Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

An Analysis of Intertextual Relations in Khodadad Rezaei's Play, *Bazi-e Akhar*

Ali Yarahmadi [1], Zahra Sayyedyazdi [2*], and Hamid Jafari [3]

1. M. A. Student of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. Email: Yali66563@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. Email: z.sayyedyazdi@vru.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. Email: jafari@vru.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 25/02/2023
Received in revised form: 27/05/2023
Accepted: 25/06/2023

Keywords:
Intertextuality,
Gérard Genette,
Khodadad Rezaei,
Bazi-e-Akhar.

ABSTRACT

Intertextuality is a key concept in literary criticism that explores the relationships between literary texts, often across shared or differing styles and schools. According to the theory of intertextuality, a work of art explicitly references other artworks, and in the case of literary texts, derives its meaning from its connections to other texts. One of the leading scholars in this field is Gerard Genette, who developed the theory of transtextuality by building on the ideas of earlier theorists. The Iranian playwright and director Khodadad Rezaei incorporates numerous references to classical and contemporary texts in his play "Bazi-e Akhar", which simplifies intertextual analysis for literary critics. This study, employing a descriptive-analytical method and relying on library research, examines the play through the lens of intertextuality, specifically from Gerard Genette's perspective, and introduces readers to various interpretations of intertextuality theory. The main question raised in this article is: "How can understanding the impact of previous games help us interpret the meaning of this work?" Based on the results of this study, the analyzed text is closely related to four other works: namely, Macbeth by William Shakespeare, "The Story of Prophet Job (PBUH)", "Once again the City I loved" by Nader Ebrahimi, and the legend of "A Thousand and One Nights". This is achieved through an intertextual approach, one of the poststructuralist concepts proposed by Gérard Genette. Another significant finding of the research is that Rezaei, the author of Bazi-e-Akhar, employs earlier texts by quoting and referencing them, thereby utilizing their deep semantic capacities. Through this technique, conciseness is evident in the writing of his text.

Cite this article: Yarahmadi, A., Sayyedyazdi, Z., Jafari, H. (2025). An Analysis of Intertextual Relations in Khodadad Rezaei's Play, *Bazi-e Akhar*. *Research in Narrative Literature*, 14 (2), 275-297.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2023.8857.1739

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:

It is natural for every writer or poet who has emerged in recent centuries to explore topics and themes that were previously addressed by their predecessors. “Whatever the subject of speech, it has always been discussed in some form beforehand, making it impossible to avoid repeating ideas that have already been expressed on the topic.” (Todorov, 1998: 125) The foundation of stylistic studies—whether at the individual or period level—lies in intertextual analysis, or more precisely, in examining the relationships between texts by different authors across both recent and distant times. The reason for this is also very clear: that texts have the greatest influence on each other, it can be said that style is the product of studies and is influenced by the author's level of knowledge... In such a situation, we say that his style is influenced by the texts he reads..." (Futohi, 2011, p. 226). The most important claim of intertextual theorists is that no independent, self-sufficient text exists in the world of literature; rather, texts are inherently interconnected and, since they originate from the educated minds of their authors, are in constant communication with each other.

“It can even be said that within a given text, there is a continuous conversation between that text and texts that exist outside of that text." (Makarik, 2004: 72) In this regard, by reflecting on the opinions of those who support intertextuality, we can say that this theory is very close to the theory of postmodernists and their views on text and textuality. “Theorists often claim that, in the postmodern era, it is no longer possible to speak of the originality or uniqueness of a work of art, whether a painting or a novel, because works of art are all too clearly an assemblage of bits and pieces of pre-existing art.” (Allen, 2013: 17)

The first clear proponent of intertextuality is Albeit, who proposed it as a "dialogic of discourse" for texts, Mikhail Bakhtin, who was strongly influenced by the linguistic theories of Ferdinand de Saussure. He was the one who considered the relationship between signifier and signified to be entirely conventional and the result of abstraction. He believed that abstract and conventional relationships could also be found at the level of texts, and between sentences in several texts. Bakhtin, “in clarifying the dialogic dimension of texts, especially novels, argues that every phrase, sentence, or literary text either responds to a previous writing or calls upon later writings to respond.” (Sokhanvar and Moradabadi, 2008: 2-3)

After Bakhtin, Tzotan Todorov and Julia Kristeva are two other influential and prominent figures who, by elaborating on Bakhtin's views, took important steps towards explaining intertextuality. The birth of the term “intertextuality” is exclusively attributed to Kristeva. “Julia Kristeva” introduced the term intertextuality into French literary criticism and theory in the late 1960s, in examining the ideas and thoughts of Mikhail Bakhtin—especially in the discussion of his principle of conversationalism. (Makarik, 2004: 72). Kristeva's most important achievement is that " she connects Bakhtin's theories about the dialogue of the text with her own semiotic theory and says that every text connects with the world outside itself on two axes. On the horizontal axis, the author connects with the reader, and on the vertical axis, the text connects with other texts and with the context in which the text is formed. (Sokhanvar and Moradabadi,

2008: 3) The first or horizontal axis shows the relationship of Kristeva's theory to reader-oriented theories, and the second or vertical axis is what we know as intertextuality.
Two important theories in this area are those of Gerard Genette and Harold Bloom. Genette views intertextuality with a very powerful structuralism, and for this reason, using this theory in reading texts is very helpful. Harold Bloom's theory is also important because, by combining psychology and literature in his theory and explaining "misreading" in his theory, he ended many doubts about whether intertextuality is limited to verbal similarities and intellectual and thematic correspondences between texts.

Methodology:
As previously stated, the term intertextuality was first introduced in French in the early works of Julia Kristeva from the mid-to-late 1960s. In essays such as “The Captive Text” and “Word, Conversation, Novel”, Kristeva introduces the works of the Russian literary theorist Mikhail Bakhtin to the French-speaking world.” (Allen, 2013: 30). What is known today as intertextuality and as one of the important literary theories in understanding and interpreting the messages of literary texts is not the result of the thinking of just one person. Rather, it is the result of a number of prominent theorists of contemporary literature (especially Structuralists), who played a role in producing its content during the late 19th and early 20th centuries. What we can boldly say is that all opinions of this school share the principle that no text is self-sufficient and is not created by a person without prior knowledge. Furthermore, it has no connection with other literary texts. A work of art alone, without considering other works, is not original because it is formed and given its essence from pieces and parts of pre-existing art. From this perspective, various divisions can be considered for intertextual relations. One of the most common divisions is based on the index of disclosure or concealment, which are: Explicit and overt intertextuality, Implicit and covert intertextuality. In explicit and overt intertextuality, the intertextual element can be easily identified because this element is explicit and clear for various reasons. (Namvar Motlaq, 2016: 38). In simpler terms, texts will have two major forms in terms of intertextual relationships with their predecessors. Their relationships are either direct and uncomplicated (through direct quotation and explicit reference), which will help the researcher in intertextual reading; or it has followed the previous text in terms of writing style, writing or composition methods, and stylistic categories, in which case the less astute researcher will realize the connection between the two texts, and the text itself will not help the researcher much in intertextual reading.

Results and Discussion:
In fact, Rezaei is influenced by all of the aforementioned texts; however, the anxiety stemming from their grandeur, combined with his desire to replace their authors and imprint his own signature on the content, leads him to express his misinterpretation through dramatic elements of the absurd. The man represents all the men in the texts related to the play in which he appears (Macbeth, Job, the narrator, and the prince). For this reason, no specific name is given to him, allowing him to embody a generality that enables him to fit seamlessly with the other characters. Rezaei's misunderstanding or misinterpretation of this man lies in his relationship

with his wife, his perception of the outside world, and his fate within the narrative, all of which unfold in a completely absurd manner.

Conclusion:

The results of the research show that the text of the play "The Last Game" by Khodadad Rezaei is in communication and interaction with other texts, and this once again confirms the principle of intertextuality, that no independent text exists and that literary texts are in an interconnected network. In the research conducted, an attempt has been made to show the relationship of the text under study with four other texts. The texts are "Macbeth" by William Shakespeare, "The Story of Job (AS)" which is a religious story narrated in the sacred books, "Once More the City I Loved" by Nader Ebrahimi, and the legend of "One Thousand and One Nights" which is a product of a combination of the legends of the Middle East nations and some Indian stories. One of the findings of the research is that all four other texts are included in the play in three ways: quotation, reference, and allusion. Another is that they share the themes of the confrontation between a man and a woman, the tragedy of power, suffering, patience, and love. Another noteworthy result of the research is that Rezaei, the author of "The Last Game," has taken advantage of their deep semantic capacities by quoting and referring to earlier texts, and with this technique, he has observed brevity in writing his text.

One of the findings of the research is that all four other texts are included in the play "The Endgame" in three ways: quotation, reference, and allusion. Another is that they share the themes of the confrontation between a man and a woman, the tragedy of power, suffering, patience, and love. His use of these texts takes shape in a process in which the classical and traditional meanings of previous texts are set aside, and Rezaei presents themes belonging to postmodernism and within the dramatic structure of the absurd.At the end of the study, as a suggestion, researchers are advised to examine or read intertextually, and even transtextually, between the two works. Once Again, the City I Loved" by Nader Ebrahimi and "Earthly Meals" by André Gide, both of which have the characteristics of Romanticism.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

تحلیل روابط بینامتنی در نمایشنامهٔ *بازی آخر* خداداد رضایی

علی یاراحمدی[۱] | زهرا سیدیزدی[۲*] | حمید جعفری[۳]

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران. رایانامه: Yali66563@gmail.com

۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران. رایانامه: z.sayyedyazdi@vru.ac.ir

۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران. رایانامه: jafari@vru.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۰۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۴

واژه‌های کلیدی:
بینامتنیت،
ژرار ژنت،
خداداد رضایی،
نمایشنامه *بازی آخر*.

چکیده

بینامتنیت از اصطلاحات مهم نقد ادبی محسوب می‌شود که به بررسی رابطهٔ متون ادبی در دامنهٔ سبک‌ها و مکتب‌های مشترک و گاه متفاوت می‌پردازد. براساس نظریه بینامتنیت، اثر هنری به صورتی آشکار از هنرها یا آثار هنری دیگر بهره می‌گیرد و چون سخن از متن ادبی مطرح باشد، بر اساس این نظریه معنای خود را از رابطه‌اش با متن‌های دیگر به دست می‌آورد. مطالعات بینامتنی که از رویکردهای جدید در عرصه نقد ادبی است، چگونگی و چرایی تأثیرپذیری متون از یک‌دیگر را بررسی می‌کند. نتایج حاصل از مطالعات بینامتنی در شناسایی آبشخورهای فکری، فرهنگی و ادبی متون نقشی کلیدی دارد و پیشینهٔ آثار امروزی را مشخّص می‌کند. یکی از نویسندگان برجستهٔ این حوزه، ژرار ژنت است که با تعمق در آراء نظریه‌پردازان پیش از خود به تولید نظریهٔ ترامتنیت موفق گردید. خداداد رضایی، نمایشنامه‌نویس و کارگردان ایرانی، در نمایشنامهٔ *بازی آخر* ارجاع‌های چندگانه‌ای به متون کلاسیک و معاصر دارد که خوانش بینامتنی را برای منتقد متنش ساده می‌کند. در پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر داده‌های کتابخانه‌ای، این نمایشنامه را از رهیافت مهم بینامتنیت (نظرگاه ژرار ژنت) بررسی و خواننده را با دیدگاه‌های مختلف مطرح شده در نظریهٔ بینامتنیت بیش‌تر آشنا می‌کنیم. سؤال اصلی مطرح شده در این مقاله آن است که فهم تأثیرپذیری نمایشنامهٔ *بازی آخر* از متن‌های پیش از خود، چه کمکی به فهم معنای این اثر خواهد کرد؟ بر اساس نتایج این پژوهش، متن مورد مطالعه با چهار متن دیگر؛ یعنی «مکبث» از ویلیام شکسپیر، «*داستان حضرت ایوب(ع)*»، «*بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*» اثر نادر ابراهیمی و افسانه «*هزار و یک شب*»، پیوندی نزدیک دارد. این امر از رهیافت حوزه بینامتنیت که پساساختارگرایانه به شمار می‌آید، محقق می‌شود. یکی دیگر از نتایج مورد توجه تحقیق، این است که رضایی، نویسنده «*بازی آخر*» با نقل‌قول از متون متقدم و ارجاع و تلمیح به این متون، از ظرفیت‌های عمیق معنایی آن‌ها بهره جسته و با این تکنیک، ایجاز را در نگارش متن خود رعایت کرده است.

استناد: یار احمدی، علی؛سیدیزدی، زهرا؛ و جعفری، حمید (۱۴۰۴). تحلیل روابط بینامتنی در نمایشنامهٔ *بازی آخر* خداداد رضایی. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۴ (۲)، ۲۷۵-۲۹۷.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2023.8857.1739

۱. پیشگفتار

طبیعی است که هر نویسنده یا شاعری که در قرن‌های اخیر پا به عرصهٔ حیات گذاشته باشد، موضوعات و مضامینی را برای نوشته‌هایش دست‌مایه قرار می‌دهد که پیش از او توسط دیگران (پیشینیان) مطرح شده‌اند. «موضوع سخن هر چه که باشد، به هر حال همواره از قبل به‌گونه‌ای بر زبان آمده است و غیرممکن است بتوانیم از سخن‌های پیش‌گفته شده دربارهٔ این موضوع حذر کنیم.» (تودوروف[1]، ۱۳۷۷: ۱۲۵). اساس و شالودهٔ بررسی‌های سبک‌شناسانه، چه در سطح فردی و چه دوره‌ای، همین بررسی‌های بینامتنی یا به عبارت دقیق‌تر، بررسی روابط متون نویسندگان مختلف در زمان‌های دور و نزدیک است. علت این امر نیز بسیار روشن است؛ چه «با توجه به آن‌که متن‌ها بیش‌ترین تأثیر را بر یک‌دیگر می‌گذارند می‌توان گفت سبک محصول مطالعات و متأثر از سطح دانش نویسنده است. در چنین وضعیتی می‌گوییم که سبک وی متأثر از متن‌هایی است که می‌خواند...» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۲۶) مهم‌ترین ادعای نظریه‌پردازان بینامتنیت این است که هیچ متن مستقل و خودبسنده‌ای در جهان ادبیات نمی‌توان یافت و متون به‌طور ذاتی، و از آن‌جا که از ذهن تحصیل‌کردهٔ نویسندگان‌شان منشاء می‌گیرند، مدام در حال ارتباط برقرار کردن با یک‌دیگر هستند، «حتی می‌توان گفت که در یک متنِ مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد.» (مکاریک[2]، ۱۳۸۳: ۷۲) از این نظر، با تأمل در آراء موافقان بینامتنیت[3] می‌توان گفت که این نظریه به نظریهٔ پسامدرنیست‌ها[4] و نظرشان دربارهٔ متن و متنیت، بسیار نزدیک است. «نظریه‌پردازان اغلب مدعی آن‌اند که، در دورهٔ پسامدرن، دیگر امکان سخن گفتن از اصالت یا یکتایی اثر هنری، خواه یک تابلوی نقاشی و خواه یک رمان، وجود ندارد زیرا آثار هنری همگی به صورتی بسیار آشکار سرهم‌بستی از خُرده‌ها و پاره‌های هنر از پیش موجودند.» (آلن[5]، ۱۳۹۲: ۱۷)

اولین ایده‌پرداز مشخص بینامتنیت، البته بدون استفاده از این اصطلاح، که با عنوان «منطق گفتگویی» برای متون آن را مطرح کرد، میخائیل باختین بود که به شدت تحت‌تأثیر نظریه‌های زبان‌شناسانهٔ فردینان دو سوسور قرار داشت و هم‌چون او، که رابطهٔ دال و مدلول را کاملاً قراردادی و حاصل انتزاع

1. Tzvetan Todorov
2. Irena R. Makaryk
3. intertextuali
4. postmodernists
5. Graham Allen

می‌دانست، عقیده داشت در سطح متون و بین جملات چند متن، نیز می‌توان روابطی انتزاعی و قراردادی یافت. باختین «در تصریح بُعد گفتگویی متون، به ویژه رمان این‌گونه استدلال می‌کند که هر عبارت، جمله، یا متن ادبی یا به نوشته‌ای پیش‌گفته پاسخ می‌دهد یا این‌که نوشته‌های متأخرش را به جواب می‌کشد.» (سخنور و مرادآبادی، ۱۳۸۷: ۲ـ۳) پس از باختین[1] تزوتان تودوروف و ژولیا کریستوا[2]دو چهره تأثیرگذار و مطرح دیگر هستند که هر دو با تشریح آرای باختین، گام‌های مهمی در مسیر تبیین بینامتنیت برداشتند. زایش اصطلاح «بینامتنیت» منحصراً به کریستوا مربوط می‌شود؛ «ژولیا کریستوا در اواخر دهه شصت، در بررسی آرا و افکار میخاییل باختین- خصوصاً در بحث پیرامون اصل مکالمه‌گریِ وی- اصطلاح بینامتنیت را وارد عرصه نقد و نظریهٔ ادبیِ فرانسه کرد.» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۷۲) مهم‌ترین دستاورد کریستوا این است که «... نظریات باختین دربارهٔ گفتگویی متن را با نظریهٔ نشانه‌شناسانهٔ خود پیوند می‌دهد و می‌گوید هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط پیدا می‌کند: الف) در محور افقی، نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد؛ ب) در محور عمودی، متن با متن‌های دیگر و با بافتی که متن در آن شکل گرفته است مرتبط می‌شود.» (سخنور و مرادآبادی، ۱۳۸۷: ۳) محور نخست یا افقی، ارتباط نظریهٔ کریستوا با نظریه‌های معطوف به خواننده را نشان می‌دهد و محور دوم یا عمودی همان چیزی است که با عنوان بینامتنیت می‌شناسیم.

دو نظریهٔ مهم در این حوزه، نظریه‌های ژرار ژنت[3]و هارولد بلوم[4]است. ژنت با ساختارمندی بسیار قدرتمندی به بینامتنیت نگاه می‌کند و به همین دلیل استفاده از این نظریه در خوانش متون بسیار راه‌گشاست؛ نظریهٔ هارولد بلوم نیز، از این جهت اهمیت دارد که با ترکیب روان‌شناسی و ادبیات در نظریهٔ خود و توضیح «غلط خوانی» در نظریهٔ خود، بسیاری از تردیدها در این مورد که آیا بینامتنیت، تنها به شباهت‌های لفظی و مطابقت‌های فکری و مضمونی بین متون منحصر می‌شود، پایان داد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که دریافت تأثیرپذیری نمایشنامهٔ *بازی آخر* از متن‌های پیش از خود، چه کمکی به دریافت معنای این اثر و اندیشه‌های مورد نظر نویسنده خواهد کرد؟

1. Mikhail Bakhtin
2. Julia Kristeva
3. Gérard Genette
4. Harold Bloom

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

همان‌گونه که پیش‌تر توضیح داده شد، استفاده از نظریه‌های حوزه بینامتنیت، برای فهم متون ادبی بسیار کارگشاست و به همین خاطر پژوهش‌هایی درخور توجّه نیز در این زمینه صورت پذیرفته که به ذکر چند نمونه که ارتباط بیش‌تری با موضوع پژوهش حاضر دارند، اکتفا می‌کنیم. «خوانش بینامتنی پیکر فرهاد و بوف کور» (۱۳۹۲) از بینا دارابی، فاطمه حیدری و بهناز امانی، دربارهٔ اثری از عباس معروفی و اثرپذیری او از *بوف کور* و سبک داستان‌نویسی صادق هدایت با برجسته کردن وجوه اشتراک دو اثر؛ وجوهی نظیر همسانیِ پیرنگ، کاربرد شیوهٔ جریان سیال ذهن، اعتقاد به تناسخ، استفاده از نمادهای مشترک و... . عبدالله حسن‌زاده میرعلی، حسن اکبری بیرق و فاطمه زمانی نیز در مقاله‌ای با عنوان «روابط بینامتنی رمان *فریدون سه پسر داشت* با داستان *فریدون در شاهنامه*» (۱۳۹۵) کوشیده‌اند تا ویژگی‌های پست‌مدرنیستی آثار عباس معروفی را از دیدگاه بینامتنی مورد توجه قرار دهند. نتیجه آن‌که نزاع همیشگی بشر بر سر تصاحب قدرت، وجه مشترک و بینامتنی رمان معروفی و داستان *فریدون و سه پسرش، سلم، تور و ایرج*، در *شاهنامه* معرفی شده است. البته محققین به اسطوره‌زدایی و یا به عبارت دیگر خوانش دیگرگونهٔ نویسندهٔ «*فریدون سه پسر داشت*» از اسطورهٔ سنتی فریدون نیز اشاراتی دارند که ذیل اصطلاح «الوهیت‌زدایی» در رهیافت بلوم نیز قابل بررسی است.

هم‌چنین در مقالهٔ «خوانش بینامتنی، دریافت بهتر از متون عرفانی» (۱۳۹۰) به قلم سیده مریم روضاتیان و سید علی‌اصغر میرباقری فرد کوشش شده است، ضمن تحلیل روابط بینامتنی در چند متن مهم عرفانی پیش از قرن هفتم هجری هم‌چون *شرح تعرّف*، *رساله قشیریه* و دو ترجمه آن، *کشف المحجوب* و *تذکره الاولیاء*، نقش و تأثیر خوانش بینامتنی در دریافت معنی و نیز تصحیح دقیق‌تر این متون تبیین گردد. مقالهٔ دیگری که در همین حوزه انجام پذیرفته است، «پیوندهای بینامتنی منظومهٔ *آرش کمانگیر* کسرایی و *خوان هشتم* اخوان ثالث» (۱۳۹۵) به کوشش علیرضا قاسمی و احمد رضی است، که به بررسی روابط متنی و اثرپذیری‌های ادبی دو قطعه شعر معاصر ایرانی می‌پردازد و *خوان هشتم* را در بهره‌گیری از گونهٔ حماسی، اسطوره‌محوری بر «تداوم»، درون‌مایه سیاسی اجتماعی، فضاسازی، استفاده از راوی و کاربرد موسیقی بیرونی، متأثر از *آرش کمانگیر* می‌داند. پژوهشگران در این تحقیق چنین نتیجه گرفته‌اند که اخوان، در حالی «*خوان هشتم*» را پس از «*آرش کمانگیر*» کسرایی سروده، که در اثرپذیری از شعر کسرایی، کوشیده است تا شعرش را ممتاز و متمایز از منبع الهامش نشان دهد و روشن است که دیدگاه اضطراب تأثیر هارولد بلوم در این مقاله به کار گرفته شده است.

در پیوند با خوانش بینامتنی نمایشنامهٔ «*بازی آخر*»، تاکنون پژوهشی انجام نشده است. مقالهٔ دیگری با عنوان «تأثیرمتقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر ابزورد» (۱۳۹۰) به قلم پرستو محبی و محمدجعفر یوسفیان کناری در نشریه مطالعات تطبیقی هنر که با تأکید بر جلوه‌های ساختاری تئاتر ابزورد، به مثابه شکل نوینی از پردازش نمایشی در نیمه نخست قرن بیستم، تحولات وسیع زبان ادبی را در این گونه تئاتری تحلیل و نقش آن را در روند تکوین ادبیات داستانی پس از خود بررسی می‌کنند. در پیوند با خوانش بینامتنی نمایشنامهٔ «*بازی آخر*»، تاکنون پژوهشی انجام نشده است.

۱-۳. روش پژوهش و چارچوب نظری

همان‌طور که پیش‌تر نیز تصریح گردید، «اصطلاح بینامتنیت نخست بار در زبان فرانسه و در آثار اولیهٔ ژولیا کریستوا از اواسط تا اواخر دههٔ شصت مطرح شد. کریستوا در جُستارهایی چون «متنِ دربند» ... و «کلام، مکالمه، رمان» ... آثار نظریه‌پرداز ادبی روس، میخائیل باختین، را به دنیای فرانسه زبان معرفی می‌کند.» (آلن، ۱۳۹۲: ۳۰) آنچه امروز تحت نام بینامتنیت و به‌عنوان یکی از نظریه‌های ادبی مهم در درک و تفسیر پیام‌های متون ادبی شناخته می‌شود، تنها حاصل تفکر یک تن نیست، بلکه عده‌ای از نظریه‌پردازان برجستهٔ ادبیات معاصر (خصوصاً ساختارگرایان) در تولید محتوای آن، در گذر از سال‌های پایانی قرن نوزدهم و آغازین بیستم، نقش دارند. آنچه به جرأت می‌توان گفت، اشتراک همهٔ آراء این نحله در این اصل است که هیچ متنی، خودبسنده نیست و از نهاد شخصی که اطلاعات قبلی ندارد خلق نشده است که ربطی با سایر متون ادبی نداشته باشد. یک اثر هنری به تنهایی و بدون در نظر گرفتن آثار دیگر اصالت ندارد. زیرا از پاره‌ها و بخش‌های هنرهای از پیش موجود شکل گرفته و ماهیت یافته است. از این نظر می‌توان تقسیم‌بندی‌های گوناگونی برای روابط بینامتنی در نظر گرفت؛ «یکی از رایج‌ترین تقسیم‌بندی‌ها بر اساس شاخص آشکارشدگی یا پنهان‌سازی استوار گردیده که عبارت‌اند از: بینامتنیت صریح و آشکار، بینامتنیت ضمنی و پنهان؛ در بینامتنیت صریح و آشکار می‌توان به راحتی عنصر بینامتنی را شناسایی نمود زیرا این عنصر به دلایل گوناگونی صریح و روشن است.» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۸) به عبارت ساده‌تر، متون از نظر روابط بینامتنی در برابر متون پیش از خود، دو شکل عمده خواهند داشت؛ یا روابط آن‌ها مستقیم و بدون پیچیدگی (از طریق نقل‌قول مستقیم و ارجاع آشکار) است که محقق را در خوانش بینامتنی یاری خواهد کرد؛ یا این‌که در سبک نگارش و شیوه‌های نوشتن یا سرودن و مقولات سبک‌شناسی از متن پیشین پیروی کرده است که در

این صورت، محقق زیرکتری به ارتباط این دو متن پی خواه برد و خود متن کمک زیادی در خوانش بینامتنی به پژوهش‌گر نخواهد کرد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

با توجه به اصل گفته شده در مقدمه، این‌که متون ادبی با هم ارتباط دارند، بینامتنیت می‌تواند در فهم خواننده از متون بسیار مؤثر باشد. «این مجموعهٔ متون که در تداوم هم و متأثر از هم هستند، یک بافت تاریخی را شکل می‌دهند که بر تفسیر و درک تحلیل‌گر تأثیر می‌گذارند.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۶۱) خصوصاً متونی که به وضوح، ارتباط خود را با نقل جملات متون سابق نمایش می‌دهند! نمایشنامه‌های پوچی، از نوع متونی هستند که ارجاع‌های آشکارا و پنهانی بسیاری به متون پیش از خود دارند؛ به همین دلیل نیز، نگرش بینامتنی می‌تواند روش کاربردی‌ای در تفسیر و فهم این نوع متون باشد. «این نگرش چنین استدلال می‌کند که شعر، در واقع کل ادبیات، تنها می‌تواند به تقلید از متون پیشین بپردازد.» (آلن، ۱۳۹۲: ۱۹۳) پس فهم متن پیشین، بر فهم متن حاضر اثرگذار خواهد بود. نگرش بینامتنی‌ای که می‌تواند در این خوانش‌ها بسیار راه‌گشا باشد، رهیافت‌های ژرار ژنت است.

خداداد رضایی، نمایشنامه‌نویس، بازیگر، کارگردان، نویسنده و مستندساز بوشهری، متولد ۱۳۴۲ در شهرستان دشتستان که تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی‌ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی دنبال کرده و از نویسندگان فعال در حوزه نگارش نمایشنامه‌های ابزورد است، تاکنون نزدیک به سی عنوان نمایشنامه تألیف و اجرا کرده که از آن میان، چندین اثر با ویژگی‌های تئاتر ابزورد فرانسه به چشم می‌خورد. او به واسطهٔ رشتهٔ تحصیلی خود و فعالیت‌هایش بر روی صحنه و پژوهش‌های متعددی که در زمینهٔ تئاتر، خصوصاً تئاتر ابزورد داشته و مقالاتی که در این زمینه به چاپ رسانده، نظیر «رد پای تراژدی‌های یونان باستان در تئاتر ابزورد»، یا موضوع پایان‌نامه‌اش با عنوان «کشمکش با تقدیر در تراژدی‌های یونان باستان و ریشه‌های درام ابزورد»، آشنایی بسیار بالایی با ریشه‌های تئاتر و متون نمایشی کلاسیک دارد؛ از همین رو خوانش بینامتنی روش خوبی برای فهم معنای اصلی نمایشنامه‌های او خواهد بود.

تئاتر ابزورد به جریانی عمدتاً پسامدرن اطلاق می‌گردد که در نیمهٔ دوم قرن بیستم بدون هیچ‌گونه شکل‌گیری مکتب یا نظریه‌ای و تنها با تکرار پربسامد بعضی ویژگی‌های فکری، اجرایی و زبانی (نظیر گرایش به نحله‌های اگزیستانسیالیستی، مدل روایت غیرخطی و آنارشیسم زبانی) در آثار

نمایشنامه‌نویسانی چون ساموئل بکت[1]، ژان ژنه[2] و اوژن یونسکو[3] شکل گرفته است. در واقع این نمایشنامه‌نویسان بدون این‌که به نظریهٔ خاصی تأکید داشته باشند یا طی همنشینی و گفتگو با یک‌دیگر به نتیجه‌ای رسیده باشند یا بهتر است بگوییم کاملاً مستقل از هم به این نتیجه رسیدند که مدل روایت و زبان آثار نمایشی نیازمند تغییری بنیادین است. اگرچه این جریان چهره‌های شاخص بسیاری دارد اما شاخص‌ترین چهره آن ساموئل بکت ایرلندی و مهم‌ترین اثر او را «*در انتظار گودو*» می‌شناسند» (اسلین، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۸).

یکی از نمایشنامه‌های ابزورد خداداد رضائی، با عنوان «*بازی آخر*» به روشنی به متون کلاسیک و معاصر ادبیات ایران و جهان ارجاع می‌دهد و به نظر می‌رسد که تنها از رهگذر بینامتنیت، بتوان کلید فهم بسیاری از ایجازهای آن را در دست گرفت و معانی ضمنی آن را متوجه شد. در پژوهش حاضر، سعی بر آن است که خوانش نمایشنامهٔ مذکور از دو دیدگاه مطرح در حوزهٔ بینامتنیت، یکی بینامتنیت از دیدگاه ژرار ژنت و دیگری بینامتنیت از دیدگاه هارولد بلوم انجام شود و این حوزه از نقد ادبی معاصر، بیش‌تر و دقیق‌تر برای خواننده توضیح داده شود.

۲-۱. بحث و بررسی

نظریه‌های ادبی عمدتاً به واسطهٔ نظریه‌پردازان‌شان شناسانده می‌شوند و همین امر به خوبی، اهمیت دیدگاه و زاویه دید نظریه‌پرداز در یک حوزهٔ نقد ادبی را آشکار می‌کند. بینامتنیت هم به‌عنوان یکی از نظریه‌های جدی در روش‌شناسی نقد ادبی قرن بیستم، از این قاعده مستثنی نیست؛ اندیشه‌مندان این حوزه از غیررسمی‌ترین (سوسور و نظریهٔ نشانه‌شناسانه‌اش در باب دال و مدلول و زبان‌شناختی‌اش در باب لانگ و پارول، که جرقهٔ اولیه را زد) تا پردازنده پر شاخ و برگ‌ترین نظریه‌ها (ژرار ژنت و ترامتنیت) همگی بدون شک دیدگاه‌هایی اساسی و رهیافت‌هایی راه‌گشا در حوزه نقد ارائه کرده‌اند که علاوه بر معیارهایی برای سنجش عیار ادبی متون، روش‌هایی مفید برای فهم هر چه بیش‌تر آن‌ها نیز هستند. از نظریه‌پردازانی که در پژوهش حاضر به دیدگاه‌های او پرداخته خواهد شد، ژرار ژنت است؛ رهیافت‌های او در باب فهم و شناخت متون، از نظرگاه ارتباط متون با یک‌دیگر یا بینامتنیت بسیار رهگشاست.

1. Samuel Beckett
2. Jean Genet
3. Eugène Ionesco

۲-۲. دیدگاه ژرار ژنت

کلیدواژهٔ روش نقد بینامتنی ژنتی، «هم‌حضوریِ عناصرِ متنی» در یک متن مشخص است؛ «یعنی هر گاه از یک متن ادبی یا هنری عنصر یا عناصری در متن دوم حضور بیابد و به‌طور یقین معلوم گردد که متن دوم به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از متن نخست تأثیر پذیرفته است رابطه این دو متن بینامتنی است.» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۱) پیش‌تر روشن شد که ژنت پس از کریستوا، بارت، تودوروف و باختین به عرصه بینامتنیت وارد شد و از پساساختارگرایان خوانده می‌شود، پس او با اطلاعات کامل‌تری دربارهٔ بینامتنیت و با پشتوانهٔ تلاش‌های پیشینیان، به مسئله می‌اندیشید. حاصل آن‌که «ژرار ژنت گسترده‌تر و نظام‌یافته‌تر از یولیا کریستوا و رولان بارت، به بررسی روابط میان یک متن با متن‌های دیگر می‌پردازد.» (همان: ۳) و در نهایت نیز چهار رابطهٔ متنی دیگر (بیش‌متنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت و فرامتنیت) ارائه می‌کند، که به همراه بینامتنیت تحت عنوان کلی ترامتنیت شناخته می‌شود.

دکتر بهمن نامور مطلق، با دقت در نظریهٔ ژنت پنج مرحلهٔ اصلی در خوانش بینامتنی پیشنهاد کرده‌اند، که در این پژوهش مبنای کار قرار خواهد گرفت و برای آشنایی خواننده با این روش، عیناً مراحل آن را از منبع نقل می‌کنیم: «نخست باید ثابت شود که متن دوم متأثر از متن نخست بوده است و واژه ثابت کردن نیز باید متنی باشد. یعنی با دلایل متنی چنین رابطه‌ای اثبات شود. ... پس از آن‌که ثابت شد یا همزمان با آن، کلیه هم‌حضوری‌ها باید رصد و احصاء و انباشته شود. ... در مرحلهٔ بعدی باید به دسته‌بندی و گونه‌شناسی این عناصر هم‌حضور پرداخته شود. ... در مرحله بعدی به تحلیل موارد هم‌حضوری پرداخته می‌شود. به عبارت دیگر کوشش می‌شود تا از نظر بلاغی و معنایی تأثیر حضور متن «الف» در متن «ب» مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. ... و در آخر به بررسی ترکیبی (یا سنتتیک) داده‌های بالا پرداخته می‌شود. به عبارت روشن‌تر، در یک نگاه کلان رابطهٔ دو متن مشخص و معین می‌گردد.» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۵ـ۳۷) با این وصف، از دیدگاه ژرار ژنت، به متن نمایشنامهٔ مورد نظر در پنج مرحله نگاه می‌کنیم:

مرحلهٔ اول: اثبات تماس نویسندهٔ متن مورد مطالعه با متونی که ادعای وجود روابط بینامتنی و تأثیرپذیری از آن‌ها درباره‌شان مطرح می‌شود.

مرحلهٔ دوم: نقل مصادیق هم‌حضوری، همزمان با مرحلهٔ اول نشان داده می‌شوند و در مورد متن مورد نظر، به‌صورت برجسته‌سازی نقل‌قول‌ها و تکرار دیالوگ یا جملات متن پیشین اتفاق می‌افتد.

مرحلهٔ سوم: گونه‌شناسی روابط بینامتنی، در چهار حوزهٔ مطرح شده در نظریهٔ ژرار ژنت؛ ارجاع،

نقل‌قول، سرقت و تلمیح.

مرحلهٔ چهارم: تحلیل موفقیت نویسندهٔ متن دوم در کاربرد سخن نویسندهٔ پیشین و میزان تفوق او در عملکرد دفاعی ذهن در برابر اثر پیشین.

مرحلهٔ پنجم: بررسی جامع همهٔ عناصر بینامتنی از دیدگاهی جامع‌تر و یافتن رابطهٔ کلی متن با متون مورد بحث.

دربارهٔ گونه‌شناسی بینامتنیت، که یکی از مراحل پنج‌گانهٔ خوانش بینامتنی بود، از پیگی-گورو، که به تأسی از ژرار ژنت این دسته‌بندی را ارائه کرده، و خود ژنت در ادامه توضیحاتی می‌آوریم که در روش‌شناسی پژوهش نیز بسیار مفید خواهد بود. به‌طور کلی می‌توان چهار گونه روابط بینامتنی، از دیدگاه ژرار ژنت نام برد، که عبارت‌اند از: «۱ـنقل‌قول ۲ـ ارجاع ۳ـ سرقت ۴ـ تلمیح.» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۴۰)

۲-۲-۱. نقل‌قول[1]

«در صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکل بینامتنیت عمل سنتی نقل‌قول (با گیومه یا بدون ارجاع) قرار دارد.» (ژنت، ۱۹۸۲: ۸) به عبارتی، آشکارترین نحوهٔ نمایش ارتباط متن با متن پیش از خودش توسط نویسنده است؛ در این گونه از بینامتنیت، خالق اثر دوم، تأثیرپذیری از اثر اول را با صدای بلند اعلام می‌کند. «نقل‌قول به‌طور متعارف به‌عنوان صورت مشخص بینامتنیت معرفی می‌شود: نقل‌قول ورود یک متن در متنی دیگر را عینی می‌سازد.» (پی گی گروس،۱۹۹۶: ۴۵)

۲-۲-۲. ارجاع[2]

ارجاع هم مثل نقل‌قول صراحتاً ارتباط دو متن را آشکار می‌کند «اما متن دیگر را بیان نمی‌کند بلکه به آن ارجاع می‌دهد.» (پی گی گروس،۱۹۹۶: ۴۸) «تفاوت میان ارجاع و نقل‌قول در این است که در نقل‌قول این هم‌حضوری به‌صورت مادی، جسمی، عینی و لفظی صورت می‌گیرد یعنی قطعه‌ای از متن «الف» به همان صورت در متن «ب» حضور پیدا می‌کند اما در ارجاع به واسطهٔ نشانه‌هایی قراردادی این ارتباط انجام می‌پذیرد.» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۴۶)

۲-۲-۳. سرقت

1. Citation
2. Reference

«در شکل کمتر صریح و کمتر رسمی آن همانا سرقت است که عاریت بدون اعلام، ولی هم‌چنان لفظی می‌باشد.» (ژنت،۱۹۸۲: ۸) در این مقاله، گونهٔ سرقت، گونه‌ای خنثی، در خوانش بینامتنی متن مورد بحث با متون پیش از آن، به حساب می‌آید.

۲-۲-٤. تلمیح[1]

«... الوزیون یا تلمیح ارجاع به متنی دیگر دارد بدون این‌که نامی از آن متن مرجع برده باشد. هم‌چنین تلمیح را شیوه‌ای از بیان تعریف کرده‌اند که در آن به یک تفکر، یک شخص یا یک چیز ارجاع داده می‌شود بدون این‌که مرجع آن افشاء گردد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۶۰).

۳. خوانش بینامتنی «*بازی آخر*»

۳-۱. خلاصه نمایشنامه

مرد بازیگر در حال تمرین نقش‌های خود در خانه برای اجرای دوبارهٔ احتمالی‌شان بر روی صحنهٔ تئاتر است که همسرش وارد می‌شود. مرد به دلایلی از اجرای نقش منع شده ولی این کار را ادامه می‌دهد؛ همسرش با پی بردن به این موضوع از مرد می‌خواهد که به این کار پایان دهد. مرد مقاومت می‌کند و قول می‌دهد که این نقش، آخرین بازی‌اش باشد. کشمکش و درگیری لفظی بین زن و شوهر بالا می‌گیرد و بالاخره مرد در میانهٔ اجرای یکی از دیالوگ‌هایش، بسیار هیجان‌زده می‌شود و می‌میرد. زن بر جنازهٔ شوهر می‌نشیند و مفلوکانه به اجرای نقشش ادامه می‌دهد، به این امید که مرد بار دیگر زنده شود و به نقش خود را در این نمایش ناامیدکننده ادامه بدهد. در نگارش دیالوگ (گفتگو)های این نمایشنامه، از چهار منبع ادبی و دینی، به سه گونه رابطهٔ بینامتنی (از نظرگاه ژنتی) استفاده شده است که در بخش بعد به‌طور مفصل به آن پرداخته می‌شود.

۳-۲. روابط بینامتنی «*بازی آخر*» از دیدگاه ژرار ژنت

متن مورد بحث، یعنی نمایشنامه «*بازی آخر*»، با چهار متن که به وضوح پیش از خلق آن سروده یا نوشته شده‌اند، رابطه بینامتنی برقرار می‌کند که در آغاز آن‌ها را معرفی می‌کنیم و سپس به بررسی موشکافانهٔ روابط‌شان خواهیم پرداخت: نمایشنامه «مکبث» شاهکار تراژدی‌نویسی ویلیام شکسپیر، قصهٔ «*ایوب نبی*» در قرآن کریم، کتاب *بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم* از نادر ابراهیمی و داستان «*هزار و یک شب*» از افسانه‌های محبوب و مکتوب عربی، پارسی، هندی و ترکی. این چهار متن به سه

1. Allusion

گونهٔنقل‌قول، ارجاع و تلمیح در نمایشنامه «*بازی آخر*» نقش ایفا می‌کنند و در این میان گونه سرقت دیده نمی‌شود. نکته دیگر اینکه ابتدا به بررسی روابط از دیدگاه ژرار ژنت می‌پردازیم و بررسی متن از دیدگاه بلوم را به بخش دیگری موکول می‌کنیم.

۳-۲-۱. مکبث

مکبث تراژدی‌ای به قلم نمایشنامه‌نویس بزرگ ایرلندی، ویلیام شکسپیر[1]است که به ماجرای زندگی یکی از فرماندهان شجاع اسکاتلندی می‌پردازد. مکبث، باکو و دانکن از نبردی پیروزمندانه بازمی‌گردند که با سه ساحرهٔ غیب‌گو مواجه می‌شوند؛ جادوگران به مکبث وعدهٔ پادشاهی می‌دهند و پس از مدتی به خاطر این پیش‌گویی و به واسطهٔ پیشرفت‌هایی که از سوی شاه برایش حاصل می‌شود و البته وسوسه‌های همسرش (*Lady Macbeth*) دست خود را به خون شاه آغشته می‌کند و اعلام می‌کند جانشین شاه اسکاتلند است. مکبث از درون با وجدان خود وارد درگیری می‌شود و از بیرون، خانواده‌های اشرافی با مکبث درگیر می‌شوند و در نهایت مکبث در نبردی تن به تن با مکداف کشته می‌شود و زندگی‌اش پایان می‌پذیرد. «مکبث، تراژدی قدرت است. شکسپیر از غیرعملی بودن جامعه‌ای بدون نظام اخلاقی پاک، و نافرجامی قدرتی که بر اساس شهوت بنا شده باشد، سخن می‌گوید.» (ارزنده‌نیا، ج۳، ۱۳۸۶: ۴۰۱)

با توجه به آنچه در مورد زندگی خداداد رضایی گفته شد، تماس او با متون کلاسیک نمایشی، خصوصاً شاهکارهای ویلیام شکسپیر، امری اجتناب‌ناپذیر بوده است و از خود متن نیز می‌توان نشانه‌های آن را استخراج کرد. گونهٔ ارتباطی «*بازی آخر*» و «مکبث» از گونه نقل‌قول است؛ یعنی رضایی، عیناً برخی دیالوگ‌های آن نمایشنامه را، که شاهکارهای دیالوگ‌نویسی تئاتر به شمار می‌روند، در متن خود بازگو کرده است. خوانش تقابلی این خطوط به خوبی تأییدکنندهٔ این ادعاست:

مکبث «تمنا می‌کنم آرام باش. من آنچه شایستهٔ مردان است جرأت دارم بکنم. اگر کسی بیش از آن بکند مرد نیست». (شکسپیر، ج۲، ۱۳۹۳: ۱۳۱۵)

مرد «از تو خواهش می‌کنم آرام باش من جرأت دارم که آنچه برازنده مردان است همان کنم و آن کس که جرأت داشته باشد که بیش‌تر از این کند انسان نیست». (رضایی، بی‌تا: ۳)

1. William Shakespeare

مکبث «بله، باید شما را مرد خواند، همان‌طوری که سگ تازی و شکاری و بازاری و غیره را سگ می‌نامیم. فهرست حیوانات، که ارزش آن‌ها را نشان می‌دهد، یکی را چابک، دیگری را کند، یکی را باهوش، شیری را سگ پاسبان، و آن یکی را سگ شکاری معرفی می‌کند. معنی هر کدام را نسبت به استعدادی که طبیعت سعادتمند در وجود او به ودیعه گذاشته می‌شناساند؛ همان استعدادی که به وی عنوان مشخصی را می‌بخشد؛ در صورتی که در طبقه‌بندی کلی نام همهٔ آن‌ها یکی است. انسان هم همین طور است». (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۳۲۷)

مرد «آری ما آدمیان در نوشتن جزء آدمیان بهشمار می‌رویم هم‌چنان‌که سگ شکاری و سگ تازی و سگ بازاری و سگ درازگوش و سگ هرزه و سگ درازمو و سگ نیمه‌گرگ همه بنام سگ می‌خوانند اما دفتری که قیمت آن‌ها را [می‌توان] در آن جست میان تندرو و کندرو و تیزهوش و پاسبان و شکاری هر یک استعداد خاص دارند [؟!] که در طبیعت آن‌ها وجود دارد ولی شما همه را سگ می‌شمارید انسان هم‌چنین است همه را آدم می‌نامند در حالی‌که چنین نیست». (رضایی، بی‌تا: ۳)

در زیست‌مان فرهنگی وابستگی‌های متقابل و روابط گروه‌ها و ملت‌ها از کارایی‌های بینامتنیت شمرده می‌شود. با توجّه به حضور عناصر متنی دیگر در متن ادبی از سویی می‌توان به روابط فرهنگی گروه‌های مختلف پی برد و از سوی دیگر وابستگی هر متن را به متن‌های از پیش موجود دریافت.

۳-۲-۲. *قصهٔ ایوب(ع)*

داستان زندگی ایوب پیامبر، یکی از جالب‌ترین قصه‌های دینی مشترک در میان ادیان سه‌گانهٔ یکتاپرستی (اسلام، یهودیت و مسیحیت) است. در عهد عتیق، *کتاب ایوب*، چنین آمده است که چون ایوب از دوستان خدا بود، روزی شیطان نزد خدا رفت و گفت: ایوب شخص صالحی‌ست چون تحت حفاظت توست، اگر حمایتش نکنی و مرا آزاد بگذاری به تو نشان می‌دهم که او نیز به تو کافر خواهد شد. شیطان اجازه می‌یابد تا اموال و ثروت و اهل خانهٔ ایوب را از او بگیرد اما ایوب در برابر همهٔ این سختی‌ها مقاومت می‌کند و هرگز خدا را به خاطر رنجی که بر او وارد می‌شود، نفرین نمی‌کند.در اخبار است که چون هفت سال برآمد از محنت ایوب رحمه [همسرایوب] او را گفت: یا ایوب من می‌دانم که دعای تو مستجاب است، چه بود که دعایی در کار خویش کنی تا خدای عزّوجلّ تو را عافیت دهد تا تو از این سختی برهی و من نیز از این اندوه باز رهم. ایوب گفت: ای رحمه، هفتاد سال در عافیت گذاشتم باش تا هفتاد سال دیگر در بلا بگذرد، چون بلا با عافیت برابر گردد آن گه روی

دارد فاخدای گویم که بلا برگیرد (مهدوی، ۱۳۶۵:۳۷۴) در قرآن اما تنها اشاره‌ای کوتاه به درد و رنجی که ایوب می‌کشیده و تأکید اصلی بر صبر این پیامبر و نتیجهٔ تقرب در اثر صبوری وی شده است. یک بار به دعای ایوب برای پایان یافتن درد و رنج‌هایش و بازگرداندن اهل‌بیتش از جانب خدا (انبیاء: ۸۳ و ۸۴)، و در جایی دیگر به موضوع قبل و جاری شدن آب سرد از زیر پای ایوب پس از پا کوفتن به دستور خداوند و دیگر، زدن چوب خرما بر تن باز هم به فرمان پروردگار به ایوب اشاره کرده است. رضایی در سرزمینی اسلامی رشد کرده و واضح است که با قصص قرآنی آشنایی دارد. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، داستان *حضرت ایوب* و قصه صبوری‌اش در برابر مشکلات و کافر نشدن در راه خدا، از داستان‌های جذاب است که مورد استفادهٔ بسیاری از شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان قرار گرفته است. رضایی نیز به جنبه ارجاعی این داستان توجه کرده است و در نمایشنامهٔ خود ماجرایی را از سوی شخصیت‌ها بیان می‌کند که به داستان *ایوب*(ع) ارجاع می‌دهد:

مرد «(**در نقش ایوب**) ای مردم شکر خدا را به‌جا آورید و صبر داشته باشید که این تنها راه نجات است.

زن (**در نقش زن ایوب**) ایوب دیگه کسی نمونده، ما تنهاییم.

مرد تو دیگه چرا؟ از تو بعیده زن. خدا با ماست.

زن می‌رم به شهر می‌خوام کمی نان بخرم. چیزی در کلبه نداریم (**بیرون می‌رود**).

صدا ایوب خبر خوبی نیست ولی زن تو در شهر دست به دزدی زده و میرغضب گیسوانش را بریده.

مرد (**ناراحت**) باور نمی‌کنم (**زن وارد می‌شود**) چرا کاری کردی که گیسوانت را از دست بدهی و سرزنش بشوی. اگه بتوانم صد چوب به تو خواهم زد.

زن نان نداشتیم. نمی‌خواستم صدقه بگیرم گیسوانم را به نان فروختم.

مرد ما این نان را نمی‌خواهیم. خداوند مهربان است و روزی ما را می‌رساند.» (رضایی، بی‌تا: ۷)

نکته‌ای که دربارهٔ اشاره به داستان *حضرت ایوب* در قرآن، با اشاره‌های دیگر در متن تفاوت دارد و موجب می‌شود آن را از نوع ارجاع بشماریم، این است که رضایی ماجرایی را دربارهٔ زندگی این پیامبر

بازگو می‌کند که در نص صریح قرآن نیامده و تنها فصل مشترک این دو متن، در پرداختن به داستان مدنظر، اشاره به سختی و رنج در زندگی ایوب است، همان‌گونه که در قرآن کریم نیز، در دو آیه‌ای که پیش‌تر ذکر کردیم فقط به رنج و محنت زندگی ایوب و خانواده‌اش و در نهایت ثمره‌بخشی این صبر اشاره شده است!

۳-۲-۳. *بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*

نادر ابراهیمی این کتاب را به روش خطابی، نظیر شاهکار ادبیات رمانتیک قرن بیستم، «*مائده‌های زمینی*» اثر آندره ژید خلق کرده است؛ از این نظر، خود این اثر با مائده‌های زمینی رابطه بینامتنی می‌یابد و می‌تواند موضوع پژوهشی مستقل شود. آنچه مهم‌تر است، ساختار روایی «*بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*» است که ماجرای مردی را بازگو می‌کند که در جوانی با دختری که از کودکی دوست داشته است از خانه و دیار خود می‌گریزد و در کلبه‌ای نزدیک دریا ساکن می‌شوند. خیلی زود، آتش عشق آن دو فروکش می‌کند و هوای خانه و شهر دوباره به سر دختر می‌افتد و پسر را تنها می‌گذارد. اکنون پسر پس از گذشت سال‌ها به خانه برگشته و در نامه‌گونه‌ای که به معشوقه‌اش (هلیا) می‌نویسد، از گذشته سخن می‌گوید. نویسنده گاه دیگران (مثلاً پدرش) را هم با لحن خطابی صدا می‌زند و گذشته و حال را در روندی غیرخطی ترکیب می‌کند. ارتباط «*بازی آخر*» با متن ابراهیمی، در گونه‌شناسی بینامتنیت ژنتی، در بخش ارجاع قرار می‌گیرد، چرا که مانند داستان *ایوب*(ع)، به نقل بی‌دخل و تصرف جملات نمی‌پردازد و در آن‌ها (هم در جمله‌بندی واژگان و هم در مفهوم) تغییر ایجاد می‌کند:

> «آیا هنوز می‌انگاری که من از بالای پنجره‌ات خواهم گذشت؟ یا کنار پله‌ها خواهم نشست؟ من جیب‌های کهنه‌ام را از بادام زمینی پر می‌کنم و فریاد می‌زنم: هلیا بیا برویم توی باغ قصر بگردیم. پنجره باز می‌شود. تو می‌خندی.
>
> «ـ هنوز عصرانه نخورده‌ام، کمی صبر کن». (ابراهیمی، ۱۳۴۵: ۹)
>
> **مرد** یادت هست عصرها می‌آمدم دنبالت پنجره را باز می‌کردی؟
>
> **مرد** می‌یای بریم باغ گیلاس بچینیم؟
>
> **زن** پروانه هم می‌گیریم؟
>
> **مرد** شاید اگه باشه!

زن صبر کن الآن میام.» (رضایی، بی‌تا: ۴)

«و بعد پروانه‌هایی را که امروز گرفته‌ایم روی تخته‌سیاه سنجاق کنیم و گل‌های خشک را از لای کتاب بیرون بیاوریم». (ابراهیمی، ۱۳۴۵: ۱۸)

مرد «ما در باغ به دنبال پروانه‌ها می‌دویدیم اما هیچ وقت هیچ‌کدام از اونا را نگرفتیم شاید چون باور داشتیم که اونا آزادند». (رضایی، بی‌تا: ۴)

تنها یک رابطه میان این دو متن به گونهٔ نقل‌قول است و رضایی صریحاً از همان ترکیبات، مفاهیم و عبارات ابراهیمی بهره گرفته است و تصرّف اندکی را در جمله‌بندی‌ها اعمال کرده، آن هم احتمالاً به این علت که جمله را از حافظه‌اش استخراج می‌کرده است:

«افسوس هلیا که نمی‌دانستی امکان بر همه چیز دست می‌یابد. امکان، فرمانروای نیرومندترین سپاهیانی‌ست که پیروزی را بالای کلاه‌خودهای خود چون آسمان احساس می‌کرده‌اند. هر مغلوبی تنها به امکان می‌اندیشد و آن را نفرین می‌کند. هر فاتحی در درون خویش ستایشگر بی‌ریای امکان است. امکان می‌آفریند و خراب می‌کند... بسا که «خواستن» از تمام امکانات گدایی کند. اما من آن را دوست می‌دارم که به التماس نیالوده باشد». (ابراهیمی، ۱۳۴۵: ۳۹)

«و ما- می‌توانستیم ایمان به تقدیر را مغلوب ایمان به خویش کنیم. آنگاه ما هرگز نفرین‌کنندگان امکانات نبودیم». (همان: ۴۰)

مرد «(**نقش بازی می‌کند**) افسوس که نمی‌دانی امکان بر همه چیز دست می‌یابد. امکان فرمانروای نیرومندترین سپاهیانی است که پیروزی را با کلاه‌خودهای خود چون آسمان احساس پر کرده‌اند. مغلوبی تنها به امکان می‌اندیشد و آن را نفرین می‌کند هر فاتحی در درون خویش ستایشگر بی‌ریای امکان است... چه‌بسا که خواستن از تمام امکانات گدایی کند. اما من آن را دوست دارم که به التماس نیامده باشد ما می‌توانیم ایمان به تقدیر را مغلوب ایمان به خویش سازیم آن‌گاه ما هرگز نفرین‌کنندگان امکانات نبودیم». (رضایی، بی‌تا: ۸)

این نقل‌قول‌های مستقیم، میان‌متنیت آشکار شمرده می‌شود و نشان می‌دهد که در بررسی پیوندهای متون به کارگیری واژه‌ها و عباراتی که در متن‌های پیشین استفاده شده است با هدف ایجاد زنجیرهٔ میان متنی وجود دارد. بدین‌گونه یک متن را «می‌توان حلقهٔ رابطی در یک زنجیرهٔ میان متنی به شمار آورد.

مجموعه‌ای از متون که در آن هر متنی عناصری را از متن یا متن‌های دیگر در خود می‌گنجاند.» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۳: ۱۲۹)

۳-۲-٤. *هزار و یک شب*

هزار و یک شب از جملهٔ معدود کتبی است که از دوران باستان و زمان‌های قدیم و حتی قرون قبل از میلاد مسیح باقی مانده‌است و به یقین جزو بهترین یادگارهای موجود از آداب ملل قدیم مشرق‌زمین می‌باشد. (عاملی، ۱۳۸۴: سه) داستان از افشای خیانت همسر سلطان شهریار، پادشاه ایرانی آغاز می‌شود. او همسر خود را در حین خیانت با غلامان دستگیر می‌کند و حکم قتل همه را صادر می‌کند؛ سپس برای انتقام گرفتن از دنیا سوگند یاد می‌کند که تا هزار شب، هر شب با یک باکره هم‌بستر شود و سپیده‌دم او را به خاک بسپارد. وزیر سلطان، برادرش، موظف می‌شود هر شب یک دختر باکره و زیبا برایش فراهم کند. روزی رسید که وزیر جز دختران زیبارو و باهوش خود دختر باکره‌ای در سرزمینش نمی‌شناخت؛ شهرزاد و دنیازاد. شهرزاد، شخصیت اصلی هزار و یک شب به حساب می‌آید، «او دختر بزرگ وزیر بود و وزیر، خدمتگزار شهریار. ... شهرزاد زیبا و هوشمند، به خاطر نجابت دیگر دختران آماده شد که به خوابگاه شهریار برود. او می‌دانست که جمال و کمال او فرمانروای سنگدل را تحت-تأثیر قرار خواهد داد. اتفاقاً همان‌گونه شد که او انتظارش را می‌کشید. شهریار در کشتن او مردد ماند...» (شهباز، ج۲، ۱۳۸۸: ۷۲) شهرزاد هر شب داستانی را نیمه‌کاره رها می‌کند و از شاه می‌خواهد که اگر مشتاق شنیدن ادامهٔ داستان است، یک شب دیگر به او فرصت بدهد! این‌گونه، شهرزاد نه تنها شهوت و خشم شاه را مهار می‌کند که رفته‌رفته تبدیل به ملکهٔ او می‌شود و دو فرزند نیز برایش به دنیا می‌آورد. گونهٔ اشاره به هزار و یک شب در نمایشنامه «*بازی آخر*» و رابطهٔ بینامتنی این دو، از نوع تلمیح است؛ در یکی از دیالوگ‌ها، مرد همسر خود را شهرزاد خطاب می‌کند. شهرزاد نام زن نیست، بلکه مرد می‌گوید: «تو شهرزاد منی...» (رضایی، بی‌تا: ۸)

اکنون پس از ذکر جزئیات و برشمردن شباهت‌های موجود در متون نامبرده شده در پژوهش حاضر، به ذکر کلیات مشابه نیز می‌پردازیم و از این دریچه، میزان موفقیت رضایی در برابر نویسندگان پیش از خود را می‌سنجیم؛ که همان گام‌های چهارم و پنجم در روش پژوهش بینامتنی در نظریهٔ ژرار ژنت محسوب می‌گردد. در ابتدا باید گفت که از دیدگاهی کلان، و بدون ذره‌بین گذاشتن بر تکهٔ خاصی از متن مورد بحث، باید توجه داشت که هدف رضایی در نقل‌قول از متون پیشین و ارجاع یا

تلمیح به آن‌ها، صرفاً نمایش تسلط بر متون کلاسیک، معاصر و حتی قصه‌های باستانی نبوده و این بینامتنیت، به او کمک می‌کرده تا بر اساس ساختار ابزورد متنش، بخشی از وظیفهٔ انتقال معنا در اثرش را به عهدهٔ متون پیشین بگذارد و از این طریق بر ایجاز متن خود افزوده و اصل اقتصاد زبان، در استفاده از واژگان کم و رساندن معانی بسیار را رعایت کرده باشد. نویسنده در بهره‌گیری از رخدادهای پیشین و ارتباط دادن آن با متن خود به گفتمانش جهت داده است. «میان متنیت به وضعیتی اشاره دارد که در آن تمامی رخدادهای ارتباطی به رخدادهای پیشین متکی‌اند.» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۳: ۱۲۹). نکاتی را که از این دیدگاه می‌توان از متن استخراج کرد به‌صورت طبقه‌بندی شده و مورد به مورد بررسی می‌کنیم:

الف-تأکید بر تقابل زوج زن و مرد

در هر پنج متن مورد بحث، یعنی «*بازی آخر*»، «*مکبث*»، «*داستان حضرت ایوب(ع)*»، «*بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*» و «*هزار و یک شب*» نکتهٔ محوری روایت تقابل‌های زوج زن و مرد، به‌صورت نفوس درونی انسان است؛ زن، نقش وسوسه‌کننده و تحریک‌کنندهٔ مرد برای ترک یا انجام فعلی را ایفا می‌کند. در «*مکبث*» «لیدی مکبث، آن شخصیتی است که با سوءتعبیر از مفهوم استدلال منطقی، به تردید مکبث دامن می‌زند و جنایت را امکان‌پذیر می‌کند.» (ارزنده‌نیا، ج۳، ۱۳۸۶: ۴۰۱)؛ در «داستان *حضرت ایوب(ع)*» اگرچه زن توفیقی در متقاعد کردن مرد بر انجام فعلی که از او می‌خواهد نمی‌یابد (که همان کفرگویی به خداوند متعال است) اما کماکان نقش وسوسه‌گری را ایفا می‌کند؛ در «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» نیز مرد با وسوسهٔ زن تصمیم به فرار می‌گیرد، ولی این خود زن است که پس از مدتی تصمیم به برگشت می‌گیرد و مرد را با شکست مواجه می‌کند (نظیر جنون لیدی مکبث و تنها گذاشتن مکبث در عذاب و رنج ناشی از قتل پادشاه)؛ و سرانجام در «*هزار و یک شب*» نیز، شهرزاد و شهریار در مقابل یک‌دیگر قرار می‌گیرند و خِرَد یکی (شهرزاد) بر جنون دیگری (سلطان) تفوق می‌یابد. پس با وجود آن‌که در متن «*بازی آخر*» زن موجودی بی‌گناه و ستم‌کش به نظر می‌رسد، اما با توجه به پیشینه‌ای که رضایی با نقل‌قول و ارجاع از این متون برای متن خود می‌سازد، بر ابعاد درونی شخصیت زن اضافه می‌کند.

ب-تراژدی قدرت

ویژگی مشترک دیگر در متون یاد شده، تراژیک بودن سرنوشت قهرمان است. البته با نگاهی دقیق به هر پنج متن، باید گفت که رضایی در این مورد ناموفق بوده و نتوانسته است دقیق از بینامتنیت برای

اثرش بهره ببرد. دو متن از پنج متن، «داستان *حضرت ایوب*(ع)» و «*هزار و یک شب*»، تراژیک پایان نمی‌یابند؛ امّا سه متن دیگر، با مرگ یا اندوه قهرمان (البته در مورد «*بازی آخر*» بهتر است از اصطلاح ضدقهرمان که در روایت‌های پست‌مدرن و ابزورد مورد استفاده است، بهره گرفت) خاتمه می‌یابند. در کنار تراژیک بودن، جا دارد به نکتهٔ دیگری نیز اشاره کنیم و آن ویژگی مشترک در هر پنج متن است: شهوت قدرت. در نمایش‌نامهٔ رضایی مرد می‌کوشد با ادامه دادن تمرین‌هایش، نقش دیگری ایفا کند تا او را فراموش نکنند و بتواند روی صحنه هم‌چنان بازیگری توانمند باشد؛ مکبث به تحریک پیش‌گویان و وسوسه‌های همسرش، سودای پادشاهی و تثبیت سلطنت خانوادگی را در سر می‌پروراند؛ ایوب(ع) نمی‌خواهد خود را از منبع اصلی قدرت لایزال، خداوند متعال، دور کند و هرگز به قادر مطلق کافر نمی‌شود؛ راوی اثرِ ابراهیمی نیز برای تصاحب عشقش دست به فرار می‌زند تا قدرتش را به معشوق بنمایاند (کاری که در آن شکست می‌خورد و تراژدی رقم می‌خورد) و از پیروزی آنان که به امکان باور دارند برای معشوقه قصه می‌گوید؛ و در نهایت، شهریار پس از فهم باطن پلید ملکه‌اش، برای نمایش و احیای قدرت مخدوش شده‌اش تصمیم می‌گیرد که به کشتار زنان پاک‌دامن پس از لکه‌دار کردن عفت‌شان بپردازد.

ج-رنج و صبر

آنچه محور داستان *حضرت ایوب*(ع) محسوب می‌شود و کلید اصلی ارتباط آن با چهار متن دیگر، عنصر رنج است؛ هم‌زمان نیز، آنچه وجه تقابلی پایان‌بندی دو داستان *ایوب* و *هزار و یک شب* با سه روایت دیگر، که گفتیم کاملاً تراژیک پایان می‌یابند، می‌شود، عنصر صبر است. ایوب در درون، صبر را پرورش می‌دهد و نماد نفس مطمئنه در برابر سختی‌هایی می‌گردد که شیطان وعدهٔ تسلیمش در برابر آن‌ها را به خدا داده بود؛ شهریار نیز در برابر آتش خشم و شهوت سیری‌ناپذیرش، از بیرون (از سوی شهرزاد) صبر دریافت می‌کند و در نهایت از مرگ دختران باکره جلوگیری می‌شود. در سه روایت دیگر، تنها، رنج نقش اصلی را دارد و ضدقهرمان‌های این داستان‌ها، که به شکست محکوم‌اند، صبری از درون یا بیرون دریافت نمی‌کنند و تنها رنج نصیب‌شان می‌شود. البته این عنصر با در نظر نگرفتن روابط بینامتنی در بافت و ساختار روایت نمایشی «*بازی آخر*» نیز مشهود است و بینامتنیت در این زمینه تنها نقش کمک‌کننده دارد.

د- عشق

هر پنج شخصیت مورد بررسی، عشق می‌ورزند. مکبث، عاشق قدرت است و پیش‌گویی‌ها او را بیش‌تر و بیش‌تر شیفته می‌کنند؛ ایوب، عاشق خداست؛ راوی ابراهیمی، عاشق هلیاست؛ شهریار عاشق داستان‌های شهرزاد می‌شود؛ مرد، عاشق تئاتر است و در نهایت جان خود را نیز بر سر این شیفتگی می‌بازد. همه در عشق مشترک‌اند، تنها تفاوت آنان در موضوعی است که به آن عشق می‌ورزند و همین موضوع‌های متفاوت، نتایج اندوه‌بار و سعادتمندانهٔ متفاوتی را برای شخصیت‌های یاد شده رقم می‌زند.

اکنون اگر به‌عنوان گام آخر و در دیدگاهی کلی‌تر به روابط بینامتنی نمایشنامهٔ «*بازی آخر*» نگاه کنیم، باید گفت که رضایی در این اصل که باید میان متن خود و برخی از شاهکارهای داستان‌پردازی ایران و جهان گفتگو ایجاد کند، موفق بوده است و حجم زیادی از معانی ضمنی اثرش را از این طریق حاصل کرده؛ اما از طرفی در برخی مواضع (مانند آنچه در ذکر ویژگی تراژیک بودن گفته شد) دقت زیادی در انتخاب متنی که همهٔ وجوه گفتگویی خود با متن او را حفظ کند، نداشته است و این امر از موفقیت او در برقراری بینامتنیت میان همهٔ این آثار، در همهٔ جنبه‌ها می‌کاهد. در نهایت نیز برداشت‌های رضایی از متون یاد شده با تبدیل قهرمان‌هایی در ابعاد مکبث و ایوب و تبدیل آنان به ضدقهرمان یک نمایش ابزورد، بسیار موفق بوده و خواننده را یاری می‌دهد برداشت دیگری غیر از آنچه از آن متون در ذهن دارد، داشته باشد.

رضایی، سال‌ها با اطلاعات چهار روایت مختلف از رنج آدمی در افکار خود زندگی کرده است؛ مکبث، ایوب، شهریار و راوی «*بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*». از سوی دیگر، او فعالیت خود را در نمایش و نمایشنامه‌نویسی بر مکتب نمایشیِ تئاتر ابزورد متمرکز کرده و طبیعی است که این روایت‌ها را در دستگاه فکری پوچ‌گرایی تجزیه و تحلیل کند. نویسنده، در جایگاه خوانندهٔ مکبث، با شاهکار تراژدی‌نویسی تاریخ تئاتر مواجه است و سخت تحت‌تأثیر اضطراب ناشی از خوانش این متن عظیم، در نتیجه تلاش می‌کند تا با ساختن روایتی نو آن را بازآفرینی (و نه بازتولید) کند. اگر مکبث برای رسیدن به تاج پادشاهی و کمال و تعالی دست به جنایت می‌زند، آن هم جنایتی اشرافی (قتل پادشاه)، اما مرد در «*بازی آخر*» تلاشی عبث را در پیش گرفته است؛ تمرین در کاری که مشخص نیست نتیجه‌ای هم برای انجام‌دهنده‌اش دارد یا نه! مرد فقط تلاش می‌کند که فراموش نشود و این تلاش، تلاشی از سر زبونی است.

٤. نتیجه‌گیری

حاصل پژوهش نشان می‌دهد که متن نمایشنامهٔ «*بازی آخر*» از خداداد رضایی با متون دیگر در ارتباط و تعامل است و این امر، دیگربار بر این اصل بینامتنیت که هیچ متنی مستقل به وجود نیامده و متون ادبی در شبکه‌ای به هم پیوسته قرار دارند، صحّه می‌گذارد. در پژوهش انجام‌شده، تلاش بر آن بوده است که رابطهٔ متن مورد مطالعه با چهار متن دیگر، یعنی «مکبث» از ویلیام شکسپیر، «داستان *حضرت ایوب*(ع)» که به‌عنوان داستانی دینی که در کتب آسمانی نقل شده، «*بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*» اثر نادر ابراهیمی و افسانهٔ «*هزار و یک شب*» که محصول ترکیب افسانه‌های ملل خاورمیانه و بخشی از داستان‌های هندی است، نمایانده شود.

یکی از یافته‌های پژوهش این است که هر چهار متن دیگر به سه گونهٔ نقل‌قول، ارجاع و تلمیح در نمایشنامهٔ «*بازی آخر*» وارد شده‌اند و دیگر این‌که در مضامینِ تقابل زوج زن و مرد، تراژدی قدرت، رنج، صبر و عشق با هم اشتراک دارند. یکی دیگر از نتایج مورد توجه تحقیق، این است که رضایی، نویسندهٔ «*بازی آخر*» با نقل‌قول از متون متقدم و ارجاع به این متون، از ظرفیت‌های عمیق معنایی آن‌ها بهره جسته است و با این تکنیک، ایجاز را در نگارش متن خود رعایت کرده است. استفادهٔ او از این متون در روندی شکل می‌گیرد، که طی آن معانی کلاسیک و سنتی متون پیشین کنار گذاشته می‌شوند و رضایی مضامینی متعلق به پسانوگرایی و در ساختار نمایشی ابزورد را مطرح می‌کند. در پایان پژوهش، به‌عنوان پیشنهاد، به محققین توصیه می‌شود تا به بررسی یا خوانش بینامتنی، وحتی ترامتنی، میان دو اثر «*بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*» از نادر ابراهیمی و «*مائده‌های زمینی*» از آندره ژید، که هر دو ویژگی‌های رمانتیسیسم را دارا هستند، بپردازد.

در واقع رضایی از همهٔ متون نام‌برده شده تأثیر پذیرفته است، اما اضطراب ناشی از عظمت آنان، و تمایل به گرفتن جای نویسندگان‌شان و ثبت امضای خود پای مضمون، موجب می‌شود که بدخوانی خود را در قالب عناصر دراماتیک ابزورد به بیان درآورد. مرد، همهٔ مردان متون مرتبط با نمایشنامه‌ای که در آن ایفای نقش می‌کند (مکبث و ایوب و راوی و شهریار) است و به همین دلیل برای او اسمی انتخاب نمی‌شود، تا کلیت مورد نیاز برای انطباق با شخصیت‌های دیگر را داشته باشد. تفاوت یا بدخوانی رضایی دربارهٔ این مرد، روابطش با همسرش، تفسیرش از دنیای بیرون و سرنوشتش در جهان روایت است که کاملاً ابزورد رخ داده‌اند.

کتابنامه

ابراهیمی، نادر. (۱۳۴۵) *بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم*، تهران: چاپخانهٔ مصور.

ارزنده‌نیا، محمد. (۱۳۸۶) *راز زندگی در ادبیات جهان*، جلد۳، تهران: اطلاعات.

اسلین، مارتین. (۱۳۸۸) *تئاتر ابسورد*، ترجمهٔ مهتاب کلانتری . منصوره وفایی، تهران: کتاب آمه.

آلن، گراهام. (۱۳۹۲) *بینامتنیت*، ترجمه: پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

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

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله؛ اکبری بیرق، حسن؛ زُمانی، فاطمه. (۱۳۹۵) روابط بینامتنی «*فریدون سه پسر داشت*» با داستان «*فریدون*» در *شاهنامه*. *دوفصل‌نامه علوم ادبی*، ۶ (۸)، 10.22091/JLS.2017.531.1003

دارابی، بینا؛ حیدری، فاطمه؛ امانی، بهناز. (۱۳۹۲) خوانش بینامتنی پیکر فرهاد و بوف کور. *فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی نقد ادبی*، ۶ (۲۲)، ۶۷ـ۸۸.

رضایی، خداداد. (بی‌تا) *بازی آخر*، بوشهر: دانشگاه خلیج‌فارس. (منبع فایل نمایشنامه وب‌سایت کتابناک به آدرس: *www.Ketabnak.com*

روضاتیان، سیده مریم؛ میرباقری فرد، سید علی‌اصغر. (۱۳۹۰) خوانش بینامتنی دریافت بهتر از متون عرفانی. *کاوشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. ۱۲ (۲۳)، ۸۹-۱۱۲.

زمانی،فاطمه؛صاحبی، سیدمحمد. (۱۳۹۹) نشانه‌شناسی بیتامتنی رمان به هادس خوش آمدید. *پژوهشنامه ادبیات داستانی*، دوره نهم. پاییز. ۳۷-۵۴.

سخنور، جلال؛ سبزیان مرادآبادی، سعید. (۱۳۸۷) بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید. *پژوهشنامه علوم انسانی*. (۵۸)، ۶۵ـ۷۸.

شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۳) *مجموعه آثار نمایشی*، ترجمه: علاءالدین پازارگادی، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).

شهباز، حسن. (۱۳۸۸) *سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان*. جلد ۲، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

عاملی، حمید. (ویرایش) (۱۳۸۴) *هزار و یک شب*، جلد۱، تهران: طرح آینده.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰) *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

قاسمی، علیرضا؛ رضی، احمد. (۱۳۹۵) پیوندهای بینامتنی منظومهٔ «*آرش کمان‌گیر*» کسرایی و «*خوان هشتم*» اخوان ثالث. *شعرپژوهی*. ۸ (۱)، 10.22099/JBA.2016.3277

قرآن کریم. (۱۳۷۵) ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: دماوند.

محبی، پرستو؛ یوسفیان کناری. (۱۳۹۰) تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر ابزورد. *مطالعات تطبیقی هنر*. ۱ (۲)، ۸۶-۷۳.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

مهدوی، یحیی. (۱۳۶۵) *قصص قران مجید؛ برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری مشهور به سورآبادی*، تهران: خوارزمی

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶) ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۶)، ۸۳-۹۸.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵) *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوییز. (۱۳۹۳) *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، چاپ چهارم، تهران: نی.

References

Ameli, H. (ed.) (2005). *One Thousand and One Nights*, Volume 1, Tehran: Tarh-e-Ayande. (In Persian).

Arzandehnia, M. (2008). *The secret of life in literature world*, volume 3, Tehran: Etela'at. (In Persian).

Darabi, B., Heydari, F. & Amani, B. (2012). Intertextual reading of the Farhad and Bouf Kur body. *Quarterly Journal of Literary Criticism*, 67-88. (In Persian).

Ebrahimi, N. (1996). *Once again, the city that I loved*, Tehran: Chapkhane Mosavar. (In Persian).

Esslin, M. (2009). The theatre of the absurd, translated by Kalantari, M. & Vafaei, M., Tehran: Amah Publications. (In Persian).

Fotuhi, M. (2011). *Stylistics; Theories, approaches and methods*, Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).

Genette, G. (1982). Palimpsestes. La literature au deuxième degree. *Paris: Editions du* Seoul Publications. (In Persian).

Gennete, G. (1982). *Palimpsests: Literature au second degree*. Paris: Seoul Publications.

Ghasemi, A. & Razi, A. (2015). Intertextual links "Arash the Archer" by Kasraei and "7th Labour" by the Akhavan-Sales. *Poetry Research Magazine*, 10.22099/JBA.2016.3277. (In Persian).

Graham, A. (2012). *Intertextuality, translated by Yazdanjo*, P., Tehran: Nashr-e-Markaz. (In Persian).

Hassanzadeh Mirali, A., Akbari, B. A. & Zamani, F. (2015) Intertextual relations"Feridon had three sons" and the story of "Feridon" in the Shahnameh, Bi-*quarterly Journal of Literary Science.* (In Persian).

Holy Quran. (1996). *Translated by; Qomshei,* ME., Tehran: Damavand Publications (In Persian).

Jorgensen, M., Phillips, L. (2014). *Theory and method in discourse analysis*, translated by Hadi Jalili, 4th edition, Tehran: Ney Publications. (In Persian).

Mahdavi, Y. (1986). *Stories of the Holy Quran; interpretation Abu Bakr Atiq Nishabouri*, known as Surabadi, Tehran: Kharazmi Publications. (In Persian).

Makarik, IR. (2008). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, translated by: Mohajer, M. and Nabavi, M. Tehran: Agah Publications. (In Persian)

Mohabi, P. & Yoosefian, K. (2011). The mutual influence of modern fiction and theater of the absurd. *Bi-Quarterly Journal of Comparative Art Studies*, 73-86. (In Persian).

Namvar Motlat, B. (2015). *Intertextuality: from structuralism to postmodernism*, Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).

Namvar Motlagh, B. (2008). Transtextuality of the study of the relationships of a text with other texts. *Research Journal of Humanities*, 83-98. (In Persian).

Peagay-Gros, N. (1996). *Introduction à L'intertextualité*. Paris: Dunod Publications. (In Persian).

Piégay-Gros, N., & Bergez, D. (1996). Introduction à l'intertextualité. *(No Title)*.

Rezaei, Kh. (N.D). *Last game, Bushehr: Persian Gulf University*. (Source of the play file of the Ketabnak website, www.Ketabnak.com). (In Persian).

Rozhatian, S.M., Mir Bagheri Fard, S. & Ali. A. (2011). Intertextual reading, better understanding of mystical texts. *Quarterly Journal of Persian Language and Literature Research*, 23, 89-112. (In Persian).

Shahbaz, H. (2008). *A prospect in the greatest books of the world*. Vol. 2, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (In Persian).

Shakespeare, W. (2013). *A collection of plays*, Translated by; Pazargadi, A. Tehran: Soroush (Seda Va Sima Publication). (In Persian).

Sokhanvar, J. & Moradabadi, S. (2008). Intertextuality in Peter Ackroyd's novels. *Journal of Humanities*, 65-78. (In Persian).

Todorov, T. (1998). *Mikhail Bakhtin's dialogical logic*, Translated by; Karimi, D., Tehran: Nashr-e-Markaz. (In Persian).

Zamani, F., & Sahebi, S. M. (2020). The Intertextual Semiotics of Welcome to Hades Novel. *Research in Narrative Literature*, *9*(3), 27-54. doi: 10.22126/rp.2020.5345.1231. (In Persian).