

تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور

موسی کرمی^۱ / حسینعلی قبادی^۲ / ناصر نیکوبخت^۳ / غلامحسین غلامحسین زاده^۴

دریافت مقاله:

۹۱/۴/۲۱

پذیرش:

۹۲/۸/۲۴

چکیده

مسئله اصلی این مقاله، پیدا کردن و تحلیل پیوند و ارتباط بین ادبیات معاصر فارسی به‌ویژه داستان کوتاه فارسی که نوع ادبی جدید است - که در پیشینه ادبی ایران به این شکل خاص وجود ندارد -، با میراث عظیم ادبیات فارسی است. برای این منظور، یکی از داستان‌های کوتاه سیمین دانشور به نام *مار و مرد* انتخاب و بر اساس نظریه بینامتنیت بررسی و تحلیل شده است.

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است که چهارچوب نظری آن بر مبنای نظریه بینامتنیت - به‌ویژه دیدگاه ژرار ژنت - پایه‌ریزی شده است. این چهارچوب از طریق مطالعه زمینه موضوع و بررسی ادبیات پژوهش و آثار مرتبط در حوزه نظری و با بررسی و بازکاوی متن داستان *مار و مرد* و ارتباط آن با متون دیگر با استفاده از منابع تحقیق ترسیم شده است.

نتایج این پژوهش، بازگو کننده ارتباط وسیع داستان با متون مختلف، همچنین عناصر مختلف فرهنگی است.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، دانشور.

-
۱. عضو هیئت علمی دانشگاه پیام‌نور. پست الکترونیک: karami1383@gmail.com
 ۲. عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس. پست الکترونیک: hghobadi@modares.ac.ir
 ۳. عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس. پست الکترونیک: n_nikoubakht@modares.ac.ir
 ۴. عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس. پست الکترونیک: gholamho@modares.ac.ir

بیان مسئله

ادبیات، جوهره‌های هنری و پدیده‌های زنده و پویاست و در مسیر پویای خود ناگزیر از اقتباس، ترکیب، تأثیر، تأثر و بازآفرینی است. آفرینش هر متن بدون تکیه بر میراث ادبی و متون قبل از آن صورت نمی‌گیرد. کمتر اثری را می‌توان یافت که با متون دیگر بی‌ارتباط باشد و یا دست‌کم، نظری به آنها نداشته باشد. بنابراین هیچ متنی خودبسته نیست؛ به این معنی که هر متنی معنا، مضمون و هدفی معین دارد و در تعاملی همه جانبه با محیط فرهنگی و اجتماعی‌ای که در آن شکل گرفته است، قرار دارد؛ از این رو زمینه‌های مشخص، اعم از سنت فرهنگی، زبان، سنت ادبی، شیوه‌ها و شگردهای دلالت‌معنایی و... دارد.

با پیشرفت مباحث مربوط به نقدهای سنتی و به دنبال ظهور گفتمان‌های گوناگون و نظریه‌های انبوه معرفت‌شناسی و به دنبال آن، آفرینش مکاتب دقیق علمی؛ نظریات مربوط به ارتباط بین متون با استفاده از مباحث جدید از قبیل نظریات نوین زبان‌شناختی، اجتماعی، فلسفی، روان‌شناختی و... تحول عظیمی یافت. بینامتنیت یکی از نتایج این تحول در حوزه نقد و مطالعات مربوط به متن ادبی است.

آثار ادبی براساس نظام‌ها، رمزگان و سنت‌های نشأت گرفته از آثار ادبی پیشین بنا می‌شود. نظام‌ها، رمزگان و سنت‌های دیگر اشکال هنری و در کل، نظام‌ها، رمزگان و سنت‌های فرهنگی نیز در شکل‌گیری معنای یک اثر ادبی اهمیت اساسی دارند. برخی از نظریه‌پردازان جدید، متون ادبی و غیرادبی را فاقد هرگونه معنای مستقل می‌دانند

(آلن، ۱۳۸۰: ۶). متون در واقع متشکل از همان چیزی است که نظریه‌پردازان امروزی آن را «بینامتنیت» می‌نامند. آنان مدعی هستند عمل خوانش، ما را به شبکه‌ای از روابط متنی وارد می‌کند. تأویل یک متن، کشف معنا/ معانی آن، در واقع ردیابی همان روابط است. بنابراین، خوانش به صورت یک فرایند حرکت میان متون درمی‌آید. معنا به چیزی بدل می‌شود که میان یک متن و همه دیگر متون مورد اشاره و مرتبط با آن متن موجودیت می‌یابد؛ و این برون‌رفت از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از روابط متنی است؛ متن به بینامتن بدل می‌شود (آلن، ۱۳۸۰: ۶-۵).

آراء «ژرار ژنت» درباره بینامتنیت

اساس نظریه ژرار ژنت پیرامون بینامتنیت^۱، از مطالعات او درباره بوطیقا و به‌ویژه بوطیقای ساختارگرا شروع می‌شود. بوطیقای ساختارگرا، به جای تأکید بر آفرینش یک اثر منفرد به مطالعه روال‌های حاکم بر نظام ادبی‌ای می‌پردازد که آفرینش متن منفرد درون آن صورت می‌گیرد (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

ژرار ژنت در کتاب سرمتن خود، تاریخچه بوطیقا را از زمان افلاطون و ارسطو تاکنون بررسی کرده است و با نقد نظریات بسیار در این حوزه، وارد مطالعات بینامتنی شده است.

او عمده اختلاف موجود درباره بوطیقا را، به اختلاف تعریف (در نتیجه عدم دقت)، در تعریف سه ژانر اصلی تراژدی، کمدی و درام - به‌عنوان سرمتن‌های آثار ادبی - و ارتباط آثار ادبی با آنها

تری دربارهٔ ارتباط متن با متون دیگر بحث می‌کند. در واقع از دیدگاه ژنت، بینامتنیت، به‌عنوان نظریه‌ای مشخص در نقد ادبی، شامل بیش‌متنیت و بینامتنیت (نوعی از فرامتنیت) است.

۱. بینامتنیت

نخستین نوع فرامتنیت، از دیدگاه ژنت، بینامتنیت است. او بینامتنیت را در مفهومی محدود یعنی حضور همزمان متنی در متن دیگر به‌کار برده است.

ژنت، بینامتنیت را در سه سطح تعریف کرده است: سطح «خیلی آشکار» یعنی نقل قول درون گیومه، خواه با اشاره به مأخذ و خواه بدون اشاره به آن. سطح «کمتر آشکار» یعنی انتقال و به‌خود بستن یا وام‌گیری بدون اعلام که در آن ارتباط دو متن، آگاهانه پنهان نگاه داشته می‌شود و در نهایت سطحی که از این حیث کمترین وضوح را دارد یعنی «تلمیح» که در آن اشارهٔ پنهانی متنی به متن دیگر مورد نظر است؛ به‌طوری که درک کامل معنی یک متن، بدون فهم اشارات تلمیحی آن امکان‌پذیر نباشد (Genett, 1997: 2). بنابراین فهم کامل یک متن نیازمند دانشی خاص از سوی خواننده و اطلاع از موضوعاتی است که بدون درک آنها، متن بی‌معنی خواهد بود.

۲. بیش‌متنیت

چهارمین نوع فرامتنیت، بیش‌متنیت نام دارد. منظور ژنت از بیش‌متنیت هرگونه رابطه‌ای است که متن B (زیرمتن) را با متن متقدم A (زیرمتن) با شیوهٔ غیرتفسیری پیوند می‌دهد (Genett, 1997: 5). بیش‌متنیت ارتباطی فراتر از بینامتنیت مورد نظر ژنت را دربردارد. در بینامتنیت، هم‌حضور دو متن مورد

می‌داند. به همین دلیل به دنبال ترسیم نظامی است که براساس آن بتوان به مطالعهٔ مناسبات (گاه سیال و ناثابت) متن با شبکه‌ای که متن معنای خود را از آن می‌گیرد (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۶)، پرداخت. بنابراین از نظر او به‌جای توصیف و تحلیل متن منفرد باید مجموعه مناسبات متن با شبکهٔ سرمتنی و یا نظام ادبی خاستگاه متن، مورد ملاحظه قرار گیرد. ژنت، مجموعهٔ این مناسبات را «فراروی متنی» یا «فرامتنیت» می‌نامد. فرامتنیت، هر گونه ارتباط متن با غیرمتن (نظام ادبی، متون دیگر و...) را شامل می‌شود و این ورود ژنت به عرصهٔ بینامتنیت است.

فرامتنیت^۱

ژرار ژنت به منظور تحلیل ارتباط یک متن مشخص با نظام کلی فرهنگ، بوطیقای به‌نسبت ثابت را طراحی می‌کند؛ که در این بوطیقای بازسازی شده، موضوع ارتباط متن با نظام فرهنگی با عنوان فرامتنیت توصیف شده است. او در ابتدا این روابط را سرمتنیت^۲ نامید اما بعداً به فرامتنیت روی آورد (Genett, 1997: 1).

ژنت، فرامتنیت را این‌گونه تعریف کرده است: «تمام چیزهایی که متن را آشکارا یا پنهان به متون دیگر مرتبط می‌سازد» (Genett, 1997: 1). فرامتنیت به پنج نوع تقسیم شده است: بینامتنیت، پیرامتنیت^۳، ورامتنیت^۴، سرمتنیت و بیش‌متنیت^۵. از این میان، بینامتنیت و بیش‌متنیت به‌طور آشکار

1. transtextuality
2. architextuality
3. paratextuality
4. metatextuality
5. hypertextuality

داستانی متفاوت با استفاده از سبک ادیسه نقل شده است. ژنت، دو نوع بیش‌متنیت را در فرمولی مشخص، خلاصه کرده است: «گفتن متفاوت چیزی یکسان و گفتن یکسان چیزی متفاوت» (Genett, 1997: 6).

هیچ متنی نیست که نتوان در آن بازتابی از آثار دیگر را پیدا کرد. به این دلیل، بیش‌متنیت خاصیت تمام متون ادبی است. اما این آثار از نظر میزان برگرفتنی، از متن‌های دیگر متفاوت هستند. انواع ادبی خاصی نظیر نقیضه یا پارودی، تراوستی و پاستیژ به‌طور کلی بر مبنای برگرفتنی از متون دیگر هستند. این انواع، اشکال رسمی بیش‌متنیت هستند؛ اما برگرفتنی، محدود به این انواع نیست و بسیار نامحدود است (Genett, 1997: 9). با این همه، ژنت برای منسجم‌تر کردن بحث، رابطه برگرفتنی را در این انواع رسمی بررسی می‌کند و آن را پایه کار خود قرار می‌دهد.

انواع روابط بین زیرمتن و زبرمتن

زبرمتن یا از زیرمتن تقلید می‌کند یا بر اساس دگرگونی و تغییر در زیرمتن خلق می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۶). تقلید ممکن است از اصول کلی و روش‌های حاکم بر نوع ادبی، از سبک، از مضمون و... باشد. وقتی اثری در ژانری خاص نوشته می‌شود اصول کلی حاکم بر آن ژانر به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه مورد تقلید قرار می‌گیرد. گفتن این نکته هم ضرورت دارد که تقلید به هر حال بدون تغییر و دگرگونی امکان‌پذیر نیست. هر تقلیدی سهمی از دگرگونی و دگردیی؛ و هر نوع دگرگونی نوعی تقلید را به همراه خود دارد.

نظر است، اما در بیش‌متنیت، نه هم‌حضور بلکه تأثیر متنی از متن یا متون دیگر مورد نظر است. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۴). «به‌عنوان مثال متن B از متن A اصلاً استفاده نمی‌کند اما بدون متن A که طی فرایندی موسوم به انتقال^۱ از آن سرچشمه گرفته است، نمی‌تواند به‌وجود آید» (Genett, 1997: 5). زبرمتن بدون آنکه از زیرمتن صحبتی بکند یا نامی از آن ببرد، زیرمتن را فرامی‌خواند. ژنت می‌گوید برای مثال «اولیس جیمز جویس» و «انه اید» با اینکه به حوزه‌های مختلفی تعلق دارند زبرمتن‌هایی از «ادیسه» هستند (Genett, 1997: 5).

رابطه و فرآیند انتقال که در پی آن زبرمتن از زیرمتن مشتق می‌شود، یا ساده و مستقیم است یا پیچیده و غیرمستقیم. ژنت در مثال خود اولیس جویس را انتقال مستقیم و انه‌اید را انتقال پیچیده یا غیرمستقیم می‌داند (Genett, 1997: 5-6). اولی «دوبلین» قرن بیستم را با فضای موجود در ادیسه عوض کرده؛ اما دومی با تقلید از ادیسه، داستان دیگری ساخته است. منظور از تقلید آن‌گونه که ژنت می‌گوید، تقلید از سبک است. «به‌رغم ظاهر [نسبتاً یکسان انه اید و ادیسه]، انتقال از ادیسه به انه اید انتقالی مستقیم نیست؛ زیرا ویرژیل فضای ادیسه را از اجیجیا به کارتاژ عوض نکرده بلکه داستانی کاملاً متفاوت را بازگو می‌کند. او این کار را با الهام از مدلی کلی به عنوان مثال از نظر شکل و موضوع- که هومر در ادیسه آن را بنا نهاده، انجام می‌دهد» (Genett, 1997: 6).

فضای کلی داستان در اولیس جویس، از ادیسه با سبکی متفاوت گرفته شده؛ اما در انه اید

1. transformation

بچه شود. ابتدا به دعا متوسل می‌شود چون نتیجه‌ای نمی‌گیرد نزد دعانویس می‌رود؛ ولی آن نیز تأثیری ندارد بالاخره نسرین به اصرار مادر شوهرش به زیارت حرم امام رضا^(ع) می‌رود. در راه با زنی فالگیر آشنا می‌شود و زن فالگیر مقداری علف خشک به او می‌دهد و از او می‌خواهد آن را در دهانه رحمش قرار بدهد. نسرین بعد از استعمال آن متوجه می‌شود که باردار شده است ولی علائم بارداری را حس نمی‌کند. وقتی با همسرش نزد دکتری می‌روند دکتر به انور واقعیت را می‌گوید. بعد از زایمان، انور به او می‌گوید که کودکشان مرده به دنیا آمده ولی در عوض او ماری خریده است. آنها در باغ زیبایی زندگی می‌کردند که بسیار سرسبز بود و یک مرغ مینا و دو مرغ عشق داشتند. از آمدن این مار به باغ، انگار باغ نحس شده بود و هر روز از روز قبل خراب‌تر و ویران‌تر می‌شد. مرغ مینا و یکی از مرغ عشق‌ها مُرد و دیگری را نیز رها کردند. مار باعث بدبختی همه شده بود و هیچ کس از ترس مار جرأت نداشت به باغ بیاید. درخت‌ها همه پژمردند و باغبان آنجا را ترک کرد. ولی تمام این اتفاقات هرگز موجب نشد که انور آن مار را بکشد. بالاخره نسرین صبرش تمام شد و به انور گفت که می‌داند آن مار بچه‌شان است و از او متولد شده است ولی باید یا آن را بکشی و یا به باغ وحش تحویل دهی. در آخر کار، مأموران باغ وحش آمدند و مار را با خود بردند.

ب) ظرفیت‌های بینامتنی داستان

داستان مار و مرد، مانند اکثر داستان‌های دانشور، بافتی بسیار هنری دارد و از عناصر زیرمتمنی

دگرگونی و تغییراتی را که زیرمتن در زیرمتن انجام می‌دهد می‌توان به چند دسته کلی تقسیم - بندی کرد:

- تغییرات افزایشی همچون شرح و تفصیل، بسط و گسترش؛

- تغییرات کاهش‌ی مانند تخلص، تقلیل، حذف و برش؛

- تغییرات جابه‌جایی همانند ترجمه، تبدیل کردن به شعر، تبدیل کردن به نثر، تغییر وزن، تغییر سبک، تغییر مکان، تغییر شکل و

ژنت برای روان‌سازی بیان مطلب، یک اثر را به‌عنوان یک کل مورد بحث قرار داده است. اما متن به این دلیل که نظام نشانه‌شناختی برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگی است (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۹)، می‌تواند در درون خود همزمان یک یا چند مورد از موارد افزایش، کاهش و یا جابه‌جایی را داشته باشد. متنی که به شکلی پیچیده‌تر از کلیت یک اثر باشد، در تعاملات بینامتنی قرار دارد. یک اثر به‌عنوان یک کلیت، یکی از فرآیندهای تغییر یا تقلید را به‌کار می‌برد؛ اما در یک متن، همزمان ممکن است هر دو وجود داشته باشد. یک اثر می‌تواند زیرمتمنی مشخص داشته باشد اما دنیای درون متن، زیرمتن‌های بسیار و مختلفی دارد.

مار و مرد

الف) خلاصه داستان

نسرین چند سال است که با انور ازدواج کرده ولی بچه‌دار نمی‌شود. او در ابتدا چندان به بچه‌دار شدن مایل نیست؛ اما به دلیل اصرار نزدیکان، به خصوص مادر انور، متقاعد می‌شود که صاحب

وابسته به زمینه‌هایی گوناگون برخوردار است. مار به‌طور تقریبی با تمام جنبه‌های اسطوره‌ای خود در این داستان حضور دارد. ارتباط مار با زاینده‌گی و خاصیت مردانگی، ارتباط مار با شیطان، همراهی مار و گنج، ارتباط مار با ریاحین و گل‌ها، مار مظهر شفا و دارو، ارتباط مار با مرگ، پیوند مار با دیو، ارتباط مار با ماه، همراهی مار و عقاب و حتی مار در اسطوره‌های خارجی از جمله هندی از این زمره‌اند.

ارتباطات بینامتنی داستان از همان عنوان داستان شروع می‌شود: مار و مرد. ارتباط این دو در داستان‌های اساطیری بسیاری وجود دارد. «اهریمن، مار را که هم‌ریشه مرگ است پدید آورد و اهورامزدا در برابر آن و برای مقابله با او آتش را آفرید» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۳۷). در اسطوره هبوط آدم، ابلیس به کمک مار به بهشت راه می‌یابد تا آدم را گمراه کند. در اسطوره ضحاک، ماری روی دوش او می‌روید که خوراک و تغذیه آن مغز جوانان است.

داستان با بیتی از حافظ شروع می‌شود. این بیت با شیوه‌ای براعت استهلال گونه دورنمایی از کل داستان را باز می‌نمایاند.

از این سموم که بر طرف این بوستان بگذشت
عجب که رنگ گلی ماند و بوی یاسمنی

با شروع داستان، نسرین از مشاهده زابلی‌ها به یاد یعقوب لیث صفار می‌افتد و در خیالش تا خلف بن احمد پیش می‌رود. شیوه ارائه مطلب به‌گونه‌ای است که مباحث مربوط به سده‌های نخستین ادبیات و پیدایش شعر فارسی و شکوفایی آن در دوره سامانی را به یاد می‌آورد. پس از این،

داستان به شیوه‌ای رئالیستی همراه با بیان مسائلی از زندگی عوام، و در عین حال با بنیاد نمادینی که دارد در انطباق با سمبولیسم اجتماعی دنبال می‌شود. نویسنده در ادامه، هنگام توقف اتوبوس برای شام، به مناسبت، ماه را در آسمان به تصویر می‌کشد. نقش زاینده‌گی ماه در اساطیر آمده است. «به روایت بندهشن، ماه، حافظ نطفه ستوران و جانوران است و آنچه از نطفه گاو نخستین، پاک و توانا بود به ماه انتقال یافته است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۴۵). ماه و نقش آن در زاینده‌گی با ساخت کلی متن داستان هماهنگ است؛ افزون بر این در اساطیر، ماه با مار نیز همراه است. کمی پیش‌تر، کولی وقتی گلوله علفی را به نسرین می‌دهد به او توصیه می‌کند، گلوله را زمانی استعمال کند که هلال ماه درآمده باشد (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۲۱). این گلوله حاوی تخم مار است و این درهم تنیدگی اسطوره‌ها و در اینجا زاینده‌گی، مار و ماه است. «نظر به اینکه ماه در میزان بارندگی و باروری زمین مؤثر است، پس وفور نباتات به ماه بسته است و بدین دلیل، بعضی روستاییان با مشاهده هلال یا ماه نو، تخم می‌پاشند». همچنین «مار که با ماه پیوندی ناگسستنی دارد، بر پخش و پراکندگی ابرها در آسمان و نزول باران بردهنده بر زمین، حاکم است» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۵۳).

در اتوبوسی که نسرین با آن به مشهد سفر می‌کند، دستگاه پخش صوتی وجود دارد. آنچه از آن دستگاه پخش می‌شود عنصری به ظاهر بیرونی است که قدم به قدم با روح کلی متن به پیش می‌رود و با موضوع داستان گره می‌خورد. برای نمونه، هنگام توقف اتوبوس و قبل از آمدن زن

واقعه، اسباب عذاب است و بسیار ترسناک. این موضوع فضایی هراس‌انگیز را به داستان القاء می‌کند. نسرین، در میان مردمی عادی است که به قول خود او در این جمع، وصله ناجور است. این مردم عادی از اقوام نزدیک تا مردم همراه او در اتوبوس و زائران اماکن مذهبی را شامل می‌شود. او برای اولین بار با عناصر و اعتقادات مذهبی و نیز عامیانه‌ای که برایش تازگی دارد، روبه‌رو می‌شود. عناصر عامیانه‌ای مانند چشم زخم، جادو، ضرب‌المثل‌هایی مانند شترمرد و حاجی خلاص، و هرچه رشته بود، پنبه شد (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۲۵). آداب و آیین‌هایی عامیانه، از جمله چشم شور بودن زن بی‌بچه، عقیده کردن گوسفند، نوشتن دعا روی شکم، آویختن تعویذ به بدن و اعتقادات مذهبی نظیر خواندن سوره یوسف برای باردار شدن، بستن بیماران به معجر فولاد حرم امام رضا^(۴) و یا گرداندن مرده‌ها دور حرم به قصد تبرک و... در دنیای ذهن نسرین هضم شدنی نبود. به همین دلیل با مشاهده ازدحام زوار، هدف اصلی خود را که طلب حاجت از امام رضا^(۴) بود، به نفع دیگران به سویی می‌نهد. برگشت نسرین از مشهد و جدانشدن از مردم عادی، بازگشت به زندگی واقعی اوست؛ بازگشت داستان به فضای اصلی یعنی باغ و خانه نسرین. مار به درون شخصیت اصلی داستان راه می‌یابد. با ورود مار زیرمتن‌ها با زیرمتن آمیخته می‌شود و جملات داستان معادل پیدا می‌کند. بعد از معاینه پزشک و تعجب او، نسرین نگران می‌شود که نکند بچه‌اش دو سر باشد. داشتن دو یا چند سر ویژگی افسانه‌ای در مورد مار و اژدهاست. ضحاک در اوستا اژدهایی سه سر است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۰۵). در شاهنامه و یا

کولی، صدای واعظی که از نوار پخش می‌شد، بر فضای داستان طنین‌انداز می‌شود و درباره انگور سمی و ماجرای امام رضا^(۴) چیزهایی می‌گوید. با آمدن زن کولی، عناصری بینامتنی درباره شخصیت کولیان؛ فال گرفتن و جادو نیز وارد داستان می‌شود. اعتقاد به جادو از قدیم میان مردم وجود داشته است. «در اوستا جادوها از دسته اهریمن و دیوان هستند و بیشتر با پری‌ها یک‌جا آورده شده و همه جا از آنها به بدی یاد شده است» (عقیقی، ۱۳۸۳: ۴۸۳).

مار، کم‌کم با گفت مهره مار به درون داستان می‌خزد. کولی ضمن بازگویی خاطرات خود، داستانی را درباره مار و اژدها می‌گوید که اسطوره‌های پیرامون اژدها و از جمله نقشی را که در داستان اکوان دیو برای آن آمده به ذهن متبادر می‌سازد. در داستان اکوان دیو، چوپانی به کاخ کیخسرو پناه می‌برد و از او تقاضای کمک می‌کند و می‌گوید گورخری در دشت به گله من حمله کرد، گورخر آن‌قدر بزرگ است که نمی‌توانم با آن مقابله کنم. کیخسرو دانست که آن گور نیست بلکه اژدهاست؛ بنابراین، از رستم می‌خواهد که اژدها را نابود کند و رستم آن را نابود می‌کند. در اینجا زن کولی با بیانی افسانه‌آمیز از اژدهایی سخن می‌گوید که به گله گوسفندان حمله می‌کند اما هیچ کس را یارای مقابله با او نیست.

به تدریج، مار حضور خود را پررنگ‌تر می‌کند تا جایی که صدای واعظی که از دستگاه پخش منتشر می‌شود از مار و البته از جنبه‌های آمیخته شده از دین و اعتقادات می‌گوید؛ یعنی مار غاشیه. غاشیه در قرآن مجید در دو آیه (آیه یک سوره غاشیه و آیه ۱۰۷ سوره یوسف) آمده که در هر دو به معنای واقعه سخت و سهمگین یاد شده است. مار غاشیه در این

انور ضمن برشمردن محاسن مار، برخی از خصوصیات اسطوره‌ای مار را چنین بیان می‌کند:

«مار، علامت شفاست. در پزشکی مگر مار نیست که دور عصای خدای شفادهنده پیچید؟ مار علامت پزشکی است، مار درختی بی‌زهر است. در کتاب اساطیر هند خواندم که مار، علامت زمین است. علامت باروری، علامت تعالی، میانجی زمین و آسمان و...» (همان: ۱۳۸).

تمام این ویژگی‌ها در اساطیر مختلف وجود دارند. در اساطیر هند، دسته‌ای از حیوانات، به اسم «ناگ‌ها» وجود دارند که از تبار اژدرماران هستند. پادشاه ناگ‌ها به اسم «ششا»، «دم خویش را به دهان گرفته است و نماد جاودانگی است؛ و نیز می‌گویند ستون آسمان است» (ایونس، ۱۳۷۳: ۱۹۹). انور همچنین از «لینگام» نام می‌برد. در کتاب اساطیر هند، لینگام بزرگ‌ترین و ارجمندترین خدایان دانسته شده است (همان: ۶۷). «در اساطیر یونان؛ هرمس، عصبایی به شکل عقاب گشاده‌بال دارد که دو مار به هم پیچیده، دور تا دور پاهای عقاب یا عصا پیچیده‌اند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۳۶). این علامت هنوز هم به شکل یک نماد دارویی استفاده می‌شود. گویی این ویژگی‌ها به صورت نقل قول از اساطیر مختلف، از زبان انور نقل می‌شوند.

هر کدام از شخصیت‌های اصلی داستان، یعنی انور و نسرین، مار را با خود مقایسه می‌کنند. انور، مار و مرد را از تخم و ترکه‌های مرگ می‌داند و نسرین اعتقاد دارد زن و مار را شیطان آفریده است. نماد مرگ بودن مار در اساطیر ایرانی از جمله اسطوره ضحاک؛ و ارتباط زن، مار و شیطان در اسطوره هبوط آدم وجود دارد. در این داستان، مار با

جاهای دیگر هر جا اژدها و یا مار غول پیکری آمده است معمولاً بیش از یک سر دارد.

ارتباطات بینامتنی، به ارتباط یک متن با پیشینه ادبی و فرهنگی و آثار دیگران محدود نمی‌ماند. مؤلف در بسیاری از جاها، بین آثار خود که در واقع وابسته به یک منظومه فکری است، ارتباط بینامتنی برقرار می‌کند. از جمله در قسمتی از این داستان یک ارتباط «درون مؤلفی» به چشم می‌خورد. نسرین از بین تمام اسم‌ها، اسامی سورنا، بکناش و پوریا (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۳) را برمی‌گزیند تا آن را بر فرزند پسر خود بنهد. از این اسامی، دو اسم اخیر، اسم مستعار شخصیت‌های اصلی در رمان جزیره سرگردانی است. این تشابه اسمی به هیچ وجه تصادفی نیست. جالب اینکه نسرین در نهایت اینها را بر نمی‌گزیند و به جای آن «امید را خودش بی‌اینکه در کتاب نوشته شده باشد انتخاب می‌کند» (همان).

ماری که قرار بود یک بچه باشد؛ با تمام ویژگی‌هایش درون شکم پرورش می‌یابد. بچه واقعیت است و مار عامل سازنده راز. راز، فضای افسانه‌ای داستان است. «با این حال ته دلش خیال می‌کرد، در شکمش به جای بچه، یک راز نهفته است» (همان). حضور توأمان واقعیت و فضای رازآلود ادامه می‌یابد. انور، هنگام وضع حمل همسرش در مراجعت به بیمارستان در یک دست چمدان و در دست دیگرش قفس قرار دارد.

به دنیا آمدن مار، به تقدیر حواله می‌یابد. قضا و قدر حضور پررنگی در آثار ادبی دارد. انور که اصلاً به تقدیر اعتقادی نداشت مجبور است برای تسکین دادن همسرش، متوسل به تقدیر شود و این اعتقاد را سنت ادبی و فکری به فضای داستان تحمیل می‌کند.

در این داستان، مار، باغ بهشتین آنها را خراب می‌کند و حیوانات و پرندگان آنجا را فراری می‌دهد و به همه جا مسلط می‌شود و روی گنج یافته خود چنبره می‌زند. «می‌آمد توی اتاق و می‌رفت بالای بوفه چنبره می‌زد و سرش را بالا می‌گرفت و زبانک دوشاخه‌اش را بیرون می‌انداخت. انگار روی گنج نشسته و واقعاً هم روی گنج‌های آن خانه می‌نشست» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۴۷). طبق روایات کهن، جای گنج در ویرانه‌هاست و بر سر گنج ماری نگاهبان است. در شاهنامه، گرشاسب‌نامه و آثار دیگر، این موضوع بارها تکرار شده است. سعدی نیز سروده است:

گل به تاراج رفت و خار بماند
گنج برداشتند و مار بماند

(سعدی، ۱۳۸۱: ۳۶۹)

با ویران شدن بیشتر باغ، انور با تنهاتر شدن روزافزون خود، اعتقاداتش به جنبه‌های اساطیری مار که خود، آنها را برای نسرین تعریف می‌کرد، از دست می‌دهد و در گردشی صریح به مطالعه رمان صدسال تنهایی گابریل گارسیا مارکز که به نوعی ماجرای تنهایی خود اوست، روی می‌آورد و این آشکارا بازگشتی از فضای رازآلود به فضای واقعی داستان است؛ تا اینکه مأموران باغ وحش با شکار مار، باغ آنها را نجات می‌دهند.

نکته بسیار مهم دیگر، ارتباط بینامتنی داستان و شخصیت‌های آن با زندگی شخصی نویسنده و همسرش، جلال آل احمد، است. بدون شک بدون فرزند بودن نویسنده، در پروردن این داستان تأثیر به‌سزایی داشته است و این موضوع را می‌توان در سطور مختلف داستان دریافت.

آمدن خود باغ پرتراوت انور و نسرین را به جهنم بدل می‌کند و جالب این است که انور از او حمایت می‌کند. نسرین هم که خود حامل مار است. ماری که از دوی کولی یا به عبارتی شیطان، وارد بدن او شده است. نسرین در ادامه، از داستان زنی می‌گوید که از 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» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۸). در اینجا هم اسطوره ضحاک و مارهای او حضور دارند.

دکتر بیدختی که استاد فلسفه است و نویسنده بر آن بوده تا با استفاده از نقشی که به او داده، رنگ و بویی فلسفی به داستان بدهد؛ در جاهای مختلف داستان، اشاراتی فلسفی و اسطوره‌ای را در آن وارد می‌کند. او در آغاز داستان، کتاب اساطیر از گنگ تا مدیترانه را به زبان فرانسه می‌خواند و هنگامی که مار در باغ انور و نسرین جولان می‌دهد از معدود کسانی است که وارد باغ آنها می‌شود. دکتر بیدختی از قول نیچه به نسرین می‌گوید؛ مار و عقاب دو حیوان مغرور و زیرکند و رفیق فیلسوفاند (همان: ۱۴۶). مار و عقاب با هم دشمن هستند. مار نماد زمین است و عقاب نماد آسمان و هواست. «تصویر عقاب که ماری را به چنگال گرفته یا در منقار دارد، تصویری تقریباً عالم‌گیر است. این تصویر نماد پیکار قدرت‌های آسمانی با قوای دوزخی و تضاد میان روز و شب و آسمان و زمین و خیر و شر است» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۵۸).

ج) تحلیل بینامتنی داستان

بر پایه آنچه آمد، عناصر بینامتنی این داستان را می‌توان به چند گروه تقسیم کرد. گفتن این نکته ضروری است که بسیاری از این عناصر به دلیل ارتباط ناگسستگی حوزه‌ها با هم، می‌توانند جزء چند گروه به‌شمار آیند؛ اما در تقسیم‌بندی، آشکارترین عناصر، مورد توجه قرار می‌گیرند.

۱. عناصری که برگرفته از واقعیت‌های تاریخی، علمی و... است؛ مانند اشاره مستقیم به سلسله‌های تاریخی صفاریان و سامانیان: «نسرین را به یاد یعقوب لیث صفار انداخت و در خیالش تا خلف‌بن احمد پیش رفت». اشاره به نام کتاب‌های مختلف؛ دکتر بیدختی کتاب *اسطوره‌های از گنگ تا مدیترانه* را می‌خواند. همچنین، انور را به خاطر شباهت ظاهر و البته تشابه نامش به نام انورالسادات، رئیس جمهور سابق مصر می‌خواند. نسرین از روی *شاهنامه* برای بچه‌ای که در شکم دارد اسم انتخاب می‌کند و انور نیز در انتهای داستان به خواندن کتاب *صدسال تنهایی* روی می‌آورد.

۲. ضرب‌المثل‌ها یا کنایه‌های رایج که بعینه آورده شده‌است؛ مانند: شترمرد و حاجی خلاص؛ هر چه رشته بودند پنبه شد (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۲۵)، علی ماند و حوضش؛ مار در آستین پرورش دادن (همان: ۱۴۵).

۳. عناصر وابسته به فرهنگ عامیانه؛ مانند زن کولی، سردی خوردن برای پسر زاییدن، خوردن تخم کبوتر برای باز شدن زبان بچه، چشم زخم، اعتقاد به تقدیر، بخت خوابیده، فال گرفتن.

۴. عناصر برگرفته از قرآن مجید و فرهنگ و نمادهای مذهبی؛ مانند اشاره به سوره یوسف، اشاره

به روز الست، اشاره به مسموم شدن امام رضا(ع)، اشاره به غاشیه، زیارت مکان‌های مقدس مانند امامزاده صالح و بارگاه امام رضا(ع).

۵. عناصر برگرفته از سنت و کتاب‌های ادبی؛ مانند بیت ابتدایی داستان از حافظ، عبارت «برق تأیید» (همان: ۱۱۲). که به تصریح داستان از شیخ شبستری گرفته شده و اشاره به آب حیات.

۶. عناصر اساطیری؛ همچون مار، اژدها، اهریمن، ماه و عقاب.

۷. زندگی واقعی نویسنده.

بیشتر این عناصر به‌عنوان رمزگان‌هایی وابسته به متون گوناگون، در جریان طبیعی زبان اثر و به شکل عناصر لازم در پروراندن فضای داستان به‌کار گرفته شده‌اند. اما چیزی که در این داستان می‌توان همچون زیرمتنی در نظر گرفت که اثر با آن بیشترین گفت‌وگو را داشته باشد؛ زیرمتن اسطوره، همچنین زندگی شخصی نویسنده است. زندگی روزمره زوجی مانند انور و نسرین که ممکن است موارد زیادی مانند آن وجود داشته باشد، با کمک این جنبه اساطیری به شکلی هنری درآمده است؛ به عبارت دیگر، آمیختن فضای رئال با فضای رازآلود اسطوره‌ای، زمینه هنری متن را فراهم کرده است.

ارتباط مار، مرد، زن، اهریمن، زندگی، مرگ و زاینده‌گی را می‌توان در دو اسطوره بزرگ یافت: اسطوره مذهبی هبوط آدم و اسطوره ضحاک.

در اسطوره هبوط آدم، ابلیس به کمک مار وارد بهشت شد و آدم را فریفت تا از شجره ممنوعه بخورد و این مسئله باعث هبوط آدم و اخراجش از بهشت شد. در داستان *مار و مرد*، زن کولی، اهریمن است که باعث ورود مار از طریق نسرین به باغ

روابط زیرمتن با زیرمتن، مطابق نظریه ژنت یا از نوع همان‌گونگی / تقلید است یا از نوع تراگونگی / تغییر و دگرگونی (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۶). در این داستان به‌طوری‌که بیان شد، همان‌گونگی یا تقلید همراه با تغییراتی در عناصر زیرمتن وجود دارد. تغییرات داستان از نوع جابه‌جایی، افزایش و آمیختگی چند زیرمتن با هم در زیرمتن است.

در روایت متون مقدس «مار بهشت غالباً به سیمای زن تصویر و تصور می‌شود، یعنی که زن، اصل و مبدأ اغواگری است و مار بهشت بدین‌گونه مظهر گناه جسم و مانند اعلای فسق و فجور می‌گردد. این چنین تصویر مار با تصویر حوای بزه‌کار غالباً خلط یا برآن منطبق می‌شود» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۶۲). اما در اینجا ویژگی‌های مثبت مار از جمله نشان باروری و تولد بودن مار و همین‌طور نشانه مردانگی، از جمله دلایلی است که انور تصمیم می‌گیرد مار را در باغ نگاه دارد؛ به عبارت دیگر، مار حامل قدرت مردانگی است. همچنین از دیدگاه هر یک از طرفین داستان، خواص منفی مار به یکی از این دو نسبت داده می‌شود. انور مار را با مرد یکی می‌داند و نسرین از قول مادرش می‌گوید مار و زن را شیطان آفریده است. همچنین در اسطوره هبوط، ابلیس توسط مار وارد بهشت می‌شود و آدم را می‌فریبد و در این داستان مار در بطن نسرین پرورش می‌یابد و نهایتاً توسط انور وارد باغ می‌شود. جابه‌جایی دیگر، تغییر نقش زاینده‌گی است. در متون مقدس نقش زاینده‌گی به مرد اعطا شده است. اما در اینجا مرد نازاست و زن است که نقش زاینده‌گی را به‌عهده گرفته است (آتش سودا، ۱۳۸۳: ۱۰۳). مهم‌ترین جابه‌جایی در این داستان نسبت به اسطوره ضحاک، اضافه شدن نقش

بهشتی انور می‌شود. در اینجا انور از بهشت اخراج نمی‌شود اما باغ او دیگر بهشت نیست. رابطه بیش‌متنت داستان با اسطوره یاد شده کاملاً به وضوح مشاهده می‌شود به این معنی که عناصر بینامتنی از زیرمتن اخذ شده‌اند بدون اینکه بین زیرمتن و زیرمتن رابطه تفسیری آشکار باشد.

در اسطوره ضحاک وقتی شیطان کتف‌های ضحاک را می‌بوسد از جای بوسه‌های شیطان دو مار می‌روید که خوراک آنها مغز جوانان است. این موضوع باعث خرابی ملوک و در نهایت قیام کاوه علیه ضحاک و دستگیری ضحاک به وسیله آفریدون می‌شود. یعنی مارهای یاد شده به نوعی باعث هلاک ضحاک می‌شوند. در اینجا نیز تا اندازه‌ای اشاره آشکاری به اسطوره ضحاک شده است. نسرین قصه‌ای را از دوران کودکی خود از زبان مادرش نقل می‌کند که: «زنی موهایش می‌ریخته، بهش می‌گویند روغن مار به موهایش بمالد. مرتب از این روغن به موهایش می‌مالیده، موها رشد می‌کنند و شبیه دو تا مار سیاه می‌شوند و دور گردنش می‌پیچند و خفه‌اش می‌کنند» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۸). در اسطوره ضحاک مار مغز جوانان را می‌بلعد و در داستان مار و مرد، پرنده‌ها و موجودات باغ توسط مار بلعیده می‌شود. مارهای ضحاک 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 و نسرین و حتی دوست خانوادگی و پرنده‌گان از باغ گریزان می‌شوند. در اسطوره ضحاک، آفریدون ضحاک را به بند می‌کشد؛ اما در اینجا نسرین با اعتراضات خود علیه مار می‌شود و با تحویل یافتن انور، مار از باغ بیرون انداخته می‌شود.

های انبوه وابسته به مراکز مختلف فرهنگی را بازگو می‌کنند.

منابع

آتش سودا، محمدعلی (۱۳۸۳). «دگردیسی شخصیت زن در رمان سووشون و داستان مار و مرد». کتاب ماه ادبیات. شماره مهرماه.

آلن، گراهام (۱۳۸۰). بینامتنیت. پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چ اول.

ایونس، ورونیکا (۱۳۷۳). اساطیر هند. باجلان فرخی. تهران: اساطیر. چ اول.

دانشور، سیمین (۱۳۸۰). به کی سلام کنم؟. تهران: خوارزمی. چ پنجم.

دوبوکور، مونیک (۱۳۷۶). رمزهای زنده جان. جلال ستاری. تهران: مرکز. چ دوم.

سعدی (۱۳۸۱). گلستان. غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی. چ ششم.

عقیقی، رحیم (۱۳۸۳). اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی. تهران: توس. چ دوم.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). ترامتنیت. پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها. تهران: فرهنگ معاصر. چ اول.

Genette, Gerard (1997). *palimpsests: literature in the second degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky(trans). University of Nebraska press.

زن به آن است. در این داستان از نقش زن به عنوان حاملی برای زاییده شدن مار استفاده شده است؛ ولی ضحاک، خود، حامل مار است. ضحاک با توجه به ریشه لغوی آن یعنی «آزیدهاک»، خود، نوعی مار است و مجبور است تا از مارها حمایت کند؛ اما در داستان زیرمتن، انور برپایه این تصور که مار نمادی از خاصیت مردانگی اوست، از آن حمایت می‌کند.

تغییراتی که در این داستان نسبت به زندگی نویسنده وجود دارد، در قالب شاخ و برگ دادن به زیرمتن و آمیختگی آن با جنبه‌های داستانی و اسطوره‌ای بررسی کردنی است.

به‌طور کلی انواع بیناها در این داستان به شرح زیر است:

- رابطه بینامؤلفی؛ یعنی رابطه‌ای که بین آثار خود مؤلف وجود دارد. در این داستان اسم‌های پوریا و بکتاش با رمان‌های جزیره سرگردانی و ساریان سرگردان رابطه بینامؤلفی دارد.

- رابطه بینامتنی مطابق تعریف ژنت؛ یعنی حضور بالفعل یک متن در زیرمتن. نمونه این رابطه، اشعار و ضرب‌المثل‌های نقل شده در متن است.

- رابطه بیش‌متنیت؛ یعنی رابطه‌ای که زیرمتن، عناصری را از زیرمتن اخذ می‌کند که پیش‌تر بیان شد.

این پیوندها، کارکرد گسترده داستان با زیرمتن