دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال بیست و دوم، بهار و تابستان ۱۴۰۳ شماره پنجاه و ششم
صفحات ۱۷۹- ۱۵۵

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 19, NO. 56, SPRING & SUMMER 2024

ترامتنیت در ساختار و محتوای نمایشنامهٔ آناکارنینا از آرش عبّاسی

مهلا اکبری[۱]
شروین خمسه[۲]
عالیه یوسف‌فام[۳]

چکیده

روابط میان‌متنی از موضوعات مطرح دهه‌های اخیر است که محققان بسیاری به آن پرداخته‌اند. در این میان ژرار ژنت با نظریهٔ ترامتنیت در ابعاد گسترده‌تری آن را بررسی نموده‌است. در این مقاله نمایشنامهٔ آناکارنینای آرش عباسی با رمان آناکارنینای تولستوی به روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت نقد و بررسی شده‌است. هدف اصلی این پژوهش، کشف انواع روابط ترامتنی بین بیش‌متن نمایشنامهٔ عباسی و پیش‌متن آن یعنی رمان آناکارنینا اثر تولستوی است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که عباسی در نمایشنامهٔ آناکارنینا آگاهانه با رمان آناکارنینای تولستوی ارتباط بینامتنی برقرار کرده‌است و در این راستا با حفظ استقلال با متن نوشتاری مبدأ از انواع روابط ترامتنی بهره برده‌است از جمله: بینامتنیت صریح (نقل‌قول) و نیز ضمنی (ارجاع، تلمیح و کنایه) به شیوه‌های گوناگون؛ پیرامتنیت با برگزیدن عنوان پیش‌متن؛ فرامتنیت با مصاحبه‌های خویش مبنی بر امروزی‌بودن نمایشنامه آناکارنینا؛ سرمتنیت با انتخاب ژانر عاشقانهٔ پیش‌متن؛ همچنین رابطهٔ بیش‌متنیت در دو نوع: ۱- بیش‌متنیت همانگونگی با گزینش سبک واقع‌گرایانهٔ پیش‌متن ۲- بیش‌متنیت تراگونگی از دو دیدگاه: الف) تراگونگی کمّی به‌صورت تقلیلی ب) تراگونگی از دیدگاه تغییرات درونی (حذف، افزایش و جانشینی).

کلیدواژه‌ها: آرش عباسی، آناکارنینا، ترامتنیت، تولستوی، ژرار ژنت

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. mahla.akbari@hotmail.com

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحدتهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول). sh.khamse@gmail.com

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. daliehyf@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۶/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۶/۲۶

۱. مقدمه

«یکی از حساس‌ترین و جدی‌ترین مباحث حوزهٔ نقد متن، روابط بینامتنی است» (پاکتچی، ۱۳۹۷ :۱۰۵). ارتباط یک متن با متن‌های دیگر یا به اصطلاح بینامتنیت از موضوعات مهمّی است که ریشه در نظریات زبان‌شناختی فردینان دوسوسور (Ferdinand de Saussure) دارد و موردِتوجه پژوهشگرانی چون کریستوا (Julia Kristeva)، بارت (Roland Barthes)، (Michael Riffaterre)، ژنت (Gerard Genette) و... قرار گرفته‌است. در سال ۱۹۲۱ باختین (Mikhail Bakhtin) برای اولین‌بار بررسی روابط بین متن‌ها را با اصطلاح گفت‌وگومندی و چندصدایی (polyphony) مطرح کرد و در مخالفت با سوسور که زبان را قائم‌به‌ذات می‌دانست، به آن بعد اجتماعی داد و برای آن خصلت گفت‌وگویی برشمرد. سپس ژولیا کریستوا در دههٔ ۱۹۶۰ حضور هم‌زمان صداهای متعدد در گفتار را که باختین در زبان مطرح کرد، در رابطه با متن به‌کاربرد؛ به این معنا که معنای هر متن به‌خودیِ‌خود کامل نمی‌شود و تمامیت نمی‌یابد، بلکه به متن‌های دیگر و تاریخ و سنت ادبیات بستگی دارد. کریستوا اصطلاح «بینامتنیت» (Intertextuality) را برای هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون به‌کاربرد. او با وضع واژهٔ «بینامتنیت» افرادی همچون رولان بارت و دیگران را متوجه این نوع مطالعات نمود. دیدگاه رولان بارت نیز در باب نظریهٔ بینامتنیت این است که «هر متن از نظام نوشتارهای گوناگون شکل می‌گیرد.» (آلن[1]، ۲۰۰۰: ۶۷)

ام.اچ. ابرامز (Meyer Howard Abrams) دربارهٔ بینامتنیت کریستوا می‌گوید: «هر متن ادبی به‌طور لاینفک با متون دیگر در ارتباط متقابل است... در واقع یک «درون‌متن» [یا بینامتن] است؛ یعنی محل تلاقی متون بی‌شمار دیگر است و صرفاً در ارتباط با متون دیگر وجود دارد.» (ابرامز،۱۳۸۴: ۳۸۲) بدین‌ترتیب بین متون ادبی پیوندی ناگسستنی وجود دارد و معنای هر متن با توجه به انبوه مراجع، قابل درک است. پس از کریستوا، ژرار ژنت با گسترش دامنهٔ مطالعاتی او به‌شکلی نظام‌یافته‌تر روابط میان‌متنی را مورد بررسی قرار می‌دهد. «این نظریه‌پرداز در حوزهٔ بینامتنیت شخصیتی شناخته شده‌است. تقریباً همهٔ آثاری که به بررسی تاریخ و نظریه‌های بینامتنیت پرداخته‌اند، به وی اشاره کرده‌اند و همواره از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان موردِتوجه بوده‌است.» (نامورمطلق،۱۳۹۵: ۲۰) بررسی‌های بینامتنیت او شامل تمام جزئیات و وابسته‌های متن می‌شود؛ از جمله جلد کتاب، صفحهٔ عنوان، اهدائیه، فهرست‌ها، پانویس‌ها، مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی کتاب، نشست‌های نقد و بررسی، آثاری که در

ارتباط با نقد یا تفسیر متن تألیف می‌شوند، ژانر یا ژانرهایی که متن بدان تعلق دارد و اثر یا آثاری که متن از آن تأثیر پذیرفته و یا از آن‌ها برگرفته شده‌است. ژنت مجموعهٔ این مباحث را ترامتنیت (Transtextuality) می‌نامد.

روابط متن‌ها از منظر ترامتنیت به پنج زیرگروه گسترده تقسیم می‌شوند که عبارت‌اند از: پیرامتنیت[۲] (براساس رابطهٔ تبلیغی و آستانگی)، بینامتنیت (براساس رابطهٔ هم‌حضوری)، فرامتنیت[۳] (براساس رابطهٔ انتقادی و تفسیری)، سرمتنیت[۴] (براساس رابطهٔ گونه‌شناسانه و تعلّقی)، بیش‌متنیت[۵](براساس رابطهٔ برگرفتگی). ژنت در سه اثر خود به انواع ترامتنیت پرداخته‌است. در کتاب **الواح بازنوشتنی** تقسیم‌بندی مشهور خود را مبنی‌بر پنج گونهٔ ترامتنیت ارائه می‌دهد و به تفصیل به بیش‌متنیت و انواع آن می‌پردازد که حجم عظیمی از تحقیقات او را به خود اختصاص‌می‌دهد. در کتاب **آستانه‌ها** به پیرامتن‌ها که گسترده‌ترین موضوع او پس از بیش‌متن‌هاست، می‌پردازد و در مقالهٔ «مقدمه‌ای بر سرمتنیت»، نسبتاً مفصل -نه در حد دو موضوع دیگر- به سرمتنیت پرداخته‌است، امّا هیچ اثر مستقلی را به بینامتنیت و فرامتنیت اختصاص نداده‌است؛ به‌طوری‌که گاه نظرات او در این موارد به‌خوبی مشخص نیست.

۱-۱. بیان مساله

از آنجاکه بسیاری از اتفاقات مهم ادبی و هنری جهان حاصل تعامل بین رشته‌های مختلف ادبیات، هنر و علوم انسانی است، آرش عبّاسی، نمایشنامه‌نویس برجستهٔ معاصر، در نمایشنامهٔ آناکارنینا یکی از مهم‌ترین بخش‌های رمان آناکارنینای تولستوی را به‌عنوان قلب نمایشنامهٔ خود و فصل مشترک با پیش‌متن برگزیده و به‌این‌صورت سعی نموده است ارتباطی بین‌رشته‌ای ایجاد کند تا سبب تقلیل فاصلهٔ بین ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی گردد و مرزبندی بین آن‌ها را کم سازد. رمان آناکارنینا، اثر تولستوی (Leo Tolstoy) از شاهکارهای ادبیات جهان است و بسیاری از صاحب‌نظران آن را در زمرهٔ یکی از ده رمان برتر تاریخ به شمارمی‌آورند؛ به‌طوری‌که الهام‌بخش آثار هنری بسیاری از جمله فیلم-های سینمایی و تلویزیونی، تئاترها و... قرارگرفته‌است.

هدف این پژوهش نیز ایجاد ارتباط بین ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی و مقایسهٔ نمایشنامهٔ آناکارنینای عباسی و رمان آناکارنینای تولستوی به منظورکشف انواع روابط ترامتنی بین دو اثر با استفاده از روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است تا به این سوال پاسخ دهد که در نمایشنامهٔ

آناکارنینای عباسی ترامتنیت چگونه نمود دارد؟ فرض ما براین است که نمایشنامهٔ آناکارنینای عباسی در تمامی بخش‌های ترامتنیت از رمان آناکارنینای تولستوی تاثیر پذیرفته‌است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ بخش نظری موضوع (بینامتنیت و ترامتنیت) مقالات بسیاری موجود است؛ از جمله «ترامتنیت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، ۱۳۸۶، بهمن نامور مطلق / «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ۱۳۹۱، بهمن نامور مطلق / «کارکرد نظریهٔ ترامتنیت ژنت در کشف و واکاوی تأثیرپذیری کوش‌نامه از شاهنامه»، ۲۰۱۷، فرهاد نادری و سمیه نادری / «تحلیل نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت و بازشناسی انواع ارتباط متون با یکدیگر»، ۱۳۹۹، زهرا حسینی و بسیاری دیگر از مقالات پژوهشی در باب بینامتنیت و ترامتنیت، امّا در زمینهٔ تحلیل و تطبیق نمایشنامهٔ آناکارنینا آرش عبّاسی با رمان آناکارنینا تولستوی تاکنون هیچ پژوهشی صورت نگرفته‌است.

۱-۳. ضرورت و اهمیت و مبانی پژوهش

ترامتنیت به‌عنوان یک رویکرد تحلیلی – تطبیقی سبب بررسی و کشف شبکه‌های پیچیدهٔ روابط بین متون می‌شود و با مقایسه و ارزیابی نمایشنامه با آثار مشابه پیشین، ریشه‌ها و منابع الهام و تاثیرات فرهنگی و ادبی بین آن‌ها مشخص می‌گردد و به درک بهتر اثر منجر خواهدشد؛ همچنانکه آرش عباسی با برقراری بینامتنیتی بینافرهنگی از بستر رمان و ایده‌هایی که تولستوی در داستانش ایجاد کرده، بهره برده و داستان تازه‌ای خلق نموده‌است که بهره‌مندی از پیش‌متن سبب غنای آن گردیده‌است. تحقیق حاضر از این جهت حائز اهمیت است که به پژوهش در زمینهٔ انواع ترامتنیت و تاثیرپذیری نمایشنامهٔ آناکارنینای عباسی از رمان آناکارنینای تولستوی پرداخته و با استفاده از مبانی نظری و روش‌های تحلیلی مناسب سبب درک عمیق‌تر اثر گردیده‌است.

۲. بحث و بررسی

خلاصهٔ نمایشنامهٔ آناکارنینا

داستان یک خطی نمایشنامهٔ آناکارنینا دربارهٔ مجری مَردی به نام «وودی» است که از همسرش «کیت»، هنرپیشهٔ معروف سینما، جدا شده و با دختر دیگری به نام «نلی» ازدواج کرده‌است. کیت هنرپیشهٔ نقش اول فیلم آناکارنینا نوشتهٔ تولستوی است که ده سال پیش از این در آمریکا بر پردهٔ سینما رفته‌بود. بازی هنرمندانهٔ کیت، وودی را یکی از علاقه‌مندان او ساخت و پای او را به وادی عشق

کشاند و سرنوشت، آن دو را به هم پیوند داد و به ازدواج آن دو منجر شد تا اینکه دوسال پیش، وودی دل به دختری به نام نلی داد و کیت را رها کرد. کیت در طی این دو سال دوری مترصد انتقام بود تا اینکه «تاک‌شو[۶]» وودی در آستانهٔ پانصدمین اجرا به‌عنوان موفق‌ترین برنامهٔ تلویزیون شناخته می‌شود و وودی به‌عنوان مجری این برنامه، در اوج محبوبیت خود، ناباورانه در مقابل کیت می‌نشیند. موقعیتی که ازسوی تهیه‌کننده و برنامه‌سازان به‌منظور جذابیت بیشتر برنامه و جذب مخاطب و در نتیجه بهره‌برداری بیشتر ایجاد می‌شود و کیت، درست در اوج موفقیت حرفه‌ای وودی، بهترین فرصت برای انتقام از او را می‌یابد. به این صورت در یک برنامهٔ تلویزیونی زنده و پربیننده که وودی مجری آن است، با استفاده از نقش آنا پرده از خیانت او برمی‌دارد و کنش‌های غیرمنتظره و ستیزهای دراماتیک نمایشنامه شکل می‌گیرد.

۲-۱. بینامتنیت ژنتی

ازآنجاکه ژنت اثر یا بخش مستقلی را به موضوع بینامتنیت اختصاص نداده، بررسی بینامتنیت ژنتی دشوار است، امّا براساس تعریف مختصری که در مقدمهٔ کتاب **الواح بازنوشتنی** ارائه داده‌است، درخصوص بینامتنیت می‌نویسد: «من به‌نوبهٔ خودم آن را بی‌شک شیوه‌ای محدود به‌وسیلهٔ یک رابطهٔ هم‌حضوری میان دو یا چندین متن تعریف می‌کنم؛ یعنی به‌طور اساسی و اغلب با حضور واقعی یک متن در دیگری» (ژنت،۱۹۹۷: ۱) یا «کاربرد آگاهانهٔ متنی در متن دیگر، خواه به‌گونه‌ای کامل یا چونان پاره‌هایی» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۰). «به‌عبارت‌دیگر، هرگاه بخشی از یک متن (متن۱) در متن دیگری (متن۲) حضور داشته‌باشد، رابطهٔ میان این دو، رابطهٔ بینامتنی است.» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷)

ژنت بینامتنیت خود را به سه دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند: بینامتنیت صریح، بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده و بینامتنیت ضمنی. هریک از این‌ها مصداقی دارند که درمجموع پنج گونه می‌شود. میان این پنج گونهٔ بینامتنیت ژنت (نقل‌قول، سرقت، ارجاع، تلمیح و کنایه)، تنها سرقت است که در این متن مصداقی ندارد و به‌جز آن سایر موارد بررسی خواهند شد.

۲-۱-۱. بینامتنیت صریح و اعلام‌شده

بینامتنیت صریح به حضور آشکار و مشخص یک متن در متن دیگر اشاره دارد. این نوع بینامتنیت به‌طور واضح و آشکار به متن مرجع خود اشاره می‌کند. «از این منظر، نقل‌قول گونه‌ای بینامتنی محسوب

می‌شود. ژنت نیز خود نقل‌قول را مثال می‌زند و می‌گوید: در صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکلش عمل سنّتی نقل‌قول با گیومه و یا بدون ارجاع است.» (نامورمطلق،۱۳۸۶، ۸۸)

در نقل‌قول، مؤلّف متن دوم، بینامتن را متمایز می‌کند؛ به‌شکلی که می‌توان حضور یک متن دیگر را در آن متن مشاهده کرد (همان:۸۸)، همچنان‌که آرش عبّاسی در ابتدای نمایشنامهٔ خود، کلّیتی از رمان تولستوی را به‌واسطهٔ دیالوگ‌های وودی، مجری برنامهٔ تاک‌شو، بیان می‌کند:

«نای عاشق‌شده مسکو رو ترک می‌کنه تا به سن‌پترزبورگ برگرده، به این امید که عشق رو بتونه فراموش کنه... پس جز ترک مسکو راهی نداره. سوار قطار می‌شه و می‌ره، فرار می‌کنه... بین راه، توی برف و سرمای کشنده، در زمان توقّف قطار، درحالی‌که از درونش آتیش شعله می‌کشه، از قطار پیاده می‌شه، با همین لباس و اینجاست که ورونسکی مثل یه شبح از دل تاریکی بیرون می‌آد. آنا از ورونسکی فرار می‌کرده، ولی حالا هیچ‌چی اندازهٔ دیدن ورونسکی شعله‌های سرکش روح و روان آنا رو آروم نمی‌کنه... .» (عبّاسی،۱۳۹۸: ۱۳ و ۱۴)

در جای دیگر، شخصیت زن نمایشنامه که هنرپیشهٔ نقش آناکارنیناست، به‌منظور انتقام‌گیری از مجری برنامهٔ تاک‌شو که همسر سابق او بوده، با حضور غیرمنتظرهٔ خود در برنامه‌ای که به مناسبت پانصدمین اجرای موفق آن برگزار شده‌است، در نقش آنایی خود فرومی‌رود و از مجری می‌خواهد که در نقش ورونسکی دقیقاً دیالوگ‌هایی را بیان کنند که مربوط به لحظهٔ دیدار آنا و ورونسکی در ایستگاه قطار است؛ زمانی که آنا علی‌رغم میل باطنی‌اش برای رهایی از خطرات عشق ممنوعهٔ خود از مسکو قصد عزیمت دارد.

۲-۱-۲. بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده

حضور یک متن در متن دیگر، حضوری پنهان است. این مخفی‌گری از سوی شاعر یا نویسنده آگاهانه و ارادی است و شاعر و نویسنده به‌طورعمدی قصد پنهان‌کردن مرجع و متن اول را دارد. بینامتنیت غیرصریح را می‌توان نوعی سرقت ادبی محسوب کرد. در توضیح این ادّعا می‌توان گفت که «سرقت ادبی- هنری استفاده از متنی دیگر بدون اجازه و ذکر و ارائهٔ مرجع است... ژنت در این خصوص می‌نویسد: بینامتنیت در شکل کمتر صریح و کمتر رسمی آن، همانا *سرقت* است که عاریت بدون اعلام، ولی همچنان لفظی می‌باشد.» (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۸۸)

۲-۱-۳. بینامتنیت ضمنی

در این شیوه، مؤلّف نه به‌صورت صریح و نه با پنهان‌کاری، بلکه «با آوردن نشانه‌هایی از بینامتنیت ضمنی بهره می‌گیرد و مخاطب می‌تواند با پرداختن به آن نشانه‌ها، بینامتن را تشخیص دهد و حتی مرجع آن را نیز بشناسد.» (همان: ۸۹) البته این روش تنها برای مخاطبان خاص که نسبت به متن اول آگاهی دارند، قابل شناسایی است. انواع بینامتنیت ضمنی عبارت‌اند از: ارجاع (اشاره)، تلمیح و کنایه.

۲-۱-۳-۱. ارجاع

ارجاع تنها اشاره به پیش‌متن است و هم‌حضوری بخشی از آن مطرح نیست، بلکه تنها به‌عنوان و یا نام مؤلّف پیش‌متن و... اشاره می‌شود. ارجاعات بینامتنی را می‌توان به دو دستهٔ درون‌نشانه‌ای یا بینانشانه‌ای تقسیم کرد:

الف) ارجاع بینامتنی درون‌نشانه‌ای: منظور از درون‌نشانه‌ای این است که پیش‌متن و متن مورد بررسی در یک نظام نشانه‌ای باشند؛ برای مثال، هر دو متن نوشتاری باشند. این گونه بیشتر شامل ارجاع به نام کتاب (عنوان) و ارجاع به نام نویسنده است.

- **ارجاع به نام کتاب (عنوان):** عبّاسی گاه در نمایشنامهٔ خود به‌عنوان پیش‌متن یعنی آناکارنینا اشاره می‌کند و به این وسیله روابط بینامتنی با پیش‌متن را آشکار می‌کند: «*خب کیت دی‌ویس، هنرپیشهٔ معروف سینما که همهٔ ما اونو با نقش ماندگار* **آناکارنینا** *می‌شناسیم. آنای زیبا، آنای بااحساس... .*» (عبّاسی،۱۳۹۸: ۱۲)

- **ارجاع به نام نویسنده:** گاهی نیز با اشاره به نام نویسندهٔ پیش‌متن، ارتباط زبرمتن با زیرمتن مشخص می‌شود: «*می‌تونم شهادت بدم تمام اون احساسی که* **تولستوی** *خرج شخصیت* آناکارنینا *کرده‌بود در تو هست.*» (همان: ۱۲)

ب) ارجاع بینامتنی بینانشانه‌ای: ارجاعات بینانشانه‌ای متعلّق به دو نظام نشانه‌ای متفاوت هستند. (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸) یکی از انواع ارجاع بینانشانه‌ای، **ارجاع به فیلم** است؛ مانند نمایشنامهٔ *آناکارنینا* که یک متن نوشتاری است و به یک متن کلامی یعنی فیلم *آناکارنینا* که در سال ۲۰۱۲ در بریتانیا به کارگردانی جو رایت (Joe Wright) ساخته شده‌است، ارجاع داده می‌شود: «ده سال از اوّلین شبی که سینماهای این کشور در تسخیر آناکارنینا قرار گرفت گذشته و ما امشب همون آنای زیبا رو توی همون لباس زیبا داریم می‌بینیم.» (عبّاسی،۱۳۹۸: ۱۳)

«اگر خودش [تولستوی] زنده بود و فیلم رو می‌دید، حرف منو تأیید می‌کرد. من و میلیون‌ها بینندهٔ تلویزیون هنوزم هیجان‌زده‌ایم که تو رو به‌صورت زنده تو لباس شخصیتی می‌بینیم که همه‌مون باهاش خاطره داریم، باهاش غمگین شدیم، باهاش خوشحال شدیم.» (همان: ۱۲و ۱۳)

۲-۱-۳-۲. تلمیح

«تلمیح» پنهان‌ترین و ضمنی‌ترین نوع بینامتنیت است و به همین دلیل سخت‌ترین نوع آن برای یک پژوهشگر محسوب می‌شود؛ زیرا عنصر عاریت‌گرفته چنان با متن جدید آمیخته شده است که بازیابی آن دشوار است» (نامورمطلق،۱۳۹۵: ۶۰) و برخلاف «نقلِ‌قول» و «ارجاع» که به‌آسانی قابل تشخیص هستند، به‌راحتی در متن قابل تشخیص نیست. بنابراین خواننده باید آگاهی خوبی از پیش‌متن داشته‌باشد تا بتواند این هم‌حضوری ضمنی را تشخیص دهد. نکتهٔ مهمّی که باید ذکر شود این است که «در اغلب موارد تلمیح یک سخن نیست، بلکه یک تصویر است که به یک متن دیگر ارجاع می‌دهد.» (همان: ۶۱) نکتهٔ قابلِ‌توجه دربارهٔ تلمیح نمایشنامهٔ آناکارنینا به پیش‌متن خود، حل‌شدن پیش‌متن در بافت متن است که در موارد زیر نمود دارد:

۲-۱-۳-۲-۱. شخصیت‌ها

الف) تشابه شخصیت‌ها

- **تشابه کیت دی‌ویس با آناکارنینا:** «کیت دی‌ویس»، هنرپیشهٔ نقش آناکارنینا، شخصیتی است که آناکارنینابودن تأثیر عجیبی بر زندگی‌اش گذاشته و او را دچار هم‌ذات‌پنداری و توهّمی ساخته‌است که منجر به انتخاب‌های اشتباه او می‌گردد. او خود مانند آنا عاشق جوانی به نام وودی می‌شود و عشق نافرجام او، از کیت شخصیتی شکست‌خورده و خیانت‌دیده می‌سازد که دچار رنج روان‌شناختی شدیدی شده و احساس او بر منطقش غلبه کرده و او را دستخوش یک‌سری هیجانات و احساسات شدید ساخته‌است که در نهایت این احساسات به آسیب خود او ختم می‌شود؛ همان‌گونه که عشق از آناکارنینا شخصیتی دوگانه ساخت: آنا در داستان تولستوی از سن پترزبورگ به مسکو می‌آید تا با سخنان خردمندانهٔ خود مانع عشق ممنوعهٔ برادرش نسبت به معلم فرانسوی فرزندانش شود و میان او و همسرش آشتی برقرار سازد، امّا خودش در مسکو دل به مرد جوانی از افسران سواره‌نظام می‌سپارد و زندگی خود را در این راه می‌بازد. شباهت دیگر اینکه کیت نیز مانند آنا در برابر سنّت‌های جامعه می‌ایستد و همین عصیانگری سبب می‌شود بر سر زبان‌ها بیفتد و زندگی بر او سخت شود.

- **تشابه وودی با کنت ورونسکی**: اخلاق و رفتار «وودی» به‌شدّت به کنت ورونسکی، شخصیت جوان رمان آناکارنینا، شبیه است. هر دو نماد عاشق سرکوب‌شده توسّط درون هستند. دیگر آنکه هر دو می‌کوشند موقعیت ازدست‌رفتهٔ خود را بازیابند، امّا توفیقی حاصل نمی‌کنند: ارتباط ممنوعهٔ ورونسکی با آنا در محافل رسمی، او را زیر سؤال برده و سبب شده‌است در پیشبرد کاروبار نظامی خود دچار سرخوردگی گردد. او برای جبران آن درصدد است با شرکت در مسابقهٔ اسب‌دوانی در حضور دربار و اشراف از فرصت پیش‌آمده استفاده کند و کاروبار خود را پیش ببرد، امّا به رقیب خود می‌بازد. ازسوی‌دیگر، وودی نیز که به‌دلیل پشت‌کردن به کیت گرفتار نگاه‌های سرزنش‌آمیز است، با اجراهای موفق خود قصد تثبیت موقعیت خود را دارد، امّا در پانصدمین اجرای خود، در اوج موفقیت حرفه‌ای، ناباورانه مقابل کیت و افشاگری‌های او قرار می‌گیرد و موقعیتش متزلزل می‌شود.

ب) تحلیل شخصیت‌ها: عبّاسی در نمایشنامهٔ آناکارنینا، همچون پیش‌متنِ خود، به واکاوی موجز و دقیق ذهنیات و دنیای روانی شخصیت‌های نمایشی خود پرداخته و از خلال رفتار و کردار ظاهری آن‌ها قدم فراتر نهاده‌است و به تحلیل و تشریح موشکافانهٔ شخصیت آن‌ها می‌پردازد؛ برای نمونه در توصیف شخصیت کیت به نقل از وودی می‌گوید:

«چرا باید به آدم تلخ و دمدمی‌مزاجی فکر می‌کردم که برای چند سال طعم خوش زندگی رو ازم گرفته‌بود. چرا باید به کسی فکر می‌کردم که هنرپیشهٔ موردعلاقه‌ام رو ازم گرفته‌بود. کیت دی‌ویس دوست‌داشتنی‌م رو کشته‌بود و به جاش یه آدم عصبیِ متوهمِ ازخودراضی رو بهم داده‌بود.» (عبّاسی،۱۳۹۸: ۳۷)

ج) خلق شخصیت‌ها: خلق شخصیت‌ها در رمان تولستوی غالباً براساس شخصیت خود او و یا کسانی است که به‌نوعی با او در ارتباط بوده‌اند و خلق شخصیت‌های نمایشنامهٔ عبّاسی نیز براساس شخصیت‌های رمان تولستوی و یا کسانی است که به‌نوعی با شخصیت‌های آن در ارتباط هستند. بنابراین از نظر خلق شخصیت نیز یک هم‌حضوری در دو اثر دیده می‌شود. عبّاسی با زیرکی و به‌گونه‌ای‌درست، ارجاعاتش به متن اصلی رمان را در قالب دیالوگ دو شخصیت قرار می‌دهد. بدین‌صورت که کیت در نقش آنا فرومی‌رود و وودی را مجبور می‌کند تا ورونسکی باشد و بدین‌شکل از شخصیت‌های رمان تولستوی استفاده کرده و به آن‌ها اشاره نموده‌است. عبّاسی لحظه‌ای دو شخصیت خود را روی صحنه قرار می‌دهد و لحظهٔ دیگر این دو شخصیت را به دنیای تولستوی برده و زوج

عاشق در رمان تولستوی را مقابل تماشاگر قرار می‌دهد. این رفت‌وبرگشت میان متن نمایشنامه و رمان یکی از نقاط قوّت او در شیوهٔ بهره‌مندی از ارجاعات بینامتنی است.

۲-۱-۳-۲-۲. مضمون‌ها

نمایشنامهٔ *آناکارنینا* از مضامین مختلف پیش‌متن بهره گرفته‌است؛ از جمله:

الف) عشق: مضمون نمایشنامهٔ آناکارنینا و پیش‌متن آن هر دو مرتبط با مقولهٔ عشق و مناسبات بین عاشق و معشوق است و در هر دو اثر، در مصاف بین عقل و احساس، این احساس است که عقل را تسلیم و تطمیع خویش ساخته‌است. غافل از اینکه در این نبرد بی‌امان هیچ‌یک چیرگی دیگری را گردن نمی‌نهد و دست دوستی و مودّت به دیگری نخواهدداد و وضع به همین منوال نخواهدماند. داستان رمان تولستوی از جایی شروع می‌شود که در یک دیدار آنا و ورونسکی به‌شدّت به همدیگر دل می‌بازند و پس از آن است که آنای متأهل با داشتن فرزند، دنیای اطراف خویش را به‌گونه‌ای دیگر می‌بیند و همین عشق پرشور او به ورونسکی همه‌چیز را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و سرانجام به مرگ او منجر می‌شود. کیت نیز در نمایشنامهٔ عبّاسی با دل‌بستن به وودی عشق را با چنین کیفیتی تجربه می‌کند.

ب) خیانت: همهٔ وجوه متن و پیش‌متن سراسر گرد مسئلهٔ خیانت می‌گردد و خیانت است که همهٔ اتفاقات این دو اثر را شکل می‌دهد. کیت دی‌ویس در زندگی واقعی خود با مدل خیانت موجود در رمان آناکارنینا روبه‌رو می‌شود؛ خیانتی که با زیرپاگذاشتن تعهّد به یک رابطهٔ عاطفی و شکستن مرزهای رابطه و نابودی اعتماد، آسیب‌های روانی بسیاری به‌ویژه به شخصیت کیت وارد کرده و او نیز همچون آناکارنینای تولستوی زندگی‌اش ازهم پاشیده و نابود شده‌است.

ج) مثلّث عاشقانه: محتوای اصلی و کلیدی نمایشنامهٔ آناکارنینا نیز همانند پیش‌متن آن حول بررسی و تشریح مثلّث عاشقانهٔ موجود در آن‌هاست. در یک طرف کیت، وودی و نلی (همسر فعلی وودی) قرار گرفته‌اند و در طرف دیگر آنا، ورونسکی و الکسی کارنین همسر آنا قرار دارند. ضلع سوم این مثلث عاشقانه در هر دو اثر، انسان‌های بی‌گناهی هستند که در گیرودار زندگی خویش بی‌تقصیر با مشکلات بسیاری روبه‌رو شده‌اند؛ همچون کارنین همسر آنا و کیت هنرپیشهٔ سینما.

د) انتقام‌گیری: شخصیت‌های آسیب‌دیده در هر دو اثر درصدد انتقام‌گیری هستند، امّا کیت به‌جای آنکه همچون آناکارنینا با انداختن خود در زیر ریل قطار از وودی انتقام بگیرد و تصویر همیشگی خود را در ذهن او باقی بگذارد، شکل انتقام را با افشاگری وودی تغییر می‌دهد:

«کیت: وقتی بهم پیشنهاد دادن بیام توی برنامه‌ات، دقیقاً این سؤال به‌ذهنم رسید که اینا منو چی فرض کرده‌ن؟ ... اما هرچی بیشتر به دعوتشون فکر کردم، بیشتر ترغیب شدم به اومدن. فکر کردم کجا می‌تونم موقعیت به این خوبی به‌دست بیارم برای انتقام‌گرفتن از تو. فکر کردم به‌سادگی می‌تونم برنامه رو تبدیل کنم به دادگاهی با میلیون‌ها تماشاگر.» (همان: ۳۹)

۲-۱-۳-۲-۳. جایگاه طبقاتی

شخصیت‌های رمان آناکارنینای تولستوی از طبقهٔ اشراف روس هستند. شخصیت‌های نمایشنامهٔ آناکارنینا نیز همچون شخصیت‌های پیش‌متن خود، شخصیت‌هایی برجسته و ممتاز به‌لحاظ موقعیت اجتماعی و از چهره‌های معروف سینما و تلویزیون‌اند. درواقع عبّاسی نیز با پوشاندن لباس شهرت بر تن شخصیت‌های نمایشنامه‌اش قصد دارد موضوع عام عشق و خیانت را جذاب‌تر کند و متعاقباً ارتباط مخاطب را با اثر وسعت بخشد.

۲-۱-۳-۳. کنایه

دربارهٔ ارتباط رمان آناکارنینا و نمایشنامهٔ آرش عبّاسی جای حرفی باقی نیست. در ادبیات نمایشی جهان هم بسیار شاهد این‌گونه اقتباس‌ها و ارجاعات غیرمستقیم به متون کلاسیک هستیم. در واقع این نوع ارجاع کنایه‌آمیز و آیرونی از ویژگی‌های خلق یک اثر پست‌مدرن است.

آیرونی یکی از وسیع‌ترین مفاهیم شیوهٔ بلاغی است که در آن مفهومِ رویداد با آن مفهومی که در سطح به‌نظرمی‌رسد متفاوت است؛ همچنانکه در نگاه اول به نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی به نظرمی‌رسد که اقتباسی وفادارانه صورت‌گرفته‌است و عبّاسی در این اقتباس تنها اثر تولستوی را از قالب داستان خارج‌ساخته و به صورت نمایش و نمایشنامه درآورده‌است در حالیکه چنین نیست و عبّاسی تنها ایدهٔ داستان و «کیت» هنرپیشهٔ نقش آناکارنینا را از پیش‌متن گرفته‌است و سپس آن را به‌گونه و رنگ دیگری پرورانده و اقتباسی آزاد صورت گرفته‌است.

در نمایشنامهٔ آناکارنینا همچنین در نحوهٔ برخورد کیت در برابر خیانت همسرش با آیرونی مواجه هستیم؛ زیرا انتظار می‌رفت که کیت نیز مانند آناکارنینا با خیانت همسر کنار بیاید و در نهایت تیغ تیز

شکست عشقی به خود او آسیب برساند امّا کیت چنین نکرد و با شرکت در برنامهٔ تاک‌شو از خیانت همسرش در برابر بینندگان بی‌شمار پرده‌برداشت و از او انتقام گرفت.

۲-۲. پیرامتنیت

نوع دوم از ترامتنیت ژنت، پیرامتنیت است. «پیرامتنیت بررسی عناصری است که در آستانهٔ متن قرار می‌گیرند و دریافت یک متن را از سوی خوانندگان تحت‌تأثیر قرار می‌دهند.» (ژنت،۱۹۹۷: ۳)

«پیرامتنیت براساس دو نوع رابطهٔ آستانگی و تبلیغی استوار شده‌است. پیرامتنی آستانگی توسط متن‌هایی صورت می‌پذیرد که به‌نوعی متن اصلی را دربرمی‌گیرند و خود متن‌های کاملاً مستقل محسوب نمی‌شوند: عنوان اثر، عنوان مؤلّف، اسامی دست‌اندرکاران، نام تهیه‌کننده یا ناشر، مقدّمه، پیشکش‌نامه، پانوشت‌ها و ... همگی جلوه‌هایی از پیرامتن آستانگی محسوب می‌شوند. همهٔ این‌ها به‌شکلی به متن اصلی متّصل هستند و به همین دلیل می‌توانند نقش آستانگی و ورودی به متن را بازی نمایند. پیرامتن تبلیغی به متن‌هایی اطلاق می‌شود که سفیران و مبلّغان متن اصلی هستند؛ یعنی از متن اصلی جدا می‌شوند و در هیئت‌های گوناگون به تبلیغ اثر می‌پردازند. برخی از اشکال پیرامتن‌های تبلیغی عبارت‌اند از: پوستر تبلیغی، تیزر تبلیغی، نشست-های رونمایی و ... .» (نامورمطلق،۱۳۹۵: ۲۶)

مقصود از پیرامتنیت این است که متن موردِنظر هیچ‌گاه به‌طور عریان نمی‌تواند در اختیار مخاطب گذاشته‌شود و نیاز به عواملی دارد که سبب پیراستن آن گردد. درحقیقت «پیرامتن‌ها همچون آستانهٔ متن هستند؛ یعنی برای ورود به جهان متن همواره باید از ورودی‌ها و آستانه‌هایی گذر کرد.» (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۰) این آستانه‌ها همان پیرامتن‌ها هستند که در وضعیتی بینابینی قرار دارند؛ یعنی هم جزء متن محسوب می‌شوند و هم نمی‌شوند. «پیرامتن ژنتی چندان موردِتوجّه نظریه‌پردازان پیشین بینامتنیت قرار نگرفته‌است؛ زیرا آن‌ها کلّ اثر را یک واحد یکپارچه تلقی کرده‌اند و بررسی مقدّمهٔ متن و ارتباط آن با خود متن را مطالعهٔ بینامتنی درنظرنمی‌گرفتند.» (نامورمطلق،۱۳۹۵: ۲۶) پیرامتن‌ها براساس تقسیم‌بندی ژنت به دو دستهٔ کلی درون‌متن و برون‌متن تقسیم می‌شوند:

۲-۲-۱. پیرامتن‌های درونی

پیرامتن درونی به عناصر ساختاری و محتوایی درون یک اثر اشاره دارد که به‌طور مستقیم با موضوع و معنای اصلی متن در ارتباط هستند. ازجمله: عناوین و زیر عناوین، پیش‌گفتار، مقدمه و پی‌نوشت، توضیحات و حواشی درون‌متنی و غیره.

۲-۲-۱-۱. عنوان

ژنت برای هر متن یک آستانه تعیین می‌کند که وظیفهٔ جذب و اقناع مخاطب را برای مطالعهٔ آن متن برعهده دارد که عنوان نامیده می‌شود. «عنوان به مجموعه‌ای از نشانه‌ها، کلمات و حتی جمله‌های زبانی اطلاق می‌شود که به درون‌مایهٔ اثر دلالت می‌کند و سه نوع می‌باشد: عنوان اصلی، عنوان داخلی و عنوان فرعی.» (ژنت،۱۹۹۷: ۶۰)

الف) عنوان اصلی: عنوان اصلی، شناسنامهٔ موضوعی هر اثر است. «یک نشانهٔ بارز از فرهنگ مکانی و زمانی است که آن اثر در آن ظهور می‌کند و بر همین اساس است که ما نمی‌توانیم عنوانی را بیابیم که به‌طور مستقل ظهور کرده‌باشد و از فرهنگ محیط پیرامونی‌اش تأثیر نگرفته‌باشد.» (همان: ۶۲) وی در توصیف اهمّیت عنوان می‌گوید: «عنوان نیکو، بهترین واسطه برای کتاب است.» (همان: ۹۵) عنوان اصلی هر دو اثر موردِتحقیق آناکارنینا است و عبّاسی نام اثرش را عیناً از پیش‌متن برگزیده است. بنابراین بینامتنیت به‌شکل پیرامتنی در نمایشنامهٔ عبّاسی از همان ابتدا با نامی که برای عنوان برگزیده‌است، آغاز می‌شود.

ب) عنوان داخلی: هر سرفصل (عنوان داستان یا شعر) و یا عنوان یک بخش از کتاب مانند عنوان اصلی عمل می‌کند و تعریف‌کنندهٔ موضوعی است که آن فصل از کتاب را در برگرفته‌است. تفاوت آن با عنوان اصلی در این است که «اولاً نسبت به عنوان اصلی محدودتر است و در ثانی لزومی به حضور آن نیست، درحالی‌که داشتن عنوان اصلی برای هر اثر ضروری است.» (ژنت،۱۹۹۷: ۳۱۹)
برخلاف رمان *آناکارنینای* تولستوی که دارای عناوین داخلی است، نمایشنامهٔ آرش عبّاسی فاقد چنین مشخّصه‌ای می‌باشد.

ج) عنوان فرعی: عنوان فرعی تعریف عام و کلّی برای هر اثر ادبی است و وابستگی اثر را به یک گرایش یا نوع ادبی خاصّی تعیین می‌کند. «عنوان فرعی، به‌ندرت از روی اختیار و ارادهٔ خالق اثر انتخاب می‌شود، بلکه به‌شدّت تابع نیاز عصر و دورهٔ پیدایش اثر است و نوع اثر را برای خواننده مشخّص می‌کند.» (ژنت،۱۹۹۷: ۹۷) نوع ادبی آناکارنینای تولستوی، رمان و نوع ادبی آناکارنینای آرش عبّاسی، نمایشنامه است.

۲-۲-۲. پیرامتن‌های برونی

پیرامتن‌های بیرونی عناصر و ویژگیهای متنی هستند که خارج از متن اصلی قرار دارند اما با آن در ارتباط هستند. «پیرامتن‌های برونی آستانه‌هایی غیرمستقیم هستند که امکان ارتباط و بیشتر از آن، تبلیغ و نقد متن را فراهم می‌کنند. موضوع ارزیابی و نقد موجب تمایز نسبی پیرامتن‌های برونی و درونی می‌شود.» (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۲) آلن حوزهٔ پیرامتن‌های برونی را این‌گونه مشخص می‌سازد: «عناصر بیرون از متن موردِنظر نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرهای منتقدان و جوابیه‌های خطاب به آنان، نامه‌های خصوصی و دیگر موضوعات مربوط به مؤلّف یا مدوّن‌کنندهٔ اثر را دربرمی‌گیرد.» (آلن،۱۳۸۰: ۱۵۰) نمونهٔ پیرامتن برونی در زمینهٔ نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی، نقد مهدی نصیری با عنوان «بیانیه‌ای برای انتقام»، (۱۳۹۶) در تارنمای کانون ملی منتقدان تئاتر ایران با شناسهٔ ۱۰۴۴۵۷ می‌باشد که به ارزیابی و مقایسهٔ هر دو اثر پرداخته‌است.

۲-۳. فرامتنیت

«ژنت سومین دسته از مناسبات تعالی‌دهندهٔ متن را فرامتنی خواند و این مناسباتی (معمولاً تفسیری و تأویلی) است که متنی را به متن دیگر وابسته می‌سازد؛ خواه از آن همچون مرجع یاد کند یا چنین نکند.» (احمدی،۱۳۸۴: ۳۲۰)

او دراین‌باره می‌نویسد:

«فرامتنیت شامل رابطهٔ انتقادی بین یک متن و متنی دیگر است؛ خواه از متنِ شرح‌داده‌شده آشکارا یاد شود، خواه فقط بی‌سروصدا به آن اشاره شود؛ شرحی که یک متن را به متنی دیگر ربط می‌دهد، بدون آنکه لزوماً از آن یاد کند. این رابطه به بهترین شکل همان نقد است.» (ژنت،۱۹۹۷: ۱۰۴)

ژنت همانند بینامتنیت در مورد فرامتنیت نیز به توضیح مختصر و کوتاه بسنده نموده و این موضوع بررسی فرامتنیت را با مشکل مواجه ساخته‌است. فرامتنیت براساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده‌است. بنابراین هرگاه متن ۱ به نقد و تفسیر متن ۲ اقدام کند، رابطهٔ آن‌ها رابطهٔ فرامتنی خواهدبود. این تفسیر و تشریح می‌تواند در رد یا تأیید متن دیگر باشد. (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۲ و ۹۳) ژنت فرامتنیت را شامل دو نوع رابطهٔ انتقادی و تفسیری می‌داند:

«نسبت متن‌ها در این دو به‌طور کامل با یکدیگر متفاوت است. یکی بر این باور است که متن می‌تواند کاستی‌هایی داشته‌باشد بنابراین براساس نقد استوار است، ولی دیگری متن موردِتوجّه خود را متنی کامل و عاری از نقص می‌پندارد و می‌کوشد تا آن را تبیین و توجیه کند.» (نامورمطلق،۱۳۹۵: ۲۷)

بنابراین تفاوت فرامتنیت با بینامتنیت در آن است که:

«رابطهٔ فرامتنی رابطه‌ای انتقادی و تفسیری است و نه خلقی. فرامتن یک خلق جدید ادبی یا هنری نیست، بلکه متنی است اغلب ناهنری برای مطالعهٔ متن اصلی. دوم اینکه فرامتنیت از آن جهت که براساس رابطهٔ برگرفتگی استوار می‌شود، به بیش‌متنیت نزدیک‌تر است تا به بینامتنیت.» (همان: ۲۷)

فرامتنیت به‌نوعی توضیح و تفسیر و انتقاد نویسندهٔ متن ب نسبت به متن الف است؛ همچنان‌که آرش عبّاسی در گفت‌وگو با هنرآنلاین می‌گوید:

«بارها گفته‌ام که موافق اقتباس و نوشتن کارهای قدیمی به همان شکل نیستم؛ چراکه آن آثار تأثیر خودشان را گذاشته‌اند. رمان آناکارنینا زمانی در ایران ترجمه شده که دورهٔ درخشان ترجمه بوده و خیلی از مردم آن را خوانده‌اند. فکر نمی‌کنم که در زمان حال رویِ‌صحنه‌بردن قصهٔ آناکارنینا جذابیتی داشته‌باشد. اکنون در قرن ۲۱ هستیم و همه‌چیز نسبت به ۱۴۰ سال پیش که این رمان نوشته شده، متفاوت است. نه زبان این رمان، امروزی است و نه روابط آن. فقط موضوعش هیچ‌وقت کهنه نخواهدشد و به این دلیل است که به آن پرداخته‌می‌شود. موضوع غالب آناکارنینا، عشق و خیانت است. عشق و خیانت شکل‌شان تغییر کرده، امّا اصل آن‌ها همیشه وجود داشته است. بنابراین در بستر این موضوع قصه‌ای نوشتم که کاملاً امروزی است.[۷]» (عبّاسی،۱۳۹۶)

وی همچنین در نشست ویژهٔ شهر کتاب اذعان می‌دارد که «لزومی ندارد داستانی که بیش از یک قرن پیش برای ملتی با فرهنگ خاص نوشته‌شده، به همان شکل در قالب نمایش برای مردم امروز ایران اجرا شود. من نگاه خاص خودم به این رمان را در نمایشم منعکس کردم.[۸]» (عبّاسی،۱۳۹۶) به‌نظر نگارنده این فرامتن که به‌طور مستقیم به توضیح و تفسیر و انتقاد پیش متن پرداخته است قرابتی معنایی با پیرامتن برونی دارد.

گاه نیز این انتقاد به‌شکل غیرمستقیم صورت می‌پذیرد؛ همچنان‌که عبّاسی با محکوم‌کردن خیانت به‌نوعی از رمان تولستوی اعتبارزدایی کرده‌است و مرجعیت آن را زیر سؤال برده‌است. این موضوع خصوصاً در مونولوگ پایانی «کیت» خطاب به «دالی» در نمایشنامهٔ آناکارنینا مشهود است: «می‌خوام بهت بگم از استیو نگذر. از خیانتی که بهت کرده نگذر. اگه هم می‌گذری ایراد نداره، ولی ترکش

کن... ترکش کن و سعی کن فراموشش کنی، با همهٔ سختی‌هایی که سر راه فراموش‌کردن هست.» (عبّاسی، ۱۳۹۸، ۴۵)

نمونهٔ دیگر انتقاد غیرمستقیم عبّاسی نسبت به پیش‌متن خود در شیوهٔ انتقام است که برخلاف آنای تولستوی که در مواجهه با بی‌مهری ورونسکی اقدام به خودکشی و حذف خود می‌کند و این‌گونه از او انتقام می‌گیرد، کیت در نمایشنامهٔ عبّاسی در برابر خیانت همسر با افشاگری و برملاساختن خیانت او بر همگان، از خود او انتقام می‌گیرد؛ بنابراین می‌توان گفت هر اقتباسی همواره در یک موقعیت مقایسه بین متن مبدأ و مقصد صورت می‌گیرد و در ذات خود یک کنش انتقادی نسبت به متن مبدأ است. این کنش خودآگاهانهٔ انتقادی گاه پاره‌ای از ویژگی‌های متن مبدأ را برجسته می‌سازد و گاه برخی از ویژگی‌های آن را نادیده می‌گیرد و تغییراتی متناسب با موقعیت و شرایط زمانی و مکانی در آن ایجاد می‌کند.

۲-۴. سرمتنیت

«چهارمین دسته از مناسبات تعالی‌دهندهٔ متن، همان فزون‌متن است و به معنای کلّی، جای‌گرفتن متن در کلّیتی از متون و به معنای خاص، به شناختن ژانرهای ادبی مربوط می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۱)

«هر رابطه‌ای است که متن ب (که آن را زبرمتن می‌نامم) را با متن قدیمی‌تر الف (که آن را زیرمتن می‌نامم) متّحد می‌کند و به آن به‌گونه‌ای پیوند می‌خورد که از نوع شرح و توضیح نیست.» (ژنت،۱۹۹۷: ۵) ژنت روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای را که اثر به آن تعلق دارد، سرمتنیت می‌نامد. او در مقالهٔ *مقدمه‌ای بر سرمتنیت*، نسبتاً مفصل به موضوع گونه و سرمتنیت می‌پردازد:

«سرمتنیت رابطهٔ میان دو متن مشخّص نیست و از این جهت نسبت به دیگر اقسام ترامتنی متفاوت است. سرمتنیت رابطهٔ تعلّقی و گونه‌شناسانهٔ یک متن به گونهٔ خود است. به‌عبارت‌دیگر، یک روابط طولی و تعلّقی میان یک اثر و گونه‌ای متعلّق وجود دارد. نکتهٔ متمایزکنندهٔ سرمتنیت این است که سرمتن خود متن نیست، بلکه مفهومی کلّی است که متن‌های بی‌شماری را دربرمی‌گیرد... سرمتنیت مانند پیرامتنیت و فرامتنیت از آورده‌های ژنت به حوزهٔ بینامتنیت (در معنای عام) و ترامتنیت است که نظر محققان پیشین بینامتنیت را به خود جلب نکرده‌بود.» (نامورمطلق،۱۳۹۵: ۲۸)

سه‌تایی‌های گونه‌شناسی (تغزّلی، حماسی و نمایشی) از موضوعات کهن در ادبیات است که قدمت آن به نقدها و آثار ارسطو بازمی‌گردد. در واقع روابط یک اثر با گونه و ژانرِ خود را سرمتنیت

گویند؛ زیرا هر متنی دارای مجموعه‌ای از قواعد ساختاری و سازمانی است که با وجود آن‌ها به گونه‌ای ادبی تعلّق می‌یابد؛ مثلاً متنی که دارای عنصر وحشت است به‌گونهٔ جنایی تعلّق دارد یا متنی که از عناصر غیرواقعی استفاده می‌کند، به مکتب ادبی سوررئالیسم (Surrealism) پیوند داده‌می‌شود. از این منظر، نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی و رمان آناکارنینای تولستوی، هردو واقع‌گرایانه و در ژانر عاشقانه هستند. چنین تمایزی از دیدگاه روایت‌شناسی نیز موردِتوجّه بوده‌است؛ زیرا هنر یا به‌طور انحصاری نقل روایت است یا به‌طور انحصاری اجرای روایت است و یا تلفیق این دو با هم. در این ارتباط، حماسه به‌طور انحصاری نقل روایت است و نمایش به‌طور انحصاری تقلید یا اجرای آن و در نهایت برخی روایت‌ها گاهی نقل و گاهی تقلید (گفت‌وگو) هستند. از دیدگاه روایت-شناسی (Narratology)، رمان آناکارنینای تولستوی نقل روایت است و نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی تقلید روایت است.

«منظور از روابط طولی فرامتنی یعنی ارتباط میان مخاطب و شخصیت‌های روایت است که به دو دستهٔ بزرگ فرادستی و فرودستی تقسیم می‌شود.» (نامور مطلق،۱۳۸۶: ۹۳و۹۴) از این حیث نیز هر دو اثر موردِبررسی ارتباط میان فرودست و فرادست است؛ زیرا اشخاص هر دو اثر از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند.

۲-۵. بیش‌متنیت

«هر رابطه‌ای که متن ب (زبرمتن= بیش‌متن) را با متن الف (زیرمتن= پیش‌متن) متّحد کند، به‌شکلی که متن ب تفسیر متن الف نباشد، بیش‌متنیت خوانده‌می‌شود.» (ژنت،۱۹۹۷: ۵)

احمدی در کتاب *ساختار و تأویل متن* دربارهٔ بیش‌متنیت می‌گوید: «به رابطهٔ زیرمتن با زبرمتن می-پردازد. این رابطه نه تفسیری و تأویلی است و نه نقلِ‌قول، بلکه به‌گونه‌ای تکرار زیرمتن است.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۱)

بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند. این رابطه در بینامتنیت براساس هم‌حضوری است و در بیش‌متنیت براساس تأثیر کلّی و الهام‌بخشی کلّی و برگرفتگی یا اشتقاق است. درواقع رابطه‌ای هدفمندانه است که سبب می‌شود بیش‌متن براساس پیش-متن شکل گیرد. «رابطهٔ برگرفتگی خود به دو دستهٔ کلی تقلیدی و تراگونگی قابل تقسیم است. پیری گروس درخصوص روابط برگرفتگی می‌نویسد: پارودی[۹] (Parody) و پاستیش[۱۰] (Pastiche) دو گونهٔ

بزرگ روابط اشتقاقی هستند که یک متن را به متن دیگر می‌پیوندند: اوّلی بر یک تراگونگی و دوّمی بر تقلید از پیش‌متن بنا می‌شود.» (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۵) تفاوت کارکرد این دو واژه در هدف و مقدار برگرفتگی نویسنده از متن نخست است. اگر هدف نویسنده دگرگونی بسیار نسبت به متن پیشین باشد، تراگونگی و اگر هدفش تنها برگرفتگی باشد، همانگونگی انجام گرفته‌است. (پوریزدانپناه کرمانی و شیخ حسنی،۱۳۹۸: ۷۰)

۲-۵-۱. اساس روابط میان بیش‌متن و پیش‌متن

۲-۵-۱-۱. همانگونگی (تقلید)

در همانگونگی یا تقلید رابطهٔ میان بیش‌متن و پیش‌متن براساس تقلید یا همانگونگی است و نیت مؤلّف بیش‌متن حفظ متن نخست در وضعیت جدید است. تقلیدکردن، تغییردادن یک متن خاص نیست، بلکه تقلید یک سبک است: سبک، ملاک اصلی تقسیم‌بندی زبرمتنی است و این موضوع طبیعی به نظر می‌رسد؛ زیرا سبک از معیارهای مهم ادبیات و هنر و از اصلی‌ترین مشخّصه و ملاک‌های تقسیم‌بندی زبرمتنی محسوب می‌شود. بنابراین هدف از همانگونگی یا تقلید، تقلید سبکی زبرمتن از زیرمتن است. (ر.ک نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۷) به‌لحاظ مقایسهٔ همانگونگی و تقلید سبکی، نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی و رمان آناکارنینای تولستوی دارای شباهت‌هایی هستند؛ زیرا هر دو نویسنده منتقد اجتماعی‌اند و آثارشان در سبک واقع‌گرایی (Realism) است؛ اگرچه در کلیت اثر تقلیدی صورت نگرفته، امّا واقعیت خیانت مورد نظر هر دو نویسنده است.

۲-۵-۱-۲. تراگونگی (دگرگونگی و تغییر)

«در این بخش، زبرمتنیت با تغییر و دگرگونی زیرمتنیت ایجاد می‌شود؛ یعنی همان نکته در قالب و چارچوب خاص خود و در پوشش دیگری از واژگان با همان معنا و مفهوم تبدیل به اثری جدید شود. این تغییرات می‌تواند در حوزهٔ سبک، محتوا و حجم اتّفاق بیفتد.» (عرفانی‌فرد،۱۳۹۵: ۱۳۱)

«ژنت با یک نگاه ساختاری ترامتینت را با توجّه به ملاک اندازه و مقایسهٔ حجم بیش‌متن و پیش‌متن به دو دستهٔ کلّی تقلیلی و گسترشی یا به‌عبارت‌دیگر، قبضی و بسطی یا هم‌چنین کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی تقسیم می‌کند. بنابراین، از دیدگاه کمّی به دستهٔ تقلیلی-گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی تقسیم‌پذیر است. بخش مهم این تراگونگی‌ها در حوزهٔ محتوا صورت می‌گیرند.» (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۸ - ۹۷)

۲-۵-۱-۲-۱. تراگونگی یا تغییر از دیدگاه کمّی

تراگونگی از لحاظ کمّی به دو دستهٔ تقلیلی و گسترشی تقسیم می‌شود:

«یعنی مؤلّف متن دوم ممکن است مطالب خود را نسبت به متن اول با اطناب و طول و تفسیر بیشتر بیان کند و یا در تألیف خود نسبت به متن نخست، جانب اختصار را پیش بگیرد و مطالب را به‌صورت فشرده بیان کند.» (شوکتی و بیگی،۱۴۰۲: ۲۹۶)

دربارهٔ میزان تراگونگی نمایشنامهٔ آناکارنینا از لحاظ کمّی می‌توان گفت که این نمایشنامهٔ سی-وشش صفحه‌ای نسبت به رمان دوجلدی آناکارنینا بسیار فشرده‌تر است. نکتهٔ قابلِ‌توجه دربارهٔ اقتباس تئاتری از رمان‌های کلاسیک این است که شاخ‌وبرگ‌ها و جزئیات این آثار حجیم در تئاتر کامل نشان داده‌نمی‌شود و غالباً اقتباس در سریال‌ها و آثار سینمایی آن‌ها صورت می‌گیرد، امّا واقعیت این است که لایه‌های پنهان رمان آناکارنینا آن‌قدر عمق دارد که بتوان آثار نمایشی بسیاری از آن اقتباس کرد. تراگونگی کمّیت را در تحلیل و توصیف‌ها نیز می‌توان مشاهده کرد؛ برای نمونه در نمایشنامهٔ عبّاسی، خیانت مرد (وودی) مورد تحلیل روان‌شناختی قرار نمی‌گیرد، درصورتی‌که تولستوی زن خیانتکار (آناکارنینا) را از بعد روان‌شناختی بررسی کرده‌است.

با توجّه به اینکه گشتار کمّی کاهش می‌تواند به سه شیوهٔ ۱- برش متن (حذف در زمینهٔ مضمون و محتوا)، ۲- تراش متن (حذف برای مقاصد سبکی و زیبایی‌شناختی) و ۳- کاهش یا تلخیص متن (اعمال هم‌زمان برش و تراش) انجام شود، نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی نسبت به رمان آناکارنینای تولستوی دارای کاهش یا تلخیص متن، یعنی اعمال هم‌زمان برش و تراش است؛ زیرا نخست آنکه نوع روایت از رمان به نمایشنامه تغییر پیدا می‌کند که خود مستلزم کاهش حجم است و در این راستا عبّاسی از رمان دو روایتی تولستوی، تنها روایت عاشقانهٔ آنا را برمی‌گزیند که مهم‌ترین بخش رمان آناکارنینا و قلب آن محسوب می‌شود (تراش متن) و دیگر آنکه او با این گزینش، عشق و خیانت را که دو مقولهٔ ثابت هستند، به‌عنوان فصل مشترک تماتیک نمایشنامهٔ خود انتخاب می‌کند (برش متن).

۲-۵-۱-۲-۲. تراگونگی از حیث تغییرات درونی و محتوایی

همان‌گونه که گفته‌شد، «بخش مهم تراگونگی‌ها در حوزهٔ محتوا صورت می‌گیرد؛ زیرا تغییرات اعمال‌شده در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند در مورد نقطهٔ دید در روایت، تغییر ملّیت، جنسیت، سن، زبان و بسیاری از انواع تغییرات صورت پذیرد.» (نامور مطلق،۱۳۸۶: ۹۶و۹۷) در نتیجه علاوه‌بر

تقسیم‌بندی تراگونگی از لحاظ کمّی، به تقسیم‌بندی تراگونگی از حیث تغییرات درونی و محتوایی نیز باید اشاره کرد که شامل سه دستهٔ حذف، افزایش و جانشینی است.

الف) حذف: در این روش «نویسنده با درک درستی که از جامعهٔ کنونی و اندیشه‌های روز دارد، متناسب با نیاز مخاطبان اثرش و در راستای رغبت‌انگیزی، تأثیرگذاری و میزان پذیرش جامعه، بخش‌هایی از پیش‌متن را می‌پیراید.» (خمسه و خلیلیان وایقان،۱۳۹۹) براین‌اساس، در رمان آناکارنینای تولستوی دو خط روایی موجود است: یک خط روایی آن داستان زندگی آنا و همسرش کارنین و در کنارشان ورونسکی و خط دوم روایی مربوط به زندگی لوین و همسرش کیتی است که به‌موازاتِ هم برای خواننده به تصویر کشیده‌می‌شوند. دو خط روایی، مرتبط به‌هم و درست در تقابل باهم هستند: یکی نماد خانوادهٔ خوشبخت و دیگری نماد خانوادهٔ ناموفق، امّا در نمایشنامهٔ عبّاسی این تقابل در بین اشخاص داستان به‌شکل عشق و نفرت و عشق و خیانت نمود می‌یابد و تنها در یک خط روایی (خانوادهٔ ناموفق) و با تغییر توأم با حذف خط روایی دیگر همراه می‌باشد؛ به‌طوری‌که در اثر عبّاسی از خط روایی دوم اثری نیست.

نمایشنامهٔ آناکارنینا تنها از بخش‌هایی از خط روایی رمان عاشقانهٔ آنا و ورونسکی استفاده می‌کند و سایر بخش‌های این خط روایی حذف شده‌است. به این صورت که کیت برای رسیدن به انتقام از نقش آنا در صحنهٔ ایستگاه قطار و مواجههٔ او با ورونسکی بهره گرفته‌است و ارجاع به داستان تولستوی بدین‌گونه اتفاق می‌افتد و درپایان، خطاب او به دالی همسرِ برادر آناکارنینا ارجاع دیگری به داستان تولستوی می‌باشد که به‌منظور محکوم‌ساختن خیانت و حکم قطعی در ردّ آن و به‌پایان‌رساندن داستان است.

گاه «دو گونهٔ ترامتنی با یکدیگر هم‌پوشانی دارند؛ به‌طور مثال رابطهٔ میان دو عنوان می‌تواند در عین پیرامتنی، فرامتنی یا بیش‌متنی هم باشد.» (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۱۲۸) براین‌اساس می‌بینیم که در آناکارنینای عبّاسی دو نوع تراگونگیِ حذف و جانشینی با یکدگر هم‌پوشانی دارند؛ زیرا نمایشنامهٔ آناکارنینا با نگاه به رمان آناکارنینای تولستوی نوشته شده است، امّا داستان این نمایش تنها دربارهٔ بازیگر نقش آناکارنینا براساس یکی از نسخه‌های سینمایی آن است و با حذف سایر شخصیت‌های فیلم و بیان تأثیر این نقش بر زندگی خصوصی بازیگرِ این نقش صورت گرفته‌است.

ب) جانشینی: تغییر دیگر از نوع جانشینی است؛ زیرا نمایشنامهٔ آناکارنینا گفت‌وگومحور است: دو نفر در تمام طول نمایش روبه‌روی هم نشسته‌اند و با هم گفت‌وگو می‌کنند، درحالی‌که رمان آناکارنینای تولستوی واقعه‌محور است و رویدادها هستند که داستان را به‌پیش‌می‌برند.

همین نوع تغییر را در نوع نگاه عبّاسی نسبت به موضوع جهان‌شمول و تاریخ‌شمول خیانت شاهد هستیم. عبّاسی از زبان «کیت» حکم قاطع اخلاقی صادر کرده و خیانت را به‌طورکلی محکوم می‌کند، درحالی‌که آنا در رمان تولستوی خیانت را براساس عشق و غریزه‌اش تفسیر می‌کند. کیت که در نقش آنایی خود غرق شده، خطاب به دالی، همسر برادر آنا که مورد خیانت همسر واقع شده‌است، می‌گوید:

«قطار داره نزدیک می‌شه دالی و من دارم برخلاف روال معمول داستان پیش می‌رم. باید تو رو ترغیب کنم به ادامهٔ زندگی، امّا ازم برنمی‌آد. می‌خوام بهت بگم از استیو نگذر. از خیانتی که بهت کرده نگذر. اگه هم می‌گذری ایراد نداره، ولی ترکش کن. ترکش کن و سعی کن فراموشش کنی. با همهٔ سختی‌هایی که سر راه فراموش‌کردن هست.» (عبّاسی،۱۳۹۸: ۴۵)

تغییر دیگر از نوع جانشینی، تغییر در مکان است که از عوامل یک روایت خوب است. در این نمایش، یک برنامهٔ زندهٔ تلویزیونی چنین امکان و قابلیتی را فراهم ساخته‌است؛ زیرا عبّاسی برای ایجاد فرصت انتقام و روایت داستانش بهترین مکان و موقعیت را انتخاب کرده‌است. این انتخاب هوشمندانه سبب شده وضعیت نمایشی به بهترین شکل و با دارابودن بیشترین پتانسیل، آمادهٔ ستیز دراماتیک گردد.

در مقایسهٔ تراگونگی یا تغییر از دیدگاه تغییرات درونی، نمایشنامهٔ آناکارنینا براساس اختلاف در ملّیت و زبان و زمان، تغییراتی را به‌صورت جانشینی اعمال کرده‌است. به‌عبارت‌دیگر عبّاسی به‌راحتی توانسته عشق روسی را به‌روز کند و در فضای آمریکایی نشان دهد و پایانی را برخلاف انتظار برایش انتخاب کند.

ج) افزایشی: تغییر دیگر متن دوم نسبت به متن اوّلیه از نوع افزایشی است؛ ازجمله افزودن گرایشات عدالت‌طلبانهٔ نمایشنامه نسبت به رمان تولستوی است. عبّاسی با این بینش از زبان کیت، دالی را کاملاً محق می‌داند و از او می‌خواهد که خیانت همسرش را برنتابد و از او جدا شود، درحالی‌که زن آرمانی تولستوی با توجّه به رمان جنگ‌وصلح او زنی است که مطیع همسر باشد؛ همچنان که در رمان آناکارنینا، لغزش برادر آنا و خیانتش به همسر بخشیده می‌شود و زندگی‌شان به حالت قبل ادامه می‌-

یابد، درحالی‌که خیانت آنا بخشیده نمی‌شود و او دیگر جایی در جامعه ندارد و تولستوی جایی بهتر از تکه‌تکه‌شدن در زیر قطار برای او پیدا نمی‌کند. از نظرگاه اجتماعی نیز می‌توان این مردسالاری را در رمان تولستوی مشاهده کرد: خیانت برادر آنا نه‌تنها به موقعیت اجتماعی‌اش خللی وارد نمی‌سازد، بلکه به‌راحتی می‌تواند دایرهٔ دوستان و آشنایان خود را نیز افزایش دهد. درصورتی‌که خیانت آنا حتی با وجود راهکار طلاق بخشودنی نیست و علاوه‌بر ننگ طلاق برپیشانی‌اش، از بسیاری از حقوق خود محروم می‌گردد: حق هرگونه تماس با فرزند خود را ازدست‌می‌دهد، از الطاف کلیسا محروم می‌ماند و به‌گونه‌ای از جامعه طرد می‌شود که حتی همان دوستانی که او را به این عشق ممنوعه تشویق می‌کردند، ارتباطشان را با او قطع می‌کنند. گرچه موارد فوق می‌تواند نمایانگر گرایشات فمنیستی آرش عبّاسی باشد، امّا عبّاسی یک‌جانبه پشت شخصیت زن نمایشنامه‌اش نایستاده است؛ به‌طوری‌که شخصیت مرد نمایشنامه‌اش در پایان بازی انتقام، درمانده و شکست‌خورده اعتراف می‌کند که همواره از خوشبختی و موفقیت «کیت» خوشحال بوده‌است: «وودی: من هیچ‌وقت از شکست تو خوشحال نشدم. حتی الان اگه واقعاً احساس کنم تو برنده از اینجا می‌ری بیرون و خوشحالی، باز هم خوشحال می‌شم» (عبّاسی،۱۳۹۸: ۴۲) و برای جدایی خود دلایلی را ذکر می‌کند:

«در این دو سال بهت فکر نکردم و وجودت رو احساس نکردم و نبودت آزارم نداد. چرا باید به آدم تلخ و دمدمی‌مزاجی فکر می‌کردم که برای چندسال طعم خوش زندگی رو ازم گرفته‌بود. چرا باید به کسی فکر می‌کردم که هنرپیشهٔ موردِعلاقه‌ام رو ازم گرفته‌بود. کیت دی‌ویس دوست‌داشتنی‌م رو کشته‌بود و به‌جاش یه آدم عصبیِ متوهمِ ازخودراضی رو بهم داده‌بود» (همان: ۳۷)

و به این ترتیب به بی‌طرفی و درعین‌حال به نگاه عدالت‌طلبانهٔ خود صحّه می‌گذارد.

تراگونگی افزایش را در نقش دو شخصیت نمایشنامه نیز شاهد هستیم: شخصیت زن نمایشنامه، هم نقش کیت همسر سابق وودی را برعهده دارد و هم در نقش سینمایی خود ،آناکارنینا، فرورفته‌است. شخصیت مرد نمایشنامه نیز در دو نقش وودی و ورونسکی ایفای نقش می‌کند: هم به‌عنوان مجری مشهور تلویزیونی و هم گاه به‌ناچار در قالب ورونسکی در فیلم آناکارنینا ظاهر می‌شود.

۳. نتیجه

آثار کلاسیک به‌دلیل بهره‌مندی از دانش ژرف و عمیق شایستگی آن را دارند که ژانرهای مختلف هنری از جمله سینما، تئاتر، داستان، شعر و... را تغذیه کنند و رمان آناکارنینا، اثر مشهور تولستوی، از

آن جمله است. عباسی آگاهانه و هدفمند با توجه به ضرورت‌های زمانه‌اش و با سازگار کردن متن با شرایط موجود در جامعهٔ خویش دست به اقتباسی آزاد از رمان آناکارنینا زده است. در این پژوهش سعی شده‌است تا آناکارنینای عبّاسی به کمک نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت با رمان آناکارنینا بررسی شود تا مشابهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها آشکار گردد. نتایج این تحقیق از قرار زیر است:

۱- نمایشنامهٔ آناکارنینا از نظر داستانی و مفهومی از رمان آناکارنینای تولستوی به‌عنوان یکی از موفق‌ترین رمان‌های جهان، تأثیر بسیاری را پذیرفته‌است.

۲- نمایشنامهٔ آناکارنینا در ساختار کلّی و جزئی و نیز از حیث محتوا، به شیوهٔ رمان آناکارنینا عمل کرده‌است. البته این تأثیرپذیری را می‌توان به سبک واقع‌گرایانه و نوع عاشقانهٔ هر دو اثر نسبت داد، امّا بی‌شک عبّاسی در سرتاسر اثر خود در جایگاه الگوی اصلی کارش به رمان تولستوی نظرداشته‌است.

۳- نمایشنامهٔ آناکارنینا در بخش بینامتنیت به‌صورت مستقیم (نقل‌قول) و غیر مستقیم (ارجاع و تلمیح و کنایه) از رمان آناکارنینای تولستوی تأثیر پذیرفته‌است.

۱- در بررسی قسمت پیرامتنیت، برگزیدن عنوان اصلی پیش‌متن، سبب شباهت و نزدیکی با ساختار آن گردیده‌است.

۲- گفتگوها و مصاحبه‌های آرش عبّاسی مبنی بر امروزی بودن نمایشنامهٔ آناکارنینا نسبت به پیش‌متن آن، بیانگر وجود روابط فرامتنی است.

۶- از منظر سرمتنیت، نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی و رمان آناکارنینای تولستوی، هر دو روایتی واقع‌گرایانه در ژانر عاشقانه هستند؛ گرچه از دیدگاه روایت‌شناسی رمان آناکارنینا نقل روایت است و نمایش آناکارنینای عبّاسی تقلید روایت است.

۷- رابطهٔ بین بیش‌متن و پیش‌متن از حیث بیش‌متنیت (تأثیر کلّی، الهام‌بخشی کلّی و برگرفتگی و اشتقاق) به دو دسته قابل تقسیم است:

الف) همانگونگی (تقلید): هدف از همانگونگی یا تقلید، تقلید سبکی زبرمتن از زیرمتن است. به‌لحاظ مقایسهٔ همانگونگی و تقلید سبکی، نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی و رمان آناکارنینای تولستوی دارای شباهت‌هایی هستند: هر دو نویسنده منتقد اجتماعی هستند و آثارشان در سبک واقع‌گرایی است.

ب) تراگونگی (تغییر) که از دو حیث قابل بررسی است:

۱- تراگونگی از حیث کمّی: نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی از حیث تراگونگی کمّی از نوع تقلیلی است (در مقابل گسترشی) که به شیوهٔ کاهش یا تلخیص متن صورت گرفته‌است؛ زیرا در حین تبدیل رمان به نمایشنامه، داستان عاشقانهٔ آنا و ورونسکی به‌طور خلاصه ارائه شده‌است.

۲- تراگونگی از حیث تغییرات درونی یا محتوایی که به‌طور کلی به سه روشِ حذف، افزایش و جانشینی شکل می‌گیرد که در نمایشنامهٔ آناکارنینای عبّاسی هر سه نوع تغییرات درونی قابل مشاهده است.

پی‌نوشت

(1) Graham Allen (۲)/ Paratextuality (۳)/ Metatextuality (۴)/ Hypertextuality(۵)/ Architextualiy

(۶) تاک‌شو (talk show) به برنامهٔ رادیویی یا تلویزیونی گفته‌می‌شود که در آن یک یا چند مجری و یک یا چند مهمان پیرامون موضوع خاصی به گپ‌وگفت می‌پردازند. معمولاً مهمانان دعوت‌شده دارای تجربه‌هایی در برخورد با موضوع مورد بحث هستند و نظرات غیرتخصصی و شخصی خود را بیان می‌کنند.

(۷) نک: گفت‌وگوی آرش عبّاسی با هنرآنلاین با عنوان مخاطب باید تفاوت تماشای تئاتر با فیلم را در سالن احساس کند، پنجم بهمن ۱۳۹۶، کد خبر: ۱۱۳۲۶۵.

(۸) نک: گفت‌وگو با آرش عبّاسی در نشست ویژهٔ شهر کتاب با عنوان عصری با آناکارنینا (از رمان تا نمایش)، ۲۳ مرداد ۱۳۹۶،کد خبر: ۹۶۰۵۱۷۱۰۵۷۹.

(۹) پارودی: تغییر عامدانه.

(۱۰) پاستیش: تقلید عامدانه.

کتابشناسی

آلن، گراهام.(۱۳۸۰). **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: نشرمرکز.

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

ابرامز، ام. اچ.(۱۳۸۴). **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ سعید سبزیان، چاپ اول، تهران: انتشارات رهنما.

پاکتچی، احمد.(۱۳۹۷). **کتاب مجموعه درس‌گفتارهایی دربارهٔ نقد متن**، چاپ سوم، تهران: نشر دانشگاه امام صادق (ع).

پوریزدانپناه کرمانی، آرزو و شیخ‌حسنی، زینب.(۱۳۹۸). «تحلیل روابط بیش‌متنی رمان کاخ اژدها با میراث متنی کهن»، **نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز**، سال ۷۲، شماره ۲۴۰.

تولستوی، لئو.(۱۴۰۲). **آناکارنینا**، ترجمهٔ مشفق همدانی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

خمسه، شروین و خلیلیان‌وایقان، افروز.(۱۳۹۹). «تحلیل روابط بیش‌متنی رمان اشوزدنگهه با تکیه بر کهن‌الگوی جاودانگی»، **چهارمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان و ادبیات ملل**، نمایه‌شده در تارنمای سیویلیکا.

شوکتی، آیت و بیگی، محمدرضا.(۱۴۰۲). «تحلیل و تطبیق صفاءالقلوب شیروانی و نان و حلوای شیخ بهایی براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت»، **فصلنامهٔ علمی مطالعات ادبیات تطبیقی**، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۶۷، صص ۲۸۲ تا ۲۹۹.

عبّاسی، آرش.(۱۳۹۸). **آناکارنینا**، چاپ اول، تهران: نیماژ.

عرفانی‌فرد، آمنه.(۱۳۹۵). **درآمدی بر ترامتنیت**، چاپ اول، تهران: سنجش و دانش.

نامورمطلق، بهمن.(۱۳۸۶). «ترامتنیت، مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، **پژوهشنامهٔ علوم انسانی**، ش ۵۶، صص ۸۳ تا ۹۸.

نامورمطلق، بهمن.(۱۳۹۵). **بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم**، چاپ اول، تهران: نشر سخن.

نامورمطلق، بهمن.(۱۳۹۰). **درآمدی بر بینامتنیت (نظریه‌ها و کاربردها)**، چاپ اول، تهران: نشر سخن.

Allen,G.(2000).**Intertextuality**.London&NewYork:Routledge.

Genette, G.(1997). **Palimpsestes. La litté rature au second degré** . Paris: Seuil.