نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۳۰ «۲۱۹-۲۴۶» تأیید: ۱۴۰۰/۱۰/۰۲

خوانشی «درون‌متنی» از ابر اطلس اثر دیوید میچل

علیرضا فرح‌بخش[۱]

چکیده

مقالهٔ حاضر بر آن است که اصطلاح نوآورانهٔ «درون‌متنیت» را معرفی و ویژگی‌های شاخص آن را در رمان ابر اطلس اثر دیوید میچل بررسی کند. واژهٔ روایت‌شناختیِ درون‌متنیت از اصول حاکم بر وحدت ارگانیک و چارچوب‌های نظری مرتبط با بینامتنیت تأثیر گرفته است. پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارت‌اند از: درون‌متنیت چیست و مؤلفه‌های منحصر به‌فرد آن چه هستند؟ چه عناصر ساختاری و معنایی سبب می‌شوند که جنبه‌های شاخص درون‌متنیت در بافت روایی رمان ابر اطلس مصداق داشته باشند؟ این عناصر چه نقشی را ایفا می‌کنند؟ مفاهیمی مانند روایت‌های ارگانیک، خودارجاعی، خودتلمیحی، فراخوانی و پژواک درونی، هم‌حضوریِ درون‌روایتی، همسان‌سازی و قرینه‌سازی نقشی کلیدی در مباحث ارائه شده در جستار حاضر دارند. این مقاله نشان می‌دهد که رویدادها و شخصیت‌ها مدام در روایت‌های شش‌گانه رمان تکرار می‌شوند و شبکه‌ای از اشارات و ارجاعاتِ درونی را به‌وجود می‌آورند، به‌گونه‌ای که هر روایت بازتابی از روایتی دیگر در خودِ رمان می‌شود. از سوی دیگر، همان‌گونه‌سازی و بازآیی مستمرِ نقش‌مایه‌هایی چون تناسخ، سلطه‌طلبی، حقیقت‌جویی، مرگ و نمادها و مضامین مرتبط با آن‌ها در تمامی روایت‌ها، درون‌متنیتی از معناهایی خودارجاع را پدید می‌آورند که در هر گفتگوی درون‌روایتیِ جدید، ضمن تحکیم همبستگی‌های درونی، عمیق‌تر و گسترده‌تر می‌شوند.

واژگان کلیدی: درون‌متنیت، گفتگوی درون‌متنی، خودارجاعی، خود تلمیحی، ابر اطلس

۱. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گیلان، ایران، ایمیل: farahbakhsh2000@yahoo.com

مقدمه

همچون بینامتنیت، «درون‌متنیت» مفهومی مهم در تحلیل متن و مطالعات روایت‌شناختی است. این واژه به‌تأثیر از اصطلاح شناخته شدهٔ بینامتنیت و با هدف تأکید بر شباهت‌های بین آن‌ها پیشنهاد شده‌است. بینامتنیت به بررسی تعاملات عناصر ساختاری و مفهومیِ بین یک متن و متنی دیگر می‌پردازد، در حالی که درون‌متنیت این روابط را در یک اثر واحد جستجو می‌کند. به‌دیگر سخن، در درون‌متنیت تأکید نه اشاره به بیرون، بلکه اشاره به خود است؛ یعنی به اشاراتی که متن به روایت، خرده روایت، ساختار روایی یا بافت و عناصر متنی خود می‌کند. همان‌گونه که بینامتنیت مستقل و خودکفا بودن هر اثر ادبی را انکار می‌کند، درون‌متنیت هم نامرتبط بودن اجزاء و سطوح ساختاری و معنایی یک اثر ادبی را غیرممکن می‌داند. همچنین، مانند بینامتنیت، درون‌متنیت محدود به آثار روایی نمی‌شود و می‌تواند در تمامی ژانرهای ادبی و هنری مصداق داشته باشد.

ضرورت همبستگی و تعامل بین اجزای یک اثر ادبی را نخستین‌بار ارسطو مطرح ساخت. ارسطو در بوطیقا و دفاع از شعر و شاعری در برابر انتقادهای افلاطون، به مفهوم وحدت ارگانیک(organic unity) اشاره می‌کند، که براساس آن تمامی عناصر متن همچون یک موجود زنده بنا به‌ضرورت ارتباطی الزام‌آور را رقم می‌زنند. به‌گفتهٔ ارسطو، «جمله یا عبارت به دو روش به یکپارچگی دست می‌یابد – یا با اشاره به موضوعی واحد و یا با اجزایی مرتبط با یکدیگر» (۸۵). دیوید دِیچِز توضیح می‌دهد که در وحدت ارسطویی، بخش‌های پیرنگ به یک اندازه در قبال کلیّت اثر ضروری هستند، به‌گونه‌ای که حذف یا افزودن بخشی از کنش داستانی بدون آسیب زدن به آن غیرممکن است (٤٣). طبق گفتهٔ فرح‌بخش، کولریج نیز در مخالفت با نظر وردزورث در خصوص «اضافه کردن» (superadding)، آرایه‌ها، قافیه و ضرباهنگ در مراحل تکمیلی سرایش شعر، به وحدت ارگانیک اشاره می‌کند. «تخیل ثانوی» (secondary imagination)کولریج چنان خلاق است که تمام اجزاء متن، از جمله عناصر معنایی، ساختاری، زیبایی‌شناختی را در یک آن و در یک همبستگیِ جامع می‌آفریند (۱۸٤). مفهوم «تأثیر واحد» پو بی‌ارتباط با همبستگی ارگانیک نیست. پو در مقاله‌ای با عنوان «فلسفهٔ نگارش» (۱۸٤٦) بر این نکته اصرار می‌ورزد که نویسنده پیش از نوشتنِ اثر خود باید بداند که چه واکنش یا «تأثیر» احساسی در خواننده برانگیخته می‌شود. به‌باور کِندِی، برای پو روایت «مرگ بانویی زیبا... از زبان عاشقی داغدار» بهترین تأثیر احساسی را می‌آفریند (۱۱۳). تعریفی که

پاوند از ایماژ ارائه می‌دهد نیز مبتنی بر وحدت ارگانیک است: «ایماژ فکر و احساسی پیچیده را در یک لحظه نشان می‌دهد» (۲۱۵). توصیه مشهورِ ایماژیستی او پیرامون به‌کارگیریِ صحیحِ موضوع، واژه و ضرباهنگ نیز مؤید همین نکته است. همچنین، «همبستگی عینی» الیوت یادآور وحدت ارگانیک، «تأثیر واحد» و ارتباط درونی عناصر متن است. الیوت در «هملت و مشکلات‌اش» (۱۹۱۹) از لزوم به‌کارگیری «مجموعه‌ای از عناصر، موقعیت‌ها، زنجیره‌ای از حوادث» سخن می‌گوید که «باید فرمولی برای احساسی خاص باشند» (۱۰۰). فرمالیست‌های روسی ضمن تأکید بر «استقلال اثر»، «سویه‌های زیباشناختی، نوآورانه و هنجارشکنانه» و «اصالت فرم» (رضایی دشت‌ارژنه ۱۱۰)، با واردکردن مباحث زبانشناسی به خوانش‌های انتقادی و اصرار بر قیاس «بین موجودات زنده و متون ادبی» و کشف و تحلیل این شباهت «در آثار مستقل و در ژانرهای ادبی» (استاینر ۱۹) تحلیل روابط ساختاری را مهم‌ترین هدف خود می‌دانستند. نقد نو نیز ضمن انکار نیت نویسنده، بستر تاریخی و زندگی‌نامه‌ای، جهت‌گیری‌های اخلاقی و «ارزش‌های تعلیمی، پیام‌های فلسفی، تاریخ ادبیات و گرایش‌های سیاسی» (دابرو ۲۶۰) به ارتباط ساختارگرایانه و تنگاتنگ بین فرم و معنا و فرایند خواندن دقیق تمرکز می‌نمود.

نخستین رمان‌های دیوید استیونِ میچل (– ۱۹۶۹)، نوشتهٔ روح (۱۹۹۹) و رویای شمارهٔ ۹ (۲۰۰۱)، آشکارا متأثر از تجارب و سفرهای‌اش در ژاپن و آسیا هستند. همچنین، تأثیر شگردها و ساختارهای رمان پست‌مدرن و نویسندگانی چون کالوینو و موریکامی به‌ویژه در آثاری چون رویای شمارهٔ ۹ و ابر اطلس (۲۰۰۴) مشهودند. علاوه بر چندین سناریو، ترجمه، مقاله و داستان کوتاه، رمان‌های دیگر میچل عبارتند از: بلک سوان گرین (۲۰۰۶)، هزار پاییز جیکب دو زوئت (۲۰۱۰)، ساعت‌های استخوانی (۲۰۱۴)، خانه‌ای در دره (۲۰۱۵)، جاری‌است از من آن‌چه زمان می‌نامی (تعویق چاپ برای سال ۲۱۱۴) و خیابان آرمانشهر (۲۰۲۰). عناصر سبک‌ها و ژانرهایی نظیر داستان جنایی نوار (noir)، اتوبیوگرافی (مانند لکنت و فرزند اوتیستیک)، رمان پرورش (bildungsroman)، سفرنامه، داستان علمی–تخیلی، ترانه، خاطره‌نویسی و داستان در داستان در تمامی رمان‌های میچل به‌چشم می‌خورند. پاتریک اُدانِل میچل در توصیف سبک روایی‌اش می‌نویسد: «رمان‌های او شناور، دگرگون‌شونده و ناهمگن هستند و تغییراتی تدریجی را در درون‌مایه و ساختار روایت می‌آفرینند» و تنوع ساختاری و مفهومی، دنیاهای موازی و چرخش‌های ناگهانی در زبان و زمان را به‌نمایش می‌گذارند (۹).

هدف جستار حاضر این است که ضمن معرفی اصطلاح بدیع و روایت‌شناختیِ درون‌متنیت، کاربردپذیری مؤلفه‌های شاخص آن را در بافتِ روایی رمان ابر اطلس بسنجد. اهمیت تحقیق حاضر در این است که برای نخستین‌بار واژهٔ درون‌متنیت معرفی و در اثری روایی بررسی می‌گردد. پرسش‌های محوری این مقاله عبارت‌اند از: درون‌متنیت چیست و ویژگی‌های بارز آن چه هستند؟ آیا می‌توان این ویژگی‌ها را در رمان ابر اطلس اثر دیوید میچل یافت؟ کارکردهای عناصر درون‌متنیِ این رمان چه هستند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، این پژوهشِ روایت‌شناختی ابتدا تعریفی از درون‌متنیت ارائه می‌دهد و سپس، با تمرکز بر مفاهیمی چون تلمیحات و پژواک‌های درونی، گفتگوهای درون‌متنی و همسان‌سازی‌های شخصیتی و نقش‌مایه‌ای به مطالعهٔ کاربردپذیریِ ویژگی‌های شاخص درون‌متنیت در ابر اطلس می‌پردازد. در صفحات پیش‌رو، ابتدا بخش پیشینهٔ پژوهش، مهم‌ترین مطالعاتِ مرتبط را مرور می‌کند، سپس، بخش توصیفیِ مقالهٔ درون‌متنیت و چارچوب نظری آن را به اختصار معرفی می‌نماید و در ادامه، بخش تحلیلیِ این پژوهش در دو مبحث مجزا –«هم‌حضوری و تکرار شخصیت‌ها» و «هم‌حضوری و تکرار نقش‌مایه‌ها» – همبستگی‌ها و تعاملات درون‌متنی را در بافتِ روایی رمان و عناصرِ ساختاری و درون‌مایه‌ای آن بررسی می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

سوسور در تفکرات ساختارگرایانه خود، زبان را مفهومی ارجاعی و با کارکردی مبتنی بر ارتباط و دلالت تلقی کرده‌است؛ به‌باور سخنور و سبزیان، «مفهوم بینامتنیت بر پایهٔ نظریات زبان‌شناختی فردینان دو سوسور شکل گرفت» (۱۴۳). به‌نظر باختین، گفتگومندی ویژگی مشترک هر گفتمانی، از جمله گفتمان یک متن ادبی است (۵۰). بر این اساس، برای درک متون، هم باید به دلالت‌ها، روابط و گفتگوهای متنی و هم به دلالت‌ها، روابط و گفتگوهای فرامتنی، یعنی بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و نیز متون دیگر توجه کرد (حسن‌زاده دستجردی ۴۰). به‌عقیدهٔ کریستوا، «ساختار هر متنی، موزاییکی از نقل‌قول‌هاست؛ هر متنی حاصل جذب و تغییر متنی دیگر است» (۳۷). گاتان می‌نویسد که در نظر کریستوا، «بینامتنیت بدین معناست که آنچه هست، نه متن، بلکه بینامتن است، که خود بافتی از ارجاعات و نقل‌قول‌هایی اجتناب‌ناپذیر از متون دیگر است» (۱۴). به‌نظر بارت، متن فضایی چند بُعدی است که در آن نوشته‌هایی گوناگون و عاریتی همواره با هم

می‌ستیزند و درهم می‌آمیزند (۱٤٦). این نظریه‌پردازان همگی اصرار دارند که «بینامتنیت برداشتی جدید از معنا، نویسندگی و خواندن را ممکن می‌سازد، برداشتی که در برابر مفاهیم ریشه‌دارِ اصالت، بی‌همتایی، یگانگی و خودکفایی مقاومت می‌ورزد» (اَلن ٦). در مباحث مرتبط با بینامتنیت نباید از تأثیر انکارناپذیر ژنت و اصطلاح ترامتنیت (transtextuality) غافل شد. او در کتاب سرمتن: معرفی می‌گوید که ترامتنیت «شامل تمامی اِلمان‌هایی می‌شود که متنی را با متون دیگر مرتبط می‌سازد؛ چه آشکار و چه پنهان... و همهٔ جنبه‌های یک متن خاص را در برمی‌گیرد» (۸٤). ژنت ترامتنیت یا «فراروی متنی» را با هدف دسته‌بندی کاربردهای مختلفِ ارتباط‌های بینامتنی به بینامتنیت، پیرامتنیت (paratextuality)، فرامتنیت (metatextuality)، سرمتنیت (architextuality) و بیش‌متنیت (hypertextuality) تقسیم نمود.

مارتینا هروبز در بینامتنیتِ پست‌مدرنیستی در ابر اطلس اثر دیوید میچل (۲۰۰۸) به ارجاعات و تلمیحات این رمان به نویسندگان و آثار پیشین اشاره می‌کند و «تأثیرات انواع مختلف بینامتنیت» و همپوشانی آن‌ها با «مفاهیم پست‌مدرنیستی بینامتنیت و تاریخ» را تشریح می‌نماید (۸). ویلیام استیونسِن در مقاله‌ای با عنوان «مهتاب درخشان همچون بشقاب پرنده‌ای مسروقه: داستان علمی–تخیلی، تنهایی و شبکهٔ شناختی حال و آینده» (۲۰۱۱)، چندصدایی، یکپارچگی و چندوجهی بودن را از ویژگی‌های بارز ابر اطلس برمی‌شمرد و دلیل آن را تمایل نویسنده به رویگردانی از قراردادهای حاکم بر داستان‌های علمی–تخیلی و محدودیت‌های ساختاری پیشین در رمان‌نویسی از یک سو و چندصدایی، یکپارچگی و چندوجهی بودن دنیای جهانی شدهٔ قرن بیست و یکم می‌داند (۲۳۸). نیکلاس دانلاپ در مقالهٔ «داستان تخیلی به‌عنوان نقدی پسااستعماری بر نوشتهٔ روح و ابر اطلس» (۲۰۱۱) ادعا می‌کند که میچل عناصر داستان‌های علمی–تخیلی و تکنیک‌های داستان‌های فانتزی را با یکدیگر تلفیق می‌کند و با ادغام سبک‌ها و شگردهای ناهمگن، وارد قلمروی رمان پست‌مدرن می‌شود (۱۸۳). جورج گِسِرت در مقالهٔ «ابر اطلس اثر دیوید میچل» (۲۰۰۵) به تنوع عناصر ساختاری و مفهومی و تصاویر پادآرمانشهری رمان از آینده می‌پردازد و توضیح می‌دهد که میچل در رمان خود دو زبان را برای آیندگان ابداع می‌کند، «یکی برای بردگانی رباتیک و دیگری، زبانی مضحک و حتی زیبا، برای یک چوپان، پس از فروپاشی تمدنی تکنوکرات» (٤۲۸). برتولد شوئِن در کتاب رمان جهان–میهنی (۲۰۰۹) ضمن اشاره به دنیای جهان–میهنی ابر اطلس و شباهت‌های بین آن

و رمان‌های پادآرمانشهریِ هاکسلی و اُروِل، ادعا می‌کند که گرچه روایت‌های این رمان از بخش‌هایی گسسته و «نماهایی ناهمگون تشکیل شده‌اند، داستانی هماهنگ و منسجم را بازگو می‌کنند» (۵۲). گِرد بِیِر در مقاله‌ای با عنوان «آخرالزمان همیشگی: ابر اطلس دیوید میچل و نبودِ زمان» (۲۰۱۵) توضیح می‌دهد که نویسنده با تلفیق ویژگی‌های علمی-تخیلی و پادآرمانشهری نتیجه می‌گیرد که به‌نظر نویسنده، آخرالزمانی که قرار بود در آینده روی دهد، در واقع هم‌اکنون در حال وقوع است (۳۴۵). مارتین پُل ایو در مطالعهٔ دقیق با کامپیوتر: تحلیل متن، فرمالیسم کامپیوتری و ابر اطلس دیوید میچل (۲۰۲۰) با استفاده از نمودار، چارت و گراف‌های کامپیوتری ادعا می‌کند که در یک مکانیزم ساختاریِ مبتکرانه، هر یک از شش روایت رمان، که در نیمهٔ راه به‌تدریج رنگ و بوی سبک روایت بعدی را به‌خود می‌گیرد، به‌دقت با تمامی روایت‌های دیگر رمان همسو و هماهنگ شده‌است (۱۲).

درون‌متنیت: ویژگی‌ها و کاربست‌ها

اصطلاح نوآورانهٔ درون‌متنیت ضمن مفروض دانستن وحدت ارگانیک و تعاملات ساختاری در یک متن ادبی از یک سو و اصول حاکم بر بینامتنیت از سوی دیگر، تلاش می‌کند گفتگوهای درون‌متنی را در آثار ادبی، به‌ویژه متون روایی کشف و کارکردها آن‌ها را بررسی کند. همان‌گونه که هر متنی لاجرم با متون پیشینه در گفتگوست و یک بینامتن است، می‌تواند به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر یک درون‌متن نیز باشد، زیرا عناصر متن می‌توانند علاوه بر خلق روابط ساختاریِ ضروری و گفتگوهایی با زیرمتن، به‌واسطه خودارجاعی و خودتلمیحی، گفتگوهایی درونی را نیز بیافرینند. این اشارات و تلمیحاتِ درونی در روایت‌های چندپیرنگی‌ای که نمادها، نقش‌مایه‌ها و درون‌مایه‌هایی مشابه دارند و نوانس‌ها و قرینه‌هایی معنادار را خلق می‌کنند، مصداقی بارزتر دارد. همچنین، ممکن است یک متن هم بینامتن باشد و هم درون‌متن؛ برای نمونه، یک تلمیح می‌تواند متنی را به زیرمتن پیوند زند و به‌طور هم‌زمان به متنی در خود اثر نیز اشاره کند؛ یعنی هم کارکردی بینامتنی داشته باشد و هم درون‌متنی. لازم به‌ذکر است که در نظر منتقدینی چون بارت، متن (که آن را فرایند می‌نامد و در نقطهٔ مقابل اثر یا فرآورده قرار می‌دهد) خود یک درون‌متن است، زیرا آمیزه‌ای از متونِ وام‌گرفته و مختلفی است که همواره با یکدیگر و همچنین با متون دیگر در گفتگو هستند. به‌عقیدهٔ بارت، متن «متکثر» و «کاهش‌ناپذیر» است و «سراسر از نقل‌قول‌ها، اشارات، ارجاعات و زبان‌های فرهنگی...

پیشین و معاصری تشکیل شده‌است که در یک هم‌آوایی رسا و گسترده، مدام لایه‌های متن را می‌شکافند» (۱٦۰). به‌گفتهٔ لِنتریچیا، در نظر بارت، «متن قفلی بسته از معنا نیست، بلکه بینامتن است؛ یعنی زنجیره‌ای جامع و احتمالاً بی‌پایان از شبکه‌ای از تعاملاتی با روابط و مرزهایی شناور» (۱۸۹). از این رو، هر متنِ متکثر و چندلایه‌ای، فارغ از این‌که اشاره و تلمیحی به اثری دیگر داشته باشد، یک بینامتن است. به‌گفتهٔ برادران جمیلی، «متون، بافته‌های بینامتنی بی‌انتهایی هستند که از پیش نوشته‌ها و پیش گفته‌ها سرچشمه می‌گیرند. به‌بیان دیگر، این همان سرشت درون‌متنی هر متنی است» (۱٦۲).

یک متن علاوه بر بینامتن بودن، می‌تواند پیرامتن، فرامتن، سرمتن یا بیش‌متنِ متنی دیگر در همان اثر باشد. در نظر ژنت، پیرامتن، مانند عنوان، عنوان فرعی، طرح روی جلد، شناسنامهٔ کتاب، فهرست، قدردانی، تقدیم، مقدمه، پانوشت، توضیحی توسط منتقد یا نویسنده و متون مشابه، اطلاعاتی هستند که بین متن و خواننده قرار می‌گیرند و لذا نقشی «آستانه‌ای» دارند. ژنت در الواح بازنوشتی: ادبیات درجه دوم پیرامتن را به دو گونهٔ درونی (داده‌ای پیرامون متنِ اصلی در خود اثر) و بیرونی (داده‌ای پیرامون متنِ اصلی در خارج از اثر) تقسیم می‌کند (۱۲). به‌گفتهٔ قبادی و شکریان، از نظر ژنت، پیرامتن درونی یا درون‌متن، «شامل عواملی است که در درون یک اثر قرار دارد، ولی جزو متن اصلی به‌حساب نمی‌آید... اگر عنصری پیرامتنی... دارای پیوستگی مکانی با متن اصلی باشد، درون‌متن و در غیر این صورت، برون‌متن نامیده خواهد شد» (۱۵٤). فرامتنیت نیز هر گونه تفسیر یا نقدی پیرامون متنی پیشینه است. ژنت در پیرامتن: آستانه‌های تفسیر توضیح می‌دهد که چنان‌چه متنی پسینه، توضیح، تشریح یا انتقادی صریح یا ضمنی بر نوشته‌ای پیشینه باشد، فرامتن آن است، «بی‌آنکه الزاماً از آن نقل‌قول کند یا حتی از آن نامی ببرد» (٤). سرمتنیت به رابطهٔ بین یک متن و ژانر یا گونه‌ای که بدان تعلق دارد و انتظارات ضمنی خواننده از ضوابط و قراردادهایی که بر اثری خاص، به‌عنوان نمونه‌ای از ژانری خاص حاکم است و یا «انتظارات ژانری در قیاس با متون مشابه دیگر» (بِی‌زرمَن ۹۵) اشاره می‌کند. سرمتنیت «فقط هنگامی جنبه‌ای عینی به خود می‌گیرد که نام ژانر در عنوان یا عنوان فرعی متن ذکر شود» (نادال ۳). در بیش‌متنیت، تأکید بر تقلید رومتن از زیرمتن، تغییر زیرمتن و نیز تأثیر متون بر یکدیگر است، نه صرفاً اشارات و ارجاعات رومتن؛ رومتنِ بیش‌متنی (مانند پارودی، هجو، پاستیش، سرقت ادبی، دگرگفت، بازگفت و برگردان) زیرمتن را دگرگون می‌سازد، بسط یا تقلیل می‌دهد و ماهیتی متفاوت بدان

می‌بخشد. در بیش‌متنیت، ارتباط بین رومتن و زیرمتن، «برخلاف بینامتنیت نه براساس هم‌حضوری، که بر اساس برگرفتگی بنا شده است» (نامورمطلق ۹٤). تمامی این روابط ترامتنی را می‌توان علاوه بر دو متن مختلف، در یک اثر نیز جستجو نمود.

درون‌متنیت در ابر اطلس

الف) هم‌حضوری و تکرار شخصیت‌ها

هدف این بخش، تحلیل شخصیت‌های رمان نیست، بلکه نشان دادن این مطلب است که چگونه میچل از شخصیت‌هایی کلیدی برای گره‌زدن روایت‌های خود به‌یکدیگر در مسیری دَوَرانی استفاده می‌کند و در سایه هم‌حضوری‌ها شبکه‌ای از داستان‌ها و خرده‌داستان‌هایی درون‌متن را پدید می‌آورد. لازم به ذکر است که این شخصیت‌ها در بخش تحلیلی بعدی (هم‌حضوری و تکرار نقش‌مایه‌ها) نیز حضور می‌یابند، البته این بار برای اثبات بازگشت‌پذیری و خودتلمیحیِ مفاهیم و نمادهایی که همچون شخصیت‌ها، برابرنهاده‌ها و همتاسازی‌هایی درون‌متنی را در سطح محتوا (نه ساختار روایت) خلق می‌کنند. ابر اطلس از شش داستانِ درهم‌تنیده تشکیل شده است. پنج داستان اول، که شامل دو بخش هستند، در لحظه‌ای حساس متوقف و بعد از داستان ششم، که تنها داستان بدون وقفه است، یک به یک و به‌ترتیب از آخرین تا نخستین داستانِ ناتمام، کامل می‌شوند. نخستین داستان، «یادداشت‌های اَدَم اِوینگ در اقیانوس آرام»، شامل خاطرات حقوقدانی در سفر دریایی‌اش در قرن نوزدهم در استرالیا، مسمومیت و نجات از مرگ و مشاهدات‌اش از برده‌داری و استعمار سفیدپوستان می‌شود. داستان دوم، «نامه‌هایی از زادِلگم»، در قالب نامه‌های موسیقیدانی جوان به‌نام رابرت فرابیشِر به دوست‌اش روفوس سیکسمیث در سال ۱۹۳۱، به روابط عاشقانه‌اش و نیز همکاری‌ها و مشاجرات‌اش با آهنگسازی پیر و فراموش‌شده به‌نام ویوین اِیرس، پیش از سرودن شاهکارش (سِکستِت ابر اطلس) و خودکشی‌اش می‌پردازد. روایت سوم، «زندگی‌های نیمه: نخستین معمای لوییسا رِی»، داستان روزنامه‌نگاری است که به‌وجود یک رآکتور هسته‌ای در نیروگاهی در کالیفرنیا در دهۀ ۱۹۷۰ پی می‌برد و به خاطر تلاش برای دستیابی به گزارش دانشمندی به‌نام روفوس سیکسمیث بارها مورد سوء قصد قرار می‌گیرد. داستان چهارم، «چالش هولناک تیمِثی کَوِندیش»، که لحنی شوخ‌طبعانه دارد، سرگذشت یک ناشر انگلیسی، مالباختگی، بیماری و موفقیت‌اش در انگستان امروزی

است. روایت پنجم، «ویدئو رکوردر سانمی-۴۵۱»، با محوریت شخصیتی آزمایشگاهی، به زندگی انسان‌نماهایی رباتیک در سال ۲۱۴۴ در کُره و بیگاری، استفاده ابزاری، مرگ و بازیافت‌شان به‌عنوان غذا در فرهنگی مصرف‌گرا می‌پردازد. ششمین و تنها روایت یک‌بخشی، «جاده اسلوشا و همه چیزهای بعدی»، زندگی زَکری بِیلی و هم‌قبیله‌های‌اش را در دنیایی پسارستاخیزی در هاوایی و توحش قبیلهٔ همسایهٔ کُنا و تلاش موفقیت‌آمیزِ مِرونیم به‌عنوان نماینده‌ای از آخرین نژاد متمدن برای نجات آن‌ها بازگو می‌کند.

به‌جز داستان «جاده اسلوشا و همه چیزهای بعدی»، که از لحاظ ساختاری نقطه عطف رمان است، دیگر داستان‌های ابر اطلس از زبان شخصیتی کلیدی در داستان بعدی تعریف می‌شوند. در داستان دوم، فرابیشِر خاطرات اَدَم را می‌یابد و در قالب نامه‌هایی برای سیکسمیث بازگو می‌کند. در داستان سوم، لوییسا نامه‌های فرابیشِر را پیدا می‌کند و سیکسمیث به‌عنوان یک دانشمند هسته‌ای، در این داستان نیز حضور می‌یابد. در روایت چهارم، کَوِندیش داستان لوییسا را چاپ می‌کند. در روایت پنجم، سانمی-۴۵۱ فیلم داستان کَوِندیش را تماشا و نقل می‌کند. او همچنین از جنگی هولناک و پایان جهان سخن می‌گوید. در داستان ششم، که از زبان پسر زَکری نقل می‌شود، پایان جهان پیش‌تر روی داده است و سانمی نام یک الهه است. مکان-زمان داستان‌ها از کشتی‌ای در اقیانوس آرام در قرن نوزدهم تا قبیله‌ای در آینده‌ای نامعلوم در هاوایی متغیر است. به‌گفتهٔ دیلِن، گستردگی زمان، نثر خودارجاع و فلاش‌بک‌های پرشمارِ رمان این حس را منتقل می‌کند که متن در واقع نمونه‌ای از یک تاریخ‌نگاری پست‌مدرنیستی است، زیرا چنان به تاریخ و وقایع گذشته می‌پردازد که گویا اسناد یا روایت‌هایی ناتمام و تخیلی هستند (۱۵). فردریک جِیمسِن ابر اطلس را تلفیقی از رمان علمی-تخیلی و رمان تاریخی می‌داند - رمانی که همان‌قدر با آینده در ارتباط است که با گذشته (۳۰۵). داستان‌ها از لحاظ سبک، لحن و شیوه روایت نیز بسیار با یکدیگر متفاوت‌اند. این تفاوت سبکی حتی در بخش‌های اول و دوم پنج داستانِ دوبخشی نیز مشهود است. سیمپسِن و دانلاپ توضیح می‌دهند که رمان میچل آمیزه‌ای از تخیل، رؤیا، خاطره و خرده‌روایت‌هایی است که سبک‌ها و ژانرهای مختلف را با هم تلفیق می‌کنند و بازی‌های زبانی و مفهومی را میسر می‌کنند. روایت‌ها نه تنها در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، بلکه در دنیاهای مختلف و در قاب‌های متنوعِ واقعیت درگذرند (۵۲).

با وجود تمامی این تفاوت‌های زبانی، سبکی و روایت‌شناختی، ساختارِ مبتنی بر

خودارجاعی و داستان در داستانِ ابر اطلس الگویی هوشمندانه را به‌رخ می‌کشد و ما را به‌یاد عروسک روسی (مَتریوشکا) می‌اندازد. حلقه یا عروسک اول، داستان اَدَم (شروع نام با اولین حرف الفبا در زبان انگلیسی) است، که در آن داستان فرابیشِر (حلقهٔ دوم) و در آن داستان لوییسا (حلقهٔ سوم) و در آن داستان کَوِندیش (حلقهٔ چهارم) و در آن داستان سانمی-۴۵۱ (حلقهٔ پنجم) قرار دارد، که به حلقهٔ آخر یعنی داستان زَکری (شروع نام با آخرین حرف الفبا در زبان انگلیسی) می‌انجامد و سپس در روندی معکوس، داستان‌ها تکمیل می‌شوند و به نخستین حلقه؛ یعنی داستان اَدَم (اولین حرف الفبا) باز می‌گردند: اجداد زَکری ویدئو رکوردر سانمی-۴۵۱ را به او می‌دهند و او به پسرش، سانمی-۴۵۱ فیلم کَوِندیش را می‌بیند، کَوِندیش نیمه دوم «زندگی‌های نیمه» را پیدا می‌کند، لوییسا بقیهٔ نامه‌های فرابیشِر را دریافت می‌کند و فرابیشِر بقیهٔ یادداشت‌های اَدَم را می‌خواند. نویسنده خود چندین بار به‌صراحت به عروسک مَتریوشکا اشاره می‌کند. برای مثال، عنوان یکی از سمفونی‌های استاد اِیرس نوانس‌های عروسک مَتریوشکا است، سانمی-۴۵۱ فردی را می‌بیند که برای تبلیغ یک کارناوال فریاد می‌زند «به مادام مَتریوشکا و جنین باردارش بنگرید!» (میچل ۲۹۸) و یا آیزَک سَکس در داستان لوییسا می‌نویسد که زمان «عروسک مَتریوشکایی بی‌انتها از لحظاتی رنگارنگ است» (۳۴۵). به‌باور ایو،« ابر اطلس شکی باقی نمی‌گذارد که خواننده هیچ نمایشی از دنیای واقعی در رمان نمی‌بیند، زیرا آن‌چه می‌بیند فقط داستانی است شامل داستانی، شامل داستانی – یک هزار و یک شب دیگر» (۵۳). این یکپارچگی و هم‌نیازی بدین معنا نیست که این رمانِ پست مدرن از ساختاری مکانیکی و قالبی بسته و قراردادی پیروی می‌کند، بلکه مؤید این مطلب است که متن باوجود ازهم‌گسستگی‌ها و ناهمگونی‌های ظاهری‌اش، در سایه روابط درونی و همبستگی‌هایی معنادار و مؤثر، نظمی مبتکرانه و بافتی باز و شناور را رقم می‌زند. همان‌گونه که الیوت در «تفکراتی درباره شعر آزاد» گفته است، «فقط شعرِ خوب هست، شعرِ بد هست و آشفتگی» (۳۶)، و میچل خواننده را مجاب می‌کند که اثرش به‌هیچ وجه آشفته نیست، همان‌طور که سنتی و بسته نیست.

شخصیت‌ها و روایت‌های ابر اطلس، که داستان‌هایی شامل داستان‌هایی دیگر را در خود جای داده‌اند، روابط بینامتنی آشکاری را در خودِ رمان به‌وجود می‌آورند. البته، این امر ناقضِ وجودِ روابطِ بینامتنی بین رمان و آثار دیگر نیست (برای مثال، نام یهودا، که بارها در روایت‌های مختلف تکرار می‌شود، اسامی توراتی اَدَم و زَکری،

یا آثار نویسندگانی چون شکسپیر، بایرن، تواین، مِلویل، دیکنز، پو، اُرول، از میان خیل دیگران). هم‌حضوری (چه حضور فیزیکی، مانند حضور سیکسمیث در داستان‌های دوم و سوم، و چه حضور به‌واسطهٔ یادآوری یا خواندن نامه‌ها و خاطرات یا تماشای فیلم) و تکرار شخصیت‌ها در کنار زنجیره همبستهٔ راوی‌ها نقشی مهم در خلق روابط درون‌متنی دارند. حضورِ هم‌زمان یک شخصیت در دو یا چند داستان، علاوه بر همبسته نمودن روایت‌ها به یکدیگر، در تکوین و تکمیل شخصیت‌ها و درون‌مایه‌ها نیز تأثیری انکارناپذیر دارد. اسامی و شخصیت‌ها نه تنها به متن و اثری در خارج از بافت روایی رمان یا اثری پیشینه، بلکه عمدتاً به بخشی دیگر از همین رمان اشاره می‌کنند. وام‌گرفتگی، برگرفتگی و فراخوانی عموماً از خودِ متن است، نه از زیرمتن. از این رو، این نوع ارجاعات و تلمیحات اساساً درون‌متنی‌اند، نه بینامتنی، یا دست‌کم کارکردی دوگانه دارند. لازم به ذکر است که در ابر اطلس رومتن و زیرمتن جایگزین یکدیگر می‌شوند، زیرا روایتی که در نیمهٔ نخست رمان و در مسیر صعودی تا رسیدن به داستان مرکزیِ ششم، رومتنِ روایت پیشین است، در نیمهٔ دوم رمان و در مسیر نزولی تا رسیدن به پایان کتاب، زیرمتنِ روایت بعدی است.

همچنین، طبق توصیف ژنت از ترامتنیت، می‌توان ادعا کرد که هر یک از عناوین روایت‌ها کارکردی پیرامتنی (از نوع درونی) دارند، زیرا اطلاعاتی را بین متن و خواننده با نقشی «آستانه‌ای» در خود جای داده‌اند. پیرامتنِ درونی مانند «عنوان‌ها، اسم حقیقی یا تخلص نویسنده، نوع اثر (شعر، داستان و نمایشنامه)، تقدیم اثر، اسم‌های مترجمین، ملاحظات و حاشیه‌ها» (فرهاد و سمیه نادری ۱۷۷) ورودی یا دری برای واردشدن به درون‌متن هستند و تأثیرات و پیش‌فرض‌هایی را در خواننده می‌آفرینند. عنوان‌ها در مقام «نخستین و اصلی‌ترین پیش‌متن هر اثر» (همان)، به‌ویژه در بخش دوم رمان، که در چیدمانی قرینه‌ای عیناً تکرار شده‌اند و جزییات، تجارب و داده‌هایی آشنا را در خود جای داده‌اند، سرنخ‌هایی مهم را برای ورود به دنیای روایت‌ها به‌دست می‌دهند. در همین چارچوب نظری، توضیحات و تفاسیر ارائه شده در روایتی جدید پیرامون شخصیتی متعلق به روایتی پیشین، که به‌سبب حضور دوباره یا یادآوری‌اش در داستانی پسین میسر می‌گردد، سویهٔ فرامتنیِ توصیفات شخصیتی و متون مرتبط با شخصیت‌ها (خاطرات، دست‌نوشته‌ها و نامه‌ها) را پررنگ می‌سازد، چون «هرگاه متن ۱ به نقد و تفسیر متن ۲ اقدام کند، رابطهٔ آن‌ها رابطه‌ای فرامتنی خواهد بود، زیرا متن ۲ که به تفسیر

و تشریح یا نقد می‌پردازد، نسبت به متن ۱ یک فرامتن محسوب می‌شود. رابطهٔ فرامتنی می‌تواند در تشریح، انکار یا تأیید متن ۱ عمل کند» (نامورمطلق ۱۳۲). از سوی دیگر، ممکن است برداشت خواننده از شخصیت‌ها در سایهٔ داده‌هایی جدید در روایتی دیگر بسط یابد، تغییر کند یا دگرگون شود و یا ممکن است دست‌نوشته یا متنی توصیفی از شخصیتی خاص در روایتی پسینه، بازنویسی، الهام، برگردان، تقلید یا هجوی از متنی متناظر در زیرمتن باشد. از این رو، بیش‌متنیت نیز می‌تواند در فراورِی نوشته‌های شخصیت‌ها یا متونی در وصف شخصیت‌ها مصداق داشته باشد. همان‌طور که نوروزی و نامورمطلق نوشته‌اند، «بیش‌متنیت بر چگونگی رابطهٔ میان دو متن پیشین و پسین براساس اشتقاق و برگرفتگی استوار است، بدین معنا که بر تأثیرپذیری و الهام کلی یک متن از متن دیگر تأکید دارد... همانگونگی یا تقلید و تراگونگی یا تغییر و دگرگونی، دو دستهٔ کلی روابط میان پیش‌متن و بیش‌متن در یک ارتباط بیش‌متنی هستند» (٦). برای مثال، توضیحات لوییسا دربارهٔ فرابیشِر، به‌طور هم‌زمان روابطی فرامتنی و بیش‌متنی را به‌وجود می‌آورند، زیرا لوییسا گاهی شخصیت فرابیشِر را تشریح می‌کند (فرامتنیت) و از سویی دیگر، تصور خواننده از فرابیشِر (در روایت دوم) در سایهٔ اطلاعات جدیدی که لوییسا در روایت سوم ارائه می‌دهد، دستخوش تراگونگی می‌شود و یا گسترش می‌یابد (بیش‌متنیت).

ب) هم‌حضوری و تکرار نقش‌مایه‌ها

علاوه بر روابطِ ساختاری و حلقهٔ همبستهٔ شخصیت‌ها، شبکه‌ای هماهنگ از مفاهیم و درون‌مایه‌هایی تکرار شونده نیز همبستگی‌های درون‌متنی را در ابر اطلس تقویت می‌نماید. این نقش‌مایه‌های همگرا و مشترک سبب می‌شوند که روایت‌های شش‌گانهٔ رمان، فارغ از زمان، مکان، شخصیت‌ها یا کنش داستانی، ماهیتی خودارجاع، خودانعکاس و به‌تبع درون‌متنی داشته باشند، زیرا هر یک از آن‌ها در پژواکی درونی و مستمر از نمادها و معناهایی همسو و همسان، مضمون یا مفهومی را در روایتی دیگر در خود اثر (و نه اثری پیشینه) فرا می‌خواند و بسط و بازتاب می‌دهد. هرچند که ممکن است به‌طور هم‌زمان تلمیحاتی به اثری دیگر را نیز در خود گنجانده باشد. به‌گفتهٔ لِوینگستِن، روایت‌های درونی در کنار کارکردهای دیگر، از جمله برانگیختن این حس که داستان یا متن ساختگی و فراداستانی است، اغلب ابزاری مهم در خودارجاعی محسوب می‌شوند (٢٤٢). والدرون می‌نویسد: «گرچه روایت‌های اصلی ابر اطلس در زمان‌های مختلف روی می‌دهند و

مکان‌ها و سبک روایت‌شان تفاوت‌هایی اساسی با یکدیگر دارند، از لحاظ درون‌مایه به‌وضوح یکدست هستند» (۵۳). تَن توضیح می‌دهد که ابر اطلس از «روایت‌هایی تشکیل شده است که از لحاظ زمان، مکان و گونهٔ روایی کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند. با این وجود، میچل موفق می‌شود با بیان پیام‌هایی جامع، که از شش روایت مختلف برگرفته شده‌اند، تمامیتی منسجم را بیافریند» (۳). نوامی اَلبرت نیز معتقد است که در دنیای تخیلی ابر اطلس، سوژه‌ها در بستری پیچیده و سمبلیک، زمان‌ها و مکان‌هایی متفاوت را با یکدیگر همگن می‌سازند. در این رمان، تصوراتی مختلف و متعدد از گذشته، حال و آینده در مسیری موازی در حرکت‌اند، دنیاهای مجازی در کنار دنیاهای واقعی قرار گرفته‌اند و متون آینه‌ای از یکدیگرند (٤٩). در واقع، هم‌حضوری و بازآیی درون‌مایه‌های اصلی رمان سبب می‌شود که روایت‌های رمان تبدیل به آینه‌ای از یکدیگر شوند.

مهم‌ترین نقش‌مایهٔ مشترک و درون‌ارجاع در روایت‌های رمان ابر اطلس، که به‌نوعی تمامی مفاهیم کلیدی رمان همچون سلطه‌طلبی، مرگ و حقیقت‌جویی را در برمی‌گیرد، تناسخ است. معانی ضمنی و صریحِ هر یک از این نقش‌مایه‌ها، به‌عنوان مفهومی محوری و همسان‌ساز، در سایهٔ تکرار و بازگشت همواره گسترش می‌یابد و در بستر روایی جدید، سویه‌ای تازه به‌خود می‌گیرد. در ابر اطلس مصادیق تناسخ را می‌توان در شباهت‌های هویتی و ظاهری، خاطراتی مبهم دربارهٔ گذشته، آشناپنداری (déjà vu)، پیش‌نمایی (fore-shadowing) و چالش‌ها و دغدغه‌هایی مشابه در شخصیت‌های اصلی رمان یافت. میچل با به‌تصویر کشیدن شخصیت‌هایی تناسخ یافته و بازنویسی حوادثی مشابه در مکان‌ها و زمان‌های متفاوت و تکرار سرنوشت‌ها، آغازها و پایان‌ها در اعصار مختلف، زمان را از سیر خطی خود خارج می‌سازد و آن را در دَوَرانی ابدی ترسیم می‌کند. او در سرمقاله‌ای با عنوان «باوری از ژاپن» (تلگراف، ١٤ اکتبر ٢٠٠٧) از تمایل‌اش به «خمیده کردن خط راست و دروغین زمان و تغییر آن به شکلی درست‌تر؛ یعنی زمان مارپیچی» (نقل در هَریس–بِرتِل ١٧٥) سخن می‌گوید، که متضمن زمانِ دَوَرانی، هم‌زمانی، تغییر و همچنین تناسخ است. هَریس–بِرتِل در تحلیل زمان در ابر اطلس ضمن اشاره به گرایش میچل به تناسخ و بودیسم، از عبارت «زمان تناسخی» استفاده می‌کند: «زمان تناسخی، امکان دستیابی به خطوط همپوشان را در روابط درونیِ بین نسل‌های مختلف فراهم می‌سازد و هر نسل جدید از گونه‌ها را نه فقط آغاز یک زندگی تازه، بلکه شکلی از نوزایی می‌داند، که در آن اَعمال پیشین به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر با زندگی آتی دیگران مرتبط می‌شود و

در آن منعکس می‌گردد» (۱٦۹). به‌گفتهٔ چایلدز و گرین، نماد دایره، نقش‌مایه‌ای همیشگی در ابر اطلس است، که به چرخهٔ بی‌انتهای زندگی انسان‌ها اشاره می‌کند. فقط اسامی و موقعیت‌ها تغییر می‌کنند، اما رفتارها و درون‌مایه‌ها در تمام دوران‌ها یکسان هستند (۲٤٦). میچل در مصاحبه‌ای بر اهمیت نقش‌مایهٔ تناسخ در ابر اطلس صحه می‌گذارد:

> در حقیقت، به‌جز یک شخصیت، تمامی شخصیت‌های رمان، تناسخ یک روح در بدن‌های مختلفی هستند که در طول رمان با یک خال قابل شناسایی هستند... که خود در واقع نمادی برای جهانی بودن ذات بشر است... در خودِ عنوان ابر اطلس، ابر به اشکال همواره دگرگون‌شوندهٔ اطلس اشاره می‌کند، که همان ذات تغییرناپذیر بشر است و همواره چنین است و همواره چنین خواهد بود. بنابراین، تم اصلی رمان، شکار است، این‌که چگونه افراد افرادی دیگر، گروه‌ها گروه‌هایی دیگر، ملت‌ها ملت‌هایی دیگر، و قبایل قبایلی دیگر را شکار می‌کنند. بنابراین، من فقط این تم را برداشتم و به‌نوعی دست به تناسخ آن در بافتی دیگر زدم. (نقل در تَن ۷۷)

در این‌جا می‌توان تأثیرپذیری میچل از نظریهٔ بازگشت ابدی نیچه را مشاهده نمود. نیچه در کتابی با عنوان حکمت شادان (۱۸۸۲) بازگشت یا تکرار ابدی را این‌گونه توصیف می‌کند: بازگشت ابدی، تکرارِ یکسانِ تجربه‌ای واقعی «به تعداد نامحدود» است؛ به‌گونه‌ای که گویا «ساعت شنی و ابدی هستی... بارها و بارها واژگون می‌شود» (۱۹٤). نیچه در چنین گفت زرتشت (۱۸۸۳) نیز به بازگشت ابدی اشاره می‌کند: «هر آن‌چه راست است، پندار است... هر آن‌چه حقیقت است، ناراست است؛ حتی زمان نیز دَوَرانی است» (۱۲۵). میچل در رمان خود به‌صراحت از نیچه و تکرار ابدی نام می‌برد. فرابیشِر در نامه‌های خود به سیکسمیث می‌نویسد: «ایرس تصمیم داشت تفکرات‌اش را دربارهٔ آخرین اثرش، یک سمفونی پایانی و یک شاهکار، فاش کند. می‌خواست به نشانهٔ احترام به نیچهٔ محبوب‌اش، اسم‌اش را بگذارد تکرار ابدی» (۷٦) و یا «قطعه گرامافون نیچه. وقتی تمام می‌شود، "اولد وان" آن را دوباره پخش می‌کند، به مدت ابدیتی از ابدیت‌ها... وقتی تپانچه‌ام بگذارد که بروم، تولد دوباره‌ام فقط به اندازه یک ضربان قلب طول خواهد کشید. سیزده سال بعد، بار دیگر همدیگر را در گرِشام خواهیم دید و ده سال بعد از آن در همین اتاق خواهم بود، با همین تپانچه در دست و درحال نوشتن همین نامه» (٤۱۷).

به‌نظر می‌رسد که میچل علاقه زیادی به خلق روایت‌هایی چندبخشی و در عین حال همبسته داشته است. برای مثال، نوشتهٔ روح فضا-مکانی بسیار گسترده (از ژاپن تا نیویورک) دارد و از نُه روایتِ در هم تنیده تشکیل شده است، رویای شمارهٔ ۹ نُه فصل دارد (که فصل آخر آن خالی است) و به شیوه‌ای اپیسودی و در قالب خرده روایت‌هایی مرتبط، داستان شخصیت اصلی را بازگو می‌کند، بلک سوان گرین در سیزده بخش، سیزده ماه از زندگی پسری سیزده ساله را به‌تصویر می‌کشد، و یا ساعت‌های استخوانی در شش روایت مرتبط، از زبان پنج راوی بازگو می‌شود. به عقیده نگارنده، این روایتِ دَوَرانی و بازآییِ حوادث و شخصیت‌ها از یک سو بیانگر مهارت ستودنی میچل در خلق هارمونی و هماهنگی علی‌رغم به‌کارگیری زمان‌ها، مکان‌ها، سوژه‌ها، شخصیت‌ها، و از همه مهم‌تر زبان‌ها و گفتارهایی ناهمگن و بسیار متفاوت است، و از سویی دیگر، مصداقی است برای اعتقاد عمیق میچل به تناسخ و بودیسم – گویا میچل سعی می‌کند تناسخ را نه تنها در شخصیت‌ها، بلکه در حوادث و حتی در خطوط پیرنگ نیز نشان دهد. به همین دلیل است که شخصیت‌ها و رویدادهایی کمابیش یکسان با نوانس‌هایی معنادار مدام در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت حرکت می‌کنند و بازمی‌گردند. میچل در بسیاری از مصاحبه‌های خود به گرایش‌اش به تناسخ و بودیسم اعتراف کرده‌است، برای نمونه در مصاحبه‌ای با پُل اِی هَریس می‌گوید: «من به نوعی یک بودیست سکولار هستم... گونه بودیستی تناسخ بسیار باشکوه است» (٤).

یکی از گویاترین مصادیق تناسخ در ابر اطلس، خالی به شکل ستارهٔ دنباله‌دار است، که ضمن ایجاد همبستگی‌هایی درون‌متنی در میان شخصیت‌های رمان، به‌گونه‌ای نمادین، اعتقاد میچل به زمانِ غیرخطی و تکرار ابدی را آشکار می‌سازد. اکثر شخصیت‌های اصلی رمان، گونهٔ تناسخ‌یافتهٔ یکدیگرند. فرابیشِر، لوییسا، کَوِندیش (اشاره تلویحی)، سانمی-٤٥١ و مِرونیم (شخصیت‌های روایت‌های دوم الی ششم) همگی این خال ستارهٔ دنباله‌دار را، به‌عنوان مدرکی عینی برای اثبات تناسخ، بر تن خود دارند و تنها در روایت نخست است که اشاره‌ای به آن نمی‌شود. مک ویلیامز معتقد است که میچل به‌جای این‌که برای بیان اعتقاد خود به تناسخ، صرفاً به تکرار شخصیت‌هایی برگرفته از داستان‌هایی دیگر تکیه کند، از افرادی تناسخ‌یافته در همان رمان بهره می‌گیرد. گرچه هر یک از روایت‌ها مکان-زمان و شخصیت‌های خودش را دارد، تناسخ که به‌واسطهٔ خالی یکسان تجلی پیدا می‌کند، به نویسنده اجازه می‌دهد که شخصیت‌ها را در داستان‌های متعدد شبیه‌سازی و

تکرار کند (۲). مک کالِف می‌نویسد که هر یک از خال‌ها در خالی دیگر «ادغام می‌شود و بدین ترتیب شخصیت‌ها را در تابلوی مکان و زمان میچل با یکدیگر مرتبط می‌سازد و این حقیقت را برملا می‌کند که تمامی انسان‌ها فارغ از جنسیت، قومیت و تمایزهای دیگر، با هم مرتبط‌اند» (۱٤۹). دو کریسوفارو بر این باور است که خال «نوعی حس انبساط و انقباض مکانی و زمانی را تداعی می‌کند که بی‌شباهت به فشردگی و آزادشدن پره‌های آکاردئون نیست و نشان می‌دهد که چگونه غایت‌شناسیِ منطقی روایی و آخرالزمانی در این داستان خمیده و واژگون می‌شود» (۲٤۹). گفتنی است که شخصیت‌های اصلی رمان در یک همبستگی تناسخی، از لحاظ جغرافیایی نیز با یکدیگر مرتبط‌اند. اَدَم و لوییسا در کالیفرنیا و فرابیشِر و کَوِندیش در لندن به‌دنیا آمدند و زَکری در هاوایی زندگی می‌کند – مکانی که هم در نظر سانمی–٤٥۱ و هم اَدَم یک پناهگاه آرمانی است. بی‌دلیل نیست که میچل رمان خود را با این کلمات به‌پایان می‌رساند: «فقط موقعی که داری نفس آخرت را می‌کشی متوجه می‌شوی که تمام زندگی‌ات چیزی بیشتر از قطره‌ای در اقیانوسی بی‌کران نبوده‌است! ولی اقیانوس چیست، جز انبوهی از قطره؟» (٤٤۸).

در ابر اطلس، مواردی پرشمار از خاطراتی مشابه، آشناپنداری و پیش‌نمایی به‌چشم می‌خورند، که همگی به‌گونه‌ای کنایه‌آمیز تناسخ و تکرار ابدی را تداعی می‌نمایند. شخصیت‌ها بارها احساس می‌کنند که در جسم خود و یا جسمی دیگر، در زمان و مکانی دیگر در حال تکرار تجربه‌ای آشنا هستند و یا عمیقاً با افرادی که دست‌نوشته‌ها یا خاطرات‌شان را می‌خوانند، همزادپنداری می‌کنند. به‌گفتهٔ پولَنکی، میچل برای نهادینه ساختن نقش‌مایهٔ تناسخ به‌گونه‌ای گسترده از عنصر تکرار استفاده می‌کند. برای مثال، در رمان نمونه‌های پرشماری از آشناپنداری بصری و متنی وجود دارد و شخصیت‌ها مدام خودشان را در موقعیت‌هایی آشنا و تکراری می‌یابند (۹). به‌عقیدهٔ کَوَلی‌یِر، میچل به روشی نظام‌مند نقاطی مشترک و دور از انتظار را در زمان نشان می‌دهد و با آموزشِ یافتنِ همبستگی به خواننده، در کشف وحدتی پنهان به او کمک می‌کند (۱۵). این وحدت پنهان در واقع همان روابط درون‌متنی است که در سایهٔ شباهت‌ها و بازگشت‌ها، در ساختار و معنای رمان متجلی می‌شود.

میچل در مصاحبه‌ای می‌گوید که در ابر اطلس «همه شخصیت‌ها یکی هستند... یک روح هستند، تناسخ یافته در مراحلی مختلف، فقط با آگاهی‌ای گنگ و رویاگونه از این‌که در گذشته آن‌جا بودند و بار دیگر آن‌جا خواهند بود» (نقل در بِویل ۱۱). هنگامی که

اَدَم به آئوتوآ حین شلاق خوردن نگاه می‌کند، حس می‌کند که او را می‌شناسد و حتی خود اوست. اِیرس می‌گوید در خواب «کافه‌ای... جهنمی را دیدم که... هیچ راه خروجی نداشت. من سال‌ها پیش مرده بودم. خدمتکاران همگی صورتی یکسان داشتند و صابون می‌خوردند... موسیقی کافه... همین بود» (۷۲). اِیرس پیش‌تر آهنگی را که مشغول تصنیف‌اش بود، شنیده بود و رویای‌اش در واقع یک پیش‌نمایی است از سانمی-۴۵۱ و انسان‌نماهایی که در رستورانی زیرزمینی کار می‌کردند. لویسا حین خواندن نامه‌های فرابیشِر احساس می‌کند که آن‌چه داشت می‌خواند را خودش نوشته بود و یا با دیدن کشتیِ بازسازی شدهٔ اَدَم در لنگرگاه، تپش نبض‌اش را در خال ستارهٔ دنباله‌دارش احساس می‌کند. کَوِندیش حین فرار از لندن، از پنجره قطار به بیرون نگاه می‌کند و تجاربی دور چنان در ذهن‌اش شفاف می‌شوند که گویا در زمان سفر کرده و به دوران کودکی‌اش بازگشته بود. هنگامی که سانمی-۴۵۱ غلتیدن اتوموبیل چَنگ در دره را می‌بیند، تصویر افتادن اتوموبیل لوییسا به‌درون رودخانه در ذهن‌اش نقش می‌بندد. زَکری هنگام نزدیک شدن به جنگجوی خوابیدهٔ قبیلهٔ کُنا تصمیم می‌گیرد گلوی‌اش را ببُرد. قرن‌ها قبل‌تر، فرابیشِر هنگام نزدیک شدن به اِیرس، که خوابیده بود، در برابر وسوسه‌ای مشابه مقاومت می‌کند و باز در گذشته‌ای دورتر، آئوتوآ در روایت اَدَم از بریدن گلوی خودش منصرف می‌شود. در حقیقت، همه این شخصیت‌های تناسخ‌یافته به شخصیتی دیگر در همین رمان اشاره می‌کنند، نه شخصیتی در اثری پیشینه، گرچه یافتن ارجاعات برون‌متنی یا بینامتنی دور از ذهن نیست.

درون‌مایه‌های کلیدی و تکرارشونده رمان، یعنی سلطه‌طلبی، حقیقت‌جویی و مرگ نیز سبب قرینه‌سازی‌هایی معنادار و تحکیم روابط درون‌متنی می‌شوند. همهٔ شخصیت‌های تناسخ‌یافته و اصلی روایت‌ها با این وسوسه‌ها و دغدغه‌ها دست به گریبان‌اند، قربانی یا شاهد سلطه‌طلبی‌اند، همواره به‌دنبال کشف حقیقتی هستند و می‌میرند یا با مرگ مواجه می‌شوند. برای مثال، اَدَم شاهد برده‌داری بومیان است، از مرگ رهایی می‌یابد و پس از کشف حقیقتی جدید، زندگی‌اش را وقف برچیدن برده‌داری می‌کند، فرابیشِر شاهد سلطه‌جویی اِیرس است، به حقایقی تازه دربارهٔ بشریت دست می‌یابد و سرانجام خودکشی می‌کند، سانمی-۴۵۱ برده‌ای است که پس از یافتن حقیقتِ زندگیِ خود و همتایان‌اش کشته می‌شود، و یا پرسش‌های بی‌پایان و ترس از بردگی و مرگ چون سایه‌ای مدام زَکری را دنبال می‌کنند. مضمون کلیدی سلطه‌جویی، که بستری خودتلمیح

را فراهم می‌سازد و یادآور عبارت نیچه‌ای «میل به قدرت» (جانستنِ-اِلیس ۱۱۶) است، به گویاترین نحو در جمله «ضعیف گوشت است و قوی گوشت‌خوار» (میچل ۴۳۰) نمود پیدا می‌کند. این جمله همچنین مصداقی بارز از محوریت مرگ و شکار در رمان است که میچل خود بدان معترف است. به‌باور میلِر، رمان ابر اطلس مملو از اشاراتی مستقیم و غیرمستقیم به نابودی، نوسازی و «گوشت» است؛ این واژه‌ها کنایه‌ای هستند از چرخهٔ ابدی شکار و تداوم حیات (۱۹). به‌عقیدهٔ چایلدز، در این رمان نمونه‌های سلطه‌جویی و مرگ را می‌توان در نظام‌های استعماری و همچنین استثمار فردی یافت (۱۸۵)؛ روایت اَدَم یا زَکری و روایت فرابیشِر یا سانمی-۴۵۱ شواهدی از این دو نوع قدرت‌طلبی هستند. بازآیی اَشکالِ متعددِ مرگ (سوءقصد، قتل، خودکشی و نسل‌کشی) برتری‌جویی و شکار در اعصار مختلف و بازهٔ زمانی‌ای گسترده نشان می‌دهد که «میل به قدرت، حقیقتی تلخ در پسِ ادعای پیشرفت و عاملی پادآرمانشهری و آخرالزمانی در بطن تمدن است» (هیکس ۱۴۵). تمامی قهرمانان روایت‌ها در گردابی مشابه از سلطه، مرگ، پرسش‌هایی بی‌جواب و الگوهایی دَوَرانی گرفتارند؛ به‌گونه‌ای که اگر بار دیگر تناسخ یابند، باز دچار سرنوشتی یکسان خواهند شد. به‌نظر می‌رسد که روایت‌های ابر اطلس هیچ‌گاه به جلو نمی‌روند، بلکه در تکراری ابدی همواره مسیری مارپیچی را طی می‌کنند، فارغ از این‌که چندمین روایت داستان هستند. به‌دیگر سخن، گویا نه تنها شخصیت‌ها، بلکه روایت‌ها نیز تناسخ می‌یابند.

از میان روابط پنج‌گانه ژنت در ترامتنیت، فقط می‌توان نمونه‌هایی از بیش‌متنیت را در فراورِی نقش‌مایه‌ها و مفاهیم تکرارشونده یافت. نمادها و مصادیق تناسخ (خال ستارهٔ دنباله‌دار، شباهت‌های معنادار، خاطرات آشنا، همزادپنداری، آشناپنداری، پیش‌نمایی و درون‌مایه‌هایی یکسان، نظیر سلطه‌جویی، مرگ و حقیقت‌طلبی) در روایتی جدید تأیید و تثبیت می‌شوند و یا گستردگی و عمقی مضاعف می‌یابند. برگرفتگی‌های بیش‌متنی که بر «همانگونگی یا تقلید و تراگونگی یا تغییر و دگرگونی» (نامورمطلق ۶) استوار هستند، در این‌جا ماهیتی نهادینه‌ساز و همان‌گونه‌ساز دارند، تا تراگونه‌ساز و دگرگون‌ساز، زیرا تمامی این مثال‌ها و نمادها که مدام در یکدیگر ادغام می‌شوند، با وجود تفاوت‌های مکانی، زمانی و روایت‌شناختی، در نهایت مفاهیم محوریِ تناسخ و تکرار ابدی را منعکس می‌نمایند و کارکردهای مختلف آن‌ها را بسط و گسترش می‌دهند. برای مثال، واژهٔ دندان، که تداعی‌گر مرگ، تناسخ، و قدرت‌طلبی است، در روایت‌های مختلف و در برگرفتگی‌ای

مبتنی بر همان‌گونگی، بازگشتی بیش‌متنی دارد. در روایت اَدَم، دکتر گوس، که قصد کشتن‌اش را دارد، حین حفر ساحل برای یافتن دندانِ قربانیان برده‌داری می‌گوید: «این دندان‌های آسیابِ بی‌ارزش، قربان، تبدیل به طلا خواهند شد... قربان، می‌دانید صد گرم از این‌ها چه‌قدر می‌ارزد؟» (۸) و اَدَم در جملات پایانی رمان می‌گوید: «اگر باور داشته باشیم که انسان‌ها می‌تواند از دندان و چنگال فراتر روند... دنیایی [آرمانی] محقق خواهد شد» (٤٤٧). در روایت فرابیشِر، ناسباوم می‌گوید: «مرا به شام دعوت کنید و من به شما می‌آموزم که چگونه از دندان‌های نیشِ سرنوشت، طلا استخراج کنید» (۹۹). اِیرس با خنده‌ای شیطانی اعتراف می‌کند: «شاید پیر، کور و علیل باشم، اما هنوز یکی دو دندان برای گاز گرفتن دارم» (٦٢). کَوِندیش می‌گوید که در زد و خوردی خشن در یک کافه، «یکی از دندان‌های [هاچکیس] از فاصله پنج متری به درون لیوانم افتاد» (۳۳۸). زَکری پس از حمله وحشیانهٔ جنگجویان کُنا می‌گوید: «زانوم بی‌حس بود و آرنجم کبود بود و مثِ چوب شده بود و دنده‌هام شکسته بود و دو تا از دندونام افتاده بود» (۲٥٦). به‌گفتهٔ سورلین، میچل در ساختارها و سبک‌های روایی ابر اطلس ابعاد گوناگونِ دغدغه‌های اصلی‌اش را می‌کاود؛ در این وحدتِ درون‌مایه‌ای، تداومی ظریف نیز گنجانده شده است، که در سایهٔ بازگشتِ درون‌مایه‌ها و همچنین جلوه‌های تناسخ شکل می‌گیرد (۸۱). این تداوم، همان بیش‌متنیت و برگرفتگی‌ای براساس همان‌گونگی است.

نتیجه‌گیری

این مقاله بر آن بوده است که اصطلاح درون‌متنیت را به‌عنوان مفهومی بدیع در مقولهٔ روایت‌شناسی معرفی و مؤلفه‌های آن را در یک رمان پست‌مدرنیستی بررسی کند. شالودهٔ نظری درون‌متنیت، که یادآور واژهٔ شناخته‌شده‌تر بینامتنیت است، برگرفته از وحدت ارگانیک و نگرش‌های بنیادین در فرمالیسم روسی و نقد نو از یک سو و ضوابط حاکم بر روابط بینامتنی از سوی دیگر است. درون‌متنیت ضمن تأکید بر روابط و تعاملات متنی، اصرار دارد که می‌توان روابط و گفتگوهای بین رومتن و زیرمتن را در یک اثر واحد هم جستجو نمود، زیرا متن می‌تواند هم‌حضوری‌هایی را که اغلب در مباحث مربوط به بینامتنیت تحلیل می‌شوند، در تعاملات ساختاری و مفهومی خود نیز به‌نمایش بگذارد. باید اضافه کرد که درون‌متنیت در سیری هم‌عرض و تکمیلی، می‌تواند هم تأثیرپذیری و برگرفتگیِ رومتن از زیرمتن و هم خودارجاعی و خودتلمیحیِ اجزای ساختاری و معنایی

یک اثر را بررسی کند. دومین ادعای نوآورانهٔ تحقیق حاضر این است که چنان‌چه اثری چندپیرنگی، روایت‌ها یا خرده‌روایت‌هایی همبسته و مرتبط داشته باشد، می‌توان تمامی یا برخی از انواع پنج‌گانهٔ ترامتنیت ژنتی؛ یعنی بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت را در آن مشاهده نمود. به‌عبارتی دیگر، ترامتنیت نه تنها در روابط بین رومتن و زیرمتن، بلکه در تعاملات و روایت‌های درون‌متنی نیز می‌تواند مصداق داشته باشد. ژنت در سرمتن: معرفی توضیح می‌دهد که ترامتنیت «شامل تمامی اِلمان‌هایی می‌شود که متنی را با متون دیگر مرتبط می‌سازد، چه آشکار و چه پنهان» (۸٤)، اما این مقاله ضمن تأیید توصیف ژنت، آن را این‌گونه اصلاح می‌کند: «ترامتنیت شامل تمامی اِلمان‌هایی می‌شود که متنی را با متون دیگر و همچنین لایه‌های درون‌روایتی آن را به یکدیگر مرتبط می‌سازد، چه آشکار و چه پنهان».

در ابر اطلس میچل می‌توان سه نوع ارتباط متنی را مشاهده نمود: بینامتنی، درون‌متنی (مفهوم محوری مقاله) و ترامتنی. اشارات پرشمار روایت‌های رمان به آثار پیشینه (کتاب مقدس، هاکلبری فین یا آثار شکسپیر، پو، مِلویل، دیکنز، اُرول، نیچه و بسیاری از نویسندگان دیگر) همگی نمونه‌هایی از روابط بینامتنی هستند. هم‌حضوری و تکرار شخصیت‌های اصلی روایت‌ها و همچنین نقش‌مایه‌ها و مفاهیم کلیدی رمان روابطی درون‌متنی را شکل می‌دهند. راویان روایت‌های شش‌گانهٔ رمان مدام به شخصیت اصلی روایت پیشین و همچنین به‌طور تلویحی به شخصیتی دیگر در روایتی دیگر در خود رمان اشاره و خاطرات و شرح حال‌شان را برای خواننده بازگو می‌کنند، به‌گونه‌ای که نمی‌توان روایتی جدید را از روایت قبلی جدا نمود. شخصیت‌ها، چه در مقام راویِ روایتی جدید و چه به‌عنوان شخصیتی فرعی در روایتی قبلی، روایت‌ها را (که هر یک چون پله‌ای از نردبانی برای بالا و پایین رفتن کنش‌های داستانی و شخصیت‌ها هستند) به‌یکدیگر پیوند می‌زنند و شبکه‌ای یکپارچه و همبسته از عناصر روایت‌شناختی را ایجاد می‌نمایند. هم‌حضوری و تکرار نقش‌مایه‌ها و مفاهیم کلیدی نیز سبب تقویت روابط درون‌متنی می‌گردد؛ ارجاعات درونی، شبیه‌سازی‌ها و همان‌گونه‌سازی‌های مستمر باعث می‌شوند که بافتِ معنایی رمان به‌وضوح ماهیتی خودارجاع و خودتلمیح داشته باشد. مفاهیمی هم‌سو و مشترک نظیر تناسخ، سلطه‌طلبی، حقیقت‌جویی و مرگ در بازه‌ای فزاینده از معانی و تعابیر تکرار می‌شوند و در هر بازآیی ضمن ایجاد همبستگی‌ها و گفتگوهایی درون‌روایتی، همواره بسط و گسترش می‌یابند. مهم‌ترین نمادها و نقش‌مایه‌های

تکرارشونده، که بیانگر باور نویسنده به تناسخ و تکرار ابدی نیچه هستند، عبارت‌اند از: خالِ ستارهٔ دنباله‌دار، شخصیت‌های همسان، خاطراتی محو از زندگی‌ای متفاوت، آشناپنداری، پیش‌نمایی، دغدغه‌هایی یکسان و سرنوشت‌هایی مشابه. انواع برتری‌جویی (استعمار، بردگی و استثمار)، انواع مرگ (شکار، خودکشی و قتل) و کنجکاوی برای یافتن حقیقت نیز نقشی محوری در خلق همسان‌سازی‌هایی کنایه‌آمیز در روایت‌های شش‌گانهٔ رمان دارند. روابط ترامتنی، به‌عنوان سومین ارتباط متنی، در ویژگی‌های ساختاری و معنایی روایت‌ها قابل بررسی است. عناوینِ یکسانِ روایت‌ها در بخش اول و دومِ رمان کارکردی پیرامتنی و آستانه‌ای دارند. توصیفات راوی داستانی جدید از شخصیتِ اصلی داستان پیشین، که نقد، تشریح یا تفسیری از شخصیت یا روایت پیشین است، ماهیتی فرامتنی دارد. از سوی دیگر، اطلاعات و داده‌های ارائه‌شده در روایتی جدید پیرامون رویداد، کنش داستانی یا شخصیتی در روایت قبلی سویه‌ای بیش‌متنی دارند، زیرا باعث فزونی یافتن و تراگونه شدهٔ برداشت‌های پیشین می‌شوند. بیش‌متنیت در فراروی‌های عناصر معنایی رمان؛ یعنی نقش‌مایه‌های کلیدی و تکرارشونده نیز مصداق دارد، زیرا در هر تکرار و بازگشت، در برگرفتگی‌ای براساس همان‌گونگی، تعبیری جدید حاصل می‌گردد و بدین ترتیب برداشت‌های پیشین عمق و بازه‌ای نوین می‌یابند. تمامی این روابطِ هم‌نشین و هماهنگ سبب می‌شوند که رمانِ چندپیرنگی ابراطلس با وجود طولانی بودن، گوناگونیِ انکارناپذیرِ عناصر روایت‌شناختی و از هم‌گسستگی ظاهری، نظمی ستودنی و کلیتی منسجم از همگرایی‌هایی مفهومی و ساختاری را به‌نمایش بگذارد.

An ‘Intra’textual Reading of David Mitchell’s Cloud Atlas

Alireza Farahbakhsh[1]

Abstract

Introduction: Like intertextuality, intratextuality is an important notion in textual analysis and narratological studies. It does not deny functional and conceptual similarities with intertextuality, which is a more familiar narratological term. While intertextuality seeks interconnectedness among

1. Associate Professor, University of Guilan, Rasht, Iran

hypertexts and hypotexts, intratextuality sets about to discover and decipher it within the structural totality of a single work. In other words, the emphasis is laid on self-reflexivity rather than other-reflexivity in that the objective is to unveil the connectivity that in-text narratives, sub-narratives and frame stories maintain through sustained allusions and dialogues. The major questions of the research include: What is intratextuality and what are its characteristic features? Are they discernible in the narrative fabric of David Mitchell's Cloud Atlas? What structural and thematic roles, if any, do they play?

Background Studies: Bakhtine's Dostoevsky's Poetics (1929), Kristeva's Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art (1969), Barthes' Image-Music-Text (1977), and Genette's Palimpsests: Literature in the Second Degree (1982) are among important sources on intertextuality and its principal categorisations. In his article "Moonlight Bright as a UFO Abduction: Science Fiction, Present-Future Alienation and Cognitive Mapping" (2011), William Stephenson claims that Michell's sci-fi novel is highly polyphonic and multifaceted. In his article, "Speculative Fiction as Postcolonial Critique in Ghostwritten and Cloud Atlas," Nicholas Dunlop argues that Mitchell's postmodern novel harmoniously mixes different and heterogeneous narrative styles as well as typical aspects of sci-fi and fantasy novels. George Gessert's 2005 article, "Cloud Atlas by David Mitchell," predominantly deals with plot-development, characterisation, and story-telling techniques, beside such themes as inhumanity, slavery, and apocalypse. In Close Reading with Computers: Textual Scholarship, Computational Formalism, and David Mitchell's Cloud Atlas (2020), Martin Paul Eve uses computer-assisted charts to analyse lexical and grammatical distributions in the novel to prove the unity and harmony of narrativity despite all apparent heterogeneities.

Materials and Methods: To answer the stated questions, this narratological study first offers a brief digest of the term intratextuality, which recognises and endeavours to locate intertextual relations and echoes inside the narrative structure of the same work, and then probes its applicability to the Mitchell's Cloud Atlas. Genette's well-known hypertext and hypotext as well as his five-partite categorisation of transtextuality, comprising intertextuality, metatextuality, paratextuality, hypotextuality, and archetextuality are also contextualised in the novel. In addition, notions such as organic narration, self-reflexivity, self-allusiveness, symmetricality, and in-text relations are deemed pivotal throughout the mainstream discussions

Results and Discussion: This research shows that identical characters and incidents, one way or another, keep reappearing in all of the six nested stories of the novel, thereby constructing a tightly-knit network of reciprocal references and allusions within its narrative structure. Furthermore, the sustained recurrence of such motifs as reincarnation, dominance, quest for truth, death and symbols and images associated with them in all narratives creates an intratextuality of self-reflexive themes, which reaffirm themselves in every new intratextual dialogue. Transtextual relations are also discernible in the novel, predominantly in the repeated titles of the six narratives in two halves of the novel, protagonists' comments on characters and incidents in a previous narrative, and in recurring themes and motifs which expand and modify in every new appearance.

***Key words*:** intratextuality, intratextual dialogue, self-allusion, self-reflection, and Cloud Atlas

References:

- Albert, Noemi. "A Multitude of Drops: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Subject between Space and Time." *Philologica*, vol. 11. no.1, (2019): 49-63.
- Allen, Graham. *Intertextuality.* London: Routledge, 2000.

- Aristotle. *Poetics*. translated by Malcom Heath. New York: Penguin, 1997.
- Bakhtine, Mikhail. *Dostoevsky's Poetics*. Paris: Seuil, 1970.
- Baradaran Jamili. Lila. "An Intertextual Analysis of *Sleep and Wake in The Thousand and One Nights* and James Joyce's *Finnegans Wake*." *Journal of Critical Language and Literary Studies.* vol. 11. no.15, Fall and winter, (2015): 157-180.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bayer, Gerd. "Perpetual Apocalypse: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 56. no.4, (2015): 345-54.
- Bazerman, C. and P. Prior, eds. *What Writing Does and How it Does It: An Introduction to Anlalyzing Texts and Textual Practices.* New Jeresey: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.
- Beville, Maria. "Getting Past the 'Post-': History and Time in the Fiction of David Mitchell." *A Journal of Literature, Culture and literary translation*, vol. 6. no.1, (2015): 1-17.
- Cavalier, Vincent. *SCENE STIR: How We Begin to See the Biosphere in David Mitchell's* Cloud Atlas. Dissertation. Stockholm University Press, 2014.
- Childs, P. "Food Chain: Predatory Links in the Novels of David Mitchell." Études anglaises, vol. 68. no.2, (2015): 183-95.

Childs, P., and Green, J. *Aesthetics and Ethics in Twenty-First Century British Novels: Zadie Smith, Nadeem Aslam, Hari Kunzru and David Mitchell.* New .York, Bloomsbury Academic, 2013

- Daiches, David. *Critical Approaches to Literature*. New Jersey: Prentice-Hall, 2007.
- De Cristofaro, Diletta. "'Time, No Arrow, No Boomerang, but a Concertina:' *Cloud Atlas* and the Anti-Apocalyptic Critical Temporalities of the Contemporary Post-Apocalyptic Novel." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 59. no.2, (2018): 243-257.

Dillon, Sarah, ed. *David Mitchell: Critical Essays.* Canterbury: Gylphi Limited, 2011.

- Dubrow, Heather. "The Twentieth Century Shakespeare Criticism." *The Riverside Shakespeare*. edited by Gwynne Blakemore Evans et al. Boston: Houghton Mifflin, (1997): 256-78.
- Dunlop, Nicholas. "Speculative Fiction as Postcolonial Critique in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas*." *David Mitchell: Critical Essays*, edited by Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi Limited, (2011): 175-92.
- Eliot, T. S. "Reflection of Vers Libre." *To Criticise the Critic and Other Writings.* Lincoln: University of Nebraska Press, (1992): 30-36.
- Eliot, T. S. "Hamlet and His Problems." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Eastford: Martino Fine Books, (2015): 98-104.
- Eve, Martin Paul. *Close Reading with Computers: Textual Scholarship, Computational Formalism, and David Mitchell's* Cloud Atlas. California: Stanford University Press, 2020.
- Farahbakhsh, Alireza. *A Brief History of Literary Criticism: Plato to Derrida*. Rasht: Guilan University Press, 2006.
- Gattan S. D. *Intertextuality in Ian McEwan's Selected Novels*. Dissertation. Baghdad: University of Al-Qadisiya, 2016.
- Genette, Gerard. *The Architext: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Lincoln: University of Nebraska, 1997.
- Gessert, George. "*Cloud Atlas* by David Mitchell." *Leorando*, vol. 38. no.5, (2005): 425-39.
- Ghobadi. Motahareh and Mohammad Javad Shekarian. "A Study of Paratextuality in *New York Trilogy* and its Translations in Persian and French." *Journal of Criti-*

cal Language and Literary Studies. vol. 3. no.1, Fall and winter, (2010): 151-165.

- Harris-Birtill, Rose. "Looking down time's telescope at myself: reincarnation and global futures in David Mitchell's fictional worlds." *KronoScope: Journal for the Study of Time*, vol. 17. no.2, (2017): 163-181.
- Hassanzadeh Dastjerdi, A. "Reading *Journeys of Scribes* in the Light of Characteristic Features of Modernist and Postmodernist Novels." *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*. Fall and Winter. no.2, (2014): 57-76.
- Hicks, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. Basingstoke: Palgrave, 2016.
- Hrubes, Martina. *Postmodern Intertextuality in David Mitchell's* Cloud Atlas. Dissertation. Goethe University Frankfurt Press, 2008.

.Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013

- Johnston-Ellis, Sara Jane. *David Mitchell's* Cloud Atlas*:* "*Revolutionary or Gimmicky?*" Dissertation. Massey University Press, 2010.
- Kennedy, J. Gerald. "Poe, 'Ligeia,' and the Problem of Dying Women." *New Essays on Poe's Major Tales*. edited by Kenneth Silverman. Cambridge: Cambridge University Press, (1993): 108-120.
- Kristiva, Julia. "Word, Dialogue, and Novel." *The Kristiva Reader*. edited by Toril Moi, New York: Columbia University Press, 1986.
- Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Livingston, Paisley. "Nested Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61. no.3, (2003): 233-245.
- McCullouch, Fiona. *Cosmopolitanism in Contemporary British Fiction: Imagined Identities.* New York: Palgrave MacMillan, 2012.
- McWilliams, Robert. *Mapping the Web of Language in David Mitchell's* Cloud Atlas. Dissertation. University of Michigan Press, 2014.
- Miller, Beth Katherine. *Re-Construction Through Fragmentation: A Cosmodern*

Reading of David Mitchell's Cloud Atlas. Dissertation. East Tennessee State University Press, 2015.

- Mitchel, David. *Cloud Atlas*. New York: Random House, 2004.
- Mitchell, David. Interview by Paul A. Harris. "Introduction: David Mitchell in the Labyrinth of Time." *SubStance,* vol. 44, no. 1, (2015): 3-7.
- Nadal, M. "William Golding's *Rites of Passage*: A Case of Transtextuality." *Miscelánea*, vol. 15. no.3, (1994): 405-20.
- Naderi, Farhad and Somayeh Naderi. "The Function of Gerrard Genette's Theory of Transtextuality in the Discovery and Analysis of the Influence of *Shahnameh* on *Kush Nameh*." *Textual Criticism of Persian Literature,* vol. 10. no.1, (2018): 169-87.
- Namvar Motlagh, B. "Transtextuality: Studying the Relations of a Text with Other Texts." *Journal of Humanities*, Winter, no.56, (2007): 83-98.
- Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science*. translated by Josefine Nauckhoff, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (originally published 1882).
- Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*, translated by Adrian Del Caro, Cambridge: Cambridge University Press, 2006 (originally published 1883).
- Noroozi, Nastaran and B. Namvar Motlagh. "A Hypotextual Study of Four of Image-based Works by Claudia Palmarucci in Relation to Hypertexts from Iranian Paintings." *Journal of Fine Arts – Visual Arts*, vol. 23. no.1, (2018): 5-16.
- O'Donnell, Patrick. *A Temporary Future: The Fiction of David Mitchell*. London: Bloomsbury, 2015.
- Polanki, G. "The Iterable Messiah: Postmodernist Mythopoeia in *Cloud Atlas*." *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings*, vol. 6. no.9, (2018): 1-26.
- Pound, Ezra. *Ezra Pound: A Collection of Criticism*, edited by Grace Schulman, New York: McGraw-Hill, 1974.
- Rezaii Dasht Arzhaneh, Mahmood. "A Formalistic Analysis of Two Lines by Ferdowsi and Malek Al-shoara Bahar." *Linguistic and Rhetorical Studies*. vol. 5. no.9,

Spring and Summer, (2014): 109-130.

- Schoene, Berthold. *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Simpson, Kathryn and Nicholas Dunlop. *Key Concepts in Postmodern Literature*. London: McMillan, 2012.
- Sokhanvar, J and Sabzian Moradabadi, Said. "Intertextuality in Peter Ackroyd's Novels." *Journal of Literature and Humanities*. Summer. no.58, (2008): 131-44.
- Sorlin, Sandrine. "A Linguistic Approach to David Mitchell's Science Fiction Stories in *Cloud Atlas*." *Miscelánea*, vol. 34. no.1, (2011): 75-89.
- Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics.* Ithaca: Cornell University Press, 2016.
- Stephenson, William. "Moonlight Bright as a UFO Abduction: Science Fiction, Present-Future Alienation and Cognitive Mapping." *David Mitchell: Critical Essays*. edited by Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi Limited, (2011): 235-44.
- Tan, Cenk. *David Mitchell's* Cloud Atlas*: A Multitude of Iconic Signs*. Dissertation. Pamukkale University Press, 2014.
- Waldron, Samuel James. *Challenging Narrative Hierarchies: Embedded Narrative Structure in David Mitchell's* Cloud Atlas *and Mark Danielewski's* House of Leaves. Dissertation. Victoria University of Wellington Press, 2012.