نوع مقاله: پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۷

واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت*

وحید رجبی** افسانه ناظری*** مسعود نقاش‌زاده****

چکیده

پدرو آلمودوار، فیلمساز شاخص و پیشرو سینمای نوین اسپانیا است که در مجموع، فیلم‌های او سبک خاص و بیان ویژه زیباشناختی مخصوص خود را دارا هستند. آلمودوار بارها به تأثیر پذیرفتن از منابع گوناگون اذعان کرده است؛ سینما، تلویزیون، نقاشی و ادبیات از جمله مراجعی به‌شمار می‌آیند که فیلمساز در خلق آثار خود از آنها بهره برده است. در این میان، متون سینمایی از جایگاه والایی در آثار وی برخوردار هستند؛ او از جمله کارگردانانی است که در آثار وی امتزاجی از این متون متنوع مشاهده می‌شود. مطالعه بینامتنیت از آن‌گونه مباحثی است که پیرامون آثار این فیلمساز اسپانیایی قابلیت تحقیق و تفحص دارد. هدف تحقیق پیش رو، مطالعه بینامتنیت و با طرح این پرسش بوده است که "فیلم‌های پدرو آلمودوار چگونه بر اساس روابط بینامتنی با متون سینمایی مختلف شکل گرفته‌اند؟" برای پاسخ به این پرسش، از روش توصیفی- تحلیلی و همچنین تطبیقی استفاده شده و برای تحلیل و پی‌جویی این روابط و طبقه‌بندی آنها، به نظریه بینامتنیت ژرار ژنت تکیه شده است. فیلم‌های بلند آلمودوار که به لحاظ زمان ساخت مربوط به دهه ۱۹۸۰ میلادی به بعد هستند و آثار برجسته فیلمساز را شامل می‌شوند، به‌عنوان جامعه آماری انتخاب شده‌اند. یافته‌های پژوهش مبین آن هستند که متن‌های متعدد سینمایی که در آثار آلمودوار به آنها اشاره شده است، اعم از پاره‌متن‌های سینمایی، اسامی و عناوین متون تحت قالب پیرامتن‌ها و اشارات سینمایی ایماگونه از منظر نظریه بینامتنیت ژنت به مثابه نقل‌قول‌های تصویری، ارجاعات سینمایی و تلمیحات بینامؤلفی و درون‌مؤلفی هستند که اساساً در سینمای فیلمساز علاوه بر کارکرد ساده آن، عملکردی استعاری دارند.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، سینما، ژرار ژنت، تلمیح، پدرو آلمودوار

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری وحید رجبی با عنوان «واکاوی روابط ترامتنی در سینمای پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن (مطالعه موردی: فیلم‌های "زنان در آستانه فروپاشی عصبی" و "پوستی که در آن زندگی می‌کنم")» به راهنمایی دکتر افسانه ناظری و مشاوره دکتر مسعود نقاش‌زاده در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. vahidrajabi65@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). a.nazeri@aui.ac.ir
**** دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران. m.naghashzadeh@iribu.ac.ir

مقدمه

جهان سینمایی پدرو آلمودوار[۱]، بستری را برای تلاقی سطوح متنی گوناگون فراهم می‌کند؛ متون متنوعی که آثار او را در ارتباط با مجموعه‌ای از روابط بینامتنی جای می‌دهند. روابطی همچون سینما- سینما، سینما- ادبیات، سینما- نقاشی و ... «ایجاد روابط بینامتنی با اشکال هنری و متون ادبی و سینمایی، نه‌تنها یکی از ارکان ثابت آثار آلمودوار به‌شمار می‌رود، بلکه بخشی مهم از سبک سینمایی اوست» (Kakoudaki, 2009: 224). این مفهوم در آثار آلمودوار واجد اهمیت است و همین مسئله، سینمای او را به تئوری بینامتنیت پیوند می‌زند؛ نظریه‌ای که باید آن را یکی از مهم‌ترین اکتشافات ادبی قرن بیستم دانست که با متفکرانی چون میخائیل باختین و ژولیا کریستوا پدیدار شد و توسط ژرار ژنت به مرحله تکامل رسید و توانست با نفوذ در حوزه‌های مختلف هنر، از جمله سینما، جایگاه ویژه‌ای را برای خود کسب نماید. به‌عبارتی، هر یک از فیلم‌های او پیوند تنگاتنگی با مفهوم بینامتنیت دارد و اگر به صورت مجزا مورد مطالعه قرار گیرد، ساختار آن را به‌راحتی نمی‌توان درک کرد. مخاطب فیلم آلمودوار، با شناخت اشارات فیلم در شبکه‌ای از روابط بینامتنی درگیر می‌شود؛ بدین دلیل که فیلم، گونه‌های هنری مختلفی را در ذهن مخاطب خود تداعی می‌کند. اعتبار و انعطاف نظریه مذکور از یک‌سو و تعدد مراجع هنری و سینمایی در آثار آلمودوار از سوی دیگر، این امکان را فراهم می‌کند تا به خوانش بینامتنی آثار وی پرداخت که متأسفانه در تحقیقات آکادمیک ایران توجه چندانی به آن مبذول نشده است.

پژوهش حاضر با تکیه بر آرای ژرار ژنت[۲]، به بررسی پیوندهای متون سینمایی در فیلم‌های آلمودوار در گستره نظریه بینامتنیت پرداخته است. هدف اصلی، بررسی ارتباط متون نام‌برده در فیلم‌های آلمودوار است که روابط سینما- سینما را مورد مداقه قرار می‌دهد. پرسش اصلی این است که "چه ارتباطی میان متون سینمایی و فیلم‌های آلمودوار بر طبق نظریه بینامتنیت ژنت برقرار است"؟ برای پاسخ به این پرسش در ابتدا نظریه بینامتنیت تشریح و سپس به کاربست آن در فیلم‌های آلمودوار پرداخته شده است. تحقیق پیش رو به لحاظ هدف، توسعه‌ای و از نظر روش، توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. مطالعه سینمای این فیلمساز در چارچوب نظریه بینامتنیت که رویکرد اصلی این پژوهش است، تنها بخشی از امعان به ابعاد مکتوم فیلم‌های این کارگردان اسپانیایی است؛ لذا پژوهش در این خصوص امری بایسته به نظر می‌رسد.

پیشینه پژوهش

به‌طور مشخص در زمینه سینمای پدرو آلمودوار هیچ پژوهشی به زبان فارسی دیده نمی‌شود. بیات (۱۳۹۶) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان "تحلیل روانپویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار"، از منظر روان‌کاوانه به برخی از آثار این دو کارگردان پرداخته است. این تحقیق تنها مورد قابل‌ذکر است. آلینسون (۲۰۰۱) در کتاب "هزارتوی اسپانیایی: فیلم‌های پدرو آلمودوار"، وجوه گوناگون سینمای آلمودوار را شرح داده است. اپس و کاکودکی (۲۰۰۹) در کتاب "همه چیز درباره پدرو آلمودوار"، مجموعه مقالاتی را گردآوری کرده‌اند که به برخی از مهم‌ترین وجوه سینمای آلمودوار اشاره دارند. میرا (۲۰۱۳) در مقاله "یک زندگی، تخیل و دیگر چیزها: محدودیت‌ها و کاربردهای زندگی‌نامه در فیلم‌های آلمودوار" نیز به بررسی سینمای این فیلمساز اسپانیایی پرداخته است. اولکسیاک (۲۰۰۹) در پایان‌نامه ارشد خود تحت عنوان "بینامتنیت در سینمای پدرو آلمودوار"، سه فیلم عادات تاریک[۳]، آموزش بد[۴] و با او حرف بزن[۵] را از منظر بینامتنیت مورد بررسی قرار داده و روابط فیلم‌های مذکور را با متون مختلفی همچون روایت، مذهب، ژانر، فیلم و تئاتر تحلیل کرده است. فیلیپس (۲۰۱۰) در پایان‌نامه خود با نام "زمان، تاریخ و حافظه در سینمای پدرو آلمودوار"، بخش‌هایی را به این موضوع اختصاص داده است. در تمامی این پژوهش‌ها روابط بینامتنی به صورت کلی مورد بحث قرار گرفته‌اند؛ هیچ پژوهشی را نمی‌توان یافت که با تأسی از نظریه بینامتنیت ژنت و با تکیه بر مؤلفه‌های اصلی آن (نقل‌قول، ارجاع و تلمیح) به‌طور روشمند به واکاوی متون سینمایی در فیلم‌های آلمودوار بپردازد. این تحقیق ضمن بهره‌گیری از پژوهش‌های پیشین درصدد است تا به این امر نائل شود.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، در دسته توسعه‌ای قرار دارد و با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی با سایر متون بر مبنای نظریه بینامتنیت ژرار ژنت انجام گرفته است. فیلم‌های بلند آلمودوار که به لحاظ زمان ساخت مربوط به دهه ۱۹۸۰ میلادی به بعد هستند و آثار برجسته فیلمساز را شامل می‌شوند، به‌عنوان جامعه آماری انتخاب شده‌اند. گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از اسناد مکتوب (کتابخانه‌ای و اینترنتی) و مشاهده مستقیم انجام شده است.

ژرار ژنت و بینامتنیت[۶]

ژنت به‌عنوان محقق شهیر در حیطه ادبیات و هنر، پژوهش‌های جریان‌ساز و خطیری در حوزه‌های گوناگون از خود بر جای گذاشته است. مهم‌ترین موضوعی که مورد توجه ژنت قرار گرفت و باعث اشتهار او شد، ترامتنیت[۷] است که بینامتنیت به‌عنوان بخشی از آن انگاشته می‌شود. «ژنت اصطلاح ترامتنیت را به‌عنوان واژه‌ای عام‌تر از بینامتنیت پیشنهاد کرد. او پنج زیرواژه را فهرست کرده است: پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت، بینامتنیت و بیش‌متنیت» (چندلر، ۱۳۹۷: ۲۹۶). این اندیشمند با الهام گرفتن از نظریه‌های بینامتنیت تئوریسین‌های پیش از خود -از جمله ژولیا کریستوا به‌عنوان واضع این نظریه- جنبه‌های بدیعی به این مفهوم بخشید. «کریستوا واژه بینامتنیت را نخستین بار در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان "کلمه، گفتگو و رمان" استفاده کرد که در آن به تشریح آرای باختین پرداخته است» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۰۳). از نظر کریستوا هیچ متنی وجود ندارد، مگر اینکه از متون ماقبل خود استفاده کرده باشد. «فضای متنی فضایی چند صدایی است؛ یعنی صداهای متعددی را در بر می‌گیرد که به یک معنای واحد فروکاسته نمی‌شوند» (ملپس و ویک، ۱۳۹۴: ۲۰۹).

بینامتنیت ژنتی در یکی از رایج‌ترین تقسیم‌بندی‌ها بر اساس شاخص آشکارشدگی یا پنهان‌سازی، به دو دسته سترگ تقسیم می‌شود؛ ۱. بینامتنیت صریح و آشکار، ۲. بینامتنیت ضمنی و پنهان. در بینامتنیت صریح و آشکار می‌توان عنصر بینامتنی به عاریت گرفته‌شده را به سهولت شناسایی کرد، درصورتی‌که در بینامتنیت ضمنی و پنهان چنین چیزی نیست. «در بینامتنیت ضمنی، عنصر مشترک و هم‌حضور به‌روشنی و صراحت بیان نشده است و نمی‌توان به‌راحتی متوجه روابط هم‌حضوری دو متن شد. بنابراین برای شناخت عناصر هم‌حضور باید تخصص داشت و سعی و تلاش کرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۸). تخصص داشتن و ردیابی عنصر بینامتنی در اینجا حائز اهمیت است تا بتوان ارتباط میان‌متنی متون را بازشناخت که این منوط به آشنایی و تسلط خواننده با متون مختلف است. «در اینجا ما با چیزی مواجه هستیم که یولس آن را آمادگی ذهنی می‌نامد» (نیکویی، ۱۳۹۵: ۱۲۳). بدین رو ذهن مخاطب هر چه آماده‌تر و آگاه‌تر باشد، تشخیص بینامتنیت برای او آسان‌تر خواهد بود. ژنت درباره دو گونه بینامتنیت و فرامتنیت، پژوهشی را به‌طور اختصاصی و مشخص انجام نداده، ولی در کتاب "الواح بازنوشتنی"، به‌طور مختصر به این دو گونه اشاره کرده است. انواع بینامتنیت ژنتی بر اساس رابطه هم‌حضوری به چهار گونه قابل تفکیک است؛ ۱. نقل‌قول[۸]، ۲. ارجاع[۹]، ۳. سرقت[۱۰] و ۴. تلمیح[۱۱] (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۴۰).

نقل‌قول

نقل‌قول در بینامتنیت ژنتی از اهمیت وافری برخوردار است؛ زیرا موجب پیوند زدن متون مختلف با یکدیگر می‌شود و این هم‌حضوری رابطه‌ای خاص را میان متون برقرار می‌کند. در این حالت، مؤلف متن "ب" بدون هیچ‌گونه قصد سرقت یا پنهان‌کاری بخشی از متن "الف" را در متن خود لحاظ می‌کند. ژنت درباره نقل‌قول می‌نویسد «نقل‌قول صریح‌ترین و واضح‌ترین شکل بینامتنیت (بدون گیومه و ارجاع) است» (Genette, 1997: 1). بنابراین حضور عیان و بی‌پرده یک متن در متن دیگر نقل‌قول محسوب می‌شود که به‌عبارتی، رسمی‌ترین گونه بینامتنیت در این نظریه است.

ارجاع

ارجاع، یکی دیگر از اقسام بینامتنیت صریح محسوب می‌شود. در این حالت، بخش‌هایی از یک متن به صورت عینی و مادی در متن دیگر بیان نمی‌شوند، بلکه به آن ارجاع داده می‌شوند. «در ارجاع برخلاف نقل‌قول و به نوع دیگر برخلاف سرقت و دستبرد، متن ارجاع‌شونده نخست را مورد هدف قرار نمی‌دهد، بلکه پیرامتن ارجاع‌شونده نخست را مورد توجه قرار می‌دهد. این پیرامتن‌ها به‌ویژه با نام مؤلف و یا نام اثر همراه است» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۴۵). بدین‌جهت در نظام ارجاعی، مخاطب نقش پویاتری دارد و او است که تشخیص می‌دهد به متن اصلی برگردد و یا به متن حاضر بسنده کند. ارجاع را می‌توان به سه گونه منفک کرد؛ ارجاع درون‌متنی، بینامتنی و برون‌متنی. ارجاع درون‌متنی یعنی ارجاعی که مرجع آن در درون خود متن قرار دارد؛ یا به شکل ضمایر و اشکال دیگر مانند روایت‌های خرد صورت می‌گیرد...در نوع دیگری در ارجاع درون‌متنی بر روابط محتوایی یا روایی تأکید می‌شود. به‌عنوان مثال، در مثنوی مولوی برخی از داستان‌ها به برخی دیگر ارجاع می‌دهند. ارجاع بینامتنی که از جهاتی مهم‌تر نیز تلقی می‌شود، یعنی ارجاع یک متن به متنی دیگر؛ بدین گونه است که مرجع متن "الف" در متن "ب" قرار دارد. این ارجاع به دو زیرگونه بینامؤلفی و درون‌مؤلفی تقسیم می‌شود. بیشتر ارجاعات مورد توجه بینامتنیت بینامؤلفی هستند؛ یعنی دو متن "الف" و "ب" به دو نویسنده متفاوت تعلق دارند. البته در مواردی هم ارجاعات بینامتنی از یک نویسنده واحد صورت می‌گیرند و در این صورت، بینامتنی درون‌مؤلفی خواهد بود (همان: ۵۰ و ۵۱).

ارجاع بینامتنی همچنین می‌تواند به دو صورت درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای باشد. در ارجاع درون‌نشانه‌ای، دو نظام نشانه‌ای مبدأ و مقصد یکی هستند؛ به‌عنوان مثال، ارجاع یک متن فیلمیک به متن فیلمیک دیگر. از سوی دیگر در ارجاع بینانشانه‌ای، با دو نظام نشانه‌ای متفاوت روبه‌رو هستیم؛ به‌عنوان مثال، ارجاع یک فیلم به یک نقاشی. ارجاع برون‌متنی نیز نوعی ارجاع محسوب می‌شود که همان‌گونه که از عنوان آن پیدا است، به مسائل و موارد خارج از متن (مسائل طبیعی، سیاسی، اجتماعی و ...) ارجاع می‌دهد. «این شکل از ارجاع هنگامی انجام می‌گیرد که مرجع ارجاع توسط مخاطبان شناخته شده باشد» (همان: ۵۲). از این‌رو، ارجاع یکی از ابعاد مهم بینامتنیت از منظر ژنت محسوب می‌شود که می‌تواند به دلایل گوناگونی همچون؛ زیبایی‌شناسی، مشروعیت‌بخشی به متن، جهت‌گیری و ... مورد استفاده قرار گیرد.

تلمیح

یکی از متفاوت‌ترین و ضمنی‌ترین گونه‌های بینامتنیت ژنتی، تلمیح است؛ زیرا بخش‌هایی از متن نخست چنان در متن جدید آمیخته شده‌اند که تمیز دادن و تشخیص آن دشوار می‌شود. ژنت در خصوص تلمیح می‌گوید: «تلمیح غیرصریح‌ترین شکل بینامتنیت است؛ یعنی سخنی که نیاز به فراست و تیزهوشی فراوانی دارد تا ارتباط میان متن نخست و متن جدید که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن بازمی‌گرداند، دریافت شود» (Genette, 1997: 2). سؤالی که ممکن است در رابطه با نظریه بینامتنیت به ذهن متبادر شود، این است که مرز بین بینامتنیت و تقلید یا تلمیح چیست؟ در این زمینه، لوران ژنی پیشنهاد می‌کند که بینامتنیت به معنی واقعی کلمه را از تلمیح متمایز کنیم. «در مورد دوم بخشی از متن پیشین، بدون در نظر گرفتن معنای آن، در متن حاضر تکرار می‌شود، اما در مورد اول، ساختاری کلی و الگویی از متون پیشین مورد اشاره قرار گرفته و یا در جایی دیگر به‌کار می‌رود» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۹۴).

ابوت نیز در این زمینه نگرشی همچون ژنی دارد؛ او نیز بیان داشته است که امری واضح است که تمامی روایت‌ها (متون) درست مثل تمام آثار هنری دیگر از ژانرهای از پیش موجود بهره می‌برند و از متون ماقبل خود تقلید می‌کنند یا تلمیحی به آنها دارند. «اما دو اصطلاح تقلید و تلمیح باعث می‌شوند که توجه از شبکه بینامتنی که مولد روایت و تأثیرات آن است به سوی روایت کاملاً شخصی و منحصربه‌فردی جلب شود که نویسنده‌اش آن را با انتخاب‌هایی چیره‌دستانه پدید آورده است» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۸۷). از این‌رو می‌توان گفت که در تلمیح، سطوح بینامتنی مختلف در هم تنیده می‌شوند و همین امر، کار محقق و پژوهشگر را تا حدودی دشوار می‌سازد.

نقل‌قول در فیلم‌های آلمودوار

سینما علاوه بر وجه کلامی بر وجه تصویری نیز استوار است و نقل‌قول‌های سینمایی در این رسانه از اهمیت زیادی برخوردار هستند. «عبارت نقل‌قول سینمایی حاصل سبک و سیاق سینمایی موج نوی فرانسه و نظریه‌پردازان معاصری مانند کریستین متز بود. دو شاخصه مهم از دل این مباحث درباره متنیت ظهور کرد: ایده کپی دقیق متن و افزودن آن به متنی دیگر» (Herrera, 2013: 346). نقل‌قول‌ها در فیلم‌های آلمودوار را می‌توان به دو دسته سینمایی و غیرسینمایی تفکیک نمود که با توجه به رویکرد این پژوهش، موارد سینمایی مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

نقل‌قول‌های سینمایی

نقل‌قول‌های کلامی در فیلم‌های آلمودوار به‌ندرت یافت می‌شوند؛ به‌عنوان نمونه در فیلم "چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟"[۱۲] (۱۹۸۴) شخصیت پروفسور به همسر خود می‌گوید ترومن کاپوتی گفته است که "خدمتکاران الهام‌بخش نویسندگان هستند" که مصداق بارزی از یک نقل‌قول کلامی تلقی می‌شود، اما آن چیزی که در سینمای آلمودوار واجد اهمیت است، نقل‌قول‌های سینمایی هستند. نقل‌قول‌های تصویری (سینمایی) را باید یکی از مهم‌ترین شیوه‌های نقل‌قول ژنتی در سینما محسوب کرد که در آثار آلمودوار جایگاه به‌سزایی دارند؛ این نقل‌قول‌ها را می‌توان دارای ماهیت پست‌مدرنیستی نیز دانست. «در سینمای پست‌مدرن، تصاویر و یا بخش‌هایی از سکانس‌هایی که در فیلم‌های پیشین موجود است، دوباره دست‌چین می‌شوند...یک فیلم می‌تواند از تصاویر (و حتی صداهای از پیش موجود) ساخته شده باشد» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۴۲). البته شایان ذکر است که نقل‌قول لزوماً مختص سینمای پست‌مدرنیستی نیست و در طول تاریخ سینما همواره فیلم‌هایی ساخته شده‌اند که دارای چنین رویکردی هستند. «نقل‌قول می‌تواند به صورت گنجاندن قطعات کلاسیک در فیلم وارد آثار شود...فیلم‌هایی مانند عموی آمریکایی من، مرد مرده شال نمی‌پوشد و زلیگ، استفاده از سکانس‌های فیلم‌های از پیش موجود را به یک اصل ساختاری تبدیل می‌کنند» (استم، ۱۳۹۳: ۲۴۷).

آلمودوار به‌عنوان یک هنرمند پست‌مدرنیستی با لحاظ کردن این نقل‌قول‌ها، اثری پیوندی (هیبریدی) می‌آفریند. «هنرمند پست‌مدرن با این کار، صبغه‌ای التقاطی به هنرش

می‌بخشد» (پاینده، ۱۳۹۹: ۲۱۰). این فیلمساز اسپانیایی با گنجاندن بخش‌هایی از فیلم‌های تاریخ سینما در اکثر آثار خود، به مثابه پاره‌متن‌هایی از متون دیگر، نقل‌قول سینمایی خلق کرده است؛ به‌عنوان نمونه در فیلم "ماتادور"[۱۳] (۱۹۸۶)، کاراکتر زن بعد از اینکه وارد سینما می‌شود و از کنار پوستر فیلم در حال اکران؛ جدال در آفتاب (۱۹۴۶) عبور می‌کند، بخش‌هایی از این فیلم عیناً در فیلم آلمودوار نمایش داده می‌شوند. از این فیلم‌ها تحت عنوان فیلم‌های بزرگداشت نیز یاد می‌کنند؛ «فیلم‌هایی که به ستایش از یک فیلم یا یک گونه سینمایی می‌پردازند، اعم از اینکه بازسازی کامل آن باشند یا تنها به بخشی از آن اشاره کنند» (دیک، ۱۳۹۱: ۲۴۷). این نقل‌قول‌های سینمایی اساساً نشأت‌گرفته از میل و اشتیاق فیلمساز به سینما که اصطلاحاً سینه‌فیلیا نامیده می‌شود، هستند. نوعی تماشاگر خاص و شیفته سینما که آلمودوار نیز خود را متعلق به همین دسته می‌داند. «تأکید بر تصویر- لحظه تکه‌تکه، یا پاره‌پاره، یادآور این نکته است که فیلم‌ها خود از تکه‌ها و پاره ساخته شده‌اند... با فتیشیزه کردن بعضی نماهای خاص یا برخی کنش‌های خاص در درون نماها، فرد سینه‌فیل کیفیت پاره‌پارهٔ همه فیلم‌ها را به ما یادآور می‌شود» (کیتلی، ۱۳۹۶: ۷۲). نکته‌ای که کیتلی اشاره می‌کند، به‌عبارتی همان تسلط روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار است. نقل‌قول‌هایی از ولگرد (۱۹۵۱) در کیکا[۱۴] (۱۹۹۳)، از جنایت‌های دلاکروز (۱۹۵۵) در جسم زنده[۱۵] (۱۹۹۷)، از همه چیز درباره ایو (۱۹۵۰) در همه چیز درباره مادرم[۱۶] (۱۹۹۹)، از بلیسما (۱۹۵۱) در بازگشت[۱۷] (۲۰۰۶) و از سفر به ایتالیا (۱۹۵۴) در آغوش‌های گسسته[۱۸] (۲۰۰۹)، تنها مواردی از نقل‌قول‌های سینمایی فیلم‌های آلمودوار محسوب می‌شوند (جدول ۱). آلمودوار در سال ۲۰۰۹ مجدد بر این ادعای خود صحه گذاشت و عنوان داشت که «استفاده وی از تصاویر فیلم‌های دیگر کارگردانان حرکتی حساب‌شده بوده و باظرافت در فیلمنامه آثارش ادغام شده است. این رویکرد آلمودوار نماد عشق فیلمساز به سینما است و آلمودوار با این کار در مسیر سنت فیلم‌درفیلم قدم برمی‌دارد» (Herrera, 2013:

جدول ۱. نقل‌قول‌های استخراج‌شده سینمایی فیلم‌های آلمودوار

نام فیلم	نقل‌قول سینمایی (تصویری)
هزارتوی اشتیاق (۱۹۸۲)	سریع زندگی کن، جوان بمیر (۱۹۵۸)
چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟ (۱۹۸۴)	شکوه علفزار (۱۹۶۱)
ماتادور (۱۹۸۶)	جدال در آفتاب (۱۹۴۶)
	خون و بند سیاه (۱۹۶۴)
	ماه خونین (۱۹۸۱)
زنان در آستانه فروپاشی عصبی[۱۹] (۱۹۸۸)	جانی گیتار (۱۹۵۴)
مرا ببند! (۱۹۸۹)	شب مردگان زنده (۱۹۶۸)
کیکا (۱۹۹۳)	ولگرد (۱۹۵۱)
جسم زنده (۱۹۹۷)	جنایت‌های دلاکروز (۱۹۵۵)
همه چیز درباره مادرم (۱۹۹۹)	همه چیز درباره ایو (۱۹۵۰)
آموزش بد[۲۰] (۲۰۰۴)	آن زن (۱۹۶۹)
بازگشت (۲۰۰۶)	زیبا (۱۹۵۱)
آغوش‌های گسسته (۲۰۰۹)	سفر به ایتالیا (۱۹۵۴)
پوستی که در آن زندگی می‌کنم[۲۱] (۲۰۱۱)	عنکبوت، بانو و نارنگی (۲۰۰۸)
رنج و افتخار (۲۰۱۹)	نیاگارا (۱۹۵۳)
	شکوه علفزار (۱۹۶۱)
	دختر مقدس (۲۰۰۴)

(نگارندگان)

(345. این نقل‌قول‌ها، تنها به روابط ساده بینامتنی اشاره نمی‌کنند، بلکه بر کنش شخصیت‌های فیلم نیز اثرگذار هستند. به‌عنوان مثال در فیلم ماتادور، سکانس اول فیلم شامل نقل‌قول‌هایی از فیلم‌های خون و یخ سیاه (۱۹۶۴) و ماه خونین (۱۹۸۱) می‌شود. این صحنه‌های مونتاژشده، که کاراکتر دیه‌گو مشغول دیدن آنها است، میل او به مرگ و خشونت را نشان می‌دهند. در واقع، نقل‌قول‌های سینمایی در این فیلم‌ها، جنایاتی که دیه‌گو بعدها مرتکب می‌شود را به نمایش می‌گذارند. مثالی دیگر وقتی تونی و مادربزرگ (شخصیت‌های فیلم چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟) در حال تماشای فیلم شکوه علفزار (۱۹۶۱) هستند، تصمیم می‌گیرند که از زندگی شهری دست کشیده و به روستا بازگردند. این نوع نقل‌قول‌های بینامتنی غالباً در روایت ادغام می‌شوند و گاهی حتی بخش اصلی پیرنگ را تشکیل می‌دهند. به‌عنوان نمونه، استفاده آلمودوار از درون‌مایه فیلم ولگرد (۱۹۵۱) در کیکا مثال خوبی برای این مورد است. در یکی از سکانس‌های فیلم کیکا، رامون را مشغول تماشای فیلم ولگرد می‌بینیم؛ سکانسی از فیلم که در آن یک پلیس به خود شلیک می‌کند تا قتلی را که مرتکب شده، به‌عنوان دفاع از خود وانمود کند. رامون با دیدن این صحنه، به حقیقت قتل مادر به دست ناپدری خود پی می‌برد. تصور رامون از صحنه قتل مادر خود به صورت سیاه و سفید بازنمایی شده است تا با تصاویر فیلم سیاه و سفید ولگرد همخوانی داشته باشد. «وضوح بینامتنیت در روایت و فیلم‌های آلمودوار بیانگر این نکته است که آلمودوار، برخلاف بسیاری از کارگردان‌های اروپایی، علاقه زیادی به اقتباس از سینمای هالیوود دارد. برای آلمودوار، فیلم‌ها، بازیگران و نمادهای هالیوودی منبع الهام مهمی به‌شمار می‌آیند» (Allinson, 2001: 157). خود فیلمساز این موارد را بیشتر سرقت می‌داند تا نقل‌قول. او در این زمینه بیان داشته است که «وقتی فیلمی در فیلم من ظاهر می‌شود، ادای احترام نیست، دزدی است. من آن را می‌دزدم و بخشی از داستانی که نوشته‌ام قرار می‌دهم، به همین دلیل است که به صورت فعال عمل می‌کند، در حالی که ادای احترام همیشه به چیزی منفعل پاسخ می‌دهد» (Philips, 2010: 59).

ارجاع در فیلم‌های آلمودوار

فیلم به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های هنری، پتانسیل زیادی برای ارجاع دارد. این شاخه از بینامتنیت نیز در آثار آلمودوار از اهمیت بالایی برخوردار است. در ادامه به تشریح این ارجاعات پرداخته خواهد شد.

ارجاعات درون‌متنی

این نوع ارجاع را می‌توان به‌طور کلی در تمامی فیلم‌های داستانی مشاهده نمود؛ بدین دلیل که در تمامی این آثار مجموعه سکانس‌ها دارای تداوم معنایی و روایی هستند و معنای هر سکانس می‌تواند به سکانس‌های پیش از خود ارجاع دهد. «آشکار است که روایت ممکن است به خودش یا به برخی از اجزایش ارجاع بدهد؛ اجزایی که آن روایت را تشکیل داده‌اند و آن را انتقال می‌دهند» (پرینس، ۱۳۹۵: ۱۲۲). پیرنگ فیلم، شخصیت‌ها، روایت‌ها و خرده‌روایت‌ها در یک فیلم داستانی اساساً با هم همبستگی معنایی دارند و هر کدام از حالات می‌توانند به مواردی در درون متن سینمایی ارجاع دهند.

ارجاعات بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار

ارجاعات بینامتنی از دسته بینامؤلفی، مهم‌ترین گونه ارجاع در سینمای آلمودوار را به خود اختصاص می‌دهند؛ او با انواع ارجاعات ژنتی در فیلم‌های خود، به بسیاری از متون مهم سینمایی اشاره می‌کند. «پدرو آلمودوار در تمام فیلم‌هایش، از طرق مختلف، ارجاعات زیادی را اعمال می‌کند که از بخش‌های مختلف فرهنگ مدرن می‌آیند؛ به همین دلیل است که در سینمای او ارجاعاتی به نمایش‌نامه‌ها، سینما، تلویزیون و سریال‌های آمریکایی لاتین مشاهده می‌شود» (Oleksiak, 2009: 8). به‌تعبیری، ارجاعات سینمای آلمودوار با شبکه‌ای از متون متنوع پیوندی دوسویه دارند. این دسته از ارجاعات در سینمای کارگردان به شیوه‌های گوناگونی اجرا می‌شود. نام بردن از مؤلف متن، عنوان متن و پیرامتن‌های سینمایی (نظیر پوستر، عکس و ...)، از جمله شیوه‌های آلمودوار به منظور ارجاع به متون دیگر است که مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

مؤلف متن

شیفتگی آلمودوار به ادبیات، امری است که در فیلم‌های او همیشه بازتاب داشته است. «من عاشق ادبیات بودم و همه نوع داستان می‌نوشتم و فکر می‌کردم زندگی‌ام را کاملاً وقف نوشتن خواهم کرد تا اینکه دوربین سوپر ۸ را کشف کردم» (Zurian, 2009: 413). این اشتیاق به ادبیات را می‌توان در وجوه مختلف سینمای آلمودوار مشاهده کرد؛ او علاوه بر اینکه برخی از مهم‌ترین فیلم‌های خود را از آثار ادبی اقتباس کرده است (زنان در آستانه فروپاشی عصبی، پوستی که در آن زندگی می‌کنم، خولیتا)، پاره‌ای از شخصیت‌های فیلم‌های او نیز پیوندی با ادبیات دارند. «آلمودوار از همان ابتدا فیلم‌هایش را پر از شخصیت‌هایی کرده بود که به‌نوعی با نویسندگی مرتبط

هستند» (Ibid: 418). به‌عنوان نمونه، شخصیت اصلی فیلم گل راز من[۲۲] (۱۹۹۵)، نویسنده‌ای با نام مستعار است، یا در فیلم خولیتا (۲۰۱۶)، کاراکتر نقش اول دلبستگی زیادی به کتاب و کتابخوانی دارد. کاراکترهای اصلی در فیلم آموزش بد (۲۰۰۴) و رنج و افتخار (۲۰۱۹)، نویسنده و کارگردان هستند. برخی از ارجاعات در فیلم‌های آلمودوار با آوردن اسامی مؤلف اثر که عمدتاً هم نویسندگان و شاعران هستند، رقم می‌خورد. در واقع در این حالت همان‌گونه که قبلاً هم ذکر شد، عین متن حضور ندارد، بلکه با ذکر مؤلف اثر، به متن ارجاع داده می‌شود. ترومن کاپوتی، ژان کوکتو، ایبسن، شکسپیر، چخوف، بالزاک، بایرون و گوته، از جمله مؤلفینی هستند که به اسامی آنها در فیلم‌های آلمودوار ارجاع داده می‌شود (جدول ۲). «نام مؤلف از این جهت دارای ارزش پیرامتنی است که می‌تواند در تبلیغ و گیرایی مخاطبان، نقش بسیاری مهمی ایفا کند» (نامور مطلق، ۱۴۰۱: ۳۱۵).

این دسته از ارجاعات در دسته بینانشانه‌ای قرار می‌گیرند، بدین دلیل که ارجاع بین دو نظام نشانه‌ای متفاوت صورت می‌گیرد؛ نظام نشانه‌ای ادبیات و نظام نشانه‌ای سینما. البته در برخی موارد نام بردن از عنوان مؤلف می‌تواند در سیستم درون‌نشانه‌ای باشد؛ مثلاً در فیلم گل راز من (۱۹۹۵)، شخصیت آنخل (با بازی خوان اچانو) به لئو (با بازی ماریسا پاردس) می‌گوید: "این وضعیت من رو یاد فیلم آپارتمان بیلی وایلدر میندازه". در واقع در اینجا ارجاع درون‌نشانه‌ای با ذکر هم‌زمان نام مؤلف متن و عنوان متن همراه است که در بخش بعدی به آن پرداخته خواهد شد.

عنوان متن

با اینکه آلمودوار تحصیلات آکادمیک سینما ندارد، ولی دانش او در حوزه کاری وی از او کارگردانی حاذق ساخته است. وی بخش زیادی از این دانش را مدیون مطالعه متون مختلف سینمایی است. «سبک آلمودوار علاوه بر اینکه ریشه در فرهنگ اسپانیا دارد، واجد عناصری از هالیوود، سینمای اروپا، مؤلفه‌هایی از فیلم نوآر، ملودرام، نئورئالیسم ایتالیایی، سبک بین‌المللی و سبک خود فیلمساز است» (Oleksiak, 2009: 9). بسیاری از ارجاعات سینمایی فیلم‌های آلمودوار از همین آثار سرچشمه گرفته‌اند. به‌عنوان نمونه، فیلم همه چیز درباره مادرم که ارجاع به فیلم همه چیز درباره ایو دارد. «همه چیز درباره مادرم سطوح مختلفی دارد که یکی از این سطوح، جنبه متن در متن آن است. در جهانی که همه چیز درباره مادرم تصویر می‌کند، فیلم و نمایش اهمیتی بیش از آدم‌ها دارند» (دیک، ۱۳۹۱: ۴۵). آلمودوار در بیشتر آثار خود با آوردن عنوان متن که عمدتاً هم متون سینمایی هستند، اقدام به اعمال ارجاع بینامؤلفی درون‌نشانه‌ای کرده است. به‌عنوان مثال، هنگامی که کشیش عاشق‌پیشه در فیلم عادات تاریک (۱۹۸۳) از یک راهبه می‌خواهد که با او فیلم هالیوودی بانوی زیبای من (۱۹۶۴) را تماشا کند، یا زمانی که شخصیت ساکسیلا در فیلم هزارتوی اشتیاق به معشوقه خود می‌گوید: "باید همین‌جا با من باشی، مثل فیلم امانوئل" به یک فیلم فرانسوی ساخته ژوست ژکین ارجاع می‌دهد. ارجاعات درون‌نشانه‌ای سینمای آلمودوار با استفاده از عناوین متون سینمایی در فیلم همه چیز درباره مادرم، آموزش بد و آغوش‌های گسسته، بیش از فیلم‌های دیگر این فیلمساز هستند. مرد فیل‌نما (۱۹۸۰)، چگونه با یک میلیونر ازدواج کنیم (۱۹۵۳) و همه چیز درباره ایو، فیلم‌هایی هستند که آلمودوار در همه چیز درباره مادرم با ذکر عنوان فیلم به آنها ارجاع می‌دهد (جدول ۳).

در آغوش‌های گسسته نیز ارجاعاتی با چنین شیوه‌ای مشاهده می‌شوند؛ برای نمونه، متئو بلانکو (با بازی لوئیس امار)

جدول ۲. ارجاع بینامتنی به واسطه نام مؤلفین متن

شیوه ارجاعی	نام فیلم	عنوان	نوع ارجاع
نام مؤلف متن	چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟	ترومن کاپوتی- ایبسن- بایرون- گوته- بالزاک	بینانشانه‌ای
	گل راز من	ترومن کاپوتی	بینانشانه‌ای
		بیلی وایلدر	درون‌نشانه‌ای
	همه چیز درباره مادرم	مارک شاگال	بینانشانه‌ای
	خولیتا	پاتریشیا های‌اسمیت	بینانشانه‌ای
	رنج و افتخار	کوکتو- شکسپیر- چخوف- لورکا	بینانشانه‌ای

(نگارندگان)

در سکانسی از فیلم می‌گوید: "ارنستو و دوربینش... تو منو یاد چشم‌چران میندازی". چشم‌چران (۱۹۶۰)، یکی از آثار مطرح تاریخ سینمای انگلستان است. داستان این فیلم درباره فردی است که در یک استودیوی فیلمسازی کار می‌کند و مبتلا به ناهنجاری روانی چشم‌چرانی است؛ او بعد از فیلم‌برداری از سوژه‌های خود، آنها را به قتل می‌رساند. آسانسوری به سوی مرگ (۱۹۵۸) و فانی و الکساندر (۱۹۸۰)، از دیگر متونی هستند که در این فیلم به آنها ارجاع داده می‌شود. همچنین، فیلم‌های دوتا برای جاده (۱۹۶۷)، صبحانه در تیفانی (۱۹۶۱) و دو نفر با هم تاختند (۱۹۶۱)، از ارجاعات درون‌نشانه‌ای آموزش بد به‌شمار می‌آیند. البته در این حالت نیز مانند بخش قبل، ارجاع بینامؤلفی ممکن است بینانشانه‌ای باشد. به‌عنوان نمونه در فیلم قانون اشتیاق[۲۳] (۱۹۸۷) در سکانسی، یکی از تماشاگران فیلم از کارگردان می‌پرسد: "صدای انسانی را شما کارگردانی می‌کنید؟" صدای انسانی، یکی از نمایش‌نامه‌های معروف ژان کوکتو است که فیلمساز با قید نام آن در فیلم خود به این متن ارجاع داده است.

پیرامتن‌های سینمایی

یکی دیگر از شیوه‌های ارجاع در فیلم‌های آلمودوار، نمایش پیرامتن‌های یک متن است؛ پیرامتن «شامل همه مواردی است که هرگز به‌طور مشخص، به متن یک اثر تعلق ندارد، اما در ارائه یک متن از راه شکل دادنش در قالب یک اثر تأثیر به‌سزایی دارد» (Genette, 1988: 63). مواردی مشتمل بر پوستر فیلم، عکس فیلم و ...، پیرامتن‌های سینمایی به‌حساب می‌آیند که آلمودوار به واسطه آنها ارجاعات خود را پدید می‌آورد. در این وضعیت نیز مانند حالات قبل گاهی این ارجاعات واجد مفهوم خاصی نیستند و به‌تنهایی ارجاعاتی

جدول ۳. ارجاع بینامتنی به واسطه عناوین متن

شیوه ارجاعی	نام فیلم	عنوان	نوع ارجاع
عنوان متن	هزارتوی اشتیاق	امانوئل (۱۹۷۴)	درون‌نشانه‌ای
	عادات تاریک	بانوی زیبای من (۱۹۶۴)	درون‌نشانه‌ای
	قانون اشتیاق	صدای انسانی (نمایش‌نامه)	بینانشانه‌ای
	کفش پاشنه‌بلند	سونات پاییزی (۱۹۷۸)	درون‌نشانه‌ای
	گل راز من	کازابلانکا (۱۹۴۲)	درون‌نشانه‌ای
		آپارتمان (۱۹۶۰)	درون‌نشانه‌ای
	همه چیز درباره مادرم	مرد فیل‌نما (۱۹۸۰)	درون‌نشانه‌ای
		چگونه با یک میلیونر ازدواج کنیم (۱۹۵۳)	درون‌نشانه‌ای
		همه چیز درباره ایو (۱۹۵۰)	درون‌نشانه‌ای
		اتوبوسی به نام هوس (نمایش‌نامه)	بینانشانه‌ای
	آموزش بد	دوتا برای جاده (۱۹۶۷)	درون‌نشانه‌ای
		صبحانه در تیفانی (۱۹۶۱)	درون‌نشانه‌ای
		دو نفر با هم تاختند (۱۹۶۱)	درون‌نشانه‌ای
	آغوش‌های گسسته	آسانسوری به سوی مرگ (۱۹۵۸)	درون‌نشانه‌ای
		چشم‌چران (۱۹۶۰)	درون‌نشانه‌ای
		فانی و الکساندر (۱۹۸۰)	درون‌نشانه‌ای
	پوستی که در آن زندگی می‌کنم	ورا کروز (۱۹۵۴)	درون‌نشانه‌ای
	رنج و افتخار	زیبای لاقید (نمایش‌نامه)	بینانشانه‌ای

(نگارندگان)

ساده قلمداد می‌شوند که البته از علاقه بسیار آلمودوار به سینما پدید می‌آیند. به‌عنوان مثال، بازنمایی مکان سینما و فیلم دیدن و به تبع آن نمایش تصاویر پوسترها، کاورها و عکس‌های فیلم، در آثار فیلمساز از اهمیت بالایی برخوردار است. مثلاً در فیلم خولیتا[۲۴]، کاراکتر اصلی برای رهایی از مشکلات خود، هنگامی که برای دیدن فیلم به سینما می‌رود، پوستر فیلم‌های جدایی نادر از سیمین (۲۰۱۱)، استخوان زمستان (۲۰۱۰)، سزار باید بمیرد (۲۰۱۱)، اسکله (۲۰۱۱)، پناه بگیر (۲۰۱۱) و ملانکولیا (۲۰۱۱) در تصویر به‌وضوح دیده می‌شوند. اما در پاره‌ای حالات این ارجاعات وضعیتی استعاری دارند؛ همان‌گونه که پیش‌تر هم به آن اشاره شد، در نقل‌قول‌های سینمایی آلمودوار چنین رویکردی مشاهده شده است. این استعاره‌ها که در قالب تصاویر نمایش داده می‌شوند، معنای دوگانه دارند و برای یافتن معنی اصلی باید به قاب‌بندی، نورپردازی، صدا و علی‌الخصوص تدوین و رویدادهای فیلم توجه داشت. برای نمونه، به سکانسی از فیلم آموزش بد می‌توان اشاره نمود؛ برنگوئر (لوئیس امار) با همدستی خوآن (با بازی گائل گارسیا برنال) پس از اینکه ایگناسیو (فرانسیسکو بویرا) را به قتل می‌رسانند، به سینما می‌روند. برنگوئر هنگام خروج از سینما به خوآن می‌گوید: "انگار همه فیلم‌ها دارن درباره ما حرف می‌زنن". در همان هنگام، دوربین پوستر سه فیلم شرارت بشری (۱۹۳۸)، غرامت مضاعف (۱۹۴۴) و زن بالغ (۱۹۵۵) را به تصویر می‌کشد (تصویر ۱). هر سه فیلم از آثار مطرح فیلم نوآر در تاریخ سینما محسوب می‌شوند؛ فیلم‌هایی که قتل یکی از زوجین توسط معشوقه آنها و پایان غم‌انگیز، وجه اشتراک آنها است. داستان این فیلم‌ها به‌نوعی ارجاع استعاری به ارتباط برنگوئر و خوآن دارد؛ سرانجامی درام که انتظار این شخصیت‌ها را می‌کشد.

مثال دیگر از کارکرد استعاری این دسته از ارجاعات، فیلم مرا ببند![۲۵] (۱۹۸۹) است. داستان این فیلم درباره پسری با مشکلات روانی است که هنرپیشه‌ای را به گروگان می‌گیرد که به‌تازگی برای ایفای نقش اول در یک فیلم انتخاب شده است. عوامل فیلم از ناپدید شدن او نگران شده و همه به دنبال او می‌گردند. در سکانسی از این فیلم در اتاق تدوین، پوستر فیلم هجوم ربایندگان جسم (۱۹۵۶) مشاهده می‌شود. داستان این فیلم در رابطه با هجوم گونه‌ای از موجودات فرا طبیعی به سیاره زمین است که به جسم انسان‌ها حمله کرده و آنها را به‌نوعی می‌ربایند. در اینجا نیز نوعی ارجاع استعاری دیده می‌شود که بین دو روایت فیلم ارتباط برقرار می‌کند. این دسته از ارجاعات فیلمساز نیز در زمره ارجاعات بینامؤلفی درون‌نشانه‌ای قرار می‌گیرند.

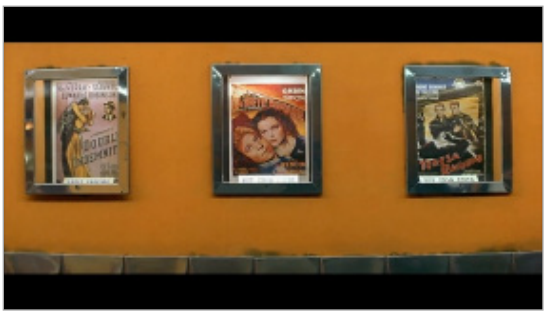
در برخی موارد این ارجاعات به‌طور خلاقانه‌ای توسط کارگردان به‌کار گرفته می‌شوند. به‌عنوان نمونه در فیلم با او حرف بزن[۲۶] (۲۰۰۲) در نمایی از فیلم، کتاب شب شکارچی اثر دیویس گراب را می‌بینیم که چهره رابرت میچم (بازیگر) بر روی آن نقش بسته است. این رمان در سال ۱۹۵۵ به کارگردانی چارلز لافتون و با بازی رابرت میچم مورد اقتباس قرار گرفت. می‌توان گفت که آلمودوار در این نما هم ارجاع بین‌نشانه‌ای و هم ارجاع درون‌نشانه‌ای ایجاد کرده است؛ از طرفی هم به ادبیات و رمان اشاره کرده و از سوی دیگر با نمایش تصویر رابرت میچم در جلد کتاب، به اثر اقتباسی این فیلم ارجاع داده است. در جدول ۴، ارجاعات بینامتنی به واسطه پیرامتن‌های سینمایی آورده شده‌اند.

ارجاع درون‌مؤلفی در فیلم‌های آلمودوار

از نکات جالب توجه در فیلم‌های آلمودوار، ارجاع درون‌مؤلفی یا همان ارجاع به آثار خود است که تماماً از نوع درون‌نشانه‌ای هستند. این نوع از ارجاع در فیلم‌های اولیه او نیز قابل ردیابی است؛ به‌عنوان مثال در فیلم هزارتوی اشتیاق -از نخستین ساخته‌های فیلمساز- در نمایی عکسی از فیلم پپی، لوسی، بوم[۲۷] (۱۹۸۰) در فیلم قابل مشاهده است. از دیگر ارجاعات درون‌مؤلفی می‌توان به فیلم آموزش بد اشاره نمود؛ در ابتدای فیلم، پوستری از یک فیلم ساختگی به نام روح مادربزرگ[۲۸] روی دیوار در دفتر کار انریکه به‌وضوح قابل مشاهده است. روح مادربزرگ، عنوان اصلی فیلم بازگشت (۲۰۰۶) است که از آثار بعدی آلمودوار محسوب می‌شود. در فیلم آغوش‌های گسسته نیز ارجاع درون‌مؤلفی دیده می‌شود. آلمودوار در این فیلم در نمایی به پوستری از فیلم مادران موازی[۲۹] (۲۰۲۱) ارجاع می‌دهد؛ فیلمی که دوازده سال بعد آن را می‌سازد (تصویر ۲).

تلمیح سینمایی بینامؤلفی در فیلم‌های آلمودوار

دلبستگی آلمودوار به متون مختلف هنری سبب شده است که آثار او در شبکه‌ای از روابط بینامتنی تعریف شوند.



تصویر ۱. ارجاع استعاری به فیلم با پیرامتن سینمایی: نمایی از آموزش بد (۲۰۰۴) (نگارندگان)

جدول ۴. ارجاع بینامتنی به واسطه پیرامتن‌های سینمایی

شیوه ارجاعی	نام فیلم	عنوان	نوع ارجاع
پیرامتن سینمایی	هزارتوی اشتیاق	اژدها وارد می‌شود (۱۹۷۳)	درون‌نشانه‌ای
	چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟	پلی استر (۱۹۸۱)	درون‌نشانه‌ای
		بازی با مرگ (۱۹۸۲)	درون‌نشانه‌ای
		شکوه علفزار (۱۹۶۱)	درون‌نشانه‌ای
	ماتادور	جدال در آفتاب (۱۹۴۶)	درون‌نشانه‌ای
	زنان در آستانه فروپاشی عصبی	دختر مدل (۱۹۴۴)	درون‌نشانه‌ای
	مرا ببند!	عقابی با دو سر (۱۹۴۸)	درون‌نشانه‌ای
		هجوم رباینده‌گان جسم (۱۹۵۶)	درون‌نشانه‌ای
		چشم‌چران (۱۹۶۰)	درون‌نشانه‌ای
	کیکا	چشم‌چران (۱۹۶۰)	درون‌نشانه‌ای
		سیرک وحشت (۱۹۶۰)	درون‌نشانه‌ای
		بارون فون کلاوس سنگدل (۱۹۶۲)	درون‌نشانه‌ای
	جسم زنده	تراشه‌های آبی (۱۹۹۴)	درون‌نشانه‌ای
	با او حرف بزن	کینگ کنگ (۱۹۳۳)	درون‌نشانه‌ای
		مترو پلیس (۱۹۲۷)	درون‌نشانه‌ای
		شب شکارچی (۱۹۵۵)	بینانشانه‌ای/ درون‌نشانه‌ای
	آموزش بد	شرارت بشری (۱۹۳۸)	درون‌نشانه‌ای
		زن بالغ (۱۹۵۵)	درون‌نشانه‌ای
		آن زن (۱۹۶۹)	درون‌نشانه‌ای
	پوستی که در آن زندگی می‌کنم	سکوت (کتاب)	بینانشانه‌ای
		لوییز بورژوا (کتاب مجموعه آثار)	بینانشانه‌ای
	خولیتا	استخوان زمستان (۲۰۱۰)	درون‌نشانه‌ای
		سزار باید بمیرد (۲۰۱۲)	درون‌نشانه‌ای
		اسکله (۲۰۱۱)	درون‌نشانه‌ای
		جدایی نادر از سیمین (۲۰۱۱)	درون‌نشانه‌ای
		پناه بگیر (۲۰۱۱)	درون‌نشانه‌ای
		ملانکولیا (۲۰۱۱)	درون‌نشانه‌ای
	رنج و افتخار	هشت و نیم (۱۹۶۳)	درون‌نشانه‌ای
		جلاد (۱۹۶۳)	درون‌نشانه‌ای

(نگارندگان)

نقل‌قول و ارجاع، اقسامی بودند که تا اینجا مورد بررسی قرار گرفتند. بخشی دیگر از روابط بینامتنی در سینمای آلمودوار مشتمل بر تلمیحات سینمایی بینامؤلفی است که همان‌طور که بیان شد، غیرصریح‌ترین حالت بینامتنیت است که شناسایی آن برای محقق نسبت به اقسام دیگر کمی با دشواری همراه است. ریشه این تلمیحات سینمایی را اغلب باید در فیلم‌ها و فیلمسازهای محبوب آلمودوار جست‌وجو کرد. «وی در گفتگوها و مصاحبه‌های خود، از کارگردان‌هایی نام می‌برد که تکنیک‌های تصویری یا کلامی فیلم‌هایش را از کارهای آنها اقتباس کرده: فهرست بلند او شامل داگلاس سیرک، بیلی وایلدر، هاوارد هاکس، فرانک تاشلین، ارنست لوبیچ، آلفرد هیچکاک، کینگ ویدور، نیکلاس ری، مایکل کورتیز، لوکینو ویسکونتی، فدریکو فلینی، ویتوریو دسیکا، راینر ورنر فاسبیندر و ژان کوکتو می‌شود. سبک هنری آلمودوار، سبکی است التقاطی و مابین دنیای کلاسیک و نوین در حرکت است» (Epps & Kakoudaki, 2009: 4). هر چند خود او هیچکاک را بزرگ‌ترین منبع الهام خود می‌داند؛ «شخصاً بزرگ‌ترین منبع الهام من شاید هیچکاک باشد» (تیرار، ۱۳۹۹: ۹۲). به‌عنوان نمونه در فیلم چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟ گلوریا (با بازی کارمن مائورا) در انتهای فیلم با یک تکه بزرگ استخوان ژامبون مرتکب قتل همسر خود می‌شود و برای اینکه آلت قتاله را از بین ببرد، با آن بلافاصله غذا درست می‌کند. این سکانس، تلمیحی به یکی از اپیزودهای سریال آلفرد هیچکاک تقدیم می‌کند (۱۹۶۲-۱۹۵۵) به نام "بره‌ای به سمت کشتارگاه" دارد که در آن زنی همسر خود را با یک تکه گوشت بزرگ به قتل رسانده و سپس گوشت را می‌پزد تا اثری از آلت جرم باقی نماند.

در کیکا نیز تلمیح به فیلم پنجره عقبی (۱۹۵۴)، یکی دیگر از آثار هیچکاک مشاهده شده است؛ در این فیلم، عکاسی حرفه‌ای (با بازی جیمز استوارت) که پای چپ او شکسته است از روی کنجکاوی از پنجره اتاق خود همسایگان دیگر را با دوربین عکاسی دید می‌زند و به‌طور اتفاقی در جریان یک قتل قرار می‌گیرد و در نهایت با کمک نامزد خود و نیروهای پلیس قاتل را دستگیر می‌کنند. در کیکا نیز وضع به همین منوال است؛ دو زن توسط مردی گروگان گرفته می‌شوند و فردی در همسایگی آنها که با دوربین خود آنها را دید می‌زند، از این قضیه اطلاع پیدا کرده و پلیس را خبردار می‌کند. در همین فیلم مذکور، دختربچه‌ای که در همسایگی گلوریا با مادر زورگوی خود زندگی می‌کند، دارای قدرت ماوراءالطبیعه‌ای است که قادر است اشیا را با چشمان خود به حرکت دربیاورد؛ این کاراکتر تلمیحی دارد به شخصیت کری در فیلم کری (۱۹۷۶) که دارای چنین ویژگی است. حتی ظاهر و چهره دختربچه نیز مشابه کری (با بازی سیسی اسپیسک) انتخاب شده است.

لوئیس بونوئل، یکی دیگر از منابع الهام آلمودوار به‌شمار می‌آید. «آلمودوار از سبک ملودراماتیک و هنری پیشینیانی مانند سیرک و بونوئل اطلاع کافی دارد، فیلم او دربردارنده چارچوب‌بندی‌های خاص سینمای این کارگردان‌ها هم هست» (Kakoudaki, 2009: 225). مثلاً در فیلم عادات تاریک، راهبه اعظم خشمگین، کیکی را که مارکیز به‌عنوان هدیه برای او فرستاده پس می‌فرستد؛ تلمیحی که یادآور کار فلورنس در فیلم جذابیت پنهان بورژوازی (۱۹۷۲) است. نمونه دیگر، صحنه راه رفتن لنا (با بازی پنه لوپه کروز) با عصا در فیلم آغوش‌های گسسته است که تلمیحی به کاترین دنوو در فیلم تریستانا (۱۹۷۰) یکی دیگر از ساخته‌های بونوئل دارد. از دیگر تلمیحات به سینمای بونوئل در فیلم مذکور، نام مستعار لنا است: "سورین". سورین، نام کاراکتر کاترین دنوو در فیلم زیبای روز (۱۹۶۷) است.

«تلمیح می‌تواند به صورت اشاره کلامی یا تصویری به فیلمی دیگر، به مثابه ابزاری بیانی برای تشریح دنیای داستانی فیلم تلمیح‌گر باشد» (استم، ۱۳۹۳: ۲۴۷). در اوایل فیلم مرا باز کن، مرا ببند (۱۹۸۹)، مدیر آسایشگاه (با بازی لولا کاردونا)، پرده‌های پنجره دفتر خود را کنار می‌زند و در حالی که از ریکی خداحافظی می‌کند، به بیرون از اتاق می‌نگرد. این صحنه، تلمیحی به بازی جوان کرافورد در فیلم میلدرد پیرس (۱۹۴۵) است. حتی داستان مرتبط با این سکانس در هر دو فیلم یکسان است؛ هر دو زن با مردانی که به‌شدت به آنها دلبسته بودند، وداع می‌کنند. جمله "حالا دیگه بی‌حساب شدیم" به‌عنوان یک اشاره کلامی که شخصیت مونتی باراگون (در فیلم میلدرد پیرس) به زبان می‌آورد، در صحنه وداع ریکی و مدیر آسایشگاه به‌نحوی دیگر تکرار می‌شود.

تصویر ۲. ارجاع درون‌مؤلفی: نمایی از آغوش‌های گسسته (۲۰۰۹) (نگارندگان)

نمونه بارز دیگر می‌توان به فیلم آموزش بد اشاره کرد؛ سکانسی که آنخل و برنگوئر، قتل ایگناسیو را طراحی می‌کنند. «آلمودوار در مصاحبه‌ای این صحنه را با سکانس سوپرمارکت در غرامت مضاعف مقایسه می‌کند و خوآن را که در این سکانس عینک آفتابی تیره دارد، با باربارا استنویک -کاراکتر زن اغواگر فیلم- یکی می‌داند» (Kinder, 2009: 281) (تصاویر ۳ و ۴). "یه مدت نباید همدیگه رو ببینیم"، دیالوگی است که در هر دو سکانس تکرار می‌شود و به‌عبارتی، تلمیحی به فیلم غرامت مضاعف دارد. در واقع، این تلمیح از دلبستگی آلمودوار به فیلم نوآر نشأت می‌گیرد. آلمودوار در بسیاری از مصاحبه‌های خود از فیلم‌نوآر به‌عنوان ژانر محبوب خود یاد کرده است و فیلم آموزش بد او را می‌توان ادای دینی به سینمای نوآر به‌شمار آورد: «من مجذوب فیلم‌نوآر هستم. بهترین درام و بهترین تراژدی در فیلم نوآر یافت می‌شود» (گلستانی، ۱۳۹۰: ۵۳).

در برخی از فیلم‌های آلمودوار، ظاهر شخصیت‌ها به‌عنوان عنصری تلمیح‌گر عمل می‌کند؛ به‌عنوان مثال، در فیلم قانون اشتیاق چهره و ظاهر آدا (با بازی مانوئل ولاسکو)، تلمیح به کاراکتر و فیلم لولیتا (۱۹۶۲) یکی از فیلم‌های استنلی کوبریک دارد. آلمودوار حتی به‌طور مشخص از فیلم‌هایی نام برده است که منبع الهام اغلب آثار وی به‌شمار می‌آیند. «در سال ۲۰۰۶ و در پایان یک مراسم هنری، سازمان خصوصی سینماتک فرانسه از آلمودوار خواست که سه فیلم مرتبط با آثار خود را از آرشیو سازمان انتخاب کند. فهرست انتخابی آلمودوار شامل آثاری از سینمای کلاسیک می‌شد، سینمایی که در واقع منبع الهام بیشتر آثار وی به‌شمار می‌آید. فیلم‌های انتخابی عبارت بودند از: فلامینگوهای صورتی (۱۹۷۲)، همه چیز درباره ایو (۱۹۵۰) و سفر به ایتالیا (۱۹۵۴)» (Mira, 2013: 94). این اشارات به گونه‌های مختلفی در فیلم‌های آلمودوار به‌کار گرفته شده‌اند؛ به‌عنوان مثال، ارجاع و نقل‌قول به همه چیز درباره ایو در همه چیز درباره مادرم یا نقل‌قول تصویری در آغوش‌های گسسته از فیلم سفر به ایتالیا که به آن در بخش‌های پیشین پرداخته شد.

تلمیح سینمایی درون‌مؤلفی در فیلم‌های آلمودوار

در فیلم‌های آلمودوار، تلمیحات سینمایی درون‌مؤلفی نیز نظاره شده‌اند. در گل راز من، دو نوع تلمیح درون‌مؤلفی را می‌توان بازشناخت؛ کاراکتر اصلی فیلم، نویسنده‌ای با نام مستعار است. یکی از داستان‌های او که توسط یک مؤسسه انتشاراتی رد شده است، داستان مادری را روایت می‌کند که دختر او مرتکب قتل پدر می‌شود؛ و آنها با کمک همدیگر جنازه را در داخل یک یخچال مخفی می‌کنند. همین داستان پیرنگ اصلی فیلم بازگشت است که آلمودوار در سال ۲۰۰۶ آن را ساخت. دومین تلمیح درون‌مؤلفی در این فیلم مربوط به سکانسی می‌شود که عده‌ای از دانشجویان پزشکی، مادری که به‌تازگی فرزند خود را از دست داده ترغیب کرده تا با اهدای عضو پسر خود موافقت کند. همین سکانس، یکی از صحنه‌های آغازین فیلم همه چیز درباره مادرم است که آلمودوار چند سال بعد از این فیلم آن را کارگردانی کرد. این نوع از تلمیح در فیلم آغوش‌های گسسته نیز قابل رؤیت است؛ فیلم، داستان فیلمسازی نابینا را روایت می‌کند که مشغول ساخت فیلم جدید خود است. نام این فیلم دختران و چمدان‌ها است که تلمیحی به فیلم زنان در آستانه فروپاشی عصبی (۱۹۸۸) دارد که نخستین فیلمی بود که باعث شهرت آلمودوار در سطح جهانی شد.

تصویر ۳. نمایی از آموزش بد (۲۰۰۴) (نگارندگان)

تصویر ۴. نمایی از غرامت مضاعف (۱۹۴۴) (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با توجه به مطالعات انجام‌گرفته و ابعاد نظریه بینامتنیت ژنت، کوشش شد تا تمامی شاخصه‌های بینامتنیت ژنتی در فیلم‌های آلمودوار ردیابی شوند. با توجه به سرشت ادبی نظریه مورد استفاده و کاربست آن در سینما (فیلم‌های آلمودوار)، نتایج حاصله بیان می‌شوند:

- نقل‌قول: این مؤلفه در فیلم‌های آلمودوار به صورت‌های تصویری نمود پیدا می‌کند؛ نقل‌قول‌های تصویری که به‌عنوان پاره‌متن‌هایی در فیلم حضور دارند، مصداق صریح حضور یک متن در متن دیگر به‌شمار می‌آیند که در سینمای فیلمساز اغلب عملکردی استعاری دارند.
- ارجاع: در سینمای آلمودوار، ارجاعات به طرق متنوعی با تکیه بر پیرامتن‌ها بازنمایی می‌شوند؛ عناوین متون متعدد سینمایی، اسامی گوناگون مؤلفین متون ادبی و سینمایی و پیرامتن‌های سینمایی (نظیر عکس و پوستر) که به‌مانند نقل‌قول‌ها در اکثر موارد دارای کارکردی ایماگونه هستند.
- سرقت: سرقت به معنای ژنتی آن در سینمای آلمودوار مشاهده نشده است.
- تلمیح: تلمیحات سینمایی به‌عنوان غیرمستقیم‌ترین حالت بینامتنیت ژنتی، بخش مهمی از شاکله فیلم‌های آلمودوار را تشکیل می‌دهند که مشتمل بر تلمیحات بینامؤلفی و درون‌مؤلفی هستند؛ بدین معنا که آثار کارگردان در پیوند با شبکه‌ای از متن‌های گوناگون، من جمله آثاری از خود فیلمساز، قرار می‌گیرند. بر اساس موارد ذکرشده در تحقیق می‌توان نتیجه گرفت که وجوه مختلف نظریه بینامتنیت ژنت، ارتباط وثیقی با فیلم‌های آلمودوار دارند.

علاوه بر روابط بینامتنی سینمایی در آثار فیلمساز، سطوح دیگری نیز از بینامتنیت در فیلم‌های او قابل پی‌جویی هستند؛ مانند ارتباط فیلم‌های وی با متون نقاشی که می‌تواند موضوع پژوهش‌های دیگر باشد. سینمای آلمودوار را شاید بتوان یکی از بهترین مصادیق نظریه ژنت در سینما دانست؛ چرا که علاوه بر بینامتنیت، اقسام دیگر ترامتنیت نظیر بیش‌متنیت و مؤلفه‌های آن (پاستیش، پارودی، جایگشت، ...) نیز از مواردی به‌شمار می‌آیند که قابلیت پژوهش در آثار او را دارند. در این تحقیق نشان دادیم می‌توان یکی از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی معاصر را در تحلیل رابطه متون سینمایی در فیلم‌های پدرو آلمودوار به‌کار بست. امید است که این تحقیق برای پژوهشگران حوزه مطالعات سینمایی و مطالعات ادبی مفید واقع شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Pedro Almodovar
2. Gérard Genette
3. Dark Habits
4. Bad Education
5. Talk to Her
6. Intertextuality
7. Transtextualité
8. Citation
9. Reference
10. Plagiat
11. Allusion
12. What Have I Done To Deserve This?
13. Matador
14. KiKa
15. Live Flesh
16. All About My Mother
17. Volver

18. Broken Embraces
19. Women on the Verge of a Nervous Breakdown
20. Bad Education
21. The Skin I Live In
22. The Flower of My Secret
23. Labyrinth of Passion
24. Julieta
25. Tie Me Up! Tie Me Down!
26. Talk to Her
27. Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom
28. La abuela fantasma
29. Parallel Mothers

منابع و مآخذ

- آلن، گراهام (۱۳۹۷). **بینامتنیت**. ترجمه پیام یزدانجو، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- اَبوت، اچ.پورتر (۱۳۹۷). **سواد روایت**. ترجمه رؤیا پورآذر و نیما اشرفی، چاپ اول، تهران: اطراف.
- اِستم، رابرت (۱۳۹۳). **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**. ترجمه احسان نوروزی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
- بیات، داوود (۱۳۹۶). *"تحلیل روانپویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار"*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، روان‌شناسی. قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.
- پاینده، حسین (۱۳۹۹). **نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای**. جلد دوم، چاپ دوم، تهران: سمت.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۵). **روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت**. ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.
- تیرار، لوران (۱۳۹۹). **رازهای کارگردانی سینما: درس‌های اختصاصی کارگردان‌های سرشناس سینمای جهان**. ترجمه شاهپور عظیمی، تهران: امیرکبیر.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا، چاپ ششم، تهران: سوره مهر.
- دیک، برنارد اف. (۱۳۹۱). **آناتومی فیلم**. ترجمه حمید احمدی لاری، چاپ اول، تهران: ساقی.
- کالر، جاناتان (۱۳۹۰). **در جستجوی نشانه‌ها**. ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی، چاپ دوم، تهران: علم.
- کیتلی، کریستین (۱۳۹۶). **سینه‌فیلیا و تاریخ**. ترجمه مهدی نصراله‌زاده، چاپ اول، تهران: بیدگل.
- گلستانی، مرجان (۱۳۹۰). **کتابی کوچک درباره پدرو آلمادوار**. چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری سنا دل.
- ملپس، سایمن و ویک، پاول (۱۳۹۴). **درآمدی بر نظریه انتقادی**. ترجمه گلناز سرکارفرشی، چاپ اول، تهران: سمت.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵). **بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم**. چاپ اول، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۱). **ادبیات تطبیقی: مفاهیم، مکاتب، انواع و پیکره‌ها**. چاپ اول، تهران: لوگوس.
- نیکویی، علیرضا (۱۳۹۵). بینامتنیت؛ گسترش افق‌ها و امکان‌ها. در **کتابت روایت (درس‌گفتارهای داستان)**. به کوشش کیهان خانجانی. تهران: آگه. ۱۲۶-۱۱۵.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**. ترجمه فتاح محمدی، چاپ سوم، زنجان: هزاره سوم.

- Allinson, M. (2001). **A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar**. London and New York: I.B. Tauris.
- Epps, B. & Kakoudaki, D. (2009). Approaching Almodóvar: Thirty Years of Reinvention. In **All About Almodóvar: A Passion for Cinema**. Epps, B. & Kakoudaki, D. (Eds.). London: University of Minnesota Press. 1-37.
- Genette, G. (1988). The Proustian Paratex. *Reading In and Around*, 17 (2), 63-77.
- Genette, G. (1997). **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- Herrera, J. (2013). Almodóvar's Stolen Images. In **A Companion to Pedro Almodóvar**. D'Lugo, M. & Vernon, K.M. (Eds.). New Jersey (United States): Wiley-Blackwell. 345-365.
- Kakoudaki, D. (2009). Intimate Strangers: Melodrama and Coincidence in Talk to Her. In **All About Almodóvar: A Passion for Cinema**. Epps, B. & Kakoudaki, D. (Eds.). London: University of Minnesota Press. 193-241.
- Kinder, M. (2009). All about the Brothers Retroseriality in Almodóvar's Cinema. In **All About Almodóvar: A Passion for Cinema**. Epps, B. & Kakoudaki, D. (Eds.). London: University of Minnesota Press. 267-295.
- Mira, A. (2013). A Life, Imagined and Otherwise: The Limits and Uses of Autobiography in Almodóvar's Films. **In A Companion to Pedro Almodóvar**. D'Lugo, M. & Vernon, K.M. (Eds.). New Jersey (United States): Wiley-Blackwell. 88-105.
- Oleksiak, K. (2009). *"Intertextuality in the cinema of Pedro Almodovar"*. Master Thesis. Amsterdam University.
- Phillips, A. (2010). *"Time, history and memory in the cinema of Pedro Almodóvar"*. Master Thesis. Austrahan National University.
- Zurian, F. (2009). Pepi, Patty, and Beyond Cinema and Literature in Almodóvar. **In All About Almodóvar: A Passion for Cinema**. Epps, B. & Kakoudaki, D. (Eds.). London: University of Minnesota Press. 408-429.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2023/03/05
Accepted: 2023/05/07

Exploring the intertextual relationships in Pedro Almodóvar's films based on Gérard Genett's opinions*

Vahid Rajabi** **Afsaneh Nazeri***** **Masoud Naghashzadeh******

Abstract

Pedro Almodóvar is a renowned and influential director in contemporary Spanish cinema whose works have a unique style and aesthetic presentation. Almodóvar has frequently stated that his films are inspired by various sources. This Spanish director drew inspiration for his works from various movies, TV programs, paintings, and literary works. Meanwhile, film references and scripts play an important role in his works, and he is one of the directors whose works incorporate a combination of such texts. Thus, "intertextuality" is one of the topics that can be properly examined in this Spanish filmmaker's works. This research investigates intertextuality in Almodóvar's works and answers the following question: "How are Pedro Almodóvar's films created through their intertextual links with other films?" A descriptive-analytical method and comparative method were used to address this question. In addition, Gérard Genette's theory of intertextuality has been used to analyze and categorize such intertextual relationships. The statistical population of this research consists of Almodóvar's feature-length films produced during the 1980s, which are regarded as his most renowned works. The results demonstrate that the various cinematic texts mentioned by Almodóvar, such as cinematic excerpts, script titles, and cinematic allusions, within Genette's theory take on the roles of para-texts, quotations, cinematic references, and inter- and intra-authorial allusions, which, in addition to their conventional functions, have a metaphorical function.

Keywords: Intertextuality, Cinema, Gérard Genette, Allusions, Pedro Almodovar

---

* This research article is an extraction from Vahid Rajabi's PhD dissertation entitled "Exploring the intertextual relationships in Pedro Almodóvar's films based on Gérard Genett's opinions" under the supervision of Dr. Afsaneh Nazeri and Dr. Naghashzadeh as the advisor at the Art University of Isfahan.

** Ph.D. student of Art Research, Department of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan. Isfahan.

*** Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan. Isfahan. (Corresponding Author).

**** Associate Professor, Department of Television, Radio and Television Faculty, IRIB University, Tehran.