رویکرد انتقادی درباب خوانش میان‌متنی هنر در ایرانِ معاصر

سحر علی‌نژادمجیدی*
وحید شالی‌امینی**
هما ایرانی‌بهبهانی***
محمد ضیمران****

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۳/۱

چکیده

در نگاه به هنر معاصر، نیاز به وضعیت تکینگی اثر و تأکید بر یکتابودگی، در فضای نقد و تحلیل اثر، یا حداقل در مهم‌ترین اشکال و رویکردهای آن سیطره یافته و از نوعی سرگشتگیِ درونی نسبت به فهم خویشاوندی و ممانعت از توسعهٔ قلمرو میان‌متنی حکایت دارند. اما با ارجاع به فرایند میان‌متنی می‌توان نوعی طراحی را صورت‌بندی نمود که توأمان خودآیین و دگرآیین و پیوندخورده است؛ میان‌متنیت شکل‌گیری‌اش را مرهون اصطلاحی است که کریستوا برای هر نوع ارتباط میان متون بکاربست که محمل و مجالی برای دریافت و انتقال مفاهیم دنیای ذهنی مؤلف و مخاطب فراهم آورد و به پس‌زمینه‌ای برای کنش، رخداد و حرکت پیدرپی از ذهن‌ها به سوی هم (مؤلفان–مخاطبان) و از ذهن به عین (بازنمود اثر به‌مثابهٔ متن) بدل گردید.

در این پژوهش برآن بوده‌ایم با بازشناخت فرایند میان‌متنی ، دریچه‌ای بسوی شناخت و خوانش آثار باز کنیم. همچنین با تکیه بر نظریهٔ کوچنده ادوارد سعید، از دریچهٔ انتقادی به کاربست فرایند میان‌متنیت به‌مثابهٔ شیوه‌ای برای نقد هنر، در زمینهٔ هنر معاصر ایران می‌نگریم. پژوهش کیفی و به شیوهٔ تحلیل میان‌متنی به تبیین این دیدگاه می‌پردازد که هنر به‌مثابه متن، فضا و عرصه‌ای برای بازنمایش روابط متقابل و تعامل میان متونِ پس‌پشت و پیش‌روی آن است. در این فرایند، پیوند میان متون (آثار) امر واقع پیشین را دیگربار در پوششی از رمز قرار می‌دهد و همچنان که اثر تازه از نزدیک شدن و همان‌گونگی (تقلید) فاصله می‌گیرد، همراه با نفی صورت متعارف ابژه‌ها و آثار پیشین، نوعی خویشاوندی و گره‌خوردگی میان متون (آثار) را برجسته می‌کند.

کلیدواژه‌ها: متن‌محوری، نقد، اصالت اثر، هنر معاصر، نظریه بینامتنیت

*. استادیار گروه معماری، دانشکده فنی، واحد شاهرود، دانشگاه آزاد اسلامی، شاهرود، ایران. نویسنده مسئول. Email: s.alinejad@iau-shahrood.ac.ir
**. استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: vah.shali_amini@iauctb.ac.ir
***. استاد تمام گروه مهندسی طراحی محیط، دانشکده محیط زیست، دانشگاه تهران. Email: hirani@ut.ac.ir
****. دانشیار مدعو گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: mzaimaran16@hotmail.com

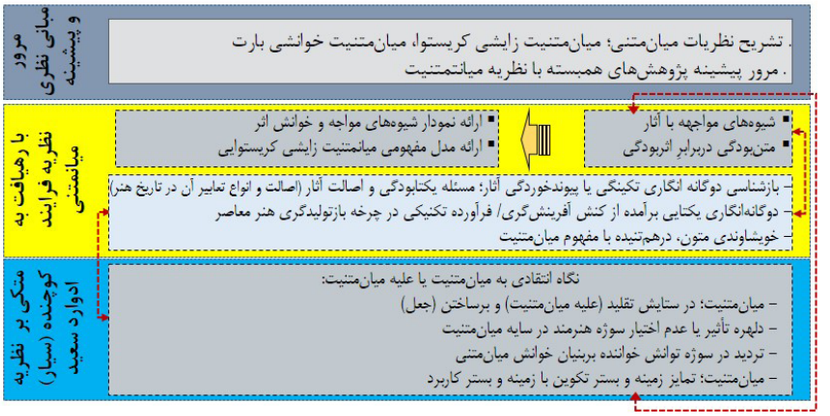
مقدمه

مسئلهٔ اصالت هنر، تعابیر مختلف از آن و دستیابی بدان میلی وسواس‌گون را در هنر امروز دامن زده است. در یک‌سو دگرگونی‌های فضای هنر معاصر در دنیای تحت شمول رسانه‌های مجازی را شاهد هستیم، که هم شیفتگی آنی در برابر اثری را رقم می‌زنند، و هم جست-وجوی شباهت‌های آن با آثار دیگر را به عطشی بیمارگون بدل می‌کنند. در سوی دیگر، سیطره بازار سرمایه‌داری است که برچسب اصالت و اعتبار آثار را به‌مثابهٔ امری مهم به هنر معاصر الصاق کرده است. کشاکش دو سر سیر آونگی را دنبال می‌کند، یک‌سو اثری برآمده از هنرمندی است که در سایهٔ اقتدار قیم‌مآبانهٔ هنرمندان قدم می‌زند و ناگزیر به تکرار پیشینیان است. سوی دیگر، تصویر برساخته شده از هنرمند نابغهٔ مدرن، که ناگزیر به خلق اثری یکه و بی‌همتاست. در میانهٔ سیر این آونگ، اثر چونان متن در رهیافت میان‌متنی است که شیوهٔ نگرش به اثر هنری و تاریخ هنر را دستخوش دگرگونی می‌کند. ارتباط و مناسبات فرایند میان‌متنی همبستگی متقابل متون، خویشاوندی آثار و ... ، اعتقاد به عدم امکان حصول متنی یکتا و خود بنیاد را همراه آورد و بر تفکر بیناذهنی، ناپیوسته و پراکنده تأکید کرد، و توأمان به جایگاه بازتابندگی ذهن و نقش ناخودآگاهانه خود (مؤلف خود چونان خواننده دیگران) در تولید متون و بازتولید بی‌وقفهٔ متن مبتنی بر خوانش مداوم آن پرداخت.

کریستوا[۱] در مقالهٔ، «کلمه، گفتگو، رمان»[۲] (۱۹۶۶) اصطلاح میان‌متنیت[۳] را نخستین بار در تشریح هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون مطرح کرد که از پیوندخوردگی میانِ نشانه‌شناسی[۴] سوسور[۵] استوار بر هم‌زمانی و نظام نشانه‌ای اجتماعی به‌مثابه شبکه‌ای از مناسبات، با منطقِ گفتگومندی (تخیل مکالمه‌ای یا مکالمه‌باوری)[۶] و چندآوایی[۷] باختین[۸] (Holquist,1990)- که بربنیادِ نظام نشانه‌ای دربرگیرندهٔ سوژه در نسبت با دیگر سوژه‌ها بنیان گشته-برآمده است. سوسور نیز در *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*[۹] اصل تغییر را متکی بر بنیان اصل تداوم و پیوستگی می‌داند.ارتباط و مناسبات میان‌متنی، که اغلب با پست‌مدرنیسم مرتبط است، باور به ناممکنیِ حصول متنی یکتا و خود بنیاد را همراه آورد و به جایگاه بازتابندگی ذهن و ناخودآگاه در بازتولید بی‌وقفه متن در خوانش مداوم آن اشاره دارد.«برای من [کریستوا]، میان‌متنیت شیوه‌ای برای پایستگی تاریخ در ما است. ما، دو متن، دو سرنوشت، دو روان. این تنها راهیست که می‌توانیم تاریخ را با ساختارگرایی و متن‌ها و نظریه‌های یتیم و تنهای آن پیوند دهیم. همه چیز از باختین شروع می‌شود... این احساس را داشتم که تصور او از گفتگومندی و کارناوال، می‌تواند رویکرد تازه‌ای در ساختارگرایی پدید آورد...تصور من از میان‌متنیت به دیالوژیسم باختین و نظریهٔ متن بارت بازمی‌گردد. آن هنگام، ایده باختین در باب چندآوایی [در مقابل تک‌آوایی] درون متن را، با مفهوم چند متن درون یک متن جایگزین کردم و تاریخ همین است» (Kriste-va,2002,9). کریستوا با نظریهٔ خود ساختار وضعیت ثابت امور را باژگونه می‌سازد و هرنوع پیش‌داوری را به چالش می‌کشد. این نظریه بر زایش و تولیدگری متن و متن به‌مثابه تجربه اجتماعی از درون دیگر متون تأکید دارد. بینامتنیت چشم‌انداز دیگر متن است، چرا که نظرگاه منسجم و نظام نشانه‌ای متمرکز را به واسطه محل تلاقی گفتمان‌های دیگر، واژگون می‌سازد. نظریه‌پردازانی همچون بارت[۱۰]، ریفاتر[۱۱]، ژنی[۱۲] و ژنت[۱۳] و بلوم[۱۴] به گسترش نفوذ آن همت گماردند (برای اطلاعات بیشتر ن.ک به Allen,۲۰۰۰,). در رویکرد میان‌متنی به اثر، دوگانه‌انگاری کسب و انتقال، را می‌توان مهم‌ترین زمینه برای تحقق هرمتنی (اثری) دانست.

فرایند پژوهش و روش‌شناسی

متکی بررهیافت میان‌متنی که از نوعی درهم تنیدگی متون و اندیشه‌ها سخن می‌گوید، ناگزیر با نوعی پارداوکس مواجه می‌گردیم، یک‌سو وضعیتی است که در نسبت با توان هنریِ هنرمند و متکی بر ذهنیت خالق، اثر (چونان متن) به عرصهٔ ظهور رسیده است و ازسویی دیگر با پذیرش میان‌متن بودن پذیرفته‌ایم میزانی از نشانه‌ها، رد و اثر بجای مانده از دیگر متون در آثار پیش‌رویِ است. این نوشتار، با هدف کاربردی شدن این رهیافت در حوزهٔ نقد، آفرینش و خوانش اثر، از نوع



شکل ۱. فرایند پژوهش، منبع:نگارندگان

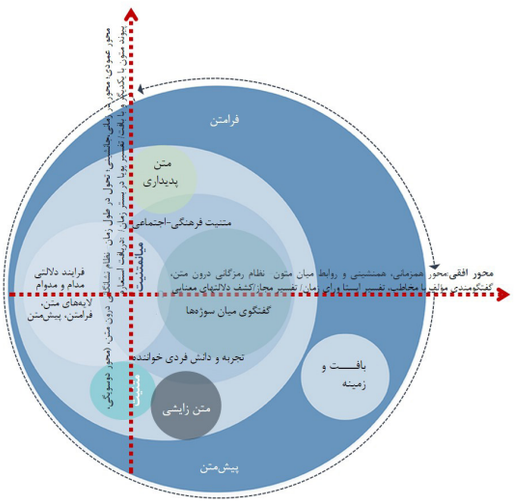
پژوهش‌های کیفی است. «بنابر ماهیت پژوهش، روش‌های تجزیه و تحلیل کیفی بر رویکردهای تبیینی -تفسیری تکیه دارد» (حیدری: ۱۷۴،۱۳۷۵). در این پژوهش با رویکرد تفسیرگرا با محوریت رهیافت میانمتنی با تکیه بر استدلال منطقی، به بحث تحلیلی ساختارهای نظری و آرای معتبر نظریه‌پردازان نقد میانمتنی و پاسخ به پرسش‌های پژوهش می‌پردازیم. در این مقاله در کاربست واژهٔ میان‌متنیت به‌عنوان ساختاری برسازنده و بازنمایانندهٔ جهان هنر به آرای نظری ژولیا کریستوا وابسته‌ایم و در رهیافت انتقادی به کاربست نظریهٔ میان‌متنی به‌مثابهٔ رهیافت در خوانش و نقد هنر ایران وامدار نظریهٔ کوچنده[۱۵] (سیار) ادوارد سعید هستیم.

مطالعات میان‌متنی از زمان مطرح شدنش توسط کریستوا در ادبیات تا به امروز در قلمروهای مختلفی بسط یافته و دامنه تاثیراتش در حوزه‌های روان‌شناختی، تطبیقی، هنر و علوم اجتماعی قابل بحث است، در این پژوهش با محدود کردن دامنه به حوزه هنر معاصر امکان و محدودیت‌هایی که این نوع خوانش در آثار هنری به بحث گذاشته‌ایم. همچنین متأثر از نظریه کوچنده (سیار) برآنیم دریابیم در سیر زمانی از دهه هفتاد قرن بیستم تا تحولات تحت شمول انقلاب ارتباطات و دنیای هنر تحت سیطره رسانه‌ها از یکسو و کوچ مکانی آن یعنی از فرانسه بعنوان بستر طرح نظریه تا ایران از سوی دیگر، در کاربست این رهیافت با چه عوارضی روبرو هستیم.

برای پاسخ به پرسش‌های پژوهش؛ نسبت اصالت/ خویشاوندی اثر با خوانش میانمتنی چیست؟ خوانش میان‌متنی در مطالعهٔ هنر ایران با چه امکانات و محدودیت‌هایی مواجه است؟ در فرایند پژوهش پس از تشریح نظریات میانمتنی و مرور پیشینه پژوهش‌های همبسته با آن، در گام بعد به بازشناسی شیوه‌های مواجهه با آثار و مسئلهٔ متن‌محوری دربرابرِ اثرمحوری پرداخته شده است، چراکه بازشناسی رویکرد متن-محوری به‌مثابهٔ شالودهای در مطالعات و رهیافت میان‌متنی اهمیت فراوانی دارد. در گام دیگر، به نسبت موضوع میان‌متنی، و نگرش بنیادین آن یعنی خویشاوندی و درهم‌تنیدگی متون و اندیشه‌ها در آن، تبیین دوگانهٔ تکینگی و یکتابودگی[۱۶] اثر و نسبت آن با اصطلاح اصالت[۱۷] در برابرِ خویشاوندیِ آثار و دوگانه‌انگاری یکتایی برآمده از کنش آفرینش‌گری در برابرِ فرآورده تکنیکی که در چرخه بازتولیدگری هنر معاصر خلق می‌شود؛ مورد توجه قرار گرفته است.

مبانی نظریِ پژوهش؛ فرایند و مناسبات میان‌متنی

به اعتقاد کریستوا هر متن از همان آغاز در قلمرو قدرت پیش‌گفته‌ها و متون پیشین است. او باور دارد که هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند؛ بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است. (احمدی، ۳۲۷،۱۳۸۸؛ آلن، ۵۸،۱۳۹۲)؛ او از فرایند «جایگشت» که نیروی مؤلّف در گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر است، سخن می‌گوید (Kristeva,1984,54). متن یک فرآوری و زایش



شکل۲. مدل مفهومی میان‌متنیت زایشی با نگاهی به آرای کریستوا، منبع: نگارندگان

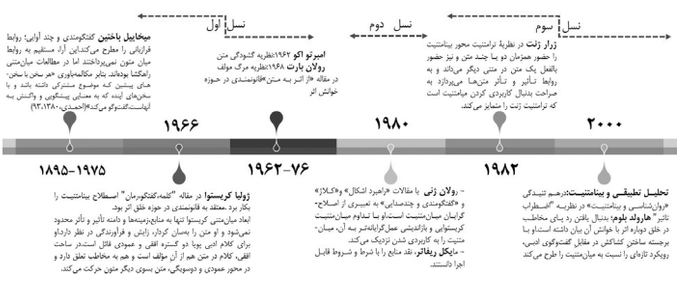
است و به معنای: نخست رابطهٔ متن با زبانی که در آن واقع شده، بازتولید، ویرانگر سازنده است و همچنین جابجایی (ترانهش) در متون است؛ میان‌متنیت در تقاطع فضای متون که یکدیگر را خنثی می‌کنند، قرار گرفته (Kristeva,1980,36). در آرای کریستوا با دو ساحت مواجه هستیم، نخست گنجاندن تاریخ و دیگرگونی‌های آن در متن که در مفهوم میان‌متنیت بسط یافته است و مسئلهٔ دیگر؛ سوژهٔ در فرآیند و پویایی متن، مطرح شده است.میان‌متنیت کریستوایی زایشی است؛ معنای ثابت برآمده از خویش نیست و ماهیتی بدون مرز برای متن تصور می‌کند. کریستوا تجربهٔ غیرمتنی را ناممکن فرض می‌کند (شکل۲).

بارت در بسط میان‌متنیت و شکل‌گیری زیر شاخه‌ای با عنوان بنیامتنیت خوانشی نقش اساسی ایفا می‌کند» (نامورمطلق،۱۳۹۴:۲۰). اگرچه اهمیت بخشیدن به مخاطب در اندیشه‌های پیش از بارت، همچون هرمنوتیک و پدیدارشناسی نیز مشهود است، اما با نظریهٔ مرگ مؤلف بارت (۱۹۶۷) متن همچون راهی است که مؤلف می‌گشاید به‌وسیله دیگران ادامه پیدا می‌کند.او محور افقی، پیوند اثـر با مخاطب ، و نحوهٔ خوانش متن و دریافت مخاطب را معیار ارزیابی مـی‌دانـد. بارت متن را مانند بافته‌ایی می‌داند که تار و پود آن از گفته‌های مراکز فرهنگی بی‌شـمار اقتباس شده است؛ از این رو، وی در مقام مؤلف تردید می‌کند و نظریهٔ مرگ مؤلـف را مطرح می‌کند (آلن،۱۳۹۲).

شاید بتوان اذعان نمود که تفکر ارجاعات میان‌متنی در مطالعات ادبی فارسی و تفسیر متون با نام‌های متفاوت وجود داشته است؛ «تلمیح» با بار مفهومی مثبت، به معنای اشاره کردن و«انتحال»، با بار مفهومی منفی به سرقت ادبی اشاره دارد. تعابیری مانند شأن یا اسباب نزول، مقام، مقال، اخبار، روایت... در تفسیر قرآن (ساسانی،۱۳۸۴:۴۰). علمای بلاغت اصطلاحاتی نظیر اقتباس، تلمیح، تقلید و حُسن اتباع را مطرح کرده‌اند که می‌توان از پاره‌ای از آنها همان مفهومی را برداشت کرد که در بینامتنیت یافت می‌شود. بلاغیون، هزار سال پیش از زبان‌شناسی جدید، به شناسایی مقام (بافت موقعیتی) و مقال (میان‌متنی) به عنوان دو مقولهٔ مجزا و متمایز در تحلیل معنی دست یافتند. اصطلاح مقال در واقع نوعی، برابر با واژهٔ بینامتن است. در کنار آن از اصطلاح، «مناسبت» و «ربط» نیز کسانی چون ابن تیمیه با تعبیری مشابه استفاده کرده‌اند (عبدالحلیم، ۱۳۸۰،۳۲۷).

شیوه‌های مواجهه با آثار هنری

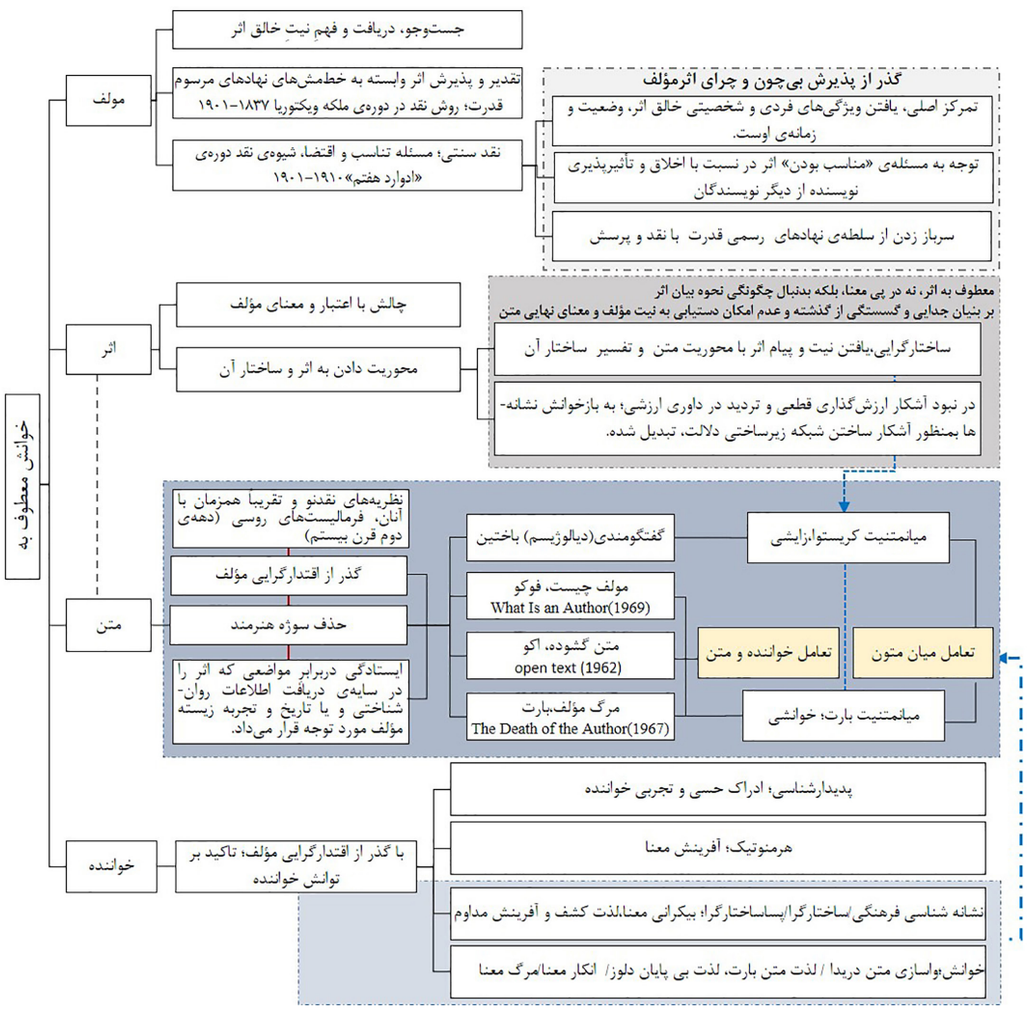
در نقد آثار هنری سه عنصر یا سه محور اصلی، نویسنده، اثر و خواننده مورد توجه بوده است که در طول زمان اهمیـت و جایگاه هریک از آنها دست‌خوش تغییر شده است. نخستین مواضع؛ رویکردی مبتنی بر تقدیر و پذیرش اثر وابسته به خط‌مش‌های نهادهای مرسوم قدرت در نسبت با حکومت یا مذهب است. اما نقد سنتی، پذیرش بی-چون و چرای اثر را برنمی‌تابد و با پرسش-



شکل۳. پیشینه نظری میانمتنیت.
منبع: (ن.ک.علینژاد مجیدی و همکاران،۱۳۹۸الف،۱۸۱)

گری می‌کوشد از سلطهٔ نهادهای رسمی سرباز زند. تمرکز اصلی، این شیوه، یافتن ویژگی‌های فردی و شخصیتی خالق اثر، وضعیت وی و زمانه اوست، و البته توجه به مسئله «مناسب بودن» اثر در نسبت با اخلاق و تأثیرپذیری مؤلف از دیگر نویسندگان نیز مورد نظر قرار می‌گیرد. از اینرو محوریت نقد متکی بر مؤلف اثر بود.

با گذار از مؤلف با اثر مواجه می‌شویم؛ این رهیافت تازه برآن بود که با ارائهٔ روشی خاص، هنر را متمایز از روش‌شناسی سایر حوزه‌های علوم انسانی همچون تاریخ بنگرد و دیدگاه‌هایی که هنر را متکی بر بازتاب واقعیت بیرونی می‌خواندند، به نقد کشید. چالش با اعتبارِ و معنای مؤلف، زمینهٔ تحولات مهمی در نیمهٔ دوم قرن بیستم را فراهم آورد. همچون ساختارگرایی، که متأثر از آن دو نوع گرایش در نقد و تفسیر اثر شکل می‌گیرد؛ گروه نخست می‌کوشند بر بنیان متن و تفسیر آن، نیت متن را دریابند. دامنه مطالعات گروه دیگر، خوانش معطوف به متن و خواننده است و گفتگو و دیالکتیک متن/خواننده، متن/متن را مورد نظر قرار می‌دهند. این مرحله با گذر از هژمونی و اقتدار نویسنده و پس از او متن، دامنه نظریاتی از متن گشودهٔ اکو و مرگ مؤلف بارت تا مؤلف چیست فوکو و دلهرهٔ تأثیر بلوم را در برمی‌گیرد، که با انتقال محوریت به خواننده، نقش اصلی را در دریافت و آفرینش اثر، بر عهده می‌گیرد. همچنین پدیدارشناسان هم خوانش را به ادراک مخاطب معطوف می‌کنند و هرمنوتیک‌ها بر بنیانِ کشف نیت اثر توسط خواننده-نه البته منتقد- استوار شده‌اند. با تمایز میان اثر

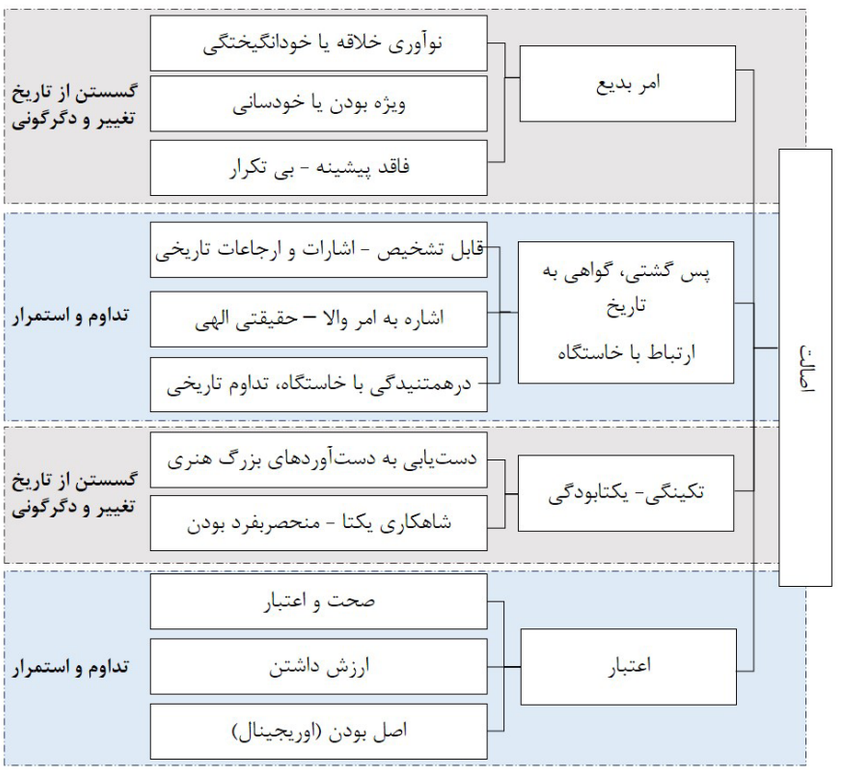


شکل۴. انواع شیوه‌های مواجه و خوانش اثر. منبع (ن.ک.علینژاد مجیدی و همکاران،۱۳۹۸الف،۱۷۹)

هنر معطوف به اثر (اثربودگی)	هنر معطوف به متن(متن‌بودگی دربرابرِ اثربودگی)
• همچون فرآورده‌ای یکتا، دارای وجه در دسترس‌بودگی و دلالت‌گر شکاف کنش هنر از خاستگاه خودش است. • خودبودگی و برای خودبودگی اثر، آن را در چنبره گرفته تا در هدف و غایت، از آنِ خود شود. • اثر متکی بر ویژگیهایش تنها امکان نقد مبتنی بر تأثیر و تأثر را فراهم می‌آورد. • اثربودگی که از تابعیت آن از ارجاعی واقعی یا پیروی آن از نیت مؤلف سخن می‌گوید.	• متنیت، نه فقط متکی بر وضعیت فعلیت‌یافته‌گی که براساس وضعیت بالقوه‌گی بنیان شده است.درهم‌تنیدگی آن با دیگر متون شدنی است چراکه دیگر تنها به امر حاضر متکی نیست و بر غیاب‌ها و ناشدنی‌ها نیز تکیه دارد. • به‌معنای آنست که، نه مؤلف و نه اثر، مالک آن نیستند. با امکان خوانش، و به تعویق افتادن ارجاع و کنار نهادن قطعیت معنایی (بی‌پایانی معنا یا معناباختگی) همراه است. • متن(نا اثربودگی)، آگاهانه از حالت زیباشناسانه و برسازندهٔ وضعیت زیباشناختی هنری و لذت‌جوییِ آنی، فاصله گرفته است.متنیت فضای هنر، آن‌را به‌واسطهٔ روابط اجتماعی و فرهنگی مورد توجه قرار می‌دهد • مخاطب در کنش خوانش فضا، چونان متن، آن‌را به مکان‌های قابل‌تشخیص بدل و متکی بر ذهنیت خویش آنرا بازآفرینی و بازتولید می‌کند.این‌جا مکان به‌مثابه مفهومی ذهنی، بر گستردگی فضا غلبه و پیوستار فضایی را به اختیار درمی‌آورد.

جدول۱. تفاوت هنر معطوف به اثر دربرابرِ متنبودگی اثر.
منبع: نگارندگان

و متن توسط بارت و پژوهندگان میان‌متنی، عنصر چهارم یعنی متن به حوزه نقد وارد گردید (شکل۴). اثر به‌مثابهٔ متن به‌خاطر وضعیت متمایزکننده در تاریخ فهمِ نظام‌های معنایی، با متزلزل کردن قطعیت و ثبات معنایی؛ بدون پیش‌داوری و فراتر از مطلق‌انگاری حوزهٔ یکپارچه و پیوستهٔ معنایی با گسستن از پیش‌انگاره‌های متن یا ذهنیتی آگاه، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. اکو بیان می‌کند: این درست نیست که آثار توسط مؤلفان آنها خلق شده‌اند. آثار توسط آثار خلق می‌شوند، متون با یکدیگر ساخته می‌شوند و مستقل از نیت مؤلفان، خود سخن می‌گویند (Eco,1985,4). فرایند و گفتگویِ میان‌متنی با واژگون کردن بنیانِ اتوریته مؤلف[۱۸] و سلطه او بر مخاطب همراه است.» مناسبت میان‌متنی؛ همچون ریزوم دلوز شبکه‌ای است که گسترش می‌یابد و پخش می‌شود...میان‌متنیت با ابرمتن‌ها و شبکهٔ جهانی وب قابل مقایسه است،که از مدل‌های سلسله مراتبی خطی غالب آزاد هستند....و شرایطی را برای آنچه ایهاب حسن می‌گوید» میان‌متنیت منشأ تمام زندگی» ایجاد



شکل۵. اصالت و انواع تعابیر آن، منبع:نگارندگان با نگرش به دسته‌بندی لسینگ

کرده است» (Harper,2017,57)

گذر از اقتدارگرایی مؤلف اثر به کنش خوانش در نزد مخاطب

در سرآغاز هنر مدرن، خودیابی هنرمند چونان مؤلف، جنبهٔ آشنازدایی از ابژهٔ هنر را به ضرورت آن بدل کرد و وضعیت مدرن به اعتبار امر نو، معنا و قوام یافت آنچنان که هنرمندان انتزاع‌گرا، با آشنایی‌زدایی از موضوع و محتوای هنر و هنرمندانی همچون مارسل دوشان با قرار دادن روزمره‌ها و عناصر آشنا در وضعیتی ناآشنا موقعیتی تازه را در هنر رقم زدند. در این مرحله، هنرمند با پدید آوردن و کشاندن مخاطب به موقعیتی ناآشنا و متکی بر هیجان زیباشناختی، به خود اعتبار مؤلف بخشید. اما در اوج مدرنیته و در وضعیت پست‌مدرن این اعتبار با هنرمندان پاپ آرت و پست‌مدرن تا گرایش بنفکن به چالش کشیده شد، چرا که امر آشنا برای آنها نه به‌منزلهٔ واقعیت بلکه چونان مجازی از واقعیت بود که تنها و شاید فهم مجاز را ممکن می‌ساخت. از این‌روی درهم‌آمیزی دوسر طیف مقابلِ هم یعنی امور آشنا و آشنازداییِ متکی بر تضادها و ناهم‌گونی‌ها را میسر ساختند و اینگونه مفهوم امر معلوم و آشنا را درهم پیچیدند و از حضور و غیاب توأمان گفتند. این‌جاست که ضرورت متن گشوده و مرگ مؤلف درک خواهند شد، این بار متن در سایه خوانش مخاطب دیگربار جان می‌گیرد.

متن‌بودگی دربرابرِ اثربودگی

اصطلاح «متن» در نزد برخی زبان‌شناسان و جامعه‌شناسان، همهٔ گسترهٔ نشانه‌های ارتباطی در تعامل را دربرمی‌گیرد و متن چیزی فراتر و فراگیرتر از نمودِ زبانیِ و برآمده از پاره‌گفتار در کنشی ارتباطی است. متن در آرای نظریه‌پردازان متنیت، جریان زایش و خوانش معناست، نه محصول آن.

در برابر اثر- مفهومی سنتی- که شاید امروز، بتوان آن را به‌نوعی، «نیوتنی» خواند، مقولهٔ متن -چونان فیزیک انیشتینی مستلزم نسبیت- متولد می‌شود، که مولود جابجایی، لغزش یا دگرگونی انواع پیشین است (Barthes,1975,1211-1217). او اشاره می‌کند؛ نباید به متن چونان موضوعی تعریف‌شده و تمام نگریست. متمایز کردن و جدایی مادی میان آثار/متون، ناشدنی است. نباید به اثر چون پدیده‌های کلاسیک نگریست و متن را همچون پدیده‌های آوانگارد پنداشت...اثر پدیده‌ای انضمامی و واضح است که همچون صورت مادی کتاب فضای کتابخانه را اشغال می‌کند اما متن، عرصه‌ای روش‌شناختی است- این تقابل یادآور تمایزی است که لاکان میان «واقعیت» و «امرواقع» مطرح کرد.-اولی[اثر] به معرض نمایش گذاشته شده و دومی [متن] نشان داده می‌شود (Ibid). میانمتنیت در نزد بارت برای تبیین متن اهمیت دارد.خوانش در کنار نظریهٔ مرگ مؤلف بارت از موضوعات مهم در میان‌متنیتی است که او طرح می‌کند.او متن را به معنای بافت[۱۹] می‌خواند و آفرینش متن را در یک فرآیند بینامتنی امکان‌پذیر می‌داند.در آرای بارت با پس زدن لایهٔ ظاهری متن، با لایه‌های زیرین مواجه هستیم که موجب دلالت‌پردازی و خوانش می‌شوند. بارت بیان می‌کند؛ اگر بخواهید با چکش می‌خی را به تکه‌ای چوب فرو برید، چوب بر اساس مکان انتخابی ضربه، مقاومت متفاوتی دارد: ما می‌گوئیم چوب همگرا(دارای خواص فیزیکی یکسان در همه نقاط) نیست.متن نیز چنین است: مرزها، حاشیه‌ها و شکاف‌ها، غیر قابل پیش‌بینی هستند. همانطورکه فیزیک (امروزه) باید شخصیت غیرهمگرای محیط‌های خاص، جهان‌های خاص را در خود جای دهد، تحلیل متن نیز باید الگوی نامنظم رگه‌های آن را تشخیص دهد (Ibid,36).

مسئلهٔ یکتابودگی و اصالت در هنر معاصر

اصالـت و اعتبار، آنگونه که ما فکر می‌کنیم، مفهومی مدرن است و نوآوری‌ها در زمینه‌های متفاوت علمی از باستان‌شناسی تا پزشکی و جرم‌شناسی همگی موجب شده تا بیشتر قابل تشخیص و ردیابی شود. لسینگ اصالت را با پنج جنبه تعریف می‌کند؛ ۱. ویژه بودن یا خودسانی؛ اصل در معنای شیئی خاص است که با هیچ شیء دیگری مشابه نیست. اگرچه برداشتی پیش‌پا افتاده است، زیرا کیفیتی است که به همه چیز تعلق دارد و خاصیت یا خودسانی برای آن نام بهتری است.

۲.یکتایی و منحصر به‌فرد بودن؛ اصالت ممکن است به معنای داشتن شخصیتی منحصر به‌فرد باشد که در خدمت تمایز از دیگر آثار است... احتمالاً اصطلاح یکتایی برای این کیفیت، به اندازه کافی و بیش از اصالت تعریف کننده است. اگرچه این شرط برای اصیل خوانده شدن لازم است، اما شرط لازم برای زیبایی اثر و یا به‌عنوان تجربه‌ای زیباشناختی کافی نیست. از لحاظ تاریخی بسیاری از جعل‌ها از این نوع هستند...کیفیتی که این آثار را جعلی می‌کند، یعنی عدم وجود یکتایی، کیفیتی نیست که در اثر هنری وجود داشته باشد.آگاهی از این امر تنها پس از جای دادن اثر در زمینهٔ تاریخ هنر مشخص می شود. ۳. با اصالت در هنر ما ممکن است به نوعی نوآوری خلاقه یا خودانگیختگی اشاره کنیم؛ که خصیصهٔ هر اثر هنری خوب است. این نوع اصالت به آثار هنری اختصاص دارد و نیاز به بررسی اثر در زمینهٔ تاریخی دارد۴. اصطلاح اصیل، گاهی به دستیابی به دستاوردهای بزرگ هنری اشاره دارد؛ البته فقدان این نوع اصالت به‌معنای جعلی بودن نیست، چرا که این خصوصیت در بسیاری از آثار هنری معتبر نیز غایب است. ۵. در نهایت، به‌نظر اصالت در هنر، نوآوری و دستاوردهای هنری، نه تنها یک اثر خاص، بلکه کل مجموع تولیدات فردی یا حتی مکتبی را دربربگیرد. بنابراین می‌توانیم از اصالت آثار ورمر یا ال گرکو، یا موتسارت یا دانته یا امپرسیونیسم‌ها و یا حتی یونانی‌ها و رنسانس سخن بگوییم که به‌نوعی دستاورد هنری اشاره می‌کنیم (Lessing,1965,96-97). اصالت در ژرف‌ترین مفهوم آن، کیفیتی است که در نسبت با تاریخ هنر قابل تعریف است. برداشت‌های مطرح شده دربارهٔ اصالت؛ نوعی تقابل در مواجهه با مسئلهٔ زمان و تاریخ را بازتاب می‌دهند، آنچنان که گاه به تداوم و استمرار تاریخی معطوف شده‌اند و گاه با گسستن از تاریخ با تغییر و دگرگونی توأم می‌گردند. به این‌ترتیب اصالت یا معطوف به گذار زمانی است و یا به معاصریت گرایش یافته است.

در جنبش رومانتیک، سرچشمهٔ خلاقیت هنری از تاریخ و الگو به «من» تازه کشف شده رومانتیک منتقل شد (احمدی،۱۳۷۴،۱۲۶). در مفهوم سنتی «اصل» (اوریجینال) در معنای مبدأ و عمودیتی ابدی، الوهیتی عمودی و گاه حقیقتی الهی بکار می‌رفت.هنرمند رژیم کهن نیت خلق شاهکاری یکتا را می‌پروراند. تصویری که در حد کمالِ خود می‌توانست تجسم نهایی ایده‌های انتزاعی و ارزشی همچون حقیقت و زیبایی باشد.در مدرنیته هنرمندان مایل بودند که نمونه‌هایی از توالی بی‌پایانی تصاویر را ارائه دهند، همان کاری که کاندینسکی با ترکیب‌های (کمپوزیسیون‌های) انتزاعی، دوشان با ساخته‌گزیده‌ها و اندی وارهُل با عامه‌پسندهایش و آیکون‌ها (نمایه‌های) تصویری فرهنگ توده انجام داد. تأثیری که این تصویرها بر تولیدات هنری پس از خود نهادند، نه در یکتایی آنها، بلکه در قابلیت‌شان به‌عنوان نمونه‌ای ساده از میان انبوه تصاویر متنوع بالقوه، نهفته است.آن‌ها تنها خود را بیان نمی‌کنند، بلکه همچون سرنخ‌هایی از توده بی‌پایانیِ تصاویری عمل می‌کنند که منزلتی برابر با سایر نمایندگان‌شان دارند. همین ارجاع به انبوه بیکران تصویرهای نادیدنی است که در زمینه موقعیت‌های کرانمند سیاسی و هنری، به این نمونه‌های خاص افسون و اهمیت می‌بخشد.... هنرمندان امروز نه بیکرانگی عمودی، حقیقتی قدسی، بلکه بیکرانگی افقی تصویرهایی به‌لحاظ زیباشناختی برابر را مرجع قرار می‌دهند (Groys,2008,16). واژه «اثر هنری تام و تمام»[۲۰]، ریچارد واگنر برآن است تا هنر اجرا را به این مرز تعلیق و آستانهٔ به‌تعویق انداختن شاهکاری یکه بکشانند. به بیان واگنر «بازیگر تنها بازنمایانندهٔ کنش قهرمان در اثر هنری نیست، با تسلیم شخصیت خویشتن، ثابت می‌کند که او نیز، در کنش هنری خود، از ضرورتی پیروی می‌کند که تمام فردیت وجودی‌اش را مصرف می‌کند» (Wagner In Groys,2014,4). هنرمند شخصیت رؤیت‌پذیرِ خود را از میان برمی‌دارد- و خود را متوقف می‌کند. ...در اینجا هیچکس سرِ آن ندارد شاهکاری بیافریند تا فضیلت خود را نشان دهد (Groys, 2014,4-5). در هنر مدرن «اصل» به تازه و بدیع بودن و نوآوری اشاره داشت، چراکه همراه با اعتبار یافتن هویت فردی و من، و بدنبال آن مفهوم انتخاب؛ هنرمند قرن بیستم بیشتر از پیش در جستوجوی امر نو بود، در این دوره خلاقیت، نوآوری متکی بر نبوغ به تعهدی نو در

هنر بدل شد. تأکید بر خلاقیت، کشف و ابداع نو سبب شد جهان هنر بیشترین دگرگونی‌های شکلی و سبک‌های هنری را در خود تجربه کند و اثرگذاری بر مخاطب به هژمونی هنرمند بیانجامد. گرچه که با فرو ریختن اریکهٔ مدرن، هنر بدنبال به تعلیق در آوردن این وضعیت است.تبدیل تماشاگر به‌مثابهٔ کنترل‌کنندهٔ روند تولید و مصرف هنر؛ هنرمند را بدل به بازی‌گردان صحنه‌ای کرد که در آن هنرمند خود را به داوری تماشاگر گذارد و از این‌رو دست‌کاری نگاه خیره و اغوای مخاطب مورد توجه قرار گرفت. گرویس بیان می‌کند؛ برخی منتقدان معتقد بودند سرچشمهٔ راستین هنر مبتنی بر بیان ذهنیت فردی هنرمند است، عده‌ای دیگر از هنر انتظار داشتند شرایط عینی، مادی تولید و توزیع هنر را دستمایهٔ قرار دهد. هنگامی‌که برخی هنرمندان بر استقلال و خوبنیادی هنر اصرار داشتند، دیگران به تعامل سیاسی پی بردند و در سطحی کم اهمیت‌تر: زمانی که برخی هنرمندان به هنر انتزاعی پرداختند، هنرمندان دیگر واقع‌نمایی را مورد توجه قرار دادند (Groys,2008,2).

دوگانه‌انگاری یکتایی برآمده از کنش آفرینش‌گری/ خلق فرآورده تکنیکی در چرخه بازتولیدگری هنر معاصر

پاردوکس معاصر در فرایند تحقق برخی آثار هنری است؛ که وابستگی هنر به سوژهٔ زایش وابسته به خُلق هنری را در گسستی آگاهانه از وضعیت‌های آشنا در وضعیت آشنازدایی قرار می‌دهد؛ یعنی ظهور و جدال دو فرم ترکیبی را سبب شده است، هنری درهم‌تنیده با وضعیت کنش آفرینش‌گری در برابرِ اثر در وضعیت بازتولید با محوریت تکثیرپذیری فن و تکنیک ساخت. از یک‌سو، یکتایی در هنر این معنا را به ذهن متبادر می‌کند، که اثر خود را چونان ابژهای برآمده از کنش تکرار ناپذیر زایش امر زیباشناختی به‌حضور می‌رساند. اما امروز حضور ابژه‌های هنری بدون فن و تکنیک ساخت، گاه ممکن نیستند. اینجا رابطهٔ بیرونی با قالب تکثیرپذیر جای رابطه درونی با اصل و نوع خود را می‌گیرد. در نگاه میانمتنی به این دوگانگی، یعنی هستی یافتن ابژهٔ هنری بر مدار کنش آفرینش‌گری در برابرِ سویه مقابل آن یعنی، امکان حضور ابژه هنر به‌واسطه تطبیق با قابلیت تکثیرپذیری و امکان بازتولید مقدر شده است. اگر اصالت- یکتایی ویژگی اساسی کار هنری است اینجا شرایط دوگانه کنش آفرینش‌گری/ بازتولیدگری فهم می‌شود. یعنی استمرار کنش آفرینندگی هنر و درهم‌آمیزی آن با کنش بازتولید، تولیدگری را نیز به مرز یکپارچه‌گی و تکی‌نبودگی هدایت می‌کند و در مقابل، وضعیت برآمده از بازتولید متکی بر فن ساخت، همچنان امکان تعویض و تکثیرپذیریِ حاصل از پیوندخوردگی را قوام می‌بخشد.

پیوندخوردگی و خویشاوندی متون، درهم‌تنیده با مفهوم میان‌متنیت در برابرِ تکینگی

اعتبار به‌واسطه یکتایی،که در بسیاری ازسوگیری‌ها و مواجهه‌ها با هنر، سیطره یافته درپی به چالش کشیدن هنر از مفاهیم سنت‌گرایانهٔ پیشین بود؛ خود به میانجی رهیافت میان‌متنی به چالش کشیده شد. نقش و سویه‌های دوگانهٔ نفوذ امر تکنولوژیک در هنر نیز در این میان مسئله‌ای مهم است، چراکه از یک‌سو، آثار بواسطهٔ تکنولوژی قابلیت بازتولید یافته‌اند و از این‌رو در دسترس همگان قرارگرفته‌اند و از سویی دیگر به میانجی توسعه تکنولوژی و انقلاب ارتباطات؛ مسئله در دسترس‌بودگی هنر به‌مثابهٔ اطلاعاتی تازه فراهم آمده است. نفوذ تکنولوژی در هنر؛ هم زمینهٔ کالایی شدن اثر از طریق تولید انبوه را همراه داشته و هم زمینهٔ کالایی شدن اطلاعات و آگاهی در هنر را فراهم آورده است، که مخاطبان هنر را توأمان به خوانندگان اثر و بازآفرینان آن بدل کرده است.که در نقش جویندگان حقیقت-نه در هم‌ترازی با الوهیت ابدی و حقیقتی عمودی-که با برچسب اصالت و اعتبار اثر تعریف شده، فرو رفته‌اند. ذات تعامل که به میانجی توسعهٔ اطلاعات و ارتباطات، محقق شده است؛ وضعیت به تعویق افتادن معنا و تفاوت معنایی را آنچنان‌که پساساختارگرایانی همچون هُمیبابا با طرح مفاهیمی همچون هیبرید[۲۱] (پیوندخوردگی) و فضای سوم[۲۲] را تصویر می‌کند. در یک‌سو، مخاطبان که دامنه آگاهی خود را به ورطهٔ اطلاعات مجازی گسترده‌اند،

از اَشکال عاریتی جهت بیان روایات متمایز خودشان بهره می‌گیرند،که سلطهٔ فرهنگی مؤلف را برهم‌زده و گاه آن را وارون نیز می‌کند و پدیده پیوندخوردگی و درمیان‌بودگی اثر را نیز تحقق می‌بخشد. آنجاکه به شکستن بتوارهٔ کلیشه‌ای رایج از هنرمند خلاق به‌مثابهٔ یگانه خالق اثر می‌انجامد و چندآوایی دربرابرِ تک‌گویی و چندسویگی متن دربرابرِ تک‌سویگی مؤلف را طرح انداخت.

نگاه انتقادی به میانمتنیت (علیه میانمتنیت)

در نگاه انتقادی به میان‌متنیت چهار محور قابل بررسی و تحلیل است؛

الف. میانمتنیت؛ در ستایش تقلید و گاه برساختن (جعل)

ویلیام اروین «میان‌متنیت» را اصطلاحی می‌داند که در نقد، به خاطر سودمندی‌اش دوام آورده است. بنظر او اصطلاح میان‌متنیت، بازتابی از پاریس دهه ۱۹۶۰ است که در آن فضای بی‌اعتمادی به قدرت و سرمایه‌داری شکل گرفت و به‌مانند تئوری موظف سیاسی است که بدنبال انتقال قدرت از نویسنده به خواننده‌ای است که گاه با نیت و اهداف نویسنده نیز ناسازگار است.

اکنون سخن درباب تقلید، تفرقه‌افکنانه و ارتجاعی است، چراکه با میان‌متنیت جایگزین شده است (Irwin,2004,227). دربرابرِ رویکرد اروین، می‌توان تقلید را نوعی کنش انسانی دانست آن‌چنان که علاقهٔ آدمی به تکرار را می‌توان در ذوق کودکان به بازی دالی پیگرفت، بازیِ تقلیدی که متکی بر مسئله تکرارِ حضور و غیاب شکل می‌گیرد. سکانس‌های ساده که مدام پشت سرهم تکرار می‌شوند و به اصل بقای شیء[۲۳] اشاره دارد. اصلی که به درک انسان از حضور اشیاء در زمان غیابشان و آن‌هنگام که با حواس پنج‌گانه قابل ادراک نیستند، اشاره دارد. همچون وضعیتی که یک متن را در تکرار دیگر متون به‌حضور می‌آورد. فرایند میان‌متنی، درهم‌آمیزی همین تکرارِ همراه آفرینش‌گری است. آن‌چنان که در برخی هنرها به‌ویژه هنرهای تصویری، تکرار و رونگاری‌ها، روشی دیرینه در آموزش هنر بوده و البته بخش گسترده‌ای از تاریخ هنر را می‌توان با دنبال کردن همین رونگاری‌ها و گفتگوها دریافت.

اکو نیز، در تبیین زیباشناسی پسامدرنِ، آن را مبتنی بر تکرار و دوباره‌سازی می‌داند که معیارهای زیباشناختی را تغییر داده است. او به پنج محور اشاره دارد، از آن میان، یکی برداشت مجدد و دیگری؛ گفت‌وگوی میان‌متنی است که براساس آن، متنی، متن‌های پیشین را فرا می‌خواند (Eco,2005). گفتمان تقلید برمبنای دوسویگی‌ها شکل گرفته است؛ برای اینکه اثرگذار باشد، تقلید باید پیوسته با تفاوت همراه باشد..تا نشانه‌ای از تعین‌ناپذیری باشد (Bhabha,1994,122). سویه مقابل تکرار نیز نفی و گذار است. نفی هرگونه تمایز، تقابل، فاصله‌گذاری، دافعه-جاذبه، انتقال، تبدیل و دگرگونی و یا رابطه متقابل را در برمی‌گیرد؛ که دو سوی آن همزمان به یکدیگر وابسته و هم مستقل و مجزا از یکدیگر هستند، زوجی جدائی ناپذیرند که همراه با نفی یکدیگر بر تداوم و بقای همدیگر تأکید دارند. تکرار متن یا گذار از آن، رابطه متون را به محوری‌ترین موضوع در میان‌متنیت بدل کرده است. فرایندی که سوژهٔ شباهت میان آثار برآمده از تکرار و بسامدشان را مورد تأمل قرار داده و با فاصله‌گذاری از اصرار بر یافتن شباهت‌ها و منابع همراه می‌گردد.

دلهره تأثیر یا عدم اختیار سوژه هنرمند در سایه میانمتنیت

موضوع استقلال از چالش‌های پیشِروی میانمتنیت است، چراکه با پذیرش میانمتنیت، متن پیشِروی در میانهٔ دیگر متن‌ها و برآمده از آن‌هاست. فرایند خوانش میانمتنی دربندِ خودِ متن نمی‌ماند؛ برای هر چالش نو، سابقه‌ای از پیش موجود وجود داردکه گویی در حافظهٔ جمعی حرف‌های او ذخیره شده‌اند (علینژاد مجیدی و همکاران، ۱۳۹۸،۷۰). دلهره تأثیر بلوم از نوعی تمنایِ تکین‌سازی در برابر میل همسان‌سازی ادیپ‌وار خبر می‌دهد. این دلهره ناشی از سیطره خودآگاهانه یا ناآگاهانه «دیگری» بر مؤلف است تا آنجاکه او را دچار تردید، تقصیر می‌کند و مؤلف خود را در برابر اثرپذیری بی‌اختیار می‌بیند. «اشتباه است که بگوییم تمام اشعار

بزرگ اصیل هستند و البته تقریبا دروغ نیز گفته‌ایم، تخیل برای هنر ضروری است. اما ادبیات معتبر، بر تکیه‌گاهی، متکی هستند. «نیچه و فروید، تا آنجا که می‌توانم بگویم، تأثیر نخست بر نظریه دلهره تأثیر داشته‌اند. نیچه پیامبر تقابل‌ها، و کتاب «تبارشناسی اخلاق» او از مهم‌ترین پژوهش‌های پیشروی من بوده است...پژوهش‌های فروید درباره مکانیسم‌های دفاعی و عملکردی دوسویه، واضح‌ترین شباهت‌ها و زمینه‌ها را که من در روابط تجدید آرا در روابط درونی شعر یافته‌ام را فراهم می‌کند» (Bloom,1997,8). در نزد بلوم، برخی شاعران[هنرمندان] قدرتمند در نقش و فیگورِ قیم‌مآبانه و پدرسالار ظاهر شده و نقشی پیش‌گیرانه و مسدود کننده برای دیگران بازی می‌کنند، چرا که دیگران در سایه آنها قرار می‌گیرند. این دلهره برای خوانندگان (مؤلفان پسین) گاه به وسواس و حتی نوعی بدگمانی (پارانویا) بدل می‌شود؛ که همواره هر متنی باید در سایه قیم‌مآب متنی دیگر خوانده شود و به خواندن بسان ردیابی و جستوجوگریِ دامنهٔ تأثیرات و تأثرات می‌نگرد ولیکن در فرایند میان‌متنیت، این پیوند به دو عامل کلیدی بستگی دارند، قصد و نیت مؤلف و اهمیت متن و مرجع. رهیافت میان‌متنی برآنست اگر چه متون پیوند خورده و در هم‌تنیده‌اند، اما برخی آثار با در هم‌آمیزی و گاه با سرپیچی از متون پیشین، تصوری را که ما از معنا داریم، درهم می‌ریزند، رخدادی تازه را رقم می‌زنند.

ج) تردید در سوژهٔ توانش[۲۴] خواننده

«سرچشمهٔ هرگونه خوانشی میلِ عاشقانه یا اروتیک خواننده است به آن» (پاشایی، ۱۳۷۸ :۳۵۸). اما پیروان میان‌متنیت، بر نقش خواننده در پیوستگی با متن تأکید می‌کنند. در نزد این گروه برخلاف متن دوبعدی، بافت میان‌متنی بیشتر شبیه یک زنجیرهٔ پیوستار است که بر بازی‌انگاری کسب‌انتقال و معیارِ متن (جنبه‌های متنی/ خواننده) استوار است.جنبه‌های متنی و مشخصه‌های آن متکی بر متن و رخدادهای متنی هستند. اما طنین متن و درهم‌تنیدگی عمدتاً خوانند همحور است، که تجربیات فردی و میزان آگاهی خواننده است که با بینش از متن و وقوع متنی ارتباط می‌گیرد. تأثیری دوسویه بین عناصر متنی و تجربی خواننده حاصل می‌شود و عناصر متنی بر شبکه‌ای از کنش، انعکاس و انعطاف‌پذیری مکانیسم‌های شناختی خوانندگان استوار است. کالر، خوانش متن را به برخورداریِ خواننده از نوعی توانش موسوم به «توانش ادبی» نسبت می‌دهد (Culler,1975,160). او توانش را متکی بر سه عامل شرح می‌دهد؛ نخست، توانایی درک ارزش اثر [متنیت]، که برآمده از شیوهٔ نگرش به انسان و رابطه او با جهان و هستی است. دوم، توانایی درک سخن و کلام اثر که متکی بر آگاهی از شگردهایی است که با تکیه بر گشتارهای معنایی، انسجام متن را برقرار می‌سازند. و سوم، توانایی کشف محتوا از ورای صورت اثر. فوکو اتوریته و هژمونی مؤلف را در پیوند با مناسبات قدرت و سرمایه‌داری می‌داند (Foucault,1984,107). متکی بر نظریه مرگ مؤلف، خواننده این توان آزادی را دارد که متون را به نحوی کمابیش تصادفی به‌هم ربط دهد، و تنها عامل محدودکنندهٔ او خودش است. «متن برآمده از چرخه و پویش رمزگان در فرایند خوانش است و نه محصول نوشتاریِ یکبار مصرفی که معنای یکتایش از جایی بیرون از جریان دلالت‌های کلامی و متکی بر نیت نویسنده آمده باشد و دربرابرِ هدف از نقد مرسومی است که در نهایت بدنبالِ کشف معنای اثر است؛ معنایی کم‌وبیش پنهان و در نسبت با ذائقهٔ منتقد که بر سطوح مختلف اثر کشیده شده است... بیشتر بازبیانگاری دال‌هاست تا شرح یا توصیفشان... تحلیل متن برابر است با تکثیر متن» (Barthes,1981,43). متن همان فضای اجتماعی است که هیچ زبانی را ایمن یا دست‌نخورده باقی نمی‌گذارد، و به هیچ فاعل یا سوژهٔ بیانگر اجازه نمی‌دهد که بر مسند قاضی، معلم، تحلیلگر، اقرارنیوش، یا کاشف رمز نشیند (بارت،۱۳۷۳:۱۰). در مقابل برخی، برجسته شدن نقش خواننده در مقابل نویسنده را به پرسش می‌کشند. آنان با تأکید بر نقش مؤلف در متن، معنا و مضمون و یا همچون ساختارگرایان که اگرچه مؤلف را از گردونهٔ نقد کنار گذاشتند اما اعتبار نقد را به متن معطوف نمودند، با نقد جریان‌های معرفت‌شناختی مخاطب محور، بی‌پایانی و باز بودن متن متکی بر خواننده، را موجه ندانسته‌اند. آنان دربرابرِ کنار

گذاشتن مؤلف در فرایند شناخت اثر و به حاشیه راندن مضمون و نیت متن، در پس توانش خواننده، اقامه دعوی می‌نمایند.این نگرش به واکاوی متن برای کشف معنای اصلی که نیت مؤلف است و امکان یافتن مضمون نهایی متن هرچند دشوار اما شدنی و نه ناممکن، باور دارد. اروین برخلاف نظریه‌پردازان میانمتنیت و پیروان خوانش متن، بیان می‌کند که در این انتقالِ قدرت از مؤلف به مخاطب، مشکلاتی منطقی وجود دارد. او مدعیست خواننده نمی‌تواند معنایی بیش از توانِ نویسنده ایجاد کند.«وقتی خواننده جای نویسنده را می‌گیرد، متن به‌طور بالقوه به داستانی عقیم، مملو از صدا و خشم تبدیل می‌شود که چیزی را بیان نمی‌کند. حتی اگر بخواهیم به این روشِ تفسیری، مشروعیت ببخشیم، چه ارزشی در آن وجود دارد؟ به‌نظر می‌رسد هیچ معیاری برای قضاوت در چنین قرائت‌های متنی وجود ندارد، به جز لذت بردن از متن و این در واقع معیار ناآشنایی نیست، بلکه به آنچه فیلسوفان انتقادیِ نو در تحلیل‌هایشان ادعا می‌کنند شبیه است که بر توانایی خواندن برای تولید تجربه زیباشناختی متکی می‌شوند. با این حال، لذت بردن متن عمیقاً ذهنی است و این احتمال وجود دارد که من در خواندنم بیشتر از آنچه که توسط شخص دیگری ارائه شده لذت ببرم. از این‌روی، آنچه با آن مواجه هستیم، تفسیرهای عجیب و غریب است» (Irwin,2004,236). در مقابل کریستوا بیان داشته؛ «به‌نظر می‌رسد که جنبهٔ شکنندهٔ متن (فقدان معنایی آن، وحدت شبه‌هآفرینش، ادراک منفی‌اش) تاحدودی همان قدرت آن است: نیستی تکراری و احیا شده درون متن، ساختار ادراکی منفی و گذارش از فراعلیت‌پذیری و دگردیسی آن را ثبت می‌کند. این بخشِ گمشدهٔ متن، «میان‌متن» نامیده می‌شود که همچون افسونی خواننده، را در برگرفته، مجبور می‌کند به یکپارچگی پاسخ دهد.عظمت متن که از این راه به‌دست می‌آید، در ادراکات سنتیِ دگرگون‌ناپذیر، معناهای جدیدی می‌افزاید؛ با این تفاوت که هیچ‌چیز بیرون از متن نمی‌تواند تغییر کند.خواننده نمی‌تواند آنچه می‌خواهد را بردارد یا درون آن بنهد و از طریق این واقعیت، متن، جاودانگی خودش را از جایی خارج از متن دریافت می‌کند» (Kristeva,2002,13).

میانمتنیت؛ تمایز زمینه و بستر تکوین با کاربرد آن

کاربرد واژگانی همچون «نقد» و «نظریه» امروز چندان جایگاه و یقین قطعی ندارند، که تنها دامنه و کارکردشان محدود به قلمرو مشخصی باشد. محصوریت

شکل۶ محورهای انتقادی به رهیافت و فرایند میانمتنی،
منبع: نگارندگان

قلمرو خاص فکری در حوزهای مشخص، و محدود کردن دیسپلینی به یکپارچگی درون‌نهادی آن، بیش از پیش ناممکن است. از اینرو رهیافتن نظریهٔ میانمتنیت از قلمرو ادبیات به دیگر دانش‌ها و هنرها دیگر مجادله‌انگیز نیست. متکی بر نظریهٔ کوچنده (سیار) ادوارد سعید، هر نظریه هنگامی که از مکانی به مکانی دیگر حرکت می‌کند، بر آن چیزهایی می‌گذرد که می‌تواند خود را به‌عنوان موضوعی برای تحقیق نشان دهد. «اگر حوزه‌هایی چون ادبیات یا تاریخ اندیشه‌ها، مرزهای ذاتاً مشخصی نداشته باشند، برعکس روش‌شناسی واحدی نیز برآنچه اساساً ناهمگون و دارای فضای باز فعالیت است نوشته و تفسیر متون- نمی‌توان اعمال کرد، پس معقول است که پرسش‌های مربوط به نظریه و نقد را مطابق با موقعیتی که خود را در برابرِ آن می‌یابیم مطرح سازیم...باید مسلم دانست که وضع پدید آمده برای یک نظریه یا اندیشه با شرایط تاریخی آن مشابهت دارد. حال، هنگامی‌که در شرایط متفاوت و با دلایل تازهای بکار گرفته می‌شود و البته در اوضاع و احوال دیگری؛ گذران می‌کند بر آن چه می‌گذرد» (سعید،۱۳۷۷:۳۲۲-۳۲۳). به‌نظر این سیلان را در نظریهٔ میان‌متنیت می‌توان پی‌گرفت. خاستگاه آن، جامعه در حال گذار فرانسه و جنبش‌های اجتماعی در دهه‌های شصت و هفتاد است،که با پشت‌سر گذارندن یکتاانگاری پیشامدرن و دوگانه‌انگاری‌های مدرن و فراروایت‌های آن، نگاه پارادوکسیکال و تقابل‌های دوتایی را به‌کنار نهاده و از بی‌پایانی و عدم‌قطعیت تفسیرها سخن می‌گوید. حال کاربرد آن در بستر فرهنگی- اجتماعی ایران، با مسائلی دیگری درهم آمیخته است. بی‌توجهی به این تفاوت‌ها، نادیده انگاشتن منظور نظر میان‌متنیت و البته ناکارآمد شدن آن است. در ایران، متکی بر گفتمان‌های حاکم، همچون تقریرات و بیانات دینی، می‌توان برخی پارادوکس‌های با اندیشه و فرایند میان‌متنیت را مطرح کرد و تا حد ممکن پشت سر گذاشت. مسئله مهم متن‌محوری میان‌متنیت و امکانات تازه‌ای است که با گشودگی متن به خواننده نه به‌مثابهٔ کاشفان حقیقت راستین متن- آنگونه که در نقد سنتی به دنبال آن بوده‌اند-و یا جستوجوگر مضمون نهایی و نیت متن- آنگونه که هرمنوتیک‌ها می‌پندارند- بلکه چونان آفرینندگانی، متن را در فرایند خوانش خود دیگربار بازتولید و بازآفرینی می‌کنند. این همان مسئله‌ای است که در خوانش اثر متکی بر اندیشه‌ها و آموزه‌های دینی، دیگرگونه می‌گردد. متکی بر آموزه‌های عرفان اسلامی؛ «حقیقت در تصوف یافتنی است و نه بافتنی، وحدت وجود که قلب تصوف است، نیز فقط از طریق یافتن درک می‌شود» (نصر، ۱۳۹۵:۵). «این راه بپای هر کسی بافته‌اند» (روزبهان بَقلی،۱۳۶۰:۲۷). معنای اثر در مقام تأویل، حقیقتی است دست‌یافتنی و امری واحد نیست و بر بنیانِ سلسله مراتبی طولی استوار است. آنچنانکه معنای اثر ضمن آنکه دارای تجلّیِ واحدی نیست، تجلّیات مختلف معناییِ اثر، وحدتگرا هستند و در رابطه‌ای طولی (بربنیان فطرت مشترک انسان‌ها) قرار می‌گیرند و نه عرضی (به مفهوم آنچه در دیدگاه مخاطب‌محور ادّعا می‌شود) (رئیسی، ۱۳۹۵:۸۱). دیدگاه مخاطب محور از این حقیقت غافل است که انسان علاوه بر وجوه اعتباری و نسبی، دارای حقیقتی ثابت[فطرت] است. دیدگاه مؤلف‌محور نیز از این واقعیت غافل است که مخاطب در بازشناسیِ مقصود مؤلف، علاوه بر وجوه ثابت و حقیقی، از وجوه نسبی و اعتباری مختلف نیز تأثیر می‌پذیرد، که یا حاصل پیش‌دانسته‌ها و پیش‌فهم‌های مخاطب است و یا حاصل مؤلفه‌های آفاقی (نظیر شرایط متغیّر زمانی و مکانی). از منظر اسلامی، رابطه صورت و معنا، نه رابطه«این‌همانی» است و نه رابطه‌ای «آزاد». چگونگی تعریف این رابطه، از نقاط افتراق اصلی با دیدگاه‌های مخاطب‌محور و مؤلف محور است؛ به این‌ترتیب که دیدگاه مخاطب محور به حقیقت هنر که همانا تجلّی مفاهیم در صورت‌ها است، بی‌توجه بوده و دیدگاه مؤلف‌محور نیز مفهوم تجلّی را به مفهوم تجسّد فرو می‌کاهد؛ اما طبق آموزه‌های اسلامی، چنین استنتاج می‌شود که تأثیر وجوه اعتباری و نسبی در فرایند تأویل معنای متن/هنر سبب می‌شود تا دامنهٔ معناییِ اثر، دامن‌های کاملاً محدود و بسته نبوده و بتوان برای آن سلسله مراتب طولیِ معینی را تصور نمود و لذا رابطهٔ میان معنای اثر و کالبد آن نه از نوع «تجسّد» و نه از نوع «تخلّی[پنهان و پوشیده بودن]» است، بلکه

متناظر با رابطه «تجلّی» است (همان:۸۲). متنیت محور تفاهم و میانجی میان گفتمان‌های معنایی- هنری متکی بر آموزهٔ اسلامی با رهیافت میان‌متنی است؛ در متن‌محوریِ میان‌متنی، زایش متن، چونان برآمدن از درون یک هزارتوست، یک امکان حاضر از میان بی‌شمار امکان ناشده و غایب.خواننده نیز در جایگاه خود و به قدر خود، باید در لحظه‌ای، بی‌کرانگی و بی‌پایانی تفسیر و جنبهٔ دلبخواهی آن را رها سازد و از آن میان به یکی امکان حضور ببخشد. متنیت هنر، فرایند شیءوارگی و ابژه‌شدگی اثر را کنار زده است و جایگزین تحجر سخت بنیادگرایی برای تحقق اثر به‌سان تنها امرِ ممکن شده است. میان‌متن بودن متون، نقطه آغاز این نظریه است، سپس آن‌هنگام که آگاهی، متکی بر تداوم و حرکت، خود را تعمیم می‌دهد، بسان چیزی برابرِ عینیت‌گرایی اثر درمی‌آید. این بخشی از گذار و انتقال میان‌متنیت از بستر تکوین به محیط و زمینه دیگر اجتماعی و فرهنگی است. میان‌متنیت که در موقعیت و برای موقعیتی دیگر مطرح شده است؛ در حرکت و سفرش از اروپا به ایران، وابستهٔ بستر اجتماعی و فرهنگی تازه‌ای می‌گردد که تفکیک، نظام و اندیشه سلسله مراتبی در آن ساحتی آشکار و سخت دارد.میان‌متنیت در زمینهٔ کاربرد تازه نوعی آگاهی دگرگون کننده در وضعیت اثر هنری بوجود می‌آورد. بدین‌ترتیب که با متن‌محوری خود، سوژهٔ تولید هنری و سوژه هنرمند را به کنار می‌نهد. اما این اعلام متنیت در تقابل با پابرجایی و تحقق معنا در عالم امر؛ متکی بر گفتمان دینی، با وجهی تازه روبرو می‌گردد. در این زمینه هم خوانش مخاطبان از معنای متن هنر متفاوت خواهد بود، اما اینجا مراتب-مؤلف و مخاطب- نیز متفاوت است. «هراس و عدم قطعیت اکنون، پیشکشی دوچندان است...نخستین شرط این وضعیت، متنینیت هنر است. متنیت، ایده یا فرایندی که مطلوبیت تکآوایی ابژه (شیءوارگی) در فرایند طراحی سنتی را تبعید و سنت دیالکتیکی غربی را بی‌ثبات گرداند» (Eisenman,1988,26).

نتیجه

هنر به‌سان «متن» دربرابرِ «ابژهٔ» هنری [در نزد بینش و فهم مدرن، که بر دوگانه‌انگاری سوژه و ابژه بنیان شده است.] و «تصویر» [آنچنان که پسامدرن‌ها می‌اندیشند و هر موضوع، پدیده و .. را تصویر و بازنمودی از واقعیت و نه خود آن، می‌شناسند.] است. متن‌بودگی، ساختاری استعاری را به کنش هنر می‌دهد سپس خواندنش را از طریق مجموعه‌ای دیگر از نشانه‌ها و ردها ممکن می‌کند. در پاسخ به پرسش اول می‌توان چنین بیان کرد که «امکان» یا «امتناع» از گفتگو و خویشاوندی میان متون، دو سر طیف یک ناسازوارگی را می‌سازند؛ یکسو، سخن از آن می‌رود که، هرقدر اثر و مؤلف آن کمتر با آثار فرهنگی دیگر آمیخته باشد، احتمال یافتن شباهت‌ها میان آثار و دلهرهٔ تأثیر، کمتر و بدنبال آن ادعای یکتایی و اصالت بیشتر می‌گردد، اما از دیگرسو، قوام یافتن در زمینه و بستری سَترون از گفت‌وگو و درهم‌تنیدگی با دیگر متون، اثر و مؤلف آن را در دام تلقی و تفکر یکتاانگاری معرفتی، مطلق‌نگری و جزم‌اندیشی گرفتار می‌کند که توان همزیستی، گفت‌وگو و توأمان فرصت دریافت و درک دیگری را از کف می‌دهد. ناسازواری دیگر؛ دو سر سیر آونگی است، که یکی متکی بر نگرش‌های کل‌گرایانهٔ مدرنیستی بنیان شده، که با اعتقاد به اصالت و یکتایی اثر و آفرینش‌گری برآمده از نبوغ هنرمند، اثر و هنرمند را بر بنیان و معیارهای خردگرایانه و مطلق‌انگارانه همسان می‌سنجد. سوی دیگر آونگ، بر نگرش‌های نسبی‌نگرانه پسامدرنیستی متکی است، که تأکید بر نسبی بودن مفاهیم حقیقت، واقعیت با انکار وجود ارزش‌های جهان‌شمول، آنها را به چالش می‌کشاند، اما همچنان امکان گفتوگوی میان آثار را برنتابیده است و اتفاقاً بر همان تکینگی اثر و غیرقابل پذیرش بودن مشابهت‌ها پای می‌فشارد و از این میان، از یک طرف جست‌وجو یافتن منابع و شباهت‌ها و در طرف دیگر، برتری‌طلبی و اعتبارسنجی بر بنیانِ یکتایی و اصالت اثر را به وسواسی تازه در هنر معاصر بدل کرده است. شاید با هر تطبیق ساده‌ای بتوان شباهت‌ها و پیوندهایی میان آثار هنری معاصر را یافت و این‌گونه ردیابی و یافتن شباهت‌ها و تطابق‌ها، به منش و جنبه‌ای سحرآمیز در زمانهٔ بدل شده‌اند و نمونه‌های بسیاری از این ردیابی‌ها در خوانش هنر معاصرمان در رسانه‌های

مختلف را شاهد هستیم. اما در پرتو فرایند میان‌متنی، این فرصت و امکان را برایمان فراهم می‌آید که در برابرِ این پارادوکس‌های حل‌ناشدنی، به لایه‌هایی درهم‌تنیده بیاندیشیم، در اینجا صرف وجود شباهت‌ها مطرح نیست بلکه توجه به روابط میان‌متنی، معنای هر متنی را شکل می‌دهد و به آن ماهیت متنیت می‌بخشد که معنا نیز، سوژه‌ای از پیش معلوم نیست، و چه بسان ساختارگرایان و هرمنوتیک‌ها در جستوجوی معنا نهفته در اثر باشیم یا به مانند پساساختارگرایان، بر نامتعین بودن و بی-کرانگی و بی‌پایانی معنا تأکید داشته باشیم و حتی آنگاه که همچون بنفکنان بر انکار معنا و معناباختگی پای فشاریم، روابط میان‌متنی همواره در چرخهٔ معنایابی و عبور از آن، حضور دارند و همواره متن‌ها در نزد خوانش‌گران بازتولید و بازآفریده می‌شوند.در رهیافت میان‌متنی آن هنگام که از اصالت سخن می‌گوییم، البته این نیست که، اثری یگانه و یکه، متفاوت از هر چیز دیگر داریم، بلکه منظورمان از اصالت، نزدیکی و پیوستگی به خاستگاهی است که متن از آن برخاسته است. در این رهیافت این آثار در عین درهم‌تنیدگی و خویشاوندی با دیگر متون و در امتداد خاستگاهِ شکلی‌شان، باقی می‌مانند. خواننده در بطن و متن تفکر میان‌متنی، بر متن تأثیر گذارده و آن را دوباره بازآفرینی (متکی بر شاعرانگی) و یا باز تولید (متکی بر تکثیر) می‌کند و متن حامل توانش خواننده است و چه بسا خوانش چونان شرط اثر عمل کند و در کنار تجربه نشـــیند. اگـــر تجربه‌ای در کار نبـــود، اگر خواننده‌ای وجود نداشـــت، اثر تنها به کارکرد آن برمبنای قواعد منطق ساخت، فروکاهیده می‌شـــد. اما از آنجا که کنش تجربی خواننده به میان می‌آید زایش متن بسان تجربه کردن و تن دادن دگرباره به دیگر متون است.در رهیافت میان‌متنی، اصالت آن یگانگی و وحدتی نیست که پیش و پس از متن بیاید؛ بلکه چونان بازی، مکاشفه‌ای بی‌پایان، نامتعین و متزلزلی است که بر مفاهیم ایستا شوریده است.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش، باید به موضوعیت یا عدم موضوعیت اعتماد نخستین، به مفهوم بینامتنیت در امروز و این‌جای متون هنر معاصر که تحت شمول رسانه‌های مجازی قرار گرفته، بیاندیشیم. انقلاب ارتباطات و انفجار اطلاعات، موقعیت تناقض‌آمیزی پیش‌روی مخاطب و آفریننده قرار داده است. از یک‌سو دگرگونی و جوشش تازه‌ای در تحولات فرهنگی، اجتماعی و هنری آفریده و همزمان نوعی رخوت، توقف در فهم ابژهٔ هنری و ماهیت هنر ناشی از تجربه‌ای بر مدار رسانه‌های اجتماعی نه خوانش تجربی و بر بنیان توانش خواننده و همچنین واپس‌نشستگی و تقلیل را بدیهی کرده است. از دیدگاه فلسفی و هنری این انقلاب با آنکه سبب شد خواست و ذائقه آفریننده (هنرمند) و مخاطب در دنیای رسانه‌های فرهنگی و هنری دیری نپاید، اما سکون و انجمادی خاص، فهم هر دو گروه از مفاهیم اصالت، اعتبار و یکتایی را در برگرفت. بازخوانش این امور متناقض هدف خوانش میان‌متنی است، چیزی بیش از تلاش برای یافتن منابع اثرگذار است، در صورت واستاندن مفهوم اعتماد از رهیافت میان‌متنی، ناگزیر با تقلید و برساختن (جعل کردن) مواجه می‌گردیم. برساختن را می‌توان نسخهٔ مخالف یا نگاتیو میان‌متنیت برشمرد که به معنای نسخه‌برداری و پیش‌دستی در برابرِ پیوندگونی و فرارَوی است. هنر معاصر دوران ما در نقطه تقارب و تداخل دو فرهنگ و زبان قرار گرفته است. یکی فرهنگ و زبان برآمده از نظام سنتی، تاریخی و دیگری فرهنگ معاصر، نوشدگی که با چشم‌انداز زبان جهانی قوام یافته است. نظریه کوچندهٔ [سیار]، ادوارد سعید از وضعیتی سخن می‌گوید که در آن، آرا و نظریات همچون انسان، کوچ می‌کنند و زندگی فرهنگی و فکری آن نظریه از این راه پرورده، دوام و توسعه می‌یابد و یا دچار ضعف، انحطاط و افول می‌گردد، و ناگزیر وضعیت و فضایی بینابینی بین نظریه و زمینه‌ای که نظریه در آن به کاربسته می‌شود، پدید می‌آید. از این‌رو آنچه در مقاله مورد توجه و تأمل بود، نوعی مواجههٔ انتقادی با این نظریه، در حوزه‌ها و زمینه‌های گوناگون هنر معاصر و ایران است؛ چراکه مهم‌ترین نظریه‌پردازان آن یعنی کریستوا و بارت بر آن بودند که کاربردی کردنش، ناممکن و ناشدنی است که این مسئله را پیش روی می‌گشاید که نگاه کاربردی صرف به میان‌متنیت و فرو کاهیدن آن به جست‌وجویِ مطلق روابط متنیِ، در هر

گسترهٔ زمانی و مکانی دیگر نیز آن را سترون می‌سازد، آن هم با وجود تفاوت‌های گوناگون که در زمینه تکوین و زمینه کاربرد آن وجود دارد.

پی‌نوشت

1. Julia Kristeva
2. Le mot, le dialogue, le roman(1966)
3. Intertextuality
4. semiology
5. Ferdinand de Saussure
6. Dialogisme
7. Polyphonie
8. Mikhail Bakhtin
9. Course in General Linguistics
10. Roland Barthes
11. Michael Riffaterre
12. Laurent Jenny
13. Gerard Genette
14. Harold Bloom
15. traveling theory

۱۶. تکینگی Singularity به معنای امری استثنایی که تا پیش از این موجود نبوده است. همچون معنای واژهٔ در علم نجوم و اختر فیزیک که، رسیدن ماده به یک حالت استثنایی را می‌گویند. یکتایی و یگانگیuniqueness

17. originality

۱۸. واژه‌های مؤلف author و اتوریته Authority در زبان اروپایی ریشه مشترک دارند.

19. tissue

۲۰. Gesamtkunstwerk اثر هنری جامع. که از تلفیق همهٔ هنرها(هنرهای زیبا، نمایشی، رقص، شعر و موسیقی) ساخته شده باشد» (پاکباز، *دایرةالمعارف هنر*، ج۲: ۱۰۷۱).

۲۱. هیبرید Hybridity هُمی بابا در طرح این واژه، تاحدودی وام‌دار منطق گفت‌وگویی باختین است.که به دورگه‌گی نیز ترجمه شده (ن.ک. فرهمندفر،۱۳۹۳).این اصطلاح به روش پیوند یا قلمه‌زدن دو یا چندگونه گیاه در کشاورزی اشاره دارد. نامی است برای واژگون‌سازی فرایند سلطه از طریق انکار؛ یعنی، تولید هویت‌های متمایز.

۲۲. به‌واسطهٔ پیوندخوردگی؛ فضای سوم third space توان آن را دارد که یک موقعیت سوم بیافریند و هر آنچه پیش از خود را جابجا کرده و ساختار قدرت تازه‌ای را پی افکند.

۲۳. object permanence در نظریهٔ رشد پیاژه، مرحلهٔ حسی حرکتی، از بدو تولد تا دو سالگی نوزاد، زمان شکل‌گیری این درک دانسته شده‌است.

۲۴. توانستن . قدرت و قوت. همچون واژه دانش حاصل ترکیب بن مضارع + ش.

کتابنامه

آلن، گراهام. (۱۳۹۲) *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۴) *حقیقت و زیبایی:درس‌های فلسفهٔ هنر*.تهران: نشر مرکز

احمدی، بابک. (۱۳۸۰) *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: گام نو

احمدی، بابک. (۱۳۸۸) *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)* تهران: مرکز

بارت، رولان. (۱۳۷۳) *از اثر تا متن*، مراد فرهادپور، ارغنون، ش۴.

پاشایی، عسگری. (۱۳۷۸) *نام همهٔ شعرهای تو؛ زندگی و شعر احمد شاملو*. تهران: نشر ثالث

پاکباز، رویین. (۱۳۹۵) *دایرةالمعارف هنر*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷) *مبانی نشانه‌شناسی*؛ مهدی پارسا؛ تهران: سورهٔ مهر

رئیسی، محمدمنان. (۱۳۹۵) معناشناسی متن/ هنر با استناد به آموزه‌های اسلامی، نشریه الهیات هنر، ش۶، پاییز، صص ۵۴–۸۶

ساسانی،فرهاد. (۱۳۸۴) تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن،زبان و زبان‌شناسی: زمستان ،دوره۱، ش۲ – صص ۳۹ – ۵۶

سعید، ادوارد. (۱۳۷۷) *جهان،متن و منتقد*. ترجمهٔ اکبر افسری.تهران: توس

روزبهانبقلی شیرازی. (۱۳۸۲) *شرح شطحیات، تصحیح هانری کربن*، تهران: طهوری

عبدالحلیم(۱۳۸۰) بافت و مناسبات بینامتنی، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، نشریه زیباشناخت، ش۴، صص ۳۲۵ – ۳۴۹ .

علینژاد مجیدی، سحر، شالی‌امینی، وحید، ایرانی بهبهانی، هما و ضیمران، محمد. (۱۳۹۸) آستانه یکتایی یا پیوندخوردگی آثار در هنر معاصر؛ در مرز میان آفرینش و برساختن. باغ نظر، ۱۶(۷۰) ، ۷۲–۶۱.

علینژاد مجیدی، سحر، شالی‌امینی، وحید، ایرانی بهبهانی، هما، ضیمران، محمد. (۱۳۹۸الف) چگونگی بازتاب جلوه‌های میان‌متنی در بازخوانش معماری معاصر ایران. معماری و شهرسازی ایران، ۱۰(۱۷), ۱۷۵–۱۹۶

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴) *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن

نصر، حسین. (۱۳۹۵) *اصول و مبانی تصوف در تصوف، خاستگاه، تاریخ*

و *موضوعات وابسته*. به کوشش فاطمه لاجوردی، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)
فرهمندفر، مسعود. (۱۳۹۳) جایگاه آستانهای فرهنگ، همی بابا و نظریهٔ پسااستعماری، مجله مطالعات انتقادی ادبیات ۱ (۴)، صص۱۸-۳۳

Allen, Gerham. (2000)Intertextuality:The New Critical Idiom. London and New York:Routledge.

Barthes ,Roland (1975)The Pleasure of the Text trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland. (1981). "Theory of the text" in Young. vol 6. pp31- 47.

Bhabha,Homi(1994)The Location Of Culture,London & Newyourk.Routledge.

Bloom, Harold(1997) The Anxiety of Influence,A THEORY OF POETRY.2ND EDITION. New York Oxford university press.

Culler, Jonathan (1975).Structuralist Poetics. Routledge and Kegan Paul.

Eco, Umberto(2005) Innovation & repetition: between modern & postmodern aesthetics, Daedalus,Volume 134,Issue 4 ,Fall 2005,p.191-207, Available from https://www.mitpressjournals.org/doi /abs/10.1162/001152605774431527?journalCode=daed (Accessed 2 April 2018).

Eco ,Umberto (1985)» Casablanca": Cult Movies and Intertextual Collage, SubStance,Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses (1985), pp. 3-12 IN : https://www.jstor.org/stable/3685047

Eisenman ,Peter(1988) En Terror Firma: In Trails Of Grotextes,The Fifth Column, Vol 7, No 1. Available from http://fifthcolumn.mcgill.ca/article/viewFile/420/410 (Accessed May 2018).

Foucault, Michel.(1984) What Is an Author? Josué V. Harari(trans), in Paul Rainbow(ed).The Foucault Reader New York:Pantheon,p. 101-120. Available from https://monoskop.org/images/f/f6/Rabinow_Paul_ed_The_Foucault_Reader_1984.pdf. (Accessed April 2018).

Groys, Boris.(2008).Art Power ,The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. Available from https://archive.org/stream/BorisGroysArtPower2008/Boris%20Groys (Accessed 23 March 2018).

Groys, Boris.(2014). Art Beyond Spectatorship. Available from http://institut-nomade.org/textes/Boris%20Groys_Art%20beyond%20Spectatorship.pdf. (Accessed October 2017).

Harper, Phineas. (2017) Call us dull, call us sellouts, call us gentrifiers – just don't call us copycats. Available from https://www.dezeen.com/2017/07/18/phineas-harper-opinion-copying-originality-architecture-assemble-cineroleum

Holquist, M.(1990).Dialogism: Bakhtin and His World . London: Routledge.

Irwin, William(2004) Against intertextuality. Philosophy and Literature 28, no. 2:pp 227-242. Available from http://www.academia.edu/7173442/Against_Intertextuality.

Kristeva, Julia (1980). The Bounded Text, In Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art . Ed. Leon S. Roudiez.Oxford: Blackwell, pp. 36-63.

Kristeva, Julia(2002) Nous deux or a (hi)story of intertextuality, Romanic Review;Jan-Mar2002, Vol. 93 Issue ½, 7-13. Available from web:https://www.thefreelibrary.com

Lessing, Alfred. (1965) "What is Wrong With a Forgery?" in Arguing About Art, Contemporary Philosophical Debates (2008), in Neill.A and Ridley.A (Editors). Third Edition. New York: Routledge.