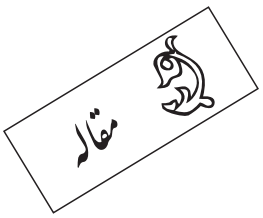

تحلیل بینامتنیِ رمان *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد* بر مبنای بینامتنیت مایکل ریفاتر

حسین ابویسانی[1]، دانشیار زبان و ادب عربی دانشگاه خوارزمی
هادی نظری منظم، دانشیار زبان و ادب عربی دانشگاه تربیت مدرس
فرزانه فتاحیان، دانشجوی دکتری زبان و ادب عربی دانشگاه خوارزمی

چکیده

نظریهٔ بینامتنیت یکی از رویکردهای نوین نقد ادبی در قرن بیستم به شمار می‌رود و روشی است برای خوانش متون ادبی بر مبنای مقایسه و تطبیق. مایکل ریفاتر، از پژوهشگران این عرصه، کوشش کرد انواع روابطی را که متن ممکن است با متون دیگر داشته باشد تبیین کند. بر این اساس، این مقاله در نظر دارد با توجه به بایسته‌های نظریهٔ بینامتنی ریفاتر، به بررسی پیوند بینامتنی دو رمان *قلب سگی* میخائیل بولگاکوف و *فرانکشتاین در بغداد* احمد سعداوی بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد بین این دو رمان شباهت‌های متنی و روایی در شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و روایت وجود دارد که ریشهٔ آنها در بازتاب مشکلات سیاسی و اجتماعی از طریق یک تمثیل مشابه است. این امر، طبق بایسته‌های نظری بینامتنیت ریفاتر، می‌تواند نشان‌دهندهٔ دیدگاه و عکس‌العمل مشابه میخائیل بولگاکوف و احمد سعداوی در واکنش به جریان‌های سیاسی و اجتماعی حاکم باشد.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، مایکل ریفاتر، *قلب سگی*، *فرانکشتاین در بغداد*، شخصیت‌پردازی، درون‌مایه

---

1. ho.abavisani@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

نظریهٔ بینامتنیت رویکردی رایج در عرصهٔ مطالعات نقد ادبی قرن بیستم است که برای بررسی نحوهٔ ساخت متون و چگونگی ارتباط آنها با یکدیگر اهمیت دارد. این نظریه بر آن است که «هیچ متنی بدون پیش متن نیست و متن‌ها همواره بر پایهٔ متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین، هیچ متنی با جریان یا اندیشه‌های اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است» (نامور مطلق ۲۷)؛ به عبارت دیگر، «هر متن موجود در ادبیات، از همان آغاز، در قلمرو قدرت گفته‌ها و متون پیشین است و نظریه پردازان معاصر معتقدند که عمل خواندن هر متن در ارتباط با مجموعه‌ای از روابط متنی است که تفسیر آن متن، منوط به کشف همین روابط است» (آلن ۱). بر این اساس، فرایند خلقِ اثر فرایندی یک‌جانبه و فردی نیست و هر متنی خود نوعی بینامتن است که باید در ساختار روابط بین متون بررسی شود. این امر، از طرفی، «نظریات سنتی را، که پیدایش هر متنی را محدود به چند منبع اصلی دانسته و آن را کاملاً بسته و منزوی از دیگر متون می‌پنداشتند، زیر سؤال می‌برد» (پی‌گی‌گرو[1]، به نقل از: سلیمی کوچی و قاسمی ٤١٢) و، از طرف دیگر، همسانی‌ها و تفاوت‌های متون نسبت به یکدیگر را توجیه می‌کند. مفهوم بینامتنیت ریشه در جریان‌های فکری متعددی دارد که هر کدام به نوعی در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند. «جریان‌هایی چون پساساختارگرایی و ساختارگرایی، فرمالیسم روسی، فرویدیسم، مارکسیسم و زبان‌شناسی. در این میان، جریان گروه تِل‌کِل[2]، فرمالیسم روسی و به طور مشخص باختین و زبان‌شناسی سوسوری در یک جنبه و ملاحظات روانشناسانهٔ فرویدی ـ لکانی، در برداشت کریستوا از مفهوم متن، بینامتنیت و نسبت آن با مسئلهٔ تأویل در جنبه‌های دیگر اهمیت دارند» (غیاثوند ۱۰۰).

ژولیا کریستوا[3] از این جریانات، به خصوص آرای باختین[4]، در طرح اصطلاح بینامتنیت استفاده زیادی برده است. او، که از اعضای حلقهٔ تِل‌کِل بود، با بهره‌گیری از این نظریات، اصطلاح بینامتنیت را در اواخر دههٔ ۱۹٦۰ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، دیالوگ و رمان»

1. Piégay-Gros
2. Tel Quel
3. Julia Kristeva
4. Bakhtin

برای اولین بار معرفی کرد (ساموئیل، به نقل از: دادور و دیگران ۳۵٦). کریستوا در زمینهٔ تأثیر باختین و بارت[1] در شکل‌گیری بینامتنیت می‌نویسد: «مفهوم من از بینامتنیت به مکالمه‌گرایی باختینی و نظریهٔ متن بارت برمی‌گردد... می‌خواستم ایدهٔ باختین را در باب چندآوایی بودن سخن با مفهوم چند متن در یک متن جایگزین کنم» (کریستوا ۱٦٤ـ۱٦٥). از نظر کریستوا هم هیچ متن مستقلی وجود ندارد و هر متن با متون پیشین خود در تعامل است: «هر متنی مجموعهٔ معرق‌کاری‌شدهٔ نقل‌قول‌هاست؛ هر متنی صورت مستحیل‌شده و دگرگونی‌یافتهٔ یک متن دیگر است» (ویکلی ۵). کریستوا بر این باور بود که پیوندهای پنهان متن‌ها چنان است که نمی‌توان آنها را برشمرد؛ از این رو، او بینامتنیت را در مقابل گرایش سنتی «نقد منابع» قرار داد. از نظر او، همهٔ متن برگرفته است و همهٔ متن بینامتن است؛ بنابراین، جست‌وجوی برخی پیوندهای ظاهری و آشکار نمی‌تواند کمکی به یافتن سرچشمه‌های اصلی متن بکند. به همین دلیل، بینامتنیت کریستوایی فقط جنبهٔ نظری پیدا کرد و هیچ‌گاه برای کاربرد عملی استفاده نشد (نامور مطلق ۱۳۸). پس از کریستوا، نظریه‌پردازانی همچون رولان بارت، مایکل ریفاتر[2]، لوران ژنی[3] و ژرار ژنت[4] به مطالعهٔ نظریهٔ بینامتنیت روی آوردند و آرا و نظریات نوینی را مطرح کردند. در این میان، آرای مایکل ریفاتر در ارتباط با نظریهٔ بینامتنی معطوف به خواننده و خوانش متن است. این دیدگاه مفاهیم متعددی را در برمی‌گیرد که از جملهٔ آنها مفاهیم بینامتنیت حتمی و بینامتنیت احتمالی است. بینامتنیت حتمی بر پایهٔ قطعی بودن ارتباط یک متن با متون دیگر طبق شواهد متعدد شکل می‌گیرد اما بینامتنیت احتمالی به درک و تشخیص خواننده نسبت به ارتباط یک متن با متون دیگر اشاره دارد. این مفهوم می‌تواند راهگشای درک و تفسیر ارتباط بین متون متعدد از ادبیات جهان، مانند *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد* باشد.

در این پژوهش به بررسی رابطهٔ بینامتنیِ دو رمان *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد*، بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر پرداخته شده است. رمان *قلب سگی* در ۱۹۲۵، به دنبال انقلاب بلشویکی در روسیه، و رمان *فرانکشتاین در بغداد* در ۲۰۱۳، پس از حملهٔ

1. Barthes
2. Michael Riffaterre
3. Laurent Jenny
4. Gérard Genette

امریکا به عراق، نگاشته شده است. وجه مشترک دو رمان موجودی است که از تکه‌پاره‌های یک یا چند جسد به وجود می‌آید و دست به خشونت و رفتارهای پیش‌بینی‌ناپذیر می‌زند. این امر مشابهت‌ها و همسانی‌هایی را در برخی مؤلفه‌های این دو رمان، مانند شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و ساختار به وجود آورده است که بررسی آنها طبق نظریهٔ ریفاتر می‌تواند بر «بینامتنیت احتمالی» بین دو رمان دلالت کند. اهمیت بحث در آن است که تجزیه و تحلیل رابطهٔ بینامتنیِ متون افق جدیدی از پیوندهای ادبی‌ـ فرهنگی مختلف در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

بر این اساس، در این مقاله پس از بررسی موجزی از نظریهٔ بینامتنیت از دیدگاه ریفاتر و معرفی کوتاهی از میخائیل بولگاکوف و احمد سعداوی و نیز دو رمان مورد نظر، به کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر رمان *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد* می‌پردازیم و با اشاره به لایه‌های پنهان میان دو رمان، بر نوآوری سعداوی در رمان *فرانکشتاین در بغداد* تأکید می‌کنیم و می‌کوشیم به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

۱. کدام یک از زیرشاخه‌های نظریهٔ بینامتنیت مایکل ریفاتر در بررسی این دو اثر مصداق پیدا می‌کند؟

۲. با توجه به نظریهٔ مورد بررسی، شباهت‌ها و همسانی‌های دو اثر در چه مواردی نمود دارد؟

۳. سعداوی چگونه توانسته است در شخصیت‌های رمان تغییراتی به وجود بیاورد؟

پیشینهٔ بحث

براساس جست‌وجوهای به عمل آمده، به نظر می‌رسد تا کنون هیچ پژوهشی به بررسی بینامتنیِ رمان‌های *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد* نپرداخته است اما دربارهٔ هر کدام از آنها پژوهش‌های جداگانه‌ای صورت گرفته است: مقالهٔ «تراگونگی رمان *فرانکشتاین فی بغداد* احمد سعداوی در تطبیق با *فرانکشتاین* مری شلی»، نوشتهٔ صدیقه حسینی و دیگران (۱۳۹۹)، به بررسی رابطهٔ تراگونگی در برخی از ویژگی‌های محتوایی این دو رمان و تغییرات ایجادشده در محتوای بیش‌متن از نوع جایگشت پرداخته است. مقالهٔ «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست مدرنیسم در رمان‌های *پستی* و *فرانکشتاین فی بغداد*»،

نوشتهٔ علی افضلی و نسرین گندمی (۱۳۹۵)، به بررسی تطبیقی عناصر پست‌مدرنیسم، مانند جابه‌جایی، چندصدایی و بی‌نظمی زمانی و مکانی در دو رمان اشاره دارد. مقالهٔ «الترمیز النسقی فی روایة *فرانکشتاین فی بغداد*»، فراس صالح عبداهلل العتابی (۲۰۱٦) به بررسی نشانه‌شناختی شخصیت‌ها اختصاص یافته است. «شکیلات بنیة التدهور فی روایة *فرانکشتاین فی بغداد* احمد سعداوی» سلمان کاصد (۲۰۱٤) به بررسی غیاب و حضور شخصیت‌ها بین واقعیت و خیال می‌پردازد. در رابطه با *قلب سگی*، مقالهٔ «جایگاه *قلب سگی* در آثار میخائیل بولگاکوف» به قلم مرضیه یحیی پور (۱۳۸۵) به بررسی دیدگاه‌های نویسنده دربارهٔ بحران شدید اقتصادی ـ سیاسی و وضعیت اجتماعی حاکم بر شوروی پرداخته است. در مقالهٔ «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای (پیکرهٔ مطالعاتی: رمان *قلب سگی* اثر میخاییل بولگاکوف)»، نوشتهٔ بهروز عوض‌پور و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۳)، اسطورهٔ دگردیسی رمان *قلب سگی* با استفاده از نظریهٔ ژیلبر دوران بررسی شده است.

بینامتنیت ریفاتر

ریفاتر از محققان و نظریه‌پردازان حوزهٔ بینامتنیت به شمار می‌رود. یکی از نظریات قابل‌توجه او تمایزی است که میان «بینامتن» با «بینامتنیت» قائل می‌شود. ریفاتر در تعریف بینامتن می‌گوید: «بینامتن مجموعهٔ متن‌هایی است که با آنچه پیش چشمانمان قرار دارد، مرتبط می‌شود؛ مجموعهٔ متن‌هایی که یک فرد در خاطراتش هنگام خوانش یک نوشتار معین در می‌یابد. در نتیجه بینامتن یک پیکرهٔ بی‌پایان است. به علاوه بینامتن بنا بر سطح دانش یا فرهنگ هر شخص متفاوت است» (نامور مطلق ۲۷۱). او بینامتن را همچون مفهومی کلی‌تر از بینامتنیت مطرح می‌کند و آن را «فرایند کلی ارجاع به بینامتن‌ها از سوی مخاطب» می‌داند (همان ۲۷).

می‌توان گفت بینامتن عبارت است از متون مؤثر در درک یک متن، که در هنگام خوانش متن به ذهن خواننده متبادر می‌شود. بر این اساس، ریفاتر رویکرد بینامتنیت را به دو نوع تقسیم می‌کند، بینامتنیت حتمی و بینامتنیت ضمنی. بینامتنیت حتمی متضمن مواردی است که در آن یک بینامتن علناً در پسِ متن دیگر قرار می‌گیرد و بینامتنیت

احتمالی متضمن مواردی است که در آنها بینامتن‌های بالقوهٔ بسیاری را می‌توان برای یک متن خاص یافت (آلن ۱۸۶). به عبارت دیگر، «هرگاه مناسبات بینامتنی را نتوان از متن مورد نظر منتقد حذف یا انکار کرد، با بینامتنیت حتمی یا اجباری مواجه می‌شویم. اما بالعکس هنگامی که پیوندهای میان‌متنی بر اساس تجربیات شخصی فرد و یا خواننده ایجاد شود با بینامتنی احتمالی و تصادفی مواجه می‌شویم» (نامور مطلق ۲۷۷). در واقع در بینامتنیت حتمی خواننده با توجه به نشانه‌هایی که در متن می‌بیند، صرف‌نظر از دانش و درک خود، به ارتباط بینامتنی اشاره می‌کند ولی در بینامتنیت احتمالی این گونه نیست: «بینامتنیت احتمالی با تأکید بر نقش خواننده یک پدیدهٔ فردی و مربوط به خوانش "خواننده" است که از شخصی به شخص دیگر، در شرایط مختلف، متفاوت است. ریفاتر در این باره می‌گوید: بینامتنیت[احتمالی] مطابق خوانندگان دگرگون می‌گردد [...] دریافت یک متن یک خوانش دوگانه است: خواننده یک معنا را از قطعه‌ای از یک متن دریافت می‌کند و یک دلالت ضمنی بر آن می‌افزاید، این افزایش به میزانی است که او در جایی دیده یا شنیده باشد» (ریفاتر، به نقل از: نامور مطلق ۲۷۸).

بولگاکوف و *قلب سگی*

میخائیل آفاناسیویچ بولگاکوف[1]، پزشک، روزنامه‌نگار، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس روسی، در ۱۸۹۱ در شهر کی‌یف اوکراین متولد شد. برخی از آثار او، به دلیل وجه انتقادی که داشتند، در زمان حیاتش و حتی تا سال‌ها پس از مرگ او منتشر نشدند. از آنجا که بیشتر آثارش محتوای سیاسی و اجتماعی دارند در نوشته‌های خود از زبان نمادین و تمثیلی بهره می‌برد. از آثارش می‌توان *مرشد و مارگاریتا*، *قلب سگی*، *برف سیاه*، *تخم‌مرغ‌های شوم*، *گارد سفید* و *یادداشت‌های یک پزشک جوان* را نام برد. سنت ادبیات کلاسیک قرن نوزدهم روسیه شالودهٔ آثار دههٔ ۱۹۲۰ او را تشکیل می‌دهد. اندیشهٔ منحصربه‌فرد بولگاکوف نتیجهٔ بهره‌گیری از تجارب ادبی پیشینیان برجسته‌ای مانند نیکلای گوگول[2]، فیودور داستایفسکی[3]،

1. Mikhail Afanasyevich Bulgakov
2. Nikolay Gogol
3. Fyodor Dostoevsky

لف تولستوی[1]، میخاییل سالتیکوف شدرین[2] و آنتون چخوف[3] است. در بن‌مایهٔ این اندیشه‌ها مسائل عمیق فلسفی و دیدگاه خوش‌بینانهٔ نویسنده دیده می‌شود» (سیکاچووا، به نقل از: یحیی‌پور ۲).

میخائیل بولگاکوف *قلب سگی* را در ۱۹۲۵ نوشت، اما به دلیل دیدگاه انتقادی او، این اثر در روسیه نخستین بار در ۱۹۸۷، یعنی سال‌ها پس از مرگ نویسنده (۱۹٤۰) به چاپ رسید، هرچند پیش از آن در ۱۹٦۸ در لندن و فرانکفورت منتشر شده بود. از این کتاب اقتباس‌های متعددی در زمینهٔ نمایشنامه و فیلمنامه در داخل و خارج از روسیه صورت گرفته است. نمایشنامهٔ *دل سگ* محمد یعقوبی در ایران نمونه‌ای از این اقتباس‌هاست. این رمان داستان پزشک جراحی به اسم فیلیپ فیلیپوویچ[4] را، در بحبوحهٔ انقلاب کمونیستی، به تصویر می‌کشد. او سگ ولگردی را از خیابان به خانه می‌برد و طی یک عمل جراحی غدهٔ هیپوفیز و غدد جنسی مرد جوانی را به او پیوند می‌زند. این سگ که شاریک[5] نام دارد آرام‌آرام به انسان تغییر شکل می‌دهد، موهایش می‌ریزد، روی دو پا می‌ایستد، می‌تواند صحبت کند و به یک مرد بالغ (شاریکوف) تبدیل می‌شود. شاریکوف پس از مدتی، تحت تأثیر تلقین‌های عقیدتیِ همسایگان کمونیست پروفسور، با آزار و اذیت دیگران مشکلات زیادی را در خانه و خیابان به وجود می‌آورد که باعث می‌شود دکتر مورد تعقیب کمیته‌ها و کمیسیون‌های دولتی قرار بگیرد. سرانجام دکتر فیلیپ فیلیپوویچ و دستیارش ناچار می‌شوند او را به حالت اولش برگردانند.

سعداوی و رمان *فرانکشتاین در بغداد*

احمد سعداوی، رمان‌نویس، شاعر، روزنامه‌نگار و مستندساز عراقی در ۱۹۷۳ در بغداد متولد شد. او مدت زیادی به عنوان خبرنگار در بی.بی.سی. و MICT کار کرده است که بر مضامین آثار او تأثیر زیادی گذاشته است. از رمان‌های او می‌توان به *کشور زیبا، او خواب می‌بیند، بازی می‌کند یا می‌میرد، فرانکشتاین در بغداد، درگاه گچین، خاطرات*

1. Lev Tolstoy
2. Mikhail Saltikov-Shchedrin
3. Anton Chekhov
4. Filipp Filippovich
5. Sharik

خانم دی، اشاره کرد. انجمن داستان نویسی بیروت در ۲۰۱۰ سعداوی را یکی از ۳۹ داستان‌نویس برجستهٔ زیر چهل سال عرب برگزید. رمان *فرانکشتاین در بغداد* در ۲۰۱٤ جایزهٔ بوکر عربی و در ۲۰۱۷ جایزهٔ GPI فرانسه را دریافت کرد.

رمان *فرانکشتاین در بغداد* (۲۰۱۳)، که به تأثیر حملهٔ امریکا بر عراق و حوادث پیرامون آن می‌پردازد، بازتاب گسترده‌ای در میان خوانندگان داخل و خارج از عراق داشته و به بیش از سی زبان ترجمه شده است. ترجمهٔ انگلیسی آن، که به توسط جاناتان رایت[1] انجام شده است، در فهرست بین‌المللی من بوکر[2] ۲۰۱۸ قرار گرفت. وجوه بارز این رمان عبارت‌اند از: طنز سیاه، نوآوری شدید و سوررئال و استفاده از شخصیتی که می‌تواند نمایندهٔ همهٔ گروه‌های مردم عراق باشد.

سعداوی در این کتاب به زندگی دستفروشی به اسم هادی عتاک می‌پردازد که، در میانهٔ جنگ امریکا و عراق، تکه‌های اجساد باقی‌مانده از انفجارها را جمع می‌کند و با پیوند دادن آنها موجودی به اسم شسمه درست می‌کند. شسمه، که بعدها روزنامه‌نگاری او را فرانکشتاین می‌نامد، برای برپایی عدالت و انتقام عاملان قتل اعضای بدنش به پا می‌خیزد و افراد زیادی را می‌کشد. پس از مدتی، برای جایگزینی تکه‌های پوسیدهٔ بدنش به خشونت‌های فجیعی روی می‌آورد که باعث ترس و وحشت مردم و نیروهای دولتی می‌شود. سرانجام نیروهای امنیتی، به اشتباه، هادی عتاک را به جای او دستگیر می‌کنند. همان طور که می‌بینیم، این دو اثر به فاصلهٔ تقریباً صد سال از هم، به دنبال وقایع سیاسی مهم حاکم بر عصر نویسندگان، نگارش یافته‌اند: انقلاب بلشویکی ۱۹۱۷ در زمانهٔ بولگاکوف و حملهٔ امریکا به عراق در ۲۰۰۵ در زمانهٔ سعداوی.

بین این دو رمان، علی‌رغم اختلاف جغرافیایی، فرهنگی و زبانی، همسانی‌ها و شباهت‌های قابل‌توجهی وجود دارد که باید ریشهٔ آن را در شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر عصر نویسندگان جستجو کرد. با این حال و به رغم همسانی‌ها، تفاوت مهمی نیز در اهداف ایجاد این موجود دست‌ساخته هست که سبب تغییر نمادها در

---

۱. Jonathan Wright مترجم و روزنامه‌نگار انگلیسی (متولد ۱۹۵۳) تحصیلات خود را در زمینهٔ تمدن عربی و ترکی در آکسفرد به اتمام رسانده و آثار عربی بسیاری را به زبان انگلیسی ترجمه کرده است که جوایز ارزنده‌ای را برای او به همراه آورده‌اند.

2. The Man Booker Prize

فرانکشتاین در بغداد شده است و نشان می‌دهد رابطهٔ میان دو رمان، از نوع رابطهٔ تفسیری نیست و به تبع آن، *فرانکشتاین در بغداد* رمان تقلیدی نیست، بلکه با تغییر نمادها و نشانه‌ها متنی جدید با دلالت‌هایی متفاوت است.

بررسی پیوندهای بینامتنی *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد*

۱. شخصیت‌پردازی

شخصیت، در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل وی و در آنچه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را، که برای خواننده در حوزهٔ داستان و رمان مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌گویند (میرصادقی ۸۵). آنچه دراین دو رمان توجه مخاطب را جذب می‌کند، حضور شاخصه‌های قوی شخصیتی خیالی است که زائیدهٔ پردازش ذهن قوی نویسندگان است.

الف) شاریک (شاریکوف) و شِسْمِه

در هر دو رمان، مخاطب با شخصیتی روبه‌روست که از تکه‌های یک یا چند جسد به وجود آمده و به یکباره یا به تدریج تحول پیدا کرده و به شکل انسان درآمده است، در حالی که خود در این تغییر نقشی ندارد. این تغییر و تحول در *قلب سگی* به تدریج و در طول زمان رخ می‌دهد، به این صورت که شخصیت اصلی آرام و به تدریج از سگی ولگرد به یک مرد بالغ زشت تحول پیدا می‌کند. همراه با تغییر جسمی، اخلاق و رفتار او نیز تغییر پیدا می‌کند، به ارزش‌ها و اموال خانواده حمله می‌کند و به دنبال آن است که جایگاه خود را در جامعهٔ شوروی پیدا کند. بولگاکوف، از طریق این شخصیت، حس تفکر مخاطب را به سوی بحران تحول تدریجی هویت انسانی در نتیجهٔ شرایط اجتماعی برمی‌انگیزاند. هدف او این است که عمق تغییر و تحول افراد جامعه در پی انقلاب بلشویکی را عمیق‌تر و ژرف‌تر به تصویر بکشد و، از سوی دیگر، با دادن زاویهٔ دیدِ راوی به این شخصیت این دگرگونی را واقعی‌تر نشان دهد. بولگاکوف با استفاده از این تمثیل تأثیر ناکارامدی سیاسی و اجتماعی بعد از انقلاب بلشویکی شوروی را به خوبی نشان داده است. او به عنوان یک پزشک و دانشمند و نویسندهٔ تحصیل‌کرده

می‌دانست که ساخت یک موجود جدید فرایند تکاملی طولانی‌ای است که به مرور زمان و به کمک بسیاری از عوامل و تغییرات محیطی شکل می‌گیرد. بولگاکوف در *قلب سگی* بر امکان‌ناپذیر بودن این مسئله تأکید کرد که صرفاً از طریق بازسازی اجتماعی بتوان انسان جدیدی ساخت. به اعتقاد مترجم ایرانی کتاب، «در واقع "سگ" داستان همان مردم روسیه است که قرن‌ها تحت ستم و خشونت بوده و به جای آدمیزاد با او چون جانوران رفتار شده است و عمل پیوند دشواری را که برای تبدیل سگ به موجودی شبیه انسان انجام می‌شود می‌توان خود جریان انقلاب دانست» (بولگاکوف ۹ـ۱۰).

برعکس شاریک، مخلوق سعداوی، پس از آن‌که روح یکی از کشتگان به جسمش وارد می‌شود، یکباره از جسد مرده به مردی زنده تبدیل می‌شود و همچون انسانی بالغ در پی انتقام و عدالت به پا می‌خیزد. سعداوی برای نشان دادن آثار سریع و مخرب جنگ از شخصیت‌پردازی هوشمندانه و دقیقی بهره برده است زیرا او به عنوان روزنامه‌نگار نه تنها با واقعیت‌های خشن عراق مواجه بود بلکه تجربیات شخصی‌اش در ارتش عراق نیز بر کار او تأثیر گذاشت. سعداوی با انتخاب این شخصیت به انتقاد و اظهارنظر در مورد اضطراب، اقدامات، شیوهٔ زندگی و عقاید مربوط به افراد درگیر و ساکن در بغداد پس از جنگ می‌پردازد. از طرفی، تغییرات کلی که شاریک تجربه می‌کند موقت است و با یک عمل جراحی دیگر قابل‌برگشت است، در صورتی که تغییرات شسمه دائمی است و تا زمانی که خود او بخواهد این تغییر پایدار است.

نکتهٔ قابل‌توجه در شخصیت‌پردازی این دو شخصیتْ بی‌نام بودن آنها در هر دو اثر است. آنها از خود اسمی ندارند بلکه برحسب موقعیت‌های مختلف، و البته احساسی که دیگر شخصیت‌های رمان نسبت به آن دو دارند، بر آنها اسم می‌گذارند. اهمیت این امر از آنجاست که اسامی شخصیت‌ها در هر اثر ادبی نقش مهم و هدفمندی برای تحقق اندیشه‌های نهفته در اثر دارد زیرا اسامی، به دلیل کارکردهای مختلفشان، بازتاب‌دهندهٔ نگرش‌های اجتماعی و تجربهٔ سیاسی از دیدگاه‌های مختلف است. اسم شخصیت اغلب نشانگر عملکرد، گفتار و اخلاق اوست. بی‌نام بودن این دو شخصیت با این هدف صورت می‌گیرد که نویسندگان معانی و نقش‌های پنهان در پشت این اسامی را توجیه کنند و نشان دهند که چگونه این معانی با مضامین خود رمان ارتباط می‌یابند. در اثر

بولگاکوف، سگ در ابتدا اسمی نـدارد، زن تایپیسـت در خیابـان او را «شـاریک» صـدا می‌زند: «بیا سگه. بیا، بیا پسر، شاریک...» (بولگاکوف ١٤)؛ این اسم با وضعیت نامناسب او تناقض دارد: «دختر صدایش زده بود شاریک... چه اسمی انتخاب کرده بود، شـاریک اسمی است مناسب سگ گِرد و قلنبه و ابلهی که غذایش جو دوسر باشد. سگی با اصل و نسب. در حالی که او دورگه‌ای گَر، کتـک‌خـورده، کثیـف و ولگـرد بـود بـا پهلـوی سوخته و تاول‌زده» (همان ١٥). می‌توان این اسم را کنایه‌ای به وضعیت بـد و آشـفتهٔ او دانست. در جریان داستان، برحسب موقعیت‌های مختلف، دیگر شخصیت‌های رمان بـر او اسم‌های دیگری می‌گذارند، آشپز او را ابلیس می‌نامد، زینا[1] غول کوچک، بورمنتـال[2] وحشی و... پس از مدتی، سگ با کمک اشـووندر[3]، مـدیر کمونیسـت سـاختمان، اسـم شاریکوف[4] را برای خود انتخاب می‌کند و بـه دنبـال آن اسـت کـه ایـن اسـم را بـرای خودش ثبت کند اما با مخالفت فیلیپ فیلیپویچ مواجه می‌شود.

این امر در رمان *فرانکشتاین در بغداد* برجستگی و اهمیت بیشتری دارد. بـه موجـود ساخته‌شده در این رمان هم در آغاز اسمی یا خصوصیات مشخصی که به او امکان دهد حس انسانی داشته باشد داده نشده است. با این حال، سعداوی از چند اصـطلاح بـرای توصیف او استفاده می‌کند، از جمله «شسمه»، «مجرم ایکس»، «جانی» و «فرانکشـتاین». همهٔ این اسم‌ها را شخصیت‌های دیگر بر او نهاده‌اند. شسمه اولین اسمی است که خالق او، هادی عتاک، بر او گذاشته است. این کلمه در گویش عراقی معادل «چیز» در فارسی اسـت. جاناتـان رایـت، متـرجم رمـان از عربـی بـه انگلیسـی، شسـمه را بـه صـورت «name what its» (اسمش چیست؟) ترجمه کرده اسـت. از ایـن اسـم مـی‌تـوان بـرای رمزگشایی شخصیت شسمه و نشان دادن ایدئولوژی داستان و همچنین نمایش دیـدگاه سعداوی در مورد موضوعات مختلف در جامعهٔ عراق به صورت هنری استفاده کرد. نام فرانکشتاین هم، که در متن رمان دو بار از زبان شخصیتی به نام محمود سوادی بر زبان می‌آید، ذهن مخاطب را به هیولای رمـان *فرانکنشـتاین یـا پرومتـهٔ مـدرن* مـری شـلی رهنمون می‌کند. به این صورت، سعداوی غالباً از پیوند محکم بین این نام‌ها و احساس

1. Zina
2. Bormenthal
3. Shvonder
4. Sharikov

هویت شخصی به عنوان عنصری در ساختار موضوعی خود استفاده می‌کند. در رمان *قلب سگی* اهمیت این موضوع با تلاش سگ برای انتخاب اسم و ثبت آن در روزنامه نشان داده شده است.

علاوه بر این، سعداوی در خلق شخصیت شسمه از چارچوب بولگاکوف در تصویر خاستگاه شاریکوف (به عنوان شخصیتی پدیدآمده از دو موجود مشخص: سگ و کلیم چوگونکین) خارج می‌شود و به تنوعی چندگانه و ناشناخته در تصویرگری شسمه رو می‌آورد: او جسمی است گویی متشکل از همهٔ قبایل جهان: «از آنجا که من از اعضای بدن افراد با زمینه‌های مختلف قومیت‌ها، قبیله‌ها، نژادها و طبقات اجتماعی تشکیل شده‌ام ترکیبی غیرممکن را نشان می‌دهم که هرگز در گذشته به دست نیامده است. من اولین شهروند عراقی هستم» (سعداوی، ۱٦۱). به دلیل همین ابهام و تنوعِ بخش‌هایی که برای ایجاد شسمه به کار رفته‌اند، رفتار او را نمی‌توان از پیش تعیین کرد، که نشان‌دهندهٔ توانایی وی برای تغییر است، در صورتی که بیشتر جنبه‌های رفتاری شاریکوف را می‌توان با پیشینهٔ حیوانی و انسانی او توضیح داد. این مجموعه فریم‌های تصویری، شاریکوف را به عنوان یک شخصیت ایستا که از تحول ناتوان است و دلیل عدم پیشرفت او را نشان می‌دهد. چنین توصیف منفی غالباً در زمینهٔ معادلهٔ بدبینانه و طنزآمیز بولگاکوف از شاریکوف با مرد جدید اتحاد جماهیر شوروی تفسیر می‌شود.

ب) کلیم چوگونکین[1] و حسیب محمد جعفر

نکتهٔ قابل‌توجه دیگر در شخصیت‌پردازی این دو رمان حضور دو شخصیت است که به‌رغم حضوری کمرنگ تأثیر زیادی در پیشبرد ماجرای رمان دارند: در *قلب سگی* کلیم خلافکاری الکلی است که در طی درگیری کشته می‌شود و فیلیپ فیلیپویچ غدد جنسی و غدهٔ هیپوفیز او را به سگ پیوند می‌زند. پس از آن‌که سگ، بر خلاف انتظار دکتر، به انسانی بالغ تبدیل شد، به تدریج شخصیتش با شخصیت کلیم جایگزین می‌شود، الکل می‌خورد، دزدی می‌کند و به زن‌ها آزار می‌رساند. فیلیپ فیلیپویچ، هنگامی او را تغییرناپذیر می‌بیند، رفتارش را با تأثیر کلیم توجیه می‌کند:

1. Klim Chugunkin

فیلیپ فیلیپویچ با حواس‌پرتی ناگهان کلمه‌ای پراند: «مرحله.»
بورمنتال نگاه شگفت‌زده‌ای به او انداخت: «متأسفم چه ...؟»
فیلیپ فیلیپویچ تکرار کرد: «یک مرحله است» و با تلخی سر جنباند. «کاریش نمی‌شود کرد. کلیم.» (بولگاکوف ۱۱۵)

حسیب محمد جعفر در *فرانکشتاین در بغداد* نگهبان هتلی است که در جریان یک عمل انتحاری کشته می‌شود و جسدش کاملاً از بین می‌رود. روح سرگردان حسیب به دنبال جسدی می‌گردد که در آن آرام بگیرد و با پیدا کردن جسمی که هادی پیوند زده بود وارد این جسم می‌شود. «مرد برهنهٔ خوابیده‌ای را وسط خانه‌ای در البتاوین دید... با دست هیولایی‌اش این جسد کبود را لمس کرد، او خود را در حال فرو رفتن در آن دید، سپس همهٔ جسد را پوشید... در آن لحظه یقین داشت که این جسد روحی ندارد، همان طور که خودش این طور بود، روحی بود که جسم نداشت» (سعداوی ٤٨). این روح، به همراه دیگر اعضای بدن شسمه، تأثیر زیادی در پیشبرد وقایع رمان دارد. شناختِ گذشتهٔ این دو شخصیت (کلیم و حسیب) در تفسیر خصوصیات و اعمال شسمه و شاریکوف به مخاطب کمک می‌کند. علاوه بر این، در شخصیت‌پردازی آنها مفهوم فلسفی عمیقی وجود دارد مبنی بر عدم توانایی انسان در تغییر خصوصیتی که از نظر ژنتیکی بر او تحمیل می‌شود و به وسیلهٔ جنبهٔ پنهان انسان همواره با او حمل می‌شود.

ج) فیلیپ فیلیپویچ و هادی عتاک

در هر کدام از این دو رمان شخصیت مؤثری وجود دارد که با پیوند زدن یک یا چند عضو مرده، ناخواسته، انسان جدیدی به وجود می‌آورد. در *قلب سگی*، فیلیپ فیلیپویچ، همانند خود بولگاکوف، پزشک جراح روشنفکری است که بیمارانش را در آپارتمان مجلل خود معاینه می‌کند و تحقیقاتی را در زمینه جوان‌سازی انجام می‌دهد. او، در صحبت‌هایش در رمان، خود را چنین معرفی می‌کند: «دوست عزیز، شما که مرا می‌شناسید، نه؟ من مرد واقعیاتم، مردی که متکی به مشاهده است، دشمن فرضیه‌های بدون پشتوانه‌ام. نه تنها در روسیه، بلکه در اروپا هم مرا به این صفت می‌شناسند. اگر چیزی بگویم، به این معناست که بر پایهٔ واقعیاتی قرار دارد که نتیجه‌ام را از آن گرفته‌ام» (غبرایی ۵۱). بسیاری از منتقدان زندگی فیلیپ فیلیپویچ در ابتدای رمان را نمادی از زندگی خود بولگاکوف و اندیشه‌ها و

ایدئولوژی سیاسی و اجتماعی او می‌دانند. او، ضمن تحقیقات خود در زمینهٔ جوان‌سازی، غدهٔ هیپوفیز و غدهٔ جنسی شخص مرده‌ای را به سگی ولگرد پیوند می‌زند اما بر خلاف انتظار او این سگ روزبه‌روز تغیر می‌کند و در نهایت به انسان تبدیل می‌شود. انگیزهٔ اصلی او «کشف قابل‌قبول پیوند هیپوفیز و پتانسیل آن برای جوان‌سازی ارگانیسم انسان» است (همان ٧٦). به نظر می‌رسد پروفسور از مدت‌ها پیش برای آزمایش‌هایش منتظر چیزی مانند شاریک بوده و این پروژه از مدت‌ها پیش برنامه‌ریزی شده است. فیلیپ فیلیپویچ هنگام آزمایش بسیار خوشحال است؛ شاریک درست همان چیزی است که او نیاز دارد (همان ١٨)، بنابراین از این فرصت استفاده می‌کند تا سگ را در مسیر هدف خود سوق دهد و بدیهی است که انتظار ندارد حاصل آزمایش او علیه خودش برگردد.

اما هادی دوره‌گرد میانسالی است که عتیقه‌جات می‌فروشد، «با چشم‌هایی ازحدقه‌بیرون‌زده و لباس‌هایی کهنه که با آتش سیگار سوراخ شده است و از او بوی مشروبات الکلی به مشام می‌رسد» (سعداوی ٢٦). او در خانه‌ای مخروبه زندگی می‌کند، در اوقات فراغتش به قهوه‌خانهٔ عزیز مصری می‌رود و برای همشهریانش داستان‌های خیالی تعریف می‌کند. «موقعیت عتاک نسبت به حوادث روایت‌شده دلالت دیگری نیز دارد: دوره‌گردی که سعی دارد چیز مفیدی بسازد مشغول کاری مهم و جدی می‌شود» (النشمی، به نقل از: حسینی و دیگران ٣٣). هادی جسد آفریدهٔ خود را به عنوان یک هنرمند خودساخته از تکه‌های اجسادی اختراع می‌کند که پس از انفجارها در کوچه‌های متروکه، خانه‌های ویران و لابه‌لای گل‌ولای خیابان‌ها فراموش شده‌اند. او اعضای قربانیان انفجارها را جمع می‌کند و با پیوند آنها به هم یک جسد درست می‌کند. انگیزهٔ ناخواستهٔ هادی برای ایجاد یک موجود از تکه‌های اعضای اجساد قربانیان نتیجهٔ همان چیزی است که او در پی از دست دادن دوست و شریک تجاری خود، ناهم عبدکی، که در انفجاری در منطقهٔ الکراده کشته شد، متحمل شده است. هادی، هنگامی که برای گرفتن جسد ناهم به سردخانه می‌رود، از شنیدن سخن مسئول سردخانه شوکه می‌شود: «هنگامی که دید جسد قربانیان انفجارها چگونه با هم آمیخته شده‌اند، مسئول تشریح به او گفت که یک جسد را جمع کن و تحویل بده، این پا را بگیر و آن دست را و همین طور [ادامه بده]» (سعداوی ٢٦٣). پس از این حادثه، او همانند «یک شرور بی‌تفاوت به نظر می‌رسد که منتظر است آنچه را از

قطعات انسانی می‌خواهد به دست آورد» (همان ۲۸ و ۲۹). انگیزهٔ او برای جمع‌آوری قطعات بدن انسان و دوختن آنها در کنار هم برای ایجاد جسد، همان طور که خود ادعا می‌کند، این است که دولت این کشته‌ها را به رسمیت بشناسد و تدفین مناسبی برای آنها فراهم کند: «من می‌خواستم او را به پزشکی قانونی تحویل دهم، زیرا این یک جسد کامل بود که مثل زباله در خیابان رها شده بود و با آن مثل زباله رفتار می‌کردند، ای مردم، این یک انسان است... من این کار را انجام دادم تا با آن مثل زباله برخورد نشود» (همان ٣٤). بر این اساس می‌توان گفت در حالی که ایجاد شاریکوف نتیجهٔ کنجکاوی علمی است، ایجاد شسمه تصادفی و از نظر هنری سوررئال است.

د) بورمنتال و محمود سوادی

از دیگر شخصیت‌های مشابه این دو رمان بورمنتال و محمود سوادی است که هر دو بخشی از رمان را به صورت گزارش ارائه می‌دهند. بورمنتال به عنوان پزشک و دستیار فیلیپ فیلیپویچ او را در عمل جراحی سگ همراهی می‌کند. علاوه بر این، مراحل آزمایش پیوند سگ و وقایعی را که به دنبال آن اتفاق می‌افتد، به شکل دفتر خاطرات ثبت و در رمان ارائه می‌دهد. این عمل در واقع نوعی گزارش‌نویسی ادبی است که هم حال و هوای علمی به متن می‌دهد و هم بخشی از داستان را روایت می‌کند. در *فرانکشتاین در بغداد* نیز محمود سوادی روزنامه‌نگاری است که در قهوه‌خانه با داستان تخیلی هادی عتاک آشنا می‌شود، از طریق هادی با شسمه به گفت‌وگو می‌نشیند، شسمه مراحل شکل‌گیری، اعمال و اهداف خود را برای محمود ضبط می‌کند. سپس محمود آنها را در ستونی از مجله‌اش ثبت و ارائه می‌دهد. این واقعیت که هر کدام از این دو رمان دربردارندهٔ نویسنده‌ای در دو طرف این دگرگونی و تحول است، اهداف مشابه آنها را برای کشف عوامل مؤثر حوادث سیاسی و اجتماعی از منظرهای گوناگون نشان می‌دهد و از این طریق نسبت به تحولات رادیکال و تأثیر آنها هشدار می‌دهد.

هـ) اشووندر و فرج

دیگر شباهت بارز دو اثر حضور دو شخصیت مکار است که به دنبال دست‌اندازی به مالکیت فردی اشخاص هستند: در *قلب سگی* اشووندر، مسئول کمیتهٔ ساختمانی که

فیلیپ فیلیپویچ در آن ساکن است، به دنبال آن است که افرادی را در آپارتمان اسکان دهد و به همین منظور از فیلیپ فیلیپویچ می‌خواهد که بخشی از خانه‌اش را در اختیار او قرار دهد. پس از مخالفت پروفسور، اشووندر برای رسیدن به اهدافِ خود به شاریکوف کمک می‌کند تا شناسنامه بگیرد و برای پروفسور مزاحمت فراهم کند. در *فرانکشتاین در بغداد* نیز فرج دلال بنگاه‌داری است که در پی آن است تا با حیله و ترفند خانه‌های بزرگ قدیمی را از صاحبانشان بگیرد و از آن خود کند. او با هر ترفندی تلاش می‌کند خانهٔ ایلشوای پیر را به مالکیت خود درآورد. هیچ کدام از این دو نفر از منبع تخصص حرفه‌ای و دانشی که پیش‌شرط شاکلهٔ اقتصادی دولت مدرن است برخوردار نیستند. در اینجا، شخصیت‌پردازی ظریف نویسندگان دو رمان نشانگر آن است که بحران، تا حدی، ناشی از فقدان دستگاه‌های علمی و عملی و همچنین برآمده از اختلاف طبقاتی مردم است.

۲. درون‌مایه

درون‌مایه و مضمون عبارت است از فکر اصلی و مسلط در داستان، یا خط و رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. درون‌مایهٔ هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد (داد ۲۱۹). آنچه در درون‌مایهٔ این دو اثر اهمیت دارد تفکر در مورد خطرات و وعدهٔ چیزهایی است که بشر با هر انگیزه‌ای ایجاد و به جهان ارسال می‌کند. این مسئله مضامین کمابیش مشترکی را در این دو رمان به دنبال داشته است که از آن جمله می‌توان به ترس و خشونت، قربانی و مجرم، هویت، مسئولیت‌پذیری و... اشاره کرد.

الف) ترس و خشونت

خشونت در متون ادبی بازتاب همان شکل از خشونت است که ممکن است در دنیای واقعی یافت شود، با این تفاوت که در متون ادبی امکان تغییر وسایل برای دستیابی به هدف موردنظر از ارائهٔ این خشونت، در صورت لزوم، وجود دارد. «خشونت [در متن]، مانند خشونت در دنیای ما، چندوجهی است و در سطوح مختلف کار می‌کند، با

انگیزه‌های مختلف تحریک می‌شود و از طرق مختلفی تجربه می‌شود» (فرانزاک و نال[1] ٦٦٣). در هر یک از این دو رمان، خشونت در سه قاب ارائه می‌شود که با هم در تعامل هستند: در قاب اول، در آغاز رمان *قلب سگی*، شاریک از گرسنگی و دردِ سوخته شدن پهلویش با آب جوشی که آشپز روی او ریخته است به خود می‌پیچد: «عو عو عو... عووو... آخ نگاهم کنید، دارم می‌میرم... آن بی‌پدری که کلاه سفید چرکی به سر داشت آب جوش ریخته و پهلوی چپم را سوزانده... خدایا چقدر درد می‌کند، آب جوش تنم را تا مغز استخوان سوزانده، می‌شود تا ابد زوزه کشید، اما چه فایده؟ آخر من چه هیزم تری به او فروخته‌ام؟» (بولگاکوف ۱۱). در مرحلهٔ بعد، زمانی که فیلیپ فیلیپویچ او را به خانه می‌برد، سگ در ابتدا خوشحال است و فکر می‌کند که خوشبختی به او روی آورده است اما دکتر او را با بی‌رحمی تحت عمل جراحی جاه‌طلبانهٔ خودش قرار می‌دهد و او را از طبیعت حقیقی خود دور می‌کند. این دو در آخر به قاب سوم که ادامهٔ منطقیِ دو مرحلهٔ پیشین است به خشونت از طرف خود سگ منتهی می‌شوند: او، پس از تبدیل شدن به انسان، با اطرافیانش با خشونت رفتار می‌کند، برای بورمنتال اسلحه می‌کشد و زن تایپیست را با تهدید به اخراج از کار، مجبور به ازدواج با خود می‌کند (همان ١٦٧) و هنگامی که از طرف کمیته به عنوان رئیس جمع‌آوری حیوانات ولگرد منصوب می‌شود، با گربه‌ها به خشونت رفتار می‌کند، تا جایی که بورمنتال، بعد از ناامیدی از اخلاق درمان‌ناپذیر و مجرمانهٔ او، می‌گوید: «او مردی است با دل سگ» (همان ١٣٦). با توجه به روند خشونت در اینجا می‌توان گفت بولگاکوف با احتیاط نشان می‌دهد که خشونت در رمان تمایلی ذاتی نیست، بلکه نتیجه بسیاری از انگیزه‌های دیگر، مانند رفتار افراد جامعه نسبت به هم و جاه‌طلبی علمی بعضی از روشنفکران است. از طرفی، این واقعیت که فیلیپ فیلیپویچ و شاریکوف برای محافظت از ذهنیت خود از روش‌های خشونت‌آمیز مشابه استفاده می‌کنند نشان می‌دهد که هر دو آنان، به رغم پیش‌زمینه‌های مختلف تحصیلی و اقتصادی، خشونت را وسیله‌ای ضروری برای حل مشروعیت طبقاتی و حفظ سلطهٔ فردی در اتحاد جماهیر شوروی می‌دانند.

1. Franzak & Noll

سعداوی نیز از موجود ترکیبی خود برای توصیف خشونت در مدت زمان خاصی استفاده کرده است. شسمه نمادی از خشونت‌های وحشیانه‌ای است که در جنگ‌های آغازشده در منطقه جان افراد بی‌شماری را گرفته است. در *فرانکشتاین در بغداد* هم خشونت در سه قاب نمود بیشتری دارد: اولین قاب آن در جریان بمب‌گذاری انتحاری اتفاق می‌افتد که منجر به کشته شدن افراد و تکه‌تکه شدن بدن آنها می‌شود و هادی به دنبال آن یک جسد ترکیبی از همهٔ قبایل، فرقه‌ها و مذاهب درست می‌کند. قاب دوم زمانی است که شسمه چهار گدا را به طرز وحشتناکی به قتل می‌رساند و موجی از ترس و وحشت بین مردم ایجاد می‌کند: «هر کدام از اجساد دست‌های خود را در گردن مرد مقابل خود داشتند. همانند یک تابلوی عجیب و غریب یا صحنهٔ تئاتر به نظر می‌رسید. لباس‌هایشان به خاطر استفادهٔ زیاد کثیف و پاره و سرهایشان به جلو آویزان شده بود» (سعداوی ۸۰). و قاب سوم زمانی است که شسمه متوجه می‌شود برای جایگزینی اعضای پوسیدهٔ بدنش نیاز به اعضای جدیدتری دارد. دستیارانش در انجام این کار به او کمک می‌کنند: «چاقوی بزرگی آورد و آن را به شسمه داد، گفت فدیه‌ای برای اوست، او را بکش و قطعاتی را که نیاز داری ببر... رگ‌های دستش را برید تا به آرامی بمیرد و به سبب خونریزی بیهوش شود...» (همان ۲۳۵ـ۲۳۶). این روند ادامه داشت. تجدید قسمت‌های بدن شسمه و روند جایگزینی مداوم آنها نمادی از گسترش چرخهٔ خشونت در خیابان‌های بغداد است که منجر به قربانی شدن بسیاری افراد بی‌گناه می‌شود.

جامعه در هر دو رمان نقش مهمی در برانگیختن خشونت دارد زیرا بی‌عدالتی، هرج‌ومرج و نبود قانون طبیعتاً زمینهٔ بارور شدن خشونت را فراهم می‌کند اما نویسندگان در تصویرهای خشونت در *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد* شاریکوف و شسمه را مسئول اعمال خشونت به تصویر می‌کشند زیرا آنها آسایش سازندگان خود را به هم ریخته‌اند.

ب) زشتی ظاهر

تصویر ظاهر در متون ادبی نقش برجسته‌ای برای به تصویر کشیدن هر شخصیت و همچنین پیشرفت داستان دارد و به تعریف نوع شخصیت و نقش او در کارکردهای متفاوت کمک می‌کند. در *قلب سگی*، فیلیپ فیلیپویچ جراحی است که بر روی بسیاری

از مراجعانش عمل زیبایی انجام می‌دهد و، همان طور که قبلاً گفته شد، انگیزهٔ او از عمل پیوند سگ آزمایش جوان‌سازی بود، در صورتی که سگ بعد از عمل جراحی به مردی زشت تبدیل شد: «به نظر می‌رسد مرد کوتاه بی‌ریختی است» (بولگاکوف ۸۲). با این حال، خود او از چهرهٔ خودش راضی است و به تغییری که در او به وجود آمده آگاه است و انسان بودنش را به سگ ولگرد بودن ترجیح می‌دهد. اهمیت این امر در رمان بولگاکوف آن است که انتقاد جامعه از او به دلیل ظاهرش نیست، بلکه بیشتر به سبب گفتار و کردار اوست. قرار نیست او به دلیل بدن تغییرشکل‌یافته و زشت خود نقد شود، بلکه به دلیل بازتاب مشکلات جامعه در رفتار او مورد نقد قرار می‌گیرد.

سعداوی، به عنوان نویسنده‌ای که بسیار تحت تأثیر هنر گوتیک است و عناصر آن، مانند موقعیت‌های خطرناک، ترس، تهدید، کشتار، غم و اندوه و برخورد با اجساد، را در رمانش به کار برده، به طرز چشمگیری از ویژگی‌های ظاهری ناپسند در شسمه استفاده می‌کند تا بتواند تصویری روشن از مشکلات جامعهٔ خود ارائه دهد: «وی متوجه انعکاس صورت خود در شیشه شد که او را شگفت‌زده کرد. این اولین بار بود که خودش را به رسمیت شناخت. انگشت خود را روی بخیه‌های صورت و گردن کشید. او بسیار زشت به نظر می‌رسید» (سعداوی ۵۵). با این وجود، بدون در نظر گرفتن ظاهر او، شسمه توسط جامعه پذیرفته شده است و افراد زیادی هم از او پیروی می‌کنند. ظاهر شسمه که نمادی از تنوع فرقه‌های متعدد عراق با گرایش‌های مختلف است تأیید می‌کند که اگر چهرهٔ او زشت، خشن و بی‌رحم است، به این دلیل است که جنگ و درگیری داخلی و تفرقه‌گرایی نیز زشت، خشن و بی‌رحم است.

ج) مسئولیت‌پذیری

یکی از عناصر مهم در این دو رمان تصویر آنها از شاریکوف و شسمه است که نه متعهد هستند و نه مطیع خالقانشان، فیلیپ فیلیپویچ و هادی. نویسندگان با دادن زاویهٔ دید راوی به این دو مخلوق این فرصت را فراهم می‌کنند که نقش‌های خود را با صدای خود بگویند تا آنها را مسئول اعمال خشونت‌بار خود نشان دهند. در رمان *قلب سگی*،

فیلیپ فیلیپویچ قبل از عمل جراحی نگرانی اخلاقی چندانی دربارهٔ جراحی این حیوان ندارد، نسبت به او احساس گناه یا دلسوزی نمی‌کند و حتی فوت او را محتمل می‌داند. «فیلیپ فیلیپویچ هراسناک امر به سکوت داد... وقت بحث نیست که زنده است یا مرده، من به زین رسیدم. پس چه اهمیت دارد که بمیرد؟» (بولگاکوف ۷۲) اما بعد از عمل، نسبت به مخلوقی که ایجاد کرده است احساس مسئولیت می‌کند، برای او لباس می‌خرد، به او طرز حرف زدن و حتی لباس پوشیدن یاد می‌دهد و هنگامی که از تغییر دادن اخلاق بد او ناامید می‌شود، برای پایان دادن به مشکلاتی که او ایجاد کرده است، با اعتراف به شکست خود در آزمایش علمی بر روی سگ، تصمیم می‌گیرد او را به حالت اول برگرداند. در *فرانکشتاین در بغداد* هادی هیچ مسئولیتی نسبت به شسمه از خود نشان نمی‌دهد و توانایی هیچ تغییری را هم در او ندارد. این بی‌مسئولیتی در بقیهٔ شخصیت‌های رمان نیز دیده می‌شود، آنها به جای آسایش و همزیستی باعث نابودی متقابل یکدیگر می‌شوند. این درست همان چیزی است که سعداوی معتقد است در عراق اتفاق افتاده است. در شهر جنگزده، بدبخت، خونین رمان، به نظر نمی‌آید شهروندان عراقی برای حمایت از یکدیگر گرد هم آیند. در عوض، آنها به نابودی متقابل همدیگر کمک می‌کنند. در *قلب سگی* هم این آشفتگی وجود دارد که ناامیدی از تغییر و تحول اساسی، بی‌برنامگی و کمبود استراتژی کاربردی، جامعه را به ورطهٔ نابودی می‌کشاند. *قلب سگی* سرشار از بی‌رحمی آدم‌هایی است که برای دست یافتن به یک لقمه بیشتر به حق همنوعان خود تجاوز می‌کنند. طبعاً اوضاع با حیوان ولگردی مثل شاریک بدتر خواهد بود. در هر صورت، عواقب این بی‌مسئولیتی برای فیلیپویچ و هادی وخیم‌تر شدن اوضاع آنها و در معرض تهدید قرارگرفتن و برای شاریک و شسمه عدم پذیرش و طرد اجتماعی به همراه دارد.

د) قربانی و مجرم

در جامعه و ادبیات، بین قربانیان و مجرمان رابطهٔ همپوشانی وجود دارد. این همپوشانی فقط به معنای جنایات خشن نیست که با نقش قربانیان و مجرمان مشخص شود اما مبادلهٔ بین فرد متخلف و یک قربانی خشونت را در پی دارد. «قتل نتیجهٔ تبادل نادرست

بین یک فرد متخلف و قربانی و در بسیاری موارد هر دو است» (لوکنبیل[1] ۱۸۵). در ادبیات، تصاویر قربانی و مجرم با گذشت زمان تغییر گسترده‌ای پیدا کرده است که به نویسنده و دوره‌ای که به آن تعلق دارد و این‌که نویسنده چگونه مشکلات جامعه را در نوشته‌های خود منعکس می‌کند، بستگی دارد. مفهوم قربانی و مجرم در این دو رمان نیز براساس شرایط نویسندگان با هم متفاوت است. در طول رمان *قلب سگی*، تصاویری که از شاریکوف به مخاطب القا می‌شود او را مجرمی بی‌منطق نشان می‌دهد که موجب آزار و اذیت دیگران می‌شود، در حالی که قربانی بودن او از زمانی که در خیابان مورد آزار آشپز قرار گرفت، شروع می‌شود؛ سپس با عمل پیوندی که فیلیپ فیلیپویچ بر روی او انجام می‌دهد، ادامه پیدا می‌کند، با دگرگونی ظاهر سگ به شاریکوف، عملکرد او نیز از یک قربانی ضعیف، به نوعی خطر دیوانه‌وار و وحشی برای سلامت و امنیت افراد و جامعه بدل می‌شود. شاریکوف با پوشش و ظاهر مضحک خود در خیابان‌ها به دنبال به دام انداختن حیوان‌های ولگرد است و در خانهٔ فیلیپ فیلیپویچ نیز همه را آزار می‌دهد و دوست دارد با او مانند یک بورژوای نجیب رفتار شود، اما همزمان نه تنها از آداب و رسوم نظام حاکم بر خانه، بلکه از کل جامعهٔ شوروی انتقاد می‌کند. بولگاکوف او را به روشی ترسیم کرده است که باعث می‌شود او قربانی‌ای تبهکار جلوه کند اما روشن است که شاریکوف و شرایط او، از دید بولگاکوف، منحصر به خودش نیست و جنبه‌ای نمادین از جامعه دارد؛ به عبارتی، او قربانی خالق و جامعهٔ خودش است که هم به لحاظ روان‌شناختی و هم از نظر جسمی به او آسیب رسانده‌اند.

سعداوی در به تصویر کشیدن مفهوم قربانی و مجرم نیز تحت تأثیر ادبیات گوتیک قرار دارد. قربانی بودن شسمه از لحظهٔ ایجاد او شکل می‌گیرد، زمانی که از اجزای اجساد قربانیان ساخته می‌شود و سپس بدون نام به دنبال برپایی عدالت و انتقام خانهٔ هادی را ترک می‌کند. شسمه کار خود را با تلاش برای قصاص جنایتکارانی آغاز می‌کند که مسئول قتل کشته‌هایی بودند که اعضای بدن او را تشکیل می‌دادند. با گذشت زمان، رفتار او تحت‌الشعاع این آگاهی قرار می‌گیرد که «هر تکه از اعضای مرده‌ای که بدن او را تشکیل می‌داد، اگر انتقام صاحبش گرفته شود، از بین می‌رود، گویی دیگر

1. Luckenbill

نیازی به او نیست» (سعداوی ۱٦۳). به همین دلیل، او دیگر به منظور افزایش عمر خود به کشتن مردم روی می‌آورد و به تدریج از مسیر خود منحرف و به یک مجرم تبدیل می‌شود و تکلیف او با گمراهی پایان می‌یابد: «تو الان یک مجرم عادی نیستی بلکه یک سوپر مجرم هستی، زیرا از گروهی از مجرمین ساخته شده‌ای» (همان ۱۷٤). دستیاران وی تأثیر قابل‌توجهی در این مأموریت ششمه دارند. در بحثی بیهوده میان او و دستیارانش، یکی از آنها می‌پرسد: «چه کسی جنایتکار است؟»، شعبده‌باز در پاسخ به این سوال جواب می‌دهد: «هر یک از ما یک اندازه جرم و جنایت دارد» (همان ۱۷۱). به‌رغم رضایت ششمه به این‌که در هر شخص نسبتی از جنایت وجود دارد، عمل خود را در توجیه کشتن انسان‌ها بی‌گناه جنایت می‌داند.

بی‌تردید این رفتار ضداجتماعی در شاریکوف و ششمه، در نظر هر مخاطبی، نوعی خصلت ضداخلاقی و عقده‌گشایانه است، اما موجب دلزدگی مخاطب نسبت به آنها نمی‌شود، زیرا بین مخاطب و این دو شخصیت (شاریکوف و ششمه) احساس مشترکی نسبت به خود و قدرت حاکم در جامعهٔ عصر نویسنده وجود دارد: شاریکوف و ششمه، از طرفی، قدرت حاکم را در قالب تقابل «فرد – جامعه» بیشتر مورد انتقاد قرار می‌دهند و، از طرف دیگر، این دو نمایانگر واقعیت امر خیر یا شر، قربانی یا مجرم، اخلاق یا ضداخلاق، انسانیت یا ضدانسانیت نیستند، بلکه دستاورد شرایط سیاسی و اجتماعی جامعهٔ عصر خود را نشان می‌دهند و همان طور که سعداوی می‌گوید: «نشان‌دهندهٔ شرّی هستند که همهٔ ما در درون خود داریم». او می‌گوید: «همهٔ ما تا حدودی مجرم هستیم. [...] همهٔ ما به ایجاد موجودی شیطانی که اکنون ما را از بین می‌برد، کمک کرده‌ایم» (تیگارت[1] ۲۰).

هـ) هویت

بین شخصیت‌های ادبی و هویت شخصی آنها رابطهٔ پیچیده و دشواری وجود دارد. هویت با اسم و نام ارتباط نزدیکی دارد، نامی که خود یا اطرافیان به آنها می‌دهند. همان طور که گفته شد، دو شخصیت (ششمه و شاریکوف) از خود اسمی نداشتند و در طول رمان، دیگر شخصیت‌ها، برحسب موقعیت‌های مختلف، بر آنها نام می‌نهادند. نبود اسم دلیلی بر نداشتن

1. Teggart

هویت است. لوسین گلدمن[1] به خوبی اشاره می‌کند که «حذف نام افراد داستان و در همان حال پر شدن فضای رمان از اشیا، نشانهٔ گم‌شدگی هویت انسانی در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم و چیرگی شیءوارگی بر حیات روان آدمی است» (گلدمن ٥٤). سعداوی به وضوح به این امر اشاره کرده است: «کسی که اسمی ندارد. ستاره‌شناس بزرگ گفت: این یعنی چی؟ کسی که اسمی ندارد؟ .... سرتیپ عمید مجید متفکرانه گفت: کسی که اسمی ندارد ممکن است فردا همان کسی باشد که هویتی ندارد» (سعداوی ۱۲۵).

در مقایسه با شسمه، هویت شاریکوف روشن‌تر است، زیرا بیشتر جنبه‌های رفتار او را می‌توان با پیشینهٔ حیوانی و انسانی او توضیح داد. فیلیپ فیلیپویچ انسان جدیدی (هویت جدید) را بر پایه اعضای یک جنایتکار مرده و یک سگ ولگرد ساخت که نتیجه‌ای جز خرابی و ترس و وحشت در پی نداشت. این دو که هویت جالبی ندارند، نمی‌توانند فرد مهم و ارزشمندی را بسازند، بنابر این از نظر بولگاکوف مهم‌ترین قدم برای اصلاح جامعه تحول این هویت مسخ‌شده و بازگشت به قبل از آن است. سعداوی نیز غالباً از پیوند محکم بین این نام‌ها و احساس هویت شخصی به عنوان عنصری در ساختار موضوعی خود استفاده می‌کند. این هویت جدید، که در *قلب سگی* فردی فرهیخته و باسواد آن را خلق می‌کند، در *فرانکشتاین در بغداد* به توسط فرد ساده و بی‌سوادی ساخته می‌شود. «هادی می‌خواهد هویت جدیدی را از بقایای اجساد اشخاصی که هویتی ندارند بسازد. افرادی که به قتل رسیده‌اند، روحی ندارند و هیچ وابستگی به هم ندارند. سعداوی در این تمثیلِ فروپاشی جامعهٔ عراقی به تکه‌پاره‌هایی اشاره می‌کند که زمانی حیات داشته‌اند. در واقع، از دست دادن هویت ملی حقیقی دلیل اصلی به وجود آمدن هویت‌های متعدد محلی است که سبب فروپاشی جامعه شده است» (جبوری ۵۱) و از طرفی هم می‌تواند نشان‌دهندهٔ آن باشد که هویت عراق متعلق به گروه، فرقه و طبقهٔ خاصی از اشخاص نیست بلکه متعلق به همهٔ کسانی است که از هر فرقه و گروه و نژادی در آنجا زندگی می‌کنند. بدن او به طور مناسب این نظریهٔ کوهن را خلاصه می‌کند که «بدن هیولا یک بدن فرهنگی است» (کوهن[2] ۱۵).

1. Lucien Goldmann
2. Cohen

علاوه بر این، بولگاکوف و سعداوی با معرفی وقایع داستان در مکان‌های بدون هویت خاص، بر هویت ترکیبی مخلوق خود تأکید می‌کنند. وقایع رمان *قلب سگی* در ساختمانی اتفاق می‌افتد که مملو از جمعیت است و روزبه‌روز با طرح‌هایی که اشووندر دنبال می‌کند، بر جمعیت آن افزوده می‌شود و مشکلاتی را برای ساکنان آن به وجود می‌آورد. هویت بیشتر ساکنان این ساختمان ناشناخته است و بولگاکوف به آن نپرداخته است. در رمان سعداوی، بیشتر وقایع رمان در یک ساختمان مخروبه در محلهٔ البتاوین در مرکز بغداد رخ می‌دهد. این محله دارای جمعیتی مختلط با وابستگی‌های مختلف فرقه‌ای و ملی است که با هویت چندگانهٔ شسمه همخوانی دارد. با توجه به آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد از دست دادن هویت فردی قطعاً نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر جنگ داخلی، انقلاب و بی عدالتی خواهد بود که محصولی چون خرابی و ویرانی را به دنبال دارد.

و) جاودانگی

درون‌مایهٔ جاودانگی نیز در هر دو رمان دیده می‌شود. *قلب سگی* دربارهٔ جاودانگی از طریق اکتشافات علمی بحث می‌کند و به طور خاص «جوان‌سازی» را همچون ابزاری برای دستیابی به جاودانگی نشان می‌دهد. بولگاکوف میل به جاودانگی را در اصرار خانم مسن برای انجام عمل جراحی و نیز انگیزهٔ اصلی فیلیپ فیلیپویچ برای عمل پیوند آزمایشی بر روی شاریک نشان می‌هد. «فیلیپ فیلیپویچ تمام مفهوم‌های تلولوژیکی تکامل را رد می‌کند و از طریق نتایج تجربی خود تأیید می‌کند که تغییر تکاملی تصادفی و پیش‌بینی‌ناپذیر است» (هاول[1] ۵۵۷). میل به جاودانگی در *فرانکشتاین در بغداد* در وجود شسمه نمود پیدا می‌کند که به اعتراف راویان، گلوله یا هر وسیلهٔ دیگری او را نمی‌کشد: «او یک قاتل استثنایی است که با وسایل سنتی نمی‌میرد» (سعداوی ۲۳٤) و اعضای بدنش در صورت از بین رفتن قابل تعویض با اعضای جدید است. او میل به استمرار دارد و برای یافتن اعضای جدید بدنش از کشتن بی‌گناهان ابایی ندارد. از نظر او بقا و جاودانگی، در نهایت، از آن کسانی است که قوی‌ترند، نه کسانی که زود تسلیم می‌شوند و به زندگی قانع‌اند، زیرا آنها در کمال سادگی ارزش زندگی را ندارند:

1. Howell

با او هیچ چیزی جز میل به ماندن باقی نمی‌ماند، برای ماندن می‌کشد و این تنها توجیه اخلاقی اوست. هیچ کس فنا و نیستی را نمی‌خواهد، هیچ کس بدون این‌که بفهمد چرا می‌میرد و بعد مرگ به کجا می‌رود، میلی به مرگ ندارد و او جواب این دو سوال را نمی‌داند. به خاطر همین به زندگی می‌چسبد، شاید بیش از کسانی که زندگی خود و قسمت‌هایی از بدن خود را به دلیل ترس به او می‌بخشند. به خاطر همین، او بیش از آنها لیاقت زندگی کردن را دارد. آنها حتی اگر مطمئن باشند که او پیروز می‌شود باز باید برای زندگیشان بجنگند» (همان ۳۳٤).

۳. روایت

«روایت» فرایند ساختارمند کردن دستور زبان در چارچوب زبان است که می‌تواند موضوع تحلیل دقیق و همه‌جانبه و حتی علمی قرار گیرد (مکوئیلان ۱۳). مورد دیگری که در این مقاله اهمیت دارد فضای این دو رمان است، با این‌که هر کدام از این دو رمان به فصل‌های مختلفی تقسیم شده‌اند، ماجرای اصلی داستان، که حول اعمال و رفتار دو شخصیت اصلی (شسمه و شاریکوف) می‌گردد، در چهار فضای مشابه جریان دارد: خیابان، خانه، خیابان و باز خانه: *قلب سگی*، از همان ابتدای داستان، با ناله‌های سگ در خیابان شروع می‌شود؛ در فضای دوم، دکتر فیلیپ فیلیپویچ سگ رنجور و بیمار را با خود به خانه می‌برد و اعضای فرد مرده را به او پیوند می‌زند؛ در فضای سوم، شاریکوف به خیابان‌های مسکو می‌رود و مأموریت خود را (جمع‌آوری گربه‌ها و دیگر حیوانات ولگرد) انجام می‌دهد؛ فضای چهارم در حالی در خانه انجام می‌شود که فیلیپ فیلیپویچ با انجام عمل جراحی دیگری شاریکوف را به حالت اول خود برمی‌گرداند. در *فرانکشتاین در بغداد* هم فضای اول در خیابان و به دنبال توصیف انفجار فجیعی شکل می‌گیرد؛ در فضای دوم هادی عتاک تکه‌های اجسادی را که جمع کرده بود در خانهٔ متروکه خود به هم پیوند می‌زند؛ در فضای سوم، شسمه به دنبال هدف خود به خیابان‌های بغداد می‌رود تا انتقام کشتگان را بگیرد و در فضای چهارم، باز شسمه را می‌بینیم که در خانهٔ متروکه‌ای پنهان شده، در حالی که همه فکر می‌کنند دستگیر شده است.

مبحث مهم دیگر در باب روایت‌پردازی این دو رمان پایان‌بندی آنهاست. پایان دو رمان به طور هدفمند باز و تا حدودی مبهم است: در *قلب سگی* فیلیپ فیلیپویچ، با

انجام یک عمل جراحی دیگر، غدهٔ هیپوفیز و غدد جنسی را که بـه شـاریک پیونـد زده است، برمی‌دارد، و او را به حالت اولیهٔ یک «سگ» برمـی‌گردانـد امـا ایـن پایـان رمـان نیست، بلکه آغاز حوادثی جدید است که نویسنده آن را به ذهن خواننده متبادر می‌کنـد زیرا تصویر کامل از آزمایش‌های فیلیپ فیلیپویچ بر روی مغز در پایان داستان دلالت بر این دارد که شاریک ممکن است مجدداً با یـک آزمـایش مختلـف مبـدل شـود، مـورد خشونت قرار گیرد، یا بدن او از سوی موجودات دیگری مورد سوء استفاده قرار بگیرد:

> آن شب سگ چیزهای وحشتناکی را دید، دید کـه مـرد بـزرگ دسـت‌هـای دسـتکش‌پـوش و لغزانش را در دهانهٔ شیشهٔ گشادی فرو برد تا مغزی را از آن بیـرون بیـاورد؛ سـپس بـی‌قـرار و بی‌وقفه به جست‌وجویش ادامه داد، مغز را قاچ‌قاچ و وارسی کرد (بولگاکوف ۱۵۹).

پایان رمان سعداوی هم باز و تا حدودی مـبهم اسـت: هـادی عتـاک پـس از آن‌کـه در جریان انفجاری صورتش زشت می‌شود، از سوی نیروهای امنیتـی بـه اشـتباه بـه جـای شسمه دستگیر می‌شود، به ناچار مسئولیت اقدامات شسمه را به عهـده مـی‌گیـرد و بـه جای او مجازات می‌شود. مردم محلهٔ البتاوین در خیابانها می‌رقصند و جشن مـی‌گیرنـد زیرا علت پریشانی اخیر آنها ظاهراً از بین رفته است، در حالی که اشـتباه مـی‌کننـد؛ بـه احتمال زیاد، آن شبح مرموزی که در خانهٔ متروکهٔ کنار خیابان بـه مـردم نگـاه مـی‌کنـد همان شسمهٔ واقعی است:

> گربهٔ پیر روی پایه‌های صندلی شکسته پرید، سپس به طرف شبح مردی رفت کـه کنـار پنجـره ایستاده بود، دایره‌وار پای چپش را نوازش کرد، سپس سرش را بلند کرد. مـرد سـیگارش را از پنجره پرت کرد و جمعیت زیاد دسته‌های مردمی که با نواختن موسیقی ناگهـان از مقابـل هتـل گذشتند توجهش را جلب کرد (سعداوی ۳۵۰).

نتیجه‌گیری

همان گونه که در مقاله دیده شد، شیوهٔ همسان شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و بعضـی از شیوه‌های روایت در رمان‌های *فرانکشتاین در بغداد* و *قلـب سـگی* پیونـدهای بینـامتنی ژرفی را به وجود آورده است. این پیونـدها، بـا توجـه بـه نظریـات ریفـاتر، بینامتنیـت «احتمالی» به شمار می‌آید. با توجه به شخصیت‌پردازی این دو رمان می‌توان گفـت کـه

هرچند شخصیت‌های *فرانکشتاین در بغداد* مشابه شخصیت‌های *قلب سگی* هستند، سعداوی تلاش کرده است بر اساس اوضاع اجتماعی و ایدئولوژی حاکم بر جامعهٔ عراق تغییراتی در آنها پدید آورد و شخصیت‌هایی جدید با کارکردهایی متفاوت ارائه دهد: شسمه به نسخهٔ بهبودیافته و عاقلانه‌تر سگ تبدیل شده است که پیشینهٔ غیرانسانی ندارد. هادی عتاک و محمود سوادی، نسبت به فیلیپ فیلیپویچ و بورمنتال، اشخاصی بی‌مسئولیت‌تر و بی‌سوادتر هستند. حسیب نجیب‌تر از کلیم، و فرج دلال هم ثروتمندتر و بی‌منطق‌تر از اشووندر به نظر می‌رسند. درون‌مایه‌های مشابه دو اثر، مانند خشونت، هویت، مجرم و قربانی و...، که هر دو پس از وقایع مهم سیاسی در عصر نویسندگان نگارش یافته‌اند، بر این حقیقت صحه می‌گذارد که به دنبال بعضی وقایع همواره جریان‌هایی پدید می‌آیند که در هر زمان و مکانی، پاسخی کمابیش مشترک از انسان دریافت کرده‌اند. مقاله نشان می‌دهد که چگونه تجزیه و تحلیل رابطهٔ بین متون به درک و تفسیر ارتباط معنایی و موضوعیِ هر چه بیشتر متون برجستهٔ ادبی می‌انجامد و افق جدیدی از پیوندهای ادبی ـ فرهنگی مختلف در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

منابع

آلن، گراهام. *بینامتنیت*. تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

بولگاکوف، میخائیل. *دل سگ*. ترجمهٔ مهدی غبرایی. تهران: کتابسرای تندیس، ۱۳۸۰.

الجبوری، محمد فلیح حسن. «عجائبیة الهویة روایة (*فرانکشتاین فی بغداد*) انموذجا». *مجلة دیالی*. ۷۸ (۲۰۱۸): ٤٣-٦٢.

حسینی، صدیقه، و مهین حاجی‌زاده، حمید ولی‌زاده. «تراگونگی محتوای رمان *فرانکشتاین فی بغداد* احمد سعداوی در تطبیق با *فرانکنشتاین* مری شلی». *ادب عربی*. **۱/۱۲** (بهار ۱۳۹۹): ۲۳_ ٤٥.

داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید، ۱۳۸۳.

دادور، المیرا، و ابراهیم سلیمی کوچی، نیکو قاسمی اصفهانی. «بررسی بینامتنی مفهوم سیمرغ در *مجمع مرغان* ژان کلود کریر». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. **۲/۳۳** (پاییز و زمستان ۱۳۹۷): ۳۵۵_۳۷۰.

سعداوی، احمد. *فرانکشتاین فی بغداد*. بیروت، بغداد: منشورات الجمل، ۲۰۱٤.

سلیمی کوچی، ابراهیم، و نیکو قاسمی. «بررسی بینامتنی هفت وادی عشق *منطق‌الطیر* عطار در *مرد نیم‌تنه و مسافرش* از آندره شِدید». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. **۲/۲٤** (پاییز و زمستان ۱۳۹۸): ٤۱۱ـ ٤۳۲.

غیاثوند، مهدی. «سیمای تأویل در بینامتنیت کریستوایی». *فصلنامهٔ حکمت و فلسفه*. **۳/۹** (پاییز ۱۳۹۲): ۹۷-۱۱٤.

کریستوا، ژولیا. *فردیت اشتراکی*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: روزبهان، ۱۳۸۹.

گلدمن، لوسین. *جامعه‌شناسی ادبیات: دفاع از جامعه‌شناسی رمان*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: هوش، ۱۳۷۱.

مکئولیان، مارتین. *مجموعه مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.

میرصادقی، جمال. *عناصر داستان*. تهران: سخن، ۱۳۸۲.

نامور مطلق، بهمن. *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

ویکلی، کریستین. «وابستگی متون، تعامل متون». ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور. *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. ش.۲۸ (بهار ۱۳۸۱): ٤-۱۱.

یحیی‌پور، مرضیه. «جایگاه *قلب سگی* در آثار میخائیل بولگاکوف». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش ۳۱ (تابستان ۱۳۸۵): ۱۲۹-۱٤۳.

Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses) (Extract)". In: Picart C.J.S., Browning J.E. (eds). *Speaking of Monsters*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. pp. 15-19.

Franzak, Judith & Elizabeth Noll. "Monstrous Acts: Problematizing Violence in Young Adult Literature". *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. **49**/8 (May 2006): 662-672.

Howell, Yvonne. "Eugenics, Rejuvenation, and Bulgakov's Journey into the Heart of Dogness". *Slavic Review*. **65**/3 (Autumn 2006): 544–556.

Luckenbill, D.F. "Criminal homicide as a situated transaction". *Social Problems*. **25**/2 (Dec. 1977): 176–186.

Teggart, Hope. "*Frankenstein in Baghdad*: A Novel Way of Understanding the Iraq War and Its Aftermath". *International ResearchScape Journal*. Vol. 6 (2019). Available at: https://scholarworks.bgsu.edu/irj/vol6/iss1/1 (بازیابی در ۱۳۹۹/۸/۲)