فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره چهاردهم/ شماره ۳ / پیاپی ۳۵/ پاییز ۱۳۹۹/ ۵۸-۳۱
Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, Autumn 2020, 31-58

کارکرد بینامتنیت در پویانمایی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت (مطالعه موردی: پویانمایی سریالی ریک و مورتی)

محمدرضا حسنائی[۱]، فریده علیمرادی دوکوهی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۱/۱۴ تاریخ پذیرش ۹۹/۰۸/۰۵

چکیده

در سال‌های اخیر، بینامتنیت نه‌تنها در ادبیات، به‌منظور رویکردی در نقد و مطالعات تطبیقی آثار هنری کاربرد زیادی یافته است؛ نظریه بینامتنیت ژرار ژنت به‌منظور زیرمجموعه‌ای از فرامتنیت؛ راجع به ارتباط هر متن (اثر هنری) و برگرفتگی آن از متون (آثار) پیش از خود و خوانش این ارتباط است. این پژوهش بر آن است تا به این سؤال پاسخ دهد که چگونه می‌توان با رویکرد بینامتنی به خوانش آثار هنری ازجمله «پویانمایی» دست زد. بدین‌منظور از روش گردآوری اطلاعات اسنادی و شیوهٔ کار توصیفی و تحلیلی بهره برده شده است. برای پاسخگویی به سؤال تحقیق، ابتدا نظریهٔ بینامتنیت و تفاوت‌های نظریه‌پردازان نسل اول و نسل دوم آن مرور شد. در ادامه، الگوی خوانش پویانمایی با توجه به اجزای ساختاری یک پویانمایی پیشنهاد شد. مطابق با همین الگو، اجزای مختلف چند اپیزود انتخابی از یک پویانمایی سریالی «*ریک و مورتی*» برای نمونهٔ موردی بررسی شد. ابعاد متفاوت این پویانمایی با توجه به پیش‌متن‌ها و عوامل فرامینی: مؤلفی، اجتماعی و فرهنگی مورد بررسی قرار گرفت. نتایج به‌دست‌آمده از بررسی پویانمایی «ریک و مورتی» حاکی از وجود بینامتن‌های قوی بین این اثر با پیش‌متن‌های گذشته؛ فیلم‌های قبلی همچون «مردان ایکس»، «مرد چمنزن»، «مرد آهنی»، «پارک ژوراسیک» و غیره است. نتایج همچنین نشانگر آن است که نویسندهٔ این پویانمایی توانسته با ترکیب پیش‌متن‌های متعدد، ترکیب نو با ارجاعات پیش‌متنی، پیرامتنی و فرامینی خلق کند. همچنین، خوانش بافتاری اثر نشان از جایگذاری آگاهانه نشانه‌های معنایی نهیلیسم و خداناباوری در شخصیت‌پردازی و روایت‌های این اثر دارد. خوانش مؤلف اثر نیز حاکی از ارتباط مؤثر همکاران خالق اثر بر سبک ویژهٔ او است.

واژگان کلیدی

بینامتنیت، ژرار ژنت، متن، خوانش، پویانمایی، ریک و مورتی.

*** این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.**

۱. دانشیار گروه تصویر متحرک، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
hosnaee@art.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد تصویر متحرک، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، ایران. feredib@yahoo.com

مقدمه

بینامتنیت که شاخه‌ای از زبان‌شناسی است چگونگی شکل‌گیری معنا و فرآیند معناپردازی در متن را موردمطالعه قرار می‌دهد. این جریان از قرن بیستم نگرشی نوین و کاربردی برای خلق و خوانش آثار هنری پدید آورده است. استفاده از یک متن در اثر تولیدشده جدید، مفهوم متن قبلی را تغییر می‌دهد و به همین جهت توانایی خلق یک مفهوم جدید را دارد (Mevlüde, 2016, p. 300). شاخه‌های مختلف هنری توانسته‌اند از این رویکرد برای تحلیل و مطالعه تطبیقی آثار استفاده کنند. سؤال این است که آیا ازاین‌رویکرد می‌توان برای تحلیل لایه‌های معنایی پویانمایی‌ها نیز استفاده کرد یا خیر؛ و کدام بخش از اجزای پویانمایی‌ها قابلیت خوانش با رویکرد بینامتنیت را دارند؟ برای پاسخ به این سؤالات ابتدا باید به شناخت کافی از انواع بینامتنیت و مفاهیم مرتبط با آن دست یافت و در مرحله بعدی آن را با بخش‌های مختلف پویانمایی تطبیق داد. ازاین‌رو، در این مقاله کوشش بر آن است تا شرایط و مراحل مطالعه بینامتنیت[1] با تمرکز بر نظریات ژرار ژنت[2]، مورد بررسی قرار گیرد. ازآنجایی‌که ژنت با تقسیم‌بندی نوین‌اش از بینامتنیت توانسته آن را به شکلی کاربردی بیان کند به همین علت در این مقاله ژنت به‌عنوان نظریه‌پرداز اصلی مورد استناد قرارگرفته و تحلیل‌ها بر اساس آرای ایشان انجام می‌شود، اما برای درک بیشتر و دستیابی به تمام جنبه‌های بینامتنیت، در کنار ژنت، آرای برخی از نظریه‌پردازان دیگر نیز مرور خواهد شد.

طرح واژه بینامتنیت

کریستوا[3] واژه بینامتنیت را نخستین بار در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، گفتگو، رمان[4]» استفاده کرد که در آن به تشریح آرای باختین پرداخته است. او در تعریف متن از بینامتنیت بهره می‌برد: محور افقی (سوژه ـ فرستنده) و محور عمودی (متن ـ بافت) برای طرح و آشکار کردن واقعیتی اساسی تلاقی می‌یابند: کلمه (متن) تلاقی کلمات (متن‌ها) ست، جایی که حداقل یک کلمه دیگر (متن) خوانده شود (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۸)، خلق متن با حضور فرستنده یا سوژه‌ای که متن را استفاده می‌کند مطرح می‌شود و به این شکل بینامتنیت کریستوایی شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، نزد باختین این دو محور که به ترتیب گفتگو و دوسویگی نامیده

1. Intertextuality
2. Gérard Genette
3. Julia Kristeva
4. Word, Dialogue and Novel

می‌شوند، به‌طور روشن از یکدیگر مشخص و متمایز نیستند؛ اما آنچه در اینجا بی‌دقتی به نظر می‌رسد، کشفی است که نخستین بار از سوی باختین مطرح شده است: هر متنی همانند موزاییکی از نقل‌قول‌ها ایجاد می‌شود، هر متنی ادغام و دگرگونی متن دیگری است. به‌جای مفهوم بیناذهنیت، مفهوم بینامتنیت قرار می‌گیرد و زبان شاعرانه حداقل به خوانشی دو چندان دست می‌یابد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۳). از نظر کریستوا، فضای یک متن با گفته‌های فراوان برگرفته از متن‌های دیگر با یکدیگر تلاقی می‌کنند؛ بنابراین متن با بینامتنیت شکل می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۹). همچنین وی بینامتنیت را عامل اساسی پویایی متنی می‌داند؛ یعنی متن‌ها با عنصر بینامتنیت پویا و از یک فضای بسته خارج می‌شوند.

رولان بارت[1]

دیدگاه‌های بارت در مورد بینامتنیت از یک‌سو به نظریات کریستوا نزدیک است و از سوی دیگر دارای ویژگی‌هایی است که به آن اصالت خاصی می‌بخشد. نظریات بارت به‌طور مثال ازاین‌جهت با کریستوا نزدیک و مشابه است که هیچ‌یک در جست‌وجوی تأثیر و تأثر یک متن بر روی متن دیگر نیستند. بارت از همان آغاز و همراه با کریستوا می‌کوشد تا میان مفهوم بینامتنیت و مطالعه مربوط به تأثیر و تأثر آثار بر همدیگر، تفاوت قائل شود. به همین دلیل در نوشته‌های نخستین خود همواره در جداسازی این دو مفهوم کوشیده است و مفهوم تأثیر و تأثر متنی را تحقیقی متعلق به گذشته می‌داند. بارت در مقاله «از اثر به متن» دراین‌باره می‌گوید: «بینامتن که تمام متن را فرامی‌گیرد ـ زیرا خود آن متن میان متن یک متن دیگر محسوب می‌شود ـ نمی‌تواند با خاستگاه متن اشتباه شود. جست‌وجوی «منابع» و «تأثیرات» یک اثر موجب رضایت اسطوره خویشاوندی می‌شود. نقل‌قول‌هایی که متن را شکل می‌دهند، باوجود اینکه پیشتر خوانده شده‌اند، ناشناخته و جدایی‌ناپذیر هستند، به همین دلیل نقل‌قول‌هایی بدون گیومه هستند» (نامور مطلق، ۱۳۸۶ الف). بارت به‌رغم آنکه کمتر به‌عنوان محقق بینامتنی شناخته‌شده است، دارای نظریات اصیلی در این حوزه است. او بانی بینامتنیت خوانشی است و گرچه از نظر وضع اصطلاح بینامتنیت، کریستوا نقش منحصربه‌فردی دارد، اما نظریات بنیادین بارت از همان آغاز تأثیرگذار بوده است. شاید این تأثیرگذاری ناشی از تمایز قائل شدن بارت بین اثر و متن در کتاب خود «از اثر تا متن» باشد. وی معتقد بود، «اثر پدیده‌ای مشخص و انضمامی است که بخشی از فضای

1. Roland Barthes (1915-1980)

کتابی (برای مثال قسمتی از یک کتابخانه) را اشغال می‌کند؛ حال‌آنکه متن، عرصه یا میدانی روش‌شناختی است. متن همان فضایی است که در آن هیچ زبانی بر دیگری مسلط نمی‌شود، فضایی که در آن همه زبان‌ها آزادانه جریان می‌یابند» (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۴۲).

بینامتنیت خوانشی

آنچه بینامتنیت بارت را علی‌رغم تمام اشتراکش از بینامتنیت کریستوا متمایز می‌سازد، تأکید بارت برخوانش و دریافت متن است. بارت همراه با چرخش محور مطالعات از مؤلف به مخاطب و توجه او به خوانش متن و بینامتن، به‌جای اینکه به خلق اثر توجه کند، دریافت اثر را موردتوجه قرار می‌دهد. بارت: «مؤلف همچون مالک ابدی اثرش تلقی شده است و ما خوانندگانش همچون مصرف‌کنندگان ساده» (نامور مطلق، ۱۳۸۶ ب).

لوران ژنی

لوران ژنی[1] را می‌توان در زمره مهم‌ترین شخصیت‌های نسل دوم نظریه‌پردازان بینامتنیت و نظریات او را حد وسط وضعیت کریستوا (واضع بینامتنیت) و ژنت (واضع ترامتنیت) تلقی کرد. ژنی در جستجوی معنای نوینی برای بینامتنیت برآمد. او در مقاله «راهبرد اشکال[2]» درباره تفاوت بینامتنیت خود و کریستوا می‌گوید: پیشنهاد می‌کنم از بینامتنیت فقط هنگامی سخن گفته شود که در وضعیتی باشیم که بتوان در یک متن از عناصر پیش ساختارمند شده نسبت به آن متن را ـ فراتر از واحد لغوی ـ بازجویی و بازیابی نماییم. با چنین پیشنهادی جستجو و بازیابی عناصر مشترک دو متن یا حضور یک متن در متن دیگر ممکن می‌گردد (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۵۶).

ژنی برای تمایز بیشتر انواع ارتباط بینامتنی می‌افزاید: ما پدیده حضور در یک متن را از یک اشاره ساده یا ضمنی متمایز می‌کنیم؛ یعنی هر بار عاریتی از یک واحد متنی منتزع از بافتش وجود دارد و چنان در نحوی نوین متنی وارد می‌شود که عنصری جانشین محسوب می‌گردد (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۷۳). وی با نوآوری‌های خود بینامتنیت را از یک نظریه صرف به یک روش تحلیل و مطالعه کاربردی آثار ادبی و هنری تبدیل کرد و مباحثی همچون کلاژ را با بینامتنیت به‌طور نظام‌مند و علمی مرتبط نمود و در این زمینه تحقیقات ارزنده‌ای انجام داد.

1. Laurent Jenny
2. La Strategie de la forme

میکائیل ریفاتر

میکائیل ریفاتر[1] نیز همچون دیگر شخصیت‌های نسل دوم بینامتنیت در جستجوی تعریفی روشن‌تر و کاربردی‌تر از بینامتنیت برآمد. ان کلر ژیونو[2] در مقاله «از بینامتنیت تا نوشتار[3]» می‌نویسد: ریفاتر از اواخر دهه‌های ۱۹۷۰ نظریه بینامتنیت خود را در چارچوب یک نظریه دریافت آشکار و نمایان می‌سازد. وی همچنین اضافه می‌کند که نزد ریفاتر بینامتنیت یک شیوه دریافت متن و یک نظام ویژه برای خوانش ادبی محسوب می‌گردد. نظریه‌های ریفاتر درباره خوانش و خواننده از مهم‌ترین ویژگی‌های بینامتنیت اوست.

ریفاتر با طرح نظریه سرخوانش[4] و سرخواننده[5] جایگاه خاصی در این مطالعات به‌دست آورد. سرخواننده با خواننده معمولی تفاوت دارد، زیرا خواننده معمولی در خوانش خود به واقعیت ارجاع می‌دهد؛ درصورتی‌که در نظر ریفاتر ارجاع متن ادبی به‌ویژه شعری بیش از اینکه به واقعیت باشد، به متن دیگر و روابط بینامتنی است و به همین دلیل سرخواننده برای کدگشایی، نه به واقعیت که به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهد. همچنین سرخواننده یک خواننده انتزاعی است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۳۴).

ژرار ژنت

ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس فرانسوی، نظریه ترامتنیت[6] را در ادامه بحثِ بینامتنیت کریستوا مطرح کرد که جامع‌تر از آن است. بینامتنیت نزد وی با بینامتنیت نزد کریستوا که واضع این واژه است، هم ازلحاظ موضوع و هم از حیث گستردگی تفاوت‌های اساسی دارد.

درواقع، ژنت نه‌تنها تعریف کریستوا از واژهٔ بینامتنیت را به ترامتنیت تغییر داد، بلکه آن را به پنج بخش تقسیم کرد که هرکدام از این‌گونه‌ها نوعی از رابطه میان متن با غیر خود یا شبه خود متن متمرکز می‌شود. برای درک هر چه بیشتر بینامتنیت و شناسایی آن در متن باید تفاوت آن را با متن‌های دیگر که در این زمینه مطرح شده‌اند را بررسی کرد. وجه تمایزی که ژنت برای هر متنی بکار برده باعث مطالعه دقیق‌تر بر روی متن شده است. دسته‌بندی و ساختاربندی ژنت

1. Michael Riffaterre (1924-2002)
2. Archilecture
3. Archilecteur
4. Transtextuality
5. Palamsestes
6. Paratextualtie

بوطیقای متنی را در این زمینه پدید آورده است. تا آنجا که بینامتنیت یکی از زیر شاخه‌های ترامتنیت معرفی شده است که دربرگیرنده کلیه روابط یک متن با متون دیگر است؛ یعنی علاوه‌بر بررسی روابط هم عرضی میان دو متن، به روابط طولی نیز می‌پردازد.

ژنت در آثار خود به‌طور مستقیم به مبحث ترامتنیت پرداخته است و در کتاب «الواح بازنوشتی[1]» تقسیم‌بندی اصلی خود مبنی بر پنج گونه ترامتنیت را ارائه داده است که شامل:

۱. بینامتنیت (حضور واقعی یک متن در متن دیگر)،

۲. پیرامتنیت[2] (کلمات و اصطلاحاتی که در یک متن بکار می‌رود و کلمات، اصطلاحات یا مفاهیم دیگری از متنی دیگر را به ذهن متبادر می‌کند)،

۳. فرا متنیت[3] (پیوند متون بر اساس روابط تفسیری و تأویلی، بدون ذکر نام و نقل از هم)،

۴. سرمتنیت[4] (روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای که اثر به آن تعلق دارد)،

۵. بیش‌متنیت[5] (روابط متون بر اساس برگرفتگی و تأثیر یک متن بر متن دیگر) می‌شود (کریمی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۱۴). در میان این پنج رابطه، بینامتنیت و بیش‌متنیت بیش از همه مورد توجه محققان و منتقدان ادبی و هنری قرارگرفته‌اند؛ زیرا این دو نوع رابطه بیشتر با روابط میان متنی در حوزهٔ ادبیات و هنر منطبق می‌شوند (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۳۵۶).

گراهام آلن در این زمینه می‌نویسد: فراروی متنی، یا فرا متنیت از نظر ژنت دقیقاً همان چیزی است که بوطیقا تلاش داشته آن را از طریق ابزارهای مغشوش و گمراه‌کننده‌ای که تاکنون موردبحث بوده‌اند، توصیف کند. این تلاش شامل مقولات مربوط به محاکات، تغییر صورت‌بندی، طبقه‌بندی انواع گفتمان یا سنتی می‌شود (آلن، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Metatextualit
2. Arcitextualite
3. Hypertextualite
4. Paratexts
5. Metatextualite

نظریه بینامتنیت ژرار ژنت

پیرامتنیت؛ هیچ متنی بدون پوشش وجود ندارد یا چنان‌که ژنت می‌گوید، به‌ندرت یک متن به‌طور عریان وجود دارد و همواره در پوششی از متن واژه‌هایی است که آن را به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در برگرفته‌اند. این متن‌هایی که همانند ماهواره متن اصلی را در برمی‌گیرند، پیرامتن[1] نامیده می‌شوند. پیرامتن‌ها همچون آستانه متن هستند، یعنی برای ورود به جهان متن همواره باید از ورودی‌ها و آستانه‌هایی گذر کرد. ژنت در بحث پیرامتن‌ها به یک متن مرکزی و کانونی که توسط متن‌های دیگر که پیرامون آن قرارگرفته‌اند اعتقاد دارد؛ متن‌هایی که با جهان بیرون و نیز اذهان مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند. پیرامتن‌ها تولیداتی هستند که هرگز نمی‌دانیم آیا باید آن را بخشی از متن تلقی کنیم یا نه اما در هر صورت آن را در برگرفته و تداوم می‌بخشد و به بیان دقیق‌تر آن را معرفی می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۰ ب). پیرامتن چنان‌که ژنت مطرح کرده، «نشانگر آن عناصری است که در آستانه متن قرارگرفته‌اند و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. پیرامتن حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن است» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۰).

فرا متنیت[2]**؛** ژنت به‌مانند بینامتنیت به توضیح مختصر و چند سطری در مورد فرامتنیت بسنده می‌کند و این موضوع بررسی و تحقیق فرا متنیت را به‌شدت با مشکل مواجه کرده است. ژنت در این قسم به نوع دیگری از روابط ترامتنی می‌پردازد؛ به‌عبارت‌دیگر، فرا متنیت بر اساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده است.

«ژنت در این خصوص می‌نویسد: سومین گونه استعلای متنی که من فرامتنیت می‌نامم، رابطه‌ای است که اغلب به آن تفسیر می‌گویند و موجب پیوند یک متن با متن دیگری می‌شود که بدون اینکه لازم باشد از آن نقل کند یا از آن نامی ببرد، درباره‌اش سخن گوید. همچنان‌که هگل در پدیدارشناسی روح، به‌طور تلویحی و گویا بی‌صدا نودورامو را یادآوری می‌کند. این رابطه به بهترین شکل همان نقد است به‌طور طبیعی برخی از فرامتن‌های نقد و تاریخ نقد همان‌گونه بسیار مطالعه شده‌اند؛ اما مطمئن نیستم که آن را با تمام توجهی که شایسته آن و جایگاه رابطه فرامتنیت است، انجام داده باشند؛ بنابراین، هرگاه متنِ الف به نقد و تفسیر متنِ ب اقدام کند، رابطه آن رابطه‌ای فرامینی خواهد بود، زیرا متنِ ب به تفسیر و تشریح، انکار یا تأیید متنِ الف

1. Paratexts
2. Metatextualite

عمل می‌کند. برای مثال انواع تفاسیر کتاب مقدس به‌نوعی تفسیر، تشریح و توضیح هستند» (نامور مطلق، ۱۳۸۶ ب: ۹۲-۹۳).

به‌طور دقیق‌تر می‌توان گفت؛ «ارجاعات متنی و بینامتنی متعلق به جهان نشانه‌ای هستند، اما ارجاعات فرامینی مربوط به جهان واقعی و عینی است» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۴۱۵).

خوانش‌های فرامینی متنوع‌اند؛ اما مهم‌ترین آن‌ها گونه بافتاری و مؤلفی است (نکونام و نامورمطلق، ۱۳۹۶) که اولی به بافت سیاسی-اجتماعی که اثر به آن تعلق دارد پرداخته و دومی نیز از طریق شناخت مؤلف می‌کوشد تا به رمزگشایی اثر بپردازد و آن را دریافت کند.

سرمتنیت[1]؛ ژنت روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای را که اثر به آن تعلق دارد را سرمتنیت می‌نامد. ژنت در مقاله خود با عنوان «مقدمه‌ای بر سرمتنیت» معتقد است، سرمتنیت از موضوعات مهم و کهن در ادبیات و هنر محسوب می‌شود و گاهی نه فقط به‌عنوان یک نظام طبقه‌بندی برای آثار خلق‌شده، بلکه به‌عنوان یک قالب و چارچوب برای خلق آثار مورداستفاده قرار می‌گرفته است. سرمتنیت خود متن نیست بلکه مفهوم کلی است که متن‌های بی‌شماری را در برمی‌گیرد (نامور مطلق،۱۳۹۴: ۹۳).

بیش‌متنیت[2]؛ در مطالعات بیش‌متنیت، پیش‌متن به متنی گفته می‌شود که در یک ارتباط بیش-متنی به‌عنوان مرجع و منبع مورداستفاده قرارگرفته و بیش‌متن نیز همان متنی است که با الهام و برگرفتگی از پیش متن ایجاد شده است. بی‌حضور پیش‌متن، امکان خلق متن دوم یا بیش‌متن ممکن نیست و شناسایی و هویت بیش متن در گرو شناسایی پیش متن یا متن نخست است. هر بیش‌متن، همواره برگرفته از یک یا چند پیش‌متن است. اگر این برگرفتگی تنها از یک پیش متن باشد، پیش‌متن انحصاری و اگر برگرفته از چند پیش متن باشد، غیرانحصاری و ترکیبی است (نامور مطلق، ۱۳۹۰ ب: ۲۵۶).

ژنت خود در تعریف بیش‌متنیت (زبرمتنیت) می‌نویسد: در بیش متنیت تأثیرگذاری و الهام بخشی کلی مدنظراست و آن شامل هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن B (Hypertext) با یک متن پیشین A (Hypotext) باشد، چنان‌که این پیوند از نوع تفسیری نباشد. بیشترین رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، این رابطه در بیش‌متنیت

1. Arcitextualite
2. Hypertextualite

برخلاف بینامتنیت نه بر اساس هم‌حضوری که بر اساس *برگرفتگی* بنا شده است؛ به‌عبارت‌دیگر، در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر موردبررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. البته می‌توان تصور کرد که در هر حضوری تأثیر نیز وجود دارد و همچنین در هر تأثیری نیز حضور وجـود دارد (نامور مطلق،۱۳۸۶ ب، ۹۵).

روابط بیش متنی را می‌توان در کلیه آثار هنری دید. یکی از نمونه‌های اشـاره‌شـده در منـابع، روابط بیش متنی در آثار کلودیا پالمارسی با پیش متن‌هایی از نقاشی ایرانی است که اغلب از نوع تراگونگی هستند و از روش‌های حذف، افزایش و جانشینی بهره برده‌اند (نوروزی و نامور مطلـق، ۱۳۹۷: ۱۴) (تصویر زیر).

تصویر ۱ **راست:** اثر کلودیا پالمارسی با پیش متن‌هایی از نقاشی ایرانی (نگاره فرار یوسف از اغوای زلیخا)، **چپ:** نگاره فرار یوسف از اغوای زلیخا، منبع: (نوروزی و نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۸).

بینامتنیت؛ ژرار ژنت اثر مستقلی را به موضوع بینامتنیت اختصاص نداده است. ازاین‌رو بررسی بینامتنیت از منظر ژنت کار دشواری است. بااین‌حال بر اساس تعریف مختصری که ارائه کرده است، می‌توان آن را از دیگر روابط ترامتنی جدا کرد. او در مقدمه کتاب الواح بازنوشتی در خصوص بینامتنیت می‌نویسد: نخستین آن‌ها چند سالی است که توسط یولیل کریستوا با نام بینامتنیت موردمطالعه قرارگرفته و این نامگذاری به‌طور مشخص پارادیم واژه‌شناسی ما را شکل می‌دهد. من به‌نوبه خودم آن را بی‌شک شیوه‌ای محدود به‌وسیله یک رابطه هم‌حضوری میان دو یا چندین متن تعریف می‌کنم، یعنی به‌طور اساسی و اغلب با حضور واقعی یک متن در دیگری (نامور مطلق، ۱۳۸۶ ب: ۸۷).

همان‌گونه که از تعریف فوق برمی‌آید بینامتنیت ژنتی، نسبت به بینامتنیت کریستوایی گستره متفاوتی دارد زیرا همان‌طور که گفته شد، بینامتنیت ژنتی دارای ابعاد محدودتری است. بینامتنیت ازنظر ژنت متکی به رابطه هم حضوری است؛ به‌عبارت‌دیگر، هرگاه بخشی از یک مـتن در مـتن

دیگری حضور داشته باشد رابطه میان این دو متن رابطه بینامتنی به شمار می‌آید.
بـینامتنیت ژنت به سه دسته بزرگ تقسیم می‌شود: که این سه دسته با عناوین زیر به‌اختصار موردبحث قرار می‌گیرد:

۱. بـینامتنیت صـریح و اعلام‌شده؛ در این نوع بینامتنیت، حضور آشکار یک متن در متن دیگر دیده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم، مرجع مـتن خـود، یعنی متن اول را پنهان نمی‌کند. بـه هـمین دلیل حضور متن دیگری در آن مشاهده می‌شود. از این منظر، نقل‌قول، گونه‌ای بینامتنی است که نقل‌قول با ارجاع و نقل‌قول بدون ارجاع از تـقسیمات آن است.

۲. بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده؛ بـینامتنیت غیرصریح بیانگر حضور پنهانی یک متن در متن دیگر است با این تفاوت که این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان‌کاری به‌دلیل ضرورت‌هـای ادبـی نیست بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. سرقت ادبی، یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت غیرصریح به شمار می‌آید که در آن بدون اجازه و ذکر مرجع به استفاده از متنی پرداخته می‌شود.

۳. بینامتنیت ضمنی؛ گاهی نیز مؤلف مـتن دوم نمی‌خواهد در بـینامتن خود پنهان‌کاری انجام دهد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نـشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را هم شناخت. این عمل هیچ‌گاه به‌صورت آشکار انجام نمی‌گیرد و به دلایل مختلف ادبی و علل دیگر به اشارات ضمنی بسنده می‌شود؛ بنابراین، بـینامتنیت ضـمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیرصریح سـعی در پنهان‌کاری دارد. «مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتن کنایات، اشارات، تلمیحات و غیره است» (آذر، ۱۳۹۵: ۲۳ ـ۲۲).

بینامتنیت در هنر

بینامتنیت که خاستگاه اصلی آن ادبیات بود، خیلی زود وارد دیگر حوزه‌ها به‌ویژه هنر و معماری گردید و محققان بسیاری مطالعات خود را بر روابط بینانشانه‌ای ادبیات و یکی از شاخه‌های هنری متمرکز کردند یا به‌طورکلی به دور از نظام کلامی به روابط دیگر نظام‌های هنری همچون موسیقی، نمایشی، تصویری و حجمی پرداختند. همچنین مطالعه بینامتنیت از خاستگاه نخستین خود یعنی اروپا و غرب نیز خارج شده و در دیگر فرهنگ‌ها گسترش یافته است. در این

گسترش علاوه بر دگرگونی‌هایی که برای انطباق آن با فرهنگ‌های دریافت‌کننده صورت می‌گیرد، بخشی از این مطالعات به روابط و نظریه‌های «بینامتنیت بینافرهنگی» اختصاص می‌یابد. «بینا»هایی که با بینامتنیت در تعامل‌اند، به این دو، یعنی بینافرهنگی و بینانشانه‌ای محدود نمی‌شوند، بلکه بیناهایی همچون بینارسانه‌ای، بینا هنری و ...نیز با بینامتنیت در تعامل بوده و از دستاوردهای یکدیگر بهره‌مند می‌گردند (نامورمطلق، ۱۳۹۰ ب: ۴۳۷).

کاربرد بینامتنیت در سینما و پویانمایی و نحوه اثرگذاری آن

مطالعات بینامتنی به‌مرور زمان به سینما نیز راه یافته، یک متنِ فیلمی از متون دیگر چه ادبی و چه دیگر متون، به صورت‌های مختلف *برگرفته* (اقتباس) شده است. در نظریه بینامتنیت در فیلم، به‌جای توجه به فیلم‌های خاص یا ژانرهای منفرد تنها به متن اثر توجه می‌شود (استم، ۱۳۹۳: ۲۲۴). این جمله به فیلم به‌عنوان نظامی از نشانه‌ها اشاره می‌کند که متن موضوع تحلیل زبان‌شناسی خواهد بود و برای درک آن باید ساختار متن را مورد مطالعه قرار داد.

هنرمندان فیلم‌سازی و سینما با استفاده از این شکل ادبی، آثار جدیدی را ساخته‌اند و معتقدند که بینامتنیت باعث هوشیاری بیشتر مخاطب خواهد شد. امروزه در فیلم‌های متعددی استفاده از انواع بینامتنیت، بستری برای تفکر مخاطب ایجاد کرده و مجموعه‌های تلویزیونی از این گروه خارج نیستند(Pearson, 1990: 73). پویانمایی با قدرت خلق نامحدود، توانایی استفاده از تمام متن‌ها برای ایجاد مفهومی جدید را دارد. استفاده از ویژگی غیرواقعی بودن پویانمایی باعث می‌شود تا بیننده برای پذیرش بهتر مفهوم آماده شود. بینامتنیت می‌تواند ابزاری خلاق جهت خلق اثری توانمند برای ایجاد یک ارتباط مؤثر با مخاطبان باشد (Richardson, 2008: 22).

«بینامتنیت زمانی اتفاق می‌افتد که یک فیلم آشکارا از طریق ارجاعات و نقل‌قول‌ها و اصولاً در طرح داستانش، یک فیلم یا متن دیگر را در خود می‌گنجاند» (Haastrup, 2014: 85). استفاده از بینامتنیت در فیلم و پویانمایی به‌عنوان ابزاری برای اتصال به امکانات فرهنگی و زبانی محسوب می‌شود. درواقع خلقی جدید با استفاده از نشانه‌هایی که در یک جامعه به رسمیت شناخته‌شده و هر چه سریع‌تر می‌تواند پل ارتباطی را بین بیننده و اثر بسازد.

استفاده از بینامتنیت درواقع شیوه داستان‌گویی است و نوعی ابزار برای تولید اثری جدید بر پایه داستان‌های دیگر است که به‌وفور در سینما مورداستفاده قرار می‌گیرد. مخاطب با درک مستقیم از کلام و تصویر می‌تواند به‌راحتی متن فیلم استفاده‌شده را در اثر جدید شناسایی کند. درواقع، اثر مورداستفاده، به‌عنوان مرجعی فرهنگی و اجتماعی می‌شود که دوباره به شکلی جدید

اشتراک گذاشته می‌شود (Haastrup, 2014: 96). فرق اساسی بینامتنیت با اقتباس؛ قدرت تصرف و استفاده نویسنده و کارگردان به‌عنوان اثر به‌عنوان یک نشانه کدگذاری شده است.

خوانش‌های ممکن در یک پویانمایی

کارِ خوانش، ما را به شبکه‌ای از روابط متنی وارد می‌کند. تأویل کردن یک متن، کشف کردن معنا یا معانی آن، درواقع ردیابی همین روابط است. سؤال این است که در خوانش پویانمایی (متن)، مخاطب چه عناصری را خودآگاه و ناخودآگاه کانون توجه قرار داده تا بر اساس آن‌ها متن را دریافت کند؟

نکونام و نامور مطلق (۱۳۹۶) در خوانش جامع بینامتنی اثر موردنظرشان، عناصر را به دو گروه درون‌متنی (شامل نشانه‌های تجسمی، شمایلی و کلامی) و برون‌متنی (مؤلف، جامعه و بافت اثر) تقسیم‌بندی کرده، سپس به مطالعه دال و مدلول‌ها پرداخته‌اند. آن‌ها معتقدند تحلیل پیام نشانه‌های مذکور و سپس طی یک رویکرد ترکیبی، مطالعه کنش متقابل پیام‌ها بر یکدیگر، موجب شناسایی کامل دلالت‌های صریح و ضمنی و درنهایت، *خوانش جامع* اثر خواهد بود (نکونام و نامورمطلق، ۱۳۹۶: ۴۷).

البته باید توجه داشت که «اگرچه در بسیاری از خوانش‌ها، مخاطبان از روش‌های ترکیبی برای خوانش اثر بهره برده‌اند، اما نمی‌توان به‌طور قطعی مخاطبان را به مخاطبان متنی، بینامتنی و فرامینی مرزبندی کرد؛ زیرا رابطه بین این‌گونه‌های خوانشی اغلب درهم تنیده شده است. به‌عبارت‌دیگر اغلب کسانی که به خوانش بینامتنی پرداخته‌اند خوانش متنی نیز داشته‌اند و همین‌طور، کسانی که به خوانش بافتاری پرداخته‌اند دارای خوانش بینامتنی و متنی نیز بوده‌اند» (نکونام و نامورمطلق، ۱۳۹۶: ۵۳).

خوانش‌های بینامتنی در پویانمایی سریالی ریک و مورتی. الگوی تحلیل و نحوه خوانش پویانمایی

اخوانی و محمودی (۱۳۹۴) معتقدند که به‌دلیل نظام فکری متفاوت نظریه‌پردازان بینامتنیت، باید ابتدا تعیین شود که مراد از بینامتنیت تلقی کدام نظریه‌پرداز از این مفهوم است؛ که در این پژوهش، بینامتنیت نزد ژرار ژنت مدنظر است. سپس باید مفاهیم اصلی مطرح‌شده در بینامتنیت با حوزهٔ موردپژوهش (در اینجا پویانمایی) مطابقت داده شود. پس‌ازآن باید مسأله پژوهش در راستای طرز تلقی‌های رویکرد نظری مورد خوانش قرار گیرد (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۴۳).

از سوی دیگر، صفورا و همکاران (۱۳۹۳) پس از تحلیل ساختار کلی یک پویانمایی، الگوی جامع زیر را جهت بررسی ساختارگرایانه متن یک پویانمایی پیشنهاد داده‌اند. بر اساس نظریه ساختارگرایی (و نظام نشانه‌ای[1] مشترک در میان همه رسانه‌های دراماتیک، سینما و تلویزیون)، آن‌ها فرم و محتوا را جزئی از سیستم یکپارچه (عناصر ساختاری) دانسته و به تفکیک اجزای کلی یک پویانمایی پرداخته‌اند. ازآنجایی‌که «در هیچ‌کدام از این دسته‌بندی‌ها به عناصر بیانی ویژه پویانمایی اشاره‌ای نشده، در کنار بررسی و تفکیک عناصر ساختاری مشترک پویانمایی با سینما، آن‌ها عناصر ساختاری ویژه پویانمایی مانند مورف، نفوذ، ایجاز، جهان خاص و غیره که ازجمله امکانات بیانی ویژه پویانمایی است را به‌عنوان نظام‌های نشانه‌ای ویژه پویانمایی به این الگو اضافه نموده است» (صفورا و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۵).

نمودار ۱. الگوی تفکیک عناصر ساختاری در رسانه پویانمایی، منبع: صفورا و همکاران (۱۳۹۳)

از طرف دیگر و با توجه به عناصر مهم در ایجاد یک نظام بینامتنی، اجزای ساختاری پویانمایی برای ایجاد روابط بینامتنی را نیز باید موردتوجه قرار داد؛ بنابراین، رویکرد ما ترکیبی از مدل صفورا و همکاران (۱۳۹۳) و اجزای ساختاری پویانمایی خواهد بود. سرانجام، روش بررسی این رساله به شکل زیر خواهد بود:

1. Sign-Systems

نمودار ۲. شیوه تحلیلی این مقاله بر اساس رویکرد ژرار ژنت

توصیف پویانمایی سریالی ریک و مورتی

این پویانمایی اولین بار در سال ۲۰۱۳ روی آنتن رفته و تاکنون ۳۱ قسمت از این سریال در سه فصل و در قالب اپیزودهای ۲۲ دقیقه‌ای پخش شده است. جاستین رویلند[1] و دان هارمون[2] این اثر را تهیه‌کنندگی کرده و ساخته‌اند. صداپیشگی هر دو شخصیت اصلی این پویانمایی را جاستین رویلند انجام می‌دهد. داستان این پویانمایی این‌طور بیان شده است: ریک سانچز، دانشمند فیزیکدان و نابغه الکلی است که به‌تازگی در خانه دخترش، بِث اسمیت که یک دامپزشک و جراح قلب اسب است، اقامت گزیده است. او اوقاتش را حول کار بر روی پروژه‌های محرمانه علمی و ماجراجویی‌های خطرناک و سورئالش در کهکشان‌ها به‌اتفاق نوه نوجوانش، مورتی (و گاه‌گاهی همراه با سامر، نوه بزرگ‌ترش) می‌گذراند. درآمیختن این اتفاقات با کشمکش‌های خانوادگی، باعث پریشانی و اضطراب بیشتر مورتی در مدرسه و خانه شده است. برخی معتقدند پویانمایی ریک و مورتی در تقاطع سبک‌های زیر است: کمدی هزل و تاریک[3]، سینما و ادبیات علمی

1. Justin Roiland
2. Dan Harmon
3. Satirical Animated Sitcoms

تخیلی[1] و روایت‌های نیهیلیسم[2]. طنزی توهین‌آمیز، بی‌منطق و دارای سطح بالایی از ترکیب ژانر و بینامتنیت که شامل تفاسیر اجتماعی، دیدگاه‌های افسرده و پوچ‌انگاری جوامع معاصر است.

خوانش انواع بینامتنیت در پویانمایی سریالی ریک و مورتی

ریک و مورتی بر طنز ارجاعی[3] استوار است و اغلب به تقلید[4] هم‌زمان از چندین متن متهم می‌شود؛ بنابراین به‌دشواری بتوان مشخص کرد که در هر ارجاعی، دقیقاً به چه چیزی اشاره‌شده است (Melvær, 2018: 17).

خوانش‌های این پویانمایی را می‌توان به دو دسته کلی:

۱. صریح و آشکار، ۲. پنهان و ضمنی تقسیم‌بندی کرد. در ادامه و به‌منظور استفاده از نظریه بینامتنیت ژنت، ۲ اپیزود شاخص از هر فصل پخش شده از این سریال که دارای بیشترین ظرفیت برای تحلیل بینامتنی هستند مورد خوانش قرار خواهد گرفت؛ چراکه خوانش تمام اپیزودهای یک فصل در یک پایان‌نامه ارشد ممکن نخواهد بود. در ادامهٔ ساختار این پویانمایی به تفکیک بررسی خواهد شد.

خوانش‌های تبلیغات و عنوان‌بندی

در تبلیغات و مصاحبه‌های این پویانمایی به‌طور *صریح* به زیرمتن اشاره‌شده، بنابراین درست در دسته‌بندی پیرامتن قرار می‌گیرد. این اشاره به این صورت است که نویسنده ـ جاستین رویلند ـ بارها در مصاحبه‌ها اعلام نموده که پویانمایی ایده اصلی خود را از سریالی کوتاه به نام the Real Animated Adventure of Doc and Mharti گرفته که بر اساس فیلم بازگشت به آینده (۱۹۸۳) برای جشنواره فیلم کانال ۱۰۱ ساخته شده بود. درواقع، نویسندگان شروع به بسط سریال جدیدی بر اساس شخصیت‌های اصلی آن، یعنی داک و مارتی کردند. این نکته همان ویژگی متن است که آن را آمیزه‌ای از آواهای پیش از خودش می‌داند. ژنت، نخستین دسته از مناسبات متون را کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر (متن ادبی، سایر آثار هنری، گفتمان‌ها و مفاهیم فلسفی، فرهنگی، اجتماعی و عناصر ساختاری و فنی) می‌داند.

از نظر ژنت، متون می‌توانند به‌وسیله فرایندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید و غیره

1. Sci-fi horror literature and Cinema
2. Nihilist Narratives
3. Referential Humor
4. Parodying

دگرگون شوند. زیرمتن‌ها می‌توانند متحمل فرایندهای بسط، آلایش و گسترش شوند (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۷–۱۵۶). ژنت همچنین بیان می‌کند که گاهی دگرگونی‌ها، نتیجه فرایند دیگر انگیزش است به این معنا که نویسنده‌ای دیگر متون را از متن فرهنگی پیش از خود برمی‌گیرد؛ اما آن‌ها را همسو باانگیزه شخصی خود دگرگون می‌کند (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۸)؛ بنابراین اندک تفاوت‌هایی که در متون یادشده (ریک و مورتی با داک و مورتی) به چشم می‌خورد بینامتن بودن آن‌ها را خدشه‌دار نمی‌کند. در این پویانمایی، عنوان اثر را نیز می‌توان پیش متن دانست. به بیان بهتر، تلفظ نزدیک به هم نام هر دو پویانمایی، نشان‌دهنده نوعی پیش‌متن آن است؛ پس می‌توان این اثر را هم‌زمان بینامتنی صریح و ضمنی معرفی کرد. به بیان دقیق‌تر، تقلید و تأثیری که در اثر هنری (پویانمایی موریک و مرتی) از اثر اولیه (پویانمایی داک و مارتی) گرفته، می‌تواند بیانگر رابطه‌ای بیش متنی از نوع اقتباس نیز باشد.

خوانش‌های تیپ و شخصیت‌پردازی

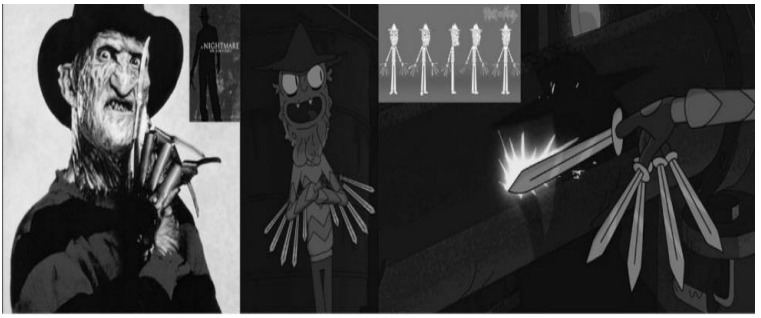
«خوانش شخصیت دشوارتر از خوانش «طرح داستانی» است چراکه بحث دربارهٔ شخصیت بغرنج‌تر، متنوع‌تر و مبهم‌تر است. هرکسی می‌تواند آن کاری را که قهرمان قصه انجام داده است، بازگو کند اما مهارت درخور توجهی لازم است تا بتوان *ماهیت* او را توصیف کرد» (دستغیب، ۱۳۸۴: ۲۶).

خوانش شخصیت در اپیزود «سگ چمن‌زن[1]»

از شخصیت‌های بینامتنی در این اپیزود، شخصیت تری ترسناک[2] است که اسم واقعی او در فیلم کابوس در خیابان الم[3]؛ کروگر است که در خواب قربانیانش را به قتل می‌رساند. واردکردن این شخصیت به داستان ابتدا با همان شیوه ورود شخصیت در فیلم کابوس در خیابان الم است؛ دقیقاً با همان شکلی که در فیلم معرفی می‌شود. ابتدا با سرانگشتانش که حالت چاقو دارند روی قسمت فلزی صدای گوش‌خراشی ایجاد می‌کند و دائم در حال ترساندن ریک و مورتی است. تا اینجای داستان اقتباس است؛ اما در مرحله بعدی *دگرگونی* رخ می‌دهد و ریک و مورتی تصمیم می‌گیرند به زندگی شخصیِ‌تری وارد شوند و پس‌ازآن وارد خواب‌تری ترسناک می‌شوند و از طریق ضمیر ناخودآگاهش بر او اثر می‌گذارند. استفاده از کارکتر آشنا (متن پیشین)، تعریف کردن خواسته و

1. Lawnmower Dog
2. Scary Terry
3. A Nightmare on Elm Street

دغدغه جدید برایش (دگرگونی) و همچنین همسو کردنش برای خلق روایتی جدید باعث خلق روابط بینامتنی شده است.



تصویر ۱. **راست:** شخصیت تری ترسناک در قسمت سگ چمن‌زن،
چپ: شخصیت فیلم کابوس در خیابان الم

همچنین شخصیت فیلم مرد چمن‌زن[1] است که به کمک فنّاوری ارتقاء پیدا می‌کند، دقیقاً شبیه اسنوفل است. اسنوفل بعدازاینکه دستگاهی توسط ریک روی سر او قرار داده می‌شود می‌تواند، خود را ارتقاء دهد و از طرفی نام بعدی که اسنوفل برای خود مشخص می‌کند اسنوبال[2] است که اشاره به یکی از رهبران شخصیت داستان قلعه حیوانات[3] دارد. بااینکه از بینامتن‌ها دیگری در این قسمت استفاده می‌شود ولی حل روایت از طریق خواب (دگرگونی) است.

تصویر ۲. **راست:** شخصیت اسنافل در ریک و مورتی،
چپ: شخصیت اسنوبال در رمان مزرعه حیوانات

1. The Lawnmower Man
2. Snowball
3. Animal Farm

خوانش شخصیت در اپیزود «*آناتومی پارک*[1]»

برخی از عناصر داستانی این قسمت نیز به فیلم سفر شگفت‌انگیز (۱۹۶۶) [2] از ریچارد فلایشر[3] شباهت دارد. در فیلم، گروهی از سربازان برای نجات جان دانشمندی وارد بدن او می‌شوند. همچنین، در بخشی از پارک آناتومی، موجودات کوچک روبات‌گونه‌ای درحالی‌که مورتی و همراهانش از مجرای روده کوچک می‌گذرند، ترانه «این یه روده کوچیک کوچیک کوچیکه»[4] را می‌خوانند. این صحنه به قسمتی از شهربازی‌های دنیای دیزنی اشاره دارد که در آن همین ترانه خوانده می‌شود. همچنین می‌توان به خالکوبیِ دستی با یک خنجر بر روی بازوی پانچو اشاره کرد که ارجاعی به همین خالکوبی بر روی سینه واتکین تودور جونز[5] (معروف به نینجا)، خواننده گروه دی انتورد[6] است. نام شخصیت پانچو از روی یکی از شخصیت‌های فیلم غارتگر[7] (۱۹۸۷) انتخاب شده است.

نام یکی از بخش‌های پارک آناتومی، «کبد متروکه» است که به فیلم عمارت متروکه[8] (۲۰۰۳) اشاره دارد. بخش «دزدان دریایی لوزالمعده[9]» در پارک آناتومی ارجاعی است به بخش «دزدان دریایی» شهربازی‌های دیزنی که در آن به‌دلیل سن پایین بچه‌ها، از دزدان دریایی زن استفاده می‌شده تا بر تجاوزگر بودن دزدان دریایی سرپوش گذاشته شود.

شخصیت دیگر این پویانمایی، دکتر زنون بلوم است که نقش گلبول سفید را بازی می‌کند و پایه اصلی حیات بدن محسوب می‌شود. شخصیت آبی‌رنگی که شفاف است و در سن پیری به سر می‌برد. دکتر زنون بلوم کسی است که از همه‌چیز در بدن خبر دارد و سن او با توجه به سن مخاطب این پویانمایی بیشتر شده است. ۳. این شخصیت درواقع باشخصیت اصلی پویانمایی اوسیموس جونس[10] یکی است و بخشی از داستان با رهبری او پیش می‌رود و در آخر داستان با

---

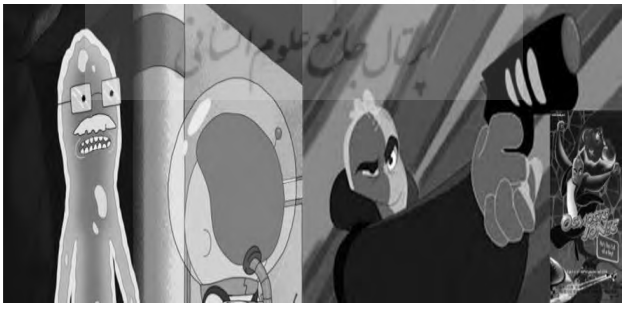
1. Anatomy Park
2. Fantastic Voyage
3. Richard Fleischer
4. It's a Small, Small, Small World
5. Watkin Tudor Jones
6. Die Antwoord — نام گروه موسیقی در سبک رپ، در زبان آفریقایی به معنای جواب
7. Predator — فیلمی به کارگردانی جان مک‌تیرنان، محصول سال ۱۹۸۷ در ژانر علمی تخیلی و ترسناک با بازی آرنولد شوارتزنگر
8. The Haunted Mansion — فیلمی به کارگردانی راب مینکاف در ژانر فانتزی، ترسناک و کمدی با بازی ادی مورفی
9. Pirates of the Pancreas
10. Osmosis Jones

مرگ او پارک آناتومی از بین می‌رود.

تصویر ۳. **راست:** واتکین تودور جونز (معروف به نینجا) و خالکوبی‌اش،
چپ: خالکوبی با نقش یک خنجر در قسمت آناتومی پارک

تصویر ۴. **راست:** پوستر فیلم عمارت متروکه،
چپ: کبد متروکه در قسمت آناتومی پارک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر ۵. **راست:** شخصیت اصلی پویانمایی اوسیموس جونس،
چپ: شخصیت دکتر زنون بلوم در قسمت پارک آناتومی

خوانش شخصیت در اپیزود «*یادآوری خاطرات ریک*[1]»

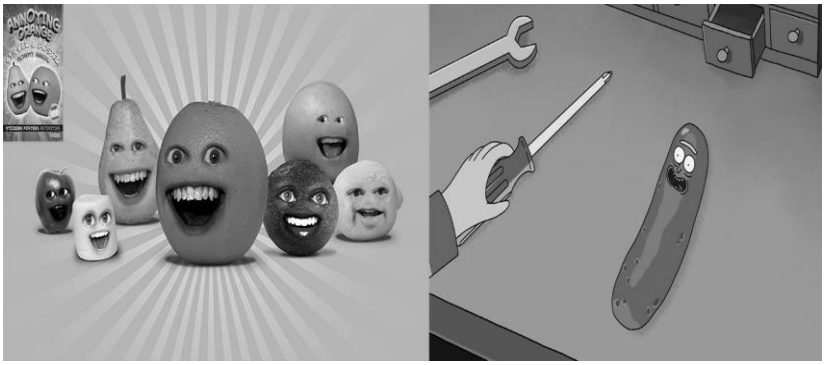
مهم‌ترین مؤلفه قسمت چهارم از فصل دوم استفاده از شخصیت‌ها و نمادهای معروف به‌عنوان یک انگل است که در زندگی روزمره انتشار پیدا می‌کنند. تمام شخصیت‌های علمی، تاریخی، فرهنگی، سیاسی، ورزشی و کارتونی در این مجموعه حضور دارند و بدون استثنا رابطه خوبی با همه دارند. در کل اپیزود تمام پلان‌ها با استفاده از شخصیت معروف خود به‌عنوان انگل معرفی می‌شوند، به‌نوعی پوچ بودن و حتی به سخره گرفتن تمام بنیادها و نظریات اشاره می‌کند و توجهی به این نمی‌کند که شخصیت موردعلاقه مخاطب ممکن است در آن حضور داشته باشد؛ اما همه در قالب یک انگل که ماهیتی واقعی دارند دیده می‌شوند. استفاده از تیپ‌های شخصیتی معروف و شناخته‌شده چه شخصیت‌های حقیقی و چه خیالی برای پوشش ماهیت واقعی انگل بوده است. استفاده از شخصیت‌های معروف به‌عنوان بیش متنت و تغییر دادن خاصیت انگل بودن به هرکدام باعث تبدیل متن به بینامتنیت می‌شود.

ریک خیار شور[2]

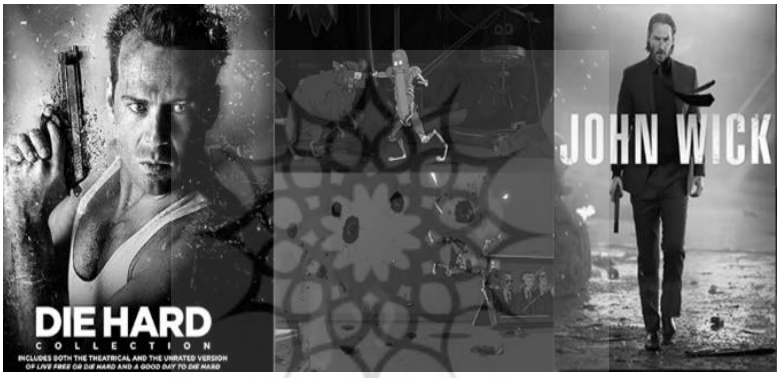
در قسمت سوم از فصل سوم، ریک سانچز خود را تبدیل به خیار شور می‌کند. این تکه خیار که فقط صورت دارد به برنامه تلویزیونی پرتقال میوه آزار (۲۰۰۹) ارجاع می‌دهد.

بعدازآن یک اشاره بینامتنی از شخصیت فیلم *جان‌سخت*[3] *(۱۹۸۸)* وجود دارد، ریک خود سعی دارد ازجایی‌که در آن گرفتار شده است بیرون بیاید، مبارزات او با مأموران دقیقاً برگرفته از حرکات شخصیت جان سخت و همین‌طور مرد آهنی است. ریک با تجهیزاتی که در فاضلاب می‌سازد خود را مجهز می‌کند. او مانند مرد آهنی برای خود صلاح می‌سازد تا بتواند خود را ارتقا بدهد. این روند در الگوبرداری از شخصیت فیلم مردان ایکس و جان ویک را به بیننده یادآوری می‌شود. ریک در این قسمت در مبارزاتش به این شخصیت‌ها تغییر شکل می‌دهد و با الگوبرداری از نوع مبارزه و حتی با ساخت وسایل به سبک آن‌ها در فیلم خود را به‌نوعی ابرقهرمان معرفی می‌کند (بینامتنیت ضمنی).

1. Total Rickall
2. Pickle Rick
3. The Annoying Orange



تصویر ۶. **راست:** کارکتر ریک در قسمت ریک خیار شور، **چپ:** وبسری آزار و اذیت پرتقال نارنجی



تصویر ۷. کارکتر ریک در قالب شخصیت مرد آهنی، لوگان، جان مکلین و جان ویک در قسمت ریک خیارشور

خوانش‌های روایت‌پردازی

برخی روایت‌های تودرتو در این پویانمایی نوعی مقدمه‌چینی برای زدن حرف اصلی است و یا حتی راهی تا از تلخی و دیرهضمی حرف اصلی بکاهد. به همین علت نیز مسائلی فلسفی همچون واقعیت زمان (حداقل نظریه‌هایی در این مورد که احتمال درست بودن دارند) یا وحشت کیهانی به‌صورت پویانمایی و با چاشنی کمدی گفته می‌شوند.

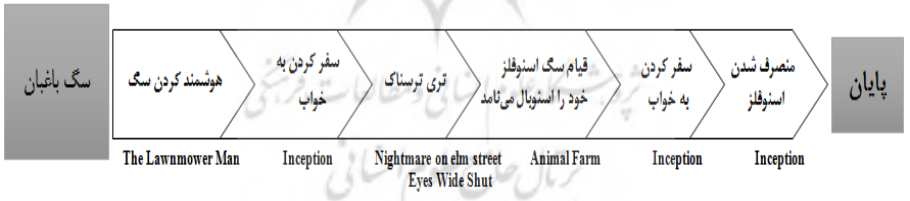
یکی از خصلت‌های سریال ریک و مورتی وجود و تکرار صحنه‌ها و داستان‌هایی از فیلم‌های دیگر است که بیننده به‌صورت مستقیم با آن درگیر می‌شود و بدون معطلی به یاد می‌آورد. این دست از ارجاعات مستقیم هستند که نوعی از خوانش صریح و آشکار محسوب می‌شوند. کارکترهای ریک و مورتی به‌نوعی خود را دوباره در داستان به‌جای شخصیت‌های فیلم‌های دیگر

معرفی می‌کنند؛ با این تفاوت که در اکثر مواقع بهتر و زیباتر از کارکترهای اصلی ماجراها را پشت سر می‌گذراند.

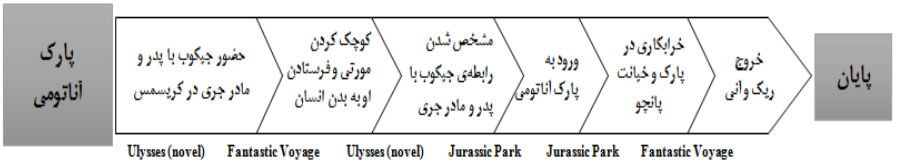
با به‌کارگیری چندین متن (فیلم)؛ یک متن جدید ایجاد می‌شود. استفاده از یک فیلم به‌عنوان مرجع صریح درونی باعث می‌شود آن متن به‌عنوان یک نشانگر خاص فرهنگی توسط مخاطب به رسمیت شناخته شود (Haastrup،۲۰۱۴،۹۴) ازاین‌رو سریال ریک و مورتی از فیلم‌ها به‌عنوان نشانه استفاده می‌کند.

از یکسو گویی می‌خواهند دنیاهای متعدد و رازآلودی که خالقان اثر ساخته‌اند را با زندگی روزمره ادغام می‌کند و هم‌زمان علوم پیچیده را با الگویی ماجراجویانه به تمسخر گیرند. در این میان، ریتم تند اتفاقات (روایت)، به این مقاصد کمک نموده است. از طرفی در هر اپیزود معمولاً دو روایت موازی قابل تشخیص است. یکی ماجراهای شبه علمی و سفرهای کهکشانی پدربزرگ خانواده و دیگری ماجراهایی که به‌موازات در خانواده در حال وقوع است. به‌همین علت؛ این پویانمایی را می‌توان روایتی مابین پویانمایی‌های The Simpsons و Futurama دانست.

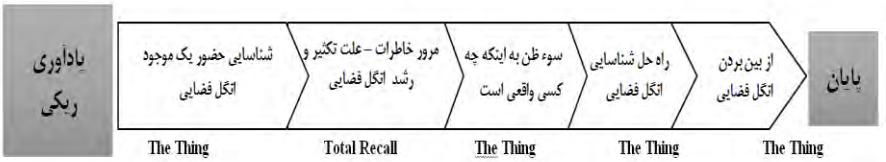
برخلاف اینکه انتظار می‌رود پویانمایی‌های سریالی دنباله‌دار باشند؛ در برخی اپیزودها می‌توان داستان‌های غیرخطی را مشاهده کرد. این عدم وجود خط سیر مستقیم؛ در مصاحبه‌ای که در کامیک کان سن‌دیگو از خالق اثر صورت گرفته و او هر اپیزود را «موضوعی جدا برای وارد شدن» توصیف می‌نماید نیز اشاره شده است:



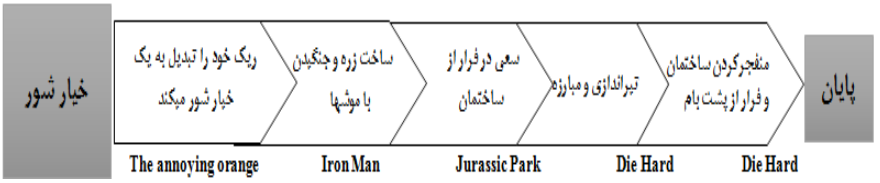
نمودار ۳. سیر روایت و ارجاعات بینامتنی در قسمت سگ چمن‌زن



نمودار ۴. سیر روایت و ارجاعات بینامتنی در قسمت آناتومی پارک



نمودار ۵. سیر روایت و ارجاعات بینامتنی در قسمت یادآوری خاطرات ریک



نمودار ۶. سیر روایت و ارجاعات بینامتنی در قسمت ریک خیارشور

خوانش‌های فرامینی

خوانش مؤلفی

ماهیت پویانمایی؛ اغلب بازتابی از خودمحوریِ سازندگان آن است؛ بیشتر راجع سازندگان آن است تا درباره محصول.(Marek, 2018, p. 3) . برای این نوع از خوانش باید سابقه قبلی نویسندگان را مورد بررسی قرار داد. تحصیلات نویسندگان، آموخته‌ها و تمایلات قوی آن‌ها در طول دوره‌های دانشگاهی، شباهت‌ها و تفاوت‌های دوره‌های مختلف کاری‌شان ازلحاظ موضوعی، فنی و محتوایی، اساتید و همکاران که هرکدام می‌تواند یک فرد را برانگیخته تا شروع به آزمایش و آمیختن عناصری مختلف برای نائل شدن به بیان هنری جدید کند (یزدان‌پناه و همکاران، ۱۳۹۶). در مورد پویانمایی ریک و مورتی می‌توان گفت که «مضامین فرا جهانی۱ در این سریال، به‌وضوح تحت تأثیر گرایش‌ها فرامینی خالقِ دیگر آن، دان هارمون است. هارمون بیشتر به‌دلیل ساخت سریال کمدی کامیونیتی۲ از شبکه NBC معروف است. این سریال درباره گروهی از کاراکترهای نابغه است که گویی نسبت به وضعیت خود آگاه هستند. در سریال ریک و مورتی هم چندین بار پیش می‌آید که کاراکترهای ریک و مورتی به‌طرز معناداری نشان می‌دهند نسبت به این مسأله که شخصیتی در یک سریال تلویزیونی می‌باشند آگاه هستند.» (پترسون، ۱۳۹۷).

1. Die hard
2. Community (2009-2015)

جدول ۳. روابط بینامتنی استخراج‌شده از اجزای مختلف پویانمایی ریک و مورتی

ساختار پویانمایی	زیرساختار	بیش متن	پیش متن	نوع بینامتنیت
ساختار بصری	تبلیغات و عنوان‌بندی	مصاحبه پس از اکران	پویانمایی مک و مارتی	پیرامتنیت
	تصویرسازی و گرافیک ساده			بیش متنیت
	شخصیت‌پردازی	شخصیت ریک و مورتی (طراحی ظاهر و صداپیشگی)	فیلم بازگشت به آینده فیلم مک و مارتی	دگرگونی (ضریب هوشی پایین‌تر)
		شخصیت‌تری ترسناک (سرانگشتان شمشیری)	فیلم کابوس در خیابان الم	ابتدا اقتباس سپس دگرگونی
		شخصیت دکتر زنون بلوم (طراحی ظاهر)	شخصیت اصلی پویانمایی اوسیموس جونس رمان اولیس فیلم سفر شگفت‌انگیز	اقتباس و دگرگونی (سن بیشتر)
		شخصیت هپاتیت ب (طراحی ظاهری)	دایناسورها در فیلم پارک ژوراسیک هیولا در فیلم کلاورفیلد	اقتباس
		انگل (طراحی ظاهری)	طیف گسترده‌ای از شخصیت‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی	اقتباس
		ریک خیارشور (طراحی ظاهری)	وبسریِ آزار و اذیت پرتقال نارنجی	اقتباس
		شخصیت ریک (نوع وسایل و شیوه مبارزه)	فیلم جان سخت فیلم مرد آهنی فیلم مردان ایکس فیلم جان ویک	اقتباس
	کانسپت و صحنه	صحنه سگ باغبان	فیلم چشم‌های کاملاً بسته	اقتباس
		پارک آناتومی (وسایل صحنه، ابزار اندازه‌گیری خاطرات)	فیلم سفر معجزه‌آسا فیلم پارک ژوراستیک فیلم یادآوری	اقتباس
		ریک خیارشور (طراحی صحنه)	فیلم مرد آهنی فیلم مردان ایکس	اقتباس

ادامهٔ جدول ۳. روابط بینامتنی استخراج‌شده از اجزای مختلف پویانمایی ریک و مورتی

ساختار پویانمایی	زیرساختار	بیش متن	پیش متن	نوع بینامتنیت
ساختار دراماتیک	روایت‌پردازی	نظم	فیلم تقلید	بینامتنیت (اقتباس)
		تداوم روایت	روایت غیرخطی	
		تکرار یا بسامد		
		آوا یا لحن		
		وجه یا حالت		
ساختار شنیداری	دیالوگ /کلام	نام فیلم	پارک ژوراسیک	
		نام ابتدایی شخصیت‌ها	شخصیت‌های رمان اولیس	
		دیالوگ‌های ریک خیارشور	دیالوگ‌های وبسری	
	موسیقی/جلوه صوتی	آوازخوانی در آناتومی پارک	موسیقی پارک دیزنی لند	
		آوازخوانی در ریک خیارشور	موسیقی بک‌گراند مردان آهنی	
ساختار فرامینی	مؤلف	سبک آشفته و ترکیبی خالق اثر	همکاری نویسنده بادان هارمون	فرا متنیت بافتاری
	سیاسی، فرهنگی- اجتماعی	شخصیت‌پردازی و دیالوگ‌ها	ازخودبیگانگی و نیهیلیسم	بافتاری

بحث و نتیجه‌گیری

ازآنجایی‌که زبان پویانمایی تصویر است، بنابراین بازنمایی متن ادبی به دست یک انیماتور، یا پیاده کردن جزییات ذکرشده درباره یک شخصیت داستانی توسط نویسنده است یا برداشت شخصی مخاطب از ویژگی‌های رفتاری، خصوصیات و به‌طورکلی *سفیدخوانی* جزییاتی است که نویسنده به آن‌ها نپرداخته است. طراح در اینجا با استفاده از گرافیک ساده؛ سعی بر تمرکز بر روایت، محتوا و دیالوگ‌ها را داشته است.

در پویانمایی ریک و مورتی با توجه به اینکه برخی اپیزودها در قالب دیالوگ‌ها به‌وضوح پیش متن بازتاب یافته است این مجموعه سریالی بینامتنی صریح و از طرفی گاهی استفاده از آثار در حد الهام از ایده باقی می‌ماند؛ تلفیقی از بینامتنیت صریح و ضمنی به دست می‌دهد. درواقع، تأثیری که نویسنده از این آثار گرفته نوعی اقتباس هنری است که در آن اشارات و تلمیحانی

می‌شود که از نوع بینامتن ضمنی است و به جهت پروراندن ایده اولیه و نتیجه متفاوت نهایی و به‌دلیل زبان متفاوت پویانمایی با آثار پیشین رابطه بین بیش‌متن و پیش‌متن از نوع دگرگونی است. در اینجا علاوه بر بینامتنیت ضمنی، با توجه به تأثیر کلی و الهام بخشی از متن اثر مک و مارتی و تغییر آن، می‌توان حاصل کار را نوعی بیش متن اقتباسی نیز محسوب کرد. این *اقتباس* گاهی در سطح باقی می‌ماند و حضور اثر اول بسیار پررنگ‌تر از اثر دوم می‌شود. گاهی نیز طرح اقتباسی چنان با ایده‌های جدید امتزاج می‌یابد که تبدیل به طرحی کاملاً نو و خلاقانه می‌شود. استفاده از ارجاعات به فیلم و پویانمایی‌های پیشین؛ مصداق بارز بینامتنیت صریح و تغییر عامدانه آن‌ها نوعی از بیش متنیت دگرگون‌شده را تداعی می‌کند. بااینکه موضوع اثر در این خلال قابل تشخیص باقی می‌ماند ولی تبدیل به اثری کاملاً جدید می‌شود. یافتن زبانی متفاوت برای انتقال ایده اولیه و تغییر آن، فرمی ثانویه ایجاد کرده که در عین حفظ بیان دغدغه‌های شخصی همواره از مسائل هنرمندان بوده است. این پویانمایی نیز از این قانون مستثنا نبوده است نویسنده پا را از مسائل ارزش‌های فردی فراتر نهاده و به موضوعات پیچیده چون فلسفه زندگی، آینده کهکشان و روابط اجتماعی و مسائل جنسی پرداخته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی». **پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی**، شماره ۲۴: ۳۱-۱۱.

اخوانی، سعید و فتانه محمودی (۱۳۹۴). «بررسی تأثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی: نقوش تزیینی سفال‌های نیشابور)». **دو فصلنامه هنرهای کاربردی**، شماره ۷: ۵۰-۳۹.

استم، رابرت (۱۳۸۶). ***تحلیل متن. ترجمه احسان نوروزی در درآمدی بر نظریه فیلم (رابرت استم)***، به کوشش احسان نوروزی، تهران: سوره مهر.

استم، رابرت (۱۳۹۳). **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، چاپ سوم. چاپ سپهر.

آلن، گراهام (۳۹۲). **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

پترسون، تروی (۱۳۹۷). **ریک و مورتی سریالی برای آخرالزمانِ آمریکایی**، ترجمهٔ عرفان احمدی، بازیابی شده در ۱۳۹۸/۳/۱ از www.falsafidan.com/farhang/

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۴). «شخصیت‌پردازی در داستان». **مجله کیهان فرهنگی**، شماره ۲۳۳: ۳۹-۳۴.

رحیمی جعفری، مجید؛ مصطفی مختاباد امرئی و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۱). «ابرمتن‌ها و پیرامتن‌ها در سینمای ایران». **نشریه نقد ادبی**، شماره ۲۰: ۱۲۰-۹۹.

صفورا، محمدعلی؛ کامران مهاجر افشار و فاطمه حسینی شکیب (۱۳۹۳). «بررسی ساختاری پویانمایی تلویزیونی و ارائه الگوی تحلیل متن»، **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی**، شماره ۱: ۸۲-۷۱.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰ الف). **درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها**، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰ ب). **رویکرد بیامتنی و ترامتنی به هنر اسلامی. *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس گفتارها)***، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶ الف). **تأملی بر نظریه «بینامتنیت» رولان بارت: امپراتوری نشانه‌ها**، روزنامه ایران، ۲۲ مهر، شماره ۳۷۶۰

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶ ب). «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». **پژوهشنامه علوم انسانی**، ۵۶، ۸۳-۹۸.

نکونام، جواد و بهمن نامورمطلق (۱۳۹۶). «مطالعه زبان و بیان در پیکره سفالی طغرل بیک سلجوقی با رویکرد بینامتنی»، **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی**، *شماره ۲*: ۵۴-۴۵.

نوروزی، نسترن و بهمن نامورمطلق (۱۳۹۷). «خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالمارسی با پیش متن‌هایی از نقاشی ایرانی». **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی**، شماره ۱: ۱۶-۵.

Mevlüde, Z. (2016). an Introduction to Intertextuality as A Literary Theory: Definitions, Axioms and The Originators, **Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute**, 50, 299-327.

Marek, A. (2018). **Animating Adulthood:Emotional Resonance, Affective Quality, and the Human Condition in Adult Animated Television An Examination in Theory, Viewership ,and Practice**. Master thesis, Concordia:University Montreal, Quebec, Canada.

Pearson, R. E. & Uricchio, W. (1990). Dante's Inferno and Caesar's Ghost: Intertextuality and Conditions of Reception in Early American Cinema. **Journal of Communication Inquiry**, 14(2), 71-85.

Richardson, K. L. (2008). Simpsons Did It! South Park and The Intertexuality of Contemporary Animation. **Studies in American Humor**, 3(17) pp. 19-34.

Melver, T. W. (2018). **Imagining the Unimaginable; Lovecraft in Popular Culture**. Masrrr's hhesss, uuuutty of Humansssss, ppp rr tmnnt of Language and Literature, Norwegian University of Science and Technology, Norway.

Haastrup, Hk. (2014). **Storytelling Intertextuality: From Django Unchained to The Matrix**. Film International – curis. Ku. Dk.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی