تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن

فرهاد ساسانی
عضو هیأت علمی دانشگاه الزهرا

چکیده:
در این جُستار، کوشش خواهد شد تا پس از طرح اجمالیِ مبانی نظری بینامتنیت و معرفی زمینه‌های ایرانی (در ادبیات و تفسیر دینی) و اروپایی (میخائیل باختین، ژولیا کرستوا، ژرار ژنت و اومبرتو اکو)، روابط میان عناصر درون متن با بیرون از متن - خواه بافت و محیط فیزیکی، خواه جهان بیناذهنی جامعهٔ زبانی یا فرهنگ و جهان ذهنی خواننده – و تأثیر آن‌ها در شکل‌گیری معنای کلی متن و در نتیجه، معنایی که فراتر از برآیند معنای تک‌تک عناصر درون متن و ساختار درونی متن است، بررسی شود. در این راستا، نمونه‌هایی از روابط برون‌متنی در متن‌های مختلف ارائه و این روابط دسته‌بندی خواهد شد.
کلیدواژه‌ها: بینامتن، روابط بینامتنی، انواع روابط بینامتنی

۱- مقدمه

در ارتباط با روابط میان اجزای درون متن و نیز روابط آن با محیط و بافت بیرون، مخاطب، اجتماع، فرهنگ و به طور کلی دنیای بیرون از متن، رویکردها و دیدگاه‌های مختلف و همچنین دسته‌بندی‌های متفاوتی مطرح شده است. بررسی روابط درون متن نیز در قالب صرف و نحو و در سطحی گسترده‌تر، در زبان‌شناسی متن با رویکردهای مختلف انجام گرفته است. شاید نمونه‌ی تلاشی برای بررسی روابط درون و بیرون متن در قالب یک برنامه‌ی یکپارچه و نظام‌یافته‌تر از قبل تقریباً با هلیدی و حسن (۱۹۷۶) آغاز و منجر به تدوینِ روابط انسجام‌بخش[1]، به‌ویژه در ارتباط با عناصر واژگانی- دستوری شده و بعدها به همراه مباحث دیگری، چون پیوستگی یا انسجام مفهومی،[2] توسط کسانی چون دوبوگراند و درسلر (۱۹۸۱) دنبال شده باشد. البته روابط عناصر درون متن با بیرون از متن در معنی‌شناسی و کاربردشناسی، در قالب ارجاعاتِ ضمایر و تأثیر بافت و مخاطب و عناصری از این دست نیز بررسی شده است.

بخش‌های پیشین و پسین یک تکه‌متن نیز، اگرچه جزء متن بزرگ‌تری‌اند که آن تکه‌متن نیز جزء آن است اما به‌نوعی، بینامتن‌های آن به شمار می‌روند. در برخی متون زبان‌شناختی معاصر، از این نوع بافت متنی با عنوان متن مجاور یا هم‌متن[3] یاد کرده‌اند. از جمله براون و یول (۱۹۸۳، ص ۴۶)، به پیروی از مایکل هلیدی، از این اصطلاح برای اشاره به متن مجاورِ عبارتی استفاده می‌کنند که مورد

1- cohesive
2- coherence
3- co-text

تفسیر قرار می‌گیرد. این متن مجاور، هم‌متن یا بافت متنی یا بـه تعبیـر نگارنـده، "بافتـار"، بـا بافـت فیزیکیِ محیط بر متن، متفاوت است و اجسام، افراد و دیگر عناصر مؤثر در تولید و تفسیر متن را دربر نمی‌گیرد. در واقع، می‌توان به تعبیر کِرستِن مَلمکیَـر (۱۹۹۱، ص ۴۷۱)، "هـم‌مـتن" را مـابقی مـتن نامید.

در کنار این مفهوم، اصطلاح بافت[1] قرار دارد که به معنی موقعیتی است که متن در آن به کار رفته است. گاه برخی نویسندگان از اصطلاح context برای اشاره به بافت متنی استفاده کرده‌اند؛ از جمله مُستَنصِر میر (۱۹۹۳). اما در واقع، بهتر است از این اصطلاح برای اشاره به بافـت مـوقعیتی یـا بافـتِ زمانی و مکانی استفاده کرد، چنان‌که مالینوسکی (۱۹۲۳) اصطلاح "بافت موقعیتی[2]" را به کار می‌برد. باختین (۱۹۳۷/۳۸، ترجمهٔ انگلیسی ۱۹۸۱) نیز تعبیـر مشـابهی را بـه کـار بـرده اسـت؛ وی تعبیـرِ "زمان‌مکان[3]" را در مقالهٔ "صورت‌های زمان و زمان‌مکان در رُمان" معرفی می‌کند. او زمان و مکـان را در رُمان، ذاتاً به‌هم‌پیوسته می‌انگارد، زیرا زمان‌مکان "به زمان در مکان مادیت می‌بخشد" (بـه نقـل از رابرت استم ۲۰۰۰، ص ۲۰۴).

علاوه بر بافتار (یا هم‌متن) و بافت (موقعیتی) می‌توان به متن‌های دیگری نیز اشاره کرد که مـتن مورد مطالعه یا متنی که مورد خوانش قرار می‌گیرد با آن‌هـا در رابطـه اسـت بـه آن‌هـا – بـه شـکل مستقیم یا غیرمستقیم - اشاره می‌کند و در نتیجه، آن متن‌ها در معنای کلـی آن مـتن تأثیرگذارنـد. این متن‌ها را به طور کلی می‌توان "بینامتن" نامید که در ادامه پس از ذکر پیشینهٔ مطالعهٔ بینامتن‌ها و ارجاعات بینامتنی، به بررسی و دسته‌بندی آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۲- پیشینهٔ مطالعات

اشاره به مفهوم بینامتن و ارجاع بینامتنی را نمی‌توان کاملاً جدید و متأخر دانست، بلکـه ریشـهٔ آن را می‌توان در مطالعات ادبی و بلاغی نیز جست‌وجو کرد. در ادامه، نخست به مطالعات ادبی و دینـی در حوزهٔ اشاره و سپس به برخی اندیشه‌های متأخر اشاره، پرداخته خواهد شد.

۲-۱- متون ادبی و دینی

تفکر ارجاعات بینامتنی در همه جا و از جمله در مطالعات ادبی فارسی یا زبـان‌هـای دیگـر و تفسـیر قرآن، با نام‌ها و مفهوم‌های متفاوت وجود داشته اسـت؛ تعـابیری ماننـد تلمـیح، allusion، انتحـال، plagiarism در ادبیات و تعابیری مانند شأن نزول یا اسباب نزول، مقام، مقال، نقش احادیث، اخبار، روایت، نصرانیات و اسرائیلیات در تفسیر قرآن. در ادامه به برخی از این تعابیر پرداخته خواهد شد.

1- context
2- context of situation
3- chronotope

در مطالعات ادبی فارسی، با دو اصطلاح "تلمیح" و "انتحال"، که معادل plagiarism در نقد ادبی انگلیسی است بر می‌خوریم که به‌نوعی، به متن یا متن‌هایی دیگر اشاره دارند و در تفسیر متن موردنظر، رجوع به آن‌ها حس می‌شود؛ البته مورد نخست، ارجاع بینامتنی مثبت است و مورد دوم، گاه منفی است و نوعی سرقت (ادبی) به شمار می‌رود. عباسپور (۱۳۷۶، ص ۴۰۳) تلمیح را در لغت، به معنی "اشاره‌کردن" و در بدیع، "اشاره به قصه، شعر یا مثل" و نیز اشاره به فرهنگ عامه، عقاید، آداب و رسوم توصیف کرده است. در ادبیات فارسی، تلمیحات را به دو دستهٔ ایرانی (اشاره به اسطوره‌ها و باورهای قومی، میترا‌باوری، زرتشتی‌گری و مانویت) و اسلامی (اشاره به قصه‌های قرآنی، احادیث، اخبار و روایات و در پی آن، آشنایی با فرهنگ سامی و کتاب مقدس) تقسیم کرده‌اند. در شعر نو علاوه بر این‌ها، به اسطوره‌های هندی، چینی و یونانی نیز اشاره شده است. حافظ در بیت زیر به نیروی مسیح (ع) در زنده‌کردن مردگان اشاره می‌کند:

مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید که ز انفاس خوشش بوی کسی می‌آید

در این‌جا تفسیر و فهم معنای این شعر منوط به شناخت ماجرای دم مسیحایی و زنده‌کردنِ مردگان توسط اوست.

عباسپور (همان، ص ۴۰۴) "استفاده از تلمیح در آثار شاعران و نویسندگان را به طور کلی ...، ایجاد زبان شعری، اغراق، اشاره به حوادث تاریخی عصر، ایجاز در گفتار، معنی‌آفرینی، رمزپردازی و گاه فخرفروشی" می‌داند: "تلمیح از نظر ساخت، گفتار را به سمت ایجاز می‌برد و باعث می‌شود که معنای کلام شاعر یا نویسنده، در ذهن شنونده یا خواننده ادامه یابد." این نکته، یعنی ایجاز یا کمینه‌نگاری و کمینه‌گویی و معنی‌آفرینی از طریق تداوم معنی در ذهن خواننده را می‌توان یکی از نکات مهم تلمیح دانست، زیرا باعث تنوع تفسیری و خوانش‌های متکثر می‌شود. سیما داد (۱۳۷۵، ص ۸۷) تلمیح را در نگاه منتقدان غربی، چهار گونه می‌داند: ۱) اشاره به اشخاص و حوادث؛ ۲) اشاره به زندگی شخصی یا نام خودِ گوینده که در بلاغت فارسی، آن را "استشهاد" می‌نامند؛ ۳) تلمیح استعاری یا به‌عاریت‌گرفتن از دیگران؛ و ۴) تلمیح تقلیدی.

اما سرقت ادبی را "انواع عاریت‌ها و اقتباس‌های شاعران و نویسندگان از یکدیگر" دانسته‌اند (محمدرضا ربیعیان ۱۳۷۶، ص ۸۱۰). ربیعیان از ابوالقاسم حسن بن بشر آمدی (متولد ۱۳۷۱ ق) نقل می‌کند که می‌گوید "یکی‌بودن محیط زندگی شاعران موجب می‌شود که در آثار ادبی شباهت‌هایی پیدا شود" (ص ۸۱۰). قاضی جرجانی (متولد ۳۶۲ ق) و عبدالقاهر جرجانی (متولد ۴۷۱ ق) نیز این نوع وام‌گیری‌ها را سرقت نمی‌پنداشتند. در واقع، این عمل معمولاً نوعی تأثیرپذیری طبیعی از گذشتگان و هم‌عصران است و نمی‌توان آن را سرقت دانست. ربیعیان (صص ۸۱۱-۸۱۰) سرقت‌های ادبی را به ده نوع تقسیم می‌کند: ۱) نسخ، انتحال یا مُصالته که شاعر بدون تغییر لفظ یا معنی، شعر شاعر دیگری را به خودش نسبت می‌دهد؛ ۲) مسخ یا اغاره که شاعر معنی را حفظ می‌کند و تنها

جای بعضی از واژه‌های شعر را تغییر می‌دهد؛ ۳) الملم که شاعر مضمون شعر شاعری دیگر را می‌گیرد و در قالب عبارتی دیگر بیان می‌کند؛ ۴) نقل که شاعر لفظ یا مضمون شاعر دیگری را در موضوعی دیگر به کار می‌گیرد؛ ۵) سلخ که شاعر لفظ و معنی شاعر دیگری را با تغییر ترکیب واژه‌ها به گونه‌ای دیگر عرضه می‌دارد؛ ۶) عقد یعنی منظوم‌کردن نثر یک نویسنده؛ ۷) حل که برعکس عقد، منثورکردن نظم یک شاعر است؛ ۸) ترجمه که عبارت است از بیان ترجمهٔ گفته‌ای به زبان دیگر؛ ۹) توارد که دیگر سرقت ادبی به شمار نمی‌رود و عبارت است از استفاده از یک معنی یکسان توسط دو یا چند نفر با الفاظی مشابه اما بدون آگاهی از یکدیگر و به شکلی مستقل؛ و ۱۰) ازخویش‌دزدی که در نقد اروپایی به استفاده از معنای ابداعی به گونه‌های مختلف در اشعار مختلف یک شاعر گفته می‌شود.

همان‌گونه که هویداست، در هر دو موردِ تلمیح و سرقت ادبی، به طریقی به متن، گفته، رخداد یا شخصی اشاره می‌شود و این مشابه تعبیر امروزی بینامتنیت یا ارجاع بینامتنی است. برای مثال می‌توان به استفادهٔ شاعران از برخی بیت‌ها یا مصرع‌های دیگر شاعران به طور کامل یا ناقص و بدون ذکر نام آن شاعران اشاره کرد. سراج‌الدین خراسانی، معروف به سراجی، در سدهٔ هفتم هـ ق، فراوان از شاعران پیش از خود یا هم‌دورهٔ خود استفاده کرده است[۱].

سراجی (دیوان ، ص ۳۱۷)

حلم او و عزم او هنگام صلح و گاه جنگ
خاک را داده درنگ و باد را داده شتاب

انوری (دیوان، ص ۲۵)

پای حلم تو ندارد خاک هنگام درنگ
تاب حکم تو ندارد باد هنگام شتاب

***

سراجی (دیوان، ص ۳۲۲)

هم سپهر ملک را اقبال تو صاحب‌قران
هم جهان عدل را انصاف تو ملک رقاب

انوری (دیوان، ص ۲۷)

ای سپهر ملک را اقبال تو صاحب‌قران
وی جهان عدل را انصاف تو ملک رقاب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- به نقل از نذیر احمد، مقدمه‌ی ***دیوان سراج‌الدین خراسانی***

همان گونه که اشاره شد، ارجاع برخی مفسران قرآن به بافت موقعیتی یا به بیان مفسران قرآن، "شأن نزول" یا "اسباب نزول" را می‌توان از ابتدای نضج‌گرفتن تفسیر قرآن، به‌وضوح مشاهده کرد. در واقع، در تفسیر قرآن تلاش می‌شود تاریخ و رخداد تاریخی مربوط به متن، بازسازی یا "بافت‌سازی" شود، تا متن در پرتو فرهنگ همان زمان، نزدیک‌تر به نیت مؤلف تفسیر گردد. در واقع، مفسر هنگام تفسیر قرآن با رجوع به ارجاعات برون‌متنی قرآن که در این‌جا رخداد یا واقعهٔ خاصی بوده است، خوانش متن را از سطح لغات و ساختار متنی قرآن فراتر می‌برد و معنای آن را در سطح دیگری نیز جست‌وجو می‌کند.

عبدالحلیم (۱۳۸۰، ص ۳۲۶) از جمله ارزنده‌ترین اقدامات بلاغیون را شناختِ تعبیر "مقام" (بافت موقعیتی) می‌داند. "بحث اصلی علم المعانی [معنی‌شناسی] این است: 'مطابقت الکلام لمقتضای الحال' [تناسب متن با مقتضایات موقعیت]". او در ادامه از تمّام حسّان چنین نقل می‌کند که علمای بلاغت، هزار سال پیش از زبان‌شناسی جدید، به شناسایی مقام (بافت موقعیتی) و مقال (بینامتنیت) به عنوان دو مقولهٔ مجزا و متمایز در تحلیل معنی دست یافتند. تمّام حسّان (۱۹۷۳، صص ۳۳۷ و ۳۷۲) می‌گوید، مراد علمای بلاغت از عبارت "لِکل مقام، مقال" (هر بافتی گفتمان [صورت مختص به] خود را داراست) و یا "کل کلمه مع صاحبتها مقام" (هر واژه و قرینه‌اش بافت [مختص به] خود را دارد)، اشاره به همین دو مورد است.

در این‌جا اصطلاح "مقال" در واقع به‌نوعی، معادل "بینامتن" است. در کنار آن از اصطلاح "مناسبت" و "ربط" نیز کسانی چون ابن تیمیه با تعبیری مشابه استفاده کرده‌اند. عبدالحلیم (۱۳۸۰، ص ۳۲۷)، پس از اشاره به سخنان ابن تیمیه و این سخن شاطبی که آیات قرآنی را فقط در پرتو فهم آیات یا سوره‌های دیگر می‌توان به شایستگی ادراک کرد (در ***مقدمه التفسیر***)، اظهار می‌کند:

> از این رو، مفهوم کهن مناسبات درون‌متنی در مطالعات قرآنی در حوزهٔ زبان‌شناسی جدید، صبغهٔ "بینامتنی" به خود می‌گیرد و آن عبارت است از وابستگی یک متن به متن دیگر. در واقع، در این‌جا متنی به متن دیگر ارجاع می‌یابد و متونی به متون پیشین استناد می‌ورزند؛ بینامتنی رابطه‌ای است میان دو متن یا بیشتر که بر خوانش متقابل متون تأثیر می‌گذارد.

در ***تفسیر طبری***، مشاهده می‌کنیم که طبری علاوه بر مدنظرقراردادن عواملی که پیشتر یاد شد، به اسرائیلیات و نصرانیات و گفته‌های گوناگونِ رسیده از اهل‌کتاب نیز اشاره می‌کند؛ این گونه متون را نیز می‌توان در بافتی بزرگ‌تر، "بافتار" یا "متون بینامتنی دینی" برای تفسیر قرآن دانست. مفسرانی چون علامه طباطبایی در ***تفسیر المیزان***، اساساً به تفسیر "قرآن با قرآن" معتقدند که به نوعی، هر آیه، سوره یا به تعبیری "متنی" باید در پرتو آیه‌های "نظریه" یا متن‌های مرتبط با آن تفسیر شود.

از جمله موارد مشابه دیگر می‌توان به "حاشیه‌نویسی" و "تحشیه" اشاره کرد. تفسیر کتاب‌ها و رساله‌ها و یا شرح و بسط آن‌ها به شکل حاشیه‌نویسی در کنار متن اصلی و یا نگارش کتاب یا

کتابچه‌ای مستقل انجام می‌گرفته است. در حال حاضر، این سنت به صورت کتاب، مقاله یا سخنرانی‌ای در نقد متنی دیگر رواج دارد. گاه نشریات، بخش خاصی را به این کار اختصاص می‌دهند (مانند ***کتاب ماه***)؛ یا حتی نشریاتی کاملاً مختص این موضوع وجود دارند (مانند ***جهان کتاب***). به این ترتیب، حاشیه‌نویسی از هر نوعی می‌تواند در خوانش متن اصلی، نوعی ارجاع برون‌متنی به حساب آید که به هر حال به نظر می‌رسد، در روشن‌نمودن، جهت‌دهی و نیز افزدون بر معنا(ها)ی متن اصلی تأثیرگذار باشد.

۲-۲- مطالعات بینامتنی

احتمالاً برای نخستین بار، ژولیا کریسته‌وا در دههٔ ۱۹۶۰ در ترجمهٔ تعبیرِ میخائیلوویچ باختین از "گفت‌وگومندی[1]" که در دههٔ ۱۹۳۰ آن را معرفی کرده بود، اصطلاحِ intertextualité (بینامتنیت) را به کار برد. گفت‌وگومندی به رابطهٔ ضروری هر پاره‌گفتاری با پاره‌گفتارهای دیگر اطلاق می‌شود؛ از نظر باختین، هر پاره‌گفتاری می‌تواند به هر "مجموعه‌ای از نشانه‌ها"، خواه یک گفته، شعر، ترانه، نمایش و خواه یک فیلم، اشاره کند. در واقع، هر متنی محل تقاطع متون دیگر است (برای مثال، رک باختین ۱۹۸۱).

البته این بدان معنی نیست که کریستوا برای نخستین بار چنین مفهومی را ارائه کرده است. صفوی (۱۳۷۶، ص ۱۲۷۶) می‌نویسد، اصطلاح "مناسبات بینامتنی" را نخستین بار صورت‌گرایان روس، به‌ویژه ویکتور اشکلوفسکی در مقالهٔ "هنر به‌مثابهٔ تمهید"[2] و متأثر از گفت‌وگومندیِ باختین مطرح کردند. به گفتهٔ اشکلوفسکی، "میان تمامی تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متنی ادبی از متنی دیگر می‌گیرد، مهم‌ترین است." استَم (۲۰۰۰، ص ۲۰۱؛ ترجمهٔ فارسی ۱۳۸۳) نیز تعبیرِ میشل اِکِم دو مونتِنی را از این‌که "کتاب‌های بیشتری دربارهٔ کتاب‌های دیگر نوشته می‌شود تا دربارهٔ موضوعات دیگر"، و تعبیرِ تی. اس. الیوت از "سنت و استعداد فردی" را تلویحاً اشاره به مسئلهٔ بینامتنیت می‌انگارد، اگرچه آن‌ها هیچ اشاره‌ای به این واژه نکرده‌اند.

آلن (۱:۲۰۰؛ ترجمهٔ فارسی، ۱۳۸۰، ص ۵) در تشریح دیدگاه نظریه‌پردازان معاصر، اساساً متن را چیزی جز بینامتن نمی‌داند:

نظریه‌پردازان امروزین، متن‌ها را خواه ادبی باشند خواه غیرادبی، فاقد هر نوع معنای مستقل می‌دانند. متن‌ها چیزی‌اند که نظریه‌پردازان اکنون آن‌ها را بینامتنی می‌دانند. آن‌ها ادعا می‌کنند کنش خواندن

1- dialogism

۲- اشاره به مقاله‌ای از ویکتور اشکلوفسکی است که در فارسی با عنوان "هنر به مثابه‌ی فن"، توسط فرهاد ساسانی در فرزان سجودی (گردآورنده)، ***ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*** (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰)، صص ۸۰-۴۹. البته به نظر می‌رسد عنوان "هنر به مثابه‌ی تمهید" ترجمه‌ی مناسب‌تری باشد.

در شبکه‌ای از روابط متنی فرو می‌غلتد. تفسیرکردن یک متن، کشف معنا یا معناهای آن، یعنی ردیابی این روابط. بنابراین، خواندن به فرآیند حرکت میان متن‌ها تبدیل می‌شود. معنا به چیزی تبدیل می‌شود که بین یک متن و تمام متن‌های دیگری که به آن‌ها ارجاع می‌دهد و ربط پیدا می‌کند، وجود داشته و از متن مستقل بیرون و وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌شود. (ترجمه از نگارنده است)

دو بوگراند و درسلر (۱۹۸۱) در کتاب ***مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی متن***، به هفت معیار مختلفِ "متنیت" یا متن‌بودن اشاره می‌کنند و به پیروی از سِرل (۱۹۶۹)، این هفت معیار را "اصولِ سازنده" می‌نامند. معیار آخر و هفتم از اصولِ هفتگانهٔ سازندهٔ متنیت، عبارت است از "بینامتنیت" که به عواملی بازمی‌گردد که باعث می‌شود یک متن به دانسته‌های مرتبط با خود یا متونِ پیشینی که خواننده با آن(ها) مواجه شده است وابسته شود. برای مثال، ممکن است در جاده با تابلوی راهنمایی و رانندگی "سبقت آزاد" روبه‌رو شویم. متنیتِ این متن تا حدودی به متنی دیگر بازمی‌گردد که پیشتر، در بخشِ خطرناکِ پیچِ جادهٔ باریک یا پل، نصب شده و در آن آمده است: "سبقت ممنوع".

ژُنت (۱۹۸۲) با تکیه بر نظرات باختین و کریسته‌وا، اصطلاح "transtextualité" (وَرامتنیت) را در مورد تمام متن‌هایی پیشنهاد کرد که "یک متن را خواه آشکارا خواه پنهانی، در رابطه با متون دیگر قرار می‌دهد" (ژنت ۱۹۹۷الف، ص ۱). درواقع، ژنت، ورامتنیت را عام‌تر از بینامتنیت در نظر می‌گیرد و آن را "واژهٔ شامل" و شامل پنج نوع می‌پندارد و پنج گونه رابطهٔ ورامتنی را معرفی می‌کند. ۱- بینامتنیت با تعبیری محدودتر از کریسته‌وا، به عنوان "هم-حضور" یا حضور مشترکِ مؤثرِ دو متن به صورت نقل‌قول، انتحال یا سرقت ادبی و تلمیح. درواقع، در این‌جا متنی درون متنی دیگر حضور دارد. ۲- "پیرامتنیت[1]" که درون کلیتِ متن به رابطهٔ بین خودِ متن و پیرامتن، یعنی پیام‌ها و شرح‌هایی فرعی که متن را دربرگرفته‌اند، مانند دیباچه‌ها، تقدیمات، تصاویر و حتی طراحی‌های پوشش یا جلیقهٔ کتاب، اشاره دارد: عناصری از متن که دریافت آن‌ها از جانب مخاطب، مهم است. گفتنی است پیشتر، از چنین مواردی با عنوان "بافتارِ" متن یاد شد. می‌توانیم محل و موقعیت متن نوشتاری در کتاب و نشریه، متن‌های قبل و بعد از آن و نیز صحبت‌های قبل و بعد از یک متن گفتاری را "بافتارِ" آن متن بنامیم و کلیه‌ی متن‌های مرتبطِ پیشین با متنِ مورد نظر را "بینامتن‌های" آن به شمار آوریم (برای توضیح بیشتر، رک ساسانی ۱۳۸۱، صص ۱۹۷-۱۹۳). ۳- "فرامتنیت[2]" شامل رابطه‌ی انتقادیِ بین یک متن و متنی دیگر است، خواه از متنِ شرح‌داده‌شده آشکارا یاد شود، خواه فقط بی‌سروصدا به آن اشاره شود: شرحی که یک متن را به متنی دیگر ربط می‌دهد بدون آن‌که لزوماً از آن یاد کند (ژنت ۱۹۹۷الف، ص ۴). ژنت به عنوان نمونه، از رابطهٔ بین کتابِ ***پدیدارشناسیِ***

1- paratextualité
2- metatextualité

ذهنِ هگل (۱۸۰۷، ترجمهٔ انگلیسی ۱۹۱۰) و متنی که پیوسته بدون اشارهٔ آشکار به آن فرامی‌خواندش، یعنی ***خواهرزادهٔ شاخه*** اثر دیده‌رو، یاد می‌کند. ۴- "سَرمتنیت[1]" به کل دسته‌بندی‌ها و مقوله‌های عام، مانند انواع گفتمان‌ها، شیوه‌های بیان و ژانرهای ادبی اشاره دارد که تمام متن‌ها از آن‌ها نشأت می‌گیرند. سرمتنیت به این مسئله بازمی‌گردد که یک متن بخواهد در عنوانش خود را مستقیم یا غیرمستقیم شعر، مقاله، رُمان یا فیلم معرفی کند. برای مثال، فیلم ***سفرهای سولیوان*** (۱۹۴۱) ساختهٔ پرستون استرجِس یادآورِ داستان ***سفرهای گالیورِ*** سوئیفت است. ۵- "زَبرمتنیت[2]" به رابطهٔ بین یک متن که ژنت آن را "زبَرمتن[3]" می‌نامد، و متنی پیشین یا "زیرمتن[4]" که در زبرمتن تغییراتی ایجاد می‌کند و آن را شرح و بسط می‌دهد، اشاره دارد. ژنت (۱۹۹۷الف، ص ۵) می‌نویسد:

منظورم از زبرمتنیت، هر رابطه‌ای است که متن ب (که آن را **زبرمتن** می‌نامم) را با متن قدیمی‌تر الف (که البته آن را **زیرمتن** می‌نامم) متحد می‌کند و به آن، به گونه‌ای پیوند می‌خورد که از نوع شرح و توضیح نیست.

برای مثال در ادبیات، زیرمتن‌های ***اِنه‌اید*** عبارت است از ***اُدیسه*** و ***ایلیاد***، حال آن‌که زیرمتن‌های ***یولیسزِ*** جویس عبارت است از ***اُدیسه*** و ***هملت***. همهٔ متن‌ها در این مجموعه، در واقع مانند گشتارهایی بر متن‌هایِ ازپیش‌موجود عمل می‌کنند و تغییراتی را در آن‌ها به وجود می‌آورند.

اکو (۱۹۹۷) زیبایی‌شناسی پسامدرنِ جدید را مبتنی بر تکرار و دوباره‌سازی می‌داند که معیارهای زیبایی‌شناسی را تغییر داده است. او پنج مقوله را معرفی می‌کند که بر اساس آن‌ها این تکرار انجام می‌گیرد. یکی از مقوله‌ها بازبرداشت یا برداشت مجدد[5] است که درواقع در مورد قصه‌های موفق اتفاق می‌افتد و شخصیت‌های آن، بار دیگر در قصه‌ای دیگر باز آفرینی می‌شوند تا مشخص شود در پایان قصهٔ اول چه بر سر آن‌ها آمده است. در این مورد می‌توان به فیلم‌های سه‌گانهٔ ***جیغ*** اثر وِس کریوِن در سال‌های ۱۹۹۶، ۱۹۹۷ و ۲۰۰۰، و دوگانهٔ ***نابودگر*** [***نرمیناتور***] (۱۹۸۴) و ***نابودگر ۲: روز داوری*** (۱۹۹۱) اثر جِیمز کامرون اشاره کرد.

مقولهٔ دیگر، "گفت‌وگوی بینامتنی" یا "بینامتنیت" است که بر اساس آن، یک متن معین، متن‌های پیشین را فرا می‌خواند. اکو این مقولهٔ اخیر را شامل انواع بسیار زیادی می‌داند که به چند مورد از آن‌ها، ازجمله موارد زیر، اشاره می‌کند. "آشنامایه[6]" که انتظارات بینامتنی مخاطب است که بر اساس شناخت قبلی او از ژانر مربوطه و در نتیجه، شخصیت‌ها، وضعیت‌ها، رخدادها و پیرنگ و عناصری از

1- architextualité
2- hypertextualité
3- hypertet
4- hypotext
5- retake
6- topos

این دست به وجود می‌آید – شاید بتوان این تعبیر اکو را با تعابیری چون "قاب[1]"، "فیلمنامه[2]"، "سناریو[3]"، "طرح‌واره[4]"، "طرح‌وارهٔ انگاره‌ای[5]" و مواردی از این قبیل مشابه دانست.[6] این نوع شناخت، شناخت، "دائره‌المعارف بینامتنی" مخاطب را تشکیل می‌دهد. "دانش بینامتنیِ" او نیز باعث می‌شود بتواند اشارات مستقیم قصه یا فیلم را به دیگر قصه‌ها یا فیلم‌ها تشخیص دهد. اکو نوع دیگری از بینامتنیت را این می‌داند که اثر از ساختارهای خودش و چگونگی ساخته‌شدنش سخن بگوید. او نامی بر آن نمی‌نهد، ولی درواقع، این نوعی کارکرد فرازبانی به تعبیر یاکوبسون است. هَنسِن در مقالهٔ "بینامتنیت در سه‌گانهٔ ***جیغ***"، این مقولهٔ اکو را همان "فراداستان" پاتریشیا وُو معرفی می‌کند:

فراداستان لفظی است که به نوشته‌ای داستانی داده می‌شود که خودآگاهانه و نظام‌مند، به جایگاهش به‌عنوان یک مصنوع، توجه نشان می‌دهد تا پرسش‌هایی را دربارهٔ رابطهٔ داستان و واقعیت مطرح کند. [...] چیزی که نه‌تنها این نقل‌قول‌ها بلکه همهٔ نویسندگان بسیار متفاوت را به هم ربط می‌دهد که می‌توان در شکلی گسترده آن‌ها را "فراداستان" نامید. این گونه است که همگی، **نظریه**‌ای از داستان را از طریق **عمل** نوشتن داستان بررسی می‌کنند. (به نقل از کاری ۱۹۵، ص ۴۰)

اما هَنسِن در تحلیل بینامتنی فیلم سه‌گانهٔ ***جیغ***، می‌کوشد از این تقسیم‌بندی‌های مختلف ژنت و اکو، برآیندی بگیرد و خود، دسته‌بندی فراگیرتری ارائه دهد. او چهار مقولهٔ بینامتنی را معرفی می‌کند: ۱- ارجاع ژانری؛ ۲- ارجاع به دیگر متون/ فیلم‌ها که دانش بینامتنیِ اکو، بینامتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت و زبرمتنیتِ ژنت را شامل می‌شود؛ ۳- ارجاعات به دیگر انواع رسانه و ۴- ارجاع به خودِ متنیت که همان فراداستان اکو یا وو است. برای مثال، در فیلم ***جیغ*** از سیدنی، از یکی از زنان قهرمان فیلم می‌پرسند، چرا فیلم ترسناک را دوست ندارد و او به توصیف موضوع و خصوصیات فیلم‌های ترسناک می‌پردازد. این نمونه‌ای است از ارجاع به ژانر ترسناک. در صحنه‌های مهمانی پایانی، فیلم ***هالووین*** بر روی صفحهٔ تلویزیون در حال پخش است که ارجاعی است به متن یا فیلمی دیگر. در این فیلم، اشاره‌هایی به اینترنت و تلویزیون و سریال تلویزیونی ***دوستان*** می‌شود که این مقولهٔ سوم را تشکیل می‌دهد. و سرانجام این‌که فیلم ***جیغ*** با اشاره به فیلم‌های ترسناک مختلف و دیگر شخصیت‌های این فیلم‌ها، به‌نوعی به شرح ساختار و چگونگی عملکرد فیلم‌های ترسناک و نیز خودش می‌پردازد.

1- frame
2- script
3- scenario
4- schemata
5- image schemata

۹- در این خصوص، رک ساسانی، ۱۳۸۱.

در مورد بینامتنیت، دیدگاه‌ها و نظرات دیگری نیز وجود دارد که نظریه‌پردازان دیگر، بـه بسـط و شرح آن‌ها پرداخته‌اند؛ در این خصوص می‌توان به آلـن (۲۰۰۰، ترجمـه‌ی فارسـی ۱۳۸۰) و دانیـل چَندلر (***نشانه‌شناسی برای مبتدیان*** بر روی اینترنت یا ***نشانه‌شناسی: مبانی***) اشاره کرد.

۳- ارجاعات برون‌متنی

با توجه به مطالب یادشده، به نظر می‌رسد بتوان دسته‌بندی ساده‌تری برای ارجاع‌هایی که هـر متنـی ممکن است به بیرون از خود داشته باشد انجام داد. این "ارجاع‌های برون‌متنی" عبارت است از:

۳-۱- ارجاع‌های متن به متن

این گونه ارجاع‌های برون‌متنی، به شکل اشاره به متنی دیگر تجلی پیدا می‌کند – خواه متن در حـد یک عبارت یا جمله باشد، خواه در حد یک کتاب. نقل‌قول و نیز مواردی از تلمیح را می‌تـوان در ایـن مقوله جای داد، اما صرفاً مواردی را که به مثل یا گفته‌ی مشهور یا بسیار خاصی اشـاره دارد، نـه بـه واقعه یا شخصی خاص: منظور از بسیار خاص یعنی شناخته‌شده در فرهنگ یا خُرده‌فرهنگی معین، نه صرفاً برای افرادی معدود.

همچنین، وقتی رسانه‌ای به رسانهٔ دیگری ارجاع می‌دهد یا رسانه‌ای از رسانهٔ دیگری یاد می‌کند در واقع، باز ارجاع از متنی به متن دیگر است، زیرا در این‌جا متن به تعبیری عام، شامل مـتن کلامـی و غیرکلامی مانند متن تصویری (نقاشی، عکس یا تصویر مَجازی)، مـتن صـوتی و موسـیقایی و از ایـن دست می‌شود. این مورد، به‌ویژه در متون مَجازی، دیجیتال یا الکترونیک (و بالقوه چندرسانه‌ای) اتفاق می‌افتد، چون برای مثال، با کلیک‌کردن بر روی عبارتی کلامی که با رنگی متفاوت – معمولاً آبـی یـا قرمز – مشخص می‌شود می‌توان با رسانه‌ای دیگر، چون یک تصویر، یک قطعه موسیقی یـا فـیلم یـا اَنیمِیشنی خاص مواجه شد. در این‌جا، زبرمتن‌ها[1] یا بینامتن‌ها عیناً می‌توانند در دلِ متن اصلی وجود داشته باشند. متن مَجازی می‌تواند دارای زبرمتن‌ها یا برون‌متن‌هایی باشد که از طریق فراپیوندها[2] یا برون‌پیوندهای درون متن به متن‌های دیگری از رسانه یا با رسانه‌ای دیگر ارتبـاط پیـدا مـی‌کنـد یـا به‌تعبیری، به آن‌ها ارجاع می‌دهد. این گونه متون به‌خودی‌خود، بینامتنی‌اند. به عبارت دیگر، این گونه ارجاع بینامتنی در ساختارِ متن‌های مَجازیِ دیجیتال، نهادینه شده است و متن‌ها ماهیتاً بینامتنی‌اند. متن اصلی صرفاً به این علت که خواننده خواندن خود را از آن آغاز کرده است، یک زبرمتن به شـمار می‌رود که می‌تواند به زیرمتن‌های دیگری منتهی شود که آن‌ها نیز خود، زبرمتنی برای زیرمتن‌هـای دیگر باشند. در این حالت، متن، شکل "متن در متن" را به خود می‌گیرد، و تا حدی این خواننده است

1- hypertexts
2- hyperlinks

که دامنه‌ی متنِ "متن در متن" را مشخص می‌کند، اگرچه سازندهٔ اولیه با ایجاد کلیهٔ بینامتن‌ها دامنهٔ کلی "متن در متن" را معین کرده است؛ البته در متن‌های مَجازی‌ای چون متن‌های اینترنتی، دامنهٔ این گونه متن‌به‌متن‌شدن‌ها آن‌قدر گسترده است که عملاً به نظر می‌رسد، فقط خواننده است که متن نهایی را مشخص می‌کند.[1]

به نظر می‌رسد، ارجاع‌های متن به متن از دوگونهٔ فراگیر تشکیل شده باشد:

الف) ارجاع آشکار: زمانی که متن به شکل مستقیم و صریح از متنی دیگر یاد می‌کند. در این‌جا می‌توان از نقل‌قول‌ها – خواه مستقیم خواه غیرمستقیم – و برخی تلمیح‌ها نام برد. در متن حاضر، اشاره‌های مستقیم به آثار نویسندگان مختلف و نیز نقل‌قول‌های مستقیم و غیرمستقیم، نوعی ارجاع برون‌متنیِ متن به متن است.

این نوع ارجاع متن به متن، همان گونه‌ای است که ژنت از آن با نام بینامتنیت یا "هم‌حضورِ" دو متن یاد می‌کند. همچنین، بخشی از فرامتنیت که متنی، آشکارا به بحث دربارهٔ متنی دیگر می‌پردازد در این دسته قرار می‌گیرد. حتی زمانی که به تعبیر هنسِن، رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر اشاره می‌کند با موردی از ارجاع متن به متن روبه‌روییم، زیرا در این حالت نیز با متن به مفهوم عام آن برخورد داریم که شامل متن کلامی، تصویری، صوتی‌ـموسیقایی و حجمی می‌شود.

در مقاله‌ای با عنوان "سهراب سپهری به شبکه‌ی ۴ سیما می‌آید"[2]، آمده بود که برنامه‌ای با نام "صدای پای آب" از شبکه‌ی ۴ پخش خواهد شد. عنوان این متن، یعنی این برنامهٔ تلویزیونی – که خود از بخش‌های کلامی (گفتاری یا نوشتاری)، صوتی و موسیقایی و تصویری تشکیل شده است – ارجاعی است مستقیم به یکی از شعرهای سهراب سپهری. بی‌شک اگر خواننده‌ای با شعرهای سپهری آشنا نباشد این ارجاع را نخواهد فهمید؛ اما بینندهٔ آشنا، بی‌درنگ این ارتباط را کشف خواهد کرد و پیشینهٔ اندوختهٔ ذهنی وی دربارهٔ این شعر و مضمون‌های ارائه‌شده در آن، سهراب سپهری، دیگر شعرهای او و یا حتی شعر نو، فعال خواهد شد.

همچنین درجایی از همین شعرِ "صدای پای آب" آمده است:

همهٔ روی زمین پیدا بود:
نظم در کوچهٔ یونان می‌رفت.
جغد در "باغ معلق" می‌خواند.
باد در گردنهٔ خیبر، بافه‌ای از خس تاریخ به خاور می‌راند.

۱- برای توضیح بیشتر، رک ساسانی ۱۳۸۲.

۲- "سهراب سپهری به شبکه‌ی ۴ سیما می‌آید"، از بخش "با تولید چند برنامه‌ی جدید"، ***جام جم***، س ۵، ش ۱۲۹۹ (پنجشنبه ۲۸ آبان ۱۳۸۳)، ص ۳.

در این‌جا به وضوح، اشاره‌هایی به "نظم یونان"، "باغ معلق" و "گردنهٔ خیبر" شده است. البته خواننده بدون شناخت این ارجاع‌ها، صرفاً معنی تحت‌اللفظی یا به عبارتی، سطحی‌ترین معنای شعر را در می‌یابد و از معنای کلی متنی آن باز می‌ماند.

گاهی ارجاع مستقیم به شکل ارجاع پیاپی در می‌آید؛ یعنی زمانی که متنی به شکل یک مجموعهٔ پیاپی ارائه شود و هر متن به متن‌های پیش از خود و حتی بعد از خود، به‌نوعی ربط داشته باشد. بدیهی است، در این صورت، خواننده‌ای که با متن‌های دیگر این مجموعه آشنا باشد خوانش متفاوتی با خوانندهٔ ناآشنا خواهد داشت. اکو از این گونه با عنوان "برداشت مجدد" یاد کرده است که صرفاً به شکل‌گیری قسمت‌هایی تازه از یک متن، در نتیجهٔ موفق‌بودن قسمت قبلی اشاره دارد؛ اما ارجاع پیاپی در این‌جا، عام‌تر از این برداشت در نظر گرفته شده است.

گاهی ارجاع یک متن به متنی دیگر، اگرچه مستقیم است، اما وضوح آن کمتر از موارد یادشده است و شاید خوانندگان اندکی بتوانند چنین ارتباطی را کشف کنند. برای مثال، در ضمیمهٔ ***جام جم*** (پنجشنبه ۲۸ آبان ۱۳۸۳، ص ۸)، ستونی وجود دارد با عنوان "نسل شکلات" و ظاهراً هر بار راجع به یکی از جوانان نسل امروز، مانند ورزشکاران، مطالبی بیان می‌شود. عبارت "نسل شکلات" را در واقع می‌توان ارجاعی دانست به صحبت‌های دکتر احمد نقیب‌زاده، استاد علوم‌سیاسیِ دانشگاه تهران، در یکی از روزنامه‌های ایران که ایران معاصر را به سه نسل تقسیم می‌کند: نسل سماق، نسل نُقل، و نسل شکلات. نسل سماق، نسل دوران مصدق و پیش از آن است که هر اتفاقی را به انگلستان نسبت می‌داد؛ نسل نقل، بنیادگرایان دو، سه دههٔ پیش را شامل می‌شود که شرق و غرب را به‌خوبی می‌شناختند اما چندان اهل عمل نبودند و نسل شکلات، نسل جوان کنونی که راحت و بی‌خیال و بی‌انگیزه است.

ب) ارجاع پنهان، یعنی زمانی که متن، بدون ذکر آشکار متنی که مطالبی از آن را در خود دارد، به آن ارجاع می‌دهد. در این‌جا، به نظر می‌رسد تنها خوانندهٔ آشنا به آن متنِ پنهان بتواند چنین ارجاعی را تشخیص دهد. شاید بتوان انتحال یا سرقت ادبی را در این‌جا قرار داد. بخشی از فرامتنیتِ ژنت که متنی به شکل غیرآشکار به نقد و بحث دربارهٔ متنی دیگر می‌پردازد در این دسته قرار می‌گیرد.

برای مثال، در عنوان مقاله‌ای از روزنامهٔ ضمیمهٔ "کلیکِ" ***جام جم*** آمده بود: "اینترنت این‌جا، اینترنت آن‌جا، اینترنت همه‌جا"[1]. شاید کسانی که با فیلمک‌های کارتونیِ ***زبل‌خان*** در برنامهٔ کودک آشنا باشند این ترکیب را مشابه "زبل‌خان این‌جا، زبل‌خان آن‌جا، زبل‌خان همه‌جا" بیابند. ممکن است نویسنده اصلاً چنین منظوری نداشته است، ولی به هر حال، چنین ترکیبی می‌تواند حاوی چنین

۱- "با Wimax همیشه آنلاین خواهید بود: اینترنت این‌جا، اینترنت آن‌جا، اینترنت همه‌جا"، ضمیمه‌ی "کلیکِ" ***جام جم***، ش ۲۶ (یکشنبه ۸ آذر ۱۳۸۳).

ارجاعی باشد. البته شاید به این شکل، بار معنایی منفی‌ای برای این متن مترتب شود، چون زبل‌خان در برنامه‌هایش ناکام می‌ماند!

به عنوان مثالی دیگر از رسانه‌ای دیگر که کلام هم در آن حضور دارد – یعنی از سینما – می‌توان به فیلم ***فارنهایت 9/11*** ساختهٔ مایکل مور در ۲۰۰۴ اشاره کرد که فیلم مستندی دربارهٔ رابطهٔ پنهانی خانوادهٔ بوش، رئیس‌جمهور ایالات متحده و بن‌لادن و نیز جریان جنگ عراق و مسائل پشت‌پردهٔ سیاست آمریکاست. نام این فیلم، همان گونه که بسیاری از منتقدان اشاره کرده‌اند ارجاع غیرمستقیمی است به فیلم ***فارنهایت ۴۵۱*** ساختهٔ فرانسوآ تروفو، کارگردان برجستهٔ موج نوی فرانسه که این فیلم را که تنها فیلم انگلیسی‌اش بود، در انگلستان بر پایهٔ داستان علمی‌ـتخیلی رِی برَدبِری، دربارهٔ آینده‌ای ساخته است که در آن، وجود کتاب و نوشته‌های چاپی ممنوع است و باید سوزانده شود؛ این فیلم در سال ۱۹۶۷ ساخته شده بود.

۳-۲- ارجاع متن به شناخته‌ها

این گونه ارجاع، زمانی رخ می‌دهد که متنی به فردی، مکانی یا رخدادی خاص اشاره می‌کند، به‌ویژه اگر آن فرد، مکان یا رخداد، معروف باشد. در این‌جا اشاره به آن فرد، مکان یا رخداد باعث می‌شود دانش دائره‌المعارفی خواننده در خوانش متن، فعال گردد. به این ترتیب، به نظر می‌رسد نداشتن چنین اطلاعاتی یا کمتربودن این اطلاعات نزد خوانندگان مختلف منجر به خوانش‌های متفاوت شود. این نوع اشاره، در واقع، بخشی است از تلمیح که در ادبیات به آن اشاره شده است و به‌ویژه در متون ادبی و متون دینی مانند قرآن، فراوان وجود دارد. برای مثال، مقاله‌ای با عنوان "می‌اندیشم، پس نقد می‌کنم"[۱]، خوانندهٔ آشنا را به این گفتهٔ دکارت که "می‌اندیشم، پس هستم" ارجاع می‌دهد و به این ترتیب، دانش دائره‌المعارفی او را در این زمینه فعال می‌سازد – البته در این‌جا ارجاع به دکارت، به شکلی غیرمستقیم صورت گرفته است. در این‌جا، چنین ارجاعی برای این خواننده می‌تواند به بیان اکو، یک "آشنامایه" باشد. گفتنی است، خواننده‌ای هم که با چنین ارجاعی آشنایی نداشته باشد، این جمله را خواهد فهمید، اما خوانش او همانند خوانش خوانندهٔ آشنا نخواهد بود.

باید یادآور شد که در بسیاری از موارد نمی‌توان میان ارجاع متن به متن با ارجاع متن به فردی خاص، مرز قاطعی قائل شد. برای مثال، در مورد بالا، وقتی به کانت، هرچند به شکلی تلویحی، اشاره می‌شود، در واقع به گفتهٔ او و متن او اشاره می‌شود؛ در عین حال، هر گاه به گفته یا سخن کسی نیز اشاره شود به خود او نیز اشاره شده است.

۱- "می‌اندیشم، پس نقد می‌کنم"، پریس تنظیفی، ***جام جم***، س ۵، ش ۱۲۹۹ (پنجشنبه ۲۸ آبان ۱۳۸۳)، ص ۶.

در مثالی دیگر، در متن مقالهٔ "بم برگ دیگری از تـاریخ خـود را رو کـرد"[1]، اشـاره بـه مکـان بـم می‌تواند برای خواننده‌های مختلف، تداعی‌گر چیزهای متفاوتی باشد: واقعهٔ زلزلهٔ بم، یا ارگ بم و شهر باستانی بم؛ البته در جای‌جای این متن، به دفعات و با عبارات گوناگون، به زلزلهٔ بـم و تـاریخ بـم در دوران هخامنشی-پارتی و دوران اسلامی اشاره شده است که خود آن‌ها نیز ارجاع‌هـایی بـه بیـرون از متن است.

گفتنی است، گاه این شناخته‌ها ممکن است عناصری خیالی باشند که در فرهنگی خاص، همچون اسطوره‌ها و افسانه‌ها، نقش عناصری را ایفا می‌کنند که گویی واقعاً وجود دارنـد. بـرای مثـال، "اسـب تک‌شاخ" یا "یونیکورن"، "رستم دستان"، "ققنوس" و مواردی از این دست.

پیشتر، در پیشینهٔ مطالعات بینامتنی، به گونه‌های مختلفی از روابط بینـامتنی اشـاره شـد کـه در این‌جا از بررسی آن‌ها بنا به دلایلی که در زیر به برخی از آن‌ها اشاره خواهد شد پرهیز می‌شود. ارجاع متن به بافت، حالتی است که متن از طریق نام‌های خاص و ضمایر و یا اشاره‌گرهایی چـون "ایـن" و "آن" به بافت بلافصل خود، یا بافت بزرگ‌تری که در آن لحظه در ذهن خواننده می‌تواند حاضر باشـد – مانند اشاره به کسی یا چیزی که در مکان و زمان خواننده حضور ندارد – ارجاع می‌دهـد. ایـن، از جمله مواردی است که در معنی‌شناسی و کاربردشناسی زبان، فراوان از آن یاد شده است. البتـه ایـن گونه ارجاع برون‌متنی، به نوعی با ارجاع متن به شناسه‌ها همپوشـانی دارد؛ امـا هرچـه مصـداق‌هـای مورداشاره شاخته‌شده‌تر باشند و به‌ویژه، اگر ارجاع به بافت بلافصل نباشد ارجاع متن به بافت کـلان، یعنی فرهنگ و شناخته‌ها خواهد بود.

زمانی نیز که متنی در قالب متن یا متن‌های دیگری قرار گرفته و آن‌ها به نوعی، در خوانش مـتن موردنظر تأثیرگذار می‌شوند، درواقع به نوعی، متن به پیرامتن خود ارجاع می‌دهد؛ ماننـد قرارگـرفتنِ مقاله‌ای از یک روزنامه در کنار عناصری چون عنوان روزنامه، عنوان صفحهٔ روزنامه، محل قرارگـرفتنِ متن، متن‌های مشابه در آن صفحه یا در آن روزنامه، یا حتی یادداشت‌ها، تصویرها، و غیره. ایـن نـوع ارجاع برون‌متنی، همان پیرامتنیتِ ژنت یا "بافتار"ی است که پیشتر به آن اشـاره شـد. بـرای مثـال، وجود تصویری از ویرانه‌های ارگ بم در میان مقالهٔ "بم برگ دیگری از تاریخ خـود را رو کـرد"، خـود ارجاعی است به واقعهٔ زلزلهٔ بم. در این حالت، اگر ارجاع پیرامون متن، در خـودِ مـتن نیامـده باشـد، می‌توان این نوع رابطه را در قالب تأثیر بافت و بافتار بر متن بررسی کرد؛ در غیر این صورت، این گونه ارتباط برون‌متنی هم در قالب ارجاع‌های بینامتنی آشکار یا پنهان قابل‌بررسی است.[2]

۱- "بم برگ دیگری از تاریخ خود را رو کرد"، ***جام جم***، س ۵، ش ۱۲۹۹ (پنجشنبه ۲۸ آبان ۱۳۸۳)، ص ۱۶.

۲- در این ارتباط، رک ساسانی ۱۳۸۱ و ۱۳۸۲.

همچنین باید یادآور شد، زمانی که متنی به گونه یا ژانری که در آن قرار دارد، به صورت آشکار یا پنهان اشاره می‌کند، یا از گفتمانی صحبت می‌کند که در قالب آن قرار می‌گیرد، ارجاع متن به گونه یا ارجاع متن به گفتمان صورت می‌پذیرد. این مورد، همان چیزی است که اکو بدون ذکر نامی برایش آن را توصیف می‌کند: اثری دربارهٔ ساختارهای خودش و چگونگی ساخته‌شدنش سخن می‌گوید. همان‌گونه که گفته شد، نقش فرازبانی رومن یاکوبسون و فراداستانِ پاتریشیا وُو نیز به همین مطلب اشاره دارند. ژنت نیز از این مورد با عنوان "سرمتنیت" نام برده است. فیلمِ ***ناصرالدین‌شاه آکتور سینما*** یا ***روزی روزگاری سینما*** از محسن مخملباف (۱۳۷۱)، به‌وضوح نقش فرازبانی متن را نشان می‌دهد، زیرا به‌نوعی، به تاریخ سینمای ایران می‌پردازد: ورود سینما به ایران؛ اشاره به فیلم‌های تاریخ‌ساز ایران، مانند ***گاو***، ***قیصر***، و نیز اشاره به چهره‌های تاریخ سینما، مانند بهروز وثوقی، عزت‌الله انتظامی ...؛ اشاره به کارکرد تخیل و خیال‌انگیزی در سینما و مواردی از این دست: سینما از طریق دوربین، ما را به درون دنیای خیالی دیگری، بیرون از دنیای خیالی درون سرمان و آن‌سوی چشمانمان می‌برد. محسن مخملباف خود می‌گوید:

فیلم‌هایی که در این مجموعه استفاده کرده‌ام، بر اساس نقشی که در طرح کلی من می‌توانند ایفا کنند، انتخاب شده‌اند. از ***حاجی‌آقا آکتور سینما***، اولین فیلم ایرانی که ابراهیم‌خان عکاس‌باشی، آن را کارگردانی کرد، طرح کلی داستان فیلمم را گرفته‌ام. ***دختر لُر***، دومین فیلم تاریخ ایران و اولین فیلم ناطق ایرانی، شخصیت اولین هنرپیشهٔ زن فیلم ایرانی را به من داد. ***مهمانی در جهنم*** به عنوان اولین فیلم ایرانی انتخاب شد که در آن از جلوه‌های ویژه استفاده شده بود، درحالی‌که ***قیصر*** و ***گاو*** را به‌عنوان دو فیلم برجسته‌ای گنجاندم که بر یک دهه سینمای روشنفکری کشور تأثیر گذاشتند. در تحلیل نهایی، می‌توانم بگویم، ***روزی روزگاری سینما*** ... فانتزی‌ای است مبتنی بر قصه‌های ***هزارویک شب*** که تاریخ فشردهٔ سینمای ایران را مرور می‌کند و درکل، عشق به سینما را بیان می‌کند.[۱]

اما از آن‌جایی که این ارجاع، بیشتر مربوط به کارکرد متن می‌شود، می‌توان آن را در قالب یکی از نقش‌های شش‌گانهٔ یاکوبسون بررسی کرد.

به هر رو، تعبیر روابط یا ارجاعات بینامتنی یا هر تعبیر مشابه دیگری که معنای متن، تفسیر و فهم آن را، منوط به رجوع به متن‌های دیگری کند، در این مبحث جای می‌گیرد. اما دسته‌بندی‌های مختلف و البته همان‌گونه که اکو (۱۹۹۷) یادآور می‌شود، نشان می‌دهد می‌توان مقوله‌ها و انواع بسیار مختلفی از این روابط را شناسایی کرد. همچنین، رویکردهای مختلفی به بررسی عوامل تأثیرگذار بر

۱- برگرفته از سایت جشنواره‌ی فیلم تورینو.

معنای متن وجود دارد که هر یک، تقسیم‌بندی‌های خود را دارند. مهم این است کـه تـا حـد امکـان بتوان این عوامل معناسازِ برون‌متنی را جامع‌تر و فراگیرتر بررسی کرد.

پایان سخن

در این مختصر، تلاش شد نشان داده شود، بینامتنیت، ریشه در مطالعاتِ پیشین و بس پُرسابقه دارد. به عبارتی، چنین تعبیری با نام‌های مختلف در مطالعات مختلفی که به هـر نـوعی بـا مـتن سـروکار داشته‌اند، وجود داشته است. به نظر می‌رسد، می‌توان تا حدی گونه‌های مختلف ارجاع‌های برون‌متنی را دسته‌بندی کرد، اگرچه در عمل، همپوشی‌ها و موارد بینابین فراوانی به چشم می‌خورد. همچنـین، ارجاع‌های یادشده می‌توانند به شکل مستقیم یا غیرمستقیم صورت پذیرنـد. در واقـع، ایـن خواننـده است که این ارجاع‌ها – چه مستقیم چه غیرمستقیم – را تشخیص می‌دهد و در نهایت، بـه خـوانش خاصی از معنای چندلایهٔ متن می‌رسد. با توجه به مطالب و نمونه‌های یادشده، می‌توان گفت، هر گاه خواننده‌ای بتواند رابطه یا رابطه‌هایی را که متنی رابه متن(ها)، یا رخدادها و افراد شناخته‌شده پیونـد می‌دهند، تشخیص دهد، درک دیگری از متن پیدا خواهد کرد. به این ترتیب، فهم هر متنی با توجـه به دانش پیشین خواننده ـ اطلاعات دائره‌المعارفی یا هر نام دیگری که بر روی آن بگذاریم – متفاوت خواهد شد و در واقع، متن دارای معناها یا لایه‌های معنایی متفـاوتی خواهـد بـود کـه بخشـی از آن مبتنی بر ارتباط آن با متن‌های دیگرِ بیرون از آن است.

کتابنامه

آلن، گراهام؛ ترجمه‌ی پیام یزدانجو، ***بینامتنیت*** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰).

ابن تیمیه، ***مقدمه التفسیر***، ج۸، در ***مجموعه فتاوی*** (ریاض، ۱۳۸۲ق).

ابوزید، نصر حامد؛ ترجمه‌ی مرتضی کریمی‌نیا، ***معنای متن: پژوهشـی در علـوم قـرآن*** (تهـران: طـرح نـو، ۱۳۸۰).

استم، رابرت؛ ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، "از مـتن تـا بینـامتن"، در رابـرت اسـتم، بـه کوشـش احسـان نـوروزی، ***درآمدی بر نظریه‌ی فیلم*** (تهران: انتشارات سوره‌ی مهر، حوزه‌ی هنری، درحال انتشار)، صص .

اشکلوفسکی، ویکتـور، "هنـر بـه مثابـه‌ی فـن"، ترجمـه‌ی فرهـاد ساسـانی، در فـرزان سـجودی (گردآورنـده)، ***ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*** (تهران: پژوهشگاه فرهنـگ و هنـر اسـلامی، حـوزه‌ی هنـری، ۱۳۸۰)، صص ۸۰-۴۹.

حسن، تمام، ***الغع"الـ" عربیه، معها و نها و مبناها*** (قاهره، ۱۹۷۳).

خرمشاهی، بهاءالدین، "قرآن و قرآن‌پژوهی"، در **قرآن کریم** (تهـران: انتشـارات نیلـوفر، ۱۳۷۴)، صـص ۹۴-۶۵۲.

داد، سیما، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی*** (تهران: انتشارات مروارید، چ ۲: ۱۳۷۵).

ربیعیان، محمدرضا، "سرقات ادبی"، در حسن انوشه (گردآورنده)، ***فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی: دانشنامه‌ی ادب فارسی (۲)*** (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، صص ۸۱۱-۸۰۹.

ساسانی، فرهاد، ***عوامل مؤثر در تفسیر فهم متن*** (تهران: رساله‌ی دکتری دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۱).

ساسانی، فرهاد، "متن مَجازی چندرسانه‌ای: گفتمان پیوستاری هنر- ناهنر"، ***زیباشناخت*** ش ۸ (۱۳۸۲) صص ۲۱۸-۱۹۹.

سپهری، سهراب، ***هشت کتاب*** (تهران: طهوری، چ ۱۵، ۱۳۷۵).

صفوی، کورش، "مناسبات بینامتنی"، در حسن انوشه (گردآورنده)، ***فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی: دانشنامه‌ی ادب فارسی (۲)*** (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، ص ۱۲۷۶.

عباسپور، هون، "تلمیح"، در حسن انوشه (گردآورنده)، ***فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی: دانشنامه‌ی ادب فارسی (۲)*** (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، صص ۴۰۴-۴۰۳.

عبدالحلیم، م ا س؛ ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، "بافت و مناسبات بینامتنی"، ***زیباشناخت*** (۱۳۸۰) ۴۹-۴:۳۲۵.

Allen, Graham, ***Intertexuality*** (London & New York: Rpotledge, 2000).

Bakhtin, M. M.; trans. M.Holquist; ed. C. Emerson and M. Holquist, "Forms of Time and Chronotope in the Novel" [Formy vremeni I khronotopa v romane", in ***The Dialogical Imagination: Four Essays*** (Austin: University of Texas Press, 181; original text published 1938), pp. 4-83.

Beaugrande, R.-A. de and W.U. Dressler, ***Introduction to Text Linguistics*** (London and New York: Longman, 1981).

Brown, G. & G. Yule, ***Discourse Analysis*** (Cambridge, etc: Cambridge University Press, 1983).

Chandler, Daniel, ***Semiotics for Beginners***, in http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/ (1994, last modified 2003); also ***Semiotics: Basics*** (Daniel Taylor & Francis Inc., 2002).

Eco, Umberto, Ínnovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics", in Umberto Eco, ed. Capozzi Roco, ***Reading Umberto Eco: An Anthology (Advances in Semiotics)*** (Indiana University Press, 1997).

Currie, Mark, ***Metafiction*** (Essex: Longman Group, 1995).

Genette, G.erard, ***Palimpsestes: la littérature au second gegré*** (Paris: Seuil, 1982).; English trans, ***Palimpsets: Literature in the Second Degree*** (University of Nebraska Press, 1997a).

Genette, Gerard, ***Paratexts, Threshold of Interpretation*** (Cambridge University Press, 1997b; original text published in 1987).

Hansen, Tina, "Intertexuality in the ***Scream*** Trilogy", in www.sprog.auc.dk/res/pub/Arb-haefter/Nr29/Kapitel-2.pdf.

Halliday, M. A. K. and R. Hasan, ***Cohesion in English*** (London: Longman, 1976).

Hegel, G. W. F.; trans. J. B. Ballie, ***The Phenomenology of Mind*** (Dover Publications, 2nd ed. 2003); also as ***Spirit: The Phenomenology of Spirit***, trans. The Trinity College Staff, ed. E. Shannon (Hackett Publishing Company, 2001).

Malinowski, B., "The Problem of Meaning in Primitive Languages", Supplement to C.K. Ogden and I.A. Richards, ***The Meaning of Meaning*** (London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1923), pp. 451-511.

Malmkjær, Kirsten, "Text Linguistics", in Kirsten Malmkjær (ed.), ***The Linguistic Encyclopedia*** (London and New York: Routledge, 1991), pp. 461-71.

Searle, J. R., ***Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

Stam, Robert, ***Film Theory: An Introduction*** (Malden, Mass. & Oxford: Blackwell Publishers, 2000).