Journal of Literary Schools, Volume 8, Number 28, pp. 81-107

University of Mazandaran

The Tin Drum in The City of White Musicians (An Intertextual Analysis of Bakhtiyar Ali's The City of White Musicians and Günter Grass's The Tin Drum Based on Gérard Genette's Theory)

Bahar Kazemi[1]* Badrieh Ghavami[1]

1. Sanandaj, University, Iran.

DOI: 10.22080/RJLS.2024.26474.1449

Abstract

Intertextuality is a common term in contemporary literary and linguistic theories. The fundamental principle of intertextuality is that a text is not a self-sufficient and independent system but is instead connected to other texts. Among the theorists of intertextuality, Gérard Genette developed the concept to its fullest, examining intertextual relationships in all their variations and naming them "transtextuality." Genette categorized intertextuality into three types: explicit, implicit, and latent presence of one text in another. Based on this theory, literature becomes a global entity where all its components share a singular coherence. A comparative reading of The Tin Drum by the German writer Günter Grass and The City of White Musicians by the Kurdish-Iraqi writer Bakhtiyar Ali, along with a detailed examination of both texts through an intertextual approach, leads to the conclusion that The Tin Drum (Text 1) is present in The City of White Musicians (Text 2). According to Genette's classification, this presence is implicit. The dominant ideology in both stories and their focus on the theme of war are among the most striking intertextual connections between the two novels. In addition to the theme, aspects such as character development, narrative perspective, and underlying motifs further link the two texts. Günter Grass's The Tin Drum deeply influenced Bakhtiyar Ali's thoughts and artistic vision, and its internalization resulted in a new manifestation of this influence in The City of White Musicians. The simultaneous presence and subtle echoes of The Tin Drum can be observed throughout The City of White Musicians.

Keywords: Intertextuality, Transtextuality, The City of White Musicians, The Tin Drum.

Introduction

Intertextuality is defined as "the conscious use of a text within another text, either in its entirety or in fragments" (Ahmadi, 2014: 320). In other words, intertextuality involves thinking within the thoughts of others, acknowledging the presence of another within a text, accepting multiplicity, and rejecting monologism.

Kristeva states that "texts connect with other texts through allusion, quotation, stylistic imitation, formal aspects, use of shared genres, revision, rejection, and various other methods" (Kristeva, 1973: 36). Similarly, Todorov argues that "prose inherently possesses an intertextual nature, whereas poetry does not." According to Bakhtin, "the complexity of poetry lies between language and the external world, whereas the complexity of prose lies between speech and its speakers" (Todorov, 2012: 129).

* **Corresponding Author**: Assistant Professor of Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch ,Islamic Azad University, Sanandaj, Iran. Email Address: badrieh.ghavami@iau.ac.ir

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Texts establish connections with preceding or contemporary works through various means, one of which is thematic similarity. War is a subject that has been approached differently by writers across world literature. Some authors focus on military power, conquests, and political maneuvers, portraying war as a source of pride. In this type of literature, warfare itself is the central theme, and war novels written from this perspective emphasize the heroism and sacrifices of soldiers and commanders.

On the other hand, some authors examine the consequences of wars, highlighting the pain and suffering endured by civilians, women, and children. This type of literature presents the harsh realities of war and its historical and social damages. Examples include War and Peace by Tolstoy, For Whom the Bell Tolls by Ernest Hemingway, and Gone with the Wind by Margaret Mitchell. Each of these authors has been directly or indirectly affected by war, which is evident in their works. For instance, Hemingway's experience as an ambulance driver in World War I influenced his entire literary career, leading him to portray the grim reality of war in all his works.

Günter Grass is among the writers who sought to depict the true face of war in most of his works. Born in 1927 in Danzig (now Gdańsk, Poland) to a German Protestant father and a Catholic mother of Polish descent, Grass joined Hitler's army at the age of fifteen due to his family's poverty. At seventeen, he was conscripted into the 10th SS Panzer Division Frundsberg. Soon after his enlistment, World War II broke out, and he was sent to the front lines, where he was eventually wounded and captured. Later, while studying at the Düsseldorf Academy of Arts, he supported himself by trading goods on the black market, working as a stonecutter, and playing the drums in a jazz band. Encouraged by a group of poets and writers, he began composing poetry and writing plays, though his initial works achieved only limited success (Grass, Translator's Introduction, 2000: 8-9).

Similarly, Bakhtiyar Ali is a writer whose works frequently engage with the themes of war and its consequences. Born in 1960 in Sulaymaniyah, Iraq, he pursued a degree in geology at the University of Sulaymaniyah and was injured during student protests in 1983. In 1994, amidst the internal conflicts among Kurdish political parties—often referred to as "fratricide"—he left his homeland in protest and traveled to Syria before eventually settling in Germany, residing in Frankfurt until 1999. Beyond his work as a novelist, Bakhtiyar Ali is a contemporary Kurdish intellectual known for his theoretical and analytical writings, particularly his fundamental critiques of the cultural, social, and political structures of Kurdistan (Ali, Translator's Introduction, 2007: 55).

Having witnessed the events in Kurdistan during the Ba'athist regime firsthand, Bakhtiyar Ali's experiences shaped his perspective. At the same time, his exposure to Western literature, particularly German literature, during his stay in Europe created a strong connection between The City of White Musicians and The Tin Drum.

Research Questions and Methodology

This research follows a descriptive-analytical method, utilizing library and documentary sources. The study begins with an overview of both novels, followed by an examination of their historical contexts, which is essential for analyzing the findings. Finally, it explores the intertextual relationships between the two works. By so doing, this study seeks to provide a well-founded response to the following questions: Is The City of White Musicians influenced by The Tin Drum? In which aspects is Bakhtiyar Ali's novel most significantly affected by Günter Grass's work?

Findings and Conclusion

According to intertextuality theory, no text is entirely independent; every text either responds to its predecessors or influences future works. Language, being a social

construct, enables texts to engage in dialogue with one another, forming a perceptible network of relationships that shape literature as a unified global entity. Genette classified these relationships as explicit, hidden, or implicit. Writers and poets influence one another, contributing to an interconnected literary tradition.

Bakhtiyar Ali, a contemporary Kurdish writer, left his homeland due to war and social issues and eventually settled in Germany. His exposure to Western literature, particularly the works of Günter Grass, led to an implicit reflection of The Tin Drum in The City of White Musicians. This intertextual presence is not concealed; rather, Ali uses specific markers that allow an informed reader to recognize the connection.

The research findings reveal that The City of White Musicians is linked to The Tin Drum through its themes, particularly the relationship between war and art. Other intertextual elements include the near-mythical and supernatural character of Jaladat Kaftar, resembling Günter Grass's Oskar Matzerath, the narrative perspective that alternates between first-person and witness narration, the presence of a secondary narrator alongside the two main narrators, and the political motifs such as the Kurdish genocide (Anfal) mirroring the Holocaust.

The profound impact of Grass's novel on Bakhtiyar Ali's imagination is evident in these intertextual connections. Moreover, the political and social conditions of Ali's society, its struggles against fascism, and its parallels with Grass's war-torn world further strengthen the bond between these two works. Ultimately, what unites The City of White Musicians and The Tin Drum most is their exploration of the endurance of art in the face of war and oblivion.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۸، صص ۱۰۷-۸۱

طبل حلبی در شهر موسیقیدان‌های سپید (تحلیل بینامتنی رمان شهر موسیقیدان‌های سپید اثر بختیار علی و رمان طبل حلبی اثر گونتر گراس بر اساس نظریهٔ ژراژ ژنت)

بهار کاظمی[۱]
بدریه قوامی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۸ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۱۷**

DOI: 10.22080/RJLS.2024.26474.1449

چکیده

بینامتنیت یکی از اصطلاحات رایج در نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی معاصر است، در نظریهٔ بینامتنیت این اصل استوار است که متن نظامی بسنده و مستقل نیست، بلکه در پیوند با دیگر متن‌هاست. از بین نظریه‌پردازان، ژراژ ژنتنظریهٔ بینامتنیت را به کمال خود رساند و روابط میان متنی را با تمام تغییرات آن مورد بررسی قرار داد و آن را ترامتنیت نامید. بینامتنیتی که ژنت مطرح کرد به سه دستهٔ حضور آشکار، پنهان و ضمنی یک متن در متن دیگر تقسیم می‌شود، بر اساس نظریهٔ بینامتنیت، ادبیات به کلیتی جهانی تبدیل می‌شود که اجزای آن از انسجامی یگانه برخوردارند. خواندن طبل حلبی اثر گونتر گراس نویسندهٔ آلمانی و شهر موسیقیدان‌های سپید اثر بختیار علی نویسندهٔ اقلیم کردستان عراق و تأمل بر جزئیات هر دو متن و آشنایی با رویکرد بینامتنیت ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که طبل حلبی (متن۱) در شهر موسیقیدان‌های سپید (متن۲) حضور دارد و این حضور طبق تقسیم بندی‌های ژنت از نوع ضمنی است، ایدئولوژی مسلط بر هر دو داستان و توجه به مسئلهٔ جنگ بیش از هر چیز، در روابط میان این دو متن به چشم می‌خورد. علاوه بر موضوع داستان، پردازش شخصیت، زاویهٔ دید، و درون‌مایه از دیگر مواردی است که سبب ارتباط میان این دو متن شده است. رمان طبل حلبی با تأثیری که بر ذهن و ضمیر بختیار علی گذاشته و درونی شدن آن سبب شده است که این اثر در شهر موسیقیدان‌های سپید او به گونه‌ای تازه پدیدار شود و هم‌حضوری و سایه‌روشن طبل حلبی را می‌توان در شهر موسیقیدان‌های سپید مشاهده کرد.

واژگان کلیدی: بینامتنیت،ترامتنیت، شهر موسیقیدان‌های سپید، طبل حلبی.

۱- مقدمه

[۱]- دکترای تخصصی زبان و ادبیّات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران. رایانامه: kazmibahar7@gmail.com

[۲]- استادیار زبان و ادبیّات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: badrieh.ghavami@iau.ac.ir

بینامتنیت[1] از نتایج تحول در حوزهٔ نقد و مطالعات مربوط به متن ادبی است و از اصطلاحات رایج در نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی است که ریشه در نظریه‌های زبان‌شناختی فردینان سوسور[2](۱۹۱۳-۱۸۵۷) دارد. سوسور معتقد است: «انسان‌ها هنگام سخن گفتن و یا نوشتن وارد ایجاد روابط ارجاعی می‌شوند و روابط بین اشیاء و کلمات ـــ که ما از طریق آن اشیاء را نام‌گذاری می‌کنیم ـــ رابطه‌ای قراردادی است». (Saussure, 1974:35) دال و مدلول به خودی خود نشانه‌هایی بی‌معنا هستند که تنها در نظام زبان معنادار می‌شوند و فهم هر کدام وابسته به دیگری است. «رویکرد بینامتنی از زمان ظهورش در آثار پساساختارگرایی اواخر دههٔ شصت، هم‌چنین از سوی نظریه‌پردازانی که ریشهٔ ساختارگرای داشته‌اند اخذ و استفاده شده است». (آلن، ۱۳۹۲ :۱۳۹) به طور کلی می‌توان گفت که «ساختارگرایی یک روش است و سخن آن این است که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی می‌شود. یعنی هر پدیده، جزئی از یک ساختار کلی است». (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷)

ویکتور اشکلوفسکی[3](۱۹۸۴-۱۸۹۳) یکی دیگر از ساختارگرایان روس در قرن بیستم با درنگ بر نظریهٔ گفت و گومندی[4] و چند صدایی[5] میخائیل باختین[6] (۱۹۷۵-۱۸۹۵)، به ارتباط بین متون توجّه ویژه نشان داد و اصطلاح«مناسبات بینامتنی» را برای آن برگزید. (صفوی، ۱۳۷۶ : ۱۲۷۶) باختین زبان را دارای ماهیّتی اجتماعی می‌دانست و معتقد بود که هر عبارت و جمله و متن ادبی، یا پاسخی به نوشته‌های پیش از خود است و یا نوشته‌های پس از خود را به جواب می‌کشاند. (سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷ : ۶۶ و ۶۷) به بیان دیگر، هر سخن با سخن‌های پیش و پس از خود گفت و گو می‌کند؛ یا پاسخی است به سخنان پیشین که با آن‌ها همانندی‌های موضوعی دارد و یا پیش‌گویی و واکنشی است به سخن‌های آینده. (احمدی، ۱۳۹۳ : ۹۳) او متن را آمیزه‌ای از متن‌های دیگر می‌دانست و بر آن بود که هر متن در پیوند با متن‌های دیگر معنا می‌یابد. (سخنور، و سبزیان، ۱۳۸۷ : ۶۷) بر این اساس ادبیات پدیده‌ای جهانی و کلیتی است که اجزای آن از انسجامی واحد برخوردارند.

۱-۱- بیان مسئله

آراء ساختارگرایان که در مورد متون ارائه داده بودند، بعدها توسط ژولیا کریستوا[7](۱۹۴۱-) دنبال شد و در نهایت اونظریهٔ بینامتنیت را در سال ۱۹۶۰ ارائه داد. (نامور مطلق، ۱۳۹۰ :۱۰-۱۱) بینامتنیت عبارت

---

1 - Intertextuality

2 -Ferdinand de Saussure

3 -Viktor Shklovski

4 - Dialogisme

5 - Ployphonie

6 - Mikhail Bakhtine

7 -Julia Kristeva

است از: «کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر. خواه به گونه‌ای کامل، یا چونان پاره‌هایی». (احمدی،۱۳۹۳ :۳۲۰) به عبارت دیگر، بینامتنیت اندیشیدن در اندیشه‌های دیگران، به رسمیت شناختن حضور دیگری در متن، قائل شدن به وجود تکّثر و رد تک‌گویی است. به عقیدهٔ کریستوا: «متون از طریق تلمیح، نقل قول، تقلید سبکی، جنبه‌های فرمی، استفاده از ژانر مشترک، بازنگری، طرد و انواع و اقسام روش‌های دیگر با سایر متون ارتباط می‌یابند». (Kristeva,1973:36) تودوروف نیز معتقد است که: «نثر طبیعتی بینامتنی دارد در حالی که شعر این‌چنین نیست. از نظر باختین، پیچیدگی شعری در میانهٔ سخن و جهان موجود واقع می‌شود، ولی پیچیدگی نثر بین سخن و اداکنندگان آن قرار می‌گیرد». (تودوروف، ۱۳۹۱ :۱۲۹)

متون با شیوه‌های متفاوتی با نوشته‌های پیش یا هم‌عصر خود پیوند برقرار می‌کنند، یکی از آن‌ها پیوند در موضوع است. جنگ یکی از موضوعاتی است که نویسندگان با آن برخوردهای متفاوتی داشته‌اند و سویه‌های مختلفی در ادبیات جهان نسبت به آن وجود دارد، برخی از نویسندگان تمرکزشان روی نمایش قدرت نیروهای نظامی، لشکرکشی‌ها، اقدامات سیاستمداران و...بوده و به جنگ از زاویهٔ افتخارآمیز نگاه کرده‌اند. در این سویه از ادبیات معمولاً خود جنگیدن نقطهٔ مرکزی ماجراهاست و رمان‌های جنگی که با این دیدگاه نوشته شده‌اند به رشادت‌ها و از جان‌گذشتگی‌های سربازان و فرماندهان پرداخته‌اند. از سوی دیگر نویسندگانی هم به ابعاد و نتایج جنگ‌ها، دردها و رنج‌هایی که افراد غیر نظامی، زنان و کودکان به خاطر آن متحمل شده و می‌شوند پرداخته‌اند. در این نوع از داستان‌ها ما با چهرهٔ واقعی جنگ و آسیب‌های تاریخی و اجتماعی آن روبرو می‌شویم. از نمونه‌های آن می‌توان به جنگ و صلح تولستوی، رمان زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آید اثر ارنست همینگوی، رمان برباد رفته اثر مارگارت میچل و... اشاره کرد. هر کدام از این نویسندگان به نوعی با جنگ در ارتباط بوده‌اند و چهرهٔ جنگ در آثارشان مشهود است برای مثال؛ ارنست همینگوی و حضور او در جنگ جهانی اول به عنوان رانندهٔ آمبولانس، تا پایان زندگی‌اش بر تمام آثارش سایه افکنده و او در تمام آن‌ها به بازنمایی چهرهٔ واقعی جنگ پرداخته است. گونتر گراس از جمله نویسندگانی است که در بیشتر آثارش سعی در به نمایش درآوردن چهرهٔ واقعی جنگ داشته است. او درسال ۱۹۲۷ در دانتزیگ (گدانسگ لهستان)، از پدری آلمانی و پروتستان و مادری کاتولیک که اصالتاً لهستانی بود، زاده شد.گراس به دلیل فقر خانواده در سن پانزده سالگی به ارتش هیتلر پیوست و در هفده سالگی به لشکر دهم توپخانهٔ اس‌اس فروند برگ فراخوانده شد. زمان زیادی از خدمتش نگذشته بود که جنگ جهانی آغاز و او به میدان جنگ رفت و پس از زخمی شدن به اسارت درآمد. بعدها در دوسلدروف هنگامی که در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، هنرجو بود، هزینهٔ زندگی و تحصیلش را از خرید و فروش کالا در بازار سیاه، سنگ تراشی و طبّالی در یک گروه جاز تأمین می‌کرد. به تشویق گروه شعرا و نویسندگان اشعار زیادی سرود و نمایشنامه‌هایی نوشت که در آغاز توفیق بسیار محدودی را برای او به

ارمغان آورد. (گراس (مقدمهٔ مترجم)، ۱۳۷۹ :۸-۹) بختیار علی نیز از جمله نویسندگانی است که در آثارش به جنگ و تبعات آن توجه ویژه نشان داده است. او در سال ۱۹۶۰ در شهر سلیمانیه عراق متولد شد و پس از پایان دورهٔ دبیرستان، در رشتهٔ زمین‌شناسی دانشگاه سلیمانیه مشغول به تحصیل و در جریان تظاهرات دانشگاه در سال ۱۹۸۳ مجروح شد. او در سال ۱۹۹۴ با شروع جنگ‌های داخلی میان احزاب سیاسی کردستان که به «برادرکشی» معروف است به نشانهٔ اعتراض به چنین وضعیت اسفناکی وطن را ترک کرد و راهی سوریه شد و از آن‌جا به آلمان مهاجرت کرد و تا سال ۱۹۹۹ در فرانکفورت اقامت گزید. بختیار علی علاوه بر کار نویسندگی یکی از روشنفکران معاصر کرد است که تألیفاتی نظری و تحلیلی دارد و بیشتر شهرتش در این زمینه به دلیل نوشتن نقدهای بنیادینی است که در آن‌ها به تحلیل ساختارهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی حاکم بر کردستان پرداخته است. (علی (مقدمه مترجم)، ۱۳۸۶ : ۵۵) بختیار علی حوادث کردستان در زمان حکومت بعث را با چشم خود دیده و در بطن آن جامعه زندگی کرده است، از طرفی دیگر سفر بختیار علی به اروپا و زندگی در آن‌جا و تأثیرپذیری از ادبیات غرب به ویژه آلمان باعث پیوند میان شهر موسیقیدان‌های سپید او با طبل حلبی گونتر گراس شده است.

۱-۲- پرسش های پژوهش

پژوهش کنونی کوششی است در ارائهٔ پاسخی مستدل به این پرسش‌ها که عبارتند از:

- آیا رمان شهر موسیقیدان‌های سپید تحت تأثیر رمان طبل حلبی نوشته شده است.
- تأثیرپذیری بختیار علی و رمان شهر موسیقیدان‌های سپید اواز گونتر گراس و رمان طبل حلبی‌اش در چه زمینه‌ای بیشتر به چشم می‌خورد.

۱-۳- روش پژوهش

شیوهٔ این پژوهش، توصیفی ـــ تحلیلی است، و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است. در این پژوهش ابتدا سعی بر این شده است که به معرفی اجمالی هر دو رمان پرداخته شود، سپس بستر تاریخی هر یک از آن‌ها که برای تحلیل یافته‌های مورد نظر ضروری است با ارجاع به کتاب‌ها و اسناد مربوطه برای خواننده مشخص شده است، و پس از آن به روابط میان متنی هر دو اثر پرداخته شده است.

۱-۴- پیشینهٔ پژوهش

کسیخان (۱۳۹۰)،در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در طبل حلبی گونتر گراس و یکصد سال تنهایی گارسیا مارکز» به بررسی عناصر تشکیل دهندهٔ سبک هنری ـــ ادبی به کار رفته در این دو رمان پرداخته است و مشخص کرده است که به دلیل نبود دو عنصر قلّت و آنیّت نمی‌توان طبل حلبی

را در زمرهٔ آثار رئالیسم جادویی قرار داد، در مورد شهر موسیقیدان‌های سپید تا کنون پژوهشی صورت نگرفته، همچنین هیچ پژوهشی به بررسی روابط بینامتنی آن با طبل حلبی گونتر گراس نپرداخته است.

۲-مبانی نظری پژوهش

قبل از بررسی روابط بینامتنی دو رمان *شهر موسیقیدان‌های سپید* و *طبل حلبی* به اختصار به تعاریف و مبانی نظری آن که شامل بینامتنیت و انواع آن است پرداخته شده است.

۲-۱- بینامتنیت

بر اساس نظریهٔ بینامتنیت کریستوا، متون در یک شبکهٔ ارتباطی محسوس بر یکدیگراثرگذارند و نقش اساسی در شکل‌گیری هم دارند، تا آن‌جاکه بدون پیوند و ارتباط آشکار و پنهان و البته بیشتر پنهان هیچ‌گاهامکان ایجاد متنی صورت نمی‌گیرد. بر اساس باور کریستوا پیوندهایی که متون به شکل پنهانی با یکدیگر دارند چنان است که نمی‌توان آن‌ها را برشمرد. بنابراین او بینامتنیت را در مقابل گرایش سنتی ـ نقد منابع ـقرار داد. بینامتنیت کریستوایی فقط جنبهٔ نظری پیدا کرد و هیچ وقت برای کاربرد عملی استفاده نشد، چرا که در نظر او تمام متن برگرفته و بینامتن است و جست و جوی ظاهری نمی‌تواند ما را به سرچشمه‌های اصلی یک متن رهنمون سازد.(نامور مطلق، ۱۳۹۰ : ۱۳۵-۱۳۸) بارت متأثر از کریستوا و باختین این نکته را مطرح می‌کند که خاستگاه متن نه یک آگاهی متحد مؤلفانه، بلکه تکثری از آواها، از دیگر کلام‌ها و دیگر متن‌هاست. بنابراین، امر بینامتنی کم با بینامتن‌های مشخص سر و کار داشت است. بارت اظهار می‌کند مدلول همواره در افق است و روابط بینامتنی‌اش را نمی‌توان تثبیت کرد. (آلن، ۱۳۹۲ :۱۰۸-۱۰۴) بنابرتمام این اظهارات، از ایرادات اصطلاح بینامتنیت این است که نمی‌تواند بدون ابهام مطرح شود. توجه به رویکرد بینامتنیت در غرب به دنبال نظرات ساختارگرایانادامه یافت و رویکردهای نوینی از آن برخاست که یکی از آن‌ها ترامتنیت ژرار ژنت[1] (۲۰۱۸-۱۹۳۰) است، بینامتنیتی که ژنت ارائه داد پیوندهای میان متنی را با تمام گسترهٔ آن مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد، چرا که قلمروهای ساختارگرایی باز، پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی را در بر می‌گیرد. او مجموعهٔ این پیوندها را ترامتنیت[2]می‌نامد؛ ترامتنیت چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. (نک، نامور مطلق، ۱۳۹۰ : ۸۵ - ۸۶) ترامتنیتی که ژنت مطرح کرد به مراتب گسترده‌تر از مسئلهٔ بینامتنیت بود،و بینامتنیت یک بخش

1 - Gererd Genette

2 - Transtextuality

از بخش‌های پنج‌گانهٔ ترامتنیت ژرار ژنت محسوب می‌شد. ترامتنیت ژنت شامل به پنج دستهٔ بزرگ بینامتنیت، سر متنیت[1]،پیرامتنیت[2] ، فرامتنیت[3]وزبرمتنیت[4]است که هر یک تقسیم‌بندی‌های دیگر دارند.

۲-۱-۱- بینامتنیت از دیدگاه ژنت

با توجه به آنچه در مقدمهٔ الواح بازنوشتی[5]نگاشته شده است، بینامتنیت مطرح شدهٔ ژنت را می‌توان از بینامتنیت کریستوایی و دیگر آراء ساختارگرایان جدا کرد. ژنت محور بینامتنیت را حضور همزمان دو یا چند متن و همچنین حضور بالفعل یک متن در متن دیگر می‌داند و به تأثیر آن‌ها بر یگدیگر و روابط میان آن‌ها می‌پردازد. (احمدی، ۱۳۹۳ : ۳۲۰) گسترهٔ بینامتنیت مطرح شده توسط ژنت به هم‌حضوری میان دو متن تأکید می‌کند، یعنی هرگاه بخشی از یک متن (متن۱) در متنی دیگر (متن۲) حضور داشته باشد، رابطهٔ میان آن دو، رابطهٔ بینامتنی شمرده می‌شود. ژنت به صراحت در جستجوی رابطهٔ تأثیرگذاری و تأثیرپذیری میان دو متن است. او بینامتنیت خود را به سه دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند: بینامتنیت آشکار، بینامتنیت پنهان شده و بینامتنیت ضمنی. (نک، نامور مطلق، ۱۳۸۶ : ۸۷ و ۸۸)

۲-۱-۱-۱- بینامتنیت آشکار

در این نوع از بینامتنیت حضور صریح یک متن در متن دیگر مورد توجه است، و متن اول به شکل صریح در متن دوم حضور دارد و خالق متن دوم قصد پنهان کردن آن را ندارد. از انواع بینامتنیت آشکار می‌توان به نقل قول‌های با ارجاع و نقل قول‌های بدون ارجاع اشاره کرد. (نک، همان : ۱۸۸)

۲-۱-۱-۲- بینامتنیت پنهان شده

در این نوع از بینامتنیت حضور پنهان متن اول در متن دوم مورد بررسی قرار می‌گیرد، سرقت ادبی ـ هنری که در آن به متن مرجع اشاره نمی‌شود و بی اجازهٔ خالق آن صورت می‌گیرد، یکی از انواع مهم بینامتنیت پنهان شده است، در این نوع از بینامتنیت خالق متن دوم سعی بر این دارد تا مرجع متن خود را پنهان کند و دلیل کار او ادبی نیست و دلایل فراادبی دارد.(نک، همان)

۲-۱-۱-۳- بینامتنیت ضمنی

گاهی نیز خالق متن دوم قصد پنهان کردن بینامتن خود را ندارد؛ اما به دلایل بیشتر ادبی به شکل صریحهم آن را اعلام نمی‌کند و به نشانه‌های ضمنی اکتفا می‌کند، و به یاری نشانه‌هایی که در متن خود به کار می‌برد، می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت؛ بینامتنیت ضمنی نه مانند

---

1 ـ arcitextuality

2 ـ Paratexttuality

3 ـ Metetextuality

4 ـ Hypretextuality

5 ـpalimsestes

بینامتنیت آشکار مرجع خود را اعلام می‌کند و نه مانند بینامتنیت پنهان شده می‌کوشد تا آن را پنهان سازد؛ به همین دلیل تنها کسانی که نسبت به متن اول آگاهیو آشنایی دارند متوجه این بینامتنیت می‌شوند. کنایات، اشارات، تلمیحات و... مهم ترین اشکال این نوع از بینامتنیت هستند. ژنت دربارهٔ این موضوع می‌نویسد: «بینامتنیت در کمترین شکل صریح و لفظی‌اش کنایه است؛ یعنی گفته‌ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود». (همان،۸۹)

۲-۲- خلاصهٔ هر دو رمان

در ذیل جهت آشنایی با دو رمان *شهر موسیقیدان‌های سپید* و *طبل حلبی* به معرفی خلاصه‌ای از هر دو رمان پرداخته شده است.

۲-۲-۱- خلاصهٔ رمان طبل حلبی

داستان طبل حلبی به صورت خلاصه جنگ جهانی دوم، ظهور فاشیسم و پیامدهای جنگ و نژادپرستی را از منظر راوی که ظاهراً سه ساله است سوژه قرار می‌دهد، اسکار از سال ۱۸۹۹ قصه‌اش را شروع می‌کند که چطور مادربزرگ و پدربزرگش با هم آشنا شدند و مادرش به دنیا آمد، وقتی اسکار به دنیا می‌آید، پدرش می‌خواهد بعدها در مغازهٔ او فروشندگی کند و مادرش می‌گوید در سه سالگی برای او طبل حلبی می‌خرد. او در سه سالگی پس از دریافت طبل حلبی‌اش رشد جسمی خود را متوقف می‌کند. اسکار، علاوه بر طبّالی یک نیروی جادویی در صدایش دارد که به اشکال مختلف از آن استفاده می‌کند. او به واسطهٔ عقب‌ماندگی جسمی‌اش توسط افراد نادیده گرفته می‌شود و به همه جا سرک می‌کشد، و راه ارتباطی‌اش با دیگران طبل حلبی‌اش است. اسکار در خلال قصهٔ زندگی‌اش، تحولات جنگ جهانی دوم را تعریف می‌کند. با شروع جنگ جهانی توانایی‌های اسکار از جمله توانایی ذهنی و جیغ شیشه‌شکنش رشد می‌کند، تا آنجا که جنگ به پایان می‌رسد و آلمان شکست می‌خورد. پس از پایان جنگرشد جسمانی اسکار آغاز می‌شود. گراس به بهانهٔ داستانِ زندگیِ اسکار به روایتی دقیق و ریزبینانه از جامعهٔ جنگ‌زدهٔ آلمان می‌پردازد.

۲-۲-۲- خلاصهٔ رمان شهر موسیقیدان‌های سپید

رمان روایتی است از فاجعهٔ انفال و نسل‌کشی کردها در عراق، قهرمان داستان، جلادت کفتر یکی از سه موسیقیدانی است که بختیار علی به روایت زندگی آن‌ها در روزگار جنگ می‌پردازد. سلوا تحان، نقاش تابلوی « شهر موسیقیدان‌های سپید» است که به دست کودتاچیان حزب بعث کشته می‌شود، این تابلو به دست کیومرث یزدانی‌خرم می‌رسد و سرانجام به موزهٔ بزرگ دکتر موسی بابک راه پیدا می‌کند، جلادت از میان این سه موسیقیدان کسی است که از فاجعهٔ کشتار کردها جان سالم به در می‌برد، او با سفر

به شهر غبارهای زرد که شهر روسپی‌های غمگین است، به حاشیهٔ امنی از جنگ سفر می‌کند که در این شهر اشباحی را می‌بینیم که همه از بازماندگان جنگ هستند، او در آنجا با دکتر موسی بابک آشنا می‌شود که رسالتش حفظ زیبایی‌ها و آثار هنری در روزگار جنگ است. پس از اتفاقاتی که در طول داستان برای جلادت می‌افتد رسالت موسی بابک که حفظ زیبایی‌ها از جهان جنگ است به او می‌رسد.

۳-۲- بررسی زمینهٔ تاریخی دو رمان

آشنایی با زمینهٔ تاریخی هر دو رمان جهت بررسی روابط بینامتنی دو آن‌ها ضروری است، بنابراین به توضیح مختصری از زمینهٔ تاریخی هر دو اثر پرداخته شده است.

۳-۲-۱- زمینهٔ تاریخی رمان طبل حلبی

بعد از آن که هیتلر در سال ۱۹۳۳ روی کار آمد، دشمنی‌اش با یهودیان را آغاز کرد. او علت شکست آلمان در جنگ جهانی اول را خیانت یهودیان می‌دانست. (شربوک، ۱۳۹۶ :۷۶) هیتلر پس از روی کار آمدن، سیاست‌هایی همچون؛ بایکوت سراسری مغازه‌های یهودیان که باعث شکست و از دور خارج شدن اقتصاد آن‌ها می‌شد را اعمال کرد، او با اجرای «قانون بازسازی استخدام کشوری» وکلا و پزشکان یهودی را از کار برکنار کرد. (براکل، ۱۳۹۶ :۳۸-۴۱) با شروع جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹، آلمان نازی تمام اروپا را درنوردید و نابودی یهودیان را در همه جا ادامه داد، غالب جمعیّت یهودیان در لهستان بود که نازی‌ها آن‌ها را دستگیر می‌کردند و از شهر بیرون می‌بردند و تیرباران می‌کردند. نازی‌ها تنها به این بسنده نکردند و در کنفرانسی «راه حل نهایی مسئلهٔ یهودیان» را مورد بررسی قرار دادند. (شربوک، ۱۳۹۶ :۷۷) راه حل نهایی آن‌ها شامل؛ کشتن با استفاده از گاز، تیرباران، اعمال خشونت، بیماری و گرسنگی و.. بود. به عقیدهٔ برود کرب، ناسیونال سوسیالیست‌های اروپا به شیوه‌ای نظام‌مند و پیگیرانه کشتار یهودیان را انجام دادند که با تیر باران‌های دسته جمعی شروع شد و با کشتارهای دسته جمعی در اتاق‌های گاز به پایان رسید. (برود کرب، ۱۳۹۵ : ۱۶۱) متفقین بعد از پیروزی و پایان جنگ با واقعیت تلخ کشته شدن میلیون‌ها نفر اروپایی در کوره‌های آدم سوزی روبرو شدند و سال‌ها بعد از این واقعه، آن را هولوکاست نامیدند.

۳-۲-۲- زمینهٔ تاریخی رمان شهر موسیقیدان‌های سپید

بعد از روی کار آمدن حزب بعث دو سیاست نوین علیه کردها ابداع شد، اول حملهٔ شدید سربازی و شکست دادن جنبش (کردی) و دوم سیاست تعریب کردن مناطق کردنشین که در انجام اولین اقدام ۴۰ هزار نفر از منطقهٔ استراتژی کرکوک به خاطر کرد بودن بیرون رانده شدند. (شالیان، ۲۰۱۰ : ۱۱۰-۱۱۱) حزب بعث به عنوان حزب حاکم عراق در سال‌های ۱۹۶۳ تا ۲۰۰۳ بزرگترین مسئولیت جنایات جینوساید[1] کردن ملت کرد را عهده‌دار بود، کردهای فیلی (فه‌یلی) از سال ۱۹۶۳ از طرف دولت عراق، به شیوه‌های

1 برای اولین بار بعد از جنگ جهانی دوم به کار رفت که در آن بر مهم‌ترین حق که حق حیاتی انسانی است تأکید شد.Genocide-

متفاوتی مورد آزار و کشـــتار دســـته جمعی قرار می‌گیرند. در ســـال ۱۹۸۳، ۸۰۰۰۰ هزار نفر از کردهای بارزانی دستگیر شده و در بیابان‌های جنوب عراق تیرباران شدند و در گورهای دسته جمعی از بین رفتند. (سل‌یمان ، ۲۰۱۴ : ۳۷-۳۰) در دهۀ ۸۰ رژیم بعث تحت فرمان صدام حسین شدیدترین و وقیحانه‌ترین حملات خود به مناطق کردنشین را آغاز کرد که هدف نهایی آن ریشه‌کن کردن ملت کرد بود، در این عملیات که به عملیات انفال نامزد شده بود، کشتار، تبعید، زنده به گور کردن و... از استراتژی‌هایی بود که رژیم بعث عراقی برای از میان برداشتن کردها به کار می‌برد.

۳-تحلیل داده‌ها

در ذیل به بررسی پیوندهای بینامتنی دو اثر که شامل پیوند در موضوع، شخصیت، زاویۀ دید و درون‌مایه است پرداخته شده است.

۳-۱- پیوند در موضوع

آنچه بیش از هر چیز شهر موسیقیدان‌های سپید و طبل حلبی را به هم پیوند می‌دهد موضوع مشترک آن دو است، تقابل جنگ و هنر، مسألۀ اصلی و ایدئولوژی دو نویسنده است که تمام تلاش خود را بر آن متمرکز کرده‌اند.

اسکار ماتزرات، شخصیت اصلی رمان گراس، از همان ابتدای داستان و ماجرای تولدش، برائت خود را از سیاست و همچنین ادامۀ شغل پدرش (بقالی) اعلام می‌کند. او بعد از دریافت طبل حلبی‌ای کههدیۀ تولد سه سالگی‌اش است، تصمیم می‌گیرد که دیگر بزرگ نشود و در همان سه سالگی بماند و با پرت کردن خود از پله‌های زیرزمین رشد خود را متوقف می‌کند. اسکار اگر چه تا سی سالگی رشد جسمانی نمی‌کند اما رشد عقلانی او چند برابر دیگران است. گراس با دگرگونه کردن شخصیت اصلی داستانش و رشد ناهنجار او می‌خواهد؛ کنایه‌ای به تحولات ناهنجار سال‌های سلطۀ فاشیسم بر اروپا داشته باشد. اسکار با رشـد غیرمعمولش نگاهی دگرگونه به جهان دارد، نگاه کودکی که نه سـیاسـت می‌شـناسـد نه پایبند معیارهای اخلاقی است، او بر طبل حلبی خود می‌کوبد و بر سر کوی و بازار جار می‌زند. اوج تقابل جنگ و هنر در صـحنه‌ای اسـت که اسـکار به تظاهراتی که نازی‌ها در مای‌ویزه راه انداخته‌اند می‌رود و با پنهان کردن خود در زیر تریبون ارتش هیتلر، آهنگ مارش زمخت نازی‌ها را با کوبیدن بر طبل خود، و اجرای آهنگ والس و ضرب پارلستون جیمی تایگر بر هم می‌زند و جمعیتی را که به طرفداری از ارتش هیتلر و برای گوش دادن به سـخنرانی سـران حزب نازی جمع شـده بودند به رقص در میان چمن‌ها و درختان وا می‌دارد تا جایی که، مراسـم و سـخنرانی را از یاد می‌برند. (رک. گراس، ۱۴۰۰: ۱۴۸-۱۵۶) نویسـنده از زبان قهرمان داستانش مخالفت خود را با هر نوع حزب و حزب‌گرایی و سیاست اعلام می‌کند:

«آن روزها هنوز آدم می‌توانست با یک طبل بی‌مقدار حریف کسانی بشود که پا، یا پشت تریبون بودند... این را هم بگویم که اسکار فقط به میتینگ قهوه‌ای پوشان پیله نمی‌کرد. علیه سرخ‌ها و سیاه‌ها، پیشاهنگان و پیراهن اسفنجیان (فرقهٔ صلح مسیح)، علیه شاهدان تجلی یهوه و... هم زیر تریبون می نشست». (همان، ۱۵۹)

او با یان برونسکی پسر دایی مادرش (پدر احتمالی‌اش) به پست لهستان می‌رود به امید این‌که، سرایدار آن‌جا، آقای کوبوالا طبلش را تعمیر کند، در این هنگام پست لهستان در محاصرهٔ ارتش اس‌آ است و بعد از آن جنگ میان پست لهستان و ارتش اس‌آ صورت می‌گیرد، اما آنچه در این میان برای اسکار مهم است نه لهستان و نه آلمان و نه جنگ میان آن دو است بلکه طبلش و تعمیر آن و به غنمیت بردن طبل فرزندان آقای ناچالنیک، مدیر کل پست لهستان است: «اقدامات احتیاطی را که امیدوار بودم طبلم را از گلوله و ترکش های نارنجک حفظ کند به پایان رساندم..» (همان، ۲۹۳-۲۹۴) و در آخر هم برائت طبلش را به دلیل رنگ سرخ و سفیدش از پرچ لهستان اعلام می‌کند: «آخر طبل من با خون لهستانی‌ها چه وجه قرابتی داشت.. این فکر در من قوّت گرفت که اصلا صحبت لهستان نیست. صحبت سر طبل شکم دریدهٔ منست». (همان، ۲۹۸)

نویسنده در جای دیگر داستان دفاعش را از هنر و ماندگاری آن، هنگامی که اسکار همراه با گروه سیرک ببرا به منطقهٔ نورماندی و بتونی که ارتش آلمان برای دفاع از کشور خود، در مقابل متفقین ساخته می‌رود اعلام می‌کند؛ بتونی که سرجوخه لانکس که قبلا شغلش نقاشی بوده با میخ و دکمه و سیم خاردار و شنگرف آن را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند و آن را: «عرفانی، وحشی، ملال آور» (گراس، ۱۴۰۰ :۴۴۸) نام‌گذاری می‌کند. نویسنده از زبان ببرا بیان می‌کند که: «تا هزار سال دیگر مردم به تماشای بتون می آیند». (همان، ۴۵۶) به بیان دیگر نویسنده، آن‌چه که در میانهٔ این جنگ‌ها ماندگار است، هنر است و هنرمندان در میانهٔ جنگ هم می‌توانند راه خود را پیدا کنند. اسکار در جای دیگر داستان با بحثی که با کلپ دوستش می‌کند موسیقی و هنر را از سیاست و دین جدا می‌انگارد:

«در این‌که ملکه الیزابت (ملکهٔ اسکاتلند) اصلاً از نی انبان و نوای آن چیزی بفهمد تردید کردم و گریزی هم به اعدام ننگین ماری استوارت ملکهٔ کاتولیک اسکاتلند که سر خود را در راه ایمانش داده بود زدم و خلاصه این‌که به کلپ فهماندم که اسکار ملکه الیزابت را از هر گونه ذوق و شعور موسیقی بی بهره می‌داند». (همان، ۶۸۰)

شهر موسیقیدان‌های سپید، تصویرگر نیروی محافظت از زیبایی در درون هر انسان است و اینکه در درون هر انسان یک منجی و محافظ زیبایی وجود دارد که با آن می‌تواند به مقاومت علیه درندگی و وحشی‌گری بپردازد و بالاترین سطح مقاومت آن است که انسان در برابر جلادها به محافظت از زیبایی و

ارزش‌های والا بپردازد. رمان، قصهٔ زندگی هنرمندان در روزگار جنگ وخونریزی است؛ هنرمندانی که در چنگال فاشیست‌ها روزگار می‌گذرانند. یگانه مکان اتوپیایی در رمان، شهر موسیقیدان‌های سپید است که واقعییتی تهی از نیروی کشتن و فراموش کردن زیبایی است.

اوج تقابل جنگ و هنر، در داستان بختیار علی لحظهٔ تقابل سامر بابلی و جلادت کفتر است، هنگامی که سروان سامر بابلی که یکی از مهره‌های کشتار کردهاست، نوای فلوت جلادت را می‌شنود و از کشتن او سر باز می‌زند: «آهنگی بود که گویی خدا خودش بی واسطه در تدوین آن دست داشت... چیزی که باعث خلاصی تو شد، آن موسیقی ملکوتی‌ات بود». (علی، ۱۴۰۰ :۲۶۸-۲۶۹)

البته پیش‌تر هم موسیقی بر روح سامر بابلی اثر گذاشته بود: «در یکی از همان شب‌ها، غرق مهتاب بودم و مهتاب سرخوشم کرده بود و خود را همتراز نیروهای افسانه‌ای طبیعت می‌دیدم، حادثه‌ای اتفاق افتاد که همهٔ غرور و شوکتم را شکست؛ آن شب صدای فلوتی از کوچه به گوش من رسید..موسیقی مرا شکست داد.. من که این جنگ را باخته بودم». (همان : ۲۵۸-۲۶۱) بعد از شنیدن صدای فلوت، سروان سامر بابلی با خود عهد می‌کند که دیگر دستش را به خون کسی آلوده نکند. (همان : ۲۶۳)

نویسنده از زبان شخصیت‌های اصلی داستان جملاتی را بیان می‌کند که در واقع ایدئولوژی اصلی او و نگاهش به جهان است؛ از زبان موسی بابک بیان می‌کند که؛ هنرمندانی مانند ماتیس و پیکاسو هستند که جهان‌بینی ما را دگرگون کردند، نه پیامبرها و مارکس، نه انقلاب فرانسه و انقلاب اکتبر و دنیا جز درون تابلوها و به وسیلهٔ هنرمندان هیچ تغییری نمی‌کند. (علی،۱۴۰۰ : ۳۶۵) از زبان دالیا سراج الدین می‌گوید که؛ اگر کسی بتواند به موسیقی گوش کند، دیگر نیازی نیست به پیامبران گوش دهد، چون هر چه خدا می‌خواهد به آدم بگوید، در موسیقی هم هست. (همان، ۷۱۳) از طرف دیگر کارهایی که شخصیت‌های داستانش انجام می‌دهند همان هدف اصلی نویسنده و آن نگهبانی و پاسداشت زیبایی در روزگار جنگ و نسیان است. موسی بابک در داستان، علاوه بر پزشکی و نجات انسان‌ها، نگهبان زیبایی است و آن‌ها را از خطر نابودی در روزگار جنگ نجات می دهد: «من بیست و پنج سال اینجا ایستاده‌ام و زیبایی‌ها را نجات داده و می‌دهم. .. مثل یکی از الهه‌های یونان باستان دست‌هایم را در مسیر باد می‌گشایم و تابلوهای بر باد رفته و تاریخ کشته شده‌ها را شکار می‌کنم». (همان : ۱۷۵) (رک. همان : ۱۷۷) جلادت بعد از مرگ و زندگی دوباره و بازگشتش از شهر موسیقیدان‌های سپید، همچون ققنوسی که از خاکستر خود سربرآورده تبدیل به یکی از نگهبان‌های زیبایی می‌شود که وظیفه‌اش این است که بین دنیا و زیبایی‌های کشته شده در رفت و آمد باشد و زیبایی‌های فراموش شدهٔ درون انسان‌ها را بیدار کند. (همان، ۷۵۲)

۳-۲- پیوند در شخصیت

در هر دو رمان، شاهد دو کاراکتر تقریباً ماورایی هستیم، اسکار ماتزرات و جلادت کفتر، دو شخصیتی که ویژگی‌های مشترکی دارند، از مهم‌ترین این ویژگی‌ها، موسیقی است. این دو شخصیت با زبان موسیقی حرف می‌زنند، اسکار، داستان خود را با کمک طبلش روایت می‌کند: «باری، بنا به افشاگری‌های طبلم، در آن بعد از ظهر پاییزی...» (گراس، ۱۴۰۰: ۱۷) حتی گاهی یک طبل را برای املای و افشای داستانش کافی نمی‌داند: «گرچه مضمون این فصل طوری است که یک طبل به جاییش نمی‌رسد و فریاد می‌زند و ارکستری گرسنه و غرنده می‌خواهد». (همان : ۲۵۹) اسکار در جای دیگر از داستان، به وسیلهٔ طبلش با دوستش، کلپ حرف می‌زند و داستان زندگیش را برای او تعریف می‌کند. (گراس،۱۴۰۰ : ۶۸۲-۶۸۱) جلادت از طریق موسیقی و فلوتی که می‌نوازد، سرهنگ قاسم را پیدا می‌کند، با او دوست می‌شود و از طریق موسیقی با هم حرف می‌زنند. (علی، ۱۴۰۰: ۵۰)آشنایی اسکار و جلادت با سازهاشان از همان دوران کودکی است، اسکار بعد از دریافت طبلِ هدیهٔ تولد سه سالگی‌اش، شروع به طبالی می‌کند. (گراس، ۱۴۰۰ : ۴۹) جلادت نیز با فلوتی که در هشت سالگی بعد از مرگ همسایه‌شان استاد سرمد به او می‌رسد نواختن را آغاز می‌کند. (علی، ۱۴۰۰ : ۴۸ و ۴۹) هر دو شخصیت ناچارند مدتی از سازشان دور بمانند. اسکار بعد از مرگ ماتزرات (پدرش) مجبور است برای مدتی از طبلش دور بماند و رنجی طاقت فرسا متحمل شود: «طبلم را از گردنم درآوردم و آن را همراه چوبک‌هایش در گور ماتزرات انداختم و تصمیم گرفتم بزرگ شوم». (گراس، ۱۴۰۰: ۵۴۸) جلادت کفتر بعد از رفتن به شهر غبارهای زرد به ناچار مجبور است، موسیقی آسمانی‌اش را به موسیقی مبتذل تبدیل کند و آن را از یاد ببرد: «در این شهر، موسیقیدان واقعی را دیر یا زود می‌کشند، وگرنه کاری می‌کنند که خودش خودش را بکشد». (علی، ۱۴۰۰ : ۲۰۵) (رک. همان: ۲۰۶ و ۲۱۱ و ۲۱۴) اما آنچه بیش از هر چیز در داستان‌های هر دو نویسنده در مورد شخصیت اصلی داستان‌شان به چشم می‌خورد، سعی نویسندگان، در نشان دادن تشابه آن‌ها با مسیح است. هر چند به طور واضح به آن اشاره نشده است اما می‌توان در خلال هر دو داستان به آن پی‌برد؛ اسکار ماتزاراتِ داستان گراس، در بسیاری از جاها به مسیح ربط داده شده است. او وقتی به کلیسای قلب مسیح می‌رود، متوجه شباهت مریم مجدلیه با مادرش خودش می‌شود. (گراس، ۱۴۰۰ : ۱۸۱) از طرف دیگر عیسیِ دل درآمدهٔ کلیسا را بی‌شباهت به یان برونسکی، پسر دایی مادرش و پدر احتمالی خودش نمی‌داند، و چشمان برونسکی‌وار مسیح را همتای چشمان خودش می‌داند. (همان : ۱۷۸-۱۷۹) در جای دیگر اسکار، مجسمهٔ مسیحِ کلیسا را برادر دوقلوی خود می‌داند که تنها فرقشان نداشتن طبل در زیر مشت‌های گره کردهٔ مسیح است که این کار را انجام می‌دهد و طبلش را زیر مشت‌های او قرار می‌دهد و از او انتظار دارد که بنوازد و معجزهٔ خود را نشان دهد. (گراس، ۱۴۰۰ : ۱۸۲-۱۸۵) اسکار به امید معجزه چندین‌بار در طول داستان این کار را تکرار می‌کند و ناامید نمی‌شود. (همان : ۴۳۱) در نهایت انتظار او

جواب می‌دهد و مجسمهٔ مسیح شروع به طبل نوازی می‌کند و اسکار بعد از دیدن معجزهٔ مجسمهٔ مسیح این جمله را از زبانش می‌شنود: «ای اسکار، تو صخره‌ای هستی که من کلیسای خود را رویت بنا خواهم کرد. دنبال من بیا». (همان: ۴۷۶) پس از آن، اسکار خود را جانشین عیسی می‌داند و بعد از آشنایی با گروه گردگیرها خود را عیسی معرفی می‌کند. (گراس، ۱۴۰۰ : ۴۸۸) آن‌ها را حواریون خود می‌خواند (همان : ۴۷۸ و ۴۹۵) و حتی در کلیسای قلب مسیح، مراسم تحلیف را با گروه گردگیرها برگزار می‌کند. (همان: ۵۰۱ و ۵۰۶-۵۰۷) اسکار در تابلوی مادونا[1] که توسط راسکولنیکف کشیده می‌شود، در چهرهٔ عیسی ظاهر می‌شود: «من در این تابلو عریان، به صورت گورزایی روی زانوی زریف و کرک پوش اولا نشسته بودم و عیسی بودم و اولا مریم عذرا بود». (گراس، ۱۴۰۰ : ۶۳۳) حتی وقتی پلیس بین الملل او را دستگیر می‌کند اول به آلمانی و فرانسه و بعد به انگلیسی خود را عیسی معرفی می‌کند. (همان: ۷۹۰) و در پایان داستان وقتی تولد سی سالگی اسکار را جشن می‌گیرند دوستانش به او می‌گویند: «عیسی که سی سالش شد راه افتاد که برای خود حواری دست و پا کند». (همان: ۷۷۷) تو هم باید برای خودت حواری جمع کنی. (همان : ۷۸۷) در شهر موسیقیدان‌های سپید، دالیا رابطهٔ خود با جلادت را این‌گونه می‌پندارد: «باور دارم نیرویی ماورایی تو را به من سپرده، همان‌طور که عیسی را به مریم مجدلیه سپردند». (علی، ۱۴۰۰ :۱۸۹) علی شرفیار، یکی از راویان داستان، وقتی با جلادت دیدار می‌کند او را به عیسی شبیه می‌داند: «دست‌هایش را که باز کرد، جای میخ‌ها را به وضوح روی دست‌هایش دیدم. دو جای میخ بزرگ مثل جای میخ‌های مسیح، اگر از صلیب پایین می‌آمد و نمی‌مرد». (علی، ۱۴۰۰ : ۴۴۰) در ماجرای دستگیری و اعدام جلادت توسط احزاب داخلی کردستان، برای به دست آوردن نقشهٔ گورهای دسته جمعی، اعدام او همچون لحظهٔ به صلیب کشیدن مسیح توصیف می‌شود: «نمی‌دانستم که قرار است با آن میخ‌ها به صلیب کشیده شوم». (همان: ۷۳۴) (رک. همان: ۷۳۵) موسی بابک، جلادت و رسالتش را که نجات زیبایی‌های کشته از سرزمین مرگ است، همچون مسیح و نجات‌بخشی او می‌داند: «اما سخنان دکتر بابک دربارهٔ سوختن و برخاستن، مرده و زنده شدن و مسیح و بازگشتش، مرا برگرداند سر جای اول» (همان: ۶۶۲) و زندگی ققنوس وار جلادت را به مسیح و بازگشتش ربط می‌دهد. داستان قهرمان گونتر گراس و بختیار علی را می‌توان تمثیلی از اسطورهٔ مسیح دانست، چرا که در دسته‌بندی اساطیر (اساطیر ریشه و بن، اساطیر رستاخیزی، اساطیر نجات‌بخشی، اساطیر ایزدان و باشندگان متعال، اساطیر پیامبران و قدیسان و...) (نک. اسماعیل پور، ۱۳۷۷ : ۶۴-۷۰) مسیح در دستهٔ اساطیر رستاخیزی قرار می‌گیرد. مسیح، همان انسان آرمان‌خواه و هدفمند که در پای‌بندی به باورهای خود، رنج‌های بسیاری را تحمل نموده است و در پاسبانی از همین ارزش‌ها، به مسلخ مرگ می‌رود. هر دو نویسنده در پی شرایط نابهنجار سرزمین‌های

---

۱ - مادونا به معنی بانوی من عنوان حضرت مریم است.

خود، در آرزوی رستاخیزی دوباره‌اند و محوریت هر دو نویسنده، فدا شدن در مسیر جاودانگی و آرزوی رستاخیزی دوباره است. در پایان داستان طبل حلبی، تولد سی سالگی اسکار برابر است با پایان جنگ جهانی، وقتی نویسنده از زبان دیگر شخصیت‌های داستانش، اسکار را همچون مسیحی می‌داند که در سی سالگی باید دنبال حواری باشد، می‌تواند نشانی از زندگی و تلاش دوبارهٔ بعد از دوران جنگ باشد که در قالب، معنا و مفهومی تازه سر بر می‌آورد. مرگ جلادت و زندگی دوبارهٔ ققنوس‌وار او، مفهوم زندگی دوباره و رستاخیز در جهانی فارغ از جنگ و کشتار را به خواننده القاء می‌کند. از سوی دیگر، اسکار ماتزراتِ گونتر گراس و جلادت کفترِ بختیار علی، یادآورِ اسطورهٔ اورفئوس نیز هستند، اورفئوس، در اساطیر یونانی، خواننده ترکیایی بود که نغمه‌های چنگ او حتی درختان و سنگ‌ها را افسون می‌کرد. او عاشق زنی به نام اوردیکه می‌شود و با او ازدواج می‌کند، اما مار اوردیکه را نیش می‌زند و می‌کشد. اورفئوس برای بازیافتن معشوقش به قلمرو هادس (عالم مردگان، دوزخ) می‌رود. پرسفونه، همسر هادس (فرمانروای مردگان) تحت تأثیر ساز اورفئوس، می‌پذیرد که اوردیکه را آزاد کند. مشروط به این‌که، اورفئوس تا پیش از خروج از هادس به پشت سر خود و اوردیکه ننگرد. در طول راه و هنگامی که نزدیک عالم زندگان می‌رسند. اشتیاق بر اورفئوس غالب می‌آید و شرط را از یاد می‌برد و به پشت سر خود می‌نگرد و اوردیکه ناپدید می‌شود و به جهان زیرین باز می‌گردد و چندی بعد هم اورفئوس برای همیشه به وی می‌پیوندد. (نک. فرزاد، ۱۳۸۸ :۱۷ و ۱۸) در واقع اورفئوس پدر ابدی تمام موسیقیدان‌های بزرگ است. اورفئوس یکی از نفرین شده‌ترین موجودات اساطیری یونان است که داستانی پر رمز و راز و عاقبتی دهشتناک دارد، او این بدبختی را برای همهٔ هنرمندان و شخصیت اصلی داستان گراس و علیبه ارث می‌گذارد. اورفئوس جز سازش سلاح دیگری ندارد و بر این باور است که تنها به وسیلهٔ هنر می‌تواند در برابر مرگ بایستد. همچنان که جلادت و اسکار این‌گونه‌اند و سعی دارند به وسیلهٔ سازشان در برابر جنگ و نسیان بایستند. سفر اورفئوس به دوزخ، سفری نمادین است که نشان می‌دهد، هنرمند باید آمادگی این را داشته باشد که به دل دوزخ سفر کند، و امّا دوزخ اسکار ماتزرات و جلادت کفتر جنگ‌هایی است که توسط فاشیسم غربی و فاشیسم شرقی به راه افتاده‌اند. هنرمند این مناطق محکوم است که هر روزه از این دوزخ عبور کند. جلادت و اسکار به وسیلهٔ سازشان می‌خواهند اصل و اساس امور را دگرگون سازند و با آن در برابر مرگ و نیستی بایستند. ناتوانی و ناکارآمدی قدرت سحرآمیز اورفئوس، در گسترهٔ دید قرار می‌گیرد؛ شور و شوقی برای آیندهٔ اورفئوس دیده نمی‌شود. محبوبه در عالم مردگان (جنگ) است، با این تفاسیر اسکار و جلادت، نقش راهبری را در عالم مردگان بازی می‌کنند که در جستجوی اوردیکه (صلح و آشتی) جز شکست و ناکامی چیز دیگری نصیبشان نمی‌شود، با این همه نومید نمی‌شوند و دوباره کارشان را آغاز می‌کنند.

۳-۳- پیوند در زاویهٔ دید

انتخاب نوع زاویهٔ دید، بستگی به نوع تأثیری دارد که نویسنده می‌خواهد بر خواننده بگذارد. هر دو رمان به لحاظ ساختاری دو زاویهٔ دید و دو راوی اصلی دارند: راوی ناظر (شاهد ـــ نویسنده) و راوی اول شخص (من ـ قهرمان).

وقتی داستان از زبان شخصیت غیر اصلی و کم اهمیت که می‌تواند به شخصیت‌های داستان از خارج نگاه کند و در عین حال همراه آن‌ها باشد و به شکل مستقیم یا غیرمستقیم در داستان سهیم باشد، روای به شکل ناظر یا شاهد (نویسنده) ظاهر می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۸۸ :۲۴۰)

در رمان طبل حلبی، نویسنده به عنوان راوی حضور دارد و حضور خود را در بعضی جاهای داستان به خواننده اعلام می‌کند: «همین الان بند آخر نوشته‌ام را یک بار دیگر خواندم. درست است از آنچه نوشته‌ام راضی نیستم ولی قلم اسکار باید از این بابت ناراضی‌تر از من باشد زیرا در نقل ماجرا بیش از اندازه جانب ایجاز را رعایت کرده». (گراس، ۱۴۰۰: ۳۲۵) و روایت قسمتی از داستان اسکار (قهرمان داستان) به عهدهٔ اوست: «اسکار با خستگی برخاست. بر گرانی سر و درد استخوان هایش چیره شد و...» (همان: ۳۲۰) (رک. همان: ۴۹ و ۲۲۶ . ۴۸۸ و ۴۹۲ و..)

نویسنده و راوی شاهد و ناظر، در رمان شهر موسیقیدان‌های سپید نیز از همان ابتدای داستان حضور خود را برای خواننده روشن می‌کند. او در داستان خود را علی شرفیار معرفی می‌کند که بعد از دیدار با شاهرخِ شاهرخ تصمیم به نوشتن داستان جلادت می‌کند: «اکنون تنها چیزی که باید بدانید، توافق عجیبی است که بین من و جلادت کفتر شکل گرفت؛ این که من فقط حق دارم قسمتی از رمان را روایت کنم و می‌توانم در قسمت‌هایی که از زبان او روایت می‌شود، دست ببرم». (علی، ۱۴۰۰ : ۴۱-۴۲) سپس به روایت داستان جلادت (قهرمان داستان) می‌پردازد: «تمام مشکلات جلادت بر می‌گردد به فلوت کوچکی که در شرایط عجیبی، در هشت سالگی ، به او رسیده بود...» (رک. همان : ۴۸ و ۹۳ و ۴۱۹ و ۴۳۳ و..) روایت رمان طبل حلبی و شهر موسیقیدانهای سپید در برخی جاهای دیگر، به روای اول شخص قهرمان داستان تغییر می‌کند و بدین‌گونه جذابیت رمان را برای خواننده بیشتر می‌کند. به عقیدهٔ اخوت در این شیوه، راوی فقط شاهد نیست و یکی از شخصیت‌های داستان است که داستان زندگی خود را تعریف می‌کند و به بیان افکار و احساسات خود می‌پردازد. (اخوت، ۱۳۷۱ :۱۰۹) فصل اول داستان طبل حلبی ـــ دامن گشاد ـــ که روایت تولد اسکار است، از زبان خود اوست: «چشمان من با دو لامپ شصت واتی به نور این دنیا روشن شد». (گراس، ۱۴۰۰ :۴۸) (رک. همان، ۴۹ و ۱۷۰ و ۳۱۷) در رمان بختیار علی، فصل «فراموش کردن موسیقی»، که روایت اسارت و سفر جلادت به شهر غبارهای زرد است از زبان قهرمان اصلی داستان است:

«موسیقیدان‌هایی بودیم که با قایق به سوی دشمن می‌رفتیم. وقتی قایق را ترک کردیم، خود را در ازدحام سربازهای عرب زبان یافتیم». (علی، ۱۴۰۰ :۱۰۴) (رک. همان: ۱۱۰ و ۱۴۶ و ۱۴۸ و ۱۲۶ و ۱۷۱)

اما آن‌چه در هر دو رمان به چشم می‌خورد، علاوه بر وجود دو راوی اصلی (نویسنده و قهرمان) وجود یک روای فرعی است، راوی فرعی، زمانی وارد داستان می‌شود که، راوی قهرمان، در توصیف خود و وضعیتش دچار محدودیت است و راوی فرعی به کمک توصیفاتی که از شخصیت اصلی داستان می‌کند آن را به خواننده بهتر می‌شناساند. روای فرعی طبل حلبی، برونو، پرستار اسکار است که در فصل «رشد در قطار بارکش»، روایت سفر اسکار و خانواده‌اش از دانتزیگ به سمت آلمان غربی را بر عهده می‌گیرد: «آقای ماتزرات در دوازدهم ژوئن چهل و پنج، نزدیک ساعت یازده صبح از دانتزیگ که از همان وقت‌ها دیگر گدانسگ نام گرفته بود حرکت کرده است». (گراس، ۱۴۰۰ : ۵۶۳) (رک. همان: ۵۷۰) برونو ضمن نقل داستان، در این فصل، اطلاعاتی از وضعیت ظاهری اسکار، به خواننده می‌دهد: «قامت بیمار من یک متر و بیست سانتی‌متر است. جمجمه‌اش که حتی برای شخصی که رشد اندامش طبیعی است بزرگ است». (همان : ۵۷۳)

راوی فرعی شهر موسیقیدانهای سپید سامر بابلی است، هنگامی که جلادت تیر می‌خورد و در بیهوشی به سر می‌برد، سامر بابلی، به روایت وضعیت او، و نقل آن قسمت از داستان می‌پردازد و اطلاعاتی را در اختیار خواننده می‌گذراد که قهرمان داستان در بیان آن ناتوان است: «چند گلوله توی بدنت خالی کردم و هلت دادم توی گودال کوچک کنار جاده.. تو مرده بودی، اما می‌دانستم باید دوباره زنده شوی و...» (علی، ۱۴۰۰ : ۲۶۹-۲۷۰)

۴-۳- پیوند در درون‌مایه

پیوند میان دو داستان از لحاظ درون‌مایه به شرح زیر است:

۱-۴-۳- سیاسی

رمان طبل حلبی، دوران پر تلاطم سلطهٔ فاشیسم بر اروپا را به تصویر می‌کشد. سال‌های جنگ جهانی دوم و بعد از آن، سال‌هایی که نازیسم تمامیت‌خواه کلیسایی با وارد کردن فشار بر غیر خودی ناهنجاری‌های سیاسی ـــ اجتماعی آن دوران را سبب شده بود. نویسنده به شیوه‌ای غیرمستقیم به روایت تاریخ آلمان در آن سال‌ها می‌پردازد. اوج رمان دوران تسلط نازی‌ها بر لهستان و سال‌های پر تلاطم جنگ جهانی دوم است: «در حالی که از اینجا خاک لهستان را با موشک‌های کاونده زیر و زبر می‌کنند من با ضرب طبلم به زیارت لهستان می‌روم: لهستان نابود شد...لهستان از پا افتاد». (گراس، ۱۴۰۰ :۱۳۵)

به موجب سیاست‌هایی که هیتلر بعد از روی کار آمدن اعمال می‌کرد، یهودیان شهروندانی درجه دو بودند که بسیاری از حقوق شهروندان عادی از آن‌ها منع می‌شد. به موجب این سیاست‌ها، آن‌ها حق

ازدواج و رابطهٔ جنسی با آلمانی‌ها را نداشتند در داستان طبل حلبی وقتی مارکوس یهودی به اگنس، مادر اسکار که مسیحی است پیشنهاد ازدواج می‌دهد نمونهٔ آن را می‌توان دید: «اگه دلتون بخواد با این نوکر خودتون،... می‌دونین، همین چن وقت پیش غسل تعمیدم دادان، حالا دیگه منم مسیحیم. براتون حروم نیستم». (گراس، ۱۴۰۰ : ۱۳۳) در ۹ نوامبر ۱۹۳۸ جوانان هیتلر به منازل، محل کار و عبادتگاه‌های یهودیان هجوم بردند و آن شب که به «کریستال ناخت» یا «شب شیشه‌های شکسته» معروف است، دستکم ۹۱ نفر از یهودیان کشته شدند و حدود ۳۰۰۰۰ هزار نفر دستگیر و در اردوگاه های کار اجباری زندانی شدند. در رمان طبل حلبی وقتی اسکار در ۱۹۳۶-۱۹۳۷ با جیغ شیشه شکنش ویترین مغازه‌ها را خرد می‌کند، در حقیقت مقدمه‌ای است بر فصل «شب شیشه‌های شکسته». (رک. همان: ۱۵۹) فریاد شیشه‌شکن اسکار، در داستان، می‌تواند مخالفتی در برابر کریستال ناخت یا شب بلورین باشد. در جای دیگر داستان، اسکار شاهد است که نازی‌ها شیشهٔ مغازهٔ زیگموند مارکوس اسباب بازی فروش را می‌شکنند و قلم مو در سطل رنگ فرو کرده و روی شیشهٔ دکانش با خط زوترلین می‌نویسند: «خوک جهود» (همان: ۲۶۶) وقتی اسکار از خوش خدمتی‌های مین ترومپت‌نواز برای ارتش اس‌آ تعریف می‌کند، به دست داشتن او در آتش زدن کنیسهٔ یهودیان لانگفور و شب کریستال ناخت اشاره می‌کند و آن را در آن جریانات دخیل می‌داند. (همان: ۲۶۵) محاصره و در نهایت حمله به پست لهستان، از نمونه‌های دیگر مخالفت و جنگ نازی‌ها با یهودیان است که در رمان به آن اشاره شده است. (رک. گراس، ۱۴۰۰: ۲۹۰-۳۲۴)

موضوع هولوکاست در فصل‌های «ایمان، امید، عشق»، «ضد عفونی» و «رشد در قطار بارکش» بیشتر به چشم می‌خورد. «نزدیک ایستگاه تراموای زنان تارک دنیایی با دختران زشت روی از سرما لرزانی جزوه‌های تبلیغات مذهبی میان رهگذران توزیع می‌کردند..روی آن نوشته شده بود: «ایمان امید عشق»...زودباوران به بابانوئل اعتقاد داشتند، اما بابانوئل در حقیقت مأمور گاز از کار درآمد..» (همان: ۲۶۸) (رک. همان : ۲۶۹) در فصل «ضد عفونی» وقتی آقای ماریونز فاخنگوله به ضد عفونی کردن لباس‌های اسیران، حمام‌ها و .. می‌پردازد، تصویر دیگری از هولوکاست به نمایش گذاشته می‌شود:

«به این ترتیب بود که من شرح کامیون‌های پرا از اسید فنیک و آب ژاول و لیزولی را شنیدم که او، وقتی در اردوگاه تربلینکا متصدی گندزدایی بود افشانده و پاشیده بود. هر روز نزدیک ساعت دو بعد از ظهر خیابان‌ها و جایگاه‌ها و دوش خانه‌ها و کوره‌های آدم سوزی و بسته‌های لباس اسیران و نوآمدگانی را که منتظر بودند و هنوز به زیر دوش نرفته بودند و به زیر دوش رفتگانی که بی‌رمق روی زمین لت و پاره افتاده بودند و خاکستری را که از کوره‌ها می رفت همه را هر روز با محلول لیزولی که بر آن‌ها می‌افشاند گندزدایی می‌کرد و نام‌های بسیاری را برای من برمی شمرد». (گراس، ۱۴۰۰: ۵۵۳) (رک. همان : ۵۳۳-۵۳۴) در فصل «رشد در قطار بارکش»، وقتی اسکار و خانواده‌اش به اجبار به سمت غرب می‌روند، انتقال

آن‌ها توسط همان واگن‌هایی انجام می‌گیرد که اسرای یهودی را به اردوگاه‌های مرگ می‌بردند. گراس در اینجا تصویری وارونه به نمایش می‌گذارد که در آن آلمانی‌ها جایگزین لهستانی‌ها شده‌اند. (رک. همان: ۵۶۳ و ۵۷۰-۵۷۱)

آغاز حقیقی رمان شهر موسیقیدان‌های سپید، سال‌های دهۀ هشتاد میلادی و پیش از پایان جنگ ایران و عراق و بعد از آن است؛ هنگامی که ارتش عراق از اقلیم کردستان عراق عقب نشینی کرد و حکومت خودمختار اقلیم کردستان تشکیل شد. شهر موسیقیدان‌های سپید، پانوراما‌ی بزرگ‌ترین تراژدی تاریخ کرد است که یکی از بزرگترین نسل‌کشی‌های قرن بیستم پس از هولوکاست به شمار می‌رود. بختیار علی در این رمان فاشیسم شرقی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. قهرمان داستان بختیار علی، به عنوان تنها شاهد زنده در رمان ظاهر می‌شود (کسی که شاهد زنده به گور کردن قربانیان بوده است): «باید خودم را برای روزی آماده و زنده نگه می‌داشتم که تمام داستان را بازگو کنم، واقعیت‌ها را آشکار کنم... من تنها شاهد فاجعه‌ای بزرگ بودم». (علی، ۱۴۰۰ : ۱۹۸)

در جای دیگر داستان، نویسنده به شیوه‌ای خیالی، واقعیت فاجعۀ انفال را به تصویر می‌کشد:

«صحنۀ بیابان بیکران ماسه که هزاران موجود به خون کشیده را گروه گروه در دلش پنهان می‌کرد، هزاران پرنده و پروانه را، هزاران ماه شگرف را که در آسمان قیامت می‌درخشیدند، ماه‌هایی که فرو می‌افتادند و همراه مرده‌ها در زمین فرو می‌رفتند و پس از خفگی مدت‌ها زیر ماسه‌ها می‌درخشیدند و اطراف خود را روشن می‌کردند و ستاره‌هایی که همچون آتشفشانی کوچک وسط بیابان‌ها منفجر می‌شدند و خاموش می‌گشتند..در بین اشباح چهرۀ هزاران کودک به چشم می‌خورد. آن‌ها در حال رقص می مردند». (علی، ۱۴۰۰ :۳۰۳ و ۳۰۴) بختیار علی در جای دیگر داستان از انفال به عنوان «اشباح بیابان» نام می‌برد، که دولت بعث حتی از آن‌ها هم می‌ترسد و به دنبال دستگیری اشباح است. (همان: ۱۸۷) او در مکالمۀ بین شخصیت‌های داستانش این‌گونه بیان می‌دارد که؛ دولت بعث همۀ خیابان‌ها و بیابان‌ها و شهرها، دامن کوه‌ها و همۀ رودها را به گورستان تبدیل کرده است (همان :۳۰۹) و به گورهای دسته جمعی اشاره می‌کند. در جای دیگر داستان، سروان سامر بابلی (کسی که جلادت را از مرگ نجات می‌دهد) که قبلا کارش کشتن و زنده به گور کردن کردها بوده است از نقشۀ گورهای دسته جمعی به جلادت خبر می‌دهد، نقشه‌ای که به وسیلۀ آن می‌تواند دیکتاتور را به نابودی بکشاند. (همان : ۴۷۱-۴۷۲) دالیا از اشباح و ارواحی می‌گوید که به دنبال داستان مرگ خودشان در زیرزمین‌های ادارات حزب بعث سرگردانند. (همان:۳۱۵ و ۳۳۴)

۳-۴-۲- عشق

در داستان طبل حلبی، ماریا، عشق اول اسکار است که در ۱۶ سالگی عاشقش می‌شود. (گراس، ۱۴۰۰ :۳۵۰)همان‌گونه کهخود او اعتراف می‌کند: «اگر از پرستاران به طور کلی صرف نظر کنید ماریا اولین عشق اسکار بود». (همان : ۳۴۹) بعد از مرگ اگنس ـــ مادر اسکار ـــ پدرش ماتزرات، با ماریا ازدواج می‌کند، وقتی ماریا حامله می‌شود، اسکار مطمئن است که پدر نوزاد نازادهٔ ماریا است، حتی وقتی او را با پدر خود هم‌بستر می‌بیند. (گراس،۱۴۰۰ : ۳۷۷و ۳۷۹) ماریا، همچون مادری بعد از ازدواج با ماتزرات، از اسکار مراقبت می‌کند اما در این میانه اسکار عاشق او می‌شود. (همان : ۳۵۰) دالیا سراج‌الدین، در شهر موسیقیدان‌های سپید، اولین عشق جلادت کفتر است، جلادت، در کودکی مادرش را از دست می‌دهد. (همان:۴۷) دالیا، در شهر غبارهای زرد بعد از این‌که جلادت زخمی و نیمه‌مرده را پیشش می‌آورند، همچون مادری از او نگهداری می‌کند و به جلادت می‌گوید: «می‌توانم برای تو مادری کنم». (همان: ۱۹۰) اما جلادت عاشق دالیا می‌شود: «از آن لحظه به بعد تا ابد عاشق دالیا شدم». (همان: ۱۹۰) با آن‌که دالیا در چهرهٔ جلادت پسری را می‌بیند که خدا برایش فرستاده است. (همان: ۳۲۶) روز به روز عشق جلادت به او بیشتر می‌شود: «به شیوهٔ احمقانه‌ای عاشق دالیا بودم. دوری‌ها و کم محلی‌های عمدی او نیز باعث شعله‌ورتر شدن این عشق می‌شد».(همان: ۲۱۸) عشق جلادت به دالیا نیز همچون عشق اسکار به ماریا در نوجوانی اتفاق می‌افتد. (همان،۳۲۱)

اسکار بعد از مرگ مادرش احساس تنهایی شدیدی می‌کند و جلادت هم بعد از مرگ دوستانش (اسحاق زرین لب و سرهنگ قاسم) و ورود به شهر غبارهای زرد و فقدان مادر که از همان کودکی با آن روبرو بوده است، با این احساس مواجه است. نبود مادر، و احساس تنهایی شدید هر دو شخصیت و توجه مادرانه ماریا و دالیا به آن‌هاباعث شده است تا اسکار و جلادت، تصویر مادرانهٔ خود را در عشق به یک غیر هم‌جنس جستجو کنند. این عشق نمی‌تواند جایگزین جای خالی مادرشان باشد و بیشتر تداعی کنندهٔ ادیپ سوفوکل[۱]، هستند.

۳-۴-۳- ضرورت وجود راهنما

در داستان طبل حلبی، ببرا، سرپرست گروه کوتوله‌ای است که سیرک اجرا می‌کنند، در بهار سال سی و چهار اسکار با او آشنا می‌شود. (گراس، ۱۴۰۰ :۱۴۳) ببرا، اسکار را راهنمایی می‌کند و می‌گوید: «ما طایفهٔ کوچکان هرگز حق نداریم جزو تماشاگران باشیم. جای ما روی صحنه و میان میدان است.. از من به شما نصیحت دوست جوان...سعی کنید که همیشه پشت تریبون بنشینید و هیچ وقت جزو پای تریبون ایستادگان نباشید». (گراس، ۱۴۰۰ :۱۴۵) نصیحت ببرا، برای کمک به نجات او از خطر اوتانازی است. در فصل «ایمان، امید، عشق»، اوتانازی نازی‌ها که کوتوله‌هایی مثل او را تهدید می‌کند، بیشتر به چشم

---

۱ - Sophlcles ز تراژدی «افسانه‌های تبای» نوشتهٔ سوفوکل، در این تراژدی تقدیر مقرر کرده است که ادیپ شهریار، پدر خود را بکشد و با مادر خویش هم‌بستر شود.

می‌خورد. (رک. همان : ۲۶۸-۲۶۹) نصیحت ببرا باعث می‌شود که اسکار به گروه سیرک دوره گرد او بپیوندد و به کمک جیغ شیشه‌شکن و طبل حلبی خود در فرانسهٔ نازی اجرا کند (همان : ۴۲۳-۴۳۶) و به این وسیله پشت تریبون باشد و خود را از خطر اتانازی نجات دهد. پس از گذشت یک دوره جدایی اسکار و ببرا، در پایان داستان، ببرا، دوباره در زندگی اسکار حضور پیدا می‌کند. او به گونه‌ای با اسکار حرف می‌زند که گویی تمام مدتی که از او دور بود از کارهایش باخبر بوده است و به ماجرای روزیتا، یان برونسکی و ماتزرات که چگونه اسکار در مرگشان سهیم بوده اشاره می‌کند. (گراس، ۱۴۰۰ : ۷۴۲) ببرا با بستن قراردادی با اسکار از او تعهد می‌گیرد که به صورت تک‌نواز روی صحنه برود (همان : ۷۴۵) و ترتیب اجرای کنسرت او در کشورهای مختلف را می‌دهد و بدین ترتیب دوباره او را به پشت تریبون می‌برد. اما راهنما و استاد جلادت، اسحاق زرین لب است. او در ابتدای داستان به عنوان یک استاد موسیقی ظاهر می‌شود که به دنبال شاگردانی است که هنر خود را به آن‌ها یاد دهد: «استاد زرین لب به سمت او آمد و خود را استاد پیر موسیقی معرفی کرد». (علی، ۱۴۰۰ : ۵۳) اسحاق در زندگی جلادت ظاهر می‌شود تا حکمت موسیقی را به او یاد دهد: «موسیقی بخشی از سفری عمیق و درونی است، بخشی از سفری خدایی به آن سوی چیزها، به آن سوی دیگر جاودانگی دنیا». (همان، ۵۷) او موسیقی را از جنگ و نسیان جدا می‌داند و کار آن را جاودانگی می‌داند. (همان: ۵۸) بعد از اسارت جلادت و سفر اوبه شهر غبارهای زرد، یک دوره جدایی بین جلادت و اسحاق صورت می‌گیرد، دیدار دوبارهٔ آن‌ها در شهر موسیقیدان‌های سپید اتفاق می‌افتد (همان :۷۴۶-۷۴۷) و اسحاق، رازهایی را برای جلادت فاش می‌کند و سخنانی را با او در میان می‌گذارد که: «گویی تمام آن سال‌ها اسحاق درون جلادت زیسته بود. همه چیز را دربارهٔ زندگی جلادت و احساس‌هایش می دانست». (همان : ۷۵۱) اسحاق وظیفهٔ جلادت را به عنوان یک ققنوس برایش شرح می‌دهد: «جلادت، وظیفهٔ تو این است که بخش‌هایی از زیبایی‌ها و نغمه‌ها و کتاب‌ها و تابلوهای نابود شده را به دنیا بازگردانی» (همان : ۷۵۲) و او را به عنوان نگهبان زیبایی‌ها بر می‌گزیند. بعد از دیدار دوبارهٔ جلادت و اسحاق است که، موسیقیدان کشته‌شدهٔ درون جلادت، زنده می‌شود و دوباره شروع به نواختن نواهای آسمانی توسط فلوتش می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

بر اساس نظریهٔ بینامتنیت هیچ متن مستقلی وجود ندارد و هر جمله یا متن یا پاسخی به نوشته‌های پیش از خود است یا نوشته‌های پس از خود را به جواب می‌کشاند، بر اساس ماهیت اجتماعی زبان، هر سخن با سخن‌های پیش و پس از خود گفت و گو می‌کند، متون در یک ارتباط شبکه‌ای محسوس بر یکدیگر اثر می‌گذارند و در شکل‌گیری هم نقش اساسی دارند، ژنت این ارتباط را به دستهٔ آشکار، پنهان شده و ضمنی تقسیم کرده است، ادبیات کلیتی جهانی است و از انسجامی واحد برخوردار است، و شاعران و

نویسندگان و آثارشان بر یکدیگر اثر می‌گذارند، بختیار علی از نویسندگان معاصر ادبیات کردی است که در اقلیم کردستان عراق به دنیا می‌آید و به دلیل جنگ و برخی مسائل اجتماعی وطن را ترک می‌کند و راهی آلمان می‌شود و در فرانکفورت اقامت می‌گزیند، سفر او به غرب و اقامت در آن‌جا باعث آشنایی بیشتر با نویسندگان غرب که از جملهٔ آنها گونتر گراس است می‌شود، آشنایی با آثار گونتر گراس که از جملهٔ آن‌ها طبل حلبی است، باعث بازتاب متن طبل حلبی در رمان شهر موسیقیدان‌های سپید بختیار علی می‌شود، این بازتاب به صورت ضمنی است و نویسنده قصد پنهان کردن رابطهٔ متنی خود را ندارد و نشانه‌هایی به کار می‌برد که به وسیلهٔ آن‌ها می‌توان رابطهٔ هر دو متن را تشخیص داد و خواننده‌ای که که نسبت به متن نخست آشنایی دارد این رابطه را می‌تواند تشخیص دهد، با بررسی‌هایی که در گسترهٔ پژوهش انجام گرفت، مشاهده شد که، رمان شهر موسیقیدان‌های سپید در موضوع و توجه به مسألهٔ جنگ و تقابل آن با هنر، وجود شخصیت تقریبا ماورایی و اسطوره‌وار جلادت کفتر و شباهت آن با اسکار ماتزرات گونتر گراس، زاویهٔ دید و بهره‌گیری از زوایای دید اول شخص و شاهد و وجود یک روای فرعیبه غیر از دو راوی اصلی، درون مایه‌های سیاسی و مطرح کردن نسل‌کشی کردها و انفال و همانندی آن با هولوکاست یهودیان که توسط گراس مطرح شده است، عشق و ضرروت وجود راهبر برای قهرمان اصلی داستان، با طبل حلبی در پیوند است. نشانه‌های موجود در شهر موسیقیدان‌های سپید بیانگر تأثیرگذاری عمیق داستان گراس بر ذهن و ضمیر بختیار علی است. از طرف دیگر موقعییت و شرایط سیاسی ـــ اجتماعی جامعهٔ بختیار علی و گرفتاری آن در چنگال فاشیسم و شباهت آن با جامعهٔ گراس از برخی جهات و همچنین ایدئولوژی و نگرش دو نویسنده به جهان گرفتار جنگ، سبب پیوند میان این دو اثر شده است. آن‌چه بیش از هر چیز شهر موسیقیدان‌های سپید و طبل حلبی را به هم نزدیک کرده است پیوند میان موضوع هر دو داستان و آن تقابل هنر و ماندگاری آن در برابر جنگ و نسیاناست.

پی‌نوشت‌ها

۱- هولوکاست و انفال با داشتن درجه‌ای از تفاوت و شباهت مربوط به دو جامعهٔ یهودیان و کردها است.

۲- اوتانازی برای کمک به خلاص شدن افراد فوق العاده بیمار بود که به تدریج تبدیل به نابودی زنده‌های نالایق شد، که ادامهٔ حضورشان در جامعه به شدت نامطلوب بود.

۳- تمامی نقل قول‌ها صرفاً دیدگاه نویسندگان رمان‌های مذکور است و پیوندی با دیدگاه نویسندگان مقاله ندارد.

منابع

- آلن، گراهام، (۱۳۹۲)، «**بینامتنیت**»، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، مرکز: تهران.
- احمدی، بابک، (۱۳۹۳)، «**ساختار و تأویل متن**»، چاپ شانزدهم، مرکز: تهران.
- اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، «**دستور زبان داستان**»، فردا: اصفهان.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم، (۱۳۷۷)، «**اسطوره بیان نمادین**»، چاپ اول،سروش: تهران.
- براکل، الکساندر، (۱۳۹۶)، «**هولوکاست: پیگرد و کشتار یهودیان**»، ترجمهٔ مهدی تدینی، ثالث: تهران.
- برودکرب، ماتیاس، (۱۳۹۵)، «**آشویتس یکتا؟ ارنست نولته، یورگن هابرماس و ۲۵ سال دعوای تاریخ نگاران**»، ترجمهٔ مهدی تدینی، کویر: تهران.
- تودوروف، تزوتان، (۱۳۹۱)، «**منطق گفتگویی میخائیل باختین**»، ترجمهٔ داریوش کریمی، مرکز: تهران.
- سخنور، جلال و سعید سبزیان مرادآبادی، (۱۳۸۷)، «بینامتنیت در رمان‌های پیتر اکروید»، **پژوهش‌نامه علوم انسانی**،سال اول، شماره ۵۸، صص ۶۵-۷۸.
- شربوک، دان کوهن، (۱۳۹۶)، «**دین یهود**»، ترجمه‌ی حسن افشار، مرکز: تهران.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، «**نقد ادبی**»، چاپ چهارم،فردوس: تهران.
- صفوی، کورش، (۱۳۷۶)، «مناسبات بینامتنی»، به سرپرستی حسن انوشه، **دانشنامهٔ ادب فارسی**، ، ج۲، سازمان چاپ و انتشارات: تهران، ص ۱۲۷۶۰.
- علی، بختیار (۱۳۸۶)، «مردی از شهر موسیقیدان‌های سپید»، ترجمهٔ رضا کریم مجاور، **گلستانه**، سال اول، شماره ۸۶، صص ۵۵-۶۱.
- علی، بختیار، (۱۴۰۰)، «**شهر موسیقیدان‌های سپید**»، ترجمهٔ مریوان حلبچه‌ای، ثالث: تهران.
- فرزداد، عبدالحسین، (۱۳۸۸)، «**من از آینده میآیم**»، چاپ اول،مروارید: تهران.
- کسیخان، حمیدرضا (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در طبل حلبی اثر گونتر گراس و یکصد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز»، **دوفصلنامه علمی ـــ پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا**، سال سوم، شماره۴، صص ۱۰۵-۱۲۶.
- گراس، گونتر، (۱۳۷۹)، «**طبل حلبی**»، ترجمهٔ عبدالرحمن صدریه، نوقلم: تهران.
- گراس، گونتر، (۱۴۰۰)، «**طبل حلبی**»، ترجمهٔ سروش حبیبی، چاپ یازدهم، نیلوفر: تهران.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۸)، «**عناصر داستان**»،چاپ ششم، سخن: تهران.
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۰)، «**درآمدی بر بینامتنیت**»، سخن: تهران.

- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، **پژوهش‌نامه علوم انسانی**، فرهنگستان هنر، سال اول،شماره ۵۶،صص ۸۳-۹۸.
- منابع کردی
- -شـــالیان، ژیرار، (۲۰۱۰)، «**تراژیدیای کورد: راپورتیک بو نەتەوە یەکگرتووەکان**»، وەرگیران لە ئینگلیزییەوە وریا رحمانی، دەوک: کوردستان.
- سلێمان، تەها، (۲۰۱۴)، «**جینوسایدی گەلی کورد** »، هەولیر: کوردستان.

Reference

Kristeva, J. (1973) the Ruin of Poetics, in Russian Formalism, in Stephen Bann & Johne. Bowlt (Eds). A collection of Articles text in translation. Edinburg: Scottish Academic Press. Pp. 101-102.

FuncionSaussure, F. de (1974). Course in General Linguistics. Wade Baskin (trans).

Allen, Graham, (2013), "**Intertextuality**", translation of Payam Yazdan Jo, markaz: Tehran.

Ahmadi, Babak, (2014), "**Text Structure and Interpretation**",16th edition, markaz: Tehran.

Akhot, Ahmed, (1992), "**Story Grammar**", Farda: Isfahan.

Ismailpour, Abulqasem, (1998), "**The Myth of Symbolic Expression**", first edition, Soroush: Tehran.

Brakel, Alexander, (2017), "**Holocaust: Persecution and killing of Jews**", translated by Mehdi Tadini, Thales: Tehran.

Brodkerb, Matthias, (2016), "A **unique Auschwitz? Ernest Nolte, Jürgen Habermas and 25 years of historians' dispute**", translated by Mehdi Tadini, Kavir: Tehran.

Todorov, Tzutan, (2012), "**Mikhail Bakhtin's Dialogue Logic**", translated by Dariush Karimi, markaz: Tehran.

Sokhnoor, Jalal and Saeed Sabzian Moradabadi, (2008), "Intertextuality in Peter Aykroyd's novels", Journal of Humanities, Year 1, No. 58, pp. 65-78.

Sherbok, Don Cohen, (2017), "**Jewish Religion**", translated by Hassan Afshar, markaz: Tehran.

Shamisa, Siros, (2004), "**Literary Criticism**",4th edition,Ferdows: Tehran.

Safavi, Koresh, (1997), "intertextual relations", under the supervision of Hassan Anoushe, Persian literature textbook, Vol. 2, Printing and Publishing Organization: Tehran, p. 12760.

Ali, Bakhtiar (2007), "A Man from the City of White Musicians", translated by Reza Karim Mojavar, Golestane, Year 1, No. 86, pp. 55-61.

Ali, Bakhtiar, (2021), "**The City of White Musicians**", translated by Marivan Halabchei, Thales: Tehran.

Farzdad, Abdul Hossein, (2009), "**I come from the future**", first edition, Morwarid: Tehran.

Kashikhan, Hamidreza (2011), "Comparative examination of the components of magical realism in the tin drum by Günter Gross and One Hundred Years of Solitude by Gabriel Garcia Marquez", Al-Zahra University biannual scientific-research linguistics, 3rd year, number 4, pp. 105-126 .

Gross, Günter, (2000), "**Tin Drum**", translated by Abdur Rahman Sadrieh, Now Qalam: Tehran.

Gross, Günther, (2021), "**Tin Drum**", translated by Soroush Habibi, 11th edition, Niloufer: Tehran.

Mirsadeghi, Jamal, (2009), "**Story Elements**", 6th edition, Sokhn: Tehran.

Namur Mutlaq, Bahman, (2011), "**Income on intertextuality**", sokhan: Tehran.

Namur Mutlaq, Bahman, (2007), " Transtextuality, the study of the connection between texts

", Humanities Research Journal, Art Academy, first year, number 56, pp. 83-98.