

تحلیل نظریه بینامتنیت در داستان مار و مرد سیمین دانشور

دکتر فاطمه پیدا خویدی^۱

دکتر فاطمه حیدری^۲



تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۱۵

تاریخ پذیرش: ۹۴/۶/۳۰

چکیده

ادبیات موجودیتی زنده و پویا دارد و در مسیر پویای 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 چه‌گونگی تعامل داستان «مار و مرد» با آثار و آگاهی‌های پیش از آن است. روش نقد و بررسی نیز طبق نظریه‌ی بینامتنیت ژنت خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: مار، مرد، ماه، بینامتنیت

مقدمه

مسأله‌ی ارتباط بین آثار و متون مختلف ادبی از دیرباز مورد نظر منتقدان بوده است. با آفرینش نخستین آثار ادبی، مباحث مربوط به ارتباط بین آنها نیز متولد شده است. اما این مباحث به صورت مستقل نبوده، بلکه ضمن پرداختن دانش‌های دیگر مطرح شده است. قدیمی‌ترین مبحث مرتبط با این حوزه که جزء نقد ادبی سنتی نیز محسوب می‌شود، مقوله‌ی «اقتباس‌ها یا شباهت‌های» بین آثار شاعران و نویسندگان تحت عنوان سرقات 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 شعر فارسی تا به امروز سرقت ادبی از مسائل عمده‌ی ادبیات بوده است.» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

جایگاه دیگری که به مطالعات روابط بین متنی می‌پردازد، 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.

علاوه بر اینها مباحث روشن‌تری نیز در این باره وجود 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 شیوه‌های 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

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 ادبیات 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، جامعه‌شناختی، فلسفی، روان‌شناختی و غیره تحول 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.

باختین منطق مکالمه است. همچنین بحث‌هایی مثل دو آوایی، چند آوایی 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، ۱۳۸۹: ۹۳).

دو آوایی به دو معنا به کار رفته است: «در معنای نخست، دو آوایی وجه مشخصه‌ی هر کلامی است، چرا که هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد؛ بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است. دو آوایی به ناچار از بافت عالم زبانی مقدم بر آن گرفته شده است» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۲۹). دو آوایی تا اینجا با نظام نشانه‌شناسی سوسور مشابهت دارد. اما معنای دیگر مربوط به رمان است و ویژگی نثر ادبی محسوب می‌شود. «در اینجا، دو صدایی 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 داریست 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 آوایی 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، ۱۳۸۴: ۳۶۵) 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 است (همان: ۱۳۲). گفتار ماهیتی مکالمه‌ای دارد و نیمی از آن به نویسنده و نیمی به دیگری تعلق دارد. مؤلف و خواننده یا مخاطب کننده و مخاطب شونده در زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی یکسانی قرار دارند که باعث برقراری مکالمه می‌شود. این زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی ثابت نیست 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 پاسخگویی به آن خواهند بود. همین روابط است 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 گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامنتیت نام‌گذاری نمود و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که بینامتنیت یکی از اقسام آن محسوب می‌شود. اقسام دیگر ترامنتیت عبارتند از سرمنتیت، پیرامنتیت، فرامنتیت و بیش متنت است که هر یک تقسیم بندی‌های دیگری را شامل می‌شود. از این میان بینامنتیت و بیش متنت به رابطه‌ی میان دو متن هنری می‌پردازد و سایر اقسام ترامنتیت 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 می‌دهد و سرمنتیت به رابطه‌ی میان یک متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد می‌پردازد.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۴۲)

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

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

ژولیوا کریستوا تصورات رایج از رابطه‌ی دال‌ها با مدلول‌های ثابت را در هم می‌شکند. 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. بنابراین در تحلیل متن به جای بررسی رابطه‌ی زبان با مرجع آن، «بررسی دلالت و روابط نشانه‌ها و متون با دیگر نشانه‌ها در فرآیند نشانه‌پردازی»، (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۴) اهمیت می‌یابد. این ویژگی باعث می‌شود که معنا خصلتی فرآورنده داشته باشد. مؤلف و خواننده در این فرآیند فرآوردگی سهیم می‌شوند. به این معنا که متن از کلام و گفته‌هایی تشکیل می‌شود که از قبل وجود داشته و پس از ادا شدن، برانگیزنده‌ی معنای دیگری می‌شود و این فرآیند به طور مداوم ادامه می‌یابد. بنابراین متن واجد معنای ثابتی نیست. «بینامتنیت متن را می‌گشاید و بازی بی‌پایان نشانه‌پردازی است» (همان) کریستوا منظور از بینامتنیت را کاربرد رویه‌های دلالتی موجود، برای بیان مقاصد جدید و متفاوت می‌داند. (آلن، ۱۳۸۰: ۹۲-۵۸)

رولان بارت متن و اثر را از هم تفکیک می‌کند و این تفکیک را حرکت به سوی پساساختارگرایی می‌داند. «به گفته‌ی خود بارت، حرکت از ساختارگرایی به مابعد ساختارگرایی تا اندازه‌ای حرکت از «اثر» به «متن» است» (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۹۱). بارت متن را نه جایگاه تثبیت معنا که جایگاهی برای فرآپاشی معنای از پیش موجود می‌داند. به این معنا که هیچ مدلولی معنا را تثبیت نمی‌کند بلکه معنا زنجیره‌ای است در روابط دال و مدلولی. خواننده مفهوم متن را کشف نمی‌کند؛ بلکه تنها مسیر معنا را دنبال می‌کند. این زنجیره به متن محدود نیست؛ بلکه متن را درمی‌نوردد و ارتباطی

و دگرگونی آن را تشخیص داد. به این ترتیب، بینامتنیت از دید ریفاتر مناسب‌ها 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 نسبتاً مطول، اینک بر آنیم که داستان مار و مرد را، بر پایه‌ی نظریه‌های فوق تحلیل کنیم. اما پیش از آن لازم است، شرح حال سیمین دانشور، نویسنده داستان و خلاصه‌ی آن از داستان عرضه گردد.

۳- شرح حال سیمین دانشور

سیمین دانشور نویسنده و مترجم ایرانی و همسر جلال آل احمد بود. «او در سال ۱۳۰۱ در خانواده‌ای تحصیل کرده در شیراز 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 نیز از آثار مهم او محسوب می‌شود. او غیر از این رمان‌ها به نوشتن داستان کوتاه نیز پرداخت. آتش خاموش، شهری چون بهشت، به کی سلام کنم؟ و از پرنده‌های مهاجر پیرس نیز مجموعه داستان‌های کوتاه او است. او غیر از نوشتن داستان به کار ترجمه نیز پرداخت. داغ ننگ از ناتانیل هاتورن و باغ آبالو 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 داستان کوتاه مار و مرد از مجموعه داستان‌های

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

۴- خلاصه داستان

نسرین همسر انور، چند سال است که ازدواج کرده ولی بچه‌دار نمی‌شود. نسرین در ابتدا خیلی مایل به بچه‌دار شدن نیست. اما به دلیل اصرار نزدیکان به خصوص مادر انور متقاعد می‌شود که صاحب بچه شود. ابتدا به دعا متوسل می‌شود. چون نتیجه‌ای نمی‌گیرد نزد دعانویس می‌رود. ولی آن کار نیز تأثیری ندارد. بالاخره نسرین به اصرار مادر شوهرش به زیارت حرم امام رضا (ع) می‌رود. 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. نسرین 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 مشکوک است به انور می‌گوید. بعد از زایمان نسرین، 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. با آمدن این مار به باغ، انگار باغ نحس شده بود و هر روز از روز قبل خراب‌تر و ویران‌تر می‌شد. مرغ مینا می‌میرد. وقتی یکی از مرغ عشق‌ها مرد، 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 باعث نشد که انور آن مار را بکشد. بالاخره نسرین صبرش تمام شد و به انور گفت که می‌داند که 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.

۵- ظرفیت‌های بینامتنی داستان

هرچه متنی هنری‌تر باشد لایه‌های معنایی بیشتری دارد و به همین خاطر با زمینه‌های فرهنگی بیشتری نیز در ارتباط است. «اثر هنری بافتی ساده نیست، بلکه سازمانی سخت مرکب است با چندین لایه که معنی‌ها و نسبت‌هایی چندگانه دارد.» (رنه ولک، ۱۳۷۳: ۱۹) گراهام آلن در این باره می‌گوید: «مؤلف مدرن در روند نوشتن یک کتاب، یک معنای خدائنگارانه‌ی واحد را ابلاغ نکرده؛ بلکه همواره پیش گفته‌ها، پیش نوشته‌ها و پیش خواننده‌ها را در فضایی چند بعدی آرایش می‌دهد که در آن طیف متنوعی از نوشته‌ها، بی‌آن که هیچ یک اصیل باشند، در هم آمیخته و با هم مصادف می‌شوند. پس متن، بافته‌ای از نقل قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است.» (آلن، ۱۰۹: ۱۳۸۰) داستان 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 داستان حضور دارد: ارتباط مار با زاینده‌گی و خاصیت مردانگی، ارتباط مار با شیطان، همراهی مار و گنج، ارتباط مار با ریاحین و گل‌ها، نقش مار به عنوان مظهری از شفا و دارو، ارتباط مار با مرگ، پیوند مار با دیو، ارتباط مار با ماه و حتی مار در اسطوره‌های ملل دیگر از جمله اساطیر سرزمین کهنسال و اسطوره آفرین ایران.

ارتباطات بینامتنی داستان 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 بهشت راه می‌یابد تا آدم را گمراه کند. در اسطوره ضحاک نیز ماری روی دوش او می‌روید که خوراک آن مغز جوانان «مردان» است و بدین ترتیب پیوند مار و مرد آشکار می‌شود.

داستان با بیتی از حافظ شروع می‌شود. این بیت با شیوه‌ای بראعت 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 جزئی 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) (لغت‌نامه: ذیل واژه‌ی بیمار)، یا بی‌مرگ، برای ما باقی مانده است. پس از این، داستان به شیوه‌ی رئالیستی همراه با بیان مسایلی از زندگی عوام یعنی مردمی که درک درستی از بوستان ندارند و تباه شدندش، 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 زاینده‌گی در اساطیر آمده است. «به روایت بندهشن، ماه حافظ نطفه‌ی ستوران و جانوران است و آنچه از نطفه‌ی گاو نخستین، پاک و توانا بود به ماه انتقال یافته است.» (همان، ۷۴۵) ذکر ماه از این نظر با ساخت کلی اثر، هماهنگ است. صدای واعظی که از نوار پخش می‌شد دوباره بر فضای داستان طنین انداز می‌شود و در مورد انگور سموم 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 اوستا جادوها از دسته‌ی اهریمن و دیوان هستند و بیشتر با پری‌ها یک‌جا آورده شده و همه‌جا از آن‌ها به بدی یاد شده است.» (عفیقی، ۱۳۸۷: ۴۸۳)

مار کم کم و با ذکر شدن مهره‌ی مار به درون داستان می‌خزد. کولی ضمن بازگویی خاطرات خود، داستانی را در مورد مار و اژدها ذکر می‌کند که اسطوره‌های 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 دشت به گله‌ی 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 افسانه‌آمیز از اژدها سخن می‌گوید که به گله‌ی 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 رادیوی شوهر اتوبوس منتشر می‌شد نیز از مار و البته از جنبه‌ای تلفیق شده از دین و اعتقادات عامیانه می‌گوید یعنی مار غاشویه. غاشویه در قرآن مجید در دو آیه

(سوره‌ی یوسف، آیه‌ی ۱۰۷ و سوره‌ی غاشیه، آیه‌ی ۱) آمده است و در هر دو آیه به معنای واقعه‌ی 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.

نسرین اکنون میان مردمی عادی یعنی همان‌ها که نطفه‌ی ویرانگری را در بطن او برای نابودی بوستان، تعبیه می‌کنند، است و به قول خودش در این جمع وصله‌ی ناجور است. نسرین برای اولین بار با عناصر و اعتقادات مذهبی و عامیانه‌ی زیادی که برای او تازگی دارد و روبرو می‌شود. عناصر عامیانه‌ای مثل چشم زخم، جادو، ضرب‌المثل‌هایی مثل شتر مرد و حاجی خلاص (دانشور، ۱۳۵۹: ۱۲۵) و هرچه رشته بود پنبه شد (همان) و اعتقادات مذهبی، نظیر بستن بیماران به پنجره‌ی فولاد حرم امام رضا (ع) و یا گرداندن مرده‌ها دور حرم به قصد تبرک. بسیاری از این اعتقادات در دنیای نسرین جایی ندارند به همین دلیل با مشاهده‌ی ازدحام زوار، هدف اصلی خود را که طلب حاجت از امام رضا (ع) است به نفع دیگران به سویی می‌نهد و این پایانی است بر جنبه‌ی مذهبی داستان.

برگشت نسرین از مشهد و جدا شدنش از مردم عادی، بازگشت او به زندگی واقعی‌ست. بازگشت به فضای اصلی داستان؛ یعنی باغ و خانه‌ی 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 معاینه‌ی پزشک و تعجب کردن او، نسرین نگران می‌شود که نکند بچه‌اش دو سر باشد. داشتن دو یا چند سر از ویژگی‌های افسانه‌ای در مورد مار و اژدها است. ضحاک در اوستا از دَهاایی سه سر است. در شاهنامه و یا جاهای دیگر هر جا اژدها و یا مار غول‌پیکری آمده است اغلب بیش از یک سر دارد.

ارتباطات بینامتنی محدود به ارتباط یک متن با پیشینه‌ی ادبی و فرهنگی و آثار دیگران نمی‌ماند. در بسیاری از موارد مؤلف بین آثار خود که در واقع متعلق به یک منظومه‌ی 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، بکتاش و پوریا (دانشور، ۱۳۵۹: ۱۳۳) را برای پسر خود بر می‌گزیند. از این اسامی بعدها دو اسم اخیر به عنوان اسم مستعار در رمان جزیره‌ی سرگردانی برای شخصیت‌های اصلی به کار رفته و این نشان می‌دهد که ذهن دانشور با این مساله درگیر بوده است. این تشابه اسمی 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 بیچه باشد. بیچه واقعیت است و مار عامل سازنده‌ی راز. راز عامل ایجاد فضای افسانه‌ای داستان است. «با این حال ته دلش خیال می‌کرد، در شکمش به جای بیچه، یک راز نهفته است.» (همان). حضور توأمان واقعیت و فضای راز آلود 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 در اصل به تقدیر اعتقادی نداشت، مجبور است برای تسکین دادن همسرش، متوسّل به تقدیر شود و سنت ادبی و فکری این موضوع را به فضای داستان، تحمیل می‌کند.

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

بیرون می‌انداخت. انگار روی گنج نشسته و در حقیقت هم روی گنج‌های آن خانه می‌نشست.» (همان: 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.

با ویران شدن بیشتر باغ، انور اعتقادات خود را به جنبه‌های اساطیری مار که خود آنها را برای نسرین ذکر می‌کرد، از دست می‌دهد و در گردشی صریح به مطالعه‌ی رمان «صد سال تنهایی» گابریل گارسیا مارکز روی می‌آورد و این آشکارا بازگشتی از فضای رازآلود به فضای رئالیسم جادویی داستان است تا اینکه با شکار مار توسط مأموران باغ وحش، باغ آنها نجات می‌یابد.

۶- جمع بندی تحلیل بینامتنی داستان

با توجه به آنچه گفته شد عناصر بینامتنی این داستان را می‌توان به چند گروه تقسیم کرد. ذکر این نکته نیز ضروری است که بسیاری از این عناصر به دلیل ارتباط ناگسستگی حوزه‌ها با هم، می‌توانند جزء چند گروه به حساب آیند. اما در تقسیم‌بندی، ارتباط پیش‌تر و مشخص‌تر، مورد توجه قرار گرفته است.

۶-۱- عناصری که برگرفته از واقعیات تاریخی، علمی و غیره هستند: از این

دسته می‌توان موارد زیر را ذکر کرد: اشاره‌ی مستقیم به سلسله‌های تاریخی صفاریان و سامانیان؛ «نسرین را به یاد یعقوب لیث صفار انداخت و در خیالش تا خلف بن احمد که می‌تواند نشانه‌ی خلفای بغداد باشد پیش رفت.» اشاره به نام کتاب‌های مختلف: دکتر بیدختی کتاب اسطوره‌های 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

اسطوره‌ای 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 است. تلفیق فضای به شدت رئال با فضای رازآلود اسطوره‌ای زمینه‌ی هنری متن را فراهم می‌کند. ارتباط مار، مرد، زن، اهریمن، زندگی، مرگ و زاینده‌گی را می‌توان در دو اسطوره‌ی بزرگ یافت: اسطوره‌ی مذهبی هبوط آدم و اسطوره‌ی ضحاک.

در اسطوره هبوط آدم، ابلیس به کمک مار وارد بهشت شد و آدم را فریفت تا از شجره‌ی ممنوع بخورد و این مسأله 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 بهشتی انور می‌شود. در اینجا انور از بهشت اخراج نمی‌شود اما باغ او دیگر بهشت نیست. رابطه‌ی بیش متنی داستان با اسطوره ذکر شده به وضوح مشاهده می‌شود به این معنی که عناصر بینامتنی از زیر متن اخذ شده‌اند بدون اینکه بین زیر متن و زیر متن رابطه‌ی تفسیری آشکار باشد.

در اسطوره‌ی ضحاک وقتی شیطان کتف‌های ضحاک را می‌بوسد و از جای بوسه‌های شیطان دو مار می‌روید و خوراک آن دو، مغز جوانان است. این موضوع باعث خرابی ملک و در نهایت قیام کاوه علیه ضحاک و دستگیری ضحاک، توسط آفریدون می‌شود. یعنی مارهای مذکور به نوعی باعث هلاک ضحاک می‌شوند. اشاره‌ی تاحدودی آشکاری نیز 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، ۱۳۵۹). در اسطوره ضحاک، مار مغز جوانان را می‌بلعد و در داستان مار و

مرد، پرنده‌ها و موجودات باغ، توسط مار بلعیده می‌شوند. 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، نسرین و حتی دوست خانوادگی و پرنندگان 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 زیرمتن با زیر متن، مطابق نظریه‌ی ژنت یا از نوع همان گونه‌گی یا تقلید است و یا از نوع تراگونه‌گی یا تغییر و دگرگونی در این داستان مطابق مواردی که در بالا ذکر شد همان گونه‌گی یا تقلید توأم با تغییراتی در عناصر زیر متن وجود دارد. تغییرات داستان از نوع جابه‌جایی، افزایش و تلفیق چند زیرمتن با هم در زیر 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 اعلامی فسق و فجور می‌گردد. این چنین تصویر مار با تصویر حوای بزه کار اغلب خلط یا بر آن منطبق می‌شود» اما در اینجا از دیدگاه هر یک از طرفین داستان، مار به طرف دیگر مانده 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 زاینده‌گی است. در متون مقدّس نقش زاینده‌گی به مرد اعطا شده است. اما در اینجا مرد نازاست و زن است که نقش زاینده‌گی 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 ضحاک خود حامل مار است. ضحاک با توجه به ریشه‌ی لغوی آن یعنی آژیدهاک، خود نوعی مار است و مجبور است 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:

داستان مار و مرد، مثل هر داستان 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 می‌برد که دیو و جادو ایرانیان را می‌فریبد و سبب می‌شود که ماری در بطن آنان شکل گیرد که آفت تمامی زندگی شاداب، 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- روابط بینامتنی بر پایه‌ی نظریه‌ی ژرارژنت، به شکل حضور یک متن در زبر متن مورد نظر. مثلاً شعرهای حافظ و سعدی با نمادهای خاص آنها، ضرب‌المثل‌ها، بسیاری از دال‌هایی که ذهن خواننده‌ی ایرانی را به تاریخ و فرهنگ قومی معطوف می‌دارد.

۲- رابطه‌ی بیش‌متنیت، یعنی رابطه‌ای که زبر متن، عناصری را از زیر متن اخذ می‌کند. در این جا داستان ضحاک مار دوش، مار زاییدن زن در شاهنامه، فالگیر که در حکم زن جادوست 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 دانشور با آثار دیگر او و حتی آگاهی‌های او به شکل خاصی که طی سالیان در ذهن او نطفه بسته است. نام‌هایی که او به کار برد مثل «نسرین» و «انور» می‌تواند تقابل ایران و انیران، و در اینجا به طور مشخص ایران و عرب را «به ویژه با اشاره به انور سادات رییس جمهور پیشین مصر» به ذهن خواننده متبادر می‌کند. نیز دال‌های بسیاری که به رغم محدود نبودن مدلول‌های معین، نوعی دریافت خاص را نشان می‌دهد. 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 میخائیل 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 مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه، ۱۳۸۹.
۱۵. میر صادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز.