Iranian Journal of Sociolinguistics
Payame Noor University

فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی
دورهٔ دوم – شمارهٔ سوم (پیاپی ۵)– زمستان ۱۳۹۷ (صفحات ۴۲–۵۵)

تحلیل اشکال مختلف روابط بینا–رسانه‌ای در تئاتر؛ از پیدایش تا تکامل یک نظریه

مجید رحیمی جعفری*[۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲]، حمیدرضا شعیری[۳]

۱. دانشجوی دورهٔ دکتری تئاتر، دانشگاه تهران
۲. دانشیار زبان‌شناسی، دانشگاه تهران
۳. استاد نشانه‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس

دریافت: **۱۳۹۷/۰۴/۱۴** پذیرش: **۱۳۹۷/۱۱/۱۳**

An Analysis of the Various Inter-media Relations in Theater: From Genesis to the Development of a Theory

Majid Rahimi Jafari*[1], Behrouz Mahmoudi Bakhtiari[2], Hamidreza Shairi[3]
1. PhD Candidate in Theater, University of Tehran
2. Associate Professor of Linguistics, University of Tehran
3. Professor of Semiotics, Tarbiat Modarres University

Received: **2018/07/05** Accepted: **2019/02/02**

چکیده

با توجه به پیدایش نظریهٔ بینارسانه‌ای در چندسال اخیر، هدف این مقاله، ترسیم وضعیت خرد شدن فضای گفتمانی تئاتر به چند فضای رسانه‌ای و خوانش اشکال مشارکت آن‌ها در تئاتر از طریق مطالعهٔ کارکردهای بین‌رسانه‌ای آن است. در ارتباط بین–رسانه‌ای و مواجههٔ رسانه‌های میهمان و میزبان فضای ارتباطی شکل می گیرد. در این فضای ارتباطی و رسانه‌ای، ممکن است ویژگی‌های اولیه حفظ شود یا به موقعیت یا گفتمان جدید گذار کنیم. در این راستا به تعاریفی چون روابط و ارجاعات رسانه‌ای، ترکیب رسانه‌ای، چندرسانه‌ای، ترارسانه‌ای و بینارسانه‌ای به صورت مجزا خواهیم پرداخت و علاوه بر تحلیل هریک از این وضعیت‌های گفتمانی، تفاوت آن‌ها را شرح خواهیم داد. مفهوم بینارسانه‌ای پس از پیدایش، همواره در تقابل با بینامتنیت قرار داشت و گاه برخی از مناسبات متنی و رسانه‌ای به اشتباه با یکدیگر خلط می‌شدند. حال، پس از بحث در مورد پیدایش نظریهٔ بینارسانه، جایگاه آن را در تحلیل گفتمان هنر و رسانه، در عصر گسترش تکنولوژی، با تکیه بر برخی نمایش‌هایی که از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۵ بر روی صحنه رفته‌اند، مشخص خواهیم کرد

کلیدواژه‌ها: رسانه، گفتمان، بینارسانه‌ای، چندرسانه‌ای، ترارسانه‌ای، زبان‌شناسی اجتماعی.

Abstract

With regard to the advent of intermediality theory in the recent years, the objective of this study is to bring to the attention the breakdown of the theater discourse space into several forms of media spaces in order to understand their forms of participation in theater through the study of its intermedia functions. The communication space will form in relation to the intermedia and collision of host and guest media. In such a communicative context, the primary features of communication may be maintained or make a transition to a new discourse. Accordingly, the paper provides a definition as well as a comparison/contrast of concepts such as media relations and media references, mixmediality, multimediality, transmediality and intermediality. There has always been confusion between concepts of intermedia and intertextuality to the extent that, at times, they have been mistakenly used interchangeably. This study discusses the emergence of intermedia theory and its status in art and media discourse analysis in the era of technology expansion, relying on some plays performed between 2011 and 2016.

Keywords: media, discourse, intermediality, multimediality, transmediality, sociolingusitics.

***Corresponding Author Email:** majid.73@gmail.com

*** نویسندهٔ مسئول:**

مقدمه

امروزه در زبان فارسی هنگامی‌که سخن از رسانه به میان می‌آید، افکار به سوی رسانه‌های ارتباط جمعی به‌خصوص تلویزیون خواهد رفت. در صورتی که فیاض از فاسر[1] نقل می‌کند که هر نظام ارتباطی را می‌توان رسانه (اعم از جمعی یا محدود)[2] و در معنای عام –در اغلب زبان‌ها– مدیوم[3] تلقی کرد؛ چنان‌که انسان‌شناسان تاریخی حتی به ادبیات هم نگرهٔ رسانه‌بودگی داشتند (نقل از فیاض، ۱۳۸۲: ۱۷۲). رسانه دارای کارکردهای ابزاری، نشانه–معنایی و اجتماعی است. کارکرد اجتماعی آن ارجاع مستقیم به ویژگی‌های اجتماعی دارد که از طریق زبان‌شناسی اجتماعی قابل بررسی است.هنر معاصر به صورت فزاینده‌ای از تجارب میان‌رشته‌ای بهره می‌برد؛ به همین دلیل در شناخت گونهٔ زبان هنر و به‌خصوص تئاتر باید به نظام‌ها و فرآیندهای زبانی و نشانه–معنایی توجه کرد. تئاتر گونه‌های مختلف زبانی را دارای یک پیوستار می‌کند و به آن، هنر اجراگر و زبان بدن را نیز می‌افزاید.رسانه و وجه رسانایی در تئاتر به دلیل سه مولفهٔ حضور زنده، رابطهٔ مستقیم حسی–ادراکی مخاطب در بازنمایی و میدان پدیداری، در مقایسه با هنرهای دیگر، از بالاترین میزان حضور برخوردار است. با توجه به همین ویژگی‌ها و فضای خُرد گفتمانیِ تئاتر، آیا می‌توان حضور رسانه‌ها در فضای حایلیِ تجلی صحنه‌ای را رابطه‌ای بینامتنی پنداشت؟ به نظر می‌رسد رسانه با ویژگی‌هایی چون ابزار و تکنولوژی، کنشی‌تر و القایی بودن، تأثیرگذاری بیشتر، مصرف، زمان و مکان تولید تمایز آشکاری با متنِ رسانه‌ای دارد[4] و روابط حاصل از آن در گفتمان رسانه‌ای باید بررسی شود.با توجه به فضای خُرد گفتمان رسانه‌ای در تئاتر با چه وضعیت‌های گفتمانی‌ای روبه‌رو هستیم؟ بینارسانه خطاب کردن روابط بینا–رسانه‌ای پیش از این، ساده‌انگارانه به نظر می‌رسد و هر رابطهٔ رسانه‌ای که از بازنمایی زبان تئاتر بیرون می‌آید گفتمان بینارسانه‌ای نیست. با توجه به تحلیل روابط خرد گفتمانی در تئاتر و با استفاده از رویکرد نشانه–معناشناسی حایلی[5] و در نظر داشتن فرم، شکل و ساختار، ماده رسانه در رسانایی و سطح معنا و مفهوم (از بازنمایی ویژگی زبان رسانه) روابط مختلف بینا–رسانه‌ای شکل خواهد گرفت.

برای تحلیل مناسبات بینا–رسانه‌ای، که رسانه را بر صحنهٔ تئاتر –که خود در کل می‌تواند یک رسانهٔ دارای پیوستار باشد– حاضر می‌کند، ابتدا در مورد پیدایش روابط بینارسانه‌ای صحبت خواهیم کرد؛ سپس تمایز بینامتنیت و بینارسانه و تلقی پژوهشگران مختلف از بینامتن‌ها و بینارسانه‌ها را شرح خواهیم داد. با توجه به مشخص شدن حدود بینارسانه، برآیندی از نظرات مختلف در این مورد را خواهیم آورد تا به تحلیل مناسبات بینارسانه‌ای و تعاریفی از روابط بین رسانه‌ای چون ارجاعات رسانه‌ای، ترکیب رسانه‌ای، چندرسانه‌ای، ترارسانه‌ای و بینارسانه‌ای برسیم. برای تحلیل پیش رو، آثار ابتدا بر اساس بازهٔ زمانی ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۵، سپس بر اساس نقش مهم کارگردانان آن‌ها در استفاده از رسانه‌ها و در نهایت مشاهدهٔ مستقیم آن‌ها انتخاب شده‌اند.آمدیم، نبودید، رفتیم (حداد، ۱۳۹۰)، مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها (اتحاد، ۱۳۹۳)، می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد (غنی‌زاده، ۱۳۹۵) و مدارِ بسته (طبسی‌نژاد، ۱۳۹۵) در موردهای مختلف بیشترین سهم از بررسی ما را خواهند داشت. گفتمان بینارسانه‌ای شاید در یک دههٔ اخیر در اوان راه خود به سر می‌برد و تا همین اواخر یعنی تا سال ۲۰۰۷ تعریف‌های پایه‌ای از آن ارائه می‌شد؛ اما زمان آن رسیده تا با تعاریفی یکپارچه در مقام گفتمان رسمی میان‌رشته‌ای و نظریه‌ای گفتمانی شناخته شود.

---

1. Fauser

۲. در عصر حاضر مخاطب رسانه‌هایی چون اینترنت یا آثار هنری از برخی از برنامه‌های تلویزیونی یا مطبوعات بیشتر است و نمی‌توان دسته‌بندی‌های سلیقه‌ای از رسانهٔ ارتباط جمعی را مدنظر داشت؛ به طور مثال اجراهای مارینا آبراموویچ و چیدمان‌های جف کونز مخاطبان بسیاری در سرتاسر دنیا دارند؛ در صورتی که برنامه‌های تلویزیونی ممکن است تنها مخاطبان بومی داشته باشند. واسکو در همین مورد دربارهٔ فیلم‌های سینمای آمریکا سخن می‌گوید که نقش مهمی در فرهنگ تفریحی مردم آمریکا و جهان دارند و فیلم‌های هالیوود در ۱۵۰ کشور جهان دیده می‌شوند.در حالی که برنامه‌های تلویزیونی یا یک نشریه تنها در یک شهر یا کشور ممکن است مخاطب داشته باشند. (واسکو، ۲۰۰۳: ۹۴) به تبع این عصر جدید رسانه‌ای، فیلم یا عکس هر کنش، اتفاق یا اجرایی می‌تواند در شبکه‌های مجازی دست به دست شوند و با مخاطب خود ارتباط برقرار کنند.

3. medium

۴. این ویژگی‌ها می‌تواند مستقیم از خود رسانه باشد؛ (رک. رحیمی جعفری، ۱۳۹۰) یا اینکه ویژگی زبانی در بازنمایی باشد. همان طور که افخمی و همکاران (۱۳۹۷: ۶۱–۵۱) بازنمایی زبانی سخنان دونالد ترامپ را در روزنامهٔ نیویورک تایمز بررسی کرده‌اند و اغلب این خصوصیات در ویژگی‌های زبانی سخنرانی‌های دونالد ترامپ وجود دارند.

5semiotics of mediation

پیدایش واژهٔ بینارسانه

واژهٔ بینارسانه‌ای دو دهه‌ای هست که به صورت گسترده دربارهٔ ارتباط یا قطع ارتباط رسانه‌ای با رسانهٔ دیگر به کار می‌رود.[۱] به نظر می‌رسد این واژه اولین‌بار در مطالعات آلمانی زبان و در اثری ازآگه هانسن لوو[۲]در ۱۹۸۳ دیده[۳] و پیش از آن در دههٔ ۱۹۶۰ از زبان هنرمندان جنبش فلوکسوس[۴] شنیده شده است که در ترکیب رسانه‌ها به دنبال رهیافتی به رسانهٔ جدید بودند. رانجل[۵] نیز معتقد است واژهٔ بینارسانه اولین بار در ۱۹۶۶ در خبرنامهٔ دیگری به سعی هیگینز برای تمیز دادن اثر مارسل دوشان[۶] از پیکاسو[۷] به کار رفت. جایی که او نشان داد اثر دوشان در واقع بین رسانه، بین مجسمه و چیز دیگری بود. او پیشوند بینا (inter) را از کلمه بین (between) که پیش از این برای کلمهٔ متن در آثار تئوریسین‌های متن استفاده شده بود برداشت. او ترکیب "بینا" را برای یک نوع پیوندزنی در آثار هنری استفاده کرد که ممکن است پیوندزنی میان حدود هنر تجسمی، هنر صوت، معماری، طراحی، اجرا، علم و دیگر زمینه‌های این‌چنینی باشد که پیش از آن به جای بینارسانه (intermedia) از بین–رسانه (between-mediums) استفاده می‌شد.(رانجل، ۲۰۱۵: ۸۱)

البته واژهٔبینارسانه آن‌چنان هم واژهٔ جدید و متعلق به ساخت هیگینز نیست،چنانچه رانجل، هیگینز را دنباله‌روی کالریج[۸] می‌داند و اولین حضور این واژه از نظر او و برخی دیگر از پژوهشگران به ۱۸۱۷ و اثر *تاریخچهٔ ادبیات*[۹] بازمی‌گردد(رانجل، ۲۰۱۵: ۸۲). سه سال پیش از اینکه هیگینز از این اصطلاح استفاده کند در گفت‌وگویی با نیکلاس زوربروگ[۱۰]تأثیرش از کالریج و تصمیمش دربارهٔ بازسازی تفکرات او را تأیید کرده است. با وجود این ریشه‌شناسی، آنچه از بینارسانه پیش از مطالعات آلمانی و دیگر مطالعاتِ دو دههٔ پایانی قرن بیستم وجود داشت، یک اقتباس شیمیایی برای تفسیر این واژه بود. هیگینز و افراد دیگری که برداشت تفسیری از اشتراکات رسانه‌ای بین‌رسانه‌ای داشتند مبنای خود را یک نوع میانجی‌گری، پیوندزنی و ترکیب قرار داده بودند و همهٔ روابط بر اساس روابط فیزیکی و برهم کنش تفسیر شده بود، اما در اواخر قرن بیستم، پس از رواج مطالعات بینامتنیت[۱۱] چه به زبان فرانسه و چه انگلیسی تفسیر آن شکل دیگری گرفت.

شکل‌گیری گفتمان بینارسانه‌ای

نه‌تنها ساخت واژهٔ بینارسانه‌ای[۱۲] از بینامتنیت گرفته شده است، بلکه راجوسکی[۱۳]معتقد است بیشتر رویکردهای حال حاضر بینارسانه‌ای در نظریهٔ رسانه، بدون ارجاع به مبحث بینامتنیت امکان‌پذیر نیست؛ به طور مثال،در این زمینه از سیبل کرامر[۱۴] (که شرایط شناختی رسانه را در دستور کار قرار داده است)، گدرات[۱۵] و ماریون[۱۶] (که درک یک رسانه را در شرایط ارتباط آن با رسانهٔ دیگر می‌پندارند) و حتی ینس شروتر[۱۷] (که به بینارسانه نگاهی هستی‌شناسانه دارد) یاد می‌کند(راجوسکی، ۲۰۰۵: ۴۷).

پس از استفاده از واژهٔ بینارسانه تلقی‌های گوناگون نیز از

---

۱. بدین منظور نگاه کنید به *فرهنگ، زبان و بازنمایی* (فردا چاپل، ۲۰۰۸)، *بینارسانه‌ای چیست؟* (توماس ایخر، ۱۹۸۱)، *بینارسانه* (ایرینا راجوسکی، ۲۰۰۱)

2. Aage A. Hansen-Löve

۳. در مقاله‌ای به نام Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne

۴. این جنبش میان‌رسانه‌ای در دههٔ ۱۹۶۰ به رهبری جرج ماکیناس سر بر آورد. اعضای گروه هنری فلوکسوس پیشتاز اجراهای چندرسانه‌ای شدند. فلوکسوس مجمعی بود که عموماً با شرکت نقاشان، موسیقیدانان و شاعران آلمانی و آمریکایی تشکیل شده بود که بیشتر آن‌ها دست اندر کار وقایع بسیار گوناگونی در قلمرو رسانه‌های به هم آمیخته بودند. در بیشتر آثار آن‌ها تاثیرات جان کیج آهنگساز آشکارا به چشم می‌خورد. همان‌طور که کیج هر صدایی را موسیقی می‌نامید، فلوکسوس نیز هر چیزی را به عنوان هنر مورد استفاده قرار می‌داد. در مانیفستی که ماکیناس در سال ۱۹۶۵ ارائه داد، بر این ایدهٔ فلوکسوس تأکید کرد که کار هنرمند این است که هر چیزی می‌تواند هنر باشد و هر کسی می‌تواند آن را انجام دهد. (بسکابادی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۴)

5. AndréRangel
6. Marcel Duchamp
7. Picasso

8. coleridge
9. Biographia Litteraria (Coleridge/1817)
10. Nicholas Zurbrugg (Looking Back: p24)
11. intertextuaity

۱۲. با توجه به این‌که واژهٔ intermediality در فرانسه و انگلیسی از روی بینامتنیت ساخته شده است به کار بردن بینارسانه‌ایت به عنوان معادل آن در فارسی اشتباه است. به همین دلیل در برخی جملات ناچار شدیم از بینارسانه‌ای در جایگاه اسم استفاده کنیم. البته در برخی گزاره‌ها از بینارسانه‌ای در جایگاه صفت نیز (در ترکیب با اسم) استفاده شده است.

13. Irina O. Rajewsky
14. Sybille Krämer
15. André Gaudreault
16. Philippe Marion
17. Jens Schröter

آن به وجود آمد. فیلیپ هیوارد[1] (از بینارسانه تلقی بازنمایی مجدد[2](هیوارد، ۱۹۸۸: ۲۵-۱)و مائورین توریم[3] از این اصطلاح تلقی جایگشت[4] داشت(توریم، ۱۹۹۱: ۳۸-۲۵). هر دو پژوهشگر رابطهٔ بینارسانه را شامل بازنمایی یک رسانه به وسیلهٔ رسانهٔ دیگر قلمداد کردند. یک نقاشی در یک فیلم یا یک ساختمان در عکاسی بخشی از رسانهٔ بازنمایی‌شده هستند. بازنمایی کلاغ‌ها در اپیزود یومهٔ[5] (رویای ۵) فیلم رویاها[6] ساختهٔ آکیرا کوروساوا[7] یادآور اثری از ون‌گوک[8] است. کوروساوا، که فیلم رویاهای خود را در کل با الهام از نقاشی‌های مختلف ساخته، در این اپیزود پا را فراتر می‌گذارد و خودِ نقاش را حاضر می‌کند و ون‌گوک را وارد صحنه‌ای می‌کند که آن را در واقعیت نقاشی کرده است. ابزار نقاشی در فیلم ظاهر می‌شود و کل سکانس تبدیل به صحنه‌ای از رسانهٔ دیگر می‌شود.نه‌تنها ون‌گوک در فیلم در حال بازنمایی نقاشی پیشین است، بلکه خود فیلم نیز در حال یک "بازنمایی مجدد" از رسانهٔ نقاشی است. این قبیل بازنمایی‌های ساده پنداشت بینارسانه‌ای نیستند.

بالتر[9] و گروزین[10] بر اساس ایدهٔ بازنمایی مجدد، از یک اصلاح یا بازمیانجی‌گری[11] برای هم‌زیستی رسانه‌ها سخن به میان آوردند(بالتر و گروزین، ۱۹۹۹: ۵۵). بازمیانجی‌گری گونهٔ ویژه‌ای از ارجاعات بینارسانه را مشخص می‌کند که در سرتاسر فرآیند دست‌کاری‌شدهٔ رسانه‌ای، هر دو شکل قدیمی و جدید رسانه‌ای، درگیر یک کشاکش بازشناخت فرهنگی می‌شوند. هر دوی این پژوهشگران تمرکزشان بر رسانه‌های دیجیتال بود که دست به بازمیانجی‌گری در رسانه‌های حاضر می‌زنند. رسانه‌های قدیمی در این میانجی‌گری مستعد جایگزینی هستند و میانشان یک همبستگی به وجود می‌آید.

در این راه بینارسانه مراحل مختلفی را سپری کرد؛ ابتدا از آمیختگی و پیوندزنی چند رسانه، یک نوع بینارسانهٔ مصنوعی و شیمیایی به وجود آمد. این پیوندزنی ازمدلی بر اساس مفهوم Gesamtkunstwerk[12]، که از سویواگنر[13]مطرح شده بود، حاصل می‌شد. سپس تلقی‌های بالتر، گروزین، هیوارد، توریم و نئوفرمالیست‌ها[14] بینارسانه را به نوعی گذار از رسانهٔ الف به ب سوق داد. اینتفکر در جایی استفاده می‌شود که رسانه‌ای در رسانهٔ دیگری بازنمایی و مورد بازشناخت قرار بگیرد. در نهایت انتقال رسانه در رسانه، مباحثی چون بازنمایی کلی رسانه‌ای در رسانهٔ دیگر را به میان آورد. اگنس پتو[15] (۲۰۱۱: ۲۰) این مسیر را به سه گرایش دیگر تقسیم کرده بود: ۱- مطالعات متمرکز بر بینارسانه‌ای به مثابهٔ وضعیت یا مقولهٔ بنیادی (راجوسکی، ۲۰۰۵: ۴۷) که از ترمینولوژی و طبقه‌بندی روابط بینارسانه منتج می‌شود. ۲- پیگیری تاریخ رسانه از پیدایش و رابطهٔ خویشاوندی با رسانهٔ دیگر (این منظر از یک سو از مطالعات فردریخ ای کیتلر[16] و از سوی دیگر مفهوم بازمیانجی‌گری بالتر و گروزین (۱۹۹۹) یا کمی متأخرتر مفهوم هم‌گرایی رسانه‌ای[17]هنری جنکینز[18]دریافت می‌شود.) ۳- بینارسانه‌ای به مثابهٔ مقوله‌ای انتقادی (راجوسکی، ۲۰۰۵: ۴۷) نتیجه‌ای از تحلیل جزئی‌شدهٔ روابط بینارسانه در نسبت متن‌ها و رسانه‌ها.

دریافت از بینارسانه همچنان در قامت یک نظریه مطرح و شاید ضرورت آن نیز دریافت نشده بود تا این‌که اریک مشولان[19]در بیانیه‌ای در سال ۲۰۰۳ نقش گفتمان بینارسانه در قرن بیست و یکم را پراهمیت جلوه داد:

> «پس از بینامتنیت که هدفش خروج متن از استقلال مفروضش بود و پس از دیدگاه بیناگفتمان که بر اثر تکثر گفتمان‌های حاصل از تجمیع متون به وجود می‌آید، اینک نوبت بینارسانه است که به آن پرداخته شود. بینارسانه‌ای هدفش پرداختن به متن‌ها و گفتمان‌هایی است که فقط نظام زبانی نیستند، بلکه ابزار بیانِ نظام زبانی، شیوه‌های انتقال رمزگان‌های دیگر و همچنین آموختن سخت‌افزارها است». (مشولان، ۲۰۰۳: ۲۷-۹)

1. Philip Hayward
2. re-representation
3. Maureen Turim
4. displacement
5. Yume
6. Dreams
7. Akira Kurosawa
8. Van Gogh
9. Jay David Bolter
10. Richard Grusin
11. remediation

۱۲. این مفهوم در نزد واگنر زمانی پدید می‌آمد که یک اثر هنری تمام شاخه‌های هنر را به طور مساوی و در تعامل با هم به کار می‌گیرد.

13. Wilhelm Richard Wagner
14. neoformalism
15. Ágnes Petho
16. Friedrich A. Kittler
17. media convergence
18. Henry Jenkins
19. Eric Méchoulan

مشولان در مونترال [1] مکتبی را بنانهاد تا با مطالعات بینارشته‌ای گام مهمی را بر این اساس بردارد. آن‌چه از تعریف مشولان برمی‌آید بر گفتمانی بودن بینارسانه صحه می‌گذارد. این مکتب را می‌توان شاخهٔ چهارمی از شناخت بینارسانه دانست، چنانچه جلوییس [2] و اسملیک [3] (۲۰۰۹: ۱۷۹) بیانیه مشولان و پیروان او را نگاهی هستی‌شناسانه از بینارسانه تلقی کردند. همراهان مشولان در سال ۲۰۰۷ همایشی را با کمک مکتب پاریس [4] برگزار و دو مجموعه مقاله از آغاز مطالعات رسانه منتشر کردند. ژاک فونتنی از مکتب پاریس، در راستایتأیید گفتمان خواندن بینارسانه، از سوی مشولان چنین می‌آورد:

> «بینارسانه می‌تواند به عنوان «آوایی گفتمانی [5]» در نظر گرفته شود. فاصلهٔ بین پلان‌های گفتمانی باعث می‌شود تا رسانه‌ای در درون رسانهٔ دیگر قرار گیرد؛ اما گفتمان‌هایی که این‌چنین در چالش با یکدیگر قرار می‌گیرند، هر کدام زاویه دید و نظامی از ارزش‌ها را در خود جای می‌دهند؛ همچنین می‌توانند برای یکدیگر چالش ایجاد کنند، در تعامل یا تقابل هم قرار گیرند و یکدیگر را تفسیر کنند که همهٔ این‌ها بر اساس اصل چندآوایی [6] رخ می‌دهند. همان‌گونه که گفتهٔ نقل‌شده می‌تواند موجب هم‌زیستی زوایای دید مورد چالش و گفت‌وگو واقع شود، بینارسانه‌ای هم می‌تواند در راستای چالش، مذاکره، تبانی و در مجموع دیالکتیکی جهت خلق استفاده گردد» (فونتنی، ۲۰۰۷: ۱۰۸).

در هم‌فکری مشترک متفکران مونترال و پاریس، بینارسانه، گفتمانی ورای ارتباط رسانه‌ای تلقی گردید. گفتمانی که دیگر وابسته به روابط بینامتنی نبود و همان‌طور که بدیر [7] در همان همایش تأکید داشت: «به دنبال بینامتنیت، بینارسانه همیشه جهت‌دار است: یعنی یک رسانهٔ میزبان در تعامل و ارتباط با رسانهٔ دیگری که مهمان خوانده می‌شود، قرار می‌گیرد»(بدیر، ۲۰۰۷: ۱۸۵). اغلب این پژوهشگران معتقد بودند رسانه‌ها با کارکردهای گوناگون خود صورت و فرم تأثیرگذار خود را دارند که نمی‌توان از تأثیرات و هم‌زیستی آن‌ها چشم‌پوشی کرد. شاید از ویژگی‌های بینارسانه باز هم سخنی به میان نیامد اما تولد گفتمان بینارسانه در این هم‌نشینی رقم خورد. شعیری و همکاران نیز با ادامه دادن راه این هم‌نشینی، تمایز خاصی میان تمامی خصوصیات متن و رسانه برقرار کردند و آورده‌اند:

> «متن آن یگانه پنداشت هستی نیست که همه چیز را متن تصور کرد و چیزی را خارج از آن تلقی نکرد، فارغ از تلقی متن، تنها نظام‌های متنی نیستند که یکدیگر را فرامی‌خوانند؛ بلکه همهٔ نظام‌های ارتباطی، اعم از کلامی و غیرکلامی، گفتمانی و غیرگفتمانی (مواردی که فاقد نیت گفتمانی ویژه و حضور گفته‌پردازی که مسئولیت مستقیم تولید نشانه‌ای آن‌ها را در بستر معناسازی عهده‌دار باشد، هستند؛ مثل دنیای طبیعی، بعضی از اشیای مصرفی، پس‌مانده‌ها، بقایا و ضایعات انسانی و حیوانی)، صوری و محتوایی، فردی، اجتماعی و فرهنگی، موقعیت‌ها و بالاخره هنری و رسانه‌ای توانایی تعامل با هم و نفوذ به مرزهای یکدیگر را دارند که نمی‌توان با تلقی بینامتنیت به خوانش آن‌ها پرداخت؛ چراکه سطوح مختلف مادهٔ بیان و صورت بیان با یکدیگر وارد تعامل و گاهی هم سبب دگرآمیختگی می‌شوند و چراکه دیگر این «بینا» از نظام متنی تبعیت نمی‌کند». (شعیری و همکاران: ۱۳۹۱: ۱۵۲-۱۳۱)

این تمایز راه را برای ساخت بنیان‌های نظریهٔ بینارسانه فراهم ساخت که آن‌ها به ابعاد و ویژگی‌های آن پرداخته‌اند، اما آنچه در این مقاله ادامه خواهد داشت، گونه‌ای سنخ‌شناسی روابط بین-رسانه‌ای، تمایزات مهم روابط بین-رسانه‌ای با الهام گرفتن از روابط پنج‌گانه ترامتنیتِ [8] ژرار ژنت [9] با تحلیل موردهای مطالعاتی در تئاتر و در نهایت رسیدن به یک تحلیل بینارسانه‌ای ویژه است که حدود آن را از دیگر ویژگی‌ها مشخص کند.

---

1. Montreal
2. Jasper Sluijs
3. Anneke Smelik
۴. مکتبی که بر اساس نشانه‌شناسی روشمند آلژدیار گرماس بنیان گذاشته شد و معطوف به متن بود. این مکتب از ساختار به گفته‌پردازی رسید و در نهایت تعامل را سرلوحه خود قرار داد.
5. The Voice of Discursive (la voix énonciative)
6. polyphony
7. Samir Badir

۸. ژنت خود در تعریف ترامتنیت transtextuality چنین آورده است: «هر آن چیزی که به طور پنهانی یا آشکار امتنی را در ارتباط با دیگر متون قرار می‌دهد» (Genette, 1997: 1)؛ به دیگر سخن ژنت هر رابطهٔ متنی‌ای را مدنظر قرار داد تا به طبقه‌بندی خاص خود برسد. آلن (۲۰۰۰: ۹۷) این اصطلاح را برابر بینامتنیت می‌پندارد که قصد بررسی تمامی پدیده‌های بینامتنی را دارد (آلن، ۲۰۰۰: ۹۷). او در کتاب *الواحباز نوشتنی* انواع ترامتنیت را پنج دسته قلمداد می‌کند: ابرمتنیت، بینامتنیت، پیرامتنیت، سرمتنیت و فرامتنیت و این کتاب را به ابرمتنیت اختصاص می دهد.

9. Gérard Genette

طرحواره ۱. طرحوارهٔ شکل‌گیری بینارسانه‌ای از ۱۹۸۸ تا ۲۰۱۱ (ارائه شده توسط نگارندگان)

رویکرد تحقیق

رویکرد ما در خوانش رسانه‌ها رویکردی گفتمانی است. گفتمان کاربرد وسیعی در علوم انسانی و هنر دارد. نگاه صورت‌گرایانهٔ زلیگ هریس[1]، که نگاهی درون‌زبانی و برون‌زبانی به گفتمان است، تا آرای فرکلاف[2]، گفتمان انتقادی در حوزهٔ مطالعات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و گفتمان قدرت از مهم‌ترین مفاهیم گفتمان هستند. اما منظور ما از گفتمان و تحلیل گفتمان یک تغییر نگرش به نشانه–معناشناسی است. تغییر نگرشی که از بازخوانی گرمس از آرای پیشین خود یعنی نظام گفتمانی روایی حاصل شد. در مطالعات گرمس مطالعهٔ زبان‌شناختی و علمی متن با تفکیک، طبقه‌بندی، نام‌گذاری مجدد، جای خود را به مطالعهٔ گفتمانی داستان یا روایت می‌دهد. گرمس در مطالعات نشانه–معناشناسی، از سه سطح فرآیند تولید و دریافت معنا سخن به میان می‌آورد. سطح اول معنا را صورت‌های متعدد و نامحدودی از نمایه‌هایی در نظر می‌گیرد که عملیات گفتمانی با استفاده از شگردهای خاصی که متنوع نیز هستند، به آن‌ها نظم بخشیده و آن‌ها را ارئه می‌دهد. در سطح بعدی ساختارهای گفتمانی تحت کنترل کامل گفته‌پرداز قرار می‌گیردکه در دههٔ ۱۹۷۰ از آن با نام روساخت گفتمانی نیز یاد می‌شد. سطح آخر ژرف‌ساخت گفتمانی را تشکیل می‌دهد. سطحی انتزاعی که آن را ساختارهای اولیهٔ معنا نیز نامیده‌اند. در چنین خوانش گفتمانی‌ای مولفهٔ مشارکت اهمیت خاصی می‌یابد. طوری که «کنشگر گفتمانی، گفته‌پرداز، گفته (می‌تواند هریک از ماده‌ها یا حایل‌های گفتمانی باشد) و گفته‌خوان در یک فرآیند مشارکت دست به تولید عملیات گفتمان می‌زنند که به آن گفتمان مشارکتی[3] نیز گفته می‌شود». (گرمس، ۱۳۸۹: ۱۰–۵).

در تئاتر مشارکت، حضور و میدان پدیداری از مؤلفه‌های مهمی هستند که بدون در نظر گرفتن حایل‌های گفتمانی (در اینجا رسانه)عبور از دال به مدلول به یک جریان مکانیکی تبدیل می‌شود. بدون در نظر گرفتن ماده‌های گفتمانی، جنبهٔ وجودی نشانه، ارتباط حسی–ادراکی با چیزها، به‌ویژه تجربهٔ زیستی و منحصر به فردی که در تلاقی با هر نشانه شکل می‌گیرد، و سیالیت معنا، دیگر نمی‌توان به بررسی نظام‌های گفتمانی پرداخت. پس این حایل‌های گفتمانی هستند که نشانه را از رابطهٔ انتزاعی نشانگی خارج و مباحث مختلف پدیداری، اجتماعی، فرهنگی و ... را پیش روی ما باز می‌کنند. با در نظر گرفتن امر حایلی، مقوله‌های معنایی پیوسته

1. Zellig Harris
2. Norman Fairclough
3. interactive discourse

بازسازی شده و یا تولید می‌شوند.

شعیری (۱۳۹۴) حایل‌های گفتمانی را سبب جداسازی و پیوند، تغییر وضعیت مادهٔ گفتمانی، انتقال از درون نشانه به برون نشانه، مشروعیت‌سازی گفتمان و بازسازی نظام ارزشی‌ای می‌داند که عمل متقاعدسازی گفتمان را نیز برعهده دارد. با خرد کردن فضای گفتمانی در تئاتر متوجه می‌شویم رسانه‌ها در رسانهٔ تئاتر می‌توانند ایجاد فضای حایلی کنند که دنیای درون و برون نشانه را به یکدیگر پیوند می‌دهند. حال با خوانشی گفتمانی می‌توان وضعیت‌های گفتمانی متفاوتی از روابط رسانه ارائه کرد.

تحلیل ویژگی‌های بینا- رسانه‌ای

سنخ‌شناسی روابط بینا-رسانه‌ای به دلیل وجه ابزاری، و نه سطح پدیداری که خوانشگر به مثابهٔ متن با آن روبه‌روست، با توجه به تمایزات متن و رسانه تفاوت‌هایی دارد. ریشه‌شناسی واژهٔ بینارسانه‌ای که از بینامتنیت سر برآورده است، دلیل بر داشتن تمامی گونه‌های روابط بینامتنی نیست و بینامتن‌ها با بینارسانه‌ها تفاوت‌هایی دارند.[۱] از سنخ‌شناسی‌های ژنت ترا، فرا و بینامتنیت و از سنخ‌شناسی‌های رحیمی جعفری (۱۳۹۰) ارجاعات و هم‌حضوری را می‌توان در حوزهٔ روابط بین-رسانه‌ای در تئاتر اقتباس کرد و واژگان مشابهی برای این نظریه ساخت. در کنار آن، روابط بین-رسانه‌ای در سه سطح حایلی ظهور می‌کنند و جلوه‌های مختلفی را به وجود می‌آورند: الف- فرم، شکل و ساختار؛ ب- مادهٔ‌گفتمانی رسانه در رسانایی؛ ج- معنا و مفهوم. آنچه پس از خوانش روابط در نمایش‌های مختلف مشخص شد این است که رسانه به مثابهٔ حایلی گفتمانی، حداقل باید دارای دو ویژگی از سه ویژگی مذکور باشد تا ما را وارد فرآیند گفته‌پردازی روابط "بینا" کند. مسئله‌ای که باید در این روابط روشن شود، مبحث ابررسانه‌ای[۲] است که در تئاتر به دلیل عدم ایجاد فضای حایلی کارکرد قابل اشاره‌ای ندارد. دنیای مجازیِ اینترنت کارکردی ابررسانه‌ای دارد که به دلیل عدم ارتباط با این پژوهش از پرداختن به آن صرف نظر شده است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، قریب به اتفاق پژوهشگران تمام روابط حایلی رسانه در تئاتر را با لفظ بینارسانه خطاب کرده‌اند؛ مثلا تجارب گروه تئاتر کاتالانی[۳] فورا دل بائوس،[۴] که در آن صحنهٔ تئاتر به فضای مجازی برده شده است، از سوی رتگر (نقل از چپل ۲۰۰۸: ۱۴-۷) بینارسانه خطاب شده است. او ادغام و هم‌زیستی متن، موسیقی، ویدیو کلیپ، اینترنت، نورپردازی و بازیگران را در یک بعد رسانه‌ای، که به صورت زنده برای مخاطبان اجرا می‌کنند، در روابط بینارسانه‌ای تصور می‌کند. اما این هم‌زیستی و گذار همواره بدون ایجاد فضای حایلی و سه ویژگی حایلی رسانه ایجاد شده است که در نهایت یک برنامهٔ زندهٔ اینترنتی است که مخاطب آن را از نمایشگر بزرگ منزل یا تلفن همراه خود مشاهده می‌کند. ما روابط گفتمانی بینا-رسانه‌ای در تئاتر را دارای پنج وضعیت گفتمانی می‌دانیم که به تحلیل هریک از آن‌ها خواهیم پرداخت.

فرارسانه‌ای[۵]

گروه کاتالانی فورا دل بائوس در نمایش مذکور، با عبور از مرزهای گفتمانیِ تئاتر، خودِ رسانه را به چالش می‌کشند و تئاتر را وارد یک فضای "فرارسانه‌ای"می‌کنند؛ اما در کل، مخاطب تنها با صفحهٔ نمایش خود روبه‌روست و آنچه خود رتگر آن را یک "رویداد جسمانی" یاد می‌کند، نقض می‌شود. رسانهٔ اینترنت یک ابررسانه است و اگر با چنین دست‌کاری‌هایی روبه‌رو شویم دلیل بر بینارسانه‌ای نیست. حتی در مثال دیگر همین گروه یعنی اجرای فاوست باز هم مخاطب در نهایت با ابررسانه‌ای روبه‌روست که رسانه‌های دیگر را در خود جای داده و ویژگی‌های اصلی این ابررسانه (اینترنت) از بین نرفته است. پس هرگاه رسانه‌ای (تئاتر) در رسانهٔ دیگر ادغام شود یا رسانه‌هایی در رسانهٔ دیگر ادغام شوند برای این‌که به خودِ رسانهیا وجه رسانه‌ای آن ارجاع دهند با ویژگی فرارسانه‌ای آن مواجه خواهیم شد.[۶] جلوه‌های رسانه‌ای و هم‌زیستی بین رسانه‌ها، گرایش‌های مهمی در توسعهٔ تئاتر از آغاز قرن بیستم ایجاد کرده‌اند. به طور معمول آمیزش مرزهای محسوس و نامحسوس بین رسانه‌ها با پیوند مادهٔ رسانه، نوعی خودارجاعی و خودانعکاسی تئاتر به مثابهٔ رسانه را به همراه دارد. در نمایش *آمدیم، نبودید، رفتیم*

---

۱. رک. رحیمی جعفری (۱۳۹۰: ۱۱۳-۹۰) که روابط متنی را بسیار جزئی‌تر بررسی کرده است.

2. hypermediality

3. Catalan theatre group

4. Fura dels Baus

5. metamediality

۶. این تعریف از فرارسانه‌ای وامدار مبحث فرازبان رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روسی، در مبحث نقش‌های زبانی است.

(حداد، ۱۳۹۰) تقریبا از بیشتر رسانه‌ها در جایگاه ابزار (ایستگاه رادیویی، باجهٔ تلفن، پروژکشن، تلفن همراه، شبکه‌های مجازی، اینترنت و ...) استفاده شده است و به بُعد رسانه‌ای خودِ رسانه ارجاع می‌دهند. این هم‌زیستی رسانه‌ها در نمایش مذکور سبب نوعی خودارجاعی و خودانعکاسی رسانه‌ای و در نهایت ایجاد گفتمان فرارسانه‌ای خواهد شد.

ارجاعات رسانه‌ای

گروهی از اندیشمندان برخی میانجی‌گری‌های رسانه‌ای را بینارسانه‌ای قلمداد کرده‌اند؛ در حالی که با حضور رسانه‌ای در رسانهٔ دیگر برای کمک به پیشبرد درام، ارجاع صریح یا ضمنی به متن و رسانهٔ دیگر مواجه هستیمکه به اشتباه بینارسانه‌ای خوانده شده است.در حالت دیگر ممکن است ما با توهم ارجاعی[1] روبه‌رو باشیم.توهم ارجاعی به نوعی تلقی خوانشگر از یافتن منابع ارجاع را به چالش می‌کشد.

ارجاع صریح آن گونه ارجاعی است که رسانه‌ای دیگر در تئاتر، برای توضیح یا اشاره مستقیم به کار می‌رود؛ به طور مثال، در نمایش *دوباره این آهنگ و بزن سام* (بنی‌اردلان،۱۳۹۵) شخصیت وودی آلن[2] با مرد آرمانی خود صحبت و هم‌فکری می‌کند که همفری بوگارت است. پروژکشن،برای نشان دادن بوگارت، در صحنه حاضر می‌شود. حتی خود بوگارت با شمایل مشهورش به صحنه می‌آید و این وجه رسانه‌ای، گونه‌ای ارجاع صریح رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر محسوب می‌شود. ارجاع ضمنی تفاوت بیشتری دارد؛ رسانهٔ الف در تئاتر حاضر می‌شود بی‌آن‌که تأثیر صریح و قابل اشاره‌ای داشته باشد، اما دارای لایه‌های دلالت به مفاهیم دیگری است. در نمایش *مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها* (اتحاد،۱۳۹۳) ابتدا مخاطب وارد فضای سالن می‌شود و اجراگر صفر با آن‌ها شروع به مشارکت می‌کند. خودِ اجراگر تنها رسانهٔ مخاطب به شمار می‌رود که هم مخاطب از او به طور مستقیم (فردی یا کلی) پیام دریافت می‌کند و هم گاه خود مخاطب واکنش مستقیم به اجراگر صفر نشان می‌دهد. اجراگر صفر، در دلالت صریح، نقش ارتباطی برای طی کردن مسیری و رسیدن به رسانهٔ دیگری چون فیلم است که از صفحه نمایش‌های بزرگی پخش می‌شوند؛ اما، در دلالت ضمنی، اجراگر بسان میاندار نمایش‌های آیینی مخاطب را آمادهٔ حضور در یک آیین می‌کند و به طور مستقیم به گونهٔ نمایشی نیز ارجاع می‌دهد. به این صورت ارجاع رسانه‌ایِضمنی در اینجا به مخاطب سیر و سلوکی را آموزش می‌دهد که در آن سوختن متن‌ها (رسانه‌ای از متن‌های مختلفی چون تاریخ، ادبیات و ...) و نسیان در مورد بافت‌های گفتمانی گوشزد می‌شود. ارجاع رسانه‌ای در دو قسم ساختار و معنا و مفهوم صریح یا ضمنی بروز می‌یابد. این نوع از ارتباط بینا–رسانه‌ای تنها نقش ارتباطی در سطح و ساختار را دارد.

هم‌حضوری

در گفتمان نظری تئاتر و هم‌حضوری رسانه‌ها، مفهوم چندرسانه‌ای در دو سطح متفاوت حایلی به کار می‌رود. در یک سو با سطح نظام‌های نشانه‌ای (واژه، تصویر، صوت) و در سوی دیگر با سطح متمایز قلمروهای کنش فرهنگی یا کاربردها در تئاتر (ادبیات، هنرهای دیداری، موسیقی، فیلم، تلویزیون، ویدیو، اینترنت و ...) روبه‌رو هستیم. بنابراین، در سطح نظام‌های نشانه‌ای که مادهٔ یک رسانه اهمیت پیدا می‌کند، ما می‌توانیماجراهای تئاتر، فیلم‌های غیرصامت، پخش تلویزیونی و ویدیوها را در مقام ترکیب رسانه‌ها[3] بررسی کنیم و زمانی که هم‌حضوری وارد سطح متمایزی از حضور (ماده) و ارائه (در سطح شکل و ساختار) می‌شود با گفتمان چندرسانه‌ای روبه‌رو هستیم.

ترکیب رسانه‌ها

هم‌حضوری می‌تواند فضایی حایلی را برای زیست و حضور رسانه‌ها در کنار یکدیگر فراهم کند. حال اگر این حضور تنها به واسطهٔ استفاده از رسانه‌ها باشد ما با ترکیب رسانه‌ها روبه‌رو هستیم. ترکیب رسانه زمانی در تئاتر اتفاق می‌افتد که رسانه‌ها هریک به منظوری برای پیشبرد درام یا اجرا در صحنه حاضر یا با یکدیگر ترکیب شده باشند؛ به طور مثال، در نمایش *مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها* اجراگر صفر (به مثابهٔ رسانه‌ای جسمانی همچون میاندار نمایش‌های آیینی) مخاطب را در دل اجرا به پای دو صفحه نمایش بزرگ می‌برد. کنش او همچون حایلی میان دنیای درون و بیرون است. او هم مخاطب را از مسیرهای دیگر و اجرای طبقهٔ فوقانی منفصل و هم به مسیر آیین متصل می‌کند. اجراگران اول و دوم (هانیه توسلی و مهدی احمدی) که در تصویر هستند از وجه فراموشی کتاب‌ها سخن به میان می‌آورند و از بالای سر مخاطبان تا پیش رویشان دو کتاب معلق شده

1. referential fallacy
2. Woody Allen
3. mixed media

است. در این‌جا رسانه‌ها با یکدیگر ترکیب شده‌اند تا در دل اجرا منظور مولف برجسته‌تر شود.

گاه هم‌حضوری، تنها به منظور استفاده از رسانه‌ها، مانند آن‌چیزی است که در برون‌متن اتفاق می‌افتد؛ به طور مثال، در نمایش‌های مختلفی ما شاهد حضور تلویزیون، صحبت با تلفن، استفاده از اینترنت و پروژکشن هستیم.به طور مثال در نمایش *قرار* (احصایی، ۱۳۹۲) این رسانه‌ها به واسطهٔ درام و مابه‌ازای برون‌متنی در صحنه حاضر شده‌اند بدون اینکه فضای حایلی در وضعیت‌های گفتمانی ایجاد شود. در کل تئاتر نظامِ نظام‌های نشانه–معناشناختی است و موسیقی (گاه حتی با ابزار خود)، اصوات و رسانه‌ها و نظام‌های دیگر را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و این در کنار هم قرار گرفتن تنها ترکیب رسانه‌ها را رقم خواهد زد.

چندرسانه‌ای

این اصطلاح از سوی مخترعین کامپیوتر برای اهمیت بخشیدن به اختراعشان به وجود آمد؛ چرا که کامپیوتر می‌تواند برای نیازهای مختلف مثل تدوین ویدیو، آهنگ‌سازی و بازی استفاده شود. چندرسانه‌ای اغلب ویژگی رسانهٔ دیجیتال برشمرده می‌شود؛ بویژه به این دلیل که در واکنش به ویژگی‌های مجازی، تعامل و اتصال ویژگی رسانهٔ دیجیتال است (کاتنبلت، ۲۰۰۸: ۲۲) چندرسانه‌ای همان سطح متمایز چیدمان رسانه‌ها و کنش فرهنگی است که یکجا به وجود می‌آید. همان طور که شرح آن رفت، تئاتر می‌تواند نظام‌های مختلف نشانه–معناشناسی را در خود ترکیب کند، اما زمانی که رسانه‌ها در فاصلهٔ معنادار با مخاطب خود قرار گیرند، دیگر تنها هم‌حضوری سطحی نیست و این سطح متمایز گفتمان چندرسانه‌ای را رقم خواهد زد. در این وضعیت چند رسانه با ابزارشان وارد مشارکت می‌شوند و در مسیر جدیدی شروع به دلالت‌پردازی می‌کنند. مارشال مک لوهان[1] معتقد است در ملاقات دو رسانه«لحظهٔ آزادی و رهایی از مسحور شدن و بی‌حسی حواس‌مان اعمال می‌شود.ایجاد این وضعیت گفتمانی محدود به سمع و بصر است؛ زمانی که ما در یک فاصلهٔ معنادار حواسمان دست به دریافت با چشم‌ها و گوش‌هایمان می‌زنیم، وقتی که ما دو حس–بهتر است بگوییم دو حس مهمکه توانایی هوشمند جهان و خودمان را به هم مرتبط می‌کنند– را به کار می‌گیریم تا در یک زمان و فضا دریافت در فاصله معنادار ایجاد شود». (مک لوهان، ۱۹۶۵: ۵۵) شعیری این فاصله را فاصله‌ای می‌داند که سبب می‌شود نشانه‌ها قابلیت تفکیک و شناسایی توسط بیننده را پیدا کنند. در صورتی که ما با یک کل مبهم و غیرقابل خوانش مواجه نباشیم. اگر ما در فاصلهٔ مناسب نسبت به نشانه‌ها قرار نگیریم، نشانه‌ها گم می‌شوند و هیچ راهی برای شناسایی و تفکیک آن‌ها وجود ندارد (شعیری، ۱۳۹۱: ۷۵).

کاتنبلت[2] (۲۰۰۸: ۲۹–۱۹) از کاندینسکی (۱۹۲۳) نقل می‌کند که –در سطح مشتق شدن بین رسانه‌ها–مفهوم چندرسانه‌ای به ترکیبی از رسانه‌ها به جای نظام‌های نشانه‌ای در یک و همان ابژه ارجاع می‌دهد. باید تأکید کرد که این بدان معناست که تنها تئاتر می‌تواند در مقیاس چندرسانه‌ای به خوبی عمل کند، از میان مدیوم‌های هنری،واژهٔ چندرسانه‌ای برای تئاترساخته شده است که تمام دیگر رسانه‌ها را، بدون هیچ خسارتی با ویژگی‌های آن رسانه در خود جای دهد و هریک ویژگی خود را داشته باشد، حداقل تا آنجا که به مادی بودن رسانه‌های مختلف مرتبط می‌شود.

برای تحلیل ویژگی چندرسانه‌ای نمایش *آمدیم، نبودید، رفتیم* گزینهٔ مناسبی است. همان‌طور که پیش از این در مورد این نمایش توضیح داده شد، اغلب رسانه‌های مختلف برای یک ارجاع مهم به خود رسانه و وضعیت گفتمانی فرارسانه‌ای با یکدیگر ترکیب، ادغام و هم‌حضور شده‌اند، اما در صحنه‌های مختلف از این نمایش هم‌حضوری رسانه‌ها دارای ویژگی چندرسانه‌ای است؛ به طور مثال، گاه رسانه پروژکشن برای طراحی صحنه به کار می‌رود که نشان می‌دهد با پیشرفت تکنولوژی و هم‌حضوری رسانه‌های مختلف می‌توان بخشی از محدودیت‌ها را برداشت. بابک حمیدیان و ستاره پسیانی نقشی را در مقابل مخاطب بازی می‌کنند و متوجه می‌شوند که نقش‌آفرینی دیگری از آن‌ها پیش روی مخاطب در تلویزیون پخش می‌شود.رسانه‌ها از طریق عبور از محدودیت‌های رسانه‌ای و صحنه‌ای و القایی‌تر شدن رسانه دست به تحریف واقعیتمی‌زنند.در صحنهٔ دیگری برزو ارجمند و نازگل نادریان در حال گفت‌وگو (چت کردن) هستند. گویی صحنه به دو بخش تقسیم شده و هر کدام در جای دیگری (با وجود کنار یکدیگر قرار گرفتن) در حال گفت‌وگو هستند. مخاطب گفت‌وگویِ مجازی آن‌ها را در پروژکشن مشاهده می‌کند و در دل خود این گفت‌وگو چنین مفهومی را داریم:

1. Marshall McLuhan

2. Chiel Kattenbelt

نادریان از ارجمند می‌پرسد: «(عکس پروفایلت) راست راستی عکس خودته؟» و ارجمند پاسخ می‌دهد: «می‌خوای ورش دارم، جاش عکس گل بذارم؟»

به این ترتیب گفتمان چندرسانه‌ای باز به تحریف‌سازی رسانه هجوم می‌برد و نشان می‌دهد چگونه کنش فرهنگی در دل هم‌حضوری رسانه‌ها می‌تواند سطح متمایزی از ترکیب نظام نشانه‌ها بسازد. مخاطب در فاصله‌ای معنادار با آنچه از هم‌حضوری رسانه‌ها به وجود آمده است قرار می‌گیرد و گفتمان چندرسانه‌ای خلق می‌شود.

ترارسانه‌ای

شاید یکی از اولین افرادی که از ساختار ترارسانه‌ای حرف زد و برای آن تعریف و مثالی آورد سیمور چتمن[1] در تحلیل انتقال مختصات ادبیات به سینما بود. چتمن معتقد است یکی از مهمترین مشاهدات در حوزهٔ روایتگری بین دو رسانهٔ ادبیات و سینما، انتقال ساختار عمیق رسانهٔ ادبیات به سینماست که بایستی کیفیت داستان، ضرب‌آهنگ، ساختار طرح[2] یا مجموعهٔ حوادث حفظ شود و در این صورت آن را یک ساختار ترارسانه لقب می‌دهد (چتمن، ۱۹۸۱: ۱۱۷). برخی از نئوفرمالیست‌ها نیز با چتمن هم‌عقیده بودند؛ به طور مثال، دیوید بوردول[3] نیز شکل ساختاری ترارسانه را در ادبیات و سینما در روایتگری دنبال می‌کرد؛ او با در نظر گرفتن دوگانهٔ پیرنگ/داستان[4] به دنبال پیگیری شکل روایتگری ادبیات در شکل یک فیلم بود (بوردول، ۱۳۸۶: ۶۱). حتی ادوارد براتیگانِ[5] نئوفرمالیست، که بر مجموعه‌ای از تکنیک‌های منحصربه‌فرد سینمایی پافشاری می‌کرد، در شکل رسانه‌ای روایت فیلمیک[6] در تحلیل کامیک، درمی‌یابد که هر دو یک وضعیت دارند که باعث می‌شود آن‌ها بر یک شالوده در مطالعات تطبیقی ترارسانه قابل استفاده شوند (براتیگان، ۱۹۹۲: ۱۱۹). نئوفرمالیست‌ها ساختار تحلیلی خود را از اساس ترامتنیتِ ساختارگرایی (مفهومی که ژرارژنت آن را مطرح کرده بود) گرفته بودند و مولفهٔ تحلیلی آن‌ها به جای متن، خود ابزار و قواعد رسانه بود.

ترارسانه با این وجود در مقام تغییر یک رسانه داخل رسانهٔ دیگر به مثابهٔ تشکیل و پیوند زیبایی‌شناسانهٔ پدیده‌های گوناگون قرار می‌گیرد. وقتی ترارسانه‌ای بازنمایی رسانه‌ای را دریا به وسیلهٔ رسانهٔ دیگر متصورمی‌شود، ما به مفهوم باز وساطت‌گری، که بالتروگروزین در ۱۹۹۹، چند سال پس از مطالعات چتمن و نئوفرمالیست‌ها، معرفی کردند، نزدیک می‌شویم. همان‌طور که در بخش دیگری از مقاله توضیح داده شد، آن‌ها باز وساطت‌گری را بازنمایی رسانه‌ای در دیگری تعریف کرده‌اند. در نظر آن‌ها باز وساطت‌گری یکی از خصایص بارز رسانه‌های جدید دیجیتال است. در همین بین اشکالو درجه‌های مختلفی از باز وساطت‌گری را، که اثر ویژهٔ موردنظر هنرمند به شمار می‌روند، از یکدیگر متمایزکردند (بالتروگروزین، ۱۹۹۹: ۴۵). بالتروگروزین (همان: ۵۵) دو مولفهٔ تکرارشونده از بازوساطت‌گری را به رسمیت شناختند: تکریم و هم‌آوری. در مورد تکریم، رسانهٔ جدید از رسانهٔ قدیمی به واسطهٔ قرار دادن آن داخل خود تقلید می‌کند. در مورد هم‌آوری، رسانهٔ جدید مکان رسانهٔ قدیمی در بافت جدید یا به طور کامل جذب آن می‌شود. این دو موتیف برابر منطق دوتایی بازوساطت‌گری: بی‌واسطه شفاف و ابرمیانجی‌گری قلمداد می‌شوند. هدف منطق اول ساخت کاربران ناآگاه به رسانه است؛ در حالی که هدف منطق دوم ساخت کاربران آگاه است. هر دو منطق به طور جدایی‌ناپذیری متصل به یکدیگر هستند و در پایان هر دو هدفشان در یک چیز است که از حد بازنمایی به منظور تشدید تجارب واقعی فراتر رود؛ حتی در مواردی که ما می‌دانیم واقعیت هر چیزی می‌تواند باشد اما واقعی است و می‌تواند باشد. کاتنبلتاز سیمانوسکی[7] نقل می‌کند که «ترارسانه در نقش (تغییر یک رسانه داخل رسانهٔ دیگر به مثابهٔ تشکیل و شایسته‌سازی پیوند زیبایی‌شناسانهٔ پدیده‌هاست) پیوندزنی ترکیب‌های گوناگون است». (سیمانوسکی، ۲۰۰۶: ۴۴ به نقل از کاتنبلت، ۲۰۰۸: ۲۴).

گذار از مختصات یک رسانه به رسانهٔ دیگر، به صورتی که موقعیت رسانه نیز تغییر کند، گفتمان ترارسانه‌ای را شکل خواهد داد؛ برای مثال، می‌خواهیم به نکاتی از خلق این گفتمان در نمایش *می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد* (غنی‌زاده، ۱۳۹۵) اشاره داشته باشیم. در این نمایش کارگردان اثر بیشترین اهمیت را به جلوه‌های سینمایی در نمایش داده

1. Seymour Chatman
2. plot
3. David Bordwell
4. fabula/syuzhet
5. Edward Branigan
6. filmik
7. Simanowski

است. از تیتراژ گذاشتن بر روی پروژکشن در تئاتر بگیرید تا خصوصیات ژانر سینمایی و در نهایت کل صحنه که در زمان ساخت یک فیلم و پشت صحنهٔ آن می‌گذرد. یکی از ژانرهای قدیمی و مهم تاریخ سینما ژانر نوآر[1] است. از خصوصیات این ژانر می‌توان به شخصیت مثبت تنها در باران، اشخاص با سایه‌های کشیده، ترس و ناامیدی، بارش باران، صدای روی تصویر، پلیس فاسد و زن اغواگر[2] اشاره کرد.[3] در نمایش *می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد* با اغلب این خصوصیات روبه‌رو هستیم. آناستازیا (با بازی ویشکا آسایش) در نقش زن اغواگر بازی می‌کند؛ از کارگردان فیلم تا اغلب بازیگران فریفته او هستند. رنگ، نور، باران، سایه‌ها، وزش باد، صدای کارگردان بر روی فیلم و نمایش به طور هم‌زمان، پلیس و دستگاه قضای فاسد، همه و همه الگوهای شناخته‌شدهٔ ژانر نوآر در سنیما هستند که در متن «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» نوشتهٔ فردریش دورنمات بازنمایی شده است. جلوه‌های سینمایی در مختصات نمایشی به کار رفته‌اند و ما با یک تراموقعیت از تغییر رسانهٔ سینما در رسانهٔ تئاتر روبه‌رو هستیم.

بینارسانه‌ای

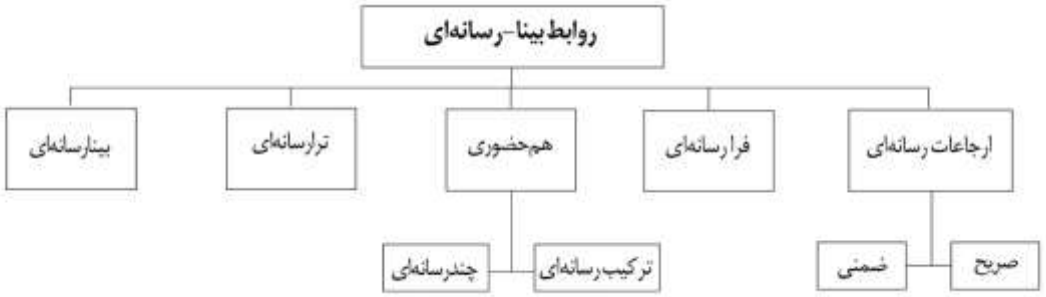
بینارسانه به مدت دو دهه در گفتمان نظری هنر و رسانه به کار می‌رفت، اما هیچ تعریف دیگری جز ارتباط مشترک بین رسانه‌های متفاوت، که محصول بازتعریف رسانهٔ تحت تأثیرِ رسانهٔ دیگر برای ایجاد درک جدید است، نداشت.[4]در یک دههٔ اخیر تعاریفی از بینارسانه ارائه شده است، اما باز هم برخی از تعاریف، همان‌طور که در بخش‌های دیگر مقاله به آن اشاره شده است، با یکدیگرخلط شده‌اند؛ به طور مثال،هم‌حضوری (ترکیب رسانه‌ای یا چندرسانه‌ای) بینارسانه نیست.ترکیب رسانه‌ها میانجی‌گری شکل‌هایی از رسانه‌هایی است که به یکدیگر می‌رسند و مخاطب در یک لحظه آن رسانه‌ها را یک کل و هر کدام را مجزا در نظر می‌گیرد؛ در صورتی که در جلوه‌های مختلف بینارسانه با یک فرم مفهومی از هم‌جوشی رسانه‌ها سر و کار داریم که مخاطب نمی‌تواند در یک زمان منشأ اصلی رسانه را بشناسد.تعریف اگنس پتو (۲۰۱۱: ۴) یکی از نزدیک‌ترین تعاریف به تعریف ماست؛ او معتقد استبینارسانه‌ای جایی اتفاق می‌افتد که اشکال مختلف رسانه‌ها تنها درکنار هم جمع نمی‌شوند، بلکه گویی در یکدیگرذوب می‌شوند یا در وضعیت انعکاس آینه‌ای قرار می‌گیرند. رسانه‌ها در بینارسانه، با ویژگی مشخصهٔ خود وارد مشارکت می‌شوند و رسانای پیام‌های مختلف به وسیلهٔ رسانهٔ حامل می‌شوند.

پدیدهٔ بینارسانه‌ای مرز بین رسانه‌ها و گفتمان‌ها را برمی‌دارد و نظامی ایجاد می‌کند که با ویژگی درزمانی و هم‌زمانی قادر است از اعماق فرهنگ‌ها، روابط اجتماعی و پیش‌انگاشته‌های مخاطب فرم‌هایی را فراخواند و در تلاقی و تعامل با یکدیگر قرار دهد. رسانهٔ میزبان (رسانهٔ الف) رسانهٔ میهمان (رسانهٔ ب) را فرامی‌خواند که هر دو در ابتدا با سعی بر حفظ خصوصیات رسانه‌ای خود (ماده و شکل و ساختار) وارد تعامل می‌شوند؛ اما در این تعامل «بینا»، گفت‌وگویی به وجود می‌آید که نه صد در صد خصوصیات رسانهٔ الف را و نه صد در صد خصوصیات رسانهٔ ب را دارد. در وضعیت گفتمان بینارسانه‌ای خلق‌شده، حد و مرز رسانه‌ها جابه‌جا می‌شوند.این ترکیب جدید دیگر به راحتی تفکیک‌پذیر نیست. بنابراین این هم‌گرایی یا آمیزش رسانه‌ها حسی را خلق می‌کنند که تنها ارائهٔ هم‌زمان فضا–زمانی و پذیرش اشکال مختلف رسانه‌ها در یک قاب نهادینهاست که می‌توان آن را پسارسانه[5] در نظر گرفت.

برای تحلیل بینارسانه‌ای در تئاتر، نمایش *مدار بسته*(طبسی‌نژاد، ۱۳۹۵) انتخاب شده است. در این نمایش گروهی از دانشجویان تئاتر برای اینکه شانس حضور خود در فیلم *فروشنده* (فرهادی، ۱۳۹۵) را امتحان کنند، در حال ضبط ویدیویی از خود هستند. هریک ابتدا خود را معرفی و سپس نقشی از بازیگران دلخواه خود را بازآفرینی می‌کنند. در این میان آن‌قدر در نقش فرو می‌روند که تبدیل به همان بازیگر می‌شوند و سپس از آن نقش عبور می‌کنند. در نهایت برایشان این سوال پیش می‌آید که از بازیگر سرشناسی که نقشش را تقلید کرده‌اندچیزی کمتر دارند؟ و در کل با یک بحران هویت روبه‌رو هستیم. در صحنهٔ نمایش صحبت از رسانهٔ سینماست، صفحه‌های نمایش و دوربین مداربسته‌ای پیش روی هر اجراگر حضور دارد و هر بازیگر برای این دوربین بازی می‌کند و مخاطب تصویر و کنش هر اجراگر را در صحنه مشاهده می‌کند. رسانه‌های مختلف با ابزارشان در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. مخاطب نیز می‌تواند انتخاب کند

1. Film Noir
2. femme fatale
۳. برای شناخت بیشتر این ژانر رجوع کنید به حسن، ۲۰۱۵: ۲۵–۱۷.
۴. اغتشاش مفهومی بینارسانه تا جایی بود که راجوسکیاز به کارگیری این واژه انتقاد کرد و معتقد بود وقتی کسی از این واژه استفاده می‌کند، موظف به تعریف آن است (راجوسکی، ۲۰۰۵: ۴۴).
5. Post-media

که در یک زمان به کدام رسانه نگاه کند: به کنش نمایشی، به صفحات نمایش، یا عمل هریک از بازیگران که پشت سر هم و با تکرار زیاد در حال معرفی خود هستند. در کل، رسانهٔ اصلی به امری غایب در لابه‌لای سطوح رقابتی تبدیل شده است. رقابت رسانه‌ها فضای مقاومتی–مقاومت سطوح دلالت برای تفسیر–از نظر جلوه‌های گفتمانی به وجود می‌آورد. این رقابت تا جایی ادامه دارد که یک رسانه به رسانهٔ دیگر مسلط شود و رسانه‌های دیگر را در خود تجمیع کند. فیلم‌ها بایداز طریق تلگرام برای عوامل فیلم *فروشنده*ارسال شوند. این حضور و غیاب رسانه‌ها از فضای مجازی، تئاتر و فیلمی که فرهادی قرار است بسازد آن قدر ادامه دارد تا رسانهٔ اصلی در لایه‌های زیرین قرار گیرد. پیشارسانه، رسانهٔ قدرتمندی است که رسانهٔ اصلی را شکل می‌دهد. رسانه‌ها با ماده و محتوای بیان وارد هم‌زیستی در یک رسانه (تئاتر) می‌شوند و هریک به مثابهٔ حایل گفتمانی هم راه ورود به جریان اصلی نمایش هستند و هم خوانش را برای مخاطب دورتر از قبل می‌کنند. این رابطه حایلی است که برای مخاطب هم لایه‌سازی و هم مجراسازی می‌کند. رسانه‌ها در هم‌جوشی و مشارکتِ هر سه سطح گفتمانیِ–ساختار، مادهٔ رسانه و معنا و مفهوم رسانه–ایجاد کنندهٔ رابطهٔ "بینا" در نهایتواحدی را خلق می‌کنند که پسارسانه می‌نامیم.به طور کامل مشخص نیست که پسارسانه در این رابطهٔ حایلی صحنهٔ تئاتر است یا آن‌چیزی است که پس از نمایش ادامه دارد. در نمایش *مدار بسته*،که ویژگی بینارسانه‌ای در آن تحلیل شد، نمی‌توان مشخص کرد پسارسانه به طور قطع ویدیوی ساخته شده از اشتیاق هنرجویان به بازیگری، بحران هویت آن‌ها در رسانه‌های دیداری صحنه یا فیلم اصغر فرهادی است. وضعیت‌های حایلی به مفهوم پسارسانه رسیدن را مداوم به تعویق می‌اندازند. پسارسانه مخلوق رابطهٔ گفتمانی بینارسانه است.



طرح‌واره ۲. انواع روابط بینا–رسانه‌ای در تئاتر

نتیجه‌گیری

با پیشرفت و کاربردی‌تر شدن ابزارهای تکنولوژی، رسانه‌های جدیدی خلق شده و گفتمان فرهنگ معاصر ما را دستخوش تحول کرده است. می‌توان گفت فرهنگ معاصر به سمت یک فرهنگ رسانه‌ای با همهٔ ویژگی‌های اجرایی که آن را در بر می‌گیرد، پیش می‌رود. با مطالعهٔ آثار نمایشی مانند *آمدیم، نبودید، رفتیم*، *می‌سی‌پی نشسته می‌میرد*، *مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها*، *مدار بسته* در بازهٔ زمانی ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۵ متوجه شدیم زمانی وضعیت گفتمان بینا–رسانه‌ای شکل می‌گیرد که حداقل دو مقوله از ویژگی‌های (الف– فرم، شکل و ساختار؛ ب– مادهٔ رسانه در رسانایی و ج– معنا و مفهوم) در فضای حایلی از رسانه‌ها وارد هم‌جوشی شوند. در نمایش *آمدیم، نبودید، رفتیم* رسانه‌های گوناگونی با فرم و خصوصیات رسانایی و مادهٔ خود،برای ارجاع به دستگاه زبانی تئاتر به مثابهٔ یک رسانهٔ تأثیرگذار، وارد گفت‌وگو با یکدیگر می‌شوند تا ارجاعی به خود رسانه باشند و وضعیت گفتمانی فرارسانه به وجود آید. با بررسی برخی نمایش‌ها متوجه شدیم حضور هر رسانه‌ای ارجاع رسانه‌ای نیست؛ اما زمانی که این ارجاع رسانه‌ای در *مرثیه‌ای برای کتاب‌سوزی‌ها* ما را به فضای حایلی فراتر از معنا و مفهوم با حفظ شکل و ساختار رسانه‌ها و رسانایی آن‌ها می‌برد، ما با ارجاعات رسانه‌ای سر و کار داریم. اجراگر صفر در این نمایش خود رسانه‌ای (حایلی گفتمانی) برای ارجاع به نمایش‌های آیینی است و همچون میانداری ما را منفصل از برون‌نشانه و متصل به درون‌نشانه و مسیر آیین می‌کند. ورود به آیین اولی سبب هم‌گرایی رسانه‌ها می‌شود که هریک (صفحات نمایشگر و کتاب‌های آویزان‌شده) ترکیبی برای یک گفتمان ترکیب‌رسانه‌ای است. همهٔ رسانه‌ها در وضعیت جدید به نسیان ما از متن‌ها و تاریخ می‌پردازند. در نمایش *آمدیم، نبودید، رفتیم* نیز زمانی که

رسانه‌ها با هم‌حضوری سبب ایجاد فضایی حایلی برای رفع محدودیت‌های صحنه یا تحریف واقعیت می‌شوند، ما با گفتمان چندرسانه‌ای روبه‌رو هستیم. برخی صحنه‌پردازی‌ها از طریق تصاویر پروژکشن یا گفت‌وگوی مجازی دو اجراگر، که نشانه‌ای بر تحریف فضای مجازی است، از این دست هستند. با تحلیل نمایش *می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد* متوجه شدیم خصوصیات کامل ژانر نوآر از تیتراژ سینمایی تا صدای روی فیلم، نورپردازی و غیره در رسانهٔ تئاتر جای گرفته است. به این صورت رسانهٔ الف و ب در یک مشارکت، ایجاد فضای حایلی سستی را می‌کنند که می‌توان به طور مداوم گذاری بین هر دو داشت. این وضعیت را ترارسانه‌ای نام نهاده‌ایم.

در نهایت بینارسانه‌ای نه تلقی بینامتنیت است و نه هر گونه هم‌حضوری یا ارجاع رسانه‌ای، بلکه زمانی از گفتمان بینارسانه‌ای صحبت خواهیم کرد که در هم‌جوشی رسانه‌ها – با تجمیع هر سه مقولهٔ ارتباطی- فضای حایلی جدیدی از پسارسانه شکل گیرد؛ به طور مثال، در نمایش *مدار بسته* همهٔ اجراگران برای دوربین‌های مداربسته و برای مخاطبان آن در نمایشگرهای مختلف در حال اجرا هستند؛ اما در دل متن برای ارسال فیلمی در جهت گرفتن نقش در فیلم «فروشندهٔ» اصغر فرهادی بازی می‌کنند. فیلم از تلگرام برای فرهادی ارسال می‌شود حال ما با پسارسانه‌ای طرف هستیم که از تمام مرزهای رسانه در دل وضعیت حایلی بینارسانه‌ای گذر می‌کند و هویت را به چالش می‌کشد. گفتمان بینارسانه‌ای قادر است مرز بین رسانه‌ها و گفتمان‌ها را بردارد و با ویژگی درزمانی و هم‌زمانی از اعماق فرهنگ‌ها، روابط اجتماعی و پیش‌انگاشته‌های مخاطب فرم‌هایی را فراخواند و در تلاقی و تعامل با یکدیگر قرار دهد که دیگر نه صد درصد خصوصیات رسانهٔ الف و نه رسانهٔ ب را داراست. با توجه به سرعت پیشرفت تکنولوژی و جای بازکردن رسانه‌های متفاوت در تئاتر شاید بتوان روابط دیگری را نیز معرفی کرد. امید است مطالعات حاضر راهگشای شناخت روابط رسانه‌ای همچون روابط متنی در دیگر علوم، جامعه، شهر و حتی مطالعات خود رسانه باز کند و بتوان در هم‌جوشی آن‌ها این گفتمان را مورد خوانش قرار داد.حال به نظر می‌رسد بتوان بر اساس این روابط ویژگی‌های مختلف بازنمایی را با استفاده از رویکرد زبان‌شناسی اجتماعی با نگاه متفاوتی بررسی کرد.

منابع

افخمی، علی؛ عابدینی، سیروس؛ محمودی بختیاری، بهروز. (۱۳۹۷). تحلیل گفتمان انتقادی سخنرانی دونالد ترامپ در مورد مهاجران. فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی، دورهٔ دوم، شمارهٔ اول، تابستان، صص ۶۱-۵۱.

بسکابادی، م. شیخ مهدی و امیرحسین ندایی. (۱۳۸۹). ویژگی‌های پست‌مدرن در هنر چندرسانه‌ای، کتاب ماه هنر، تیرماه، شماره ۱۴۲، صص ۱۹-۱۲.

بوردول، دیوید. (۱۳۸۶). روایت در فیلم داستانی. ترجمهٔ علاءالدین طباطبائی و مهناز فاتحی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

رحیمی جعفری، مجید. (۱۳۹۰). تحلیل روابط بینامتنی در سنیمای دو دههٔ اخیر ایران (۱۳۹۰-۱۳۷۰). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱).نشانه- معناشناسی دیداری. تهران: نشر سخن.

ـــــــ (۱۳۹۴). نشانه-معناشناسی حایل‌های گفتمانی. منتشر شده در http://farhangemrooz.com/news تاریخ رجوع: مرداد ۹۵

شعیری، حمیدرضا؛ رحیمی جعفری، مجید؛ مختاباد امرایی، مصطفی. (۱۳۹۱). از مناسبات بینامتنی تا مناسبات بینارسانه‌ای: بررسی تطبیقی متن و رسانه. فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، د ۳، ش ۲ (پیاپی ۱۰)، صص ۱۵۲-۱۳۱.

گرمس، آلژیرداس ژولین. (۱۳۸۹). نقصان معنا. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.

فیاض، ابراهیم. (۱۳۸۲). انسان‌شناسی ارتباطی ادبیات. فصلنامهٔ انسان‌شناسی، دورهٔ اول، شمارهٔ ۴، صص ۱۷۷-۱۶۵.

Allen, G. (2000). Intertextuality: The new critical idiom. London, Routledge.

Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). Remediation: Understanding new media. Cambridge: The MIT Press.

Badir, S. (2007). La sémiotique aux prises avec les médias in visible: L'hétérogénéité du visuel. N.3. Limoges: Pulim

Branigan, E. (1992). Narrative comprehension and film. London: Routledge.

Chapple, F. (2008). On Intermediality. Culture, Language and Representation, 6, 7-14.

Chatman, S. (1981). What novels can do that films can't (and vice versa). On Narrative, 7(1), 117-36.

Fontanille, J. (2007). Intermédialité: L'affiche dans l'annonce-press on 'visible: L'hétérogénéité du visuel, n° 3. Limoges: Pulim.

Genette, G. (1997), Palimpsests: Literature in the second degree (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.

Hasan, G. (2015). Is film noir a genre, or a style? Online Journal of Art and Design, 17-25.

Hayward, P. (1988). Echoes and reflections: The representation of representations. In P. Hayward (Ed.). Picture this! Media representations of visual art and artists (pp. 1-25). London: John Libbey.

Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships. Cultura, Lenguaje y Representación, 6, 19-29.

McLuhan, M. (1965). Understanding media: The extensions of man. New York: McGraw-Hill.

Méchoulan, E. (2003). Intermédialités: Le temps des illusions perdues. Intermédialités, 1, 9–27 .

Petho, A. (2011). Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between. UK: Cambridge Scholars Publishing

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. Intermédialités, 6, 43-64

Rangel, A. (2015). Intermedia, an updated vision in the early twenty-first century. xCoAx 2015: Proceedings of the third conference on Computation Communication Aesthetics and XComputation, 79-99.

Sluijs, J. & Anneke S. (2009). Interactivity and affect in intermedial art: Theorizing introverted and extraverted intermediality. Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Techniques, 13, 177-196.

Turim, M. (1991). The displacement of architecture in avant-garde films. Iris, 12, 25-38 .

Wasko, J (2003). How Hollywood works. London, Sage Publication.