تحلیل نظریه بینامتنیت در داستان مار و مرد سیمین دانشور

دکتر فاطمه بیدا خویدی[1]

دکتر فاطمه حیدری[2]

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۴/۶/۳۰

چکیده

ادبیات موجودیتی زنده و پویا دارد و در مسیر پویش خود ناگزیر از اقتباس، ترکیب، تأثیر، تأثر و بازآفرینی است. بنابراین آثار ادبی با هم تعامل دارند و ناگزیر آفرینش هر متنی با تکیه بر میراث ادبی و متون قبل از آن، صورت می‌گیرد. کمتر اثری را می‌توان یافت که با متون دیگر ارتباط و یا حداقل نظری به آنها نداشته باشد. شعرا و نویسندگان، خود به این نکته اذعان داشته‌اند که مضامین و موضوعات گفتنی، قبل از ایشان گفته و یا نوشته شده است و از این نظر کار، بر آنان مشکل شده است.

ژولیا کریستوا نظریه‌ی بینامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون مطرح کرد و پس از آن ژرارژنت با بررسی مطالعات او این نظریه را گسترش داد. موضوع این مقاله بررسی مصادیق بینامتنیت در داستان زیبای مار و مرد اثر سیمین دانشور بر پایه‌ی نظریه‌ی بینامتنیت، است.بنابراین کوشیده‌ایم رابطه‌ی میان متن این داستان با متن‌های پیش از آن را بیابیم و تحلیل کنیم. بنابراین ابتدا نگاهی گذرا به نظریه‌ی بینامتنیت و تاریخچه‌ی آن در متون افکنده‌ایم و سپس خلاصه‌ی داستان را آورده و سرانجام متن این داستان را با تکیه بر نظریه‌ی ژرارژنت، تحلیل کرده‌ایم. هدف از این تحلیل نشان دادن میزان و چه گونگی تعامل داستان «مار و مرد» با آثار و آگاهی‌های بیش از آن است. روش نقد و بررسی نیز طبق نظریه‌ی بینامتنیت ژنت خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: مار، مرد، ماه، بینامتنیت

۱- مدرس زبان و ادبیات فارسی واحد کرج، ایران. f.bida91@yahoo.com
۲- عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

مقدمه

مسـأله‌ی ارتباط بین آثـار و متون مختلف ادبی از دیرباز مـورد نظر منتقدان بوده اسـت. با آفرینش نخسـتین آثار ادبی، مباحث مربوط به ارتباط بین آنها نیز متولد شده اسـت. اما این مباحث به صورت مسـتقل نبوده، بلکه ضمن پرداختن دانش‌های دیگر مطرح شـده است. قدیمی‌ترین مبحث مرتبط با این حوزه که جزء نقد ادبی سنتی نیز محسـوب می‌شود، مقوله‌ی«اقتباس‌ها یا شـباهت‌های» بین آثار شاعران و نویسندگان تحت عنوان سـرقات ادبی است. «در یونان و روم باستان، اغلب در کتاب‌های مربوط به ادبیات به مواردی که بین آثار شاعری با گویندگان دیگر مشابهت‌هایی وجود داشته، اشاره‌هایی شده و کسانی چون اریستوفان و سوفوکول و دیگران متهم به سرقت ادبی شده‌اند» (میرصادقی، ۱۳۸۸:۱۳۳).در جهان اسلام نیز «در شعرقدیم عرب و دوره‌های آغازین شـعر فارسـی تا به امروز سرقت ادبی از مسـائل عمده‌ی ادبیات بوده است.» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۷۹:۱۱۰).

جایـگاه دیگری که به مطالعـات روابط بین متنی می‌پـردازد، دانش‌های بلاغی و صنایع شعری است. آرایه‌هایی چون تلمیح، ارسال‌المثل، استعاره و تمثیل؛ فنون شعری مثل اجازه، استقبال، نقیضه و ویژگی‌های سبکی نظیر سهل و ممتنع بودن در این حوزه قرار دارند.

عـلاوه بر اینها مباحث روشـن‌تری نیز در ایـن باره وجـود دارد: در نقد آثار در تذکره‌ها و کتاب‌های فنی و بلاغی و داوری‌های مستقیم ادبا در مورد یکدیگر، مقایسه کردن خود با دیگران، سعی در رقابت داشتن با بزرگان قبل و هم دوره‌ی خود و تلاش برای طبع آزمایی در شـیوه‌های متعلق به دیگران، هر یک به نوعی به مطالعه‌ی روابط بین متون ارتباط دارد.

در ادوار مختلف ادبی ایران، ملاحظات و مسایل مربوط به تأثیر و تأثر آثار، مقایسه‌ی

آثار، مسـایل مربوط به نوآوری و پرهیز از طرز و شـیوه‌ی دیگران و موضوعات دیگر کـه بـه نوعی به ارتباط بین متون مربوط می‌شـوند بیش یا کم مطرح بوده اسـت. در دوره‌های آغازین؛ یعنی در عصر رواج سـبک‌های خراسـانی تـا عراقی که اصالت و تازگی مخصوصی دارند ارتباط بین متون کم‌تر مطرح اسـت. اما از آن به بعد به ویژه در دوره‌ی سبک هندی بیشتر است. به طور کلی موضوع مطالعات بین متنی به عنوان زیر مجموعه‌ای از نقد ادبی، تاریخچه‌ای مشـابه آن دارد و صرف نظر از کارهایی که در این زمینه صورت گرفته (درگاهی، ۴۷:۱۳۷۷).احصا و گردآوری انتقادی و تاریخی آن به ویژه در حوزه‌ی ادبیات فارسـی نیازمند رسـاله‌ای جداگانه است. البته ذکر این نکته نیز ضروری است که مباحث مطرح شده در زمینه‌ی نقد ادبی و به ویژه حوزه‌ی ارتباط متون در ادبیات فارسـی بیشـتر از نوع شهودی و ذوقی است و بر پایه‌ی نظریه و تئوری روشن و روشمندی نبوده است.

۱- ادبیات تطبیقی

به دنبال پیشـرفت روز افزون علوم و افزایـش امکانات ارتباطی مردم و به تبع آن آشـنایی اقـوام مختلف با فرهنگ‌های دیگر، مباحثی در زمینـه‌ی تأثیر پذیری ادبیات اقوام مختلف از یکدیگر به وجود آمد. این مباحث که موسوم به ادبیات تطبیقی است، در قرن ۱۹ میلادی شـکل منسـجمی به خود گرفت در آن شاخه از نقد ادبی مسأله‌ی ارتباط ادبیات در زبان‌های مختلف مورد بحث قرار می‌گیرد. این علم در فرانسـه و به دنبال تحول در روش تحقیق در نقد ادبی و تاریخ ادبیّات متولد شـد و این کشـور و کشـورهای دیگری که ادبیاتی غنی دارند، پیگیری شد و به تدریج و به دنبال توجه به ادبیات شـرقی در مطالعات ادبیّات تطبیقی، کشـورهای شرقی نیز با این نوع مطالعات آشنا شدند. در ایران گذشته از تعامل ادبیات فارسی و عربی، «سابقه‌ی ادبیات تطبیقی

به تأسیس کرسی ادبیات تطبیقی در دانشگاه تهران، توسط فاطمه سیاح باز می‌گردد.» (انوشیروانی، ۱۳۸۹:۱۰).بعد از مدتی این مباحث تعطیل شد تا اینکه کسانی دیگر نظیر عبدالحسین زرین کوب، ابوالحسن نجفی، جواد حدیدی و دیگران آن را ادامه دادند. مجتبی مینوی نخستین ادیب و منتقد ایرانی است که از طریق نقد تطبیقی به بررسی تأثیر ادبیات شرقی به ویژه ادبیات فارسی بر ادبیات انگلیسی پرداخت.

ادبیات تطبیقی مربوط به مقایسه‌ی ادبیات از دو حوزه‌ی فرهنگی متفاوت و به عبارت دیگر، مربوط به مطالعات ادبی بینافرهنگی است. اگرچه بعضی، مقایسه‌ی ادبیات یک کشور در دوره‌های تاریخی جدا را نیز جزء ادبیّات تطبیقی می‌دانند، مطالعات مربوط به ادبیات تطبیقی با مطالعات بینامتنیتی، حوزه‌های مشترک و متفاوتی دارد. «در بررسی یک اثر، ناقدان اغلب آثاری از همان زبان یا زبانی دیگر را در ذهن دارند و بارها و بارها به این گونه آثار ارجاع می‌دهند. ادبیات تطبیقی این گرایش آخر را به شکلی نظام‌مند بسط می‌دهد» (مکاریک، ۱۳۸۴:۲۰) در صورتی که بینامتنیت هرگونه روابط بین متون را شامل می‌شود.

با پیشرفت مباحث مربوط به نقدهای سنتی و به دنبال ظهور گفتمان‌های گوناگون و نظریه‌های معرفت‌شناسی متنوع و به دنبال آن آفرینش مکاتب دقیق علمی، نظریات مربوط به ارتباط بین متون با استفاده از مباحث جدید از قبیل نظریات نوین زبان شناختی، جامعه شناختی، فلسفی، روان شناختی و غیره تحوّل عظیمی یافت. بینامتنیت در نظریات بسیاری از منتقدان و نظریه پردازان حوزه‌ی فرهنگ و هنر معاصر دیده می‌شود. به خصوص در این باره منطق مکالمه میخاییل باختین، متفکر روس و نظریه‌های متفکرانی چون سوسور، ژولیوا کریستوا، رولان بارت ژرار، ژنت، ریفاتر و بلوم؛ حائز اهمیت است.

۲- آرای نظریه پردازان بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار ژولیوا کریستوا، منتقد فرانسوی، در تحلیل آثار میخاییل باختین به ویژه نظریه‌ی منطق مکالمه‌ی او به کار برد. اما مفهوم اصطلاح بینامتنیت در دگرگونی زبان شناسی مدرن که با فردینان دو سوسور متحوّل شد، ریشه دارد. در نظریات سوسور نیز به نوعی، مفهوم بینامتنیت دیده می‌شود. او می‌گفت که هر نشانه از مجموع یک دال و یک مدلول تشکیل می‌شود. زیرا رابطه‌ی دال با مدلول یک رابطه‌ی اختیاری و نه طبیعی است، بنابراین کارکرد نشانه‌ها ارجاعی نیست؛ بلکه نشانه‌ها کارکرد خود را از نظام زبانی موجود می‌گیرند، یعنی نشانه‌ها معنای خود را در رابطه با دیگر نشانه‌ها به دست می‌آورند. نظام نشانه‌شناسی تنها محدود به زبان نمی‌شود، بلکه در مورد نظام‌های دیگر از جمله نظام نگارشی، الفبای ناشنوایان، مناسک نمادین و علایم نظامی هم صادق است (احمدی، ۱۳:۱۳۸۹). اثر ادبی دارای یک نظام است و از نشانه شناسی تبعیت می‌کند. مؤلف اثر ادبی، نشانه‌های خود را از میان نظام نشانه‌ای حاکم بر آثار ادبی می‌گیرد؛ یعنی مؤلف در استفاده کردن از کلمه، مفهوم یا شخصیتی در اثر خود، بیشتر بازنمود معنایی آن را در آثار ادبی مدّ نظر دارد تا معنی آن را در جهان واقعیت و این به این معنی است که اثر ادبی حاصل افکار اصیل مؤلف نیست، بلکه مجموعه‌ای ازروابط درهم تنیده‌ی نشانه‌ای است (آلن ۲۶:۱۳۸۰-۲۱) ورود جنبه اجتماعی به زنجیره‌ی مکالمه را میخاییل باختین، متفکر بزرگ روس مطرح کرد.

باختین می‌گوید: «هیچ گفته‌ای را در مجموعه، نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد، زیرا گفته حاصل کنش متقابل بین افراد هم سخن است. در مفهوم وسیع‌تر، گفته حاصل کل واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است» (باختین،۶۶:۱۳۷۷).

نظریات باختین نقطه‌ی بنیادین نظریات بینامتنی محسوب می‌شوند. مهم‌ترین بحث

باختین منطق مکالمه است. همچنین بحث‌هایی مثل دو آوایگی، چند آوایگی او در این زمینه، اهمیت زیادی دارند. «منطق مکالمه ساحت بینامتنی است. هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آنهاست، گفتگو می‌کند. آوای هر متن در این همسرایی معنا می‌یابد» (احمدی، ۹۳:۱۳۸۹).

دو آوایی به دو معنا به کار رفته است: «در معنای نخست، دو آوایگی وجه مشخصه‌ی هر کلامی است، چرا که هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد؛ بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است. دو آوایگی به ناچار از بافت عالم زبانی مقدم بر آن گرفته شده است» (مکاریک،۱۲۹:۱۳۸۴). دو آوایگی تا اینجا با نظام نشانه‌شناسی سوسور مشابهت دارد. اما معنای دیگر مربوط به رمان است و ویژگی نثر ادبی محسوب می‌شود. «در اینجا، دو صدایگی عنصری است که هنگامی می‌توان آن را تشخیص داد که گوینده از شنونده می‌خواهد تا به کلمات چنان گوش کند که گویی با علامت نقل قول گفته شده‌اند. ...در مقابل کلام دو صدایی داربست پیش بوده‌ی صدای فردی دیگر را در بر دارد و به آن امکان می‌دهد که به عنوان بخشی از «معماری» گفته به زبان درآید تا شنونده آن را در یابد.» (همان، ۱۳۰)

چند آوایگی که باختین آن را از موسیقی به استعاره گرفته است ویژگی‌ای است «که به موجب آن، صداهای متعدد رقیب، موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند به طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفتگو درگیر شوند.» (همان: ۱۰۱).

از نظر باختین زبان عبارت از گفتار و سخن یا پارول است (انصاری،۳۶۵:۱۳۸۴) و گفتار محصول فرایندی تکوینی است که ماده‌ی زبان شناختی تنها یکی از اجزای آن را تشکیل می‌دهد. جزء دیگر گفتار، زمینه‌ی منحصر به فرد تاریخی، اجتماعی و

فرهنگی اســت (همان:۱۳۲). گفتار ماهیتی مکالمه‌ای دارد و نیمی از آن به نویسنده و نیمــی به دیگری تعلق دارد. مؤلّف و خواننده یا مخاطب کننده و مخاطب شــونده در زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی یکســانی قرار دارند که باعث برقراری مکالمه می‌شــود. این زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی ثابت نیســت و پیوسته در تعامل با گفته‌ها و نظریه‌ها و آثار قبل از خود است و زمینه‌ای را می‌گشاید که نظریه‌ها و گفته‌های دیگر در صدد پاســخگویی به آن خواهند بود. همین روابط اســت که جنبه‌ی بینامتنیت آثار نام دارد. (آلن، ۱۳۸۰:۱۸۱).

پیش‌تر گفته شد که واضع اصطلاح بینامتنیت ژولیوا کریستوا، محقق بلغاری، است. «پس از آن ژارارژنت با گســترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن بــا متن‌هــای دیگر یا غیر خــود را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گــذاری نمود و آن را به پنج دســته تقســیم کرد که بینامتنیت یکی از اقسام آن محســوب می‌شود. اقسام دیگر ترامتنیــت عبارتند از ســرمتنیت،پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش متنیت اســت که هر یک تقســیم بندی‌های دیگری را شــامل می شــود.از این میان بینامتنیت و بیش متنیت به رابطه‌ی میان دو متن هنری می‌پردازد و سایر اقسام ترامتنیت به رابطه‌ی میان یک متن و پیرامتن‌های پیوسته و گسسته اشاره دارد. فرامتن رابطه‌ی تفسیری یک متن نسبت به متن دیگر را مورد توجه قرار می دهد و ســر متنیت به رابطه‌ی میان یک متن و گونه ای که به آن تعلق دارد می پردازد.»(احمدی، ۴۲:۱۳۸۹)

اساس نظریه‌ی کریســتوا به تمایز زبان ادبی و زبان طبیعی بر می‌گردد. «زبان ادبی به هیچ عنوان، زبانی تک معنایی نیســت. مؤلف زبان ادبی هنگام کاربرد آن می‌خواهد آن را مهار کند اما قادر به انجام آن نیست. این مسأله باعث می‌شود که زبان، عناصری بیگانــه را وارد متن کند. این عناصر بیگانه، متن را در مناســبات بینامتنی قرار می‌دهد. عناصر تشــکیل دهنده‌ی متن در پرتو همین مناســبات بینامتنی، تبدیل به واحد معنایی

می‌شـــوند. بـــه عبارت دیگر هنگام خواندن متن، معنـــای آن را با توجه به رمزگان‌های موجود در متون قبل در می‌یابیم. بنابراین متن فقط در ســـایه‌ی بینامتن‌ها معنی دارد و غیر از آن معنای آن درک ناشدنی است»(همان: ۳۲۷-۳۲۶).

ژولیـــوا کریســـتوا تصورات رایج از رابطـــه‌ی دال‌ها با مدلول‌هـــای ثابت را در هم می‌شـــکند. از نظر کریستوا، دال‌ها به مدلول‌های ثابت ارجاع نمی‌شوند؛ بلکه مدلول‌ها ثابت نیستند و خود نیز به عنوان یک دال برای اشاره به مدلول دیگری به کار می‌روند. بنابرایـــن در تحلیـــل متن به جای بررســـی رابطه زبان با مرجع آن، «بررســـی دلالت و روابط نشـــانه‌ها و متون با دیگر نشانه‌ها در فرآیند نشانه پردازی»،(مکاریک،۷۴:۱۳۸۴) اهمیت می‌یابد. این ویژگی باعث می‌شود که معنا خصلتی فرآورنده داشته باشد. مؤلف و خواننده در این فرآیند فرآورندگی ســـهیم می‌شـــوند. به این معنا که متن از کلام و گفته‌هایی تشکیل می‌شود که از قبل وجود داشته و پس از ادا شدن، برانگیزنده‌ی معنای دیگری می‌شـــود و این فرآیند به طور مداوم ادامه می‌یابـــد. بنابراین متن واجد معنای ثابتی نیســـت. «بینامتنیت متن را می‌گشاید و بازی بی‌پایان نشانه پردازی است»(همان) کریستوا منظور از بینامتنیت را کاربرد رویه‌های دلالتی موجود، برای بیان مقاصد جدید و متفاوت می‌داند. (آلن،۹۲:۱۳۸۰-۵۸)

رولان بـــارت متـــن و اثـــر را از هم تفکیک می‌کنـــد و این تفکیـــک را حرکت به ســـوی پساســـاختارگرایی می‌داند. «به گفته‌ی خود بارت، حرکت از ســـاختگرایی به مابعد ســـاختگرایی تا اندازه‌ای حرکت از «اثر» به «متن» است» (ایگلتون،۱۹۱:۱۳۹۰). بارت متن را نه جایگاه تثبیت معنا که جایگاهی برای فراپاشـــی معنای از پیش موجود می‌داند. به این معنا که هیچ مدلولی معنا را تثبیت نمی‌کند بلکه معنا زنجیره‌ای اســـت در روابط دال و مدلولی. خواننده مفهوم متن را کشـــف نمی‌کند؛ بلکه تنها مســـیر معنا را دنبال می‌کند. این زنجیره به متن محدود نیست؛ بلکه متن را درمی‌نوردد و ارتباطی

زنجیــروار با دیگر متون و همچنیــن متن اجتماعی پیدا می‌کند. بارت خوانندگان را به دو گروه تقســیم می‌کند: مصرف‌کنندگان، که دنبال تثبیت معنا هســتند و خوانندگان، که فرآورنده‌ی معنا و ادامه‌دهنده‌ی ســیر زنجیره‌ی معنا و حتّی خود، نویســنده‌ی معنا هســتند. این مسأله منجر به نظریه‌ی مرگ مؤلف شــده است. به این مفهوم که مؤلف معنا را در متن قرار نمی‌دهد؛ بلکه متن منســوجی از آواها، کلام‌ها، گفته‌های دیگر و هرآنچه از پیش گفته و نوشــته شده می‌باشد. معنای موجود در متن، معنایی نیست که مؤلف آن را در متن خلق کرده باشــد؛ بلکه «متن بافته‌یی از نقل قول‌های بر گرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ اســت.» (آلن، ۱۰۹:۱۳۸۰) بارت هنگام خواندن آثاری از فلوبر که او را به یاد پروســت می‌اندازد می‌گوید: «این پروســت اســت که به سروقت من می‌آیــد، این من نیســتم که از او یــاد می‌کنم؛ نه یک «اقتدار/ مؤلفیــت»؛ بلکه صرفاً یک خاطره‌ی دوّار و این همان بینامتن اســت: عدم امکان سر کردن در بیرون از متن بی‌کــران.» (رولان‌بــارت،۵۸:۱۳۸۳).

نگرش بارت و دیگر پسا ساختارگران به دلیل مبهم دانستن رابطه‌ی دال و مدلول، نگرشــی اســت به عدم وجود ساختاری روشــن، برای تحلیل دلالت‌های متن. با این وجود ســاختار گرایانی هم هســتند کــه نظام خاصّی را برای تحلیــل دلالت‌های متن ترســیم می‌کنند. این دســته، نظام خاصی را ترســیم و اثر ادبی را برگرفته از این نظام می‌دانند.

ریفاتر معتقد اســت متون، معنــای خود را از تغییــرات و دگرگونی‌های مجموعه هنجارها و ســنّت‌های حاکــم بر نظام فرهنگی موســوم به گفتمان جمعی به دســت می‌آورد. به این معنا که متن، گویش جمعی حاصل از هنجارها را دگرگون می‌سازد و نوعی گفتمان فردی بر گرفته از گفتمان جمعی محسوب می‌شود. بنابراین در خوانش متن ابتدا باید ارتباط گفتمان فردی با گفتمان جمعی را کشف کرد و سپس ناسازواری

و دگرگونی آن را تشـــخیص داد. به این ترتیب، بینامتنیت از دید ریفاتر مناســـب‌ها و روابط بین متن و گویش جمعی است چه به صورت سازوار و چه به صورت دگرگون شده (آلن، ۱۳۸۰:۱۸۹-۱۶۶)

پس از این مقدمه‌ی نســـبتا مطول، اینک بر آنیم که داســـتان مار و مرد را، بر پایه‌ی نظریه‌های فوق تحلیل کنیم. اما پیش از آن لازم اســـت، شـــرح حال ســـیمین دانشور، نویسنده داستان و خلاصه یی از داستان عرضه گردد.

۳- شرح حال سیمین دانشور

ســـیمین دانشور نویسنده و مترجم ابرانی و همســـر جلال آل احمد بود. «او در سال ۱۳۰۱ در خانواده‌ای تحصیل کرده در شـــیراز به دنیا آمد. او فرزند محمدعلی دانشور و قمرالسلطنه حکمت بود. تحصیلاتش تا دبیرستان را در مدرسه مهرآیین انجام داد و برای ادامه تحصیل در رشته ادبیات فارسی به دانشکده ادبیات دانشگاه تهران رفت و از آن جا با مدرک دکتری فارغ التحصیل شد. وی نخستین زن ایرانی بود که به صورتی حرفه‌ای در زبان فارسی داستان نوشت. مهم‌ترین اثر او رمان سووشون است که نثری ساده دارد. رمان جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان نیر از آثار مهم او محسوب می شود. او غیر از این رمان‌ها به نوشتن داستان کوتاه نیز پرداخت. آتش خاموش، شهری چون بهشت، به کی سلام کنم؟ و از پرنده‌های مهاجر بپرس نیز مجموعه داستان‌های کوتاه او است.

او غیر از نوشـــتن داســـتان به کار ترجمه نیر پرداخت. داغ ننگ از ناتانیل هاثورن و باغ آلبالو از آنتوان چخوف از مهم‌ترین ترجمه‌های او محسوب می‌شود.

بالاخره سیمین دانشور بعد از به جای گذاشتن آثار گران قدر داستانی زبان فارسی در اسفند ۱۳۹۰ در ۹۰ سالگی در شهر تهران درگذشت.»(گلشیری، ۱۳۸۶:۳۵).

در این مقاله نظریه‌ی بینامتنیت در داســـتان کوتاه مار و مرد از مجموعه داستان‌های

«به کی سلام کنم؟» مورد بررسی قرار گرفته است.

۴- خلاصه داستان

نسـرین همسر انور، چند سال است که ازدواج کرده ولی بچّه‌دار نمی‌شود. نسرین در ابتدا خیلی مایل به بچّه‌دار شـدن نیسـت. اما به دلیل اصرار نزدیکان به خصوص مادر انور متقاعد می‌شـود که صاحب بچّه شـود. ابتدا به دعا متوسّـل می‌شود. چون نتیجه‌ای نمی‌گیرد نزد دعانویس می‌رود. ولی آن کار نیز تأثیری ندارد. بالاخره نسرین بـه اصرار مادر شـوهرش به زیارت حرم امام رضا (ع) مـی‌رود. در راه با زنی فالگیر آشنا می‌شود. زن فالگیر مقداری علف خشک به او می‌دهد و از او می‌خواهد آن را در دهانه‌ی رحمش قرار بدهد. نسـرین بعد از استعمال آن متوجه می‌شود که باردار شده است ولی علائم بارداری را حس نمی‌کند. وقتی با همسرش نزد دکتری می‌روند دکتر این واقعیت را که جنین مشـکوک اسـت به انور می‌گوید. بعد از زایمان نسرین، انور به او می‌گوید که کودکشـان مرده به دنیا آمده، ولی در عوض او ماری خریده اسـت. آن‌ها در باغ زیبایی زندگی می‌کردند که بسـیار سرسـبز بود و یک مرغ مینا و دو مرغ عشـق داشـتند. با آمدن این مار به باغ، انگار باغ نحس شده بود و هر روز از روز قبل خراب‌تر و ویران‌تر می‌شـد. مرغ مینا می‌میرد. وقتی یکی از مرغ عشق‌ها مرد، دیگری را نیـز رها کردند. مار باعث بدبختی همه شـده بـود و هیچ کس از ترس مار، جرأت نداشـت به باغ بیاید. درخت‌ها همه پژمردند و باغبان آنجا را ترک کرد. ولی تمام این اتفاقات هرگز باعث نشد که انور آن مار را بکشد. بالاخره نسرین صبرش تمام شد و به انور گفت که می‌داند که آن مار بچّه‌شـان اسـت و از او متولّد شده است، ولی باید یا آن را بکشـی و یا به باغ وحش تحویل دهی در آخر کار، مأموران باغ وحش آمدند و مار را با خود بردند.

۵- ظرفیت‌های بینامتنی داستان

هرچـــه متنـــی هنری‌تر باشـــد لایه‌های معنایی بیشـــتری دارد و بـــه همین خاطر با زمینه‌های فرهنگی بیشـــتری نیز در ارتباط اســـت. «اثر هنری بافتی ســـاده نیست، بلکه سازمانی سخت مرکب اســـت با چندین لایه که معنی‌ها و نسبت‌هایی چندگانه دارد.» (رنه ولک،۱۹:۱۳۷۳)گراهام آلن در این باره می گوید:«مؤلف مدرن در روند نوشـــتن یک کتاب، یک معنای خداانگارانه‌ی واحد را ابلاغ نکرده؛ بلکه همواره پیش گفته‌ها، پیش نوشته‌ها و پیش خوانده‌ها را در فضایی چند بعدی آرایش می‌دهد که در آن طیف متنوعی از نوشـــته‌ها، بی‌آن که هیچ یک اصیل باشـــند، در هم آمیخته و با هم مصادف می‌شـــوند. پس متن، بافته‌ای از نقل قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است.» (آلن،۱۰۹:۱۳۸۰)داســـتان مار و مرد بافتی بسیار هنری دارد و از عناصر زیرمتنی متعلق به زمینه‌های مختلفی، برخوردار است. مار تاحدودی با تمام جنبه‌های اسطوره‌ای خود در این داســـتان حضور دارد: ارتباط مار با زایندگی و خاصیّت مردانگی، ارتباط مار با شیطان، همراهی مار و گنج، ارتباط مار با ریاحین و گل‌ها، نقش مار به عنوان مظهری از شـــفا و دارو، ارتبـــاط مار با مرگ، پیوند مار با دیـــو، ارتباط مار با ماه و حتی مار در اسطوره‌های ملل دیگر از جمله اساطیر سرزمین کهنسال و اسطوره آفرین ایران.

ارتباطات بینامتنی داســـتان از همان عنوان داستان شروع می‌شود: مار و مرد. ارتباط این دو، در اساطیر زیادی وجود دارد. «اهریمن، مار را که هم ریشه‌ی مرگ است پدید آورد و اهورامزدا در برابر آن و برای مقابله با او آتش را آفرید» (یاحقی، ۷۳۷). در اسطوره‌ی هبوط آدم، ابلیس به کمک مار به بهشـــت راه می‌یابد تا آدم را گمراه کند. در اســـطوره ضحـــاک نیز ماری روی دوش او می‌روید که خوراک آن مغز جوانان«مردان»اســـت و بدین ترتیب پیوند مار و مرد آشکار می شود.

داســـتان با بیتی از حافظ شـــروع می‌شود. این بیت با شیوه‌ای براعت استهلال گونه

دور نمایی از کل داستان را باز می‌نمایاند.

از این سموم که بر طرف این بوستان بگذشت

عجب که رنگ گلی ماند و بوی یاسمنی

می‌توان بر آن بود که «سموم»، همان مار داستان باشد. زیرا این واژه نه تنها در معنای باد گرم، تباه‌کننده هر طراوتی است، بیش از آن سموم جمع سم هم هست. یعنی چون که با مار پیوندی بنیادین دارد. اما «بوستان» می‌تواند نماد ایران باشد.زیرا آغاز داستان با شروع داستان نسرین از مشاهده‌ی زابلی‌ها به یاد یعقوب لیث صفار می‌افتد و در خیالش تا خلف بن احمد پیش می‌رود. شیوه‌ی ارائه مطلب به گونه‌ای است که مباحث مربوط به تاریخ سده‌های نخستین ایران و ادبیات و پیدایش شعر فارسی و شکوفایی آن در دوره‌ی سامانی را به یاد می‌آورد. دور از ذهن نیست اگر با این تداعی نسرین در زیر متن داستان، سموم را سلطه‌ی خلفای بنی امیه و بنی عباس، تصور کنیم که مثل سموم برطرف بوستان ایران، می‌گذرند و همه چیز را نابود می‌کنند.این رابطه متن با تاریخ هم می‌تواند جزِیی از روابط بینامتنی به شمار آید. انتخاب «نسرین»که نامی ایرانی است، در برابر «انور»که نامی عربی و حتی از این بهتر یاد آور حاکم مصر است، به گمان ما از سر تصادف نیست و چه بسا در اعماق ذهن دانشور تقابل ایران/ انیران در این جا، عرب، در قالب تقابل نسرین/ انور نموده شده است.

این نیز گفتنی است که «مار»به معنی مرگ هم هست. این واژه هم چنان که در فرهنگ دهخدا آمده، در واژه‌ی بیمار (بی+ مار= بی صحت و شفا)(لغت نامه:ذیل واژه‌ی بیمار)، یا بی‌مرگ، برای ما باقی مانده است. پس از این، داستان به شیوه‌ای رئالیستی همراه با بیان مسایلی از زندگی عوام یعنی مردمی که درک درستی از بوستان ندارند و تباه شدنش، آنان را متاثر نمی‌کند، به پیش می‌رود. در ادامه هنگام توقف اتوبوس برای شام، به

مناسبت، ماه را در آسمان به تصویر می‌کشد. درباره‌ی نقش ماه در زایندگی در اساطیر آمده اســت. «به روایت بندهشن، ماه حافظ نطفه‌ی ستوران و جانوران است و آنچه از نطفه‌ی گاو نخســتین، پاک و توانا بود به ماه انتقال یافته است.» (همان، ۷۴۵) ذکر ماه از این نظر با ســاخت کلی اثر، هماهنگ است. صدای واعظی که از نوار پخش می‌شد دوباره بر فضای داســتان طنین انداز می‌شــود و در مورد انگور ســموم و ماجرای امام رضا (ع) مطالبی می‌گوید.

با آمدن زن کولی عناصری بینامتنی در مورد شخصیت کولیان؛ فال گرفتن و همین طور جادو وارد داستان می‌شود. اعتقاد به جادو از قدیم میان مردم وجود داشته است. «در اوســتا جادوها از دســته‌ی اهریمن و دیوان هستند و بیشتر با پری‌ها یک‌جا آورده شده و همه‌جا از آن‌ها به بدی یاد شده است.» (عفیفی،۱۳۸۷:۴۸۳)

مار کم کم و با ذکر شدن مهره‌ی مار به درون داستان می‌خزد. کولی ضمن بازگویی خاطرات خود، داســتانی را در مورد مار و اژدها ذکر می‌کند که اســطوره‌های پیرامون اژدها و از جمله نقشی که در داستان اکوان دیو برای آن آمده را به ذهن متبادر می‌کند. در داستان اکوان دیو، چوپانی به کاخ کیخسرو پناه می‌برد و از او تقاضای کمک می‌کند و می‌گوید گورخری در دشــت به گلّه‌ی من حمله کرده و گورخر آنقدر بزرگ است که نمی‌توانم با آن مقابله کنم؛ کیخسرو دانست که آن گور نیست بلکه اژدهاست. پس از رستم می‌خواهد که اژدها را نابود کند و رستم آن اژدها را نابود می‌کند. در اینجا زن کولی با بیانی افسانه آمیز از اژدها سخن می‌گوید که به گلّه‌ی گوسفندان حمله می‌کند اما هیچ کس را یارای مقابله با او نیست.

بــه تدریج مار حضور خود را پر رنگ‌تر می‌کنــد تا جایی که صدای واعظی که از رادیوی شــوفر اتوبوس منتشــر می‌شــد نیز از مار و البته از جنبه‌ای تلفیق شده از دین و اعتقادات عامیانه می‌گوید یعنــی مــار غاشــیه. غاشــیه در قــرآن مجید در دو آیه

(ســورەی یوسف،آیەی ۱۰۷وســورەی غاشیه،آیەی ۱)آمده اســت و در هر دو آیه به معنای واقعەی سخت و سهمگین یعنی رستاخیز است و مار غاشیه ماری است که در این واقعه اسباب عذاب است و بسیار ترسناک. این موضوع فضایی هراس انگیز را به داستان القا می‌کند.

نســرین اکنون میان مردمی عادی یعنی همان‌ها که نطفەی ویرانگری را دربطن او برای نابودی بوســتان، تعبیه می کنند، اســت و به قول خودش در این جمع وصلەی ناجور اســت. نســرین برای اولین بار با عناصر و اعتقادات مذهبی و عامیانەی زیادی که برای او تازگی دارد و روبرو می‌شــود. عناصر عامیانه‌ای مثل چشــم زخم، جادو، ضرب‌المثل‌هایی مثل شــتر مرد و حاجی خلاص (دانشور، ۱۲۵:۱۳۵۹) و هرچه رشته بود پنبه شد (همان) و اعتقادات مذهبی، نظیر بستن بیماران به پنجرەی فولاد حرم امام رضــا (ع) و یا گرداندن مرده‌ها دور حرم به قصد تبرّک. بســیاری از این اعتقادات در دنیای نسرین جایی ندارند به همین دلیل با مشاهدەی ازدحام زوّار، هدف اصلی خود را که طلب حاجت از امام رضا (ع) است به نفع دیگران به سویی می‌نهد و این پایانی است بر جنبەی مذهبی داستان.

برگشــت نسرین از مشــهد و جدا شــدنش از مردم عادی، بازگشت او به زندگی واقعی‌ســت. بازگشت به فضای اصلی داستان؛ یعنی باغ و خانەی نسرین. در حالی که در این مرحله مار به درون شخصیت اصلی داستان راه می‌یابد. با ورود مار، زیر متن‌ها با زبر متن ، مزج می‌شود و جملات داستان معادل پیدا می‌کند. بعد از معاینەی پزشک و تعجب کردن او، نســرین نگران می‌شــود که نکند بچه‌اش دو سر باشد. داشتن دو یا چند سر از ویژگی‌های افسانه‌ای در مورد مار و اژدها است. ضحاک در اوستا اژدهایی سه سر است.در شاهنامه و یا جاهای دیگر هرجا اژدها و یا مار غول پیکری آمده است اغلب بیش از یک سر دارد.

ارتباطـات بینامتنـی محدود به ارتباط یک متن با پیشـینه‌ی ادبی و فرهنگی و آثار دیگـران نمی‌مانـد. در بسـیاری از موارد مؤلـف بین آثار خود کـه در واقع متعلق به یک منظومه‌ی فکری اسـت ارتباط بینامتنی برقرار می‌کند. از جمله در قسـمتی از این داسـتان یک ارتباط درون مؤلفی به چشم می‌خورد. نسرین از بین تمام اسم‌ها، اسامی سـورنا، بکتاش و پوریا (دانشـور،۱۳۵۹: ۱۳۳) را برای پسر خود بر می‌گزیند. از این اسـامی بعدها دو اسـم اخیر به عنوان اسم مسـتعار در رمان جزیره‌ی سرگردانی برای شـخصیت‌های اصلی به کار رفته و این نشـان می‌دهد که ذهن دانشـور با این مساله درگیر بوده اسـت. این تشابه اسـمی به هیچ وجه تصادفی نیست. جالب این است که نسرین در نهایت این اسم‌ها را بر نمی‌گزیند بلکه به جای آن «امید» را خودش بی‌آنکه در کتاب نوشته شده باشد انتخاب می‌کند (همان).

مار با ویژگی‌هایش، درون شکم نسرین پرورش می‌یابد ماری که قرار بود یک بچه باشـد. بچه واقعیّت است و مار عامل سـازنده‌ی راز. راز عامل ایجاد فضای افسانه‌ای داسـتان اسـت. «با این حال ته دلش خیال می‌کرد، در شکمش به جای بچه، یک راز نهفته است.» (همان). حضور توأمان واقعیت و فضای راز آلود ادامه می‌یابد. انور هنگام وضع حمل همسـرش در مراجعت به بیمارسـتان در یک دسـت چمدان و در دست دیگرش قفس قرار دارد.

بـه دنیا آمدن مار به تقدیـر حواله می‌یابد. قضا و قدر حضور پررنگی در آثار ادبی دارد. انـور که در اصل به تقدیر اعتقادی نداشـت، مجبور اسـت برای تسـکین دادن همسرش، متوسّل به تقدیر شود و سنّت ادبی و فکری این موضوع را به فضای داستان، تحمیل می‌کند.

ضمن بر شمردن محاسن مار، برخی از خصوصیّات اسطوره‌ای مار از زبان انور بیان می‌شـود: «مار علامت شفاست. در پزشکی مگر مار نیست که دور عصای خدای شفا

دهنده پیچید؟ مار علامت پزشـــکی اســـت، مار درختی بی‌زهر است. در کتاب اساطیر هند خواندم که مار علامت زمین اســـت. علامت باروری، علامت تعالی، میانجی زمین و آســـمان و ...» (دانشـــور،۱۳۵۹: ۱۳۸). تمام این ویژگی‌ها در اساطیر مختلف وجود دارند. «در اســـاطیر یونان، هرمس عصایی به شـــکل عقاب گشـــاده بال دارد که دو مار بـــه هم پیچیده، دور تا دور پاهای عقاب یا عصـــا پیچیده‌اند» (یاحقی،۱۳۸۲: ۱۳۸). از این علامت هنوز هم به عنوان یک نماد دارویی استفاده می‌شود. گویی در این جا این ویژگی‌ها به صورت نقل قول از اساطیر مختلف از زبان انور، بیان می‌شوند.

هر کدام از شخصیت‌های اصلی داستان، یعنی انور و نسرین مار را با خود مقایسه می‌کنند. انور مار و مرد را، هر دو، از تخم و ترکه‌های مرگ می‌داند و نســـرین معتقد اســـت که زن و مار را شـــیطان آفریده اســـت. نماد مرگ بودن مار در اساطیر ایرانی از جمله اسطوره‌ی ضحّاک وجود دارد و ارتباط زن، مار و شیطان در اسطوره هبوط آدم دیده می‌شـــود. در این داســـتان مار با آمدن خود، باغ پر طراوت انور و نســـرین را به جهنم تبدیل می‌کند و جالب این اســـت که انور از او حمایت می‌کند و نسرین هم که خود حامل مار اســـت، ماری که از دوای کولی یا به عبارتی شـــیطان وارد بدن او شده اســـت. نسرین در ادامه از داســـتان زنی می‌گوید که روغن مار استفاده می‌کرده است. «زنی موهایش می‌ریخته، بهش می‌گویند: روغن مار به موهایش بمالد و مرتب از این روغن به موهایش می‌مالیده، موها رشد می‌کنند و شبیه دو تا مار سیاه می‌شوند و دور گردنش می‌پیچند و خفه‌اش می‌کنند» (دانشـــور،۱۳۵۹:۱۳۸). در این جا هم اســـطوره ضحّاک و مارهای او حضور دارند.

مار باغ بهشتین آنها را خراب می‌کند و حیوانات و پرندگان آنجا را فراری می‌دهد و به همه‌جا مســـلّط می‌شود و روی گنج یافته‌ی خود چنبره می‌زند. «می‌آمد توی اتاق و می‌رفت بالای بوفه چنبره می‌زد و ســـرش را بالا می‌گرفت و زبانک دو شاخه‌اش را

بیـــرون می‌انداخت. انگار روی گنج نشســـته و در حقیقت هم روی گنج‌های آن خانه می‌نشســـت.» (همان:۱۴۷) طبق روایات کهن جای گنج در ویرانه‌هاست و بر سر گنج ماری نگاهبان اســـت. در شاهنامه، گرشاسب‌نامه و آثار دیگر این موضوع بارها تکرار شده است.

با ویران شـــدن بیشتر باغ، انور اعتقادات خود را به جنبه‌های اساطیری مار که خود آنها را برای نســـرین ذکر می‌کرد، از دســـت می‌دهد و در گردشـــی صریح به مطالعه‌ی رمان «صد ســـال تنهایی» گابریل گارســـیا مارکز روی می‌آورد و این آشکارا بازگشتی از فضای رازآلود به فضای رئالیســـم جادویی داستان است تا اینکه با شکار مار توسط مأموران باغ وحش، باغ آنها نجات می‌یابد.

۶- جمع بندی تحلیل بینامتنی داستان

بـــا توجه به آنچه گفته شـــد عناصر بینامتنی این داســـتان را می‌تـــوان به چند گروه تقســـیم کرد. ذکر این نکته نیز ضروری است که بسیاری از این عناصر به دلیل ارتباط ناگسستنی حوزه‌ها با هم، می‌توانند جزء چند گروه به حساب آیند. امّا در تقسیم‌بندی، ارتباط پیش‌تر و مشخص‌تر، مورد توجه قرار گرفته است.

۶-۱- عناصـــری که برگرفته از واقعیات تاریخی، علمی و غیره هســـتند: از این دسته می‌توان موارد زیر را ذکر کرد: اشاره‌ی مستقیم به سلسله‌های تاریخی صفّاریان و سامانیان؛ «نسرین را به یاد یعقوب لیث صفّار انداخت و در خیالش تا خلف بن احمد که می تواند نشـــانه‌ی خلفای بغداد باشد پیش رفت». اشاره به نام کتاب‌های مختلف: دکتر بیدختی کتاب اســـطوره‌های از گنگ تا ... را می‌خواند. انور نیز در انتهای داستان به خواندن کتاب صد سال تنهایی روی می‌آورد. بیدختی انور را به خاطر شباهت ظاهر

و البته تشابه نامش به نام انور سادات (رئیس جمهور اسبق مصر) می‌خواند، که آن هم می‌تواند نشانه‌ی عرب بودن انور در برابر نسرین ایرانی باشد.

۶-۲- ضـــرب المثل‌هـــا یا کنایه‌های رایج که به طور کامل ذکر شـــده‌اند. مثل: شتر مرد و حاجی خلاص (ص ۱۲۵)، علی ماند و حوضش (ص ۱۴۵) مار در آستین پرورش دادن (ص ۱۴۵) هرچه رشته بودند پنبه شد (ص ۱۲۵).

۶-۳- عناصر متعلق به فرهنگ عامیانه مثل: زن کولی، سردی خوردن برای زاییدن فرزند پســـر، تخم کبوتر و باز شدن زبان، چشم زخم، اعتقاد به تقدیر، بخت خوابیده، فال گرفتن.

۶-۴-عناصر مذهبی و برگرفته از قرآن مجید مثل: اشـــاره به ســـوره‌ی یوســـف، اشاره به روز است، اشاره به مسموم شدن امام رضا (ع)، اشاره به غاشیه.

۶-۵- عناصـــر برگرفته از ســـنّت و کتاب‌های ادبی مثل: بیت ابتدای داســـتان از حافظ، عبارت «برق تأیید نداری» که به تصریح داســـتان از شـــیخ شبستری گرفته شده و اشاره به آب حیات.

۶-۶-عناصر اســـاطیری مثل: مار، اژدها، اهریمن، ماه:بیشـــتر این عناصر به عنوان رمزگان‌هایی متعلّق به متون مختلف، در جریان طبیعی زبان اثر و به شکل عناصر لازم در پروراندن فضای داســـتان، به کار گرفته شـــده‌اند. اما آن چیزی که در این داســـتان، می‌تـــوان بـــه عنوان زیر متنی در نظر گرفت که اثر با آن گفتگو داشـــته اســـت، جنبه‌ی

اسـطوره‌ای آن است. زندگی روزمره زوجی مثل انور و نسرین که ممکن است موارد زیادی مثل آن وجود داشته باشند، با کمک همین جنبه‌ی اساطیری است که به شکلی هنری در آمده اسـت. تلفیق فضای به شدت رئال با فضای رازآلود اسطوره‌ای زمینه‌ی هنـری متن را فراهم می‌کند. ارتباط مار، مـرد، زن، اهریمن، زندگی، مرگ و زایندگی را می‌توان در دو اسـطوره‌ی بزرگ یافت: اسـطوره‌ی مذهبی هبوط آدم و اسـطوره‌ی ضحّاک.

در اسـطوره هبوط آدم، ابلیس به کمک مار وارد بهشـت شد و آدم را فریفت تا از شـجره‌ی ممنوع بخورد و این مسـأله باعث هبوط آدم و اخراجش از بهشت شد. در داسـتان مار و مرد، زن کولی اهریمن اسـت که باعث ورود مار از طریق نسرین به باغ بهشـتی انور می‌شود. در اینجا انور از بهشـت اخراج نمی‌شود اما باغ او دیگر بهشت نیسـت. رابطه‌ی بیش متنیت داستان با اسطوره ذکر شده به وضوح مشاهده می‌شود به ایـن معنی که عناصر بینامتنی از زیر متن اخذ شـده‌اند بدون اینکه بین زبر متن و زیر متن رابطه‌ی تفسیری آشکار باشد.

در اسـطوره‌ی ضحاک وقتی شـیطان کتف‌هـای ضحّاک را می‌بوسـد و از جای بوسـه‌های شـیطان دو مار می‌روید و خوراک آن دو، مغز جوانان اسـت. این موضوع باعث خرابی ملک و در نهایت قیام کاوه علیه ضحّاک و دسـتگیری ضحّاک، توسـط آفریدون می‌شود. یعنی مارهای مذکور به نوعی باعث هلاک ضحاک می‌شوند. اشاره‌ی تاحدودی آشـکاری نیز به اسـطوره ضحّاک شده است. نسـرین قصّه‌ای را از دوران کودکـی خود از زبان مادرش نقل می‌کند که «زنی موهایش می‌ریخته. بهش می‌گویند روغـن مار بـه موهایش بمالد. مرتب از این روغن به موهایش می‌مالیده، موها رشـد می‌کنند و شـبیه دو تا مار سـیاه می‌شوند و دور گردنش می‌پیچند و خفه‌اش می‌کنند» (دانشـور،۱۳۵۹). در اسـطوره ضحّاک، مار مغز جوانان را می‌بلعد و در داستان مار و

مرد، پرنده‌ها و موجودات باغ، توسط مار بلعیده می‌شوند. مارهای ضحّاک مملکت را ویران می‌کنند و مار این داستان باغ را ویران می‌کند. در اسطوره ضحاک جوانان به کوه و بیابان پناه می‌برند و در اینجا اقوام انور، نسرین و حتی دوست خانوادگی و پرندگان از باغ گریزان می‌شوند در اسطوره‌ی ضحاک، آفریدون ضحاک را به بند می‌کشد اما در اینجا نسرین، با اعتراضات خود علیه مار، باعث تحول انور می‌شود و با تحوّل یافتن انور، مار از باغ بیرون انداخته می‌شود.

روابط زبرمتن با زیر متن، مطابق نظریه‌ی ژنت یا از نوع همان گونگی یا تقلید است و یا از نوع تراگونگی یا تغییر و دگرگونی در این داستان مطابق مواردی که در بالا ذکر شد همان‌گونگی یا تقلید توأم با تغییراتی در عناصر زیر متن وجود دارد. تغییرات داستان از نوع جابه‌جایی، افزایش و تلفیق چند زیرمتن با هم در زبر متن است.

در روایت متون مقدّس «مار بهشت اغلب به سیمای زن تصویر و تصور می‌شود، یعنی که زن اصل و مبدأ اغواگری است و مار بهشت بدین گونه مظهر گناه جسم و مثل اعلای فسق و فجور می‌گردد. این چنین تصویر مار با تصویر حوّای بزه کار اغلب خلط یا بر آن منطبق می‌شود» اما در اینجا از دیدگاه هر یک از طرفین داستان، مار به طرف دیگر مانند می‌شود. نسرین مار را با مرد یکی می‌داند و انور خواص مار و زن را از یک نوع بر می‌شمرد. همچنین در اسطوره‌ی هبوط، ابلیس توسط مار وارد بهشت می‌شود و آدم را می‌فریبد و در این داستان مار در بطن نسرین پرورش می‌یابد و در نهایت توسط انور وارد باغ می‌شود. جابه‌جایی دیگر تغییر نقش زایندگی است. در متون مقدّس نقش زایندگی به مرد اعطا شده است. اما در اینجا مرد نازاست و زن است که نقش زایندگی را به عهده می‌گیرد.

مهم‌ترین جابه‌جایی که در این داستان نسبت به اسطوره ضحاک ایجاد کرده است اضافه شدن نقش زن به آن است. در این داستان از زن به عنوان حاملی برای مار

استفاده شده است ولی ضحّاک خود حامل مار است. ضحّاک با توجه به ریشه‌ی لغوی آن یعنی آژیدهاک، خود نوعی مار اســت و مجبور اســت که از مارها حمایت کند اما در داستان زبرمتن انور به خاطر این تصور که مار نمادی از خاصیت مردانگی اوست، از مار حمایت می‌کند.

نتیجه‌گیری:

داســتان مار و مرد، مثل هر داســتان دیگر، رو ساختی است برای ژرف ساختی که نویسنده در نظر داشته است. اما فراتر از این دانشور، با توجه به ارجاعات بسیارش به متون دیگر و نیز اشاره‌های متعدد او به آگاهی‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، ما را به فضای تاریک و تلخ روزگارانی می برد که دیو و جادو ایرانیان را می‌فریبد و سبب می‌شــود که ماری در بطن آنان شــکل گیرد که آفت تمامی زندگی شــاداب، زیبا و پر رونق آنان است. اما تمام این‌ها از رهگذر روابط بینامتنی که کلید نمادهای داستان‌اند، به خواننده القا می‌شود. این روابط گونه‌های مختلفی دارند و در شکل‌های دگرگونه‌ای به نمایش در می‌آیند و ذهن خواننده را به خود معطوف می‌دارند. به طور کلی می‌توان این اشکال تاثیرگذار را در سه سطح باز شناخت.

۱-روابــط بینامتنی بر پایه‌ی نظریه‌ی ژرارژنت، به شــکل حضور یک متن در زبر متن مورد نظر. مثلا شــعرهای حافظ و ســعدی با نمادهای خاص آنها، ضرب‌المثل‌ها، بســیاری از دال‌هایی که ذهن خواننده‌ی ایرانی را بــه تاریخ و فرهنگ قومی معطوف می‌دارد.

۲-رابطــه بیــش متنیت، یعنی رابطه‌ای کــه زبر متن، عناصــری را از زیر متن اخذ می‌کند. در این جا داستان ضحاک مار دوش، مار زاییدن زن در شاهنامه، فالگیر که در حکم زن جادوســت در تمام لحظه‌های داستان به موازات روساخت حرکت می‌کند و

داستان را به فضاهای ترس آور «مغلوبیت» می‌برد و سرانجام نتیجه‌ی دردآور بی‌هویتی را به او القا می‌کند.

۳-روابط بینا مولفی؛ یعنی پیوندی که میان این اثر دانشـــور با آثار دیگر او و حتی آگاهی‌های او به شـــکل خاصی که طی ســـالیان در ذهن او نطفه بســـته است.نام‌هایی کـــه او به کار برد مثل «نســـرین» و «انور» می‌تواند تقابل ایـــران و انیران، و در اینجا به طور مشـــخص ایران و عرب را «به ویژه با اشاره به انور سادات رییس جمهور پیشین مصـــر» به ذهن خواننده متبادر می‌کند. نیز دال‌های بســـیاری که به رغم محدود نبودن مدلول‌های معین، نوعی دریافت خاص را نشـــان می‌دهـــد. از آن جمله «امید»که او به عنوان اسم پسرش انتخاب می‌کند.

فهرست منابع

۱. قرآن مجید، ترجمه‌ی عبدالمحمد آیتی، سروش، تهران، ۱۳۶۷

۲. احمدی، بابک، ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز، ۱۳۸۹.

۳. آلن، گراهام، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز،۱۳۸۰.

۴. انصاری، منصور، دموکراسی گفتگویی، تهران، مرکز، ۱۳۸۴.

۵. ایگلتون، تری، پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز، ۱۳۹۰.

۶. بارت، رولان، لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز، ۱۳۸۳.

۷. تودوروف، تزوتان، منطق گفتگویی میخاییل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران، مرکز، ۱۳۷۷.

۸. دانشور، سیمین، به کی سلام کنم؟، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۹.

۹. درگاهی، محمود، نقد شعر در ایران، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷.

۱۰. دوبوکور، مونیک، رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، تهران، مرکز، ۱۳۸۷.

۱۱. عفیفی، رحیم، اساطیر و فرهنگ ایران، توس، ۱۳۸۷.

۱۲. فتوحی رود معجنی، محمود، نقد ادبی در سبک هندی، تهران، روزگار، ۱۳۷۹.

۱۳. گلشیری، هوشنگ، جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۶.

۱۴. مکاریک، ایرناریما، دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه، ۱۳۸۹.

۱۵. میر صادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز.