تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

پریچهر خواجه[۱]، سید شاهین محسنی[۲]

ترامتنیت در اثر موسیقایی

چکیده

امروزه مطالعات بینامتنی در نقد هنری جایگاه ویژه‌ای یافته و در این میان مدل ژرار ژنت که نام «ترامتنیت» بر آن نهاده، به دلیل ساختارمندی قوی و جامع‌الاطراف بودن آن، برجسته شده است. ترامتنیت در وهله‌ی اول برای مطالعه‌ی ارتباطات میان متون و بعد برای شناخت عوامل مؤثر در فهم متن و چگونگی ورود به جهان متن، الگوی کارآمدی ارایه می‌کند و این الگو پنج بخش بیش‌متنی، بینامتنی، سرمتنی، فرامتنی و پیرامتنی را شامل می‌شود. این پنج بخش نه‌تنها بیان می‌کند که یک متن چطور همواره در یک شبکه‌ی معنایی منسجم قرار می‌گیرد، بلکه نشان می‌دهد که فهم هر متن وابسته به فهم متون دیگری است که به طرق مختلف با متن اصلی در ارتباط‌اند و معناداری متن همواره در این ارتباط اتفاق می‌افتد. ترامتنیت در ابتدا بیشتر در نقد ادبی به‌کار گرفته می‌شد. خود ژنت نیز بر ادبیات متمرکز بود، اما کم‌کم به‌عنوان روشی توانمند در دیگر هنرها نیز به‌کار گرفته شد. در پژوهش حاضر، چگونگی استفاده از ترامتنیت به‌عنوان یک روش نقد برای موسیقی بررسی و نمونه‌هایی برای بخش‌های مختلف ترامتنی به‌عنوان شاهد استفاده شده است. ذکر شواهد و نمونه‌های موسیقایی همگی مبتنی بر موسیقی ایرانی است که به‌عنوان مطالعه‌ی موردی درنظر گرفته شده است. در این پژوهش اثر موسیقایی در معنای گسترده‌ی آن، اعم از باکلام یا بی‌کلام، یا موسیقیِ در کنار دیگر هنرها، به‌عنوان یک متن در نظر گرفته شده و با الگوی ساختاری ترامتنی مورد مطالعه قرار گرفته و نحوه‌ی ارتباط آن با دیگر متون بررسی شده است. این ارتباط اعم از بیناموسیقایی و یا بینارسانه‌ای است، بدین‌معنا که ارتباط متنِ‌موسیقایی با دیگر هنرها نیز ذیل ترامتنیت گنجانده شده است. در ارایه‌ی مثال برای هر بخش نیز، گستره‌ی وسیعِ موسیقی در نظر گرفته شده و مثال‌ها همگی از موسیقی ایرانی و بیشتر موسیقی ردیف دستگاهی انتخاب شده‌اند. در توصیف هر بخش، نحوه‌ی تطبیق آن با موسیقی و نقدهای وارد بر نظریه‌ی ژنت ذکر شده و هر بخش برای به‌کارگیری در موسیقی بازتعریف شده است. همچنین بخش فرعی جدیدی با نام محیط متن به بخش پیرامتنی اضافه شده که عهده‌دار تحلیل پیرامتنی موسیقی در ارتباط با دیگر هنرها است.

واژگان کلیدی: موسیقی، موسیقی‌شناسی، نقد هنری، ترامتنیت، ژرار ژنت

[۱] گروه موسیقی ایرانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
Email: khajeh_p@yahoo.com

[۲] گروه موسیقی ایرانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مقدمه:

ترامتنیت[۱] ژرار ژنت را می‌توان تکامل مطالعات بینامتنی افرادی چون ژولیا کریستوا، رولان بارت و ریفاتر دانست زیرا که ژنت علاوه بر گسترش و تکمیل آن‌ها، یک روش ساختارمند برای درک روابط میان متون ارایه داد. مطالعات ژنت متمرکز بر چگونگی ارتباط یک متن با متون دیگر است و ازآنجاکه او در قلمرو ساختارگرایی باز قرار می‌گیرد، پیش‌فرض مطالعات وی آن است که در یک متن می‌توان واحدهای بنیادین را تشخیص داد و رابطه‌ی آن‌ها را با دیگر متن‌ها یافت و این ارتباطات دارای الگوی عام است. او انواع روابط ممکن میان متون را در پنج دسته تقسیم‌بندی کرد و مقسَم آن را ترامتنیت[۲] نامید؛ این پنج دسته بینامتنیت[۳]، پیرامتنیت[۴]، فرامتنیت[۵]، سرمتنیت[۶] و بیش‌متنیت[۷] هستند (Genette, 1997a). توضیح و تبیین ژنت از دسته‌های یادشده در آثار متعددی ارایه شده اما از لحاظ حجم و گستردگی یکسان نیست، او بیشترین تمرکز خود را بر بیش‌متنیت گذاشته و بعدازآن پیرامتنیت است که یک کتاب کامل را به‌خود اختصاص داده است (Genette, 1997b). همچنین باآنکه متن معنای گسترده‌ای دارد اما برای ژنت، متن عموماً متن ادبی است و مثال‌های او بیشتر ادبیات و متن مکتوب را شامل می‌شود، البته همراه اندکی اشاره به ترانه‌های قدیمی و فیلم‌های سینمایی (Genette, 1997b)، اما روش ساختارمندی که ارایه کرده است محدود به توصیفات و گرایش خود او باقی نمی‌ماند و ظرفیت گسترش زیادی دارد.

در مقاله‌ی حاضر اثر موسیقایی به‌عنوان یک با الگوی ترامتنیت ژنتی تحلیل می‌شود و ارتباطات بینامتنی آثار موسیقایی در پنج بخش اصلی و یک بخش فرعی بررسی می‌شود. ازآنجاکه الگوی ژنتی در ابتدا برای متن ادبی تهیه شده و پژوهش‌گران بعدی نیز بیشتر در حوزه‌های ادبی، نمایشی و تجسمی بوده‌اند، می‌توان گفت که ترامتنیت امروزه نظریه‌ای مفهومی- فیگوراتیو است که کاربست آن برای موسیقی که هنری ایده‌تیک است بسیار دشوار می‌نماید، بالاخص موسیقی بی‌کلام و غیربرنامه‌ای یا به‌اصطلاح موسیقی ناب[۸]. انواع مفاهیمی که ژنت در نقد ادبی به‌کار می‌گیرد در مورد موسیقی معنای متفاوتی پیدا می‌کند و بنابراین با ارایه شواهدی باید نشان داده شود که این نظریه قابلیت کاربست در موسیقی را دارا است و بخشی از کار این مقاله انطباق این مفاهیم با هنر موسیقی است. بنابراین مقاله حاضر اثباتی نیست، بلکه بر محور ارایه‌ی شاهد و دلیل بر ثبوت نظریه ترامتنیت در موسیقی و تحلیل چگونگی کاربست آن است. همچنین برای یافتن نمونه‌هایی از انواع ترامتن‌ها در اثر موسیقایی، تلاش شده است مثال‌های موسیقی ایرانی را نیز شامل شود. ازآنجاکه موسیقی در معنای گسترده‌ی آن با ادبیات و هنرهای نمایشی نیز ارتباط می‌گیرد، ترامتنیت در موسیقی نیز منحصر در رسانه‌ی موسیقی نخواهد بود و ارتباطات بینارسانه‌ای نیز ترامتن را شکل می‌دهند. در این مقاله با توجه به اهمیت روابط موسیقی با دیگر هنرها، بخش فرعی ابتکاری با نام «محیطِ متن» ذیل پیرامتنیت بررسی شده است. این بخش شامل روابط پیرامتنی موسیقی در زمانی است که موسیقی همراه دیگر هنرها یا به‌عنوان بخشی از یک هنر چندرسانه‌ای عمل می‌کند. در این‌جا، آن هنر دیگر به‌عنوان محیط متن موسیقایی عمل می‌کند و آستانه‌ی ورود مخاطب به جهان متن موسیقایی خواهد بود.

چارچوب نظری، روش و پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش در ارتباطات بینامتنی و تأثیر مجموعه‌ای از متون در فهم یک متن که در انتهای قرن نوزدهم شروع شد تا امروز چندین مرحله را پشت سر گذاشته است و به‌همین‌دلیل با چند نوع مدل نظری بینامتنی روبه‌رو

هستیم. اول مدل کریستوا و بارت است که نسل اول مطالعات بینامتنی هستند و بیشتر پژوهش‌های آنان در جهت تبیین و تثبیت بینامتنیت است. رولن ژنی و مایکل ریفاتر را می‌توان نسل دوم نامید و ژرار ژنت با مجموع مفاهیم ترامتنی نسل سوم این جنبش است. ژنت گرایش ساختارگرایانه‌ی قوی دارد و متعلق به پارادایم دوم ساختارگرایی یعنی ساختارگرایی باز است. او الگویی منسجم با جزییات فراوان برای تحلیل ارتباطات متون ارایه می‌کند و انواع این ارتباطات را در پنج بخش طبقه‌بندی کرده و نام ترامتنیت بر تمامی آن‌ها می‌نهد.

پژوهش‌های در رابطه با ترامتنیت دو گونه‌اند: اول توصیف نظری ترامتنیت و تحلیل چگونگی کاربست آن در نسبت با متون در هنرهای مختلف، دوم که از لحاظ کمی بسیار بیشتر است استفاده از مطالعات ترامتنی بخش اول برای تحلیل آثار خاص هنری و ادبی و یا یافتن رابطه میان چند اثر. پژوهش حاضر به گونه‌ی اول تعلق دارد و در این‌جا ترامتنیت به‌عنوان الگوی نظری بر متن موسیقایی اعمال می‌شود و شیوه‌ی کاربست آن تحلیل می‌شود. عمده‌ی پژوهش‌های درباره‌ی کلیت ترامتنیت و مبانی نظری آن در ایران وابسته به آثار نامور مطلق است که در این مقاله نیز از آن‌ها استفاده شده است. پژوهش‌های جهانی درباره‌ی ترامتنیتِ موسیقی اندک است و همان تعداد اندک هم بر موسیقی پاپیولار و رسانه‌های جمعی متمرکز است و همگی درباره‌ی بیش‌متنیت و بینامتنیت هستند. از نمونه‌های قابل‌ذکر رساله‌ی دکتری اسپالدینگ (spalding, 1992)، همچنین آثار لاکاس (lacasse, 2000 & 2003) است که اصطلاحات ترنس‌فونوگرافی[9] را در برابر ترامتنیت برای آثار صوتی پیشنهاد می‌کند (Burns & Lacasse, 2018: 9) و دو بخش فرامتنی و پیرامتنی را ادغام کرده نام اکستراتکست[10] بر آن‌ها می‌نهد و همچنین اصطلاح پلی‌فونوگرافی[11] را برای قطعات موسیقی پاپیولار ضبط‌شده پیشنهاد می‌دهد که این آثار را از اجراهای زنده تمایز می‌کند. در ایران درباره‌ی ترامتنیت موسیقی در هیچ‌کدام از دو گونه‌ی سابق‌الذکر پژوهشی انجام نشده است.

ماهیت پژوهش حاضر مطالعه‌ی ساختارگرایانه موسیقی به‌طور خاص با الگوی ترامتنی است. روش پژوهش در بخش نظری توصیفی- تحلیلی و در بخش کاربستِ ترامتنیت بر مصادیق موسیقایی آن پژوهشی تطبیقی- تحلیلی است. همچنین بخش فرعیِ محیط متن در بخش پیرامتنیتِ موسیقی اضافه شده که ابتکار این مقاله است در زمره‌ی نظریه‌پردازی جای می‌گیرد. ازنظر شیوه‌ی جمع‌آوری داده‌ها در زمره‌ی پژوهش کیفی و منابع اطلاعاتی مقاله نیز کتابخانه‌ای و همچنین تجربه‌ی زیسته‌ی پژوهش‌گران در جهان موسیقی به‌شیوه‌ی عملی و علمی است.

فهم متن، متن موسیقایی

اهمیت مطالعات ترامتنی تنها در این نیست که ارتباط یک متن با دیگر متون یافت شود، بلکه مسئله اصلی این است که هر متنی درحقیقت یک بینامتن است و نمی‌توان به فهم یک متن به‌تنهایی نائل شد، بلکه فهم یک متن وابسته به فهم متون دیگر و از طریق آن‌ها انجام می‌شود؛ بنابراین معناداریِ متون در یک شبکه‌ی بینامتنی اتفاق می‌افتد و از آن طریق است که مخاطب به فهم متن می‌رسد. مخاطب از طریق مجموعه‌ای از مفاهیم که در شبکه‌ی بینامتنی شکل گرفته با یک متن مواجه می‌شود و از طریق همین ارتباطات بینامتنی است که وارد جهان متن می‌شود و آن را ازآن‌خودسازی کرده و بازسازی می‌کند. آن‌طور که فرای می‌گوید: «شعر از شعرهای دیگر ساخته می‌شود و بس، و رمان هم از رمان‌های دیگر. ادبیات خود را سرشته می‌کند.

اما از بیرون سرشته نمی‌شود، همان‌طور که شکل‌های سونات و فوگ و راندو بیرون از دایره‌ی موسیقی وجود خارجی ندارند، شکل‌های ادبیات هم بیرون از حوزه‌ی ادبیات وجود خارجی ندارند» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۱)، یا چندلر که متن را همان بینامتن می‌داند: «متن یک فضای چندبعدی است که در آن تنوعی از نوشته‌هایی که هیچ‌کدام منشأ نیستند باهم مخلوط می‌شوند. متن بافته‌ای از نقل قول‌هاست ... هر متن در ارتباط با دیگر متون است که وجود می‌یابد. در حقیقت متون بیشتر مدیون دیگر متن‌ها هستند تا سازندگانشان» (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۸۳). علاوه‌برآنکه مفاهیم همگی در شبکه‌ی بینامتنی معنادار می‌شوند، درک ارتباط مستقیم یک متن با متون دیگر نیز در تفسیر مخاطب از آن تأثیرگذار است؛ این‌که مخاطب بداند که موضوع یک متن اسطوره‌ای قدیمی یا یک موضوع اجتماعی به‌روز شده است، یا این‌که اشارات نویسنده به نویسنده‌ی دیگری را بیابد، یا گنجاندن یک متن در یک ژانر خاص، همگی نمونه‌هایی هستند که درک ارتباط یک متن با متون بیرون از خود می‌تواند در تفسیر مخاطب از آن متن اثرگذار باشد. بنابراین اهمیت اصلی ترامتنیت ازآن‌جهت است که نشان دهد چگونه فهم یک متن وابسته به فهم متون دیگر است.

گرچه اصطلاح «متن» بیشتر برای آثار مکتوب به‌کار می‌رود و هرمنوتیک ادبی هم بر فهم متون مکتوب متمرکز است و بحث‌های بسیاری درباره‌ی متون ادبی ازنظر مکتوب یا شفاهی بودن اتفاق افتاده است؛ اما باید دانست که متن محدود به متون ادبی متون ادبی یا نوشتار نیست، بلکه متن پدیداری قابل خوانش و ادراک است و در بسترهای متفاوت می‌تواند شکل بگیرد. همان‌طور که گادامر می‌گوید که متن هرگونه موقعیت هرمنوتیکی است که در آن امکان پرسش وجود دارد؛ متن باید ویژگی‌هایی داشته باشد همچون: معناداری، خصلت دیالکتیکی، قرار گرفتن در جریان تأثیر و تأثر تاریخی، انسجام معنایی و وحدت اجزا (واعظی، ۱۳۸۵: ۳۷). بنابراین یک اثر موسیقایی می‌تواند به‌عنوان یک متن مورد خوانش و فهم قرار گیرد و در برابر پرسش‌های متفاوت پاسخ‌های متفاوتی افاده کند و تفاسیر متعددی از آن ممکن باشد، همین‌طور اثر موسیقایی همانند هر متن دیگر، زمان‌مند است و فهم آن نیز در زمان صورت می‌گیرد. نکته‌ای که باید مدنظر قرار گیرد آن است که میان تفسیر و تبیین علی متن و میان فهم متن تفاوت بسیار است؛ متن چیزی است که مورد فهم قرار می‌گیرد نه تبیین علمی و ابژکتیو. پس در فهم اثر موسیقایی با تبیین علمی یک ابژه‌ی صوتی آن‌طور که در علوم تجربی اتفاق می‌افتد مواجه نیستیم، بلکه فهم موسیقی به‌عنوان مواجهه با تجربه‌ی دیگری است و به‌همین‌دلیل صدا در موسیقی معنادار است و ابژه‌ی تجربیِ صرف نیست.

در یک اثر موسیقایی به‌مثابه یک متن نیز ارتباط با دیگر متون موسیقایی و غیرموسیقایی در فهم اثر دخیل است. یک متن موسیقایی درحقیقت با تمام متون فرهنگی رابطه‌ی ترامتنی دارد و تمام عناصر فرهنگی در فهم متون موسیقایی تأثیرگذار هستند و دلیل آن نیز معنای گسترده‌ی معنای متن موسیقایی و همین‌طور پیوستگی ذاتی عناصر درون‌فرهنگی است. ازآنجاکه متن موسیقایی معنای گسترده‌ای دارد؛ می‌توان گفت که در ابتدا شامل موسیقی بی‌کلام است که تنها از طریق شنیداری با آن ارتباط برقرار می‌شود. اما بخش زیادی از آثار موسیقایی در محدوده‌ی موسیقی ناب[۱۲] باقی نمی‌مانند و با هنرهای دیگر همراه می‌شوند. شعر و متن ادبی اولین همراه موسیقی است، بسیاری از آثار موسیقی همراه شعر، یا براساس یک متن ادبی، یا براساس یک داستان و اسطوره ساخته شده‌اند. اگر موسیقی اجرای زنده داشته باشد تمام بخش‌های بصریِ اجرا همراه موسیقی هستند اعم از طراحی صحنه، طراحی لباس و نحوه‌ی اجرای بصری. اگر پخش تلویزیونی داشته باشد و یا به‌صورت ویدیو ساخته شده باشد با رسانه‌ی سینما همراه است، یا موسیقی فیلم که در خدمت تصویر است. اثر موسیقی در معنای گسترده‌ی آن، علاوه بر موسیقی ناب، چندین هنر دیگر را به همراه خود

دارد. بنابراین بررسی ترامتنیت در موسیقی نیز باید ترامتنیت در میان تمام وجوه اثر موسیقایی را دربر بگیرد. به‌عنوان‌مثال روابط ترامتنی که در متون ادبی اتفاق می‌افتد باآنکه از لحاظ فرمال از موسیقی مستقل است اما درحقیقت در بخش ترامتنی موسیقی جای می‌گیرد: مثلاً آنکه متن داستان عاشیقی برگرفته از یک اسطوره باشد، یا ترانه‌ی یک قطعه ترجمه‌ای از ترانه‌ای به زبان دیگر باشد، یا شعر درباره‌ی یک اثر ملی باشد.

نکته ۱: نمی‌توان تمام روابط ترامتنی آثار موسیقایی را در یک مقاله مرور و تحلیل کرد. ازآنجاکه معنای موسیقی گسترده درنظر گرفته شده، تشخیص تمام روابط ترامتنی موسیقی ناب و موسیقی در معنای گسترده‌ی آن بسیار مفصل و مطول خواهد بود. در این مقاله الگوی ساختاری ترامتنی بر موسیقی اعمال شده و نحوه‌ی به‌کارگیری آن و کلیات روابط ترامتنی بررسی می‌شود و مطالعه‌ی مفصل آن مجالی واسع می‌طلبد. همچنین تحلیل‌های مقاله‌ی حاضر که براساس مدل ژنتی و ساختارگرایی باز شکل گرفته، ممکن است نزد خواننده تفسیر متفاوتی داشته باشد و یا خواننده تقسیم‌بندی‌ها یا موارد دیگری را در روابط ترامتنی وارد کند، یا آنکه روابطی را در بخش دیگری جایگزین کند. کمااینکه این مقاله نیز با آثار انگلیسی‌زبانی که موسیقی پاپیولار را بررسی کرده‌اند تفاوت‌هایی در تفسیر مفاهیم، استایل، ژانر و گستره‌ی ترامتنی دارد، که از طبیعت تفاوت تفاسیر و به‌علاوه گرایش پدیدارشناسانه‌ی این مقاله ناشی می‌شود.

نکته ۲: لازم است قبل از آنکه به ترامتنیت اثر موسیقایی پرداخته شود، تاریخچه مطالعات بینامتنی و مسائل نظری ساختارگرایی باز و ترامتنیت به‌صورت کامل توضیح داده شود. ازآنجاکه مقالات طبیعتاً محدودیت‌هایی کمی دارند، این مقاله به سراغ تحلیل‌های نهایی ترامتنیت اثر موسیقایی می‌رود و مطالب زمینه‌ای برای پرهیز از اطاله‌ی کلام حذف شده است[۱۳].

ترامتنیت اثر موسیقایی

ژرار ژنت: «ترامتنیت یعنی هر چیزی که پنهانی یا آشکار، متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۷). این تعریف بسیار باز از ترامتنیت تمامی رابطه‌های یک متن با متن دیگر، با مجموعه‌ای از متون، با سبک و بخشی از رابطه با مخاطب را دربر می‌گیرد. ترامتنیت ژنتی نه یک تئوری بلکه یک الگو است و اهمیت کار او نه در بخش تعریف اصطلاح ترامتنی بلکه در ارایه‌ی الگوی ساختاری برای تحلیل انواع روابط متون است و ترامتنیت تنها اصطلاحی برای مقسَم و مجموع این روابط است. به‌همین‌دلیل ژنت تلاش زیادی برای تعریف و توصیف ترامتنیت نمی‌کند بلکه مطالعات او روی تک‌تک بخش‌ها متمرکز است که البته از لحاظ حجم متعادل نیست. این الگوی پنج‌بخشی شامل بیش‌متنیت، بینامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و پیرامتنیت می‌شود. در ادامه، اثر موسیقایی به‌مثابه متن در تک‌تک این بخش‌ها مطالعه می‌شود و کلیات روابط ترامتنی بررسی خواهد شد. همچنین در این مقاله، بخشی فرعی به پیرامتنیت اضافه شده که «محیط متن» نام دارد و تحلیل رابطه‌ی پیرامتنی میان موسیقی و دیگر هنرها را در مفهوم گسترده‌ی موسیقی به‌عهده دارد.

بیش‌متنیت

بیش‌متنیت ارتباط دو متن است که باهم رابطه‌ی برگرفتی دارند، یعنی نوعی رابطه‌ی هدفمند و عامدانه که متنی را براساس متن دیگر شکل می‌دهد. متن اولیه پیش‌متن[۱۴] و متن دوم بیش‌متن[۱۵] است. بیش‌متنیت بیشترین

تمرکز ژنت را به خود اختصاص داده و او برای شرح این بخش در کتاب الواح بازنوشتی تاریخچه‌ای از یونان باستان تا قرن بیستم را مرور می‌کند (Genette, 1997a) و ارتباط متن‌های مختلف را باهم نشان می‌دهد. او بیش‌متنیت را به دو گونه‌ی عمده تقسیم می‌کند: اول همان‌گونگی[۱۶] دو متن که همان تقلید بیش‌متن از پیش‌متن است، و دوم تراگونگی یا دگرگون‌شدگی[۱۷] بیش‌متن. در همان‌گونگی نیت مؤلف بیش‌متن حفظ پیش‌متن است در وضعیت جدید اما در دگرگون‌شدگی بیش‌متن با تغییر و دگرگونی پیش‌متن ایجاد می‌شود. او دگرگون‌شدگی را به سه دسته‌ی پارودی[۱۸]، ترانسپوزیسیون[۱۹] و تراوستیسمان[۲۰]، و همان‌گونگی را به سه دسته‌ی فورژری[۲۱]، شارژ[۲۲] و پاستیش[۲۳] تقسیم می‌کند. پارودی تغییر تفننی بیش‌متن است که با پیش‌متن شوخی می‌کند. ترانسپوزیسیون تکثیر پیش‌متن همراه با تغییر سبک آن است مانند اقتباس‌های بینارسانه‌ای، تراوستیسمان طنزی با هدف تحقیر و تخریب پیش‌متن است. در پاستیش سبک تقلید می‌شود اما محتوا تغییر می‌کند، شارژ غلوکردنی است که با نوعی طنز همراه است چیزی همانند کاریکاتور، فورژری تقلید جدی بیش‌متن از پیش‌متن است. واضح است که این تقسیم‌بندی ژنت ناظر بر متن ادبی است و در هنرهای دیگر این تقسیمات متفاوت خواهند شد، بنابراین در مطالعه‌ی بیش‌متنی اثر موسیقایی بر تقسیم رابطه‌ی دو متن براساس دگرگون‌شدگی و همان‌گونگی تأکید می‌شود.

سبک، ملاک اصلی تقسیم‌بندی بیش متنی است یعنی در بخش تقلید، منظور تقلید بیش‌متن از پیش‌متن از لحاظ سبک است و همین‌طور در دگرگون‌شدگی، منظور تغییر سبک پیش‌متن است. سبک در این‌جا به‌معنی شیوه‌ی بیانی است که هنر را از بیان‌های عادی متمایز می‌کند، همین‌طور در تقسیم‌بندی کوچک‌تر، سبک یک گروه یا دوره‌ی هنری را از دیگران متمایز می‌کند و یا یک فرد را از دیگر هنرمندان متفاوت می‌سازد. هر هنری دارای ویژگی‌های بیانی و سبکی مخصوص خود است و شکل‌گیری سبک‌های مختلف هم با استفاده از همین ویژگی‌های بیانی هر هنر اتفاق می‌افتد، بنابراین سبک با مکاتب و گونه‌های ادبی و هنری ارتباط می‌گیرد.

در موسیقی همان‌گونگیِ بیش‌متنی می‌تواند بازنوازی یک قطعه با تغییر ژانر آن باشد. این بازنوازی یا بازسازی‌ها ممکن است به‌عنوان یک اثر جدید و یا با ذکر اثر اولیه یا همان پیش‌متن عرضه شوند. دو گونه از این بیش‌متنیت در موسیقی رایج است: یکی استفاده از تم‌های موسیقی‌های قدیمی شناخته‌شده در موسیقی جدید پاپیولار است[۲۴]، که بیشترِ پیش‌متن‌های آن آثار شناخته‌شده‌ی ملی هستند و بیش‌متن‌ها بیشتر در موسیقی مردم‌پسند یا ترانه‌ها به‌کار می‌روند؛ دومی استفاده از ملودی اصلی قطعه‌ی معروف مردم‌پسند یا قطعه‌ی محلی در کار ارکسترال ایرانی است. بازنوازی قطعات محلی به‌وسیله‌ی ارکستر سازهای ایرانی (مجلسی و کوچک) نیز بسیار رایج است و معمولاً ملودی اصلی یا ترجیع‌بند شعر محلی حفظ می‌شود اما کمپوزیسیون و ارکستراسیون قطعه تغییر اساسی می‌کند.

رمیکس: نوعی از بیش‌متنیت در آثار موسیقی وجود دارد که خود هنرمندان نسخه‌ای از اثر قبلی خود را با تغییراتی چون ارکستراسیون جدید، بهبود کیفیت ضبط صدا، تغییر در تمپو یا تنالیته، افزودن سازهای الکترونیک و ... دوباره منتشر می‌کنند؛ این اتفاق بعد از اضافه شدن امکانات دیجیتال به روند ضبط موسیقی، و امکان بهبود کیفیت آثار قدیمی یک‌باره گسترش یافت. انواع رمیکسِ از نسخه‌ی اولیه ممکن است رمیکس برای فیلم، رمیکس همراه بیت‌باکس، رمیکس بی‌کلام از یک ترانه، رمیکس برای ویدیو گیم و ... باشد. در رمیکس درحقیقت بیش‌متن تقلید حداکثری پیش‌متن است تا جایی‌که در اثر این همان‌گونگی ممکن است بیش‌متن جایگزین پیش‌متن نزد مخاطب شود و اجرای اولیه‌ی قطعه به فراموشی سپرده شود.

کاور: بازنوازی یا بازسازی قطعه‌ی موسیقی به‌صورت کامل توسط هنرمندی دیگر است که در موسیقی بسیار

رایج است. بسیاری از گروه‌های موسیقی کار خود را از کاور شروع می‌کنند و بعد سراغ خلق آثار می‌روند. کاور می‌تواند در یک ژانر و یا در بین ژانرهای مختلف اتفاق بیفتد و در بعضی موارد کاور از اثر اصلی معروف‌تر می‌شود. کاور بیشتر از طرف هنرمندان آماتور اجرا می‌شود و در آن از قطعاتی که برای مخاطب شناخته شده است استفاده می‌شود؛ اما بعضی از قطعات که بیشتر جنبه‌ی ملی دارند معمولاً در اجراهای خوانندگان برجسته‌ی سنتی تکرار می‌شوند مثل قطعات «مرغ سحر» یا قطعه‌ی مشهور به «ای ایران».

نوعی از کاور ممکن است بازنوازی بی‌کلام یک ترانه باشد، یعنی ساخت نسخه‌ی کاملاً سازی از یک قطعه‌ی سازی-آوازی. این نوع کاور معمولاً از ترانه‌های پاپیولار معروف استفاده می‌کند و در موزاک[۲۵] کاربرد دارد و به‌جای خط آوازی یک خط سازی -احتمالاً کششی- قرار داده می‌شود. امروزه حتی آلبوم‌های کاملی موجود است که تماماً قطعات کاور هستند. پس از انقلاب اسلامی، بسیاری از ترانه‌هایی که اجرای اصلی آن‌ها مجوز نشر نداشت اما در حافظه‌ی شنیداری مردم جای گرفته بود، به‌همین شیوه‌ی تکثیر شدند و از ملودی اصلی آن‌ها و یا بازنوازی بی‌کلام آن‌ها استفاده شد.

امروزه در موسیقی‌های مردم‌پسند که بخش عمده‌ای از حجم تولید و عرضه‌ی آثار موسیقی را به‌خود اختصاص داده است، بیش‌متنی به‌صورت یک جریان دائم اتفاق می‌افتد به‌این‌صورت که ترانه‌ای که موفقیت تجاری به‌دست می‌آورد یا در بیلبورد به رده‌ی بالا می‌رسد، تبدیل به الگو می‌شود و سبک و شیوه‌ی آن سریع تکثیر می‌شود و در مدت کوتاه تعداد زیادی ترانه‌ی مشابه آن وارد «بازار!» می‌شود. درحقیقت یک نمونه‌ی موفق به معنی تجاری، تبدیل به الگوی تکثیریابنده‌ی دیگر آثار می‌شود. بعضی از این الگوها می‌توانند از حد یک ترانه بیشتر باشند و به جریان تبدیل شوند مثل الگوی «چهار آکورد جادویی» که در تنالیته‌های مختلف در بسیاری از ترانه‌های معروف و ماندگار موسیقی پاپ از دهه چهل شمسی تا امروز تکرار شده است.

بیش‌متنیت در موسیقی با یک مسئله‌ی اساسی مواجه است؛ ازآنجایی‌که عمده تمرکز ژنت و بسیاری از شارحان او بر متن ادبی بوده است، مسئله‌ی چیستی اثر اصلی آن‌چنان برای آن‌ها مطرح نبوده است؛ اما در مورد موسیقی اصالت اثر پرسشی بدون جواب قطعی است. سؤال اصلی این است که در موسیقی پیش‌متن کدام است؟ یعنی وقتی صحبت از یک اثر موسیقایی می‌شود دقیقاً به چه‌چیزی ارجاع شده است؟ «رنگ شهرآشوب» دقیقاً کدام است؟ ایده‌ای که در ذهن اجراکننده بوده؟ آنچه بعدتر روی پارتیتور نوشته شده که قطعاً محدود به خط نت است و تمام جزییات قطعه در آن نیست؟ اولین اجرایی که از قطعه شده؟ اجرایی که خود خالق اولیه انجام داده است؟ اجرایی که مجریان آن متعلق به فرهنگ و قومیت خاص هستند؟ اجرایی که از همه قوی‌تر بوده است؟ آثار موسیقی بارها و بارها اجرا می‌شوند و هرکدام در کیفیات مختلف باهم تفاوت‌هایی دارند، بعضی ضبط می‌شوند و بسیاری نه، از میان اجراهای مختلف کدام‌یک را باید اثر اصلی دانست و بنابراین پیش‌متن و بیش‌متن کدام است؟ این مسئله همه‌ی ژانرهای موسیقی را شامل نمی‌شود؛ آثار موسیقی که بعد از رواج ضبط به‌وجود آمده باشند و آهنگ‌ساز و مجری در آن‌ها یکی باشد عموماً این مسئله درباره‌ی آن‌ها طرح نمی‌شود، چون اثر اصلی همان صفحه یا نوار یا سی‌دی یا تیونی است که گروه/سولو آرتیست منتشر کرده است. اما در مورد آثاری که قبل از رواج ضبط بوده‌اند و همچنین آهنگ‌ساز و مجری در آن‌ها متفاوت است، مثل آثار موسیقی در ژانر کلاسیک، مسئله‌ی چگونگی تشخیص اثر اصلی پررنگ است.

در موسیقی‌های وابسته به سنت شفاهی، مانند موسیقی نواحی ایران، با نوعی از بیش‌متنیت مواجهیم به این شکل که تمام آثاری که توسط هنرمندان موسیقی نواحی اجرا می‌شوند درحقیقت بیش‌متن‌هایی

هستند از یک پیش‌متن ناشناخته. آنچه نوازندگان محلی اجرا می‌کنند روایتی از آثاری است که نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه انتقال پیدا کرده و بعضی از آن‌ها قدمت بسیار طولانی دارند. این آثار در هر اجرا قدری با اجرای قبلی متفاوت‌اند و نزد هر استادکار سنتی نیز نسخه‌ی اصیل[۲۶] خود را دارد و در میان طوایف مختلف نوع اجرایی خاصی رایج است و با تغییر نسل نیز این آثار تغییراتی دارند. به‌عنوان‌مثال در موسیقی خراسان مقام «نوایی» شناخته شده است. از این اثر اجراهای بسیار زیادی موجود است و اساتید مختلفی آن را به شیوه‌های اختصاصی خود اجرا کرده‌اند و بعضی روش اجرایی دیگران را نقد می‌کنند، اشعار روی این مقام نیز یکسان نیست، حتی بعضی آن را مقام نمی‌دانند و به یک قطعه تقلیل می‌دهند، بازسازی نوایی در ژانرهای مختلف با ارکستر کلاسیک و پاپ هم اتفاق افتاده است، بعضی از بازسازی‌ها حتی عناصر استتیکی پایه‌ی مقام را دست‌کاری کرده‌اند مثلاً ریتم هفت‌ضربی را به شش‌تایی تغییر داده‌اند، شعر معروف این مقام «نوایی، نوایی، الهی ورافتد نشان جدایی» نیز از بستر اصلی خارج شده و در آثار دیگر به‌کار رفته است. تمام این بیش‌متن‌ها که ذکر شد در اثر همان‌گونگی و دگرگون‌شدگی پیش‌متنی اتفاق افتاده است که وجود ملموس شناخته‌شده ندارد، یعنی مقام نوایی میراث روایتی شفاهی است که دسترسی به نسخه‌ی اصلی آن ممکن نیست و هر اجرا می‌تواند پیش‌متن دیگر متون بیش‌متنی باشد.

بینامتنیت

همان‌طور که ذکر شد ژنت نام بینامتنیت را نه به‌عنوان اصطلاحی عمومی بلکه به‌عنوان بخشی از ترامتنیت استفاده می‌کند. محدوده‌ی بینامتنیت ژنتی بسیار باریک‌تر از کریستوا است، زیرا کریستوا بخش اعظمی از ارتباطات میان متون را بینامتنیت می‌نامد و بیش‌متنیت ژنتی را هم شامل می‌شود. ژنت بینامتنیت را به سه دسته‌ی صریح، کمتر صریح و غیرصریح تقسیم می‌کند. بینامتنیت صریح حضور آشکار و اعلام‌شده‌ی یک متن در متن دیگر است همچون انواع ارجاعات و نقل‌قول‌ها. بینامتنیت غیرصریح حضور یک متن به‌صورت غیر آشکار و یا پنهان شده است درحالی‌که مؤلف قصد آشکار کردن آن را ندارد، همچون انواع انتحال و سرقت ادبی. بینامتنیت کمترصریح مرجع را اعلام یا پنهان نمی‌کند بلکه نوعی اشاره‌ی ضمنی به آن دارد و برای شناخت آن نشانه‌هایی به‌کار می‌برد، همچون انواع اشارات و کنایات ادبی، در این‌جا تنها مخاطبانی که با متن اولیه آشنا باشند، بینامتنی را درک می‌کنند.

یکی از انواع بینامتنیت نقل‌قول است. نقل از یک متن در متن دوم در ادبیات بسیار رایج است که می‌تواند همراه با ارجاع یا بدون آن باشد. در موسیقی نیز این نقل‌قول می‌تواند اتفاق بیفتد و معنی آن حضور ایده‌های موسیقایی از یک اثر در دیگری است. این ایده‌ها تمام عناصر فرمال قطعه را شامل می‌شوند یعنی ممکن است در بخش‌های هارمونیک، ارکستراسیون، کمپوزیسیون یا عبارت‌پردازی باشد اما معمولاً نقل‌قول موسیقایی اشاره به استفاده از یک ملودی یا عبارت معروف در بخشی از یک قطعه‌ی بینامتن دارد. ازآنجاکه ارجاع‌دهی در موسیقی وجود ندارد و اشاره به استفاده از اثر دیگر تنها ممکن است در پیرامتن‌ها همچون کاتالوگ اتفاق بیفتد، تقسیم‌بندی بینامتنی صریح یا کمتر صریح نیز کاربردی نخواهد داشت. استفاده از ملودی یک قطعه‌ی دیگر ممکن است با تمام ویژگی‌های فرمال و استتیکی آن تکرار شود و یا ممکن است ایده‌ی ملودیک از بستر اصلی آن خارج شده و همچنین عناصر فرمال متفاوتی برای آن به‌کار گرفته شود.

به‌عنوان‌مثال انگاره‌ی کرشمه غیر از موسیقی دستگاهی در بسیاری از آثار پاپیولار تکرار شده است و این

آثار در بافت استتیکی موسیقی دستگاهی قرار نمی‌گیرند؛ اما ساختار عبارت حفظ می‌شود به شیوه‌ای که برای مخاطب بلافاصله قابل‌شناسایی است و تداعی معانی خاصی دارد. نقل‌قول موسیقایی ممکن است برگرفته از قطعه‌ی موسیقی دیگر نباشد و ماهیت بینارسانه‌ای داشته باشد؛ استفاده از صدای ضبط‌شده‌ی صحبت‌های فردی مشهور در بین قطعه‌ی موسیقی؛ یا استفاده از یک مصرع، بیت یا جمله‌ی مشهور در ترانه‌ی یک اثر موسیقایی؛ یا استفاده از شعاری سیاسی در متن ترانه. درحقیقت تمام عناصر بینامتنی در ترانه‌ی یک اثر نیز ازجمله‌ی بینامتنیت اثر موسیقایی محسوب می‌شود.

نقل‌قول‌های پنهان‌شده و غیرصریح در موسیقی نیز وجود دارد، استفاده‌ی یک اثر از اثر دیگر بدون اشاره به اثر اول که نوعی انتحال است. این استفاده می‌تواند در برگرفتگی ملودی، عبارت یا تم باشد یا در نحوه‌ی سازبندی، در نحوه‌ی کمپوزیسیون، در هارمونی و کنترپوان و ... در موسیقی یافتن چنین برگرفتگی‌هایی ساده نیست و اثبات آن‌ها از لحاظ حقوقی نیز مشکل است مگر آنکه اثر اولیه بسیار مشهور و خاص باشد و انتحال هم به‌صورت عریان اتفاق افتاده باشد. در موسیقی‌های مردم‌پسند امروزی این اتفاق شایع است، به‌خصوص در برگرفتگی سیکل آکورد یک قطعه‌ی موفق که اصطلاح کانترافکت[۲۷] برای آن استفاده می‌شود یعنی قطعه‌ای که بر روی سیکل آکوردهای یک قطعه‌ی دیگر شکل گرفته باشد، به‌این‌شکل که قطعه‌ی دوم دارای ملودی، سازبندی، شعر و کمپوزیسیون مخصوص به خود است اما از زنجیره‌ی آکوردهای آماده استفاده کرده است.

سمپلینگ: نوع دیگری از بینامتنیت در آثار موسیقایی وجود دارد که شاید نتوان در متون ادبی معادلی برای آن پیدا کرد و آن‌هم استفاده از انواع سمپل‌های الکترونیک در ساخت موسیقی است. در موسیقی الکترونیک به‌صورت گسترده از صداهای ازپیش‌ضبط‌شده یا دراصطلاح سمپل استفاده می‌شود؛ این سمپل‌ها گاهی صداهای سازهای موجود هستند که با انواع تکنیک‌ها نواخته شده‌اند، گاهی صداهایی هستند که از ترکیب صداهای مختلف به‌وجود آمده‌اند و دراصطلاح سینتسایز شده‌اند و مشابه آن با سازهای موجود قابل‌تولید نیست. این صداها درحقیقت در جای دیگری نواخته و ضبط شده‌اند و بخشی از خلق اثر بینامتنی هستند که از پیش ساخته شده است، اما تفاوت آن در این‌جا است که سمپل‌ها مختص به متن خاصی نیستند بلکه ماهیت بینامتنی دارند و در آثار زیادی استفاده می‌شوند. در مقام تشبیه به متن ادبی، شاید بتوان سمپل‌ها را با اصطلاحات یا ترکیب‌های ابداعی یک شاعر مقایسه کرد که در شعر شاعر دومی استفاده شود. در قطعات موسیقی الکترونیک بیشتر از این اصوات پایه به‌عنوان ماده‌ی خام آهنگ‌سازی استفاده می‌شود و آن‌ها در ترکیب با یکدیگر و تغییر در انواع ویژگی‌های فرمال ارایه می‌شوند. یعنی یک سمپل واحد ممکن است در تعداد زیادی قطعه‌ی الکترونیک استفاده شود اما تمپو، تنالیته، داینامیک و ترکیب با دیگر سمپل‌های آن متفاوت باشد و افکت‌های صوتی متفاوتی ازجمله فلنژر، ریورب، دیلی، اکو و ... روی آن اعمال شود. به‌همین‌دلیل ویژگی بینامتنی غیرصریح سمپل‌ها است که بعضی از منتقدین آن‌ها را غیراصیل می‌دانند و از اصالت[۲۸] آثاری که از سمپل استفاده می‌کنند، می‌کاهند. امروزه سمپلینگ منحصر در استفاده از نمونه‌های سازی نیست بلکه از هر صدایی ازجمله صداها محیطی می‌توان به‌عنوان نمونه‌ی صوت موسیقایی استفاده کرد. آثاری در موسیقی الکترونیک وجود دارند[۲۹] که اساس شکل‌گیری آن‌ها استفاده از انواع صداهای محیطی به شکل صداهای موسیقایی است و با استفاده از این تکنیک رنگ‌بندی متفاوتی نسبت به انواع موسیقی سنتی ایجاد کرده‌اند.

نوعی از بینامتنیت بینارسانه‌ای استفاده از موسیقی در هنرهای نمایشی است. سوای موسیقیِ متن تئاتر یا

سینما، استفاده از موسیقی در بطن آثار نیز وجود دارد، مثلاً زمزمه‌ی ترانه‌ای توسط هنرپیشه تئاتر، نواختن موسیقی روی صحنه به‌عنوان بخشی از داستان، یا موسیقی فیلم دایجتیک[۳۰] که در آن موسیقی بخشی از بطن داستان است و فرض بر آن است که خود هنرپیشه‌ها نیز موسیقی را می‌شوند مثل استفاده از پخش صوتی اتومبیل توسط هنرپیشه یا حضور او در یک کنسرت. این نوع بینامتنیت، نوعی اشاره یا نقل‌قول موسیقایی است که در هنر دیگری غیر از موسیقی اتفاق افتاده است.

فرامتنیت

فرامتن، متنی است درباره‌ی متن دیگر که توسط افرادی بیرون از متن اصلی تهیه شده است. فرامتنیت بیان‌گر رابطه‌ی تفسیری، تأویلی یا نقدی دو متن است، یعنی متنی به نقد یا شرح و تفسیر متن دیگری یا همان فرامتن می‌پردازد، تفاسیر کتاب مقدس یا حواشی بر کتب فلسفی چه در تایید و چه در انکار آن‌ها، در این دسته جای می‌گیرند.

در محدوده‌ی موسیقی بی‌کلام بسیار مشکل است که یک اثر را تفسیر یا نقد اثر دیگر بدانیم. آثاری وجود دارد که آهنگ‌سازان آن‌ها را با الهام از یک اثر موسیقایی خلق کرده‌اند ولی نمی‌توان کاملاً آن‌ها را تفسیر یا نقد نامید. اما اگر موسیقی را در معنای گسترده‌ی آن در نظر بگیریم و آن را چندرسانه‌ای بدانیم، آثار موسیقایی می‌توانند براساس یک داستان یا اسطوره ادبی و یا یک واقعه‌ی تاریخی ساخته شوند، در این‌جا نه‌تنها شعر یا کلام در موسیقی وابسته به یک فرامتن است، بلکه خود موسیقی نیز براساس آن فرامتن تألیف شده و از لحاظ فرمال به آن وابسته است. به‌عنوان‌مثال چنین نیست که در یک تعزیه بتوان موسیقی بی‌کلام را از داستان تعزیه جدا دانست و تنها رابطه‌ی فرامتنی را به شعر منتسب کرد، زیرا خود موسیقی از لحاظ ساختاری و ترکیب‌بندی وابسته به داستان است و ادراک مخاطب هم از موسیقی یک تعزیه درک نشانه‌ای و به‌مثابگی است یعنی موسیقی را به‌مثابه‌ی بخشی از کلیتی فهم می‌کند که اشاره به داستان دارد. به‌همین‌دلیل می‌توان روایت تاریخی در تعزیه را فرامتن موسیقی تعزیه، و اسطوره‌های ترکی را فرامتن روایت‌های عاشیقی دانست و بی‌معنا است که این رابطه‌ی فرامتنی را تنها مرتبط با شعر دانسته و موسیقی جداگانه درنظر گرفته شود. به‌این‌ترتیب آثار موسیقایی می‌توانند با بسیاری آثار هنری دیگر رابطه‌ی فرامتنی داشته باشند. رابطه‌ی با آثار ادبی که از قدیم‌الایام وجود داشته است و امروزه سینما نیز می‌تواند فرامتن موسیقی باشد. ازآنجاکه سینما چندرسانه‌ای است و چندین فن و هنر در خلق یک اثر سینمایی دخیل هستند، وقتی یک اثر سینمایی خود درباره‌ی یک فرامتن باشد، آن‌گاه موسیقی آن فیلم- که در این‌جا منظور موسیقی متن نانداجتیک[۳۱] است- نیز درحقیقت با متن اولیه رابطه‌ی فرامتنی خواهد داشت. مثلاً اگر اثری سینمایی درباره‌ی شاهنامه خلق شود، موسیقی آن اثر نیز نوعی رابطه‌ی فرامتنی با شاهنامه خواهد داشت.

ازآن‌جایی‌که موسیقی هنری اجرایی[۳۲] است و مواجهه‌ی با اثر موسیقی در گذشته همواره مترادف با اجرای آن بوده است و امروزه نیز بخشی از مواجهه با اثر موسیقی در اجرای زنده اتفاق می‌افتد؛ درحقیقت هر اجرایی از یک اثر، تفسیری دوباره از آن اثر است پس هر اجرا به‌نوعی اثر اصلی را به فرامتن تبدیل می‌کند و اثر در اجراهای مختلف مدام درحال بازتولید است و در این تولید دوباره، دقیقاً مانند نسخه‌ی اصلی نیست و تفاوت‌هایی هرچند اندک با نسخه‌ی اصلی پیدا می‌کند. این نوع فرامتنی شامل همه‌ی انواع ژانرهای موسیقی است که به‌صورت زنده اجرا می‌شوند و اجراهای الکترونیک که در آن موسیقی زنده وجود ندارد را باید استثناء کرد مگر آنکه مجری به‌صورت هم‌زمان[۳۳] تغییراتی در اثر ایجاد کند.

نوع خاصی از فرامتنیت در موسیقی ایرانی وجود دارد که بسیار قابل‌توجه است و درحقیقت میان فرامتنیت و بیش‌متنیت واقع شده است و آن نسبت انواع موسیقی دستگاهی با خود ردیف است. ردیف موسیقی دستگاهی ایران به‌عنوان یک گنجینه‌ی موسیقایی، الگوی ساخت آثار موسیقایی زیادی قرار می‌گیرد که هم در زمره‌ی موسیقی سنتی و هم در ژانرهای متفاوت ساخته می‌شوند. آن آثاری که در بستر موسیقی سنتی دستگاهی اجرا می‌شوند همگی درحقیقت بازنوازی و بازسازی خود ردیف هستند اما درعین‌حال آثار مستقلی هستند که وابستگی آن‌ها به‌ردیف آشکار است تاجایی‌که معیار سنجش این آثار می‌تواند نحوه‌ی ارتباط آن‌ها با ردیف و شیوه‌ی برگرفتگی آن‌ها از ردیف باشد. در این‌جا ردیف موسیقی دستگاهی به‌عنوان یک ژانر مطرح نیست بلکه خود یک متن اصلی و مرجع است که متون زیادی به آن وابسته هستند. گرچه شاید بتوان محاجّه کرد که آثار موسیقی دستگاهی آثاری «درباره‌ی» ردیف نیستند بلکه آثاری «برگرفته» از ردیف هستند و بنابراین با رابطه‌ی بیش‌متنیت مواجهیم؛ اما سوای آنکه این ارتباط در کدام دسته جای می‌گیرد، نکته‌ی اصلی شیوه‌ی خاص ارتباط این آثار با متن ردیف است، زیرا نوعی تعادل در میزان وابستگی این آثار به‌ردیف وجود دارد که نانوشته است اما در سنت واضح است به‌طوری‌که تطبیق بیش‌ازحد با ردیف خوشایند نیست و درعین‌حال بیرون‌زدگی یا تغییر یا شخصی‌سازی زیاده از حد هم نسبت به ردیف پذیرفته نیست و این حد تعادل پدیده‌ای است که مخاطبان با گوش تربیت‌شده‌ی سنتی آن را درک می‌کنند و نوعی معیار سنجش اثر است.

سرمتنیت

سرمتنیت رابطه‌ی یک اثر با سبک یا ژانر است و درحقیقت رابطه‌ای طولی میان یک اثر و یک شیوه است، اهمیت آن ازاین‌جهت است که متن‌هایی که در یک ژانر قرار می‌گیرند باهم روابط میان‌متنی قوی و آشکار دارند، درعین‌حال جای‌گیری یک متن در یک ژانر، در انتظار مخاطب و نحوه‌ی برخورد او با متن تأثیرگذار است. تقسیم‌بندی سبک‌های ادبی از گذشته‌های دور رایج بوده و معمولاً ملاک موضوع داستان یا شیوه‌ی بیان ادبی باعث تفکیک سبک‌ها می‌شده است همچون شعر حماسی و شعر تغزلی، یا نمایش حماسه و کمدی و تراژدی.

در مورد اثر موسیقایی نیز چنین نسبتی میان آثار و ژانر یا سبک آن‌ها وجود دارد. سبک‌های موسیقی از گذشته براساس معیارهای متفاوتی شکل‌گرفته‌اند و امروزه ژانرها ویژگی‌های متفاوتی پیدا کرده‌اند. سبک‌شناسی در موسیقی می‌تواند براساس معیارهای متفاوتی صورت بگیرد همچون تقسیم‌بندی برحسب کاربرد موسیقی: موسیقی آیینی، موسیقی رقص، موسیقی نظامی، موسیقی مجلسی و ...؛ یا تقسیم‌بندی تاریخی: موسیقی باروک، موسیقی رمانتیک و ...؛ یا تقسیم‌بندی جغرافیایی: موسیقی لاتین، موسیقی شرق دور، موسیقی خاورمیانه و ...؛ یا تقسیم‌بندی براساس نسبت با دیگر مقولات فرهنگی: موسیقی ناب، موسیقی برنامه‌ای، موسیقی اپرا، موسیقی فیلم، موسیقی تبلیغات، موسیقی اخبار و ...؛ یا تقسیم‌بندی براساس میزان نزدیکی به فرهنگ رسمی و غالب: موسیقی ملی، موسیقی فولک، موسیقی نواحی؛ یا تقسیم‌بندی براساس جوامع هنری نخبگانی، موسیقی آوانگارد، موسیقی توده‌ای و ... و انواع تقسیم‌بندی‌هایی که می‌توانند بر حوزه‌ی خاصی از آثار موسیقایی اعمال شوند.

بعد از پیدایش صنعت ضبط موسیقی و به‌تبع آن پیدایش صنعت پخش موسیقی که بخشی از جهانی‌سازی فرهنگی است، نوع خاصی از سبک‌شناسی موسیقی رواج عمومی پیدا کرده است که اساس آن محوریت

شرکت‌های پخش موسیقی و فرهنگ غالب کشورهای میزبان آن شرکت‌ها است که آمریکا و انگلستان هستند. در این‌گونه تقسیم‌بندی که جایگاه آن وب‌سایت‌ها، نشریه‌ها یا فروشگاه‌های مختص به فروش موسیقی است، سبک‌های موسیقی براساس خاستگاه فرهنگی و نسبت آن با مرکز پخش طبقه‌بندی می‌شوند. سبک‌های بلوز، جز، کانتری، رگا، راک، متال، فانک، سوییتنگ که همگی از لحاظ کمپوزیسیون و سازبندی و عناصر استتیکی به‌هم نزدیک هستند اما خاستگاه فرهنگی متفاوتی در آمریکا و انگلستان دارند، مثلاً کانتری موسیقی سفیدپوستان کشاورز و دامدار مرکز و شمال آمریکا و بلوز موسیقی سیاه‌پوستان کارگر جنوبی است؛ همین‌طور سبک‌های پاپ، کِی پاپ، هاوس، ترنس، آران بی، هیپ‌هاپ نیز که عناصر استتیکی و فرمال مشترک زیادی دارند. درعین‌حال در کنار این سبک‌ها نام‌های دیگری قرار می‌گیرد مثل موسیقی کلاسیک، موسیقی فولک و موسیقی جهانی[۳۴]، موسیقی کلاسیک و فولک درحقیقت میراث اروپایی موسیقی است و بعدازآن موسیقی «دیگران» یا موسیقی بقیه‌ی جهان قرار می‌گیرد که نام موسیقی جهانی بر آن نهاده‌اند.
هرکدام از این سبک‌ها می‌توانند زیرشاخه‌های زیادی داشته باشند که در اثر ترکیب با دیگر سبک‌ها یا خرده‌فرهنگ‌ها به‌وجود آمده باشد یا سبکی باشد که در منطقه‌ای غیر از خاستگاه خود رشد پیدا کرده است. امروزه زیرسبک‌های موسیقی فهرست بلندبالایی را دربر می‌گیرد. سبک‌های موسیقی دایره‌ی شمول متفاوتی دارند و می‌توانند از سطح جهانی تا سطح قومی تغییر کنند، درعین‌حال سبک‌ها همپوشانی‌های زیادی با یکدیگر دارند، به‌همین‌دلیل یک اثر موسیقایی می‌تواند در چندین سبک متفاوت جای بگیرد. به‌عنوان‌مثال اجرای مقام «الله مدد» توسط غلامعلی پورعطایی، در سبک کلی موسیقی جهانی جای می‌گیرد، همچنین ممکن است موسیقی فولک دانسته شود، همچنین نوعی موسیقی آیینی است، همچنین به‌دلیل شعر می‌توان آن را موسیقی مذهبی دانست، همچنین در سبک موسیقی عرفانی می‌گنجد، همچنین از لحاظ اتنیک موسیقی خراسان است و از لحاظ قومی موسیقی ترکمنی.
سبک‌شناسی موسیقی بیشتر متمرکز بر آثار موسیقی مستقل است اما موسیقی در معنای گسترده‌ی آن نیز سبک‌شناسی خاص خود را دارد. موسیقی فیلم، موسیقی تبلیغات، موزاک، موسیقی تلویزیونی و ... هرکدام براساس کاربرد موسیقی نسبت هنر دیگر و نقشی که برای موسیقی در نظر گرفته شده دارای سبک‌های متفاوتی هستند. مثلاً در موزاک انواع موسیقی برای تمرکز، آرامش، شادابی، افزایش خرید، انتظار و ... تقسیم‌بندی می‌شود.

پیرامتنیت

پیرامتن، متنی است که در کنار متن دیگر قرار می‌گیرد و وجود آن وابسته به وجود متن اولیه است، پیرامتن‌ها حاشیه‌ها و مرزهای بیرونی یک متن هستند که حکم آستانه و مرز ورود به آن را دارند، بنابراین پیرامتن در خود متن اصلی جای ندارد و متن اصلی مانند کانونی است که پیرامتن‌ها پیرامون آن را گرفته‌اند. ازآن‌جاکه ورود به جان متن از طریق پیرامتن‌ها اتفاق می‌افتد، آن‌ها فهم مخاطب از متن را جهت‌دهی می‌کنند و مخاطب از دریچه‌ی آن‌ها به متن می‌نگرد. انواع تقدیم، مقدمه‌ها، مرورها، طرح جلد و ... جزو پیرامتن محسوب می‌شوند. ژنت یکی از کتاب‌های خود را به پیرامتنیت اختصاص داده (Genette, 1997b) و آن‌ها را به دو دسته‌ی کلی درون‌متنی و برون‌متنی تقسیم می‌کند: پیرامتن درونی به متن اصلی پیوسته است و اطلاعاتی ارایه می‌دهد که در فهم متن اهمیت دارد همچون عنوان‌ها، جلد، تقدیم‌ها،

تقدیرها و ... پیرامتن‌های بیرونی توسط کنش‌گران دیگر درباره‌ی متن خلق می‌شود و به متن اصلی پیوسته نیستند و ممکن است توسط ناشر، منتقدان، شارحان و ... تألیف شوند.

در اثر موسیقایی نیز اهمیت پیرامتن‌ها در ورود و فهم اثر توسط مخاطب بسیار است؛ اما پیرامتن‌های آثار موسیقایی بیشتر غیرموسیقایی هستند و بسیار نادر است که یک قطعه‌ی موسیقی خود پیرامتن قطعه‌ی دیگری قرار گیرد. شاید بتوان چنین حالتی را یا در تبلیغات انواع کنسرت مشاهده کرد و یا آنکه قطعه‌ی ابتدایی یک کنسرت را نسبت به کل کنداکتور به‌نوعی پیرامتن محسوب کرد زیرا که قطعه‌ی ابتدایی می‌تواند معرفی فضای کلی کنسرت باشد. این نمونه هم در موسیقی کلاسیک سابقه دارد و هم امروزه در کنسرت‌ها گروه‌های کمتر معروفی قبل از گروه اصلی حضور می‌یابند[۳۵] و فضا را برای اجرای اصلی آماده می‌کنند که می‌توان آن‌ها را پیرامتن موسیقایی محسوب کرد.

پیرامتن‌های درونی[۳۶]: عنوان یک قطعه و عنوان مجموعه‌ای که قطعه در آن قرار دارد مثل آلبوم یا آی‌پی، اولین پیرامتن و احتمالاً مهم‌ترین آن‌ها، البته در کنار طبقه‌بندی ژانر است. در بسیاری موارد نام یک اثر بیشترین انتظار را در مخاطب ایجاد می‌کند؛ مثلاً یک قطعه‌ی خاص که نام کرشمه، به یاد عشق، یا دخترک ژولیده داشته باشد، انتظار و پیش‌زمینه‌ی بسیار متفاوتی را در مخاطب ایجاد خواهد کرد. نام‌ها علاوه‌برآنکه ویژگی ارجاع به بیرون دارند و می‌توانند فضاهای متفاوتی را تداعی کنند- مانند نام شهید، دماوند یا پشیمانی برای یک قطعه- همین‌طور می‌توانند راجع به متن اثر اطلاع‌رسانی کنند، به‌خصوص وقتی نام فرم‌های معروف موسیقی یا متن ادبی مرتبط در عنوان بیاید، مانند رنگ ماهور، تصنیف همراه با شعر سعید، بالاد، چهارمضراب شوشتری.

با توجه به نحوه‌ی انتشار اثر نیز پیرامتن‌های درونی آن متفاوت خواهند بود. اگر اثر به‌صورت فیزیکی منتشر شود مثل سی‌دی یا صفحه یا حتی کاست، یک جلد گرافیکی با انواع متن و تصویر وجود دارد که مخاطب قبل از شنیدن موسیقی با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. معمولاً غیر از جلد، بروشوری شامل اسامی هنرمندان و نقش آنان، اسامی عوامل تولید، اسامی قطعات و توضیحی مختصر درباره‌ی آن‌ها، و گاهی متنی کوتاه درباره‌ی نحوه‌ی ساخت اثر و قطعات وجود دارد. در مواردی هم هنرمندان بروشور را محملی برای بیان عقاید و نظرات خود درنظر می‌گیرند و متنی که نظریات هنری و اهداف و عقاید آنان را شامل می‌شود در آن قرار می‌دهند. انواع تقدیم‌ها نیز در بروشور جای دارد، مانند تقدیم اثر به افرادی خاص که ممکن است هنرمند باشند[۳۷] و یا مرتبط با واقعه‌ای اجتماعی مثلاً تقدیم به شهدای دفاع مقدس. آثاری که به‌صورت مجازی منتشر می‌شوند نیز می‌توانند جلد و توضیح به‌همراه داشته باشند اما معمولاً در وب‌سایت‌ها در حد تصویر روی جلد خلاصه می‌شوند و در وب‌سایت اختصاصی هنرمندان توضیحات بیشتری موجود است.

در مورد اجراها زنده پیرامتن‌ها درونی، محیطی هستند، مثلاً محل اجرا که ممکن است مختص به ژانرهای خاصی باشد، ساعت اجرا، نحوه‌ی دکور، نحوه‌ی چیدمان سازها و نوازندگان، پوشش هنرمندان، انواع استفاده از نورپردازی و مانیتورها، همگی پیرامتن‌های درونی اجرای زنده محسوب می‌شوند. اجرا در کنسرت‌هال با اجرا در کافه بسیار متفاوت است، همان‌طور که اجرای همراه با نورپردازی حجیم با اجرای خصوصی تفاوت زیادی دارد. پیرامتن‌های درونی می‌توانند یک تصویر کلی و اجمالی از اثر در اختیار مخاطب بگذارند و بسیاری اوقات انتخاب اثر موسیقایی از روی همین پیرامتن‌ها صورت می‌گیرد.

پیرامتن‌های بیرونی[۳۸]

در مورد پیرامتن‌های بیرونی اثر موسیقایی تفاوت چندانی میان آثار ضبط‌شده و اجرای زنده نیست. بخشی از این پیرامتن‌ها تبلیغات هستند همانند پوستر آلبوم یا اجرا، تبلیغت محیطی، انواع کلیپ و ویدیوهای معرفی و ... این نوع پیرامتن‌ها ازآن‌جاکه خود هنرمندان در آن نقش دارند اما همراه اثر نیستند چیزی بین پیرامتن درونی و بیرونی هستند. نوع دیگر پیرامتن‌های بیرونی انواع نقدها و مرورها هستند که ممکن است به‌صورت مکتوب یا صوتی- تصویری باشد، امروزه بسیاری از این موارد در رسانه‌های اجتماعی رادیویی یا تلویزیونی یا اینترنتی اجرا می‌شود و منتقدین و یا معرفی‌کنندگانی در یک برنامه چندین اثر موسیقایی مرور می‌کنند. نوع دیگر رنکینگ‌ها هستند که توسط مراجع مختلف که بیشتر به شرکت‌ها پخش موسیقی مرتبط هستند ارایه می‌شوند و در آن‌ها آثار موسیقایی با معیارهای مختلف ازجمله فروش، استقبال مخاطب، نقد و ... رده‌بندی می‌شوند، از معروف‌ترین آن‌ها بیلبورد برای موسیقی پاپ است.

محیطِ متن: در این بخش نوعی به محیط متن پرداخته می‌شود که در تقسیم‌بندی ژنتی از پیرامتن نمی‌گنجد اما در مورد آثار موسیقایی در معنای گسترده‌ی موسیقی اهمیت زیادی دارد. «محیطِ متن» به بستری که اثر در آن مکشوف می‌شود، ارجاع می‌دهد و مرتبط با آثار موسیقایی است که بستر غیرموسیقایی دارند. وقتی یک اثر موسیقی واحد و یکسان در یک فیلم شنیده شود، یا در تیزر تبلیغاتی، یا در فروشگاه، یا در زمان انتظار پشت تلفن، یا در یک بازی ویدیویی، باآنکه اثر یکی است اما محیط و بستری که اثر در آن ارایه شده در نحوه‌ی ادراک مخاطب و نشانه‌شناسی و فهم اثر تأثیر زیادی دارد. محیط متن تنها با مخاطب مرتبط است زیرا بستری است که مخاطب در آن با اثر مواجه شده و محیطی است که متن در آن خوانش می‌شود. در بسیاری مواردی که موسیقی استفاده می‌شود هدف اصلی شنیدن موسیقی نیست، مثلاً هنگامی‌که در یک کافه موسیقی پخش می‌شود برای آن است که سکوت نباشد و درعین‌حال مشتریان صدای صحبت یکدیگر را نشوند، یا موسیقی انتظار در تلفن یا آسانسور برای آن است که تحمل سکوت طولانی مشکل‌تر است، یا موسیقی‌های فروشگاهی معمولاً به‌شیوه‌ای خاص برای ترغیب به خرید و ترک زودتر محیط طراحی می‌شوند. نوع شنیدن موسیقی در چنین بسترهایی بسیار متفاوت است از آنکه مخاطب از مدت‌ها قبل برای یک ساعت حضور در کنسرت و دیدن اجرای زنده در سالن برنامه‌ریزی کرده باشد. پرداختن مفصل به بخش محیط متن موسیقایی مجال دیگری می‌طلبد و جزییات اثرگذاری بستر، در نحوه‌ی فهم و تفسیر موسیقی بسیار عمیق و گسترده است. به‌هرحال محیط متن ازجمله پیرامتن‌های بیرونی است اما آن‌چنان در تفسیر و فهم اثر تأثیرگذار است که شاید بتوان حداقل در مورد اثر موسیقایی یک بخش جداگانه برای آن در کنار پنج بخش ترامتنی درنظر گرفت.

نتیجه‌گیری

نوشتار حاضر پژوهش در نحوه‌ی کاربست ترامتنیت ژنتی بر اثر موسیقایی است. باآنکه مطالعات ژنت در ترامتنیت با الگوی پنج‌بخشی بیشتر بر متون ادبی متمرکز است، اما متن، منحصر در متون مکتوب نیست و الگوی او پس از وی در بسیاری از هنرهای دیگر به‌کار رفته است. محور اصلی این مقاله آن است که نشان داده شود چگونه نظریه نقدی که مبتنی بر الگوی مفهومی- فیگوراتیو شکل گرفته است می‌تواند بر موسیقی در بخش‌ها یا ژانرهای مختلف منطبق شود و در نمونه‌های خاص شکل ایده‌تیک بگیرد؛ بنابراین عمده

مباحث مقاله، ارایه‌ی شواهد موسیقایی از دل موسیقی ایرانی و انطباق آن‌ها بر بخش‌های پنجگانه ترامتنیت است، زیرا ترامتنیت در مورد اثر موسیقایی ویژگی‌های خاصی پیدا می‌کند که در این مقاله شرح شده است. همچنین موسیقی در معنای گسترده‌ی آن از موسیقی سازی فراتر می‌رود و با بسیاری هنرهای دیگر ازجمله ادبیات، سینما و هنرهای تصویری ارتباط برقرار می‌کند؛ بنابراین روابط ترامتنی موسیقی نیز منحصر در روابط بیناموسیقایی باقی نمی‌ماند و به روابط بینارسانه‌ای گسترش می‌یابد. در این مقاله پس‌ازآنکه مهم‌ترین مفاهیم ترامتنیت توضیحِ مختصر داده شد، کاربست این نظریه بر موسیقی و تحلیل انواع روابط ترامتنی انجام شد و تا حدی که سخن به درازا نکشد نمونه‌هایی از هر مورد نیز ارایه شد. متن موسیقایی در هر پنج بخش بیش‌متنیت، بینامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و پیرامتنیت روابط بسیاری با متون موسیقایی و غیرموسیقایی دیگر برقرار می‌کند و فهم و تفسیر یک اثر موسیقی وابسته به درک چنین روابطی است. هدف این مقاله ارایه‌ی الگویی از نحوه‌ی کاربست ترامتنیت بر اثر موسیقایی و تحلیل مهم‌ترین عناصر ترامتنی موسیقی بوده است و این‌که نظریه‌ی ترامتنیت چگونه در بستر موسیقی با ویژگی‌های خاص این هنر قابل تطبیق است. طبیعی است که توضیح تمام روابط ترامتنی موسیقی مجالی گسترده‌تر می‌طلبد. ازآن‌جاکه اثر موسیقایی تنها به‌صورت مستقل ارایه نمی‌شود و بخشی از ظهور آن در بستر هنرهای دیگر است؛ در این مقاله مفهوم «محیطِ متن» برای تحلیل نسبت موسیقی با بسترهای غیرموسیقاییِ ارایه‌ی آن پیشنهاد شده است. باآنکه در این مقاله محیط متن به‌عنوان بخشی از ترامتنیت بیرونی مطرح شد، اما ازآن‌جاکه گستره‌ی تحلیل ارتباط موسیقی با بستر ارایه‌ی آن وسیع و با جزییات زیاد است، می‌تواند به‌عنوان بخش ششم و جداگانه درنظر گرفته شود و محملی برای پژوهش‌های آتی قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. transtextuality

۲. در ترجمه‌ی عناوین اصلی و فرعی بخش‌ها بیشتر از جایگزین‌هایی که نامور مطلق به‌کار برده‌اند استفاده شده است، برای بعضی عناوین نیز با توجه به معنای خاص آن جایگزین جدید استفاده شده است.

3. intertextuality
4. paratextuality
5. metatextuality
6. architextuality
7. hypertextuality
8. Pure music
9. transphonography
10. extratextuality
11. polyphonography
12. Pure music

۱۳. برای آشنایی با ترامتنیت و مطالعات بینامتنی در فارسی نک:
نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵). بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. تهران: سخن.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متنها»: پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵.
آلن، گراهام (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

14. hypotext

15. hypertext
16. imitation
17. transformation

۱۸. تناقض، طنز
۱۹. جایگشت
۲۰. هزل، دگرگونی همراه تخریب
۲۱. تداوم، تقلید جدی
۲۲. غلو، تقلید همراه با تمسخر
۲۳. تقلید تفننی

24. interpolation
25. muzak
26. original
27. contrafact
28. authenticity
29. Sound collage, Sound Montage
30. diegetic
31. nondiegetic
32. performative
33. Real time
34. World music
35. opener
36. peritext
37. tribute
38. epitext

فهرست منابع

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌ها بینامتنیت ژنتی»: پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. شماره (۲۴).
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.
- عرفانی‌فرد، آمنه (۱۳۹۶). درآمدی بر ترامتنیت. تهران: سنجش و دانش.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۶). تحلیل نقد. ترجمه صالح حسینی. تهران: نشر نیلوفر.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵). بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متنها»: پژوهشنامه علوم انسانی، شماره (۵).
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱). «گونه شناسی بیش‌متنی»: فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره (۳۸).
- واعظی، احمد (۱۳۸۵). درآمدی بر هرمنوتیک. تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

- Burns, Lori & Lacasse, Serge (ed). 2018. *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press
- Genette,Gerard. 1997a. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- 1997 .___b. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Trans: Janr E. Lewin. Press Syndicate of the University of Cambridge.

- Lacasse, Serge. 2000. "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music". In: *The Musical Work: Reality or Invention?*. Ed: Michael Talbot. Liverpool University Press. pp 35–58.
- ___. 2003. "Intertextuality as a Tool for the Analysis of Popular Music: Gé rard Genette and the Recorded Palimpsest". In: *Magic moments: the textuality of musical memory in contemporary Hollywood cinema*. Ed Philip Drake. Montreal: Practising Popular Music.
- Spalding, Eric j. 1992. *Transtextuality in Popular Music on Commercial Radio*. Doctoral thesis, Department of Communication: Simon Fraser

Received: 2023/05/27
Accepted: 2024/02/20
Published: 2024/05/21

Transtextuality in Music Work

Parichehr Khajeh, Department of Iranian Music Playing, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.
Sayyid Shahin Mohseni, Department of Iranian Music Playing, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran

Abstract
Today, intertextual studies are of special significance and among all the styles Genette's style called transtextuality is dominant. Transtextuality presents an effective model, first to study the relationships between texts and then to know the influential factors in comprehending the text and how to enter the text's universe. This model includes 5 categories: Hypertextuality, Intertextuality, Metatextuality, Architextuality, Paratextuality. These five categories not only explain how a text in a comprehensive network is related to other texts, but also show that understanding a text depends on other related texts and meaning is a matter of intertwined communication. In the past century, transtextuality was used more in literature and Genette himself also had focused on literature and play. Then this method was recognized as a powerful tool in poetics and art criticism. This article shows how transtextuality can be used for music, and for explaining in details, presents musical examples in all categories. In the current article, work of music is considered as a text whose relationships, including intermusical or different arts, with other texts are studied based on transtextuality; therefore, there is no limitation on different genres for including examples. In addition, a new category named (Environtext) the environment of text is added to the Paratextuality category which is to analyze music paratextualy in relation to other arts.

Keywords: Music, Musicology, Transtextuality, Poetics, Genette.