Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Semiannual Journal, Vol. 5, No. 10, Autumn & Winter 2023-2024, 198-236.

From adaptation to intertextuality: Examining the concept of adaptation from the perspective of intertextuality theory and some key terms

Sadeq Rashidi [*]
Fatemeh Azimifard [**]

Abstract

The present article, as a qualitative research, has been written with an analytical approach and aim to explain the concept of adaptation from the perspective of intertextuality theory, and has examined intertextuality theory and several other key concepts. It seems that the concept that is presented in the performing arts as an adaptation is in fact a traditional preparation and technique and idea about the meaning of taking from previous texts, which can be explained basically by the theory of intertextuality. The concept of adaptation traditionally emphasizes a kind of omnipresence and explicitly highlights an aspect of the broad and complex dimensions of the various relationships between texts. In general, one of the most important consequences of the development of intertextuality theory and intertextuality theories has been the gradual dissolution of the concept of text as a coherent and autonomous semantic unit, which in turn has led to a shift from a single, independent and mythical text to a new concept of it. That is the way in which texts are related to other categories and texts. Therefore, explaining the nature of adaptation and its relevance to intertextual theory requires our familiarity with some important theoretical concepts proposed by Genet under the theory of hypertextuality, which we have examined in this article.

Keywords: Text, Adaptation, Intertextuality, Trans-Textuality, Discourse.

---

*(Corresponding Author). P.h.D in Art Studies. Faculty Member at Farhangian University, Assistant Professor, Department of Art Education. Tehran. Iran. s.rashidi@cfu.ac.ir

** Researcher at IRIB Research Center, P.h.D in Linguistics, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. F.azimifard@irib.ir

Date received: 2022/06/28, Date of acceptance: 2022/10/30

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال پنجم، شمارهٔ دهم، پاییز و زمستان۱٤۰۲، ۱۹۸– ۲۳٦.

از اقتباس تا بینامتنیت: بررسی مفهوم اقتباس از چشم‌انداز نظریه بینامتنیت و چند اصطلاح کلیدی
(مقالهٔ پژوهشی)

صادق رشیدی*
فاطمه عظیمی‌فرد**

چکیده

این مقاله که در ذیل تحقیقات کیفی قرار می‌گیرد، با رویکرد تحلیلی و با هدف تبیین مفهوم اقتباس از منظر نظریهٔ بینامتنیت نوشته شده و به بررسی نظریهٔ بینامتنیت و چند مفهوم کلیدی دیگر پرداخته است. به نظر می‌رسد آن مفهومی که در هنرهای نمایشی به‌عنوان اقتباس مطرح می‌شود، در واقع یک تمهید و تکنیک و تصور سنتی در باب معنای برگرفتگی از متون قبلی است که اساساً با نظریه بینامتنیت قابل تبیین است. مفهوم اقتباس به‌صورت سنتی بر نوعی هم‌حضوری تأکید دارد و اساساً به یک جنبه از ابعاد گسترده و پیچیدهٔ انواع روابط بین متون به‌صورتی آشکار تأکید می‌ورزد. یکی از مهم‌ترین پیامدهای گسترش نظریهٔ بینامتنیت و به‌طورکلی نظریه‌های بینامتنی، انحلال تدریجی مفهوم متن به‌عنوان یک واحد منسجم و خودمختار معنایی بوده است که به نوبه خود منجر به تغییر تأکید از متن منفرد و مستقل و اسطوره‌ای به مفهوم جدید از متن شده است. روشی که در آن متون به مقولات و متون دیگری مرتبط می‌شوند. بنابراین، تبیین ماهیت اقتباس و مناسبت آن با نظریهٔ بینامتنیت مستلزم آشنایی ما با چند مفهوم نظری مهم است که ذیل نظریه ابرمتنیت توسط ژنت مطرح شده است و در این مقاله به بررسی آن‌ها پرداخته‌ایم و درنهایت الگوی مورد نظر مقاله حاضر از رابطهٔ متن و فرامتن و گفتمان ارایه شده است.

کلیدواژه‌ها: متن، اقتباس، بینامتنیت، ابرمتنیت، گفتمان.

---

* (نویسندهٔ مسئول) دکتری تخصصی پژوهش هنر، عضو هیئت علمی دانشگاه فرهنگیان، استادیار گروه آموزشی آموزش هنر، تهران، ایران. s.rashidi@cfu.ac.ir

** پژوهشگر ارشد صداوسیما، دکتری زبان‌شناسی همگانی، گروه زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. f.azimifard@irib.ir

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۰٤/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۰۸/۰۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدّمه و بیان مسألهٔ پژوهش

گرچه واژهٔ بینامتنیت[۱] از ابداعات ژولیا کریستوا[۲] و در نتیجه مطالعات او دربارهٔ نظریه‌های باختین[۳] است، اما کریستوا به‌شدت متأثر از افکار حاکم بر حلقه تِل‌کِل[٤] بود که در آن افرادی همچون رولان بارت[۵]، ژاک دریدا[٦] و فیلیپ سوار[۷] گرد هم می‌آمدند. این حلقه موضوعات نوینی را در عرصه‌های زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، نقد و فلسفه مطرح کرد و شخصیت‌های آن در سراسر جهان شهرت یافتند. یکی از این شخصیت‌ها بارت و دیگری کریستوا بود که نقش اصلی را در شکل‌گیری مطالعات بینامتنی بر عهده داشتند. اما بینامتنیت به‌وسیله محققان دیگری همچون ژرار ژنت[۸]، میکائیل ریفاتر[۹]، لوران ژنی[۱۰]، بلوم[۱۱] و برخی دیگر در جهت‌های گوناگونی گسترش و توسعه یافت. همیشه کلمات دیگری در یک کلمه و متن‌های دیگر در یک متن وجود دارند. بنابراین، مفهوم بینامتنیت مستلزم این است که ما متن‌ها را نه به‌عنوان نظام‌های قائم به ذات و مستقل، بلکه به‌عنوان متن‌هایی که ردپای دیگری در آن‌ها حضور دارند درک کنیم. این ردپاها می‌تواند تاریخی و یا معاصر یک متن باشد. متن‌ها با تکرار و تغییر ساختارهای متن‌های دیگر شکل می‌گیرند. بنابراین، با رد انتقادی اصل استقلال یک متن، نظریه بینامتنیت اصرار دارد که یک متن نمی‌تواند به‌عنوان یک کل مستقل و خودبسنده وجود داشته باشد، به همین دلیل به‌عنوان یک نظام بسته عمل نمی‌کند. بدین طریق با شکل‌گیری مفهوم جدیدی از متن که در واقع می‌توان آن را به نقل از بارت همان بینامتن تلقی کرد، مفهوم اقتباس به‌عنوان یک راهبرد سنتی و متن‌محور در معنای ساختارگرایانه، در حوزه‌های سینما و تئاتر و ادبیات با چالش مواجه

---

1 . Intertextuality
2. Julia Kristeva
3 . Bakhtin
٤. Tel Quel
5 . Roland Barthes
6 . Jacques Derrida
7 . Philippe Sollers
8 . Gérard Genette
9. Michael Riffaterre
10 . Lourent Jenny
11 . Bloom

خواهد شد و به همین دلیل برای درک بهتر نقش اقتباس و تغییر نگرش نسبت به این مفهوم سنتی، ما نیازمند تأمل و بازخوانی نظریه‌هایی هستیم که مسئله آن‌ها بینامتنیت و انواع روابط گسترده بین متون مختلف بوده است. همچنین فارغ از ویژگی‌های روش‌شناختی نظریه‌های مرتبط با مفهوم بینامتنیت که در نهایت به نظریه ابرمتنیت ژنت ختم شده‌اند، فلسفه شالوده‌شکنانه این مفاهیم برای بازنگری در خصوص مفهوم اقتباس برای فعالان رسانه‌ها و سینما ضروری است. ازاین‌رو، یکی از اهداف و ضرورت‌های پرداختن به این موضوع در این مقاله که با رویکرد تحلیلی صورت گرفته است، تأمل و بازخوانی انتقادی مخاطب درخصوص مفهوم اقتباس است که با نظریه بینامتنیت و نظریه‌های برآمده از دل مفهوم بینامتنیت قابل تبیین است. بنابراین، پرسش اصلی مقاله حاضر این است که مفهوم اقتباس از دیدگاه نظریه بینامتنیت چگونه تبیین می‌شود و مفاهیم کلیدی بینامتنیت کدامند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

با استفاده از نظریهٔ بینامتنیت تاکنون آثاری تحلیل شده‌اند که در اینجا به ذکر نمونه‌هایی می‌پردازیم.

ساتیاروند و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «تحلیل تأثیر تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در تصویرسازی شاملو با رویکرد تحلیلی بینامتنی» با روش توصیفی-تحلیلی و با نگاهی به نظریهٔ بینامتنیت و رویکرد سنت‌گرایی ادبی؛ تصویرهایی را که در قالب تشبیه، استعاره، تشخیص، کنایه و صفت هنری در شعر شاملو بیان شده بررسی کرده‌اند. تحلیل داده‌های این پژوهش نشان داد که برغم نظر مخالفین شاملو، تصاویرشعری شاعران کهن پارسی در شعر وی به صورت صریح (عین تصویر در بافت نو) و ضمنی(قسمتی از تصویر، تصویر با مفهومی تازه در بافت نو) بازتاب یافته است.

فیضی مقدم و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی اساطیر ترکیبی پیکرگردانی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر مبنای نظریهٔ بیش‌متنیت ژراژ ژنت» به خوانش بیش‌متنی اساطیر ترکیبی پیکرگردانی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر پایه نظریه ژنت پرداخته‌اند. نویسندگان این مقاله معتقدند بیش‌متنیت یکی از اقسام ترامتنیتِ ژنت، دربارهٔ ارتباطِ میان دو متن است. این نظریه بیشتر به برگرفتگی و تأثیر متن پیشین بر متن پسین معطوف است و شامل دو نوع اساسی، همانگونگی و تراگونگی‌ست.

لیلی جشن‌آبادی و رحیمی (۱۴۰۰) در مقاله «بینامتنیت در ادبیات تعلیمی(با تمرکز بر قابوس‌نامه و تعالیم پتاح حوتپ؛ کهن‌ترین فرزندنامه جهان)» اندرز به فرزند را که از زیرگونه‌های ادبیات تعلیمی است و بنابر سه اصل پیشینه کهن، جهانی بودن، تداوم و تکرارشوندگی، نیازمند بررسیِ بینامتنی و تطبیقی است، از منظر بینامتنیت تحلیل کرده‌اند. در این پژوهش با رویکرد تحلیلی- تطبیقی، ویژگی‌های برون‌متنی، پیرامتنی و درون‌متنیِ این آثار بررسی شده است. این آثار در گزینش مخاطب (پسران نویسنده)، جایگاه اجتماعیِ نویسنده (وزیر دربار ایسِسی و شاهزاده آل زیار)، تفاخر به اصل و نسب، داشتن مقدمه عاطفی و مؤخره تأکیدی، در به کاربستن تعالیم، بیان اندرزهایی درباره حوزه رفتاری در اجتماع و خانواده، همانندگی تأکید دارند.

مشایخ و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهش «بررسی تطبیقی انواع بینامتنیت ژنت با نظریهٔ بلاغت اسلامی در شعر حافظ» نشان دادند که در شعر حافظ بیشترین گونهٔ بینامتنی، بینامتنیت ضمنی و در تطبیق با بلاغت اسلامی، از گونهٔ تلمیح است. پس از آن، به‌ترتیب بینامتنیت پنهان ـ تعمّدی، بیشترین فراوانی را دارد. خلاقیت شاعر در چگونگی به کار بردن متون پیشین و استفاده از عنصر بینامتنی و ایجاد پیوند

بدیع و مبتکرانـه بـین متـون پیشـین و مـتن حاضـر بـه شـکل هنرمندانـه، باعـث جـذب و اقناع مخاطب می‌شود.

حسـینی و همکـاران (۱۳۹۸) در مقالـهٔ «بینـامتنی اشـعار عربـی خراسـان در قرن‌هـای چهـارم و پـنجم بـا معلّقـات» نشـان دادنـد کـه عـواملی چـون ظهـور اسـلام، آمیـزش عرب‌ها با خراسانیان، جـایگزینی خـط عربـی بـه جـای خـط پهلـوی و حمایـت حاکمـان از محافـل ادبـی جملگـی عوامـل برون‌متنـی ایجـاد روابـط بینـامتنی شـعرای خراسـان بـا معلقات است.

جلالـی (۱۳۹٤) در مقالـه‌ای بـا عنـوان «مبـانی نقـد بینامتنیـت در ادبیـات تطبیقـی کـودک و نوجـوان» بـا توجـه بـه نظریـهٔ ویلکـی[1] نخسـت بـه بینامتنیـت و ارتبـاط آن بـا ادبیـات تطبیقـی کـودک و نوجـوان پرداختـه، سـپس عوامـل مـؤثر در پیـدایش بینامتنیـت از منظـر تطبیـق در حـوزهٔ کـودک و نوجـوان را طبقه‌بنـدی و در ادامـه، مؤلفـه‌های بینامتنیـت رامعرفی کـرده و الگـوی اصـلاح شـده آن بـر اسـاس ادبیـات تطبیقـی کـودک و نوجـوان را ارائه داده است.

شـعیری و همکـاران (۱۳۹۱) در مقالـه «از مناسـبات بینـامتنی تـا مناسـبات بینارسـانه‌ای بررسـی تطبیقـی مـتن و رسـانه» ضـمن بررسـی گفتمـان بینارسـانه‌ای و مطالعـهٔ نقـش آن در نشـانه-معناشناسـی و هنـر؛ بـه بـازخوانی بینامتنیـت، مرزهـای تمـایز مـتن و رسـانه و جلوه‌هـای حاصـل از تعامـل رسـانه‌ها، بـرای دسـتیابی بـه نظریـه منسـجمی در مـورد بینارسانه پرداخته‌اند.

[1] . Wilkie

۳. بینامتنیت و چند اصطلاح کلیدی

۳-۱. نظریهٔ بینامتنیت

نظریهٔ بینامتنیت در ادامهٔ سنت ساختارگرایی متولد شد و با اینکه خاستگاه اصلی آن را می‌توان در اندیشه‌های باختین جست‌وجو کرد، اما در مسیر خود تحولات متعددی را پشت سر گذاشت. این نظریه در حقیقت محصول اندیشه‌های کسانی است که به دنبال مجرایی برای گریز از گفتمان تک‌صدایی و درعین‌حال فردیت‌محوری مدرنیستی بودند. در فرانسه بینامتنیت بدل به شعاری شد که بیانگر موضوع گروه تلِ‌کلِ در مباحث انتقادی بود. این گروه با این مفهوم و به‌واسطهٔ ترکیب و شرح و بسط آراء فردینان دو سوسور[۱]، مارکس[۲] و فروید[۳]، زیر سؤال بردن مرجع، مرگ مؤلف، مرگ سوژه، به نقد ساختارگرایی پرداختند. از این پس، دیگر متن‌کاوی به تجزیه‌وتحلیل معنا و رابطهٔ زبان با آن نمی‌پرداخت بلکه به بررسی دلالت و روابط نشانه‌ها و متون با دیگر نشانه‌ها در فرایند نشان‌پردازی (تعامل نشانه‌ای) می پرداخت (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷٤). زمینهٔ فکری بینامتنیت بر این اصل استوار است که هر متنی پژواکی از متن‌های دیگر است، هر متنی از متن‌های دیگر سخن می‌گوید و هیچ متن اصیل و یگانه‌ای وجود ندارد. خواه متن نوشتاری، شنیداری و یا بصری باشد.

اگرچه بینامتنیت به‌عنوان یک اصطلاح در قرن بیستم مطرح شد لیکن بینامتنیت به‌هیچ‌وجه یک ویژگی محدود به زمان نیست. بنابراین، جای تعجب نیست که ما می‌توانیم نظریه‌های بینامتنیت را در هر کجا که در مورد متن صحبت شده است، از کلاسیک‌ها، مانند افلاطون، ارسطو، هوراس[٤] و لونگینوس[٥] گرفته تا باختین، کریستوا و نظریه‌پردازان قرن بیستم دیگر مانند ژنت، بارت، دریدا و ریفاتر پیدا کنیم (Worton and Still, 1990). با ارجاع به آثار کلاسیک و شروع با افلاطون، باید گفت که علی‌رغم مخالفت وی با شعر از ساحت اخلاقی،

---

[1] . Ferdinand de Saussure
[2]. Marx
[3]. Freud
[4] . Horace
[5]. Longinus

ابعاد خاصی از نظریهٔ وی با برخی از رویکردهای مدرن بینامتنیت مشترک است. خود باختین در گفت‌وگوهای سقراطی یکی از نخستین اشکال آنچه را که او به‌طور متفاوتی در حوزهٔ رمان، دیالوژیسم می‌نامد، کشف می‌کند. همان چیزی که کریستوا بینامتنیت می‌نامد. روابط بینامتنی علاوه بر شکل گفتگو سقراطی، در جنبه‌های دیگر نظریهٔ افلاطون برجسته است، مانند مواجهه او با مفهوم متن نوشتاری، که آن را امری ثانوی و بی‌اهمیت می‌پندارد، امر ایدئولوژیک که می‌تواند موضوع گفت‌وگو را تغییر و یا تحت تأثیر قرار دهد. همچنین نظریهٔ تقلید یا محاکات افلاطونی به موضوع بینامتنیت ارجاع می‌دهد. از منظر افلاطون اثر هنری، تقلیدی است از یک تقلید (بینای مطلق، ۱۳۸٦). تقلید اشاره به واقعیتی دارد که از قبل وجود دارد.

۳-۲. باختین و مسئلهٔ گفت‌وگومندی

از نظر تاریخی، چنان‌که گفته می‌شود، برای نخستین‌بار، ژولیا کریستوا در دههٔ ۱۹٦۰ در ترجمه تعبیرِ میخائیل میخائیلوویچ باختین از «گفت‌وگومندی[۱]» که در دههٔ ۱۹۳۰ آن را معرفی کرده بود، اصطلاح «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.

هتروگلوسیا[۲] یا دگرآوایی باختین بر یگانگی گفته‌های فردی‌ای تأکید دارد که در دیالوگی دائمی با یکدیگرند. بدین‌ترتیب، باختین و حلقه وی، خود را در موضع نقد سوسور قرار می دهند، چراکه گفتار را بر زبان و ***پارول***[۳] را بر ***لانگ***[۴] اولویت می‌دهند. تمرکز باختین (1986:127) بر واقعیت چندصدایی گفته فردی است، که تکرارناپذیرست و کلیت فردیِ به

---

۱. Dialogism

2. Heteroglossia

3. parole

4. langue

لحاظ تاریخی یگانه‌ای‌ست که توسط بافت اجتماعی متعین می‌شود. به شکل مشابهی ولوشینوف[1] نشانه را چیزی تعریف می‌کند که معنایش را در بافت اجتماعی‌اش کسب می کند: موقعیت اجتماعی بی‌واسطه و محیط اجتماعی وسیع‌تر کاملاً تعین و چنان‌که گویی تعین از درون ساختار یک گفته را بر عهده دارند (Vološinov,1973:86). پس گفتار بازتابی از سیستم، نظام یا لانگ نیست، بلکه بیانی اجتماعی از تجربهٔ فردی است: کل مسیر بین تجربه درونی (امر قابل‌بیان) و تجسم و تعین بیرونی‌اش (گفته) تماماً در میدان قلمرو اجتماعی جای دارد. (سمننکو، ۱۳۹۶: ۵۱۵۰)

از منظر باختین (1986:127) هر فهمیدنی و / یا ادراکی بنا به تعریف دیالوژیک است و همین نظر است که دیدگاه‌های لوتمان[2] و باختین را تا حد ممکن به هم نزدیک می‌کند. هر گفته‌ای تنها در نسبت با گفته‌های دیگر وجود دارد و بنابراین، یک زنجیرهٔ بی‌پایان دیالوگ شکل می گیرد: لفظ می‌خواهد که شنیده شود، فهمیده شود، پاسخ داده شود، به آن پاسخ پاسخی داده شود و این امر الی‌غیرالنهایه پیش می‌رود (سمننکو، ۱۳۹۶: ۵۱). علاوه بر این، مناسبات دیالوژیک شرط لازم هر فهمی است: در اینجا، گزارهٔ باختین که ادراک (فهم) دیالوژیک است و اینکه ماهیت متن همواره بر مرز میان دو آگاهی، دو سوژه پیش می‌رود، کاملاً با پیش‌فرض لوتمان مبنی‌بر چندزبانی کنش ارتباطی سازگار است (همان: ۵۱). با این‌همه لوتمان (1979:94) در تقابل با باختین به‌جای توجه به صداهای فردی مختلف در احتمالاً یک زبان (واقعیت چندصدایی) به واقعیت چندزبانی و دیالوگ زبان‌های مختلف که شرط حداقلی معناسازی است، می‌پردازد. لوتمان با بیان این مطلب که سازوکار مونولوژیک یا تک‌گویانه نمی‌تواند اصلاً هیچ پیامی تولید کند، صراحتاً به آراء باختین اشاره می‌کند، گرچه دیالوژیک را دقیقاً چندزبانی تعبیر می‌کند: هیچ آپاراتوس یا سازوکار مونولوژیکی (تک‌زبانی) قادر نیست پیام‌هایی تولید کند که اساساً نو (اندیشه‌ها) باشند؛ یعنی نمی‌توان آن را آپاراتوس اندیشنده نام نهاد. یک آپاراتوس اندیشنده باید از اساس (در الگوی حداقلی) یک ساختار دیالوژیک

[1] . Vološinov, (1973)
[2] . Lotman

(دوزبانه) داشته باشد. این استدلال ضمناً معنای جدیدی به آراء پیش‌گویانهٔ م. م. باختین پیرامون ساختار متون دیالوژیک می‌بخشد. (سمننکو، ۱۳۹٦: ۵۱-۵۲)

به‌واقع اصطلاح بینامتنیت را نخستین‌بار صورت‌گرایان روسی مطرح کردند که در این باب متأثر از نظریه‌های باختین در مورد منطق گفت‌وگویی (گفت‌وگومندی) بودند. تودوروف (۱۳۷۷: ۱۲۱) می‌نویسد: «باختین برای اشارات به رابطه هر گفتار با گفتارهای دیگر، از اصطلاح منطق گفت‌وگویی استفاده می‌کند. اما این اصطلاح کلیدی همان‌طور که انتظار می‌رود حامل چنان تنوع معنایی گیج‌کننده‌ای است که ترجیح داده‌ام، آن‌گونه که در مورد فرازبان‌شناسی عمل کردم؛ در اینجا نیز از اصطلاح بینامتنی که شمول معنایی بیشتری دارد استفاده کنم که ابتدا توسط ژولیا کریستوا در شرح آثار باختین به کار گرفته شد.»

کریستوا تحت تأثیر مفهوم منطق گفت‌وگویی باختین بر این باور بود که فهم از طریق بینامتن امکان‌پذیر است و یکی از مسیرهای فهم متن، عبور از گذرگاه‌های بینامتنی است. حتی ژانرهای ادبی از زمان کلاسیک تا به امروز می‌توانند مفهوم مدرن «بینامتنیت» را منعکس کنند. مفهوم و ساختار ارائه‌شده توسط کریستوا، بعدها دامنه بیناسوژگی موردنظر باختین را به طرز چشمگیری گسترش داد. بیناسوژگی گریزی است از مرزهای سوژگی به فرایندی از تعامل ارتباطی به‌واسطهٔ زبان. هر چه شخص بیشتر بکوشد تجربه خود را توضیح دهد، گوینده و شنونده فاصله بیشتری از سوژگی می‌گیرد و به این بیناسوژگی می‌رسد. توضیح دادن به دیگری هدف اولیه‌اش ترسیم یک زمینه مشترک زبانی است، به‌نحوی‌که تجربه بتواند به معنایی مشترک بدل شود (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷۲). کریستوا عقیده دارد که یک متن به‌عنوان ترکیبی از نقل‌قول‌ها گسترش پیدا می‌کند. از نظر او، متن شاعرانه هم می‌تواند در زمینه‌های تاریخی و اجتماعی معنا پیدا کند. در واقع، هر متنی توسط یک متن قبلی متجلی شده است. بینامتنیت، به تعبیر کریستوا، فرایند انتقال از یک نظام نشانه‌شناختی و معنایی به نظام دیگر است (Kristeva,1969:85). چیزی که می‌توان آن را «فلسفه باختین» نامید، نظریه‌ای کاربردی

از دانش است، یکی دیگر از عرصه‌های معرفت‌شناسی مدرن، که در صدد است رفتار انسان را از طریق استفاده از زبان درک کند.

جایگاه متمایز باختین در این میان با مفهوم گفت‌وگومندی زبان یا به‌عبارتی دیالوژیسم، که وی به‌عنوان مفهوم بنیادی پیشنهاد می‌کند، مشخص می‌شود. از افق نظریهٔ باختین، ما نه‌تنها با سایر انسان‌ها و با خودمان، بلکه با پیکربندی‌های طبیعی و فرهنگی که به‌عنوان «جهان» نام می‌بریم در گفت‌وگو هستیم. به‌طور خلاصه، منطق گفت‌وگویی مبتنی بر تقدم امر اجتماعی است و این فرض را دارد که تمام معنا از طریق کشاکش حاصل می‌شود.

هیچ زبان یا سبکی واحد در رمان وجود ندارد. اما در عین حال یک مرکزیت در زبان (یک مرکز ایدئولوژیک کلامی) برای رمان وجود دارد. نویسنده (به‌عنوان خالق کل رمان) در هیچ‌یک از سطوح زبان رمان نمی‌تواند پیدا شود. او را باید در مرکز نظامی یافت که همه سطوح آن در هم تنیده شده است (Bakhtin,1981:48-49). به‌عبارتی‌دیگر نویسنده در بین لایه‌های متعدد یک متن مخفی و مدفون است.

اندیشه بینامتنی در مطالعات ادبی فارسی یا زبان‌های دیگر با نام‌ها و مفهوم‌های متفاوت وجود داشته است. تعابیری مانند تلمیح در ادبیات و انتحال (سرقت اندیشه) در گفتمان‌های علمی. تلمیح را در لغت به معنی اشاره‌کردن و در بدیع، اشاره به قصه، شعر یا مثل و نیز اشاره به فرهنگ‌عامه، عقاید، آداب‌ورسوم توصیف کرده است. در ادبیات فارسی، تلویحات 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 (عباسپور، ۱۳۷٦: ٤۰۳). درمجموع، هر نظریه و هر کنشی دارای یک گذشته است. بر پایه اصول بینامتنیت هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن‌ها بر پایه‌های متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین، هیچ متنی، جنبشی، یا اندیشه‌ای به‌طور دفعی و بدون گذشته خلق و ایجاد نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان نمی‌تواند هیچ‌چیزی را از هیچ بسازد یا از هیچ، چیزی خلق کند،

بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا ماده اولیه ذهن او شود و او بتواند آن را همان‌گونه یا دگرگون‌شده بسازد، یا تصویری که دریافت کرده بازسازی کند و یا از تصاویر گوناگون ترکیبی نوین بیافریند و در اینجا آفرینش و خلاقیت و ابداع همگی مفاهیم نسبی تلقی می‌گردند، زیرا انسان محکوم به تقلید و یا ترکیب است و تفاوت انسان‌ها در جایگاهی است که میان این دو قطب اشغال می‌کنند. و اصل دیگر اینکه هیچ تقلید و هیچ خلاقیت مطلق و کاملی نزد انسان به وقوع نمی‌پیوندد زیرا انسان در میان آن‌ها یا به این قطب و یا به آن قطب نزدیک‌تر است. (نامور مطلق، ۱۳۹۰)

امروز متفکرین، همه متن‌های غیرادبی و ادبی را، واجد معنی مستقل نمی‌دانند. نظریه‌پردازان امروزه متن‌ها را بینامتن تلقی می‌کنند. آن‌ها معتقدند که فرایند خوانش متن، در محملی از روابط بین‌متنی قرار می‌گیرد. تبیین و تفسیر معنی متن به معنای کشف و تبیین همین روابط بینامتنی است. بنابراین، خوانش متن به معنی حرکت کردن بین‌شبکه‌ای از روابط است (Allen,2000:1). نظریه بینامتنیت کریستوا، بر این اصل استوار شده است که متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای نامحسوس در همدیگر تأثیر می‌گذارند و در شکل‌گیری هم نقش اساسی ایفا می‌کنند. چنان‌که بدون این رابطهٔ آشکار و نهان و البته بیشتر نهان، هیچ متنی نمی‌تواند شکل بگیرد. کریستوا بر این باور بود که روابط پنهان متن‌ها چنان است که نمی‌توان آن را احصا کرد به همین دلیل بینامتنیت را در مقابل گرایش سنتی *نقد منابع*[1] قرار داد. از نظر وی، همهٔ متن برگرفته است و همه متن، بینامتن است. بنابراین، جست‌وجوی برخی روابط ظاهری و آشکار نمی‌تواند کمکی به سرچشمه‌های اصلی یک متن بکند. به همین دلیل بینامتنیت کریستوایی فقط جنبه نظری پیدا کرد و هیچ‌گاه برای کاربرد عملی مورداستفاده قرار نگرفت. (نامور مطلق،۱۳۹۰)

[1]. Critique des sources

کریستوا مشاهده کرد که رمان عرصهٔ باروری است که توزیع مجدد در آن انجام می‌گیرد (مخرب‌سازنده[1]). او در یادداشت‌های خود استدلال می‌کند که بینامتنیت نوعی استحالهٔ متون است. در یک بینامتنیت، در فضای یک متن مشخص چندین گفتار و یا سخن از سایر متون دیگر وام گرفته می‌شود که با هم تقاطع دارند و یکدیگر را خنثی می‌کنند (Kristeva,1980a:36-38). علاوه بر هم‌نشینی صداهای متنوع، نقل‌قول‌ها و تفسیرهای روایی در رمان‌ها، بینامتنیت یک شبکه اجتماعی تاریخی است که یک رمان را با متون دیگر در هم می‌آمیزد. رمان‌ها برای توزیع و مصرف ساخته می‌شوند، تا متون گذشته را با متون فعلی و متون بعدی پیوند بزنند (Boje,2001:75). رمان‌ها از نظر کشاکش‌های پنهانی برای قدرت که به طریق گفت‌وگومندی در تولید توزیع و مصرف آن‌ها نهفته است، بینامتنی هستند (Ibid).

۳-۳. بینامتنیت و کارناوال

به باور کریستوا (1980b:78) رمان‌ها خصلت مضاعف دارند، تماشایی هستند اما بدون داشتن صحنهٔ بازی، ولی یک کارکرد روزانه نیز دارند. به‌عنوان یک دال، مدلول هم هستند. از نظر کریستوا نویسنده (نویسنده + تماشاگر[2]) بخش عمده‌ای از صحنهٔ کارناوال است. بخشی از کنش‌های تولید توزیع و مصرف است و من نیز بخشی از تاریخ صحنه‌های بینامتنی هستم. درحالی‌که نویسنده مرده است، استنادها جدول‌ها و نقل‌قول‌ها به دیگران نسبت داده شده‌اند که با روایت به یکدیگر پیوند خورده‌اند. از نظر کریستوا یک نویسنده و گاهی اوقات یک نهاد حتی یک ناشر و یک دانشگاه را همچون بازیگران اصلی در بازیِ گفتار به نمایش می گذارد. بازی گفتاری که در نظام بینامتنی اتفاق می‌افتد. کریستوا استدلال می‌کند که هر متنی، مسیری بینامتنی در دو بعد تاریخی و اجتماعی دارد (ibid:45-46, As cited in: Boje,2001:76). بینامتنیت تاریخی بودن داستان‌ها و بافت موقعیتی بین داستان‌های دیگر را به دام می‌اندازد. اساساً هر داستان از داستان‌های دیگری که نویسنده یا خواننده، شنیده یا خوانده‌اند و از بافت‌های فرهنگی مرتبطشان تأثیر می‌پذیرند. بینامتنیت نمونه‌ای از تجزیه

[1]. destructive-constructive
[2]. author + spectator

تحلیل پیشاروایی است. هر کلمه در هر داستان توسط منابع بی‌شمار تجربه، ازجمله هر دانشی از ارجاعات فرهنگی عام؛ یعنی آن چیزهایی که از شخصیت‌ها، زمینه‌ها، وقایع قبلی، نقالان و آنچه پیش‌بینی می‌کنیم متن می‌شود، بافت‌مند[1] می‌شود. متن‌ها و روایت‌ها لزوماً نوشتاری نیستند، چنانچه کریستوا اشاره می‌کند همهٔ نظام‌های دلالی، از چیدمان میز غذا، ساختمان‌ها و نمایش‌ها گرفته تا اجراهای شاعرانه، به طرزی صورت‌بندی می‌شوند که نظام‌های دلالی پیشین را تغییر دهند.

تولید متن‌های مختلف در مورد بینامتنیت برای باختین، کریستوا، فرکلاف و دیگران، هم بعد افقی دارد و هم بعد عمودی. در حالت افقی یک متن ارتباط زنجیروار از متون مختلف است که پیشینی هستند و در زمان خطی تداوم دارند. نمونه بارز از این موضوع ارجاعات، پاورقی ها، نقل‌قول‌ها و اخیراً هم فراپیوندها[2] است که یک متن را به متن دیگر الحاق می‌کند. از طرف دیگر بعد عمودی بینامتنیت، به مقیاس‌های زمانی غیرخطی و به عواملی که یک متن را با معاصرانش پیوند می‌دهد، اشاره می‌کند. همچنین به ژانرهای، گفتمان‌ها، سبک‌ها و نیز به فعالیت‌های اجتماعی دیگر هم می‌پردازد (Fairclough, 1992: 103, As cited in: Boje,2001:76).

۳-٤. ابرمتنیت نزد ژرار ژنت

نظرات میشل ریفاتر و جاناتان کالر و رویکرد ژرار ژنت به موضوع بینامتنیت را می‌توان تلاشی برای تعریف مجدد بینامتنیت مطرح‌شده توسط کریستوا، دریدا، بارت و دیگران دانست، زیرا کاربرد آن‌ها در تجزیه‌وتحلیل عملی متون دشوار است. برخلاف مقاصد گستردهٔ باختین و کریستوا، که نه‌تنها از لحاظ زبانی، بلکه از منظر اجتماعی، سیاسی، فلسفی هم قابل‌بررسی است، ژنت اساساً بر متن ادبی به معنای دقیق کلمه متمرکز است. وی با تفسیر

[1]. textualized
[2] . hyperlinks

مفهوم بینامتنیت کریستوا به معنای حضور واقعی و تأثیر یک متن بر متن دیگر، ادعا می‌کند که اصطلاح بینامتنیت برای تشریح روابط متعدد متن، کافی نیست و در عوض ابرمتنیت[1] را پیشنهاد می‌کند، که منظور او همه انواع روابط، اعم از صریح یا پنهان است. ابرمتنیت به مطالعه و تبیین روابط متن با غیر آن می‌پردازد. ژنت (1989:10-15) در کتاب الواح نوشتاری ابر متنیت را به پنج زیرمجموعه تقسیم‌بندی می‌کند:

۳-٤-۱. **بینامتنیت:** رابطهٔ همزیستی یا هم‌حضوری بین دو یا چند متن را تبیین می‌کند؛ یعنی حضور مؤثر یک متن در متن دیگر که از طریق سرقت ادبی، نقل‌قول یا کنایه صورت می گیرد. بینامتنیت حضور یک عنصر خاص در دو متن است؛ یعنی رابطهٔ هم‌حضوری موردتوجه است. در توضیح این مطلب، می‌توان گفت که در اغلب موارد یکی از این متن‌ها از نظر زمانی جلوتر از متن دیگر است و به همین دلیل می‌تواند عنصری از این متن در متن دیگری حضور پیدا کند. بینامتنیت دارای انواع گوناگونی است که در شاخه‌های مختلف هنری و ادبی نیز دگرگون می‌شود. این گونه‌های بینامتنی را می‌توان از منظری به بینامتن‌های اعلام‌شده و اعلام‌نشده تقسیم کرد. به‌طور مثال، نقل‌قول یک بینامتن اعلام شده است، همان طور که بسیاری از کلاژها نیز بینامتنِ اعلام‌شده محسوب می‌شود. اما در مقابل، سرقت ادبی[2] همانند سرقت هنری از گونه بینامتن‌های اعلام‌نشده محسوب می‌شود. در این‌گونه بینامتن‌ها، حتی مرجع متن به‌طور عمد پنهان می‌شود. سرقت ادبی را «انواع عاریت‌ها و اقتباس‌های شاعران و نویسندگان از یکدیگر» دانسته‌اند (ربیعیان، ۱۳۷٦: ۸۱۰). ربیعیان به نقل از ابوالقاسم حسن بن بشر آمدی (۱۳۷۱ ق) می‌نویسد: «یکی‌بودن محیط زندگی شاعران موجب می‌شود که در آثار ادبی شباهت‌هایی پیدا شود.» (همان). قاضی جرجانی (متولد ۳٦۲ ق) و عبدالقاهر جرجانی (متولد ٤۷۱ 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 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

---

[1] . trans-textuality
[2]. Plagiarism

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؛ ٤) نقل که شاعر لفظ یا مضمون شاعر دیگری را در موضوعی دیگر به کار می‌گیرد؛ ٥) سلخ که شاعر لفظ و معنی شاعر دیگری را با تغییر ترکیب واژه‌ها، به‌گونه‌ای دیگر عرضه می‌دارد؛ ٦) عقد؛ یعنی منظوم‌کردن نثر یک نویسنده؛ ۷) حل که برعکس عقد، منثورکردن نظم یک شاعر است؛ ۸) ترجمه که عبارت است از بیان ترجمه 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. (همان: ۸۱۰-۸۱۱)

۳-٤-۲. **پیرامتنیت**[1]: روابط بین متن و عنوان آن، زیرنویس‌ها، تصاویر درون متن یا روی جلد، یادداشت‌ها، پیش‌نویس‌های اولیه و انواع دیگر آستانه‌های پیرامونی است که در اطراف متن و وابسته به متن هستند (Genette,1989:11). به‌عنوان‌مثال، اسم نمایشنامه، توصیف صحنه، و ارجاعات که به دیگر شخصیت‌های مرتبط با متن داده می‌شوند، جز پیرامتن‌ها محسوب می‌شوند. به تعبیری، پیرامتن‌ها، روزنه‌ها و پنجره‌های ورود به متن هستند. هرچند پیرامتن‌ها در ارتباط با متن، ممکن است دور یا نزدیک باشند، بااین‌حال جزئی از متن هستند. بروشور یا پوستر یک تئاتر جز پیرامتن‌ها هستند و البته برخی از پیرامتن‌ها نقش متن را هم بازی می‌کنند؛ یعنی گاهی خودشان مبدل به متن می‌شوند.

۳-٤-۳. **فرامتنیت**[2]: رابطه‌ای که معمولاً تفسیر نامیده می‌شود. به ارتباطات یک متن با دیگر نوشته‌ها با ذکر آن یا حتی بدون ذکر آن، که درباره آن متن نوشته شده‌اند. این یکی از برترین نوع روابط است. نقد تئاتر، تحلیل و تفسیر یک نمایشنامه گونه‌هایی از این رابطه هستند.

---

[1]. Paratextuality
[2] . Metatextuality

۳-٤-٤. **الگومتنیت[1]:** طبقه‌ای که یک متن به آن تعلق دارد. متن ممکن است شناسه آن را آشکار نکند و ملزم به معرفی گونهٔ خود نیست. در این صورت باید خوانندگان، منتقدان و نظریه‌پردازان در مورد تعلق متن به یک گونه اظهارنظر کنند و آن‌ها حق رد وضعیت اعلام‌شده متن را نیز دارند. این نوع رابطه، رابطه‌ای خاموش است که نهایتاً به ذکر نام متن، اعم از اینکه شعر است یا رمان، داستان، مقاله، و... بسنده می‌کند. ژانر فقط یکی از اقسام این رابطه است بااین‌حال، این برداشت عمومی تا حدود زیادی افق انتظار خواننده و بنابراین پذیرش اثر را تعیین می‌کند. (ibid:13)

۳-٤-٥. **فزون‌متنیت[2]:** رابطه بین بیش‌متن یا متن بعدی، و پیش‌متن را در بر می‌گیرد؛ متنی که از متن قبلی گرفته شده است. این بر گرفتن ممکن است به‌صورت آشکار یا ضمنی صورت پذیرد. بر گرفتن حتی به‌صورت تقلید هم اساساً تفسیر نیست. متن ب ممکن است صراحتاً به متن الف اشاره نکند اما بدون متن الف نمی‌تواند وجود داشته باشد. بنابراین، این بر گرفتگی یا از طریق تقلید صورت می‌گیرد یا از طریق دگرگونی. این دگرگونی ممکن است دامنه‌ای محدود و یا گسترده داشته باشد.

در دنیای تئاتر و نمایشنامه‌نویسی، نمونه‌های فراوانی از متن‌هایی وجود دارند که از گذرگاه‌های روابط مختلف بینامتنی عبور کرده‌اند و این امر را حتی اگر در سنت کلیشه‌ای اقتباس هم بگنجانیم، از ویژگی‌های بینامتنی آن‌ها نمی‌توان صرف‌نظر کرد. به‌عنوان‌مثال نمایشنامه آنتیگون[3] ژان آنوی[4]، بر اساس آنتیگونه سوفوکل[5] نوشته است. از ویژگی‌های رایج درام‌نویسی در قرن بیستم، مدرن کردن طرح‌های اسطوره‌ای و کلاسیک بوده است. با توجه به اینکه نمایشنامه‌نویسان از لابه‌لای طرح‌های اسطوره‌ای در صدد بیان اندیشه‌ها و دریافت‌های خودشان در مواجهه با جهان مدرن بوده‌اند، بنابراین رجوع به طرح‌های اسطوره‌ای در یک فرایند بر گرفتگی و یا صرفاً بینامتنی موجه بوده است. ژان آنوی در نوشتن

---

1. Architextuality
2. Hypertextuality
3. Antigone
4. Jean Anouilh
5. Sophocles

نمایشنامه آنتیگون، از تراژدی سوفوکل به‌عنوان منبع اولیه خود استفاده کرده است، اما شخصیت‌ها، نگرش‌های زندگی و زبان آن‌ها با متن اولیه متفاوت است. شخصیت‌های سوفوکل شخصیت‌های بالغ هستند، تلاش می‌کنند وظیفهٔ خود را بدون هیچ‌گونه تردیدی انجام دهند. بااین‌حال، برای نویسندهٔ قرن بیستم وجود شخصیت‌های مبهم مهم‌تر بوده است، شخصیتی که در درون خود مملو از تناقض و گرفتاری است. برخلاف شخصیت‌های کاملاً شکل‌گرفته و دارای‌موضعِ سوفوکل، آنوی از ساحت روان‌شناختی، شخصیت‌های منحصربه‌فردی را خلق می‌کند که دارای مزایا و معایبی هستند. آن‌ها مردم قرن بیستم هستند، با داشتن احساسی از پوچی وجود در درونشان. و این البته تأثیرپذیری آنوی از فلسفه اگزیستانسیالیسم را نشان می‌دهد. در تراژدی آنوی، مسئله اصلی مواجهه ساحت وجودی انسان با جهان است و تمایل نمایشنامه‌نویس به فلسفه وجودی انسان و به تبع آن به مسائلی مانند آزادی انتخاب مشهود است.

۳-۵. بینامتنیت و بیناگفتمانی

باید به این نکته نیز توجه داشت که بینامتنیت در دورهٔ ساختارگرایی شکل گرفته است و به همین دلیل برخی بر این باورند که مباحث بیناگفتمانی ادامهٔ مباحث بینامتنی در عصر پساساختارگرایی است. میان بینامتنیت و بیناگفتمانی ارتباطی ویژه وجود دارد، زیرا هر دو (البته هر یک با شیوه و گونه خاص خود) در مقابل ساختارگرایی کلاسیک و بسته قرار می‌گیرند. بااین‌حال، دارای تفاوت‌های اساسی نیز هستند که نمی‌توان آن‌ها را نادیده انگاشت. مهم‌ترین تفاوت این دو رویکرد آن است که بر عکس بینامتنیت در بیناگفتمانی عناصر و عوامل برون‌متنی دارای اهمیت فراوانی هستند. تحلیل بیناگفتمانی به مطالعهٔ متن و روابط بینامتنی بسنده نمی‌کند، بلکه بستر و اوضاع اجتماعی که متن در آن خلق شده و نیز عوامل مؤثر به‌ویژه مؤلف را نیز موردتوجه قرار می‌دهد. همچنین در تحلیل گفتمانی توجه خاصی به انواع گفتمان و تفاوت‌های آن‌ها شده که این موضوع چندان نظر بینامتنیت

را به خود جلب نکرده است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ٤۳۵-٤۳٦). از منظری دیگر، «میان گفتمانیت» یا همان بیناگفتمانی، هنگامی واقع می‌شود که گفتمان و ژانرهای مختلفی در یک رخداد ارتباطی واحد با یکدیگر مفصل‌بندی شوند. با مفصل‌بندی جدید گفتمان‌ها با خطوط مرزی چه در درون یک نظم گفتمانی واحد و چه میان نظم‌های گفتمانی مختلف تغییر می‌کند. پرکتیس‌های گفتمانی آفرینشگر[۱] که طی آن گونه‌های گفتمان به شیوه‌های تازه و پیچیده‌ای (در قالب آمیزه‌های میان‌گفتمانی جدید) ترکیب می‌شوند، نشانه و نیز نیروی محرک تغییرات گفتمانی و در نتیجه اجتماعی‌فرهنگی‌اند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۲۸). فرکلاف، ضمن تمایز قائل شدن بین دو نوع بینامتنیت؛ یعنی بینامتنیت صریح و بینامتنیت سازنده، بینامتنیت سازنده را همان بیناگفتمانی[۲] می‌داند، در این باب، سلطانی (۱۳۹۱: ٦۸) به نقل از فرکلاف می‌نویسد: «بینامتنیت سازنده با به‌کارگیری عناصری از یک نظم گفتمانی دیگر در یک متن مربوط است. به این نوع بینامتنیت بیناگفتمانگی گفته می‌شود. استفاده از اصطلاحات دینی یا علمی در گفتمان سیاسی نمونه‌ای از فرایند بیناگفتمانگی است. بنابراین، بیناگفتمانی در حقیقت نوعی از بینامتنیت محسوب می‌شود و به همین دلیل ارتباط تنگاتنگی بین این دو مفهوم همواره برقرار است.»

۳-۵. متن و بینامتن نزد رولان بارت

در بررسی و مطالعه متون، ما لزوماً با متونی اصیل و یا منسجم به معنای کلاسیک آن مواجهه نیستیم، این بحث را رولان بارت در کتاب درجهٔ صفر نوشتار (۱۳۸٤) به‌خوبی توضیح داده است، بارت معتقد است رویکرد منتقد می‌بایست، نه یک رویکرد و الزام به یک روش نوشتار، یا یک جریان ادبی خاص باشد، بلکه می‌بایست نگرشی پویا و منعطف و سازگار با همهٔ شیوه‌ها و نگرش‌های نوشتاری باشد...، آزادی عمل و رویکرد منتقد می‌بایست مستلزم توانایی وی برای مواجهه با هرگونهٔ نوشتار ادبی، کلاسیک، مدرن و یا حتی پست‌مدرن و غیرمتعارف باشد. بارت در حقیقت می‌خواهد بگوید که هر متنی، هرچند هم واجد بن‌مایه‌های

---

۱. Creative

۲. لازم به ذکر است که اصطلاح interdiscursivity را به بیناگفتمانیت، بیناگفتمانگی، بیناگفتمان‌گونگی و یا بیناگفتمانی ترجمه کرده‌اند.

کلی باشد، مثل سبکی خاص در نوشتن، مانند آنچه نویسندگان کلاسیک به کار می‌گیرند، زبان خاص یا یک نگاه تاریخی خاص، هرگز نمی‌تواند دلیلی برای توجه منتقد به تاریخ و آن بن‌مایه‌های کلی باشد، بلکه تأکید بارت بر این است که متن توسط نویسنده‌ای نوشته شده، که قابل‌تفسیر است. به‌عبارتی ما شکسپیر را تنها به‌دلیل متن تاریخی‌اش نمی‌خوانیم، زیرا تاریخ و متون تاریخی به‌عنوان پیش‌متن‌های آثار شکسپیر، خود می‌توانند تغییر یابند درحالی‌که ما می‌دانیم، مضامین تاریخی در دست نویسنده دچار تحول می‌شوند و ازاین‌رو، منتقد می‌بایست فاصله بین خود و نویسنده را در نظر داشته باشد. از سوی دیگر، بارت پندار قاضی بودن را در مورد ناقد رد می‌کند و در «نقد و حقیقت» (۱۳۷۷: ۷۳) که نگرش نقد نو را در برابر آن می‌گذارد، شرح داده است که: مناسبت نقد با اثر همان مناسبت یک معنا با یک فرم است، ناقد نمی‌تواند مدعی برگردان اثر و به‌ویژه روشن‌تر کردن آن باشد زیرا هیچ‌چیزی روشن‌تر از خود اثر وجود ندارد، کاری که از ناقد برمی‌آید، تولید گونه‌ای معنا از راه جداکردن معنا از فرم؛ یعنی همان اثر است، وظیفهٔ ناقد هنگامی‌که می‌خواند (دختر مینو و پازیفائه) اثبات آن نیست که منظور فدراست (واژه‌شناسان این کار را خیلی خوب انجام می‌دهند) بلکه کار نقاد تشخیص شبکه‌ای از معناهاست، ناقد معنا را در دو لایه بررسی می‌کند و زیر زبان نخستین اثر، زبان دومی را به جست‌وخیز وا می‌دارد. یعنی پیوند منطقی میان نشانه‌ها پدید می‌آورد. روی‌هم‌رفته گونه‌ای پریشانی شکل در میان است که مسلماً از سویی موجب می‌شود اثر هرگز یک بازتاب بیگانه نداشته باشد (اثر یک ابژه قابل‌دیدن مانند سیب یا جعبه نیست) و از سوی دیگر، پریشانی در شکل، خود تغییر شکلی نظارت شده و تابع محدودیت‌های بینایی است. نقد باید درباره هر چیز بیندیشد، آن را یکسره دگرگون کند و البته باید تنها در پناه قانون‌های خاص این دگرگونی را پدید آورد.

بارت در واقع خط ممیزی بین اثر و خوانش معماهای مختلف قائل می‌شود، بدین منظور که بیان دلالت‌های صریح و روشن لزوماً هدف نقد نیست، بلکه تبیین روابط بین نشانه‌ها و خوانش معانی ضمنی مدنظر است. روشن‌تر و واضح‌تر از اثر چیز دیگری برای ناقد وجود

ندارد. تحلیل شبکه‌ای از روابط در یک فرآیند دلالت‌گر، محور اساسی نقد، از نگاه بارت است. اثر را باید با خود اثر سنجید به‌عبارتی خوانش معنا از طریق فرم که همان اثر است و بیان معنا از طریق زبان دومی صورت می‌گیرد که منجر به زایش نقد و ناشی از خوانش متن است. در اینجا متن حاوی وجوه و ساحت‌های مختلفی است که می‌بایست از زوایای مختلف به آن نگریست تا آن را درک کرد، در غیر این صورت تحلیل شبکه‌ای از معناها آن‌گونه که بارت می‌گوید، تحت شعاع قرار می‌گیرد یا درنهایت به جعل معانی منتج می‌شود که هیچ رابطه دلالت‌مندی را در پی نخواهد داشت. بارت در ادامه می‌نویسد: نقد سخنی است بر سخن دیگر، زبان ثانوی یا به قول منطق‌دانان فرازبانی است که روی زبان اولیه (زبان‌موضوع) پیاده می‌شود و کارکرد نقد باید دو گونه مناسبت را در نظر داشته باشد، مناسبت زبان نقد با زبان نویسنده موردنظر و مناسبت این «زبان‌موضوع» با دنیا. تماس و مجاورت این دو زبان، ویژگی نقد است و شاید شباهت بسیاری با یک فعالیت ذهنی دیگر؛ یعنی منطق داشته باشد، زیرا منطق نیز یک سره بر اساس تمایز «زبان‌موضوع» و فرازبان استوار است. فرازبان بودن نقد به این معناست که هدف آن به هیچ رو کشف حقایق نیست، بلکه تنها با معتبر بودن کار دارد، زبان به‌خودی‌خود درست یا نادرست نیست، معتبر یا نامعتبر است، معتبر؛ یعنی پدیدآورنده نظام همخوانی از نشانه‌ها (همان: ٤ – ٥). بارت از نقدی بحث می‌کند که در قالب یک فرازبان، هدف آن بیشتر تحلیل و بررسی روابط نظام نشانه‌هاست. در حقیقت مواجه‌شدن با اثر هنری حتی در نظامی مانند تئاتر؛ یعنی خوانش اثر برای دریافت معانی آن. برقراری ارتباط با کلیت یک اثر، به معنای متعارف و معمول آن، حاوی زبان و سخنی است از نوع خودش؛ یعنی نظامی از نشانه‌ها با رمزگان‌های مختلف. تمامی عناصر تشکیل‌دهنده یک متن در ارتباط با یکدیگر در پی نشان دادن یا بازنمایی چیزی هستند که اغلب به‌مثابه ساختار زبانی عمل می‌کنند. خواندن این زبان البته برای منتقد مستلزم دانش آن زبان است، چراکه درک ادبیات نمایشی و فهم آن برای منتقد در قیاس با یک مخاطب عادی یکی نیست، اگر چنین باشد پس تمامی مخاطبین منتقد هستند، شاید از منظر نگاه پساساختارگرایی بتوان گفت هر مخاطبی با توجه به تفسیر شخصی خویش دریافتی از متن خواهد داشت، ولی در

حوزه تخصصی خصوصاً آنجا که قرار است منتقد بر اساس نوشتار سخنی بر سخن دیگر که همان متن است بنویسد، قاعدتاً نیازمند دانش قبلی و تسلط و اشراف بر موضوع مورد نقد است، در غیر این‌صورت منتقد متوسل به چیزی می‌شود که ما در اینجا نام آن را (جعل معنا) می‌نامیم، که مترادف است با تفسیرهای افراطی. نقد نوعی فرازبان است؛ یعنی زبانی که دربارهٔ زبان دیگر سخن می‌گوید؛ این دیدگاه نیز نشان می‌دهد که اندیشهٔ بارت در ارائه نوعی نقد تفسیری در برابر نقد فرهنگستانی، روشی است برای تفسیر متن و گریز از امور مسلم که وی آن را «نقد حقیقت‌نما» نام می‌نهد.

بارت در نظام انتقادی خویش، هرگونه خصلت ضد تاریخی نقد نو را به‌عنوان اتّهام رد می کند و بر این باور است که نقد نو پدیده‌ای امروزی نیست، بلکه از انقلاب فرانسه به این‌سو، نقادانی بس متفاوت و با دامنه‌های پژوهشی گوناگون به برخی بازنگری‌ها در زمینهٔ ادبیات کلاسیک ما پرداخته‌اند. این بازنگری‌ها در بستر فلسفه‌های جدید شکل گرفته‌اند. او سپس اتهامات نسبت به خود و نقد نو را چنین بر می‌شمارد که مدافعان نقد سنتی، کارهای نقد نو را خالی از اندیشه، از نظر کلامی سفسطه‌آمیز و از دیدگاه اخلاقی خطرناک و کامیابی این نوع نقد را تنها وامدار فضل فروشی می‌پندارند و در پاسخ اشاره می‌کند که «نو بودن» جرم اصلی نقد نو نیست، بلکه جرم نقد نو آن است که سرتاپا «نقد» است و نقش‌های نویسنده و نقدنویس را به‌صورت نویی تعیین می‌کند و با این کارها به نظم زبان‌ها سوءقصد می‌کند (قاسمی داریان، ۱۳۸۵: ۱۸۱). بارت در اولین حمله‌اش به نقد سنتی، با بهره‌گیری از سخن ارسطو در رساله فن گفتار مبنی‌بر اینکه حقیقت‌نمایی به کمک سنت، سخنان حکیمان، دیدگاه اکثریت، نگرش جاری و غیره در ذهن انسان‌ها جا افتاده است، به آسیب‌شناسی موردی نقد سنتی می‌پردازد. از نظر او حقیقت‌نمایی هیچ ربطی به واقعیت تاریخی و امکان علمی ندارد، بلکه تنها مربوط به آن چیزی است که افکار عمومی یا عقل سلیم صحیح می‌پندارد، او برای نقد حقیقت‌نما چند ویژگی را بر می‌شمارد: الف) بی‌سبک و اسلوب است؛ ب) گرایش به امور مسلّم و بدیهی و متعارف دارد؛ ج) حس‌گرا بودن، از این جهت که با عقل نقادانه نسبتی ندارد. بارت

نقد سنتی را از نظر هنجاری، سست می‌داند که با هیچ و پوچ از هم فرو می‌پاشد و هنجارها از آن بیرون می‌افتند و شکل ندارند (همان: ۱۸۲). در فرازونشیب آموختن نقد از افلاطون تا ارسطو و به بعد، ظاهراً نمی‌توان پاسخی قطعی به این سؤال داد که چه کسی حقیقت را می‌گوید؟ زیرا ظاهراً هر اندیشه‌ای در جایگاه خود نسبتی با جهان پیرامون و فرض آن به‌عنوان واقعیت و حقیقت دارد، چنانکه حقیقت برای افلاطون وجهی آرمانی و غیرمحسوس دارد و برای ارسطو وجهی صورت‌گرایانه و واقع‌گرایانه‌تر. بارت اعتقاد دارد؛ کسی منکر ارتباط میان اثر و خالق آن نیست. اثر هنری از آسمان نازل نمی‌شود. تنها نقد اثباتی به الههٔ هنر معتقد است. ولی این ارتباط یک ارتباط نقاشی نقطه‌چینی نیست که شباهت‌های خود را در کنار هم می‌چینند و می‌گویند که این ارتباط‌های جزئی بی‌ربط ولی «عمیق‌اند». به عکس، این ارتباط، رابطه‌ای است بین تمامیت هستی نویسنده و تمامیت اثر. یعنی رابطهٔ رابطه‌ها است. تطابق است کلی، نه متشابه، که کل مربوط آن، دارای اجزای نا مربوط است (بارت، ۱۳٦۸). به واقع آنچه که در اینجا برای بارت اهمیت دارد، قرار گرفتن در «فرایند» است تا لزوماً اثبات قطعیت و تعیین هدفی روشن، آن‌چنان که، در شیوه‌های نقد کهن و حتی نقد اخلاقی سنت‌گرایان نمود می‌یابد. بارت بین بوطیقا یا دانش ادبیات و نقد تفاوت قابل می‌شود. کالر (2001:55-56) در کتاب درآمدی مختصر درباره بارت، در بخش پنجم کتاب، به نام اهل مناقشه[1] می‌نویسد: منتقد، نویسنده‌ای است که تلاش می‌کند، با زبان خاص خود اثر را پوشش دهد، و معنایی را بر مبنای اثر ارائه کند، اما در مقابل، در دانش ادبیات یا بوطیقا، ساختار و اصول معنا که موجب خوانش اثر می‌شوند، توصیف و شرح داده می‌شوند و لذا در بوطیقا اثر تفسیر نمی‌شود. از این منظر، البته توصیف قواعد اثر، به‌طور مثال، سازوکار شکل‌گیری تراژدی بر مبنای قواعد ارسطویی، صرفاً مرحله‌ای مقدماتی برای نقد خواهد بود، ازاین‌رو تحلیل به معنای توضیح اصول و قواعد تشکیل‌دهنده ساختار اثر نیست، تحلیل در بطن نقد به معنایی که بارت از آن یاد می‌کند قرار می‌گیرد، زیرا فعالیت منتقد در تفسیر و ارائه معنای تکمیل‌کننده،

---

[1]. Polemicist

فعالیتی تحلیلی است، بنابراین فرایند تفسیر آن‌گونه که بارت در نقد تفسیری شرح داده است، فرایندی تحلیلی محسوب می‌شود.

بارت (1977b:143) می‌نویسد: تلقی ادبیات در فرهنگ‌عامه، با سماجت بر مؤلف، شخصیت، زندگی و تمایلات وی [نویسنده] استوار است و هنوز نیز، قسمت اعظم نقد، ذکر این نکات است که آثار بودلر، نشانه شکست او است، آثار ون‌گوگ، حاکی از دیوانه بودن وی و اثر چایکوفسکی، نشان‌دهنده مشکلات اخلاقی اوست. توضیح یک اثر در خود زن یا مردی که خالق آن بوده است پی‌گیری می‌شود. گویی همواره در لابه‌لای [نظام] زبانی [اثر] و داستان، تنها صدای یک شخص [مؤلف] شنیده می‌شود که قصد رازگشایی دارد. البته به نظر می‌رسد نگاه بارت در این مورد کمی تندوتیز است و این نظریه می‌تواند جرح‌وتعدیل شود. ما معتقدیم که می‌توان نظریهٔ مرگ مؤلف بارت را به‌گونه‌ای دیگر جرح‌وتعدیل کرد، بدین شکل که با استقلال متن، منتقد می‌تواند احیاکنندهٔ مؤلفی باشد که از نظر بارت محکوم به مرگ است. به اعتقاد ما، اگر مؤلفی به‌واقع خواننده نقد اثر باشد، او را باید این بار «مؤلف خواننده» نامید، زیرا نقد که همان تحلیل اثر وی است احیاءکننده اوست. پس نویسنده در چنین فرایندی، به‌واسطه نقدِ منتقد، می‌تواند موجودیت و حضور خود را در یک شبکه ارتباطیِ به‌هم‌پیوسته بین نقد، منتقد و متن به اثبات رساند، یا به‌عبارتی در واقع این تعامل بین مؤلف خواننده متن فرامتن است که ما را به سمت نظریه‌ای تحت عنوان «نقد گفتمانی» سوق می‌دهد.

همان‌طورکه می‌دانیم بارت نظریه‌ها را نه لزوماً بر محور رویکردی ساختارگرا، بلکه بر محور یک اندیشمند پساساختارگرا نیز ارائه داده است و این اندیشه‌های موردبحث ناشی از تفکرات پساساختارگرایانهٔ بارت است. کتاب اس / زد (S/Z)، (1974) بارت، چشم‌گیرترین کار پساساختارگرایی اوست. وی این کار را با اشاره به بلندپروازی‌های بحث روایت‌شناسان ساختارگرا آغاز می‌کند که می‌کوشند همهٔ قصه‌های جهان را... در چارچوب یک ساختار واحد قرار دهند. کوشش به‌منظور آشکار کردن ساختار کاری عبث است، زیرا هر متن واجد

امری متفاوت و متمایز است؛ هر متنی به‌گونه‌ای متفاوت به دریای بی‌پایان نوشتارهای پیشین باز می‌گردد. بعضی از نوشتارها سعی می‌کنند با تأکید بر معنا و دلالت خاص، خواننده را از مرتبط ساختن آزادانه متن با این نوشتارهای پیشین باز دارند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸٤: ۱٦۹). در واقع مقصود بارت در اینجا این است که ماندن در حصار ساختارها و کشف قوانین حاکم بر اثر، از آزادی عمل منتقد ادبی در خوانش فعالانه و تبیین دلالت‌های ضمنی متن جلوگیری خواهد کرد، و از سوی دیگر، متن واقع‌گرا، متنی بسته و محدود است، خوانش آزادانه‌ای که بارت بر روی آن تأکید می‌کند، در حقیقت شیوهٔ نقد نو است که قبلاً هم به آن اشاره کردیم، این نوع نقد در مقابل دیدگاه بوطیقایی قرار می‌گیرد، از سویی خواننده را بر آن می‌دارد تا بتواند با متن چونان یک نظام متکثر برخورد نماید، و نیز دست وی را در تفسیر متن آزاد بگذارد. کالر (۱۳۸۲: ۸۳) در این مورد می‌نویسد: تمایز اساسی میان دو پروژه وجود دارد که اغلب وقت‌ها در مطالعات ادبی از آن غفلت می‌کنند، یکی که از زبان‌شناسی الگو گرفته است، معنا را چیزی می‌داند که باید تبیین کرد و می‌کوشد تا روشن کند که معنا چگونه متحقق می‌شود، در مقابل، دیگری کار را با صورت‌ها آغاز می‌کند و در صدد تفسیر آن‌ها برمی‌آید، تا به ما بگوید این صورت‌ها واقعاً چه معنایی دارند... بوطیقا کار را با معانی یا تأثیرات تصدیق شده آغاز می‌کند و می‌پرسد این‌ها چگونه حاصل شده‌اند... اما تأویل با متن، کار را آغاز می‌کند... و در صدد است تفسیرهای جدید و بهتر را کشف کند.

رولان بارت (1977c) در مقاله خود تحت عنوان از اثر به متن[۱]، ویژگی‌هایی را برای اثر[۲] و نسبت آن با متن[۳] شرح داده است:

۱. بارت گفته است که متن نباید به‌عنوان یک شیء قابل‌محاسبه تصور شود. بیهوده خواهد بود اگر بخواهیم آثار مادی را از متن جدا کنیم. بنابراین، باید از این تمایل که می‌گوییم اثر کلاسیک است و متن آوانگارد، پرهیز کنیم. بارت این نکته را القا می‌کند که برخی از نوشتارها

---

۱. From Work to Text

۲. Work

۳. Text

ویژگی‌هایی دارند که آن را به‌عنوان «متن» و نه به‌عنوان «اثر» مشخص می‌کند. او درحالی‌که در مورد این مسئله بحث می‌کند که آیا می‌توان متن را به‌عنوان یک محصول مدرنیته در نظر گرفت یا خیر، هم‌زمان اشاره می‌کند که «ممکن است» یک متن در یک اثر بسیار قدیمی هم وجود داشته باشد، درحالی‌که بسیاری از محصولات ادبیات معاصر به‌هیچ‌وجه متن نیستند. تفاوت در این است که اثر یک چیز مادی است درحالی‌که متن قلمروی روش‌شناختی است. اثر را می‌توان در دست گرفت اما متن درون زبان است. متن فقط در نوعی فعالیت تولید تجربه می‌شود، پس متن متوقف نمی‌شود زیرا فرایند زبان به پایان نمی‌رسد و معنا دائم به تعویق می‌افتد.

۲. سپس قدرت خرابکارانه متن این است که نمی‌توان آن را در یک سلسله‌مراتب یا در تقسیم ساده انواع [ژانرهای] جا داد. برعکس آنچه متن را می‌سازد، نیروی مخرب آن در ارتباط با طبقه‌بندی‌های قدیمی است. متن سعی دارد خود را دقیقاً پشت محدودیت‌های ژانرها مخفی کند. درحالی‌که همه متون ادبی از دیگر متن‌های ادبی بافته شده‌اند. هیچ «اصالت» ادبی وجود ندارد: همه ادبیات «بینامتن» و متناقض است. متن متکثر است و این صرفاً به معنای آن نیست که معانی متعدد دارد، بلکه امکان تکثیر معنا را فراهم می‌کند. کثرتی تقلیل‌ناپذیر، متن محصول هم‌جواری معماهای متعدد نیست، بلکه ناشی از گذر و عبور از مرزهاست، بنابراین نه به یک تفسیر، حتی آزادانه‌ترین تفسیرها، بلکه به انفجار و انتشار[۱] پاسخ می‌دهد. بینامتنیت که هر متنی در آن ممکن می‌شود، خود بینامتن، متن دیگری است و نباید آن را با نوعی منشأ متن اشتباه گرفت، تلاش برای یافتن منشأها، تأثیرهای یک اثر، افتادن به دام اسطوره سلسله پدر و فرزندی است.

۳. اثر به مؤلف وابسته است، مؤلف پدر و مالک اثر دانسته می‌شود...، اما متن بدون نام و نشان پدر، خوانده می‌شود: به‌این‌ترتیب هیچ الزامی جهت احترام ضروری برای متن نیست،

---

۱. Dissemination

متن را می‌توان شکست آن را می‌توان بدون مجوز صاحبش خواند...، متن آن فضایی است که هیچ زبانی بر زبان دیگر تسلط ندارد و زبان‌ها در گردش خود آزادند. بر این اساس بارت اثر را یک ابژهٔ فیزیکی بسته و تمامیت یافته‌ای می‌داند که در تقابل با متن که یک فرایند سیال و بدون مرز است قرار می‌گیرد، فرایندی متکثر و قابل‌انتشار. در واقع در عین حال، بارت تأکید می‌کند که متن و اثر دو چیز، یا بهتر است بگوییم دو ماده جدا از هم نیستند، بلکه متن و متنیت، همان انرژی سیال، پویا، دگرگون شونده، قابل‌انتشار و لغزنده و گاه سرکش در درون اثر و زبان است.

بارت در مقاله نظریهٔ متن (1981:31-47) نیز، معتقد است اثر یک چیز عینی و تمام و کمال‌یافته است که قابل‌شمارش است و فضایی فیزیکی اشغال می‌کند. خاستگاه متن، عرصه‌ای برای تداخل و هم‌آوایی، واژه‌ها، نقل‌قول‌ها، گفته‌ها و متن‌های دیگر است که در فضایی متکثر و چندبعدی ترکیب و آمایش می‌شوند. پیش‌تر اشاره شد که بارت بینامتن را همان متن تلقی می‌کند و نسبت به افتادن ما در دام اسطوره سلسله پدر و فرزندی هشدار می‌دهد، حال اجازه بدهید تا دیدگاه بارت را در این مورد شرح دهیم؛ بحث بینامتنیت تنها بخشی از تمامی آرا و دیدگاه‌های اوست. در این خصوص، بینامتنیت از آرای مهم او به شمار می‌رود. بارت در مورد بینامتنیت، نظریه‌هایی ارائه می‌دهد که از سویی به دیدگاه‌های ژولیا کریسته‌وا نزدیک است و از طرفی واجد خصوصیات خاص خودش است.

نظریه‌های بارت با توجه به اینکه اساساً به دنبال تبیین تأثیر و تأثر متن بر متن دیگری نیست و نیز با توجه اینکه به بحث نقد منابع یک متن و اصالت آن از طریق اسطوره خویشاوندی مبتنی نیست، شبیه رویکرد کریستوا است. ازاین‌رو، او در مقاله از اثر به متن که قبلاً به آن اشاره شد، بر مسئلهٔ عدم تأثیرپذیری و تأثیرگذاری متن بر دیگر متن‌ها تأکید می‌کند و بینامتنیت را از این نظر مجزا می‌کند. در واقع، بارت تمام کوشش خود را برای انکار اسطوره نسب‌شناسی در متن به کار می‌گیرد. او معتقد است نسب‌شناسی در ادبیات و هنر متعلق به نقد قدیم و سنت‌های مرتبط به آن است. عصر نوین دیگر این‌گونه روابط را که در اصل گونه‌ای از روابط پدرسالارانه محسوب می‌شوند، برنمی‌تابد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۸۰). در

نظر بارت، نقد بینامتنی در مقابل نقد مؤلف‌محور قرار می‌گیرد که یکی از ویژگی‌های اساسی نقد سنتی و حتی پاره‌ای از نقدهای نوین است (همان: ۱۸۲). بینامتن، برای بارت دستاویزی می‌شود تا او سعی کند بدین طریق، اقتدار مؤلف و جایگاه او را در فرآیند نقد و خوانش متن متزلزل نماید. در حقیقت با این شگرد و با این روش، متن از انحصار مؤلف خارج می‌شود و به‌زعم رولان بارت، خواننده می‌تواند آزادانه و بدون هیچ قیدوبند و ترس‌ولرزی آن را مورد کاوش و تفسیر قرار دهد.

نظریهٔ بینامتنیت برداشت‌های سنتی از منشأ معنا را موردتردید قرار می‌دهد، چه این برداشت‌ها نشانه (با یک مدلول مشخص و قطعی) را مبنای خود قرار داده باشد، و چه مؤلف (آفرینشگر شبه‌خدا[1] معنا) را، معنای یک متن ادبی هیچ ریشه‌ای نمی‌تواند داشته باشد، زیرا ویژگی بینامتنی متن، نشان می‌دهد که متن ادبی همواره ترکیبی از عناصر متنی از پیش موجود است. در این نظریه، مؤلف دیگر سرمنشا معنا نیست، زیرا معنا دیگر خاستگاه ندارد (Allen,2003:81). در اینجا لازم است نکته‌ای را مطرح کنیم که اغلب در شکل نظری باعث سوءبرداشت و یا برداشت‌های متفاوت از بارت و ایضاً ساختارگرایی فرانسوی می‌شود، در مورد مباحثی که قبلاً مطرح کردیم، به‌ویژه دیدگاه بارت در خصوص بینامتن، باید گفت که بارت را به سختی می‌توان یک «ساختارگرای باز» البته اگر چنین اصطلاحی صحیح باشد دانست، برخی‌ها بارت را در زمره نوعی ساختارگرای باز تلقی می‌کنند، این در حالی است که ساختارگرایی به معنای واقعی خود، نمی‌تواند ساختارگرایی باز نام بگیرد. به‌واقع روشن است که بارت با طرح برخی از دیدگاه‌های انتقادی خودش، پساساختارگرا است، و پساساختارگرایی نیز، واجد یک سنت فکری در خصوص متن و البته در مواجهه با گفتمان است. به‌طورکلی کسی که بینامتنیت را باور داشته باشد، نمی‌تواند یک ساختارگرای بسته باقی بماند، زیرا ساختارگرایی بازِ بارتی به روابط فرامتنی یا دست‌کم یکی از روابط (روابط میان‌متنی و بینامتنی) اعتقاد دارد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۸٦). به نظر می‌رسد با شرحی که نامور

---

[1]. God-Like

مطلق در ادامه بحث‌های خود ارائه می‌دهد، به دو نوع ساختارگرایی قائل است، و منظور او از ساختارگرایی باز، همان ساختارگرایی فرانسوی است که با بارت تداوم یافت، زیرا بارت در همان حال که از اصطلاح بینامتن در نوشته‌هایش استفاده کرد، هنوز به نقد ساختارگرا می‌پرداخت؛ بااین‌حال توضیح جامع و دلیل روشنی برای این ساختارگرایی باز ارائه نشده است. اما ساختارگرایی در هرحال واجد یک تاریخ و مراتبی از روش‌های مطالعاتی است که واجد مقررات خاص خودش است و آنچه پس از جریان ساختارگرایی به وقوع می‌پیوندد، به‌ویژه با عبور از متن، در حقیقت دیدگاه‌های پساساختارگرایی است. فارغ از شیوه مواجهه ساختارگرایان فرانسوی با سنت اولیهٔ ساختارگرایی، آنچه مهم است، در حقیقت توجه به مسائلی است که بارت را برای ما مبدل به یک متفکر هوشمند، سیال و اغلب چندوجهی کرده است و بنابراین دستاوردهای فکری او در توسعهٔ نقد نو و نیز بحث قابل‌توجه او در خصوص اثر و متن، فارغ از ساختارگرا بودن یا نبودنش ما را در فهم متفاوتی از متن یاری خواهد کرد. چنان‌که مشکل نقد در فضای ادبی و هنری ایران در قیاس با سنت‌های اروپایی و غربی، اساساً آن‌قدر حاد و دردسرساز است که دانستن و تشریح این مباحث را بیشتر از هر چیزی برای ما ضروری می‌سازد. در هرحال، ما موافق به کار بردن اصطلاح ساختارگرایی باز در مواجهه با بارت نیستیم، زیرا همچنان که از متن عبور می‌کنیم، و با توجه به اینکه از اصطلاحات و مفاهیمی چون بینامتن بهره می‌بریم، می‌تواند تمایز دقیق‌تری باشد برای اینکه ساختارگرایی و ساختارگرا بودن را در همان قالب زبان‌شناختی و سنتی خودش به کار بگیریم. هرچند پویایی روش‌ها و رویکردهای فرانسوی‌ها، به‌ویژه در نشانه‌شناسی، و تداخل آن با پدیدارشناسی همواره دستاوردهایی مطالعاتی‌ای برای علاقه‌مندان داشته است، اما این تداخل‌ها باز هم باعث نمی‌شود که ما، مثلاً نشانه‌شناسی را با فلسفه یکی بدانیم و یا این دو را به‌گونه‌ای درهم ادغام کنیم که نشانه‌شناسی قلمرو خودش را به نفع فلسفه و سایر رویکردها از دست بدهد.

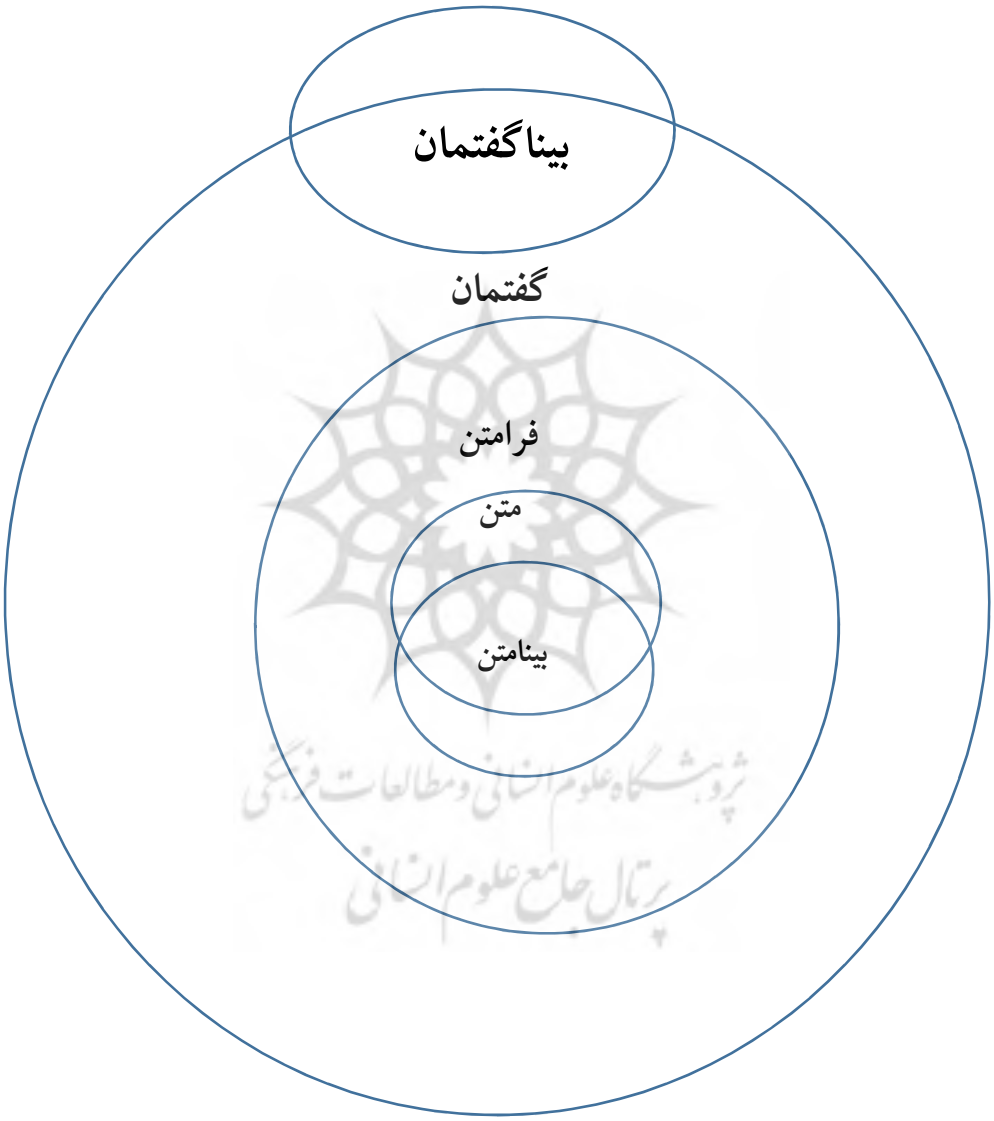
حالا ببینیم به‌رغم شباهت بارت با کریستوا و نیز با توجه به‌کارگیری اصطلاح بینامتن، چه تفاوت‌هایی با او دارد. در خصوص بینامتنیت و اساساً بر مبنای راهبردهای بارت در مواجهه

با متن، تأکید او بر نوع ویژه‌ای از خوانش است که جهت توجه به سمت خواننده متمایل است؛ ازاین‌رو، بینامتنیت بارت، بینامتنیت خوانش است و این تفاوت اصلی او با کریستوا است. بارت همواره با چرخش محور مطالعات از مؤلف به مخاطب و توجه او به خوانش متن و بینامتن، به‌جای اینکه به خلق اثر توجه کند، دریافت اثر را مورد توجه قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۰۰). نکته مهم در اینجا این است که با اهمیتی که مخاطب پیدا می‌کند، نقش متن‌های پیشین مخاطب نیز بیشتر می‌شود، و این پیش‌متن‌های مخاطب است که به خواننده اجازه می‌دهد تا در خواندن متن، آن را از رهگذر متن‌های پیشین درک کند. همچنین هر متن پیشین بر خوانش متن پسین نزد مخاطب مؤثر است (همان: ۲۰۱). در هرحال، بینامتن خوانش، با فرایند دریافت مخاطب مرتبط است و این دریافت با ذهنیت او انجام می‌پذیرد. لذا در اینجا سوبژکتیوتیه، نقش مهمی در دریافت و درک و خوانش مخاطب ایفا می‌کند، همین فرایند ذهنی، ما را با تکثر خوانش مواجهه می‌سازد و نیز به سلسله‌ای از روابط بینامتنی خوانش فردی، در نزد مخاطبین مختلف.

اساس کار بارت نیز، همان‌طور که اشاره شد رویکردی تفسیری در فرایند نقد است، در حقیقت در تحلیل متن که حالا دیگر می‌توانیم بگوییم نقد متن، تفسیر و خوانش آزادانهٔ آن، مبانی نقدی را پی‌ریزی می‌کند، که آشکارا تحلیلی و درعین‌حال پویا است، به‌ویژه اگر ما معتقد باشیم، که در یک رابطهٔ سلسله‌مراتبی، متن در بستر یک ارتباط بینامتنی، بینانشانه‌ای و حتی بیناژانری با متون دیگر قرار می‌گیرد، در این نوع از نقد، دیگر نمی‌توان بوطیقاوار، عناصر یک درام و یا داستان را، با یک چارچوب ازپیش‌تعیین‌شده از یکدیگر تفکیک کرد و نام این تجزیه‌وتحلیل عناصر متن را نقد و به‌زعم منتقدان سنت‌گرا، تحلیل اثر ادبی گذاشت. لذا رویکرد بارت نوعی «نقد تحلیلی» به شمار می‌رود که اغلب جنبهٔ انتقادی نیز می‌یابد، ما براساس دیدگاه‌های رولان بارت معتقدیم که نقد، نوعی خوانش گفتمانی و فعالیتی تحلیلی است، که نمی‌تواند ویژگی‌های چندمنظورهٔ خود و متن را به‌واسطه رویکرد بوطیقایی از دست بدهد. در حقیقت تفکیک قائل شدن بین نقد و تحلیل؛ یعنی اعتقاد به نگرشی ساختارگرایانه

و در برخی موارد شکل‌گرایانه، که سعی دارد خوانش و آزادی عمل خواننده را نادیده گرفته و نیز متن را ابژه‌ای مستقل و عمدتاً مادی در نظر بگیرد.

براساس آنچه‌که گفته شد، الگوی نظری مقاله حاضر در قالب نمودار زیر ارائه می‌شود:



نمودار ۱. الگوی رابطهٔ متن و فرامتن و گفتمان(منبع: نویسندگان)

٤. نتیجه‌گیری و بحث

اقتباس یا بینامتنیت؟

نمونه‌های پیش‌گفته عموماً در نظریه‌های نمایشنامه‌نویسی به‌عنوان اقتباس معرفی می‌شوند، اما این پرسش همواره پابرجاست که این نمونه‌های درام‌نویسی اقتباس هستند یا بینامتنیت؟ واقعیت این است که جست‌وجو برای آشکار کردن رابطهٔ یک متن با متن دیگر، به‌ویژه پیش‌متن‌ها، راهبرد تحلیلی در نقد سنتی است و این راهبرد و یا شیوه سنتی با مفهوم اقتباس توجیه می‌شود. اگر به آنچه رولان بارت در شرحی که در مورد مناسبت اثر و متن توضیح داده است رجوع کنیم (در ادامه این فصل) استنباط ما این خواهد بود اقتباس به تمهیدی مبدل می‌شود که قرار است به بررسی تأثیرپذیری یک متن از متن دیگر و همچنین کشف رد و پای آشکار و حضور مقتدرانه یک متن در متن دیگر بپردازد و این کشف البته چندان اهمیتی نخواهد داشت و آنچه احتمالاً در فرایند اقتباس برای علاقه‌مندان به آن مهم است، مهارت و خلاقیت نویسنده خواهد بود. شیوهٔ نقد سنتی پیوسته تلاش می‌کند تا پیش‌متن یک اثر و تأثیرات آشکار دریافتی یک نویسنده را مطالعه کند، این در حالی است که هیچ متن اصیل و یگانه‌ای را نمی‌توان یافت و به اعتقاد بارت، متن همان بینامتن است و این رابطهٔ بینامتنی، و به قول برخی‌ها اقتباس، ازقضا پنهان و مخفی است. زیرا در متن موردنظر توزیع شده است و فراتر از رد پای آشکار عناصر دیگر متن‌ها در متن نهایی است. به همین دلیل همهٔ متون در معنای سنتی اقتباسی هستند و در معنای بارتی آن بینامتن محسوب می‌شوند. هنگامی‌که بارت از بینامتنیت خوانش بحث می‌کند و آن را امری ذهنی می‌داند به این نکته اشاره دارد که آنچه می‌خوانیم و در حال خواندنش هستیم و به‌عبارتی کنش و تجربه خواندن ما به‌طورکلی تحت تأثیر دیگر خوانده‌های قبلی ماست که حتی در تفسیر ما نیز نقش دارد و همین فرایند برای نویسنده نیز در حین نوشتن رخ می‌دهد. یعنی ناخودآگاه فرایند نوشتن، متأثر از نوشته‌های قبلی، تجربه‌های قبلی و ایده‌های متنوعی است که از خوانده‌های قبلی‌مان ناشی می‌شود.

بنابراین، آیا می‌توانیم در فرایند نوشتن و خلق، تمامیت خودمان را بیرون از فضای بینامتن و یا اقتباس تصور کنیم؟ خیر. مگر ذهن سفیدی داشته باشیم که این هم ناممکن است.

بنابراین، اقتباس در لفظ و در قالب نظری صرفاً یک مفهوم فنی است که گاهی اوقات به‌صورت ایدئولوژیک، به نحوهٔ مواجهه و تحلیل و نقد ما از متون جهت می‌بخشد و ما به‌ناچار خصلت بینامتنی متون را نادیده می‌گیریم و چون در صدد کشف و تحلیل رد پای آشکار متن‌های قبلی در متن‌های فعلی هستیم، تصور می‌کنیم اقتباس صرفاً یک بر گرفتگی آشکار است. در صورتی که در نقد و بررسی متن‌های اقتباسی، روابط دیگری را باید در نظر گرفت. در واقع نوع رابطهٔ یک متن با سایر متن‌ها می‌تواند چگونگی اقتباس یک نویسنده و درک و فهم او از مفهوم اقتباس را برای منتقد و یا تحلیلگر متن برملا سازد. برگرفتگی‌های آشکار از یک متن یا متن‌های دیگر، کم‌وبیش یک روش کلیشه‌ای در اقتباس است اما مهارت در بازی‌های زبانی و آفریدن متنی که روابط سایر متون را در خودش به صورتی هوشمندانه پنهان کرده است، می‌تواند برای یک تحلیلگر متن چالش‌برانگیز باشد.

کتاب‌نامه

بارت، رولان (۱۳۶۸). *نقد تفسیری*، ترجمه: محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.

بارت، رولان (۱۳۷۷). *نقد و حقیقت*، ترجمه: شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز.

بینای مطلق، سعید (۱۳۸٦). *هنر در نظر افلاطون*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمه: داریوش کریمی، تهران: مرکز.

جلالی، مریم (۱۳۹٤). «مبانی نقد بینامتنیت در ادبیات تطبیقی کودک و نوجوان»، *جستارهای نوین ادبی*، دانشگاه فردوسی مشهد. د ٤۷، ش ۲، صص ۱٤۱-۱٦٦.

جلیلی جشن‌آبادی، صبا و رحیمی، سیدمهدی (۱٤۰۰). «بینامتنیت در ادبیات تعلیمی(با تمرکز بر قابوس‌نامه و تعالیم پتاح حوتپ؛ کهن‌ترین فرزندنامه جهان)»، *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، س ۱۳، ش ۵۲. صص ۲۷-۵۷.

حسینی، علیرضا و اعظمی خوبرد، حسن و بخشنده، مریم و اسمعیلی، پوریا (۱۳۹۸). «بینامتنی اشعار عربی خراسان در قرن‌های چهارم و پنجم با معلّقات»، *دوفصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، د ۱، ش۱، صص ۷۵-۹۸.

ربیعیان، محمدرضا (۱۳۷٦). «سرقات ادبی»، *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی: دانشنامهٔ ادب فارسی (۲)* به اهتمام حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، صص ۸۰۹-۸۱۱.

ساتیاروند، خدیجه و پورنامداریان، تقی و محمدنژاد، یوسف (۱٤۰۲). «تحلیل تأثیر تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در تصویرسازی شاملو با رویکرد تحلیلی بینامتنی»، *دوفصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، مقالات آمادهٔ انتشار.

سلدن، رمان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸٤). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمه: عباس مخبر، تهران: طرح نو.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۹۱). *قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نی.

سمننکو، آلکسی (۱۳۹٦). *تار و پود فرهنگ (درآمدی بر نظریهٔ نشانه شناختی یوری لوتمان)* ، ترجمه: حسین سرفراز، تهران: علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا و رحیمی جعفری، مجید و مختباد، سیدمصطفی (۱۳۹۱). «از مناسبات بینامتنی تا مناسبات بینارسانه‌ای بررسی تطبیقی متن و رسانه»، *جستارهای زبانی*، دانشگاه تربیت مدرس، د۳ ، ش۲، صص ۱۳۱-۱۵۲.

عباسپور، هومن (۱۳۷٦). *«تلمیح»، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی: دانشنامهٔ ادب فارسی (۲)* به اهتمام حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، صص ٤۰۳-٤۰٤.

فیضی مقدم، الهه و عارف، محمد و شریف‌زاده، محمدرضا (۱٤۰۱). «مطالعه تطبیقی اساطیر ترکیبی پیکرگردانی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژراژ ژنت، *دوفصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. س٤، ش ۸ صص ۸۸-۱۱۰.

قاسمی‌داریان، مریم (۱۳۸۵). «رولان بارت و نقد ادبی»، *دو فصلنامهٔ میان رشته‌ای، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه شهید چمران اهواز، شماره ٤، صص ۱۷۹- ۱۸۹.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

مشایخ، پروین و سیدصادقی، سیدمحمود و حمیدی، سیدجعفر (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی انواع بینامتنیت ژنت با نظریه بلاغت اسلامی در شعر حافظ»، *مطالعات زبانی و بلاغی*، دانشگاه سمنان، د ۱۱، ش۲۲، صص ٤۱۵-٤٤۲.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۳). *دانشنامه نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: آگه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. نشر سخن. تهران.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه: هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Allen, Graham (2000). *Intertexuality*, Rutledge Press. London and New York.

Allen, Graham. (2003). *Roland Barthes*, London and New York. Rutledge press.

Bakhtin, Mikhail (1981). The Dialogic Imagination. University of Texas Press, Austin.

Bakhtin, Mikhail (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated: Vern W. McGee. University of Texas Press. Austin.

Barthes, Roland (1974). *S/Z: An Essay*. Translated: Richard Miller. Hill and Wang, New York.

Barthes, Roland (1977a). *Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, translated: Stephen Heath, in: Image, Music, Text. Fontana Press.

Barthes, Roland (1977b). *The Death of the Author,* In: Image- Music- text. London.

Barthes, Roland (1981). *The Theory of The Text*, in: Untying the Text, A Post Structuralist Reader. Ed by Robert J.C. Young, London and Boston, Rutledge and Kegan Paul Press. Pp: 31-48.

Boje, David M. (2001). *Narrative Methods for Organizational and Communication Research.* SAGE. Thousand Oaks. New Delhi. London.

Culler, Jonathan (2001). *Barthes, Avery Short Introduction*. Oxford University press.

Fairclough Norman (1992). *Discourse and Social Change*. Polity, Cambridge.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado.* Translated: C. Fernández Prieto. Taurus, Madrid.

Kristeva, Julia (1969). *Sèméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris.

Kristeva, Julia (1980a). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed: Léon Roudiez. Translated: Alice Jardine, Thomas Gora and Léon Roudiez. Columbia University Press, New York.

Kristeva, Julia (1980b). *Word, Dialogue, and Novel. Desire and Language*. Ed: Leon S. Roudiez. Translated: Thomas Gora et al. Columbia University Press, New York.

Lotman, Iurii (1979). *Culture as collective intellect and the problems of artifi cial intelligence*. In: O'Toole, Lawrence; Shukman, Ann (eds.), Dramatic Structure, Poetic and Cognitive Semantics. (Russian Poetics in Translation 6.) Oxford: Holdan Books, 84–96.

Vološinov, Valentin. N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Translated: Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Worton, Michael and Judith Still, (Eds). (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Pres. Manchester.

References

Abbaspour, Homan (1997). "Talmih", *Persian literary dictionary: Persian literature encyclopedia* (2) by Hasan Anousheh, Tehran: Printing and Publishing Organization, pp. 403-404. [In Persian].

Allen, Graham (2000). *Intertexuality*, Rutledge Press. London and New York.

Allen, Graham. (2003). *Roland Barthes*, London and New York. Rutledge press.

Bakhtin, Mikhail (1981). The Dialogic Imagination. University of Texas Press, Austin.

Bakhtin, Mikhail (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated: Vern W. McGee. University of Texas Press. Austin.

Barrett, Roland (1989). *Critical Essays*, translation: Mohammad Taghi Ghiashi, Tehran: Bozorgmehr. [In Persian].

Barrett, Roland (1998). *Criticism and truth*, translation: Shirin Dekht Dakhiyan, Tehran: Center.

Barthes, Roland (1974). *S/Z: An Essay*. Translated: Richard Miller. Hill and Wang, New York.

Barthes, Roland (1977a). *Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, translated: Stephen Heath, in: Image, Music, Text. Fontana Press.

Barthes, Roland (1977b). *The Death of the Author,* In: Image- Music- text. London.

Barthes, Roland (1981). *The Theory of The Text*, in: Untying the Text, A Post Structuralist Reader. Ed by Robert J.C. Young, London and Boston, Rutledge and Kegan Paul Press. Pp: 31-48.

Binay Mutlaq, Saeed (2016). *Art in Plato's view*, Tehran: Iranian Academy of the Arts. [In Persian].

Boje, David M. (2001). *Narrative Methods for Organizational and Communication Research.* SAGE. Thousand Oaks. New Delhi. London.

Culler, Jonathan (2001). *Barthes, Avery Short Introduction*. Oxford University press.

Fairclough Norman (1992). *Discourse and Social Change*. Polity, Cambridge.

Faizi Moghadam, Elahe and Aref, Mohammad and Sharifzadeh, Mohammad Reza (2022). " A Comparative Study of the Compound Metamorphosis Myths in Bahram Beyzai's Plays with respect to Gérard Genette's Theory of Hypertextuality", *bi-quarterly journal of literary interdisciplinary research* ,Research Institute of Humanities and Cultural Studies. Q4, No. 8, pp. 88-110. [In Persian].

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado.* Translated: C. Fernández Prieto. Taurus, Madrid.

Ghasmidarian, Maryam (2006). "Roland Barthes and Literary Criticism", *two quarterly interdisciplinary journals,* Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, number 4, pp. 179-189. [In Persian].

Hosseini, Alireza and Azami Khavird, Hassan and Bakhshandeh, Maryam and Esmaili, Pourya (2018). " The intertextual of the Arabic Poems of Khorasan in the 4th and 5th Centuries with Moalaghat", journal of literary interdisciplinary research, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, D 1, Vol. 1, pp. 75-98. [In Persian].

Jalali, Maryam (2015). "Applied Principles of Criticism in Comparative Children's Literature", *Modern Literary Essays, Ferdowsi University of Mashhad*. D 47, vol. 2, pp. 141-166. [In Persian].

Jalili Jashanabadi, Saba and Rahimi, Seyed Mahdi (2022). "Intertextuality in Didactic Literature (Qābus-Nāma and the Instructions of Ptah-Hotep; the Oldest Book-for-Offspring in the World)", *Didactic literature Review*, p. 13, no. 52. pp. 57-27. [In Persian].

Jorgensen, Marian and Phillips, Louise (2010). D*iscourse analysis as Theory and method*, translation: Hadi Jalili, Tehran: Nei Publishing.

Kahler, Jonathan. (2003). *Literary theory*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Marzok.

Kristeva, Julia (1969). *Sèméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris.

Kristeva, Julia (1980a). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed: Léon Roudiez. Translated: Alice Jardine, Thomas Gora and Léon Roudiez. Columbia University Press, New York.

Kristeva, Julia (1980b). *Word, Dialogue, and Novel. Desire and Language*. Ed: Leon S. Roudiez. Translated: Thomas Gora et al. Columbia University Press, New York.

Lotman, Iurii (1979). *Culture as collective intellect and the problems of artifi cial intelligence*. In: O'Toole, Lawrence; Shukman, Ann (eds.), Dramatic Structure, Poetic and Cognitive Semantics. (Russian Poetics in Translation 6.) Oxford: Holdan Books, 84–96.

Makarik, Irnarima (2014). *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theory*, translated by Mohammad Nabovi and Mehran Mohajer, Tehran: Age.

Mashaiekh, Parveen and Seyed Sadeghi, Seyed Mahmoud and Hamidi, Seyed Jaafar (2019). " Comparative study of different types of genes with Islamic rhetorical theory in Hafez poetry", *Linguistic and Rhetorical Studies*, Semnan University, 11, No. 22, pp. 415-442. [In Persian].

Namvar Motlatq, Bahman (2018). *An introduction to intertextuality*. Tehra: Sokhan. [In Persian].

Rabiyan, Mohammadreza (1997). "Plagiarism*", Persian Literary Dictionary: Persian Literary Encyclopedia (2)* by Hasan Anousheh, Tehran: Printing and Publishing Organization, pp. 809-811.

Satyarvand, Khadija and Pournamdarian, Taghi and Mohammadnejad, Youssef (2023). "Analyzing the effect of poetic images of ancient Persian poets on illustration including an intertextual analytical approach", *journal of literary interdisciplinary research*, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, articles ready for publication. [In Persian].

Selden, Roman and Widdowson, Peter (2004). *A Guide to Contemporary Literary Theory*, translated by: Abbas Mokhbar, Tehran: New Design.

Semenenko, Alexey (2016). *The fabric of culture* (an introduction to the semiotic theory of Yuri Lotman), translated by Hossein Sarfraz, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian].

Sha'iri, Hamidreza and Rahimi Jafari, Majid and Mokhtabad, Seyed Mostafi (2019). "From intertextual relations to intermedia relations, a comparative study of text and media", *Language Related Research*, Tarbiat Modares University, Vol. 3, Vol. 2, pp. 131-152. [In Persian].

Soltani, Seyyed Ali Asghar (2011). *Power, discourse and language: mechanisms of power flow in the Islamic Republic of Iran*, Tehran: Nei. [In Persian].

Todorov, Tzutan (1998). *Mikhail Bakhtin's Dialogic*, translated by: Dariush Karimi, Tehran: Center.

Vološinov, Valentin. N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Translated: Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Worton, Michael and Judith Still, (Eds). (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Pres. Manchester.