

بینامتنیت در شرق بنفشه اثر شهریار مندنی پور

فاطمه حیدری^۱، بیتا دارابی^{۲*}

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

پذیرش: ۹۱/۸/۲۲

دریافت: ۹۱/۶/۲۰

چکیده

مقاله حاضر تلاشی است در جهت یافتن ردپای متون دیگر و 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 می‌سازد و بنابر 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 این نشانه‌ها می‌توان جنبه‌های بینامتنی را تشخیص داد و منابع آن را شناخت. این تحقیق با استفاده از روش تحلیلی و بر اساس 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، تذکره الاولیا، بوف کور و ... که در پاره‌ای موارد ماهیت تقلیدی پیدا می‌کند اتفاقی نبوده 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، 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 به عنوان نظریه‌ای امروزی از مهم‌ترین دست‌آوردهای این مقاله است.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، ترامتنیت، پیرامتنیت، ورامتنیت، سرمتنیت، زیرمتنیت.

۱. مقدمه

مقاله حاضر تلاشی است در جهت بررسی بینامتنی داستان *شرق بنفشه* اثر شهریارمندی پور. نگارندگان پس از تعریف بینامتنیت^۱ از دیدگاه نظریه پردازان برجسته^۲ این راستا از جمله کریستوا^۳، بارت^۴، ژنت^۵ و تقسیم بندی‌های او از جمله ترامتنیت^۶، پیرامتنیت^۷، سرمتنیت^۸، زبرمتنیت^۹، به بررسی بینامتنیت داستان *شرق بنفشه* با برخی متون عرفانی و تاثیرپذیری آن از این متون خواهند 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 حاکی از آن است 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 نحوی دیگر مطرح گردیده و هنر خالق اثر، در بازآفرینی مباحث در شیوه‌ای نوین است. برای مثال مفاهیم عرفانی مضمونی کهن به شمار می‌روند، اما در داستان *شرق بنفشه*، شهریار مندی‌پور به شیوه‌ای نوین و با توسل به نشانه‌های ضمنی، به بیان دوباره این مفهوم می‌پردازد و بینامتنیت این اثر و تاثیرپذیری آن از متون کهن عرفانی قابل تامل است چرا که تاثیر 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 حائز اهمیت است، با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند بدیهی است که ذکر اسامی کتاب‌های ذکر شده در متن، امری اتفاقی نبوده و پس از بررسی هر یک 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 می‌شود پس از آن بوف کور، *شازده کوچولو*، *لیلی و مجنون*، *حُسن و دل*، *غزلیات شمس*، *منطق الطیر*، *دُن کیشوت*، *آناکارنینا*، *تذکره الاولیا*، *هشت کتاب*، *خیام*، *تولدی دیگر* و *بار هستی* از کتاب‌هایی هستند که راوی از آن‌ها نام می‌برد و حکایتی طنزآمیز از *فیه مافیه* مولوی (مندی پور، ۱۳۸۷: ۲۵) ولی به صورت دگرگون شده چنان که شیوه مولانا در این گونه

موارد است ذکر می‌کند. بدین ترتیب راوی با ذکر نام کتاب، روایت و یا عبارت و اصطلاحی، به بازگویی روایتی می‌پردازد که بُن‌مایه‌ی اصلی آن، چیزی متفاوت از بُن‌مایه داستان *شرق بنفشه* نیست، زیرا در هر اثر نحوه‌ی مرگ شخصیت‌های اصلی، مانند مرگ «ذبیح» و «ارغوان» در داستان *شرق بنفشه*، خواننده را به سوی درک مفهوم اصلی و مشترک در میان همه‌ی آثار، که همان «هستی در نیستی» و یا به عبارتی پا نهادن در «وادی هفتم» یا «فنا»، در مفهوم عرفانی آن است سوق می‌دهد. در *شرق بنفشه*، 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 وجود این که هیچ اشاره‌ مستقیمی در تأثیرپذیری این اثر با آثار مورد بحث وجود ندارد اما این سؤال مطرح است که آیا این تأثیر پذیری و رابطه بینامتنی آگاهانه است؟ و آیا بررسی این اشتراکات مخاطب را به پیام خاصی می‌رساند؟ پیش فرض این سؤال که مقاله بر آن استوار شده است این است که با بررسی و نقد این اثر می‌توان گفت همسانی پیرنگ این اثر با آثار مورد بحث امری اتفاقی نبوده 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

کتاب *شرق بنفشه (تحلیل ساختاری و محتوایی)*، از سکینه قنبریان، ناشر آیین احمد (۱۳۹۰) به تحلیل مجموعه داستانی *شرق بنفشه* می‌پردازد و همچنین 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 به شمار می‌رود. بینامتنیت از نظریه‌های پر کاربرد 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 و کتاب‌ها و مقالات بهمن نامور مطلق از جمله کتاب *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها* از نشر سخن از دیگر منابع موثر در زمینه مطالعات بینامتنی است و اهمیت آن به سبب تسلط ایشان به

زبان فرانسه و دسترسی به منابع دست اول است. آثار فرهاد ساسانی از جمله مقاله «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن» و همچنین آثار ابوالفضل حری از دیگر منابع سودمند در جهت مطالعات بینامتنی است.

۳. بینامتنیت

نظریه تعامل متنها یکی از مهم‌ترین مباحثی است که همواره مورد توجه پژوهشگران ساختارگرا و پساساختارگرا مانند کریستوا، بارت، ژنت، دریدا^{۱۱}، و ... قرار گرفته است. نظریه پردازان امروزی بر این باورند 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 نتیجه‌ی مطالعات وی درباره‌ی نظریات باختین و تلفیق آن با نظریات زبان شناسی سوسور، مطرح گردید. باختین اعتقاد دارد که زبان پیوسته در حال بازتاب علائق طبقاتی، ملی و گروهی است و هیچ کلامی خنثی نمی‌تواند باشد. (Bakhtin/volosi, 1986: 60-1) اما نظریات کریستوا در عین حال بسیار متأثر از آرای متفکرانی چون بارت است که نظریاتش نقش غیرقابل انکاری در شکل‌گیری مطالعات بینامتنی دارد.

ژراژ ژنت از دیگر نظریه‌پردازانی 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 از 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 متنی دیگر» تعبیر می‌کند. (Gennete, 1997: 1). به عبارت دیگر از دیدگاه ژنت بینامتنیت زمانی اتفاق می‌افتد که بخشی از یک متن در متن دیگر حضور دارد.

اولین زیرشاخه ترامتنیت در تقسیم بندی 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. در گونه‌ی دیگر از بینامتنیت، مؤلف قصد پنهان کردن مراجع خود را دارد.

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 جهت دهی و کنترل می‌کند. این آستانه شامل یک درون متن است که عناصری مانند عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، درآمدها و پی‌نوشت‌ها را در برمی‌گیرد و یک بیرون‌متن 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 تقسیم بندی 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 در واقع گاه حتی بدون نام‌بردن، از آن متن دیگر سخن می‌گوید» (Genette, 1997: 4). توضیحات ژنت در زمینه ورامتنیت بسیار مختصر است و اساس آن بر مبنای تفسیر و تاویل است.

چهارمین تقسیم بندی ژنت سرمتنیت است که به بررسی ارتباط یک اثر با سایر ژانرها، خرده ژانرها، 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.» (همان: ۵).

آخرین تقسیم‌بندی ژنت زیرمتنیت است. این پدیده به اعتقاد ژنت «متضمن هرگونه مناسبتی 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» (همان). 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 مشخصاً 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 «دایره‌ی قسمت»^{۱۴}، «خرقه سوزاندن»^{۱۵}، «سبکباری کردن»^{۱۶}، «رندی»^{۱۷} و ... ابتدای داستان با زبانی استعاری مخاطب را به خوانشی متفاوت دعوت می‌کند، خوانشی که روند آن بی شباهت به رمز گشایی نیست، 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 «دایره‌ی 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 نظریه‌ی «کریستوا» است وی معتقد است در هر متن متون دیگر در سطوح متغیر و کمابیش قابل شناسایی حضور دارند، متنی‌هایی 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 متنی‌هایی از فرهنگ‌های پیشین، می‌توان به بینامتنیت بند اول با اشعار حافظ پی‌برد و با در نظر گرفتن نظریات ژنت درباره بینامتنیت ضمنی-که در آن مؤلف با ذکر نشانه مخاطب را از بینامتنیت آگاه می‌سازد- 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 اندیشه‌ی وی در پیش‌برد داستان پی می‌برد و از این مطلب آگاهی می‌یابد که اندیشه‌ی وی در شکل‌گیری جریان داستان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. ژنت رابطه میان یک اثر و ژانر، خرده ژانر و به طور کلی تقسیم بندی و نظام ادبی را که اثر به آن تعلق دارد و یا تحت تاثیر آن است سَرمَتنیت می‌نامد. سَرمَتنیت 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 دسته بندی متون متمایل به عرفان قرار داد. «آدمم و همین کتابی را که تو در دست داری از قفسه

در آوردم بختیاری گشودم» (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۸). اینجا نقطه‌ای است که جریان اصلی داستان و آگاهی از روند عرفانی آن آغاز می‌شود. راوی، شخصیت درویش ماندنی 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، گل بنفشه در متن مکرر ذکر می‌شوند.^{۱۸} همان طور که در کتاب *فرهنگ سمبل‌های ادبی* آمده است، بسیاری بنفش را رنگ مرگ نامیده‌اند. (Ferber, 2001: 126) با توجه به معنای ارائه شده درباره مفهوم نمادین رنگ بنفش، مخاطب به پیش‌بینی جریانی می‌پردازد که رنگ و بوی «نیستی» دارد، اما نکته‌ی حائز اهمیت، تعریف ما از «نیستی» و یا به عبارتی «فنا» در عرفان و تصوف و طی طریقت است. به عقیده‌ی ابوسعید ابوالخیر: «تصوف، عزتی است، در ذل؛ 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» (محمدابن‌المنور، ۱۳۵۷: ۲۴۲). سلوک صوفیانه از قطع تعلق آغاز می‌شود و نقطه‌ی نهایی آن فنای از خود و اتصال به کائنات و مبدأ هستی است (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۸) «فنا نابودی خویش‌ترین بینی بنده با دیدن قیومی خداست» (ابونصر سراج، ۱۳۸۸: ۳۷۳). «وادی هفتم» یا «فنا» در عرفان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است 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 ادامه‌ی داستان راوی به رمزگشایی حروف نشانه‌گذاری شده می‌پردازد و ناگهان نامه‌ای آشکار می‌شود «حرف‌های نشانده شده را یکایک روی کاغذ نوشتم. چند چند به هم چسباندم. گاهی یکی را جدا کردم به حرف پیشین چسباندم، اگر جلوه‌ی آشنایی نداد، فرقتش را به حرف پسین وصل کردم. ناگهان نامه آشکار شد» (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۸). سپس زبان روایت تغییر کرده و جریان روایت به دست «ذبیح» و زبانی عامیانه شکل می‌گیرد. ورامتنیت بیانگر رابطه‌ی 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** تاثیر 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 شاه کارهای 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 (که گویا اصلاً چنین سوراخی وجود نداشته‌است) منظره‌ای را که همواره نقاشی می‌کرده است می‌بیند و مفتون نگاه دختر (اثیری) می‌شود و زندگی‌اش به طرز وحشتناکی دگرگون می‌گردد.

نحوه‌ی دیدار «ذبیح» و «ارغوان» بی‌شباهت به نحوه‌ی دیدار شخصیت‌های اصلی کتاب **بوف کور** نیست و این مطلب بیانگر رابطه‌ی **ورامتنی** داستان **شرق بنفشه** و **بوف کور** است. «ذبیح» نخستین بار «ارغوان» را از لابه لای شکاف برگه‌دان‌ها می‌بیند با خراشی بر روی کفش راست که نمی‌داند از خارگل است یا سیم خاردار. «ارغوان» گویی خاطره‌ی «زن اثیری» **بوف کور** را برای «ذبیح» زنده می‌کند و این در حالی است که ترس «ذبیح» و درویش از ماهیت «ارغوان» قابل احساس 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 ادامه‌ی رمزگشایی در داستان، مخاطب متوجه تشابه روند طی شده در طول داستان **شرق بنفشه** و دیگر کتاب‌های ذکر شده می‌گردد، 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» بی‌شباهت به روند «اهلی شدن» در داستان **شازده کوچولو** نیست و رابطه‌ی **ورامتنی** و تاثیر 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» پنجره‌ی «ارغوان» را به «سیاره‌ی گل‌سرخ» تشبیه می‌کند زیرا در این داستان شازده کوچولو دل بسته‌ی 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 سیاره‌ی کوچکی است که رویش یک گل سرخ روییده» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷:

۷) در پایان داستان، خواننده دوباره با مفهوم مرگ و طی‌طریقت «شازده کوچولو» برای وصال معشوق، مواجه می‌گردد و بار دیگر «سیاره هفتم» نقش بسیار مهمی در این طی‌طریق ایفا می‌کند و سیاره‌ی گل‌سرخ، 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.

در قسمت بعدی داستان **شرق بنفشه** نویسنده به شرح عشق بی‌حد «ذبیح» می‌پردازد که بی‌شبهت به عشق «مجنون» و شرح پریشانی «ذبیح» و اختلاف طبقاتی «ذبیح» و «ارغوان» که بی‌شبهت به اختلاف قبایل لیلی و مجنون نیست و این امر بیانگر تاثیر جریان داستانی **لیلی و مجنون بر شرق بنفشه** و ارتباط ورامتنی است. داستانی که گویای عشق است و فراق و وصالی که تنها با مرگ صورت می‌پذیرد. «کجا هست توی این دنیای بزرگ که من بتوانم بدون ترس، سیری نگات بکنم و بروم. بروم، همین طور با خیال صورتت بروم و نفهمم به بیابان رسیده‌ام» (همان: ۱۲). اینجا است که تحمل رنج فراق برای «ذبیح» به معنای واقعی دشوار گردیده و درگیر عشقی می‌شود که بی‌شبهت 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 آن قدر نحیف شده بود که از تنش یک کوزه هم در نمی‌آمد» (همان) و در همین بخش نام «خیام» خودنمایی می‌کند، برطبق نظریه‌ی صادق هدایت اندیشه‌ی خیام را می‌توان این گونه دسته بندی کرد: راز آفرینش، ۲. درد زندگی، ۳. از ازل نوشته، ۴. گردش دوران، ۵. ذرات گردنده، ۶. هر چه بادا باد، ۷. «هیچ است»، ۸. «دم را دریاب» (هدایت، ۱۳۴۲: ۵۴). در برخورد با خیام مخاطب با دانشمندی بی‌قرار روبه روست که پیوسته در پویش است و از آن چه آموخته راضی نیست و خرد و دانش پرسش‌های فلسفی او را پاسخ نگفته و جهان هستی برایش مبهم 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 همان گونه که بحث درباره‌ی معنای عرفان، اگرچه عده‌ای بر این باورند که «خیام» را نمی‌توان در زمره‌ی 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 ابوسعید ابوالخیر» در یک صراط قرار می‌گیرند. بدین معنی «خیام» را می‌توان در ردیف عرفای ایران قرار داد. (دشتی، ۱۳۶۲: ۲۲)

با توجه به مطالب ذکر شده درباره‌ی عرفان جاری در کتاب‌های نام برده شده و بررسی بینامتنیت ضمنی، مخاطب با رگه‌هایی از عرفان روبه‌رو می‌شود که در جای جای 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 اینجا است که مؤلف داستان به شرح درد فراقی می‌پردازد که یادآور درد فراق «شمس» و «مولوی» است و بدین ترتیب مخاطب در روند ارتباط و رامتنی این واقعه و داستان *شرق بنفشه* قرار می‌گیرد. سرگشتگی «ذبیح» بی شباهت 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 به سبب عدم درک جایگاه عشاق به ملامت ایشان پرداخته و فراق را سبب می‌شوند، دهان‌هایی خیس از شراب، که به نکوهش مستان می‌پردازند.

اما درباره‌ی 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» (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲). به این ترتیب کتاب بعدی مورد اشاره، *آناکارنینای «تولستوی»* است. *آناکارنینا* کتابی است با درون مایه‌ی عاشقانه که با وصال 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 «وصالی» که در *آناکارنینا* صورت می‌گیرد وحشت دارند و آن را دشمن عشق و سبب نابودی آن می‌پندارد.

پیرامتن چنان‌که ژنت تشریح می‌کند، نشانگر آن عناصری است که در آستانه‌ی متن قرا گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت دهی و کنترل می‌کنند *پیرامتن* نقش‌های مختلفی ایفا می‌کند که راهنمای خوانندگان متن بوده و عملاً بر اساس پرسش‌های ساده‌ای قابل فهم می‌شوند، از جمله اینکه این متن را چگونه باید خواند؟ (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۱-۱۵۰). در داستان *شرق بنفشه* در هر بند، مؤلف به ذکر عباراتی از کتاب‌های مختلف می‌پردازد که روند فلسفی مشابهی را طی می‌کنند و در بررسی هر یک تلاش مؤلف در شکل‌دهی ساختار ذهنی مخاطب در خوانش اثر نمایان می‌شود و بررسی مفهومی این کتاب‌ها ذهن مخاطب را

درگیر سوالات فلسفی و هستی‌شناسانه می‌کند.

در بخشی از داستان *شرق بنفشه* صحبت از راز گل به میان می‌آید «چرا فقط گل را گذاشتی و رفتی؟» (مندی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵). پس از اشاره به گل، نام *هشت کتاب* «سهراب سپهری»، عنوان 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 اندیشه‌ی سهراب سپهری به «تائو» عارف چینی که به حکمت سکوت و آرامش واقف بود و پیروان بسیاری داشت، تائویست‌ها 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 فلسفه‌ی کلی مطرح شده در *هشت کتاب*: (۱. مرگ رنگ، ۲. زندگی خواب‌ها، ۳. آواز آفتاب، ۴. شرق اندوه، ۵. صدای پای آب، ۶. مسافر، ۷. حجم سبز، ۸. ما هیچ ما نگاه) و قوانین «تائو»: (۱. دهانت را ببند، ۲. حواست را نادیده بگیر، ۳. زندگی ات را فراموش کن، ۴. گره هایت را باز کن، ۵. نگاهت را نرم و لطیف کن، ۶. گرد و خاکت را بتکان، ۷. این هویت اصلی توست، ۸. چون تائو باش)، تشابهات بسیاری می‌توان یافت. نگاه «تائو» به بیرون و درون‌نگاهی در لحظه و خالی از واسطه است. او از تمدن عهد خود بیزار بود و خود را به آغوش آسایش-بخش عرفان، تصوف و تفکر باطنی انداخته بود و پیرو آیین بودا زندگی را «شدن»^۱ می‌دید و نه «بودن»^۲ ساکن و راکد (صحرانورد، ۱۳۸۸: ۲). مفهومی که در باب اهمیت «شدن» به نظریات متفکران فلسفه‌ی اصالت وجود^۱، از جمله «ژان پل سارتر»^۲ نزدیک است. این متفکران به شیوه‌ی خود، اساس را در شدن می‌یابند نه در بودن، اما تاکید آنان در این راستا بر «اراده‌ی انسانی»^۳ است و پیرو نظریات «نیچه»^۴، اراده‌ی 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 به راستی «ابرمرد»^۵ «نیچه» است یا «دُن کیشوت»^۶ «سروانتس»^۷؟

بعد از *هشت کتاب* نام *دن کیشوت* مطرح می‌شود چنین به نظر می‌رسد که با ذکر این نام، مؤلف وضعیت انسان را در جهان هستی بی شباهت به وضعیت دن کیشوت نمی‌داند. دن کیشوت سوگنامه‌ی یک انسان نحیف و ناتوان است که با پیکری استخوانی، جامه‌ی 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. اما در این میان مطرح نمودن نام **منطق‌الطیر** و توسل به عرفان و سیر و سلوک عارفانه همچون راه حلی از جانب نویسنده به نظر می‌رسد برای غلبه بر این احساس درماندگی بشری. **منطق‌الطیر** داستان گروهی از مرغان است که برای جستن و 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 این که پس از عبور از هفت مرحله، از میان گروه انبوه پرندگان تنها «سی‌مرغ» باقی می‌مانند و با نگرستن در آینه‌ی حق درمی‌یابند که «سیمرغ» در وجود خود آن‌هاست یعنی به رمزخویشتن خود، که مرکز و بنیاد هستی است دست پیدا می‌کنند:

عین وادی فراموشی بود	گنگی و کبری و بیهوشی بود
صد هزاران سایه‌ی جاوید تو	گم شده بینی ز یک خورشید تو
بحر 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** نوشته‌ی «محمدابن‌یحیی‌سیبک فتاحی نیشابوری»-شاعر و نویسنده‌ی قرن نهم است که به نثری مسجع نوشته شده و خلاصه‌ی منظومه‌ی **دستورالعشاق** اوست - که بیانگر رابطه‌ی **رامتنی** داستان **حُسن و دل** و **شرق بنفشه** است در این بخش مؤلف با بیان نام این اثر به تاثیر روند داستانی آن بر **شرق بنفشه** می‌پردازد. این داستان دو شخصیت اصلی دارد، یکی «دل» و دیگری «حُسن». «دل» فرزند «عقل» است و پدر او را پادشاهی «قلعه‌ی 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 روانه‌ی شهر بدن می‌کند و «خیال»، «دل» را عاشق «حُسن» می‌سازد (صفا، ۱۳۶۴: ۴۵۹). با بیان این داستان، ترس «ارغوان» از ماهیت عشق‌شان محسوس می‌گردد. «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؟ و در این لحظه است که ترس‌ها پررنگ‌تر گشته و مخاطب شاهد رنج‌های درونی دو دل‌داده و فشارهای وارد شده از سوی دیگران می‌گردد، و اینجا نقطه‌ای 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»^{۲۸} است و ذکر این نام از دیدگاه بررسی پیرامنتی ذهن را درگیر سوالات فلسفی می‌کند.

بار هستی در این رمان بار روح آدمی است، و در این کتاب ما با اعمالی نمادین از جانب شخصیت‌ها رو به رو هستیم. آنچه شخصیت‌های کتاب انجام می‌دهند عملی نمایشی است، اما این تنها راه ممکن است، یا می‌بایست هیچ کاری انجام ندهند یا این که فقط به کاری نمایشی اکتفا کنند. در این کتاب کوندرا مطرح می‌کند که برطبق عقیده‌ی «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 درباره‌ی کتاب **بار هستی** و داستان **شرق بنفشه**، علی‌رغم تفاوت‌های ظاهری بسیار، می‌توان به تشابهات این دو اثر، از لحاظ پیام درونی داستان و همچنین، بُعد اجتماعی و فلسفی آن دست یافت.

پس از بررسی تک‌تک آثار نام برده و رسیدن به مفهوم مرگ در انتهای هر داستان، مخاطب قادر به پیش‌بینی مرگ «ارغوان» و «ذبیح» می‌گردد. اما در این قسمت، نام مجموعه‌ی **تولدی دیگر** از «فروغ فرخ زاد» 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 عارفانه‌ی آن، قدم نهادن به منزل آخر یا «فنا».

گراهام آلن معتقد است ژنت در استفاده از زبرمتنیت، به اشکالی از ادبیات رجوع می‌کند که آگاهانه بینامتنی‌اند. استفاده ژنت از این اصطلاح، حاکی از موجودیت ادبیات در «دوم درجه» است، یعنی ادبیات به عنوان بازنویسی غیر اصیل آن چه پیش از این نوشته شده است. زبرمتنیت نشانگر حوزه‌ای از آثار ادبی است که جوهره ژانری آن‌ها در مناسبت‌شان با آثار پیشین بوده و در این میان اقتباس، هجو، مضحکه، هزل و ... اساساً و به صورتی عامدانه و نیت‌مندانه زبرمتنی‌اند، بحث ژنت این است که، معنای آثار زبرمتنی وابسته به دانش خواننده از زبرمتنی است که زبرمتن آن را یا به نحو هزل آمیزی دگرگون کرده یا به جهت 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 نام برده شده امری اتفاقی نبوده و روند طی شده در طول داستان از دیدگاه راوی به نوعی «طی طریقی» عارفانه محسوب می‌گردد، 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 «ذکرمتاخران از مشایخ کبار» بر این کتاب افزوده شده که حالات و سخنان ۲۵ تن از عارفان قرن‌های چهارم و پنجم را در بردارد (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 بر می‌آید که وی معتقد است، «ارغوان» و «ذبیح» با «نیستی» خود به منزل هفتم، که همان «فنا» در طی طریقی است، پا نهاده‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به تعاریف ارائه شده درباره‌ی 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 همه‌ی آن‌ها دست می‌یابد، اگرچه برخی از این آثار متعلق به کشورهای دیگر است اما پس از بررسی تک‌تک کتاب‌های نام برده شده و پی‌گیری ردپای عرفان مشترک در بین آن‌ها و رسیدن به مفهوم مرگ در انتهای هر داستان، به ویژه 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 به شمار می‌رود، مخاطب به این نتیجه دست می‌یابد که مفهوم «فنا» در میان «حافظ»، «خیام»، «شمس»، «عطار»، «سهراب سپهری» و دیگر نویسندگان نام برده شده از جمله شهریار مندی-پور، مؤلف **شرق بنفشه**، مفهوم مشترکی است که هر یک به شیوه‌ی خود به تعریف آن پرداخته‌اند. داستان **شرق بنفشه** از نمونه‌های قابل تامل از دیدگاه بینامتنیت به شمار می‌رود، چراکه تاثیرپذیری از سایر متون ادبی از ویژگی‌های بارز این اثر محسوب می‌شود، در نتیجه با توجه به اشتراکات اثر **شرق بنفشه** با متون ذکر شده از جمله پیرنگ و درون مایه مشترک

می‌توان گفت که این اثر در بسیاری موارد با متون ذکر شده همخوانی و همسانی دارد و این امر به صورت آگاهانه توسط نویسنده داستان در جهت رسیدن به مفهوم هستی در نیستی صورت پذیرفته است. بنابراین خوانش بینامتنی این اثر، ارتباط تنگاتنگ آن با سایر متون تاثیرگذار بر آن را آشکار می‌کند. اما بررسی اثری با مضمونی کهن و شرقی از دیدگاه بینامتنیت به عنوان یکی از ایده‌های محوری در نظریه ادبی معاصر و ملازمت مفهومی کهن و نظریه‌ای امروزی امری نو محسوب گشته و نشان می‌دهد که هر نوشته بینامتنی لزوماً پسامدرن نیست.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Intertextuality
2. kristeva
3. Barth
4. Gennete
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 برای نمونه به چند مورد اشاره می‌شود: «بختیاری گشودمش تا بخوانم» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷: ۸) «بده کام دل حافظ که فال بختیاران زد» (همان: ۱۴۹/۹).

«طره‌ها را از زیر روسری بریزی روی پیشانی‌ات که مثل ماه است» (همان: ۱۱). بگیر طره مه 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 پس کوچه‌های قدیمی شیراز هنوز هم، به هوای دل کوچه پس کوچه‌های سحرگاه «ابواسحاق» به بهار و پاییز «شجاع» خانه و پنجره های قدیمی دارند، تنگ و طولانی، پیچ های ترس محتسب خورده» (همان: ۱۷).

«شراب خانگی ترس محتسب خورده» (همان: ۲۷۴/۸) «راستی خاتم فیروزه بواسحاقی» (همان: ۱۵)



- ۲۰۳/۷) «که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش» (همان: ۲۷۱/۸).
- «هفت صد 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 توبه شکن سر رسیده بود از عطرهايش در امان نیستم» (همان: ۱۸). «بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم» (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: ۳۲/۴). 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...
۱۴. «دایره‌ی قسمت» (مندنی پور، ۱۳۸۷: ۸) در دایره‌ی قسمت اوضاع چنین باشد (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۵۵/۷)
۱۵. «خرقه سوزاندن» (همان) خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت (همان: ۸/۱۸)
۱۶. «سبکباری کردن» (همان) آن به کزین گریوه سبکبار بگذری (همان: ۴۴۲/۵)
۱۷. «رندی» (همان) همیشه پیشه‌ی من عاشقی و رندی بود (همان: ۳۳۰/۶) در پی نوشت همین مقاله برخی دیگر از اشارات ذکر شده است.
۱۸. در **بوف کور**، در دست زن اثری روی قلمدان، گل نیلوفر کیود هست و بر روی گور بی نشان وی نیلوفر کیود ترسیم شده.
- در نمایش‌نامه‌ی **هملت**، لایریتیس برادر افیلیا به کشیش‌شان می‌گوید: «اورا در دل زمین بگذارید باشد که از جسم ظریف و نیالوده‌ی او، گل‌های بنفشه بروید» (Shakespeare, 1992: 234-8).
- «از تنش یک کوزه هم در نمی‌آید.» (مندنی پور، ۱۳۸۷: ۱۳) «به اندازه‌ی برآمدن کوزه‌ای از خاک نگاری» (همان: ۲۰).
- آخر الامر گل کوزه‌گران خواهی شد (حافظ، ۱۳۷۵: ۴۷۳/۲)
- کوزه‌ای که از گور کنده شده‌ی زن اثری پیدا شد: «لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت.» (هدایت، ۱۳۳۶: ۳۱)

19. Becoming
20. Being
21. Existentialism
22. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
23. . Free Will
24. Friedrich Wilhelm Nietzsche
25. Übermensch
26. Don Quijote
27. Cervantes
28. Milan Kundera

۷. منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- ابونصر سراج طوسی، عبدالله. (۱۳۸۸). *اللمع فی التصوف*، ترجمه‌ی مهدی محبتی، چاپ دوم. تهران: اساطیر.
- تولستوی، لئون. (۱۳۸۸). *آناکارنینا*، ترجمه‌ی منوچهر بیدگلی خسته، آخرین چاپ. تهران: نگارستان کتاب.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۵). *دیوان حافظ*. تصحیح خانلری، چاپ دوم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- دشتی، علی. (۱۳۶۲). *دمی با خیام*، تهران: انتشارات اساطیر.
- دوست اگزوپری، آنتوان. (۱۳۸۹). *شازده کوچولو*. ترجمه‌ی محمد قاضی، چاپ یازدهم. تهران: انتشارات شکوفه.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). *پله پله تا ملاقات خدا*. چاپ سی ام. تهران: انتشارات علمی.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۸). *هشت کتاب*. چاپ اول. تهران: انتشارات زوار.
- شهباز، حسن. (۱۳۸۹). *سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان*. چاپ پنجم. تهران: امیرکبیر.
- فرخ زاد، فروغ. (۱۳۶۸). *اشعار کامل فروغ فرخ زاد*. چاپ اول. تهران: انتشارات نوید.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۴). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد چهارم، چاپ سوم، تهران: فردوسی.
- عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم نیشابوری. (۱۳۸۳). *تذکره الاولیا*. به کوشش محمد استعلامی، چاپ چهاردهم. تهران: زوار.
- عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم نیشابوری. (۱۳۸۸). *منطق الطیر*. چاپ هفتم، تهران: سخن.
- کوندر، میلان. *بار هستی*. (۱۳۸۴). ترجمه‌ی پرویز همایون پور، چاپ پانزدهم. تهران: نشر قطره.
- کالر، جان‌تاتان. (۱۳۸۶). *فردینان دو سوسور*. ترجمه‌ی کوروش صفوی، چاپ دوم. تهران: انتشارات هرمس.



- محمد ابن منور. (۱۳۵۷). *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، تصحیح احمد بهمنیار، چاپ اول. تهران: طهوری.
- مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۷). *شرق بنفشه*. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.
- هدایت، صادق (۱۳۶۶). *بوف کور*. تهران: جاویدان.
- هدایت، صادق. (۱۳۴۲). *ترانه‌های خیام*. تهران: طهوری.
- Bakhtin, M. M. / V. N. Volosinov. *Marxism and the Philosophy of language*. L.Matejka and I. R. Titunik. Trans. London: Harvard University Press, 1986.
- Ferber, Michael. *A dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge, 2001.
- Genette, Gerald. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Clude Doubinsky. Trans. London: University of Nebraska Press, 1997.
- Kristeva, Julia. «The Ruin of a poetics 'in Russian Formalism»*. A Collection of Articles a Texts in Translation*. Ed. Stephen Bann and John E.Bowl. Edinburg: Scottish Academic Press, 1973. 101-2.
- Shakespear, Willia. *Hamlet: A Norton Critical Addition*. Ed. cyrus Hoy. 2nd. New York: Norton, 1992.
- دادویی، رضا. (دی ۱۳۹۰). «نگاهی به رمان بار هستی». تهران: *وبلاگ شخصی رضا دادویی*. فروردین ۹۰.
- > <http://rezadadooi.blogfa.com/post-72.aspx><
- صحرانورد، بابک. (فروردین ۱۳۸۸). « نگاهی به شعر سهراب سپهری». *سایت دفتر روشن*. (فروردین ۹۰).
- > <http://daftareroshan.blogfa.com/8806.aspx>