تعریف پارودی در دوران پسامدرن

دکتر محمدرضا صدریان*

چکیده

گستره تعاریف ارایه شده از پارودی چه قبل و چه بعد از قرن بیستم چنان وسیع است که خود دلیلی بر نبود تفاهم کامل بین منتقدان ادبی درباره تعریف این صنعت ادبی(نوع ادبی ؟!) است. ادبیات مدرن و فرامدرن استفاده گسترده‌ای از این صنعت را به نمایش می‌گذارند و این در حالی است که هنوز تعریف جهان‌شمولی از این صنعت وجود ندارد.

در این مقاله سعی شده تعریف پارودی از زمان ظهور تاکنون(در ادبیات غرب و به ویژه انگلیس) ارزیابی شده و در نهایت تعریفی جامع‌تر و کاربردی‌تر با توجه به دیدگاه گفتگویی باختین، دیدگاه ساختارگرایانه ژنت، و دیدگاه فراساختارگرایانه بارت ارایه شود. این مقاله تعریف پارودی را چنین پیشنهاد می‌دهد: پارودی تقلید یا تغییر شکلی عامدانه از محصولی فرهنگی ـ اجتماعی (شامل انواع متون ادبی و غیر ادبی و گفتار در معنای بسیار گسترده باختینی آن) است که با دیدگاهی دست کم سرگرم‌کننده، نه لزوماً تمسخرآمیز، موضوع اصلی خود را بازآفرینی می‌کند.

واژه‌های کلیدی

پارودی، نقد گفتگویی، باختین، ساختارگرایی، فراساختارگرایی

* استادیار

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

همان‌گونه که فرهنگ انگلیسی آکسفورد می‌گوید واژه پارودی[1] از واژه پارودیا[2] مشتق شده است که در معنای اصلی و یونانی قدیم خود متشکل از پیشوند پارا[3](به معنی در کنار، در ارتباط کناری با، سخره ـ و غیره) و اسم آیدن[4](به معنی سرود یا شعر) است. در نتیجه واژه پارودی دو معنا را شامل می‌شود. یکی سرود یا شعری در کنار سرود یا شعر دیگر است(به این معنی که پارودی تقلیدی از سروده اصلی است که آن را تمسخر نمی‌کند) و دیگری سخره ـ شعر یا سخره ـ سرود است(به این معنی که پارودی تقلیدی از سروده اصلی است که آن را تمسخر می‌کند). دوگانگی معنای ریشه‌ای پارودی یکی از مشکلات اساسی در تعریف آن است. آیا معنای پارودی، شعر یا سرودی است که هدفش تمسخر شعر یا سرودی دیگر است و یا به معنای شعر یا سرودی در کنار شعر یا سرودی دیگر می‌باشد؟ تاریخ ادبیات از زمان نمو ادبیات کهن یونان تا ادبیات انگلیسی ابتدایی و از آنجا تا ادبیات انگلیسی قبل از قرن بیستم نشان‌دهنده پاسخ‌های متفاوتی به این سؤالات و در نتیجه تعاریف مختلفی از پارودی است.

ارسطو(٣٨٤ تا ٣٢٢ قبل از میلاد) اولین کسی است که واژه پارودی را به کار برده است. در کتاب «فن شعر»[5] خود، ارسطو پارودی را برای توضیح آثار هِگِمُن دِ ثِسِیَن[6] به کار می‌برد که قبل از خودش در قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیست. مارگارت ای رُز[7] در کتاب معروف خود[8] دریافت ارسطو از پارودی را چنین بازگو می‌کند: «[پارودی] شعری است روایی که از نظر اندازه متوسط است و از وزن و لغات حماسه استفاده می‌کند، در حالی که موضوع آن سبک طنزآلود یا سخره حماسی است.»[9]

از سوی دیگر، سایمون دنتیث[10] در کتاب خود به نام «پارودی» اظهار می‌دارد که تعریف

---

1 - Parody
2 -Parodia
3 -Para
4 - aidein
5 - Poetics
6 - Hegemon the Thasian
7 - Margaret A. Rose
8- “Parody: ancient, modern, and postmodern”
9- Rose, Margaret. Parody: ancient, modern, and postmodern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p 7.
10 - Simon Dentith

Archive of SID

www.SID.ir

ارسطویی پارودی مفهومی است که به صورت عمومی یونانیان قدیم از واژه پارودی در ذهن داشتند. علاوه بر این دنتیث متذکر می‌شود که در زمان یونان باستان نوع خاص ادبی وجود داشته که پارودیا[۱] خوانده می‌شده و برای آن جوایزی در مسابقات شعر در نظر گرفته می‌شده است.[۲] «اتراتراکُمیماکیا»[۳] یکی از اولین نمونه‌های باقیمانده این نوع ادبی است. این اثر پارودی هومر[۴] به شمار می‌رود و در یونانی به معنای جنگ بین موش و قورباغه است.

اگرچه اولین کاربردهای پارودی وجود مؤلفه خنده را به عنوان جزء لازم پارودی نشان می‌دهند، اما کاربردهای بعدی پارودی توسط نویسندگان رومی و یونانی بیانگر آن است که این واژه برای اشاره به استفاده‌های گسترده‌تری از نقل قول‌ها، که لزوماً خنده‌دار نبوده‌اند، به کار می‌رفته است.[۵] بنابراین در کاربردهای بعدی پارودی در یونان قدیم، این واژه هر دو معنای ریشه‌اش را در برگرفته است؛ بدین معنی که هم اثری را که در ارتباطی کناری با اثر دیگر بوده و هم اثری را که اثری دیگر را به تمسخر می‌گرفته نشان می‌داده است.

در انگلیس یکی از اولین استفاده‌های پارودی را می‌توان در «داستان‌های کانتربری» اثر چوسر[۶] دید. آشکارترین پارودی در این اثر وقتی دیده می‌شود که میزبان از چوسر، شخصیت داستان، می‌خواهد داستانی شاد بازگو کند. پس از آن چوسر، شخصیت اول داستان، داستان آقای توپاز[۷] را می‌گوید. این داستان هم یک پارودی از خود(خود ـ پارودی) و هم یک پارودی از کلیشه‌های کسل‌کننده، غلوآمیز، و عریض و طویل داستان‌های عشقی منظوم[۸] آن زمان می‌باشد.

حداقل دو نکته در داستان آقای توپاز چوسر در رابطه با تعریف پارودی قابل توجهند. یکی موضوع پارودی او و دیگری وجود عنصر خنده‌آور[۹] در آن می‌باشد. موضوعی که چوسر برای تمسخر برمی‌گزیند یک نوع ادبی است که هم در آثار قبل از خود او و هم در آثار هم‌زمان با او دیده می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که چوسر نویسنده خاصی را برای تمسخر در پارودی خود

---

1 - Parodia
2 - Dentith, Simon. Parody. London: Routledge, 2000, p 10.
3 - Batrachomyomachia
4 - Homer
5 - Ibid.
6 - Geoffery Chaucer's "Canterbury Tales"
7 - Sir Thopas
8 - romance
9 - comic

Archive of SID

www.SID.ir

از کلیشه‌های داستان‌های عشقی منظوم در نظر نداشته است. نکته دیگر پارودی چوسر در داستان آقای توپاز عنصر خنده‌آور آن است. تأثیر خنده‌آور داستان تا حد زیادی ناشی از تقلید ناهمگون نوع ادبی داستان عشقی منظوم می‌باشد. تقلید ناهمگون گونه‌ای از روش‌های تمسخر است. از سوی دیگر مارگارت ای رز در کتاب خود «پارودی: کهن، مدرن، پسامدرن» پارودی چوسر را بر اساس خنده‌دار نشان دادن وضعیت نویسنده آن چنین بازگو می‌کند:

«بر خلاف شخصیت میزبان، خواننده در جایی قرار می‌گیرد که می‌تواند کنایه[1] مستور در ترسیم نویسنده از خودش که در نقش داستان‌گویی بی‌قریحه است را تشخیص دهید. هم‌چنین خواننده می‌تواند مناسبت کنایه‌آمیز چنین پارودی فراداستانی را برای داستان نویسنده تمیز دهد. چرا که اگر بتوان گفت که داستان هر زایر به نوعی بیانگر موقعیت یا پیشه‌اش می‌باشد پس می‌توان چنین برداشت کرد که یکی از مناسب‌ترین اشکال ادبی برای نویسنده پارودی، فراداستانی خود[2] است... داستان آقای توپاز چوسر ... هم خنده‌آور است و هم فراداستانی.»[3]

پارودی چوسر نشانگر تمایل مفاهیم پارودی در ادبیات ابتدایی انگلیسی به سمت جزء تمسخرآمیز آن از یک سو و حضور عناصر خنده‌آور در آن از سوی دیگر است.

یکی از ابتدایی‌ترین تعاریف پارودی در انگلیس به وسیله بن جانسون[4] در نمایش‌نامه «هر انسانی به خلق خود»[5] پیشنهاد شده است. در پنجمین پرده این نمایش‌نامه، جانسون پارودی را چنین تعریف می‌کند: «پارودی! پارودی! با نوعی قریحه معجزه‌گر برای مضحک‌تر[6] کردن آن [اثر] نسبت به آنچه که بوده است.» از نظر جانسون پارودی تقلیدی از نظم است که اثر اصلی را مضحک‌تر نشان می‌دهد. در توضیح تعریف جانسون، رُز معنی مضحک را برای واژه به کار گرفته شده توسط جانسون مورد تأکید قرار می‌دهد: «[بن جانسون] به وضوح بر جنبه‌های مضحک نوع تأکید می‌کند.»[7]

قرن هیجده انگلیس شاهد واژه‌ای دیگر است برای تعریف آنچه تقریباً همه منتقدین ادبی

---

1 - Irony
2 - meta-fictional self-parody
3 - Rose, Margaret. Parody: ancient, modern, and postmodern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p 91.
4 - Ben Jonson (1572-1637)
5 - Every Man in His Humour
6 - absurder
7 - Ibid, p 10.

Archive of SID

www.SID.ir

عصر ما به نام پارودی می‌شناسند. جوزف ادیسون[۱] در شماره ۲۴۹ «مجله نظاره‌گر»[۲] خود چنین می‌نگارد:

«دو شاخه بزرگ تمسخر در نوشتار، کمدی و نظیره‌سازی[۳] هستند. اولی اشخاص را با نشان دادن آنها در شخصیت‌های مناسبشان به تمسخر می‌گیرد و دیگری با ترسیم آنها به شکلی متفاوت از خودشان. نظیره‌سازی بر دو نوع است: اولی اشخاص دون‌مایه را در شمایل قهرمانان به تصویر می‌کشد و دیگری اشخاص بزرگ را در حال گفتگو و عمل همانند دون‌پایه‌ترین مردم نشان می‌دهد. «دُن کیشوت»[۴] مثالی از اولی و «خدایان لوسین»[۵] مثالی از دومی می‌باشند.»

بنابراین ادیسون نظیره‌سازی را بر دو گونه می‌شمارد که روش تمسخر هر دو با روش تمسخر کمدی متفاوت می‌باشند. در حقیقت ادیسون واژه نظیره‌سازی را برای نمونه بسیار درخشانی از پارودی مدرن در داستان بلند، «دن کیشوت»، و گونه‌ای از پارودی کهن، «خدایان لوسین»، به کار می‌برد. این خود نشانگر نقطه عطفی در تاریخ پارودی است.

در طول قرن نوزدهم در انگلیس، اسحاق دِ ایزرائیلی[۶] (۱۸۴۸–۱۷۶۶) مفهوم دیگری از پارودی را بیان می‌کند که وسیع‌تر از تعاریف ماقبل آن می‌باشد. لیندا هاچیون[۷] در کتاب خود «تئوری پارودی»[۸]، به نقل از مقاله دِ ایزرائیلی با عنوان «بخشی در مورد پارودی» چنین می‌نویسد: «وقتی که پارودی‌نویس‌ها افتخارهای [کارهای ادبی] شوخ[۹] خود را می نگارند سعی می‌کنند استعداد خود را خرج کارهای ادبی گمنام نکنند.»[۱۰] دِ ایزرائیلی حیطه پارودی را با استفاده از واژه شوخ به جای تمسخر بازتر می‌کند. علاوه بر این او بر این واقعیت صحه می‌گذارد که کارهای ادبی بر اساس میزان شهرت آنها پارودی می‌شوند. این جنبه عقیده دِ ایزرائیلی به اهمیت خواننده پارودی اشاره دارد، چرا که نوسینده پارودی موضوع اصلی پارودی خود را طوری

---

1 - Joseph Addison
2 - The Spectator
3 - burlesque
4 - Don Quixote
5 - Lucian's Gods
6 - Issac D'Israeli
7 - Linda Hutcheon
8 - Theory of Parody
9 - playful
10 - Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.New York: Methuen, 1985, p 57.

Archive of SID

www.SID.ir

برمی‌گزیند که خواننده پارودیش بتواند موضوع اصلی را تشخیص دهد.

در جای دیگر دِ ایزرائیلی عقیده رایج عصر ویکتورین انگلیس در مورد پارودی را بیشتر توضیح می‌دهد:

«قدما، همانند ما، از پارودی‌ها استفاده می‌کردند. پارودی‌های آنها کارهای ادبی بودند که بر کارهای ادبی دیگر پیوند زده شده و با تغییر کمی در الفاظ به سوی موضوعاتی دیگر تغییر می‌یافتند. آنها می‌توانستند بازیگوشی تخیل، یا زاییده معصوم شادی باشند؛ یا این که تیری طنزآلود که از کمان نقدی تلخ رها شده است باشند؛ یا هنر کشنده‌ای باشند که فقط سعی می‌کند موضوع هر چند زیبای اصلی پارودی را به چیزی محقر و مضحک تبدیل نمایند.»[1]

این بیانگر آن است که دِ ایزرائیلی روش‌های متعدد استفاده از پارودی را از هم تمیز می‌داده است؛ بر اساس کاربردهای گوناگون پارودی، دِ ایزرائیلی یک گستره برای تعریف پارودی در نظر می‌گیرد. در مقایسه با تعاریف ذکر شده قبلی که فقط به گروه اندکی از کاربردهای پارودی اشاره داشتند، تعریف دِ ایزوئیلی که نشانگر گستره وسیعی از این کاربردهاست به نظر جامع‌تر و دارای نقص کمتری است.

تنوع تعاریف پارودی در قبل از قرن بیستم، که مثال‌هایی اندک ولی مهم از آنها بیان گردید، به وضوح نشان می‌دهد قبل از قرن بیستم تعریفی مورد قبول همگان در زمینه پارودی ارایه نشده است. استفاده پارودی در آثار یونانیان باستان نشان می‌دهد که پارودی برای یونانیان باستان غالباً بیانگر تقلید خنده‌آور اثری منظوم و حماسی بوده است. در انگلیس چوسر پارودی را به گونه‌ای در «داستان‌های کانتربری» خود به کار برده است که تأکیدش بر جنبه‌های خنده‌آور آن را به نمایش می‌گذارد. در طول قرن هیجدهم انگلیس واژه پارودی به صورتی تقریباً کلی جای خود را به واژه نظیره‌سازی می‌دهد، در حالی که هنوز بر جنبه خنده‌آور آن تأکید می‌شده است. قرن نوزدهم انگلیس تعاریف عمیق‌تری از پارودی ارایه می‌دهد. در این دوره غالباً حیطه‌ای از تعاریف و کاربردها برای پارودی در نظر گرفته می‌شده و تعاریفی که یک بخش یا یک کاربرد پارودی را مورد نظر داشته‌اند کمتر به چشم می‌خورند.

1ـ کنجکاوی‌های ادبیات ۵۰۵.

Archive of SID

www.SID.ir

تعاریف جدید پارودی و نگرش‌های ادبی قرن بیستم

با رشد سریع روش‌های نقد ادبی و زبان‌شناسی در طول قرن بیستم تعاریف و مطالعات عمیق‌تر و گسترده‌تری از واژه پارودی ارایه شد که تعاریف قبل را یک‌جنبه‌ای یا سطحی نشان داد. اگرچه بعضی از دیدگاه‌های ادبی قرن بیستم پارودی را مورد بررسی مستقیم قرار نمی‌دهند، اما بررسی پارودی در زیر نور آنها می‌تواند ابعاد تاریک‌تر آن را نمایان سازد. در عین حال بعضی از روش‌های نقد به صورتی مستقیم به تحلیل پارودی پرداخته‌اند.

از میان تنوع بسیار تعاریف پارودی و روش‌های نقد آن در قرن بیستم، سه دیدگاه از اساسی‌ترین آنها برای بررسی پارودی در این مقوله انتخاب شده‌اند. اولین دیدگاه متعلق به باختین[۱] و دیدگاه گفتگویی[۲] اوست. بعد از آن گذری بر دیدگاه ساختارگرایی[۳] ژنت[۴] و تعریفش از پارودی صورت خواهد گرفت. دیدگاه سوم، دیدگاه بارت[۵] است که از میان شیوه‌های پساساختارگرایی[۶] انتخاب شده است.

میخائیل میخایلوویچ باختین

اگرچه باختین در زمان اوج قالب‌گرایان[۷] روسی می‌نوشت(دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰) ولی آثار او تا دهه ۱۹۸۰ برای غرب ناشناخته بود. با شروع ترجمه آثار او به زبان‌های غربی شهرت او فزونی گرفت تا آنجا که در دو دهه آخر قرن بیستم و حتی در دهه اول قرن بیست و یکم نظراتش در میان مهم‌ترین روش‌های نقد ادبی جا گرفتند.

اشاره مستقیم باختین به پارودی وقتی است که به بررسی نقش پارودی در تکامل رمان می‌پردازد. این نظرات در دو کتاب او «تصور گفتگویی: چهار مقاله»[۸] و «مشکلات شعر داستایوسکی»[۹] به وضوح بیان شده‌اند. در تعریف پارودی در «مشکلات شعر داستایوسکی»

---

1 - Mikhail Mikhailovich Bakhtin
2 - Dialogic Criticism
3 - Structuralism
4 - Gerard Genette
5 - Roland Barthes
6 - Poststructuralism
7 - Formalists
8 -“The Dialogic Imagination: Four Essays”
9 -“Problems of Dostoevsky’s Poetics”

Archive of SID

www.SID.ir

باختین چنین می‌نگارد: «نویسنده[...] با گفتگوی[1] شخص دیگری حرف می‌زند ... [و] پارودی به آن گفتگو هدفی اضافه می‌کند که مستقیماً در تضاد با گفتگوی اصلی است.»[2] به عبارت دیگر باختین به تضاد گفتگویی بین پارودی و اثر اصلی اشاره دارد. علاوه بر این باختین، همانند برخی قالب‌گرایان، معتقد است که پارودی پدیده‌ای است دوجانبه:

«گفتگو در پارودی جهتی دوگانه دارد، هم به جانب شیء مورد اشاره کلام، همانند صحبت عادی، اشاره دارد و هم به گفتگویی دیگر، گفتگوی شخص دیگری. اگر ما وجود این دومین متن گفتگویی شخص دیگر را درنیابیم و پارودی را همانند صحبت عادی بفهمیم، یعنی همانند گفتگویی که فقط به شیء مورد اشاره‌اش برمی‌گردد، حقیقت واقعی آن را درک نکرده‌ایم و پارودی به جای کار هنری ضعیفی گرفته می‌شود.»[3]

چیزی که در بحث باختین مهم‌تر از دوجنبه‌ای قلمداد کردن پارودی به نظر می‌رسد توجه او به مخاطب پارودی است. او تشخیص دو سمت اشاره‌ای پارودی توسط خواننده را مبنای شکل‌گیری پارودی قلمداد می‌کند.

باختین بر اساس موضوع پارودی آن را به انواع مختلفی تقسیم می‌کند. در «مشکلات شعر داستایوسکی» او به این تنوع اشاره می‌کند: «می‌توان سبک نویسنده‌ای را به عنوان یک سبک پارودی کرد؛ می‌توان روش بارز اجتماعی یا شخصی تفکر، نگاه، و یا صحبت را پارودی نمود. ممکن است عمق پارودی نیز متفاوت باشد. می‌توان قالب‌های ظاهری کلام را پارودی کرد هم‌چنان که می‌توان عمیق‌ترین اصول حاکم در گفتگویی دیگر را پارودی نمود.»[4] نکته مهمی که در بحث باختین به نظر می‌آید آن است که موضوع پارودی می‌تواند خارج از حیطه متون(چه به شکل نوشتار و چه به شکل گفتار شفاهی) باشد. در کتاب «تصور گفتگویی: چهار مقاله» پارودی نوع ادبی، نمایش‌نامه ساتیر[5]، پارودی مختلط[6]، پارودی مقدس[1]، و پارودی کارناوالی[2] را به عنوان

---

1 - discourse
2 - Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. Problems of Dostoevsky's Poetic. 2nd ed. Trans. Caryl Emerson Manchester and Minnesota: University of Minnesota Press, 1984, p 193.
3 - Ibid, p 185.
4 - Ibid, p 194.
5 - Satyr Play
6 - macaronic parody

Archive of SID

www.SID.ir

دیگر انواع پارودی بر می‌شمارد.

در حالی که باختین در مورد ادبیات گذشته صحبت می‌کند و به ادبیات دوران هلنی[۳] یونان اشاره دارد چنین می‌گوید: «اعتقاد ما چنین است که هیچ گاه نوعی ادبی مشخص و مستقیمی، نه حتی نوع کلامی مستقیم ـ چه هنری، فلسفی، بیانی، مذهبی و چه روزمره ـ وجود نداشته است که پارودی آن، تراوستی[۴] آن، یا نقطه خنده‌دار ـ طعنه‌آمیز مقابل آن نبوده است.»[۵] به بیان دیگر اگر نوع ادبی خاصی وجود دارد باید پارودی آن نیز وجود داشته باشد. باختین حتی بر این باور است که برخی از انواع ادبی موجود در حقیقت پارودی‌های انواع ادبی هستند که در گذشته وجود داشتند: «در موارد دیگر اشکال خاص پارودی را می‌یابیم که به صورت انواع ادبی شکل گرفتند ـ مانند نمایش‌نامه ـ ساتیر، طنز فی‌البداهه، طعنه، گفتگوی بدون قالب[۶] و غیره.»[۷] بنابراین پارودی به عنوان ابزاری سازنده دیده شده که دست کم در دوران یونان باستان دیگر انواع ادبی را پدید آورده است.

به اعتقاد باختین پارودی مقدس اساساً در دوران قرون وسطی اروپا وجود داشته است. این نوع پارودی، متون مقدس و آیین‌های مقدس را پارودی می‌کرده است. پارودی مقدس درجه‌ای از آزادی اجتماعی را نیاز داشت و قرون وسطی با همه مشخصاتش به کلاه احمق احترام می‌گذاشت و اجازه نسبتاً وسیعی به خنده و کلمات خنده‌آور می‌داد.[۸] این آزادی مردم در قرون وسطی یک آزادی همیشگی و همه‌روزه نبود: «این آزادی اساساً به روزهای جشن و مراسم و جشن‌های مدرسه محدود می‌شد. خنده قرون وسطی خنده تعطیلات است. تعطیلات احمق‌ها[۹] و تعطیلات خر[۱۰] که هجوآمیز ـ پارودیک ـ بودند در میان مردم کاملاً شناخته‌شده بود و حتی خود

---

1 - Parodia Sacra
2 - Carnivalesque parody
3 - Hellenistic Period
4 - Travesty
5 - Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. The Dialogic Imagination: Four Essays / by M.M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990, p 53.
6 - Plotless dialogue- bessjuzentyj dialog
7 - Ibid, p 59.
8 - Ibid, p 72.
9 - Holiday of Fools
10 - Holiday of Ass

Archive of SID

www.SID.ir

روحانیون مذهبی درجه پایین در داخل کلیساها آنها را برگزار می‌کردند.[1]» بنابراین خنده جشن‌ها خود یکی از ریشه‌های پارودی مقدس به شمار می‌رود.

پارودی مقدس ارتباط بسیار نزدیکی با پارودی کارناوالی داشته است؛ هر چند که نقش کارناوالی را می‌توان تقریباً برای تمام انواع پارودی در نظر گرفت. در طول مراسم و جشن‌های قرون وسطی آزادی مردم به آنها اجازه می‌داد تا گفتگوی حاکم/مقدس جامعه‌شان را به تمسخر گیرند. تمسخر کلمات حاکمین جامعه زمینه را برای تخریب گفتگوی حاکم جامعه آماده می‌ساخت. پارودی کارناوالی با خندیدن به موضوعش نقش مخربی نسبت به آن موضوع ایفا می‌کند. تخریب موضوع اصلی پارودی خود شروعی برای پایه‌ریزی موضوعی جدید در قالب پارودی است.[2] خنده به موضوع اصلی پارودی چیزی است که تقریباً در تمام انواع پارودی‌هایی که باختین برمی‌شمارد دیده می‌شود. بنابراین به نظر نمی‌رسد که نتوان نتیجه گرفت که باختین نقش کارناوالی را برای پارودی به صورت کلی قبول داشته است.

به همین شکل نقش کارناوالی پارودی خود یکی از اهداف مثبت کاربرد پارودی به شمار می‌رود. باختین در کتاب «مشکلات شعر داستایوسکی» به اهداف پارودی اشاره می‌کند: «نویسنده گفتگوی پارودیک را در اشکال مختلف می‌تواند به کار ببرد: پارودی می‌تواند خود یک هدف باشد(برای مثال، پارودی ادبی به عنوان یک نوع)، اما می‌تواند برای بسط و پیش‌برد دیگر هدف‌های مثبت نیز به کار رود(مثلاً سبک پارودیک اَریوستو[3] یا سبک پارودیک پوشکین[4])».[5]

بنابر این نقش کارناوالی پارودی که منتج به خلق اشکال جدید یا صداهای جدید می‌شود خود می‌تواند یکی از اهداف مثبت به کارگیری پارودی به شمار رود. از دیدگاهی باختینی پارودی هم هدفی مخرب و هم هدفی خلاق را به صورت هم‌زمان دنبال می‌کند. پارودی موضوع اصلی خود را تخریب می‌کند تا موضوعی جدید را جایگزین آن کند.

مهم‌ترین نکاتی که باختین به صورت مستقیم یا نسبتاً مستقیم برای تعریف پارودی بیان

---

1 - Ibid, p 72.
2 - Ibid, p 58-59.
3 - Ariosto
4 - Pushkin
5 - Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. Problems of Dostoevsky's Poetic. 2nd ed. Trans. Caryl Emerson Manchester and Minnesota: University of Minnesota Press, 1984, p 194.

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند شامل: طبیعت مخرب پارودی نسبت به موضوع اصلی آن(به دلیل وجود عناصر خنده و تمسخر)، لزوم وضوح موضوع پارودی برای خواننده، گستره وسیع موضوع پارودی(که می‌تواند اشکال کلامی گفتگو و هر روش شخصی یا اجتماعی تفکر یا دیدن را دربرگیرد)، و طبیعت خلاق پارودی می‌باشند.

اگرچه این نکات اظهارات تقریباً مستقیم او درباره پارودی می‌باشند، ولی سهم باختین در تعریف پارودی بسیار بیش از اینهاست. نظرات مشهور باختین درباره زبان و ادبیات در شیوه «نقد گفتگویی»[1] او دیده می‌شوند. بررسی مفهوم پارودی در سایه برخی از مفاهیم کلیدی نقد گفتگویی می‌تواند شفافیت بیشتری به دیدگاه باختین در مورد پارودی ببخشد. نقد گفتگویی او تأکید دارد که اثر ادبی: «حیطه‌ای است برای تداخل عمل گفتگویی بیان‌های چندگانه، یا اشکال گفتگو که هر کدام از آنها نه تنها پدیده‌ای کلامی هستند بلکه پدیده‌ای اجتماعی نیز به شمار می‌روند و این چنین اثر ادبی محصول تعیین‌کننده‌های چندگانه‌ای است که مختص به یک طبقه از گروه‌های اجتماعی و اجتماعات کلامی می‌باشد.»[2]

باختین چنین اعتقاد دارد که مکتب گفتگویی[3] در و درباره نوشته‌های ادبی دو جنبه دارد. یکی آن است که اثر ادبی به عنوان یک کل همانند سخن[4] است که خود نیاز به مخاطبی دارد تا او را مخاطب قرار دهد. در عین حال اثر ادبی، همانند سخن، خود پاسخی[5] است به سخنی ماقبل آن. بنابراین اثر ادبی در تمام زنجیره نوشته‌های ادبی گذشته و حال قرار می‌گیرد. باختین چنین عقیده دارد که سخنان ادبی، خودشان داخل(و در تداخلی گفتگویی با) تمامی محیط فرهنگی و اجتماعی قرار می‌گیرند.

جنبه دیگر مکتب گفتگویی آن است که در یک اثر ادبی سخنان یا زبان‌های متفاوتی وجود دارند(یا در کنار هم وجود دارند) که گاهی اوقات در تضاد با هم دیگر می‌باشند(به عبارت دیگر

---

1 - Dialogic Criticism
2 - Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 7th ed. Boston: Heinle & Heinle, 1999, p 62.
3 - Dialogism
4 - utterance
5 -response
بختین از این کلمه در وسیع‌ترین معنایش استفاده می‌کند. از نظر او پاسخ اشکال مختلفی به خود می‌گیرد، نظیر تأثیر تربیتی بر خواننده، ترغیب خواننده و غیره.

Archive of SID

www.SID.ir

اثر چندآوایی[1] است). تنها وجود عنصر چندکلامی در یک اثر ادبی نه تنها بیانگر چندآوایی بودن آن است بلکه سخن غالب آن اثر خاص را نیز تحلیل می‌برد. تحلیل بردن سخن غالب وقتی در نهایتِ خود خواهد بود که سخنان متفاوت متن در تضاد با یکدیگر باشند و یا همگی بر ضد سخن غالب متن باشند. این تضاد سخنان نهایتاً منجر به وارونه شدن نظام طبقاتی سخنان می‌شود و این فرآیند چیزی است که بختین نام آن را کارناوالی[2] می‌گذارد. مفهوم کارناوالی باختین در اثرهای ادبی از مراسم کارناوال رایج در اواخر دوران میانه و اوایل عصر مدرن اروپا گرفته شده است. در طول مدت کارناوال به مردم تا حدودی آزادی داده می‌شد. این آزادی به آنها اجازه می‌داد تا به مسایل مقدس بخندند و حتی آنها را مورد تمسخر قرار دهند. چیزی که در کنه مراسم کارناوال و بنابراین مفهوم کارناوال باختین وجود دارد همان خنده‌ای است که ریشه اصلیش تمسخر است.

حال با نگاهی به مفهوم پارودی در حیطه مفاهیم اصلی مکتب گفتگویی، به خصوص چندآوایی و کارناوالی، می‌توان به درک عمیق‌تری از دید باختین نسبت به پارودی رسید. از آنجا که یکی از معانی مکتب گفتگویی در اثر ادبی تلقی‌کردن اثر به عنوان پاسخی نسبت به دیگر اثرهای ادبی(یا هر گفتگوی فرهنگی یا اجتماعی) است، موضوع اصلی پارودی می‌تواند هر گونه محصول فرهنگی یا اجتماعی باشد(یعنی لزوماً گفتگوهای کلامی تنها موضوع پارودی قرار نمی‌گیرند). چون اثر پارودی همانند دیگر اثرهای ادبی به مخاطبی نیاز دارد که اثر به او خطاب شود و برای او خلق شود، پارودی باید موضوع اصلی خود را چنان واضح نشان دهد و موضوعی چنان واضح انتخاب کند که مخاطبش بتواند آن را تشخیص دهد. در اینجا موضوع نیت و هدف نویسنده نیز وارد می‌شود. برای نویسنده‌ای که به یک گفتگوی فرهنگی ـ اجتماعی پاسخ می‌دهد و هم‌زمان مخاطب خود را از موضوع اصلی پارودی آگاه می‌سازد وجود نیت عامدانه ضروری به نظر می‌رسد. به عبارت دیگر نویسنده باید به صورتی عامدانه و هدفمند گفتگویی را پارودی کند در غیر این صورت اثر خلق‌شده شرط لازم برای پارودی نامیده شدن را نخواهد داشت.

از دیدگاه باختین پارودی نه تنها چندآوایی را خلق می‌کند بلکه به وضوح مفهوم کارناوالی

---

1 - Polyphony
2 - Carnivalesque

Archive of SID

www.SID.ir

را نشان می‌دهد. با داشتن دست کم دو سخن(یکی سخن موضوع اصلی پارودی و دیگری سخن نویسنده پارودی) پارودی چندآوایی را ایجاد می‌کند. از طرف دیگر، چون پارودی در خنده را به سمت موضوع اصلی خود باز می‌کند خود نقشی کارناوالی نیز دارد. حتی اگر پارودی از خنده به موضوع اصلی خود کمک نگیرد تنها وجود چندآوایی کافی خواهد بود تا کیفیت کارناوالی ایجاد شود. به عبارت دیگر، نقش پارودی تحلیل بردن یا تخریب کردن موضوع اصلی خود است. تحلیل بردن یا تخریب کلام نویسنده موضوع اصلی پارودی، خود باعث ایجاد کلام نو می‌شود که جای قبلی را می‌گیرد؛ پارودی هم مخرب و هم خلق‌کننده است.

ژرار ژنت

ژرار ژنت، نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی، در سال ۱۹۸۲ بررسی جامعی از اشکال مختلف تداخل متون[۱] در کتاب خود با عنوان «داستان چندلایه»[۲] انجام داد. کتاب او تلاشی برای ارایه تفاوتی واضح و دقیق بین انواع مختلف ارتباط‌های بین متون است؛ خواه این ارتباط‌ها آشکار باشند خواه ضمنی و غیر واضح. ژنت در کتابش واژه فرامتنی[۳] را برای هر گونه ارتباط بین یک متن(فرامتن[۴]) که به صورت غیر انتقادی به متن مقدم‌تری(پیش‌متن[۵]) متصل گردیده به کار می‌برد. او چنین بیان می‌دارد که انواع ارتباط بین فرامتن و پیش‌متن از دو نوع کلی می‌باشند: یکی تغییر شکل[۶] و دیگری تقلید. تغییر شکل فقط می‌تواند برای متون به کار رود و تقلید فقط برای سبک و انواع ادبی. او تقلید را برای فرامتنی در نظر می‌گیرد که در تقلید سبک[۷] به کار می‌رود. از سوی دیگر، پارودی و تقلید هجوآمیز[۸] همیشه بر تغییر شکل متکی‌اند.[۱] تفاوت بین

---

1 - intertextuality
2 -“Palimpsestes”
3 - hypertextuality
4 - hypertext
5 - hypotext
6 - transformation
7 - pastiche
8- travesty

معنای این واژه تقلید هجوآمیز است که در لزوم تأکیدش بر تمسخر با پارودی متفاوت است. ژنت تفاوت این دو واژه را به گونه‌ای متفاوت ارزیابی می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

تغییر شکل و تقلید در حقیقت به عنوان تفاوت بین پارودی و تقلید هجوآمیز از یک سو و تقلید سبک و کاریکاتور[۲] از سوی دیگر در نظر گرفته شده است.

در ادامه ژنت خط تمایز بین پارودی و تقلید هجوآمیز را معین می‌کند. به اعتقاد او، این خط مرزی همان خط مرز بین تقلید سبک و کاریکاتور است. معیار تشخیص این تفاوت حالت[۳] انواع فرامتنی‌هاست. او سه حالت عمده را از هم متمایز می‌کند: حالت خنده‌آمیز، حالت طعنه‌آمیز، و حالت جدی. با این همه ژنت تداخل بین این حالات را از نظر دور نداشته است. حالت پارودی مانند حالت تقلید سبک خنده‌آمیز است. حالت تقلید هجوآمیز همانند حالت کاریکاتور طعنه‌آمیز است. حالت جدی به انتقال[۴] و جعل[۵] اختصاص داده می‌شود. ژنت خلاصه تمایزهای ذکرشده را به صورت جدول زیر ارایه می‌دهد:

حالت / ارتباط	خنده‌آمیز	طعنه‌آمیز	جدی
تغییر شکل	پارودی	تقلید هجوآمیز	انتقال
تقلید[۶]	تقلید سبک	کاریکاتور	جعل

ژنت معتقد است که پارودی به عنوان نوعی فرامتنی موضوع اصلی خود(پیش‌متن) را تغییر می‌دهد و در عین حال این تغییر باید در حالت خنده‌آمیز باشد نه طعنه‌آمیز و نه جدی. در عین حال او واژه تغییر شکل را فقط برای متون در نظر می‌گیرد. این محدودیت در تعریف دیگر او از پارودی به صورتی شفاف‌تر دیده می‌شود؛ پارودی در این تعریف او «به صورت کلی تغییر شکل متن در حد بسیار کم می‌باشد.»[۷]

---

1 - Genette, Gerard. Palimpsestes: Literature in the Second Degree. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, p 84-85.
2 - caricature
3 - mood
4 - transportation
5 - forgery
6 - Ibid, p 28.
7 - Rose, Margaret. Parody: ancient, modern, and postmodern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p 161; Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 198, p 21.

Archive of SID

www.SID.ir

تعریف ژنت از پارودی در عین حال که مزایایی دارد عیوبی نیز دارد. همان‌گونه که دنتیث در کتاب «پارودی» خود اشاره دارد مزیت تعریف ژنت «فراهم آوردن برخی واژه‌های مفید برای توصیف فرامتن‌ها و توجه به عملکردهای خاص قالبی آنها می‌باشد.»[۱] لیندا هاچیون در کتاب خود با عنوان «نظریه‌ای در مورد پارودی: آموزش‌های اشکال هنری قرن بیستم»[۲] مزیت دیگری در تعریف ژنت می‌یابد. او چنین می‌نگارد: «آنچه در تعریف ژنت از پارودی مزیت به شمار می‌رود حذف عبارت رایج در مورد تأثیر طنز یا تمسخرکننده آن است.»[۳] هاچیون بدین دلیل با تعریف ژنت موافق است که در تعریف خودش از پارودی تأکید زیادی بر توسعه دامنه پارودی دارد ـ تعریف خود هاچیون از پارودی عنصر خنده‌آور بودن یا حتی تمسخر آن را به کلی حذف کرده است. به صورت خلاصه، او پارودی را به عنوان «تکرار با تفاوت» تعریف می‌کند.[۴] با وجود این بعضی دیگر از منتقدان ادبی این جنبه تعریف ژنت را عیب آن می‌دانند. برای مثال ام ای رز با این جنبه تعریف ژنت مخالفت می‌کند: «[تعریف ژنت از پارودی] اشاره به عملکردهای طنزی و خیلی از پیچیدگی‌های خاص آنها را همراه با دیگر مشخصات پارودی نادیده می‌گیرد.»[۵] به نظر می‌رسد پذیرفتن حذف عنصر طنز یا تمسخر به عنوان یک مزیت در تعریف ژنت جای بحث باشد.

با این وجود، تعریف ژنت از پارودی دارای مشکلات دیگری نیز می‌باشد. در تعریف او ابعاد اجتماعی و تاریخی که در آنها و برای آنها پارودی خلق می‌شود به طور کلی نادیده گرفته شده‌اند. دنتیث در کتاب خود چنین می‌گوید: «[تعریف ژنت] فاقد نگاهی به زمینه‌های تاریخی و اجتماعی است که در آنها این تداخل و تعامل به وجود می‌آید و هم‌چنین تعریف او عملکرد ارزیابی‌کننده و عقیدتی را که پارودی انجام می‌دهد در نظر نمی‌گیرد.»[۶] رز نیز به این مشکل

---

1 - Genette, Gerard. Palimpsestes: Literature in the Second Degree. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, p 14.
2 - Linda Hutcheon's 'A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth- Century Art Forms'.
3 - Ibid, p 21.
4 - Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 198, p 101.
5 - Rose, Margaret. Parody: ancient, modern, and postmodern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p 181.
6 - Dentith, Simon. Parody. London: Routledge, 2000, p 14.

Archive of SID

www.SID.ir

اشاره می‌کند.[1] حتی هاچیون که تا حدود زیادی با تعریف ژنت موافق است به این مشکل اشاره می‌کند: «بر خلاف تعریف من [از پارودی] تقسیم‌بندی‌های ژنت فراتاریخی‌اند.»[2] ژنت با متون و بر اساس آن با پارودی به گونه‌ای برخورد می‌کند که گویی آنها منفک از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی‌اند، در حالی که بدون در نظر گرفتن این زمینه‌ها پارودی پدیده‌ای عقیم و خشک به نظر می‌رسد و ابعاد کاربردی خود را از دست می‌دهد. علاوه بر این، تعریف ژنت از پارودی هیچ ذکری از ارتباط آن با نویسنده و مخاطب آن به میان نمی‌آورد. در نظر نگرفتن مخاطب پارودی در تعریف آن به مفهوم آن است که تشخیص پیش‌متن در فرامتن مهم نمی‌باشد، در حالی که این تشخیص خود اولین گام در تمیز دادن یک متن ساده از یک فرامتن است.

در تعریفی کاربردی از پارودی، قصد نویسنده در خلق یک متن پارودی نمی‌تواند به طور کلی حذف شود. چه نامی می‌توان برای متنی انتخاب کرد که دست آخر پارودی متن دیگری به نظر می‌رسد ولی نویسنده آن چنین منظوری در ذهن نداشته یا به طور کلی از وجود چنان پیش‌متنی غافل بوده و هیچ گاه آن را ندیده و یا در باره آن نشنیده است؟

دیگر اعتراضی که به تعریف ژنت از پارودی می‌توان نمود آن است که تعریف او سعی در محدود کردن حیطه پارودی به متون کوتاه دارد. در تعریف ژنت از پارودی «به عنوان تغییر شکل متن دیگری در اندازه و مقادیر کم» جایی برای متون طولانی‌تر نمی‌ماند تا بتوانند اسم پارودی را بر خود بگذارند. هاچیون این جنبه تعریف ژنت را چنین بررسی می‌کند: «ژرار ژنت [...] می‌خواهد پارودی را به متون کوتاهی مانند شعرها، ضرب‌المثل‌ها، جناس‌ها، و عنوان‌ها محدود کند و این در حالی است که پارودی مدرن فراتر از این محدوده‌ها می‌باشد.»[3] همان‌گونه که هاچیون اشاره دارد کاربرد مدرن پارودی محدوده تعریف ژنت را در هم می‌شکند.

در میان مثال‌های فراوان متون طولانی پارودی می‌توان به دن کیشوت اثر سروانتس[4] اشاره

---

1 - Rose, Margaret. Parody: ancient, modern, and postmodern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p 181.
2 Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 198, p, 21.
3 - Ibid, p 18.
4 - Cervantes' Don Quixote

Archive of SID

www.SID.ir

کرد[1]، در حالی که بر اساس تعریف ژنت این اثر نمی‌تواند حامل نام پارودی باشد. و یا می‌توان به اکثر نمایش‌نامه‌های تام استپارد توجه کرد(مانند پارودی‌های «رزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند»، «هملتِ داگ، مکبثِ کاهوت»، و «بازرس تازیِ واقعی»[2]) که با تعریف ژنت نمی‌توانند پارودی محسوب شوند.

به طور خلاصه دیدگاه ساختارگرایی ژنت در باره پارودی و فرامتنی این مزیت را دارد که واژه‌هایی مفید همراه با تعاریفی با محدوده‌هایی معین برای پارودی و صنایع ادبی نزدیک به آن بیان می‌کند. تعریف او چند عیب عمده نیز دارد که شامل: در نظر نگرفتن ابعاد تاریخی و اجتماعی پارودی، توجه نکردن به بعد تفسیر و تعبیر[3] پارودی، و محدود کردن دامنه پارودی به متون بسیار کوتاه می‌باشند.

رولان بارت

دیدگاه پساساختارگرایی[4] رونلا بارت در باره زبان و ادبیات مفهوم راه‌گشای دیگری در مطالعه پارودی به شمار می‌رود. بارت در مقاله خود با عنوان «از اثر تا متن»[5] با نقطه‌نظرات سنتی در مورد آثار ادبی به مخالفت می‌پردازد. دیدگاه متفاوت او در مورد آثار ادبی، چشم‌انداز متفاوتی درباره موضوعی که در پارودی مورد تقلید قرار می‌گیرد و یا تغییر شکل می دهد ارایه می‌دهد. دیگر مقاله بارت، «مرگ نویسنده»[6]، در باره نقش نویسنده و خواننده در پدیدآوردن متون بحث می‌کند. با توجه به دیدگاه بارت در مورد نویسنده و خواننده، نویسنده و خواننده پارودی در مقایسه با معانی و نقش‌های سنتی‌شان معانی و نقش‌های متفاوتی می‌یابند.

«از اثر تا متن» بارت سعی دارد تا اثر را از متن متمایز سازد. بارت اعتقاد دارد که یک اثر نشانگری[7] است که با مرجع‌نشان[1] خاتمه می‌یابد.[2] بر خلاف این، یک متن با تنها یک مرجع‌نشان

---

1 - Rose, Margaret. Parody: ancient, modern, and postmodern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p 5.
2 - Tom Stoppard's 'Rosencrantz and Guildenstern Are Dead', 'Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth', and 'The Real Inspector Hound'.
3 - Hermeneutic
4 - Poststructural
5 -'From Work to Text' (1977)
6 -'The Death of the Author' (1977)
7 - signified

Archive of SID

www.SID.ir

نه خاتمه می‌یابد و نه می‌تواند خاتمه بیابد:

کاری که متن انجام می‌دهد آن است که مرجع‌نشان را به صورتی نامحدود به تعویق بیندازد، چرا که آن به تعویق اندازنده است؛ گستره آن، گستره نشانگر است و نباید تصور شود که نشانگر اولین مرحله معنا یا راهروی ابتدایی معناست، بلکه دقیقاً بر خلاف این، عمل آن به تعویق انداختن است [...] بی‌نهایتی در نشانگر به بی‌نام بودن مرجع‌نشان اشاره ندارد بلکه به بازی آن [با آن مرجع نشان] اشاره دارد.[۳]

بر طبق این نظریه یک متن چندین(یا بهتر است بگوییم بی‌نهایت) مرجع‌نشان(معنی) دارد. چندمعنایی بودن «دقیقاً معنی چندمعنایی بودن را می‌دهد: یک جمع غیر قابل تقلیل و نه جمعی قابل قبول.»[۴] بنابراین نمی‌توان انتظار داشت که متن یک معنی یا مفهوم شخصی داشته باشد: «متن جایی برای تجمع معانی در کنار هم نیست بلکه راهی است؛ بنابراین به یک تعبیر، حتی از نوع کاملاً آزاد، جواب نخواهد داد بلکه به یک انفجار، یک گستردگی باز [معانی] جواب می‌دهد.»[۵]

این نگاه به متن اگر چه ریشه در زبان‌شناسی ساختارگرایانه سوسوری[۶] دارد، خود نگرشی پساساختارگرایانه در باره سامانه نشانه[۷] در متون است. سوسور اعتقاد داشت که در یک سامانه نشانه، که دربرگیرنده نشانه‌های بی‌شمار است، نشانگر دست آخر بر تنها یک مرجع‌نشانه خاتمه می‌یابد؛ بر خلاف او، بارت(و دیگر پساساختارگرایان) چنین می‌پندارد که یک مرجع نشانه نهایی برای نشانگر وجود ندارد.

اگر، همان‌گونه که بارت می‌گوید، متن جمع در نظر گرفته شود، جمع‌بودن آن اجازه نمی‌دهد که در یک طبقه یا نوع خاص طبقه‌بندی شود و هم‌چنین نمی‌تواند در یک سامانه طبقه‌بندی گنجانده شود:

متن به ادبیات(خوب) محدود نمی‌شود؛ نمی‌تواند در سیستم طبقه‌بندی قرار بگیرد و نه

---

1 - signifier
2 - Barthes, Roland. “From Work to Text.” The Critical Tradition, Classic Texts and Contemporary Trends. Ed. Richter, David H. New York: St. Martin's Press, 1989, p 1007.
3 - Ibid, p 1007.
4- Ibid, p 1007.
5 - Ibid, p 1007.
6 - Saussurian Structural Linguistics
7 - Signifying System

Archive of SID

www.SID.ir

حتی در یک تقسیم‌بندی ساده انواع ادبی. چیزی که متن را می‌سازد [...] نیروی تخریب‌گر آن در برابر طبقه‌بندی‌های سنتی است [...] [پس] متن مشکلات طبقه‌بندی را مطرح می‌سازد(که علاوه بر این یکی از عملکردهای اجتماعی آن است).[1]

طبقه‌بندی‌ها و انواع ادبی قدیمی برای متن کاربرد ندارند. خط مرزی بین متون نباید دقیق و آشکار باشد، البته اگر اصلاً خط مرزی بتوان تعیین کرد. معنی دیگر گفته بارت آن است که متون باید مرتبط و مختلط با دیگر متون در نظر گرفته شوند: «متون سراسر بافته شده‌اند از نقل قول‌ها، اشاره‌ها، پژواک‌ها، [و] زبان‌های فرهنگی(آیا چند زبانی غیر از این است؟) که معاصر یا مقدمند و در یک سمفونی گسترده دوباره و دوباره از میان آن رد می‌شوند.»[2] بنابراین متون درون‌متن[3] هستند اما «درون متونی که در آن هر متن خود متنی بین متن دیگر است نباید با ریشه متن اشتباه گرفته شود ... نقل قول‌هایی که متن را می‌سازند بی نام و نشان، غیر قابل ردیابی، و در عین حال خوانده‌شده می‌باشند: آنها نقل قول‌هایی بدون علامت‌های نقل قول می‌باشند.»[4]

آن‌گونه که بارت اعتقاد دارد متون هم در مراجع نشانه به تعویق افتاده‌شان جمعند و هم در عبور از میان متون دیگر. در نهایت، بارت نتیجه می‌گیرد که «متن فضایی است که در آن هیچ زبانی بر زبانی دیگر تفوق نداشته و زبان‌ها در گردشند(در حالی که معنی کامل گردش را حفظ می‌کنند).»[5] متن قسمتی از زبان به صورت کلی است بنابراین اگر احتیاجی به طبقه‌بندی متن باشد این زبان است که طبقه‌بندی واقعی متون به شمار می‌رود نه انواع ادبی.

تفاوت‌هایی که بارت سعی در ایجاد آنها بین متن و اثر دارد در واقع چندان دقیق و محکم نمی‌باشند. بارت بدین نکته نیز اشاره می‌کند: «سعی در جداسازی مادی اثرها و متن‌ها بیهوده خواهد بود.»[6] اثر می‌تواند خود متن باشد و یا دارای متن باشد: «اثر می‌تواند در دست گرفته شود، در حالی که متن در زبان گرفته می‌شود و فقط در حرکت گفتگو وجود دارد(یا ترجیحاً متن است دقیقاً به دلیل آن که خود می‌داند که متن است): متن تجزیه اثر نیست؛ این اثر است که

---

1 - Ibid, p 1007.
2 - Ibid, p 1008.
3 - Intertextual
4 - Ibid, p 1009.
5 - Ibid, p 1010.
6 - Ibid, p 1006.

Archive of SID

www.SID.ir

بازمانده خیالی متن است؛ یا این که متن فقط در عمل تولیدش تجزیه می‌شود.»[1] بنابراین بارت واژه اثر را بیشتر برای توضیح وجود فیزیکی کتاب‌ها استفاده می‌کند در حالی که برای او متن غالباً در فرآیند بیان از طریق زبان خود را نشان می‌دهد.

بر اساس دیدگاه بارت موضوع پارودی مفاهیم تازه‌ای می‌یابد. در تعاریف سنتی موضوع پارودی می‌تواند یک نوع ادبی و یا اثری خاص باشد. از آنجا که بارت مفاهیم سنتی طبقه‌بندی‌ها و انواع ادبی را زیر سؤال می‌برد نمی‌توان از آنها پارودی داشت. و از آنجا که متن به عنوان وجودی منفک از دیگر متون و زبان‌های بی‌شمار سازنده آن دیده نمی‌شود، پارودی متن و اثر خاص نیز بی‌مفهوم به نظر می‌رسند. حال اگر قرار باشد بر اساس نگرش بارت موضوعی برای پارودی در نظر گرفته شود این موضوع چیزی به جز زبان که سازنده متون اثرهاست نمی‌تواند باشد.

بارت در مقاله دیگر خود به نام «مرگ نویسنده» یکی از مفاهیم زیربنایی پساساختارگرایی را ذکر می‌کند؛ یعنی چگونه عقاید انسان‌گرایانه سنتی درباره خواننده و نویسنده فاقد معنای درست می‌باشند. به صورت سنتی نویسنده را ریشه اثر می‌شناسند؛ او کسی است که نیت و هدفش اثر را خلق کرده و آن را تکامل می‌بخشد. بارت این دیدگاه را کاملاً رد می‌کند و می‌گوید:

اخیراً زبان‌شناسان به وسیله ابزاری ارزشمند و تحلیلی، نویسنده را از میان برداشته‌اند. آنها نشان می‌دهند که تمام بیان، فرآیندی خالی است که بدون هیچ نیازی به شخص گوینده به صورتی کامل عمل می‌کند. از دید زبان‌شناسی، نویسنده هیچ‌گاه بیش از نوشته مثالی نیست ـ زبان موضوع را می‌شناسد نه شخص را؛ و این موضوع که خارج از همان بیانی که آن را توصیف می‌کند خالی است، برای کنار هم نگه داشتن زبان کافی می‌باشد؛ کافی می‌باشد بدین معنی است که حق مطلب را ادا می‌کند.[2]

بارت مفهوم نویسنده‌ای که مقصود، نیت، کنترل، و شروعش بر شکل و معنای متن اثرگذار است را نفی می‌کند چراکه «[در آن هنگام که] نوشتن آغاز می‌گردد نویسنده وارد مرگ خود

---

1 - Ibid, p 1006-1007.

2 - Barthes, Roland. “From Work to Text.” The Critical Tradition, Classic Texts and Contemporary Trends. Ed. Richter, David H. New York: St. Martin's Press, 1989, p 169.

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود.»[1] او نام کاتب[2] را برای جایگزینی نام نویسنده[3]، که سنتی و مرده است، پیشنهاد می‌کند. عقیده مرگ نویسنده از طریق دیدگاه بارت در مورد جمع بودن متون نیز قابل استنتاج است. از آنجا که متن فضایی چندبعدی است که در آن نوشته‌های گوناگون زیادی که هیچ کدام اصلی[4] نیستند با هم ترکیب می‌شوند و در نزاع [با همدیگر] می‌باشند [و از آنجا که] متن بافتی از نقل قول‌هاست که از مراکز بی‌شمار فرهنگی استخراج شده‌اند... نویسنده فقط می‌تواند تظاهر کند که او همیشه مقدم است، در حالی که هیچ گاه اصلی نیست.[5]

بنابراین نویسنده نمی‌تواند کاری را انجام دهد مگر «مخلوط کردن نوشته‌ها، روبه‌رو کردن تعدادی از آنها با تعدادی دیگر به طوری که نتیجه بر هیچ کدام از آنها منتهی نمی‌شود.»[6] آن‌گونه که بارت می‌گوید تولد «کاتب» هم‌زمان با تولد متن است.

در حالی که بارت نویسنده را از بین می‌برد به جای او زبان را قرار می‌دهد. به هر حال نقش نویسنده ایجاد فضایی است که در آن رمزهای مختلف یک زبان انتزاعی نظام‌دار[7] به یک رفتار زبانی[8] منجر می‌شوند. بارت به این جابه‌جایی اشاره می‌کند: «[لازم است که] خود زبان جای‌گزین شخصی شود که تصور می‌شود صاحب اثر است. این زبان است که صحبت می‌کند نه نویسنده؛ از طریق غیر شخص شدن[9] لازم؛ نوشتن آن است که به آن جا برسیم که فقط زبان عمل کند، انجام بدهد، و نه من [نویسنده].»[10] نوشتن آنجا آغاز می‌شود که نویسنده خداگونه که جای خالی‌اش را اکنون زبان پرکرده حذف شود.

مرگ مفهوم سنتی نویسنده بارت را وا می‌دارد که به نقش خواننده توجه کند. خواننده به عنوان مقصد نوشته جایی است که چندگانگی نوشتار باید جمع شود. بارت چنین می‌گوید:

خواننده فضایی است که در آن تمام نقل قول‌هایی که نوشته را می‌سازند بدون آن که هیچ

---

1 -Barthes, Roland. “The Death of the Author.” Modern Criticism and Theory. Ed. David Lodge. New York: Longman, 1988. 168.
2 - scriptor
3 - author
4 - original
5 - Ibid, p 170.
6 - Ibid, p 170.
7 - Systematic Langue
8 - parole
9 - impersonality
10 - Ibid, p 168.

Archive of SID

www.SID.ir

کدام از دست بروند، نوشته می‌شوند؛ وحدت یک متن در مبدأش نیست بلکه در مقصدش است، با این وجود این مقصد نمی‌تواند شخصی باشد: خواننده بدون تاریخ، بیوگرافی، و روان‌شناسی است؛ او به طور ساده کسی است که در یک محوطه همه نشان‌هایی را که متن نوشته شده به وسیله آنها ساخته می‌شود در یک جا کنار هم نگه می‌دارد.[1]

مفهوم خواننده برای بارت مفهوم سنتی آن نیست. خواننده، مانند نویسنده، بی‌شخص است. خواننده‌ای که از تاریخ، بیوگرافی و روان‌شناسی‌اش جدا شده حتی نمی‌تواند شخص باشد. خواننده بیشتر عمل خواندن است تا شخص او.

بررسی تعریف پارودی از دیدگاهی بارتی مفهومی متفاوت از تعریف سنتی آن ارایه می‌کند. وقتی که نویسنده اصالتی در متن خود نداشته باشد صحبت از تقلید سبک یا موضوع نویسنده‌ای خاص در تعریف پارودی فاقد اعتبار است. بنابراین سبک یا موضوع نویسنده‌ای خاص نمی‌تواند موضوع پارودی باشد. به جای نویسنده‌ای خاص این زبان است که موضوع اصلی پارودی خواهد بود. از آنجا که بارت قبول نویسنده‌ای هدفمند برای متن را رد می‌کند، نیت و هدف نویسنده پارودی نیز بی‌معناست. متن خود حیطه‌ای برای رویارویی و برخورد زبان‌هاست و پارودی گونه‌ای از این برخوردها را به نمایش می‌گذارد.

از سوی دیگر، بر اساس دیدگاه بارت، خواننده متن خواننده سنتی آن نیست. پس تشخیص موضوع پارودی توسط خواننده آن نمی‌تواند جزیی کلیدی در ارزیابی موفقیت پارودی داشته باشد. خواننده پارودی، درست همانند دیگر خواننده‌ها، با عمل بی شخصِ خواندن جایگزین می‌شود. بنابراین در تعریف پارودی جایی برای مخاطب آن نمی‌توان یافت.

نتیجه

«طنز درس است و پارودی بازی»[2]

هدف از نگاهی گذرا به تعاریف ماقبل قرن بیستم پارودی آن است که چگونگی ایجاد و تغییر این تعاریف و در عین حال ثابت و قطعی نبودن آنها نشان داده شود. مفاهیم قرن بیستمی

1 - Ibid, p 171.
2 - Vladimir Nabokov

Archive of SID

www.SID.ir

که نگاهی اجمالی به آنها شد در واقع دیدگاه‌های متنوعی را نشان می‌دهند که از طریق آنها می‌توان به پارودی نگاه کرد. بر اساس تعاریف قبل و بعد از قرن بیستم از پارودی و با نگاهی به مفاهیم کلیدی تفکر قرن بیستم می‌توان تعریفی از پارودی ارایه کرد که اگرچه ممکن است کاملاً جامع نباشد ولی مزایای خود را در بررسی این نوع ادبی در اثرهای معاصر خواهد داشت. سعی در ارایه چنین تعریفی خود تمایل به قالب‌گرایی را نشان می‌دهد ولی در عین حال لزوم چنین تمایلی در حیطه نقد و بررسی آثار ادبی آشکار می‌شود چراکه انسان برای درک عمیق‌تر و تجزیه محیط خود ناگزیر به طبقه‌بندی مفاهیم، تفکرات خود، و محیط پیرامونش است. برای رسیدن به چنین تعریفی از پارودی، در عین حال که دیدگاه‌های پساساختارگرایانه پذیرفته می‌شوند، دیدگاه‌های باختین و ژنت لزوماً مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرند. بنابراین پارودی می‌تواند به عنوان تقلید یا تغییر شکلی عامدانه تعریف شود که با دیدگاهی دست کم سرگرم‌کننده با موضوع خود که محصولی فرهنگی ـ اجتماعی است برخورد می‌کند.

در تعریف پیشنهاد شده نیت و مقصود نویسنده به وسیله کلمه عامدانه مورد تأکید قرار گرفته است. نیت و هدف نویسنده با پیروی از خط مشی باختین در تعریف پارودی گنجانده شده، هر چند که از دیدگاه پساساختارگرایانه بارت قابل قبول نمی‌باشد. وجود نیت و هدف نویسنده در تعریف پارودی از آن روست که از دیدگاهی عملی بتوان متونی را که محصول اجتماعی دیگری را به عنوان پیش‌متن انتخاب می‌کنند در حالی که نویسنده هدف و نیت چنین کاری را نداشته و یا از وجود چنان پیش‌متنی ناآگاه بوده را از حیطه پارودی خارج کرد. اگر نویسنده چنین متنی از وجود پیش‌متن خود آگاه نباشد نتیجه چیزی جز تلاقی متون به صورت تصادفی نخواهد بود هر چند که پیش‌متن به صورتی خنده‌دار یا سرگرم‌کننده دیده شده باشد. از سوی دیگر، در تعریف ارایه‌شده تقلید و تغییر شکل هر دو استفاده شده‌اند تا بتوان گستره باز آثار پارودی معاصر را با آن بررسی نمود. در عین حال، وجود هر دو واژه در تعریف ارایه شده محدودیت تعریف ژنت را نخواهد داشت.

موضوع پارودی قسمت دیگر تعریف است. از آنجا که گستره زبان لزوماً فقط متون را در بر نمی‌گیرد و تمام فعالیت‌ها و محصولات فرهنگی و اجتماعی را در خود جای می‌دهد، پارودی به عنوان نوعی استفاده از زبان می‌تواند از تمام زبان(در معنی کلی و پساساختارگرایانه‌اش)

Archive of SID

www.SID.ir

استفاده نماید. گو این که مثال‌های بسیار زیادی در ادبیات معاصر جهان وجود دارند که بیانگر شکسته شدن محدوده متون برای موضوع پارودی هستند که برای مثال می‌توان نمایش‌نامه‌های ذکر شده استپارد را عنوان کرد.

قسمت نهایی تعریف پارودی دربرگیرنده نحوه برخورد آن با موضوع اصلی(پیش‌متن) است. از آنجا که حیطه تقابل متون با هم دیگر و با زبان به طور کلی بسیار گسترده است، وجود حالت برخورد پارودی با پیش‌متنش به معنی تمیز دادن آن با دیگر انواع متنوع استفاده یک متن از متن دیگر می‌باشد. در تعریف ارایه‌شده این برخورد دست کم سرگرم‌کننده در نظر گرفته شده است. به نوعی تعریف کهن یونانی خود واژه چنین معنایی را به دست می‌دهد. با کنار گذاشتن محدوده بسیار کوچک تمسخر حیطه پارودی بازتر شده و می‌تواند بیش از پیش با کاربردهای عملی آن در ادبیات معاصر منطبق گردد.

منابع و مآخذ

1- Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 7th ed. Boston: Heinle & Heinle, 1999.##

2- Addison, Joseph. The Spectator. Ed. Henry Morley. Vol. II. London: George Routledge and Sons, Limited, 1891. ##

3- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. The Dialogic Imagination: Four Essays / by M.M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990. ##

4- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich.Problems of Dostoevsky's Poetic. 2nd ed. Trans. Caryl Emerson Manchester and Minnesota: University of Minnesota Press, 1984. ##

5- Barthes, Roland. "From Work to Text." The Critical Tradition, Classic Texts and Contemporary Trends. Ed. Richter, David H. New York: St. Martin's Press, 1989. 1006-1010. ##

6- Barthes, Roland "The Death of the Author." Modern Criticism and Theory. Ed. David Lodge. New York: Longman, 1988. 167-172. ##

7- Chaucer, Geoffrey. Canterbury Tales. London: Faber and Faber, 1983##.

8- Dentith, Simon. Parody. London: Routledge, 2000. ##

9- Genette, Gerard. Palimpsestes: Literature in the Second Degree. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. ##

Archive of SID

www.SID.ir

10- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 1985. ##
11- Jonson, Ben. Every Man in his Humor. London: Faber and Faber, 1972. ##
12- "Parody." The Oxford English Dictionary. 2nd ed. 1989. ##
13- Rose, Margaret. Parody: ancient, modern, and postmodern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. ##

Archive of SID

www.SID.ir