بینامتنیت
پیشینه و سینه‌ی نقد بینامتنی

فرهاد ساسانی

Intertexuality
asrt and Present Developments of Intertextual Criticism

۱. پیشینه

عرف و عادت انیرانی این شده است که هر موضوع و مبحثی را با دنیای هلنی و میراث‌خوارش، غرب جدید، آغاز کنند؛ حال آن‌که در آغاز چنین نبوده است و این بسته‌بندی شیک و زیبای دنیای «تولید کالاهای علمی» است که همه‌ی دانسته‌ها را به شکل مواد خام می‌گیرد و پس از پردازش با نشان و مارکی خاص به فرآورندگان اصلی می‌فروشد.

در مورد مبحث بینامتنیت نیز چنین برخورد شده که گویی اندیشه‌ای کاملاً نو به یک‌باره بیرون جهیده است. درحالی که اگر نیک بنگریم، تفکر ارجاعات بینامتنی را در همه‌جا و ازجمله در

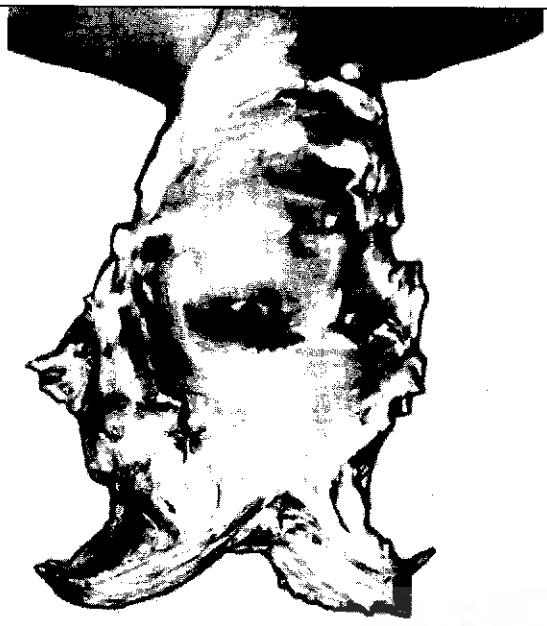
مطالعات نقد ادبی و زبانی خودمان با نام‌ها و مفهوم‌های متفاوت می بینیم: تلمیح، انتحال، شأن نزول، اسباب نزول، مقام، مقال؛ شیوه‌ی روایت تودرتو یا متن درمتن شرقی و ایرانی؛ نقش احادیث، اخبار، روایات، نصرانیات و اسرائیلیات در تفسیر قرآن و غیره. در ادامه، به برخی از آن‌ها خواهم پرداخت.

بااین وجود، احتمالاً نخستین بار، ژولیا کریستوا در دهه‌ی ۱۹۶۰ در ترجمه‌ی تعبیر میخائیل میخائیلوویچ باختین از «منطق گفت‌وگویی» (dialogism)، که او آن را در دهه‌ی ۱۹۳۰ ابداع کرده بود، اصطلاح intertextualit (بینامتنیت) را به‌کار برد. البته این بدان معنی نیست که او برای نخستین بار چنین مفهومی را ارائه کرده است. صفوی (۱۳۷۶:۱۲۷۶) می نویسد که اصطلاح «مناسبات بینامتنی» را نخستین بار صورت گرایان روس، به‌ویژه ویکتور اشکلوفسکی در مقاله‌ی «هنر به مثابه‌ی تمهید»، متأثر از منطق مکالمه یا منطق گفت‌وگویی باختین مطرح کردند. به گفته‌ی اشکلوفسکی، «میان تمامی تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متنی ادبی از متنی دیگر می گیرد، مهم‌ترین است» (به نقل از همان‌جا). منطق گفت‌وگویی به رابطه‌ی ضروری هر پاره گفتاری با پاره گفتارهای دیگر اطلاق می شود. از نظر باختین، هر پاره گفتاری می تواند به هر «مجموعه‌ای از نشانه‌ها»، خواه یک گفته، شعر، ترانه، نمایش و خواه یک فیلم، اشاره کند. درواقع، هر متنی محل تقاطع متون دیگر است. (برای مثال، رک باختین ۱۹۸۱)

رابرت استم۱ (۲۰۰۰:۲۰۱) تعبیر میشل اکم دومونتنی از این که «کتاب‌های بیش‌تری درباره‌ی کتاب‌های دیگر نوشته می شود تا درباره‌ی موضوعات دیگر» و تعبیر تی.اس. الیوت از «سنت و استعداد فردی» را تلویحاً اشاره به مسئله‌ی بینامتنیت می انگارد؛ اگرچه آن‌ها هیچ اشاره‌ای به این واژه نکرده‌اند.

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

> نظریه‌پردازان امروزین متن‌ها را، خواه ادبی خواه غیرادبی، فاقد هر نوع معنای مستقل می دانند. متن‌ها چیزی‌اند که نظریه‌پردازان اکنون آن‌ها را بینامتنی می دانند. آنان ادعا



> می کنند کنش خواندن در شبکه‌ای از روابط متنی فرو می غلتد. تفسیرکردن یک متن و کشف معنا یا معناهای آن ردیابیِ این روابط است. بنابراین، خواندن به فرآیند حرکت میان متن‌ها و معنا به چیزی تبدیل می شود که بین یک متن و تمام متن‌ها دیگری که به آن‌ها ارجاع می دهد و ربط پیدا می کند وجود داشته، و از متن مستقل بیرون و وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می شود. (۱:۲۰۰۰، ترجمه از نگارنده است)۲

بااین حال، اگر بخواهیم به این شکل به موضوع بپردازیم، می توانیم در فرهنگ ایرانی موارد مشابه بسیار زیادی برای تعبیر بینامتنیت پیدا کنیم؛ اگرچه ممکن است با نام‌ها و تعبیرهای دیگری به‌کار رفته باشد.۳ از آن جمله می توان به تعابیری چون «حاشیه‌نویسی» یا «تحشیه» اشاره کرد. همچنین در تفسیر قرآن، می توان مطالبی همچون احادیث، روایات و سیره‌ی پیامبر(ص) و امامان(ع) را بینامتن‌های قرآن و تفسیر آن دانست. تفسیر متون غیردینی ابتدا عمدتاً به حاشیه‌نویسی بر کتاب‌ها و رسالات و یا شرح و بسط آن‌ها در کتاب یا کتابچه‌ای مستقل اختصاص داشت. دهخدا در **لغت‌نامه** (ج۶، صص ۸۵۱۴.۱۵) می نویسد تا پیش

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

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

در برخی متون، از بافت متنی با عنوان متن مجاور یا هم متن (co-text) یاد کرده‌اند. ازجمله براون و یول (۱۹۸۳:۴۶)، به پیروی از مایکل هیلدی، از این اصطلاح برای اشاره به متن مجاور عبارتی استفاده می‌کنند که مورد تفسیر قرار می‌گیرد. این متن مجاور (هم‌متن یا بافت متنی) یا به تعبیر نگارنده «بافتار۴»، با بافت فیزیکی محیط بر متن متفاوت است و اجسام، افراد و دیگر عناصر مؤثر در تولید و تفسیر متن را در برنمی‌گیرد. درواقع، می‌توان به تعبیر کرستن ملمکیار (۱۹۹۱:۴۷۱)، «هم‌متن» را مابقی متن نامید؛ در مقابل بافت (context) که به‌معنی موقعیتی است که متن در آن به کار رفته است. البته گاه برخی از اندیشمندان از اصطلاح context برای اشاره به بافت متنی استفاده کرده‌اند؛ از جمله مُستَنصر میر (۱۹۹۳)، اما بهتر است از این اصطلاح برای اشاره به بافت موقعیتی یا زمانی ـ مکانی استفاده کرد. گفتنی است مالینوسکی (۱۹۲۳) اصطلاح «بافت موقعیتی» را برای آن به کار می‌برد. باختین (۱۹۳۷:۳۸، ترجمه‌ی انگلیسی ۱۹۸۱) نیز تعبیر مشابهی را به کار برده است: او تعبیر «زمان‌مکان» (chronotope) را در مقاله‌ی «صورت‌های زمان و زمان‌مکان در رُمان» معرفی می‌کند. باختین زمان و مکان را در رُمان ذاتاً به هم پیوسته می‌انگارد، زیرا زمان‌مکان «به زمان در مکان مادیت می‌بخشد». (به نقل از رابرت استم، ۲۰۰۰:۲۰۴)

شایان ذکر است این بار نیز این تعبیر برای نخستین بار توسط یک اروپایی مطرح نشده است، زیرا توجه برخی مفسران قرآن به بافت موقعیتی یا به تعبیر آن‌ها، «شأن نزول» یا «اسباب نزول» را می‌توانیم از ابتدای نزج گرفتن تفسیر قرآن به‌وضوح مشاهده کنیم. درواقع، در تفسیر قرآن، تلاش می‌شود رخداد تاریخیِ مربوط به متن بازسازی یا «بافت‌سازی» شود تا متن در پرتو فرهنگ همان زمان و نزدیک‌تر به نیت مؤلف، تفسیر گردد.

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

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

جلال‌الدین سیوطی (۸۴۹۹۱۱ ق) در **الاتقان فی علوم القرآن** (۱۹۷۴)، به مشخصه‌ی دیگری از سبک قرآنی باعنوان «اقتباس» (یعنی مقابله به مثل) اشاره می‌کند که نشانگر مناسبات متنی میان اجزای قرآن است (به نقل از عبدالحلیم ۱۳۸:۳۲۷). او در این کتاب در فصل ۷۸ (نوع)، چنین می‌آورد:

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

دیگر روشن است، و هر چه در جایی مختصر باشد، در جای دیگر بسط یافته است. (اتقان، ترجمه‌ی فارسی، ج۲، ص۵۵۷)

اما خرمشاهی (۱۳۷۴) معتقد است این تعبیر مشابه سخن ابن تیمیه (۶۶۱.۷۲۸ق) در کتاب کوچک **مقدمه فی اصول التفسیر** است.

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

کتاب خدا که بدان راه حق را می‌بینید و بدان از حق سخن می‌گویید و بدان حق را می‌شنوید... بعض آن بعض دیگر را تفسیر کند و پاره‌ای بر پاره‌ی دیگر گواهی دهد. (ترجمه‌ی سیدجعفر شهیدی، ص۱۳۲)

این سخن مبنای گونه‌ای از تفسیر قرآن به نام تفسیر «قرآن با قرآن» است که باید به تمام آیه‌های «نظیره» (یعنی مرتبط با موضوع آیه‌ی مورد تفسیر) رجوع کرد. در این مورد نیز این آیات نظیره درواقع بینامتن‌های آیه‌ی موردنظر را تشکیل می‌دهند. در این روش، هر بخش از قرآن با توجه به بخش‌های دیگری از آن که به همان مسئله می‌پردازند، تفسیر می‌شود. به عبارت بهتر، **متن خود را تفسیر می‌کند**. خرمشاهی (۱۳۷۴:۶۸۲) می‌نویسد پیامبر(ص) در تفسیر قرآن از قاعده‌ی «فهم قرآن با قرآن»، یا همان متن با متن استفاده می‌کرد و به دو نمونه اشاره می‌کند (صص ۶۸۳.۷) که در این جا مجال پرداختن به آن‌ها نیست. او به آیه‌ی ۷ سوره‌ی آل‌عمران (۳) اشاره می‌کند: «... بعضی از آیه‌ها محکمات اند و این آیه‌ها ام الکتاب‌اند، و بعضی آیه‌ها متشابه‌اند...» (ص۶۸۲). سپس می‌افزاید: «در **قرآن** هم این معنا هست که بعضی از آیات، یعنی محکمات، اساسی و در حکم کلید فهم بعضی دیگر از آیات، یعنی متشابهات است.»

گرچه استفاده از این روش را در کارهای مفسران مختلف نیز می‌بینیم، اما به‌طور آشکار این شیوه را علامه طباطبایی به‌کار برده و از آن یاد کرده است چون او اصولاً معتقد به تفسیر قرآن با قرآن یا به تعبیری، متن با متن است (رک مقدمه‌ی **تفسیر المیزان**، ج۱، صص ۱.۱۴). وی در تأیید روش خود از خبر «القرآن یفسّرُ بعضه بعضاً» [«بخش‌هایی از قرآن روشن‌گر یا تفسیرگر بخش‌هایی دیگر است»] و نیز از آیه‌ی ۸۹ سوره‌ی نحل(۱۶) استفاده می‌کند: «... و نَزّلنا علیکَ الکتابَ تبیاناً لکُلِّ شَیء...»؛ [«... وَ ما قرآنَ را کهٔ بیان کننده‌ی هر چیز است... بر تو نازل کردیم...»].

با این حال، میر (۱۹۹۳) پیشگامان دیگری را نیز در زمینه‌ی استفاده از این روش برمی‌شمرد. البته او از این روش با عنوان «اندیشه‌ی سوره به مثابه‌ی واحد» (sura as unities) یاد می‌کند. میر (همان، ص۲۱۷) این رویکرد را تحلیلی- ترکیبی معرفی می‌کند، زیرا تمام مفسران در این رویکرد، نخست هر سوره را به چند بخش تجزیه می‌کنند و سپس می‌کوشند آن‌ها را به هم

پیوند دهند.

بدرالدین ابوعبدالله محمدبن بهادر زرکشی (۷۴۵۹۴ق) در **البرهان فی علوم القرآن** (؟۱۳۹۱/۱۹۷۲)، فصلی را به این موضوع اختصاص داده و با عنوان «علم مناسبت» به بررسی «مناسبت‌ها» پرداخته است. وی (ص۱۷۵) می‌نویسد: «گفته‌اند که بهترین شیوه‌های تفسیر، تفسیر قرآن با قرآن است؛ زیرا آن‌چه در جایی مختصر باشد، در جایی دیگر مبسوط آمده است» (ترجمه از خرمشاهی، ۱۳۷۴:۶۸۲). زرکشی ازجمله دیگر کسانی که به این موضوع پرداخته‌اند، از عبدالله جعفربن زبیر (استاد ابوحیّان)، ابوبکر بن عربی، ابوبکر نیشابوری و فخرالدین رازی یاد کرده است. (در مورد زرکشی، همچنین رک نصر حامد ابوزید، ۱۳۸۰:۲۷۲،۶۶)

رازی بر این باور است که قرآن مملو از ریزعنوان‌های مختلف است و به همین دلیل او به پیوندهای بین آیات می‌پردازد. البته میر (۱۹۹۳:۲۱۲) «مناسبت» موردنظر رازی را خطی ـ اتمی می‌داند: یک آیه با آیه‌ی دیگر پیوند دارد و آیه‌ی بعدی با آیه‌ی سوم و الی آخر. (این دیدگاه شبیه «شباهت خانوادگی» یا «هم‌خانوادگی» ویتگنشتاین است.) در این نوع رویکرد به تفسیر، به نوعی به بینامتنیت یا به تعبیری «اقتساس» توجه می‌شود.

کسانی چون ابن‌تیمیه نیز از اصطلاح‌های «مناسبت» و «ربط» با تعبیری مشابه استفاده کرده‌اند. عبدالحلیم (۱۳۸۰:۳۲۷) پس از اشاره به سخنان ابن‌تیمیه و این سخن شاطبی که آیات قرآنی را فقط در پرتو فهم آیات یا سوره‌های دیگر می‌توان به شایستگی ادارک کرد (در **مقدمه التفسیر**)، اظهار می‌کند:

> ازاین‌رو، مفهوم کهن مناسبات درون‌متنی در مطالعات قرآنی، در حوزه‌ی زبان‌شناسی جدید، صبغه‌ی «بینامتنی» به خود می‌گیرد و آن عبارت است از وابستگی یک متن به متن دیگر. درواقع، در این جا متنی به متن دیگر ارجاع می‌یابد و متونی به متون پیشین استناد می‌ورزند. بینامتنی رابطه‌ای است میان دو متن یا بیش‌تر که بر خوانش متقابل متون تأثیر می‌گذارد.

می‌توان از اندیشمندان دیگری نیز نام برد که اساساً مبنای شیوه‌ی داستان‌نویسی ایرانی و به شکلی عام‌تر، شرقی را دُوری یا به تعبیری بینامتنی می‌دانند. ناصر ایرانی (۱۳۷۶) در بیان تفاوت ساختار ادبی قرآن با دیگر ساختارهای ادبی، آن را «ساختار آفتاب‌گونه» می‌نامد؛ چنان که قصد یا اندیشه‌ای مرکزی به صورت پنهان یا آشکار وجود دارد و پیرامون آن موارد زیادی قصد یا اندیشه‌ی پیرامونی بیان می‌شود. به این ترتیب، می‌توان گفت نوع ساختار به‌خودی‌خود بینامتنی است؛ این نوع متنیت نه ایستا و درون‌نگر، بلکه یک بینامتنیت است و پویا و برون‌نگر. (البته پیش از او، خرمشاهی در کتاب **ذهن و زبان حافظ** به این موضوع اشاره کرده است. علی محمد حق‌شناس (۱۳۷۱:۱۶۹،۱۹۱) نیز در نقد این کتاب از این موضوع با عبارت «روساخت گسسته» و «ژرف‌ساخت دوری/دایره‌ای» یاد کرده است.) منوچهر یاری (۱۳۸۰) نیز در مقایسه‌ی شیوه‌ی نمایش و روایت غربی با نوع شرقی و نیز تفسیر و تبیین **طعم گیلاس** (۱۳۷۵،۷۶) عباس کیارستمی، به ساختار «تودرتو» و «متل‌وار» اشاره می‌کند که در ایران (و حتی به شکلی مشابه در هند و چین) رایج بوده است. او می‌گوید

می توان این ساختار را در **منطق الطیر** عطار، **مثنوی** مولوی، **هزارویک شب**، **سندبادنامه**، **طوطی نامه**، و نیز متل هایی چون **خاله سوسکه**، **دویدم و دویم**، **موش دم‌بریده**، **شنگول و منگول**، **گنجشکک اشی مشی**، **یک بز نیم‌بز**، **سنگ و گردو**، **پیرزن و قاضی**، **بلبل سر گشته** و غیره مشاهده کرد.

به تعبیری دیگر، می توان گفت این نوع متون داستانی عملاً ساختار بینامتنی «آشکار» دارند، زیرا هر متن خود یک ابَرمتن است که زیرمتن های زیادی را دربرمی گیرد و معنای ابرمتن وابسته به زیرمتن ها است و معنای کامل تر زیرمتن ها نیز وابسته به دیگر زیرمتن ها و معنای «گشتالتی» و کلیِ ابرمتن است.

در مطالعات ادبیِ فارسی، با دو اصطلاح «تلمیح» و «انتحال»، که به ترتیب معادل allusion و plagiarism در نقد ادبی انگلیسی است، برمی خوریم که به‌نوعی ارجاعات بینامتنی به متون دیگرند و در تفسیر متن موردنظر، رجوع به آن ها حس می‌شود. البته مورد نخست ارجاع بینامتنی مثبت و مورد دوم گاه منفی تلقی می‌شود و نوعی سرقت (ادبی) به‌شمار می‌رود. هومن عباسپور (۱۳۷۶:۴۰۳) تلمیح را در لغت به معنی «اشاره کردن» و در بدیع، اشاره به قصه، شعر یا مثل و به‌علاوه اشاره به فرهنگ عامه و عقاید و آداب و رسوم و علوم قدیم می داند. در ادبیات فارسی، تلمیحات را به دو دسته‌ی ایرانی (اشاره به اسطوره‌ها و باروهای قومی، میتراباوری، زرتشتی گری و مانویت) و اسلامی (اشاره به قصه‌های قرآنی، احادیث، اخبار و روایات و در پی آن، آشنایی با فرهنگ سامی و کتاب مقدس) تقسیم کرده‌اند.

برای مثال، حافظ در بیت زیر، به نیروی مسیح(ع) در زنده‌کردن مردگان اشاره می کند:

مژده ای دل که مسیحا نفسی می آید
که ز انفاس خوشش بوی کسی می آید

در این جا، تفسیر و فهم معنای این شعر منوط به شناخت ماجرای دم مسیحایی و زنده‌کردن مردگان توسط عیسی(ع) است. در شعر شاملو، فراوان و به‌فور ارجاعات بینامتنی تاریخی به رخدادها، مکان ها، شخصیت ها و داستان ها را مشاهده می کنیم. برای نمونه، او در شعر «قصیده برای انسانِ ماهِ بهمن» از دفتر **قطع نامه** می سراید:

...
و تاریخی سرودند در حماسه‌ی سرخِ شعرشان
که در آن
پادشاهانِ خلق
با شیهه‌ی حماقت یک اسب
به سلطنت نرسیدند،
...

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

در شعر نو، علاوه بر این ها، به اسطوره‌های هندی، چینی و یونانی و یا حتی غرب معاصر نیز اشاره شده است. باز در شعرهای شاملو، فراوان می‌بینیم که به متن های رخدادی، داستانی، اسطوره‌ای، مکانی و شخصیتی به‌ویژه غربی اشاره می‌شود؛ ازجمله: به پاشنه‌ی آشیل در شعر «سرود ابراهیم در آتش» از دفتر **ابراهیم در آتش**؛ به هملت در شعر «هملت» از دفتر **مرثیه‌های خاک**؛ به سی زیف (اسطوره‌ی یونانی) در شعر «تنها...» از دفتر **هشتم**؛ و غیره.

عباسپور (۱۳۷۶:۴۰۴) «استفاده از تلمیح در آثار شاعران و نویسندگان را به‌طور کلی... ایجاد زبان شعری، اغراق، اشاره به حوادث تاریخی عصر، ایجاز در گفتار، معنی آفرینی، رمزپردازی و گاه فخرفروشی» می داند: «تلمیح از نظر ساخت، گفتار را به سمت ایجاز می برد و باعث می‌شود که معنای کلام شاعر یا نویسنده در ذهن شنونده یا خواننده ادامه یابد.»

ایجاز یا کمینه نگاری و کمینه گویی و معنی آفرینی از طریق تداوم معنی در ذهن خواننده را می توان یکی از نکات مهم در کاربرد تلمیح دانست، زیرا باعث تنوع تفسیری و خوانش های متکثر می‌شود. ازاین گذشته، تلمیح را می توان نوعی کمینه گرایی و مینیمالیسم داستانی نیز به حساب آورد. سیما داد (۱۳۷۵:۸۷) تلمیح را از نگاه منتقدان غربی چهارگونه می داند: ۱)اشاره به اشخاص و حوادث، ۲)اشاره به زندگی شخصی یا نام خود گوینده، ۳)تلمیح استعاری یا به‌عاریت گرفتن از دیگران و ۴) تلمیح تقلیدی.

اما سرقت ادبی را «انواع عاریت‌ها و اقتباس‌های شاعران و نویسندگان از یکدیگر» دانسته‌اند (محمدرضا ربیعیان، ۸۱۰:۱۳۷۶). ربیعیان (همان جا) از ابوالقاسم حسن‌بن بشر آمدی (متولد ۳۷۱ق) نقل می‌کند که می‌گوید: «یکی‌بودن محیط زندگی شاعران موجب می‌شود که در آثار ادبی شباهت‌هایی پیدا شود.» قاضی جرجانی (متولد ۳۶۲ق) و عبدالقاهر جرجانی (متولد ۴۷۱ق) نیز این نوع وام‌گیری‌ها را سرقت نمی‌پندارند. درواقع، این عمل معمولاً نوعی تأثیرپذیری طبیعی از گذشتگان و هم‌عصران است و نمی‌توان آن را سرقت دانست. ربیعیان (همان، صص ۸۱۰،۸۱۱) سرقت‌های ادبی را به ۱۰ نوع تقسیم می‌کند: ۱) نسخ، انتحال یا مُصالته که شاعر بدون تغییر لفظ یا معنی، شعر شاعر دیگری را به خودش نسبت می‌دهد؛ ۲) مسخ یا اغاره که شاعر معنی را حفظ می‌کند و تنها جای بعضی از واژه‌های شعر را تغییر می‌دهد؛ ۳) الِمام که شاعر مضمون شعر شاعری دیگر را می‌گیرد و در قالب عبارتی دیگر بیان می‌کند؛ ۴) نقل که شاعر لفظ یا مضمون شاعر دیگری را در موضوعی دیگر به کار می‌گیرد؛ ۵) سلخ که شاعر لفظ و معنی شاعر دیگری را با تغییر ترکیب واژه‌ها، به گونه‌ای دیگر عرضه می‌دارد؛ ۶) عقد یعنی منظوم‌کردن نثر یک نویسنده؛ ۷) حل که برعکس عقد، منثورکردن نظم یک شاعر است؛ ۸) ترجمه که عبارت است از استفاده از بیان ترجمه‌ی گفته‌ای به زبان دیگر؛ ۹) توارد که دیگر سرقت ادبی به شمار نمی‌رود و عبارت است از استفاده از یک معنی یکسان توسط دو یا چند نفر با الفاظی مشابه اما بدون آگاهی از یکدیگر و به شکلی مستقل؛ و ۱۰) ازخویش دزدی که در نقد اروپایی، به استفاده از معنای ابداعی به گونه‌های مختلف در اشعار مختلف یک شاعر گفته می‌شود.

همان‌گونه که هویدا است، در هر دو مورد تلمیح و سرقت‌های ادبی، به‌نوعی به متن، گفته، رخداد یا شخصی اشاره می‌شود و این همان تعبیر امروزی بینامتنیت و ارجاعات بینامتنی است.

۲ـ پسینه

حال بازمی‌گردیم به تعبیر امروزین از چنین «مناسبت»ها، پیوندها و «ربط»های «مقامی» میان یک متن با متون دیگر در خلال تفسیر گسترده‌تر و فهم بهتر آن متن.

روبر آلن دو بوگراند و ولفگانگ اولریش درسلر (۱۹۸۱) در کتاب **مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی متن** به هفت معیار مختلف «متنیت» یا متن‌بودن اشاره می‌کنند و به پیروی از سرل (۱۹۶۹)، این هفت معیار را «اصول سازنده» می‌نامند. معیار آخر و هفتم از اصول هفتگانه‌ی سازنده‌ی متنیت عبارت است از «بینامتنیت» که به عواملی بازمی‌گردد که باعث می‌شود یک متن به دانسته‌های مرتبط با خود یا متون پیشینی که خواننده با آن(ها) مواجه شده است، وابسته شود. برای مثال، ممکن است در جاده با تابلوی راهنمایی و رانندگی «سبقت آزاد» روبه‌رو شویم. متنیت این متن تا حدودی به متنی دیگر بازمی‌گردد که پیش‌تر در بخش خطرناک پیچ جاده‌ی باریک یا پل نصب شده و در آن آمده است: «سبقت ممنوع».

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

۱) بینامتنیت، با تعبیری محدودتر از کریسته وا، به‌عنوان «هم . حضور [حضور مشترک] مؤثر دو متن» به‌صورت نقل قول، انتحال یا سرقت ادبی و تلمیح. در این جا، متنی درون متنی دیگر حضور دارد.

۲) «پیرامتنیت» (paratextualit) که درون کلیت متن به رابطه‌ی میان خود متن و پیرامتن، یعنی پیام‌ها و شرح‌هایی فرعی که متن را دربرگرفته‌اند مانند دیباچه‌ها، تقدیم‌ها، تصاویر و حتی طراحی‌های پوشش یا جلیقه‌ی کتاب، یعنی عناصری از متن که دریافت آن‌ها از جانب مخاطب مهم است، اشاره دارد. رابرت استم (۲۰۰۰:۲۰۸) «فکرکردن درباره‌ی ارتباط چنین مقوله‌ای با فیلم» را دشوار می‌داند، اما «پوسترها، پیش‌بررسی‌ها، پیراهن‌های تبلیغاتی، تبلیغات تلویزیونی و حتی بازاریابی برای محصولات فرعی مانند اسباب‌بازی‌ها و مدل‌ها» را نوعی پیرامتن برای فیلم پیشنهاد می‌کند. گفتنی است نگارنده‌ی این سطور از چنین مواردی با عنوان «بافتار» متن یاد کرده است.

۳) «فرامتنیت»(metatextualit) شامل رابطه‌ی انتقادیِ میان یک متن و متنی دیگر، خواه از متنِ شرح‌داده‌شده آشکارا یاد شود، خواه فقط بی‌سروصدا به آن اشاره شود؛ شرحی که یک متن را به متنی دیگر ربط می‌دهد، بدون آن که لزوماً از آن یاد کند (ژنت ۱۹۹۷:۴الف). ژنت به‌عنوان نمونه، از رابطه‌ی میان کتاب **پدیدارشناسی ذهن** هگل (۱۸۰۷، ترجمه‌ی انگلیسی ۱۹۱۰) و متنی که پیوسته بدون اشاره‌ی آشکار به آن فرامی‌خواندش، یعنی **خواهرزاده‌ی شاخه** اثر دیده‌رو، یاد می‌کند.

۴) «سرمتنیت»(architextualit) به کل دسته‌بندی‌ها و مقوله‌های عام مانند انواع گفتمان‌ها، شیوه‌های بیان و ژانرهای ادبی اشاره دارد که تمام متن‌ها از آن‌ها نشأت می‌گیرند. سرمتنیت به این مسئله بازمی‌گردد که یک متن بخواهد در عنوانش خود را، مستقیم یا غیرمستقیم، شعر، مقاله، رُمان یا فیلم معرفی کند. برای مثال، فیلم **سفرهای سولیوان** (۱۹۴۱) ساخته‌ی پرستون استرجس یادآورِ داستان **سفرهای گالیور** سوئیفت است.

۵) «زبرمتنیت»(hypertextualit) به رابطه‌ی میان یک متن، که ژنت آن را «زبرمتن»(hypertext) می‌نامد، و متنی پیشین یا «زیرمتن»(hypotext) که در زبرمتن تغییراتی ایجاد می‌کند و آن را شرح و بسط می‌دهد، اشاره دارد. ژنت (۱۹۹۷الف۵) می‌نویسد:

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

برای مثال در ادبیات، زیرمتن‌های **انه‌اید** عبارت است از **اُدیسه** و **ایلیاد**، حال آن که زیرمتن‌های یولیسز جویس عبارت است از **اُدیسه** و **هملت**. همه‌ی متن‌ها در این مجموعه، درواقع مانند گشتارهایی بر متن‌های ازپیش‌موجود عمل می‌کنند و تغییراتی را در آن‌ها به وجود می‌آورند.

اومبرتو اکو (۱۹۹۷) زیبایی‌شناسی پسامدرن جدید را مبتنی بر تکرار و دوباره‌سازی می‌داند که معیارهای زیبایی‌شناسی را تغییر داده است. او پنج مقوله را معرفی می‌کند که براساس آن‌ها این تکرار انجام می‌گیرد. یکی از این مقوله‌ها بازبرداشت یا برداشت مجدد (retake) است که در مورد قصه‌های موفق اتفاق می‌افتد و شخصیت‌های آن بار دیگر در قصه‌ای دیگر بازآفرینی می‌شوند تا مشخص شود در پایان قصه‌ی اول چه بر سر آن‌ها آمده است. در این مورد، می‌توان به فیلم سه‌گانه‌ی **جیغ** اثر وس کریون در سال‌های ۱۹۹۶، ۱۹۹۷ و ۲۰۰۰ و دوگانه‌ی **نابودگر [ترمیناتور]** (۱۹۸۴) و **نابودگر ۲: روز داوری** (۱۹۹۱) اثر جیمز کامرون اشاره کرد.

مقوله‌ی دیگری که اکو مطرح می‌کند «گفت‌وگوی بینامتنی» یا «بینامتنیت» است که براساس آن، یک متن معین

مرشدآباد بنگال، سده‌ی هجدهم م. جوهرو رنگ روی کاغذ، موزه‌ی هنر آسیا، سانفرانسیسکو

متن های پیشین را فرامی خواند (همان، ص۲۱). او این مقوله را شامل انواع بسیار زیادی می داند که به چند مورد از آن ها، ازجمله موارد زیر، اشاره می کند. «آشنامایه» (topos) که انتظارات بینامتنی مخاطب است و براساس شناخت قبلی او از ژانر مربوطه و درنتیجه شخصیت ها، وضعیت ها، رخدادها، پیرنگ و عناصری از این دست به وجود می آید. این نوع شناخت «دائره المعارف بینامتنی» مخاطب را تشکیل می دهد. این «دانش بینامتنی» او باعث می شود بتواند اشارات مستقیم قصه یا فیلم ها را به دیگر قصه ها یا فیلم ها تشخیص دهد.

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

تینا هَنسن در مقاله ی «بینامتنیت در سه گانه ی جیغ»، این مقوله ی اکو را همان «فراداستان» پاتریشیا وو (Patricia Waugh) معرفی می کند:

> فراداستان لفظی است که به نوشته‌ای داستانی داده می شود که خودآگاهانه و نظام‌مند به جایگاهش به‌عنوان یک مصنوع توجه نشان می‌دهد تا پرسش هایی را درباره‌ی رابطه‌ی داستان و واقعیت مطرح کند. [...]چیزی که نه تنها این نقل قول ها، بلکه همه‌ی نویسندگان بسیار متفاوت را به هم ربط می دهد که می توان در شکلی گسترده آن ها را «فراداستانی» نامید، این است که همگی **نظریه**‌ای از داستان را از طریق **عملِ** نوشتن داستان بررسی می کنند. (به نقل از کاری ۱۹۹۵:۴۰)

هَنسن در تحلیل بینامتنی فیلم سه گانه‌ی **جیغ**، می کوشد از تقسیم بندی های مختلف ژنت و اکو برآیندی بگیرد و خود دسته بندی فراگیرتری ارائه دهد. او چهار مقوله‌ی بینامتنی را معرفی می کند: ۱) ارجاعات ژانری، ۲) ارجاعات به دیگر متون/فیلم ها که دانش بینامتنی اکو و بینامتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت و زبرمتنیت ژنت را شامل می شود؛ ۳) ارجاعات به دیگر انواع رسانه و ۴) ارجاعات به خود متنیت که همان فراداستان اکو یا وو است. برای مثال، در فیلم **جیغ**، آز سیدنی، یکی از زنان قهرمان فیلم، می پرسند چرا فیلم ترسناک را دوست ندارد و او به توصیف موضوع و خصوصیات فیلم های ترسناک می پردازد. این نمونه‌ای است از ارجاع به ژانر ترسناک. در صحنه های مهمانی پایانی، فیلم **هالووین** (به کارگردانی جان کارپنتر، ۱۹۷۸) بر روی صفحه‌ی تلویزیون در حال پخش است که ارجاعی است به متن یا فیلمی دیگر. در این فیلم، اشاره هایی به اینترنت، تلویزیون و سریال تلویزیونی **دوستان** می شود که این مقوله‌ی سوم را تشکیل می دهد. سرانجام، این که فیلم **جیغ** با اشاره به فیلم های ترسناک مختلف و دیگر شخصیت های این فیلم ها، به نوعی به شرح ساختار و چگونگی عملکرد فیلم های ترسناک و نیز خودش می پردازد که این نوعی کارکرد فرداستانی به تعبیر اکو و وو، و کارکرد فرازبانی به تعبیر باکوبسون است.

در مورد بینامتنیت، دیدگاه ها و نظرات دیگری نیز

وجود دارد که نظریه‌پردازان دیگر به بسط و شرح آن‌ها پرداخته‌اند؛ در این زمینه، می‌توان به گراهام آلن (۲۰۰۰، ترجمه‌ی فارسی، ۱۳۸۰) و دانیل چَندلر (**نشانه‌شناسی برای مبتدیان** بر روی اینترنت یا **نشانه شناسی: مبانی**) اشاره کرد.

نکته‌ی دیگری که ذکر آن ضروری می‌نماید، بروز متن‌های مَجازی، دیجیتال یا الکترونیک (بالقوه چندرسانه‌ای) است که دارای فرامتن‌ها (hypertexts) یا برون‌متن‌هایی‌اند که از طریق فراپیوندها یا برون‌پیوندهای درون متن، به متن‌ها دیگری با همان رسانه یا با رسانه‌ای دیگر (مثلاً صوتی، تصویری، صوتی ـ تصویری و غیره) ارتباط پیدا می‌کنند یا به تعبیری دیگر، به آن‌ها ارجاع می‌دهند. این گونه متون به‌خودی خود بینامتنی‌اند، منتها با این تفاوت که این خوانش‌گر است که تصمیم می‌گیرد اندازه و دامنه‌ی متن چقدر باشد: او با فشار بر روی برون‌پیوندها می‌تواند متن روبه‌رویش را بگسترد و با دنیای دیگری آشنا شود و از آن با دنیاها و دنیاهای دیگر (برای توضیح بیش‌تر، رک ساسانی ۱۳۸۲).

۳ـ چند نمونه

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

به هرترتیب، رویکردهای مختلفی به بررسی عوامل تأثیرگذار بر معنای متن وجود دارد که هر یک تقسیم‌بندی‌های خود را دارا است؛ مهم این است که تا حد امکان بتوان این عوامل معناساز را جامع‌تر و فراگیرتر بررسی کرد. یکی از این رویکردها نیز می‌تواند رویکرد بینامتنی باشد که همه‌ی این عوامل مختلف بافتی، بافتاری و فرهنگی را نوعی بینامتن در نظر می‌گیرد.

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

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

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

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

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

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

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

(برگرفته از پایگاه اینترنتی جشنواره‌ی فیلم تورینو)۵

دیگر مایه‌های آشنا یا آشنامایه‌های این فیلم اشاراتی است به ساختار فیلم فارسی. بازیگران اسطوره‌ای سینمایی ایران و نیز جهان نیز فرا یاد آورده می‌شوند: بهروز وثوقی، عزت‌الله انتظامی، اکبر عبدی، محمدعلی کشاورز، داریوش ارجمند، مهدی هاشمی، و نیز چارلی چاپلین... . نکته‌ی جالب این‌که شمار هنرپیشگان مرد و به‌ویژه هنرپیشگان مرد شاخص چشمگیر است و به‌نوعی تاریخ ایران و سینمای ایران را مردانه نشان می‌دهد. به فیلم‌هایی از تاریخ سینمای ایران اشاره می‌شود: **حاجی آقا آکتور سینما** (به کارگردانی آوانس اوگانیانس، ۱۳۱۱)، **دختر لُر** (به کارگردانی اردشیر ایرانی، ۱۳۱۲)، **قیصر** (به کارگردانی داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸)، **گاو** (به کارگردانی مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) سینمای ایران و برگ‌هایی از تاریخ ایران نیز مرور می‌شود: ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه که می‌توانند نماد زن‌بارگی و عیش‌طلبی حاکمان ایرانی باشند. یادی از خیال‌پردازی و عشق در فرهنگ ایرانی نیز می‌شود. شاید تاریخ سینمای ایران روندی مشابه تاریخ ایران داشته است!

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

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

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

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

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

۴. خاتمه

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

یادداشت‌ها

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

۲. کتاب گراهام آلن، با عنوان **بینامتنیت** توسط پیام یزدانجو ترجمه و توسط نشر مرکز به چاپ رسیده است. این نقل‌قول نیز در صفحه‌ی ۵ آن آمده است.

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

۴. «بافت موقعیتی» اشاره به زمان و مکان دارد، ولی پس‌زمینه‌ی بلافصلِ هر متنی را «بافت متنی» یا «بافتار» آن تشکیل می‌دهد. بافتار را می‌توان به‌طورکلی در زبان نسبت به متن اصلی پیشین‌تر دانست: چیزی که پیش‌تر ذکر شده است؛ گاه نیز حتی چیزی که سپس بیان می‌شود. می‌توانیم محل و موقعیت متن نوشتاری در کتاب و نشریه، متن‌های قبل و بعد از آن و نیز صحبت‌های قبل و بعد از یک متن گفتاری را «بافتار» آن متن بنامیم و کلیه‌ی متن‌های مرتبط پیشین با متنِ موردنظر را «بینامتن‌های» آن به‌شمار آوریم. به این ترتیب، قاب و حتی دیوار پس‌زمینه‌ی نقاشی را می‌توان بافتار آن انگاشت؛ یا در سینما رسانه‌ی پخش‌کننده‌ی فیلم، یعنی تلویزیون، پرده و یا نمایشگر و در نمایش، شاید شکل ظاهری سن و سالن و نه صحنه‌آرایی و دکور نمایش را بافتار آن پنداشت. برای توضیح بیش‌تر، رک ساسانی ۱۹۷:۱۹۳:۱۳۸۱.

5. http://www.torinofilmfest.ovg/LENG/dbonline.php?ID=1427.

۶. حارمجدّون نامی است که در **کتاب مقدس** (مکاشفه ۱۶:۱۶) آمده و به آوردگاه نهایی و سرنوشت‌ساز در نیروهای شرّ و خیر پیش از روز قیامت و رستاخیز اشاره دارد. «حار» در عبری به معنای کوه و «مجدّون» دشت مجدّون است.

کتابنامه

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

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

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

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

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

حسن، تمام، الفع «ال» عربیه، معها و نها و مبناها(قاهره، ۱۹۷۳).

حق شناس، علی محمد، **مقالات ادبی، زبان‌شناختی** (تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱).

خرمشاهی، بهاألدین، **ذهن و زبان حافظ** (تهران: نشر نو، ۱۳۶۱).

خرمشاهی، بهاألدین، «قرآن پژوهی»، در **قرآن کریم** (تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۴)، صص ۶۵۲.۹۴.

داد، سیما، **فرهنگ اصطلاحات ادبی** (تهران: انتشارات مروارید، چ۲: ۱۳۷۵).

دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه‌ی دهخدا**(تهران: دانشگاه تهران، دانشکده‌ی ادبیات فارسی و علوم انسانی: سازمان لغت‌نامه، ۱۳۳۷).

ربیعیان، محمدرضا، «سرقات ادبی»، در حسن انوشه (گردآورنده)، **فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی: دانشنامه‌ی ادب فارسی (۲)** (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، صص ۸۰۹.۸۱۱.

زرکشی، بدرالدین ابوعبدالله محمدبن بهادر؛ ویراسته‌ی محمد ابوالفضل ابراهیم، **البرهان فی علوم القرآن** (مصر، چ۲، ۱۳۹۱/۱۹۷۲؛ ۱۳۹۱/۱۹۷۲ ه‍.ق، ۴ جلد در ۲ مجلد).

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

ساسانی، فرهاد، «متن مجازی چندرسانه‌ای: گفتمان پیوستاری هنر ـ ناهنر»، **زیباشناخت** (۱۳۸۲) ۸:۱۹۹.۲۱۸.

سیدقطب (مصری)، **فی ضلال القرآن** (بیروت، ۱۳۹۳.۹۴/ ۱۹۷۳.۷۴، ۶جلد).

سیوطی، جلال الدین عبدالرحمان بن ابی بکر، **الاتقان فی علوم القرآن** (لاهور، ۱۹۷۴، ۲جلد، چاپ از روی نسخه‌ی قاهره)؛ ترجمه‌ی فارسی از مهدی حائری قزوینی و تصحیح محمد ابراهیم (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳)، در ۲ جلد.

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

طباطبایی، محمدحسین؛ ترجمه‌ی ناصر مکارم شیرازی، **تفسیر المیزان**، ج۱ (بی‌جا: بنیاد علمی و فکیر علامه طباطبایی، با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء، جلد۱، چ ۴: ۱۳۶۷).

عباسپور، هون، «تلمیح»، در حسن انوشه (گردآورنده)، فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی: دانشنامه‌ی ادب فارسی (۲) (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، صص ۴۰۳.۴۰۴.

عبدالحلیم، م‌اس؛ ترجمه‌ی ابوالفصل حرّی، «بافت و مناسبات بینامتنی»، **زیباشناخت** (۱۳۸۰) ۴:۳۲۵.۴۹.

علی(ع)، **نهج البلاغه**، ترجمه‌ی سیدجعفر شهیدی (تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸).

یاری، منوچهر، «ساختارشناسی روایت قصه‌ها و مثل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی»، در فرهاد ساسانی (گردآورنده)، **همکنش زبان و هنر** (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰) صص ۴۵.۶۸.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mir, Mostansir, "The *Sura* as a Unity: A Twentieth Century Development in Qur'ān Exegesis", in G. R. Hawting and Abdul-Kader A. Shareef (ed.), ***Approaches to the Qur'un*** (London and New York: Routledge, 1993), pp. 211-224.

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

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

Ziesing, Fabian, "A Detailed Reading of ***Pulp*** Fiction", in http://www.fabian.ziesing.de/pulp.html.