



The Concept of Parody in Pedro Almodóvar's Cinema: An Analysis Based on the Opinions of Gérard Genette and Linda Hutcheon¹

Vahid Rajabi², Afsaneh Nazeri^{*3}, Masoud Naghashzadeh⁴

Received: 23/07/2023

Accepted: 02/10/2023

* Corresponding Author's E-mail:
a.nazeri@aiui.ac.ir

Abstract

Parody is considered to be one of the most important literary genres that has undergone significant semantic changes over the years and has been incorporated into various forms of art, including cinema. Pedro Almodóvar is among the filmmakers who have utilized this concept in their works. This research aims to analyze the use of parody in Pedro Almodóvar's films. The theoretical framework of this study is based on the views of Gérard Genette and Linda Hutcheon. The research question is, "How has parody been embodied in Pedro Almodóvar's films?" To answer this question, a descriptive-analytical and comparative method has been applied. The films "What Have I

1 This article is extracted from first author's Ph.D. thesis entitled: "Analysis of Transtextual relationships in Pedro Almodovar's cinema in based on Gérard Genette and Linda Hutcheon's opinions. (Case Study: Women on the Verge of a Nervous Breakdown and The Skin I Live In)", under supervising of second author and consultation of third author.

2. Ph.D in Art Research, Department of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan. Isfahan, Iran.

<http://orchid.org/0000-0003-1348-350X>

3. Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan. Isfahan, Iran.

<https://orcid.org/0000-0003-1295-0065>

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

<https://orcid.org/0000-0002-1431-2131>



Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Done to Deserve This?" (1984), "Women on the Verge of a Nervous Breakdown" (1988), and "Talk to Her" (2004) have been purposefully selected and analyzed as case studies based on the theories of Gérard Genette and Linda Hutcheon. The findings suggest that certain sequences in Almodóvar's films align with the dimensions of parody according to the perspectives of both thinkers.

Keywords: Parody, Gérard Genette, Linda Hutcheon, Pedro Almodóvar's Cinema

1.Introduction

Almodóvar's cinema evokes Gérard Genette's theories through its sarcastic allusions and references to other texts, as well as to prominent works in film history. On the other hand, influenced by the legacy of the past, it engages in the recreative imitation of aspects of texts in his works, sometimes accompanied by a kind of ironic inversion, reminiscent of Linda Hutcheon's theories. Genette characterizes parody as a playful deviation from a specific text, while Hutcheon conceptualizes it as a broader phenomenon that includes repetition accompanied by variation. The parody present in Almodóvar's films embodies the theories of both thinkers and is expressed in diverse forms. The importance of the parody genre in Almodóvar's films provides the context to study this concept in his cinema, which has not received much attention. By utilizing the perspectives of Gérard Genette and Linda Hutcheon, this research investigates the concept of parody through an analysis of selected sequences from Almodóvar's films. The main objective of this study is to examine the aspects of this genre in the works of the Spanish filmmaker. The present research has been conducted using a qualitative approach with descriptive-analytical and comparative methods.

Research Question

The main question of this research is 'In what forms does parody manifest in Almodóvar's cinema? '. To answer this question, first



Genette and Hutcheon's views on parody are presented then its application is studied in the following three movies: *What Have I Done To Deserve This?*, *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, and *Talk To Her*. These movies were chosen with the aim of the study in mind.

2. Literature Review

This research is based on the views of Gérard Genette and Linda Hutcheon on parody. Genette considers parody as a type of hypertextuality, meaning that there is a relation and connection between two texts. In other words, a text is built on derivation from another text or is influenced by it and utilizes it in some way. According to Genette, the relationship between texts in hypertextuality is established based on two types of relations: transformation and imitation. Linda Hutcheon also considers parody as one of the methods influenced by the legacy of the past and a way of recreating texts in contemporary times. From her perspective, it is a form of imitation; however, it is an imitation accompanied by ironic inversion, which often highlights differences instead of similarities (Hutcheon, 1985).

3. Methodology

The present research is qualitative and, in terms of purpose, falls into the applied category. Using a descriptive-analytical and comparative approach, it has been conducted through a targeted study of the films *What Have I Done to Deserve This?*, *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, and *Talk to Her* as case studies. Data collection was carried out through written sources (library and internet) and observation.

4. Results

In this research, the parody techniques of selected sequences from films directed by Pedro Almodóvar were analysed based on the theories of Gérard Genette and Linda Hutcheon. Almodovar succeeds



in executing this genre in his work through various forms of media such as television, cinema, and painting. Parody through television was examined and analysed in two sequences from the films *What Have I Done to Deserve This?* and *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. Both examples, with their comic and satirical nature, represent types of Genettean parody that, by using prominent works of classic cinema (*The Big Heat* and *Psycho*) as hypotexts, engage in humor and mockery of these works. Parody, with reference to the cinema medium itself, was examined in a sequence from the film *Talk to Her*. The filmmaker, by blending parody and pastiche, creates a form known as 'Mixed parody,' which combines transformation with imitation.

The imitation of the style and era of silent cinema, along with humour and satire directed at the hypotext and genre, results in this creatively crafted sequence. The sequences that, through intertextuality and their ironic display, aim to reproduce texts characterized by repetition with variation-film and painting, alongside theory-are the texts through which the filmmaker has created his parodic sequences. These sequences are accompanied by a form of encoding by the author of the text and decoding by the reader. Based on this, it can be understood that the components derived from the theories of Genette and Hutcheon have a strong alignment with Almodóvar's cinema.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۸، شماره ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۸۳-۱۲۲

مقاله پژوهشی

تحلیل مفهوم پارودی در سینمای پدرو آلمودوار

براساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن^۱

وحید رجبی^۲، افسانه ناظری^{۳*}، مسعود نقاش‌زاده^۴

(دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۱۰)

چکیده

پارودی را باید یکی از مهم‌ترین گونه‌های ادبی پنداشت که در طول سالیان متمادی دستخوش تغییرات معنایی فراوانی شده است و توانسته به عرصه‌های گوناگون هنر از جمله سینما ورود پیدا کند. پدرو آلمودوار از جمله فیلمسازانی به شمار می‌آید که می‌توان نحوه‌های پارودی را در آثارش دید. این پژوهش با هدف مطالعه پارودی در سینمای آلمودوار و با طرح این پرسش که «پارودی چگونه در فیلم‌های پدرو آلمودوار نمود پیدا کرده است؟» به تحلیل فیلم‌های وی

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «واکاوی روابط ترامتنی در سینمای پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن (مطالعه موردی: فیلم‌های «زنان در آستانه فروپاشی عصبی» و «پوستی که در آن زندگی می‌کنم»)» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه هنر اصفهان است.

۲. دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

<https://orcid.org/0000-0003-1348-350X>

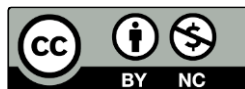
۳. دانشیار گروه نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

*a.nazeri@au.ac.ir

<https://orcid.org/0000-0003-1295-0065>

۴. دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.

<https://orcid.org/0000-0002-1431-2131>



Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

براساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن پرداخته است. در این راستا نیز با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی، فیلم‌های «چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟» «زنان در آستانه فروپاشی عصبی» و «با او حرف بزن» به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی انتخاب و مورد مطالعه قرار گرفته است. براساس خوانش انجام شده بر مبنای آرای ژنت و هاچن در فیلم‌های سه‌گانه آلمودوار می‌توان نحوه‌هایی از روایت پارودیک و به عبارتی تقلید یا برگزفتگی طنز گونه را به مشاهده نشست که از مؤلفه‌هایی چون تمسخر، آمیختگی، وارونه‌سازی کنایه‌آمیز و فرامتن‌سازی بهره‌برداری شده است.

واژه‌های کلیدی: پارودی، ژرار ژنت، لیندا هاچن، سینمای پدرو آلمودوار.

۱. مقدمه

سینمای آلمودوار با اشارات سخره‌آمیز و ارجاعات به سایر متون، همچنین آثار مطرح تاریخ سینما؛ آرای ژرار ژنت را به ذهن متبادر می‌سازد و از سوی دیگر متأثر از میراث گذشته، به بازآفرینی تقلید گونه و جوهی از متون در آثارش می‌پردازد که گاه با نوعی وارونگی کنایه‌آمیز همراه بوده، یادآور آرای لیندا هاچن است. ژنت پارودی را انحراف تفننی یک متن خاص می‌انگارد و هاچن برای آن صورتی گسترده‌تر قائل است که با تکراری همراه با تفاوت همگام است. پارودی در سینمای آلمودوار را می‌توان برآیندی دانست از نظریه‌های هر دو متفکر که به انحای گوناگونی بازنمایی می‌شود. اهمیت گونه پارودی در فیلم‌های آلمودوار این بستر را فراهم می‌کند که به مطالعه این مفهوم در سینمای او پرداخت که توجه چندانی به آن مبذول نشده است. تحقیق پیش رو با تکیه بر آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن به مطالعه پارودی با تمرکز بر چند سکانس از فیلم‌های او پرداخته است. هدف اصلی بررسی وجوه این گونه در آثار سینمایی این

فیلمساز اسپانیایی است. تحقیق حاضر به شیوه کیفی و به روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی انجام شده است.

سؤال اصلی این پژوهش این است که «پارودی به چه اشکالی در سینمای آلمودوار تجلی پیدا کرده است؟». برای پاسخ به این پرسش ابتدا آرای ژنت و هاچن در حیطه پارودی تشریح شده و سپس به کاربرست آن در سه فیلم چه کرده/م که مستوجب این باشم^۱، زنان در آستانه فروپاشی عصبی^۲ و با او حرف بزن^۳؛ که براساس انتخاب هدفمند صورت گرفته‌اند، پرداخته شده است.

۲. پیشینه پژوهش

بیات (۱۳۹۶) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «تحلیل روان‌پویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار» از منظر روان‌کاوانه به سینمای آلمودوار پرداخته است. قنبریان (۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «زیبایی‌شناسی پارودی در سینما با نگاهی به آثار مل بروکس» به بررسی این مفهوم در سینمای بروکس پرداخته است.

رجبی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت» بینامتنیت در سینمای این فیلمساز را بررسی کرده‌اند. وفایی و تجرق (۱۴۰۱) در مقاله «مطالعه در زمانی سیر تحول مفهوم پارودی در نظریه و نقد ادبی در غرب» سیر تحول این مفهوم را مورد کنکاش قرار داده‌اند. تات و روحانی (۱۴۰۰) در مقاله «خرده فرهنگ‌های دهه شصت و چگونگی بازنمایی پارودیک آن در سینمای دهه نود ایران (موردکاوی: نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا)» پارودی در سینمای ایران را مطالعه کرده‌اند. میرکمالی (۱۳۹۷) در مقاله «پارودی در تبلیغات تجاری (مطالعه موردی تابلوی آفرینش انسان اثر میکال آنژ)» این معنا را در حوزه تبلیغات مورد مذاقه قرار داده است. عرب‌نژاد و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «اصطلاح‌شناسی تطبیقی نقیضه و

پارودی»، فلاح قهررودی و تبریزی (۱۳۸۹) در مقاله «نقیضه و پارودی» و صدریان (۱۳۸۸) در مقاله «تحلیل تعاریف نقیضه» به تحقیق در پارودی ادبی پرداخته‌اند. در حوزه سینما نیز هریس (۲۰۰۰) در کتاب *فیلم پارودی و گهرینگ* (۱۹۹۹) در کتاب *پارودی به‌عنوان ژانر فیلم* به واکاوی این مفهوم در سینما پرداخته‌اند. به‌طور مشخص چنین موضوعی هنوز مورد پژوهش قرار نگرفته است. این مقاله درصدد آن است که با ترکیب آرای دو متفکر مطرحه، به تحلیل پارودی در سینمای آلمودوار بپردازد.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کیفی و از نظر هدف در دسته کاربردی قرار دارد و با روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی با مطالعه هدفمند فیلم‌های چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟، *زنان در آستانه فروپاشی عصبی* و *با او حرف بزن*؛ به‌عنوان نمونه‌های موردی به انجام رسیده است. گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از اسناد مکتوب (کتابخانه‌ای و اینترنتی) و مشاهده صورت گرفته است.

۴. مبانی نظری پژوهش

این پژوهش بر مبنای آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن انجام شده است. به‌طوری که ژنت پارودی را گونه‌ای بیش‌متنی برشمرده است؛ بدین معنا که بین یک متن با متن دیگر رابطه و مناسبت وجود داشته و به عبارتی متنی براساس برگرفتنی از متن دیگر استوار شده و یا از آن متأثر و به نوعی بهره‌جسته باشد. از نظر ژنت ارتباط میان متون در بیش‌متنیت براساس دو نوع رابطه تراگونگی (تغییر) و همانگونگی (تقلید) شکل می‌گیرد. لیندا هاچن نیز پارودی را از جمله شیوه‌های متأثر از میراث گذشته و روش‌های بازآفرینی متون در زمانه معاصر می‌داند که از منظر وی شکلی از تقلید

است، اما تقلیدی که با وارونگی کنایه‌آمیز همراه است که گاهاً به جای شباهت، تفاوت را نشان می‌دهد (Hutcheon, 1985).

۴-۱. پارودی: ریشه‌ها و تعاریف

به دلیل سیر تطوری این مفهوم در گذار زمان، می‌توان تعاریف آن را به قبل از قرن بیستم و بعد از آن تقسیم‌بندی نمود. پارودی در قرون وسطی و قبل از قرن بیستم شیوه‌ای برای خنداندن مردم به شمار می‌رفت که بستر ایجادش اشعار حماسی - کمدی و ترانه‌ها بود که به واسطه حماسه‌خوان‌ها، حماسه‌سراها و حماسه‌شنوها خلق می‌شد. در حالت اول وقتی نقالانی که اشعار ایلید و ادیسه را می‌خواندند، پی بردند که این قصه‌ها انتظارات یا کنجکاوی شنوندگان را برآورده نمی‌کنند؛ بنابراین با اشعاری کوتاه تقریباً شبیه به اشعار اصلی که قرائت شده بود، اما معنایی تغییر یافته داشت و هدف آن بیان چیزی دیگر و سرگرم کردن حضار بود، حال آن‌ها را تازه می‌کردند، که آن را پارودی کردن نامیدند. در وضعیت دوم خود مؤلف مبادرت به آفرینش پارودی می‌ورزید؛ می‌توان نمونه‌هایی از آن را در آثار یونان باستان جست‌وجو کرد. گفتنی است که ارسطو از نخستین اشخاصی محسوب می‌شود که به پارودی اشاره داشته و آن را یکی از ارکان چهار قسمتی ژانرهای بوطیقایی خود دانسته است. از نگرگاه ارسطو آثاری با کنش‌های سطح پایین (موضوعات عامیانه) در وجه گفتاری را می‌توان به‌طور تلویحی ذیل اصطلاح پارودیا^۴ قرار داد (ژنت، ۱۳۹۲).

ارسطو از هگمون تاسوس^۵ نام می‌برد؛ تنها نویسنده‌ای که صراحتاً ژانری را که پارودیا نام نهاد، به او نسبت می‌دهد. دی‌ایلید^۶ اثر نیکوکارس که نوعی ضد حماسه تلقی می‌شود، پارودی ایلید است و مارگیت‌ها^۷ اثر هومر که همان حکمی را برای کمدی دارد که ایلید و ادیسه برای تراژدی دارند (Genette, 1997, p. 11). مارگارت رُز

در تعریف ارسطو از پارودی بیان می‌دارد که «پارودی شعری است روایی که از وزن و واژگان حماسه استفاده می‌کند؛ در حالی که موضوع آن آغشته به طنز و استهزاآمیز است» (Rose, 1995, p. 7). سایمون دنتیث نیز در بسط و شرح مفهوم پارودی از دیدگاه ارسطو آن را معنایی می‌پندارد که یونیان باستان از قدیم در ذهن خود داشته‌اند. «در زمان یونان باستان گونه‌ای ادبی به نام پارودیا وجود داشت که جوایزی برای آن در مسابقات شعر تعلق می‌گرفت» (Dentith, 2000, p. 10).

واژه پارودی از منظر ریشه‌شناسانه نیز قابل بررسی است؛ «لغت پارودی از دو بخش "para" به معنای "ضد"، "مخالف"، "در امتداد" یا "در کنار" و "ode" به معنی "آواز و سرود" تشکیل شده است؛ در نتیجه parodia به معنی در کنار آواز خواندن یا ناموزون خواندن است (خواندن با صدایی دیگر)» (Genette, 1997, p. 10). در این حالت دو مفهوم از پارودی قابل استدلال است: اول سرود یا شعری که با نیت تمسخر با مخالفت و در تضاد با متن دیگر خلق شود؛ به عبارتی تقلیدکننده قصد ریشخند و شوخی دارد. مفاهیم اولیه پارودی در بردارنده چنین معانی‌ای هستند. در استنتاج دوم پارودی متنی است که در کنار متن دیگر خوانش می‌شود و تقلیدکننده از پیش‌متن نیت استهزا ندارد. این استدلال دامنه کاربردی پارودی را به گونه‌ای گسترش می‌دهد که برای بحث در خصوص اشکال هنر مدرن بسیار سودبخش است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

«پارودی فرایندی است برای بازسازی یک متن، یا عناصر متنی، به شیوه‌ای که سعی در تمسخر متن(های) بازسازی‌شده داشته باشد» (Mathijs & Sexton, 2011, p. 224). مکاریک نیز در تعریف پارودی می‌نویسد: «پارودی چیزی بیش از بازگویی صرف متون دیگر است، تفاوت‌های متنی و بافتی آن معمولاً به واسطه به‌کارگیری لحنی طنزآمیز و

سخره‌آمیز برجسته‌تر می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۵، ص. ۴۴۰). از این موارد و تعاریف می‌توان به‌عنوان بنیان باطن پارودی نام برد که در طول زمان دستخوش تغییراتی شده است و حتی در دوره پست‌مدرن نیز توسط برخی از متفکران مورد واکاوی قرار گرفته است. فردریک جیمسون - نظریه‌پرداز پست‌مدرن - از جمله کسانی است که درباره پارودی صحبت کرده است؛ وی پارودی را از جنس پاستیش می‌داند با این تفاوت که دارای سرشتی هزل‌گونه همراه با شوخی و خنده است (بوکر، ۱۳۹۶).

درواقع گذشتگان با ابداع متون و سبک‌های متنوع، بستری را فراهم آورده‌اند که مؤلفان به‌واسطه آن‌ها دست به آفرینش متون با ماهیت‌های گوناگون بزنند. «پارودی از منحصر به فرد بودن این سبک‌ها استفاده می‌کند و ویژگی‌های خاص آن‌ها را به کار می‌گیرد تا تقلیدی صورت دهد که متن اصلی را به سخره بگیرد» (جیمسون، ۱۳۹۱، ص. ۷۳). قابل ذکر است که ژنت کتاب *الواح بازنوشتنی*^۱ را که در آن به تشریح گونه‌های بیش‌متنی من جمله پارودی پرداخته است، در سال ۱۹۸۲ و جیمسون کتاب *پست‌مدرنیسم: منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر* را در سال ۱۹۸۹ به رشته تحریر درآورده است. با غور در آرای ژنت و همچنین نظریه‌پردازانی همچون جیمسون می‌توان سویه‌های مشترکی در تعریف مصادیق آن‌ها از پارودی یافت و حتی این‌گونه استنتاج کرد که ژنت نگرشی پست‌مدرنیستی به برخی گونه‌های بیش‌متنی داشته است. «هنرمندان پست‌مدرن علاوه بر اینکه از تکنیک‌های جدید استفاده می‌کنند از گذشته نیز اقتباس می‌کنند. آنان با شوخی و کنایه (آیرونی) از "تقلید مهوع و تمسخرآمیز" (پارودی) استفاده می‌کنند» (جیمز، ۱۳۹۲، ص. ۸۸).

۴ - ۲. پارودی سینمایی

پارودی سینمایی به لحاظ تاریخی قابل تعمق است؛ اگر پارودی به صورت سنتی گونه‌ای کمدی پنداشته شود، برخلاف سایر انواع کمدی، مانند کمدی اسکروبال که به سبب بحران اقتصادی در سال‌های ۱۹۳۰ ظهور پیدا کرد یا کمدی سیاه که در اواخر دهه ۱۹۴۰ سربرآورد، ردپای پارودی در همان سال‌های نخستین شکل‌گیری تاریخ سینما قابل ردیابی است که بر ریشه‌دار بودن این مفهوم در آثار سینمایی صحه می‌گذارد. آثار مک‌سنت را باید اولین نمونه‌های پارودی در تاریخ سینما به شمار آورد که سعی در پارودی کردن الگوها و قراردادهای فیلم‌های ماجراجویانه و ملودرام دیوید وارک گریفیث دارند. «فیلم کمک! کمک! (۱۹۱۲) مک سنت، پارودی فیلم ویلای دور افتاده (۱۹۰۹) ساخته گریفیث است» (Gehring, 1999, p. 3). حتی در زیبایی‌شناسی سینمای آیزنشتاین نیز به رگه‌هایی از پارودی اشاره شده است؛ وولن معتقد است فیلم *اعتصاب* مملو از پارودی و طنز است و ویکتور شکلوفسکی به شباهت‌های این اثر به کار باستر کیتون اشاره دارد (وولن، ۱۳۸۹).

در رمان‌های اولیه نیز به‌عنوان یکی از انواع ادبی، نشانه‌های پارودی هویدا است؛ نویسندگان مختلف از ساموئل ریچاردسون گرفته تا لارنس استرن در آثارشان دائماً از رمان‌های دیگر پارودی ارائه می‌کردند (بری، ۱۳۹۶). فیلمسازان دیگری نیز در سال‌های ابتدایی تاریخ سینما به پارودی فیلم‌های دیگر پرداختند. «می‌توانیم پارودی را در شکل‌های هنری بسیار اولیه نیز بیابیم (در سینما تعصب گریفیث و سه عصر باستر کیتون)» (استم، ۱۳۹۳، ص. ۱۵۷).

جذابیت پارودی سبب شد تا برخی از کارگردانان دیگر نیز میل به ساخت آثار پارودیک داشته باشند؛ فیلم‌هایی نظیر *به سوی غرب* (۱۹۳۷)، *به غرب برو* (۱۹۴۰) و

بیوه غمگین در واگن گپ (۱۹۴۷) مواردی هستند که تماماً پارودی ژانر وسترن بودند که اصول و قواعد این گونه را به تمسخر گرفتند. روایت پارودیک با اعتصام به متون گذشته ماهیت خود را باز می‌یابد و از این طریق به تکریم گذشتگان نائل می‌شود. پارودی به واقع در اواخر دهه پنجاه به این سو بود که در کانون توجه قرار گرفت و در دهه ۱۹۶۰ بدل به گونه‌ای رسمی و واقعی شد. «این پدیده قطعاً به دلیل تضاد شدید میان سینمای هنری و سینمای سرگرم‌کننده نمود پیدا کرد» (کواچ، ۱۳۹۹، ص. ۱۴۲).

در ادامه این مل بروکس بود که در دهه‌های بعدی با فیلم‌هایی همچون *زین‌های شعله‌ور* (۱۹۷۴) *فرانکشتاین جوان* (۱۹۷۴)، *تاریخ جهان: قسمت اول* (۱۹۸۱) و *رابین هود: مردانی با لباس چسبان* (۱۹۹۱)، فیلم‌های پارودیک را ارزش و اعتباری والا بخشید. در همین سال‌ها پارودی به‌عنوان یکی از اجزای سینمای پست‌مدرن در آثار فیلمسازانی چون تاراتینو، برادران کوئن، جیم جارموش و پدرو آلمودوار پدیدار شد و امروزه نیز یکی از مؤلفه‌هایی محسوب می‌شود که همچنان در سینما پر طرفدار است.

«فیلمی که گونه‌های سینمایی یا یک فیلم خاصی - معمولاً یک فیلم جدی و درام - را به هزل و سخره می‌گیرد. قصد اصلی در فیلم پارودی، به سخره گرفتن سبک‌ها، قراردادهای و دستمایه‌های آن فیلم جدی است» (بی‌ور، ۱۳۹۵، ص. ۲۵۳). عناصر تمسخر، وجود یک پیش‌متن شناخته شده و تراگونگی در سبک و متن، زمینه‌های ژنتی هستند که در تعریف بی‌ور از پارودی نیز به آن‌ها اشاره شده است. فیلیپس در تعریف فیلم پارودی می‌گوید:

فیلمی ممکن است یک فیلم قدیمی یا بخشی از آن را به‌عنوان پارودی یا به‌عنوان ادای دین بازسازی کند. مضحکه تقلیدی است که هدف آن خندانند مخاطب است. بینندگان در پارودی‌ای که سوژه مضحکه شده را می‌شناسند، در عین حال که

شبهات‌ها را تشخیص می‌دهند، تفاوت‌های خنده‌دار را نیز می‌بینند (فیلیپس، ۱۳۸۵، ص. ۲۳۷).

استهزاء به‌عنوان یک عنصر کلیدی و درنهایت توجه به مخاطب، اضلاعی هستند که در تعریف فیلیپس از پارودی به چشم می‌خورند. با علم به اینکه مرجع پارودی کدام متن یا متون هستند، کارکرد پارودی برای مخاطب مفهوم پیدا می‌کند. «شیپلی پارودی را به سه دسته صورت‌بندی می‌کند: پارودی‌های شفاهی^۹، پارودی‌های فرمی^{۱۰} و پارودی‌های تماتیک»^{۱۱} (Shiplay, 1970, p. 231). در نوع اول فقط با تغییر واژگان پارودی رخ می‌دهد. برای مثال عنوان فیلم سکوت خوک‌ها (Silence of the hams) پارودی عنوان فیلم سکوت بره‌ها (Silence of lambs) است. در حالت دوم فرم و گونه اثر مدنظر است که مورد تمسخر واقع می‌شود. در این حالت بیشتر ژانر و گونه سینمایی دستمایه شوخی قرار می‌گیرد. برای نمونه فیلم شان می‌میرد (۲۰۰۴) پارودی گونه‌ها و زیرگونه‌های ترسناک و خون‌آشامی است. در حالت سوم محتوای اثر به صورت پارودیک بازسازی می‌شود. چنانکه در فیلم جنگ‌های سخت/فزاری (۱۹۷۸) محتوای فیلم جنگ ستارگان بازسازی و پارودی شده است.

گفتنی است که فیلم پارودی ممکن است سنتزی از هر سه حالت موجود باشد. هریس نیز پارودی را نوسانی بین شبهات و تفاوت ارزیابی می‌کند و معتقد است برای عملکرد پارودی باید یک تطابق قابل تشخیص بین پیش‌متن و بیش‌متن وجود داشته باشد، اما برای محقق شدن کارکرد پارودی تفاوت بین متون باید آشکار باشند. «به گفته هریس، فیلم پارودی از طریق سه مقوله مرکزی، نوسانی بین شبهات و تفاوت ایجاد می‌کند: واژگانی، نحوی و سبکی» (Harries, 2000, p. 9) واژگانی به عناصر یک فیلم همچون صحنه، لباس، و شخصیت‌ها اشاره دارد؛ نحو به طرح و ساختار فیلم دلالت

می‌ورزد و سبک به تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده، مانند حرکت دوربین، نوع روایت، تدوین، صدا و... اشاره دارد. هریس استدلال می‌کند که اغلب در پارودی است که حداقل یکی از این سطوح طبقه‌بندی باید حفظ شود (برای ایجاد شباهت به متن تقلیدشده)، در حالی که حداقل یک سطح دیگر تغییر یابد.

۴ - ۳. پارودی از منظر ژرار ژنت

ژرار ژنت (۱۹۳۰-۲۰۱۸) نظریه‌پرداز ادبی، نشانه‌شناس و فیلسوف ساختارگرای فرانسوی بود. او در سال ۱۹۷۸ کتاب *الواح بازنوشتنی* را در مورد گونه‌های بیش‌متنی به رشته تحریر درآورد. ژنت اولین نظریه‌پردازی بود که به ایضاح مفهوم پارودی در بستر یک اسلوب و روش پرداخت. او پارودی را گونه‌ای بیش‌متنی برشمرده است. بیش‌متنیت از نظر ژنت هر گونه رابطه و مناسبتی است که متن «ب» (که آن را بیش‌متن می‌نامیم) را با متن «الف» (که آن را پیش‌متن می‌نامیم) مرتبط می‌سازد و شیوه مرآوده و پیوستگی دو متن این‌گونه نیست که متن «ب» تفسیر متن «الف» باشد (Genette, 1997, p. 5). بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت به رابطه دو متن ادبی یا هنری می‌پردازد، «اما این رابطه در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت نه براساس هم‌حضور، که براساس برگرفتنی بنا شده است. به عبارت دیگر در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶).

ژنت گونه‌شناسی بیش‌متنی را از دو منظر مورد مطالعه قرار می‌دهد: کارکرد^{۱۲} و ارتباط. در حوزه کارکرد مهمترین شاخص طنز^{۱۳} است؛ بدین معنی که آیا متن جدید سرشتی طنزآمیز دارد یا خیر؟ موضوع طنز برای این اهمیت دارد که می‌تواند که در نوع ارتباط میان متن‌ها نقش اساسی ایفا کند. به همین روی، کارکردها به دو دسته کلان طنزی و ناطنزی تقسیم می‌شوند. برای ژنت حوزه کارکرد طنزی به مراتب گسترده‌تر و

متنوع‌تر از حوزه ناطنزی است. در حوزه ناطنزی فقط پاستیش^{۱۴} قرار دارد در صورتی که در حوزه کارکرد طنزی پارودی^{۱۵} در معنای خاص آن و تراوستیسمان^{۱۶} جای می‌گیرند (نامور مطلق، ۱۳۹۱). از نظر ژنت ارتباط میان متون نیز در بیش‌متنیت براساس دو نوع رابطه شکل می‌گیرد: تراگونگی^{۱۷} (تغییر) و همانگونگی^{۱۸} (تقلید). بدان معنا که در رابطه بیش‌متنی میان دو متن چه تغییر و دگرگونی‌ای رخ داده است؟ و این تغییر به چه صورتی اعمال شده است؟ و از سوی دیگر اگر تقلیدی صورت گرفته است، این تقلید به چه نوعی در متن جدید لحاظ شده است؟

ژنت با قرار دادن این روابط در دو محور کارکرد (تفنی^{۱۹}، طنزی و جدی) و ارتباط (همانگونگی و تراگونگی)، به صورت‌بندی این گونه‌ها می‌پردازد. وی از میان انواع گونه‌های بیش‌متنی، پارودی و تراوستیسمان (تراپوشی) را متعلق به رابطه تراگونگی (تغییر) و دو گونه پاستیش و شارژ را متعلق به رابطه همانگونگی (تقلید) می‌داند. پارودی از نوعی تراگونگی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن حاصل می‌شود که دارای کارکرد تفنی است؛ یعنی به قصد تمسخر و استهزای پیش‌متن دست به آفرینش متن تازه‌ای می‌زند. معیار تقسیم‌بندی در دو سنخ تراگونگی (تغییر) و همانگونگی (تغییر) براساس سبک است. ژنت در بیان وجه اشتراک پارودی‌های آغازین بیان می‌دارد که «پارودی مسخره کردن حماسه (یا احتمالاً هر ژانر والا یا صرفاً جدی دیگر) است و تمسخر در این است که زبان اثر - متن و سبک - از روح آن جدا می‌شود: به عبارتی، محتوای قهرمانانه آن» (Genette, 1997, p. 12).

ژنت در این خصوص بیان می‌دارد که «خالق پارودی اساساً با متن و صرفاً در حاشیه با سبک سروکار دارد در حالی که خالق پاستیش اساساً با سبک و به صورت ضمنی با متن سروکار دارد» (Ibid, p.82). وی سبک را در وسیع‌ترین حالت خود در

دو بُعد تماتیک و فرمال در نظر می‌گیرد و معتقد است که این دگرگونی باید تا جایی که امکان دارد در کمینه‌ترین وضعیت خود باشد؛ به عبارتی مؤلف بیش‌متن متن را به سوی ابژه دیگری منحرف کند و به قیمت فقط چند تغییر حداقلی معنای جدیدی به آن ببخشد. او همچنین در این راستا از اصطلاح پارودی مینیمال بهره می‌جوید و آن را یکی از دقیق‌ترین اشکال پارودی به‌شمار می‌آورد که عبارت است از «بازگویی (بازنویسی) یک متن آشنا (پیش‌متن) و بخشیدن معنایی جدید به آن و در صورت امکان و لزوم بازی با کلمات» (Ibid, p.16).

به تعبیری یک عبارت می‌تواند با تغییر بستر شکل‌گیری‌اش مفهومی جدید به خود بگیرد که مسلماً از جایگاه اولیه‌اش تخفیف پیدا کرده است. از نگاه ژنت «باشکوه‌ترین پارودی به‌دلیل موجز بودن، نقل‌قولی است که صرفاً از معنا یا بافت اصلی خود منحرف شده و از جایگاه والایش تنزل یافته است [...] و جابه‌جایی صرف بافت، انواع بازگویی‌ها و بازنویسی‌ها را به آفرینشی نو بدل می‌کند» (Ibid, p.17). یکی دیگر از وجوه نظریه پارودی ژنت توجه به مخاطب است که باید به کشف رابطه میان پیش‌متن و بیش‌متن پردازد و چنانچه متن دوم ناشناخته بماند، گونه پارودی نیز پنهان خواهد ماند و به تعبیری کارکرد اصلی خود را از دست می‌دهد.

۴ - ۴. پارودی از منظر لیندا هاچن

لیندا هاچن (۱۹۴۷) یکی از نظریه‌پردازان کانادایی است که مطالعات او در زمینه پست‌مدرنیسم در سطح بین‌المللی شهرت دارد. آثاری همچون *بوطیقای پست‌مدرنیسم: تاریخ، نظریه، داستان*^{۲۰} (۱۹۸۸)، *سیاست پست‌مدرنیسم*^{۲۱} (۱۹۸۹) و *پست‌مدرن کانادایی: مطالعه ادبیات داستانی انگلیسی - کانادایی*^{۲۲} (۱۹۸۸). او جوایز و مدارک افتخاری متعددی را دریافت کرده است و در سال ۲۰۰۰ به‌عنوان رئیس انجمن

زبان‌شناسی آمریکا انتخاب شد. نظریه پارودی: آموزه‌های هنری اشکال قرن بیستم^{۲۳} (۱۹۸۵) و نظریه اقتباس^{۲۴} (۲۰۰۶) از دیگر کتب مهم هاچن به‌شمار می‌آیند.

آرای هاچن را باید یکی از مهم‌ترین نظریه‌های پارودی در دوران مدرن دانست که ابعاد تازه‌ای به این گونه می‌افزاید. هاچن پارودی را «یکی از شیوه‌های کنار آمدن با میراث غنی و ترسناک گذشته» تعریف می‌کند (Hutcheon, 1985, p. 4). این مفهوم از دیدگاه هاچن یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های بازآفرینی متون در زمانه معاصر است که عملکردی هرمنوتیکی با مفاهیم فرهنگی و حتی ایدئولوژیک دارد. «پارودی شکلی از تقلید است، اما تقلیدی که با وارونگی کنایه‌آمیز^{۲۵} همراه است [...] پارودی در یک صورت‌بندی دیگر، تکرار با فاصله انتقادی است که به جای شباهت، تفاوت را نشان می‌دهد» (Hutcheon, 1985, p. 6). هاچن در گام اول دامنه پارودی را بسیار گسترده در نظر می‌گیرد و بر خلاف ژنت اعتقاد دارد که «هیچ تعریف فراتاریخی از پارودی وجود ندارد [...] و استفاده پارودیک مدرن ما را مجبور می‌کند که چه چیزی را پارودی بنامیم» (Ibid, p.10).

به اعتقاد هاچن باید مفهوم پارودی را توسعه بخشید تا با هنرهای امروز ما مطابقت داشته باشد و از ساختارهای بسته متنی فراتر رود. هاچن در وهله بعد مؤلفه تمسخر به‌عنوان یکی از ارکان پارودی سنتی را تا حدود زیادی کم‌رنگ می‌کند و بیان می‌دارد که لزومی ندارد نقد حتماً در قالب خنده تمسخرآمیز باشد تا به آن پارودی گفته شود. وی کنایه^{۲۶} (آیرونی) را جایگزین تمسخر می‌کند و از اصطلاحی به نام فرامتن‌سازی^{۲۷} سود می‌جوید و پارودی مد نظرش را مدلی می‌داند که از جوهی چون بازنگری، وارونه‌سازی و فرامتن‌سازی بهره گرفته است (Ibid, p.11). گفتنی است که واژه آیرونی در بعضی از ترجمه‌های بوطیقای ارسطو برابر peripeteia (وارونه شدن ناگهانی

اوضاع) ترجمه شده است. «آیرونی در ابتدا یک صنعت ادبی بود که این گونه تعریف می‌شد: بیان عکس مقصود، گفتن چیزی برای رساندن چیز دیگر و تمسخر و استهزا» (موکه، ۱۴۰۱، ص ۲۷). بدین رو در باطن واژه آیرونی نوعی تضاد و واژگونی وجود دارد که به ریشخند و شوخی نیز پهلو می‌زند.

فرامتن‌سازی و وارونه‌سازی یکی از استراتژی‌های پارودی از دیدگاه هاچن است؛ به طوری که با ادغام شاخصه‌هایی در پیش‌متن مورد نظر و دستکاری در بافت آن متنی جدید آفریده می‌شود که با تکراری توأم با تفاوت همراه است؛ نوعی تقابل در حوزه سبک و رمزگذاری مدرن که تفاوت را در دل شباهت ایجاد می‌کند. این ابعاد در هنر مدرن امروزمین بازتاب وسیعی پیدا کرده است. 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 ایجاد شده 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) استنتاج می‌شود» (ibid, p.32). 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 انکارناپذیر 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

(Hutcheon, 1985). با التفات به این موارد می‌توان دیدگاه هاچن را پساساختارگرایانه در نظر گرفت که تا حدود با ژنت تفاوت دارد. البته هاچن دیدگاهی کم‌وبیش منعطف اتخاذ کرده است و خود را با ژنت هم‌رأی می‌داند. «من مشابه ژنت، پارودی را به‌عنوان یک رابطه رسمی یا ساختاری بین دو متن می‌بینم [...] پارودی مسخره‌آمیز شکلی از گفتمان منفعل و دوصدایی است که باختین به آن اشاره داشته است، اما بی‌شک اگر از مقوله‌های صرفاً ساختاری دور شویم، آنگاه می‌توان پارودی را بیشتر فعال در نظر گرفت نه منفعل» (Ibid, p.22).

یکی دیگر از جنبه‌های نظریه پارودی هاچن توجه به مخاطب است. ژنت نیز در تأکید بر کارکرد درست پارودی، به دریافت‌کننده متن اعتنا داشته است. البته نگرش هاچن نسبت به ژنت مبسوط‌تر است و برای دریافت‌کننده متن نقش ارزنده‌تری را در نظر می‌گیرد. هاچن پارودی را جریانی هرمنوتیکی و متکی بر تفسیر و تأویل خواننده می‌داند و آن را رابطه‌ای دوسویه تلقی می‌کند که در آن نویسنده به‌مثابه رمزگذار و خواننده در نقش رمزگشا نگرسته 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.

۵. پدرو آلمودوار

کارگردان و فیلمنامه‌نویس شهیر اسپانیایی (متولد ۱۹۵۱) که در شهر کالزادا کالاتروا^{۲۸} در استان لامانچا در اسپانیا چشم به جهان گشود. او در سال ۱۹۶۷ به شهر مادرید مهاجرت کرد و در شرکت تلفونیکا (شرکت تلفن‌سازی ملی اسپانیا) مشغول به کار شد. او در سال ۱۹۷۴ با نوشتن کمیک‌استریپ‌ها و مقالاتی برای مجلات زیرزمینی و همچنین ملحق شدن به گروه تئاتر لس گولیاردوس^{۲۹} فعالیت هنری خود را آغاز کرد و

در همان سال‌ها بود که با ساختن فیلم‌های کوتاه ۸ میلی‌متری وارد دنیای فیلمسازی شد. او سرانجام در سال ۱۹۸۰ اولین فیلم بلند خود را تحت عنوان *پپی، لوسی، بوم* (۱۹۸۰) ساخت. او در سال ۱۹۸۸ برای فیلم *زنان در آستانه فروپاشی عصبی* (۱۹۸۸) نامزد دریافت جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی زبان شد (Pendergast & Pendergast, 2000).

دیوید کوک در کتاب *تاریخ سینمای جهان آلمودوار* را این‌گونه توصیف می‌کند:

و سرانجام کارگردان بسیار موفقی به نام پدرو آلمودوار (متولد ۱۹۴۹) با فیلم‌هایی مانند *هنراتوی هوس* (۱۹۸۲)، *چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟* (۱۹۸۴)، *گاوپاز* (۱۹۸۶)، *قانون اشتیاق* (۱۹۸۳)، *زنان در آستانه فروپاشی عصبی* (۱۹۸۸)، *مرا باز کن، مرا ببند!* (۱۹۸۹)، *کفش پاشنه بلند* (۱۹۹۱) و *کیکا*^۳ (۱۹۹۳) (کوک، ۱۳۸۶، ص. ۱۸۷).

پارودی را باید یکی از شاخصه‌های فیلم‌های آلمودوار در نظر گرفت که در برخی از آثار او نشانه‌های آن را می‌توان یافت. برخی از صاحب‌نظران سینمایی به این امر اذعان داشته‌اند. «آلمودوار از طنز، آبرونی، پارودی، و حتی کمدی اسلپ‌استیک در آثار خود بهره برده است» (Medhurst, 2009, p. 124). آلیسون نیز معتقد است که «پارودی حالت کلی غالب در آثار آلمودوار است و در برخی از آثارش دیده می‌شود» (Allinson, 2001, p. 213).

البته شاید غرض برخی از این منتقدان، پارودی در حالت کلی آن، که مفهومی برابر با کمدی و طنز انگاشته می‌شود، باشد. حتی عده‌ای نیز مرز میان این مقولات را برداشته‌اند و تمایز چندانی بین آن‌ها قائل نیستند. «ویژگی مشترک آبرونی و طنز و پارودی این است که جز در کاربرد افراطی این موارد، قانونی برای تشخیص آن‌ها وجود ندارد. خواننده خود باید لحن متن را دریابد و براساس پیچیدگی آن، دست به تشخیص بزند» (مارتین، ۱۳۹۱، ص. ۱۳۶). این جوانب هر کدام جزئی از سینمای این

فیلمساز مؤلف اسپانیایی است که البته بررسی و تحلیل تمامی‌شان در این مقاله نمی‌گنجد. در ادامه به پی‌جویی این مفهوم در آثار آلمودوار پرداخته می‌شود.

۶. بحث و بررسی

۶ - ۱. پارودی: فیلم چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟

برخی از اقسام پارودی با ارجاع به خود رسانه، ماهیت خود را متجلی می‌کنند؛ تلویزیون و سینما عمده‌ترین رسانه‌هایی هستند که فیلمساز به میانجی آن‌ها دست به آفرینش پارودی می‌زند. به عبارتی دیگر بیش‌متن با خاصیت خودارجاعی ماهیت فرافیلم^{۳۱} به خود می‌گیرد. در فیلم چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟ یک تبلیغ تلویزیونی نمایش داده می‌شود؛ زنی در حالی که نیم‌رخ ایستاده است، داستان اولین سالگرد ازدواجش را تعریف می‌کند. بعد از اینکه به همراه همسر خود در خارج از شهر جشنی برپا می‌کنند و به خانه بر می‌گردند؛ مرد مشغول درست کردن قهوه‌ای برای همسر خود می‌شود، ولی حین آمدن به اتاق پای مرد به طرز مسخره‌ای لیز می‌خورد و قهوه داغ به صورت زن می‌پاشد و زن جیغ بلند و خنده‌داری سر می‌دهد. در همین حین رو به دوربین می‌کند و در حالی که نیمه‌ای از صورتش سوخته است، می‌گوید: «هرگز آن قهوه را فراموش نمی‌کنم!».

با کمی دقت و ذکاوت می‌توان این متن را پارودی بخشی از فیلم نوآر تعقیب بزرگ (۱۹۵۳) دانست. گونه‌ای که یکی از آثار محبوب آلمودوار به‌شمار می‌آید. «من مجذوب فیلم‌نوآر هستم. بهترین درام و بهترین تراژدی در فیلم نوآر یافت می‌شود» (گلستانی، ۱۳۹۰، ص. ۵۳). این فیلم داستان پلیسی را روایت می‌کند که مأمور پیگیری یک پرونده جنایی می‌شود. دبی (با بازی گلوریا گراهام) پلیس را همراهی می‌کند ولی یکی از

تبهکاران (با بازی لی ماروین) از این قضیه خبردار می‌شود و برای مجازات دبی، صورت او را با قهوه می‌سوزاند.

این سکانس یکی از سکانس‌های کلیدی در فیلم فریتز لانگ است که حتی در برخی از پوستره‌های این فیلم نیز بر آن تأکید شده است. آلمودوار به زیرکی آن را پارودی کرده است؛ پیش‌متن مورد نظر فیلم تعقیب بزرگ است و پاره‌متن پارودی شده آن، سکانس پاشیدن قهوه و سوختن صورت بازیگر است. سبک به واقع کاملاً تنزل پیدا کرده و در راستای تفنن همراه با شوخی، به یک تبلیغ ساده تلویزیونی تقلیل یافته است؛ نوعی تراگونگی سبکی که ژنت به آن اشاره داشته است. پارودی نه در بطن فیلم، بلکه در یک رسانه دیگر (تلویزیون) گنجانده شده و خاصیت خودبازتابندگی نیز دارد. تبلیغ به خودی خود مضحک است، ولی همانگونه که ذکر آن رفت کارکرد آن با آگاهی از پیش‌متن است که محقق می‌شود. «در پارودی همواره متن دوم با متن نخست با هم به دلالت‌پردازی می‌پردازند. چنانچه متن نخست ناشناخته باشد، گونه پارودی یا پاستیش نیز پنهان خواهد ماند» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ص. ۴۴) (تصویر ۱).



تصویر ۱: راست: نمایی از فیلم تعقیب بزرگ / چپ: نمایی از فیلم چه کرده ام که مستوجب این باشم؟ (مأخذ: نگارندگان)

۶-۲. پارودی: فیلم *زنان در آستانه فروپاشی عصبی*

مصادیق پارودی از دیدگاه هاچن در فیلم‌های آلمودوار نیز مشاهده شده است؛ در فیلم *زنان در آستانه فروپاشی عصبی* کاراکتر پپا برای تسکین اعصابش سیگاری را روشن می‌کند و با توجه به اینکه باردار است به خود می‌گوید: «نباید سیگار می‌کشیدم»؛ در این حال پاکت سیگار و کبریت را به سمت تخت خوابش پرت می‌کند و می‌رود. سیگار و کبریت باهم آتش گرفته و سبب آتش‌سوزی مهیبی در اتاق خواب پپا می‌شود. او در حالی که یک گل مصنوعی به دست دارد، به سمت تخت خواب خود می‌رود؛ پپا نظاره‌گر شعله‌های آتش می‌شود و اشک‌هایش سرازیر می‌گردد. در ادامه آتش را خاموش کرده و در حالی که غمگین و گریان است چمدان خود را می‌بندد و روی آن می‌نشیند و اتاق به هم ریخته و سوخته خود را تماشا می‌کند.

این سکانس نه تنها تمسخرآمیز نیست، بلکه تا حدودی غمناک نیز محسوب می‌شود، اما به واقع پارودی یکی از سکانس‌های فیلم *جانی‌گیتار* (۱۹۵۴) است که آلمودوار با وارونه‌سازی و خلق تکرار همراه با تفاوت، پارودی هاچنی می‌آفریند. در سکانسی از فیلم *جانی‌گیتار* کاراکتر اما اسمال (زنی قوی و بانفوذ) برای آتش زدن کافه رقیبش (وینا) اسلحه به دست به داخل کافه می‌آید، اسلحه را به سمت لوستر بزرگ کافه می‌گیرد و به آن شلیک می‌کند. لوستر به زمین افتاده و آتش می‌گیرد و کافه شروع به سوختن می‌کند. چند لحظه‌ای با غرور شاهد شعله‌های آتش می‌شود و بعد کافه را ترک می‌کند و در نهایت لبخند موفقیت‌آمیزی می‌زند و از قاب خارج می‌شود.

شخصیت قوی و نترس اما در اینجا در مقابل شخصیت ضعیف پپا قرار دارد که از ترک معشوق خود ناراحت است. اسلحه به‌عنوان یکی از نمادهای مردانگی در سینمای وسترن، در داستان اما عنصر بعدی سکانس فیلم *جانی‌گیتار* است که در فیلم آلمودوار با

نوعی وارونه‌سازی تبدیل به گل مصنوعی می‌شود، اما اسلحه را به سمت بالا می‌گیرد در حالی گل در دستان پیا به سمت پایین خم و پژمرده می‌شود. نگاه پیا به شعله‌های آتش در نهایت به گریه ختم می‌شود و تلاشی که او در خاموش کردن آن دارد؛ در صورتی که نگاه اما همراه با خشم و نوعی پیروزی بر رقیب است که در نهایت به خوشحالی و ترک او از کافه می‌انجامد.

آلمودوار با وارونه‌سازی عناصر سکانس فیلم مطرح نیکلاس ری، فرامتن‌سازی می‌کند که همان تکرار همراه با تفاوت است؛ در عین حال ژانر وسترن و فیلم کلاسیک را نیز تکریم می‌کند. این همان نشانه‌گذاری مثبت مقصود هاجن است؛ «نشانه‌گذاری بسیار مثبت اخلاقیات پارودی ناشی از احترامی است که بسیاری از هنرمندان در برخورد پارودی‌آمیز خود با شاهکارهای شناخته شده هنر مدرن نشان می‌دهند» (Hutcheon, 1985, p. 59). در اینجا آلمودوار به شیوه‌ای محترمانه عناصر پیش‌متن را دستکاری کرده و آن را مجدد بازسازی می‌کند (تصویر ۲).



تصویر ۲: راست: فیلم جانی گیتار/ چپ: فیلم زنان در آستانه فروپاشی عصبی (مأخذ: نگارندگان)

در صحنه بعدی تابلوی نقاشی *آفتاب صبح* (۱۹۵۲) از ادوارد هاپر پارودی می‌شود؛ سینمای آلمودوار پیوند ناگسستی‌ای با هنر نقاشی دارد. وی در این باره عنوان داشته است که:

قبل از شروع یک فیلم، مدیر فیلمبرداری از من نکاتی را می‌خواهد؛ این تنها راهی است که باید طی کرد تا مسیر خود را پیدا کنی [...] اکثر اوقات درمورد نقاشان به‌ویژه به ادوارد هاپر و زورباران^{۳۲} اشاره می‌کنم و همچنین هنرمندان پاپ آرت؛ یا تصاویری را که در مجلات و کتب پیدا کرده‌ام به او نشان می‌دهم (Almodovar, 2009, p. 457).

در فیلم‌های آلمودوار نحوه قاب‌بندی و ترکیب‌بندی ایستای برخی از نماها، تماشاگر آگاه را با دنیای نقاشی پیوند زده و با نوعی فرامتن‌سازی به یک سنتز بصری جدید سوق می‌دهد و همانگونه که هاچن اشاره داشته «پارودی در آثار غیر ادبی فقط یک انتقال رویه ادبیاتی نیست [...] فراوانی، برجستگی و پیچیدگی آن در هنرهای بصری چشمگیر است» (Hutcheon, 1985, p. 8). در صحنه بعد از آتش‌سوزی، هنگامی که پیا روی چمدان خود می‌نشیند، شیوه قاب‌بندی و ترکیب‌بندی نمای ایستا به گونه‌ای تداعی‌گر نقاشی هاپر است؛ فیگور بازیگر و نحوه قرارگیری او در قاب و نوری که به صحنه تابیده است به انضمام ترکیب برخی از عناصر از جانب فیلمساز، بیانگر همان تکرار و تفاوت از منظر هاچن است که با وجود تغییرات، پیش‌متن را به سخره نمی‌گیرد، بلکه به آن ادای احترام می‌کند (تصویر ۳).



تصویر ۳: راست: فیلم زنان در آستانه فروپاشی عصبی/چپ: نقاشی آفتاب صبح (مآخذ: نگارندگان)

در سکansı دیگر از همین فیلم، پیا روی نیمکتی در خیابان می‌نشیند و با نگاهی کنجکاوانه پنجره‌ها و بالکن‌های ساختمان روبه رو را دید می‌زند. در این سکانس نیز آلمودوار از پارودی هاچنی بهره می‌برد؛ این سکانس ادای احترامی به فیلم پنجره عقبی (۱۹۵۴) هیچکاک است؛ مردی که در آپارتمان خود نشسته و از پنجره اتاقش رفتار تمام همسایگان را زیر نظر دارد و چشم‌چرانی می‌کند. فیلمساز با توسل به وارونه‌سازی آرونیک و فرا بافت‌سازی، کاراکتر مرد را تبدیل به زن کرده و این‌بار نگاه خیره را در اختیار زن قرار می‌دهد و فرایند نظربازی را وارونه می‌کند. در واقع معنای متن در بافت جدید تغییر پیدا می‌کند و نوعی رمزگذاری می‌شود و مخاطب بایستی بافت یا زمینه اصلی را تشخیص بدهد.

این همان فرایند رمزگذاری و رمزگشایی در پارودی هاچنی است که وی به آن اشاره داشته است. از نظرگاه لیندا هاچن و ناقدان پست‌مدرن دیگر متن یک ساختار بسته همچون رمان، فیلم یا نقاشی نیست، بلکه گفتمان‌ها و نظریه‌ها نیز متونی هستند که به همان اندازه خصلت روایی و داستان‌گونه دارند که از آن تحت عنوان متنیت^{۳۳} نیز یاد می‌شود. «رویکردی که با فراتر رفتن از وجه ادبی متن، مفهوم متن را به استعاره‌ای برای بعد نمادین تبدیل کرد که نه تنها بر هرگونه فعالیت ادبی و هنری، بلکه به هرگونه بازنمایی به‌طور کلی حاکم است» (رشیدیان، ۱۳۹۴، ص. ۶۱۰).

آلمودوار در روند خلق پارودی، نه تنها یک فیلم، بلکه نظریه لورا مالوی را نیز وارونه‌سازی می‌کند؛ نظریه‌ای در سینمای رسمی که زنان را همواره تحت یک نگاه خیره مردانه پنداشته و آنان را یک سوژه جنسی می‌بیند که همواره منفعل است و مرد نقش فعال را ایفا می‌کند؛ در حالی که در فیلم آلمودوار این وضعیت واژگون شده است و زن عهده‌دار این نقش است.

فیلمساز در سکانسی دیگر از فیلم *زنان در آستانه فروپاشی عصبی* (۱۹۸۸) پارودی ژنتی خلق می‌کند؛ کاراکتر پیا که خود در فیلم صدایشه و بازیگر است تلویزیون را روشن کرده و تبلیغ پودر ماشین لباسشویی به نام اکسه هوم که خودش در آن تبلیغ بازی کرده، پخش می‌شود. تبلیغی خنده‌دار که زنی با روی گشاده و بشاش خود را مادر قاتل معروف خیابان چهارم معرفی می‌کند و می‌گوید: «وقتی پسرم بعد از یکی از آن قتل‌های معروفش به خانه می‌آید، لباس‌هایش خونی است». در همان هنگام پلیس وارد منزل زن می‌شود و می‌پرسد لباس فرزندت حین ارتکاب قتل کجاست؟ پلیس لباسی بسیار تمیز را پیدا می‌کند و می‌گوید: «بوی خون یا دل و روده نمی‌ده؛ باور نکردنی!» و زن در پاسخ می‌گوید: «اکسه هوم باور نکردنی!».

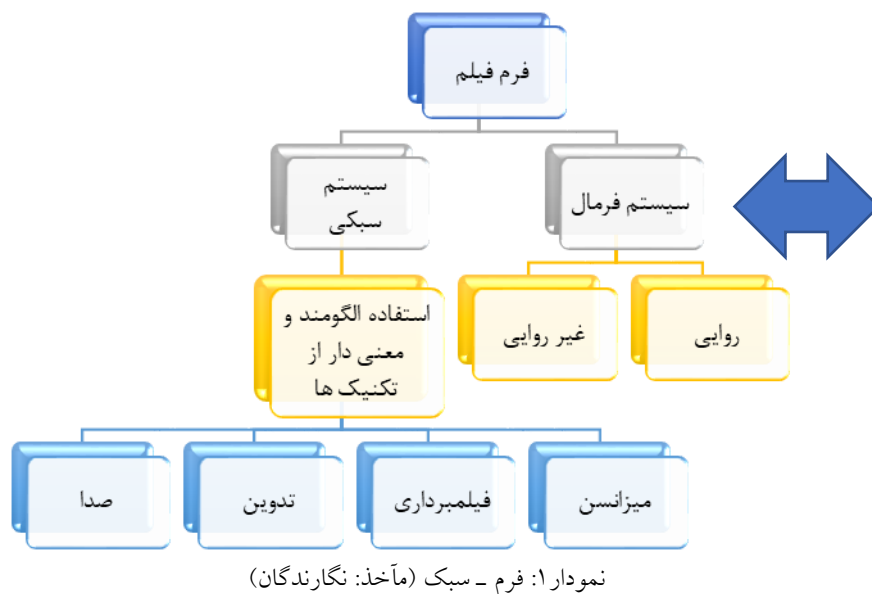
در اینجا نیز آلمودوار یکی دیگر از فیلم‌های مطرح تاریخ سینما یعنی *روانی* (۱۹۶۰) ساخته هیچکاک را به عنوان پیش‌متن انتخاب کرده است؛ فیلمسازی که یکی از منابع الهام آلمودوار تلقی می‌شود. «شخصاً بزرگ‌ترین منبع الهام من شاید هیچکاک باشد» (تیرارد، ۱۳۹۹، ص. ۹۲). در این فیلم قاتلی روانی به نام نورمن بیتس مادرش و زنی به نام ماریون را می‌کشد و مدت‌ها بدون هیچ ردّ و نشانی از قتل‌های مرتکب شده، به دام پلیس نمی‌افتد. این سکانس پارودیک یک بازنگری تفنّن‌آمیز در پاکسازی نورمن پس از قتل مادر و ماریون است که ردّی از خود به جا نمی‌گذارد. به تعبیری آلمودوار با

شوخی با یکی کلاسیک‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما در ژانر وحشت در قالب یک تبلیغ تلویزیونی، موفق به خلق پارودی می‌شود. در این حالت هم مانند سکانس پارودیک فیلم چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟، بیش‌متن فی‌نفسه خنده‌دار است، ولی با دانش و تسلط به پیش‌متن است که پارودی برای تماشاگر اثر، مفهومی خاص و بامزه پیدا می‌کند.

۶-۳. پارودی: فیلم با او حرف بزن

آلمودوار در سکانسی از فیلم با او حرف بزن (۲۰۰۲) پارودی را به شکلی خلاقانه با بازی با سبک و متن به کار می‌گیرد که می‌توان آن را مصداق پارودی آمیخته^{۳۴} از نظرگاه ژنت دانست. به عقیده وی پارودی گاهی می‌تواند با دیگر گونه‌ها تلفیق شود و مؤلف وضعیت‌ها را با هم ترکیب کند. ژنت در وصف یکی از آثار پارودی آمیخته می‌گوید: «خطوط نمایشنامه به تصاحب درمی‌آیند و در عین حال گاهی واژه‌های بورلسک و وضعیت‌های مسخره با هم ترکیب می‌شوند.» (Genette, 1997, p. 144). بنابراین پارودی و دیگر گونه‌های پیش‌متنی می‌توانند خاصیت ترکیبی داشته باشند. در سکانس مورد اشاره، مردی داستان فیلمی صامت به نام عاشق کوچک شده که به تازگی در سینما دیده است را برای معشوقه به کما رفته خود تعریف می‌کند. داستان مردی چاق که همسر دانشمندش دارویی عجیب در زمینه رژیم غذایی کشف می‌کند، اما مرد بعد از خوردن آن به طرز باور نکردنی‌ای روز به روز کوچک می‌شود و برای اینکه همسرش زجر نکشد، ترجیح می‌دهد او را ترک کند. اما زن برای اثبات عشق خود، مرد کوچک‌شده را سرانجام پیدا می‌کند. مرد نیز برای جبران این شیفتگی، وارد مهبل زن می‌شود و برای همیشه آنجا زندگی می‌کند!

ترکیب دو گونهٔ بیش‌متنی مورد نظر ژنت یعنی پاستیش و پارودی در این سکانس مشهود است که در مجموع به پارودی آمیخته منتج شده است. از منظر ژنت در پاستیش، تقلید سبکی صورت می‌گیرد و تقلیدکننده اساساً با سبک و صرفاً به صورت ضمنی با متن سروکار دارد در صورتی که در پارودی حالت عکس آن صادق است. ژنت انواع پاستیش را صورت‌بندی می‌کند: «می‌تواند تقلید یک ژانر باشد، محصول یک دورهٔ زمانی یا مکتب ادبی یا هنری، می‌تواند تمام آثار یک نویسنده خاص باشد یا تقلید از یک تک‌متن باشد که سبک نویسنده‌اش بنا به دلایلی تغییر کند» (Genette, 1997, p. 83). ژنت در الواح بازنوشتنی دربارهٔ مفهوم سبک آنچنان که باید و شاید به تشریح این مفهوم نپرداخته است؛ او سبک را در دو سطح تماتیک و فرمال دسته‌بندی کرده است. سبک به معنای عام و از لحاظ لغوی به معنی «کلمات را به طرز نیکو تلفیق کردن و آراستن است. در فارسی به معنای ریخت و طرز و روش هم می‌گویند» (عمید، ۱۳۸۹، ص. ۶۲۹). سبک در معنای خاص نیز «یعنی شیوه‌ای که یک گروه یا یک فرد در بیان هنری و ادبی خود به کار می‌برند و همین موجب تمایز آن‌ها می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۱). به عبارتی «خصلت‌های صوری و ساختاری شاخص و متمایز در یک اثر یا گروهی از آثار [هنری]» (پاکباز، ۱۳۹۶، ص. ۲۹۸). سبک در سینما تعریف مشابهی با آرای ژنت دارد؛ از نظرگاه دیوید بوردول «سبک عبارت است از سیستم فرمال فیلم، که تکنیک‌های استفاده شده در فیلم را سازمان می‌دهد [...] همچنین می‌توانیم اصطلاح سبک را تعمیم بدهیم به استفادهٔ خصلت‌نما از تکنیک‌ها، که توسط یک فیلمساز یا گروهی فیلمساز به عمل می‌آید» (بوردول، ۱۳۸۹، ص. ۳۵۶) (نمودار ۱).



در واقع سبک فیلم با تم، روایت و میزانسن و اجزای آن پیوندی ناگسستی دارد و شیوه‌ای است که کارگردان برای خلق فیلم به آن متوسل می‌شود. آلمودوار در این سکانس از طرفی با تقلید از دوره و سبک سینمای صامت پاستیش خلق کرده است؛ فیلمبرداری سیاه و سفید، آرایش و پوشش بازیگران، استفاده از میان‌نویس، صامت بودن صدا و میزانسن‌ها، خصایص دوره سینمای صامت را به ذهن تماشاگر متبادر می‌کند. از دیگر سو موفق به ایجاد پارودی می‌شود؛ با خلق نوعی تن‌کامگی مسخره که معمولاً از سینمای صامت به دور بود، با این دوره به شوخی می‌پردازد. همچنین از پیش‌متنی خاص بهره می‌جوید و به استهزای آن می‌پردازد: فیلم مردی که به طرز باور نکردنی‌ای کوچک می‌شد (۱۹۵۷). این فیلم در ژانر علمی - تخیلی روایت مردی است که پس از برخورد با یک ابر اتمی عجیب به تدریج شروع به کوچک شدن می‌کند. به واقع آلمودوار با پاستیش کردن دوران سینمای صامت و در عین حال شوخی با یک پیش‌متن

و حتی یک ژانر شناخته‌شده سینمایی، پارودی آمیخته را به کار می‌گیرد؛ همانگونه که در مرحله اول و سپس تراگونگی در مرحله دوم (تصویر ۴).



تصویر ۴: پارودی آمیخته: نماهایی از *با او حرف بزن* (۲۰۰۲) (مآخذ: نگارندگان)

جدول ۱: روابط پارودی به تفکیک سکانس‌ها (مآخذ: نگارندگان)

نام فیلم	سکانس	پیش‌متن	مؤلفه مورد استفاده / نظریه
چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟	آگهی تلویزیونی	فیلم تعقیب بزرگ (۱۹۵۳)	تمسخر و شوخی با پیش‌متن / ژنت
زنان در آستانه	آگهی تلویزیونی	فیلم روانی (۱۹۶۰)	تمسخر و شوخی با پیش‌متن / ژنت
	آتش‌سوزی در اتاق پیا	فیلم جانی گیتار (۱۹۵۴)	وارونه‌سازی - ادای احترام/هاچن

فرامتن‌سازی - ادای احترام/هاچن	نقاشی آفتاب صبح (۱۹۵۲)	نشستن پیا بر روی چمدان	فروپاشی عصبی
وارونه‌سازی - ادای احترام/هاچن	فیلم پنجره عقبی (۱۹۵۴)	دید زدن خانه‌های همسایگان	
پارودی آمیخته - تمسخر و شوخی - ادای احترام/ژنت	فیلم مردی که به طرز باور نکردنی‌ای کوچک شد (۱۹۵۷)، ژانر علمی تخیلی، سینمای صامت	عاشق کوچک شده	با او حرف بزنی

۷. نتیجه

در پژوهش حاضر به خوانش شیوه‌های پارودی برخی از سکانس‌های فیلم‌های مورد مطالعه به کارگردانی پدرو آلمودوار بر مبنای آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن پرداخته شد. مدیوم‌های متنوع همچون تلویزیون، سینما و نقاشی ابزاری هستند که آلمودوار به میانجی آن‌ها موفق به تکوین این گونه در آثارش می‌شود. پارودی به‌واسطه تلویزیون در دو سکانس از فیلم‌های چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟ و زنان در آستانه فروپاشی عصبی بررسی و تحلیل شد؛ هر دو نمونه با ماهیت کمیک و تمسخرآمیز خود، اقسامی از پارودی ژنتی هستند که با زمینه قرار دادن آثاری مطرح از سینمای کلاسیک (تعقیب بزرگ و روانی) به‌مثابه پیش‌متن، به شوخی و تمسخر با این آثار پرداخته‌اند. پارودی با دلالت به خود رسانه سینما در سکانسی از فیلم با او حرف بزنی در این مقاله بررسی شد؛ فیلمساز با امتزاج دو گونه پارودی و پاستیش، گونه‌ای موسوم به پارودی آمیخته پدید می‌آورد که نوعی تراگونگی توأم با تقلید است. تقلید از سبک و دوره سینمای صامت و شوخی و استهزا با پیش‌متن و ژانر، به ایجاد این سکانس خلاقانه منجر شده است. سکانس‌هایی که با فرامتن‌سازی و جلوه آیرونیک خود،

درصدد بازتولید متونی برآمدند که تکرار همراه با تفاوت خصیصه اصلی‌شان محسوب می‌شود؛ فیلم و نقاشی در کنار نظریه متونی هستند که فیلمساز به‌واسطه آن‌ها سکانس‌های پارودیک خود را به‌وجود آورده است که با نوعی رمزگذاری از سوی مؤلف متن و رمزگشایی از جانب خواننده همراه است. بر این اساس می‌توان دریافت مؤلفه‌های مستخرج از آرای این دو متفکر انطباق وثیقی با سینمای آلمودوار دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. what have I done to deserve this?
2. women on the verge of a nervous breakdown
3. talk to her
4. parodia
5. hegemon of thasos
6. diliad
7. margites
8. palimpsestes
9. verbal
10. formal
11. thematic
12. function
13. satire
14. pastiche
15. parody
16. travestissement
17. transformation
18. imitation
19. ludique
20. a poetics of postmodernism
21. politics of Postmodernism
22. the canadian postmodern
23. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms
24. A Theory of Adaptation
25. ironic inversion
26. irony

27. trans-contextualizing
28. Calzada de Calatrava
29. Los Goliardos
30. kika
31. meta film
32. Zurbarán
33. textuality
34. mixed Parody

منابع

- بورردول، د. (۱۳۸۹). هنر سینما. ترجمه ف. محمدی. تهران: نشر مرکز
- بوکر، ک. (۱۳۹۶). هالیوود پست مدرن. ترجمه و. موسوی. تهران: بان
- بیات، د. (۱۳۹۶). تحلیل روان‌پویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته روان‌شناسی. دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.
- بی‌ور، ف. (۱۳۹۵). فرهنگ اصطلاحات سینمایی: دفتری در زیبایی‌شناسی سینمایی. ترجمه م. مدنی. تهران: تابان خرد
- پاکباز، ر. (۱۳۹۶). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر
- تات، ج.، روحانی، ع. (۱۴۰۰). خرده فرهنگ های دهه شصت و چگونگی بازنمایی پارودیک آن در سینمای دهه نود ایران (مورد کاوی: نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا). رهپوی‌های هنرهای نمایشی، ۱(۱)، ۲۷-۳۷
- تیرارد، ل. (۱۳۹۹). رازهای کارگردانی سینما: درس‌های اختصاصی کارگردان‌های سرشناس سینمای جهان. ترجمه ش. عظیمی. تهران: امیرکبیر.
- جیمز، پ. (۱۳۹۲). پست‌مدرنیسم. ترجمه ح. نوذری. تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- جیمسون، ف. (۱۳۹۱). پسا‌مدرنیسم و جامعه مصرفی. ترجمه و. ولی‌زاده. تهران: پژوهاک

- رجبی، وحید، ناظری، ا.، و نقاش‌زاده، م. (۱۴۰۱). واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت. پژوهش هنر، ۱۲(۲۴)، ۷۳-۵۹
- رشیدیان، ع. (۱۳۹۴). فرهنگ پسامدرن. تهران: نی
- ژنت، ژ. (۱۳۹۲). تخیل و بیان. ترجمه اش. اسداللهی تجرق. تهران: سخن
- صدریان، م. (۱۳۸۸). تحلیل تعاریف نقیضه. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۸(۸)، ۱۷۱-۲۰۲
- عرب‌نژاد، ز.، نصر اصفهانی، م.، شریفی، غ.، و محمدی فشارکی، م. (۱۳۹۵). اصطلاح‌شناسی تطبیقی نقیضه و پارودی. ادبیات تطبیقی، ۸(۱۵)، ۲۶۷-۲۴۵
- عمید، ح. (۱۳۸۹). فرهنگ فارسی: جیبی. تهران: راه رشد.
- فیلیس، و. (۱۳۹۰). مبانی سینما (ج دوم). ترجمه ر. قاسمیان. تهران: ساقی.
- قنبریان، ش. (۱۳۹۰). زیبایی‌شناسی پارودی در سینما با نگاهی به آثار مل بروکس. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران.
- فلاح قهرودی، غ.، و صابری تبریزی، ز. (۱۳۸۹). نقیضه و پارودی. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۴(۸)، ۱۷-۳۲.
- کواج، آ. ب. (۱۳۹۹). اکران مدرنیسم: سینمای هنری اروپا (۱۹۸۰-۱۹۵۰). ترجمه و. روزبهانی. تهران: بان.
- کوک، د. (۱۳۸۶). تاریخ جامع سینمای جهان (جلد دوم). ترجمه ه. آزادی ور. تهران: چشمه.
- گلستانی، م. (۱۳۹۰). کتابی کوچک درباره پدرو آلمادوار. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری سنا دل.
- لویس، ب. (۱۳۹۶). پسامدرنیسم و ادبیات. در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. ترجمه ح. پاینده. تهران: نیلوفر.
- مارتین، و. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمه م. شهبان. تهران: هرمس.

مکاریک، ا.ر. (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.

موکه، د.ک. (۱۴۰۱). *آیرونی*. ترجمه ح. افشار. تهران: نشر مرکز.

میرکمالی، ا. (۱۳۹۷). پارودی در تبلیغات تجاری (مطالعه موردی تابلوی آفرینش انسان اثر میکل آنژی). *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، ۲(۲)، ۵۳-۶۰.

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

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

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. *پژوهش‌های ادبی*، ۲۸، ۱۳۹-۱۵۲.

وفایی، س.، و تجرق، ا. ش. (۱۴۰۱). مطالعه در زمانی سیر تحول مفهوم پارودی در نظریه و

نقد ادبی در غرب. *پژوهش‌های ادبیات معاصر جهان*، ۲۷(۲)، ۹۷۵-۹۹۵.

وولن، پ. (۱۳۸۹). *نشانه‌ها و معنا در سینما*. ترجمه ع. تربیت و ب. طاهری. تهران: سروش.

References

- Allinson, M. (2001). *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. London and New York: I.B. Tauris
- Almodovar, P. (2009). *Volver: A Filmmakers Diary*. In *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Brad Epps and Despina Kakoudaki (eds.), London: University of Minnesota Press: pp.446-465
- Amid, H. (2010). *Amid Persian Dictionary*. Rahe Roshd [in persian].
- Arabnejad, Z., Nasr Esfahani, M. R., Sharifi, G. H., & Mohammadi Fesharaki, M. (2017). A Comparative Study of the Terms Naghizeh and Parody. *Journal of Comparative Literature*, 8(15), 245-267 [in persian].
- Bayat, D. (2017). *Psychodynamic analysis on Pedro Almodovar and Asghar Farhadi's artworks*. The Degree of Master of Science in Psychology. Imam Khomeini International University [in persian]
- Beaver, F. (2016). *Dictionary of film terms : the aesthetic companion to film art*. Translated by M.Madani. Taban Kherad [in persian] .

- Booker, K. (2017). *Postmodern Hollywood*. Translated by V.Moosavi. Ban [in persian] .
- Bordwell, David. (2010). *Film art: an introduction*. Translated by F.Mohammadi. Markaz [in persian] .
- Cook. D. (2007). *A History of Narrative Film (The second volume)*. Translated by H.Azadivar. Cheshmeh [in persian].
- Fallah, Q., & Saberi Tabrizi, Z. (2011). Naqizeh and Parody. *Textual Criticism of Persian Literature*, 2(4), 17-32. [in persian].
- Gehring, W.D. (1999). *Parody as Film Genre: Never Give a Saga an Even Break*. Stuttgart: Holtzbrinck.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Genette, G. (2013). *Fiction et diction*. Translated by A. Assadollahi Tejaragh.Sokhan [in persian].
- Ghanbarian. Sh. (2011). *The Aesthetics of Parody in Cinema with Focus on Mel Brooks's Films*. Master thesis, Tehan University [in persian].
- Golestani, M. (2011). *Pedro Almodovar Caballro*. Sanaedel [in persian].
- Harries, D. (2000). *Film Parody*. London: British Film Institute.
- Hatcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: University of Illinois Press.
- Jameson, F. (2012). *Postmodernism and Consumer Society*. Translated by V.Valizadeh. Pezhvak [in persian] .
- Kovács, A,b. (2020). *Screening Modernism: European art cinema, 1950-1980*. Translated by V.Roozbani. Ban [in persian].
- Louis, B. (2017). Postmodernism and literature. In *Modernism postmodernism and the novel*. Translated by H.Payandeh. Niloofar [in persian].
- Makaryk, I,R. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Translated by M.Mohajer and M. Nabavi. Agah [in persian].
- Martin, W. (2012). *Recent Theories of Narrative*. Translated by M. Shahba. Hermes [in persian].
- Mathijs, E., & Sexton, J. (2011). *Cult Cinema An Introduction*. United States: Wiley-Blackwell
- Medhurst, A. (2009). Heart of Farce Almodovar's Comic Complexities. *From All About Almodovar: A Passion for Cinema*. Brad Epps and

- Despina Kakoudaki (eds.), London: University of Minnesota Press: pp.118-141
- Mirkamali, E. (2019). Parody in Commercial Advertising (A Case Study of Creation of Adam, by Michelangelo). *Painting Graphic Research*, 2(2), 53-60 [in persian].
- Muecke, D.C. (2022). *Irony*. Translated by H.Afshar. Markaz [in persian].
- Namvar Motlagh, B. (2012). Typology of hypertextuality. *Literary Research*. 38, 139-152 [in persian].
- Namvar Motlagh, B. (2015). *An introduction to intertextuality: theories and applications*. Sokhan [in persian].
- Namvar Motlagh, B. (2015). Transtextual Study: Studying the relationship of a text with other texts. *Human Sciences*. 56, 83-98 [in persian].
- Pakbaz, R. (2017). *Encyclopedia of art*. Tehran: Farhangmoaser. [in persian]
- Philips, W. (2011). *Film: an interoduction (The second volume)* . Translated by R.Ghasemian. Saghī [in persian].
- Powell, J. (2013). *Postmodernism*. Translated by H. Nowzari. Nazar publication [in persian]
- Rajabi, V., Nazeri, A., & Naghashzade, M. (2022). Exploring the intertextual relationships in Pedro Almodóvar's films based on Gérard Genett's opinions. *Scientific Journal of Pazhuhesh-e Honar* ,12(24), 59-73 [in persian] .
- Rashidian. A. (2015). *Postmodern Culture*. Ney [in persian].
- Rose, M. (2011). *Parody: ancient, modern, and postmodern* . Cambridge: Cambridge University Press.
- Sadrian. M. (2009). Analyses of Definitions of Parody. *Pazhūhish-i Żabān va Adabiyāt-i Farsī*. 18(8), 171-202 [in persian].
- Shipley, J. (1970). *A dictionary of world literary terms*. Crows Nest: Allen & Unwin.
- Tat, J., & Rouhani, S. (2021). The subcultures of the 1990s and how they are parodically represented in the iranian cinema of the 2020s (Case study: Sperm Whale¹, confiscaθon, millipede). *Rahpooye Honar/Performing Arts*, 1(1), 27-37. [in persian] .
- Tirard, L. (2020). *Moviemakers' master class : private lessons from the world's foremost directors*. Translated by Sh.Azimi. Amirkabir [in persian] .

- Vafaie, S., & Assadollahi Tejaragh,. (2023). A Diachronic Survey Study of Parody in Western Literary Theory and Criticism. *Research in Contemporary World Literature*, 27(2), 974-995. [in persian].
- Wollen, P. (2010). *Signs and meaning in the cinema*. Translated by A.Tarbiat and B.Taheri. Soroush [in persian].