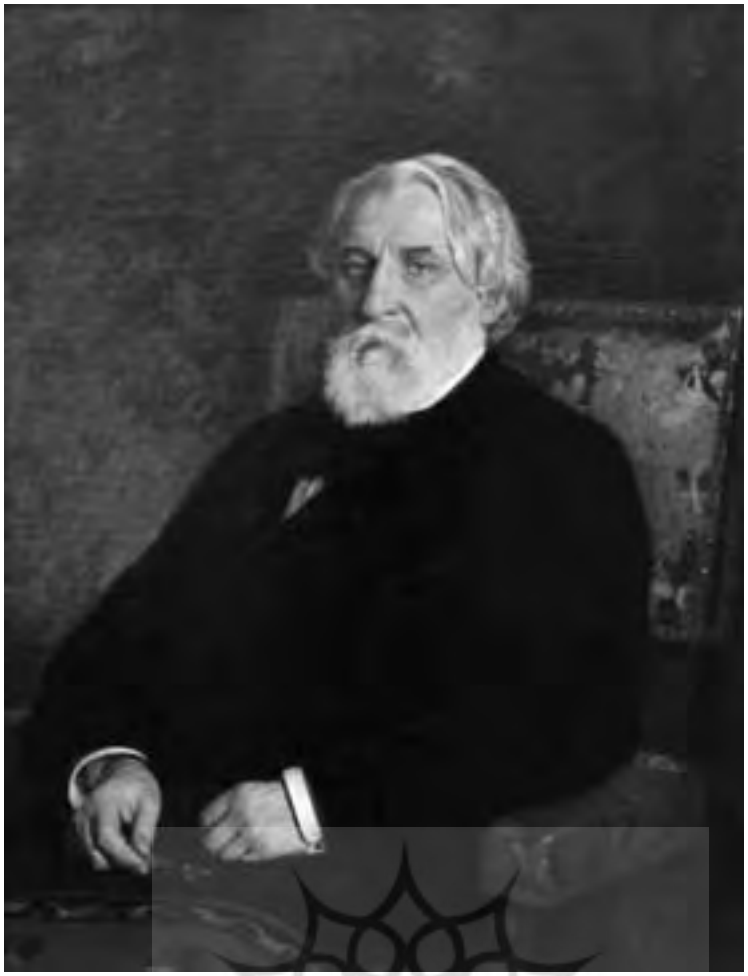

ایوان تورگنیف

بینامتنیت در رمان «سرگشته در دنیای تورگنیف»

نوشتهٔ ویلیام تِرِور/ ترجمهٔ الهه دهنوی

سعید سبزیان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* سرگشته در دنیای تورگنیف
* ویلیام ترور، مترجم الهه دهنوی
* انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۸۶.

اشاره

مقالهٔ حاضر با استناد به نظریات سوسور، بختین، کریستیوا، رولان بارت وهارُلد بلوم؛ مبانی نظری بینامتنیت را در رمان«سرگشته در دنیای تورگنیف» بررسی می‌کند. نگارنده به بینامتنیت همچون یک شگرد نقادانه می‌نگرد که می‌تواند خواننده را به معانی تازه‌ای از متون برساند.

مقدمه

ویلیام تِرِور کاکس، نویسندهٔ ایرلندی به سال ۱۹۲۸ در میچلستُن ایرلند متولد شد. او در سبک‌پردازی توان فوق‌العاده‌ای دارد، به طوری که بروک اَدَمز در گزارشی در نیویورک تایمز نوشته: «در نوشته‌های این نویسنده نمی‌توانید حتی یک جملهٔ بی‌شکوه پیدا کنید.» نیویورکر هم نوشته بود: «ویلیام تِرِور از میان زندگان بلندمرتبه‌ترین نویسنده در زبان انگلیسی است.» این جمله‌ها نوید از آن می‌دهد که تِرِور به اهمیت ادبیِ جویس و بکت و آسکِر وایلد رسیده و در حین حیاتش به فهرست «معتبران ادبی»[1] ادبیات انگلیسی پیوسته است. شخصیت‌ها در آثار او افرادی هستند که آرزوهایشان بر باد رفته و شکست و ناکامی، چنان دنیای واقعی آنها را فروریخته که با خودفریبی و توهّم زندگی را در رؤیا می‌گذرانند. تِرِور تاکنون جوایز بسیاری را از آن خود کرده است.

رمان «سرگشته در دنیای تورگنیف» مضمون ماهیت ادبیات، خلاقیت، تأثیر ادبیات بر خوانندگان، و گریز به رؤیا را با صناعت بینامتنیت نشان داده است. این رمان بر «نهاد» ازدواج در کوچک – شهرها انگشت گذاشته که بیش از آنکه مظهر عشق و آرامش باشد گرایه یا غریزه‌ای فرهنگی است. ترِور نشان داده که در کوچک – شهرها وی از هیچ شهری نام نمی‌بَرَد تا به اَن بُعد ملی یا حتی جهان شمول بدهد – ازدواج سنتی برای کسب آبرو و اعتبار صورت می‌گیرد. در نتیجه ازدواج و شکست ازدواج در آثار ترور، و به ویژه در رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف»، نمادی است برای نشان دادن دیدگاه‌ها و بینش‌ها و اخلاقیات انسان‌های کوچک – شهری.

«سرگشته در دنیای تورگنیف» – مانند آثار جیمز جویس – دنیایی را نشان می‌دهد که دچار فلج اخلاقی است؛ انسان‌های آن حقیرند؛ مرده‌ها از زنده‌ها زنده‌ترند. ساکنان یک شهر کوچک گرفتار جزمیت و تنگ نظری‌اند و همهٔ انسان‌ها و به‌ویژه زنان در خفقان آن گرفتارند؛ ازدواج‌ها از دخالت و کوته فکری نزدیک‌ترین کسان فرو می‌پاشد.

بحث و بررسی

تِرنس‌هاکس می‌گوید هر نشانه‌ای در ارتباط با سایر نشانه‌ها عمل می‌کند (هاکس ۲۸) و معنا می‌یابد. اَلن، نظریهٔ سوسور دربارهٔ «نظام زبان» را به «نظام ادبی» ربط می‌دهد و می‌گوید نویسندگان ادبی «پی‌رنگ، ویژگی‌های گونه‌ای، ابعاد شخصیت پردازی، صور ذهنی، شیوه‌های روایتی، و حتی عبارات و جملاتی را از متون متقدم خویش و از سنت ادبیات می‌گیرند» (اَلن ۱۱). به این طریق متون ادبی خود را به متون پیش از خود متصل می‌کنند و معنای آنها در ارتباط با این انبوه مراجع قابل درک است.

میخائیل بختین در مخالفت با سوسور، که زبان را موجودیتی پیراسته (انتزاعی) و قائم به ذات می‌دانست، به آن بُعدی اجتماعی می‌دهد (هارلند ۱۵۸) و همواره آن را دارای خصلت «گفت و گویی» بر می‌شمرَد (کلیگز ۱۳۶). مفهوم نظریهٔ بختین این است که هر عبارت، جمله، یا متن ادبی یا به نوشته‌ای پیش‌گفته پاسخ می‌دهد یا اینکه نوشته‌های متأخرش را به جواب می‌کِشد. بختین به «دیگریت» متون اعتقاد دارد. به تعبیر دیگر، وی متون را آلوده به «دیگری‌ها»یی می‌داند که وارد متن می‌شوند. پس هر متن در مناسبت و پیوند با متون دیگر قابل درک است. به اعتقاد کریستیوا هر متن تقاطعی (برخوردگاهی) از متون مختلف است که «حداقل» یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباطها پیدا کرد. بنابراین، نویسندهٔ این مقاله صرفاً به دنبال پیدا کردن روابط بینامتنی نیست، بلکه می‌کوشد با یافتن این روابطِ بینامتنی، معانی نهفته را بررسی کند. به عبارتی، رابطهٔ بینامتنی را باید رَویه‌ای آگاهانه و نقادانه بدانیم.

اَلن به تبعیت از کریستیوا متن را نوعی «جریان دلالتی» می‌بینند که «در آن معنا ثابت نیست و همواره به تعویق می‌افتد» (اَلن ۶۵). این اعتقاد همسو با نظریهٔ ژاک دریدا دربارهٔ تفاویق[2] است: اینکه دلالت دال‌ها تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. به اعتقاد کریستیوا نیز معنای هر متن در خود آن محدود نمی‌شود، بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد. از این رو معنای هر متن ادبی متصل و وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متونی ادبی و غیر ادبی است که آن متن در بافت آنها یا در ارتباط با آنها شکل گرفته است.

نقش رولان بارت در نظریه‌های بینامتنیت در این گفته‌اش واضح است که «هر متن از نظام نوشتارهای گوناگون شکل می‌گیرد» (نقل در اَلن ۶۷). وی می‌افزاید که رابطهٔ بینامتنی یا تلمیح ضرورتاً با ذکر منبع صورت نمی‌گیرد. به عبارتی متن متشکل از «نقل قول‌های بدون علامت نقل قول» (همان ۶۹) است.

بینامتنیت طبق نظر ام.اچ. ایبرمز (۱۳۸۷) 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 در آنها متولد می‌شویم تشکیل می‌دهند». چنانکه پیش‌تر می‌رویم، نگارنده نشان خواهد داد که رمان «سرگشته در دنیای تورگنیف» چگونه با بازآوری جملات تورگنیف، و تکرار صحنه‌هایی از سه رمان او به یک رمان بینامتنی تبدیل شده است. در این راستا نهانمَتن‌هایی را از تورگنیف که در رمان ترِور هستند بررسی خواهیم کرد.

ایجاد رابطهٔ بینامتنی، رَویه‌ای پسامدرن است که خواننده را آگاهانه به میان می‌کشاند تا برای سرگرمی و لذت «ساده یافت» رمان نخواند. این موضوع ما را به نظریهٔ رولان بارت دربارهٔ دو نوع متن «نوشتنی» و «خواندنی» می‌رساند که زمینهٔ تحقیق دیگری است.

قهرمان رمان ویلیام ترِور، دختر زیبایی به نام مری لوییس دالون است.

عکس ایوان تورگنیف، اثر نادار

وی دختری آرام و سرخورده و عاری از اعتماد به نفس و درونگراست که به علت تعلق به سنخ خانوادگی پایینتر از همسرش رفته رفته به انزوا کشیده می‌شود و در بطن این خانواده به عنصر بیگانه یا نامتعلق – یا به تعبیر پساساختارگرایان و فمنیست‌ها به «دیگری» – تبدیل می‌شود. او وقتی متوجه می‌شود که با ازدواجش با المر کواری مرتکب اشتباه بزرگی شده است که در یک جامعهٔ سنتی غیر قابل جبران است، عاشق پسر خاله‌اش رابرت می‌شود. وقتی رابرت می‌میرد مری لوییس از شدت اندوه به انزوا کشیده می‌شود. او دیگر در خانوادهٔ شوهر با خواهران المر همنشین و همصحبت نمی‌شود و مانند زن دیوانه در رمان جین ایر به اتاق زیر شیروانی پناه می‌برد و روزگار را در خلوت آنجا به رؤیا می‌گذراند.

عنوان انگلیسی رمان ترِور Reading Turgenev است که معادل دقیق آن «تورگنیُف خوانی» است. مترجم عنوان آن را سرگشته در دنیای تورگنیُف گذاشته است. چنانکه مترجم در مقدمه‌اش توضیح داده، به ابعاد نظریِ نویسندهٔ رمان در انتخاب این عنوان آگاه بوده و تلاش کرده نام تورگنیُف را از عنوان آن حذف نکند. دغدغهٔ او در انتخاب عنوان فارسی – که نشان دهد رمان است – کاملاً موجه و زیرکانه است. وقتی رمان را دوباره و سه باره می‌خوانیم به این نظر می‌رسیم که خواندن رمان‌های تورگنیُف چگونه زندگی مری لوییس را پس از چندین سال متحول می‌کند.

رمانِ ترِور رمانی است که من به تبعیت از مارک کوری، آن را رمان نظری می‌نامم. این قبیل رمان می‌کوشد که در قالب داستان نظریه‌ای را مطرح کند. از این بُعد باید چنین رمانی را فراداستان بنامیم که به تعبیر پَتریشیا وا آگاهانه و عامدانه توجه خواننده را به بُعد نظری خود جلب می‌کند. در این راستا باید رمان ترِور را در دستهٔ فراداستان‌هایی بگذاریم که بُعد فراداستانیِ کمرنگ‌تری از فراداستان‌های رادیکال – از جمله رمان‌های پل اُستر و ریموند فدرمن و سایر پست مدرن‌ها – دارند.

رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» در واقع وصف شگرد خود ترِور است که چگونه رمان‌های تورگنیُف را تفسیر می‌کند. این نظر در شخصیت اول داستان هم تجسم یافته است. ویلیام ترور خود در جایگاه هنرمندی است که به تأثیر از یک نویسنده، دنیایی را تصویر می‌کند. نقش مری لوییس مانند یک آیینهٔ ژرفنافکن است که نقش ترور را در جایگاه هنرمند برجسته می‌کند. آینهٔ ژرفنافکن شگردی پسامدرن است که به تعبیر آندره ژید با تکرار تصویر نحوهٔ شکل‌گیری و خلق رمان را به خواننده نشان می‌دهد. اما از آنجا که ترور نویسنده‌ای پسامدرن به معنای رادیکال آن نیست، پیدا کردن این صناعت‌ها را در آثارش دشوار می‌کند. مری لوییس آینهٔ ژرفنافکن ترِور است. او خیال‌پردازی است که به تأثیر از آنچه خوانده، می‌تواند دنیاهای خیالی قوی‌ای تصویر کند. این نکته را در جایی از رمان می‌بینیم که دوشیزه مالوور (معلم کودکی مری لوییس) از توجه او به شخصیت ژاندارک متعجب می‌شود و همین باعث می‌شود «تا مدت‌ها از خود بپرسد آیا این کودک توانایی بالقوه‌ای داشته که او نادیده گرفته باشد، مثلاً تخیلی که روزی ثمر بدهد؟» (۱۲) چنانکه در بالا گفتیم و در عنوان رمان هم واضح است، این رمان دربارهٔ تفسیر خواننده از داستان‌هایی است که می‌خواند. ترِور با بُعد فراداستانی بسیار قوی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از یک نویسندهٔ بزرگ به عاریه گرفت بی آنکه خود را بی اعتبار کرد. این همان چیزی است که مقالهٔ حاضر سعی در روشن کردنش دارد: بینامتنیت .

چنانکه در بخش نظریِ این مقاله در بالا گفته ام، بینامتنیت به معنی پیوند یافتن دو متن ادبی است. من بینامتنیت را در دو دستهٔ اصلی قابل بررسی می‌بینم: الف) بینامتنیتِ نظری؛ ب) بینامتنیت نانظری. شکل اول می‌تواند آگاهانه یا ناآگاهانه باشد. ولی به هر روی با آنچه من نظری و نانظری می‌دانم متفاوت است. مثلاً مصراع اول شعر حافظ «الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها» آگاهانه به شعری از یزید پیوند یافته است. ولی تا جایی که می‌دانیم حافظ چند قرن زودتر از نظریه‌های پساساختارگرایی این شعر را نوشته است. پس معانی ثانویه و نقادانه از شعر او مشمول «نقد بیش‌خوانی» می‌شود. اما پاراگراف‌های تورگنیف در بطن رمان ویلیام ترور باید رمزیافته باشند و این مقاله در تلاش است این رمزها را بگشاید.

پیش از هر چیز باید اشاره کنم که نقد بینامتنی از متون ماهیتاً باید متکی به نظریهٔ «نقد مبتنی بر واکنش خواننده» باشد. زیرا قرار است از متن فراتر برویم و افق دانسته‌ها و آموخته‌های خود را در تفسیر دخیل کنیم. در همین جا از گونه‌ای رمان هم نام می‌برم که امروزه بسیاری از رمان‌های جدید متکی برآنند: رمانِ تبادلی. این رمان‌ها به گونه‌ای سازمان می‌یابند که تکامل هنری آنها در ارتباط سه سویه میان نویسنده – متن

«سرگشته در دنیای تورگنیف» مانند آثار جیمز جویس دنیایی را نشان می‌دهد که دچار فلج اخلاقی است؛ انسان‌های آن حقیرند؛ مرده‌ها از زنده‌ها زنده‌ترند. ساکنان یک شهر کوچک گرفتار جزمیت و تنگ نظری‌اند و همهٔ انسان‌ها و به‌ویژه زنان در خفقان آن گرفتارند؛ ازدواج‌ها از دخالت و کوته فکری نزدیک‌ترین کسان فرو می‌پاشد.

– خواننده مقدور است. ابداً نمی‌خواهم بگویم رمان تروِر در دست خوانندهٔ ناآشنا به نظریه و نقد ادبی ناتمام و درک نشده می‌ماند. در اینجا بحث از نظریه و لایه‌های زیرین‌تر این رمان است، وگرنه دنیای زیبا و ملموس این رمان «هر» خواننده‌ای را تکان می‌دهد. تبادلی بودن این رمان در این است که کسی که تورگنیُف نخوانده، نمی‌داند تروِر در لایهٔ زیرین این رمان از چه سخن می‌گوید. پس می‌توانیم بگوییم این رمان همان است که رولان بارت، متنِ نوشتنی می‌نامد. متن نوشتنی متنی است که خواننده در خواندن آن منفعل نیست بلکه فعالانه در تکامل متن نقش دارد. این بحث هم موضوع مقاله‌ای دیگر است.

غالب داستان‌های تورگنیُف به موضوع عشق ناکام می‌پردازند. این مضمون به خوبی در نخستین عشق و در غروب واضح است. رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» هم چنانکه در بالا گفته شد، به عشق ناکام می‌پردازد. داستان‌های تورگنیُف و تروِر وصف زندگی لایه‌های عادی اجتماع است.

رابرت که مری لوییس عاشق او می‌شود کسی است که برای مری لوییس سه رمان از تورگنیُف را می‌خوانده است. همین داستان خوانی‌هاست که بعداً بر زندگی مری لوییس سایه می‌اندازد و او را به جنون می‌کشاند. «سرگشته در دنیای تورگنیُف» بر خلاف آنچه ممکن است تصور شود، داستانِ زنی نیست که به شوهرش خیانت کند، بلکه داستانِ عشقی رؤیایی است که مرگ، آن را از مری لوییس می‌گیرد و به او جنون می‌دهد. مری لوییس پس از مرگ رابرت به دارالمجانین پناه می‌برد. این سؤال برای همیشه در ذهن خواننده باقی خواهد ماند که آیا مری لوییس واقعاً دیوانه شد که به دیوانه‌خانه رفت؟ آیا دیوانه خانه جایی امن‌تر از دنیای واقعیِ انسان‌هاست؟ سؤال دوم فقط با این جواب قابل توجیه است که مری لوییس با رفتن به دارالمجانین در واقع این فرصت را به دست می‌آورد که دستکم در توهماتش عشق ورزی کند.

رمان تروِر تصویر بازیِ بی رحمانهٔ سرنوشت است که فردی در کوچک – شهری متولد می‌شود که فرصت‌های زیستن در شادی را به انسان‌ها نمی‌دهد، و در نتیجهٔ همین بازی انسان‌ها – بستگان و همسایه‌ها و همشهریان – بزرگ ترین مانع رها زیستن همدیگر می‌شوند، و همین بازی سرنوشت او را در ازدواج بی عشق گرفتار می‌کند و شوهرش عقیم و بی تمایل به همخوابگی است و در اندک زمانی که مری لوییس به پسر خاله‌اش گرایهٔ دلی پیدا می‌کند رابرت می‌میرد. مرگ رابرت آغاز تراژدیِ زندگی مری لوییس است که متعاقب آن تلاش می‌کند به دنیای خیال پناه ببرد. این تنها شانس مری لوییس برای فرار از رنج تنهایی و بیگانگی در دنیای خشن کوچک – شهر است. تروِر در جای جای رمانش جملاتی را دقیقاً از سه رمان تورگنیُف می‌آورد تا هر از چندگاهی موضوع عشق سرکوب شده را به خواننده گوشزد کند. این جملات میان‌آورده را بینامتن می‌نامیم. هر یک از این بینامتن‌ها – در عین حال – همچون واحدهای درونمایه‌ای عمل می‌کنند. جمله‌های تورگنیُف در حکم واحدهای درونمایه‌ای نقش انتقال معنا را ایفا می‌کنند.

مری لوییس که از دنیای واقعی کوچک – شهری در ایرلند آزرده است، روسیه را سرزمین عشق می‌بیند و گذشته هم در ذهن او از حال مهم تر، معنادارتر، و رمانتیک تر می‌شود. وی هر چه دارد به گذشته تعلق دارد. گذشته‌دوستی مری لوییس را از ساختار روایت «سرگشته در دنیای تورگنیُف» می‌توان دید. رمان از ساختار زمان خطی متابعت نمی‌کند. رمان در دو خط زمانی مطرح شده است. فصل‌های فرد زمان حال را روایت می‌کنند و فصل‌های زوج زمان گذشته را. چیزی که در این راستا بیگانگی مری لوییس را با دنیای واقعی برجسته می‌کند این است که فصل‌های فرد عموماً کوتاهند. یعنی این مضمون را برجسته می‌کند که مری لوییس در «گذشتهٔ از دست رفته» زندگی می‌کند. وقتی توصیفات فصل‌های زوج و فرد را مقایسه می‌کنیم به روشنی می‌بینیم که گذشتهٔ کوتاه عشق مری لوییس با رابرت چه قدر در ذهن مری لوییس با ارزش تر از زندگی با المر کواری همسر واقعی‌اش است. به نخستین پاراگراف از رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» توجه کنید که چگونه رضایت مری را از زندگی در دیوانه‌خانه نشان می‌دهد:

> زنی لاغر اندام...که هنوز پنجاه و هفت ساله نشده، گوشهٔ میز نشسته و با دقت غذا می‌خورد. برش‌های نان کره‌ای برایش نصف شده است، نیمرو برایش تکه تکه شده، و گوشت برش خورده است. بلند زیر لب می‌گوید: «خُب خوشبختی اینه!»(۹)

رمان با این جملاتِ حاکی از اظهار خوشبختی شروع می‌شود اما وقتی در فصل‌های بعدی به این جملات رجوع می‌کنیم می‌بینیم که کنایی بوده‌اند.

درونمایهٔ عشق، پیوند مهمی در رمان سر گشته در دنیای تور گنیُف تروِر و پدران و پسران تورگنیف است. تروِر این ارتباط را از طریق قیاس و تضاد نشان می‌دهد. مثلاً رابرت در کودکی پدرش را از دست داده است ولی آرکادی در رمان تورگنیف پدری دارد که می‌بینیم در آغاز داستان بی‌صبرانه منتظر آمدن آرکادی و دوستش بازاروف است. در عین حال تصویر پدر آرکادی را می‌بینیم که در پیری با زن جوانی عشق ورزی کرده و از او بچه‌ای دارد. تضاد در اینجا در وضعیت مری لوییس با آن زن جوان است. مری لوییس زن مرد میانسالی شده که توان جنسی و عشقی ندارد.

در رمان «پدران و پسران» آرکادی و کاتیا عاشق هم شده‌اند و بعداً هم به وصال می‌رسند. این دو به گورستانی می‌روند و آرکادی برای کاتیا

ویلیام تِرِور

داستان می‌خواند. همین تصویر را در رمان تِرِور هم می‌بینیم. در اینجا وقتی مری لوییس بعد از ازدواج به رابرت تمایل پیدا می‌کند، به اتفاق به گورستان متروکی می‌روند و رابرت داستان‌های تورگنیف را با صدای بلند برای او می‌خواند. تِرِور از صحنهٔ این گورستان همچون یک واحد درونمایه‌ای مکرر استفاده می‌کند تا معنایی را به خواننده انتقال دهد. صحنهٔ گورستان تضاد موقعیتیِ دو جفت عاشق را در رمان ترور و رمان تورگنیف نشان می‌دهد. آرکادی و کاتیا به عشقشان می‌رسند، ما عشق مری لوییس – رابرت – می‌میرد.

تِرِور از صحنه‌ها و شخصیت‌های تورگنیف برای انتقال معنا استفاده می‌کند. مثلاً آنجا که در رمان «پدران و پسران» آرکادی و کاتیا به گورستان می‌روند تا ادبیات بخوانند، بازاروف در گور مدفون است. بازاروف دوست دانشگاهی آرکادی بود. وی فرد رمانتیک و نهیلیستی بود که همهٔ سنت‌ها را مطرود می‌دانست. تصویر بازاروف دو نقش بینامتنی را با رمان ترور بازی می‌کند: الف) برای مری لوییس تداعی کنندهٔ مرگ رابرت است؛ ب) خود بازاروف به نحوی برجسته‌کنندهٔ ناکامی رابرت است. روز قبل از مرگ رابرت، مری لوییس به دیدن او می‌رود. وی بدون «احساس پشیمانی یا اشتباه» بلکه حتی سرمست و شاد«از خطایش (۱۳۹) سوار بر دوچرخه به خانه باز می‌گردد تا اینکه زنی را می‌بیند»که بیرون کلبه‌اش مشغول حرس کردن پرچین گل آویز بود، دست تکان داد و گفت روز زیبایی است.«(همان). تِرِور در همین جا رابطهٔ بینامتنی میان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» و «پدران و پسران» برقرار می‌کند: «مری لوییس که به یاد گل آویز موهای زنی افتاد که مشکی پوشیده بود، در جواب گفت «آره قشنگه، قشنگ».(۱۴۰) چیزی که به یاد مری لوییس آمده است در واقع تصویر اُدینتسوا در رمان تورگنیف است که معشوقهٔ بازاروف بود. تشابه مضمونی در این است که رابرت هم همچون بازاروف در جوانی مُرد. زنِ سیاه‌پوش در این صحنه بازتاب دهندهٔ وضعیت مری لوییس است. هر دو عاشقانشان را از دست می‌دهند.

تِرِور در استفاده از این صحنه‌های تورگنیف فوق العاده تند و زیرک عمل می‌کند: «آن شب چند دقیقه پیش از نیمه شب، رابرت خواب دید که دختر خاله‌اش را در ماه عسل کنار دریا همراهی می‌کند.... رابرت دستش را دور کمر دختر خاله‌اش انداخت و همین طور که در ساحل شنی قدم می‌زدند دربارهٔ پدر او صحبت کردند. در آن لحظه رابرت جان داد» [حذف از من] (۱۴۰). در این بخش از متن شش کلمه‌ای که در پایان این نقل آورده ام نشان بارز اوج هنری ویلیام تِرِور است. او در حالی که خواب رابرت را نقل می‌کند و طوری زمینه را چیده که خواننده در انتظار نقل خواب شیرین یا رنگین عشقی است، در کمترین کلمات (شش کلمه) مرگ رابرت را اعلام می‌کند و فصل را تمام می‌کند و سراغ بخشی دیگری از رمان می‌رود. تِرِور در این صناعت ناگویایی بلاغی برجسته و زبانزد است. صحنه‌ای که مری لوییس زنی از رمان تورگنیف را به یاد آورد و پاراگراف بعد که رابرت در آن جان داد، لحظهٔ ارتباط بینامتنی رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» و «پدران و پسران» است. در این بخش از داستان تصویر مشابه رابرت و بازاروف را دیدیم.

مری لوییس که داستان‌های تورگنیف را از زبان رابرت شنیده است، در خلق دنیاهای خیالی‌اش به نوشته‌های تورگنیف محدود نمی‌شود. وی در همان لحظه که رابرت داستان را برایش می‌خواند، دهقانی را با اسب سفید کوچکی می‌بیند. (۱۲۷) وی بعد از مرگ رابرت که صحنه‌های رمان تورگنیف را به یاد می‌آورد تصویر این دهقان ایرلندی و اسب سفیدش را با تصاویر تورگنیف از گورستان روسی تلفیق و آمیزه‌ای از خیال و واقعیت را ایجاد می‌کند. اسب سفید در فرهنگ ایرلند نماد مرگ است، از همان ابتدا که رابرت و مری لوییس در گورستان با هم داستان می‌خوانند، تِرِور با گنجاندن تصویر این اسب سفید به خواننده پیش‌آگاهی می‌دهد که مرگی در پیش است. چنانکه می‌بینیم این مرگ برای رابرت اتفاق می‌افتد. در این تلفیق فراداستانی و بینامتنی می‌توان تصویر هنرمند را استنباط کرد که چگونه با تأثیرپذیری و ابتکار، هنر تازه‌ای را خلق می‌کند. این بُعد را می‌توان به نظریهٔ هارلد بلوم دربارهٔ دلهرهٔ تأثیرپذیری ربط داد. بنا به نظر بلوم، هنرمند متأخر همیشه در اضطراب تأثیرگیری از هنرمند پیشین است که مبادا کارش به کپی برداری محض تبدیل شود. بلوم شش ساز وکار بازنگرانه را در کار هنرمند متأخر معرفی می‌کند که عامل خلق اثر متفاوت با نویسندهٔ متقدم می‌شود. از این نظریهٔ بلوم و شگرد تِرِور به‌این نتیجه می‌توان رسید که تأثیر ضرورتاً بد نیست. یعنی خلق هنر صِرفاً و لزوماً از الهام به وجود نمی‌آید. یا چنانکه در مقالهٔ دیگری (پژوهشنامهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تابستان ۸۷) اشاره کرده‌ام، در ادبیات صرفاً تعداد محدودی پی‌رنگ یا طرح داستانی بنیادین وجود دارد که هنرمندان به آنها شکل‌های تازه می‌دهند. این نظر در صدد بیان این است که خلاقیت در تقلید هم محقق است. تی. اس. الیوت هم در مقاله‌ای به نام سنت و استعداد فردی بر همین نکته تأکید می‌کند. یعنی نویسنده‌ای خالق ادبیات بزرگ است که ضرورتاً به پیشینهٔ ادبی متصل باشد و در عین حال استعداد ابتکاری و فردی خود را به کار بگیرد.

رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» در بخش‌هایی که به روایت

رمانِ ترور رمانی است که من به تبعیت از مارک کوری، آن را رمان نظری می‌نامم. اینَ قَبیَل رمان می‌کوشد که در قالب داستان نظریه‌ای را مطرح کند. از این بُعد باید چنین رمانی را فراداستان بنامیم که به تعبیر پَتریشیا وا آگاهانه و عامدانه توجه خواننده را به بُعد نظری خود جلب می‌کند. در این راستا باید رمان ترور را در دستهٔ فراداستان‌هایی بگذاریم که بُعد فراداستانی کمرنگ‌تری از فراداستان‌هَای رادیکال – از جمله رمان‌های پل اُستر و ریموند فَدرمن و سایر پست مدرن‌ها – دارند.

گذشتهٔ مری لوییس می‌پردازد، از شگرد سیلان ذهن استفاده می‌کند. در این رمان با تصویر زنی مواجهیم که گذشته را به یاد می‌آورد. ترِور سر نخی را به ما می‌دهد که به رمان تورگنیف مراجعه کنیم. در صفحهٔ ۱۹۷ وقتی مری لوییس خاطراتش را به یاد می‌آورد، مستقیماً از زانایدا نام می‌برد و جمله‌ای را هم نقل می‌کند. رمان «نخستین عشق»[۲] نوشتهٔ تورگنیف هم به شرح ماجرای غمناک عشق ولادیمیر پتروویچ می‌پردازد. ولادیمیر در جمع دوستانش به شرح عشقش در شانزده سالگی می‌پردازد که چگونه متوجه می‌شود پدرش عشق او را می‌رباید و ولادیمیر از این حادثه حیرت‌زده می‌شود: «خدای من! او پدرم بود!» (۷۷). در داستانِ ایوان تورگنیُف با مفهوم رابطهٔ اُدیپی مورد نظر فروید مواجه می‌شویم – گرچه در این رقابت پدر برنده است. ترِور با خوانشِ خودش از این رمانَکِ تورگنیُف نشان می‌دهد که چگونه نویسندهٔ متأخر از نویسندهٔ متقدم الهام می‌گیرد (این تأثیر را در راستای نظریهٔهارلد بلوم مطرح می‌کنم). رابطهٔ بینامتنیِ رمان ترِور با رمانک تورگنیف در وضعیت مری لوییس (در رمان سر گشته در دنیایِ تور گنیُف) و زانایدا (در رمانک نخستین عشق) قابل استنباط است. زانایدا محبوب ولادیمیر بود و با فرد بزرگسالی به وصال رسید که همانا پدر ولادیمیر بود. مری لوییس هم محبوب رابرت بود که با فرد میانسالی (المر) وصلت کرد. قیاسی که من میان این دو شخصیت در نظر گرفته‌ام گویای نظریهٔ بلوم است که می‌گوید نویسندهٔ متأخر تلاش می‌کند آثار تأثیر از نویسندهٔ متقدم را از بین ببرد. از طرفی با جمع نظریاتی که بختین (اینکه متن‌ها با هم در گفت و گو هستند) بارت و کریستیوا (اینکه متن تلاقیگاه متون پیش بوده و متعدد است) و نظریهٔ بلوم (شگردهای بازبینی) به این می‌رسیم که رمان برجسته‌ای مانند «سرگشته در دنیای تورگنیف» حاصل یک خوانش و تفسیر مولد از سوی نویسنده است. متنی که با نویسنده شروع می‌شود و با منِ خواننده به کلیتی قابل درک تبدیل می‌شود. با این تفسیر می‌توان رمان ترِور را نمونهٔ یک رمان نوشتنی برشمرد.

با بازگشت به نظریهٔ تی. اس. الیوت (مبنی بر متصل بودن آثار بزرگ به سنت ادبی ماقبل خودشان و با شرط وجود خلاقیت فردی) وهارلد بلوم به روشنی می‌بینیم که اتصال رمان سرگشته در دنیای تور گنیُف به رمان‌های تورگنیف و شگردهای بازبینی چگونه عملاً در نوشته‌های نویسندگان به خلاقیت می‌انجامد. این همان چیزی است که من حاصل بینامتنیت می‌دانم: خلاقیت در تأثیر است و تقلید رویه‌ای زایا است. این نظر من احتمالاً تضاد با آرای شعرا و منتقدان رمانتیک را به ذهن برخی خواهد آورد. به این معنا که مثلاً اگر این مصراع معروف وردزورث را محک قرار دهیم که می‌گوید:«شعر سیلان خودجوش احساسات قوی است» باید آثار بینامتنی را فاقد خلاقیت بدانیم. اما عبارت دیگری که خود وردزورث در پی این اظهارش – و برای تعدیل این نظریه‌اش– می‌آورد قدری دست ما را در استنباط خلاقیت باز می‌گذارد. وی گفته است:«شعر سیلان خودجوش احساسات قوی است که در سکوت بازگردآورده شوند».

در صفحهٔ ۱۹۷ جمله‌ای را در رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» می‌بینیم که از رمان «نخستین عشق» برگرفته شده است. رابرت می‌گوید «زانایدا تمام روز را آب یخ خورد». اهمیت این جمله در داستان تورگنیف در این است که زانایدا مریض است و به توصیهٔ پزشک نباید آب سرد بنوشد ولی او برای لذتش آب را می‌نوشد. همین تصویر در تضاد با شخصیت مری لوییس است که حاضر نیست برای لذتجویی به شوهرش خیانت کند.

نظریه بلوم دربارهٔ شگردهای تدافعی بازاندیشی – که وام گرفته از نظریه فروید دربارهٔ مکانیسم‌های دفاعی ناخودآگاه است– در مقایسهٔ صحنه‌ای در هر دوی این رمان‌ها واضح است. در «نخستین عشق» زانایدا را می‌بینیم که گل سرخی را به ولادیمیر می‌دهد و در «سرگشته در دنیای تورگنیُف» مری لوییس را در دارالمجانین می‌بینیم که گلبرگ افتاده‌ای را بر می‌دارد. گل سرخ نماد دوشیزگی است. در شعر «رز بیمار» سرودهٔ ویلیام بلیک هم آشکارا وجود این نماد را می‌بینیم:«ای رز تو بیمار شده‌ای/آن کرم نامرئی/ که در طوفان زوزه‌کش شب/ بستر لذتبخش آتشین تو را/ یافته است/ و عشق مرموز ظلمانی‌اش/حیات تو را به تباهی می‌کشد» (ترجمهٔ نگارنده در کتاب فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، نوشتهٔ ابرمز). بعید نیست که خود تورگنیف از این شعر تأثیری گرفته باشد(!؟) وقتی زانایدا گل را به ولادیمیر می‌دهد و به یاد می‌آوریم که وی گل واقعی را به پدر او هدیه می‌دهد. از این موضوع خیانت عشقی قابل استنباط است. در رمان ترِور که مری لوییس گلبرگ افتاده را از باغچه‌ای برمی‌دارد که چیدن از آن ممنوع است، تضاد دو شخصیت را بهتر می‌فهمیم: مری لوییس از لذت بهره‌ای نبرد حتی با همسرش.

بخش دیگری از رابطهٔ بینامتنی رمان «سرگشته در دنیای تورگنیُف» را در در رمانک «در غروب» نوشتهٔ تورگنیف با شخصیت‌های اینساروف و یِلنا می‌بینیم. در آغاز رمان سر گشته در دنیای تور گنیُف که المر – شوهر مری لوییس – در دارالمجانین به دیدار مری لوییس می‌رود، مری لوییس می‌گوید«فکر می‌کردم اینساروف هستی»(۱۱). تضاد یا کنایهٔ موجود در این ملاقات سرکوبی عشق مری را برجسته می‌کند؛ چون اینساروف با دختر مورد علاقه‌اش به وصال رسید، گرچه زود فوت کرد. چیزی که در اینجا نهانمتن است این است که آثار تورگنیُف در واقع داستان بودند و نه واقعی. از این رو شخصیت‌هایش هم غیرواقعی بودند. اما مری لوییس که واقعیت را کنار گذاشته و دنیای خیال را برای زیستن برگزیده است، به شخصیت‌های تورگنیُف واقعیت می‌دهد، یا آنها را فعلیت می‌بخشد. مری لوییس نمونهٔ خواننده‌ای است که تخیل هنری قوی دارد اما هنر را با واقعیت یکی می‌داند. او حتی از این هم فراتر می‌رود و خود را به یکی از شخصیت‌های رمانک

نقاشی ایوان تورگنیف، اثر ایلیا رپین

تورگنیف تبدیل می‌کند. و دوست اینساروف می‌شود. رابرت را به جای اینساروف و خود را به جای یلنا می‌گذارد.

از طرفی در این صحنه که مری لوییس از دیدن شوهرش آزرده می‌شود و از اینساروف نام می‌برد، به مفهوم بیگانگی می‌رسم: بیگانگی از شهر، بیگانگی از خانواده و دوستان، و حتی از جهان واقعی. وی از خانواده و از شوهرش دور می‌شود و به دارالمجانین می‌رود. همین صحنه با رمانَک در غروب نوشتهٔ تورگنیُف پیوند می‌خورد. در داستان تورگنیُف با تصویر دختری روسی مواجه می‌شویم که شوهرش در ونیز می‌میرد و خودش هم دیگر به کشورش باز نمی‌گردد. رابطهٔ بینامتنی «سرگشته در دنیای تورگنیُف» ترِور و «در غروب» تورگنیُف در اینجا دخترانی هستند که بیوه می‌شوند. گرچه به معنای واقعی مری لوییس شوهرش را از دست نداده در واقع زوج عشقی رابرت است که مرده است. اینجا یک رابطهٔ بینامتنی میان دو داستان ایجاد شده است. چنانکه گفتیم، مری لوییس با یلنا شباهت موقعیتی دارد: هردو عاشقانشان را در جوانی از دست می‌دهند. تنها یادگاری که مری از رابرت دارد صدایش است که رمان‌های تورگنیف را برای او می‌خوانده است. از این رو، هر جا در رمان ترِور جمله‌هایی از تورگنیف (عموماً ایتالیک شده) می‌بینیم، نشان حضور رابرت در دل و ذهن مری لوییس است. مری لوییس بعد از مرگ رابرت صدای او را به یاد می‌آورد که از جست و جوی یلنا به دنبال اینساروف سخن می‌گوید. مری لوییس که دنیای خیال و واقعیت را در هم ادغام کرده است، از این پس خود را به جای یلنا می‌گذارد و به جست‌وجوی اینساروف (رابرتِ خودش) می‌پردازد. یلنا هم در رمان تورگنیف عاشق خواندن ادبیات شده است. پس هر دو قهرمان داستان با مدد ادبیات از رنج واقعیت می‌گریزند. مری لوییس در تلاش است تا با خیال‌پردازی، واقعیت دردناک خود را تغییر دهد. مثلاً صحنه‌ای را که المر او را به سینما دعوت کرد، در ذهنش به گونه‌ای دیگر بازسازی می‌کند: به المر پاسخ رد می‌دهد و در عوض با رابرت به جست و جوی حواصیل می‌رود. یا ماه عسل را در کنار رابرت تصور می‌کند که به ایتالیا و فرانسه می‌روند. هر دوی این رمان‌ها از لذت بخشی و شفای ادبیات سخن می‌گویند.

این مقاله در صدد آن نیست که نشان دهد ترِور رمانی را به تأثیر از تورگنیف نوشته است. این بی‌پایه‌ترین ادعاست. در پی این ادعای تند هم نیست که خواننده‌ای که تورگنیف را نخوانده باشد رمان ترِور را درک نمی‌کند. مقالهٔ حاضر به بینامتنیت همچون ابزاری می‌نگرد که می‌تواند خوانندهٔ متبحر را در دست یافتن به معانی بیشتر کمک کند. نظریهٔ دیگری که این مقاله در پی استدلال برای آن است، این است که اثر ادبی ماندگار اثری است که به پیشینهٔ ادبی متصل باشد و با خلاقیت، تفاوت خود را در دیدگاه و در مضامین نشان دهد. خوانندهٔ این مقاله و رمان‌های دو نویسندهٔ مذکور در می‌یابد که رمان «سرگشته در دنیای تورگنیف» و ارتباط بینامتنی آن نمونهٔ خوانش یک ادیب از کار ادیبی دیگر است.

پی‌نوشت

۱. Canon.

۲. این اصطلاح در مقابل différance به کار رفته و از آمیزهٔ دو واژهٔ «تفاوت و تعلیق» ساخته شده است. ر.ک. ایبرمز. ام. اچ. فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ویراست نهم، ۱۳۸۷. ترجمه سبزیان. در مدخل deconstruction.

۳. این رمانک را دکتر ولی الله شادان به فارسی ترجمه کرده است.

منابع و مآخذ

– ایبرمز، ام. اچ. فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ویراست نهم. ۲۰۰۸، مترجم، سعید سبزیان. تهران: رهنما، ۱۳۸۴.

– کلیگز، مری. نظریهٔ ادبی. ۲۰۰۶، مترجم، دکتر جلال سخنور، سعید سبزیان و الهه دهنوی. تهران: اختران، زیرچاپ.

– ترِور، ویلیام. سرگشته در دنیای تور گنیُف، ۱۳۸۶، مترجم الهه دهنوی، انتشارات مروارید.

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

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

Barthes, Roland. Image- Music-Text, Trans. -
.Steven Heath. New York: Hill and Wang, 1977
Theory of the Text.'' Trans. Ian MacLeod.'' -
Untying the Text. Ed. Robert Young, London:
.Routledge, 1981

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