پژوهشـنامه علوم انسـانی: شماره 58، تابستان 1387 «78 ـ 65»
Human Sciences: No. 58, Summer 2008 «131 - 144»

بینامتنیت در رمان‌های پیتر اَکروید

* جلال سخنور
دانشگاه شهید بهشتی

** سعید سبزیان مرادآبادی
دانشگاه آزاد اسلامی

چکیده

مقالهٔ حاضر با استناد به نظریات سوسور، بختین، کریستیوا و بارت مبانی نظری بینامتنیت را ارائه می‌کند. سپس دو رمان پیتر اَکروید را بر مبنای این نظریات بررسی می‌کند. بینامتنیت به ارتباط مضمونی، کلامی، شکلی و ساختاری تعریف شده است، اما صرف پیدا کردن روابط بین متون، نمی‌تواند رهنمودی ارائه کند که فهم متن را روشن‌تر کند. از این‌رو مقالهٔ حاضر به بینامتنیت همچون شکردی نقادانه می‌نگرد که موجد معانی متعدد است. رمان‌های پیتر اَکروید عمیقاً با تاریخ ادبیات ارتباط می‌یابند و فهم آن‌ها صرفاً با تحقیق ژرف در آثار ارجاع یافته مقدور است.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، نقد گفت و گوی، شگرد ژرفنافکنی، خلاقیت، دیگریت، بیانگری

Intertextuality in Novels by Peter Ackroyd

Jalal Sokhanvar
Associate Professor, Department of English Language and Literature
Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University

Saeed Sabzian Moradabadi
M.A, Department of English Language and Literature
Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University (Central Tehran Branch)

Abstract

The article establishes the theoretical framework for intertextuality, drawing on the theories of Saussure, Bakhtin, Kristeva and Barthes. Then, it studies two of the novels by Peter Ackroyd, the contemporary experimental novelist and biographer, in the light of the theories of intertextualitiy. Intertextuality has been defined as the thematic, verbal, formal, and structural interconnectedness, however, merely locating the connections between the texts under question cannot provide a key to the clear understanding of the texts. The present article views intertextuality as a critical strategy that brings about multiple meanings. Ackroyd's novels, intensively, connect with the discourses of history and literature, hence an understanding of them is merely possible by investigating the sources and literary works they refer to.

Keywords: Intertextuality, Dialogic Criticism, Mise en Abyme, Originality, Otherness

---

* دکترای زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه لیل فرانسه. استاد گروه زبان و ادبیات انگلیسی در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی.

مقدمه

پیتر اَکروید متولد 1949، رمان‌نویسی انگلیسی است که در حوزه‌های شعر، نقـد، نمایـشنامه، و به ویژه زندگینامه هم شهرت دارد. وی تا سپتامبر 2007 مجموعاً 41 کتاب را تـألیف کـرد، و رمان‌ها و زندگینامه‌های نوآورانه‌اش ادبیات را وارد عرصه‌های تازه کرده و دیـدگاه‌هـای رایـج دربارهٔ داستان، تاریخ، واقعیـت، و مفهـوم پدیدآورنـدگی و نبـوغ را بـه چـالش کـشیده اسـت. نویسندگان این مقاله برآنند که با بررسی بُعد بینامتنی رمان‌های پیتر اَکروید نـشان دهنـد وی چگونه به ویژگی‌های مذکور دست یافته است. ویژگی‌هایی را که در رمان‌های ایـن نویـسنده بررسی می‌کنیم در کتب نظریه و نقد ادبی به ادبیات پسامدرن نـسبت داده مـی‌شـوند. مقالـهٔ حاضر به بررسی دو رمان اکروید تحت عناوین *چَتِرتُن* و *دان لِنو* و *لایمهاوس گُلِم* می‌پردازد.

بحث و بررسی

مفهوم بینامتنیت برپایهٔ نظریات زبان‌شناختی فردینان دو سوسور شکل گرفت. گراهام اَلن کـه یکی از شارحان فصیح بینامتنیت است (2002) ریشهٔ آن را در نظریـهٔ سوسـور مـی‌دانـد (اَلـن 2000: 2) و تِرنس هاکس می‌گوید هر نشانه‌ای در ارتباط بـا سـایر نـشانه‌هـا عمـل مـی‌کنـد (هاکس 1997: 28) و معنا می‌یابد. به بیان واضح‌تر، معنا جزء ذاتی کلمه‌ها و نشانه‌ها نیست و تفاوت ارجاعی آن‌ها باعث می‌شود ما آن‌ها را از هم تشخیص دهـیم و معنـا را دریـابیم. اَلـن نظریهٔ سوسور را دربارهٔ «نظام زبان به «نظام ادبی» ربط می‌دهد و می‌گوید نویسندگان ادبـی «پیرنگ، ویژگی‌های گونه‌ای، ابعاد شخصیت‌پردازی، صورذهنی، شـیوه‌هـای روایتـی، و حتـی عبارات و جملاتی را از متون متقدم خویش و از سنت ادبیات می‌گیرند» (اَلـن 2000: 11). بـه این طریق متون ادبی خود را به متون پیش از خود متصل می‌کنند و معنـای آن‌هـا صـرفاً در پیوند با انبوه مراجع قابل درک است.

میخائیل بختین در واقع اولین نظریه‌پردازی است کـه مـی‌تـوان بینامتنیـت را تلویحـاً در نظریاتش برداشت کرد، و به تعبیر اَلن بحث از بینامتنیت بدون ذکر نظریـات او نـاقص اسـت. بختین در مخالفت بـا سوسـور، کـه زبـان را موجـودیتی پیراسـته (انتزاعـی) و قـائم بـه ذات می‌دانست، به آن بُعدی اجتماعی می‌دهد (هارلند 1999: 158) و همواره آن را دارای خـصلت «گفت و گویی» بر می‌شمرَد (کلیگز 2006: 136). در تصریح بُعد گفت و گویی متون، به ویژه رمان این‌گونه استدلال، می‌کند که هر عبارت، جمله، یا متن ادبی یـا بـه نوشـته‌ای پیـشگفته

پاسخ می‌دهد یا این‌که نوشته‌های متأخرش را به جواب می‌کِشد. مایکل هالکویست می‌گوید بختین در مخالفت با تاریخگرایان، که اثر ادبی را انعکاس واقعیت تلقی می‌کردند، مفهوم چندصدایی و ویژگی کارناوالیِ رمان را مطرح کرده است (هالکویست 1997: 89 ـ 90). بختین به دیگریت متون اعتقاد دارد. به تعبیر دیگر متون را آلوده به «دیگری‌ها»یی می‌داند که وارد متن می‌شوند. پس محتوای نظریهٔ بختین هم همان است که آلن از نظریات سوسور برداشت کرده است: هر متن در مناسبت و پیوند با متون دیگر قابل درک است. کریستیوا نظریات بختین دربارهٔ بُعد گفت و گویی متن را با نظریهٔ نشانه شناسانهٔ خود پیوند می‌دهد و می‌گوید هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط پیدا می‌کند: الف) در محور افقی، نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد؛ ب) در محور عمودی، متن با متن‌های دیگر و با بافتی که متن در آن شکل گرفته است مرتبط می‌شود. به اعتقاد کریستیوا هر متن تقاطعی (برخوردگاهی) از متون مختلف است که «حداقل» یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباط‌ها پیدا کرد. بنابراین، نویسندگان این مقاله صرفاً به اشاره به روابط بینامتنی بسنده نمی‌کنند، چرا که این کار صرفاً پژوهشی ساده‌بینانه است که ماهیت نقادانهٔ بینامتنیت را نادیده می‌گیرد. بلکه بر این باورند که رابطهٔ بینامتنی را باید رَویه‌ای آگاهانه و نقادانه بدانیم. و لذا می‌کوشند با یافتن این روابطِ بینامتنی، معانی نهفته را بررسی کنند، آلن به تبعیت از کریسیوا متن را نوعی «جریان دلالتی» می‌بینند که «در آن فرایند شکل‌گیری معنا ثابت نیست و همواره به تعویق می‌افتد» (آلن 2000: 65). این اعتقاد کریستیوا هم‌سو با نظریهٔ پساساختارگرایانهٔ ژاک دریدا است که آن را در قالب اصطلاح دورگه و آمیختاریِ تفاویق[1] مطرح کرده است. دریدا می‌گوید معنای هر دال به دالِ بعد از آن بستگی دارد و این وابستگی دال‌ها تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. کریستیوا نیز از بینامتنیت چنین جریانی را در نظر دارد: معنای هر متن در خود آن تمامیت نمی‌یابد بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد. از این‌رو معنای هر متن ادبی متصل و وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متونی ادبی و غیرادبی است که آن متن در بافت آن‌ها شکل گرفته است.

نقش رولان بارت در نظریه‌های بینامتنیت این است که «هر متن از نظام نوشتارهای گوناگون شکل می‌گیرد» (نقل در آلن 2000: 67). وی می‌افزاید که رابطهٔ بینامتنی یا تلمیح

---

1 ـ این اصطلاح در مقابل Différance به‌کار رفته و از آمیزهٔ دو واژهٔ «تفاوت و تعلیق» ساخته شده است. *ر.ک.* ایبرمز 2005: 74.

ضرورتاً با ذکر منبع صورت نمی‌گیرد. به عبارتی متن متشکل از «نقل قول‌های بدون علامت نقل قول» (همان: 69) است. نظریهٔ دیگر بارت، که طی آن «مرگ نویسنده» را اعلام کرد، انتقادگونه‌ای است از برداشت‌هایی که درصدد تعیین معنای واحد متن میباشد. چنان‌که تانی بِنِت به درستی اشاره می‌کند، اگر برای متن نویسنده و صاحب در نظر بگیریم، صاحبی که کلمات و مضامین را با قدرت خلاقهٔ منحصر به فرد آفریده است، در واقع، به تعبیر بارت، «معنا را بر متن تحمیل می‌کنیم» (نقل در بِنِت 1990: 14). از این‌رو بارت متن را «فضا» یا محلی چند بُعدی می‌داند که مجموعه‌ای از نوشته‌ها که باهم در ستیزند تلفیق می‌شوند.

بینامتنیت طبق نظر ام.اچ. ایبرمز (2005) از طریق موارد زیر صورت می‌گیرد: «نقل قول‌های صریح و ناصریح، ... تکرار و تغییر ویژگی‌های شکلی و مضمونی، یا صرفاً از طریق مشارکت ناگزیر [در استفاده از] گنجینهٔ سنت‌ها [و قواعد] زبانی و ادبی و روندهایی که از پیش و همواره موجودند و نظام نوشته‌هایی را که ما به آن‌ها حیات می‌بخشیم تشکیل می‌دهند» (ایبرمز 2005: 382). بریگز و بومَن گونه‌های ادبی را ماهیتاً دارای ویژگی بینامتنی می‌دانند (نقل در فرا 2005: 48). با نقل این گفته قصد نداریم بینامتنیت را گونه‌ای ادبی معرفی کنیم، بلکه به اعتقاد ما گونه‌های ادبی ابزاری هستند که متن‌ها از آن طریق با یکدیگر ارتباط بینامتنی پیدا می‌کنند. هر متنی دارای مجموعه‌ای از قواعد ساختاری و سازمانی است که با این رمزگان به گونهٔ ادبی تعلق پیدا می‌کند. بنابراین، مثلاً متنی که از عنصر وحشت سود می‌جوید خود را به گونهٔ ادبی گوتیک یا داستان‌های جنایی پیوند می‌زند. مثلاً بوف کور با استفاده از عناصر غیرواقعی، خود را به مکتب ادبی سوررئالیسم پیوند داده است. وقتی متنی از قوائد و رمزگان گونه‌ای ادبی استفاده می‌کند در واقع به نحوی از متون نوشته شده در آن گونهٔ خاص سخن می‌گوید. از این‌رو می‌توان این ادعا را به نظریات فرمالیست‌ها، به ویژه ولوشینوف، ربط داد که می‌گویند این متن‌ها «سخنانی دربارهٔ متن‌های دیگر، گفته‌هایی دربارهٔ گفته‌های دیگر» هستند (همان). این رویه را باید بینامتنیت دانست، زیرا متون در واقع از طریق شباهت یا تفاوت با متون پیش نوشته شکل می‌گیرند و متون پیش بوده را به یاد ما می‌آورند. این شباهت‌ها در متابعت، و تفاوت‌ها نیز در تغییر قواعد ساختاریِ گونه‌ها ایجاد می‌شوند.

لیندا هاچن منتقد کانادایی می‌گوید «فرارمان تاریخ‌نگارانه» رمانی است که «باید نهانمَتن [یا درونمَتن] داشته باشد» (114). از این‌رو چنین رمانی حائز بُعد بینامتنیتی است. خوانندهٔ

رمان پسامدرن باید کتاب‌های زندگینامه‌ای، انواع فرهنگ جغرافیایی، فرهنگ نام‌های خاص، و دانشنامهٔ آثار نویسندگان و شعرا را در کنار خود داشته باشد تا هر زمان که به نام کتابی، شعری، منطقه‌ای، شخصیتی یا واقعه‌ای می‌رسد دربارهٔ آن بخواند مبادا که نویسنده اطلاعات تحریف شده در اختیار او بگذارد. کسی که در رمان‌های تاریخ‌نگارانه، داده‌های تاریخی (ادبی و غیرادبی) را پیدا نکند از درک چنین رمان‌هایی به دور خواهد بود. این رَویهٔ پسامدرنی گامی روشنگرانه برای به میان کشاندن خواننده است تا صرفاً برای سرگرمی و لذت «ساده یافت» رمان نخواند.

چَترتُن (1987)

چترتُن شاعری انگلیسی قرن هجدهم، به نقل از یان اَوزبی، در سال 1752 متولد شد و اولین شعرش را در هفده سالگی منتشر کرد و آن را به فردی به نام تامِس راولی نسبت داد. وی در سال 1770 در سن هجده سالگی از یأس خودکشی کرد (اَوزبی 1996: 74). این «واقعیت» در کتاب‌ها و در اذهان خوانندگان ادبیات «واقعیتی» مسلم و پذیرفته شده است. تصویری منسوب به چَترتُن هست که مدت‌های مدید (و برخی هنوز هم) آن را متعلق به این شاعر دانسته‌اند. اما این نقاشی در واقع تصویر جُرج مِردیث، نویسندهٔ رئالیست است که هِنری والیس قریب به یکصد سال پس از مرگ چترتُن، او را به تصویر کشید. رمان اَکروید هنر نقاشی رئالیستی را به یک بینامتن تبدیل کرده است. تفسیر این عنصر بینامتنی را به بعد از شرح محتوا و نوآوری‌های آوانگاردی اَکروید موکول می‌کنیم.

در آغاز رمان، زندگینامه‌ای تک صفحه‌ای آمده است که با تاریخ رسمی و پذیرفته شدهٔ زندگی چترتن مطابقت می‌کند. این متن در خواننده چنین توهمی را ایجاد می‌کند که داستان واقعی است و داده‌های تاریخی آن قابل اعتماد است. این متن «پیشاداستانی» نخستین بُعد بینامتنی رمان اَکروید است که به کتاب‌های تاریخ ادبی و دانشگاهی ارتباط یافته است. تواریخ درسی و رسمی «ساده‌لوحانه» بر این مبنا شکل می‌گیرند که «حقیقت» را بیان می‌کنند و خوانندگان هم منفعلانه آن‌ها را می‌پذیرند. از طرفی، این متن پیشاداستانی، رمان اکروید را به رمان‌های تاریخی والتر اسکات و دیگران نیز ربط می‌دهد که متن موثقی را در آغاز رمان خود می‌آوردند.

چَترتُن رمانی پیچیده با ساختاری آشفته است که در آن چند خط داستانی درهم تنیده‌انـد. این پیرنگ‌های چندگانه مضامینی مشترک دارند و همچون آینه‌های «ژرفنافکن»[2] همدیگر و مضمون فلسفی داستان اصلی را منعکس و برجسته می‌کنند. این رمان با طـرح درون‌مایـه‌ای واحد سه پیرنگ اصلی را که به سه قرن متفاوت تعلق دارند (18، 19، و 20) درهم می‌آمیـزد. آموزهٔ اصلی این رمان حاکی از این است که هنر و ادبیات از طریق تقلید شـکل مـی‌گیرنـد و خلاقیت افسانه‌ای بیش نیست. بنابراین، رمان چترتُن رمانی است دربارهٔ ماهیت هنر و ادبیات. پیرنگ اصلی رمان به زنـدگی و درگیـری ذهنـی چـارلز ویچـوود، شـاعری در قـرن بیـستم، می‌پردازد که تصویری از تامس چترتُن (اثر والیس) پیدا می‌کند. وی بعداً تـصویری از مـردی میانسال را پیدا می‌کند که با تصویر اول چترتُن شـباهت دارد. ویچـوود سـپس بـا تحقیقـاتی فراگیر در دست‌نوشته‌های چترتُن و سندهایی دیگر، این دو نقاشی را به هم ربـط مـی‌دهـد و نتیجه می‌گیرد که چترتُن در سن 17 سالگی خودکشی نکرده است. ویچـوود اسـنادی را پیـدا می‌کند که چترتُن، همان‌طور که اشعار 17 سالگی‌اش را به فردی به نـام راولـی نـسبت داده، اشعار دیگری را نیز با نام ویلیام بلیک، کوپر، و تامس گِرِی و چند شاعر دیگـر سـروده اسـت. این کار اَکروید تحریف واقعیت‌هایی است که ما آن‌ها را مسلم پنداشته و به ذهن سـپرده‌ایـم. اکروید در این تحریف واقعیت تلویحاً این نظر را برجسته می‌کند که خلاقیت در یافتن افکـار جدید و نوپدید نیست، بلکه خلاقیت را می‌توان «از آثار دیگران به‌دست آورد» (اکروید 1976: 61). به اعتقاد اَکروید خلاقیت در فردیت نیست بلکه اتفاقاً «اولین اصل تخیل این اسـت کـه هنرمند کسی غیر از خودش باشد» (همان: 163). نظریهٔ تأثیرپذیری، تقلید و بینامتنیـت بـرای خلق اثر تازهٔ ادبی در رویهٔ شخصیتی به نام هَرِیت اسکروپ در رمان چترتُن واضح اسـت. وی دو مصراع از ویلیام وردزورث را تعمداً به غلط نقل می‌کند تا مناسب مضمون و مقـصود مـورد نظر خودش باشد. مصراع‌های مذکور که وردزورث آن‌ها را بـه یـاد چتـرتُن شـاعر جـوانمرگِ پیشارمانتیک سروده از این قرارند: «در سرخوشی بودن/اما در پایان یأس مـی‌آیـد و جنـون.» این نقل تحریفی حاکی از این است که نویسندگان با هدف گفتن مـضامین تـازه مـضامین و جملات نویسندگان متقدم را آثار خود می‌آورند. این ادعا در راسـتای نظریـهٔ جولیـا کریـستیوا دربارهٔ بینامتنیت است: هر متن صورت تغییریافتهٔ متنی دیگر است و در بینامتنیت باید حـداقل یک معنای ثالث حادث شود. دیدگاه کریستیوا در گفته‌های شخصیت دیگری از چترتُن به نام

2 - Mise en abyme

فیلیپ اسلَک واضح‌تر می‌شود. این شخصیت نیز مانند سایر شخصیت‌های داستان به نحوی با ادبیات و هنرها درگیر است. وی رمانی را نوشته و از آن ناامید است و آن را یـک اثـر خـلاق نمی‌داند:

او دست به تألیف رمانی زده بود اما آن را رها کرد. صفحاتی را که توانسته بود بنویسد بـه نظـر خودش پر از صور ذهنی و عباراتی از نویسندگانی بود که وی آن‌ها را تحسین کرده بود. این اثر بـه نوشته‌ای سرهَمشُده از صداها و سبک‌های دیگران تبدیل شده بود (چترتُن 1987: 70).

عبارت سرهَمشُده در این جملات به معنی بینامتنیت، و حـاکی از دیگریـت اسـت. امـا در همین که فیلیپ اسلَک رمانش را ناتمام رها می‌کند نکتهٔ زیرکانه‌ای نهفته است کـه زیربنـای تفکر سنتی و مکتب ادبی رمانتیسیزم است. در این مکاتب خلاقیتِ نوآورانه مهـم‌تـرین اصـل ادبی و هنری است، کما این‌کـه ویلیـام وردزورث اشـعارش را برآمـده از «غلیـان خودجـوش احساسات قوی» معرفی می‌کرد. اسلک در رمان آکروید چنین دیدگاهی دارد و همین موضوع که نمی‌تواند «صدای خود را در میان صداهای دیگر تشخیص دهد باعث می‌شود طـرح خـود را رها کند» (همان). در اینجا مناسب اسـت از نظریـهٔ «دلهـرهٔ تـأثیر» هارُلـد بلـوم، منتقـد و نظریه‌پرداز امریکایی، سخن به میان آوریم. بلوم می‌گوید شاعران متأخر همـواره گرفتـار ایـن ترس درونی‌اند که مبادا از شاعران متقدم تأثیرپذیرند و مبادا اثرشان بدیع نباشـد. ایـن نظریـهٔ بلوم مبتنی بر نظریهٔ زیگموند فروید دربارهٔ «عقدهٔ اُدیپ» می‌باشد (هـاثورن 1996: 251) کـه در آن شاعر همیشه دچار احساس دوگانه نسبت به شـاعر پـیش از خـود اسـت. اسـلک بنابـه احساس تحسین‌آمیز خود برای نویسندگان متقدم عبارات آن‌هـا را در اثـر خـود آورده و آن را بینامتنی کرده است. از طرفی، به علت حس نفرت از تأثیرپذیری، و نیز ترس از تبـدیل شـدن به یک نویسندهٔ درجه دوم سعی می‌کند تأثیر نویـسندگان قبلـی را از بـین ببـرد، امـا دیـدگاه رمانتیک او خلاقیت و نوآوری اثرش را به کلی نابود می‌سازد، و استعاراً هرگونه نشان از پدر ـ نویسنده یا نویسندهٔ متقدم را ویران می‌کند. رمان آکرویـد ادعـای نـوآوری را، نـوعی دروغ یـا ساده‌لوحی می‌انگارد و استیصال اسلک در ارائهٔ نهـایی اثـری ادبـی همـین نکتـه را برجـسته می‌کند. از این‌رو می‌توان گفت در این رمان آکروید (و سایر رمان‌هـای او) خلاقیـت بـه مـدد تقلید حاصل می‌شود، و این نکته را می‌تـوان در تعریفـی کـه مـارتین کویـل و جـان پـک از بینامتنیت می‌دهند دید: «هر متنی می‌کوشد که معانی گذشته را از نو شـکل دهـد» (کویـل و پک 2002: 143).

اَکروید از شگرد آینهٔ ژرفنافکن سود می‌جوید و به کـرّات بـر نگرشـش دربـارهٔ بینامتنیـت تأکید می‌کند. این موضوع در پیرنگ‌های چندگانه‌ای نهفته است که در همهٔ آن‌ها ایـن نکتـه پیداست: ادبیات ماهیتاً تکرارِ تکرار شده‌ها است و «همه چیز رونوشته [از آثـار قبلـی] اسـت» (چترتُن 1987: 70). آینهٔ ژرفنافکن شگردی روایی است که در آن یـک (یـا چنـد) روایـت در درون روایتی دیگر (اصلی) می‌آید که همانند آینه وضعیت یا مضمون روایت اصلی را منعکس می‌کند. گویی شیء را میان دو آینهٔ موازی قرار می‌دهـیم تـا از آن بـی‌نهایـت شـیء تـصویر بازتولید شده ببینیم. به عنوان مثال، هریت اسکروپ، شخصیت داستانی رمانِ چتـرتُن، کـه بـا سـرقت ادبـی رمـان‌هـای متعـددی را از دیگـران نوشـته اسـت، در یکـی از کتـاب‌هـایش داستان‌نویسی را نشان می‌دهد که خودش رمانش را ننوشته بلکه نویسنده‌ای اجیر کـرده (یـه عبارتی به یک Ghost writer سفارش داده) که رمانی برایش بنویسد. این روایـت ژرفنـافکن انعکاس‌دهندهٔ وضعیت خود هریت اسکروپ، و در سطحی فراتر بیانگر وضعیت تامس چتـرتُن است که اشعار منتسب به راولی را سروده بود. مثـال ایـن شـگرد در مـورد هریـت اسـکروپ آن‌جاست که فیلیپ اسلک در می‌یابد که او با سرقت از رمان *آخرین نوشته* اثر بنتلی اثر خـود را به پایان برده است. رمان بنتلی در واقع به اولین رمان خود پیتر اکروید تحت عنوان *آخـرین نوشتهٔ آسکر وایلد* اشاره دارد. زیـرا شخـصیت اصـلی آن وضـعیتی هماننـد آسـکر وایلـد دارد: نویسنده‌ای که در می‌یابد گوش‌درد دارد و در پیری‌اش دیگر قادر بـه آفـرینش شـعر نیـست. همان‌گونه که اشعار این شاعر را در دوران پیری زنش می‌سـرود، در آخـرین لحظـات زنـدگی وایلدِ فرضی هم جملات را عاشقش، موریس گیلبرت، می‌نوشت. در اینجا کـه اَکرویـد رمـان خود را به بینامتن در رمان بعدی‌اش بدل می‌کند این نکته درخور تأمل است که تأثیر و تقلیـد یا بینامتنیت صرفاً به معنای استفاده از آثار دیگران نیست. زیرا بـا ایـن شـگرد، اَکرویـد میـان بینامتنیت و سرقت ادبی تمایز قائل مـی‌شـود. بـه عبـارتی ایـن افـشای تـأثیرگیری تلمـیح و بینامتنیت را منفی نمی‌شمارد و لذا اختفای آن را هم لازم نمی‌داند. اَکروید این نکته را چنـین برجسته می‌کند که «حقیقی‌ترین سـرقت، حقیقـی‌تـرین شـعر اسـت» (همـان: 87). بنـابراین اَکروید تقلید را مترادف با هنرِ حقیقت‌مند و اصیل می‌داند. از این‌رو بینامتنیت در تفکر اَکرویـد مفهوم خلاقیت و نبوغ را آن‌گونه که در ذهن شاعران رمانتیک بود به چالش می‌کـشد و نفـی می‌کند. در جایی از رمان آمده است که «چترتُن می‌دانست نبوغ اصیل در ایجاد *ترکیب‌های*... جدید است» [حذف و تأکید در مقاله] (همان: 58). این جملهٔ اَکرویـد دو اصـل مهـم در ایـن

عبارت وردزورث را که شعر «غلیان خودجوش احساسات» است نفی می‌کند: 1ـ شعر (توسعاً ادبیات) برآمده از احساسات است؛ 2ـ شعر خودجوش است. کلمهٔ «ترکیب» در جملهٔ آکروید تلویحاً به معنای نوعی «درهم آمیختن» است که اندیشیده باشد و نه برآمده از فَیَضان احساسات. در جای دیگری از رمان گفته شده «آن‌جا که سنت نیست، هنر صرفاً بدوی است» (همان: 110). این گفته در راستای نظریات تی. اس. الیوت است که در مقالهٔ «سنت و استعداد فردی» می‌گوید اثر برجستهٔ ادبی باید متصل به سلسلهٔ ادبی پیش از خود باشد و با استعداد و قریحهٔ فردی تغییر و برتری یابد. اگر چنان‌که شعرای رمانتیک و مورخان ادبی گفته‌اند چترتُن را شاعری برجسته بدانیم، باید این را هم بپذیریم که چترتُن اشعارش را با سبک و واژگان شعرای دوران میانی ادبیات انگلیس سرود. به عبارتی، نظریهٔ آکروید دربارهٔ آثار نامدار ادبیات که می‌باید مبتنی بر نوشته‌های نویسندگان متقدم باشند در مورد چترتن، و خود آکروید و تی. اس. الیوت نیز صدق می‌کند. در جایی از رمان چترتن، که به زبان خود چترتن روایت می‌شود، آمده است:

من کتاب‌هایی را از قفسهٔ کتاب پدرم بر می‌داشتم... آن‌گاه که قطعه‌ای را از آن‌ها بر می‌گزیدم... پی می‌بردم که این قطعات در کنار هم به روایت جدیدی تبدیل می‌شوند، انگار نوشتهٔ خود چترتُن بوده‌اند (همان: 100).

آکروید مدعی است که تقلید و تغییر به تولید اثر ادبیِ نو می‌انجامد. بارت و کریستیوا از آن جهت که منشأ اقتداری صاحب‌نظرانه و پدیدآورنده برای نویسنده قائل نیستند با آکروید تفاوت دارند. بارت بینامتنیت را «نقل‌قول‌های ناآگاهانه یا نیندیشیده و بدون علامت نقل قول» می‌دانست (نقل در بِنِت 1990: 16)، اما آکروید چنان‌که آمد بر اتصال و ارتباط آگاهانه تأکید می‌کند.

دان لِنو و لایمهاوس گُلِم (1994) (د.ل.گ)

دان لِنو و لایمهاوس گُلِم هفدهمین کتاب و هشتمین رمان آکروید است. این رمان هم مثل سایر رمان‌های آکروید ساختاری پیچیده دارد و در کنار مضامین دیگر عمیقاً به مفهوم بینامتنیت می‌پردازد. بینامتنیت در این رمان از همان عنوان کتاب آغاز می‌شود، چرا که به نام یک کمدین معروف در قرن نوزده اشاره می‌کند که «شوخ‌ترین مرد دنیا» لقب یافته بود. شخصیت اصلی رمان الیزابت کِری است که در کودکی لیزی نامیده می‌شده و در خانواده‌ای

فلاکت‌زده در لَمبَث بزرگ شده است. همین اطلاعات رمان *لیزا اهل لَمبَث* نوشتهٔ سامِرسِت موام را به ذهن تداعی می‌کند. قهرمان هر دوی این رمان‌ها دخترانی با نام مشابه، متولد در یک منطقه، و زاده از مادرانی هستند که از آنان سوءاستفاده می‌کنند آنان را به فساد می‌کِشند و دغدغه سلامت و سعادت آنان را ندارند. هر دو شخصیت از تئاتر تأثیر گرفته‌اند، جامعه آنان را تباه کرده و پایان هر دو اثر با مرگ آنان همراه است. چنان‌که در مورد رمان قبلی گفتیم ما در بررسی بینامتنیت صرفاً به طریق آماری درصدد پیدا کردن ارتباط‌های میان متون ادبی نیستیم، بلکه به تبعیت از کریستیوا این پیوندها را حاوی معانی فراتری می‌دانیم که نقادانه هستند. پیتر اَکروید رمانش را به رمان موام پیوند داده و از پیرنگ آن استفاده کرده تا نقادانه در مورد مکاتب ادبی رئالیسم و ناتورالیسم نظر بدهد. رئالیسم و ناتورالیسم مدعی هستند که واقعیت و زندگی انسان‌ها را «همان‌گونه که هست» نشان می‌دهند و روشی عینیتمند یا بی‌طرف و مبتنی بر قواعد علمی دارند. اما چنان‌که از رمان اَکروید برداشت می‌شود این مکاتب با ساده‌بینی از کنار این نکته گذشته‌اند که آثار و نوشته‌هایشان مبتنی بر اسناد و مدارک و نوشته‌ها و گزارشات و شواهدی است که به‌دست می‌آورند. اَکروید می‌گوید ناتورالیسم یک مکتب نَیآگاهیده است که استدلال‌هایش آمیخته به ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های نهفته در اسناد و متون و شواهدی است که به‌دست می‌آورد. رمان اَکروید نثر جرج گیسینگ، رمان‌نویس ناتورالیست، را نثری «رمانتیک، بلاغتمند، و آرائیده» معرفی می‌کند (د.ل.ل.گ 137). سه صفتی که رمان اَکروید برای سبک گیسینگ بر می‌شمرد تداعی‌گر نوشته‌های ذهنی‌اند نه عینی. بنابراین، ادعای ناتورالیسم و رئالیسم به مطالعهٔ عینی جهان و انسان‌ها به چالش کشیده شده است. به زعم اَکروید ناتورالیسم در آثار گیسینگ ملودرامی و آمیخته به احساسات است: «وی شهر را غرقه در درخشش نور تصویر کرده و بر الگوی نمایش‌های احساسی، ساکنان آن را به قهرمانان صحنه‌ها یا جماعت [بینندهٔ] صحنه‌ها بدل کرده است» (د.ل.ل.گ 137). اَکروید برای این‌که از مکتب رئالیسم انتقاد کند زمانجای رمانش را در دوره‌ای قرار می‌دهد که نویسندگان رئالیست بزرگ همچون دیکنز، گیسینگ، زولا، بالزاک، جیمز و... رمان می‌نوشته‌اند. انتقاد بینامتنی در رمان اَکروید را از زبان کارل مارکس، که یکی از شخصیت‌های رمان است، بهتر می‌توان دید. وی که در کتابخانهٔ موزهٔ شهر لندن مشغول مطالعه است متوجه می‌شود که گیسینگ «متن جذابی را به دفترچه‌اش منتقل می‌کرد» (د.ل.ل.گ 46). جملهٔ مارکس در اینجا بینامتنیت و تأثیر را به ذهن تداعی می‌کند، چرا که

گیسینگ آن متن را گرفته تا در در رمانی به‌کار ببـرد. بنـابراین، گیـسینگ از متـون دیگـران وامگیری می‌کرده است تا این‌که مشاهدات دقیق و عینیتمند را به رمانش وارد کند.

بُعد بینامتنیِ دیگر در رمان آکروید با استفاده از قواعد و رمزگان گونه‌های ادبی ایجاد شده است. چنان‌که گراهام آلِن می‌گوید «ویژگی‌های گونه‌ای» (آلن 2000: 11) یکی از شگردهای بینامتنیت است. بخش وسیعی از رمان آکروید در قالب یادداشتی روزانه به قلم قاتلی اهـریمن صفت (الیزابت) آمده است. این بخـش از روایـت حـاوی جمـلات، صـور ذهنـی و توصـیفات تکان‌دهنده‌ای است که به رمان‌های گوتیـک و داسـتان‌هـای ترسـناک شـباهت دارد. همـین بخش را باید ارتباطی بینامتنی تلقی کرد که با شگردهای مضمونی، صـورخیالی، و توصـیفات خاص به گونهٔ ادبی رمان پلیسی و داستان ترسناک مرتبط اسـت. از طرفـی، جـرج گیـسینگِ داستانی مقاله‌وار نوشته و منتشر کرده است (گرچه هیچ منبع موثقی این اثر را در فهرست آثار گیسنگ نام نبرده و بنابراین از شگردهای روشنگرانه و پـسامدرنی آکرویـد اسـت). گیـسینگِ «داستانی» در این مقالهٔ مجعول قتل را به یک مکتب ادبی ـ هنری رمانتیک ربـط مـی‌دهـد. این نکته را هم بیفزاییم که نظرات گیسینگِ فرضی مبتنی بر آراء تامس دی کوینسی، منتقـد و نویسندهٔ رمانتیک است. گیسینگ در این مقاله می‌گوید مقالهٔ دی کوینـسی بـا عنـوان «در باب هنر زیبای قتل» را باید با نگاه تـازه‌ای خوانـد (د.ل.گ 37). در مقالـهٔ گیـسینگ آمـده است که قتل نوعی بیانگری مافی الضمیر و آفرینشگری هنرمندانه اسـت. بنـابراین، در اینجـا که قتل به مثابهٔ یکی از هنرهای زیبای رمانتیک توصیف شده، ارتباط بینامتنیِ ـ درون‌مایه‌ای با مکتب رمانتیسیزم برقرار شده است. می‌توان از این ارتباط چنین برداشت کرد که همان‌طور که در نظریه وردزورث شعر برآمده از «غلیان خودجوش احـساسات» اسـت، قتـل نیـز نـوعی احساس زیباشناسانه («باشکوه‌ترین احساس زیباشناسانه» (د.ل.گ 191)) است. این تفـسیر، از زبان قاتل واضح‌تر است: «صبح دل‌انگیزی بود، قتلی به مشامم می‌آمد». ایـن مـضمون در رمان آکروید به مقالهٔ ادموند بِرک نیز پیوند می‌خورد. برک در مقاله‌ای تحت عنوان «جستاری فلسفی در منشأشناسی نظریات ما دربارهٔ شکوه و امـر زیبـا» (1757) منـشأ زیبـایی و تجربـهٔ باشکوه را در رعب و ترس می‌داند (ایبرمز 2005: 317). مقالهٔ موجـود دی کوینـسی هـم، در رمان آکروید به یک بینامتن قوی تبـدیل شـده اسـت، بـه نحـوی کـه آن را در دسـت همـهٔ شخصیت‌های آکروید می‌بینیم. رمان آکروید با این مقاله از چند بُعد پیوند بینامتنی یافته است: هر دو به قتل‌های زنجیره‌ای آدمکش‌هایی مـی‌پردازنـد کـه آگاهانـه و بـا احـساسات لطیـف

(«جنایاتی که به ما شعف می‌دهند» (د.ل.گ 191)) قربانیانشان را تصنیف می‌کنند و به سبک زیبایی آن‌ها را می‌کُشند، می‌سرایند و تنِ مُثله شدهٔ آن‌ها را به «تقلیدِ نقیضه‌ای»[3] از جسم انسان باز شکل می‌دهند. هردو اثر از زبان قاتل‌ها و با زبان هنرشناسانه روایت می‌شوند. این ارتباط بینامتنی در رمان آکروید همان مضمون رمان قبلی را برجسته می‌کند: ادبیات بر پایهٔ آثار قبلی اما با تغییر نگاشته می‌شود، آن‌چنان که مقالهٔ دی کوینسی را در پیرنگی متفاوت بیان می‌کند.

آکروید مفهوم بینامتنیت را از محدودهٔ آثار ادبی فراتر می‌برد و به ذهنیت و ماهیت بشر تسری می‌دهد. در رمان‌های آکروید ذهنیت شخصیت‌ها تحت‌تأثیر متونی که می‌خوانند شکل می‌گیرد. شاید این همان ترسی است که افلاطون را واداشت شاعران را از جمهور خود براند. ذهنیت و ماهیت بینامتنی شخصیت‌های اکروید در سه شخصیت رمان *دان لنو* و *لایمهاوس گلم* قابل بررسی است: الیزابت، دان لنو، و مادر الیزابت. مادر الیزابت فرد بی‌مسؤولیت و ریاکاری است که بسیاری از جملات کتاب مقدس را از حفظ می‌داند. وی بدرفتاری با دخترش را با ارجاع به کتاب مقدس توجیه می‌کند. الیزابت متأثر از مقالهٔ دی کوینسی است و قتل‌هایش را عیناً مطابق با شیوه‌های قاتل آن مقاله انجام می‌دهد. و دان لنو که به کمدینی بدل شده است در تلاش برای فهمیدن این‌که چگونه به این ویژگی‌ها رسیده است به دنبال کتاب‌ها و نوشته‌هایی می‌گردد که دربارهٔ گریمالدی نوشته‌اند. گریمالدی خود یک کمدین معروف انگلیسی است که قبل از دان لنو از شهرت بالایی برخوردار بوده است. الیزابت که به قاتلی اهریمنی تبدیل شده در واقع محصول اجتماعی است که فقیران را به این سمت سوق می‌دهد. این تفسیر با جمله‌ای از مارکسِ «داستانی» قابل توجه است که می‌گوید «عامل واقعی قتل در دل تاریخ است» (د.ل.گ 93). این مضمون که اجتماع از افراد هیولا می‌سازد از رمان *فرنکشتاین* نوشتهٔ مری شلی نیز قابل استنباط است. مفهوم ماهیت و ذهنیت متأثر از متون، در داستان کوتاه «زایمان» نوشتهٔ مارگارت اَتوود که شخصیت اصلی می‌گوید «آن‌ها [کلمات] در ذهنم نقش بسته‌اند» و در رمان ساموئل بکت، *نام‌ناپذیر*، مورد تأکید قرار گرفته است که می‌گوید «من در کلمات هستم، از کلمات دیگران ساخته شده‌ام، ...» (نقل در بنت و رویل 1999: 129). کارل مارکسِ داستانی این مضمون را در رمان آکروید قطعی می‌کند: «گاهی فکر می‌کنم از جوهر و کاغذ ساخته شده‌ام» (د.ل.گ 92).

---

3 ـ نک. Parody ذیل Burlesque در *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. نوشتهٔ ایبرمز 2005: 35.

نتیجه‌گیری

بینامتنیت، دست‌کم در آثار نویسندگان پسامدرن، کارکردی نقادانه دارد. هم تولید و هم فهم متون در ارتباط با پیشینهٔ ادبی میسر است. آثار داستانی پیتر آکروید با متون پیش از خود چنان ارتباط دارند که صرفاً با اطلاع از آن‌ها می‌توان آثار این نویسنده را فهمید. با توسل به آراء کریستیوا و بارت در تفسیر رمان‌های آکروید می‌توان چنین استدلال کرد که هر متن ادبی فقط صورت تغییر یافتهٔ متون قبلی است و نویسندگان از یکدیگر الهام می‌گیرند. این ارتباط‌ها یادآور نظریهٔ بختین است که متون ادبی را در گفت و گو با یکدیگر می‌دید. این گفت و گو در رمان‌های پیتر آکروید به نقد مکاتب ادبی رمانتیسیزم، رئالیسم و ناتورالیسم و نویسندگان آن‌ها مبدل می‌شود. آکروید با شگرد بینامتنیت خلاقیت رمانتیک، و عینیت رئالیسم و ناتورالیسم را طرد می‌کند، و طبیعت بشر را چیزی می‌داند که تحت‌تأثیر متون شکل می‌گیرد.

منابع

ایبرمز، ام.اچ. 2005. *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. مترجم سعید سبزیان. تهران: رهنما.

سخنور، جلال. 1381. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: نشر اشتیاق.

کلیگز، مری (زیرچاپ). 2006. *نظریهٔ ادبی*. مترجم سعید سبزیان و الهه دهنوی. تهران: اختران.

Ackroyd, Peter. 1976. ***Notes for a New Culture: An Essay on Modernism***. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.

----------. 1987. ***Chatterton***. London: Hamish Hamilton Ltd.

----------. 1994. ***Dan Leno And The Limehouse Golem***. London: Sinclair-Stevenson.

Allen, Graham. 2000. ***Intertextuality***. London & New York: Routledge.

Bakhtin, Mikhail. 1981. ***The Dialogic Imagination, Four Essays by M.M. Bakhtin***. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Barthes, Roland. 1977. ***Image - Music-Text.*** Trans. Steven Heath. New York: Hill and Wang.

----------. 1981. "Theory of the Text." ***Untying the Text***. Trans. Ian MacLeod. Ed. Robert Young. London: Routledge.

Bennett, Andrew, and Nicholas Royle. 1999. ***Introduction to Literature, Criticism, and Theory***. London: prentice Hall.

Bennett, Tony. 1990. ***Outside Literature.*** London: Routledge.

De Quincey, Thomas. "On Murder Considered as one of Fine Arts." Supervert 32C Inc. 2002 Nhttp://www.quantcast.com/supervert.comT.

Frow, John. 2005. ***Genre.*** New York: Routledge.

Harland, Richard. 1999. ***Literary Theory From Plato to Barthes***. London: Macmillan.

Hawks, Terence, 1997. ***Structuralism and Semiotics***. London: Routledge.

Hawthorn, Jeremy. 2001***. A Glossary of Contemporary Literary Theory***. London: Arnold.

Holyuist, Michael. 1997. Dialogism: ***Bakhtin and His World***. London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 1996. ***A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction***. London: Routledge.

Kristeva, Julia. 1986. ***The Kristeva Reader.*** Ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell.

Maugham, Somerset. 1978. ***Liza of Lambeth***. London: Pan Books Ltd.

Ousby, Jan. 1996. ***Cambridge Paperback Guide to Literature in English***. Cambridge: Cambridge Yniversity Press.

Peck, John and Martin Coyle. 2002. ***Literary Terms and Criticism.*** New York: Palgrave.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی