

بینامتنیت

پیشینه‌پسینی

نقد بینامتنی

فرهاد سلسانی

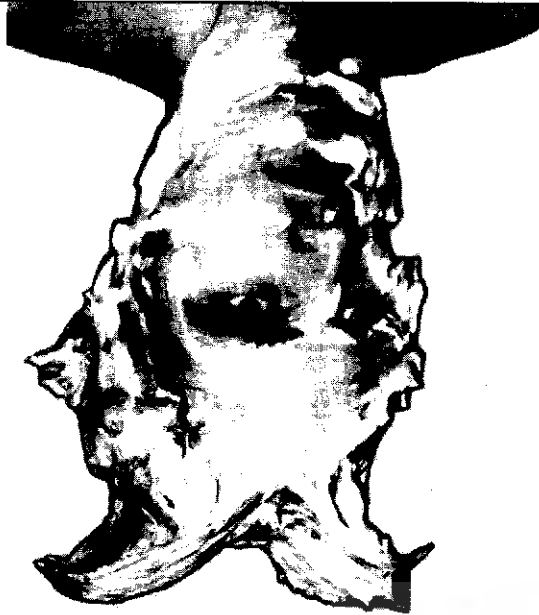
Intertextuality

History and Present Developments of Intertextual Criticism

۱- پیشینه

عرف و عادت انیرانی این شده است که هر موضوع و مبحثی را با دنیای هلنی و میراث خوارش، غرب جدید، آغاز کنند؛ حال آن که در آغاز چنین نبوده است و این بسته بندی شیک و زیبای دنیای «تولید کالاها علمی» است که همه ی دانسته ها را به شکل مواد خام می گیرد و پس از پردازش با نشان و مارکی خاص به فرآورندگان اصلی می فروشد.

در مورد مبحث بینامتنیت نیز چنین برخورد شده که گویی اندیشه ای کاملاً نو به یک باره بیرون جهیده است. در حالی که اگر نیک بنگریم، تفکر از جاعات بینامتنی را در همه جا و از جمله در



مطالعات نقد ادبی و زبانی خودمان با نام‌ها و مفهوم‌های متفاوت می‌بینیم: تلمیح، انتحال، شأن نزول، اسباب نزول، مقام، مقال؛ شیوه‌ی روایت تودرتو یا متن‌درمتن شرقی و ایرانی؛ نقش احادیث، اخبار، روایات، نصرانیات و اسرائیلیات در تفسیر قرآن و غیره. در ادامه، به برخی از آن‌ها خواهیم پرداخت.

باین وجود، احتمالاً نخستین بار، ژولیا کریستوا در دهه‌ی ۱۹۶۰ در ترجمه‌ی تعبیر میخائیل میخائیلوویچ باختین از «منطق گفت‌وگویی» (dialogism)، که او آن را در دهه‌ی ۱۹۳۰ ابداع کرده بود، اصطلاح intertextualit (بینامتنیت) را به کار برد. البته این بدان معنی نیست که او برای نخستین بار چنین مفهومی را ارائه کرده است. صفوی (۱۳۷۶:۱۳۷۶) می‌نویسد که اصطلاح «مناسبات بینامتنی» را نخستین بار صورت‌گرایان روس، به ویژه ویکتور اشکلوفسکی در مقاله‌ی «هنر به مثابه‌ی تمهید»، متأثر از منطق مکالمه یا منطق گفت‌وگویی باختین مطرح کردند. به گفته‌ی اشکلوفسکی، «میان تمامی تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متنی ادبی از متنی دیگر می‌گیرد، مهم‌ترین است» (به نقل از همان‌جا). منطق گفت‌وگویی به رابطه‌ی 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)

رابرت استم (۲۰۰۰:۲۰۱) تعبیر میشل اکم دومونتینی از این که «کتاب‌های بیش‌تری درباره‌ی کتاب‌های دیگر نوشته می‌شود تا درباره‌ی موضوعات دیگر» و تعبیر تی.اس. البوت از «سنت و استعداد فردی» را تلویحاً اشاره به مسئله‌ی بینامتنیت می‌انگارد؛ اگرچه آن‌ها هیچ اشاره‌ای به این واژه نکرده‌اند.

گراهام آلن در تشریح دیدگاه نظریه‌پردازان معاصر، سرانجام با زدن حرف آخر، اساساً متن را چیزی جز بینامتن نمی‌داند:

نظریه‌پردازان امروزی متن‌ها را، خواه ادبی خواه غیرادبی، فاقد هر نوع معنای مستقل می‌دانند. متن‌ها چیزی‌اند که نظریه‌پردازان اکنون آن‌ها را بینامتنی می‌دانند. آنان ادعا

می‌کنند کنش خواندن در شبکه‌ای از روابط متنی فرو می‌غلطد. تفسیرکردن یک متن و کشف معنا یا معناهای آن ردیابی این روابط است. بنابراین، خواندن به فرآیند حرکت میان متن‌ها و معنا به چیزی تبدیل می‌شود که بین یک متن و تمام متن‌ها دیگری که به آن‌ها ارجاع می‌دهد و ربط پیدامی‌کند وجود داشته، و از متن مستقل بیرون و وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌شود. (۲۰۰۰:۱، ترجمه از نگارنده است) ۲

با این حال، اگر بخواهیم به این شکل به موضوع پردازیم، می‌توانیم در فرهنگ ایرانی موارد مشابه بسیار زیادی برای تعبیر بینامتنیت پیدا کنیم؛ اگرچه ممکن است با نام‌ها و تعبیرهای دیگری به کار رفته باشد. ۳ از آن جمله می‌توان به تعبیری چون «حاشیه‌نویسی» یا «تحشیه» اشاره کرد. همچنین در تفسیر قرآن، می‌توان مطالبی همچون احادیث، روایات و سیره‌ی پیامبر (ص) و امامان (ع) را بینامتن‌های قرآن و تفسیر آن دانست. تفسیر متون غیردینی ابتدا عمدتاً به حاشیه‌نویسی بر کتاب‌ها و رسالات و یا شرح و بسط آن‌ها در کتاب یا کتابچه‌ای مستقل اختصاص داشت. دهخدا در لغت‌نامه (ج ۶، صص ۸۵۱۴:۱۵) می‌نویسد تا پیش

از سده‌ی دهم هجری، در حاشیه‌نویسی، بیش‌تر به «توضیح برخی عبارات مغلق اکتفا» می‌شد و توضیحات از خود متن روشن‌تر و ساده‌تر بود. اما از زمان صفویه و قاجار به بعد، عبارات حاشیه‌پیچیده‌تر از خود متن شد. گاه برخی از حاشیه‌نویسی‌ها را به صورت کتاب نه توضیح کتاب‌های مختلف دیگر مشاهده می‌کنیم. باید افزود در حال حاضر، این سنت به صورت نقد کتاب ادبی یا علمی، مقاله یا سخنرانی به صورت مقاله یا کتاب رواج دارد. گاه برخی نشریات بخش خاصی را در انتهای نشریه به این مبحث اختصاص می‌دهند (مانند کتاب ماه) یا حتی نشریاتی کاملاً مختص این موضوع وجود دارند (مانند جهان کتاب).

بخش‌های پیشین و پسین یک تکه متن نیز اگرچه جزء متن بزرگ‌تری است اما به نوعی بینامتن‌های آن به شمار می‌رود

در برخی متون، از بافت متنی با عنوان متن مجاور یا هم‌متن (co-text) یاد کرده‌اند. از جمله براون و یول (۱۹۸۳:۴۶) به پیروی از مایکل هیلدی، از این اصطلاح برای اشاره به متن مجاور عبارتی استفاده می‌کنند که مورد تفسیر قرار می‌گیرد. این متن مجاور (هم‌متن یا بافت متنی) یا به تعبیر نگارنده «بافتار ۴»، با بافت فیزیکی محیط بر متن متفاوت است و اجسام، افراد و دیگر عناصر مؤثر در تولید و تفسیر متن را در برنمی‌گیرد. در واقع، می‌توان به تعبیر کرستن ملمکیار (۱۹۹۱:۴۷۱)، «هم‌متن» را مابقی متن نامید؛ در مقابل بافت (context) که به معنی موقعیتی است که متن در آن به کار رفته است. البته گاه برخی از اندیشمندان از اصطلاح context برای اشاره به بافت متنی استفاده کرده‌اند؛ از جمله مُستَصر میر (۱۹۹۳). اما بهتر است از این اصطلاح برای اشاره به بافت موقعیتی یا زمانی، مکانی استفاده کرد. گفتنی است مالدینوسکی (۱۹۲۳) اصطلاح «بافت موقعیتی» را برای آن به کار می‌برد. باختین (۱۹۳۷:۳۸)، ترجمه‌ی انگلیسی (۱۹۸۱) نیز تعبیر مشابهی را به کار برده است: او تعبیر «زمان مکان» (chronotope) را در مقاله‌ی «صورت‌های زمان و زمان مکان در رمان» معرفی می‌کند. باختین زمان و مکان را در رمان ذاتاً به هم پیوسته می‌انگارد، زیرا زمان مکان «به زمان در مکان مادیت می‌بخشد». (به نقل از رابرت استم، ۲۰۰۰:۲۰۴)

شایان ذکر است این بار نیز این تعبیر برای نخستین بار

توسط یک اروپایی مطرح نشده است، زیرا توجه برخی مفسران قرآن به بافت موقعیتی یا به تعبیر آن‌ها، «شان نزول» یا «اسباب نزول» را می‌توانیم از ابتدای نزح گرفتن تفسیر قرآن به وضوح مشاهده کنیم. در واقع، در تفسیر قرآن، تلاش می‌شود رخداد تاریخی مربوط به متن بازسازی یا «بافت‌سازی» شود تا متن در پرتو فرهنگ همان زمان و نزدیک‌تر به نیت مؤلف، تفسیر گردد.

عبدالحلیم (۱۳۸۰:۳۲۶) از جمله ارزنده‌ترین اقدامات بلاغیون را شناخت تعبیر «مقام» (بافت موقعیتی) می‌داند. «بحث اصلی علم‌المعانی [معنی‌شناسی] این است: «مطابقت الکلام لمقتضای الحال» [تناسب متن با مقتضیات موقعیت] او در ادامه از تمام حسان چنین نقل می‌کند که علمای بلاغت هزار سال جلوتر از زبان‌شناسی جدید به شناسایی مقام (بافت موقعیتی) و مقال (بینامتنیت) به عنوان دو مقوله‌ی مجزا و متمایز در تحلیل معنی دست یافتند. تمام حسان (۳۷۲ و ۱۹۷۳:۳۳۷) می‌گویند مراد علمای بلاغت از عبارت «لکل مقام، مقال» (هر بافتی گفتمان [صورت مختص به] خود را دارا است) و یا «کل کلمه مع صاحبها مقام» (هر واژه و قرینه‌اش بافت [مختص به] خود را دارد)، اشاره به همین دو مورد است. در این جا، اصطلاح «مقال» به نوعی معادل «بینامتن» است.

در تفسیر طبری، مشاهده می‌کنیم که طبری علاوه بر مدنظر قراردادن عواملی که پیش‌تر یاد شد، به اسرائیلیات و نصرانیات و گفته‌های گوناگون رسیده از اهل کتاب نیز اشاره می‌کند. این گونه متون را نیز می‌توان در بافتی بزرگ‌تر، «بافتار» یا «متون بینامتنی دینی» برای تفسیر قرآن دانست. این مسئله در بسیاری از تفاسیر دیگر نیز تکرار شده است.

جلال‌الدین سیوطی (۸۴۹۹۱۱ق) در **الاتقان فی علوم القرآن** (۱۹۷۴)، به مشخصه‌ی دیگری از سبک قرآنی با عنوان «اقتساس» (یعنی مقابله به مثل) اشاره می‌کند که نشانگر مناسبات متنی میان اجزای قرآن است (به نقل از عبدالحلیم ۱۳۸۷:۳۲۷). او در این کتاب در فصل ۷۸ (نوع)، چنین می‌آورد:

علما گفته‌اند هر کس که قصد تفسیر کتاب عزیز را داشته باشد، اول آن را از خود [قرآن] بطلبد که هر چه در جایی مبهم باشد، در جای

این جامعال پرداختن به آن‌ها نیست. او به آیه‌ی ۷ سوره‌ی آل عمران (۳) اشاره می‌کند: «... بعضی از آیه‌ها محکومات اند و این آیه‌ها ام‌الکتاب‌اند، و بعضی آیه‌ها متشابه‌اند...» (ص ۶۸۲). سپس می‌افزاید: «در قرآن هم این معنا هست که بعضی از آیات، یعنی محکومات، اساسی و در حکم کلید فهم بعضی دیگر از آیات، یعنی متشابهات است.»

گرچه استفاده از این روش را در کارهای مفسران مختلف نیز می‌بینیم، اما به‌طور آشکار این شیوه را علامه طباطبایی به کار برده و از آن یاد کرده است چون او اصولاً معتقد به تفسیر قرآن با قرآن یا به تعبیری، متن با متن است (رک مقدمه‌ی تفسیر المیزان، ج ۱، صص ۱۱۴). وی در تأیید روش خود از خیر «القرآن یفسر بعضه بعضاً» [بخش‌هایی از قرآن روشن‌گر یا تفسیرگر بخش‌هایی دیگر است] و نیز از آیه‌ی ۸۹ سوره‌ی نحل (۱۶) استفاده می‌کند: «... و نزلنا

علیک الکتاب تیاناً لکل شیء...» [«... و ما قرآن را که بیان‌کننده‌ی هر چیز است... بر تو نازل کردیم...»].

با این حال، میر پیشگامان (۱۹۹۳) دیگری را نیز در زمینه‌ی استفاده از این روش برمی‌شمرد. البته او از این روش با عنوان «اندیشه‌ی سوره به مثابه‌ی واحد» (sura as unities) یاد می‌کند. میر (همان، صص ۲۱۷) این رویکرد را تحلیلی- ترکیبی معرفی می‌کند، زیرا تمام مفسران در این رویکرد، نخست هر سوره را به چند بخش تجزیه می‌کنند و سپس می‌کشند آن‌ها را به هم

دیگر روشن است، و هر چه در جایی مختصر باشد، در جای دیگر بسط یافته است. (اتقان، ترجمه‌ی فارسی، ج ۲، ص ۵۵۷)

اما خرمشاهی (۱۳۷۴) معتقد است این تعبیر مشابه سخن ابن تیمیه (۶۶۱۷۲۸ق) در کتاب کوچک مقدمه فی اصول التفسیر است.

خرمشاهی همچنین از حضرت علی (ع) در نهج البلاغه (خطبه‌ی ۱۳۳) نقل می‌کند که:

کتاب خدا که بدان راه حق را می‌بیند و بدان از حق سخن می‌گوید و بدان حق را می‌شنوید... بعضی آن بعض دیگر را تفسیر کند و پاره‌ای بر پاره‌ی دیگر گواهی دهد. (ترجمه‌ی سید جعفر شهیدی، ص ۱۳۲)

این سخن مبنای گونه‌ای از تفسیر قرآن به نام تفسیر «قرآن

با قرآن» است که باید به تمام آیه‌های «نظیره» (یعنی مرتبط با موضوع آیه‌ی مورد تفسیر) رجوع کرد. در این مورد نیز این آیات نظیره در واقع بینامتن‌های آیه‌ی مورد نظر را تشکیل می‌دهند. در این روش، هر بخش از قرآن با توجه به بخش‌های دیگری از آن که به همان مسئله می‌پردازند، تفسیر می‌شود. به عبارت بهتر، متن خود را تفسیر می‌کند. خرمشاهی (۱۳۷۴: ۶۸۲) می‌نویسد پیامبر (ص) در تفسیر قرآن از قاعده‌ی «فهم قرآن با قرآن»، یا همان متن با متن استفاده می‌کرد و به دو نمونه اشاره می‌کند (صص ۶۸۳: ۷) که در



پیوند دهند.

بدرالدین ابو عبدالله محمد بن بهادر زرکشی (۷۴۵۹۴ق) در **البرهان فی علوم القرآن** (۱۳۹۱/۱۹۷۲)، فصلی را به این موضوع اختصاص داده و با عنوان «علم مناسبت» به بررسی «مناسبت‌ها» پرداخته است. وی (ص ۱۷۵) می‌نویسد: «گفته‌اند که بهترین شیوه‌های تفسیر، تفسیر قرآن با قرآن است؛ زیرا آن چه در جایی مختصر باشد، در جایی دیگر مبسوط آمده است» (ترجمه از خرمشاهی، ۱۳۷۴: ۶۸۲). زرکشی از جمله دیگر کسانی که به این موضوع پرداخته‌اند، از عبدالله جعفر بن زبیر (استاد ابو حیان)، ابوبکر بن عربی، ابوبکر نیشابوری و فخرالدین رازی یاد کرده است. (در مورد زرکشی، همچنین رک نصر حامد ابوزید، ۲۷۲: ۱۳۸۰)

رازی بر این باور است که قرآن مملو از ریزعنوان‌های مختلف است و به همین دلیل او به پیوندهای بین آیات می‌پردازد. البته میر (۱۹۹۳: ۲۱۲) «مناسبت» مورد نظر رازی را خطی، اتمی می‌داند: یک آیه با آیه‌ی دیگر پیوند دارد و آیه‌ی بعدی با آیه‌ی سوم والی آخر. (این دیدگاه شبیه «شبهات خانوادگی» یا «هم‌خانوادگی» ویتگنشتاین است). در این نوع رویکرد به تفسیر، به نوعی به بینامتنیت یا به تعبیری «اقتساس» توجه می‌شود. کسانی چون ابن تیمیه نیز از اصطلاح‌های «مناسبت» و «ربط» با تعبیری مشابه استفاده کرده‌اند. عبدالحلیم (۱۳۸۰: 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 ادارک کرد (در مقدمه التفسیر)، اظهار می‌کند:

از این رو، مفهوم کهن مناسبات درون‌متنی در مطالعات قرآنی، در حوزه‌ی زبان‌شناسی جدید، صبغهی «بینامتنی» به خود می‌گیرد و آن عبارت است از وابستگی یک متن به متن دیگر. در واقع، در این جا 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.

می‌توان از اندیشمندان دیگری نیز نام برد که اساساً مبنای شیوه‌ی داستان‌نویسی ایرانی و به شکلی عام‌تر، شرقی را دوری یا به تعبیری بینامتنی می‌دانند. ناصر ایرانی (۱۳۷۶) در بیان تفاوت ساختار ادبی قرآن با دیگر ساختارهای ادبی، آن را «ساختار آفتاب‌گونه» می‌نامد؛ چنان که قصد یا اندیشه‌ای مرکزی به صورت پنهان یا آشکار وجود دارد و پیرامون آن موارد زیادی قصد یا اندیشه‌ی پیرامونی بیان می‌شود. به این ترتیب، می‌توان

گفت نوع ساختار به خودی خود بینامتنی است؛ این نوع متنی نه ایستا و درون‌نگر، بلکه یک بینامتنیت است و پویا و برون‌نگر. (البته پیش از او، خرمشاهی در کتاب **ذهن و زبان حافظ** به این موضوع اشاره کرده است. علی محمد حق‌شناس (۱۳۷۱: ۱۶۹-۱۹۱) نیز در نقد این کتاب از این موضوع با عبارت «روساخت گسسته» و «ژرف‌ساخت دوری‌لایره‌ای» یاد کرده است.) منوچهر یاری (۱۳۸۰) نیز در مقایسه‌ی شیوه‌ی نمایش و روایت غربی با نوع شرقی و نیز تفسیر و تبیین **طعم گیلان** (۱۳۷۵: ۲۶) عباس کیارستمی، به ساختار «تودرتو» و «متل‌وار» اشاره می‌کند که در ایران (و حتی به شکلی مشابه در هند و چین) رایج بوده است. او می‌گوید



و تاریخی سرودند در حماسه‌ی سرخ‌شعرشان
که در آن

پادشاهان خلق

با شیبه‌ی حماقت یک اسب

به سلطنت نرسیدند،

...

که «با شیبه... یک اسب به سلطنت» رسیدن اشاره به پادشاهی داریوش اول دارد که پس از کشتن بردیاری به همراه شش تن از همراهانش، قرار گذاشتند هر کس اسبش صبح فردا زودتر شیبه کشید، پادشاه شود و چون مهتر داریوش شب هنگام اسب او را به عهدگاه برد و با مادایانی آشنا کرد، فردا صبح، اسب با به یاد آوردن آن خاطره، زودتر شیبه کشید و داریوش شاه شد.

در شعر نو، علاوه بر این‌ها، به اسطوره‌های هندی، چینی و یونانی و یا حتی غرب معاصر نیز اشاره شده است. باز در شعرهای شاملو، فراوان می‌بینیم که به متن‌های رخدادی، داستانی، اسطوره‌ای، مکانی و شخصیتی به ویژه غربی اشاره می‌شود؛ از جمله: به پاشنه‌ی آشیل در شعر «سرود ابراهیم در آتش» از دفتر ابراهیم در آتش؛ به هملت در شعر «هملت» از دفتر مرثیه‌های خاک؛ به سی‌زیف (اسطوره‌ی یونانی) در شعر «تنها...» از دفتر هشتم؛ و غیره. عباسپور (۱۳۷۶: 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، معنی آفرینی، رمزپردازی و گاه فخر فروشی» 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.»

ایجاز یا کمینه‌نگاری و کمینه‌گویی و معنی آفرینی از طریق تداوم معنی در ذهن خواننده را می‌توان یکی از نکات مهم در کاربرد تلمیح دانست، زیرا باعث تنوع تفسیری و خوانش‌های متکثر می‌شود. از این گذشته، تلمیح را می‌توان نوعی کمینه‌گرایی و مینیمالیسم داستانی نیز به حساب آورد. سیما داد (۱۳۷۵: ۸۷) تلمیح را از نگاه منتقدان غربی چهارگونه می‌داند: (۱) اشاره به اشخاص و حوادث، (۲) اشاره به زندگی شخصی یا نام خود گوینده، (۳) تلمیح استعاری یا به عاریت گرفتن از دیگران و (۴) تلمیح تقلیدی.

می‌توان این ساختار را در منطق الطیر عطار، مثنوی مولوی، هزارویک شب، سندبادنامه، طوطی‌نامه، و نیز مثل‌هایی چون خاله‌سوسکه، دویدم و دویم، موش دم‌پریده، شنگول و منگول، گنجشکک اشی مثنی، یک یز نیم یز، سنگ و گردو، پیرزن و قاضی، بلبل سرگشته و غیره مشاهده کرد. به تعبیری دیگر، می‌توان گفت این نوع متون داستانی عملاً ساختار بینامتنی «آشکار» دارند، زیرا هر متن خود یک ابرمتن است که زیرمتن‌های زیادی را دربرمی‌گیرد و معنای ابرمتن وابسته به زیرمتن‌ها است و معنای کامل‌تر زیرمتن‌ها نیز وابسته به دیگر زیرمتن‌ها و معنای «گشتالتی» و کلی ابرمتن است.

در مطالعات ادبی فارسی، با دو اصطلاح «تلمیح» و «انتحال»، که به ترتیب معادل plagiarism و allusion در نقد ادبی انگلیسی است، برمی‌خوریم که به نوعی ارجاعات بینامتنی به متون دیگرند و در تفسیر متن موردنظر، رجوع به آن‌ها حس می‌شود. البته مورد نخست ارجاع بینامتنی مثبت و مورد دوم گاه منفی تلقی می‌شود و نوعی سرعت (ادبی) به شمار می‌رود. هومن عباسپور (۱۳۷۶: ۴۰۳) تلمیح را در لغت به معنی «اشاره کردن» و در بدیع، اشاره به قصه، شعر یا مثل و به علاوه اشاره به فرهنگ عامه و عقاید و آداب و رسوم و علوم قدیم می‌داند. در ادبیات فارسی، تلمیحات را به دو دسته‌ی ایرانی (اشاره به اسطوره‌ها و باروهای قومی، میتراپاوری، 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.

برای مثال، حافظ در بیت زیر، به نیروی مسیح (ع) در زنده کردن 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 زنده کردن مردگان توسط عیسی (ع) است. در شعر شاملو، فراوان و به‌فوق ارجاعات بینامتنی تاریخی به رخدادهای مکان‌ها، شخصیت‌ها و داستان‌ها را مشاهده می‌کنیم. برای نمونه، او در شعر «قصیده برای انسان ماه‌بهن» از دفتر قطع‌نامه می‌سراید:

...

اما سرقت ادبی را «انواع عاریت‌ها و اقتباس‌های شاعران و نویسندگان از یکدیگر» دانسته‌اند (محمدرضا ربیعیان، ۱۳۷۶: ۸۱۰). ربیعیان (همان‌جا) از ابوالقاسم حسن‌بن بشر آمدی (متولد ۳۷۱ق) نقل می‌کند که می‌گوید: «یکی بودن محیط زندگی شاعران موجب می‌شود که در آثار ادبی شباهت‌هایی پیدا شود.» قاضی جرجانی (متولد ۳۶۲ق) و عبدالقاهر جرجانی (متولد ۴۷۱ق) نیز این نوع وام‌گیری‌ها را سرقت نمی‌پندارند. در واقع، این عمل معمولاً نوعی تأثیرپذیری طبیعی از گذشتگان و هم‌عصران است و نمی‌توان آن را سرقت دانست. ربیعیان (همان، صص ۸۱۰-۸۱۱) سرقت‌های ادبی را به ۱۰ نوع تقسیم می‌کند: (۱) نسخ، انتقال یا مصلحت 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) المام 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 منظوم کردن نثر یک نویسنده؛ (۷) حل که برعکس عقد، مثنوی کردن نظم یک شاعر است؛ (۸) ترجمه که عبارت است از استفاده از بیان ترجمه‌ی 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) از خویش دزدی که در نقد اروپایی، به استفاده از معنای ابداعی به گونه‌های مختلف در اشعار مختلف یک شاعر گفته می‌شود. همان‌گونه که هویدا است، در هر دو مورد تلمیح و سرقت‌های ادبی، به نوعی به متن، گفته، رخداد یا شخصی اشاره می‌شود و این همان تعبیر امروزی بینامتنیت و ارجاعات بینامتنی است.

۲- پسینه

حال بازمی‌گردیم به تعبیر امروزی از چنین «مناسبت‌ها»، پیوندها و «رابط»های «مقامی» میان یک متن با متون دیگر در خلال تفسیر گسترده‌تر و فهم بهتر آن متن.

روبر آلن دو بوگراند و ولفگانگ اولریش درسلر (۱۹۸۱) در کتاب مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی متن به هفت معیار مختلف «متنیت» یا متن بودن اشاره می‌کنند و به پیروی از سرل (۱۹۶۹)، این هفت معیار را «اصول سازنده» می‌نامند. معیار آخر و هفتم از اصول هفتگانه‌ی سازنده‌ی متنیت عبارت است از «بینامتنیت» که به عواملی بازمی‌گردد که باعث می‌شود یک متن به دانسته‌های مرتبط با خود یا متون 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. متنیت این متن تا حدودی به متنی دیگر بازمی‌گردد که پیش‌تر در بخش خطرناک بیچ جاده‌ی باریک یا پل نصب شده و در آن آمده است: «سبقت ممنوع».

ژرار ژنت (۱۹۸۲) با تکیه بر نظرات باختین و کریستوا، اصطلاح «transtextualit» (ورامتنیت) را در مورد تمام متن‌هایی پیشنهاد کرد که «یک متن را، خواه آشکار خواه پنهان، در رابطه با متون دیگر قرار می‌دهد» (ترجمه‌ی انگلیسی ۱: ۱۹۹۷الف). در واقع، ژنت ورامتنیت را عام‌تر از بینامتنیت در نظر می‌گیرد و آن را «واژه‌ی شامل» و شامل پنج زیرشمول می‌پندارد و پنج‌گونه رابطه‌ی ورامتنی را معرفی می‌کند.

(۱) بینامتنیت، با تعبیری محدودتر از کریسته‌وا، به عنوان «هم . حضور [حضور مشترک] مؤثر دو متن» به صورت نقل قول، انتقال یا سرقت ادبی و تلمیح. در این‌جا، متنی درون متنی دیگر حضور دارد.

(۲) «پیرامتنیت» (paratextualit) که درون کلیت متن به رابطه‌ی میان خود متن و پیرامتن، یعنی پیام‌ها و شرح‌هایی فرعی که متن را دربر گرفته‌اند مانند دیباچه‌ها، تقدیم‌ها، تصاویر و حتی طراحی‌های پوشش یا جلیقه‌ی کتاب، یعنی عناصری از متن که دریافت آن‌ها از جانب مخاطب مهم است، اشاره دارد. رابرت استم (۲۰۰۸: ۲۰۰۰) «فکر کردن درباره‌ی ارتباط چنین مقوله‌ای با فیلم» را دشوار می‌داند، اما «پوسترها، پیش‌بررسی‌ها، پیراهن‌های تبلیغاتی، تبلیغات تلویزیونی و حتی بازاریابی برای محصولات فرعی مانند اسباب‌بازی‌ها و مدل‌ها» را نوعی پیرامتن برای فیلم پیشنهاد می‌کند. گفتمنی است نگارنده‌ی این سطور از چنین مواردی با عنوان «بافتار» متن یاد کرده است.

قدیمی تر الف (که البته آن را زیرمتن می نامیم) متحد می کند و به آن به گونه ای پیوند می خورد که از نوع شرح و توضیح نیست. برای مثال در ادبیات، زیرمتن های آنه اید عبارت است از آدیسه و ایلیاد، حال آن که زیرمتن های یولیسز جویس عبارت است از آدیسه و هملت. همه ی متن ها در این مجموعه، در واقع مانند گشتارهایی بر متن های از پیش موجود عمل می کنند و تغییراتی را در آن ها به وجود می آورند.

اومبرتو اکو (۱۹۹۷) زیبایی شناسی پسامدرن جدید را مبتنی بر تکرار و دوباره سازی می داند که معیارهای زیبایی شناسی را تغییر داده است. او پنج مقوله را معرفی می کند که بر اساس آن ها این تکرار انجام می گیرد. یکی از این مقوله ها باز برداشت یا برداشت مجدد (retake) است که در مورد قصه های موفق اتفاق می افتد و شخصیت های آن بار دیگر در قصه ای دیگر باز آفرینی می شوند تا مشخص شود در پایان قصه ی اول چه بر سر آن ها آمده است. در این مورد، می توان به فیلم سه گانه ی جینج اثر وس کریون در سال های ۱۹۹۶، ۱۹۹۷ و ۲۰۰۰ و دو گانه ی نابودگر [قومیناتور] (۱۹۸۴) و نابودگر ۲: روز داوری (۱۹۹۱) اثر جمیز کامرون اشاره کرد.

مقوله ی دیگری که اکو مطرح می کند «گفت و گوی بینامتنی» یا «بینامتنیت» است که بر اساس آن، یک متن معین

۳) «فرامتنیت» (metatextualit) شامل رابطه ی انتقادی میان یک متن و متنی دیگر، خواه از متن شرح داده شده آشکارا یاد شود، خواه فقط بی سروصدا به آن اشاره شود؛ شرحی که یک متن را به متنی دیگر ربط می دهد، بدون آن که لزوماً از آن یاد کند (ژنت ۴: ۱۹۹۷ الف). ژنت به عنوان نمونه، از رابطه ی میان کتاب پدیدارشناسی ذهن هگل (۱۸۰۷)، ترجمه ی انگلیسی (۱۹۱۰) و متنی که پیوسته بدون اشاره ی آشکار به آن فرامی خواندش، یعنی خواهرزاده ی شاخه اثر دیده رو، یاد می کند.

۴) «سرمتنیت» (architextualit) به کل دسته بندی ها و مقوله های عام مانند انواع گفتمان ها، شیوه های بیان و ژانرهای ادبی اشاره دارد که تمام متن ها از آن ها نشأت می گیرند. سرمتنیت به این مسئله بازمی گردد که یک متن بخواهد در عنوانش خود را، مستقیم یا غیرمستقیم، شعر، مقاله، رمان یا فیلم معرفی کند. برای مثال، فیلم سفرهای مولیوان (۱۹۴۱) ساخته ی پرستون استرجیس یادآور داستان سفرهای گالیور سوئیفت است.

۵) «زیرمتنیت» (hypertextualit) به رابطه ی میان یک متن، که ژنت آن را «زیرمتن» (hypertext) می نامد، و متنی پیشین یا «زیرمتن» (hypotext) که در زیرمتن تغییراتی ایجاد می کند و آن را شرح و بسط می دهد، اشاره دارد. ژنت (۵: ۱۹۹۷ الف) می نویسد:

منظورم از زیرمتنیت هر رابطه ای است که متن ب (که آن را زیرمتن می نامیم) را با متن

مرشدآباد بنگال، سده ی هجدهم م، جوهر و رنگ روی کاغذ، موزه ی هنر آسیا، سانفرانسیسکو



متن های پیشین را فرامی خواند (همان، ص ۲۱). او این مقوله را شامل انواع بسیار زیادی می داند که به چند مورد از آن ها، از جمله موارد زیر، اشاره می کند. «آشنامایه» (topos) که انتظارات بینامتنی مخاطب است و براساس شناخت قبلی او از ژانر مربوطه و در نتیجه شخصیت ها، وضعیت ها، رخدادها، پیرنگ و عناصری از این دست به وجود می آید. این نوع شناخت «دائره المعارف بینامتنی» مخاطب را تشکیل می دهد. این «دانش بینامتنی» او باعث می شود بتواند اشارات مستقیم قصه یا فیلم ها را به دیگر قصه ها یا فیلم ها تشخیص دهد.

اکو نوع دیگری از بینامتنیت را این می داند که اثر از ساختارهای خود و چگونگی ساخته شدنش سخن بگوید. او نامی بر آن نمی نهد، ولی به نظر می رسد این تعبیر او این کارکرد فراژبانی یا کوپسون است.

تینا هنسن در مقاله ی «بینامتنیت در سه گانه ی جیج» این مقوله ی اکو را همان «فرداستان» پاتریشیا وو (Patricia Waugh) معرفی می کند:

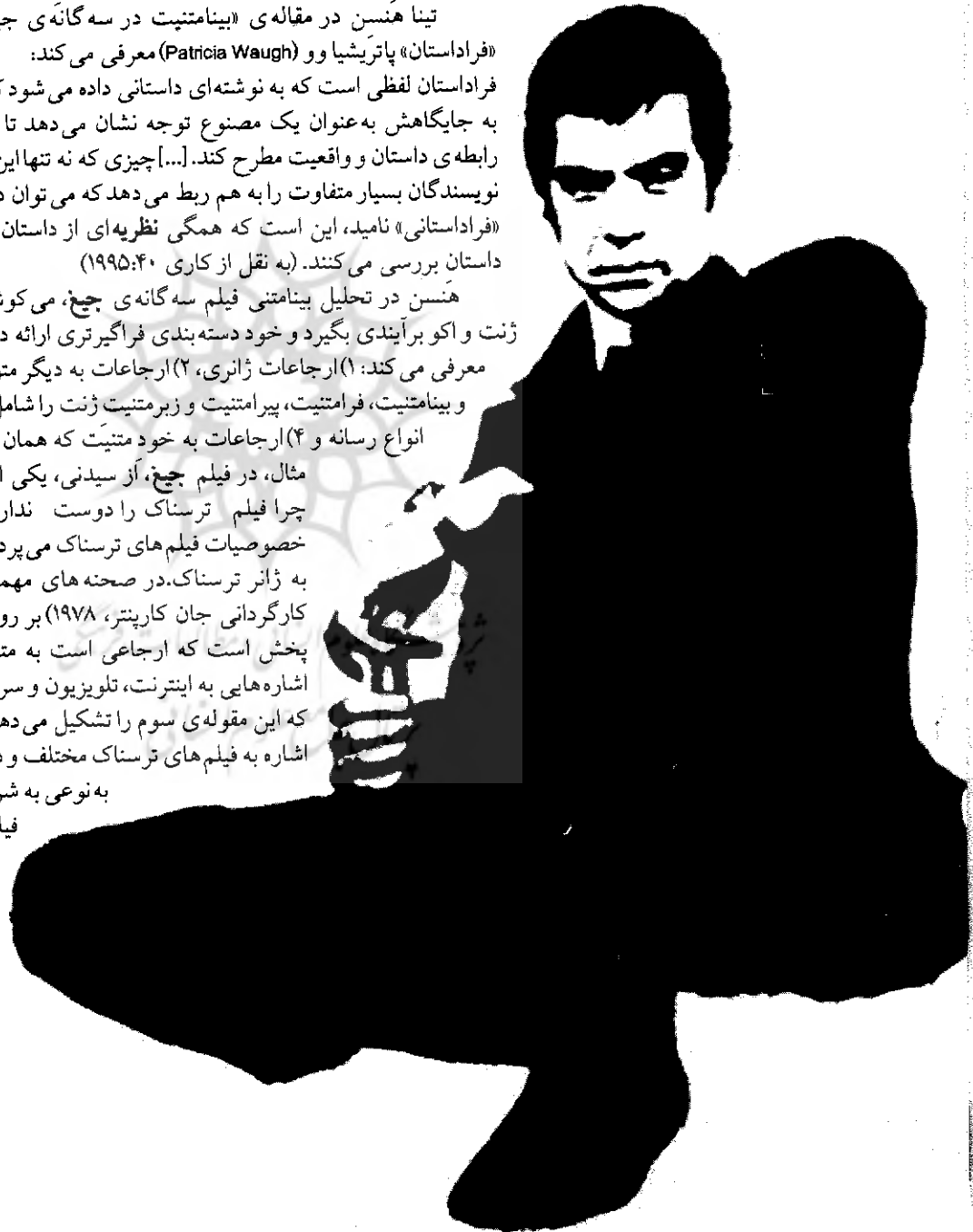
فرداستان لفظی است که به نوشته ای داستانی داده می شود که خود آگاهانه و نظام مند به جایگاهش به عنوان یک مصنوع توجه نشان می دهد تا پرسش هایی را درباره ی رابطه ی داستان و واقعیت مطرح کند. [...] چیزی که نه تنها این نقل قول ها، بلکه همه ی نویسندگان بسیار متفاوت را به هم ربط می دهد که می توان در شکلی گسترده آن ها را «فرداستانی» نامید، این است که همگی نظریه ای از داستان را از طریق عمل نوشتن داستان بررسی می کنند. (به نقل از کاری ۱۹۹۵: ۴۰)

هنسن در تحلیل بینامتنی فیلم سه گانه ی جیج، می گوید از تقسیم بندی های مختلف ژنت و اکو برآیندی بگیرد و خود دسته بندی فراگیرتری ارائه دهد. او چهار مقوله ی بینامتنی را معرفی می کند: (۱) ارجاعات ژانری، (۲) ارجاعات به دیگر متون فیلم ها که دانش بینامتنی اکو و بینامتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت و زبرمتنیت ژنت را شامل می شود؛ (۳) ارجاعات به دیگر انواع رسانه و (۴) ارجاعات به خود متنیت که همان فرداستان اکو یا وو است. برای

مثال، در فیلم جیج، آز سیدنی، یکی از زنان قهرمان فیلم، می پرسند چرا فیلم ترسناک را دوست ندارد و او به توصیف موضوع و خصوصیات فیلم های ترسناک می پردازد. این نمونه ای است از ارجاع به ژانر ترسناک. در صحنه های مهمانی پایانی، فیلم هالووین (به کارگردانی جان کارپنتر، ۱۹۷۸) بر روی صفحه ی تلویزیون در حال پخش است که ارجاعی است به متن یا فیلمی دیگر. در این فیلم، اشاره هایی به اینترنت، تلویزیون و سریال تلویزیونی دوستان می شود که این مقوله ی سوم را تشکیل می دهد. سرانجام، این که فیلم جیج با اشاره به فیلم های ترسناک مختلف و دیگر شخصیت های این فیلم ها، به نوعی به شرح ساختار و چگونگی عملکرد

فیلم های ترسناک و نیز خودش می پردازد که این نوعی کارکرد فرداستانی به تعبیر اکو و وو، و کارکرد فراژبانی به تعبیر باکوپسون است.

در مورد بینامتنیت، دیدگاه ها و نظرات دیگری نیز



بررسی کرد. یکی از این رویکردها نیز می‌تواند رویکرد بینامتنی باشد که همه‌ی این عوامل مختلف بافتی، بافتاری و فرهنگی را نوعی بینامتن در نظر می‌گیرد.

درکل، می‌توان گفت بینامتن‌ها می‌توانند از این قرار باشند: اشخاص، رخدادها، متون یا آثار؛ بخشی از متن‌ها یا آثار دیگری که در نوشته‌ها به شکل نقل قول‌ها ظاهر می‌شوند؛ ژانر، ساختار متن، و رسانه‌های دیگر. همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، ارجاع به خود متنتی یا فراداستان نیز چیزی است مشابه نقش فرازبانی، از جمله شش نقشی که یاکوبسون برای زبان برمی‌شمرد.

واقعیت این است که دسته‌بندی بینامتن‌ها و تفکیک آن‌ها کار چندان ساده‌ای نیست و شاید اصلاً لزومی نداشته باشد. ارجاع به بخشی از یک اثر، مستلزم ارجاع به خود اثر است؛ ارجاع به یک شخصیت نیز مستلزم ارجاع به اثری است که آن شخصیت در آن به کار رفته است؛ و ارجاع به یک رخداد، ارجاع به اشخاص را نیز در پی دارد. درکل به نظر می‌رسد هر کدام پیوسته با بینامتن‌های دیگر ارتباط دارد و صرفاً در هر مورد شکل خاصی از این ارجاع برجسته‌تر می‌شود.

برای روشن‌تر شدن موضوع، چند مثال در رسانه‌های مختلف ذکر می‌شود. در رادیو، در ارتباط با برنامه‌ی صبح جمعه یا شما که یک متن رادیویی طنزآمیز است، برنامه‌های مشابه یا قبلی می‌تواند حساسیت «طنزشناختی» شنونده را تحریک و تقویت کرده، در نتیجه درک «طنزی» او از برنامه‌ی موردنظر را بیش‌تر کند. همچنین می‌تواند باعث مقایسه‌ی آن‌ها با هم شود. در این صورت، عناصر تکراری یا مشابه شاید دیگر تأثیر خنده‌آور قبل را نداشته باشند و حتی حس بی‌زاری را در شنونده برانگیزند. البته مشخص کردن این که هر کدام از این «همنشینی»‌ها چه تأثیری بر چه شنونده می‌گذارد، به این سادگی نیست و بستگی دارد به وضعیت «شنوندگی» شنونده و استفاده‌ی او از «برنامه‌های مجاور» و «برنامه‌های مشابه».

در مورد سینما، آثار پیشین یک فیلم ساز و سپس آثار بعدی او، در صورتی که فیلم موردنظر را پس از ساخته شدن آن‌ها تماشا کنیم از سویی، و آثار مشابه آن فیلم، آثار موجود در آن گونه‌ی سینمایی و متن‌ها و آثار کلامی، موسیقایی،

وجود دارد که نظریه‌پردازان دیگر به بسط و شرح آن‌ها پرداخته‌اند؛ در این زمینه، می‌توان به گراهام آلن (۲۰۰۰، ترجمه‌ی فارسی، ۱۳۸۰) و دانیل چندلر (نشانه‌شناسی برای مبتدیان بر روی اینترنت یا نشانه‌شناسی، مبانی) اشاره کرد. نکته‌ی دیگری که ذکر آن ضروری می‌نماید، بروز متن‌های مجازی، دیجیتال یا الکترونیک (بالقوه چندرسانه‌ای) است که دارای فرامتن‌ها (hypertexts) یا برون‌متن‌هایی‌اند که از طریق فرایوندها یا برون‌پیوندهای درون متن، به متن‌ها دیگری با همان رسانه یا با رسانه‌ای دیگر (مثلاً صوتی، تصویری، صوتی - تصویری و غیره) ارتباط پیدا می‌کنند یا به تعبیری دیگر، به آن‌ها ارجاع می‌دهند. این گونه متون به خودی خود بینامتنی‌اند، منتها با این تفاوت که این خوانش‌گر است که تصمیم می‌گیرد اندازه و دامنه‌ی متن چقدر باشد؛ او با فشار بر روی برون‌پیوندها می‌تواند متن رو به‌رویش را بگسترده و باندیای دیگری آشنا شود و از آن با دنیاها و دنیا‌های دیگر (برای توضیح بیش‌تر، رک ساسانی ۱۳۸۲).

۳- چند نمونه

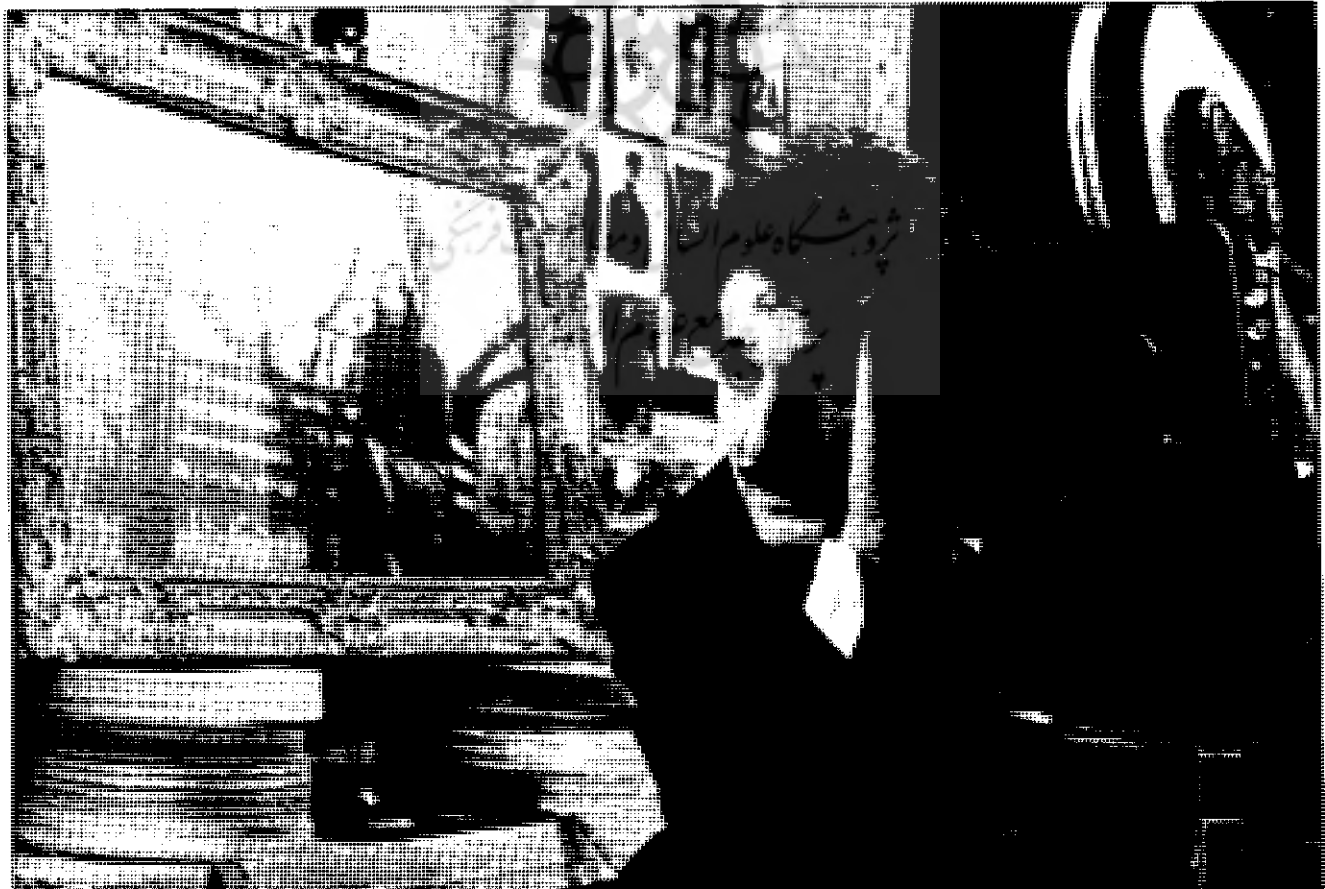
به هر رو، تعبیر روابط یا ارجاعات بینامتنی یا هر تعبیر مشابه دیگری که معنای متن، تفسیر و فهم آن را منوط به رجوع به متن‌های دیگری کند، در مبحث «بینامتنیت» جای می‌گیرد. اما دسته‌بندی‌های مختلف، و البته همان‌گونه که او مبرتواکو یادآور می‌شود، نشان می‌دهد می‌توان مقوله‌ها و انواع بسیار مختلفی از این روابط را شناسایی کرد. با این حال، ذکر چند نکته ضروری است. نخست این که باید برخی از این ارجاعات برون‌متنی را از مسئله‌ی بینامتنیت جدا کنیم، زیرا جایگاه خاص خود را دارند. برای مثال، پیرامتن‌ها را می‌توان بخش مرزی میان متن و بافت موقعیتی در نظر گرفت که همان‌گونه که اشاره شد، نگارنده آن را بافتار می‌نامد. بسیاری از متون جاافتاده، اشخاص، نقل قول‌ها و رخدادها نیز بخشی از فرهنگ‌اند و بافت کلان متن را تشکیل می‌دهند.

به هر ترتیب، رویکردهای مختلفی به بررسی عوامل تأثیرگذار بر معنای متن وجود دارد که هر یک تقسیم‌بندی‌های خود را دارا است؛ مهم این است که تا حد امکان بتوان این عوامل معنا ساز را جامع‌تر و فراگیرتر

نقاشانه و غیره (برای مثال، رمانی که از آن اقتباس شده است) نیز از سوی دیگر، بافت‌های بینامتنی یا بینامتن‌های آن فیلم را تشکیل می‌دهند و بیننده و تفسیرگر فیلم در تفسیر و فهم آن از دانش و برداشت مربوط به آن‌ها استفاده می‌کند.

در فیلم ناصرالدین شاه آکتور سینما یا روزی روزگاری سینما از محسن مخملباف (۱۳۷۰)، به وضوح نقش روابط بینامتنی را در شکل‌گیری معنای فیلم می‌توان دید. یکی از نقش‌های فیلم، نقش فرازبانی آن یا به تعبیری دیگر نقش فراداستانی آن است؛ زیرا به نوعی به تاریخ سینمای ایران می‌پردازد؛ ورود سینما به ایران، استفاده از چهره‌های تاریخ سینما مانند بهروز وثوقی، عزت‌الله انتظامی، اشاره به کارکرد تخیل و خیال‌انگیزی در این سینما و مواردی از این دست. سینما از طریق دروین مارا به درون دنیای خیالی دیگری بیرون از دنیای خیالی درون سرمان و آن سوی چشمانمان می‌برد و دل‌داری را در جلوی چشمان حاضر و ما را عاشق می‌کند. محسن مخملباف خود می‌گوید:

فیلم‌هایی که در این مجموعه استفاده کرده‌ام، براساس نقشی که در طرح کلی من می‌توانند ایفا کنند، انتخاب شده‌اند. از حاجی آقا آکتور سینما، اولین فیلم ایرانی که ابراهیم خان عکاس باشی آن را کارگردانی کرد، طرح کلی داستان فیلمم را گرفته‌ام. دختر لور، دومین فیلم تاریخ ایران و اولین فیلم ناطق ایرانی، شخصیت اولین هنرپیشه‌ی 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، در حالی که قیصر و گاو را به عنوان 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 فشرده‌ی سینمای ایران را مرور می‌کند و درکل عشق به سینما را بیان می‌کند.





(برگرفته از پایگاه اینترنتی جشنواره‌ی فیلم
تورینو) ۵

دیگر مایه‌های آشنا یا آشنا مایه‌های این فیلم اشاراتی است به ساختار فیلم فارسی. بازیگران اسطوره‌ای سینمایی ایران و نیز جهان نیز فرایاد آورده می‌شوند: بهروز وثوقی، عزت‌الله انتظامی، اکبر عبدی، محمدعلی کشاورز، داریوش ارجمند، مهدی هاشمی، و نیز چارلی چاپلین... نکته‌ی جالب این که شمار هنرپیشگان مرد و به ویژه هنرپیشگان مرد شاخص چشمگیر است و به نوعی تاریخ ایران و سینمای ایران را مردانه نشان می‌دهد. به فیلم‌هایی از تاریخ سینمای ایران اشاره می‌شود: حاجی آقا آکورو سینما (به کارگردانی آوانس اوگانیانس، ۱۳۱۱)، دختر لُ (به کارگردانی اردشیر ایرانی، ۱۳۱۲)، قیصر (به کارگردانی داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸)، گاؤ (به کارگردانی مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) سینمای ایران و برگ‌هایی از تاریخ ایران نیز مرور می‌شود: ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه که می‌توانند نماد زن‌بارگی و عیش‌طلبی حاکمان ایرانی باشند. یادی از خیال‌پردازی و

عشق در فرهنگ ایرانی نیز می‌شود. شاید تاریخ سینمای ایران روندی مشابه تاریخ ایران داشته است!

به عنوان مثالی دیگر، عنوان فیلم **توبه‌ی نصح** (۱۳۶۲) اثر محسن مخملباف بی‌درنگ به داستان نصح و توبه‌ی او در **مشو**ی اشاره می‌کند که ندانستن آن مانع از برقراری ارتباط با فیلم نمی‌شود، اما دانستنش ما را به دنیای دیگری از داستانی دیگر وصل می‌کند و معانی فراوان دیگری را بر گنجینه‌ی معنایی فیلم می‌افزاید. به این ترتیب، معنای فیلم تکثیر و متصاعد می‌شود؛ تفسیرها نیز متکثرتر و متنوع‌تر می‌شوند؛ متن باز می‌شود و حالتی پویاتر به خود می‌گیرد.

در برخی فیلم‌های جدید و به اصطلاح «پسامدرن»، تلاش می‌شود فیلمی دولایه ارائه شود؛ چنان‌که در یک لایه می‌توان داستان سطحی و عامه‌پسند و شاید در مواردی ظاهراً کلیشه‌ای را دنبال کرد و از آن لذت برد و در سطحی دیگر و شاید ژرف‌تر، بیننده باید از دانشی بینامتنی برخوردار باشد تا بتواند معنا یا معناهای دیگری از فیلم را درک کند؛

شناخت ژانرها، ساختارهای فیلم، شخصیت‌ها، فیلم‌های مشابه، احتمالاً متون مقدس، شاید برخی آثار داستانی و هنری دیگر، وقایع تاریخی و سیاسی و بسیاری از عناصر فرهنگی دیگر.

مثال دیگر، فیلم‌های آخرالزمانی است که هر یک به نوعی، با استفاده از نام‌ها، عنوان‌ها، رخدادها و مواردی از این دست، به نبرد خیر و شر در آخر زمان و فلسفه‌ی هزاره‌ای موعود و نبرد واپسین اشاره می‌کنند. عنوان فیلمی چون **آرماگدون**، یا همان «حارمجدون»^۶ مستقیماً به همین مسئله اشاره دارد.

همچنین می‌توان به روابط بینامتنی فیلم **داستان عامه‌پسند اپالپ فیکشن** [۱۹۹۴] اثر کورتین تاراتینو اشاره کرد. این فیلم از جاعاغات بینامتنی فراوانی از انواع مختلف دارد. آغاز فیلم و صحنه‌ی سرقت مسلحانه ارجاع به ژانر فیلم‌های جنایی است و دانش داتره‌المعارفی بیننده را در مورد این گونه فیلم‌ها و روند آن‌ها فعال می‌کند و انتظاراتی را برای او به وجود می‌آورد؛ اگرچه ممکن است فیلم‌ساز در ادامه، آگاهانه یا ناآگاهانه، انتظارات او را برآورده نکند و دست به نوآوری بزند. فایان زیسینگ نیز در «خوانش مفصل داستان عامه‌پسند»، هر یک از شخصیت‌های فیلم (موادفروش، دلالان، تجاوزکنندگان و بوکسر) را به شخصیتی از فیلمی دیگر نسبت می‌دهد.

۴. خاتمه

در این مختصر کوشیدم نشان دهم یکی از تعابیر امروزی، یعنی بینامتنیت، ریشه در مطالعات پیشین و بس پُرسابقه دارد. به عبارتی، چنین تعبیری با نام‌های مختلف در مطالعات مختلفی که به هر نوعی با متن سروکار داشته، وجود داشته است. این خود شاید محرک و انگیزه‌ای باشد تا در سنت مطالعات پیشین تدقیق و تحقیق کنیم تا از سردرگمی و بهت زدگی در برابر نواژه‌ها و الفاظ نوساخته رها شویم و خود را معلق در دنیایی بی‌ریشه حس نکنیم. البته سخن در مورد بحث بینامتنیت، چه سابقه‌ی آن و چه مباحث جدید، فراوان است، اما مجال ارائه‌ی همه‌ی آن‌ها در یک مقاله نیست.

یادداشت‌ها

۱. این کتاب از رابرت استم با عنوان **نظریه‌ی فیلم** و به کوشش احسان نوروزی در انتشارات سوره‌ی مهر پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی در سال ۱۳۸۳ چاپ خواهد شد و مقاله‌ی «بینامتنیت»، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی نیز یکی از فصول آن است.

۲. کتاب گراهام آلن، با عنوان **بینامتنیت** توسط پیام یزدانجو ترجمه و توسط نشر مرکز به چاپ رسیده است. این نقل قول نیز در صفحه‌ی ۱۵ آن آمده است.

۳. حتی شبکه‌ی نشانه‌های زبانی و تداعی عناصر مرتبط از نگاه سوسور نیز می‌تواند به نوعی پیش‌زمینه یا پیش‌طرحی از روابط بینامتنی باشد. البته باین تعبیر که در این جا روابط «بیناشانه‌ای» است، و سوسور نشانه را صرفاً در سطح واژه‌ها مطرح کرده است، نه متن.

۴. «یافت موقعیتی» اشاره به زمان و مکان دارد، ولی پس‌زمینه‌ی بلافصل هر متنی را «یافت متنی» یا «یافتار» آن تشکیل می‌دهد. یافتار را می‌توان به‌طور کلی در زبان نسبت به متن اصلی پیشین تر دانست؛ چیزی که پیش‌تر ذکر شده است؛ گاه نیز حتی چیزی که سپس بیان می‌شود. 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 «یافتار» آن متن بنامیم و کلیه‌ی متن‌های مرتبط پیشین با متن مورد نظر را «بینامتن‌های» آن به‌شمار آوریم. به این ترتیب، قاب و حتی دیوار پس‌زمینه‌ی نقاشی را می‌توان یافتار آن انگاشت؛ یا در سینما رسانه‌ی پخش‌کننده‌ی فیلم، یعنی تلویزیون، پرده و یا نمایشگر و در نمایش، شاید شکل ظاهری سن و سالن و نه صحنه‌آرایی و دکور نمایش را یافتار آن پنداشت. برای توضیح بیشتر، رک ساسانی ۱۹۳:۱۹۷، ۱۳۸۱.

5. <http://www.torinofilmfest.org/LENG/dbonline.php?ID=1427>

۶. حارمجدون نامی است که در کتاب مقدس (مکاشفه ۱۶:۱۶) آمده و به آوردگاه نهایی و سرنوشت‌ساز در نیروهای شر و خیریش از روز قیامت و رستاخیز اشاره دارد. «حار» در عبری به معنای کوه و «مجدون» دشت مجدون است.

کتابنامه

آلن، گراهام؛ ترجمه‌ی پیام یزدانجو، **بینامتنیت** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰). این تیمیه، مقدمه‌ی **التفسیر**، ج ۸، در مجموعه **فتاوی** (ریاض، ۱۳۸۲ق).

ابوزید، نصر حامد؛ ترجمه‌ی مرتضی کریمی‌نیا، **معنای متن: پژوهشی در علوم قرآن** (تهران: طرح نو، ۱۳۸۰).

استم، رابرت؛ ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، «از متن تا بینامتن»، در رابرت استم، به کوشش احسان نوروزی، **درآمدی بر نظریه‌ی فیلم** (تهران: انتشارات سوره‌ی مهر، حوزه‌ی هنری، درحال انتشار).

ایرانی، ناصر، «دو ساختار عمده‌ی ادبی ایرانی. اسلامی»، سخنرانی در سلسله مباحث فرهنگی: **بازبانی عناصر داستانی ایرانی** (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۶/۱۷۱۴).

- Allen, Graham, *Intertextuality* (London & New York: Routledge, 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, 1981; 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, "Innovation 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, Gerard, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982); English trans, *Palimpsests: 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, "Intertextuality in the *Scream* Trilogy", in www.sprog.auc.dk/res/pub/Arbshæfter/Nr29/Kapitel-2.pdf.
- 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.
- Mir, Mostansir, "The *Sura* as a Unity: A Twentieth Century Development in Qur'an Exegesis", in G. R. Hawting and Abdulkader A. Shareef (ed.), *Approaches to the Qur'an* (London and New York: Routledge, 1993), pp. 211-224.
- 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).
- Ziesing, Fabian, "A Detailed Reading of *Pulp Fiction*", in <http://www.fabian.ziesing.de/pulp.html>.
- حسن، تمام، الفع «الله» عربیہ، معہا و نہا و میناها (قاہرہ، ۱۹۷۳).
حق شناس، علی محمد، مقالات ادبی، زبان شناختی (تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱).
- خرمشاهی، بهال‌الدین، ذهن و زبان حافظ (تهران: نشر نو، ۱۳۶۱).
خرمشاهی، بهال‌الدین، «قرآن پژوهی»، در قرآن کریم (تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۴)، صص ۶۵۲-۹۴.
- داد، سیماء، فرهنگ اصطلاحات ادبی (تهران: انتشارات مروارید، ج ۲: ۱۳۷۵).
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامہی دهخدا (تهران: دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات فارسی و علوم انسانی: سازمان لغت نامہ، ۱۳۳۷).
ربیعیان، محمدرضا، «سرفات ادبی»، در حسن انوشه (گردآورنده)، *فرهنگنامہی ادبی فارسی: دانشنامہی ادب فارسی (۲)* (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، صص ۸۰۹-۸۱۱.
- زرکشی، بدرالدین ابو عبدالله محمد بن بہادر؛ ویراستہی محمد ابوالفضل ابراہیم، *البرہان فی علوم القرآن* (مصر، ج ۲، ۱۳۹۱/۱۹۷۲؟ م.پ.ق، ۴ جلد در ۲ مجلد).
- ساسانی، فرہاد، *حوال مؤثر در تفسیر فہم متن* (تهران: رسالہی دکتری دانشگاه علامہ طباطبائی، ۱۳۸۱).
- ساسانی، فرہاد، *متن مجازی چندرسانہ‌ای: گفتمان پیوستاری هنر ناہنر»، زیباشناخت (۱۳۸۲) ۸، ۱۹۹-۲۱۸.*
سیدقطب (مصری)، *فی ضلال القرآن* (بیروت، ۱۳۹۳-۹۴/۱۹۷۳-۷۴، ۶ جلد).
- سیوطی، جلال الدین عبدالرحمان بن ابی بکر، *الاتقان فی علوم القرآن* (لاہور، ۱۹۷۴، ۲ جلد، چاپ از روی نسخہی قاہرہ)، ترجمہی فارسی از مہدی حائری قزوینی و تصحیح محمد ابراہیم اتریان: امیرکبیر، ۱۳۶۳، در ۲ جلد.
- صفوی، کورش، «مناسبات بینامتنی»، در حسن انوشه (گردآورنده)، *فرهنگنامہی ادبی فارسی: دانشنامہی ادب فارسی (۲)* (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، صص ۱۲۷-۶.
- طباطبائی، محمدحسین؛ ترجمہی ناصر مکارم شیرازی، *تفسیر المیزان*، ج (بی جا: بنیاد علمی و فکیر علامہ طباطبائی، باہمکاری مرکز نشر فرهنگ رجاء، جلد ۴، ۱۳۶۷).
- عباسپور، ہون، «تلمیح»، در حسن انوشه (گردآورنده)، *فرهنگنامہی ادبی فارسی: دانشنامہی ادب فارسی (۲)* (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، صص ۴۰۳-۴۰۴.
- عبدالحمید، ماس؛ ترجمہی ابوالفضل حرّی، «بافت و مناسبات بینامتنی»، *زیباشناخت (۱۳۸۰) ۴*: ۳۲۵-۴۹.
- علی (ع)، *نہج البلاغہ*، ترجمہی سیدجعفر شہیدی (تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸).
- یاری، منوچہر، «ساختارشناسی روایت قصہ‌ها و مثل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی»، در فرہاد ساسانی (گردآورنده)، *ہمکنش زبان و هنر* (تهران: پژوهشگاہ فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰) صص ۴۵-۶۸.