

بینامتنیت در شرق بنفشه، اثر شهریار مندنی پور

فاطمه حیدری^۱، بیتا دارابی^{۲*}

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، البرز، ایران
۲. کارشناس ارشد گروه ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، البرز، ایران

پذیرش: ۹۱/۸/۲۳

دریافت: ۹۱/۶/۲۰

چکیده

این مقاله تلاشی است برای یافتن ردپای متون دیگر یا به عبارتی بینامتنیت در داستان *شرق بنفشه* اثر شهریار مندنی پور، نویسنده نسل سوم داستان‌نویسی ایران. خوانش بینامتنی مخاطب را از ارتباط یک متن با متون دیگر آگاه می‌کند و بنا بر نظریه بینامتنیت، هیچ متنی در انزوا شکل نمی‌گیرد و نمی‌توان آن را بدون ارتباط با متون دیگر خواند یا تفسیر کرد. در داستان *شرق بنفشه* حضور متون دیگر در متن اصلی به روشنی محسوس است و مؤلف نشانه‌هایی به کار می‌برد که با بررسی آن‌ها می‌توان جنبه‌های بینامتنی را تشخیص داد و منابع آن را شناخت. این تحقیق با استفاده از روش تحلیلی و براساس نظریه بینامتنیت و بررسی شواهد به دنبال اثبات این فرضیه است که وجوه اشتراک بین داستان *شرق بنفشه* و سایر آثار مورد بحث، از جمله *غزلیات حافظ*، *غزلیات شمس*، *تذکره‌الاولیا*، *بوف کور* و ... که در پاره‌ای موارد ماهیت تقلیدی پیدا می‌کند، اتفاقی نیست و انگیزه مؤلف از به وجود آوردن عمدی این مجموعه از روابط بینامتنی، ایجاد یک نظام معنایی در جهت رسیدن به مفهومی عرفانی در متن است. پیرنگ همسان، عرفان مشترک، اعتقاد به هستی در نیستی و قدم نهادن به وادی فنا از گزاره‌های مشترک این اثر با برخی متون دیگر است که در طول داستان از آن‌ها نام برده می‌شود. بررسی و تحلیل این اشتراکات در جهت نشان دادن بینامتنیت این اثر با سایر متون مورد بحث و خوانش اثری با مضمونی شرقی از دیدگاه بینامتنی به‌عنوان نظریه‌ای امروزی از مهم‌ترین دستاوردهای این مقاله است.

واژگان کلیدی: بینامتنیت، ترامتنیت، پیرامتنیت، ورامتنیت، سرمتنیت، زبرمتنیت.

۱. مقدمه

در این مقاله به بررسی بینامتنی داستان *شرق بنفشه*، اثر شهریارمندی پور می‌پردازیم. پس از تعریف بینامتنیت^۱ از دیدگاه نظریه‌پردازان برجسته از جمله کریستوا^۲، بارت^۳، ژنت^۴ و تقسیم‌بندی‌های او از جمله ترامتنیت^۵، پیرامتنیت^۶، ورامتنیت^۷، سرمتنیت^۸، زبرمتنیت^۹، به بررسی بینامتنیت داستان *شرق بنفشه* با برخی متون عرفانی و تأثیرپذیری آن از این متون خواهیم پرداخت که وجه اشتراک آن‌ها استفاده از سمبل، شخصیت‌های صوفی مسلک، طی طریقت و رسیدن به منزل فنا است.

نظریات متعدد در زمینه مطالعات بینامتنی نشان می‌دهند که با وجود اختلاف نظرهای اندک در زمینه مطالعات بینامتنی اغلب نظریه‌پردازان این حوزه در این باره متفق‌القولند که هر متن، یک بینامتن است که مراکز بی‌شماری از فرهنگ را شامل می‌شود و مؤلف، تنها به ذکر مباحثی می‌پردازد که قبل از وی به شکلی دیگر مطرح شده و هنر خالق اثر، در بازآفرینی مباحث در شیوه‌ای نوین است؛ برای مثال مفاهیم عرفانی مضمونی کهن به‌شمار می‌روند، اما در داستان *شرق بنفشه*، شهریار مندی پور به شیوه‌ای نوین و با توسل به نشانه‌های ضمنی، به بیان دوباره این مفهوم می‌پردازد و بینامتنیت این اثر و تأثیرپذیری آن از متون کهن عرفانی قابل تأمل است، زیرا تأثیر سنت‌های ادبی در خلق این اثر غیرقابل انکار است.

داستان کوتاه *شرق بنفشه* از مجموعه داستان کوتاه به همین نام، حکایت درویشی است که در جریان عشق دختر و پسری جوان به نام‌های «ارغوان» و «ذبیح» قرار می‌گیرد، این دو از طریق علامت گذاشتن زیر حروف کتاب‌های متعدد که ذکر اسامی و آشنایی با روند داستانی آن‌ها در کشف پیام اصلی داستان بسیار مهم است، با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. بدیهی است که ذکر اسامی کتاب‌های ذکرشده در متن، امری اتفاقی نبوده و پس از بررسی هریک از این کتاب‌ها، مخاطب در جریان اتفاقاتی قرار می‌گیرد که به مضمون اصلی داستان *شرق بنفشه* بسیار نزدیک است. بیشترین واژگان و عبارات به ابیات حافظ مربوط می‌شوند، سپس راوی از کتاب‌های *بوف کور*، *شازده کوچولو*، *لیلی و مجنون*، *حُسن و دل*، *غزلیات شمس*، *منطق الطیر*، *نُکِشوت*، *آناکارنینا*، *تذکره‌الاولیا*، *هشت کتاب*، *خیام*، *تولد دیگر* و *بار هستی* نام می‌برد و حکایتی طنزآمیز از *فیه مافیه* مولوی (مندی پور، ۱۳۸۷: ۲۵) را به

صورت دگرگون‌شده، چنانکه شیوه مولانا در این گونه موارد است ذکر می‌کند. بدین ترتیب راوی با ذکر نام کتاب، روایت یا عبارت و اصطلاحی، به بازگویی روایتی می‌پردازد که بِنمایه اصلی آن، متفاوت با بِنمایه داستان *شَرَقِ بِنَفْسِه* نیست، زیرا در هر اثر نحوه مرگ شخصیت‌های اصلی، مانند مرگ «ذبیح» و «ارغوان» در داستان *شَرَقِ بِنَفْسِه*، خواننده را به سوی درک مفهوم اصلی و مشترک در میان همه آثار سوق می‌دهد که همان «هستی در نیستی» یا به عبارتی پا نهادن در «وادی هفتم» یا «فنا»، در مفهوم عرفانی است. در *شَرَقِ بِنَفْسِه*، روند خوانش داستان مانند رمزگشایی روایتی است که روایات گوناگونی در بطن خود دارد و خواننده بدون آشنایی با جریان متون نام برده شده در داستان اصلی، به درک کاملی از اثر نخواهد رسید و با اینکه اشاره مستقیمی در تأثیرپذیری این اثر با آثار مورد بحث وجود ندارد، این سؤال مطرح است که آیا این تأثیرپذیری و رابطه بینامتنی آگاهانه است و بررسی این اشتراکات مخاطب را به پیام خاصی می‌رساند؟ پیش‌فرض این سؤال که مقاله بر آن استوار شده این است که با بررسی و نقد این اثر می‌توان گفت همسانی پیرنگ این اثر با آثار مورد بحث امری اتفاقی نیست و نویسنده با ذکر نشانه‌هایی مخاطب را در جهت رسیدن به پیام اصلی داستان که همان قدم نهادن در وادی فنا و هستی در نیستی است، سوق می‌دهد. این مقاله می‌کوشد چگونگی و میزان این اشتراکات را در جهت رسیدن به این مضمون بررسی کند.

۲. پیشینه تحقیق

سکینه قنبریان (۱۳۹۰) در کتاب *شَرَقِ بِنَفْسِه (تحلیل ساختاری و محتوایی)*، به تحلیل مجموعه داستانی *شَرَقِ بِنَفْسِه* می‌پردازد و علی‌رضا عزیزی این داستان را از بعد اسطوره‌زدایی از معشوق‌های زمینی مورد بررسی قرار می‌دهد، اما خوانش بینامتنی این اثر شیوه‌ای نوین در تحلیل و بررسی آن به‌شمار می‌رود. بینامتنیت از نظریه‌های پرکاربرد در حوزه نقد ادبی است، اما با وجود استقبال بی‌شمار از آن منابع محدودی در این زمینه در اختیار علاقه‌مندان قرار دارد که از مهم‌ترین آن‌ها کتاب *بینامتنیت* اثر گراهام آلن، ترجمه پیام یزدان‌جو از زبان انگلیسی به فارسی است. کتاب‌ها و مقالات بهمن نامور مطلق، از جمله کتاب *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها* از نشر سخن از دیگر منابع مؤثر در

زمینه مطالعات بینامتنی است و اهمیت آن به دلیل تسلط وی بر زبان فرانسه و دسترسی به منابع دست اول است. آثار فرهاد ساسانی، از جمله مقاله «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن» و آثار ابوالفضل حری از دیگر منابع سودمند در جهت مطالعات بینامتنی هستند.

۳. بینامتنیت

نظریه تعامل متن‌ها یکی از مهم‌ترین مباحثی است که همواره مورد توجه پژوهشگران ساختارگرا و پساساختارگرا مانند کریستوا، بارت، ژنت، دریدا^۱ و ... قرار گرفته است. نظریه‌پردازان امروزی معتقدند که هر متن فاقد معنای مستقل است، متون از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند و در همین ارتباط، شکل می‌گیرند. این متفکران چگونگی ارتباط یک متن با متون دیگر را بینامتنیت نامیده‌اند که به اعتقاد گراهام آلن این عبارت «از رایج‌ترین اصطلاحات مورد استفاده و سوءاستفاده در واژگان نقادی معاصر است» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۲).

واژه بینامتنیت نخستین بار در دهه ۱۹۶۰ توسط جولیا کریستوا و در نتیجه مطالعات وی درباره نظریات باختین و تلفیق آن با نظریات زبان‌شناسی سوسور، مطرح شد. باختین اعتقاد دارد که زبان پیوسته در حال بازتاب علایق طبقاتی، ملی و گروهی است و هیچ کلامی خنثی نمی‌تواند باشد (Bakhtin/volosinov, 1986: 60-1). نظریات کریستوا بسیار متأثر از آرای متفکرانی چون بارت است که نظریاتش نقش غیرقابل انکاری در شکل‌گیری مطالعات بینامتنی دارد.

ژرار ژنت از دیگر نظریه‌پردازانی است که سهم بزرگی در مطالعات بینامتنی دارد و روابط بین متن‌ها را در ابعادی وسیع‌تر از مطالعات کریستوایی مورد بررسی قرار می‌دهد و عنوان *ترامتنیت* را در جهت مطالعه این مباحث برمی‌گزیند. ژنت *ترامتنیت* را به پنج مقوله مشخص‌تر تقسیم می‌کند و نخستین نوع *ترامتنیت* را *بینامتنیت* می‌نامد که متفاوت با *بینامتنیت* کریستوایی است و ابعاد محدودتری دارد. او این *بینامتنیت* را به «حضور همزمان دو متن یا چندین متن و حضور بالفعل یک متن در متن دیگر (Genette, 1997: 1) تغییر می‌کند. به عبارت دیگر از دیدگاه ژنت *بینامتنیت* زمانی اتفاق می‌افتد که بخشی از یک متن در متن دیگر حضور دارد.

اولین زیرشاخه *ترامتنیت* در تقسیم‌بندی ژنتی *بینامتنیت* است که انواع گوناگونی را در بر می‌گیرد؛ به عنوان مثال در برخی موارد، *بینامتنیت*، حضور آشکار متون دیگر در متن اصلی

است، مانند نقل قول که در آن مؤلف، مراجع متن خود را پنهان نمی‌کند. درگونه دیگر از بینامتنیت، مؤلف قصد دارد مراجع خود را پنهان کند.

پیرامتنیت دومین تقسیم‌بندی مطالعات ژنتی است. گراهام آلن در کتاب *بینامتنیت* می‌نویسد: پیرامتن نشانگر آن عناصری است که در آستانه متن قرار گرفته و دریافت یک متن را از سوی خوانندگان جهت‌دهی و کنترل می‌کند. این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری مانند عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، درآمدها و پی‌نوشت‌ها را در برمی‌گیرد و یک برون‌متن که عناصر بیرون مانند مصاحبه‌ها، آگهی‌ها، نقد و جواب‌های آن، نامه‌های خصوصی و دیگر موضوعات مرتبط با آن اثر و مؤلف را در بر می‌گیرد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۰). از دیدگاه ژنت هیچ متنی بدون پوشش یافت نمی‌شود و برای ورود به جهان متن باید از آستانه‌ای گذر کرد که همان پیرامتن است.

سومین زیر شاخه تقسیم‌بندی ژنت *ورامتنیت* است؛ یعنی هنگامی که یک متن در رابطه‌ای تفسیری با متنی دیگر قرار می‌گیرد. «ورامتنیت یک متن مفروض را با متنی دیگر متحد می‌کند، به گونه‌ای که این متن مفروض بدون اجباری به نقل کردن (بدون فراخواندن) و درواقع گاه حتی بدون نام بردن، از آن متن دیگر سخن می‌گوید» (Gennete, 1997: 4). توضیحات ژنت در زمینه *ورامتنیت* بسیار مختصر است و اساس آن بر مبنای تفسیر و تأویل است.

چهارمین زیرشاخه، *سرمتنیت* است که به بررسی ارتباط یک اثر با سایر ژانرها، خرده‌ژانرها یا قراردادهای می‌پردازد؛ برای مثال ارتباط یک رمان با ژانر گوتیک را در برمی‌گیرد. البته برخی از متون، روابط سرمتنی خود را با ژانرها کتمان می‌کنند، مانند رمان‌های واقع‌گرا، اما ژنت معتقد است «این جنبه از متن به انتظارات خواننده و از این رو دریافت او از یک اثر مربوط می‌شود.» (Ibid: 5).

آخرین تقسیم‌بندی ژنت *زیرمتنیت* است. این پدیده به اعتقاد ژنت «متضمن هرگونه مناسبی است که متن ب (که آن را *زیرمتن*^{۱۱} خواهیم نامید) را با متن پیشین الف (که آن را *زیرمتن*^{۱۲} خواهیم نامید) متحد می‌کند. شیوه پیوند این دو چنان نیست که متن ب تفسیر متن الف باشد» (Ibid). به اعتقاد آلن آنچه ژنت با عنوان *زیرمتن* از آن یاد می‌کند همان چیزی است که دیگر منتقدان آن را *بینامتن* می‌نامند؛ یعنی متنی که می‌تواند از جمله سرچشمه‌های اصلی دلالت برای یک متن باشد.

۴. بینامتنیت و عرفان در شرق بنفشه

داستان *شرق بنفشه* با جملاتی آغاز می‌شود که گویی نقل قولی بدون گیومه از حافظ شیرازی^{۱۳} است. استفاده از کلماتی نظیر «دایره قسمت»، «خرقه سوزاندن»، «سبکباری کردن»، «رندی» و ... در ابتدای داستان با زبانی استعاری مخاطب را به خوانشی متفاوت دعوت می‌کند؛ خوانشی که روند آن بی‌شبهت به رمزگشایی نیست و بینامتنیتی که تنها مخاطبانی که با اصطلاحات دیوان حافظ آشنایی دارند از آن آگاهی می‌یابند.

حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایه جمله‌هایی که می‌خوانی، حالا که نقطه نقطه این کلام را آشکار می‌کنی، «شهد شراب مینو» به کامت باشد؛ چرا که اگر در «دایره قسمت»، سهم تو را هم از جهان دُرد داده‌اند، رندی هم به جان شیدایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت «خرقه بسوزانند» پس «سبکباری کن» و بخوان. در این کتاب رمزی بخوان به غیر این کتاب (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۸).

چگونگی چینش این سطور یادآور نظریه «کریستوا» است. وی معتقد است. در هر متن متون دیگر در سطوح متغیر و کمابیش قابل شناسایی حضور دارند، متن‌هایی که می‌توانند متعلق به فرهنگ‌های پیشین باشند (Kristeva, 1973: 128)؛ بنابراین با توجه به کلمات ذکر شده در آغازبندی داستان و تطابق آن با نظریه «کریستوا» مبنی بر حضور متن‌هایی از فرهنگ‌های پیشین، می‌توان به بینامتنیت بند اول با اشعار حافظ پی برد و با در نظر گرفتن نظریات ژنت درباره بینامتنیت ضمنی که در آن مؤلف با ذکر نشانه مخاطب را از بینامتنیت آگاه می‌کند، در داستان *شرق بنفشه*، نه تنها مؤلف قصد ندارد مرجع خود را که اشعار «حافظ» است پنهان کند، بلکه در همان ابتدای داستان مخاطب آشنا با اصطلاحات «حافظ» به اهمیت حضور «لسان‌الغیب» و اندیشه وی در پیشبرد داستان پی می‌برد و از این مطلب آگاهی می‌یابد که اندیشه وی در شکل‌گیری جریان داستان اهمیت ویژه‌ای دارد.

ژنت رابطه میان یک اثر و ژانر، خرده‌ژانر و به‌طور کلی تقسیم‌بندی و نظام ادبی را که اثر به آن تعلق دارد یا تحت تأثیر آن است سَرمتنیت می‌نامد. سرمتنیت از موضوعات مهم و کهن در ادبیات است، زیرا هیچ اثری را نمی‌توان بی‌ارتباط با جریان‌های غالب ادبی یافت. با در نظر گرفتن مفاهیم عرفانی موجود در داستان *شرق بنفشه* می‌توان این اثر را در دسته‌بندی

متون متمایل به عرفان قرار داد:

«آدم و همین کتابی را که تو در دست داری از قفسه درآوردم بختیاری گشودم»
(مذنی پور، ۱۳۸۷: ۸).

اینجا نقطه‌ای است که جریان اصلی داستان و آگاهی از روند عرفانی آن آغاز می‌شود. راوی شخصیت درویش‌مانندی است که معتقد است گل وجودش کاملاً بسته نشده و منتظر الهامی است که ذرات وجودش را مجموع کند و به عبارتی او را به وحدت وجود برساند: «کتاب را گشودم، مثل الهامی، ناگاه دیدم که زیر بعضی از حرف‌های کتاب نقطه‌ای گذاشته شده. نقطه‌ها به رنگی میانه بنفش و نیلی بودند. رنگی که فقط بنفشه‌ها می‌شناسند» (همان). رنگ بنفش و گل بنفشه در متن مکرر ذکر می‌شوند^۱؛ همان‌طور که در کتاب *فرهنگ سمبل‌های ادبی* آمده است، بسیاری بنفش را رنگ مرگ نامیده‌اند (Ferber, 2001: 126). با توجه به معنای ارائه‌شده درباره مفهوم نمادین رنگ بنفش، مخاطب به پیش‌بینی جریانی می‌پردازد که رنگ و بوی «نیستی» دارد، اما نکته مهم، تعریف ما از «نیستی» یا به عبارتی «فنا» در عرفان و تصوف و طی طریقت است. به عقیده ابوسعید ابوالخیر «تصوف، عزتی است، در نل؛ توانگری است، در درویشی؛ خداوندی است، در بندگی؛ سیری است، در گرسنگی؛ پوشیدگی است، در برهنگی؛ آزادی است، در بندگی؛ زندگانی است، در مرگ و شیرینی است، در تلخی؛ هر که در این راه آید و این راه بدین صفت نرود، هر روزی سرگردان‌تر بود» (محمدبن‌المنور، ۱۳۵۷: ۲۴۲). سلوک صوفیانه از قطع تعلق آغاز می‌شود و نقطه نهایی آن فنای از خود و اتصال به کائنات و مبدأ هستی است (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۸). «فنا نابودی خویشتن‌بینی بنده با دیدن قیومی خداست» (ابونصر سراج، ۱۳۸۸: ۳۷۳). «وادی هفتم» یا «فنا» در عرفان اهمیت ویژه‌ای دارد و در طی طریقت عارفانه، سالک پس از عبور از مراحل گوناگون عرفانی به مرحله‌ای می‌رسد که دیگر میان عاشق و معشوق تفاوتی نمی‌یابد و با ذات هستی یکی می‌شود.

در ادامه داستان، راوی به رمزگشایی حروف نشانه گذاری‌شده می‌پردازد و ناگهان نامه‌ای آشکار می‌شود:

«حرف‌های نشانده شده را یکایک روی کاغذ نوشتم. چندچند به هم چسباندم. گاهی یکی

را جدا کردم به حرف پیشین چسباندم، اگر جلوه آشنایی نداد، فرقتش را به حرف پسین وصل کردم. ناگهان نامه آشکار شد» (مندی پور، ۱۳۸۷: ۸). سپس زبان روایت تغییر می‌کند و جریان روایت به دست «ذبیح» و زبانی عامیانه شکل می‌گیرد.

ورامتنیت بیانگر رابطه میان دو متن ادبی است، اما این رابطه برخلاف بینامتنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر را بررسی می‌کند، نه حضور یک متن در متن دیگر، در بخش‌هایی از داستان شرق بنفشه تأثیر داستان‌های دیگر در خلق این اثر به روشنی محسوس است. در قسمتی از داستان صحبت از کتاب **بوف کور** به میان می‌آید:

«آن روزی که **بوف کور** را از کتابدار می‌خواستی صدایت را شنیدم» (همان).

بوف کور رمانی است کوتاه اثر صادق هدایت و از شاهکارهای ادبی قرن بیستم. این رمان به سبک فراواقع نوشته شده و تک‌گویی یک راوی است که دچار توهم و پندارهای روانی است. ماجرای داستان **بوف کور** زمانی آغاز می‌شود که راوی از سوراخ رف پستوی خانه‌اش (گویا اصلاً چنین سوراخی وجود نداشته است) منظره‌ای را که همواره نقاشی می‌کرده می‌بیند و مفتون نگاه دختر (اثیری) می‌شود و زندگی‌اش به طرز وحشتناکی دگرگون می‌شود.

نحوه دیدار «ذبیح» و «ارغوان» بی‌شبهت به نحوه دیدار شخصیت‌های اصلی **بوف کور** نیست و این مطلب بیانگر رابطه **ورامتنی** داستان **شرق بنفشه** و **بوف کور** است. «ذبیح» نخستین بار «ارغوان» را از لابه‌لای شکاف برگه‌دان‌ها می‌بیند، با خراشی روی کفش راست که نمی‌داند از خار گل است یا سیم خاردار. «ارغوان» گویی خاطره «زن اثیری» **بوف کور** را برای «ذبیح» زنده می‌کند و این در حالی است که ترس «ذبیح» و درویش از ماهیت «ارغوان» محسوس است. آیا «ارغوان» «زن اثیری» است یا «لکاته»؟ در ادامه «ذبیح» با اطلاع از این مطلب که کتابخانه فاقد کتاب **بوف کور** است، برای رساندن کتاب **بوف کور** به دست «ارغوان» مجبور به فروش کتاب‌هایش در حافظیه می‌شود. با ادامه رمزگشایی در داستان، مخاطب متوجه تشابه روند طی شده در طول داستان **شرق بنفشه** و دیگر کتاب‌های ذکر شده می‌شود، و به این ترتیب در قسمت بعدی، صحبت از **شازده کوچولو** اثر آنتوان دو سنت اگزوپری به میان می‌آید.

روند کنار هم قرار گرفتن «ذبیح» و «ارغوان» بی‌شبهت به روند «اهلی شدن» در داستان **شازده کوچولو** نیست و رابطه **ورامتنی** و تأثیر روند داستانی **شازده کوچولو** بر **شرق بنفشه** محسوس است. در داستان **شازده کوچولو** روباه در پاسخ شازده کوچولو که

می‌پرسد «اهلی کردن یعنی چی؟» این واژه را به «ایجاد علاقه کردن» معنی می‌کند (دو سنت اگزوپری، ۱۳۸۹: ۸۴). «ذبیح» پنجره «ارغوان» را به «سیاره گل سرخ» تشبیه می‌کند، زیرا در این داستان شازده کوچولو دلبسته گل سرخی است که در سیاره‌ای دیگر زندگی می‌کند و به این ترتیب «ارغوان» برای «ذبیح» حکم «گل سرخ» را برای «شازده کوچولو» دارد:

«پنجره‌ات همان سیاره کوچکی است که رویش یک گل سرخ رویده» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷: ۷).

در پایان داستان، خواننده دوباره با مفهوم مرگ و طی طریقت «شازده کوچولو» برای وصال معشوق، مواجه می‌شود و بار دیگر «سیاره هفتم» نقش بسیار مهمی در این طی طریق ایفا می‌کند و سیاره گل سرخ، مفهومی نمادین از منزل آخر برای شازده کوچولو است که از آن دور افتاده و آرزوی بازگشت به آن را دارد. در این قسمت درویش عنوان می‌کند «من به باور عشق دیگران محتاجم. غبار متفرق تنم را باز گردانده، مجموع می‌کند ارواح تنم را» (همان). انگار درویش عشق را عامل اصلی وحدت وجود و بازگشت به مبدأ می‌داند.

نویسنده در قسمت بعدی داستان *شرق بنفشه* به شرح عشق بی‌حد «ذبیح» می‌پردازد (که بی‌شباهت به عشق «مجنون» و شرح پریشانی «ذبیح» نیست و اختلاف طبقاتی «ذبیح» و «ارغوان» که بی‌شباهت به اختلاف قبایل لیلی و مجنون نیست) و این امر بیانگر تأثیر جریان داستانی *لیلی و مجنون بر شرق بنفشه* و ارتباط *ورامتنی* است؛ داستانی که گویای عشق است و فراق و وصال که تنها با مرگ صورت می‌پذیرد.

«کجا هست توی این دنیای بزرگ که من بتوانم بدون ترس، سیری نگات بکنم و بروم. بروم، همین‌طور با خیال صورتت بروم و نفهمم به بیابان رسیده‌ام» (همان: ۱۲). اینجاست که تحمل رنج فراق برای «ذبیح» به معنای واقعی دشوار شده و درگیر عشقی می‌شود که بی‌شباهت به عشق «مجنون» نیست. در همین احوال ناگهان مرگ «بی‌بی عطری»، مادر «ذبیح»، اتفاق می‌افتد که گویی نشانه‌ای است برای یادآوری ناستواری دنیا.

«بی‌بی عطری مرد. رطوبت این خانه کُشتش. آن‌قدر نحیف شده بود که از تنش یک کوزه هم در نمی‌آمد» (همان). در همین بخش نام «خیام» خودنمایی می‌کند، طبق نظریه صادق هدایت اندیشه خیام را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد: ۱. راز آفرینش؛ ۲. درد زندگی؛ ۳. از ازل نوشته؛ ۴. گردش دوران؛ ۵. ذرات گردنده؛ ۶. هر چه بادا باد؛ ۷. «هیچ است» و ۸. «دم را دریاب» (هدایت، ۱۳۴۲: ۵۴). در برخورد با خیام مخاطب با دانشمندی بی‌قرار روبه‌رو است که پیوسته در پویش

است و از آنچه آموخته راضی نیست، خرد و دانش پرسش‌های فلسفی او را پاسخ نگفته، جهان هستی برایش میهم است و نزد وی تنها یک چیز قطعی وجود دارد و آن مرگ و نیستی است (شهباز، ۱۳۸۹: ۳۰۳). بحث بر سر اندیشه‌های «خیام» بسیار است، همان‌گونه که بحث دربارهٔ

معنای عرفان؛ اگرچه عده‌ای بر این باورند که «خیام» را نمی‌توان در زمرهٔ عارفان قرار داد:

اگر عرفان را به معنی اعم گرفته و آن را عبارت بدانیم از تفکر در راز هستی و به حرکت در آمدن تصور درعالم طبیعت و مفاهیمی که ممکن است مافوق طبیعت قرار گیرد، بدون توجه به قالب دیانتی که شخص متفکر در آن واقع شده است، بسیاری از اندیشمندان جهان را، در هر مذهب و دیانتی باشند، می‌توان عارف نامید. از این حیث مثلاً عارف دانمارکی «کیرکگارد» و «مولوی»، «گوته» و «حافظ»، «رومن رولان» و «شیخ ابوسعیدالخیر» در یک صراط قرار می‌گیرند. بدین معنی «خیام» را می‌توان در ردیف عرفای ایران قرار داد (دشتی، ۱۳۶۲: ۲۲).

با توجه به مطالب ذکرشده دربارهٔ عرفان جاری در کتاب‌های نام برده شده و بررسی بینامتنیت ضمنی، مخاطب با رگه‌هایی از عرفان روبه‌رو می‌شود که در جای‌جای داستان *شرق بنفشه* محسوس است. اما صحبت از عشق و عرفان و فراق بدون نام بردن از «شمس» و «مولوی» و جایگاه عظیم عرفانی ایشان میسر نیست و در این‌جاست که مؤلف داستان به شرح درد فراقی می‌پردازد که یادآور درد فراق «شمس» و «مولوی» است و بدین ترتیب در روند ارتباط *ورامتنی* این واقعه و داستان *شرق بنفشه* قرار می‌گیرد. سرگشتگی «ذبیح» بی‌شباهت به سرگشتگی مولانا نیست و در بخشی از داستان *شرق بنفشه* همانند داستان شمس و مولانا سخن از دهان‌های عشق نچشیده‌ای به میان می‌آید که به‌دلیل عدم درک جایگاه عشاق به ملامت ایشان می‌پردازد و سبب فراق می‌شوند؛ دهان‌هایی خیس از شراب که به نکوهش مستان می‌پردازند.

اما دربارهٔ مفهوم «وصال»، این اثر بسیار متأثر از سایر متون ادبی است که به نکوهش «شهود جسمانی» می‌پردازند:

«این جوان هم، روشنایی فراقش خاموش می‌شود، همین که کام بگیرد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲).
 به این ترتیب کتاب بعدی مورد اشاره، آناکارنینای «تولستوی» است. آناکارنینا کتابی است با درون‌مایهٔ عاشقانه که با وصالی نافرجام پایان می‌پذیرد و نمایانگر آداب و رسوم اشرافی و درباری و اختلاف طبقاتی حاکم در روسیه است. «اینها با ریخت و پاش عشق را حرام می‌کنند» (همان: ۱۵).

در این قسمت گویی راوی و «ذبیح» از سرانجام گونه‌ای «وصال» که در آناکارینا صورت می‌گیرد وحشت دارند و آن را دشمن عشق و سبب نابودی آن می‌پندارد. چنانکه ژنت تشریح می‌کند، *پیرامتن* نشانگر عناصری است که در آستانه متن قرار می‌گیرند و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. *پیرامتن* نقش‌های مختلفی ایفا می‌کند که راهنمای خوانندگان متن است و عملاً براساس پرسش‌های ساده‌ای قابل فهم می‌شوند، از جمله اینکه این متن را چگونه باید خواند؟ (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۰-۱۵۱).

در داستان *شرق بنفشه* مؤلف در هر بند به ذکر عباراتی از کتاب‌های مختلف می‌پردازد که روند فلسفی مشابهی را طی می‌کنند و در بررسی هریک تلاش مؤلف در شکل‌دهی ساختار ذهنی مخاطب در خوانش اثر نمایان می‌شود. بررسی مفهومی این کتاب‌ها ذهن مخاطب را درگیر سؤالات فلسفی و هستی‌شناسانه می‌کند.

در بخشی از داستان *شرق بنفشه* صحبت از راز گل به میان می‌آید:

«چرا فقط گل را گذاشتی و رفتی؟» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵).

پس از اشاره به گل، از *هشت کتاب* «سهراب سپهری»، نام برده می‌شود:

«کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ، کار ما شاید این است که در افسون گل سرخ شناور باشیم» (سپهری، ۱۳۸۸: ۲۳۸).

بدین ترتیب ردپایی دیگر از عرفان و نزدیکی اندیشه سهراب سپهری به «تائو» عارف چینی که به حکمت سکوت و آرامش واقف بود و پیروان بسیاری داشت دیده می‌شود. تائوئیست‌ها اعتقاد دارند انسان باید به سادگی و گوشه‌گیری و غرق شدن در طبیعت بپردازد. بسیاری بر این باورند که از لحاظ تفکر عرفانی، دیدگاه‌های «سهراب سپهری» بسیار متأثر از «تائو» است و بین فلسفه کلی مطرح‌شده در *هشت کتاب* (مرگ رنگ، زندگی خواب‌ها، آواز آفتاب، شرق اندوه، صدای پای آب، مسافر، حجم سبز و ما هیچ ما نگاه) و قوانین «تائو» (دهانت را ببند، حواست را نادیده بگیر، زندگی‌ات را فراموش کن، گره‌هایت را باز کن، نگاهت را نرم و لطیف کن، گرد و خاکت را بتکان، این هویت اصلی توست و چون تائو باش)، شباهت‌های بسیاری می‌توان یافت. نگاه «تائو» به بیرون و درون نگاهی در لحظه و خالی از واسطه است. او از تمدن عهد خود بیزار بود و خود را به آغوش آسایش‌بخش عرفان، تصوف و تفکر باطنی انداخته بود و با پیروی از آیین بودا زندگی را «شدن»^{۱۰} می‌دید، نه

«بودن»^{۱۶} ساکن و راکد (صحرانورد، ۱۳۸۸: ۲)؛ مفهومی که در باب اهمیت «شدن» به نظریات متفکران فلسفه اصالت وجود^{۱۷}، از جمله «ژان پل سارتر»^{۱۸} نزدیک است. این متفکران به شیوه خود، اساس را در شدن می‌یابند نه در بودن، اما تأکید آنان در این راستا بر «اراده انسانی»^{۱۹} است و پیرو نظریات «نیچه»^{۲۰}، اراده انسان را مقدم به هر امری می‌دانند، اما در اینجا این سؤال اساسی مطرح می‌شود که اراده تا چه اندازه می‌تواند بر شرایط موجود غلبه کند و آیا انسان به‌راستی «ابرمرد»^{۲۱} «نیچه» است یا «دُن کیشوت»^{۲۲} «سروانتس»^{۲۳}؟

بعد از **هشت کتاب** نام *دن کیشوت* مطرح می‌شود. چنین به نظر می‌رسد مؤلف با ذکر این نام، وضعیت انسان را در جهان هستی بی‌شبهت به وضعیت دن کیشوت نمی‌داند. دن کیشوت سوگ‌نامه یک انسان نحیف و ناتوان است که با پیکری استخوانی، جامه پولادین سلحشوران بر تن می‌کند، سوار بر یابویی فرتوت می‌شود و به حمایت از شرافت آدمی به جنگ با دشمنان خیالی می‌رود و سرانجام کم‌دی‌نامه‌ای به وجود می‌آورد که به ظاهر می‌خنداند و در باطن می‌گریاند (شهباز، ۱۳۸۹: ۱۵۷).

گویی «ذبیح» در نبرد خیالی خود با نامزد ارغوان، خود را همچون «دن کیشوت» می‌پندارد: «ماشین نامزدت به نظرم یک دیو است. کاشکی شمشیر و نیزه داشتم حمله می‌کردم بهش» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۱).

به این ترتیب «ذبیح» مانند «دن کیشوت» می‌رود تا «تراژدی-کمدی» دیگری را رقم بزند. در این میان مطرح کردن نام *منطق الطیر* از جانب نویسنده و توسل به عرفان و سیر و سلوک عارفانه همچون راه‌حلی است برای غلبه بر این احساس درماندگی بشری. *منطق الطیر* داستان گروهی از مرغان است که برای یافتن پادشاه خود «سیمرغ»، سفری را آغاز می‌کنند و در هر مرحله، گروهی از مرغان از راه باز می‌مانند و یا به بهانه‌هایی پا پس می‌کشند تا اینکه پس از عبور از هفت مرحله، از میان گروه انبوه پرنندگان تنها «سی‌مرغ» باقی می‌مانند و با نگرستن در آینه حق درمی‌یابند که «سیمرغ» در وجود خود آن‌ها است، یعنی به رمزخویشتن خود که مرکز و بنیاد هستی است، دست پیدا می‌کنند:

عین وادی فراموشی بود گنگی و کری و بیهوشی بود
صد هزاران سایه جاوید تو گم شده بینی ز یک خورشید تو

بجر کلی چون به جنبش کرد رای نقش‌ها بر بحر کی ماند درست

(عطار، ۱۳۸۸: ۴۱۳)

داستان بعدی که نویسنده به ذکر نام آن می‌پردازد *حُسن و دل* نوشتهٔ «محمدبن‌یحیی سبیک فتاحی نیشابوری»، شاعر و نویسندهٔ قرن نهم است که به نثری مسجع نوشته شده و خلاصهٔ منظومهٔ *دستور العشاق* اوست که بیانگر رابطهٔ *ورامتنی* داستان *حسن و دل* و *شَرَقِ بِنَفْسَه* است. مؤلف در این بخش با بیان نام این اثر به تأثیر روند داستانی آن بر *شَرَقِ بِنَفْسَه* می‌پردازد. این داستان دو شخصیت اصلی دارد، یکی «دل» و دیگری «حُسن». «دل» فرزند «عقل» است و پدر او را پادشاهی «قلعهٔ بدن» داده و «دل»، «آب حیات» را خواستار می‌شود و نشان آن را در شرق می‌یابد که سرزمین «عشق» است و «عشق» را فرزندی است «حُسن» نام. «حُسن» در به دست آوردن دل، «خیال» را روانهٔ شهر بدن می‌کند و «خیال»، «دل» را عاشق «حُسن» می‌سازد (صفا، ۱۳۶۴: ۴۵۹).

با بیان این داستان، ترس «ارغوان» از ماهیت عشق‌شان محسوس می‌شود:

«ما فقط با هم توی خیال بوده‌ایم، از کجا معلوم درست خیال کرده باشیم؟» (مندنی‌پور،

۱۳۸۷: ۲۳).

آیا این دو جوان تنها در خیال عاشق یکدیگر بوده‌اند و آیا با شهود جسمی، از دیدگاه عرفان، عشقشان رو به زوال می‌رود؟ در این لحظه است که ترس‌ها پررنگ‌تر شده و مخاطب شاهد رنج‌های درونی دو دل‌داده و فشارهای وارد شده از سوی دیگران می‌شود، اینجا نقطه-ای است که زندگی همچون باری بر شانه‌های دو جوان سنگینی می‌کند و به این ترتیب داستان بعدی که از آن نام برده می‌شود *بار هستی* اثر «میلان کوندرا»^{۲۴} است. ذکر این نام از دیدگاه بررسی *پیرامتنی* ذهن را درگیر سؤالات فلسفی می‌کند.

بار هستی در این رمان بار روح آدمی است و در این کتاب ما با اعمالی نمادین از جانب شخصیت‌ها روبه‌رو هستیم. آنچه شخصیت‌های کتاب انجام می‌دهند عملی نمایشی است، اما این تنها راه ممکن است؛ یا باید هیچ کاری انجام ندهند یا اینکه فقط به کاری نمایشی اکتفا کنند. در این کتاب کوندرا مطرح می‌کند که طبق عقیدهٔ «نیچه» بازگشت ابدی در تکرار شدن ماجرا و اتفاقات است و اگر آن‌ها تکرار نشوند ابدی نخواهند شد (دادویی، ۱۳۹۰: ۵).

با در نظر گرفتن مطالب ذکر شده دربارهٔ کتاب *بار هستی* و داستان *شَرَقِ بِنَفْسَه*، با وجود

تفاوت‌های ظاهری بسیار، می‌توان به تشابهات این دو اثر، از لحاظ پیام درونی داستان و بُعد اجتماعی و فلسفی آن دست یافت.

پس از بررسی تک‌تک آثار نام‌برده و رسیدن به مفهوم مرگ در انتهای هر داستان، مخاطب می‌تواند مرگ «ارغوان» و «ذبیح» را پیش‌بینی کند. در این قسمت، نام مجموعه *تولد* دیگر از «فروغ فرخزاد» مطرح می‌شود که بیانگر اعتقاد نویسنده به این مطلب است که این مرگ به مفهوم پایان نیست و به نوعی، حیاتی مجدد است و در معنای عارفانه آن، قدم نهادن به منزل آخر یا «فنا».

گراهام آلن معتقد است ژنت در استفاده از زیرمتنیت، به اشکالی از ادبیات رجوع می‌کند که آگاهانه بینامتنی هستند. استفاده ژنت از این اصطلاح، حاکی از موجودیت ادبیات در «دوم درجه» است؛ یعنی ادبیات به‌عنوان بازنویسی غیراصیل آنچه پیش از این نوشته شده است. زیرمتنیت نشانگر حوزه‌ای از آثار ادبی است که جوهره ژانری آن‌ها در مناسبتشان با آثار پیشین است و در این میان اقتباس، هجو، مضحکه، هزل و ... در اساس و به‌صورتی عامدانه و نیت‌مندانه زیرمتنی هستند. بحث ژنت این است که معنای آثار زیرمتنی وابسته به دانش خواننده از زیرمتنی است که زیرمتن آن را یا به نحو هزل‌آمیزی دگرگون می‌کند یا برای اقتباس از آن تقلید می‌کند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۷). در ادامه، پس از نیستی «ارغوان» و «ذبیح»، نویسنده اضافه می‌کند «حال، دیگر به صفحه‌های آخر این کتاب مستطاب *تذکره‌الاولیا* رسیده‌ام، رمز را هم باید تمام کنم» (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۶). در برخورد با این جمله مخاطب به یقین می‌رسد که ذکر اسامی عارفان نام‌برده شده امری اتفاقی نبوده و روند طی شده در طول داستان از دیدگاه راوی به نوعی «طی طریقی» عارفانه محسوب می‌شود، زیرا چنین به نظر می‌رسد که با ذکر احوال «ارغوان» و «ذبیح» و تصمیم نهایی ایشان مبنی بر قدم نهادن در وادی «فنا»، مؤلف معتقد به افزودن فصلی جدید بر *تذکره‌الاولیا* است. نسخ معتبر این کتاب تا قرن دهم هجری شامل ۷۲ باب است، اما پس از قرن دهم فصل‌های دیگر با عنوان «ذکر متأخران از مشایخ کبار» بر این کتاب افزوده شده که حالات و سخنان ۲۵ تن از عارفان قرن‌های چهارم و پنجم را دربردارد (استعلامی، ۱۳۸۳: ۳۶). به این ترتیب در انتهای داستان مندی‌پور اسامی «ارغوان» و «ذبیح» را به اسامی عارفان ذکر شده در *تذکره‌الاولیا* اضافه می‌کند، زیرا از شواهد چنین برمی‌آید که وی معتقد است «ارغوان» و «ذبیح» با «نستی» خود به منزل هفتم پا نهاده‌اند که همان «فنا» در طی طریقی است.

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به تعاریف ارائه شده دربارهٔ بینامتنیت و روند طی شده در طول داستان *شرق بنفشه* و بینامتنیت این داستان با سایر کتاب‌های عرفانی ذکر شده، مخاطب با توسل به خوانش بینامتنی به تصوفی مشترک در بین همهٔ آن‌ها دست می‌یابد اگرچه برخی از این آثار متعلق به کشورهای دیگر هستند، اما پس از بررسی تک‌تک کتاب‌های نام‌برده شده و پیگیری ردپای عرفان مشترک در بین آن‌ها و رسیدن به مفهوم مرگ در انتهای هر داستان، به‌ویژه مرگ ارغوان و ذبیح در داستان *شرق بنفشه* که به نوعی قدم نهادن در وادی فنا محسوب می‌شود و با توجه به مفهوم «فنا» که از مفاهیم اساسی در وادی عرفان به‌شمار می‌رود، مخاطب به این نتیجه می‌رسد که مفهوم «فنا» در میان «حافظ»، «خیام»، «شمس»، «عطار»، «سهراب سپهری» و دیگر نویسندگان نام‌برده شده از جمله شهریار مندنی‌پور، مؤلف *شرق بنفشه*، مفهوم مشترکی است که هر یک به شیوهٔ خود به تعریف آن پرداخته‌اند. داستان *شرق بنفشه* از نمونه‌های قابل تأمل از دیدگاه بینامتنیت به‌شمار می‌رود، زیرا تأثیرپذیری از سایر متون ادبی از ویژگی‌های بارز این اثر محسوب می‌شود؛ در نتیجه با توجه به اشتراکات *شرق بنفشه* با متون ذکر شده از جمله پیرنگ و درونمایهٔ مشترک می‌توان گفت که این اثر در بسیاری موارد با متون ذکر شده همخوانی و همسانی دارد و این امر به‌صورت آگاهانه توسط نویسندهٔ داستان در جهت رسیدن به مفهوم هستی در نیستی صورت پذیرفته است. بنابراین خوانش بینامتنی این اثر، ارتباط تنگاتنگ آن با سایر متون تأثیرگذار بر آن را آشکار می‌کند، اما بررسی اثری با مضمونی کهن و شرقی از دیدگاه بینامتنیت به‌عنوان یکی از ایده‌های محوری در نظریهٔ ادبی معاصر و ملازمت مفهومی کهن و نظریه‌ای امروزی امری نو محسوب می‌شود و نشان می‌دهد که هر نوشتهٔ بینامتنی لزوماً پسامدرن نیست.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. intertextuality
2. Kristeva
3. Barth
4. Genette
5. transtextuality
6. paratextuality

7. metatextuality
8. architextuality
9. hypertextuality
10. Derrida
11. hypertext
12. hypotext

۱۳. متن سرشار از واژگان و اصطلاحات دیوان حافظ است که برای نمونه به چند مورد زیر اشاره می‌کنیم:

«بختیاری گشودمش تا بخوانم» (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۸) «بده کام دل حافظ که فال بختیاران زد» (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۴۹/۹).

«طره‌ها را از زیر روسری بریزی روی پیشانی‌ات که مثل ماه است» (همان: ۱۱). بگیر طره‌مه چهره‌ای و قصه مخوان (همان: ۴۶).

«چشمانش آن چشمانی را داشت که...» (همان: ۱۵). «بندۀ طلعت او باش که آنی دارد» (همان: ۱۲۱/۱). «شما امروز صبحی زده‌اید؟» (همان: ۱۴). «یاد باد آن که صبحی زده در مجلس انس» (همان: ۲۰۰/۳).

«آسان شد مشکل» (همان: ۱۳). «که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها» (همان: ۱). «کوچه پس‌کوچه‌های قدیمی شیراز هنوز هم، به هوای دل کوچه پس‌کوچه‌های سحرگاه «ابواسحاق» به بهار و پاییز «شجاع» خانه و پنجره‌های قدیمی دارند، تنگ و طولانی، پیچ‌های ترس محاسب خورده» (همان: ۱۷).

«شراب خانگی ترس محاسب خورده» (همان: ۲۷۴/۸): «راستی خاتم فیروزه بواسحاقی» (همان: ۲۰۳/۷) و «که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش» (همان: ۲۷۱/۸).

«هفت‌صد سال پیش هم دهانی تلخ صبحی، همین نزدیکی‌ها سوی همین آسمان شاخ نبات را نعره کشیده بود» (همان: ۱۸). «حافظ چه طرفه شاخ نباتی است کلک تو» (همان: ۴۰).

«بهار توبه‌شکن سر رسیده بود از عطرهايش در امان نیستم» (همان: ۱۸). «بهار توبه‌شکن می‌رسد چه چاره کنیم؟» (همان: ۳۲/۴).

«گفتم: جرعه‌ای هم به من بده، نداد گفتم: به نیت آن که به زیر آن سنگ است هم، جرعه‌ای حرامم نمی‌کنی؟» (همان: ۳۳/۴). علاوه بر ایهام به حافظ که در زیر سنگ در حافظیه مدفون است اشاره دارد به «اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک...» (همان: ۲۹۱/۳) و...

«دایره قسمت» (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۸) «در دایره قسمت اوضاع چنین باشد» (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۵۵/۷).

«خرقه سوزاندن» (همان) «خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت» (همان: ۸/۱۸).

«سبکباری کردن» (همان) «آن به کزین گریوه سبکبار بگذری» (همان: ۴۴۲/۵).

«رندی» (همان) «همیشه پیشه من عاشقی و رندی بود» (همان: ۳۳۰/۶). در پی نوشت همین مقاله برخی دیگر از اشارات ذکر شده است.

۱۴. در *بووف کور*، در دست زن اثری روی قلمدان، گل نیلوفر کبود هست و روی گور بی نشان وی نیلوفر کبود ترسیم شده است.

در نمایشنامه *هملت*، لابریتیس برادر افیلیا به کشیشان می گوید: «او را در دل زمین بگذارید باشد که از جسم ظریف و نیالوده او گل های بنفشه بروید (Shakespeare, 1992: 234-8).

«از تنش یک کوزه هم در نمی آید.» (مندی پور، ۱۳۸۷: ۱۳) «به اندازه برآمدن کوزه ای از خاک نگاری» (همان: ۲۰).

«آخر الامر گل کوزه گران خواهی شد (حافظ، ۱۳۷۵: ۴۷۳/۲)

کوزه ای که از گور کنده شده زن اثری پیدا شد «لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت.» (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۱).

15. becoming
16. being
17. existentialism
18. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
19. free Will
20. Friedrich Wilhelm Nietzsche
21. übermensch
22. Don Quijote
23. Cervantes
24. Milan Kundera

۷. منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۱. تهران: نشر مرکز.
Allen, Graham. (2006). *Intertextuality*. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz Press.
- ابونصر سراج طوسی، عبدالله. (۱۳۸۸). *اللمع فی التصوف*. ترجمه مهدی محبتی. چ ۲. تهران: انتشارات اساطیر.
Aboonasr Seraj Toosi, Abdullah. (2009). *Al-lam`fi al-Tasavvof*. Translated by Mahdi Mohabbati. Tehran: Asatir.
- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۷۵). *دیوان حافظ*. تصحیح خانلری. چ ۲. تهران: انتشارات خوارزمی.



- Hafez, Shamsu-d-Din Muhammad. (1996). *The Divan*. Khanlari (ed.). Tehran: Khwarizmi Press.
- دادویی، رضا. (۱۳۹۰). «نگاهی به رمان بار هستی». *وبلاگ شخصی رضا دادویی*. فروردین ۹۰ <http://rezadadooi.blogfa.com/post-72.aspx>
 - Dadooi, Reza. (2011). "A Glance at the *Bar-e-Hasti* Novel. Available at: <http://rezadadooi.blogfa.com/post-72.aspx>
 - دشتی، علی. (۱۳۶۲). *دمی با خیام*. تهران: انتشارات اساطیر.
 - Dashti, Ali. (1983). *Dami ba Khayyam*. Tehran: Asatir Press.
 - دو سنت اگزوپری، آنتوان. (۱۳۸۹). *شازده کوچولو*. ترجمه محمد قاضی. چ ۱۱. تهران: انتشارات شکوفه.
 - De saint Exupery, Antoine. (2010). *The Little Prince*. Tehran: Shokoofe Press.
 - زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). *پله پله تا ملاقات خدا*. چ ۳۰. تهران: انتشارات علمی.
 - Zarrinkoub, Abdolhossein. (1998). *Pelleh-Pelleh ta Molaghate Khoda*. Tehran: Elmi Press.
 - سپهری، سهراب. (۱۳۸۸). *هشت کتاب*. چ ۱. تهران: زوار.
 - Sepehri, Sohrab. (2009). *Hasht Ketab*. Tehran: Zavvar Press.
 - شهباز، حسن. (۱۳۸۹). *سیری در بزرگترین کتابهای جهان*. چ ۵. تهران: انتشارات امیرکبیر.
 - Shahbaz, Hasan. (2010). *Seiri dar Bozorgtarin Ketabhaye Jahan*. Tehran: Amir Kabir Press.
 - صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۴). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۴، چ ۳. تهران: انتشارات فردوسی.
 - Safa, Zabihollah. (1985). *Tarikh-e Adabiat dar Iran*. Tehran: Ferdowsi Press.
 - صحرانورد، بابک. (۱۳۸۸). «نگاهی به شعر سهراب سپهری». *سایت دفتر روشن*. (فروردین ۹۰). <http://daftareroshan.blogfa.com/8806.aspx>
 - Sahra-navard, Babak. (2009). "Negahi be She'r-e Sohrab Sephri". Available at: <http://daftareroshan.blogfa.com/8806.aspx>
 - عزیزی، علی رضا. (۱۳۸۹). «اسطوره‌زدایی از معشوق‌های زمینی». *وبلاگ شخصی*.

- (فروردین ۹۰): <http://www.mana-reza.blogfa.com/post/167.aspx>
- Azizi, Ali-Reza. (2010). "Ostoureh-Zodaie az Ma'shoughaye Zamini". Available at: <http://www.mana-reza.blogfa.com/post/167.aspx>.
- عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم نیشابوری. (۱۳۸۳). *تذکره‌الاولیا*. به کوشش محمد استعلامی، چ ۱۴. تهران: انتشارات زوار.
 - Attar, Farid al-Din. (2004). *Tazkirat al-Awliya*. Mohammad Estelami (Ed.). Tehran: Zavvar Press.
 - ----- (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*. چ ۷. تهران: نشرسخن.
 - (2009). *Mantiqu 't-Tayr*. Tehran: Sokhan Press.
 - قنبریان، سکینه. (۱۳۹۰). *شرق بنفشه (تحلیل ساختاری و محتوایی)*. چ ۱. تهران: فروزش.
 - Ghanbarian, Sakineh. (2011). *Sharghe Banafshe*. Tehran: Foroozesh Press.
 - منور، محمدبن. (۱۳۵۷). *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید*. تصحیح احمد بهمنیار. چ ۱. تهران: انتشارات طهوری.
 - Monavvar, Mohhamad Ibn. (1978). *Asrar al-Tawhid fi Maghamat al-Sheikh Abusa'id*. Ahmad Bahmanyar (Ed.). Tehran: Tahoori Press.
 - مندی‌پور، شهریار. (۱۳۸۷). *شرق بنفشه*. چ ۷. تهران: نشر مرکز.
 - Mandanipour, Shahriar. (2008). *Sharghe Banafshe*. Tehran: Markaz Press.
 - نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*. چ ۱. تهران: نشر سخن.
 - Bahman, Namvar Motlaq. (2011). *Daramadi bar Baynamatniat*. Tehran: Sokhan Press.
 - هدایت، صادق. (۱۳۵۶). *بوف کور*. تهران: انتشارات جاویدان.
 - Hedayat, Sadegh. (1977). *Boof-e Koor*. Tehran: Javidan Press.
 - ----- (۱۳۴۲). *رباعیات خیام*. تهران: انتشارات طهوری.
 - (1963). *Rubāyyāt-e Hakim Omar-e Khayyam*. Tehran: Tahoori Press.
 - Bakhtin, M. M. / V. N. Volosinov. (1986). *Marxism and the Philosophy of Language*. L. Matejka & I. R. Titunik. Trans. London: Harvard University Press.
 - Ferber, Michael. (2001). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge



Press.

- Genette, Gerald. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Clude Doubinsky. Trans. London: University of Nebraska Press.
- Kristeva, Julia. (1973). "The ruin of a poetics 'in Russian formalism'". *A Collection of Articles a Text in Translation*. (Ed.). Stephen Bann and John E. Bowlt. Edinburg: Scottish Academic Press. PP. 2-101.
- Shakespear, Willia. (1992). *Hamlet: A Norton Critical Addition*. (Ed.). Cyrus Hoy. 2nd. New York: Norton Press.