The Modes of Allusion and Parody: Intertextual Relationships Between Painting and Pedro Almodóvar's Films Based on the Theories of Gérard Genette and Linda Hutcheon*

Vahid Rajabi[1] iD, **Afsaneh Nazeri**[**2] iD, **Masoud Naghashzadeh**[3] iD

[1]PhD Student of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

[2]Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

[3]Associate Professor, Department of Television, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran.

(Received: 6 Jun 2023; Received in revised form: 20 Jun 2023; Accepted: 22 Jun 2023)

-The relationship between cinema and painting has long been considered a subject of interest. Pedro Almodóvar is a prominent and progressive filmmaker in new Spanish cinema. His movies are marked by a distinct style and an idiosyncratic aesthetic expression. Frequently, Almodóvar has acknowledged being influenced by various sources. Almodóvar should be counted among the filmmakers whose films have a strong connection to the art of painting. He is one of the directors whose works are fundamentally based on an aesthetic framework of painting. The use of paintings as part of the cinematic mise-en-scène and the recreation of famous paintings within the cinematographic frame are considered to be the primary relationships between Almodóvar's works and art. However, sometimes these connections transcend facile associations and require greater effort to sufficiently be comprehended. Almodóvar employs various techniques of reference for oeuvres from classical painters such as Diego Velázquez, and Titian; modern artists like Salvador Dalí, René Magritte, Edward Hopper, and Picasso in addition to even the abstract painters like Piet Mondrian and Mark Rothko. This feature places him among the directors exhibiting a unique knowledge of painting in their films. The present research conducts a qualitative analysis of paintings in Almodóvar's films. This study aims to examine painting in Almodóvar's cinema by posing the question of hHow Pedro Almodóvar's films have been influenced by painting. This developmental research utilizes a descriptive-analytical, comparative methodology and a theoretical framing approach to study the modes of cinematic allusion based on Gérard Genette's intertextuality theory and Linda Hutcheon's theory of parody. Case studies include the prominent works of this filmmaker from the 1980s.

The findings indicate that the cinematographic frames in Almodóvar's films have been transcribed from painting in various ways. In the first case, the relationship between the cinematic frames and the paintings is a simple intertextual allusion, whereby the filmmaker, inspired by a painting, recreates it in the cinematic frame, known as tableaux vivant. At times, these allusions transcend a simple association and take on a metaphorical quality, forging a particular connection with the world of the film's characters. In some cases, the intertextual relationship leads to a multilayered connection that generates a new texture of allusion and trans-contextualizing occurs, a concept derived from the theoretical dimensions of Linda Hutcheon's parody, which is perceived as a significant feature of modern art. In some instances, the relationship between Almodóvar's cinematic frames and paintings follows an ironic inversion, whereby a form of allusion and imitation is observed but with a repetition that contains differences, possibly employed for purposes such as critique or recreation. In some cases, Almodóvar uses the frame as a painter's canvas, employing cinematic techniques to create scenes reminiscent of abstract paintings.

Keywords

Allusion, Gérard Genette, Linda Hutcheon, Parody, Pedro Almodóvar's Cinema, Tableau vivant

Citation: Rajabi, Vahid; Nazeri, Afsaneh, & Naghashzadeh, Masoud (2023). The modes of allusion and parody: intertextual relationships between painting and Pedro Almodóvar's films based on the theories of Gérard Genette and Linda Hutcheon, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(3), 45-56. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.363352.615787

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Analysis of transtextual relationships in Pedro Almodovar's cinema based on Gérard Genette and Linda Hutcheon's theories; case study: *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* and *The Skin I Live In*), under the supervision of the second author and the advisory of the third author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-913) 3162280, E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲

نحوه‌های تلمیح و پارودی در روابط متون نقاشی و فیلم‌های پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن*

وحید رجبی[۱]، افسانه ناظری[۲]، مسعود نقاش‌زاده[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۳] دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۳۱)

چکیده

ارتباط سینما و نقاشی از جمله مقولاتی انگاشته می‌شود که از دیرباز مورد توجه بوده است. پدرو آلمودوار را باید در زمره‌ی فیلم‌سازانی به‌شمار آورد که فیلم‌هایش پیوند وثیقی با هنر نقاشی دارند. آلمودوار با ارجاع به آثار نقاشان کلاسیک مانند ولاسکوئز و تیسین؛ هنرمندان مدرن نظیر دالی، مگریت، هاپر، پیکاسو و حتی نقاشان انتزاعی مثل موندریان و روتکو در دسته‌ی کارگردانانی قرار می‌گیرد که امتزاجی از نقاشی و سینما در فیلم‌هایش نظاره می‌شود. این پژوهش به شیوه‌ی کیفی به تحلیل نقاشی در فیلم‌های پدرو آلمودوار می‌پردازد. هدف از تحقیق پیش رو مطالعه‌ی نقاشی در سینمای آلمودوار با طرح این پرسش است که فیلم‌های پدرو آلمودوار چگونه از متون نقاشی تأثیر پذیرفته‌اند؟ این مقاله برای پاسخ به این پرسش از روش توصیفی- تحلیلی بر مبنای آرای ژرار ژنت در حوزه‌ی بینامتنیت و لیندا هاچن در حیطه‌ی پارودی بهره جسته است. یافته‌ها مؤید این مطلب است که قاب‌های سینماتوگرافیک در فیلم‌های آلمودوار به انحای مختلفی از نقاشی استنساخ شده‌اند؛ گاه در قالب تابلوهای زنده و گاه در قالب تصاویری که آثار انتزاعی را به ذهن متبادر می‌سازند. تلمیح، وارونگی آیرونیک، فرامتن‌سازی و بازآفرینی به‌مثابه‌ی ادای احترام؛ به‌عنوان وجوه آرای این دو متفکر، اضلاعی هستند که فیلم‌ساز به میانجی آنها از نقاشی در کارهایش سود برده است.

واژه‌های کلیدی

ژرار ژنت، لیندا هاچن، تلمیح، پارودی، تابلوی زنده، سینمای پدرو آلمودوار.

استناد: رجبی، وحید؛ ناظری، افسانه و نقاش‌زاده، مسعود (۱۴۰۲)، نحوه‌های تلمیح و پارودی در روابط متون نقاشی و فیلم‌های پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۳)، ۴۵-۵۶. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.363352.615787

CC BY NC

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «واکاوی روابط ترامتنی در سینمای پدرو آلمودوار براساس آرای ژرا ژنت و لیندا هاچن؛ مطالعهٔ موردی: فیلم‌های *زنان در آستانهٔ فروپاشی عصبی* و *پوستی که در آن زندگی می‌کنم*)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۳۱۶۲۲۸۰، E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir.

مقدمه

سینما وجوه اشتراک درهم‌تنیده‌ای با نقاشی دارد؛ زیبایی مواجهه‌ی این دو مقوله امری غیرقابل انکار است و در این میان برخی از فیلم‌سازان به‌واسطه‌ی زبان بصری مشترک این دو هنر، آثاری خلق نموده‌اند که به‌گونه‌ای به تجلیل از هنر نقاشی می‌پردازند. پدرو آلمودوار[1] یکی از کارگردانانی به‌شمار می‌آید که بنیاد آثارش بر اضلاع زیباشناسانه‌ی نقاشی بنا نهاده شده است. استفاده از تابلوهای نقاشی به‌عنوان بخشی از میزانسن سینمایی و بازآفرینی آثار شهیر این هنر در قاب سینماتوگرافیک، از عمده‌ترین روابطی محسوب می‌شوند که آثار آلمودوار را در ارتباط با هنر نقاشی جای می‌دهد. اما گاه این پیوندها از مراودات سهل گذار می‌کنند و استقصای بیشتری را برای ادراک کافی می‌طلبند. آنچه این مقاله در این فرصت محدود مجدانه در پی آن است، مطالعه‌ی چگونگی تأثیرپذیری آثار آلمودوار از متون نقاشی است که آن‌چنان مورد ملاحظه قرار نگرفته است. پژوهش حاضر با تکیه بر عقاید ژرار ژنت[2] در حوزه‌ی بینامتنیت[3] و لیندا هاچن[4] در گستره‌ی پارودی[5]، به مطالعه‌ی روابط نقاشی- سینما در فیلم‌های این فیلم‌ساز اسپانیایی پرداخته است. سؤال اصلی این پژوهش این است که؛ «فیلم‌های پدرو آلمودوار چگونه از متون نقاشی تأثیر پذیرفته‌اند؟». برای پاسخ به این پرسش ابتدا آرای این دو نظریه‌پرداز در حوزه‌ی بینامتنیت و پارودی تشریح شده و سپس ابعاد آن در ارتباط با تأثیرپذیری فیلم‌ساز از هنر نقاشی مورد تقریر قرار می‌گیرند. سینمای آلمودوار به‌عنوان یکی از فیلم‌سازان مطرح در تاریخ سینما، قابلیت زیادی برای تحلیل و واکاوی دارد که متأسفانه در پژوهش‌های آکادمیک ایران توجه چندانی به آن مبذول نشده است. مطالعه‌ی روابط نقاشی در سینمای آلمودوار رویکرد اصلی این پژوهش است که تنها بخشی از تعمّق در ابعاد مستور آثار این فیلم‌ساز اسپانیایی‌است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به شیوه‌ی کیفی و از نظر هدف، در دسته‌ی کاربردی قرار دارد؛ که با روش توصیفی-تحلیلی به مطالعه‌ی نحوه‌های تلمیح سینمایی بر مبنای نظریه‌ی بینامتنیت ژرار ژنت و تئوری پارودی لیندا هاچن انجام گرفته است. آثار برجسته‌ی فیلم‌ساز که به لحاظ زمان ساخت مربوط به سال‌های بعد از ۱۹۸۰ میلادی می‌باشند؛ به‌عنوان نمونه‌های مورد مطالعه در نظر گرفته شده‌اند. گردآوری اطلاعات نیز با بهره‌گیری از اسناد مکتوب (کتابخانه‌ای و اینترنتی) گرفته است.

پیشینه پژوهش

بیات (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «تحلیل روان پویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار» از منظر روانکاوانه به برخی از آثار این دو کارگردان پرداخته است. رجبی، ناظری و نقاش زاده (۱۴۰۱) در مقاله‌ی «واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت» بینامتنیت سینمایی در آثار این فیلم‌ساز را مورد مطالعه قرار داده‌اند. این پژوهش‌ها تنها موارد شایان یادآوری در حیطه‌ی سینمای آلمودوار به زبان فارسی هستند. پیرایش مقدم (۱۳۹۸) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود؛ «بررسی تأثیرات سینما و نقاشی؛ نمونه‌ی موردی: ادوارد هاپر و سینما» به روابط سینما و نقاشی پرداخته و آثار هاپر در سینما را مورد مطالعه قرار داده است. در این تحقیق هیچ اشاره‌ای به تأثیرات هاپر در سینمای آلمودوار نشده است. حسن‌نیا (۱۳۹۲) نیز در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود به نام «بررسی تأثیر تفکر کوبیسم بر سینما» تأثیر هنر نقاشی در سینما را با تمرکز بر سبک کوبیسم مورد بررسی قرار داده است. در این پژوهش بیشتر ابعادی چون زمان و روایت در سینما با تأثیر از سبک کوبیسم مورد کنکاش قرار گرفته است. بابایی (۱۳۹۲) در پژوهش خود تحت عنوان «سینما و نقاشی (رابطه‌ی متقابل)» به‌صورتی کلی از تأثیرپذیری سینما از نقاشی سخن به میان آورده است.

گالیانو (۲۰۱۱) در مقاله‌ی «آلمودوار: مفهوم‌سازی از نقاشی در قاب‌ها» ارتباط نقاشی و فیلم‌های آلمودوار را مورد مداقه قرار داده است؛ وی در پژوهش خود در گام اول بیشتر بر تابلوهای نقاشی به‌عنوان بخشی از میزانسن متمرکز است، و در قدم بعدی به برخی از نقاشی‌هایی اشاره دارد که در قاب سینماتوگرافیک بازآفرینی می‌شوند. گنزالس (۲۰۱۴) در مقاله‌ی «نقاشی‌های سوررئالیستی در سینمای آلمودوار» به مقایسه‌ی ظاهری برخی از نماهای فیلم‌های فیلم‌ساز با تعدادی از نقاشی‌های سوررئالیستی می‌پردازد. گومز (۲۰۲۰) در مقاله‌ی «نقاشی‌ها و مجسمه‌ها به‌عنوان ابزارهای استعاری در سینمای آلمودوار» مبادرت به بررسی مجسمه‌ها و تابلوهای نقاشی در فیلم‌های آلمودوار ورزیده است؛ وی بیشتر متمرکز بر مجسمه‌ها و نقاشی‌هایی است که از زندگی شخصی خود فیلم‌ساز نشأت گرفته‌اند. برخی از این آثار متعلق به شخص فیلم‌ساز است و به قول خودش «آلبوم واقعی خاطرات خصوصی زندگی من هستند» (گومز، ۲۰۲۰).

تا جایی که نگارندگان مشاهده نموده‌اند، پژوهشی را نمی‌توان یافت که با تأسی از آرای ژنت در حوزه‌ی تلمیح و لیندا هاچن در حیطه‌ی پارودی، به واکاوی متون نقاشی در آثار آلمودوار پرداخته باشد. پژوهش حاضر در امتداد مباحث مطروحه در حوزه‌ی روابط نقاشی در سینمای آلمودوار، در پی بسط و توسعه تعاملات میان نقاشی با سینمای این کارگردان اسپانیایی است.

مبانی نظری پژوهش

وفاق بین سینما و نقاشی پیوندی دوسویه پنداشته می‌شود و ظرفیت بالایی برای پژوهش دارد. این نسبت را می‌توان از همان آغاز پیدایش تاریخ سینما شناسایی نمود. در همین زمینه آن هالندر[6] در کتاب مشهورش درباره‌ی پیوند نقاشی و سینما از این موضوع سخن به میان می‌آورد. وی به دو نقاشی امپرسیونیستی *بلوار کاپوسین*[7] (۱۸۷۳) و *ورود قطار نورماندی به ایستگاه سن‌لازار*[8] (۱۸۷۷) از آثار کلود مونه اشاره می‌کند و این آثار را الهام‌بخش نخستین تصاویر متحرک برادران لومیر از عبور مردمان عادی در بلوار کاپوسین در سال ۱۸۹۵ می‌داند (اسلامی، ۱۳۹۸). رابرت روزن، محقق سینما نیز در این زمینه می‌نویسد: «سینما و نقاشی نقاط مشترک حیرت‌انگیزی دارند. تماشاگر حتی در برابر انتزاعی‌ترین آثار نقاشی و سینمایی این میل شدید را در خود احساس می‌کند که روایتی را از درون آنها بیرون بکشد یا ابداع کند» (فیلیپس، ۲۰۰۹، ۹۶). کری بروگر[9] نیز در این زمینه بیان می‌دارد: «از حدود دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد سینما دیگر از هنر وام نمی‌گرفت؛ بلکه هنر مدرن را به فرهنگ عامه تبدیل می‌کرد. سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم آلمانی و هنر انتزاعی به زبانی قابل مصرف برای توده‌ی مردم تبدیل می‌شدند» (مک‌ایور، ۲۰۱۶، ۱۶۳).

مطالب فوق همگی مؤید این مطلب است که پیوستگی ژرف و دیرینه‌ای

بین سینما و نقاشی از همان ابتدای تاریخ سینما وجود داشته است. این رابطه در فیلم‌های آلمودوار به‌وضوح مشهود است. جهان سینمایی پدرو آلمودوار پیوندی شگرف با هنر نقاشی دارد؛ تابلوهای نقاشی در آثار او گاه به‌مثابه‌ی عناصری فیگوراتیو در قاب سینمایی جای می‌گیرند و به‌عنوان پراپ جزئی از میزانسن سینمای فیلم‌ساز را شکل می‌دهند. این اولین سطحی تلقی می‌شود که به‌موجب آن اقترانی میان هنر نقاشی و سینمای آلمودوار پدیدار می‌گردد.

به‌عنوان نمونه در فیلم *خولیتا*[۱۰] (۲۰۱۶) زمانی که کاراکتر قصد دارد خبر مرگ همسرش را به تنها دختر خودش بدهد، تابلویی از ریچارد سرا[۱۱] در تصویر مشاهده می‌شود. در سطوح بعدی، نقاشی‌ها از کارکرد ساده‌ی خود فراتر رفته و به دال‌هایی بدل می‌گردند که ارتباط وثیقی با کاراکترهای فیلم پیدا می‌کنند. «مواجه‌ی سینما و نقاشی، نما و تابلو می‌تواند صریح، خشن و دراماتیک باشد یا برعکس، خصلت کنایی تقلید می‌تواند به رمز و رازی عمیق در فیلم ارجاع دهد» (بونیتزر، ۱۳۹۸، ۲۶). این آثار درواقع رفتار و احساسات شخصیت‌های فیلم را متعین کرده و به‌مثابه‌ی آینه‌ای هستند که منعکس‌کننده‌ی شخصیت‌های سینمایی‌اند. به‌عنوان مثال در فیلم *خولیتا* در نمایی خودنگاره‌ای از لوسین فروید دیده می‌شود؛ نقاشی که رئالیسم محنت‌زای آثارش تا حدود زیادی تحلیلی از روح و روان آدمی ارائه می‌دهد و به‌عبارتی تداعی‌گر پدربزرگ هنرمندش زیگموند فروید است. کاراکتر خولیتا نیز شخصیتی تنها و رنجور است و حضور چنین پرتره‌ی مردانه‌ای انزوا و ازهم‌گسیختگی بیشتر قهرمان فیلم آلمودوار را خاطرنشان می‌سازد. «اغلب فیلم‌سازان برای شکل‌دهی و غنی ساختن معنای آثارشان از نقاشی‌ها بهره می‌برند» (داله واکه، ۱۹۹۶، ۱۱).

حضور مجموعه آثاری از اندی وارهول تحت عنوان *تفنگ*[۱۲] (۱۹۸۱) در نماهایی از فیلم *ماتادور*[۱۳] (۱۹۸۶) و *آغوش‌های گسسته*[۱۴] (۲۰۰۹) نمایانگر خشم و خشونتی است که سرانجام بر کاراکترهای فیلم مستولی می‌شود. در سطح بعدی از این هم‌نشینی متقابل بین سینما و نقاشی، کاراکترهای فیلم‌های آلمودوار به‌سان اُبژه‌هایی در جهان نقاشی تصویر می‌شوند که منتج به خلق ارتباط بینامتنی می‌گردد. «ایجاد روابط بینامتنی با اَشکال هنری و متون ادبی و سینمایی، نه‌تنها یکی از ارکان ثابت آثار آلمودوار به‌شمار می‌رود، بلکه بخشی مهم از سبک سینمایی اوست» (کاکوداکی، ۲۰۰۹، ۲۲۴). به‌عنوان نمونه در فیلم *بااو حرف بزن*[۱۵] (۲۰۰۲) در سکانسی که لیدیا پس از نبرد با گاو وحشی نقش بر زمین شده و بر دستان مردم حمل می‌گردد، نحوه‌ی ترکیب‌بندی و میزانسن قاب سینماتوگرافیک، به‌گونه‌ای تداعی‌کننده‌ی فضای معنوی نقاشی‌هایی است که چهره و پیکر معصوم مسیح از صلیب افتاده را به تصویر کشیده‌اند.

تابلوی زنده[۱۶] یکی از شیوه‌هایی است که فیلم‌سازان به میانجی آن نماهای خود را تحت تأثیر هنر نقاشی پدید می‌آورند. در این حالت قاب سینماتوگرافیک به‌مثابه‌ی بوم نقاشی به ابزاری در دستان فیلم‌ساز بدل می‌شود که به بازآفرینی نقاشی در آن مبادرت می‌ورزد که منجر به آفرینش تابلوی زنده می‌گردد. تابلوی زنده، صحنه‌ای شامل یک یا چند بازیگر است که معمولاً ثابت و ساکن هستند و ژست می‌گیرند. صحنه دارای وسایل و میزانسن است و ممکن است به‌صورت تئاتری اجرا شود؛ بنابراین جنبه‌هایی از هنرهای تجسمی و تئاتر در هم تلفیق می‌گردند. «تابلوی زنده حرکت بیشتری نسبت به طبیعت بی‌جان؛ اما حرکت کم‌تری نسبت به یک قاب متحرک سینمایی دارد» (میستر، ۲۰۱۶، ۹). استیون جیکوبز (مورخ هنر) معتقد است تابلوی زنده به این معنا که سکون را بر حرکت ترجیح می‌دهد، ضدّ سینماست. لحظه‌ای که بازیگران سعی می‌کنند به یک تابلو تبدیل شوند، فیلم کند می‌شود و تصویر شروع می‌شود. پس از صحنه‌سازی از تابلو، فیلم ادامه دارد، اما فیلم و نقاشی هرگز نمی‌توانند کاملاً به هم برسند» (جیکوبز، ۲۰۱۱).

ژان لوک گدار، دیوید لینچ و پیتر گریناوی از معروف‌ترین فیلم‌سازانی به‌شمار می‌آیند که با الهام از نقاشی در آثار خود، از تابلوهای زنده بهره می‌جویند. «این فیلم‌سازان موفق می‌شوند مرزهای فرهنگی گوناگون را به‌واسطه‌ی اشارات خاص و شناخته‌شده‌ی جهانی به هنر غربی و همچنین از طریق پیوندشان با گرایش‌های گسترده‌تر در سینمای هنری، از بین ببرند» (پسو، ۲۰۱۴، ۳). آلمودوار را نیز باید در زمره‌ی کارگردان‌هایی به‌شمار آورد که در خلق نماهای خود از نقاشی متأثر است. «قبل از شروع یک فیلم، مدیر فیلم‌برداری از من نکاتی را می‌خواهد[...] در اکثر اوقات در مورد نقاشان به‌ویژه به ادوارد هاپر و زورباران اشاره می‌کنم و همچنین هنرمندان پاپ آرت» (آلمودوار، ۲۰۰۹، ۴۵۷). رنه مگریت[۱۷] نیز به‌عنوان یکی از سردمداران نقاشی سوررئالیسم؛ از جمله هنرمندانی به‌شمار می‌آید که بر آلمودوار تأثیر گذاشته است. «جهان آلمودوار را می‌توان، در میان بسیاری چیزهای دیگر، سوررئالیستی توصیف کرد، بنابراین نباید شگفت‌زده شد که دقیقاً سوررئالیسم در ارائه‌ی اشارات تصویری به سینمای او اولویت دارد» (گنزالس، ۲۰۱۴، ۷۷).

بخشی از اشارات آلمودوار به نقاشی نیز با دست‌کاری او در رنگ و میزانسن سینمایی پدید می‌آید. او در این زمینه بیان داشته است: «من به چیدمان رنگ‌ها و اشیای حاضر در صحنه عادت دارم و مانند یک نقاش احساس می‌کنم که پالتش مجموعه‌ای از اشیای سه‌بعدی است با رنگ‌ها و اَشکال مختلف. من با همه‌ی این چیزها بازی می‌کنم؛ همان‌طور که یک نقاش از رنگ‌های پالت خود استفاده می‌کند» (کوربه، ۲۰۱۹). آلمودوار با کنار هم قراردادن رنگ‌های متنوع و ایجاد طیف‌های رنگی گوناگون در میزانسن و وسایل گوناگون صحنه، نما را تبدیل به یک اثر نقاشی می‌کند که آثار هنرمندان انتزاعی را به ذهن متبادر می‌سازد. هنرمندان منتسب به جریان‌هایی مشتق از اکسپرسیونیسم انتزاعی همچون میدان‌رنگ[۱۸]، انتزاع پسانقاشانه[۱۹] و نقاشی کناره بارز[۲۰].

«نقاشی میدان رنگ عمدتاً به شیوه‌ها و آثار برخی از نقاشان اکسپرسیونیست میدان رنگ انتزاعی دهه ۱۹۵۰ در ایالات متحده اطلاق می‌شود مانند مارک روتکو[۲۱]، که در ترکیب‌بندی‌های خود از اشکال وسیع به رنگ یکنواخت استفاده می‌کردند» (پاکباز، ۱۳۹۶، ۵۹۱). هنرمندان پیرو سبک انتزاع پسانقاشانه نیز رویکردی شبیه به نقاشان میدان‌رنگ داشتند. «وجه مشترک این نقاشان رویگردانی از ویژگی‌های نقاشانه، همچون قلم‌مو کاری اکسپرسیو، و به‌جای آن، بهره‌گیری از حوزه‌ها با سطوح وسیع و تقریباً یکنواخت از رنگ‌های خالص بود» (لینتن، ۱۹۸۰، ۴۸۹).

۱- بینامتنیت از منظر ژنت

ژنت به‌عنوان یکی از محققان حیطه‌ی ادبیات و هنر، پژوهش‌های جریان‌ساز و خطیری در حوزه‌های گوناگون از خود بر جای گذاشته است. یکی از مباحثی که مورد توجه ژنت قرار گرفت و باعث اشتهار او گردید، ترامتنیت[۲۲] است که بینامتنیت به‌عنوان بخشی از آن انگاشته می‌شود. این

اندیشمند با الهام گرفتن از نظریه‌های بینامتنیت تئوریسن‌های پیش از خود از جمله ژولیا کریستوا به‌عنوان واضع این نظریه جنبه‌های بدیعی به این مفهوم بخشید. از نظر کریستوا هیچ متنی وجود ندارد، مگر اینکه از متون ماقبل خودش استفاده کرده باشد. «فضای متنی فضایی چندصدایی است؛ یعنی صداهای متعددی را در برمی‌گیرد که به یک معنای واحد فروکاسته نمی‌شوند» (ملپس و ویک، ۲۰۰۶، ۲۰۹). بینامتنیت ژنتی در یکی از رایج‌ترین تقسیم‌بندی‌ها بر اساس شاخص آشکارشدگی یا پنهان‌سازی به دو دسته‌ی سترگ تقسیم می‌شوند. 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؛ در صورتی که 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).

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[۲۳] می‌نامد» (نیکویی، ۱۳۹۹، ۱۲۳). بدین رو ذهن مخاطب هر چه آماده‌تر و آگاه‌تر باشد، تشخیص بینامتنیت برایش آسان‌تر خواهد بود. انواع بینامتنیت ژنتی بر اساس رابطه‌ی هم‌حضوری به چهار گونه قابل تفکیک است: ۱. نقل‌قول، ۲. ارجاع، ۳. سرقت و ۴. تلمیح[۲۴] (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۴۰). با توجه به رویکرد این پژوهش، تلمیح به‌عنوان قسمی از بینامتنیت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲- تلمیح

یکی از متفاوت‌ترین 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 غیر صریح‌ترین 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» (ژنت، ۱۹۹۷، ۲). ابوت نیز در این زمینه 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 شبکه‌ی بینامتنی که مولد روایت و تأثیرات آن است به‌سوی روایت کاملاً شخصی و منحصربه‌فردی جلب شود که نویسنده‌اش آن را با انتخاب‌هایی چیره‌دستانه پدید آورده است» (ابوت، ۱۳۹۷، ۱۸۷).

بدین رو می‌توان گفت که در تلمیح سطوح بینامتنی مختلف درهم‌تنیده می‌شوند و همین امر کار محقق و پژوهشگر را تا حدودی دشوار می‌سازد. «فاصله‌ها در تلمیح آن‌قدر ظریف و باریک می‌شوند که گویی مرزهای دو متن از میان برداشته شده‌اند» (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۶۳). بدین‌جهت خواننده یا محقق، نقش فعال‌تر و پربارتری در زمینه‌ی خوانش متون ایفا می‌کند. بنابراین تلمیح غیرمستقیم‌ترین شاخه‌ی بینامتنیت به‌شمار می‌آید که در آن متون گویی در هم ادغام شده‌اند و متنی جدیدی حاصل شده است که البته می‌تواند هم به‌صورت ساده و گاه به‌صورت استعاری بیان گردد؛ در وضعیت تلمیح ساده؛ رابطه‌ی میان‌متنی رابطه‌ای بی‌آلایش تلقی می‌گردد که صرفاً به تلفیق سطوح دو متن می‌انجامد. اما در تلمیح استعاری، رابطه میان متون کمی پیچیده‌تر می‌شود و نقش محقق و پژوهش‌گر به نسبت وضعیت اول، پویاتر است. این در حالی است که تلمیحات می‌توانند در چندین لایه قرار بگیرند و روابط بینامتنی غامض‌تری را پدید آورند.

۳- پارودی[۲۵] از منظر لیندا هاچن[۲۶]

یکی از نظریه‌پردازان کانادایی که مطالعات او درزمینه‌ی پست‌مدرنیسم در سطح بین‌المللی شهرت دارد. آرای لیندا هاچن را باید یکی از مهم‌ترین نظریه‌های پارودی در دوران مدرن دانست که ابعاد تازه‌ای به این‌گونه می‌افزاید. پارودی از دیدگاه هاچن یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های بازآفرینی متون در زمانه‌ی معاصر است که عملکردی هرمنوتیکی با مفاهیم فرهنگی و حتی ایدئولوژیک دارد. «پارودی شکلی از تقلید است؛ اما تقلیدی که با وارونگی کنایه‌آمیز[۲۷] همراه است[...]پارودی در یک صورت‌بندی دیگر، تکرار با فاصله انتقادی است که به‌جای شباهت، تفاوت را نشان می‌دهد» (هاچن، ۱۹۸۵، ۶). هاچن در گام اول دامنه‌ی پارودی را بسیار گسترده در نظر می‌گیرد و اعتقاد دارد که «هیچ تعریف فراتاریخی از پارودی وجود ندارد[...] و استفاده‌ی پارودیک مدرن ما را مجبور می‌کند که چه چیزی را پارودی بنامیم» (همان، ۱۰).

به اعتقاد هاچن باید مفهوم پارودی را توسعه بخشید تا با هنرهای امروز ما مطابقت داشته باشد و از ساختارهای بسته‌ی متنی فراتر رود. هاچن در وهله‌ی بعد مؤلفه‌ی تمسخر به‌عنوان یکی از ارکان پارودی سنتی را تا حدود زیادی کم‌رنگ می‌کند و بیان می‌دارد که لزومی ندارد اثر حتماً در قالب خنده‌ی تمسخرآمیز باشد تا به آن پارودی اطلاق شود. وی کنایه[۲۸] (آیرونی) را جایگزین تمسخر می‌کند و از اصطلاحی به نام فرامتن‌سازی[۲۹] سود می‌جوید و پارودی مدّ نظرش را مدلی می‌داند که از وجوهی چون بازنگری، وارونه‌سازی و فرامتن‌سازی بهره گرفته است (همان،۱۱).

گفتنی است که واژه‌ی آیرونی در بعضی از ترجمه‌های بوطیقای ارسطو برابر *peripeteia*[۳۰] (وارونه‌شدن ناگهانی اوضاع) ترجمه شده است. «آیرونی در ابتدا یک صنعت ادبی بود که این‌گونه تعریف می‌شد: بیان عکس مقصود، گفتن چیزی برای رساندن چیز دیگر و تمسخر و استهزا» (موکه، ۱۹۷۰، ۲۷). بدین رو در باطن واژه آیرونی نوعی تضاد و واژگونی وجود دارد که به ریشخند و شوخی نیز پهلو می‌زند. «آیرونی به شیوه‌ای از گفتمان اشاره دارد که در آن یک گزاره در دو سطح رمزنگاری شده است» (مسیجز و سکستون، ۲۰۱۱، ۲۲۴).

فرامتن‌سازی و وارونه‌سازی یکی از استراتژی‌های پارودی از دیدگاه هاچن است؛ بطوری که با ادغام شاخصه‌هایی در اثر مورد نظر و دست‌کاری در بافت آن متنی جدید آفریده می‌شود که با تکراری توأم با تفاوت همراه است؛ نوعی تقابل در حوزه‌ی سبک و رمزگذاری مدرن که تفاوت را در دل شباهت ایجاد می‌کند. این ابعاد در هنر مدرن امروزین بازتاب وسیعی پیدا کرده است.

به‌عنوان نمونه *پیه‌تا*[۳۱] (۱۹۳۲) اثر ماکس ارنست یه وارونگی ادیپی از مجسمه *پیه‌تا* میکل‌آنژ است؛ پدری با سرو وضعی شیک و امروزی پسری زنده را درآغوش گرفته است که در یک فرآیند معکوس‌وار در تقابل با مجسمه میکل‌آنژ قرار دارد: یعنی مادری که فرزند مرده‌اش (مسیح مصلوب)

را بغل کرده است. این همان وارونگی آیرونیک است که جایگزین تمسخر پارودی شده است. اگرچه باید اشاره داشت که هاچن عنصر شوخی و تمسخر را کاملاً از گونه‌ی پارودی حذف نمی‌کند. «پارودی می‌تواند طیف وسیعی را شامل گردد[...] می‌تواند طعنه‌ای شوخی‌وار از اَشکال قابل رمزگذاری باشد» (همان، ۱۵). یا در جایی دیگر عنوان می‌دارد که «محدوده‌ی پارودی از تحسین محترمانه تا تمسخر گزنده است» (همان، ۱۶).

آیرونی مدّ نظر هاچن یکی از راهبردهای پارودی محسوب می‌شود؛ مؤلفه‌ای است برای ایجاد معنا که رمزگشایی برای تفسیر و ارزیابی را فراهم می‌آورد. به تعبیری فاصله‌ای که مابین پیش‌متن و بیش‌متن ایجادشده فاصله‌ای است که معمولاً با آیرونی درک می‌شود. «آیرونی می‌تواند هم سرگرم‌کننده و هم تحقیرکننده باشد و هم سازنده و هم مخرب[...] لذت آیرونی پارودی، به‌طور خاص از طنز و تمسخر ناشی نمی‌شود، بلکه از میزان درگیری خواننده در بازتاب بینامتنی (اصطلاح مشهور ای ام فورستر) استنساخ می‌شود» (همان، ۳۲). بر این اساس پارودی هاچنی کارکردهای متنوعی می‌تواند داشته باشد؛ لیندا هاچن عناصری از ادای احترام را نیز بخشی از پارودی می‌داند که بازتاب آن در هنر مدرن امری غیرقابل انکار است.

در اینجا نظریه‌ی او بی‌شباهت به تلمیح از منظر ژنت نیست؛ به‌عنوان نمونه نقاشی *طبیعت بی‌جان با ماهی قرمز*[۳۲] اثر لیختن‌اشتاین نوعی ادای احترام به *ماهی قرمز* هنری[۳۳] ماتیس است که درواقع پس‌زمینه‌اش را از این هنرمند مکتب فوویسم وام گرفته است. تمسخر یا حتی وارونه‌سازی در آن نظاره نمی‌شود اما با تفاوت بین دو متن همراه است.

همان‌طور که بیان شد هاچن برای پارودی گستره‌ای وسیع قائل است. قراردادهای کلی ژانر، ویژگی‌های متعدد یک سبک یا جنبش و خصیصه‌های یک هنرمند خاص؛ مقولاتی هستند که توسط آنها می‌توان دست به آفرینش پارودی زد (هاچن، ۱۹۸۵). یکی دیگر از جنبه‌های نظریه‌ی پارودی هاچن توجه به مخاطب است. هاچن پارودی را جریانی هرمنوتیکی و متکی بر تفسیر و تأویل خواننده می‌داند و آن را رابطه‌ای متقابل تلقی می‌کند که در آن نویسنده به‌مثابه‌ی رمزگذار و خواننده در نقش رمزگشا نگریسته می‌شوند. به باور هاچن متون تا درک و تفسیر نشوند، چیزی تولید نمی‌کنند و بدون وجود خواننده، نوشتارها مجموعه‌ای از علائم سیاه بر روی صفحات سفید باقی می‌مانند. «پارودی مشمول نوعی تکوین گفتار است؛ که شامل گوینده (خطاب‌گر)، خواننده (دریافت‌کننده)، زمان و مکان و گفتمان‌های پیشین و متأخر است که در تلفیق با هم یک بافت را تشکیل می‌دهند» (همان، ۲۳). مع‌الوصف پیوند نقاشی با سینمای آلمودوار را بر مبنای آرای ژنت و هاچن می‌توان به پنج بخش منفک نمود: ۱. تلمیحات ساده، ۲. تلمیحات استعاری، ۳. تلمیحات چندلایه‌فرامتن‌سازی، ۴. وارونه‌سازی آیرونیک و ۵. قاب‌نقاشی‌های انتزاعی.

۴- تحلیل

۴-۱. سینمای آلمودوار و آثار نقاشی

روابط سینما و نقاشی در فیلم‌های پدرو آلمودوار مشتمل بر موارد زیر است:

۴-۱-۱. تلمیحات ساده

بخشی از پیوند روابط نقاشی در سینمای آلمودوار به تلمیحات ساده بازمی‌گردند که به‌واسطه‌ی تابلوهای زنده در آثار آلمودوار متجلی می‌شوند. به عبارتی وجوه دو متن (فیلم و نقاشی) چنان در هم امتزاج می‌یابند که مرزهای آنها به‌راحتی قابل تشخیص نیست. در این حالت پیوند بین سینما و نقاشی از یک رابطه‌ی تلمیحی ساده تبعیت می‌کند؛ به فرنودی دیگر کاراکترهای جهان فیلم آلمودوار به مانند اُبژه‌های نقاشی در یک قاب تحدید و بازآفرینی می‌شوند و نقاشی را به ذهن مخاطب با ذکاوت فیلم متبادر می‌سازد. این تلمیحات عمدتاً با رویکردی ترافرهنگی اتخاذ می‌شوند و اضلاع متنوع هنر را با یکدیگر مرتبط می‌کنند. این در حالی است که آلمودوار گاه با نشانه‌هایی مخاطب اثر خود را برای دریافت چنین اشاراتی آماده می‌کند. به‌عنوان مثال در فیلم *قانون اشتیاق*[۳۴] (۱۹۸۷) در دو نما، دو تابلوی نقاشی از ادوارد هاپر[۳۵](نقاش آمریکایی) در قاب دیده می‌شوند: *دفتری در شب*[۳۶] (۱۹۴۰) و *شب‌زنده‌داران*[۳۷] (۱۹۴۲) و در ادامه تلمیحات به آثار هاپر در قالب تابلوهای زنده نظاره می‌گردند (تصاویر ۱-۳). همان‌گونه که عنوان گردید آلمودوار از ادوارد هاپر به‌عنوان یکی از مراجع بصری خود یاد می‌کند. نشانه‌های چنین تلمیحات ساده‌ای به هاپر و هنرمندان پاپ آرت را می‌توان در فیلم‌های مختلف آلمودوار مانند *زنان در آستانه‌ی فروپاشی عصبی*[۳۸] (۱۹۸۸)، *همه چیز درباره‌ی مادرم*[۳۹] (۱۹۹۹) و *با او حرف بزن* ردیابی کرد.

نشانه‌گذاری به میانجی تابلوها و سپس تلمیح به آثار نقاشی در فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم*[۴۰] (۲۰۱۱) نیز قابل ملاحظه است؛ در خانه‌ی کاراکتر؛ دکتر لدگارد تابلویی بزرگ از نقاشی *ونوس و کوپید با یک نوازنده*[۴۱] (۱۵۵۵) اثر تیسین[۴۲] دیده می‌شود. لدگارد هنگامی که به اتاق ورا می‌رود و پیش او می‌نشیند، رنگ و طریقه‌ی کادربندی به‌گونه‌ای است که منتهی به بازآفرینی نقاشی تیسین در داخل قاب سینمایی می‌شود؛ پوشش تمام کرم‌رنگ کاراکتر ورا بسان ونوس و کت‌وشلوار تیره لدگارد مشابه کاراکتر نوازنده، در یک نمای دونفره، منجر به خلق ارتباط بینامتنی می‌گردد.

تصویر ۱- *پنجره‌های شبانه* (۱۹۲۸). مأخذ: (URL1)

تصویر ۲- نمایی از *قانون اشتیاق*.

۴-۱-۲. تلمیحات استعاری

آلمودوار در سطح دیگری از روابط بینامتنی در ورطه‌ی نقاشی، گام را فراتر گذاشته و از تلمیحات ساده گذار می‌کند. در این حالت تلمیح با جهان شخصیت‌های فیلم روابطی استعاری برقرار می‌کند. در فیلم *زنان در آستانه‌ی فروپاشی عصبی*، کارلوس و ماریسا برای اجاره آپارتمان به منزل پپا می‌آیند؛ پپا در خانه حضور ندارد و دوستش کاندلا برای استقبال از آنها به سمت در می‌رود. دوربین نمای نزدیکی از چشمیِ در چند تکه را قاب می‌گیرد و کاندلا دوبار با باز و بسته‌کردن آن، با ماریسا و کارلوس صحبت می‌کند. اجزای چهره‌ها درهم‌تنیده می‌شوند و ترکیب‌بندی نما به قسمی است که یک تابلوی کوبیستی در داخل قاب سینماتوگرافیک بازتولید می‌شود (تصویر ۷).

در سطح بعدی از این تلمیح، می‌توان کارکردی استعاری نیز برای آن انگاشت؛ هر سه کاراکتر از نوعی فقدان عاطفی رنج می‌برند، معشوقه کاندلا به تازگی او را ترک گفته و به همین سبب دچار نوعی آشفتگی است. کارلوس با غم نبود پدر گلاویز است و رابطه‌ی چندان خوبی با مادرش نیز ندارد؛ همچنین از سویی ماریسا متحمل نوعی خسران عاطفی در ارتباط با کارلوس است. چهره‌های درآمیخته‌ی آنها در یک قاب‌نقاشی کوبیستی خلاقانه، می‌تواند تصدیقی بر وضعیت آشفته‌ی احساسی کاراکترها باشد که گویی هر سه، یک شخصیت هستند. درواقع همان‌گونه که در کوبیسم وجوه مختلف یک اُبژه در آن واحد در یک سطح دوبُعدی عرصه می‌شود، در تصویر سینمایی آلمودوار نیز ابعاد گوناگون شخصیت‌ها با هم تلاقی پیدا می‌کنند و قاب خصلتی نمادین به خود می‌گیرد.

در بسیاری از آثار آلمودوار می‌توانیم تابلوهایی زنده از نقاشی‌هایی بیابیم که در ترکیب با عناصر میزانسن و صحنه شناخته می‌شوند و تلمیح را حاصل می‌نمایند. اما در برخی موارد می‌توان تصاویری را شناسایی کرد که با شیوه‌ای نمادین موقعیت سکانس و کاراکترها را توصیف می‌کنند. تلمیح آلمودوار به نقاشی *عشاق*[۴۳] (۱۹۲۸) در سکانسی از فیلم *آغوش‌های گسسته*، نمونه‌ای این‌چنینی به‌شمار می‌آید. در این سکانس قهرمان داستان، لِنا در زیر ملحفه‌های سفید در حال معانقه با شریک زندگی خود است؛ نمایی که تلمیح به اثر مگریت دارد. در وهله‌ی اول هر دو تصویر به هم شبیه هستند؛ دو شخصیت در حال بوسیدن همدیگر در زیر ملحفه‌ای سفید در حالی که صورت خود را پوشانده‌اند. اما یک بوسه همیشه نمی‌تواند نماد عشق باشد؛ مگریت در کودکی نظاره‌گر جسد مادرش پس از خودکشی بوده است؛ جسدی که ملحفه‌ی سفیدروی آن کشیده شده بود. پنداری در این تصویر ملحفه‌ی سفید نمادی از خاطره‌ی کودکی نقاش است. به این ترتیب حالتی از اندوه و ابهام با استفاده از رنگ‌های سرد در اثر خلق می‌شود.

تصویر ۳- *شب‌زنده‌داران* (۱۹۴۲). مأخذ: (URL2)

تصویر ۴- نمایی از *قانون اشتیاق*.

تصویر ۵- *فانوس دریایی و دو چراغ* (۱۹۲۷). مأخذ: (URL3)

تصویر ۶- نمایی از *قانون اشتیاق*.

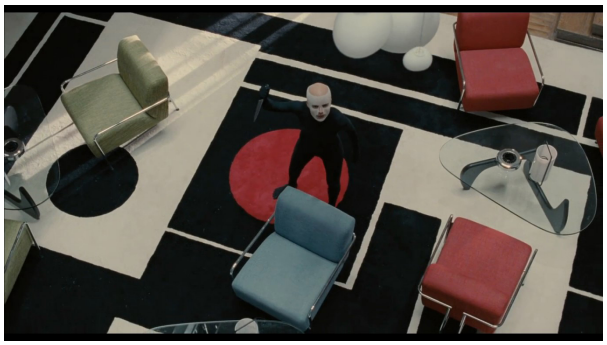
تصویر ۷- قاب-نقاشی‌های کوبیستی در فیلم *زنان در آستانه‌ی فروپاشی عصبی*.

ملحفه‌ی سفید به‌عنوان نماد مرگ در فیلم چند ثانیه بعد در همان صحنه مطرح می‌شود. زمانی که شخصیت ارنستو وانمود می‌کند که یک جسد است. مگریت با پوشاندن صورت هر دو شخصیت با یک پارچه‌ی سفید، هرگونه تصور از یک بوسه مشترک را از بین می‌برد و آنها را از هرگونه احساس محروم می‌کند؛ چراکه آنها مستقیم نمی‌توانند همدیگر را لمس کنند. در این فیلم نیز شخصیت لِنا مجبور است با فردی که هیچ‌گونه احساسی به او ندارد، رابطه داشته باشد؛ او عاشق مرد دیگری است. اما مجبور است به این رابطه تن در دهد؛ زیرا کار او به‌عنوان یک بازیگر به وی بستگی دارد. در طول این سکانس مشاهده می‌شود که چگونه شخصیت لنا از کاری که انجام می‌دهد پشیمان است و نسبت به خود احساس بدی دارد. به همین دلیل کارگردان در این سکانس با استفاده از پارچه‌های سفید که مانند یک سد عمل می‌کنند و نمادی از عدم احساس در زوجین هستند؛ را به کار می‌گیرد.

۴-۱-۳. تلمیحات چندلایه فرامتن‌سازی

تلمیح در رابطه‌ی بینامتنی می‌تواند از چندین سطوح پیروی کند؛ تشخیص این وضعیت نسبت به دو حالت قبل برای خواننده‌ی اثر کمی دشوارتر است و محقق نقش خطیرتری در تقریر متون ایفا می‌کند. این منظر از تلمیح همان بعد فرامتن‌سازی از نگرگاه هاچن نیز تلقی می‌شود؛ به‌طوری‌که با امتزاج شاخصه‌هایی در اثر مورد نظر بافتی نوین پدیدار شده که تکراری توأم با تفاوت است. آلمودوار در فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم* در نمایی با تکوین تلمیحات چندلایه و ایجاد بافتی جدید، دست به‌نوعی فرابافت‌سازی در حوزه‌ی نقاشی می‌زند. تأثیر مگریت در آثار آلمودوار امری مشهود است؛ در مقابل نباید از خاطر سترد که تأثیر سینما بر مگریت نیز اثبات شده است. تقریباً تمام نوشته‌هایی که درباره زندگینامه‌ی مگریت وجود دارند؛ از عشق او به سینما، به‌ویژه سریال *فانتوماس*[۴۴] (۱۹۱۳) ساخته‌ی لویی فویاد[۴۵] یاد می‌کنند. آثاری همچون *تجلیل از مک‌سنت*[۴۶] (۱۹۳۴) که ادای احترامی به کمدین سینمای صامت است و *شعله برافروخته*[۴۷] (۱۹۴۳) که بزرگداشتی از شخصیت فانتوماس در سریال لویی فویاد است، بر این ادعا صحه می‌گذارند.

اما نباید این الهام را امری نافذ در نظر گرفت؛ خاویر کانون دراین زمینه می‌گوید: «ادعاکردن در مورد تأثیر قاطع سینما بر آثار مگریت امری اغراق‌آمیز است؛ بهتر است آن را کلیتی انگاشت که زمینه‌های برخی از آثار وی از آن استخراج شده‌اند» (فیسچر، ۲۰۱۹، ۷). این نگرش نشان می‌دهد که احتمالاً مگریت از برخی از عناصر و تجربیات سینمایی الهام گرفته



تصویر ۸- نمایی از فیلم پوستی که در آن زندگی می‌کنم.

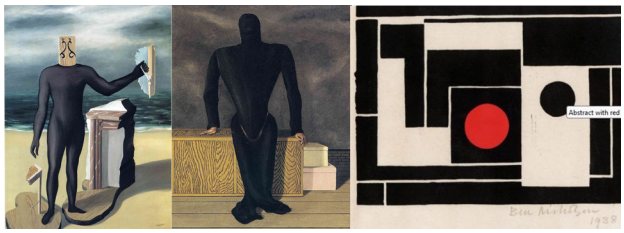
است، اما هنر او به‌طورکلی تأثیرات گسترده‌تری دارد و به‌عنوان یک هنرمند خلاق، از مراجع گوناگونی متأثر شده است. کاراکتر فانتوماس در سریال فویاد ظاهری غریب دارد؛ تماماً سیاه‌پوش که با نقابی بر چهره روی خود را مستتر کرده است. نشانه‌های این الهام سینمایی را می‌توان در آثار مگریت ردیابی کرد؛ نقاشی‌های این هنرمند به‌واسطه‌ی نمایش نمادین چهره‌ها شهرت دارند؛ در نقاشی‌های مگریت صورت‌ها حالتی مبهم و پوشانده دارند؛ به‌عنوان مثال در *مردی با کلاه لبه‌دار*[۴۸] (۱۹۶۴) یا *پسر انسان*[۴۹] (۱۹۶۴) صورت‌ها به‌موجب اُبژه‌هایی (پرنده و سیب) کاملاً مستور شده‌اند. در *داستان مرکزی*[۵۰] (۱۹۲۷) و همچنین *عشّاق* (۱۹۲۸) سیمای کاراکترها با پارچه‌ای سفید کاملاً مخفی شده‌اند. این امر به‌عنوان موتیف در اغلب آثار مگریت تکرار شده است. از سویی در آثاری چون *مردی از دریا*[۵۱] (۱۹۲۷) و *دزد*[۵۲] (۱۹۲۷)؛ علاوه بر اینکه سیمای کاراکترها پوشانده شده است، لباسی کاملاً سیاه بر تن دارند.

در سکانسی از فیلم، ورا پس از آنکه از دست لدگارد می‌گریزد و موفق به فرار نمی‌شود، با چاقویی که در دست دارد لدگارد را تهدید می‌کند. ماسکی که ورا بر چهره دارد، پوشش تمام سیاه‌رنگ او، طریقه‌ی در دست گرفتن چاقو و زمینه‌ای که کاراکتر بر روی آن قرار دارد، در مجموع به آفرینش تلمیحی چندلایه انجامیده است؛ لایه‌هایی که با اشاره به نقاشی‌های مگریت متجلی می‌شوند (تصویر ۸).

شخصیت فیلم آلمودوار با تن‌پوشی سراسر به رنگ سیاه و پوستی که بسان یک نقاب بر چهره عمل می‌کند؛ تلمیحی به اُبژه‌های آثار مگریت دارد. از دیگر سو شیوه در دست‌گرفتن چاقو در دست شخصیت ورا، کاراکتر را مشابه کاراکتر نقاشی *مردی از دریا* جلوه می‌دهد. این همان روند تأثیر و تأثری است که از سینما به نقاشی و از نقاشی به سینما کشانده شده است. زمینه‌ای که کاراکتر بر روی آن قرار دارد؛ اثری انتزاعی از بن نیکلسون به نام *انتزاع با دایره قرمز*[۵۳] (۱۹۳۸) را به ذهن متبادر می‌سازد. با تلفیق این سطوح چندلایه، بافتی تماماً نوین حاصل، و فرابافت‌سازی شکل می‌گیرد. این فرآیندی است که با رمزگذاری از سوی فیلم‌ساز آغاز و با رمزگشایی از سمت خوانش‌گر پایان می‌پذیرد. روندی که مقصود هاچن در هنر مدرن است و آن را امری چشمگیر می‌پندارد. تکراری همراه با تفاوت که منتهی به معنایی تازه می‌شود (تصویر ۹).

۴-۱-۴. وارونگی آیرونیک

در برخی از روابط در حوزه‌ی نقاشی و سینمای آلمودوار می‌توان ابعادی را بازیافت که مصداقی از وارونگی آیرونیک از نظرگاه هاچن است. این جنبه که بخشی از تئوری پارودی او محسوب می‌شود؛ در مرحله نخست نوعی تقلید و ارتباط میان‌متنی تلقی می‌گردد که به‌هیچ‌عنوان به مؤلفه‌ی تمسخر دست التجا نمی‌کشد. نوعی وارونه‌سازی که با تمسک به عنصر آیرونی،



تصویر ۹- از راست: انتزاع با دایره قرمز. مأخذ: (URL4)؛ دزد. مأخذ: (URL5). مردی از دریا. مأخذ: (URL6).

تکراری همراه با تفاوت را ایجاد می‌کند. بدیهی است که در این حالت، ویژگی ادای احترام نیز نهفته است؛ ولی رهیافتی که هاچن اتخاذ کرده است متکی بر نوعی رمزگذاری و رمزگشایی است.

در سکانس نهایی فیلم *قانون اشتیاق* (۱۹۸۷) در نمایی آنتونیو در آغوش معشوقش پابلو جان می‌دهد. پیکر نیمه‌برهنه آنتونیو در بغل پابلو و غمی که در چهره‌ی او نمایان است؛ الهام‌گرفته از اثر *پیه‌تا* است؛ شاهکاری در تاریخ هنر که توسط میکل‌آنژ در قالب مجسمه و توسط بسیاری از نقاشان مطرح همچون جووانی بلّینی[۵۴] و ال گرکو[۵۵] در قامت نقاشی به تصویر کشیده شده است؛ مسیح مرده در آغوش مریم مقدس. در فیلم آلمودوار این نقاشی در قالب تابلوی زنده بازآفرینی می‌شود؛ اما با کمی تفاوت؛ در نمای مدّ نظر فیلم‌ساز مریم مقدس به‌عنوان یک زن بدل به یک مرد گشته است که سوگوار است. آلمودوار فیلم‌سازی برآمده از حکومت پسافرانکو است. حکومتی که با اعمال بسیاری از محدودیت‌ها، قوانین خشک و سختی را بر کشور حاکم کرده بود. همژادگرایی یکی از مصادیق جرائم در زمان حکومت ژنرال فرانکو بود که به‌شدت با آن برخورد می‌شد و با مجازات‌هایی همچون شکنجه همراه بود. پس از سرنگونی این حکومت، جوانان رو به سمت آزادی‌هایی آوردند که قبل از آن منع شده بودند. وارونه‌سازی در قاب- نقاشی آلمودوار و غمی که در کلیت نما مستولی است، بیانگر رنج و تنهایی شخصیت‌های جدا افتاده‌ای است که در زمان حکومت فرانکو می‌زیسته‌اند و تعزیت پابلو در جوار آنتونیو همانند مریم به تصویر درآمده است. این وجه آیرونیک در نمای سینماتوگرافیک همان فاصله‌ی انتقادی در آرای هاچن است که درواقع از گفتمان سیاسی و حکومت اسپانیا نشأت می‌گیرد.

در مثالی دیگر می‌توان به فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم* رجوع کرد. در نمایی از فیلم، دکتر لدگارد در حالی که دراز کشیده است از مانیتور بزرگی ورا را تماشا می‌کند. پیش‌تر به روابط بینامتنی میان کاراکترهای این فیلم و اُبژه‌های نقاشی تیسین (ونوس و نوازنده) اشاره شد. این نما تلمیحی به تابلوی معروف دیه‌گو ولاسکوئز[۵۶]؛ *آینه‌ی ونوس*[۵۷] (۱۶۴۷) دارد؛ ونوس در اسطوره‌های رومی به‌عنوان ایزدبانوی عشق و زیبایی و باروری شناخته می‌شود. در اثر مذکور ونوس در حالی که دراز کشیده است، خودش را در آینه‌ای که توسط فرزندش (کوپید) نگه داشته شده، تماشا می‌کند. در این وضعیت نیز وارونه‌سازی هاچنی نظاره می‌گردد؛ در اثر ولاسکوئز، ونوس به‌عنوان یکی از مظاهر زیبایی در شکل سوژه‌ی‌ناظر نقش فاعل شناسا را عهده‌دار است؛ در صورتی که در نمای فیلم‌ساز، ورا به‌عنوان مصداقی از زیبایی و جذابیت ونوس، اُبژه‌ای است که از منظر لدگارد نگریسته می‌شود. بازنگری همراه با بافتی جدید از سوی فیلم‌ساز منجر به همان چیزی شده است که از نظرگاه هاچن پارودی مدرن انگاشته می‌شود که دو هنر سینما و نقاشی را به هم مرتبط می‌سازد.

در نمایی دیگر از همین فیلم زِکا (برادر ناتنی دکتر لدگارد) پس از اینکه به خانه لدگارد می‌آید، قصد تعرض به ورا را می‌کند؛ پوششی که زکا بر تن دارد؛ لباسی است که او را شبیه یک ببر ساخته است. ورا از دستان زکا می‌گریزد، ولی در نهایت موفق به فرار نمی‌شود. این سکانس از فیلم آلمودوار، بازآفرینی یکی از تابلوهای سالوادور دالی به نام *رؤیای ناشی از پرواز زنبور به دور انار یک ثانیه قبل از بیداری*[۵۸] (۱۹۴۴) است. در این اثر سوررئالیستی ببری که از دل یک ماهی بیرون می‌آید قصد حمله به زنی را دارد که گویی بر روی صخره‌ای دراز کشیده است. عناصر موجود در سکانس فیلم آلمودوار (پوشش زکا، پوشش ورا، قصد هجوم و حمله) حاکی از اشاره آلمودوار به اثر سالوادور دالی است. اما در اینجا ویژگی آیرونی در سطحی از میزانسن محقق می‌شود. به عبارتی یک گزاره در حالت آیرونیک یک معنای ظاهری دارد و یک معنای متضاد و کنایی که خوانش‌گر حاذق قادر به درک آن است.

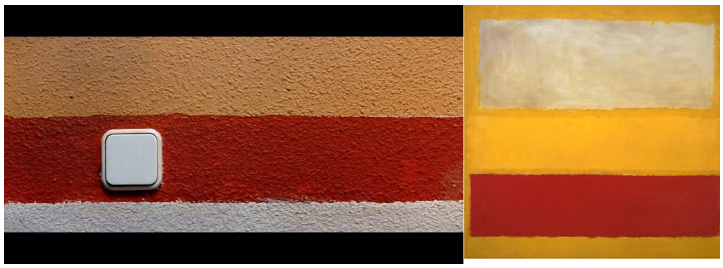
آیرونی در فیلم می‌تواند بر مؤلفه‌های گوناگون یک اثر سینمایی لحاظ گردد: مانند تدوین؛ میزانسن، روایت، فیلم‌برداری و بازیگری (مک‌داول، ۲۰۱۶). میزانسن به مجموعه شاخصه‌هایی در دست کارگردان اطلاق می‌شود که وی برحسب موضوع فیلم، آنها را گزینش می‌کند (دکور، نور و غیره). در میزانسن آیرونیک تضادی بین این سطوح اتخاذ می‌گردد. در نمای مورد نظر، صحنه تعرض به ورا در زیر تابلوی *ونوس و کوپید با یک نوازنده*، به وقوع می‌پیوندد؛ تابلویی که ونوس را در کمال آرامش و زیبایی در کنار کوپید نشان می‌دهد، در حالی که ورا به مثابه‌ی ونوس در معرض تعدی قرار دارد. دو سطحی که در تضاد با یکدیگر هستند. به‌زعم راقم این سطور، وارونه‌سازی آیرونیک این بار در سطح پیچیده‌تری لحاظ گردیده است؛ تابلویی کلاسیک به مثابه‌ی یک نقل‌قول در مرکز میزانسن قرار دارد و کاراکترهایی که گویی از جهان نقاشی سالوادور دالی به بیرون جسته‌اند و در اینجا این فیلم‌ساز است که پنداری ادامه‌ی روایت نقاشی دالی را به تصویر کشیده و بازآفرینی می‌کند.

۴-۱-۵. قاب-نقاشی‌های انتزاعی

آلمودوار با چیدمان میزانسن و ترکیب متنوعی از رنگ‌ها، قاب-نقاشی‌های انتزاعی می‌آفریند. از نمونه‌های این پلان‌های انتزاعی در فیلم‌های آلمودوار می‌توان به نمایی از فیلم *همه چیز درباره‌ی مادرم*[۵۹] (۱۳۹۹) اشاره کرد؛ دوربین بر روی دیواری که از چند رنگ تشکیل شده است، تراکینگ می‌کند. نوعی نما-نقاشی انتزاعی که به‌واسطه‌ی حرکت دوربین گویی به جنبش واداشته می‌شود. نوع ترکیب‌بندی رنگ‌ها به‌گونه‌ای است که تلمیح به آثار مارک روتکو دارد؛ به‌عنوان مثال: *۱۳ (سفید، قرمز روی زرد)*[۶۰] (۱۹۵۸) (تصویر ۱۰).

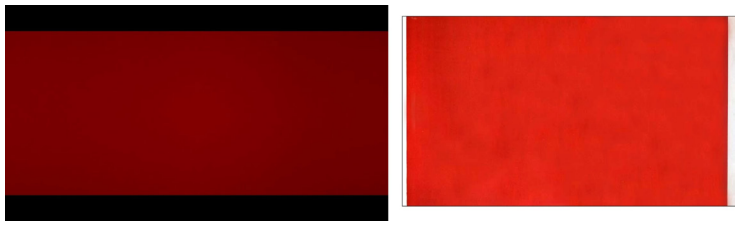
در فیلم *رنج و افتخار*[۶۱] (۲۰۱۹) نیز چنین نماهایی نظاره می‌شوند؛ به‌عنوان نمونه در سکانسی از فیلم، قراردادن پرده‌ی نقره‌ای سینما با لبه‌های مشکی در پس‌زمینه‌ای از رنگ قرمز مجموعه‌ای از مستطیل‌های تودرتو را تشکیل داده است که برخی از آثار و نقاشان هنر انتزاعی را به ذهن متبادر می‌سازد؛ که شاید مهم‌ترین آنها جوزف آلبرز[۶۲] باشد؛ وی با مجموعه آثاری با عنوان *بزرگداشت مربع*[۶۳] که در آنها از اَشکال متنوع مربع و رنگ‌های گوناگون بهره می‌جست، پایه‌گذار شیوه‌ای نوین در هنر انتزاعی گردید. آلمودوار در این نما با تکیه بر ویژگی مستطیلی پرده‌ی نقره‌ای و تنوع در انتخاب رنگ فضای موجود، قاب‌نقاشی انتزاعی خلق کرده است.

در نمایی دیگری از همین فیلم، میزانسن به‌گونه‌ای طراحی شده است که اشاره به آثار پیت موندریان[۶۴] و سبک نئوپلاستی‌سیسم[۶۵] دارد؛ این اصطلاح را موندریان در مورد سبک کار خود، یعنی انتزاع کاملاً هندسی وضع کرد. او برای رسیدن به این مقصود عناصر طرح تصویری خود را به خطوط مستقیم و زوایایی قائمه و استفاده از سه رنگ اصلی (سرخ و زرد و آبی) و سیاه‌وسفید و خاکستری محدود ساخت. فیلم‌ساز با طراحی و رنگ‌آمیزی خاکستری درب شیشه‌ای، خطوط و زوایایی قائمه ایجاد



تصویر ۱۰- راست: *۱۳ (سفید، قرمز روی زرد)*. مأخذ: (URL8)؛
چپ: نمایی از فیلم *همه چیز درباره‌ی مادرم*.

تصویر ۱۱- راست (بالا): ترکیب‌بندی با قرمز، زرد، آبی (موندریان). مأخذ: (URL9)؛ راست (پایین): *بزرگداشت مربع*. مأخذ: (URL10) /چپ: دو نما از فیلم *رنج و افتخار*.



تصویر ۱۲- راست: *نور آنا* (بارنت نیومن، ۱۹۶۸). مأخذ: (URL11)؛ چپ: نمایی از فیلم *بازگشت*.

کرده است؛ فام‌های قرمزرنگ کابینت آشپزخانه و رنگ آبی کاشی‌ها در کنار رنگ‌های آبی پوشش کاراکترهای موجود در قاب، ترکیب‌بندی‌های موندریان را در نمای سینمایی پدید می‌آورد؛ پلانی که در آن حتی الوان مورد نظر موندریان (خاکستری، قرمز و غیره) نیز در آن مؤکد است (تصویر ۱۱). درواقع آلمودوار از انتزاع نیز در راستای ابعاد زیبایی‌شناسانه‌ی آثارش بهره می‌جوید و به آن عاملیت می‌بخشد.

یکی دیگر از مصادیق بارز هنر مدرن، کشیدن تابلوهای تک‌رنگ توسط نقاشان است. هنرمندانی که عمدتاً منتسب به جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی بودند که بدان اشاره شد. نقاشانی همچون بارنت نیومن، اد راینهارت یا الزورث کلی. آلمودوار در فیلم *بازگشت*[۶۶] (۲۰۰۶) نیز نمایی مبتکرانه پدید می‌آورد که تلمیح به آثار هنرمندان مدرن دارد؛ ریموندا نگران دخترش (پائولا) می‌شود و با او تماس تلفنی می‌گیرد؛ در همان هنگام تصویر به یک صفحه‌ی کاملاً قرمز برش می‌خورد و بلافاصله محو می‌شود؛ تصویری که متعلق به بدنه‌ی ماشین قرمزرنگی بوده که به‌سرعت عبور کرده است و مخاطب در همان لحظه چهره نگران دختر را به نظاره می‌نشیند که پدرش را به قتل رسانده است. در اینجا نمایی که فیلم‌ساز پدید می‌آورد نمایی تماماً مدرن متأثر از نقاشان انتزاعی است؛ پلانی که به‌طور کامل قرمزرنگ است و از سویی رنگ قرمز استعاره‌ای از جنایتی دارد که در فیلم رخ داده است (تصویر ۱۲).

نتیجه

در این پژوهش با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته و ابعاد آرای ژنت و هاچن در حوزه‌ی بینامتنیت و پارودی، سعی شد تا پیوند سینمای پدرو آلمودوار با نقاشی تحلیل و ارزیابی شود. با توجه به بررسی‌های صورت گرفته نتایج حاصله بیان می‌شوند:

۱. در سطح اول روابط سینما-نقاشی در آثار آلمودوار، تابلوهای نقاشی به مثابه‌ی بخشی از میزانسن سینمایی نمود پیدا می‌کنند و گاه بیانگر حالات روحی و روانی کاراکترهای فیلم هستند؛

۲. در سطح دوم این روابط؛ نقاشی‌ها در نماها به‌نوعی ممزوج می‌شوند؛ آلمودوار با بازآفرینی برخی از تابلوها در داخل قاب سینمایی و تکوین ارتباطی میان‌متنی، دست به خلق تابلوهای زنده می‌زند. این حالت

با کارکردی زیبایی‌شناسانه همراه است و اشاره به تلمیح ژنتی دارد که خوانش‌گر با ذکاوت قادر به تشخیص آن است؛

۳. بخشی از اشارات آلمودوار به آثار نقاشی از سطح دوم فراتر می‌رود؛ در این حالت فیلم‌ساز سعی دارد تا از یک رابطه بینامتنی صرفاً ساده پا را فراتر گذاشته و ارتباطی استعاری میان نقاشی و قاب سینماتوگرافیک برقرار کند. درواقع قاب در دستان آلمودوار به مثابه‌ی بوم در دستان یک نقاش است و قاب-نقاشی‌هایی که وی خلق می‌کند منتج به پیوند وثیقی با جهان شخصیت‌های فیلم می‌گردند؛

۴. آلمودوار گاه با تلفیق روابط بینامتنی در حوزه نقاشی، تلمیحاتی را شکل می‌دهد که از مراجع متنوعی نشأت می‌گیرند. در این وضعیت بافتی کاملاً نوین پدیدار می‌گردد که هاچن آن را فرامتن‌سازی می‌نامد که به واقع با دست‌کاری در چندین متن نقاشی حاصل می‌گردد. وارونگی آیرونیک یکی دیگر از اجزای تئوری لیندا هاچن، شیوه‌ای است که آلمودوار با تمسک به آن، نقاشی را در آثارش به کار می‌گیرد. در این حالت قابی که خلق می‌گردد به‌نوعی بازآفرینی نقاشی محسوب می‌گردد اما با تکراری همراه با تفاوت همراه است؛

۵. ایجاد قاب‌نقاشی‌های انتزاعی با استفاده از تکنیک‌های سینمایی، یکی دیگر از روش‌هایی است که فیلم‌ساز از نقاشی تأثیر می‌پذیرد. نحوه‌ی میزانسن سینمایی و استفاده خلاقانه از عنصر رنگ؛ به‌گونه‌ای است که گویی قاب سینمایی بسان یک تابلوی مدرن به تصویر کشیده است.

تلمیح به‌عنوان بخشی از بینامتنیت ژنتی و جنبه‌هایی از پارودی لیندا هاچن نظیر وارونه‌سازی و فرامتن‌سازی؛ در ارتباط با سینمای آلمودوار و نقاشی امری مشهود است. ذکر این نکته ضروری است که واکاوی سینمای آلمودوار در حیطه‌ی متون نقاشی تنها به‌عنوان بخشی از سینمای این فیلم‌ساز در این مطالعه مورد پژوهش قرار گرفت؛ حوزه‌های نظیر ژانر، اقتباس، پست‌مدرنیسم از مواردی به‌شمار می‌آیند که قابلیت تحقیق در فیلم‌های آلمودوار را دارند. در این پژوهش، نشان داده شد که می‌توان نظریه‌های ادبی معاصر را در تحلیل رابطه‌ی متون نقاشی در فیلم‌های پدرو آلمودوار به کار بست. امید است که این تحقیق برای پژوهشگران حوزه‌ی مطالعات سینمایی و هنرهای تجسمی مفید واقع شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Pedro Almodovar. 2. Gérard Genette.
3. Intertextuality. 4. Linda Hutcheon.
5. Parody. 6. Anne Hollander.
7. *Boulevard des Capucines*.
8. *Arrival of the Normandy Train*, *Gare Saint-Lazare*.
9. Kerry Brougher. 10. *Julieta*.
11. Richard Serra. 12. *Gun*.
13. *Matador*. 14. *Broken Embraces*.
15. *Talk to Her*. 16. Tableau Vivant.
17. René Magritte. 18. Color field.
19. Post-Painterly Abstraction.
20. Hard-Edge Painting.
21. Mark Rothko. 22. Transtextuality.
23. Mental dispositon. 24. Allusion.
25. Parody. 26. Linda Hutcheon.
27. Ironic Inversion. 28. Irony.
29.Trans-Contextualizing.

۳۰. این واژه تا حدود زیادی معنی آیرونی نمایشی را می‌دهد. آیرونی نمایشی زمانی اتفاق می‌افتد که معنای مورد نظر کلمات یا یا اعمال یک شخصیت مخالف موقعیت واقعی باشد. در این حالت شخصیت نمی‌تواند متوجه این تضاد شود، ولی مخاطب یا بیننده آن را درک می‌کنند.

31. *Pieta*. 32. *Still Life with Goldfish*.
33. *Goldfish*. 34. *Law of Desire*.
35. Edward Hopper. 36. *Office at Night*.
37. *Nighthawks*.
38. *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*.
39. *All About My Mother*. 40. *The Skin I Live In*.
41. *Venus and Cupid with an Organist*.
42. Titian. 43. *The Lovers*.
44. *Fantômas*. 45. *Louis Feuillade*.
46. *Homage to Mack Sennett*.
47. *The Flame Rekindled*.
48. *Man in a Bowler Hat*. 49. *The Son of Man*.
50.*The Central Story*. 51. *The Man of the Sea*.
52. *The Female Thief*. 53. *Abstract with red circle*.
54. Giovanni Bellini. 55. El Greco.
56. Diego Velázquez. 57. *Rokeby Venus*.
58. *Dream Caused by the Flight of a Bee Around a Pomegranate a Second Before Awakening*.
59. *All About My Mother*. 60. *No. 13 (White, Red on Yellow)*.
61. *Pain and Glory*. 62. Josef Albers.
63. *Homage to the Square*. 64. Piet Mondrian.
65. Neo-Plasticism. 66. *Volver*.

فهرست منابع

اچ. پورتر، ابوت (۲۰۰۸)، *سواد روایت*، ترجمه رویا پورآذر و نیما اشرفی (۱۳۹۷)، تهران: اطراف

اسلامی، مازیار (۱۳۹۸)، *چشم جان‌بین: ملاحظاتی پیرامون زیباشناسی فیلم*، تهران: لگا.

بابایی، بهاره (۱۳۹۲)، نقاشی و سینما (رابطه‌ی متقابل)، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران*، پردیس هنرهای زیبا، تهران.

بونیترز، پاسکال (۱۹۸۵)، *قاب‌زدایی‌ها: جستارهایی در باب نقاشی و سینما*، ترجمه مهدیس محمدی (۱۳۹۸)، تهران: علمی و فرهنگی.

بیات، داوود (۱۳۹۶)، تحلیل روانپویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین.

پاکباز، روئین (۱۳۹۶)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پیرایش مقدم، حمید (۱۳۹۸)، بررسی تأثیرات متقابل سینما و نقاشی (نمونه‌ی موردی: ادوارد هاپر و سینما)، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی، تهران.

حسن‌نیا، جواد (۱۳۹۲)، بررسی تأثیر تفکر کوبیسم بر سینما، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر، تهران.

داله واکه، آنجلا (۱۹۹۶)، *سینما و نقاشی: هنر چگونه در فیلم به کار می‌رود*، ترجمه رضا تاجمیر و امیر یحیی حدادی (۱۴۰۱)، تهران: خوانه.

رجبی، وحید؛ ناظری، افسانه و نقاش‌زاده، مسعود (۱۴۰۱)، واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت، فصلنامه علمی- پژوهش *هنر*، ۱۲(۲۴)، ۵۹-۷۳.

فیلیپس، ویلیام (۲۰۰۹)، *مبانی سینما* (جلد دوم)، ترجمه رحیم قاسمیان (۱۳۹۰)، چاپ سوم، تهران: ساقی.

لینتن، نوربرت (۱۹۸۰)، *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین (۱۳۹۳)، تهران: نشر نی.

مک‌ایور، گیلیان (۲۰۱۶)، *تاریخ هنر برای فیلم‌سازان* (جلد ۲)، ترجمه مجید کیانیان (۱۴۰۱)، تهران: ایجاز.

ملپس، سایمن؛ ویک، پاول (۲۰۰۶)، *درآمدی بر نظریه‌ی انتقادی*، ترجمه گلناز سرکارفرشی (۱۳۹۴)، تهران: سمت

موکه، داگلاسکالین (۱۹۷۰)، *آیرونی*، ترجمه حسن افشار (چاپ چهارم) (۱۴۰۱)، تهران: نشر مرکز.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن

نیکویی، علیرضا (۱۳۹۵)، *بینامتنیت؛ گسترش افق‌ها و امکان‌ها*. در کتابت روایت (درس‌گفتارهای داستان). به کوشش کیهان خانجانی. تهران: آگه.

Almodovar, P. (2009). *Volver:* A Filmmkers Diary. In All About Almodóvar: A Passion for Cinema. Brad Epps and Despina Kakoudaki (eds.), London: University of Minnesota Press: 446-465

Camarero Gómez, G. (2020). *Pinturas y esculturas como metáforas argumentales en el cine de Pedro Almodóvar.* Laboratorio de arte, 32(6), 547-562. https://doi.org/10.12795/LA.2020.i32.27

Corbett, R. (2019). *I Wouldn't Be Offended if You Described It as Decorative Art*:' Filmmaker Pedro Almodóvar on Why He's a Floral Still-Life Photographer Now. https://news.artnet.com/art-world/pedro-almodovar-photography-1535581. Accessed May 7, 2019

Fischer, L. (2019). *Cinemagritte*: René Magritte within the Frame of Film History, Theory, and Practice. Detroit: wayne state university press

Genette, G. (1997). *Palimpsests*: Literature in the Second Degree. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press

Hatcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: University of Illinois Press.

Jacobs, S. (2011). *Framing Pictures*: Film and the Visual Arts (Edinburgh Studies in Film and Intermediality). [United Kingdom: Edinburgh University Press

Kakoudak, D. (2009). *Intimate Strangers*: Melodrama and Coincidence in Talk to Her. From All About Almodovar: A Passion for Cinema. Prepared by Brad Epps and Despina Kakoudaki. London: University of Minnesota Press:193-240

Mathijs, E., & Sexton, J. (2011). *Cult Cinema An Introduction*. United States: Wiley-Blackwell

McDowell, J. (2016). *Irony in Film (Palgrave Close Readings in Film and Television)*. London: Palgrave Macmillan

Meister, K. (2016). *Painting a Cinematic Tableau Vivant*. Master Thesis, Faculty of Fine Arts, Tallinn University, Tallinn, Estonia.

Navarrete-Galiano, R (2011). *Almodóvar: conceptualización de la pintura en los fotogramas*. Razón y Palabra, 74 (24),1-24. http://hdl.handle.net/11441/39082

Petho, A. (2014). *The Tableau Vivant as a "Figure of Return" in Contemporary East European Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae Film and Media Studies. 9(1):51-76

Salas González, C. (2014). *La pintura surrealista en el cine de Almodóvar*. Área Abierta, 14(2),74-82. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v35.n2.45766

URL1: https://www.moma.org/collection/works/79270

URL2: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg

URL3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489258

URL4: https://www.artnet.com/artists/ben-nicholson/abstract-with-red-circle- ovgNzP9PArot1ypbvUIEBg2

URL5: https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-female-thief-1927

URL6: https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-man-of-the-sea-1927

URL7: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking

URL8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484362

URL9: https://www.widewalls.ch/magazine/de-stijl-neoplasticism

URL10: https://www.redbubble.com/i/framed-print/Homage-to-the-Square-in-Red-by-Jayiscool71/93294356.AJ1A3

URL11: https://artscash.com/paintings-31.html