

## «تکرارهای غیر خلاق» در داستان‌های دانشور

### بر پایه دیدگاه بیش‌متنیت

فرشته رستمی\*

مریی پاره‌وقت دانشگاه جامع کاربردی

#### چکیده

این پژوهش پنج جلد از داستان‌های سیمین دانشور را زمینه بررسی خود قرار داده و گونه‌های بیش‌متنیت را که روش اثرگذاری متون بر هم است، در آن‌ها کاویده است. آشکار است که در این راستا از دیدگاه‌های ژرار ژنت یاری گرفته شده است. در بررسی‌های انجام‌شده از بیش‌متنیت‌های به‌کاررفته در داستان‌ها می‌توان تقلید، اقتباس، فکاهه، بازنویسی و بازآفرینی را نام برد که کمترین نمونه آن در فکاهه، و بیشترین آن در بازنویسی‌ها یافته شده است. نگارنده در جست‌وجوهای خود دریافته است که دانشور در روند داستان‌نویسی به «تقلید» و «تکرار» خود رسیده است. تکرارها در سه بخش موضوع، موقعیت و شخصیت‌ها بروز می‌یابند؛ همچنین شخصیت‌های تکراری بیشترین تقلید را از آن خود کرده‌اند. گردآوری داده‌ها به پشتیبانی فن کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام شده و شخصیت‌های تکرار شده در جدول آماری ارائه شده؛ سپس داده‌ها با روش توصیفی-تحلیلی سنجیده شده است.

**واژه‌های کلیدی:** تکرار غیر خلاق، داستان، دانشور، بیش‌متنیت، ژنت.

\* نویسنده مسئول: rostami910@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۸/۲۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱/۲۵

## ۱. مقدمه

شیوه‌های گوناگون «وام‌گیری» نویسندگان در داستان‌نویسی نه تنها ناپسند شمرده نمی‌شود؛ بلکه بررسی شگردهای وام‌گیری بخش گسترده‌ای از نقد ادبی امروز را از آن خود کرده است. هرآنچه نویسنده خود به پیکر داستان خویش می‌افزاید یا هرآنچه در ساخت داستانی با زیروزیب کردن وام‌گرفته‌شده‌ها انجام می‌دهد، همگی بر شایستگی متن او می‌افزاید و گواهی بر نبوغ نویسنده خواهد بود.

گاه برخی نویسندگان در چرخه وام‌گیری به بازنویسی و تصاحب دگرباره خود روی می‌آورند. اگرچه رویکرد دوباره به خود با جابه‌جایی‌هایی روبه‌روست که به پررنگ یا کم‌رنگ شدن ارزش‌های آن مورد می‌پردازد، با نگاهی فراگیر، گه‌گاه به «تکرار خود» یا «تقلید از خود» می‌رسند.

بخشی از خوانش داستان گفت‌وگویی است که میان خواننده و داستان روی می‌دهد. حال اگر نویسنده‌ای به تکرار خود پردازد، گفت‌وگو در داستان رنگ می‌بازد و چنین دوباره‌نویسی‌هایی داستان را به سکون و فشرده‌گی می‌رساند.

«تکرار خود» را شاید بتوان تفنن ادبی دانست؛ اما در بیشتر زمان‌ها زمینه‌ساز پویایی و رشد داستان نمی‌شود و پس‌رفتن خلاقیت نویسنده را رقم می‌زند. بنابراین، آنچه برای نویسنده باقی می‌ماند، آفرینش مرده‌ای است که نمی‌تواند به داستان وفادار بماند و مرگ داستان را زمینه‌چینی می‌کند. از این‌رو، پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از:

۱. کدام گونه از بیش‌متنیت در داستان‌های دانشور بیشتر وجود دارد؟
  ۲. دانشور در کدام زمینه‌ها به تقلید از خود رسیده و تکرارهای غیرخلاق داشته است؟
- نخستین فرض پژوهش این است که از میان تمام شگردهای بیش‌متنی فقط برخی از آن‌ها در داستان‌های دانشور بیشتر به‌کار رفته است. این شگردها رابطه برون‌متن را در نوشته‌های دانشور به‌وجود آورده که روش‌های به‌کارگیری متن داستانی دانشور با متن بیرونی در آن چارچوب دیده می‌شود.

فرضیه دوم پژوهش این است که غیر از رابطه برون‌متنی که به شیوه‌های گوناگون در داستان‌ها تبلور یافته، دانشور در برخی زمینه‌ها در پیوندی درون‌متن به تکرارهایی روی آورده است. گرایش به برخی شخصیت‌ها، موضوع‌ها یا موقعیت‌ها، دانشور را به

تقلید از خود کشانده و تکرارهای غیرخلاق را به وجود آورده است. گمان می‌شود تکرار در این بخش‌ها از خلاقیت داستان‌نویسی می‌کاهد و ایستایی آن را ایجاد می‌کند. این نوشتار با چارچوب نظری ژنت در بیش‌متنیت، به بررسی چگونگی گونه‌هایی می‌پردازد که تکراری شدن متن در آن‌ها تبلور یافته است.

## ۲. دانشور از نگاه پژوهشگران

داستان‌های دانشور از دیدگاه‌های مختلف و در بخش‌های گوناگون بررسی شده است؛ از نقد فرهنگی داستان «مدل» نوشته پاینده برپایه تأثیر مارکسیسم و پس‌اساختارگرایی در این داستان و درباره‌ی ایماژهای زنان تا جایی دیگر که می‌گوید: «چرا دانشور شهزادی پسامدرن است؟» (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۶)، نقد جامعه‌شناختی از نوین که می‌گوید: «دانشور که جهان‌نگری رئالیستی اصلاح‌گرایانه‌ای دارد، تلاش می‌کند زندگی آدم‌های رنج‌دیده‌ی جامعه را به تصویر بکشد» (۱۳۸۸: ۱۳۸) و میرصادقی (۱۳۷۶: ۴۹۹-۴۹۷) نیز زاویه‌ی دانای‌کل *سوشون* را بررسی کرده است.

اما بیشتر پژوهشگران دانشور را «زنانه‌نویس» دانسته‌اند. سالاری می‌نویسد: «دانشور- صدای زنان را- با شدت و ضعف در داستان‌هایش سر داده» (به نقل از حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۷). «دانشور همه‌ی آثار خود را از آتش خاموش (۱۳۲۷) گرفته تا ساربان سرگردان (۱۳۸۰) متأثر از دیدگاهی زنانه می‌داند و می‌گوید اگر غیر از این باشد طبیعی نیست» (دقیقی، ۱۳۸۱: ۳۵). «این دید زنانه موجب توصیف دقیق و صمیمی زندگی، حالات و احساسات شخصیت‌های زن در آثار [...] دانشور می‌شود» (گویری و رهنما، ۱۳۸۲: ۷). دستغیب نیز می‌نویسد: «می‌خواهد شأن اجتماعی زن را بالا ببرد [...] و او را آگاه کند که زن می‌تواند هم‌دوش مرد در کارهای اجتماعی مشارکت جوید» (به نقل از دهباشی، ۱۳۸۳: ۵۱۷). سایر محمدی نیز می‌نگارد: «دانشور همان‌گونه که خود نیز صراحت دارد، یک فمینیست است» (۱۳۸۵: ۱۱۳). حسینی (۱۳۸۵: ۳۰-۳۸) با برشمردن ویژگی‌های زنانۀ نوشتار دانشور را فمینیسم می‌داند.

از مطالعات دیگری که درباره‌ی داستان‌های دانشور انجام گرفته، می‌توان پژوهش قبادی را نام برد. او با استفاده از نظریه‌ی فرکلاف، گفتمان چیره بر رمان‌های دانشور را

بررسی کرده است: «مسئله هویت، آزادی، استعمار و تبعیض، سرگردانی انسان مدرن، توسعه، سنت و تجدد، مذهب و اهمیت آن در گفت‌وگوها، صحنه‌سازی‌ها و روایت‌ها» را پژوهیده است (قبادی و کرمی، ۱۳۹۰: ۵۶). کرمی بینامتنیت ژنت را در آثار دانشور در دو نوشتار کاویده است: نخست، «تحلیل نسبت میان درون‌مایه‌های آثار داستانی دانشور با پیشینه فرهنگی ایران» که ارتباط مجموعه داستان‌های شهری چون *بهشت و به کی سلام کنم* و *رمان سووشون* را با میراث فرهنگی به‌عنوان زیرمتن تحلیل می‌کند:

با بررسی روابط بینامتنی سووشون مشخص می‌شود که زیرمتن عهده آن تلفیقی از اسطوره، منابع مذهبی، متون ادبی و مراسم آیینی موسوم به سوگ سیاوش یا سووشون است. درحالی که در زیرمتن‌های دو رمان دیگر بهره‌گیری از منابع مذهبی و همین‌طور اسطوره‌های ایرانی کمتر می‌شود و به‌جای آن بهره‌گیری از مسائل جاری در دیدگاه‌های اندیشه‌ای روشن‌فکران ایران و اندیشه‌های فلاسفه غرب افزون‌تر می‌گردد (کرمی و نیکوبخت، ۱۳۹۱: ۱۴۴).

او در پژوهشی دیگر، داستان *مار و مرد* را بررسی بینامتنی کرده و رابطه این داستان را با خارج از آثار دانشور بررسی کرده است (کرمی، ۱۳۹۲: ۳۷-۴۸). «تأثیر زاویه دید در ایجاد صدای فرامتن در داستان‌های دانشور برپایه بخش‌بندی ژرار ژنت» (رستمی، ۱۳۹۴) از دیگر بررسی‌هایی است که درباره داستان‌های دانشور انجام شده است.

### ۳. بیش‌متنیت و مرزهای آن

در گذشته‌های دور، باور اندیشمندان این بود که نویسندگان اندیشه‌هایی را می‌نگارند که دست‌پرورده خود ایشان است و بیشتر متن‌ها استوار به خودند، بدون وابستگی به اندیشه‌های پیشین. همه نظریه‌پردازان بینامتنیت باور دارند که «از عناصر و ویژگی‌های اصلی بینامتنیت، وام‌گیری است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۳). در نگاه میخائیل باختین<sup>۱</sup>، از ویژگی‌های رمان «فراهم آوردن فضایی است که در آن نیروهای متنوع، فعال و هستی‌بخش که در شکل دادن به تاریخ فرهنگی نقش بسزایی دارند، درکارند» (غلامحسین‌زاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۱۸۲). او به «متن گفت‌وگویی» اعتقاد دارد: «هیچ اثری به‌تنهایی وجود ندارد، هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر

اجتماعی کرده» (باختین، ۱۳۹۱: ۱۲۰-۱۲۱). سولرز<sup>۲</sup> می‌گوید: «هر متنی در محل تلاقی چندین متن سامان می‌یابد که خود، هم خواندن دوباره، هم تأکید، هم فشردگی، هم جابه‌جایی و هم عمق آن است» (به نقل از تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۷). تزوتان تودروف<sup>۳</sup> به پیروی از باختین، مهم‌ترین وجه گفتاری را مکالمه‌باوری و بُعد بینامتنی آن می‌داند. لوران ژنی<sup>۴</sup> نیز می‌پندارد که «بینامتنیت شیوه خوانش نوینی را مطرح می‌کند که خطیت متن را از بین برده» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۶۴). رولان بارت<sup>۵</sup> سرشت بینامتن را از آن می‌داند که «متن ادبی همواره مرکب از مؤلفه‌های متنی از پیش موجود بوده و بافتاری از نقل قول‌هاست. در این نظریه، مؤلف دیگر سرچشمه‌ساز معنا نیست» (همان، ۱۰۴). از سوی دیگر، اگرچه باختین بینامتنیت در شعر را باور ندارد، ژولیا کریستوا<sup>۶</sup> به آن توجه نشان داده است (غلامی‌نژاد و عمارتی‌مقدم، ۱۳۸۵: ۱۰۷). او به جای بینامتنیت واژه «جای‌گشت»<sup>۷</sup> را به کار برده است (مک‌آفی، ۱۳۸۴: ۴۶). کریستوا بر این پندار است که هر متنی برپایه متونی معنا می‌دهد که از پیش خوانده‌ایم: «هر متن از همان آغاز در قلمرو قدرت پیش‌گفته‌ها و متون پیشین است [...] و هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند» (عابدی و پارسانسب، ۱۳۹۰: ۲۹).

بررسی بینامتنیت از دیدگاه ژنت فهم بیشتری از آثار ادبی برای خواننده به ارمغان می‌آورد. او تأثیر طولی و عرضی متون بر یکدیگر را بازننگری و آن‌ها را نظام‌مند کرد و سپس بینامتنیت را که دیگر واژه‌ای ناتمام انگاشته می‌شد، به پنج پایه بخش نمود: ترامتنیت<sup>۸</sup>، پیرامتنیت<sup>۹</sup>، فرامتنیت<sup>۱۰</sup>، سرمتنیت<sup>۱۱</sup> و بیش‌متنیت<sup>۱۲</sup>.

آنچه بیشتر پژوهشگران با نام بینامتنیت می‌شناسند، در دیدگاه ژنت به بیش‌متنیت<sup>۱۳</sup> نام برآورده است. ژنت پژوهش خویش در این راستا را در کتاب *الواح بازنوشتنی*<sup>۱۴</sup> آورده است. این نام‌گذاری گواه آن است «که ادبیات بازنویسی و گرت‌برداری آن چیزی است که پیش از این نوشته شده است» (Allen, 2001: prod.). در پاره‌ای زمان‌ها خواننده متن‌الف<sup>۱۵</sup> را نمی‌شناسد و «گاهی نشناختن ارجاعات ضمنی ناپیوسته که از ظریف‌ترین نوع ارجاعات است، موجب می‌شود تا برخی احساس کنند ارجاعی وجود ندارد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶ ب: ۴۴۱). ژنت اثرگذاری متن‌ها بر یکدیگر را که به شکل‌گیری متن جدید می‌انجامد، از زاویه‌های گوناگون بررسی کرده و بیش‌متنیت نامی

است که بر روش این اثرگذاری‌ها نهاده است. این روش اثرگذاری در هنرهای دیگری همچون نقاشی، موسیقی و معماری نیز دیده می‌شود. ژنت آن را نه تنها «بررسی تأثیرگذاری یک متن بر متن دیگر» می‌داند؛ بلکه بیشتر «آن را از عناصر شکل‌دهنده متن» می‌شمارد (نامورمطلق، ۱۳۸۶ الف: ۸۵). آشکار است که در چنین نگرشی، دیگر متن تک‌گو نمی‌تواند باشد و شناخت چندصدایی متن از نخستین خوانش‌های بینامتنیت به‌شمار می‌آید. بینامتنیت عناصری را کشف می‌کند «که در اغلب موارد نمی‌توان نشان آن‌ها را به‌طور واضح مورد شناسایی قرار داد. این بینامتنیت است که موجب پویایی و چندصدایی در متن می‌شود» (همان، ۸۴)؛ زیرا بینامتنیت در بخش‌های گوناگون متن، در یک گفت‌وگوی درون‌متنی، همان‌گونگی می‌یابد و شناخت بهتر و دریافت گسترده‌تری را از خود به‌جای می‌گذارد.

#### ۴. بحث و بررسی

##### ۴-۱. بیش‌متنیت از نگاه ژنت

نخستین بار طرح فرامتنی ژنت با انتشار *الواح بازنوشتنی* در سال ۱۹۸۲م شکل گرفت. چیزی که ژنت در آن بیان کرد، «ادبیات در مرتبه دوم» بود. او می‌گوید فرهنگ ما روی الواح و متن‌هایی بنا شده که قدمت آن‌ها به قدمت تاریخ انسان و گستره‌شان به وسعت خیال اوست. این‌ها متن‌هایی هستند که از روی متون قدیمی‌تر نوشته شده‌اند و افراد را به دوباره خواندن دعوت می‌کنند. هر متن نویی بر روی متنی پیشین شکل گرفته و نقشی ماندگار از آن به‌جای مانده است.

اما رفته‌رفته ژنت با بازنگری‌هایی که انجام داد، طرح را کامل‌تر گرداند: «بیش‌متنیت پدیده‌ای است که دربرگیرنده هر نوع رابطه پیونددهنده متن ب<sup>۱۶</sup> با متن الف<sup>۱۷</sup> باشد؛ به‌گونه‌ای که متن ب را به متن الف پیوند زند» (Genette, 1997: 5). باید توجه کرد که رویکرد بیش‌متنی تفسیری نیست و فقط برگرفتنی در نظر گرفته می‌شود. در این‌گونه از بینامتنیت، رویکرد ژنت به شکل‌هایی از ادبیات است که در آن‌ها رابطه متن الف و ب «خواسته» و «آگاهانه» وجود دارد. او می‌گوید: «بگذارید مفهوم کلی یک متن را در درجه دوم قرار دهیم؛ یعنی آن را برگرفته از متنی فرض کنیم که پیش از این وجود

داشته است» (همانجا). «ادبیات در مرتبه دوم، [یعنی] قرار گرفتن متن پسین بر روی متن پیشین که تمام فورم‌های تقلید، التقاط و هجو را همراه با تلفیق‌هایی با صراحت کمتر دربرمی‌گیرد» (مکزی، ۱۳۹۳: ۳). بیش‌متنیت در نگاهی فراگیر، ویژگی‌های ژانر خود را داراست و دوگانگی آن با سرمتنیت‌ها در کاربرد آگاهانه و عمدی نویسنده در بیش‌متنیت‌هاست که گاه صریح و اعلام‌شده، گاهی غیرصریح و پنهان‌شده و گاه ضمنی هستند. اگر نویسنده متن ب مرجع متن خود را پنهان کند، رابطه غیرصریح است و اگر با استفاده از کنایه‌ها، اشاره‌ها یا با تلمیح رابطه متن‌الف و متن ب بیان شود، آن‌گاه ضمنی شمرده می‌شود. خواننده در این میان نقش بنیادی دارد؛ زیرا دانش خواننده از متن‌الف راهگشای متن ب شده است. اینکه آیا نویسنده از متن‌الف اقتباس کرده یا به‌شیوه هزل و دیگر شیوه‌ها متن‌الف را دگرگون ساخته، از پرسش‌هایی است که به آگاهی خواننده بازمی‌گردد.

به اعتقاد ژنت، «ادبیات مانند هر فعالیت ذهنی دیگر بر قراردادهایی استوار است که از وجودشان خبری ندارد، مگر در موارد استثنایی. بنابراین، تنها کاری که باید صورت بگیرد آشکار نمودن این قراردادهاست» (۱۳۹۱: ۳۵۸). در بیش‌متنیت قراردادهایی همچون «دگرگونی»، «برگرفتنی» یا «هم‌ریشگی» و حضور یک متن در متن دیگر بررسی می‌شود. بیشتر هم‌ریشگی‌ها ساده و مستقیم است؛ اما گاهی نیز پیچیده می‌شود. در بخش‌بندی‌ای فراگیر، ژنت روابط بیش‌متنی را دو دسته می‌داند: تقلید «همان‌گونگی» و «دگرگونی». تفاوت کارکرد این دو واژه در هدف و مقدار برگرفتنی نویسنده از متن‌الف است. اگر هدف نویسنده تغییر زیاد در متن‌الف باشد، «دگرگونی» انجام گرفته و اگر هدف فقط کمی برگرفتنی است، «همان‌گونگی» شکل گرفته است.

#### ۲-۴. کدام گونه از بیش‌متنیت در داستان‌های دانشور بیشتر وجود دارد؟

##### ۲-۴-۱. همان‌گونگی (اقتباس، پاستیژ، بازنویسی)

ابزار سنجش در همان‌گونگی، همانندی است که به‌شکل نسبی ارزیابی می‌شود؛ زیرا هیچ‌گاه دو اثر همانند هم نمی‌توانند باشند. از بیش‌متنیت‌های ساختارساز در بینامتنیت دانشور، بهره‌جویی داستان‌ها از روش «همان‌گونگی» است. در همان‌گونگی متن ب با

تقلید از متن الف عمل می‌کند. کارکرد همان‌گونگی، برپایه تکه‌تکه چسباندن متن‌ها<sup>۱۸</sup> «سر هم کردن کلمات، جملات یا بخش‌های کامل از یک یا چند نویسنده است که نوعی تقلید به حساب می‌آید» (Cuddon, 1979: 486).

برای نمونه، همان‌گونگی در جورچین‌شده شبلی + فروغ چنین دستاوردی داشته است: «شبلی گفت: می‌ترسم لا اله بگویم و وقت گفتن الا الله دیگر شبلی نباشم [...] همیشه پیش از آنکه فکرش را بکنی اتفاق می‌افتد ای فروغ» (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۱۲۷). نویسنده با درهم‌آمیزی و پاستیژ، عرفان دیروز و نگاه امروزی، درون‌مایه‌ای به داستان خود داده است که خواننده به خوانشی تازه دست می‌یازد. خوانشی که در ذهن خواننده بُن‌یاد می‌گیرد، از پیوند سه‌گانه شبلی + فروغ + هستی پیکر یافته است. هدف در همان‌گونگی نگه‌داری متن الف در متن ب است، بدون کمترین تغییر و با کمی خلاقیت. ژنت می‌نویسد: «معنای یک اثر از خلال سلسله‌ای از عملیات ذهنی حاصل نمی‌شود؛ بلکه از نو تجربه و تکرار می‌شود؛ در قالب پیامی که هم کهن است و هم همواره نوشونده» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۱۸). در پاستیژی که ذکر شد، روندی بازخلاقانه<sup>۱۹</sup> انجام گرفته است.

از دیگر نمونه‌های هم‌ریشگی «اقتباس<sup>۲۰</sup>» است که در داستان *تبله شکسته* می‌توان دید. به گفته ناشر، «از این داستان فیلمی تهیه شده و به‌نمایش درآمده» (دانشور، ۱۳۸۰ ب: سخن ناشر). از دیگر نمونه‌های اقتباس که برگرفته‌شده داستان‌ها از ادبیات بومی است، فقط به‌یادی گذر می‌شود؛ مانند ردپای فرهنگ و باورهای منطقه شیراز، نام مکان‌ها، طرح خانه‌ها، حیوانات، غذاها، شیرینی‌ها و داروهای خانگی - محلی که در داستان‌ها نمودی چشمگیر دارند. به هر روی، بیش‌متنیت به دانش خواننده از متن‌های الف وابسته است که متن ب برای چسباندن تکه‌تکه‌های متن، از آن‌ها گرتنه‌برداری می‌کند: «ناگفته پیداست که هیچ تقلیدی بدون دگرگونی و هیچ دگرگونی‌ای بدون تقلید وجود ندارد؛ بنابراین، سخن از تقلید و دگرگونی محض نیست، بلکه جداسازی این دو براساس نسبت، امکان‌پذیر می‌باشد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶ الف: ۹۷).

بازنویسی «دوباره نوشتن متن‌های کهن به زبان ساده امروزی [است]؛ به‌گونه‌ای که کهنگی و دشواری زبان و سبک قدیم از آن‌ها گرفته شود» (انوری، ۱۳۸۵: ۷۲). بازنویسی



خلق اثر جدید نیست و زیرشاخه تقلید و گرت‌برداری شمرده می‌شود؛ مانند بازنویسی و کاهش لیلی و مجنون نظامی (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۱۹۷-۱۹۸) یا مقدس بودن گاوها در هند (همان، ۲۴۶). بر بازنویسی کاهشی دیدگاه فروید از زبان مراد درنگ می‌شود:

ناگهان احساس کردم هستی در من حلول کرده است، عامل زنانه من مردانگی‌ام را از من گرفته، ترس از اختگی و اضطرابم آن‌چنان بود که می‌ترسیدم تن خود را لمس کنم. این ترس گاه‌به‌گاه سروقت من می‌آمد. بچه که بودم از پدرم هم می‌ترسیدم هم نفرت داشتم. فکر می‌کردم مادرم را اذیت می‌کند [...] یک شب که کنار مادرم خوابیده بودم تا به خیال خودم نگذارم پدرم اذیتش کند، خواب دیدم پدرم یک کارد آورده است و می‌خواهد مرا اخته کند. اضطراب از اختگی جای خود را به ترسی دیگر داد (همان، ۲۰۱).

گویی نویسنده خواسته است نظریه فروید را برای دیگران بازنویسی کند. گلچین‌شده بالا به متنی آشنا که از پیش موجود بوده و کارکرد دیگری یافته است، اشاره دارد؛ زیرا این «تحول کارکردهاست که ارزش می‌یابد، نه تحول عناصر» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۳۳). بدین‌گونه نویسنده توانسته است متن امروزی را به متن دیروز گره زند. این پیوند بسیار ساده و مستقیم انجام گرفته است:

چیزی که تازه به نظر می‌رسد در اغلب موارد چیزی نیست، مگر بازگشت به شکلی که مدتی است فراموش شده؛ حتی می‌توان مدعی شد مدت‌های مدیدی است که از یاد رفته؛ اما قدرت بالقوه‌اش در سامانه بی‌زمان زبان حک شده است [...] البته این تعبیر به‌هیچ‌وجه از ارزش ادبیات نمی‌کاهد (همان، ۳۶۲).

#### ۲-۲-۴. دگرگونی (فکاهه، مضحکه، قلب و جعل)

ژنت می‌نویسد:

خالق واقعی کسی نیست که چیز تازه‌ای را می‌آفریند، بلکه آن کسی است که کشف می‌کند (یعنی چیزی را ابداع می‌کند که می‌خواهد ابداع شود) و معیار ارزش خلاقیت در تازگی‌اش نیست؛ بلکه برعکس در ژرفای قدمتش ریشه دارد؛ بهترین بخش در چیزی که تازه است، همان چیزی است که پاسخ‌گوی تمایلی دیرینه است (۱۳۹۱: ۳۶۲).

اگرچه ژنت دربارهٔ خلاقیت باریکبینی نشان می‌دهد، باز هم به نوآوری هنری در شیوه‌ها و روش‌های برگرفتنی رویکرد ویژه‌ای دارد. گاه بیش‌متنیت از شیوهٔ «دگرگونی»<sup>۲۱</sup> استفاده می‌کند. در این صورت، متن ب با برگرفتنی از متن الف، به شیوهٔ فکاهه<sup>۲۲</sup>، مضحکه<sup>۲۳</sup>، و قلب و جعل کردن<sup>۲۴</sup> رخ می‌نماید. هدف در تغییر یا تراگونگی این است که متن ب با دگرگونی زیاد از متن الف استفاده کند: «در تراگونگی که مهم‌ترین و متنوع‌ترین رابطهٔ بیش‌متنیت است، تغییرات و دگرگونی‌های بسیاری می‌تواند در بیش‌متن نسبت به متن‌های پیشین آن ایجاد شود» (عابدی، ۱۳۹۰: ۲۷-۴۴).

داستان **هم‌بستگی** از ایتالو کالوینو نشانی از **زن سبکسر** چخوف دارد و **انیس** دانشور نیز یادآور الگا در **سبکسر** است. هویت انیس و الگا در مردان زندگی‌شان رنگ می‌گیرد. می‌توان داستان **انیس** را از نوع قلب، جعل یا توارد با **هم‌بستگی** دانست. همچنین، داستان **یک زن با مردها** می‌تواند طرحی ناتمام از داستان کوتاه «زن هوسباز» چخوف باشد یا کوتاه‌شدهٔ رمان **مادام بوواری** اثر فلوبر. حضور غیرفعال و کم‌رنگ از آن داستان‌ها در نوشتهٔ دانشور دیده می‌شود. گویی او وسوسهٔ ذهنی اوسپ (در داستان چخوف) و شارل بوواری (در داستان فلوبر) را به شیوهٔ کاهش بازنمایانده است. آنچه در پی خواهد آمد، نمونه‌وار بخشی از این حضور است:

شارل بوواری در میان گل‌ولای، شب یا نیمه‌شب برای سرکشی به بیماران خانه را ترک می‌کند و رنج زیادی برای کسب درآمد می‌برد. او پزشکی محلی است که باوجود اختلاف سن چشمگیر، اما را به همسری برمی‌گزیند. روش اما در زندگی سبکسری است که بارداری و مادری نیز نتوانستند او را به راه آورند (فلوبر، ۱۳۸۴: ۲۲۲-۲۲۴). او برای همراهی با معشوق حاضر است از یگانه‌دخترش چشم‌پوشی کند (همان، ۳۹۳-۴۱۰). شارل بوواری بیشتر از اما به دخترشان رسیدگی می‌کند (همان، ۳۹۶). مادر شارل گاه‌وبیگاه دربارهٔ رفتارهای عروسش به شارل گوش‌دهایی می‌کند (همان، ۳۹۱)؛ ولی شارل اندرزها را ندید و نشنیده می‌گیرد. او اما را بسیار دوست دارد (همان، ۳۸۱). دیگر مردان زندگی اما و البته خود اما شارل را مردی ساده‌لوح می‌پندارند: «به گمانم مردک خیلی احمق است» (همان، ۲۹۰). شارل دربارهٔ رفتار اما به دیده‌ها و شنیده‌ها روی خوشی نشان نمی‌دهد؛ حتی زمانی که اما را در موقعیت ناخوشایندی می‌بیند و از خشم «لب‌های کلفتش» می‌لرزد (همان،

۲۴۴)، باز هم خود را ندید می‌گیرد: «این دیوانگی است! چگونه ممکن است بر او دست یافت؟» (همان، ۲۵۲)؛ زیرا شارل، اما را عاشقانه دوست دارد. پس از مرگ اما، رازها آن قدر آشکار می‌شود که دیگر نمی‌توان آن‌ها را انکار کرد: «این بار دیگرشکی برای او باقی نماند!» (همان، ۶۴۴).

بخش‌های آورده‌شده را در داستان کوتاه دانشور نیز می‌توان پیگیری کرد. دکتر در داستان «یک زن با مردها» پزشک شهرستان است که زنی جوان‌تر را به همسری برگزیده است. او با رنج زیاد، درآمد و اعتباری برای خود به‌دست آورده است: «به‌یاد آورد که خودش با چه رنجی شب و روز کار می‌کرده است، یادش به خانه‌های دوردست، به کومه‌های گلی و پوشالی افتاد که وقت‌وبی‌وقت به آن جاها خوانده می‌شد» (دانشور، ۱۳۸۱: ۱۳۹). در همان حال، همسر طناز دکتر به سرگرمی‌های غیراخلاقی خود می‌پردازد. مادر و خواهر دکتر برای سربه‌راه آوردن زن، راه‌وچاهایی به دکتر نشان دادند (همان، ۱۲۹) که یکی از آن‌ها مادرشدن زن است. زن صاحب دختری می‌شود؛ اما پندها ثمری ندارند (همان، ۱۳۲) و این دکتر است که جای خالی مادر را برای دختر پُر می‌کند. «مادر نبود و دکتر بچه را در بغل گرفته بود» (همان، ۱۳۲). دکتر نیز مانند شارل به چشم مردان زندگی همسرش، ساده‌لوح می‌نماید: «شوهرش آدم پخمه‌ایه» (همان، ۱۳۸). زن دکتر، مانند اما، به‌خاطر دیگر مردها، حاضر می‌شود از یگانه‌دخترش نیز بگذرد: «گفتم برای دخترت دلت تنگ نمی‌شه؟ گفت: یک دختر دیگه برای تو می‌زام» (همان، ۱۳۸). دکتر در چالش میان نجابت یا حماقت، غیرت را برمی‌گزیند و دو بار آهنگ آن می‌کند که زن را بکشد و در هردو بار «عشق» به زن، غیرت او را سست می‌کند.

بخشی از درون‌مایه هر دو داستان نگاهی به زندگی طبقه بورژواست: «بخش گسترده‌ای از رمان مادام بوواری به دنیای بورژواها می‌پردازد [...] درواقع، مادام بوواری دنیای موجوداتی است که هستی‌شان سراسر حقارت است و ریاکاری و فلاکت و رؤیاهای مبتذل است» (یوسا، ۱۳۸۵: ۲). نقشی از این دنیای پرزرق‌وبرق، خرید و نمایش در داستان «یک زن با مردها»- تا آنجا که چهارچوب داستان کوتاه پذیرای آن باشد- دیده می‌شود.

از سوی دیگر، «زن هوسباز» از چخوف نیز داستان مرد پزشکی است که همسر جوان او به اخلاقیات زناشویی پشت کرده است. اوسپ که پزشک توانایی است، در نگاه مردان و دوستان زن، بی‌ارزش است: «اندیشید: آیا خسته‌کننده نیست که آدم با مردی این‌گونه ساده و کم‌ارج و گمنام با این چهره زشت و رفتار ناهنجار به سر برد؟» (چخوف، ۱۳۸۸: ۲۵۸). بعد از مدت‌ها پزشک به همسرش بدگمان می‌شود و رنج بدگمانی را به سبب دوست داشتن همسر به جان می‌خرد: «ظاهراً در اواسط زمستان به زنش بدگمان شد و چنین می‌پنداشت که به او خیانت می‌کند» (همان، ۲۵۰). در هر سه داستان، زنان خود را برتر از همسران می‌بینند. به گفته چخوف:

در میان این مردمی که از بنیاد، خودراضی و نتر و درعین حال با نزاکت و آداب‌دان بودند وجود پزشک را فقط زمان بیماری و نیازمندی بدان احساس می‌کردند. آری در میان چنین مردمی، او یک موجود ناسازگار و اضافی به نظر می‌آمد و با وجود اینکه اندامش بلند و شانه‌هایش پهن بود، بسیار حقیر و کوچک نمایانده می‌شد (همان، ۲۳۲-۲۶۱).

بیشترین هدف در دگرگونی «مضمون» است؛ بنابراین، گسترده‌ترین گونه دگرگونی‌ها در مضمون انجام می‌پذیرد و ممکن است به شیوه تفرهنگی، تراملی یا ترازبانی نمود یابد. دانسته‌ایم که فرهنگ یکی از اثرگذارترین عناصر بر شکل‌گیری داستان است. زمانی که نویسنده متن‌الف را از فرهنگ یا خرده‌فرهنگ خود یا دیگر فرهنگ‌ها می‌گیرد، دگرگونی تفرهنگی دیده می‌شود. «مضحکه» و «فکاهه» از دگرگونی تفرهنگی شمرده می‌شوند (رک: مکزی، ۱۳۹۳: مقدمه).

«مضحکه» گونه‌ای است که در آن «یک اثر ادبی خاص مسخره می‌شود؛ به طوری که موضوع پراهمیت آن با سبک و روشی سخیف به تصویر» درمی‌آید (Abrams, 26: 1999). این گونه در نوشته‌های دانشور نمود زیادی نداشته است؛ نمایی کم‌رنگ از آن را می‌توان در نمایشی که توران‌جان و عشرت- زمانی که ساواکی‌ها در خانه آن‌ها برای دستگیری هستند- شکل داده‌اند (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۴۴-۴۹). متن‌الف در این مضحکه، ادبیات شفاهی است که در آن زمان گفته می‌شد یا فیلم‌هایی که بر این پایه ساخته می‌شد؛ برای مثال، فیلم *بایکوت* (۱۳۶۴)، صحنه دستگیری ساواک در فیلم *تشریفات* از مهدی فخیم‌زاده (۱۳۶۴) یا فیلم *تیرباران* از علی اصغر شادروان (۱۳۶۵) که

در آن‌ها ساواک گاه ریشخندآمیز رفتار می‌کند و گاه هشیارانه به نوشته بهرنگ ملک‌محمدی: «تنها تصویری که ما دهه ۶۰ از ساواک داریم، از فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی است و من تاکنون نفهمیده‌ام که بالاخره ساواک مخوف بود یا احمق» (۱۳۹۴: ۱۰).

«فکاهه»:

استفاده مقلدانه از لغات، سبک، نگرش، لحن و عقاید یک نویسنده است؛ به طریقی که آن‌ها را خنده‌دار بنمایاند. این مقصود معمولاً با اغراق‌آمیز بودن برخی از ویژگی‌ها- آن‌چنان که در تصویرهای کارتونی، کاریکاتورها اعمال می‌گردد- محقق می‌شود. در واقع نوعی [...] طنز است و به‌عنوان زیرشاخه طنز ممکن است هدفی اصلاحی یا استهزاآمیز داشته باشد (Cuddon, 1979: 486).

این گونه نیز در داستان‌های دانشور به‌ندرت وجود دارد. یگانه‌مثال از دگرگونی به‌شیوه فکاهه را در نمونه سپسین می‌توان دید که در آن گفت‌وگوی هستی و سیمین در فضای شوخی بیان می‌شود؛ در اینجا حاجی معصومه با برس توالی می‌خواهد دزدها را دور کند که به موقعیتی خنده‌دار در داستان بدل می‌شود:

سیمین گفت: در حیاط، توی پشه‌بند خوابیده بودم، حاجی معصومه آمد بیدارم کرد و گفت که دزد آمده. دیدم چوب بلندی که سرش برس نرم کارتنگ پاک‌کنی است، دستش است. گفتم تو برو من هم می‌آیم. معطل کردم تا دزدها بروند [...] هستی غش‌غش خندید [...] وقتی آمدم، دیدم چراغ‌ها روشن است و تمام خانه به‌هم‌ریخته، چند تا تکه جواهر و نه هزار تومان پول برده بودند (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۵۵).

می‌توان هم‌ریشگی فکاهه‌واری در روایت دانشور با داستان **گلستان** یافت: «دزدی به خانه پارسایی درآمد. چندان که جُست، چیزی نیافت. دل‌تنگ شد، پارسا را خبر شد. گلیمی که بر آن خفته بود، در راه دزد انداخت تا محروم نشود» (سعدی، ۱۳۶۸: باب ۲، حکایت ۴).

#### ۳-۴. روش انجام یافتن دگرگونی‌ها

روش انجام یافتن دگرگونی‌ها در سه سرشاخه فراگیر نمود می‌یابد: جابه‌جایی، افزایش و کاهش:

اثر می‌تواند در درون خود هم‌زمان یک یا چند مورد از موارد افزایش، کاهش و یا جابه‌جایی را داشته باشد [...] یک اثر به‌عنوان یک کلیت، یکی از فرایندهای تغییر با تقلید را به‌کار می‌برد، اما در یک متن، هم‌زمان ممکن است هر دو وجود داشته باشد، یک اثر می‌تواند زبرمتنی مشخص داشته باشد اما دنیای درون‌متن، زبرمتن‌های بسیار و مختلفی دارد (کرمی، ۱۳۹۲: ۴۶).

#### ۴-۳-۱. جابه‌جایی

هم‌ریشگی از گونه جابه‌جایی را می‌توان چنین باز نمود: «واژه‌ای است که کریستوا به‌کار گرفت تا این عقیده را انسجام بخشد که فرایند بینامتنیت هیچ‌گونه ارتباطی با آنچه که از آن به‌عنوان تأثیرپذیری یک اثر از اثر دیگر یا نویسنده‌ای از نویسنده دیگر یاد می‌شود، ندارد. در این بیان، سیستم نشانه‌های دیگری مشارکت می‌کنند.» (Allen, 2001: 221). هدف نویسنده در این شیوه، نگه‌داری متن نخست در وضعیت جدید است (همان، ۵۷). گاهی متن‌ب همان عناصر متن‌الف را به‌شیوه‌ای نوین و دگرشده نشان می‌دهد که از آن به دگرگونی از گونه جابه‌جایی یاد می‌شود. بنابراین، در جابه‌جایی نه چیزی پیراسته می‌شود و نه چیزی گسترده؛ بلکه همان عناصر جابه‌جا می‌شوند. جابه‌جایی‌ها یا درون‌وجه هستند یا برون‌وجه. تبدیل درون‌وجه مانند روایتی به دراماتیکی و دراماتیکی به روایتی است و تبدیل برون‌وجه نیز روایتی به روایتی و دراماتیکی به دراماتیکی. در این نوع تبدیل‌ها، امکان تغییراتی همچون کانونی، صدایی، انگیزشی، ارزشی، فضایی، ملیتی، جنسیتی و سنی وجود دارد. زیرساخت بخش‌های زیادی از داستان‌های دانشور بر پایه «جابه‌جایی- دگرگشتی» پی‌ریزی شده است. نمونه‌ای از آن را می‌توان چنین خواند:

خوب فکرش را می‌کرد می‌دید، از وقتی یکی از نقاشان زمانه شاعر هم شده بود، آرزوی بیشتر نقاش‌ها، شاعر- نقاش شدن شده بود؛ شاعری که دلش می‌خواست گل یاسی به گدا بدهد و قبله‌اش یک گل سرخ باشد و پدرش وقتی مرده بود، همه پاسبان‌ها را شاعر دیده بود (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۴۶).

در آنچه آمد، بازخوانی شعرِ آشنای سهراب سپهری دیده می‌شود. «تغییرات جابه‌جایی همانند ترجمه، تبدیل کردن به شعر، تبدیل کردن به نثر، تغییر وزن، تغییرات سبک، تغییر مکان، تغییر شکل و...» (کریمی، ۱۳۹۲: ۴۰).

در مثالی که از پی می‌آید، شعر حافظ دگرگشتی یافته است؛ کلنچار هستی با شعر حافظ، و بازنگری در آن خواننده می‌شود: «این تمکین از تهتک بدتر است. حافظ هر دو را به کار برده. اما هر دو را نفی کرده. نه حافظ گفته: از تهتک مکن اندیشه... آقای حافظ من یکی نمی‌توانم اندیشه گذرا بودن تهتک و تمکین را بکنم» (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۱۱۵). چنان‌که دیده می‌شود، شخصیت داستان با اندیشه حافظ در کلنچار است.

گونه دیگری از جابه‌جایی‌ها که در داستان‌های دانشور دیده می‌شود، روایت‌هایی است که «بازآفرینی» داستان‌هایی دیگرند.

علاوه بر داشتن ذوق هنری و توانایی و قدرت نویسندگی، تأکید بر خلاقیت و آفرینش و به وجود آوردن یک پدیده نو است که به کل، در محتوا و فرم، با متن کهن متفاوت است و اثری کاملاً نو و دیگرگونه به شمار می‌رود [...] بازآفرین مختار است به هر جای داستان می‌خواهد سفر کند. از هر قسمتی می‌تواند انتخاب کند [...] بازآفرین اساس و بنیاد طرح اصلی را به هم می‌ریزد. خطوط کلی یا خطی کم‌رنگ از متن اصلی را در اثر جدید خود می‌گنجاند (انوری، ۱۳۸۵: ۷۴).

در بخشی از داستان‌ها، دانشور به بازآفرینی آموخته‌هایش از فمینیسم‌های فرانسه، به ویژه سیمون دوبوار می‌پردازد. «شبهات‌هایی میان درون‌مایه‌های داستان‌های این دو نویسنده و شیوه‌های نگرششان وجود دارد» (نوری‌خاتونبانی و صادقی تحصیلی، ۱۳۸۹: مقدمه). «مطالعه تطبیقی تصورات و دریافته‌های دوبوار و دانشور [...] همسویی و هم‌نوایی آنان در جهت‌گیری‌ها و قضاوت‌هایشان» به چشم می‌خورد (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۲: ۱۰۹)؛ مانند نگاه او به مردسالاری (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۱۸۶-۲۱۱) یا ازدواج سنتی: «ازدواج سنتی نهادی ورشکسته است» (همان، ۴۰). دوبوار پس از مروری بر «زن محدود» دو گونه دیگر را چنین می‌نویسد:

زن «ازبندرسته» می‌خواهد که فعال و گیرا باشد، و حالت انفعالی را که مرد توقع دارد به او بقبولاند نمی‌پذیرد [...] اما «زن امروزی» ارزش‌های مردانه را قبول دارد، دارای این ادعاست که مانند مردها فکر کند، عمل کند، اقدام کند، بیافریند، به جای اینکه درصدد بلعیدن مردها برآید، تأکید می‌ورزد که برابر آن‌هاست (۱۳۸۸: ۶۶۵).

هستی این بخش‌ها را در *ساریان سرگردان* در زناشویی با مراد طی می‌کند. همچنین، رویکرد دانشور به زن سیاسی (تانک، ۱۳۹۱: ۳۲۳) و برابری زن و مرد در هستی یا مراد، از درون‌مایه‌های به‌کاررفته در این بخش است که جابه‌جایی از نوع بازآفرینی داشته است.

در نمونه سپسین، رفتار زنی که خود را همسر خدا می‌نامد، در گرت‌برداری چنین بازآفرینی شده است: «زن خدا گلبرگ‌های قرمز لاله‌عباسی‌ها را می‌کند و به گونه و لب‌هایش می‌مالید و منتظر خدا می‌نشست [...] و عقیده داشته که خدا روی پشت‌بام منتظرش نشسته؛ اما او نمی‌رود» (دانشور، ۱۳۸۰: پ: ۱۰۲). این بخش یادآور شعر فرخزاد است:

آیا دوباره من از پله‌های کنجکاوای خود بالا خواهم رفت

تا به خدای خوب که در پشت‌بام خانه قدم می‌زند، سلام بگویم؟ (فرخزاد، ۱۳۷۰: ۶۴).

و به ناخن‌هایم برگ گل کوکب می‌چسبانم (فرخزاد، ۱۳۴۸: ۱۶۷).

و دختری که گونه‌هایش را

با برگ‌های شمعدانی رنگ می‌زد، آه

اکنون زنی تنهاست (همان، ۱۶).

هرگز نباید در این بازآفرینی‌ها درپی این‌همانی بود؛ زیرا بسته به آن چیزی که در ذهن‌ها و خواننده‌های پیشین هر خواننده‌ای وجود دارد، بازآفرینی‌ها گوناگون می‌شوند؛ مانند مهره‌های ساختمان‌سازی کودکان که بارها در ساختن طرح‌های گوناگون کاربرد دارند.

گاه‌گاهی دگرگونی‌ها در متن‌ب همراه با «کاهش» (Reduction) و یا نیرو بخشیدن (Amplification) متن‌الف هستند» (Allen, 2001: 109) «کاهش» یا «افزایش»‌های متن‌الف در تمام گونه‌های بیش‌متنیت کاربرد دارند.

#### ۲-۳-۴. کاهش (آرایش، افسردگی، پیرایش)

«آرایش» یعنی خود نویسنده یا دیگری به کاهش در «سبک» و زیبایی‌شناسی متن می‌پردازد، نه مضمون آن. نمونه‌های آن را در فیلم‌سازی و تدوین، در موسیقی یا نمایش‌نامه‌نویسی می‌توان دید.



«افشردگی» آن است که هم در «مضمون» و هم در «سبک» کاهش انجام می‌گیرد. گزیده‌گویی و خلاصه‌نویسی یکی از روش‌های پرکاربرد کاهش است. در بخش‌های زیادی از داستان‌های دانشور «پاره‌هایی وجود دارند که می‌توان آن‌ها را به‌صورت یک جمله یا بند در هر جایی به‌کار برد [...] این گزاره‌ها تنها به گونه‌ای ویژه از انگیزه‌ها می‌پردازند و خواننده را نیز به‌سوی هدفی ازپیش‌خواسته می‌رانند» (رستمی، ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۱۷). در بیشتر این گزاره‌ها «کاهش» دیده می‌شود: «هرچه بود، سنگینی بار هستی را منعکس می‌کرد، این حرف را کسی دیگر زده بود و هستی جای دیگری خوانده بود. کی گفته بود؟ این آواز، بی‌کسی، بی‌کرانگی، انزوای کویر، تنهایی آدمی» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۶۱). در این بخش «سنگینی بار هستی» خواننده را به نوشته‌های میلان کوندرای و کتاب *بار هستی* او و فیلم اقتباس‌شده از آن کتاب (*The Unbearable Lightness of Life*) راهنمایی می‌کند؛ زیرا نام کتاب به‌روشنی در متن دانشور آمده است. از سوی دیگر، ممکن است به کتاب *کویر* از شریعتی نگاهی داشته باشد. در این دو، شگرد به‌کاررفته کاهش<sup>۲۵</sup> است؛ زیرا از آن کتاب‌ها و نویسندگان، به یک عبارت بسنده شده است.

سلیم در *جزیره سرگردانی* تبلور گفته‌های شریعتی است (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۳۱-۳۳). سلیم و کویر در تداوی هم، شریعتی و کتاب *کویر* را به‌یاد می‌آورند. هستی در بیهوشی زایمان و بعد از آنکه از کویر زنده بیرون آمد، چنین می‌گوید: «جای دیگری خوانده بود. کی گفته بود؟». کویر دانشور و *کویر* شریعتی در کنار هم می‌نشینند. در ادامه، کلماتی در پیوند با هم می‌آیند که یادآور کتاب *کویر* است و وصفی که شریعتی از کویر مزینان دارد: «در کوره‌دهی نزدیک مزینان انزوا داشت» (شریعتی، ۱۳۴۹: ۶). روستایی کوچک که آمدش مردان بزرگی چون حاجی ملاهادی اسرار بود «تا عمر را به‌تنهایی بگذارد و در سکوت فراموش‌شده‌ای بر لب تشنه کویر بمیرد» (همان، ۶). «این وسوسه تنهایی و عشق به گریز و خلوت که در خون اجداد من بوده است، او را نیز از آن هیاهو (هیاهوی شهر) به گوشه انزوای بهمن‌آباد کشاند» (همان‌جا). هستی هم در گریز از خود و پناه به انزواست. در بررسی آماری *کویر* شریعتی، از صفحه ۵ تا ۲۲، واژگان آواز ۲ بار، بی‌کسی ۱۰ بار، بی‌کرانگی ۷ بار، انزوای کویر ۹ بار و تنهایی آدمی ۱۲ بار

آمده است؛ مانند در «اقلیم بی کرانه کویر» (همان، ۱۱) و «این عظمت بی کرانه مرموز» (همان، ۱۸) «آن روح دردمند و تنها» (همان، ۲۲) «که انزوای کویر را برگزیدند» (همان، ۱۱) «تا خود پنهان خویش را بیابند» (همان، ۱۳).

بیش‌متنیت‌هایی که نویسنده از آن‌ها به نام‌یادی درمی‌گذرد، به روش کاهش خود را نشان می‌دهند؛ از این‌رو، بیشترین نمونه‌های بیش‌متنیت در این زیرشاخه است که در داستان‌های دانشور بازتاب می‌یابند.

۱. گاه به نام‌یادی در داستان‌ها نمود می‌یابند و تلمیح‌وار، خود خواننده است که باید میان‌متن‌ها را بخواند و دریابد.

۲. زمانی نیز گزیده‌گویی و برچین‌شده‌ای از متن‌الف هستند که به‌شکل جمله‌های گزاره‌ای بیان می‌شوند.

بیشترین زیرساخت *ساریان سرگردان* از این‌دست است؛ مانند پابلو نرودا (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۲۲۳)، تیوتن (همان، ۲۵۰)، سرگذشت دقیانوس و اصحاب کهف (همان، ۲۰۳)، اولین سزارین دنیا که در *شاهنامه* فردوسی انجام شده است (همان، ۲۵۹)، غول‌ها، عفريت‌ها و هفت‌خوان رستم (همان، ۲۰۲) و مقاله‌هایی درباره‌ی یاسپرس و هوسرل (همان، ۳۰۰).

بیش‌متنیت‌هایی از این‌دست خواننده را به‌سویی سوق می‌دهد که نویسنده خواهان آن است. اگر دیدگاه خواننده و برداشت‌های او از متن همسو با نویسنده نشود، یا به ناآگاهی خواننده بازمی‌گردد یا ناتوانی دست‌ورزهای نویسنده در این جهت‌دهی فکری است.

«پیرایش» زمانی است که فرایند «دگرگونی» با شگرد خودپیرایی<sup>۲۶</sup> و برداشتن و حذف کردن<sup>۲۷</sup> به‌کار رود. خودپیرایی زمانی است که نویسنده متن خویش را- خودخواسته یا به‌ناچار- ممیزی می‌کند؛ برای نمونه، در ویرایش‌های گوناگون یک داستان، بخش‌هایی حذف یا بازنگری می‌شود. در اینجا «تأثیر نوسانات خوانش‌های شخصی» دخیل است (Genette, 1997: 317). این برداشتن و پیراستن مضمونی است. حذف مضمونی بیشتر برای مغایرت متن با هنجارهای اعتقادی، سیاسی، اخلاقی و

اجتماعی صورت می‌گیرد. در این بخش، ژنت به انگیزه‌های خودپیرایی در برداشتن و کاهش متن می‌پردازد که از هدف این جستار دور است.

#### ۴-۳-۳. افزایش (توسعه، اضافه، گسترش)

به باور ژنت، «توسعه و گسترش» نمی‌توانند جداگانه دیده شوند و آن زمانی است که یک موتیف در متن الف وجود داشته باشد و در متن ب گسترش یابد؛ این گسترش همراه با شاخ‌وبرگ بیشتر و ریزه‌کاری‌های ظریف‌تر است. ژنت در *الواح بازنوشتنی* نمونه‌هایی از ادبیات قرآنی و ایرانی را برای نشان دادن گسترش به‌دست داده است. داستان قرآنی یوسف و زلیخا که بعدها در آثار بسیاری از شاعران و نویسندگان دیده شد، از آن دست است. توسعه در مضمون انجام می‌گیرد و به آن اضافه می‌شود.

بخش هفده *سوروشون* گسترده‌شده<sup>۲۸</sup> یک حادثه در روزنامه است که پیش از نوشتن داستان رخ داده است. افزایش خبر روزنامه به‌شکل چندین صفحه داستان می‌تواند انگیزه‌های پنهانی نویسنده را در زبان و اندیشه خواننده بنهد و به او القا کند که با خواست خبرنگار روزنامه دوسویه باشد.

خبرنگار روزنامه در چند خط، شبیخون «اشرار» را گزارش کرده است: «تقویت پادگان آباد و سمیرم» (دانشور، ۱۳۸۰ پ: ۱۹۱)؛ اما *سوروشون* در بخش هفده گواه آن است که عشایر منطقه از روی ناچاری و نیاز به آذوقه است که آن مالش و دندان‌نمودن به حکومت را داشته‌اند (همان، ۱۹۴-۱۹۶). از این روی، خبر روزنامه روا داشته است که حکومت «اشرار» را سرکوب کند: «به قرار واصله اشرار بویراحمدی و قشقایی، کامیون‌های حامل آذوقه و مهمات و البسه را که از جانب لشکر برای تقویت پادگان سمیرم گسیل شده بود، مورد چپاول قرار داده‌اند» (همان، ۱۸۶). در حالی که دانشور روی دیگر سکه را به‌نمایش گذاشته و رازها را آشکار کرده است: حکومت آذوقه مردم نیازمند را به بیگانگان داده (همان، ۵۰، ۵۲ و ۵۴) و مردم فقط برای پس گرفتن آنچه از آن خودشان است، به راهزنی روی آورده‌اند (همان، ۱۹۲-۱۹۷).

«اضافه» بر سبک هنری و ادبی پافشاری دارد و این سبک است که دچار افزایش می‌شود. در این حال، بیش‌متن به توصیفات و تکرار مضامین پیش‌متن خود می‌پردازد.

کمترین بیش‌متنیت به‌کاررفته در داستان‌های دانشور «مضحکه» است و بیشترین آن‌ها در «نام‌یاد»ها و «بازنویسی»ها یافته شده‌اند. همین فزونی، تراکم اطلاعات را در متن به‌وجود آورده که گاه متن را از شکل داستانی خارج کرده و راوی را به سخن‌رانی پراکنده‌گو بدل نموده است.

۴-۴. دانشور در کدام زمینه‌ها به تقلید از خود رسیده و تکرارهای غیرخلاق داشته است؟

ژنت به روشی که «پرسش‌های عالی از ادبیات می‌کند و پاسخ‌های عالی از آن درمی‌آورد» باور دارد و می‌پندارد: «پرسش و پاسخ به درک آثار یاری‌ها می‌رساند» (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۷۲). او می‌گوید:

ادبیات نه‌فقط مجموعه‌ای از آثار مستقل است و نه مجموعه‌ای از آثاری که در پی سلسله‌ای از رویارویی‌های اتفاقی و منفک از هم برهم تأثیر می‌گذارند. ادبیات مجموعه‌ای منسجم است، فضای همگن که در درونش آثار همدیگر را لمس و درهم نفوذ می‌کنند (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۲۸).

اثرپذیری از آثار دیگران و تکرار آن‌ها، زمینه را برای سنجش و اندازه‌گیری متن‌ب دربرابر متن‌الف فراهم می‌کند. پرسش‌هایی که شایسته است در آن‌ها درنگ شود، از این قرارند: چرا نویسنده خود را دوباره تکرار می‌کند؟ در تکرار خود، چه چیز شایسته‌ای به‌دست می‌آورد؟ و پرسش بنیادی‌تر: آیا در این تکرار خلاقیت نویسنده آسیب می‌بیند؟ کدام بخش‌ها بر نویسنده آن اندازه اثر گذاشته که به تکرار رسیده است؟ آیا تکرار سبک نویسنده شده است؟ ژنت می‌گوید:

نویسنده از طریق سبک به نیازی پاسخ می‌گوید که دل‌مشغولی اصلی کار نویسندگی است؛ بدین معنا که او باید الزاماً خود را از بقیه متمایز جلوه دهد و نشان می‌دهد نویسنده پایبند احترام به خویش‌ن است و در پی اینکه مورد توجه واقع شود (همان، ۳۵۹).

این گزارش بر این گمان است که دانشور سروسو دای کلنچار رفتن با داستان‌های خویش را اندک‌اندک ازدست داده؛ زیرا تکرارها چیزی بر ماهیت، درون‌مایه یا زیبایی داستان نه‌تنها نیفزوده؛ بلکه تا اندازه‌ی زیادی از آن کاسته و «همان‌گویی سترونی را موجب شده است» (همان، ۶۱).

«شخصیت‌ها»، «رخدادها» و «موقعیت‌های» تکراری نمونه‌های «تقلید از خود» هستند. تکرارها در این زمان به‌شکل تراژیک، خنده‌دار یا دگرگون‌شده، دوباره‌سازی می‌شوند. در این تکرارها می‌توان انگیزه‌های نویسنده از داستان، سمت‌وسوی فکری یکتای او و نگرشش را یافت و مسیرخوانی کرد. به گمان ژنت، «باید ببینیم در آثار یک نویسنده، شبکه‌ها و گروه تصویرها، به‌طور کلی ساخت‌های حاصل از پژوهش [...] چگونه تکرار می‌شوند و چه تغییری می‌کنند؛ چون عملاً این ساخت‌ها به‌سرعت چهره‌ها و موقعیت‌های فاجعه‌آمیزی ترسیم می‌کنند» (غیائی، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

ژنت بیان می‌کند که گاه متن الف گم شده یا سرچشمه و آبشخور آن از یاد رفته است: «در چنین زمانی بیش‌متنیت تنها با ساختمان یک متن، یک نوشته‌ی غیررابطه‌ای و نادگرگشتی درمی‌آید» (Genette, 1997: 399). قصه‌ها از این دست متن‌های گمشده‌ای هستند که خواه‌ناخواه با متن گم‌یاد پیوندی داشته و دگرگشتی از آن متن‌ها شده‌اند؛ مانند قصه «دختر نارنج و ترنج» و «بردیا» که دو بار در دو داستان **درد همه جا هست** و **جزیره سرگردانی** آمده‌اند.

در دست‌چین شده‌هایی که در پی می‌آید، گرت‌برداری از متن الف با تکرار همراه شده و در دوباره‌گویی‌ها کاهش یا افزایش دیده می‌شود. انگیزه این دوباره‌گویی‌ها پافشاری نویسنده بر «موضوع» است و خشم او که در متن برانگیخته شده است.

#### ۱-۴-۴. موضوع تکراری

وجود خانه‌ی بدنام و کار کردن دختران کم‌سن و سال (دوازده‌ساله) در آن: در **سروشون**: (دانشور، ۱۳۸۰ پ: ۱۶۴) و دوباره‌گویی آن در **ساربان سرگردان** (دانشور، ۱۳۸۰ پ: ۲۹۹).

«مرد مسلمان می‌تواند چهار زن شرعی و تعدادی زن صیغه‌ای بگیرد» در *کیدالخانین* (دانشور، ۱۳۸۰ ت: ۲۲۴) و تکرار آن درباره پدر سلیم در *جزیره سرگردانی* (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۳۹).

در نمونه دیگر، دوباره گویی نویسنده گواه دل‌بستگی اوست: «مادرملکی نمازخوان بوده. قنوت را شعرحافظ می‌خوانده [...] یعنی مادرملکی چه شعری می‌خوانده؟ در قنوت؟» (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۱۴۹). او که در بخشی از داستان ردپاها را نشان می‌دهد، برای بار دوم آن را تکرار می‌کند؛ اما درباره آبشخور آن، خود را به ناآگاهی می‌زند: «کی بود که به جای قنوت در نمازش، شعر حافظ می‌خواند؟» (همان، ۲۲۰).

#### ۲-۴-۴. موقعیت تکراری

در این موقعیت‌ها نیز گاه «کاهش» و زمانی «افزایش» به چشم می‌خورد. در اینجا نیز موقعیت‌های تکراری می‌توانند انگیزه‌های گوناگونی را به خواننده القا کنند.

در برگزاری جشن نوروز در خانه احمد گنجور، مستر کراسلی، حاجی فیروز را به‌پندار اینکه سیاه‌پوست است، از خود راند (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۱۳۲). این موقعیت در پیژاماپارتی *جزیره سرگردانی* کاهش داشته و پیش از این‌ها در *عید ایرانی‌ها* به‌شیوه افزایش، گسترده و تکرار شده است.

در *سوشون*، زمانی که حاکم اسب خسرو را درخواست می‌کند و آن را می‌برد، اسب، خود به‌سوی خسرو بازمی‌گردد. در *ساریان سرگردان* این موقعیت همانندگویی می‌شود: «سپهد تندر، سگ مورد علاقه عماد را به حضور همایونی می‌برد [...] سگ باوفا یک‌راست آمد به خانه عماد» (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۲۲۷-۲۲۸).

نمونه دیگر را می‌توان در یک نقاشی از نقش و حالت زن در *ساریان سرگردان* (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۲۵۰) و *چشم خفته* دید (دانشور، ۱۳۸۰ ت: ۹۴).

هستی هنگام درد زایمان اسب قره‌قاشق *سوشون* را بار دیگر می‌بیند: «سوار شو می‌رسی، هیچ‌وقت دیر نیست» (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۲۶۱).

راوی درباره عزت‌الدوله که کار قاچاق انجام می‌دهد، می‌گوید: «لاغر رفتید، چاق برگشتید» (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۱۶۶). همین جمله را درباره عفت‌الملوک که با دامادش

قاچاق انجام می‌دهند، دوباره می‌گویند (دانشور، ۱۳۸۰ ت: ۹۵ و ۸۹). در این دو داستان هم‌ترازی وجود دارد و هیچ‌کدام از کاهش یا افزایشیِ چَرَبیده برهم نداشته‌اند.

#### ۴-۳. شخصیت‌های تکراری

سومین دسته از تکرارها، وجود شخصیت‌های تکراری یا همسان است. پروتوتایپ شخصیت‌هایی است که دو بار استفاده شده‌اند یا دانشور تکه‌تکه آن‌ها را از جای دیگری آورده و بار دیگر به‌کار گمارده است. شخصیت‌های تکراری بیشترین گروه تقلید از خود را دارند؛ مانند:

- کلو در *سوشون* بی‌شبهت به خوررنگ در *تبله شکسته* نیست. رفتار روستایی و نقش‌ونگاشتِ چهره‌ای، این دو را بسیار به هم مانند می‌کند.

- جفری «موهای وزوزی، پر از فرهای ریز» دارد (دانشور، ۱۳۸۰ الف: ۵۵). نوکر راوی در داستان *سرگذشت کوچه* نیز «انگار فر شش‌ماهه» زده است (دانشور، ۱۳۸۱: ۶۵).

- خانم مسیحادم در *سوشون*، پیرشده و کاهش‌یافتهٔ اکرم در *زایمان* است.

- مراد ادامهٔ یوسف *سوشون* است و صدای او را دارد: «مراد گفته بود با جریان آب شنا کردن آسان است، اما خلاف جریان آب شنا کردن سخت» (دانشور، ۱۳۸۰ ب: ۱۸). این نگرش را یوسف نیز دارد.

- بدرالسلطنه و برادرش در «یک زن با مردها» کم‌رنگ‌شدهٔ عزت‌الدوله و پسرش هستند در *سوشون*.

سخنان، رفتار و نگرش آن‌ها که ویژگی شغلی یا داستانی‌شان سخن‌رانی یا وعظ است؛ مانند خانم‌مدیرها، سیمین، دکتر عبدالله‌خان و فریده‌خانم معلم در *مدل*، سیا در *صورتخانه*، عمه‌آزاده در *درد همه‌جا هست*، راوی چندزبان‌دان در *سرگذشت کوچه*، مک‌ماهون ایرلندی در *سوشون* و طاهرخان در *سوترا* تکرار یکدیگر هستند. طوطیک *ساربان سرگردان* همانندی دارد با دکتر عبدالله‌خان در *سوشون* و بعدها راوی *ساربان سرگردان*. در شخصیت‌هایی مانند طوطی و دکتر عبدالله‌خان، نشانه‌ها، اشاره‌ها، نقل‌قول‌ها و ویژگی‌های ظاهری به‌گونه‌ای بیان می‌شوند که ماوراءطبیعی باشند؛ زیرا در این صورت است که خواننده مجذوب آن شخصیت می‌شود.

از جدولی که از شخصیت‌های تکراری فراهم آمده است، می‌توان چنین خوانشی را به‌دست آورد:

۱. در بیشتر داستان‌ها شخصیت تکراری دیده می‌شود.
  ۲. تعداد زن‌های تکراری بیشتر از مردهاست.
  ۳. خرده‌شخصیت‌های رمان‌ها از تکرار شخصیت‌های داستان‌های کوتاه ساخته شده و بیشتر شخصیت‌های داستان‌های کوتاه در رمان‌ها تکرار شده‌اند.
  ۴. شخصیت‌های رمان‌های پایه و پیرو جزیره سرگردانی و ساریان سرگردان خود به‌نوعی ادامه شخصیت‌های سووشون هستند در زمانی دیگر.
  ۵. بیشتر تکرارها و تقلیدها در معلم‌ها و مدیرها و کسانی که در داستان وعظ می‌کنند، صورت گرفته است.
  ۶. گزینش شغل‌ها در این تقلید نقش بسزایی دارد؛ چنان‌که معلم‌ها در بیشتر بخش‌ها گرت‌بردار هم هستند یا قاچاق مواد مخدر و اسلحه مرد و زن را همانند کرده است. شخصیت‌ها رشته‌ای از ایدئولوژی‌ها و نگرش‌های گوناگون را درون متن می‌آورند. اگرچه شخصیت‌ها به بازآفرینی دیگری در خود دست می‌یازند، این خواننده است که بسته به راه‌وچاه‌های فرهنگی خود، ردکننده یا پذیرنده شخصیت‌ها و بازآفرینی آن‌هاست؛ از این‌رو، این خواننده است که باید بیش‌متن‌ها را در خود دوباره‌سازی کند؛ وگرنه بخش‌های گسترده‌ای از داستان بی‌اعتبار خواهد ماند.
- همچنین، بیش‌متنیت‌ها دانش پیشین نویسنده و ایدئولوژی‌های او را نشانه گرفته‌اند. ایدئولوژی که «صرفاً مجموعه‌ای از توهمات نیست؛ بلکه نظامی از بازنمایی<sup>۲۷</sup>‌هاست- سخن‌ها، تصویرها، اسطوره‌ها- که به مناسبات واقعی زندگی اجتماعی مردم مربوط می‌شود» (بلزی، ۱۳۸۴: ۸۲-۸۳) از این‌روی، در استفاده از شخصیت‌های تکراری، ایدئولوژی و دانش پیشین نویسنده ناتوان نمایانده می‌شود.
- شخصیت‌ها همانند خواننده‌های داستان، با بزنگاه‌ها و گره‌های داستان برخورد می‌کنند تا همسو با هم به شناخت تازه‌ای برسند. «هر شخصیت ناگزیر است با اطلاعاتی که دریافت می‌کند، امور و شخصیت‌هایی را که احاطه‌اش کرده‌اند بسازد. در این مورد، او به‌شدت شبیه خواننده است. خواننده‌ای که جهانی خیالی را از قبیل



اطلاعاتی که نسبت به آن دارد می‌سازد» (تودروف، ۱۳۸۸: ۲۴۸). گفته شد که بسیاری بیش‌متنیت‌ها گواه آن است که سازوکار دریافتِ پشتِ خط‌های داستان با خواننده است و چشم امید نویسنده به خوانش خواننده خود است. بیش‌متن‌ها که نوعی چیدمان‌اند و در خود ارجاع را نیز یدک می‌کشند، بیانگر این ساخت‌وساز خواننده هستند. گفته‌های ارجاعی که در متن آمده است، خواننده را وامی‌دارد که هر لحظه یک جمله را با سخن‌های پیشین بسنجد، رد کند، دچار توهم شود، نابود کند و دوباره ذهنیت نوینی از متن‌ها بیابد. در تکرار شخصیت، چنین فرایندی برای خواننده به‌دست نمی‌آید؛ فقط از شخصیتی به شخصیت دیگر می‌لغزند و تکرارهای دیگری شکل می‌گیرد.

اگرچه بیش‌متنیت دانش نویسنده را می‌نمایاند، پیش از پاشیدن مقداری دانش به متن، باید دید نویسنده چگونه این دانش‌ها را دست‌چین کرده و آن‌ها را در کنار هم در وجود شخصیت جورچین نموده است.

از نخستین داستان‌های دانشور تا *ساریان سرگردان*، «متن الف بیرونی» کم‌رنگ شده و کم‌کم شخصیت، موضوع و موقعیت‌های تکراری که دگرگون‌شده یا دوباره‌سازی‌شده هستند، جایگزین «متن الف بیرونی» شده‌اند؛ تا آنجا که از نوآوری‌های داستانی خبر چندانی نیست و غنای شخصیت، موقعیت یا موضوع در تکرارها گم شده است. این همانندی شخصیت‌ها یا به بیانی دیگر، تقلید و گرت‌برداری از خود، به سخن‌ها و گفت‌وگوهای تکراری نیز انجامیده و ایستایی متن را به‌وجود آورده که ساخت کلیشه‌ای یافته است.

نکته دیگری که در بررسی شخصیت‌ها به‌دست آمد، این است که شخصیت سخن‌گو در بیشتر گفت‌وگوهای داستان از قدرت بیشتری برخوردار است و جایگاه بالاتری از شنونده خود دارد. تکرار «شخصیت معلم» می‌تواند گواهی باشد بر تکرار دانشور که در زندگی واقعی خود، معلم و استاد دانشگاه بوده و برای خلق شخصیت جدید چندان کوشش نکرده است. تکرار معلم، تکرار آموزه‌های خود او می‌تواند باشد که در داستان‌ها تبلور یافته است، نه خلق شخصیتی جدا از خود نویسنده. این فرضیه می‌تواند نشانی از کودکی و نوپایی داستان‌نویسی معاصر ایران در آن زمان باشد.

در به کی سلام کنم؟ خانم مدیر برای کوکب السلطان، سرایدار مدرسه، صحبت می‌کند و داستان از زبان او گفته می‌شود. عمه‌آزاده در درد همه‌جا هست برای دو کودک حرف‌می‌زند و طاهرخان زندانی سیاسی است که برای ناخداعبدل - که برای قاچاق و دیگر فسادهای اخلاقی به زندان افتاده - سخن می‌گوید. به بیانی دیگر، شنونده صحبت‌ها ناخداعبدل، کوکب السلطان و... هستند.

بنابراین، خودبه‌خود گفت‌وگویی صورت نمی‌پذیرد؛ شاید تکرار «شخصیت کسی که بار گفتار داستان را به‌تنهایی بر دوش می‌کشد» (رستمی، ۱۳۹۲: ۱۱۱-۱۴۱) نشان‌دهنده این باشد که نویسنده از بالا به شخصیت‌ها و مخاطب نگاه می‌کند؛ تا آنجا که نمی‌گذارد شخصیت در فرایند شکل‌گیری داستان کنش طبیعی خود را داشته باشد.

از آنجا که شخصیت‌ها در بیان و نگرش هم‌تراز قرار نگرفته‌اند، کشمکش گفت-وگویی به‌وقوع نمی‌پیوندد و گفتمان بسته می‌شود. به‌ناچار فرد سخن‌گو شیفته سخن خود می‌شود و در پایان، تمام شخصیت‌ها به یک زبان همانند دست می‌یابند.

حتی در برخی زمان‌ها که دکتر عبدالله‌خان سخن‌گو و زری شنونده است در سووشون یا طوطی پندده و هستی پذیرنده پند است در ساریان سرگردان، باز هم زری و هستی در سرگردانی به‌سر می‌برند و شخصیت آن‌ها در سخن‌گو ناپدید می‌شود.

بیش‌متنیت به «روش»‌های برگرفتنی می‌پردازد و تفسیر را برنمی‌تابد، دست پژوهشگر بیش‌متن بسته است و پاسخ به پرسش «چرا دانشور شخصیت‌های معلم و واعظ تکراری استفاده کرده است؟» به جستاری دیگر نیاز دارد.

در حال حاضر، «داستان‌نویسان معاصر دیگری نیز آغاز به تکرار خود کرده‌اند» (رستمی، ۱۳۹۳: ۷۸-۸۰). این پژوهش نشان می‌دهد «تکرار خود» هر دستاوردی که داشته باشد، مثبت نخواهد بود؛ زیرا در این بخش، کار خواننده فقط فهم متن نیست؛ بلکه باید خود همت بگمارد و متن را دوباره‌سازی کند. ذهن نویسنده و ذهن خواننده در جهان رمان، به گفت‌وگو پرداخته‌اند. در پایان این خواننده است که ذهنش پالایشگاه خواننده‌های دی و دوشین و کنونی خود شده است.

**۵. نتیجه**

این پژوهش به زیرساخت‌هایی پرداخته است که داستان‌های دانشور را پیکر بخشیده‌اند و چگونگی پیوند درونی و بیرونی آن‌ها را با دیگر متن‌ها سنجیده؛ همچنین، روش‌هایی را پژوهیده است که آن زیرساخت‌ها، متن‌های نو را شکل می‌دهند. در این بررسی دریافته شد که بیش‌متنیت‌های به‌کاررفته در داستان‌های دانشور تقلید و گزینش برداری، اقتباس، بازآفرینی، فکاهه و بازنویسی است و در تمام آن‌ها دانشور گاه از جابه‌جایی، کاهش و در اندک نمونه‌هایی، از افزایش بهره برده است.

از بیش‌متن‌هایی که در داستان‌های دانشور یافته شد، می‌توان تقلیدهایی از نظریه فروید را دریافت. توارد یا بازنویسی فشردهٔ رمان *مادام بوواری* و «زن هوسباز» در داستان «یک زن با مردها» دیده می‌شود. در برخی از داستان‌ها می‌توان اقتباسی کم‌رنگ از فیلم‌های دههٔ شصت را دریافت. تأثیر اندیشه‌های سیمون دو بووار به‌شیوهٔ بازآفرینی در *ساریان سرگردان* درنگ‌پذیر است.

دستاورد کندوکاو در داستان‌های دانشور آن است که او در روند داستان‌نویسی خود از موقعیت‌ها، موضوعات و شخصیت‌های تکراری استفاده کرده است. دانشور کمترین تکرار را در موضوع داشته و بیشترین آن در شخصیت‌هایی بوده که اگرچه نامشان یکی نیست، ماهیت و ویژگی‌هایشان همانند هم است. در تکرار شخصیت، داستان چیز شایسته‌ای به‌دست نمی‌دهد؛ خلاقیت نویسنده آسیب دیده و اندک‌اندک کم‌رنگ شده است. دریافت این پژوهش آن است که صدای مقتدر دانشور آموزش‌دهنده در شخصیت‌های برگزیده شدهٔ داستان‌ها، بیشتر از دیگر شخصیت‌ها، دلخواه دانشور بوده است. از سویی، نویسنده‌ای که خود را تکرار کند، بی‌اعتمادی خواننده را خریداری کرده است؛ اما از سوی دیگر، بررسی تکرارهای دانشور می‌تواند بخشی از دغدغه‌های او را بنمایاند.

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
سرگذشت کوچه	همسایه	زن	زن چندزبان داخلی و خارجی‌دان	دگرگونی - کاهشی	اعتراض اجتماعی	مک‌ماهون ایرلندی (سووشون)
شهری چون بهشت	مهرانگیز	زن	خدمتکار خانه	دگرگونی - کاهشی	وضعیت رنگین‌پوستان	حاجی فیروز (عید ایرانی‌ها)
سرگذشت کوچه	مشدی صفر	مرد	خدمتکار	تقلید	ظاهر و صحبت	جفری (جزیره سرگردانی)
بی‌بی شهربانو	همسایه	زن	مسافر	دگرگونی	زنی که بچه‌دار نمی‌شود، ازدواج مجدد	نسرین (مار و مرد)
زایمان	اکرم	زن	ماما	دگرگون‌افزایشی	رفتار	مسیحادم (سووشون)
مدل	فریده‌خانم	زن	معلم	دگرگونی	سخن، رفتار	دیگر معلم‌ها و مدیرها
یک زن با مردها	بدرالسلطنه	زن	دوست	تقلید	دلالت، قاچاقچی	عزت‌الدوله (سووشون)
یک زن با مردها		مرد	برادر بدرالسلطنه	تقلید	دلالت، قاچاقچی	پسر عزت‌الدوله (سووشون)
در بازار وکیل	مرمر	زن	خدمتکار خانه	دگرگون‌افزایشی	رفتار، سخن	مهرانگیز (شهری چون بهشت)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
مردی که برنگشت	محترم	زن	مادر	تقلید	رفتار، نگاه، سخن	زن هوودار (سرگذشت کوچه)
مردی که برنگشت	زهراسلطان	زن	فرزندازدست داده	تقلید	رفتار، فرزند در آب افتادن	زنی که فرزندش در نهر افتاد (بی‌بی شهربانو)
مردی که برنگشت	ابراهیم	مرد	شوهر	تقلید	هوس‌رانی	پدر مراد و پدر سلیم (جزیره سرگردانی)
صورتخانه	سیا	مرد	بازیگر	دگرگونی	سخن‌ران، واعظ	رفیق هندی و طاهرخان (سوترا) و دیگر معلم‌ها و مدیرها
صورتخانه	دختر بازیگر	زن	بازیگر	دگرگونی کاهشی	رفتار عشو ه‌گرانه	همسر دکتر (یک زن با مردها)
تیله شکسته	خوررنگ	مرد	پسر نوجوان	تقلید	ظاهر، رفتار	کلو (سووشون)
تیله شکسته	خانم	زن	زن خیر	دگرگونی - کاهشی	رفتار خیراندیش	زری (سووشون)
تصادف	نادره	زن	مادر	دگرگونی - کاهشی	سخن، رفتار، هوسرانی	همسر دکتر (یک زن با مردها)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
به کی سلام کنم؟	خانم مدیر	زن	مدیر	تقلید	سخن‌ران، واعظ	مک‌ماهون و عبدالله‌خان (سووشون)؛ طاهرخان (سوترا)؛ سیا (صورتخانه)؛ عمه‌آزاده (درد همه جا هست)؛ طوطیک (ساریان) سرگردان) و دیگر مدیرها و معلم‌ها
به کی سلام کنم؟	کوکب-السلطان	زن	خدمتکار مدرسه	دگرگونی کاهشی	رفتار، نگرش	زن همسایه (سرگذشت کوچه)؛ مادر (یک سر و یک بالین)
چشم خفته	عفت‌الملوک	زن	قاچاقچی	تقلید	سخن، ظاهر	عزت‌الدوله (سووشون)
چشم خفته	داماد	مرد	قاچاقچی	تقلید	رفتار	پسر عزت-الدوله (سووشون)
چشم خفته	اقدس	زن	مادر	دگرگون افزایشی	رفتار، سخن	خانم فرخی (جزیره سرگردانی)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
مار و مرد	انورپور	مرد	شوهر نسرین	دگرگونی افزایشی	سخن	طاهرخان (سوترا)
مار و مرد	مادرشوهر نسرین	زن	مادر	دگرگونی	رفتار، نگرش خرافی	اقدس (چشم‌خفته)؛ خانم فرخی (جزیره) سرگردانی؛ ز ن همسایه هوودار (سرگذشت کوچه)؛ مادر علی (شهری چون بهشت)
انیس	بتول خانم	زن	مدیر	تقلید	سخن، رفتار	دیگر معلم‌ها و مدیرها
دردهمه‌جا هست	عمه‌آزاده	زن	معلم	تقلید	سخن، نگرش سیاسی	دیگر معلم‌ها و مدیرها
یک سرو یک بالین	زن هوودار	زن	مادر	دگرگونی افزایشی	سخن، رفتار اجتماعی، نگرش خرافی، زنی که هوودار دارد	زن هوودار (سرگذشت کوچه)؛ مادر علی (شهری چون بهشت)
کیدال‌خانی ن	منصوره خانم	زن	شخص کتابخوان	تقلید	سخن، نگرش سیاسی	دیگر معلم‌ها و مدیرها

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
سوترا	طاهرخان	مرد	زندانی	تقلید	سخن، نگرش سیاسی	دیگر معلمان و مدیرها
سوترا	ناخدا عبدل	مرد	قاچاقچی	دگرگونی افزایشی	رفتار، نگرش	عزت‌الدوله (سووشون)؛ بدرالسلطنه (یک زن با مردها)
سوترا	رفیق هندی	مرد	درمانگر	تقلید	سخن	مک‌ماهون و عبدالله‌خان (سووشون)؛ طاهرخان (سوترا)؛ سیا (صورتخانه)؛ عمه‌آزاده (درد همه جا هست)؛ طوطیک (ساریان) سرگردان و دیگر مدیرها و معلمان
سووشون	یوسف	مرد	شخصیت اصلی	دگرگونی	سخن، نگرش سیاسی	مراد جزیره سرگردانی
سووشون	مک‌ماهون	مرد	دوست	دگرگونی کاهش	سخن، نواندیش-خارجی، نگرش سیاسی	عمه‌آزاده (درد همه جا هست)؛ طوطیک (ساریان) سرگردان



نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
سووشون	عزت‌الدوله	زن	دوست	دگرگونی کاهشی	رفتار، سخن، طمعکاری	مادر علی (شهری چون بهشت)؛ بدرالسلطنه (یک زن با مردها)؛ زن ارباب مرمر (در بازار وکیل)؛ عفت‌الملوک (چشم خفته)؛ زن هوودار (یک سر و یک بالین)؛ و سرگذشت (یک کوچه)
سووشون	مسترزینگر	مرد	جاسوس خارجی	دگرگونی افزایشی	رفتار، نگرش سیاسی	افسران خارجی و پیژاما پارتی (جزیره سرگردانی)
سووشون	خان کاکا	مرد	رابط داخلی و خارجی	تقلید	سخن، نگرش سیاسی	احمد گنجور (جزیره سرگردانی)
سووشون	هرمز، خسرو	مرد	نوجوان	دگرگونی کاهشی	نگرش سیاسی	مراد (سووشون)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
سووشون	فردوس	زن	خدمتکار	تقلید	ظاهر، رفتار اجتماعی	مرمر (در بازار وکیل)؛ مهرانگیز (شهری چون بهشت)
سووشون	حمید	مرد	پسر عزت‌الدوله	تقلید	هوسرانی	پدر سلیم، پدر مراد (جزیره سرگردانی)
سووشون	قابله هم-ولایتی	زن	ماما	تقلید	رفتار، ویژگی‌های شغلی	اکرم (زایمان)
سووشون	خانم فتوحی	زن	بیمار تیمارستان	دگرگونی افزایشی	نگرش سیاسی	عمه‌آزاده (درد همه جا هست)
سووشون	کلو	مرد	خدمتکار، نوجوان	تقلید	رفتار، ظاهر	خوررنگ (تبله شکسته)
سووشون	خانم فاطمه	زن	عمه	دگرگونی افزایشی	رفتار، از دست دادن فرزند	خانم (تبله-شکسته)
سووشون	آقای فتوحی	مرد	معلم	تقلید	سخن، نگرش سیاسی	مراد (جزیره سرگردانی)؛ دیگر معلم‌ها و مدیرها

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
سووشون	خانم - مسیحادم	زن	ماما	دگرگونی افزایشی	رفتار، ویژگی‌های شغلی	اکرم (زایمان)
سووشون	عبدالله‌خان	مرد	دوست	تقلید	رفتار، سخن	طاهرخان (سوترا)؛ سیا (صورتخانه)؛ عمه‌آزاده (درد همه جا هست)؛ طوطیک (ساریان سرگردان) و دیگر مدیرها و معلم‌ها
جزیره سرگردانی	توران جان	زن	معلم، مادر بزرگ	دگرگونی افزایشی	سخن، نگرش، رفتار	دیگر معلم‌ها و مدیرها
جزیره سرگردانی	کشور	زن	مادر	تقلید	نگرش	اقدس (چشم خفته)
جزیره سرگردانی	پسیتا	زن	خدمتکار	تقلید	ظاهر، رفتار	مرمر (در بازار وکیل)؛ مهرانگیز (شهری چون بهشت)؛ فردوس (سووشون)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
جزیره سرگردانی	مامان عشی	زن	مادر	تقلید	ظاهر	زری (سووشون)
جزیره سرگردانی	مامان عشی	زن	مادر	دگرگونی	رفتار	انیس (انیس)
جزیره سرگردانی	مامان عشی	زن	مادر	تقلید	ویژگی‌های حاملگی	زری (سووشون)؛ نسرين (مار و مرد)؛ هستی (ساریان سرگردان)
جزیره سرگردانی	زن سفیر	زن	مهمان	تقلید	رفتار	مهمان‌های خارجی و انگلیسی در عروسی دختر حاکم (سووشون)
جزیره سرگردانی	سلیم	مرد	دوست	تقلید	ظاهر	یوسف (سووشون)
جزیره سرگردانی	سیمین دانشور	زن	استاد	تقلید	سخن، رفتار	دیگر معلم‌ها و مدیرها
جزیره سرگردانی	شاهین	مرد	برادر هستی	دگرگونی افزایشی	نقش و رفتار در خانواده	خسرو (سووشون)
جزیره سرگردانی	مهرماه	زن	دوست	تقلید	رابطه دوستی - خویشاوندی	اقدس و عفت‌الملوک (چشم خفته)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
جزیره سرگردانی	حاجی معصومه	زن	خدمتکار	دگرگونی کاهشی	ظاهر، رفتار	کوکب - السلطان (به - کی سلام کنم؟)
جزیره سرگردانی	بیژن	مرد	پسر جوان	تقلید	نقش و رفتار با خانواده	حمید (سووشون)؛ علی (شهری چون بهشت)
جزیره سرگردانی	موری	مرد	رابط داخلی و خارجی	تقلید	هوسرانی	پسر و شوهر عزت‌الدوله (سووشون)
جزیره سرگردانی	مستر کراسلی	مرد	رابط داخلی و خارجی	تقلید	نگرش سیاسی و اجتماعی	آمریکایی‌ها (عید ایرانی - ها)؛ مسترزینگر انگلیسی (سووشون)
جزیره سرگردانی	مراد	مرد	دوست	دگرگونی	نگرش سیاسی	یوسف (سووشون)
جزیره سرگردانی	فرخنده	زن	هم‌کلاسی	تقلید	نگرش سیاسی	عمه‌آزاده (درد همه‌جا هست)
جزیره سرگردانی	تیمسار	مرد	همسایه	تقلید	رفتار	سرهنگ (کیدالخانین)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش متنی	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
جزیره سرگردانی	دکتر بهاری	مرد	دوست	تقلید	رفتار	عبدالله خان (سووشون)
جزیره سرگردانی	هستی	زن	شخصیت اصلی	تقلید	رفتار با کودک	عمه آزاده (درد همه جا هست)
ساربان سرگردان	خانم شکوهی	زن	معلم	تقلید	رفتار، ظاهر	دیگر معلم‌ها و مدیرها
ساربان سرگردان	طوطیک	؟	دوست	تقلید	سخن	سیمین دانشور (جزیره سرگردانی)؛ م. ک ماهون و عبدالله خان (سووشون)؛ طاهر (سوترا)؛ سیا (صورتخانه)؛ عمه آزاده (درد همه جا هست) و دیگر مدیرها و معلم‌ها
ساربان سرگردان	مادر مراد	زن	مادر	تقلید	رفتار، سخن	زن هوودار (یک سر و یک بالین) و (سرگذشت یک کوچه)؛ کوکب السلطان (به کی سلام کنم؟)

نام داستان پایه	نام شخصیت	جنس	نقش داستانی	کارکرد بیش‌متنیت	نوع تکرار	شخصیت و داستان پیرو
ساریان- سرگردان	هستی	زن	شخصیت اصلی	تقلید	حاملگی	زری (سووشون)؛ نسرين (مار و مرد)
جزیره سرگردانی	دکتر بهاری	مرد	دوست	تقلید	رفتار	عبدالله‌خان (سووشون)
جزیره سرگردانی	هستی	زن	شخصیت اصلی	تقلید	رفتار با کودک	عمه‌آزاده (درد همه‌جا هست)

## پی‌نوشت‌ها

1. M. Bakhtin
2. Philippe Sollers
3. Tzvetan Todorov
4. Laurent Jenny
5. Roland Barthes
6. Julia Kristeva
7. transposition
8. transtextuality
9. paratextuality
10. metatextuality
11. architextua
12. hypertextuality

۱۳. این جستار در فیش‌برداری به این نکته دست یافت که در ترجمه انگلیسی به فارسی، مترجمان هم‌عقیده نیستند؛ چنان‌که به transtextuality نامورمطلق «ترامتنیت» می‌گویند و یزدان‌جو «فرامتنیت» می‌خواند. نامورمطلق metatextuality را به «فرامتنیت» برگردانده و یزدان‌جو آن را به «ورامتنیت»؛ hypertextuality را نامورمطلق «بیش‌متنیت» نامیده است و یزدان‌جو «زبرمتنیت». همچنین، واگردان architextuality نزد نامورمطلق «سرمتنیت» است؛ حال آنکه احمدی آن را «فزون‌متن» می‌داند. چنان‌که دیده‌می‌شود، ناهماهنگی در برگردان فارسی، پیچیدگی‌هایی را به‌وجود آورده است. این جستار بر ترجمه دکتر نامورمطلق تکیه می‌کند.

۱۴. فرهنگ آکسفورد این کلمه را در معنای لوحی دانسته که می‌توان چندین بار روی آن نگاشت که در نوشته‌های بعدی، اثری از نوشته پیشین بر آن باقی می‌ماند.

۱۵. در این گزارش هرگاه سخن از متن‌مادر یا متن‌الف (hypotext) است، هدف متنی است که از آن وام گرفته می‌شود: متن پیشین؛ متن دوم رونوشتی از آن و متن پسین است.

16. hypertext

17. hypotext

18. pastiche

۱۹. مارتین می‌نویسد: «باز خلاقانه، داستانی سنتی را بازمی‌گوید و در نتیجه نه به واقعیت وفادار است

نه به حقیقت و نه به سرگرمی؛ بلکه تنها به خود افسانه و پیرنگ وفادار است؛ یعنی به داستان آن‌گونه که در سنت حفظ شده است» (عابدی، ۱۳۹۰: ۲۷-۴۴).

20. adaptation

21. transformation

22. parody

23. travesty

24. forgery

25. reduction

26. self expurgation

27. excisions

28. amplification

29. representations

## منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.
- انوری، حسن (۱۳۸۵). *آیین نگارش و ویرایش*. ۲ ج. تهران: دانشگاه پیام نور.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۱). *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*. ترجمه رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی.
- بلزی، کاترین (۱۳۸۴). *عمل نقد*. ترجمه عباس مخبر. تهران: قصه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.
- تادیه، ژان ایو (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
- تانک، رزماری (۱۳۹۱). *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمه منیژه نجم‌عراقی. تهران: نشر نی.



- تودروف، تزوتان (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره ادبیات*. ترجمه انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.
- حسن‌لی، کاووس و قاسم سالاری (۱۳۸۶). «نشانه‌های فمینیسم در آثار سیمین دانشور». *مطالعات زنان*. س ۵. ش ۱. صص ۵-۲۵.
- حسینی، مریم (۱۳۸۵). «جنس دوم». *نافه*. د ۷. ش ۳۲. صص ۳۰-۳۸.
- چخوف، آنتوان (۱۳۸۸). *داستان زنان*. ترجمه عبدالحسین نوشین. تهران: جامی.
- دانشور، سیمین (۱۳۸۰ الف). *جزیره سرگردانی*. چ ۳. تهران: خوارزمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰ ب). *ساریان سرگردان*. تهران: خوارزمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰ پ). *سوشون*. چ ۱۵. تهران: خوارزمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰ ت). *به کی سلام کنم؟*. چ ۵. تهران: خوارزمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). *شهری چون بهشت*. چ ۷. تهران: خوارزمی.
- دقیقی، مزده (۱۳۸۱). «سرگردانی یک جیره همگانی است». *زنان*. ش ۸۶. صص ۳۲-۳۶.
- دویووار، سیمون (۱۳۸۸). *جنس دوم*. ترجمه قاسم صنعوی. چ ۲. تهران: توس.
- دهباشی، علی (۱۳۸۳). *بر ساحل جزیره سرگردانی*. تهران: سخن.
- رستمی، فرشته (۱۳۹۲). «گزاره‌های شعاری و زمینه‌های پیدایش آن در داستان‌های سیمین دانشور برپایه دیدگاه باختین». *فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی*. دوره جدید. س ۵. ش ۱۸. صص ۱۱۱-۱۴۱.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). «تگ‌گویی و داستان ایرانی». *گلستانه*. س ۱۱. ش ۱۳۱. صص ۷۸-۸۰.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴). «تأثیر زاویه دید در ایجاد صدای فرامتن در داستان‌های سیمین دانشور برپایه بخش‌بندی ژرار ژنت». *پژوهش‌های ادبی*. س ۱۲. ش ۴۸. صص ۵۵-۸۸.
- ژنت، ژرار (۱۳۹۱). *آرایه‌ها*. ترجمه آذین حسین‌زاده. تهران: نشر قطره.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۸). *گلستان سعدی*. تصحیح محمد خزائلی. تهران: جاویدان.
- سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی (۱۳۹۲). «روایت دو زن از کوچ دو روشنفکر: غروب جلال و وداع با سارتر». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. د ۱۸. ش ۲. صص ۱۰۹-۱۲۶.
- شریعتی، علی (۱۳۴۹). *کویب (فرهنگ و هنر خراسان)*. تهران: چاپخانه طوس.

- کرمی، موسی و ناصر نیکوبخت (۱۳۹۱). «تحلیل نسبت میان درون‌مایه‌های آثار داستانی سیمین دانشور با پیشینه فرهنگی ایران». *متن پژوهی ادبی*. ش ۵۴. صص ۱۲۳-۱۴۶.
- کرمی، موسی (۱۳۹۲). «تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور». *مطالعات داستانی*. س ۱. ش ۳. صص ۳۷-۴۸.
- گویری، سوزان و تورج رهنما (۱۳۸۲). *در آستانه فصلی سرد*. ج ۲. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۴۸). *تولد دیگر*. ج ۴. تهران: مروارید.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). *ایمان بیاوریم به آغاز فصلی سرد*. ج ۹. تهران: مروارید.
- فلوربر، گوستاو (۱۳۸۴). *مادام بوواری*. ترجمه محمد قاضی و رضا عقیلی. تهران: مجید.
- قبادی، حسین‌علی و فردوس آقاگل‌زاده (۱۳۹۰). «تحلیل گفتمانی جزیره سرگردانی و پیوند معنایی آن با دیگر رمان‌های سیمین دانشور». *ادب پژوهی*. ش ۵. صص ۳۵-۵۷.
- قبادی، حسین‌علی و موسی کرمی (۱۳۹۰). *بررسی و تحلیل گفت‌وگوی بینامتنی آثار روایی سیمین دانشور با نظام فرهنگی ایران*. رساله دکتری. دانشگاه تربیت مدرس. تهران.
- عابدی، محمود و محمد پارسانسب (۱۳۹۰). «روابط بینامتنی در اسکندرنامه‌های منظوم (فردوسی، نظامی، امیرخسرو)». *ادب فارسی*. د ۱. ش ۷ و ۸. صص ۲۷-۴۴.
- غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا و نگار غلامپور (۱۳۸۷). *میخاییل باختین [زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین]*. تهران: روزگار.
- غلامی‌نژاد، محمدعلی و داوود عمارتی‌مقدم (۱۳۸۵). «در غیاب متن: تحلیلی بینامتنی از قلعه ذات‌الصور». *فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*. س ۳۹. ش ۴. صص ۱۰۷-۱۱۸.
- غیاثی، محمدتقی (۱۳۸۲). *نقد روان‌شناختی متن ادبی*. تهران: نگاه.
- محمدی، سایر (۱۳۸۵). *هر اتاقی مرکز جهان است*. تهران: نگاه.
- مک‌آفی، نوئل (۱۳۸۴). *ژولیا کریستوا*. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: نشر مرکز.
- مکاریک، ایرنا (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهرا نجفی و محمد نبوی. تهران: آگه.
- ملک‌محمدی، بهرنگ (۱۳۹۴). «گاف مهم سریال پروانه». *روزنامه رسالت*. ۱۸ آبان ۱۳۹۴.

- مکزی، ریچارد (۱۳۹۳). «پیرامتن‌ها: آستانه‌های تأویل». ترجمه سمانه معادی‌خواه و امین محمد نظری. ویژه‌نامه هشتمین سالگرد انسان‌شناسی و فرهنگ.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *ادبیات داستان: قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان*. چ ۳. تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶ الف). «ترامنتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامه علوم انسانی. ش ۵۶. صص ۸۳-۹۸.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶ ب). «مطالعه ارجاعات درون‌متنی در مثنوی با رویکرد بینامتنی». پژوهشنامه علوم انسانی. ش ۵۴. صص ۴۲۹-۴۴۲.
- نوری خاتونبانی، علی و طاهره صادقی تحصیلی (۱۳۸۹). *تحلیل و مقایسه جایگاه زن در داستان‌های سیمین دانشور و سیمون دوبووار*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه لرستان دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- نوین، حسین (۱۳۸۸). «نقد و تحلیل جامعه‌شناختی عید ایرانی». پژوهش زبان و ادب فارسی. ش ۱۲. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.
- یوسا، ماریو بارگاس (۱۳۸۵). «نخستین رمان مدرن: نقد یوسا بر کتاب مادام بوواری». عبدالله کوثری. روزنامه شرق. ۳۰ فروردین ۱۳۸۵. ص ۲.
- Ābedi, M. & M. Pārsānasab (2011). "Ravābet Beināmatni dar Eskandar-Nāmeḥā-ye Manzom (Ferdosi, Nezāmi, Amir-Khosro)". *Adab Fārsi*. No. 7 & 8. pp. 27-44. [in Persian]
- Abrams, M.A. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. 7<sup>th</sup> Ed. Heinle & Heinle.
- Allen, G. (2001). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Anvari, H. (2006). *Ayin-e Negāresh va Virāyesh*. 2Vol. Tehran: Daneshgāh-e Payāmenur. [in Persian]
- Bakhtin, M. (2012). *Takhaiiol-e Mokāleme-yi: Jostārḥāyi darbāre-ye Roman*. R. Pur-Āzar (Trans.). Tehran: Ney. [in Persian]
- Belzi, K. (2005). *Amal-e Naqd*. A. Mokhber (Trans.). Tehran: Qesseh. [in Persian]
- Chekhof, A. (2009). *Dāstān-e Zanān*. Abdol Hosein Noshin (Trans.). Tehran: Jāmi. [in Persian]
- Cuddon, J.A. (1979). *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth. Middlesex Penguin Books Ltd.
- Daneshvar, S. (2001 a). *Jazire Sargardāni*. Tehran: Khārazmi. [in Persian]
- \_\_\_\_\_ (2001 b). *Sārebān-e Sargardān*. Tehran: Khārazmi. [in Persian]
- \_\_\_\_\_ (2001 c). *Su va shun*. 15<sup>th</sup> Ed. Tehran: Khārazmi. [in Persian]

- \_\_\_\_\_ (2001 d). *Be Ki Salām Konam?*. 5<sup>th</sup> Ed. Tehran: Khārazmi. [in Persian]
- \_\_\_\_\_ (2002). *Shahri Chon Behesht*. 7<sup>th</sup> Ed. Tehran: Khārazmi. [in Persian]
- Daqiqi, M. (2002). "Sargardāni yek Jire-ye Hamegāni Ast". *Zanān*. No. 86. pp. 32-36. [in Persian]
- Dehbāshi, A. (2004). *Bar Sāhele Jazire Sargardāni*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Doboār, S. (2009). *Jens-e Dovvom*. Sanavi. Tehran: Tus. [in Persian]
- Farokhzād, F. (1991). *Imān Biāvarim be Āghāz-e Fasli Sard*. Tehran: Morvārid. [in Persian]
- \_\_\_\_\_ (1968). *Tavallodi Digar*. Tehran: Morvārid. [in Persian]
- Felober, G. (2004). *Mādām Bovāri*. M. Qāzi va R. Aqili. Tehran: Majid. [in Persian]
- Gaviri, S. (2003). *Dar Āstāne Fasli Sard*. Tehran: Roshangarān va Motāleāt-e Zanān. [in Persian]
- Genet, G. (2012). *Ārāyehā*. Āzin Hosein-Zādeh (Trans.). Tehran: Ghatre. [in Persian]
- Genette, G. & G. Geraham (2006). *Beināmātniāt*. P. Yazdanju. Tehran: Markaz. [in Persian]
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press.
- Ghiāsi, M.T. (2003). *Naqd-e Ravān-Shenākhti Matne Adabi*. Tehran: Neghā. [in Persian]
- Gholām Hoaein Zāde, Gh. & N. Gholāmpur (2008). *Mikhāiil Bākhtin [Zendegi, Andishehā va Mafāhim Bonyādi]*. Tehran: Rozneghār. [in Persian]
- Gholāmi-Nejād, M.A. & D. Emārati-Moghadam (2006). "Dar Ghiāb Matn: Tahlili Beināmatni Az Ghale Zātossovar". *Dāneshkade Adabiāt va Olom Ensāni Mashad*. No. 4. pp. 107-118. [in Persian]
- Hasanli, K. & Q. Sālāri (2007). "Neshānehā-ye Femenism dar Āsār-e Simin Dāneshvar". *Motāleāt-e Zanān*. Yr. 5. No. 1. [in Persian]
- Hoseyni, M. (2006). "Jens-e Dovvom". *Nāfeh*. No. 32. [in Persian]
- Karami, M. & N. Nikubakht (2012). "Tahlil-e Nesbat-e Miān-e Daronmāiehā-ye Āsār-e Dāstāni-e Simin-e Dāneshvar bā Pishine Farhangi-e Irān". *Matn Pazhuhi-ye Adabi*. No. 54. pp. 123-146. [in Persian]
- Karami, M. (2013). "Tahlil-e Beināmatni-e Dāstāne Mār-o Mard Simin-e Dāneshvar". *Motāleāt-e Dāstāni*. Yr. 1. No. 3. pp. 37-48. [in Persian]
- Makafi, N. (2005). *Joliā Kristevā*. M. Pārsā (Trans.). Tehran: Markazi. [in Persian]
- Makārik, E. (2006). *Dāneshnāme-ye Nazaryehā-ye Adabi Moāser*. M. Najafi & M. Nabavi (Trans.). Tehran: Āgah. [in Persian]

- Makzi, R. (2014). "Pirāmatnhā: Āstānehā-ye Taviiil". S. Moādy-Khāh, A.M. Nazari. *Vizhe-Nām-ye Hashtomin Sālgard Ensānshenāsi va Farhang*. Noroz. [in Persian]
- Malek Mohammadi, B. (2015). "10 Gāf Mohemm Seriāl Parvāne". *Resālat*. 18 Ābān. [in Persian]
- Mir-Sādeghi, J. (1997). *Adabiāt Dāstān: Ghese, Romāns, Dāstāne-Kotā, Romān*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Mohammadi, S. (2006). *Har Otāghi Markaz Jahān Ast*. Tehran: Negāh. [in Persian]
- Nāmvar Motlaq, B. (2007 a). "Tarāmatniat Motāle-y Ravābet Yek Matn Bā Dygar Matn-Hā". *PazhuheshNāme-ye Olom Ensāni*. No. 56. pp. 83-98. [in Persian]
- \_\_\_\_\_ (2007 b). "Motāle Erjāat Daron-Matni dar Masnavi bā Roykard Beināmatni". *PazhuheshNāme-ye Olom Ensāni*. No. 54. pp. 429-442. [in Persian]
- Nori-Khāton-Ābādi, A. & T. Sādeghi-Tahsili (2010). *Tahlil va Moghāyese Jāygāhe Zan dar Dāstānhāye Simin Daneshvar va Simon Doboār*. Pāyān Nāme. Dāneshgā Adabiāt va Olom Ensāni. Dāneshgā Lorestān. [in Persian]
- Novin, H. (2007). "Naghd va Tahlil Jāme Shenākhti Eide Irāni". *Pazhuhesh Zabān va Adab Fārsi*. No. 12. Pazhuheshgā Olom Ensāni va Motāleāt Ejtemāi. [in Persian]
- Payandeh, H. (2009). *Naqd-e Adabi va Demokrāsi*. Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Qobādi, H.A. & F. Āqā Gol Zāde (2011). "Tahlil Goftomāni Jazire Sargardāni va Peivand Manāi Ān Bā Digar Romān-Hā-y Simin Dāneshvar". *Adab Pazhuhi*. No. 5. pp. 35-57. [in Persian]
- Qobādi, H.A. & M. Karami (2011). *Barresi va Tahlil Goftegoi Beināmatni Āsar-e Revāi Simin Dāneshvar Bā Nezām-e Farhangi Irān*. Resale-ye Daktora. Dāneshgā Tarbiat Modarres. Dāneshkade Olom-e Ensāni. [in Persian]
- Rostami, F. (2013). "Gozārehā-ye Shoāri va Zaminehā-ye Peydāyesh Ān dar Dāstānhā-ye Simin Daneshvar bar Pāye-ye Dydgāh-e Bākhtin". *Zibā Shenāsi-e Adabi*. Yr. 5. No. 18. pp. 111-141. [in Persian]
- \_\_\_\_\_ (2015). "Tasire Zāviye Did dar Ijād Sedāy-e Farāmatn dar Dāstānhā-ye Simin Daneshvar bar Pāye-ye Bakhsh-bandi-e Gerārd Genet". *Zabān va Adabiāt-e Fārsi*. Yr. 12. No. 48. pp. 55-88. [in Persian]
- \_\_\_\_\_ (2014). "Tak-goyi va Dāstān Irāni". *Golestāne*. Yr. 11. No. 131. pp. 78-80. [in Persian]
- Sa'di, M. (1990). *Golestān-e Sa'di*. M. Khazāeli. Tehran: Ghatre. [in Persian]
- Salimi Kochi, E. & F. Sokot-Jahromi (2012). "Revāyate Do Zan Az Koch-e Do Roshanfekr: Ghrob Jalāl va Vedā bā Sārt". *Pazhuhesh-e Adabiāt-e Moāser-e Jahān*. pp. 109-126. [in Persian]

- Shariati, A. (1969). *Kavir. Farhang Va Honar-e Khorāsān*. Chāpkhān-e Tus. [in Persian]
- Tadih, J.E. (1999). *Naq-e Adabi dar Qarn-e Bistom*. M. Nonahāli (Trans.). Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Tank, R. (2012). *Darāmadi Jāme bar Nazariehā-ye Femenisti*. M. Najm Erāqi (Trans.). Tehran: Ney. [in Persian]
- Todorov, T. (2009). *Botiqā-ye Nasr: Pazhuheshhāyi No darbāre-ye Adabiāt*. A. Ganjipur (Trans.). Tehran: Ney. [in Persian]
- Yosa, B. (2006). "Nokhostin Romān Modern: Naghd Yosa bar Mādām Bovāri". A. Kosari. *Shargh*. 30 Farvardin. p. 2. [in Persian]