

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

محمد رضا حسنائی^۱، فریده علیمرادی دوکوهی^۲

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

چکیده

در سال‌های اخیر، بینامتنیت نه تنها در ادبیات، به منظور رویکردی در نقد و مطالعات تطبیقی آثار هنری کاربرد زیادی یافته است؛ نظریه بینامتنیت ژرار ژنت به منظور زیرمجموعه‌ای از فرامتنیت؛ راجع به ارتباط هر متن (اثر هنری) و برگرفتنی 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 از جمله «پویانمایی» دست زد. بدین منظور از روش گردآوری اطلاعات اسنادی و شیوه کار توصیفی و تحلیلی بهره برده شده است. برای پاسخگویی به سؤال تحقیق، ابتدا نظریه بینامتنیت و تفاوت‌های نظریه پردازان 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 نمونه موردی بررسی شد. ابعاد متفاوت این پویانمایی با توجه به پیش‌متن‌ها و عوامل فرامینی: مؤلفی، اجتماعی و فرهنگی مورد بررسی قرار گرفت. نتایج به دست آمده 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 نویسنده 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 ویژه 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

feredib@yahoo.com

۲. کارشناسی ارشد تصویر متحرک، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

مقدمه

بینامتنیت که شاخه‌ای از زبان‌شناسی است چگونگی شکل‌گیری معنا و فرآیند معناپردازی در متن را مورد مطالعه 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 (Mevlūde, 2016, p. 300). شاخه‌های مختلف هنری توانسته‌اند از این رویکرد برای تحلیل و مطالعه تطبیقی آثار استفاده کنند. سؤال این است که آیا از این رویکرد 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. از این‌رو، در این مقاله کوشش بر آن است تا شرایط و مراحل مطالعه بینامتنیت^۱ با تمرکز بر نظریات ژرار ژنت^۲، مورد بررسی قرار گیرد. از آنجایی که 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 قرار گرفته 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^۳ واژه بینامتنیت را نخستین بار در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، گفتگو، رمان»^۴ استفاده کرد که در آن به تشریح آرای باختین پرداخته است. او در تعریف متن از بینامتنیت بهره می‌برد: محور افقی (سوژه - فرستنده) و محور عمودی (متن - بافت) برای طرح و آشکار کردن واقعیتی اساسی تلاقی می‌یابند: کلمه (متن) تلاقی کلمات (متن‌ها) است، 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 بینادهنیت، 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^۱

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 از این جهت 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» در این باره می‌گوید: «بینامتن که تمام متن را فرامی‌گیرد - زیرا خود آن متن میان متن یک متن دیگر محسوب می‌شود - 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 شناخته شده است، دارای نظریات اصیلی در این حوزه است. او بانی بینامتنیت خوانشی است و گرچه از نظر وضع اصطلاح بینامتنیت، کریستوا نقش منحصر به فردی 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؛ حال آنکه 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 بر خوانش و دریافت متن است. بارت همراه با چرخش محور مطالعات از مؤلف به مخاطب و توجه او به خوانش متن و بینامتن، به جای اینکه به خلق اثر توجه کند، دریافت اثر را موردتوجه قرار می‌دهد. بارت: «مؤلف همچون مالک ابدی اثرش تلقی شده است و ما خوانندگان همچون مصرف‌کنندگان ساده» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ب).

لوران ژنی

لوران ژنی^۱ 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^۲» 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 - فراتر از واحد لغوی - 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^۱ نیز همچون دیگر شخصیت‌های نسل دوم بینامتنیت در جستجوی تعریفی روشن‌تر و کاربردی‌تر از بینامتنیت برآمد. ان کلا ژیونو^۲ در مقاله «از بینامتنیت تا نوشتار^۳» 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^۴ و سرخواننده^۵ جایگاه خاصی در این مطالعات به‌دست آورد. سرخواننده با خواننده معمولی تفاوت دارد، زیرا خواننده معمولی در خوانش خود به واقعیت ارجاع می‌دهد؛ در صورتی که 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 (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۳۴).

ژرار ژنت

ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس فرانسوی، نظریه ترامنتیت^۶ را در ادامه بحث بینامتنیت کریستوا مطرح کرد که جامع‌تر از آن است. بینامتنیت نزد وی با بینامتنیت نزد کریستوا که واضح این واژه است، هم‌ازلحاظ موضوع و هم از حیث گستردگی تفاوت‌های اساسی دارد.

درواقع، ژنت نه‌تنها تعریف کریستوا از واژه بینامتنیت را به ترامنتیت تغییر داد، بلکه آن را به پنج بخش تقسیم کرد که هر کدام 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 علاوه بر 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»^۱ 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^۲ (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^۳ (پیوند متون بر اساس روابط تفسیری و تأویلی، بدون ذکر نام و نقل از هم)،
 ۴. سرمتنیت^۴ (روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای که اثر به آن تعلق دارد)،
 ۵. بیش‌متنیت^۵ (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 قرار گرفته‌اند؛ زیرا این دو نوع رابطه بیشتر با روابط میان متنی در حوزه 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 مورد بحث بوده‌اند، توصیف کند. این تلاش شامل مقولات مربوط به محاکات، تغییر صورت‌بندی، طبقه‌بندی انواع گفتمان یا سنتی می‌شود (آلن، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

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

نظریه بینامتنیت ژرار ژنت

پیرامنتیت؛ هیچ متنی بدون پوشش وجود ندارد یا چنان که 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 بر گرفته‌اند. این متن‌هایی که همانند ماهواره متن اصلی را در برمی‌گیرند، پیرامتن^۱ 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 قرار گرفته‌اند 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 بر گرفته و تداوم می‌بخشد و به بیان دقیق‌تر آن را معرفی می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۰ ب). پیرامتن چنان که ژنت مطرح کرده، «نشانگر آن عناصری است که در آستانه متن قرار گرفته‌اند و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. پیرامتن حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن است» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۰).

فرا متنیت^۲؛ 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 ترامنتی می‌پردازد؛ به‌عبارت‌دیگر، فرا متنیت بر اساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده است.

«ژنت در این خصوص می‌نویسد: سومین گونه استعلائی 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 متن الف به نقد و تفسیر متن ب اقدام کند، رابطه آن رابطه‌ای فرامینتی خواهد بود، زیرا متن ب به تفسیر و تشریح، انکار یا تأیید متن 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 نامور مطلق، 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.

سرمنتیت؛ ژنت روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای را که اثر به آن تعلق دارد را سرمنتیت می‌نامد. ژنت در مقاله خود با عنوان «مقدمه‌ای بر سرمنتیت» معتقد است، سرمنتیت 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 مورد استفاده قرار می‌گرفته است. سرمنتیت خود متن نیست بلکه مفهوم کلی است که متن‌های بی‌شماری را در برمی‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۹۳).

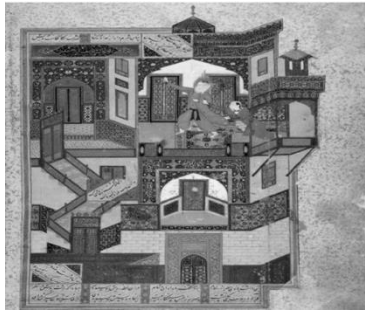
بیش‌منتیت؛^۲ در مطالعات بیش‌منتیت، پیش‌متن به متنی گفته می‌شود که در یک ارتباط بیش-متنی به‌عنوان مرجع و منبع مورد استفاده قرار گرفته و پیش‌متن نیز همان متنی است که با الهام و برگرفتی از پیش‌متن ایجاد شده است. بی‌حضور پیش‌متن، امکان خلق متن دوم یا بیش‌متن ممکن نیست و شناسایی و هویت بیش‌متن در گرو شناسایی پیش‌متن یا متن نخست است. هر بیش‌متن، همواره برگرفته از یک یا چند پیش‌متن است. اگر این برگرفتی تنها از یک پیش‌متن باشد، پیش‌متن انحصاری و اگر برگرفته از چند پیش‌متن باشد، غیرانحصاری و ترکیبی است (نامور مطلق، ۱۳۹۰ ب: ۲۵۶).

ژنت خود در تعریف بیش‌منتیت (زبرمنتیت) می‌نویسد: در بیش‌منتیت تأثیرگذاری و الهام بخشی کلی مدنظر است 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 بیش‌منتیت

-
1. Arcitextualite
 2. Hypertextualite

برخلاف بینامتنیت نه بر اساس هم‌حضوری که بر اساس برگرفتنی بنا شده است؛ به عبارت دیگر، 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 وجود دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۶ ب، ۹۵).

روابط بیش‌متنی را می‌توان در کلیه آثار هنری دید. یکی از نمونه‌های اشاره‌شده در منابع، روابط بیش‌متنی در آثار کلودیا پالماری با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی است که اغلب از نوع تراکونگی هستند و از روش‌های حذف، افزایش و جانشینی بهره برده‌اند (نوروزی و نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۱۴) (تصویر زیر).



تصویر ۱ راست: اثر کلودیا پالماری با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی (نگاره فرار یوسف از اغوی زلیخا)،
چپ: نگاره فرار یوسف از اغوی زلیخا، منبع: (نوروزی و نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۸).

بینامتنیت؛ ژرار ژنت اثر مستقلی را به موضوع بینامتنیت اختصاص نداده است. از این رو بررسی بینامتنیت از منظر ژنت کار دشواری است. با این حال 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 مورد مطالعه قرار گرفته و این نامگذاری به‌طور مشخص پارادیم واژه‌شناسی ما را شکل می‌دهد. من به نوبه خودم آن را بی‌شک شیوه‌ای محدود به وسیله یک رابطه هم‌حضور 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 از نظر ژنت متکی به رابطه هم‌حضور است؛ به عبارت دیگر، هرگاه بخشی از یک متن در متن

دیگری حضور داشته باشد رابطه میان این دو متن رابطه بینامتنی به شمار می‌آید. بینامتنیت ژنت به سه دسته بزرگ تقسیم می‌شود: که این سه دسته با عناوین زیر به اختصار مورد بحث قرار می‌گیرد:

۱. **بینامتنیت صریح و اعلام شده**؛ در این نوع بینامتنیت، حضور آشکار یک متن در متن دیگر دیده می‌شود. به عبارت دیگر، در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم، مرجع متن خود، یعنی متن اول را پنهان نمی‌کند. به همین دلیل حضور متن دیگری در آن مشاهده می‌شود. از این منظر، نقل قول، گونه‌ای بینامتنی است که نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع از تقسیمات آن است.

۲. **بینامتنیت غیر صریح و پنهان شده**؛ بینامتنیت غیر صریح 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 پنهان کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. سرقت ادبی، یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت غیر صریح به شمار می‌آید که در آن بدون اجازه و ذکر مرجع به استفاده از متنی پرداخته می‌شود.

۳. **بینامتنیت ضمنی**؛ گاهی نیز مؤلف متن دوم نمی‌خواهد در بینامتن خود پنهان کاری انجام دهد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را هم شناخت. این عمل هیچ‌گاه به صورت آشکار انجام نمی‌گیرد و به دلایل مختلف ادبی و علل دیگر به اشارات ضمنی بسنده می‌شود؛ بنابراین، بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیر صریح سعی در پنهان کاری دارد. «مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتن کنایات، اشارات، تلمیحات و غیره است» (آذر، ۱۳۹۵: ۲۳-۲۲).

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 بینانسانه‌ای ادبیات و یکی از شاخه‌های هنری متمرکز کردند یا به‌طور کلی 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 متن 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 می‌گنجانند» (Hastrup, 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 مورد استفاده قرار می‌گیرد. مخاطب با درک مستقیم از کلام و تصویر می‌تواند به‌راحتی متن فیلم استفاده‌شده را در اثر جدید شناسایی کند. درواقع، اثر مورد استفاده، به‌عنوان مرجعی فرهنگی و اجتماعی می‌شود که دوباره به شکلی جدید

اشتراک گذاشته می‌شود (Haastруп, 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؟

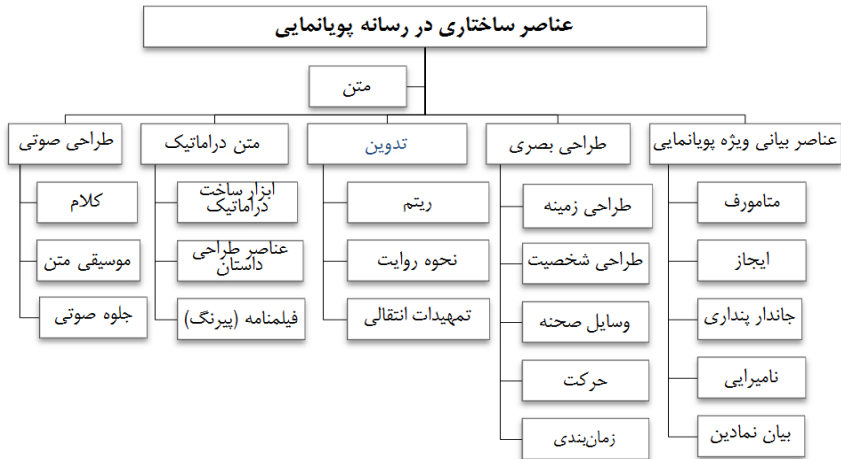
نکونام و نامور مطلق (۱۳۹۶) در خوانش جامع بینامتنی اثر موردنظرشان، عناصر را به دو گروه درون‌متنی (شامل نشانه‌های تجسمی، شمایی و کلامی) و برون‌متنی (مؤلف، جامعه و بافت اثر) تقسیم‌بندی کرده، سپس به مطالعه دال و مدلول‌ها پرداخته‌اند. آن‌ها معتقدند تحلیل پیام نشانه‌های مذکور و سپس طی یک رویکرد ترکیبی، مطالعه کنش متقابل پیام‌ها بر یکدیگر، موجب شناسایی کامل دلالت‌های صریح و ضمنی و درنهایت، *خوانش جامع* اثر خواهد بود (نکونام و نامور مطلق، 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 نامور مطلق، ۱۳۹۶: ۵۳).

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

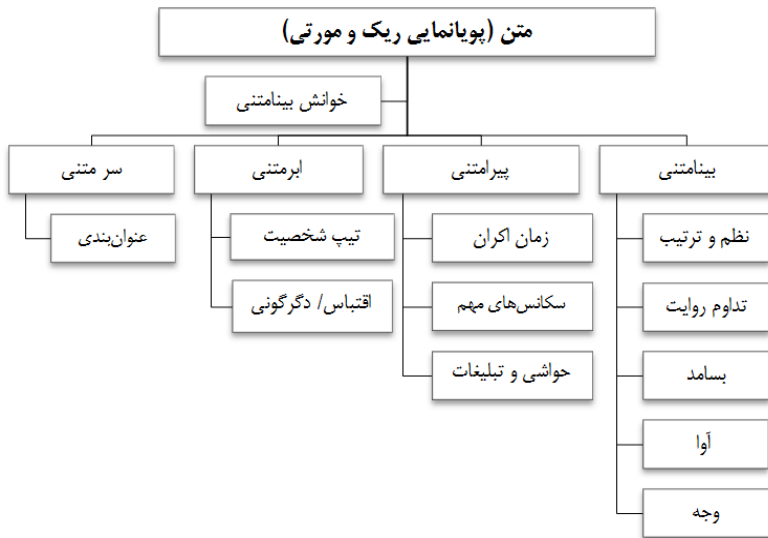
اخوانی و محمودی (۱۳۹۴) معتقدند که به‌دلیل نظام فکری متفاوت نظریه‌پردازان بینامتنیت، باید ابتدا تعیین شود که مراد از بینامتنیت تلقی کدام نظریه‌پرداز از این مفهوم است؛ که در این پژوهش، بینامتنیت نزد ژرار ژنت مدنظر است. سپس باید مفاهیم اصلی مطرح‌شده در بینامتنیت با حوزه موردپژوهش (در اینجا پویانمایی) مطابقت 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^۱ 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. از آنجایی که «در هیچ کدام 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 از جمله 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:



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^۱ و دان هارمون^۲ این اثر را تهیه‌کنندگی کرده و ساخته‌اند. صدایی‌گی 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، پث 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 سورئال 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^۳، سینما و ادبیات علمی

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

تخیلی^۱ و روایت‌های نیهیلیسم^۲. 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^۳ استوار است و اغلب به تقلید^۴ هم‌زمان از چندین متن متهم می‌شود؛ بنابراین به دشواری بتوان مشخص کرد که در هر ارجاعی، دقیقاً به چه چیزی اشاره شده 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 به منظور 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 ادامه ساختار این پویانمایی به تفکیک بررسی خواهد شد.

خوانش‌های تبلیغات و عنوان‌بندی

در تبلیغات و مصاحبه‌های این پویانمایی به‌طور صریح به زیرمتن اشاره شده، بنابراین درست در دسته‌بندی پیرامتن قرار می‌گیرد. این اشاره به این صورت است که نویسنده - جاستین رویلند - 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، آرایش 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 با انگیزه 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 درباره شخصیت بگرنج‌تر، 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»^۱

از شخصیت‌های بینامتنی در این اپیزود، شخصیت تری ترسناک^۲ است که اسم واقعی او در فیلم کابوس در خیابان الم^۳؛ 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 شخصی‌تری وارد شوند و پس‌از آن وارد خواب‌تری ترسناک می‌شوند و از طریق ضمیر ناخودآگاهش بر او اثر می‌گذارند. استفاده از کارکتر آشنا (متن پیشین)، تعریف کردن خواسته و

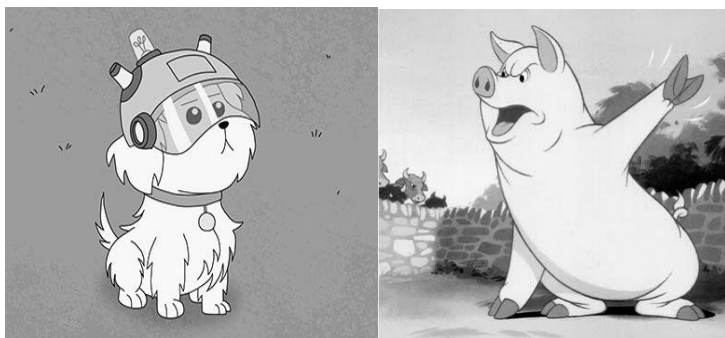
1. Lawnmower Dog
2. Scary Terry
3. A Nightmare on Elm Street

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^۱ است که به کمک فناوری ارتقاء پیدا می‌کند، دقیقاً شبیه اسنوفل است. اسنوفل بعد از اینکه 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^۲ است که اشاره به یکی از رهبران شخصیت داستان قلعه حیوانات^۳ دارد. باینکه 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»^۱

برخی از عناصر داستانی این قسمت نیز به فیلم سفر شگفت‌انگیز (۱۹۶۶)^۲ از ریچارد فلایشر^۳ 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»^۴ را می‌خوانند. این صحنه به قسمتی از شهربازی‌های دنیای دیزنی اشاره دارد که در آن همین ترانه خوانده می‌شود. همچنین می‌توان به خالکوبی دستی با یک خنجر بر روی بازوی پانچو اشاره کرد که ارجاعی به همین خالکوبی بر روی سینه واتکین تودور جونز^۵ (معروف به نینجا)، خواننده گروه دی انتورد^۶ است. نام شخصیت پانچو از روی یکی از شخصیت‌های فیلم غارتگر^۷ (۱۹۸۷) انتخاب شده است.

نام یکی از بخش‌های پارک آناتومی، «کبد متروکه» است که به فیلم عمارت متروکه^۸ (۲۰۰۳) اشاره دارد. بخش «دزدان دریایی لوزالمعده»^۹ در پارک آناتومی ارجاعی است به بخش «دزدان دریایی» شهربازی‌های دیزنی که در آن به دلیل 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 گلوبول 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 همه چیز در بدن خبر دارد و سن او با توجه به سن مخاطب این پویانمایی بیشتر شده است. ۳. این شخصیت در واقع باشخصیت اصلی پویانمایی اوسیموس جونز^{۱۰} یکی است و بخشی از داستان با رهبری او پیش می‌رود و در آخر داستان با

1. Anatomy Park

2. Fantastic Voyage

فیلم آمریکایی در ژانر علمی - تخیلی ساخت سال ۱۹۶۶

3. Richard Fleischer

کارگردان آمریکایی

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.

❖ دوره ۱۴، شماره ۳ (پیاپی ۲۵)، پاییز ۱۳۹۹



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: کید متروکه در قسمت آناتومی پارک



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

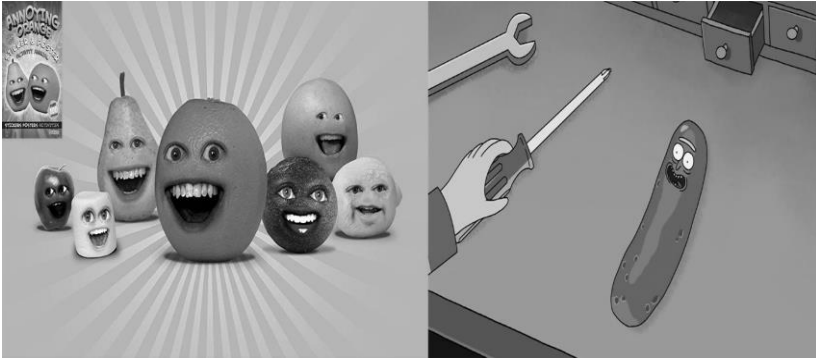
خوانش شخصیت در اپیزود «یادآوری خاطرات ریک»^۱

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^۲

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. بعد از آن یک اشاره بینامتنی از شخصیت فیلم *جان سخت*^۳ (۱۹۸۸) وجود دارد، ریک خود سعی دارد از جایی که 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 کارکنترهای اصلی ماجراها را پشت سر می‌گذرانند.

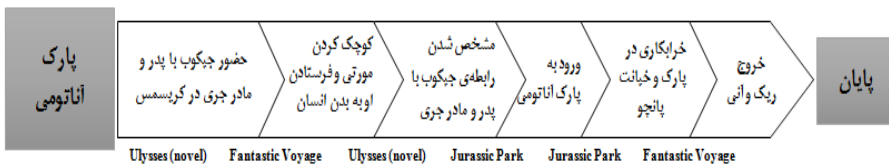
با به‌کارگیری چندین متن (فیلم)؛ یک متن جدید ایجاد می‌شود. استفاده از یک فیلم به‌عنوان مرجع صریح درونی باعث می‌شود آن متن به‌عنوان یک نشانگر خاص فرهنگی توسط مخاطب به رسمیت شناخته شود (Haastруп، ۲۰۱۴، ۹۴) از این رو سریال ریک و مورتی از فیلم‌ها به‌عنوان نشانه استفاده می‌کند.

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 به موازات 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:



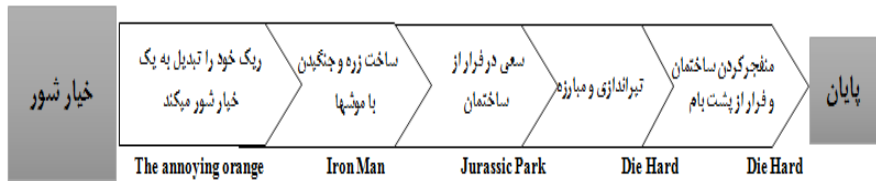
نمودار ۳. سیر روایت و ارجاعات بینامتنی در قسمت سگ چمن‌زن



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



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



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

خوانش‌های فرامینی

خوانش مؤلفی

ماهیت پویانمایی؛ اغلب بازتابی از خودمحموری 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 از لحاظ موضوعی، فنی و محتوایی، اساتید و همکاران که هر کدام 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 ریکی و مورتی می‌توان گفت که «مضامین فرا جهانی ۱ در این سریال، به‌وضوح تحت تأثیر گرایش‌ها فرامینی خالق دیگر آن، دان هارمون است. هارمون بیشتر به‌دلیل ساخت سریال کم‌دی کامیونیتی ۲ از شبکه NBC معروف است. این سریال درباره گروهی از کاراکترهای نابغه است که گویی نسبت به وضعیت خود آگاه هستند. در سریال ریکی و مورتی هم چندین بار پیش می‌آید که کاراکترهای ریکی 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

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

ادامه جدول ۳. روابط بینامتنی استخراج شده از اجزای مختلف پویانمایی ریک و مورتی

نوع بینامتنیت	پیش متن	بیش متن	زیرساختار	ساختار پویانمایی
بینامتنیت (اقتباس)	فیلم تقلید	نظم	روایت پردازی	ساختار دراماتیک
	روایت غیرخطی	تداوم روایت		
		تکرار یا بسامد		
		آوا یا لحن		
		وجه یا حالت	دیالوگ / کلام	ساختار شنیداری
	پارک ژوراسیک	نام فیلم		
	شخصیت های رمان اولیس	نام ابتدایی شخصیت ها	موسیقی / جلوه صوتی	ساختار شنیداری
	دیالوگ های وبری	دیالوگ های ریک خیارشور		
	موسیقی پارک دیزنی لند	آواز خوانی در آناتومی پارک	آواز خوانی در ریک خیارشور	ساختار فرامینی
	موسیقی بک گراند مردان آهنی	سبک آشفته و ترکیبی خالق اثر		
فرا متنیت بافتاری	همکاری نویسنده بادان هارمون	سبک آشفته و ترکیبی خالق اثر	مؤلف	ساختار فرامینی
بافتاری	از خودبیگانگی و نیهیلیسم	شخصیت پردازی و دیالوگ ها	سیاسی، فرهنگی- اجتماعی	

بحث و نتیجه گیری

از آنجایی که زبان پویانمایی تصویر است، بنابراین بازنمایی متن ادبی به دست یک انیماتور، یا پیاده کردن جزییات ذکر شده درباره یک شخصیت داستانی توسط نویسنده است یا برداشت شخصی مخاطب از ویژگی های رفتاری، خصوصیات و به طور کلی سفیدخوانی جزییاتی است که نویسنده به آن ها نپرداخته است. طراح در اینجا با استفاده از گرافیک ساده؛ سعی بر تمرکز بر روایت، محتوا و دیالوگ ها را داشته است.

در پویانمایی ریک و مورتی با توجه به اینکه برخی اپیزودها در قالب دیالوگ ها به وضوح پیش متن بازتاب یافته است این مجموعه سریالی بینامتنی صریح و از طرفی گاهی استفاده از آثار در حد الهام از ایده باقی می ماند؛ تلفیقی از بینامتنیت صریح و ضمنی به دست می دهد. در واقع، 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 به دلیل 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 دگرگون شده را تداعی می‌کند. با اینکه 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 کهکشانی و روابط اجتماعی و مسائل جنسی پرداخته است.

منابع و مأخذ

- 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*، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- پترسون، تروی (۱۳۹۷). *ریک و مورتی سریالی برای آخرالزمان آمریکایی*، ترجمه عرفان احمدی، بازیابی شده در www.falsafidan.com/farhang/ از ۱۳۹۸/۳/۱
- 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 - 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 تالیف، 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 - هنرهای تجسمی*، شماره ۲: ۵۴-۴۵.
- نوروزی، نسترن و بهمن نامورمطلق (۱۳۹۷). «خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماری با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی». *نشریه هنرهای زیبا - 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 Intertextuality of Contemporary Animation. **Studies in American Humor**, 3(17) pp. 19-34.
- Melver, T. W. (2018). **Imagining the Unimaginable; Lovecraft in Popular Culture**. Master's thesis, Faculty of Humanities, Department 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.