

ابرمتن‌ها و پیرامتن‌ها در سینمای ایران

مجید رحیمی جعفری*

دانشجوی دکتری تئاتر، دانشگاه تهران

حمیدرضا شعیری

دانشیار زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس

مصطفی مختاباد امرئی

دانشیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

در ورود مطالعات بینامتنی به هنر، توجه برخی اندیشمندان بینامتنیت در تحلیل‌های بینامتنی از مطالعات ژرار ژنت به سازکارهای مختلف متن جلب شده است. ژنت با طرح ترامتنیت پنج قسم از این روابط را پیش‌روی تحلیلگران متن گذاشت. این مطالعات به مرور زمان به سینما نیز راه یافت. هدف این مقاله، بررسی ابرمتن‌ها و پیرامتن‌ها - دو جزء ترامتنیت - در سینمای ایران است. در مواجهه با برگرفته‌های سینمایی در خواهیم یافت که یک متن فیلمی از متون دیگر - چه ادبی، چه دیگر متون - به صورت‌های مختلف برمی‌گیرد. یکی از مسائل این پژوهش، شناخت انواع برگرفته‌ها سینمایی و ویژگی‌های آن‌هاست. در روابط پیرامتنی، متنی در آستانه متنی دیگر قرار می‌گیرد و به نظر می‌رسد نسبت آن با زمان اکران مهم‌ترین مسئله در این رابطه است. هدفی که در کنار این مسائل دنبال می‌شود، معرفی الگویی از روابط بینامتنی است که انواع این برگرفته‌ها و روابط زمانی پیرامتنی را در سینمای ایران مشخص کند. برای رسیدن به مناسبات ابرمتنی و پیرامتنی در سینمای ایران، برخی فیلم‌های سینمای ایران در دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: سینمای ایران، بینامتنیت، اقتباس، ابرمتن، پیرامتن، بینامتن.

* نویسنده مسئول: majidrahimi@academyhonar.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۸/۱۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۲۴

۱. مقدمه

ژرار ژنت واژه ترامنتیت را برای مقابله با جریانی از بینامتنیت یا دسته‌بندی روابط مطرح نکرد؛ بلکه چنان‌که خود او (Genette, 1997: 1) نیز اشاره کرده است، ابتدا با روابط مختلفی میان متون روبه‌رو شد، سپس دایره مطالعاتش در مورد این روابط افزایش یافت و یک قدم به طرح نظریه کاملی نزدیک‌تر شد که آن را «ترامنتیت» نام نهاد. در بین این روابط میان متون، او اولین دسته را همان بینامتنیت^۱ خواند و چهار رابطه دیگر را ابرمتمتیت^۲، فرامتمتیت^۳، سرمتمتیت^۴ و پیرامتمتیت^۵ نام نهاد.

در این مقاله به دو رابطه ابرمتمتیت^۶ و پیرامتمتیت^۷ در میان متون سینمایی خواهیم پرداخت. در رابطه ابرمتمتیت در ادبیات همواره برگرفتنی‌های یک متن ادبی از متن ادبی دیگر مورد نظر بوده است و این سؤال مطرح می‌شود که آیا در سینما نیز ابرمتمتیت تنها به رابطه برگرفتنی یک فیلم از هم‌سرخ رسانه‌ای خود تقلیل می‌یابد. به نظر می‌رسد در نوع برگرفتنی‌های سینمایی، اقتباس‌های ادبی حرف اول را می‌زنند و مهم‌ترین پیش‌متن برای متن مفروض، متن ادبی باشد. در کنار این رابطه در سینمای ایران، به‌دنبال تمام روابطی هستیم که ممکن است به‌مثابه رابطه ابرمتمتیت در سینمای ایران شناخته شوند و برآنیم تا ویژگی‌های هر یک را مشخص کنیم. اومبرتو اکو^۸ (1997: 21) در بررسی «زیبایی‌شناسی پسامدرن جدید» این مقوله را مبتنی بر تکرار و دوباره‌سازی می‌داند که معیارهای زیبایی‌شناسی را تغییر داده است. در فرض دیگری به نظر می‌رسد برخی از پنج مقوله‌ای^۹ که اکو نقش آن‌ها را در تکرار مهم می‌شمارد، جلوه خاصی در رابطه برگرفتنی سینمایی داشته باشند. پیرامتمتیت‌ها نیز آستانه‌های فیلم را تشکیل خواهند داد. در ادامه بررسی روابط بینامتمتیت، به‌دنبال آستانه‌هایی هستیم که دریچه‌ای برای خوانش فیلم و آشنایی با آن خواهند بود. به نظر می‌رسد در سینما، فیلم در بازه‌های زمانی اکران می‌تواند ویژگی آستانه‌ای برای متون دیگر فراهم آورد و روابط مختلفی شکل گیرد که به آشنایی مخاطب با آن می‌انجامد.

۲. پیشینه پژوهش درباره ترامنتیت و سینما

پژوهشگران مختلفی با استفاده از ترامنتیت ژنت به خوانش متون مختلف پرداخته‌اند^{۱۰} که پژوهشگران سینما نیز از این قاعده مستثنا نبوده‌اند. ژرار ژنت در مبحث ترامنتیت،

به متون مختلف ادبی پرداخته و فقط یک متن سینمایی را مورد تحلیل ترامتنی قرار داده است. او خوانشی ترامتنی درباره فیلم *دوباره بزن سام*^{۱۱} ساخته هربرت راس^{۱۲} انجام داده و همین امر سبب شده است مطالعاتش در سینما نیز مورد استفاده قرار گیرد. این مطالعات یا به‌طور کل در حیطه ترامتنیت قرار دارند؛ مانند تحلیلی که نایجل موریس^{۱۳} (2007) از فیلم‌های استیون اسپیلبرگ^{۱۴} در بخش کوتاهی از کتابش به‌نام *سینمای استیون اسپیلبرگ: امپراتوری روشنایی*^{۱۵} به‌دست می‌دهد و یا به یک یا چند زیرمجموعه ترامتنیت (برای مثال رابطه اقتباس از متون ادبی به‌عنوان ابرمتنی) می‌پردازند.

تینا هسن^{۱۶} (2003) از ترامتنیت ژنت و بینامتنیت اکو درباره سه‌گانه *جیغ* برایندی سینمایی ارائه کرده است: «ارجاع ژانری» که خصوصیات ژنریک (قواعد ژانری) در آن روشن می‌شود. این مسئله در تمام قسمت‌های فیلم *جیغ* وجود دارد؛ برای مثال در آخرین نسخه اکران‌شده آن در سال ۲۰۱۱م نیز فیلم با صحنه‌هایی از فیلم تخیلی ترسناک به‌نام *چاقو* آغاز می‌شود که قسمت‌های آن پشت سر هم و با فاصله زمانی اندک تکرار می‌شود و هجوی از سری *اره*^{۱۷} است. «ارجاع به دیگر متون» مبحث بسیار گسترده‌ای است و بینامتنیت اکو و بینامتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت و ابرمتنیت ژنت را دربرمی‌گیرد. از این مبحث، هسن ارجاع آشکار به فیلم *هالووین*^{۱۸} در زمان پخش آن در مهمانی پایانی فیلم را مثال می‌زند. در «ارجاع به دیگر انواع رسانه»، متنی از رسانه دیگر فراخوانده می‌شود و هسن در سه‌گانه *جیغ* اینترنت و تلویزیون (سریال تلویزیونی *دوستان*^{۱۹}) را مثال می‌زند. «ارجاع به خودمتنیت» شامل فراداستان^{۲۰} اکو و پاتریشیا وو^{۲۱} می‌شود. در فیلم *جیغ* ارجاعات مختلفی به فیلم‌های ترسناک و شخصیت‌های آن‌ها وجود دارد که به‌نوعی ساختار فیلم مفروض و چگونگی و عملکرد فیلم ترسناک را مشخص می‌کند.

در ایران نیز نامور مطلق (۱۳۸۸: ۳۰۹-۳۲۶) از الگوی ترامتنیت برای بررسی چندگونگی روایت دو فیلم *ماهی بزرگ* و *قلب جوهری* استفاده می‌کند. ساسانی (۱۳۸۴: ۳۹-۵۵) نیز در مقاله «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن» به خوانشی از مقاله تینا هسن در مورد بینامتنیت و سه‌گانه *جیغ* دست می‌زند. او در معرفی بینامتنیت و

ترامنتیت در سینما، مقاله «از متن تا بینامتن» رابرت استم (۱۳۸۶: ۲۴۱-۲۲۹) را نیز ترجمه کرده است.

کمتر اندیشمندانی در سینما به دنبال یافتن سازکارهای یک فیلم به مثابه یک متن و ارتباط و تعامل آن‌ها با یکدیگر بوده‌اند و همین، انگیزه نگارش مقاله حاضر بوده است. در بخش‌های بعدی به‌طور مشخص، دو قسم ابرمتنیت و پیرامنتیت بررسی می‌شود.

۳. ابرمتنیت

ابرمتنیت برای ژنت از اهمیت خاصی برخوردار بوده که بیشتر مطالعاتش در کتاب *الواح بازنوشتنی*^{۲۲} را به آن اختصاص داده است. او در مورد ابرمتنیت می‌گوید:

من فکر می‌کنم به وسیله ابرمتنیت متن ب (که من آن را ابرمتن یا متن اصلی می‌نامم) و متن پیشین آن (که من البته باید به آن پیش‌متن بگویم) در یکدیگر ادغام می‌گردند [...] پیشبرد یک متن ممکن است براساس متن‌های از پیش موجود باشد. این استخراج می‌تواند از گونه‌ای ذهنی یا تفسیری باشد (Genette, 1997a: 5).

آنچه برای ژنت در ابرمتنیت مهم بوده، تأثیرات متن اصلی از متن‌های از پیش موجود است و این امر ابرمتنیت را درست در مقابل بینامتنیت از دیدگاه کریستوا و بارت قرار می‌دهد. کریستوا و بارت تعبیر نقد منابع از بینامتنیت را- که به دنبال تأثیر متنی از متن دیگر هستند- مورد نکوهش قرار می‌دادند؛ اما ژنت متن را مسئله اصلی می‌داند. او روابطی را بررسی می‌کند که ممکن است متنی با متن‌های دیگر داشته باشد. آلن معتقد است «حجم اصلی پژوهش ژنت به وضعیت ساخت ابرمتن‌های خاصی بازمی‌گردد که از طریق تراموقعیت‌های ابرمتنی به وجود می‌آیند. متون می‌توانند توسط فرایندهای خودپیرایی، برش (حذف)، تقلیل، گسترش و... دگرگون شوند.» (2000: 109).

۳-۱. ابرمتن‌های سینمایی

رابطه تعامل متن‌ها در ابرمتنیت بر هم‌حضور^{۲۳} استوار نیست؛ بلکه بر برگرفتگی مبتنی است. نکته‌ای که ممکن است مسئله‌برانگیز باشد، نحوه تعامل است؛ زیرا در

هم‌حضور نیز ممکن است تأثیرهایی به‌وجود آید. در هم‌حضور، متنی، متن دیگر را حاضر می‌کرد که در تعامل با این رابطه به شکل جدیدی از تأویل می‌رسد. در ابرمتنیت سازکار تأثیرپذیری متن اصلی (ابرمتن) از یک پیش‌متن - بی‌آنکه ابرمتن بخواهد به تفسیر پیش‌متن پردازد - مورد نظر است.

۳-۱-۱. رابطه ابرمتنی آن‌همانی

در این وضعیت، ابرمتن پس از برگرفتنی‌های خود - بی‌آنکه تأثیر مهمی برجای گذارد - متن پیشین را فرامی‌خواند. تغییرات هویت مکانی در این تغییر مورد نظر نیست؛ زیرا در هر برگرفتنی مکانی، متن خصوصیات مکانی خود را خواهد داشت. مکان می‌تواند ویژگی فرهنگی و زمانی نیز به متن بدهد. برای مثال، فیلم *اینجا بدون من* (۱۳۸۹) ساخته بهرام توکلی ابرمتنی برای پیش‌متن *نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای*^{۲۴} نوشته تنسی ویلیامز^{۲۵} است که از آن اقتباس شده است. اقتباس از این نمایشنامه در ایران برخی خصوصیات فرهنگی و دینی (مثل ارتباط مادر و فرزندان و رابطه دختر و دوست برادرش) را به ابرمتن داده است. در رابطه ابرمتنی آن‌همانی می‌توان اقتباس‌های کیومرث پوراحمد از رمان‌ها و داستان‌های کودک هوشنگ مرادی کرمانی را مثال آورد که اصل بر برگرفتنی و حضور آن متن بوده است.

در رابطه ابرمتنی آن‌همانی می‌توان از پاستیش^{۲۶} نیز یاد کرد. نامور مطلق (۱۳۸۶: ۵۲) بر این عقیده است که پاستیش به معنای تقلید وفادارانه متن از متن پیشین است. انواع تقلیدها از پیش‌متن در زمره پاستیش قرار می‌گیرند. در زمینه مطالعات بینامتنی سینما، پاستیش بیشتر در سینمای پست‌مدرن استفاده شده است؛ چنان‌که اسکات دورهام^{۲۷} (2009: 238) اساس برگرفتنی چند متن از یکدیگر را و رسیدن به متنی که تقلید و ترکیبی از آن‌ها باشد، «پاستیش در سینمای پسامدرن» می‌نامد. او *گوست داگ*^{۲۸} ساخته جیم جارموش را در سینمای پسامدرن مثالی از پاستیش می‌داند که تقلید و برگرفتنی از چندین متن و سبک است. دورهام *گوست داگ* را از نظر زبانی، هم‌زمان تقلیدی از هیپ‌هاپ^{۲۹}، به مضحکه درآوردن سبک گانگستری پدرخوانده، سامورایی‌های قرون

وسطایی و کارتون بتی بوپ^{۳۰} می‌داند. در پاستیش سبک‌ها و ایماژها از هر منطقه و دوره‌ای به همزیستی در کنار یکدیگر می‌پردازند.

۳-۱-۲. رابطه ابرمتنی تراگونی^{۳۱}

برخلاف مناسبات ابرمتنی آن‌همانی، گاه ابرمتن در برگرفتنی از پیش‌متن برخی خصوصیات آن را دگرگون می‌کند. نامور مطلق (۱۳۸۶: ۹۶) در این زمینه می‌گوید گاهی یک متن می‌تواند با تراگونی متن دیگری ایجاد شود. در تراگونی، ابرمتن با تغییر و دگرگونی پیش‌متن‌ها ایجاد می‌شود. این خصوصیات هم می‌توانند از نظر مضمونی باشند و هم برگرفتنی‌های کمی و ساختاری را در نظر داشته باشند.

از نظر مضمونی، فیلم *پری* (۱۳۷۳) ساخته مهرجویی را می‌توان مثال آورد که ابرمتنی برای پیش‌متن *فرانی و زویی*^{۳۲} نوشته جروم دیوید سالینجر^{۳۳} است. مهرجویی دنیای رمان سالینجر را با عرفان شرقی درهم می‌آمیزد.

از نظر کمی، می‌توان برگرفتنی‌هایی را مثال آورد که داستان کوتاهی را بسط و رمان بلندبالایی را قبض می‌دهند؛ برای مثال طرح اولیه *طعم گیلان* (۱۳۷۶) از مصاحبه‌ای در نشریه *نیوز ویک*^{۳۴} در ۴ دسامبر ۱۹۸۹ گرفته شده است. در این مصاحبه شخصی فرانسوی گفته بود: «چنانچه امکان خودکشی وجود نمی‌داشت، من سال‌ها پیش خودم را کشته بودم.» (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۵۸). *طعم گیلان* ابرمتنی برای آن خط کوتاه مصاحبه (پیش‌متن) است که کیارستمی آن را در قالب فیلم بلند سینمایی ارائه کرده است. اگر بخواهیم مثال داستانی آن را هم آورده باشیم، باید *پادشاه سکوت* (۱۳۸۵) ساخته مازیار میری را نام ببریم که فرهاد توحیدی، فیلمنامه‌نویس این فیلم، داستان کوتاه *من قاتل پسران هستم* نوشته احمد دهقان را به فیلمنامه بلند سینمایی تبدیل کرد. *پادشاه سکوت* ابرمتنی بسط‌یافته برای پیش‌متن خود است. در مثال برعکس آن می‌توان *جنایت* (۱۳۸۱) ساخته محمدعلی سجادی را نام برد که ابرمتنی برای پیش‌متن *جنایات و مکافات*^{۳۵} نوشته فئودور داستایوسکی^{۳۶} است. سجادی در رمان بلند داستایوسکی فقط بر شخصیت راسکولینکف^{۳۷} متمرکز شده است. شخصیت سیاوش در فیلم *جنایت* را می‌توان همتای راسکولینکف دانست.

در مناسبات ابرمتنی، ابرمتن از پیش‌متن تأثیر نمی‌پذیرد و ممکن است این برگرفتنی‌ها از چند پیش‌متن باشد؛ این امر متن‌های دیگری را نیز فرامی‌خواند. برای مثال، *جنایت یا اینچا بدون من* که از آن‌ها یاد شد، فیلم‌های دیگری را فرامی‌خواند که به ترتیب از *جنایات و مکافات* و *باغ وحش شیشه‌ای* اقتباس شده‌اند.

ابرمتن می‌تواند تکنیک و ساختار پیش‌متن را دربرگیرد و آن را به گونه‌ای دیگر شکل دهد. برای مثال، آفریده و نجومیان (همان، ۱۵۸-۱۵۹) *زیر درختان زیتون* (۱۳۷۳) ساخته عباس کیارستمی را در روابط گوناگونی با فیلم‌های دیگر می‌دانند که صحنه آغازین آن برگرفته از فیلم *تقویم*^{۳۸} ساخته آتوم آگویان^{۳۹} است؛ به این صورت که تکنیک صدای خارج از قاب یادآور فیلم *اعتماد*^{۴۰} ساخته هال هارتلی^{۴۱} در جایگزینی «تردید» به جای «قطعیت» به *روز خشم*^{۴۲} ساخته کارل تئودور درایر^{۴۳} ارجاع می‌دهد. تکنیک فیلم در فیلم او به نوعی ارجاع به فیلم‌هایی از این دست مانند *شب آمریکایی*^{۴۴} ساخته فرانسوا تروفو و *هشت و نیم*^{۴۵} ساخته فدریکو فلینی^{۴۶} می‌تواند باشد. از لحاظ پرداخت روایی، در عدم پرداخت به بخش‌های پراهمیت، *داستان توکیو*^{۴۷} ساخته یاسوجیرو اوزو^{۴۸} را به یاد می‌آورد. کیارستمی در جای دیگری از علاقه به سینمای نئورئالیسم و روسلینی^{۴۹} سخن می‌گوید^{۵۰} و تکنیک دوربین سیال و برش‌های پرشی او را به سینمای موج نوی فرانسه- و در اواخر به دگما ۹۵- نزدیک می‌کند. کیارستمی با برگرفتنی از فرم‌های مختلف از آن‌ها آشنایی‌زدایی می‌کند و به فرم مخصوص خود دست می‌یابد.

۳-۱-۳. رابطه ابرمتنی بازبرداشت

در قسمت‌های پیشین چند رابطه ابرمتنی مشخص شد. دسته‌ای از این روابط به برگرفتنی‌هایی مربوط می‌شود که از متن‌ها یا عناصر شهیر متن به عنوان پیش‌متن استفاده می‌شود. گاه ممکن است یک شخصیت سینمایی، شمایل یا تیپ در فرهنگ مورد استقبال قرار گیرد و همان شخصیت در فیلم دیگر دیده شود. در مورد بازبرداشت، گاه ممکن است یک زوج سینمایی خلق شوند و از این زوج به مثابه یک پیش‌متن در ابرمتن مفروض استفاده شود. محمدرضا گلزار و امین حیایی به دلیل نقش‌آفرینی در

فیلم *کما* (۱۳۸۲) توانستند رکورد فروش سینما را جابه‌جا کنند؛ هشت سال بعد این دو بازیگر در کنار هم و شخصیت‌هایی نزدیک به همان فیلم، در *شیش و بش* (۱۳۹۰) ظاهر شدند که در تبلیغات فیلم هم آورده شد: «فیلم دیگری از زوج تاریخ‌ساز سینمای ایران».

فیلمنامه‌چنین فیلم‌هایی براساس حضور چنین زوج‌هایی نوشته می‌شود. محمدرضا گلزار و مهناز افشار نیز از دیگر زوج‌های سینمایی ایران بودند. آن‌ها فیلم‌های زیادی را در کنار یکدیگر نقش‌آفرینی کردند؛ برای مثال تیپ شخصیت‌های *آتش‌بس* (۱۳۸۴) را در *کلاغ‌پر* (۱۳۸۶) تکرار کردند. این تکرار شخصیت‌ها در *پسر آدم، دختر حوا* (۱۳۸۸) نیز وجود دارد. با اینکه گلزار جای خود را به حامد کمیلی می‌دهد، ساختار همان ساختار و نوع شوخی‌ها نیز کاملاً برگرفته و تقلیدی از *آتش‌بس* است.

در کنار بازبرداشت‌هایی که از آن‌ها یاد شد، گاه عنوان فیلم و مجموعه‌عوامل به‌عنوان یک نشان شناخته می‌شوند که ابرمتن سعی می‌کند برای تکرار موفقیت، خود را به پیش‌متن موفق نزدیک کند. *اخراجی‌ها* یکی از این فیلم‌ها بود که توانست در هر قسمت پرفروش‌ترین فیلم سال سینمای ایران شود. فیلم دیگری به نام *افراطی‌ها* (۱۳۸۸) سعی کرد با نامی نزدیک به *اخراجی‌ها* و حتی استفاده از برخی بازیگران اصلی آن فیلم خود را بر سر زبان‌ها بیندازد و به فروش بسیار چشمگیری دست یابد. این نوع بازبرداشت‌های ابرمتنی تنها به خود متن ختم نشده‌اند؛ برای مثال فیلم *ورود زنده‌ها ممنوع* (۱۳۹۰) از پوستر و تبلیغات سردر سینمای مشابه *ورود آقایان ممنوع* (۱۳۹۰) استفاده کرد تا بتواند مخاطب را به سالن‌های خود بکشاند.^{۵۱}

۳-۱-۴. رابطه ابرمتنی باسازی

رابطه ابرمتنی باسازی به آن دسته از روابط بین‌متن‌ها گفته می‌شود که ابرمتن نه تنها از پیش‌متن وام می‌گیرد؛ بلکه آن را دوباره می‌آفریند تا نمونه دیگری از همان متن باشد. در سینمای جهان به‌طور معمول هر ساله چنین امری رخ می‌دهد؛ اما در سینمای ایران این رابطه کمتر به این شکل پیش می‌آید که فیلمی نسخه دیگری از فیلم دیگری باشد.

همان‌طور که اشاره شد، چنین برگرفتگی‌هایی در سینمای ایران بیشتر به صورت سرقت سینمایی صورت گرفته است که شکل برگرفتگی از رابطه ابرمتنی خارج، و موجب حضور متن دیگر در کنار متن مفروض می‌شود. در ابرمتنی بازسازی می‌توان فیلم *گل یخ* را نام برد که داستانش برگرفته از *سلطان قلب‌هاست* و به‌گونه‌ای نسخه بازسازی‌شده آن پس از چند دهه شناخته می‌شود که در آغاز *گل یخ* هم اشاره شده است.

۳-۱-۵. رابطه ابرمتنی مجموعه‌ها و ساگاها

رابطه ابرمتنی همواره در مجموعه‌ها و ساگاها وجود دارد. در این فیلم‌های سریالی دنباله‌دار همواره مؤلفه‌هایی تکرار می‌شوند؛ عناصری از پیش‌متن‌ها در ابرمتن‌ها حاضر می‌شوند و ابرمتن براساس ساختار پیش‌متن شکل می‌گیرد. در سینمای ایران شاید فقط بتوان مجموعه *اخراجی‌ها* را مثال زد که نشان دادن تصویر مجید سوزوکی در قسمت دوم، حضور پیش‌متن *اخراجی‌ها* و شخصیت مجید سوزوکی است. در قسمت سوم که می‌توان آن را ساگا^{۵۲} نامید، پیگیری روابط این ابرمتن بدون شناخت پیش‌متن آن یعنی *اخراجی‌ها ۲* دشوار است. در قسمت سوم این مجموعه، حاجی گرینوف نامزد انتخابات ریاست جمهوری می‌شود. خصوصیات و تغییرات او چه از نظر سنی و چه اعتقادی در این قسمت، عکس‌های آن‌ها از دوران *اخراجی‌ها* و روابط پیشین شخصیت‌ها همگی پیش‌متن‌های یک مجموعه را در ابرمتن *اخراجی‌ها ۳* ساخته‌اند. برای نشان دادن تمام روابط ابرمتنی در سینمای ایران که به بررسی آن‌ها پرداختیم، می‌توان از طرح‌واره زیر استفاده کرد:



شکل ۱: طرح‌واره روابط ابرمتنی در سینمای ایران

۴. پیرامنتیت

پیرامنتیت حجم زیادی از مطالعات ژنت را شامل می‌شود و او یکی از کتاب‌های خود را به توضیح آن اختصاص داده است. او در *پیرامتن‌ها: آستانه‌های تفسیر*^{۵۳} به‌طور کامل از همان آغاز به تشریح پیرامنتیت می‌پردازد. او در حرکتی نمادین در آستانه کتابش در مورد پیرامنتیت می‌گوید:

پیرامتن‌ها تمهیدات آستانه‌ای و هم‌آیی‌هایی هستند که هر دو در حصار و داخل کتاب به‌صورت انحصاری بر یک متن بن‌ریزی شده‌اند. با تداوم دلالت‌های مابین کتاب، مؤلف، ناشر و خوانشگر از همه‌عناوین؛ پیش‌درآمدها، سرلوحه‌ها و جلد روی کتاب که همه جزئی از کتاب هستند به‌وجود می‌آید (Genette, 1997b).

نامورمطلق (۱۳۸۵: ۱۹۶-۱۹۷) از ژنت نقل می‌کند که در هر اثر به یک متن مرکزی معتقد است و سپس به متن‌هایی که آن را به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم دربرمی‌گیرند. به این ترتیب، دو دسته متن شکل می‌گیرد: ابتدا متن‌هایی که اساس اثر را شکل می‌دهند و دیگری متن‌هایی که در پیرامون آن، مانند ماهواره در فواصل دور و نزدیک قرار دارند. به همین دلیل، نامورمطلق آن‌ها را متن‌های ماهواره‌ای می‌نامد.

۱-۴. پیرامتن سینمایی

مناسبات پیرامنتی روابط میان متن‌هایی را بررسی می‌کنند که در حاشیه یکدیگر قرار دارند؛ پس و پیش متن را دربرمی‌گیرند و دریچه‌ای برای آشنایی با متن اصلی خواهند بود. این متن‌ها آستانه‌هایی هستند که درون‌متن و بیرون‌متن را با یکدیگر پیوند خواهند داد. در سینما، پیرامتن را می‌توان به سه دسته از نظر زمانی به‌مثابه ساختی کلان تقسیم کرد و سایر روابط را در زیرمجموعه آن‌ها قرار داد.

۱-۱-۴. پیرامتن پیش‌زمانی

پیش از زمان اکران فیلم تیزرها و آنونس‌های تبلیغاتی، اخبار، مصاحبه‌های پیش از اکران فیلم و درنهایت پوستر خود فیلم در جایگاه پیرامتن پیش‌زمانی قرار می‌گیرند. در این مورد می‌توان تمام فیلم‌های سینمای ایران را که به‌صورت گسترده اکران شده

است، مثال آورد؛ البته گاهی فیلمی در سکوت خبری ساخته می‌شود و فقط در زمان اکران خود ممکن است با این موضوع روبه‌رو شود و گاه به دلیل مستقل بودن به اکران راه نیابد و این نوع پیرامتن را از دست بدهد.

۴-۱-۲. پیرامتن هم‌زمان

در زمان اکران فیلم هرآنچه را که در آستانه آن فیلم قرار گیرد، می‌توان در رابطه پیرامتنی هم‌زمانی با متن مفروض (فیلم اکران‌شده) دانست. براساس این، می‌توان چندین نوع از پیرامتن‌های هم‌زمان را برشمرد:

۴-۱-۲-۱. تبلیغات

تبلیغات متنی است که رابطه آن با متن مفروض به صورت پیرامتنی و آستانه‌ای است. تبلیغات حاشیه متن اصلی را فرامی‌گیرد تا به استقبال از آن منجر شود. در سینمای ایران - برخلاف کشورهای صنعتی - کمتر با تبلیغات پیش از اکران روبه‌رو هستیم و تبلیغات پیش از اکران (آن هم در سطح خبرهایی در خبرگزاری‌ها و روزنامه‌ها) بیشتر آگاهی دهنده‌اند. اما در زمان اکران فیلم، تیزرهای تلویزیونی پخش می‌شود و سطح شهر از بیلборدها و پوسترهای فیلم‌های درحال اکران پر می‌شود که ممکن است به خوانش پیرامتنی با متن اصلی بینجامد. شخصیت‌ها، ژانر و گاه داستان فیلم را می‌توان از تبلیغات آن حدس زد.

۴-۱-۲-۲. پیرامتن پیش‌گفتاری

پیرامتن پیش‌گفتاری آن‌دسته از روابط متنی را دربرمی‌گیرد که شامل جمله‌های آغازین فیلم (به صورت نقل قول یا یک بیت شعر)، تقدیم‌ها و یاد کردن از شخص، مکان یا هرچیز دیگری است. برای مثال، در ابتدای فیلم **گل بیخ** (در نسخه اکران‌شده آن در جشنواره فیلم فجر) آمده بود: «به یاد محمدعلی فردین». **گل بیخ** بازسازی فیلم **سلطان قلب‌ها** با بازی و کارگردانی فردین بود که پوراحمد فیلمش را با یادی از او آغاز کرد.

۴-۱-۲-۳. عنوان‌بندی (تیتراژ)

عنوان‌بندی در آغاز و پایان فیلم قرار دارد. عنوان‌بندی آغازین شاید برجسته‌ترین مثال پیرامتن باشد؛ زیرا در آستانه متن حضور دارد و مخاطب را برای ورود به متن آماده می‌کند. در عنوان‌بندی با فهرست نام عوامل فیلم، نوع قلم و تصاویر مختلف روبه‌رو هستیم.^{۵۴} گاه عنوان‌بندی فیلم توسط کارگردان دیگری ساخته می‌شود و خود آن کارگردان روابط بینامتنی دیگری را به‌وجود می‌آورد. برای مثال، عباس کیارستمی برای *سربازان جمعه* (۱۳۸۲) ساخته کیمیایی عنوان‌بندی آغازین ساخته است و خوانش را در آغاز و پیش‌فرض‌های مخاطب دگرگون کرده است؛ این امر حاکی از اهمیت عنوان‌بندی است. عنوان‌بندی فارغ از رابطه پیرامتنی با متن اصلی می‌تواند سازگار دیگری با متن داشته باشد. این نوع پیرامتن می‌تواند متن را تفسیر کند؛ به‌گونه‌ای که در رابطه فرامتنی^{۵۵} نیز دسته‌بندی شود، یا ژانر و نوع فیلم را مشخص کند و در رابطه سرمتنی^{۵۶} با متن قرار گیرد، یا اینکه با یک برگرفتگی که دارای رابطه‌ای ابرمتمنی باشد همراه شود. روابط مختلفی در پیرامتن‌ها ایجاد می‌شود و به همین دلیل از وسعت پیرامتنیت سخن به میان می‌آید که درون و برون‌متن را به یکدیگر پیوند می‌دهد. برای مثال، در عنوان‌بندی *مهمان مامان* ساخته محمدرضا شریفی‌نیا،^{۵۷} رابطه‌ای از ساختمان‌های سربه‌فلک‌کشیده و خانه‌های قدیمی و سنتی به‌تصویر کشیده می‌شود. تأکید بر کارگرانی که در نزدیکی خانه اصلی داستان مشغول ساختن ساختمان جدید دیگری هستند، نشان از تفسیر به‌نوگرایی و کنار نهادن سنت‌هاست. این مضمون در طرح اصلی فیلم جای دارد و مرکز زیبایی‌ها همین سنت است. درواقع، عنوان‌بندی در جایگاه فرامتنی قرار می‌گیرد.^{۵۸}

۴-۱-۲-۴. خودپیرامتنی

در رابطه خودپیرامتنی با شخص مؤلف روبه‌رو می‌شویم که می‌خواهد پیامی را به‌شکل مستقیم یا تلویحی به مخاطب عرضه کند. عباس کیارستمی در فیلم *۱۰ روی ده* (۱۳۸۳) خودش در فیلم حضور می‌یابد. در عنوان‌بندی پایانی *طعم گیلاس*، پس از اینکه سرشت عمل بدیعی (شخصیت فیلم) در سرگشتگی به‌تصویر کشیده می‌شود،

دشت وسیعی وجود دارد که حضور مکرر سربازان در آن نمود می‌یابد و نمایی از کارگردان فیلم، کیارستمی، نشان داده می‌شود. کیارستمی شخصاً فیلم را با اعلام «کات» به پایان می‌رساند. حضور این چنینی مؤلف در آستانه‌های متن امکان تفسیرهای مختلفی را می‌یابد. پس از اینکه اکران فیلم *ستوری* (۱۳۸۵) به مصلحت شناخته نشد، نسخه قاجاق آن در بازارها به فروش رسید که خود این امر آستانه دیگری برای متن اصلی بود. این امر کنجکاوی هر شخصی را برمی‌انگیخت تا نسخه فیلم توقیف شده را مشاهده کند. مهرجویی در مصاحبه‌ای اعلام کرد هرکس این نسخه فیلم را مشاهده می‌کند، باید مبلغی را - از نظر شرع اسلام - به حساب تهیه‌کننده واریز کند. متن مصاحبه مهرجویی، بازار فروش قاجاق و قوانین شرع اسلام همه پیرامتن‌هایی برای فیلم *ستوری* بودند.

درست برعکس این فیلم، فیلم *کسی از گریه‌های ایرانی خبر ندارد* (۱۳۸۸) است. نسخه قاجاق آن برای دانلود روی فضای سایبری قرار داده شد تا نه تنها نحوه عرضه از چند راه صورت گیرد؛ بلکه در ابتدای این نسخه بهمن قبادی، کارگردان فیلم، برخلاف مهرجویی دیدن فیلم را به همه توصیه کرد و آن را حلال خواند. به این ترتیب، خودپیرامتنی به وجود می‌آید که مؤلف در آستانه متن خوانش را دگرگون می‌کند. پیرامتن *کسی از گریه‌های ایرانی خبر ندارد* از لحاظ آستانه‌ای برای آن فیلم و در رابطه هم‌حضور پیرامتن مهرجویی است که دو گونه خودپیرامتن متفاوت تولید می‌شود: پیرامتنی که قبادی رقم می‌زند، سیاسی است و پیرامتنی که مهرجویی ایجاد می‌کند، مربوط به مسائل اقتصادی سینماست.

۴-۱-۲-۵. سکانس^{۵۹} پیرامتنی

سکانسی از فیلم می‌تواند ویژگی آستانه‌ای داشته باشد که معنا را به تعویق و تعلیق بیندازد. این سکانس‌ها می‌توانند هم درون و هم بیرون از متن وجود داشته باشند؛ درحالی که نقش پیرامتنی آن‌ها حائز اهمیت باشد. این سکانس‌های پیرامتنی به دو گونه تقسیم می‌شوند: سکانس شروع سرد^{۶۰} و سکانس ثابت که از ویژگی‌های سبکی مؤلف است.

سکانس شروع سرد سکانسی است که قبل از عنوان‌بندی آغازین فیلم می‌آید و معرفی فیلم به صورت یک آستانه انجام می‌شود. سکانس پیرامنتی دیگری که از آن یاد شد، سکانسی است که از ویژگی‌های فیلم‌ساز به‌شمار می‌آید. کیارستمی در اغلب فیلم‌هایش از اتومبیل به عنوان فضایی آستانه‌ای استفاده می‌کند. این فضای آستانه‌ای گاه فقط برای آشنایی با برخی از ویژگی‌های متن هستند و گاه فضای گسترده‌ای از متن را فرامی‌خوانند. برای مثال، در *زیر درختان زیتون* از زنانی که از حمام بازگشته‌اند تا هر کس دیگری که سوار اتومبیل می‌شود، همه از زندگی خصوصی خود سخن می‌گویند و مخاطب را با خود آشنا می‌کنند. در *طعم گیلان*، شخصیت فیلم به نام بدیعی بیشتر زمان فیلم را در ماشین خود به دنبال شخصی است که وظیفه خاک کردنش را به او بسپارد. مخاطب تمام افرادی را که سوار ماشین بدیعی می‌شوند، نمی‌شناسد و با وارد شدن به این فضا با آنها آشنا می‌شود. در فیلم *ده* نیز ماشین فضایی آستانه‌ای برای ورود غریبه‌ها و آشنایی با آن افراد و برقراری ارتباطی صمیمی است. این آستانه رابطه‌ای میان برون و انسان‌های دیگر است و در فیلم *۱۰ روی ده*، کیارستمی خود سوار بر همین ماشین می‌شود تا ویژگی‌های سبکی‌اش را معرفی کند.^{۶۱}

۴-۱-۲-۶. رسانه‌ها

رسانه‌ها نیز می‌توانند در جایگاه پیرامنتی قرار گیرند و آستانه‌ای را برای فیلم مورد نظر به وجود آورند. در زمان اکران دو فیلم *اخراجی‌ها ۳* و *جدایی نادر از سیمین* در نوروز ۱۳۹۰ شرایطی به وجود آمده بود که تقریباً هر رسانه‌ای تبلیغ یکی از آنها را در دستور کار خود داشت و با ذکر توضیحاتی از مخاطب خود می‌خواست به دلایلی، دیگری را تحریم کند. معدود رسانه‌هایی نیز بودند که در این وضع، شرایط خاصی را در زمان اکران این دو فیلم دنبال نمی‌کردند؛ با وجود این، سه وضعیت پیرامنتی را در ارتباط با هر فیلم خلق می‌کرد.

از دیگر موارد پیرامتن رسانه‌ای مصاحبه عوامل فیلم، یادداشت‌های ژورنالیستی و تحلیل‌هاست که می‌توانند در زمان اکران آستانه‌ای را برای متن اصلی ایجاد کنند. گاه این موارد موجب رفتن خواننده به سالن نمایش، یا بازداشتن او از تماشای فیلم و یا

جهت‌دهی به خوانش تماشاگر می‌شوند. در سینمای جهان تک‌جملاتی از نظر منتقدان سرشناس یا صفتی که به فیلم مورد نظر می‌دهند حتی روی پوسترهای فیلم می‌آید که در ایران فقط در مورد جوایز جشنواره‌ای فیلم صورت می‌گیرد.

۴-۱-۲-۷. محدودیت‌های پیرامنی

پیرامتن‌ها می‌توانند شامل محدودیت‌هایی باشند که بر فیلم‌ها و سینما اعمال می‌شوند؛ پس از گذر زمان این محدودیت‌ها کنار می‌روند و خود را در زمان اکران نشان می‌دهند. این محدودیت‌ها به شکل‌های مختلفی بازنمایی می‌شوند؛ برای مثال از سوی نهاد قدرتمندی فیلم از اکران بازداشته یا رفع توقیف می‌شود. برای نمونه، فیلم **به رنگ ارغوان** (۱۳۸۴) پروانه نمایش دریافت نکرد و پنج سال بعد اکران شد. در زمان اکران، تبلیغات فیلم هم از این حاشیه سخن گفت که پس از پنج سال فیلم به روی پرده خواهد رفت و مخاطب پیش‌فرض‌های مختلفی از آن داشت که از محدودیت‌های فیلم در ذهن خود ساخته بود. این حد و مرزها همیشه از سوی نهاد قدرت تعیین نمی‌شوند و عوامل دیگری نیز ممکن است به چنین محدودیت‌هایی منجر شوند؛ مانند پیشرفت فناوری. فیلم **دوئل** (۱۳۸۰) اولین فیلم ایرانی بود که از صدای دالبی دیجیتال^{۶۲} استفاده می‌کرد و حواشی فیلم مربوط به نوع صدای فیلم می‌شد و خود همین برون‌متن به پیرامنی برای فیلم تبدیل شده بود. از سوی دیگر، برخی از سالن‌های سینمای ایران توانایی‌های لازم برای به اجرا درآوردن چنین صدایی را نداشتند و خود این مسئله سبب می‌شد برخی تماشاگران تماشای آن را در چند سالن سینما پی گیرند و این امر نیز در رابطه پیرامنی با متن اصلی قرار گیرد.

۴-۱-۳. پیرامتن سازمانی

پیرامتن‌های سازمانی روابطی هستند که متن را در آستانه بازخوانش قرار می‌دهند. این مناسبات پیرامنی آستانه‌ای از خوانش‌های متفاوت و حتی خلق معنای جدید از متن را پیش‌روی خوانشگر قرار می‌دهند. این پیرامتن‌ها عبارت‌اند از: مصاحبه‌های پس از اکران (به این دلیل که مؤلف نخواستند موضوعی را در زمان اکران فیلم مشخص

کند)، نسخه‌های دیگری از فیلم، نگارش نقدهایی به‌عنوان بازخوانش متن پس از گذر زمان از فیلمی خاص و درنهایت انگاره‌هایی از فیلم که در هر فضایی همراه خوانشگر باشند و حتی به تماشای مجدد فیلم منجر شوند.

اگر بخواهیم مثالی را درمورد نسخه‌های مختلفی از یک فیلم در دهه‌های مرتبط با پژوهش حاضر بیاوریم، باید به فیلم *شمعی در باد* (۱۳۸۲) اشاره کنیم که نسخه‌ی اکران‌شده آن با ممیزی بسیاری و با حذف یک شخصیت همراه بود. در صورتی که نسخه بدون اصلاحیه پس از مدتی به‌صورت لوح فشرده وارد بازار شد و خود این نسخه در رابطه آستانه بینامتنی قرار گرفت. درمورد بازخوانش فیلم شاید بهترین مثال *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۹۰) باشد که باوجود موفقیت‌های آن در معتبرترین رویدادهای سینمایی از جمله گلدن گلوب^{۶۲} و اسکار^{۶۳}، خوانش‌ها تحت تأثیر قرار گرفتند و خود موفقیت‌های فیلم فضای آستانه‌ای به‌وجود آورد. برخی که *جدایی نادر از سیمین* را در زمان اکرانش ضعیف می‌پنداشتند، از موضع خود به‌نحوی عقب‌نشینی کردند یا دیگر به بیان عقایدشان پرداختند. برخی منتقدان نیز فیلم را مورد بازخوانی قرار دادند. سرانجام، منتقدان دیگری نیز بودند که ریشه مسائل سیاسی در فیلم (همچون جاناناتان رزنام) برای بردن این همه جوایز را تحلیل کردند؛ تمام این روابط در فضای پیرامنی متن اصلی قرار دارند.

آخرین نوع پیرامتن پس‌زمانی، انگاره‌های مخاطب از شخصیت، نقل قول، سکانس یا هرچیزی است که با او از فیلم همراه می‌شود. مخاطب ممکن است با شخصیت فیلم زندگی کند یا دیالوگ‌هایی از فیلم را مدام تکرار کند. علاقه مخاطب به فیلم به پیرامنی تبدیل می‌شود که مخاطب بار دیگر به تماشای آن فیلم می‌نشیند. یکی دیگر از این انگاره‌ها که در سینمای ایران ممکن است مخاطب را وارد فضای دیگری غیر از فیلم کند، فیلم *سعادت‌آباد* (۱۳۹۰) است که نام یک خیابان - و محله - در تهران است. در تبلیغات این فیلم هم‌زمان از تابلوی خیابان سعادت‌آباد به همان صورت فلش استفاده کرده و در کنارش با قلم کوچک‌تر نوشته شده بود: «به‌زودی در این سینما: سعادت‌آباد» و در زمان اکران، کلمه «به‌زودی» حذف شد. این پیرامتن که پیش‌زمانی و

هم‌زمانی بود، پس از فیلم نیز ممکن است با مخاطب همراه باشد و هرگاه این تابلو را در شهر ببیند، به یاد فیلم *سعادت آباد* بیفتد.

همان‌طور که روشن است، روابط پیرامتنی پیچیده‌تر و بیشتر از روابط ابرمتنی هستند و در دل خود روابط مختلفی را جای می‌دهند. برای سهولت آشنایی با این روابط می‌توان از طرح‌واره زیر استفاده کرد:



شکل ۲: طرح‌واره روابط پیرامتنی در سینمای ایران

۵. نتیجه‌گیری

متن‌ها همواره یکدیگر را فرامی‌خوانند و متنِ فیلمی نیز از این قاعده مستثنا نیست. در این مقاله، برای تحلیل تعامل متن‌های فیلمی با یکدیگر در سینمای ایران به دنبال مناسبات شاخص ابرمتنی و پیرامتنی در دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ بوده‌ایم. هر تعامل و رابطه موجود میان متن‌های مختلف سازکاری مخصوص خود دارد. رابطه تعامل متن‌ها در ابرمتنیت بر هم‌حضور استوار نیست؛ بلکه مبتنی بر برگرفتنی است. ابرمتن پس از برگرفتنی‌های خود-بی‌آنکه تأثیر مهمی بر جای گذارد- متن پیشین را فرامی‌خواند و رابطه آن‌همانی (یا در برگرفتنی از پیش‌متن) برخی خصوصیات آن را دگرگون می‌کند و رابطه تراگونگی شکل می‌گیرد.

در سوی دیگر، برگرفتنی ممکن است به صورت برداشت‌های متوالی از یک متن تا یک شخصیت، تیپ یا شمایل سینمایی به‌مثابه رابطه بازبرداشت تلقی شود. در دیگر گونه‌ها می‌توان در تعامل متن‌ها در رابطه ابرمتنی، به بازسازی متن فیلمی دیگر یا مجموعه و ساگا اشاره کرد. سازکار پیرامتن‌ها در سینما در رابطه با زمان اکران فیلم شکل می‌گیرد. بهترین آستانه برای رابطه دو متن سینمایی رابطه زمانی در اکران، در پیش از اکران، هم‌زمان با اکران (تبلیغات فیلم، محدودیت‌ها و حواشی، پیش‌گفتارها،

عنوان‌بندی، خودپیرامنتی، سکانس پیرامنتی و رسانه‌ها) و پس از اکران است. دو طرح‌واره‌ای که در متن مقاله آمد، مشخص می‌کند این روابط می‌توانند شکل‌های مختلف تعامل متنی را نشان دهند. شناخت این روابط آشکار می‌کنند که روابط بینامنتی فارغ از مفاهیم در تعامل متن‌ها، شکل‌ها و روش‌های خاصی نیز شکل می‌گیرند که ممکن است آن مفاهیم را تکمیل و یا حتی دگرگون کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. intertextuality
2. hypertextuality
3. metatextuality
4. architextuality
5. paratextuality
6. hypertextual relation
7. paratextual relation
8. Umberto Eco
۹. بازبرداشت، بازسازی، مجموعه، حکایت (ساگا) و گفت‌وگوی بینامنتی. برای مطالعه توضیح هر یک رجوع کنید به: رحیمی جعفری، ۱۳۹۰: ۴۶-۴۷ و ۷۴-۷۵؛ Eco, 1997: 18-21.
۱۰. رویکرد ژنت در ترامنتیت به‌گونه‌ای است که خوانش متون را آسان می‌کند و همین امر این پژوهش را مورد استقبال بیشتری - به‌ویژه در نقدهای نشریات مختلف و غیرعلمی - قرار داده است. مطالعات ترامنتی در ایران نیز کم‌وبیش شناخته شده است. نامورمطلق (۱۳۸۶: ۸۳-۹۸) در مقاله‌ای مروری با نام «ترامنتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» به‌طور کامل ترامنتیت و پنج قسم آن را توضیح داده است. حتی در گروه‌های ادبیات کشورهای عربی نیز مقالات مختلفی درمورد ترامنتیت نوشته شده است که می‌توان به مقاله «ترامنتیت و احضار یک روایت سنتی مؤثر» نوشته دکتر عبدالرحمن محمد الوهابی (۱۴۳۰: ۳۹۷-۴۲۹) اشاره کرد که به دو متن ادبی یکی نمایشنامه‌ای مدرن به نام «حمزة العرب» و دیگری یک قصه عامیانه سنتی به نام «حمزة الپهلوان» پرداخته است.

11. *Play It Again, Sam* (1972)
12. Herbert Ross
13. Nigel Morris
14. Steven Spielberg
15. *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*
16. Tina Hansen
17. *Saw*
18. *Halloween* (1978)
19. *Friends*

۲۰. «فرداستان (metafiction) عنوانی است که به نوشته‌ای داستانی داده می‌شود که خودآگاهانه و نظام‌مند به جایگاهش به‌عنوان یک مصنوع توجه نشان می‌دهد تا پرسش‌هایی را دربارهٔ رابطهٔ داستان و واقعیت مطرح کند. [...] چیزی که نه‌تنها این نقل‌قول‌ها، بلکه همهٔ نویسندگان بسیار متفاوت را به هم ربط می‌دهد که می‌توان در شکلی گسترده آن‌ها را "فرداستان" نامید. این‌گونه است که همگی نظریه‌ای از داستان را از طریق عمل نوشتن داستان بررسی می‌کنند.» (ساسانی، ۱۳۸۴: ۳۹-۵۵).

21. Patricia Waugh

22. *Palimpsests*

۲۳. «منظور از هم‌حضوری صرفاً قرارگیری چند متن در کنار یکدیگر نیست که آن امر را می‌توان چندمتنی (multi-text) نامید و هر نمای سینمایی را می‌توان ترکیبی از چند متن نامید که در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و تعامل بینامتنی شکل نگرفته است؛ اما هم‌حضور می‌تواند حضور یک متن به‌طور کامل در متن دیگر یا تنها یک ارجاع نقل‌قولی یا بصری در سینما باشد. این مناسبت متن مفروض را وارد تعامل با متنی می‌کند تا معنای خاصی که مد نظر است حاصل شود.» (رحیمی جعفری، ۱۳۹۰: ۹۵).

24. *The Glass Menagerie* (1944)

25. Tennessee Williams

۲۶. نامورمطلق با ارجاع به ناتالی پیگی-گرو در مورد پاستیش می‌آورد: «واژه پاستیش تا اواخر قرن هجدهم وارد زبان فرانسه نشده بود و به‌وسیلهٔ قیاس با تقلیدهای استادان بزرگ که در نقاشی رایج بود، مورد استفاده قرار گرفت. پاستیش کردن، تغییر دادن یک متن خاص نیست؛ بلکه تقلید یک سبک است: انتخاب یک موضوع در تحقق چنین تقلیدی خنثی است.» (۱۳۸۶: ۹۶).

27. Scott Durham

28. *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999)

29. hip hop

30. Betty Boop cartoon

31. transforming hypertextual

32. *Franny and Zooey* (1961)

33. Jerome David Salinger

34. *News Week*

35. *Crime and Punishment* (1866)

36. Fyodor Dostoyevsky

37. Raskolnikov

38. *Calendar* (1993)

39. Atom Egoyan

40. *Trust* (1990)

41. Hal Hartley

42. *Vredens Dag (Day of Wrath)* (1943)

43. Carl Theodor Dreyer

۴۴. نسخه انگلیسی زبان شب آمریکایی (1973 / *La Nuit Américaine*) با نام روز برای شب (Day for Night) شناخته می‌شود.

45. 8 ½ (1963)
 46. Federico Fellini
 47. *Tôkyô Monogatari* (Tokyo Story) (1953)
 48. Yasujirô Ozu
 49. Rosellini

۵۰. رجوع کنید به: Elena, 2005: 15.

۵۱. پس از شکایت تهیه‌کننده *ورود آقایان ممنوع* و اینکه اواخر اکران *ورود آقایان ممنوع* با اوایل اکران *ورود زنده‌ها ممنوع* در یک زمان بود، برخی از تبلیغات *ورود زنده‌ها ممنوع* تغییر کرد.
 ۵۲. رحیمی جعفری در این زمینه آورده است: «تفاوت حکایت (ساگا) با مجموعه در این است که ساگاها از یک خانواده هستند و شخصیت اصلی در آن سنش بیشتر از قبل و زمانی سپری شده است.» (۱۳۹۰: ۴۷). او (همان، ۷۴-۷۵) اضافه می‌کند «ساگا» در مورد داستان‌های دنباله‌داری است که شخصیت‌های اصلی وارد برهه دیگری از زندگی شده‌اند؛ برای مثال سری *گرگ و میش* (*Twilight*/۲۰۰۸-۲۰۱۲) در قسمت دوم خود که عنوان ساگا (*The Twilight Saga*) را هم در کنار خود می‌بیند، بلا سوان- شخصیتی با بازی کریستین استوارت- وارد برهه دیگری از زندگی می‌شود و مانند سری فیلم‌های *مرد آهنی* (*Iron Man*/۲۰۰۸-۲۰۱۳) نیست که تونی استارک در همان شمایل تنها به دنبال ماجراجویی‌های تازه باشد و مخاطب فقط نبردهای مختلفش را مشاهده کند. به این ترتیب، سری *گرگ و میش* «ساگا» و سری *مرد آهنی* «مجموعه» است.

53. Paratexts: Thresholds of Interpretation

۵۴. مجید رحیمی جعفری انواعی از عنوان‌بندی‌های آغازین فیلم را معرفی کرده است که برای آشنایی با آن‌ها رجوع کنید به:

<http://academyhonar.com/analysis/cinema-iran/1105-titraj.html>

۵۵. ژنت در فرامتنیت روابط تفسیری متون را نسبت به دیگر متون مورد توجه قرار می‌دهد. او در این مورد می‌گوید: «سومین گونه استعلائی متنی که من آن را فرامتنیت می‌خوانم، رابطه‌ای است که اغلب به آن تفسیر می‌گویند و به موجب آن متنی مفروض با متن دیگر به گونه‌ای مرتبط می‌شود که متن مفروض لزوماً بدون ذکر کردن (بدون احضار) و درحقیقت حتی بدون نام بردن از آن متن دیگر سخن می‌گوید.» (Genette, 1997a: 4).

۵۶. سرمتنیت وارد تفسیر رابطه یک متن با سبک و زبردسته آن خواهد شد که این رابطه می‌تواند کاملاً خاموش و منفصل پی گرفته شود. سرمتنیت به رابطه اثر با گونه‌ای که به آن تعلق دارد می‌پردازد. به همین ترتیب، ژنت (1-7: 1992) در آغاز کتاب *سرمتنیت* موضوع گونه و اثر را از مباحث کهن بوطیقا می‌پندارد و به دسته‌بندی نخست در این زمینه اشاره می‌کند؛ دسته‌بندی‌ای که ارسطو ارائه

کرده است: درام (تراژدی، کمدی)، حماسی و غنایی. او این سه را برحسب ارجاعات مجزا کرده است. این اقسام به دلیل فرض تقلید از الگوهای ژانری، سرمتن هستند.
۵۷. برای تحلیل عنوان‌بندی این فیلم رجوع کنید به: نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۹۵-۲۵۱.

58. sequence

59. cold open

۶۰. منتقدان این سکانس‌ها را که از ویژگی‌های سینمای کیارستمی هستند، «سکانس ماشین» نام نهاده‌اند.

61. dolby digital

62. Golden Globe

63. Oscar

منابع

- آفرین، فریده و امیرعلی نجومیان (۱۳۸۹). *خوانشی پساساختارگرا از آثار عباس کیارستمی مجموعه نظریه و نقد ۴*. تهران: علم.
- استم، رابرت (۱۳۸۶). «از متن تا بینامتن». ترجمه فرهاد ساسانی در *درآمدی بر نظریه فیلم*. به کوشش احسان نوروزی. تهران: سوره مهر. صص ۲۲۹-۲۴۱.
- رحیمی جعفری، مجید (۱۳۹۰). *تحلیل روابط بینامتنی در سینمای دو دهه اخیر ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه تربیت مدرس.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴). «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن». *زبان و زبان‌شناسی: مجله انجمن زبان‌شناسی ایران*. س ۱. ش ۲. صص ۳۹-۵۵.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۵). «پیرامنتیت یا متن‌های ماهواره‌ای» در *مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. به اهتمام حمیدرضا شعیری. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر. صص ۱۹۵-۲۱۲.
- _____ (۱۳۸۶). «ترامنتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه علوم انسانی*. ش ۵۶. صص ۸۳-۹۸.
- _____ (۱۳۸۸). «روایت چند پیش‌متنی فیلمی: بررسی گونه روابطی فیلم ماهی بزرگ و قلب جوهری» در *مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما. به کوشش منیژه کنگرانی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». صص ۳۰۹-۳۲۶.

- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۸). «ترامنتیت و نشانه‌شناسی عنوان‌بندی آغازین فیلم» در *مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما. به کوشش منیژه کنگرانی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». صص ۲۵۱-۲۹۵.
- وهابی، عبدالرحمن محمد (۱۴۳۰). «التحویله و استدعاء الموروث الحکائی للسرود المعاصر». *مجله الملک عبدالعزیز: الآداب و العلوم الإنسانیة*. م ۱۷. ع ۱. صص ۳۹۷-۴۲۹.
- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Durham, Scott (2009). "Fredric Jameson" in Felicity Colman (Ed.). *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Uk, McGill-Queens University Press.
- Eco, Umberto (1997). *Reading Eco: An Anthology Advances in Semiotics*. Rocco Capozzi (Ed.). Indiana University Press.
- Elena, Alberto (2005). "The Cinema of Abbas Kiarostami". Belinda Coobes. British Library Cataloguing in Publication.
- Genette, Gérard (1992). *Architextuality*. Jane E. Lewin (Tr.). University of California Press.
- _____ (1997a). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky (Trs.). Gerald Prince (Fwd.). US. University of Nebraska Press.
- _____ (1997b). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Jane E. Lewin (Tr.). Cambridge University Press.
- Hansen, Tina (2003). "Intertextuality in Scream Trilogy" in <http://www.scribd.com/doc/30085398/Intertextuality-in-the-Scream-Trilogy>.
- Morris, Nigel (2007). *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. UK. Wallflower Press.