرِ دوسویه

در سفرِ تراداستانی برون‌روایتیِ دوسویه، نه تنها شخصیت داستانی از رومتن به زیرمتن می‌رود و مجدداً به رومتن بازمی‌گردد، بلکه ممکن است شخصیت داستانی زیرمتن نیز پس از سفر به دنیای خیالیِ رومتن، به داستان خود برگردد. در این نوع تراداستان، اغلب این رومتن است که داستان اصلی را در خود جای می‌دهد، اما ممکن است داستان اصلی در سایه تلفیق داستان‌های رومتن و زیرمتن و یا در کنش داستانی زیرمتن نیز شکل گیرد. در مثال‌های زیر، این گوناگونی بررسی می‌گردد. در داستان کوتاه «ماجرای کوگِلمَس» (۱۹۷۷) اثر وودی اَلِن، شخصیت اصلی داستان، استاد کوگِلمَس که از زندگی یکنواخت خود کلافه شده‌است، سعی می‌کند با توسل به جادو به داستان‌های مورد علاقه خود سفر کند. پس از چند ملاقات با اِما بوواری در خودِ رمانِ *مادام بوواری*، کوگِلمَس او را به نیویورک می‌آورد، اما چندی نمی‌گذرد که از ولخرجی‌هایش به ستوه می‌آید و او را به رمان خودش بازمی‌گرداند. در این داستان، این دو شخصیت بین رومتن و زیرمتن در گذرند و برای ادامه‌دادن به پیرنگِ داستانِ خود، به دنیای‌شان بازمی‌گردند. همچنین، در اینجا، داستانِ رومتن، روایت اصلی است، هرچند همان‌گونه که چَمپین نوشته‌است، «کوگِلمَس با ورود خود به *مادام بوواری*، باعث بسط یافتن آن می‌شود» (Champion, 2010: 61). در اثری دیگر از وودی اَلِن، فیلم *رُز ارغوانی قاهره* (۱۹۹۵)، سیسیلیا در سالن نمایش توجه تام، شخصیت اصلی فیلم، را جلب می‌کند و او با عبور از پرده سینما و شکستن دیوار چهارم (دیوار فرضی بین صحنه نمایش و تماشاچیان در تئاتر، تلوزیون و سینما)، از دنیای سیاه و سفید فیلم پا به دنیای رنگی سیسیلیا می‌گذارد. سیسیلیا در اجبار به انتخاب بین تام واقعی، که نقش تام را بازی می‌کند، و تام سینمایی، تام واقعی را برمی‌گزیند، که اندکی بعد سیسیلیا را ترک می‌کند. با پایانِ اکرانِ *رُز ارغوانی قاهره* و جایگزین شدن آن توسط فیلمی دیگر، تام سینمایی نیز ناپدید می‌شود. در این فیلم نیز شخصیت‌ها به دنیای یکدیگر سفر می‌کنند و داستانِ اصلی، روایت رومتن است. در این مثال‌ها، هدف تراداستان‌ها تأکید بر درونمایه‌ای خاص است، یعنی تأکید بر محال‌بودن رهایی از تنهایی و بی‌ثمریِ روابط انسانی در غلبه بر آن، چه در زندگیِ جاری و چه در دنیاهایی خیالی و موازی.

سفرهای بینا‌داستانی مشابهی را می‌توان در فیلم‌های *آخرین قهرمان اکشن* (۱۹۹۳، به کارگردانی جان مک تییرمن) و *پلازِت ویل* (۱۹۹۸، ساخته گری راس) مشاهده نمود. در *آخرین*

قهرمان اکشن، دَنی، که همچون سیسیلیا شیفته سینماست، با بلیتی جادویی وارد فیلم جک *سلیتر*، با بازی آرنولد شوارتزنگز، که هنرپیشه اکشن محبوب اوست، می‌شود. دَنی تبدیل به یکی از شخصیت‌های فیلم می‌شود و از سوی دیگر، جک نیز ناگزیر می‌گردد تعقیب و گریزهایش را در دنیای دَنی ادامه دهد. اشاره‌هایی که در زیرمتنِ خیالی، یعنی فیلم جک *سلیتر*، به ویوالدی، موتزارت، سالیاری (همان هنرپیشه‌ای که در فیلم *آمادئوس* نقش سالیاری را بازی می‌کند، در فیلم جک *سلیتر* هم نقشی منفی دارد و متهم به قتل موتزارت می‌شود) و *هملت* (کشته‌شدن تمامی رقیبان و دشمنان هملت توسط جک با مسلسل و نارنجک) می‌شود، و همچنین مواجه‌شدن جک با آرنولد واقعی در دنیای دَنی، سفر شخصیت مرگ از فیلم *مُهر هفتم* اثر برگمن یا سفر چند شخصیت دیگر از فیلم جک *سلیتر به آخرین قهرمان اکشن*، خرده‌روایت‌ها و تراداستان‌های مختلفی را خلق می‌نمایند. در این فیلم نیز شخصیت‌ها به دنیای یکدیگر می‌روند و به داستان خود بازمی‌گردند، اما برخلاف دو اثر پیشین، در اینجا داستانِ اصلی، در سایه تلفیق روایت‌های زیرمتن و رومتن شکل می‌گیرد. نقش کمدی، خیال‌پردازی و تنوع بخشی به روایت در این سفرِ تراداستانی کاملاً واضح است.

این شگردهای تراداستانی در *پلزنت ویل* نیز به‌چشم می‌خورد. در این فیلم، دیوید و خواهرش جنیفر با ریموتی جادویی وارد یک سریال تلوزیونی سیاه و سفید و ساخته‌شده در دهه ۱۹۵۰ با عنوان *پلزنت ویل* می‌شوند و به‌ناچار نقش باد و مری پارکر را بازی می‌کنند. در زیرمتنِ تخیلی، که شامل «داستان‌هایی اخلاقی و ارزش‌هایی انسانی در خانواده‌های ساکنِ شهری کوچک در امریکای دهه ۱۹۵۰ می‌شود» (Bueka, 2004: 14)، همه‌چیز آرمانی است، اما باد و مری شخصیت‌های زیرمتن را با گناه، خیانت و لذت‌طلبی آشنا می‌کنند و به‌تدریج بخش‌هایی از فیلم و بسیاری از شخصیت‌ها رنگی می‌شوند. دیوید با یافتن ریموت تصمیم می‌گیرد دنیای *پلزنت ویل* را که اکنون آکنده از جنگ، آتش و خشونت است، ترک کند و به دنیای واقعی برگردد، اما مری در همان دنیای زیرمتن باقی می‌ماند. در *پلزنت ویل*، برخلاف مثال‌های پیشین، هیچ شخصیتی از زیرمتن به رومتن سفر نمی‌کند؛ همچنین، همه شخصیت‌ها به دنیای خود بازنمی‌گردند. در ضمن، روایت اصلی، داستانِ زیرمتن است و به همین دلیل است که نام فیلم، همان نام سریالِ زیرمتن است. سفرِ تراداستانی در این‌جا واقعیت و مجاز را به هم گره می‌زند، به ساختار روایی تنوع می‌بخشد و پرده از ماهیت اصلی شخصیت‌ها و زوایای پنهان‌شان برمی‌دارد.

۲-۲-۱-۲- سفرِ یک‌سویه

در سفرِ برون روایتیِ یک‌سویه، برخلاف سفرِ برون‌روایتیِ دوسویه، شخصیت تراداستانی فقط از زیرمتن به رومتن و یا فقط از رومتن به زیرمتن می‌رود، و لذا تغییر در ساختار روایت‌ها، همچون سفر شخصیت‌ها، دوسویه نیست، هرچند که معنای متن مبدأ در سایه پیوند با متن مقصد دستخوش دگرگونی می‌شود و گسترش می‌یابد. در این سفرِ یک‌طرفه، ممکن است شخصیتِ تراداستانی همان ویژگی‌های فردی خودش را حفظ نکند و با تغییراتی در متن جدید ظاهر شود. این سفرِ تراداستانی را می‌توان به دو گونه سفر به رومتن و سفر به زیرمتن تقسیم کرد.

۲-۲-۱-۲-۱- سفر به رومتن

در این نوع تراداستان، بسامدِ سفرِ ترامتنیِ شخصیت‌ها از هر گونه تراداستان دیگری بیشتر است. تلمیح، پارودی، فراخوان، اقتباس، بازنویسی، بازی کامپیوتریِ برگرفته از اثر روایی پیشینه، سریال، ادامه و انواع مختلف آنها همگی نمونه‌هایی از این‌گونه از سفرِ تراداستانی هستند. ممکن است شخصیت تراداستانی، چه با تغییر و چه بدون تغییر، کارکردی گذرا و محدود در رومتن داشته باشد یا برعکس ممکن است نقشی محوری و پایا را در ساختار روایی و ساختار معنایی اثر جدید ایفا کند. بدیهی است که در این تراداستان، روایتِ اصلی، داستانِ رومتن است، و داستان یا شخصیتِ زیرمتن دست‌مایه لازم برای تکرار، کنایه، دگرگونی یا هجو را فراهم می‌آورد. در خصوص کاربرد تلمیح در این نوع تراداستان باید به این نکته اشاره کرد که صرفاً اشاره‌ای تلویحی، صریح یا کنایه‌آمیز به نامِ شخصیتی در رومتن یا مضمونی تداعی‌گر، مصداقی از تراداستان یک‌سویه رومتنی نیست؛ همچون دیگر انواع سفرِ تراداستانی، آنچه ضروری است این است که شخصیتِ داستانیِ زیرمتن، در دیالوگ، تنش یا کنش داستانیِ رومتن نقش داشته باشد و به ساختارِ روایتیِ رومتن ورود کند. نمونه‌هایی گویا از تلمیح تراداستانی را می‌توان در آثار تلمیح‌مدار مدرنیستی مانند *سرزمین هرز* اثر الیوت، *اولیس* اثر جویس یا *کانتوها* اثر پاوند جست. در این آثار، شخصیت‌های زیرمتنیِ پرشماری نظیر ترزیاس، اُفیلیا، آگوستینِ قدیس، اودیسه، دِدالوس، پنلوپه، کنفوسیوس، دانته و اینیاس در رومتن حضور می‌یابند، سخن می‌گویند و در خرده یا کلان‌روایت‌ها شرکت می‌کنند، هرچند ممکن است در مواردی تشخیص این شخصیت‌ها به دلیل دگرگونی‌های آرایه‌ای یا کنایه‌آمیز، که نویسندگان مدرنیست در آن تبحّر داشتند، آسان نباشد.

دو نمونه از سفرِ تراداستانی رومتنیِ مبتنی بر اقتباس و بازنویسی را می‌توان در فیلم‌های *سریر خون* (۱۹۵۷) و *آشوب* (۱۹۸۵) اثر کوروساوا مشاهده نمود، که به‌ترتیب براساس تراژدی‌های *مکبث* و *شاه لیر* اثر شکسپیر ساخته شده‌اند. شخصیت‌های فیلم‌های کوروساوا ضمن اینکه بومی‌سازی شده‌اند، تفاوت‌های کنایه‌آمیز و درونمایه‌ای آشکاری با نسخه‌های اصلی خود دارند. چنین اقتباسی را می‌توان در صدها بازی‌های کامپیوتری، که قهرمان آن یک شخصیت معروف داستانی، نمایشنامه‌ای یا سینمایی است؛ یا براساس اثری معروف ساخته شده‌است نیز یافت. تاتِن در خصوص کارکردِ محوریِ بینامتنیت در بازی‌های کامپیوتری می‌نویسد: «ماهیت بینامتنی و پیچیده بازی‌های ویدئویی، تعریف بینامتنیت را بسط می‌دهد و آن را از اشاره به آثار ادبی فراتر می‌برد؛ این تعریف مجموعه گسترده‌تری از متون چندوجهی و متون فرهنگ عامیانه را نیز در بر می‌گیرد» (Duret & Pons, 2016: 125). برخی از این بازی‌های ویدیوییِ بینامتنی و تراداستانی عبارتند از *آلیس در سرزمین عجایب*، *فرانکشتاین*، *هری پاتر*، *شرلوک هولمز*، *ادگار آلن پو*، *آگاتا کریستی*، *جنگ ستارگان*، *پدر خوانده* و *دوزخ* دانته. از سوی دیگر، در یکی دو دهه گذشته رمان‌های تراداستانی و رومتنیِ متعددی براساس بازی‌های کامپیوتری نوشته شده‌اند. برای نمونه، سری رمان‌های *هنر جنگ* (از سال ۲۰۰۱) اثر نویسندگانی مختلف نظیر ریچارد نَک و کرسیتی گولدن، سری رمان‌های *جنگ پایانی* (از سال ۲۰۰۸) اثر دیوید مایکلز و پیتر تِلپ، سری رمان‌های *رسم قاتلان* (از سال ۲۰۰۹) اثر اُلیور بودِن، سری رمان‌های *لوح‌های کهن* (۲۰۰۹ و ۲۰۱۱) اثر گرِگ کیز، *شهیدِ فضای مرده* (۲۰۱۰) اثر بی. کِی. ایونسِن، *بیوشوک* (۲۰۱۱) اثر جان شِرلی و سری رمان‌های *تیغ بی‌نهایت* (۲۰۱۱ و ۲۰۱۳) اثر برَندِن سَندِرسِن. در دنیای انیمیشن، فیلم *در جنگل* (۲۰۱۴) که شخصیت‌های آن قهرمانان انسان شده کارتون‌های *شنل قرمزی*، *سیندرلا*، *جک و لوبیای سحرآمیز* و *راپونزل* هستند و فیلم‌های کارتونی *شرک*، با شخصیت‌هایی شناخته شده مانند پینوکیو، سه بچه‌خوک، گربه چکمه‌پوش، جادوگر اُز، رابین هود، سیندرلا، سفیدبرفی و زیبای خفته، و فیلم‌هایی چون *مرد عنکبوتی* (۲۰۰۲)، *انتقام‌جویان* (۲۰۱۲)، *شوالیه سیاهپوش برمی‌خیزد* (۲۰۱۲) و *جست‌وجوی آینده* (۲۰۱۶)، با شخصیت‌های آشنا و قدیمیِ کارتونی مانند سوپرمَن، بَتمَن و بِردمَن، سفرهایی تراداستانی، یک‌سویه و رومتنی را به نمایش می‌گذارند.

سفرِ تراداستانیِ رومتنی اساسِ کارکردِ تمامی داستان‌های سریالی (چه سریال‌های اپیزودی و مستقل و چه سریال‌های زنجیره‌ای و مرتبط)، ادامه‌ها (تداوم داستان در شماره‌ها یا آثار بعدی) و تریلوژی‌هایی است که شخصیت‌هایی یکسان دارند. پوآرو در رمان‌های اپیزودی آگاتا کریستی، شخصیت‌های مجموعه‌های تلوزیونی، اَلیس در رمان *در آن‌سوی آینه* (ادامه *آلیس در سرزمین*

عجایب، هردو اثر کَرول)، بَگینز در *ارباب حلقه‌ها* (ادامه *هابیت‌ها*، هردو اثر تولکینز)، قهرمانان تراژدی‌های سه‌گانه در نمایشنامه‌های یونان باستان، رَمزی در *تریلوژی دِپتفورد* اثر رابرتسِن دِیویس و آپو در تریلوژی‌ای با همین نام به کارگردانی ساتیاجیت رای همگی سفرهایی تراداستانی را به نمایش می‌گذارند.

فیلم تحسین برانگیز *قصه‌ها* (۱۳۹۰) اثر رخشان بنی‌اعتماد سفرِ هم‌زمانِ شخصیت‌های آثار زیرمتن در یک اثر رومتن را به نمایش می‌گذارد. در این فیلم، شخصیت‌های اصلیِ فیلم‌های پیشینِ بنی‌اعتماد در *خارج از محدوده*، *نرگس*، *روسری آبی*، *زیر پوست شهر*، *گیلانه* و *خون‌بازی* در هفت اپیزود مستقل، با همان بازیگران فیلم‌های قبلی و در ادامه زندگی پیشینِ خودشان ظاهر می‌شوند. البته، *قصه‌ها* سریال یا ادامه نیست و می‌توان آن را به‌عنوان فیلمی مستقل از زیرمتن‌های‌اش نیز نقد و بررسی نمود. نمونه‌ای دیگر از سفرِ تراداستانی و رومتنیِ شخصیت‌های یکسان در آثار غیر سریالیِ نویسنده‌ای یکسان، حضور خانواده کامسِن در داستان کوتاهِ «آن خورشید عصرگاهی» و رمان *خشم و هیاهو*، یا حضور نَنسی در همین داستان کوتاه و رمان *مرثیه‌ای برای یک راهبه* اثر ویلیام فاکنر است. حضور نَنسی در *خشم و هیاهو* فقط در اشاره‌ای به استخوان‌هایش خلاصه می‌شود، اما همان‌گونه که اِرگو توضیح می‌دهد، فاکنر بیست سال پس از مرگ قریب‌الوقوع نَنسی در «آن خورشید عصرگاهی»، دوباره از او در *مرثیه‌ای برای یک راهبه* به‌عنوان یک شخصیت داستانی استفاده می‌کند (Hamblin & Peek, 1999: 242). این نوع سفرِ تراداستانی در داستان کوتاهی از مارکز با عنوان «داستان باورنکردنی و غم انگیزِ اِرِندیرای بیگناه و مادربزرگ سنگدل‌اش» نیز به چشم می‌خورد. دو شخصیتِ عنوان داستان، زنِ عنکبوتی و بلاکامانِ نیکوکار شخصیت‌هایی هستند که از آثار پیشینِ مارکز و به‌ترتیب از *صد سال تنهایی*، «مردی بسیار پیر با بال‌هایی بسیار بزرگ» و «بلاکامانِ نیکوکار: فروشنده معجزه» به این داستانِ رومتن سفر کرده‌اند. در تمام این موارد، شخصیت‌ها بسط می‌یابند و ابعادی جدید به آنها افزوده می‌گردد، به‌گونه‌ای که سیر تحول، انگیزه‌ها، خصایص و هویت‌شان چه در زیرمتن و چه در رومتن بازبینی و بازتعریف می‌شوند.

۲-۲-۱-۲-۲- سفر به زیرمتن

در این‌گونه از سفرِ تراداستانی یک‌سویه، که در آن هیچ شخصیتی از زیرمتن به رومتن نمی‌رود، شخصیت‌ها از داستانِ رومتن به گذشته و به روایتِ زیرمتن سفر می‌کنند، وارد بافت روایی زیرمتن می‌شوند و در تنش و کنش آن شرکت می‌نمایند. تلمیح (درحقیقت، تلمیحِ واژگون)،

پارودی، اقتباس، بازنویسی و بازی‌های کامپیوتری مثال‌هایی از سفرِ زیرمتنیِ شخصیت‌های داستانی به حساب می‌آیند. همچون سفر به رومتن، در اینجا نیز شخصیتِ تراداستانی ممکن است با تغییر یا بدون تغییر، با نقشی کوتاه یا برعکس، نقشی محوری در روایتِ دیگر ظاهر شود. روایت اصلی ممکن است در دنیای روایی و فضا-مکانِ زیرمتن، در دنیای روایی و فضا-مکانِ رومتن و یا آمیزه‌ای از این دو روی دهد. در ضمن، پایان داستان می‌تواند هم در فضا-مکانِ زیرمتن باشد و هم در فضا-مکانِ رومتن.

نمونه‌ای از سفرِ تراداستانیِ زیرمتنی، نمایشنامه *روزنکرانتز و گیلدسترن مرده‌اند* (۱۹۶۶) اثر استاپرد است، که در آن دو شخصیتِ عنوانِ نمایشنامه، نه در نقشِ بازیگرانی فرعی (آن‌گونه که در نمایشنامه *هملت* شکسپیر ظاهر می‌شوند)، بلکه به‌عنوان شخصیت‌هایی اصلی به این تراژدی سفر می‌کنند، در فضا-مکان، بافت و بستر روایی آن به ایفای نقش می‌پردازند و نسخه‌ای اگزیستانسیالیستی، اَبسِردی و بازنویسی‌شده از خود را به نمایش می‌گذارند. این دو در مقایسه با همتایان خود در *هملت*، به‌مراتب باهوش‌تر و اندیشمندترند، لیکن با وجود تغییراتی آشکار در شخصیت‌پردازی‌شان در رومتن، به‌گونه‌ای کنایه‌آمیز، همچون شخصیت‌های کم‌هوش و بازیچه شده نمایشنامه زیرمتن، در بازی قدرتِ بزرگان، ناعادلانه کشته می‌شوند. بنا به گفته گراس، استاپرد «جانی تازه به این دو شخصیتِ سرگردان، فلسفه‌پرداز و ورّاج می‌بخشد. این دو به‌واسطه کنایه‌های روشنفکرانه و ترس‌های اگزیستانسیالیستی‌شان شخصیت‌های اصلی و کسالت‌آورِ شکسپیر را تکمیل می‌کنند... بااین‌حال، در طرحی گسترده‌تر، در نمایشنامه‌ای شکسپیری، بار دیگر در دام می‌افتند» (Gross, 2014: 1). در این نمایشنامه، روایت اصلی در زیرمتن است و پایان داستان نیز در زیرمتن و با مرگ روزنکرانتز[1] و گیلدسترن[2] رقم می‌خورد.

این نوع سفر تراداستانی در رمان *دل تاریکی* اثر کانرَد نیز قابل بررسی است. در این رمان، مارلو، شخصیت اصلی داستان، به‌گونه‌ای استعاری و تلویحی و در تلمیح‌هایی واژگون، در کسوتِ آنه آس و دانته به دو زیرمتنِ معروف، یعنی *آنه اید* ویرژیل و *دوزخ* دانته سفر می‌کند. سفرِ زیرمتنی مارلو به *آنه اید* عمدتاً از طریق توصیف‌ها و جزئیات ذکر شده توسط نویسنده، که شاملِ اشاراتی گاه صریح و گاه ضمنی به فضا-مکان، حوادث، جملات و شخصیت‌های این دو اثرِ پیشینه می‌شوند، رقم می‌خورد. برای نمونه، سه خواهر موآری یا خواهران سرنوشت، که «دیوانه‌وار مشغول بافتن با کاموای سیاه بودند» (Conrad, 2007: 16)، رود کنگو، که همچون

1. Rosencrantz
2. Guildernstern

رود استیکس، رود «اندوه، سوگواری، آتش و فراموشی» (Dawson, 1997: 1) و مرز بین دنیای مردگان و زندگان در *آنه اید* توصیف شده‌است، تشبیه کورتز در *دل تاریکی* به خارون در *آنه اید* (قایقرانی که ارواح مردگان را به آن سوی رود استیکس می‌برد)، هادس یا دنیای مردگان، که آنه آس بدان پای می‌گذارد و به کرّات به آنچه مارلو در سفرش بر رود کنگو می‌بیند تشبیه می‌شود، عباراتی چون «هیچ مسافری بازنگشته‌است» (Conrad, 2007: 20)، «بدرود... بدرود... آرام... بدرود» (Ibid: 21)، «نگهبانانِ دروازه‌های سیاهی» (Ibid)، «آنان که در شرف مرگ‌اند، به تو سلام می‌گویند» (Ibid) و «سفر بر آن رود همچون رفتن به آغاز جهان بود» (Ibid: 67) همگی بر این نکته دلالت دارند که مارلو در جهنمِ سیاهِ کنگوی استعمارزده، همچون آنه آس در *آنه آید* وارد دنیای مردگان می‌شود.

مارلو در دلِ تاریکیِ کنگو، به‌طور همزمان و در سفری استعاری، یک‌سویه و زیرمتنی، در *دوزخ* دانته نیز ظاهر می‌شود. در اینجا هم تراداستان براساس قیاس‌ها و شباهت‌هایی پرشمار بین شخصیت‌های اصلی (مارلو و دانته)، فضا-مکان (دوزخ و کنگو)، رویدادها، تصویرسازی‌ها و عباراتی کلیدی شکل می‌گیرد. در این رمان، ایماژهایی گویا و متعدد از شرارت، وسوسه و گناه به چشم می‌خورد (Kromer, 2010: 13)؛ گویا کانرَد بر آن بوده‌است که به‌واسطه این ایماژها مارلو را همچون دانته وارد دنیایی کند که «قلمروی [...] کسانی است که با تن‌دادن به شهوات حیوانی و خشونت، یا با معطوف ساختن قریحه انسانی خود به فریبکاری یا گزند به هم‌نوع، به ارزش‌های انسانی پشت کردند» (Dante, 2010: 14)؛ یا دنیایی «آکنده از فساد اخلاقی و ظلمتِ فکریِ برده‌داری» (Conrad, 2008: 47). برخی از عناصر و جزئیات مشترک در *دل تاریکی* و *دوزخ* عبارتند از: همتاسازیِ کورتز (در انتهای رود) و یهودا (در نهمین و آخرین حلقه دوزخ)، واژه‌هایی پر تواتر نظیر: آتش، دود، مشتعل، سوختن، سکوت، تاریکی، انزوا، اندوه، مرگ، دالان‌ها و مسیرها، رنج، خیانت و استخوان در سراسر هردو اثر و دروغِ دانته به گیدو کاوال کانتی (در کانتوی ۱۰، حلقه ششم) و مارلو به نامزدِ کورتز (در پایان داستان) از روی ترحم. مارلو در تک‌گویی‌ای یادآورِ جملات دانته می‌گوید: «همه‌جا دالان بود و دالان؛ شبکه‌ای آشکار از دالان‌هایی که در گستره‌ای عریان امتداد داشتند [...] از میان علف‌های بلند، علف‌های سوخته [...] در سراسر تپه‌های سنگیِ گداخته از گرما [...] وارد حلقه غم افزای دوزخ شده بودم» (Ibid: 37) در هر دوی این سفرهای تراداستانی، روایت اصلی، داستان رومتن است و پیوندهای مفهومی و واژگانی کمکی شایان به ژرف و گسترده‌شدن درونمایه‌های رومتن می‌نمایند.

رمان *دل تاریکی* خود مقصدِ یک سفرِ تراداستانیِ زیرمتنی دیگر است: در فیلمِ معروف *اینک آخرالزمان* (۱۹۷۹، به کارگردانی کاپولا)، ویلِرد، قهرمان فیلم، مانند مارلو مأموریت می‌یابد که در جنگ ویتنام کورتز را، که همچون کورتز در *دل تاریکی* از دستورات سرپیچی کرده بود، از بین ببرد یا با خود بگرداند. سفر ویلِرد بر رودِ نانگ (از ویتنام جنوبی به کامبوج) شباهت‌هایی پرشمار و انکارناپذیر با سفر مارلو بر رود کنگو دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان مارلو و کورتز در رمان کانرَد و ویلِرد و کورتز در فیلم کاپولا را آینه‌ای از یکدیگر دانست. دغدغه‌ها و درونمایه‌های این دو اثر نیز مشابه‌اند: استعمار، جنگ طلبی، غارت، و به گفته استرِیپ، «نمونه‌های بی‌شماری از تاریکی و سیاهیِ جسمی، اخلاقی و هستی‌شناختی» (Strape, 2010: 47). برخی از این شباهت‌های آشکار در این دو روایت عبارتند از: مأموریت یکسان مارلو و ویلِرد، عنصر اسطوره‌شناختیِ سفرِ دایره‌وار (شامل مراحلِ ترک میهن، کشف حقیقت و بازگشت)، شباهت استعاری کورتز به دیوِ درون و شهوتِ قدرت، ایماژهایی مرتبط با جهنم / دوزخ / هادس در سرتاسر هر دو روایت، حمله بومیان به قایق مارلو و ویلِرد برای جلوگیری از انتقال کورتز، که چون خدایی او را می‌پرستیدند، رضایت بومیان از بردگی، یکسانیِ نام و شباهت‌های ظاهری و فکری کورتز در هر دو اثر، مرگ کورتز در پایان هر دو اثر، یکسانیِ آخرین کلمات هر دو کورتز پیش از مرگ – «وحشت! وحشت!» که خود اشاره‌ای کنایه‌آمیز به آخرین کلماتِ عیسی مسیح بر صلیب، یعنی «ربّی! ربّی!» است، و بیانگر «شخصیت ضدمسیحی و اهریمنی» آنها (Goldman, 2005: 41)، علی‌رغم روشنفکری و فرهیختگی‌شان – وسوسه مارلو و ویلِرد به ماندن در میان بومیان و مقاومت در برابر «همزادپنداریی همیشگی با کورتز» (Cootey, 2006: 113)، پی بردن به «تاریکیِ سیاه‌تری که در قلب آدمی است» (Wright, 2006: 160)، و حضور همیشگی دود، سکوت، سیاهی، تنهایی، مرگ، جمجمه، دالان، اندوه و رنج در امتداد رود. در فیلم کاپولا، کورتز اندکی پیش از مرگ، سطرهایی از شعر «مردان تُهی» الیوت را می‌خواند و جالب اینجاست که شعر الیوت در تلمیحی موازی، با این جمله غیرگرامری، که توهینی کنایه‌آمیز از زبان نوکرِ کورتز در *دل تاریکی* است، آغاز می‌شود: «آقا کورتز – اون مُرد» (Eliot, 2002: 77). به بیانی استعاری، کورتز، که اکنون خود را مردی «تُهی» می‌داند و از مرگ قریب‌الوقوع خود آگاه است، مرثیه‌ای تراداستانی برای خویش می‌خواند. در *اینک آخرالزمان* نیز روایت اصلی، داستان رومتن است و داستان در رومتن پایان می‌یابد؛ همچنین، همتاسازی‌ها و یکسان‌سازی‌های صورت‌پذیرفته در رومتن، باعث گسترش و تعمیق معانی صریح و ضمنیِ آن می‌شود. کارکرد سفرِ تراداستانی در

این مثال‌های مرتبط، تأکید بر نقش‌مایه‌هایی چون بازی قدرت، مرگ انسان و انسانیت، شرارت، پلیدی و استثمار است.

نمونه‌های زیادی از تراداستانِ زیرمتنی را می‌توان در در دنیای انیمیشن و بازی‌های کامپیوتری یافت. برای مثال، در بسیاری از اپیزودهای انیمیشن *سیمپسون‌ها*، شخصیت‌های اصلی داستان معمولاً به‌گونه‌ای پارودیک و هجوآمیز وارد آثار معروف کلاسیک می‌شوند. طبق گفته گولتز، «خودارجاعی، تعمد در کارکردِ واسطه‌ای و ایجاد شبکه‌های بینامتنی» از ویژگی‌های اصلی و پست‌مدرنیستی *سیمپسون‌ها* به شمار می‌رود (Goltz, 2011: 9). اغلب همزمان با ورود شخصیت‌های این انیمیشن به زیرمتن، فضا، موسیقی، دیالوگ‌ها، گریم، لباس‌ها و صحنه‌آراییِ رومتن متناسب با بافت ساختاری و روایی زیرمتن تغییر می‌یابد، به‌گونه‌ای که بیننده آشنا با زیرمتنِ مورد نظر بی‌درنگ به سفرِ تراداستانیِ آنها پی می‌برد. داستان اصلی در مواردی که شخصیت‌ها به دنیای رومتن بازمی‌گردند، روایتِ اصلی داستانِ رومتن است، و در نمونه‌هایی که شخصیت‌ها در فضا-مکان زیرمتن بومی‌سازی می‌شوند، نقش شخصیت‌های زیرمتن را بازی می‌کنند، اقتباسی کنایه‌آمیز از شخصیت‌های زیرمتن هستند و داستان در زیرمتن پایان می‌یابد، روایت اصلی داستان زیرمتن است. از میان ده‌ها مثال، می‌توان به سفرِ تراداستانی و یک‌سویه شخصیت‌های *سیمپسون‌ها* به این زیرمتن‌ها اشاره کرد: *اُدیسه* (هومر)، *رومئو و جولیت*، *مکبث* و *هملت* (شکسپیر)، *هنری هشتم* (شکسپیر و فلچر)، *بوته آزمایش* (میلر)، *هانسل و گرتل* (داستان فولکلور آلمانی)، *موبی دیک* (ملویل)، *فرنکنشتاین* (شلی)، *دراکولا* (ستوکر)، *تام سایر* و *هاکلبری فین* (تواین)، *اتوبوسی به نام هوس* (ویلیامز)، *کلاغ* و *قلبِ افشاگر* (پو)، *پنجه میمون* (جیکوبز)، *پیرمرد و دریا* (همینگوی)، *پرتقال کوکی* (برگس)، قرعه‌کشی (جَکسن)، *جویندگان طلا* (چاپلین)، *ده فرمان* (دومیل)، *بن هور* (وایلر)، *همشهری کین* (وِلز)، *اینک آخرالزمان* و تریلوژی *پدرخوانده* (کاپولا)، *ترمیناتور۲* (کَمِرُن)، *۲۰۰۱: ادیسه فضایی* و *دکتر استرنج لاو (کوبریک)*، *اگه می‌تونی منو بگیر* (اسپیلبرگ) و *پالپ فیکشن* (تارانتینو).

در بازی‌های کامپیوتری زیادی نیز شخصیت‌های سایبریِ رومتن در داستان، فیلم، انیمیشن یا حتی نقاشیی زیرمتنی ظاهر می‌شوند و در بافت روایی یا در فضای آن، پیرنگ‌هایی مختلف را براساس احتمالات مختلف خلق می‌نمایند. نمونه‌هایی از ده‌ها سفر تراداستانیِ یک‌سویه و زیرمتنی از دنیایی مجازی به آثار شناخته‌شده ادبی و هنری عبارتند از: *ترانزیستور* با فضای نقاشی‌های گوستاو کلیمت، به‌خصوص *پورتره اَدل بلاچ بوئرِ اول*، *اوکامی*، با فضای نقاشیِ معروفِ

موج مهیبِ ساحل کانگاوا اثر هوکوسای، *ایکو*، با فضای نقاشی‌های سوررئال چیریکو، به‌ویژه *نوستالژی بی‌نهایت*، *رسوا شده*، با فضای نقاشی‌های کانالتو از شهر ونیز، *پل*، با فضای نقاشی‌های اِسچر، به‌ویژه *پل* و *نسبیت*، *تامِس تنها بود*، با فضای نقاشی‌های ماندرین، به‌ویژه *کمپوزیسیونی با سطحی بزرگ و قرمز، زرد، سیاه*، *خاکستری و آبی*، *اوری و جنگل نابینا*، با سفر به دنیای انیمیشن‌های میازاکی، به‌ویژه *نوزیکا از دره باد* و *شاهزاده مونونوک*، *مسیر صفرکنتاکی*، با ورود به فضای داستان‌های اُکانِر و فیلم‌های سوررئال دیوید لینچ، *نرده سیاه*، با ورود به فضای رمان *۱۹۸۴* اُروِل، *داستان استَنلی*، با ورود به فضای داستانیِ رمان‌های *اثری دلخراش با نبوغی حیرت انگیز* اثر اِگرز، *کتابی بدون عکس* اثر نووَک و *شهر شیشه‌ای* اثر پُل اُستِر، *اَلِن وِیک*، با ورود به فیلمِ معروفِ *درخشش* اثر کوبریک، *بازگشت به خانه*، با ورود به رمان *آثار هنری مهم و اموال شخصی* اثر شَپتِن، *گرگی در میان ما*، با ورود به *اتاق خون آلود* اثر اَنجِلا کارتِر، *سفر به ماه*، با ورود به فیلم‌های معروف *بالا* (پیتر داکتر)، *تلقین* (کریستوفر نولَن)، و *درخششِ ابدیِ یک ذهن پاک* (کُفمَن)، *نگهبان آتش*، با ورود به فیلم *به سوی طبیعتِ وحشی* اثر کرَکور و رمان *جین ایر* اثر برونته، *زندگی عجیب است*، با ورود به رمانِ *درجست و جوی آلاسکا* اثر گرین، یا *امیلی رفته‌است*، با ورود به رمان یک *روز* اثر نیکُلز.

۲-۲-۲- سفرِ درون‌روایتی

در سفرِ درون‌روایتی، همچون سفرِ برون‌روایتی، ورودِ شخصیت‌ها از یک ساختار روایی به یک ساختار روایی دیگر، دو یا چند روایت را به گونه‌ای بینامتنی و ترامتنی به هم پیوند می‌زند. با وجود این شباهت بنیادین، دو تمایز آشکار بین این دو سفرِ تراداستانی به چشم می‌خورد: الف- سفرِ داستانی در لایه‌های روایی و خرده‌روایت‌های یک اثر واحد صورت می‌پذیرد و لذا بینامتنیت، ترامتنیت، بیش‌متنیت، برگرفتگی‌ها، هم‌حضوری‌ها و گسترش‌های روایی یا معنایی در درونِ خودِ اثر است. ب- اصلاحات زیرمتن یا رومتن در اینجا مصداق ندارند، هرچند ممکن است خرده‌روایت‌های درون داستانی به‌طور همزمان ماهیتی زیرمتنی یا رومتنی (در ارتباط با آثارِ دیگر) داشته باشند. در سفرِ تراداستانی درون‌روایتی، شخصیت داستانی از محدوده روایی خود خارج می‌شود و سپس، به داستان اصلی یا روایت آغازین بازمی‌گردد و یا با حضور و سفر در بین خرده‌روایت‌های موازی و هم‌سطح، روایت‌هایی چندپیرنگی و فراداستانی[1] را می‌آفرینند. تراداستانِ درون‌روایتی را می‌توان به دو گونه هم‌تراز و ناتراز تقسیم کرد.

1. metafictional

۲-۲-۲-۱- داستان‌های هم‌تراز

این‌گونه بیش‌متنیتِ داستانی را می‌توان به‌ویژه در فراداستانِ چندپیرنگی یافت، زیرا در این ژانر پیرنگ‌هایی محتمل، مرتبط و با پایانی باز یا بسته، شخصیت‌هایی یکسان را در کنش‌های داستانیِ متفاوت قرار می‌دهند. در داستان‌های هم‌تراز، هریک از روایت‌ها به اندازه روایت‌های دیگر معتبر است و هیچ‌یک از آنها داستان اصلی به شمار نمی‌رود، زیرا صرفاً یکی از احتمالات روایتی است. شخصیت‌های اصلی با یا بدون تغییر در همه داستان‌ها ظاهر می‌شوند و آنها را بسط می‌دهند. علاوه بر هم‌حضوری و برگرفتگی، هم‌افزایی نیز از ویژگی‌های اصلی تراداستان‌های فراداستانی است، زیرا تکرارِ شخصیت‌ها در پیرنگ‌های هم‌تراز، به ما در شناخت بهتر آنها، درون‌مایه‌ها، نقش‌مایه‌ها و ساختار کلی داستان کمک می‌کند.

در *بوف کور* هدایت، که شامل چند خرده‌روایتِ درون‌داستانی و هم‌تراز می‌شود، شخصیت‌هایی مانند زن اثیری، لکاته و پیرمرد خنزرپنزری مدام در داستانک‌های درون‌روایتی حضور می‌یابند. نقش‌مایه‌ها، توصیف‌ها، ایماژها یا واژه‌هایی تکرارشونده مانند رنگ‌ها، لباس‌ها، عادت‌ها و اشیاء بر این نکته دلالت دارند که آنها بدون تغییر ماهوی به خرده‌روایتی دیگر در مکان و زمان سفر می‌کنند و داستان‌هایی مشابه از زخم و رنج و تنهایی را می‌آفرینند. نمونه‌ای دیگر از این نوع تراداستان، *اسفار کاتبان* اثر ابوتراب خسروی است که داستان‌های اصلیِ روایت احمد بشیری از مصادیق الآثار، اقلیما ایوبی، سعید بشیری، شیخ یحیی کندری، شدرک، روایت‌هایی از تلموذ، سفرنامه زلفا جیمز و روایت سلیمان خان را با تغییراتی بدیع و کنایه‌آمیز در سبک و سیاق نگارش و انبوهی از درون‌مایه‌ها، نقش‌مایه‌ها، ایماژها و کلمات یکسان، داستانک‌ها و خرده‌روایت‌های مرتبط بازگو می‌نماید. همان‌گونه که در عنوانِ رمان نیز مشهود است، این داستان، روایتِ سفرهای نویسندگان است. افسانه حسن‌زاده دستجردی در توصیف حضور و نقش آفرینیِ شخصیت‌های این اثر در روایات متعدد آن می‌نویسد: «در این رمان [...] روایت‌ها با یکدیگر مرتبط می‌شوند [...] هریک از روایات جداگانه، راویانی دارد که وقایعی را که در زمان‌های مختلف و در مکان‌های جغرافیایی متفاوت روی داده‌است، روایت می‌کنند. کار آنها بازنویسی روایت گذشتگان است، اما در این کار دست به تکمیل روایات هم می‌زنند؛ بااین‌حال، روایت‌ها هیچ‌گاه کامل نمی‌شوند» (۱۳۹۳: ۶۱). در هر دو مثال، استحاله و همتاسازیِ شخصیت‌ها کارکردی بارز در سفرِ تراداستانی است.

در رمانِ *همسر ستوان فرانسوی* اثر جان فاولز، سه پیرنگ، هریک با پایانی متفاوت و شخصیت‌هایی یکسان و بدون تغییرِ هویتی، در کنار یکدیگر قرار داده شده‌اند. این رمان، که بنا

به گفته هاچِن، در «بازیی کنایه‌آمیز» قراردادهای رمان‌نویسی دوره ویکتوریا را به سخره می‌گیرد (Hutcheon, 1988: 45)، از پیرنگ‌هایی هم‌تراز تشکیل شده‌است که از اعتبار روایی یکسانی برخوردارند. تعدد داستان‌ها، که بیانگر «رویگردانی نویسنده از تقلیدی دست‌وپاگیر از دنیای واقعی هستند» (Buchberger, 2010: 147)، ورود نویسنده به داستان در دو موقعیت حساس در پیرنگ و شرکت در کنش داستانی به‌عنوان یک شخصیت فرعی و نیز «ترامتن‌های رمان»، از قبیل پانوشت‌ها و سرمتن‌ها (Bowen, 1995: 70)، سبب می‌شوند که اقتدار صدای راوی در این فراداستان به چالش کشیده شود. شخصیت‌ها، به سخن دیگر، به داستان‌هایی هم‌تراز و درون‌متنی سفر می‌کنند که «احتمالاتِ روایی و تأثیراتی گوناگون و متناقض را به نمایش می‌گذارند» (Mandal, 2017: 286).

این «احتمالات و تأثیرات گوناگون و متناقض» را می‌توان در رمان فراداستان و چندپیرنگیِ *کوه اطلس* اثر میچِل نیز یافت. در این رمان، شش روایت که نقش‌مایه‌ها، درونمایه‌ها و مفاهیمی مشترک را در خود جای داده‌اند، در شش مکان و زمانِ متفاوت بازگو می‌شوند، به‌گونه‌ای که گویا تکرار داستانی مشابه با شخصیت‌ها و نام‌هایی متفاوت هستند. این روایت‌ها، بنا به گفته پولانکی، «ساختاری چندلایه، مانند جعبه چینی یا عروسک روسی[1] و دنیاهایی داستانی که در یکدیگر ادغام می‌شوند» را خلق می‌نمایند (Polanki, 2018: 3). آنچه سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها را رقم می‌زند، نه یکسانی شخصیت‌های داستانی، بلکه تکرارِ جزییات و ویژگی‌هایی است که در تمام آنها به چشم می‌خورد. برای مثال، خال (ماه‌گرفتگی‌ای به شکل ستاره دنباله‌دار)، دفتر خاطرات و عادت‌هایی یکسان، که ما را قانع می‌سازند که درحقیقت همه آنها افرادی تناسخ‌یافته هستند که با سرنوشتی مشابه در دوره‌ها و مکان‌هایی بسیار متفاوت از هم حضور یافته‌اند. دیموویتز با اشاره به مصاحبه میچِل می‌نویسد: «در سراسر رمان، عملاً تمامی شخصیت‌های اصلی، به‌جز یک نفر، مصداقی از حلول یک روحِ یکسان در جسم‌های متفاوتی هستند که همگی ماه‌گرفتگیی یکسان دارند» (Dimovitz, 2015: 80). یکسانی شخصیت‌ها و به‌تبع سفرِ تراداستانی‌شان در شش روایت هم‌تراز در نسخه فیلم *کوه اطلس* (2012) به‌مراتب ملموس‌تر است، زیرا در اینجا نه تنها اکثر شخصیت‌های اصلی ماه‌گرفتگیی یکسان دارند (همان ستاره دنباله‌دار)، بلکه در واقع هنرپیشه‌هایی یکسان هستند که فقط گریم، لباس و نامی متفاوت دارند. کارکرد این سفرهای تراداستانی، پررنگ ساختن نقش تقدیر و نیز خلق روایت‌هایی موازی، مرتبط و چندلایه است.

1.Chinese box or Russian doll

در فیلم *راشومون* (کوروساوا، ۱۹۵۰)، که اقتباسی از داستان‌های کوتاه «در بیشه» (اثر آکوتاگاوا) و «جاده مهتابی» (اثر بیِرس) است، چهار روایت هم‌تراز با شخصیت‌هایی یکسان، داستانِ قتلِ یک سامورایی را به‌گونه‌ای ضدونقیض و در داستان‌هایی جداگانه بیان می‌کنند. این روایت‌ها از زبان چهار شخصیت اصلی و تراداستانی بیان می‌شوند و چهار احتمالِ متفاوت از یک رویداد را ارائه می‌دهند، به‌گونه‌ای که حتی در پایان فیلم نمی‌توان به حقیقتِ ماجرا پی برد. بنا به گفته رِدفِرن، *راشومون* «با ساختار هوشمندانه و دقیق خود، فرم و محتوا را چنان با یکدیگر هماهنگ می‌سازد که معمایی معرفت‌شناختی در ذهن بیننده شکل می‌گیرد» (Redfern, 2014: 21). نقش این روایت‌های هم‌سطح، نه شفاف‌سازی به کمکِ زاویه‌دیدهای مکمل، بلکه ابهام‌زایی و تأکید بر ذهنی‌بودن واقعیت است. برخلاف *راشومون*، فیلم *بدو، لولا بدو* (تایکر، ۱۹۹۸)، که نمونه‌ای دیگر از سفرِ شخصیت‌ها در داستانی درون‌متنی و هم‌تراز را به نمایش می‌گذارد، فاقد پیچیدگی‌های معرفت‌شناختی یا ابهامِ داستان‌هایی معماگونه است. در اینجا دغدغه اصلی، پررنگ ساختن نقش احتمالات در داستان‌سرایی و تفاوت‌های به‌ظاهر بی‌اهمیت و کنایه‌آمیزی است که مسیر داستان را به طورکلی تغییر می‌دهند. به گفته مولر، فیلم با توجه وسواس‌گونه خود به زمان، حس تعلیق، استفاده از انیمیشن، «شیطنت‌های بصری، اشاره‌های متعدد به بازی (رولِت و بازی‌های کامپیوتری) و خطرپذیری، با لذتی سرمستانه و جسورانه بر تجربه‌گرایی و احتمالات روایی نوین در دنیای سینما تأکید می‌ورزد» (Muller, 2004: 168). این فیلم از سه روایتِ مشابه، با سوژه، کشکمش و شخصیت‌هایی یکسان، ولی اختلاف‌هایی ناچیز و درعین‌حال سرنوشت‌ساز که سه پایان متفاوت را رقم می‌زنند، تشکیل شده‌است. داستان نخست با کشته‌شدن شخصیت اصلی زن، داستان دوم با کشته‌شدن شخصیت اصلی مرد و داستان آخر با زنده‌ماندن و موفقیت معجزه‌آسای آنها، که فضایی خوشبینانه به کل فیلم می‌بخشد، پایان می‌یابد. سفرهای تراداستانیِ درون‌متنی و در روایت‌هایی هم‌تراز، در فیلم‌های معروفی چون *شانسِ کور* (کیشلووسکی، ۱۹۸۷)، *روز موش‌خرما* (رِیمیس، ۱۹۹۳)، *پالپ فیکشن* (تارانتینو، ۱۹۹۴) و *درهای کشویی* (هاویت، ۱۹۹۸) نیز مشهود است.

۲-۲-۲-۲- داستان‌های ناتراز

این بیش‌متنیتِ درون‌روایتی را می‌توان در آثاری یافت که به‌جای چند پیرنگِ اصلی و هم‌تراز، فقط از یک روایت اصلی و یک یا چند روایت فرعی، که از لحاظ اهمیت و جایگاه ناتراز هستند، تشکیل شده‌اند. شخصیت یا شخصیت‌هایی از داستان اصلی به داستان یا داستان‌های فرعی سفر

می‌کنند و به داستان اصلی بازمی‌گردند و بدین ترتیب، جنبه‌ای تراداستانی به روایت‌ها می‌بخشند. معمولاً شخصیت‌های اصلی بدون تغییرات ظاهری و رفتاری در داستان‌های فرعی ظاهر می‌شوند؛ همچنین، معمولاً داستانِ آغازین همان روایت اصلی است، هرچند ممکن است اثر روایی با یک داستان فرعی آغاز شود. در ضمن، داستان‌های اصلی و فرعی می‌توانند هم مستقل باشند و هم مرتبط. هم‌حضوری، برگرفتگی و هم‌افزایی از ویژگی‌های بارزِ تراداستان‌های ناتراز هستند، زیرا تکرارِ شخصیت‌ها در روایت‌های اصلی و فرعی به ما کمک می‌کند که به شناخت بهتری از آنها و نیز معنا و ساختار کلی اثر دست یابیم. روایت‌های ناتراز به‌گونه‌ای گسترده و پربسامد در تمامی ژانرهای روایی (حتی در بازی‌های کامپیوتریِ روایت محور) یافت می‌شوند، برای‌مثال، در انواع خرده‌روایت، بیوگرافی و اتوبیوگرافی، خاطره‌گویی، فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد، داستان در داستان، نمایش در نمایش، پیرنگ موازی[1] و پیرنگ ثانوی.[2]

در رمان‌های *آلیس در سرزمین عجایب* و *آلیس از درون آینه*، که متشکل از دو داستانِ مستقل و ناتراز هستند، شخصیت اصلی و تراداستانی آلیس است. در هر دو رمان، پیرنگ با روایت فرعی آغاز می‌گردد و با ورودِ بدون تغییرِ آلیس به دنیایی خیالی، روایت اصلی شروع می‌شود و با بیدارشدن و بازگشت او به دنیای واقعی پایان می‌یابد. در نسخه فیلم *آلیس از درون آینه* (۲۰۱۶)، که تفاوت‌هایی اساسی و بارز با رمان کَرول دارد، نقشِ داستانِ فرعیِ آغازین به‌مراتب پررنگ‌تر است، زیرا در شخصیت‌پردازی و پرداخت درونمایه فیلم اهمیتی انکارناپذیر دارد. تمامی داستان‌هایی که مانند این دو رمان کَرول به ژانرِ «تصویر در رویا»[3] تعلق دارند، مصادیقی از سفرِ درون‌متنی در تراداستان‌های ناتراز به شمار می‌روند. در این روایت‌ها، شخصیت اصلی پس از یک داستانِ فرعیِ آغازین به خواب می‌رود و داستان اصلی که همان خواب اوست، شروع می‌شود. پایانِ داستانِ فرعی با بیدارشدن قهرمان رقم می‌خورد و اندکی بعد نیز کل اثر با کامل‌شدنِ داستان فرعی پایان می‌یابد. از میان داستان‌های شناخته‌شده «تصویر در رویا» می‌توان به این آثار اشاره کرد: *کمدی الهی* اثر دانته، *افسانه زنانِ نیک*، *تالار افتخار*، *کتاب دوشس* و *مجلس پرندگان* اثر چاسِر، *پیرس پلومَن* اثر لَنگلَند، *سفر زائر* اثر بانیان و *جدایی بزرگ* اثر لوئیس. همچنین، در تمامِ آثار بی‌شماری که شخصیت اصلی آن داستانی فرعی را تعریف می‌کند که خود نیز در پیرنگ آن نقشی دارد، می‌توان رگه‌های این نوع سفرِ تراداستانی را یافت،

1. parallel plot
2. sub plot
3. dream vision

برای مثال، در *اودیسه* اثر هومر، *سفرهای گالیور* اثر سویفت، «ویرانیِ خانه آشِر» اثر پو، من *کلودیوس هستم* اثر گریوز، *قاتلِ نابینا* اثر اتوود و *آمادئوس* اثر شَفِر.

یک مثال گویای دیگر از سفرِ درون‌متنیِ شخصیت‌ها در روایت‌های ناتراز، تراژدی *شاه‌لیر* است؛ رفت و برگشت‌های لُرد گلاستر و پسرانش، ادگار و ادموند، در پیرنگ‌های اصلی و فرعی قابلیت‌هایی تراداستانی را به‌نمایش می‌گذارند. شباهت‌ها و قرینه‌سازی‌هایی هوشمندانه بین سرنوشت شاه‌لیر در پیرنگ اصلی و سرنوشت لُرد گلاستر در پیرنگ فرعی (ازجمله ریا، خیانت، ناسپاسی فرزند، نابینایی استعاری و واقعی، تبعید، فقر و مرگ) سبب گسترش معنا و فرارَویِ متنیِ هریک از روایت‌ها می‌شوند. این بیش‌متنیت در پرداخت شخصیت‌ها نیز نقش دارد. برای مثال، همان‌گونه که اِلیس توضیح داده‌است، «فریبکاری ماهرانه ادموند در قبال پدر و برادرش، به‌واسطه قیاس و تضاد، به ما در درک بهتر پیرنگ اصلی و همچنین شخصیت لیر کمک می‌کند» (Ellis, 1972: 275). اپیزودِ معروفِ نمایش در نمایش در تراژدی *هملت* نیز نمونه‌ای دیگر از سفری درون‌متنی در روایت‌هایی ناتراز است. هملت، پدر هملت، مادر هملت و کلودیوس به‌گونه‌ای نمادین یا واقعی در نمایشِ *قتلِ گانزاگو* یا *تله‌موش*، به کارگردانی و ویرایشِ هملت، حضور می‌یابند و پس از برآشفتگی کلودیوس و پایان نمایش، به داستان اصلی بازمی‌گردند. در این سفرِ تراداستانی، نه پدر و مادر و کلودیوس واقعی، بلکه هنرپیشه‌هایی که به‌گونه‌ای نمادین و با هدف رسوایی کلودیوس نقش آنها را بازی می‌کنند، در روایتِ فرعی حضور دارند. سفرِ درون‌متنیِ خودِ هملت وضوح و نمود بیشتری دارد. بنا به گفته سیگِتی، هملت به‌تدریج تصمیم می‌گیرد که نقشی محوری در نمایشِ خود داشته باشد. از دو منظر می‌توان پیرنگ *تله‌موش* را بررسی نمود: نمایشِ آنچه در گذشته روی داد، یعنی چگونگی قتل پدر هملت، و پیش‌بینی حوادث آینده و یکسان دانستن بازیگر نقش قاتل در این نمایش و هملت، زیرا او نیز مرتکب شاه‌کشی خواهد شد. به همین دلیل است که هملت در متن نمایش، قاتل را برادرزاده پادشاه معرفی می‌کند (Szigeti, 2012: 62). به عبارت دیگر، در برداشتی استعاری، قاتل در نمایشِ *قتلِ گانزاگو* (لوسیوس) هم می‌تواند کلودیوس باشد و هم هملت، که به نمایشی به کارگردانی خودش سفر می‌کند.

۳- نتیجه‌گیری

این جستارِ روایت‌شناختی بر آن بوده‌است که بر پایه مفاهیم بینامتنیت، ترامتنیت و بیش‌متنیت، تراداستان و سفرِ تراداستانی و نیز گونه‌ها و کاربست‌های آنها را در آثار روایی از

قبیل رمان، داستان کوتاه، اشعار روایی، نمایشنامه، فیلم و بازی‌های کامپیوتریِ پیرنگ محور معرفی و بررسی نماید. در بخش‌های پیشین، سفرِ تراداستانی به سفرِ برون‌روایتی (شامل سفرِ دوسویه و یک‌سویه رومتنی و زیرمتنی) و سفرِ درون‌روایتی (شامل سفر در تراداستان‌های هم‌تراز و ناتراز) دسته‌بندی گردید. در این مقاله، علاوه بر این اصطلاحات، عبارت تلمیح واژگون، که در سفرِ زیرمتنی کاربرد دارد، نیز برای نخستین‌بار در مباحث تئوریک پیرامونِ بینامتنیت و ترامتنیت مطرح شده‌اند. در پاسخ به این پرسش که تراداستان و سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها چیست و انواع و گونه‌های مختلف آن چه هستند، باید گفت که تراداستان، بیش‌متنی یا فراویِ یک داستان از محدوده متنی و روایتی خود به داستانی دیگر به‌واسطه سفرِ برون‌متنی یا درون-متنیِ شخصیت یا شخصیت‌های داستانی است. به عبارت دیگر، در تراداستان برخلاف بیش‌متنیتِ ژنتی، آنچه گسترش و فزونی می‌یابد، نه فقط متن یا عناصری از زیرمتن در رومتن و در سایه برگرفتگی، بلکه خودِ روایت و اجزای آن در سایه برگرفتگی و همچنین هم‌حضوری (به دلیل سفرِ شخصیت داستانی) در رومتن یا زیرمتن است. علاوه بر این، در بیش متنیت تأثیر متقابلِ زیرمتن و رومتن و نیز تعامل سطوح مختلف روایی در یک اثر واحد بررسی نمی‌شود. در تراداستان، متن، کنش، ساختار روایی و شخصیت‌های داستان‌های رومتن و زیرمتن و نیز روایت‌های آثار چندپیرنگی و فراداستانی و روایت‌های هم‌تراز و ناترازِ درون‌متنی به یکدیگر گره می‌خورند و داستان، معنا، ویژگی‌های روایی و شخصیت‌های آنان گسترش می‌یابند. ازاین‌رو، هرگاه شخصیتی، با یا بدون تغییرات ظاهری یا رفتاری، وارد داستانی در درونِ همان اثر یا در اثری دیگر شود و در کنشِ داستانی آن به ایفای نقش بپردازد، سفری تراداستانی را به نمایش گذاشته‌است، که متضمن فزونی و گسترش‌یافتن تمامی عناصرِ روایی و اجزای ذی‌ربط خواهد بود.

تراداستان و سفرِ تراداستانی، همچون مفهوم کلیِ بینامتنیت، کارکردهای متعددی را به نمایش می‌گذارند و ابزارهایی مفید و مؤثر در داستان‌سرایی هستند. در برخی موارد، تراداستان به دنبال خلق فضایی فکاهی و شوخ‌طبعانه است. گاهی تأکید بر عناصر متافیکشن و فراداستانی است، گاهی بر وام‌گیری و گاهی بر مرگ نویسنده یا دست‌کم سست‌شدن اقتدار نویسنده در نگارش اثری فقط ساخته‌وپرداخته خودش. در مواردی آنچه تأکید می‌شود، سویه خیال‌پردازانه و تخیلی رومتن است و در مواردی نیز جنبه کدگذاری و نقش‌مایه‌سازی با هدفِ پررنگ کردن معنا، احساسات یا درون‌مایه‌ای خاص. همچنین، نباید از ویژگیِ تلمیحیِ تراداستان غافل شد و یا از ویژگیِ هاچنیِ تقلید با تکراری توأم با فاصله‌گذاری برای خلق اثری خلاقانه و جدید که

بستری نوین را برای بازخوانی و تقسیری نوین از زیرمتن یا رومتن و شخصیت‌های‌شان به‌دست می‌دهد. از دیگر کارکردهای سفرتراداستانی می‌توان به این موارد اشاره کرد: نقیضه[1]سازی، شخصیت‌پردازی و چندوجهی ساختن شخصیت‌ها، اقتباس، بازنویسی و بازآفرینی، خلقِ بازی‌های‌زبانی ویتگشتاینی[2]، برانگیختن حس هیجان و کنجکاوی در خواننده، شیطنت‌های پست‌مدرنیستی در داستان‌نویسی، چندلایه‌سازی داستان، متنوع‌سازی داستان، ساخت عروسک روسی، تأکید بر نقش احتمالات در روایت، ادغام واقعیت و مجاز یا دنیای واقعی و دنیای تخیلی و خلق داستانِ خودارجاع[3]. درهرحال، آنچه در تمامی این کارکردها مشهود است، این است که ساختارِ روایی یا معنایی یا شخصیت‌پردازیِ زیرمتن یا رومتن دستخوش تغییر می‌شود و بسط و فزونی می‌یابد و نیز ارتباطی بینامتنی و ترامتنی بین زیرمتن و رومتن و عناصر روایی‌شان برقرار می‌گردد.

منابع

آلن، گ. ۱۳۸۹. *بینامتنیت*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.

پیرانی، م. ۱۳۹۷. «بوستان سعدی و ترامتنیت ژنت: پژوهشی در *بوستان* سعدی با رویکرد ترامتنیت ژنت، از منظر ادبیات تطبیقی». *متن‌پژوهی ادبی*. زمستان ۲۲ (۷۸): ۱۴۹-۱۷۱.

حسن‌زاده دستجردی، ا. ۱۳۹۳. «تحلیل رمان *اسفار کاتبان* براساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، (۲): ۵۷-۷۶.

حسن‌زاده دستجردی، ا .۱۳۹۶. «بررسی مقایسه‌ای رمان *به هادس خوش آمدید* و اسطوره پرسفونه براساس نظریه بینامتنیت». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، (۴۶): ۳۷-۶۲.

سخنور، ج. و سبزیان مرادآبادی، س. ۱۳۸۷. «بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید». *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۸): ۱۳۱-۱۴۴.

کنگرانی، م و ب. نامورمطلق. ۱۳۸۹. «گونه‌شناسی روابط بینامتنی و بیش‌متنی در شعر فارسی و نقاشی ایرانی». *مجموعه مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای: ادبیات و هنر*، به کوشش ف. ساسانی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». ۲۰۱-۲۲۰.

نامورمطلق، ب. ۱۳۸۶. «ترامتنیت: مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۶): ۸۳-۹۸.

نامورمطلق، ب. ۱۳۹۵. *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

1. parody
2. Wittgenstein’s language games
3. self-reflexive narrative

نجومیان، ا. ۱۳۸۸. «ترامتنیت و نشانه‌شناسی عنوان‌بندی آغازین فیلم». *مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما*، به کوشش م. کنگرانی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». ۲۵۱-۲۹۵.

Alfaro, M. J. M. 1996. "Intertextuality: Origins and Development of the Concept". *Atlantis*, 18 (1): 268-285.

Arnold, M. 1960. *Essays, Letters and Reviews*, London: Oxford University Press.

Bakhtine, M. 1970. *Dostoevsky's Poetics*, Paris: Seuil.

Barker, M. 2016. "Review and Response". *Participations: Journal of Audience & Reception Studeis*, 13 (1): 693-700.

Barthes, R. 1977. *Image-Music-Text*, Trans. S. Heath. New York: Hill and Wang.

Bazerman, C. and Prior, P. Eds. 2004. *What Writing Does and How it Does It: An Introduction to Anlalyzing Texts and Textual Practices,* New Jeresy: Lawrence Erlbaum Associates.

Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry,* Oxford: Oxford University Press.

Bowen, D. 1995. "The Riddler Riddled: Reading the Epigraphs in John Fowles's The French Lieutenant's Woman". *Journal of Narrative Technique*, 25 (1): 67-90.

Buchberger, M. P. 2012. "John Foweles's Novels of the 1950s and 1960s". *The Yearbook of English Studies*, 42 (1): 132-150.

Bueka, R. 2004. *Suburbia Nation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York: Macmillan.

Burkert, W. 1995. *The Orientalizing Revolution: Near Easter Influence on Greek Culture in Early Archaic Age*, Cambridge: Harvard University Press.

Champion, L. 2010. "Allen's the Kugelmass Episode". *The Explicator*, 51 (1): 61-64.

Conrad, J. 2007. *Heart of Darkness*, California: Coyote Canyon Press.

Conrad, J. 2008. *Notes on Life and Letters*, London: Echo Library.

Cootey, J. 2006. "I've Looked Deep into the Darkness". *Nebula*, 3 (4): 111-141.

Cornis-Pope, M. 2014. *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing Borders, Crossing Genres*, Amesterdam: John Benjamins Publishing Company.

Dante, A. 2010. *Divine Comedy*, London: Hard Press Publishing.

Dawson, M. 1997. "Greek Mythology: Styx". *Encyclopedia Mythica*, http://www.pantheon.org/articales/s/styx_river.html. Accessed on 15.4.2020. (Web Site)

Dimovitz, S. 2015. "The Sound of Silence: Eschatology and the Limits of the Word in David Mitchell's Cloud Atlas". *Substance*, 44 (136): 71-91.

Duret, C. and Pons, C. M. Eds. 2016. *Contemporary Research on Intertextuality in Video Games*, Hershey: IGI Global.

Eliot, T. S. 1960. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen.

Eliot, T. S. 2002. *Collected Poems: 1909-1962*, London: Faber and Faber.

Ellis, J. 1972. "The Gulling of Gloucester: Credibility in the Subplot of King Lear". *Studies in English Literature: 1500-1900*, 12 (12): 275-289.

Gattan S. D. 2016. *Intertextuality in Ian McEwan's Selected Novels*, M. A. Dissertation. Baghdad: University of Al-Qadisiya.

Genette, G. 1992. *The Architext: An Introduction*, Berkeley: University of California Press.

Genette, G. 1997a. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Genette, G. 1997b. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Goldman, M. 2005. *Rewriting Apocalypse in Canadian Fiction*, Montreal: McGill University Press.

Goltz, W. M. F. v. d. 2011. *Functions of Intertextuality and Intermediality in The Simpsons*, Ph. D. Dissertation. Duisburg: Duisburg-Essen University.

Gross, B. 2014. "Rosencrantz and Guildenstern are Dead: A Study of Theatrical Determinism". *Gnovis*, 15 (1): 1-7.

Hamblin, R. W. and Peek, C. A. Eds. 1999. *A William Faulkner Encyclopedia*, California: Greenwood Publishing Group.

Higgins, A. 2017. "Building Imaginary Worlds (2012) by M. J. P. Wolf and Revisiting Imaginary World (2016) Ed. M. J. P. Wolf". *Journal of Tolkien Research*, 4 (1): 1-10.

Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody*, London: Routledge.

Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodern History, Theory and Fiction*, New York: Routledge.

Irwin, W. 2004. "Against Intertextuality." *Philosophy and Literature*, 28 (2): 227-242.

Krestiva, J. 1986. "Word, Dialogue, and Novel". *The Krestiva Reader*, Ed. T. Moi. New York: Columbia University Press. 34-61.

Kromer, A. 2010. *A Teacher's Guide to the Signet Classics Edition of Heart of Darkness by Joseph Conrad*, New York: Penguin Group.

Lamber, W. G. and Walcot, P. 1965. "A New Babylonian Theogony and Hesiod." *Kadmos*, 4 (1): 64-72.

Le-khac, Long. 2015. *Transnarrative: Giving From to Diversity, Community, and Migration in Asia and Latin/o Literature*, Ph. D Dissertation. Stanford University.

Mandal, M. 2017. "Eyes a man could drown in: Phallic Myth and Femininity in John Fowles's The French Lieutenant's Woman". *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory*, 19 (3): 274-298.

Mark, J. P. W. 2012. *Building Imaginary World: The Theory and History of Subcreation.* London: Routledge.

Mirenayat, S. A and Soofastaei, E. 2015. "Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence". *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 6 (5): 532-537.

Muller, A. C. Ed. 2004. *German Pop Culture: How "American" Is It?,* Michigan: University of Michigan Press.

Nadal, M. 1994. "William Golding's *Rites of Passage*: A Case of Transtextuality". *Miscelánea*, 15 (3): 405-420.

Polanki, G. 2018. "The Iterable Messiah: Postmodernist Mythopoeia in Cloud Atlas". *Literature: Journal of 21st-century Writings*, 6 (3): 1–26.

Pound, E. 1968. *Literary Essays of Ezra Pound*, Ed. T. S. Eliot. New York: New Directions.

Pound, E. 1974. *Gaudier Brzeska: A Memoir*, New York: New Directions.

Redfern, N. 2014. "Film Style and Narration in Rashomon". *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 5 (1): 21-36.

Simandan, V. M. 2010. *The Matrix and the Alice Books*, Morrisville: Lulu Books. (Book)

Strape, J. H. Ed. 2010. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press. (Book)

Szigeti, B. 2012. "The Play's the Thing: The Dramatic Space of Hamlet's Theatre". *Acta Universitatis Sapientiae: Philologica*, 4 (1): 59-75.

Wellek. R. 1970. *Discriminations*: *Further Concepts of Criticism*, New Haven: Yale University Press.

Wright, W. F. 2006. *Romance and Tragedy in Joseph Conrad*, New York: Russell and Russell.

Yazdanpanah, M. et al. 2019. "Transtextual Study of Four Paintings of the Contemporary Artist, Aydin Aghdashloo". *Kimiya-ye Honar*, (29): 72-83.