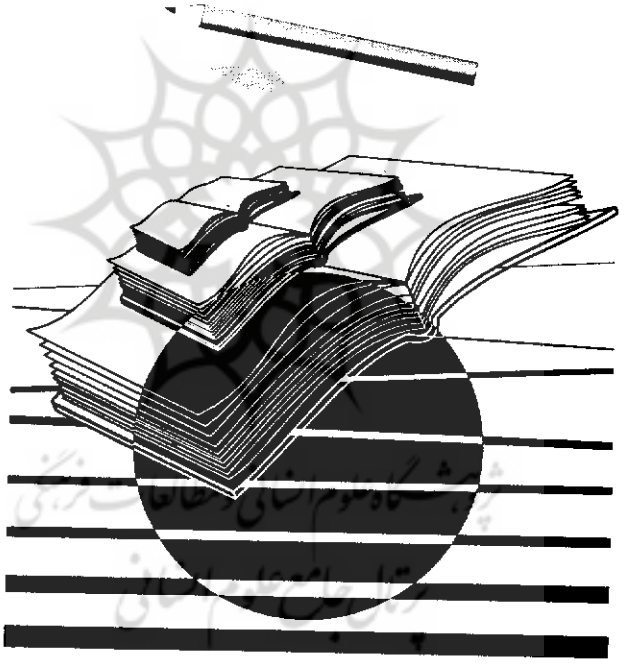
بینامتنی؛ بازخوانی متن با تفسیر امروزی

INTERTEXT

نوشتهٔ راجر ویستر

ترجمهٔ مجتبی ویسی



ایدهٔ درون‌متن (intertext) نخست در اواخر دههٔ شصت (۱۹۶۰) در فرانسه مطرح شد و از آن به بعد، هرروز که می‌گذرد بیش از پیش، به عنوان شیوهٔ مؤثرِ تفکر در باب نحوهٔ تولید متن ادبی و کسب معنا به‌کار گرفته می‌شود. نگرش بارت به متن به مثابهٔ یک شبکه تا حدی به فهم این اصطلاح یاری می‌رساند. پیش از این دیده‌ایم که مؤلف نقش مرکزی خود را در تولید و معنای متن از دست داده است: در فرآیند تفسیری، مرکزیت از مؤلف ستانده می‌شود و متن را مشتمل بر چندین نوشتار می‌دانند که از دل یک رشته گفتمان‌ها سر برآورده باشند، گفتمان‌هایی که خود از قبل، در چرخهٔ این یا آن قالب قرار دارند. هر اتفاقی که رخ دهد لقب خالق بزرگ یا نابغهٔ خلاق به نویسنده تعلق نمی‌گیرد و تنها باید به نام «ترکیب‌کننده» بسنده کرد: کسی که مواد خام زبانی را گردآوری می‌کند و در میان آن‌ها هماهنگی ایجاد می‌کند. ادبیات به این مفهوم تا حدودی قالب تکراری به خود می‌گیرد. یک الگو، برای برخی از روایات که ما به عنوان اسطوره می‌شناسیم، زمینه‌هایی ایجاد می‌کند تا مدام در قالب‌های متغیر تکرار شوند. یکی از شاخص‌ترین آن‌ها داستان **اودیپ** است که در طول تاریخ ادبی به انحای گوناگون به تصویر کشیده شده است. کاربرد مجدد جام مسیح یا انگیزهٔ جست‌وجو در داستان‌های حماسی دوران آرتور و سلحشوران، از داستان‌های **مالوری** گرفته تا **تی.اچ.وایت**، و ظهور آن با هیأتی دیگر در روایاتی نظیر کانی‌های شاه‌سلیمان به قلم **رایدر هاگارد** (۱۸۸۶)، در قلب تاریکی نوشتهٔ **جوزف کنراد**، یا سرزمین بی‌حاصل اثر **تی.اس.الیوت**، و همچنین اینک آخر زمان ساختهٔ **فرانسیس فورد کاپولا**، همه نشانگر تکرار یک اسطوره یا داستان مشخص به روش‌های گوناگون هستند. مثال‌های بارزتر در این مورد، شیوهٔ آشکار کار بر روی داستان جین ایر، در ربه کا اثر **دافنه دوموریه** و همان بازنویسی خودآگاهانه از نقطه‌نظر خانم روچستر بزرگ‌تر در داستان دریای پهناور سارگاسو نوشتهٔ **جین ریس** است. در این یکی دریای پهناور سارگاسو به نظر می‌آید که متن، فرآیند تکرار را که در تمام قالب‌های تولید ادبی به اشاره از آن سخن می‌رود، به وضوح کامل نمایان می‌سازد؛ و همین کار را داستان روز نکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند اثر **تام استوپارد** (۱۹۶۷)، ولو با تغییرات محسوس، در رابطه با نمایشنامهٔ هملت انجام می‌دهد. داستان **جان فاولس** به نام زن سروان فرانسوی نه تنها حاوی گفتاری از متون تاریخی، جامعه‌شناسی، زیست‌شناسی، جغرافی و ادبی است که به طور خودآگاهانه در تاروپود روایت بافته شده‌اند بلکه کنایاتی نه‌چندان صریح به قواعد داستانی در سده‌های نوزده و بیست را نیز دربرمی‌گیرد. متون ادبی **جین ریس**، **تام استوپارد** و **جان فاولس** نمونه‌های ماهرانه‌ای از کار مجدد یا پژواک متون پیشین هستند که راه‌های ناشناختهٔ وام‌گیری و استفادهٔ مجدد از روایت‌ها و گفتمان را، به طور کلی، برجسته می‌کنند. **تامس هاردی** که قاعدتاً از او به عنوان داستان‌نویس تجربی یاد نمی‌کنند، چنین فرآیندی را باز شناخته است:

هرآن‌چه نوشته شده، پاک‌ناشدنی است. هر سبک تازهٔ داستانی باید از سبک قدیم و ایده‌های افزودنی شکل گرفته باشد، نه آن‌که سبک قدیم را نادیده گرفته و از آن دوری گزیند. این حکم در مورد مذاهب و شمار فراوانی از امور دیگر نیز صادق است.[1]

این نکته را نباید از قلم انداخت که نوشتهٔ **هاردی**، خود در موارد متعدد، بسیار تکراری است و آخرین داستانش را به نام دلبند، چه از نظر کار مجدد بر روایات مشابه و چه الگوی کلی‌تر تکرار هنری در طول تاریخ، می‌توان به عنوان یک بازشناخت خودآگاهانه در نظر آورد. یکی از استعاره‌های سودمندکه **هاردی** در متون از آن استفاده می‌کند «لوح چند بار نوشته»[2] است که به یک سطح نوشتاری از قبیل لوح مومی اطلاق می‌شود که قسمتی یا کل اصل متن رابه طور متوالی بر آن نرشته و تکرار کرده باشند. **بارت** در رسالهٔ خود تحت عنوان نظریهٔ متن بدین نکته اشاره می‌کند:

هر متن، بافتی تازه از گفته‌های پیشین است. چون زبان همواره پیشاپیش و گرداگرد متن قرار دارد، برخی از رمزگان، قواعد، قالب‌های وزنی و بخش‌های زبان اجتماعی و غیره، به درون متن راه یافته و در آن‌جا بار دیگر توزیع می‌گردند.[3]

از این قرار متنیت ادبی را می‌توان به‌مثابهٔ نوعی چرخهٔ مجدد و بی‌ترتیب درنظر گرفت، اگرچه روابط تازه در میان گفتمان‌های تناسب‌یافته و یکی‌شدهٔ متن جدید، این اعتماد را به‌وجود می‌آورد که نوشتار ادبی نه هرگز یکسان خواهد بود و نه تماماً تکرار می‌شود، شعرِ سرزمین بی‌حاصل اثر **تی.اس.الیوت** و داستان اولیس اثر **جیمز جویس** نمونه‌های گویایی از این گونه متون هستند که مبنا را، خودآگاهانه، برکار مجدد روی منتخبی از گفتمان‌های ادبی و دیگر انواع آن نهاده‌اند؛ این گفتمان‌ها پیش‌تر در چرخه‌هایی قرار دارند که به تناسب قابل شناخت هستند اما آن‌گاه که به همدیگر می‌پیوندند و به صورت آمیزه‌ها و ساختارهای جدید درمی‌آیند، وضعیتی یکسره متفاوت به خود می‌گیرند. این که **الیوت** ناگزیر از انتشار یک سلسله یادداشت‌های توضیحی بر سرزمین بی‌حاصل می‌شود که این شعر را در حوزه‌های ارجاعی بیرون از متن قرار می‌دهند، نکتهٔ کم‌اهمیتی نیست؛ و نیز اگر شمار کثیری از نقدها بر داستان اولیس، علاقه‌مند به قراردادن آن در روایات و ساختارهای گسترده‌تری از معرفت هستند که در تاروپود متن تنیده شده‌اند، درخور توجه است. منتقد امریکایی **هارولد بلوم** در نوشتهٔ خود تحت عنوان اضطراب نفوذ یک نظریهٔ شعری، تمایل به گریز از نوشتار پیشین را در تولیدات ادبی به مثابهٔ یک انگیزهٔ اساسی در نظر می‌آورد. فرآیند ادبیاتی راکه تا حدودی انعکاس‌دهندهٔ خود است. گویا **الیوت** و **جویس** باز شناخته‌اند. با خواندن داستان‌هایی که **جویس** قبل و بعد از اولیس به رشتهٔ تحریر درآورده است اهمیت داستان اولیس دوچندان می‌گردد: مجموعه‌ای از ارجاعات عمود برهم و اشارات در آن یافت می‌شود که ـ در صورت استفاده از اصطلاحات سنتی باید بگوییم ـ تجربهٔ مطالعاتی گسترده‌ای را طلب می‌کنند و ـ اگر بخواهیم اصطلاحات مربوط به نظریه‌های ادبی را به‌کار ببندیم ـ دال‌های متن، مدلول‌های پیچیده‌تری را تحریک می‌کنند. برای درک شخصیت **استیفن ددالوس** باید سراغ داستان تصویر هنرمند در جوانی و نیز شرحی

قدیمی‌تر از آن به نام استین قهرمان (۱۹۴۴) رفت. داستان اخیر که جویس در زمان حیات خود آن را منتشر نکرد (و پس از چاپ، پرسش‌های قابل توجهی پیرامون ترتیب وقایع و تعمد برانگیخت)، چارچوبی ارجاعی برای نزدیک شدن به داستان اولیس فراهم می‌آورد. این نکته را نباید از نظر دور نگاه داشت که معرفت کامل آثار یک نویسنده، از راه‌های متعارف و اصولی مطالعهٔ ادبیات به‌شمار می‌رود.

ما به هنگام خواندن یک متن، آن را به طور خودآگاه یا ناخودآگاه در چارچوب‌های ارجاعی زبان یا معرفتی قرار می‌دهیم که محدوده‌اش از نویسنده یا دوره‌ای به‌خصوص و معیارهای ادبی خاص فراتر می‌رود. به یک معنا می‌توان گفت که متن را در لفافی از گفتمان‌های متعددکه از دل فرهنگ و تجارب ما سربرآورده‌اند و بر حسب زمان، مکان و شخص خواننده تغییر می‌پذیرند می‌پوشانیم. **بارت** در رساله‌ای تحت عنوان نقد به مثابهٔ زبان (۱۹۶۳)، ماهیت نقد را مورد بررسی قرار داده و وظیفهٔ آن را نه کشف حقایق، که این در حوزهٔ فلسفه است، بلکه یافتن فرم‌های اعتباری می‌داند:

باید گفت که کار نقد... صرفاً به شکل *(form)* منحصر می‌شود. وظیفهٔ آن این نیست که نکته‌ای نهفته یا ژرف یا مرموز را که تا به‌حال از نظرها پنهان مانده، در یک اثر و یا شخص نویسنده، کشف کند (با کدام معجزه باید این کار را کرد؟ آیا ما از پیشینیان خود هوشمندتریم؟)، بلکه باید ـ به مانند کاینت‌سازی ماهر که به واسطهٔ یک رشته اعمال حس‌کردنی و زیرکانه دو قطعهٔ پیچیده را به هم وصل می‌کند ـ زبان روز (اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم یا روانکاوی) و زبان نویسنده را، که همان نظام صوری احکامی منطقی است که او در شرایط زمانهٔ خویش به تدریج گسترش داده است، به یکدیگر پیوند زند.... اگر چنین چیزی به عنوان سند نقد وجود داشته باشد نه‌تنها در جهت کشف (پیدایی) اثر مورد بحث به کار نخواهد آمد که به عکس، هرچه بیش‌تر آن را با زبان خود خواهد پوشاند (پنهان خواهد کرد).[۴]

بدین ترتیب **بارت** در این‌جا نقد را نوعی همسویی (توافق) در میان زبان متن و زبان به‌کارگرفته شده برای خوانش و تفسیر آن درنظر می‌گیرد. چنین همسویی‌هایی به‌واسطهٔ یک رشته از دلایل تغییر خواهند کرد. همان‌گونه که **آنتونی ایستوپ** اشاره می‌کند، متن دارای هویتی خاص است اما این هویت همواره به صورت وابسته باقی می‌ماند. وی در توضیح مطلب خود اظهار می‌دارد، متنی که در سال ۱۹۱۲ سبب آشنایی‌زدایی در نزد خوانندگان شده است، به احتمال زیاد یا دست‌کم به همان شیوه، قادر نخواهد بود که در سال ۱۹۲۲ بر خوانندگان خود تأثیر گذارد. شرایط خوانش بر حسب دگرگون شدن قالب‌های ادبی دستخوش تغییر می‌شود و عکس آن نیز صادق است. **تونی بنت** در مفهوم خود از «اشکال خوانش» موضع مشابهی اتخاذ می‌کند و می‌گوید آن‌ها یک دسته گفتمان‌های عمود بر همند که پیکرهٔ معروض متون و روابط فیمابین را به نحوی پربار و طریقه‌ای خاص فعال می‌سازند.[۶]

او الگوی تفسیری خود را از روش تشریح کتاب یا متن در اثر خیره‌کنندهٔ **میشل فوکو** به نام دیرینه‌شناسی معرفت (۱۹۶۹)، برگرفته و بسط داده است:

مرزهای یک کتاب به هیچ وجه مشخص نیست: یک اثر در ورای عنوان، اولین سطر و آخرین نقطه‌اش، و خارج از پیکربندی درونی و چارچوب مستقل خود، در نظامی از ارجاعات به کتاب‌های دیگر، متون دیگر و جملات دیگر گرفتار آمده است... کتاب صرفاً شیئی در میان دست‌های آدمی نیست... یکپارچگی (پیوستگی) آن متغیر و نسبی است.[۷]

در نظر **بنت**، یک متن مدام به صورت انواع مختلف زمینه‌های مادی، اجتماعی، سنتی و ایدئولوژیکی بازنویسی می‌شود.

یکی از راه‌های مفید تفکر در باب بینامتنی، ایده‌ای است که اخیراً از سوی نظریه‌پردازانی چند مطرح شده است و به بازنویسی متون از طریق خوانش و فرآیندهای تفسیری نظر دارد. **خورخه لویس بورخس** در داستانی کوتاه به نام **پی‌یر منارد**، نویسندهٔ کیشوت (۱۹۶۴)، تصویری بسیار گویا از آن به دست داده است. در این روایت مشخص می‌شود که داستان‌نویسی قرن بیستمی به نام **پی‌یر منارد** در صدد است تا داستان دون‌کیشوت اثر سروانتس را کلمه به کلمه بازنویسی کند. **منارد** سر آن ندارد که شرایط دوران نوشتن **سروانتس** در اوایل قرن هفدهم را بازسازی کند و به نحوی دست به قلم ببرد که گویی خود **سروانتس** است؛ او به لحاظ سهل بودن این کار تن بدان نمی‌دهد. اما آن‌چه که وی در نظر دارد نوشتن کیشوت به سبک و سیاق نویسنده‌ای قرن بیستمی و با تجربه‌های این زمانی است. او در پروژهٔ خود تا حدودی توفیق حاصل می‌کند و پیش از مرگ می‌تواند اندکی بیش از دو فصل را، کلمه به کلمه (دوباره) بنویسد. راوی نیز جملاتی را از نوشتهٔ او و کیشوت اصلی اثر **سروانتس** بازگو می‌کند و در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. در یکسان بودن جملات تردیدی وجود ندارد اما چنان که راوی خاطرنشان می‌کند آن‌ها از لحاظ معنا زمین تا آسمان با یکدیگر اختلاف دارند، عبارت «... حقیقت، که زادهٔ تاریخ است» را می‌توان بر حسب زمینهٔ تاریخی آن به شیوه‌های بسیار گوناگون قرائت کرد. این عبارت در قرن هفدهم «ستایش محض و بلاغت‌آمیز تاریخ» معنا می‌داده است، حال آنکه در قرن حاضر می‌توان از آن چنین استنباط کرد که تاریخ «جستاری، نه در درون واقعیت که در منشأ خود است»: یعنی حقیقت تاریخی، «نه آن اتفاقات به وقوع پیوسته، که چیزی است که ما رأی به وقوع آن داده‌ایم.» داستان در حوزهٔ تولید و مصرف ادبی به مثابهٔ نوعی تمثیل عمل می‌کند و مفهوم بینامتنی را به واسطهٔ کلام داستانی توضیح می‌دهد. به یک معنا، تمامی متون به لحاظ بازخوانی و تولید مجدد، یک فرآیند دوباره‌نویسی را از سر می‌گذرانند؛ بر طبق استعارهٔ لوح چندبار نوشته، امر خوانش و ترجمان را می‌توان به عنوان نگارش مجدد درنظر گرفت. **تونی بنت** در خوانش به مفهوم کاملاً تاریخی آن، که زنجیره‌ای از معناهایی را که آگاهانه در میان متن و خواننده در حرکتند، دربرمی‌گیرد، عبارت کنش‌وری زاینده[۸] را بر ترجمان ترجیح می‌دهد. نکتهٔ پیچیده‌تری که ما باید آن را به خاطر داشته باشیم این است که هرعمل بازسازی که انجام می‌دهیم و در آن شرایط تولید ـ یعنی زمینهٔ نگاشته‌شدن متن، زمینه‌های بعدی یا زمان تفسیر ـ را به خیال درمی‌آوریم، خود به صورت قالب‌هایی تصویری از زمینهٔ خوانش درمی‌آید که پای تعمق را نیز الزاماً به میان می‌کشد.

اگر ما نمایشنامهٔ هملت را از یک دیدگاه اوایل قرن هفدهمی، یعنی زمان آفرینش آن، یا مجدداً از منظر دههٔ ۱۹۳۰ مورد خوانش قرار دهیم، معرفتی ک در هریک از این دو موقعیت زمانی گرداگرد هملت حلقه می‌زند حاوی منابعی متنوع از گزارشات تاریخی دوره‌ها، عناصر زیست‌نگارانه (بیوگرافیکی)، اظهارات بینندگان نمایش، عکس‌ها و طرح‌ها و مسایلی دیگر از این دست خواهد بود؛ و همین‌ها نیز، یعنی متونی که ما در اطراف متن مورد مطالعه گرد می‌آوریم، به اضافهٔ معناهایی که از آن‌ها در راستای تفسیر نمایشنامهٔ هملت خلق می‌کنیم، خود به طریقی تحت نفوذ و حاکمیت شرایط دورهٔ خوانش قرار می‌گیرند. این امر، عمل خوانش را به صورت سطوح پس‌رونده، بی‌انتها و بالقوهٔ نسبی درمی‌آورد؛ مباحثات و تقسیمات نظری و انتقادی پرمایه‌ای بر سر حدود گسترش چنین پیش‌روی‌های نسبیت‌یافته‌ای تا رسیدن به مرحلهٔ بی‌معنایی، صورت گرفته است. بدین ترتیب ما به سوی حوزه‌ای کشیده می‌شویم که به ساختارشکنی معروف شده است، همان که در اغلب نوشتارهای نگرشی اخیر نمودی بارز داشته، و در میان برخی از مؤسسات دانشگاهی امریکا نفوذی خاص پیدا کرده است.

پی‌نوشت

۱. از کتاب «زندگی تامس هاردی» نوشتهٔ فلورنس امیلی هاردی. انتشارات مک‌میلان، لندن، ۱۹۶۲.

۲. Palim Psest

۳. نظریهٔ متن. رولان بارت.

۴. نقد به مثابهٔ زبان. رولان بارت.

۵. ادبیات، تاریخ و مادیت متن. آنتونی ایستوپ.

۶. متن، خوانندگان، اشکال خوانش. تونی بنت.

۷. دیرینه‌شناسی معرفت. میشل فوکو.

۸. Productive Activation