فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هجدهم، پاییز ۱۳۸۹: ۲۰۲-۱۷۱
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۷/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۱۲/۱۷

تحلیل تعاریف نقیضه

محمدرضا صدریان*

چکیده

نقضیه و نقیضه‌گوئی از دیرباز در ادبیات کهن فارسی بـه دو صـورت جـدّ و هـزل وجود داشته است. نقیضه‌گویی در ادب فارسی به نظم محدود نبوده و در نثر هـم استفاده می‌شده است. در ادبیات انگلیسی نزدیک‌تـرین واژه بـه نقیضـه، پـارودی می‌باشد. پارودی در ادبیات اروپا به شکلهای مختلف استفاده شـده ولـی تعـاریف متفاوت معاصر آن، بیانگر نبود تعریفی مورد قبول همگان از این نوع ادبی اسـت. با تاکید بر نظریه گفتگویی باختین و با توجه به دیدگاه‌هـای ژنـت و بـارت، ایـن مقاله تعریفی دیگر از پارودی در ادبیـات انگلـیس ارائـه مـی‌کنـد کـه مـی‌توانـد مثالهای بیشتری از استفاده آن را در بر بگیرد. بر این اساس می‌تـوان پـارودی را چنین تعریف کرد: پارودی تقلید یـا تغییـر شـکل عامدانـهٔ محصـولی فرهنگـی-اجتماعی (شامل انواع متون ادبی و غیر ادبی و گفتار در معنـای بسـیار گسـتردهٔ باختینی آن) است که با دیدگاهی دست کم سرگرم کننده، نه لزوماً تمسخرآمیز، موضوع اصلی خود را باز آفرینی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: نقیضه، نقد گفتگویی، باختین، ساختارگرایی، پساختارگرایی.

---

* مربی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر Msadrian@iiac.ac.ir

نقیضه

کلمه نقیضه از نقض گرفته شده و همانگونه که در لغت‌نامه دهخدا آمده است، نقض به معنای شکستن (عهد و پیمان)، ویران کردن (بنا) و گسستن (بند) است. نقیضه در اصطلاح به معنی واژگونه جواب شعری را دادن است. «در عرف ادب، نقیضه به نوعی تقلید مسخره‌آمیز ادبی اطلاق می‌شود که در آن شاعر یا نویسنده از سبک و قالب و طرز بیان نویسنده یا شاعر خاصی تقلید می‌کند ولی به جای موضوعات جدّ و سنگین ادبی در اثر اصلی، مطالبی کاملاً مغایر و کم اهمیت می‌گنجاند تا در نهایت اثر اصلی را به نحوی تمسخرآمیز جواب گفته باشد» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۹۹). به عبارت دیگر نقیضه را می‌توان نوعی مطایبه و جواب در نظر گرفت: «نقیضه[1] گونه‌ای جواب است که به تقلید از اثر ادبی دیگری گفته شده و در آن شاعر یا نویسنده نقیضه‌ساز -ضمن شباهت نقیضه (متن تقلیدی) با اثر اصلی/متن تقلید شده- سبک، لحن، نگرش یا افکار شاعر/ نویسنده را مسخره می‌کند یا خنده‌دار نشان می‌دهد» (انوشه، ۱۳۷۹: ۱۳۷۶).

در ادبیات کهن فارسی استفاده از شعر شاعری معاصر یا قدیمی‌تر به منظور مخالفت‌گوئی به جدّ یا به هزل را می‌توان به صورت نقیضه‌های شاعرانه دید. در ادب فارسی اصطلاح نقیضه به دو معنی گسترده و متفاوت اشاره داشته و دارد: «۱.در شعر به معنی نقض و شکستن و جواب مخالف جد و جدالی برای مقابله و نظیره‌گویی یا رد و تخطئهٔ شعر شاعری دیگر یا کلاً اثر ادبی و فکری دیگر اعم از شعر و نثر [...که] برای تمیز و تفاوت، بهتر است این را نقیضهٔ جدّ بنامیم. ۲. نقیضه به معنی پارودی فرنگان ... و این را نقیضهٔ هزل می‌نامیم» (اخوان، ۱۳۷۴: ۲۹). به عبارت دیگر اخوان سعی بر آن دارد تا معنی پارودی را به نوع غیر جدی و شوخ نقیضه نسبت دهد و البته در ادبیات سنتی و قبل از پسامدرن غرب هم کم و بیش می‌توان این معنی را از کلمه پارودی برداشت کرد.

این گونه تقسیم‌بندی نقیضه را لزوماً همه به این شکل قبول ندارند. گو اینکه بعضی نقیضه را نوعی جواب‌گویی یا مجابات شاعرانه در نظر می‌گیرند و انواع مجابات را نظیره

1. parody

و نقیضه بر می‌شمارند: «اشعاری که موضوع آنها مطالب جدی است و شاعر در آنها قصد همسری و همسانی و یا منافست و رقابت داشته، نظیره و شاعر آن را نظیره‌گو و فعل شاعر را نظیره‌گویی می‌خوانند. اشعاری که موضوع آنها طنز، هزل، یا هجو است و در آنها شاعر از سبک، قالب و وزن یکی از شاعران متقدم یا معاصر پیروی کرده، ولی به جای مطالب جدّ وی مطالب سست و خفیف و کم ارزش یا هزل‌آمیز را وارد کرده، نقیضه و شاعر آن را نقیضه‌گو و عمل شعر را نقیضه‌گوئی گویند» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۹۶). برای نمونه‌ای از نقیضه جدّ یا نظیره می‌توان به شعر زیر از بوستان سعدی اشاره کرد که در شیوه حماسه‌سرایی فردوسی سروده شده است:

نداند که ما را سر جنگ نیست　　وگرنه مجال سخن تنگ نیست
توانم که تیغ زبان برکشم　　جهان سخن را قلم درکشم
بیا تا در این شیوه چالش کنیم　　سر خصم را سنگ بالش کنیم

(سعدی، ۱۳۸۴: ۱۲۵)

و برای نمونه‌ای از نقیضه هزل، دکتر نیکوبخت مثالی از غزل حافظ می‌آورد که در جواب یکی از غزلیات شاه نعمت الله ولی سروده شده است که البته بسحاق اطعمه که همشهری و معاصر شاه نعمت الله ولی و حافظ بوده، این غزل حافظ را به نوبه خود نقیضه کرده است:

شاه نعمت الله ولی:

ما خاک راه را به نظرکیمیا کنیم　　صد درد را به گوشهٔ چشمی دوا کنیم
در حبس صورتیم و چنین شاد و خرّمیم　　بنگر که در سراچهٔ معنی چه‌ها کنیم
موج محیط و گوهر دریای عزّتیم　　ما میل دل به آب و گل آخر چرا کنیم...

حافظ:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند　　آیا شود که گوشهٔ چشمی به ما کنند
در دم نهفته به ز طبیبان مدعی　　باشد که از خزانهٔ غیبم دوا کنند
حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود　　تا آن زمان که پرده برافتد چه‌ها کنند...

بسحاق اطعمه:

گیپاپزان سحر که سر کلّه وا کنند　　آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند
حیران در آن زر بن دندان کلّه‌اند　　آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
چون دنبه را زصحبت سختو گزیر نیست　　آن به که کار دنبه به سختو رها کنند...

(نقل از نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۹۸)

از سوی دیگر می‌توان هدفهای متفاوتی برای نقیضه در نظر گرفت و این هدفها در تقسیم‌بندی اخوان ثالث از نقیضه به روشنی ذکر شده‌اند. او با توجه به غرض نقیضه آنرا به چهار دسته تقسیم می‌کند: دسته اول نقیضه‌هایی هستند که غرض و غایت آنها «تنها استهزا و مسخره کردن محض است» که در این دسته «آثار سوزنی و بعضی از آثار عبید زاکانی» را می‌توان قرار داد (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۱۶). دسته دوم، آنهایی هستند که «محضاً برای شوخی و شوخ طبعی» سروده شده‌اند و از این دسته می‌توان به «بعضی نقائض اطعمه‌ستایان چون بسحق اطعمه، احمد اطعمه و خضری استرآبادی اطعمه و در زمان نزدیک به، حکیم سوری اطعمه یا البسه و زینت‌آلات ستایان چون محمود قاری یزدی البسه و رشید عباسی جواهر و امثال ایشان یا نقیضه‌گویان نصاب و حساب» اشاره کرد (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۲۰). در گروه سوم، نقیضه‌هائی را می‌توان در نظر گرفت که غرض آنها اجتماعی و انتقادی است «مثل بعضی نقیضه‌های عبید زاکانی، بعضی آثار نقیضی و هجایی یغمای جندقی و دهخدا (در چرند و پرند) و صادق هدایت و صادق چوبک مثل قطعهٔ اسائهٔ ادب در «خیمه شب بازی»» (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۲۲) و در دسته چهارم نقیضه‌هائی قرار می‌گیرند که «غرضی بینابین در عالم ملایمات هزل و هجای اجتماعی و فردی» دارند (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۲۲). از بین این نقیضه‌ها که «نه چندان عمومی و عامند و نه چندان خصوصی و خاص، [می‌توان به] پاره‌ای از آثار یغمای جندقی و نقائض و محلیات محدودهٔ بنی‌السارقین (محمد حسن سیرجانی متخلص به قارانی که مشهور به بنی‌السارقین بوده)» اشاره کرد (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۲۲).

نکته قابل توجه در ادبیات فارسی آن است که این گونه نقیضه‌ها محدود به شعر نبوده و در نثر نیز استفاده شده‌اند. مثالهای فراوانی برای این گونه نقیضه‌های هزلی وجود دارد که از آنها می‌توان به تقلیدها و نقائض زیادی که از گلستان سعدی شده

است، اشاره نمود. ««ملستان» اثر میرزا ابراهیم خان تفرشی (لشکرنویسباشی) یا «خارستان» از حکیم قاسمی» نقیضه‌هایی از این دست به شمار می‌روند (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۳۸). از دیگر نمونه‌های نقیضه هزلی در نثر می‌توان به نقیضه‌های تذکره‌ها اشاره کرد. برای مثال در ««تذکرهٔخچالیّهٔ» میرزا محمد علی مذهب اصفهانی متخلص به بهار، که شیوهٔ تذکره‌نویسی و کار تذکره‌نویسان فارسی را به مسخره گرفته است» و نقیضه‌های قرآن «مثل نقیضهٔ مسیلمهٔ کذاب که دعوی پیغمبری کرده و مصحفی به شیوهٔ قرآن نوشته است» اشاره نمود (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۸۰).

در ادبیات عرب صدر اسلام و بعد از آن نیز نقیضه‌گویی رونق خاص خود را داشته «چنانکه در «دیوان جریر فرزدق و اخطل» از این نوع شعری فراوان می‌توان دید. نقیضه‌گوئی در بین این شاعران چنان بود که ابتدا شاعری قصیده‌ای در فخر یا هجا می‌سرود و دیگری در ردّ اشعار وی، اشعاری در همان وزن و قافیه می‌سرود و معنی شعر شاعر اول و کلّ افکار او را باطل می‌کرد» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۰۰).

در ادبیات اروپا به ویژه انگلیس، نقیضه و نقیضه سازی به شکلهای مختلفی وجود دارد. اکثر ادیبان انگلیس انواع تقلیدهای ناهمگون از یک متن را در قالب برلسک[1] یا مرتبط با آن ارزیابی می‌کنند (آبرامز، ۲۰۰۹: ۳۵؛ کادن، ۱۹۹۸: ۹؛ بکسن، ۱۹۹۹: ۳۰؛ گری، ۱۹۹۹: ۴۸). از دیدگاهی موشکافانه‌تر بعضی سعی کرده‌اند برلسک را بر اساس دو معیار اصلی تقسیم کنند. معیار اول پست‌تر یا عالی‌تر و موقرتر بودن سبک و قالب اثر نسبت به موضوع و محتوای آن است. بر این اساس اگر «سبک و قالب عالی و موقر باشد اما موضوع و محتوا خفیف و پست، آنرا برلسک عالی[2] و اگر موضوع موقر و سنگین باشد در حالیکه سبک و روش بیان آن پست باشد، آنرا برلسک پست[3]» نامیده‌اند (آبرامز، ۲۰۰۹: ۳۶). معیار دوم برای تمیز دادن انواع برلسک، موضوع مورد تقلید آن است. به عبارت دیگر اینکه اثر خاص یا شخص خاصی تقلید شده یا نوع و شکلی ادبی و کلی مورد نظر بوده می‌تواند در تقسیم‌بندی انواع برلسک موثر باشد. با توجه به این نگرش،

1. Burlesque
2. high
3. low

انواع برلسک عالی شامل پارودی[۱] و سخره حماسه[۲] و انواع برلسک پست شعر هودیبراستیک[۳] و تراوستی[۴] بر شمرده می‌شوند.

در اینگونه تقسیم‌بندی «پارودی حالت جدی یا مشخصات کلی یک اثر ادبی خاص یا سبک ویژه نویسنده‌ای خاص، یا مشخصات سبکی یا دیگر ویژگیهای یک نوع ادبی جدی را تقلید کرده و آنرا برای موضوعی خنده‌دار و نامناسب به کار می‌برد» (آبرامز، ۲۰۰۹: ۳۶). مثلا «شیلینگ باشکوه» (۱۷۰۵) اثر جان فیلیپس[۵] سبک «بهشت گمشده» جان میلتن[۶] را پارودی می‌کند و هنری فیلدینگ در «جوزف اندروز»[۷] (۱۷۴۲) (۱۷۴۲) داستان «پاملا» اثر ساموئل ریچاردسن[۸] را پارودی می‌کند. سخره حماسه «نوعی پارودی [و در عین حال برلسک] است که شکل ظریف و سبک موقر نوع ادبی حماسه را برای موضوعی پیش پا افتاده و پست» استفاده می‌کند (آبرامز، ۲۰۰۹: ۳۶). «زنای طره مو» (۱۷۱۴) شعر الکساندر پوپ[۹] نمونه زیبایی از این دست در ادبیات انگلیس و حماسه «موش و گربه» عبید زاکانی و «کیک نامه» ملک الشعرای بهار نمونه‌های دلنشینی از این گونه در ادبیات فارسی به شمار می‌روند.

شعر هودیبراستیک اسمش را از «هودیبراس»[۱۰] گرفته که در آن «شوالیه خشکه مقدسی به همین نام به جای انجام کارهای بزرگ و قهرمانانه که در نوع ادبی رمان قهرمانی مرسوم بوده، کارهایی عادی و حتی تحقیرآمیز انجام می‌دهد که با زبانی عامیانه و مضحک نقل می‌شوند» (آبرامز، ۲۰۰۹: ۳۷).

---

4. parody
5. mock epic\mock heroic
3. Hudibrastic poem
7. travesty
1. John Philips' The Splendid Shilling
2. John Milton's Paradise Lost
3. Henry Fielding's Joseph Andrews
4. Samuel Richardson's Pamela
5. Alexander Pope's The Rape of the Lock
6. Hudibras

از سوی دیگر تراوستی موضوع و محتوای اثر ادبی خاصی را با سبکی پست و دون ازشأن موضوع بیان می‌کند. فیلم «فرنکستاین جوان[۱]» برای مثال تراوستی رمان «فرنکستاین» مری شلی[۲] است. در حالیکه تعریف ارائه شده از نقیضه در ادبیات فارسی و برلسک در ادبیات انگلیسی شباهت زیادی به هم دارند، در سیر تاریخی تعاریف ارائه شده برای پارودی در ادبیات غرب تغیراتی وجود دارند که این تغیرات با پارودی‌های پسامدرن در حیطه‌های مختلف ادبیات، معماری و سینما بیشتر مشهود می‌گردند و در نهایت تعاریف جدید پارودی را به تعریف نقیضه در ادبیات فارسی نزدیک‌تر می‌کنند. به هر حال بازنگری تعریف پارودی در ادبیات انگلیس با توجه به روشهای نقد ادبی قرن بیستم می‌تواند در حیطه کاربری این تعریف از یک سو و تأویل و تفسیر متون از سوی دیگر کمک کند. در این مختصر به دنبال یافتن معادلی فارسی برای واژه پارودی انگلیسی نیستیم، ولی می‌خواهیم محدوده تعریف آن در ادبیات انگلیسی را مشخص کنیم. به نظر می‌رسد با واضح‌تر شدن محدوده تعریف این نوع ادبی، یافتن معادل آن در ادبیات غنی فارسی برای اساتید این حیطه آسان‌تر شود.

پارودی تا قبل از قرن بیستم

همانگونه که فرهنگ انگلیسی آکسفورد می‌گوید واژهٔ پارودی از واژهٔ پارودیا[۳] مشتق شده است که در معنای اصلی و یونانی قدیم خود متشکل از پیشوند پارا[۴] (به معنی در کنار، در ارتباط کناری با، سخره- و غیره) و اسم آیدن[۵] (به معنی سرود یا شعر) است. در نتیجه واژهٔ پارودی دو معنا را شامل می‌شود. یکی سرود یا شعری در کنار سرود یا شعر دیگر است (به‌این معنی که پارودی تقلیدی از سرودهٔ اصلی است که آن را تمسخر نمی‌کند) و دیگری سخره-شعر یا سخره-سرود است (به‌این معنی که پارودی تقلیدی از

7. Young Frankenstein
8. Mary Shelly's Frankenstein
3. Parodia
2. Para
3. aidein

سرودهٔ 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 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 نشان‌دهندهٔ پاسخ‌های متفاوتی به‌این سوالات و در نتیجه تعاریف مختلفی از پارودی است.

ارسطو (۳۸۴ تا ۳۲۲ قبل از میلاد) اولین کسی است که واژهٔ پارودی را به‌کار برده است. در کتاب «فن شعر»[1] خود، ارسطو پارودی را برای توضیح آثار هِگِمُن دِ ثسِیَن[2] بکارمی‌برد که در قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیست. مارگارت اِی رُز [3] 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 حالیکه موضوع آن سبک طنزآلود یا سخره‌حماسی است» (رُز، ۱۹۹۵: ۷).

از سوی دیگر، سایمون دنتیث[4] در کتاب خود بنام «پارودی»، اظهار می‌دارد که تعریف ارسطویی پارودی مفهومی است که به‌صورت عمومی یونانیان قدیم از واژهٔ پارودی در ذهن داشتند. علاوه بر این دنتیث متذکر می‌شود که «در زمان یونان باستان نوع خاص ادبی وجود داشته که پارودیا[5] خوانده می‌شده و برای آن جوایزی در مسابقات مسابقات شعر در نظر گرفته می‌شده است» (دنتیث، ۲۰۰۰: ۱۰). «باتراکُمیماکیا»[6] یکی یکی از اولین نمونه‌های باقیماندهٔ این نوع ادبی است. این اثر پارودی هومر[7] به شمار می‌رود و در یونانی به معنای جنگ بین موش و قورباغه است.

1. Poetics
2. Hegemon the Thasian
3. Margaret A.Rose
4. Simon Dentith
5. Parodia
6. Batrachomyomachia
7. Homer

اگرچه اولین کاربری‌های پارودی وجود مولفهٔ خنده را به‌عنوان جزء لازم آن نشان می‌دهند، اما کاربری‌های بعدی پارودی توسط نویسندگان رومی‌و یونانی بیانگر آن هستند که‌این واژه برای اشاره به استفاده‌های گسترده‌تری از نقل قول‌ها، که لزوماً خنده‌دار نبوده‌اند، به کار می‌رفته است. بنابراین در کاربری‌های 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 کانتر بری» اثر چوسر[1] دید. آشکارترین پارودی در این اثر وقتی دیده می‌شود که میزبان از چوسر، شخصیت داستان، می‌خواهد که داستانی شاد بازگو کند. پس از آن چوسر، شخصیت اول داستان، داستان آقای توپاز[2] را می‌گوید. این داستان هم یک پارودی از خود (خود-پارودی) و هم یک پارودی از کلیشه‌های کسل‌کننده، غلوآمیز و عریض و طویل داستانهای عشقی منظوم[3] آن زمان می‌باشد.

حداقل دو نکته در داستان آقای توپاز چوسر در رابطه با تعریف پارودی قابل توجهند. یکی موضوع پارودیش و دیگری وجود عنصر خنده‌آور[4] 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 چو سر نویسندهٔ خاصی را برای تمسخر در پارودی خود از کلیشه‌های داستان‌های عشقی منظوم در نظر نداشته است. نکتهٔ دیگر پارودی چوسر، در داستان آقای توپاز عنصر خنده‌آور آن است. تاثیر 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 پارودی چوسر را بر اساس خنده دار نشان دادن وضعیت

1. Geoffery Chaucer’s 'Canterbury Tales'
2. Sir Thopas
3. romance
4. comic

نویسنده آن چنین ارزیابی می‌کند: «بر خلاف شخصیت میزبان، خواننده در جایی قرار می‌گیرد که می‌تواند کنایه[۱] مستور در ترسیم نویسنده از خودش که در نقش داستان‌گویی بی‌قریحه است را تشخیص دهد. هم چنین خواننده می‌تواند مناسبت کنایه‌آمیز چنین پارودی فراداستانی را برای داستان نویسنده تمیز دهد. چرا که اگر بتوان گفت که داستان هر زائر به نوعی بیانگر موقعیت یا پیشه‌اش می‌باشد پس می‌توان چنین برداشت کرد که یکی از مناسب‌ترین اشکال ادبی برای نویسنده، خودپارودی فراداستانی[۲] است... داستان آقای توپاز چوسر... هم خنده‌آور است و هم فراداستانی» (رز، ۱۹۹۵: ۹۱). پارودی چوسر نشانگر تمایل مفاهیم پارودی در ادبیات ابتدایی انگلیس 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 را بن جانسون[۳] در نمایشنامهٔ «هر انسانی به خلق خود»[۴] پیشنهاد داده است. در پنجمین پردهٔ این نمایشنامه، جانسون پارودی را چنین تعریف می‌کند: «پارودی! پارودی! با نوعی قریحهٔ معجزه گر برای مضحک‌تر[۵] 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 چنین می‌گوید: «[بن جانسون] به وضوح بر جنبه‌های مضحک این نوع تأکید می‌کند» (رز، ۱۹۹۵: ۱۰). از آثار مشهور پارودیک این دوره (قرن هفده) در انگلیس می توان به «هودیبراس» اثر سموئل باتلر[۶] و«مک فلکنو» اثر جان درایدن[۷] اشاره کرد.

---

5. . Irony
6. meta-fictional self-parody
1. Ben Jonson (1572-1637)
2. Every Man in His Humour
3. absurder
4. Hudibras by Samuel Butler
5. MacFlecknoe by John Dryden

قرن هیجده در انگلیس شاهد واژه‌ای دیگر است برای تعریف آنچه تقریباً همهٔ منتقدین ادبی عصر ما به نام پارودی می‌شناسند. جوزف ادیسون[۱] چنین می‌نگارد: «دو شاخهٔ بزرگ تمسخر در نوشتار کمدی و نظیره‌سازی[۲] هستند. اولی اشخاص را با نشان دادن آنها در شخصیت‌های مناسبشان به تمسخر می‌گیرد و دیگری با به ترسیم کشیدن آنها متفاوت از خودشان. نظیره سازی 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»[۳] مثالی از اولی و «خدایان لوسین»[۴] مثالی از دومی‌می‌باشند» (ادیسون، ۱۸۹۱: ۲۴). بنابراین ادیسون نظیره سازی سازی را بر دو گونه می‌داند که روش تمسخر هر دو با روش تمسخر کمدی متفاوت است. در حقیقت ادیسون واژهٔ نظیره‌سازی را برای نمونهٔ بسیار درخشانی از پارودی مدرن در داستان بلند «دن کیشوت»، و گونه‌ای از پارودی کهن «خدایان لوسین»، به کار می‌برد. این خود نشانگر نقطهٔ عطفی در تاریخ پارودی است. در این دوره در ادبیات انگیس «زنای طره مو» و «دانسیاد» نوشتهٔ پوپ[۵] و «تاریخچهٔ راسلاس» اثر سموئل جانسون[۶] از آثار پارودیک به شمار می‌روند.

در طول قرن نوزدهم در انگلیس، اسحاق دِ ایزرائیلی[۷] (۱۸۴۸-۱۷۶۶) مفهوم دیگری از پارودی بیان می‌کند که وسیعتر از تعاریف قبلی آن است. او در کتاب «تئوری پارودی»[۸]، لینداهاچیون[۹] به نقل از مقالهٔ دِایزرائیلی با عنوان «بخشی در مورد پارودی» پارودی» چنین می‌نویسد: «وقتی که پارودی‌نویس‌ها افتخارهای [کارهای ادبی] شوخ[۱۰] خود را می‌نگارند سعی می کنند استعداد خود را خرج کارهای ادبی گمنام نکنند»

6. Joseph Addison
7. burlesque
8. Don Quixote
9. Lucian's Gods
1. ‘The Rape of the Lock’ and ‘Dunciad’ by Alexander Pope
2. ‘The History of Rasselas, Prince of Abissinia’ by Samuel Johnson
3. Issac D'Israeli
4. Theory of Parody
5. Linda Hutcheon
6. playful

(هاچیون، ۱۹۸۵: ۵۷). دِایزرائیلی حیطه پارودی را با استفاده از واژهٔ 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 جنبهٔ عقیدهٔ دِایزرائیلی به اهمیت خوانندهٔ پارودی اشاره دارد، چرا که نویسندهٔ پارودی موضوع اصلی پارودی خود را طوری برمی‌گزیند که خوانندهٔ پارودیش بتواند موضوع اصلی را تشخیص دهد. در جای دیگر دِ ایزرائیلی عقیدهٔ 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 کمی‌در الفاظ به سوی موضوعاتی دیگر تغیر می‌یافتند. آنها می‌توانستند بازیگوشی تخیل یا زائیدهٔ معصوم شادی باشند؛ یا اینکه 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» (دِایزرائیلی، ۱۸۸۵: ۵۰۵).

این نظر بیانگر آن است که دِایزرائیلی روش‌های متعدد استفاده از پارودی را از هم تمیز می‌داده است؛ بر اساس کاربری‌های گوناگون پارودی، دِ ایزرائیلی یک گستره برای تعریف پارودی در نظر می گیرد. در مقایسه با تعاریف ذکر شدهٔ قبلی که فقط به گروه‌اندکی از کاربردهای پارودی اشاره داشتند، تعریف دِایزرائیلی که نشانگر گسترهٔ وسیعی از این کاربری‌ها ست به نظر جامع‌تر و دارای نقص کمتری است. در قرن نوزدهم در انگلیس «راهها و وسائل» اثر لوئیس کارول[1] و «سارتور رزارتوس» اثر کارلایل[2] نمونه‌های مشهور پارودی به شمار می‌روند.

تنوع تعاریف پارودی در قبل از قرن بیستم، که مثال‌هایی اندک ولی مهم از آنها بیان گردید، به وضوح نشان می‌دهند که قبل از قرن بیستم تعریفی مورد قبول همگان در زمینهٔ پارودی ارائه نشده است. استفاده پارودی در آثار یونانیان باستان نشان می‌دهد که پارودی برای یونانیان باستان غالباً بیانگر تقلید خنده‌آور اثری منظوم و حماسی بوده

1. ‘Ways and Means’ by Lewis Carroll
2. Sartor Resartus by Thomas Carlysle

است. در انگلیس چوسر، پارودی را به گونه‌ای در«داستانهای کانتربری» خود به کار برده است که تأکیدش را بر جنبه‌های خنده‌آور آن به نمایش می‌گذارد. در طول قرن هیجدهم در انگلیس، واژهٔ پارودی به صورتی تقریباً کلی جای خود را به واژهٔ نظیره‌سازی می‌دهد، در حالیکه هنوز بر جنبهٔ خنده‌آور آن تأکید می‌شده است. در قرن نوزدهم در انگلیس تعاریف عمیق‌تری از پارودی ارائه می‌شود. در این دوره غالباً حیطه‌ای از تعاریف و کاربری‌ها برای پارودی در نظر گرفته می‌شده و تعاریفی که یک بخش یا یک کاربرد پارودی را مورد نظر داشته‌اند، کمتر به چشم می‌خورند.

تعاریف جدید پارودی و نگرشهای ادبی قرن بیستم

با رشد سریع روش‌های نقد ادبی و زبانشناسی در قرن بیستم، تعاریف و مطالعات عمیق‌تر و گسترده‌تری از واژهٔ پارودی ارائه شد که تعاریف قبل را یک بعدی 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 تعاریف بسیار متنوع 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.

1. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
2. Dialogic Criticism
3. Structuralism
4. Gerard Genette
5. Roland Barthes
6. Poststructuralism

میخائیل میخایلوویچ باختین

اگرچه باختین در زمان اوج قالب‌گرایان[۱] روسی می‌نوشت (دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰) ولی آثار او تا دهۀ ۱۹۸۰ برای غرب ناشناخته بود. با شروع ترجمۀ آثار او به زبانهای غربی شهرت او فزونی گرفت تا آنجا که در دو دهه آخر قرن بیستم و حتی در دهۀ اول قرن بیست و یکم نظراتش در میان مهمترین روشهای نقد ادبی جا گرفتند.

اشارۀ 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»[۲] و «مشکلات شعر داستایوفسکی»[۳] به وضوح بیان شده‌اند. در تعریف پارودی در «مشکلات شعر داستایوفسکی» باختین چنین می‌نگارد: «نویسنده... با گفتگوی[۴] شخص دیگری حرف می‌زند ... [و] پارودی به آن گفتگو هدفی اضافه می‌کند که مستقیماً در تضاد با گفتگوی اصلی است» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۹۳). به عبارت دیگر باختین به تضاد گفتگویی بین پارودی و اثر اصلی اشاره دارد. علاوه بر این باختین، همانند برخی قالب گرایان، معتقد است که پارودی پدیده‌ای است دو جانبه: «گفتگو در پارودی جهتی دو گانه دارد، هم به جانب شیء مورد اشارۀ 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 اشاره اش برمی‌گردد، حقیقت واقعی آنرا درک نکرده‌ایم و پارودی به‌جای کار هنری ضعیفی گرفته می‌شود» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۸۵). چیزی که در بحث باختین مهمتر از دو جنبه‌ای 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.

---

7. Formalists
8. ‘The Dialogic Imagination: Four Essays’
9. ‘Problems of Dostoevsky’s Poetics’
10. discourse

باختین بر اساس موضوع پارودی آنرا به انواع مختلفی تقسیم می‌کند. در «مشکلات شعر داستایوفسکی» او به‌این تنوع اشاره می‌کند: «می‌توان سبک نویسنده ای را به‌عنوان یک سبک پارودی کرد؛ می‌توان روش بارز اجتماعی یا شخصی تفکر، نگاه، یا صحبت را پارودی کرد. 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» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۹۴). نکتهٔ مهمی‌که در بحث باختین به نظر می‌آید آنست که موضوع پارودی می‌تواند خارج از حیطهٔ متون (چه به شکل نوشتار و چه به شکل گفتار شفاهی) باشد. در کتاب «تصور گفتگویی: چهار مقاله» باختین پارودی نوع ادبی، نمایشنامهٔ ساتیر[1]، پارودی مختلط[2]، پارودی مقدس[3]، و پارودی کارناوالی[4] را به‌عنوان دیگر انواع پارودی بر می‌شمارد.

در حالی‌که باختین در مورد ادبیات گذشته صحبت می‌کند و به ادبیات دوران هلنی[5] یونان اشاره دارد، می‌گوید: «اعتقاد ما چنین است که هیچگاه نوعی ادبی مشخص و مستقیمی، نه حتی نوع کلامی مستقیم-چه هنری، فلسفی، بیانی، مذهبی و چه روزمره- وجود نداشته است که پارودی آن، تراوستی[6] آن یا نقطهٔ خنده‌دار- طعنه‌آمیز مقابل آن نبوده است» (باختین، ۱۹۹۰: ۵۳). 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 بصورت انواع ادبی شکل گرفتند - مانند نمایشنامه-ساتیر، طنز فی البداهه، طعنه، گفتگوی بدون قالب[7] و غیره» (باختین،

1. Satyr Play
2. macaronic parody
3. Parodia Sacra
4. Carnivalesque parody
1. Hellenistic Period
2. Travesty
3. Plotless dialogue [bessjuzentyj dialog]

۱۹۹۰: ۵۹). 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 همهٔ مشخصاتش به کلاه احمق احترام می‌گذاشت و اجازهٔ نسبتاً وسیعی به خنده و کلمات خنده‌آور می‌داد (باختین، ۱۹۹۰: ۷۲). این آزادی مردم در قرون وسطی یک آزادی همیشگی و همه روزه نبود: «این آزادی اساساً به روزهای جشن و مراسم و جشن‌های مدرسه محدود می‌شد. خندهٔ قرون وسطی خندهٔ تعطیلات است. تعطیلات احمق‌ها[۱] و تعطیلات خر[۲] که هجوآمیز-پارودیک بودند در میان مردم کاملاً شناخته شده بودند و حتی خود روحانیون مذهبی درجه پایین در داخل کلیساها آنها را برگزار می‌کردند» (باختین، ۱۹۹۰: ۷۲). بنابراین خندهٔ 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 جامعه شان 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. خنده به موضوع اصلی پارودی چیزی است که تقریباً در تمام انواع پارودیهایی که باختین برمی شمارد دیده می‌شود. بنابراین به نظر نمی‌رسد که نتوان نتیجه گرفت که باختین نقش کارناوالی را برای پارودی بصورت کلی قبول داشته است.

4. Holiday of Fools
5. Holiday of Ass

به همین شکل نقش کارناوالی پارودی خود یکی از اهداف مثبت کاربرد پارودی به شمار می‌رود. باختین در کتاب«مشکلات شعر داستایوفسکی» به اهداف پارودی اشاره می‌کند: «نویسنده گفتگوی پارودیک را در اشکال مختلف می‌تواند بکار ببرد: پارودی می‌تواند خود یک هدف باشد (برای مثال، پارودی ادبی به‌عنوان یک نوع)، اما می‌تواند برای بسط و پیش‌برد دیگر هدفهای مثبت نیز به کار برود (مثلاً سبک پارودیک آریوستو[1] یا سبک پارودیک پوشکین[2])» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۹۴). بنابراین نقش کارناوالی پارودی که منتج به خلق اشکال جدید یا صداهای جدید می‌شود خود می‌تواند یکی از اهداف مثبت به کارگیری پارودی به شمار برود. از دیدگاه باختینی پارودی هم هدفی مخرب و هم هدفی خلاق را بصورت همزمان دنبال می‌کند. پارودی موضوع اصلی خود را تخریب می‌کند تا موضوعی جدید را جایگزین آن کند.

مهمترین نکاتی که باختین به‌صورت مستقیم یا نسبتاً مستقیم برای تعریف پارودی بیان می‌کند شامل: طبیعت مخرب پارودی نسبت به موضوع اصلی آن (به دلیل وجود عناصر خنده و تمسخر)، لزوم وضوح موضوع پارودی برای خواننده، گسترهٔ وسیع موضوع پارودی (که می‌تواند اشکال کلامی‌گفتگو و هر روش شخصی یا اجتماعی تفکر یا دیدن را دربرگیرد)، و طبیعت خلاق پارودی است.

اگر چه این نکات اظهارات تقریباً مستقیم او دربارهٔ پارودی می‌باشند، ولی سهم باختین در تعریف پارودی بسیار بیش از اینهاست. نظرات مشهور باختین دربارهٔ زبان و ادبیات در شیوه«نقد گفتگویی»[3] او دیده می‌شوند. بررسی مفهوم پارودی در سایهٔ برخی از مفاهیم کلیدی نقد گفتگویی می‌تواند شفافیت بیشتری به دیدگاه باختین در مورد پارودی بخشد. 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 کلامی‌هستند بلکه پدیده‌ای اجتماعی نیز به شمار می‌روند و این چنین اثر ادبی محصول

1. Ariosto
2. Pushkin
1. Dialogic Criticism

تعیین کننده‌های چند گانه‌ای است که مختص به یک طبقه از گروههای اجتماعی و اجتماعات کلامی‌می‌باشد» (آبرامز، ۱۹۹۹: ۶۲).

باختین چنین اعتقاد دارد که مکتب گفتگوئی[1] دربارهٔ نوشته‌های ادبی دو جنبه دارد. یکی آن است که اثر ادبی به‌عنوان یک کل همانند سخن[2] است که خود نیاز به مخاطبی دارد تا او را مخاطب قرار دهد. در عین حال اثر ادبی، همانند سخن، خود پاسخی[3] (باختین از این کلمه در وسیعترین معنایش استفاده می‌کند. از نظر او پاسخ اشکال مختلفی بخود می‌گیرد، نظیر تأثیر تربیتی برخواننده، ترغیب خواننده و ...) است به سخنی ماقبل آن. بنابراین اثر ادبی در تمام زنجیرهٔ 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.

جنبهٔ دیگر مکتب گفتگویی آنست که در یک اثر ادبی سخنان یا زبان‌های متفاوتی وجود دارند (یا در کنار هم وجود دارند) که گاهی اوقات در تضاد با یکدیگر می‌باشند (به عبارت دیگر اثر چند آوایی[4] است). تنها وجود عنصر *چند کلامی* در یک اثر ادبی نه تنها بیانگر چند آوایی بودن آن است بلکه سخن غالب آن اثر خاص را نیز تحلیل می‌برد. تحلیل بردن سخن غالب وقتی در نهایت 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 فرایند چیزی است که باختین نام آن را کارناوالی[5] 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 که‌این آزادی به آنها اجازه می‌داد تا به مسائل مقدس بخندند و حتی آنها را مورد تمسخر قرار دهند. چیزی که در کنه مراسم

2. Dialogism
3. utterance
4. response
5. Polyphony
1. Carnivalesque

کارناوال و بنابراین مفهوم کارناوال باختین وجود دارد همان خنده‌ای است که ریشهٔ اصلی‌اش تمسخر است.

حال با نگاهی به مفهوم پارودی در حیطهٔ مفاهیم اصلی مکتب گفتگویی، بخصوص چند آوایی و کارناوالی، می‌توان به درک عمیق‌تری از دید باختین نسبت به پارودی رسید. از آنجا که یکی از معانی مکتب گفتگویی در اثر ادبی، تلقی کردن اثر به‌عنوان 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 کلامی‌تنها 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 آن‌را تشخیص دهد. در اینجا موضوع نیت و هدف نویسنده نیز وارد می‌شود. برای نویسنده‌ای که به یک گفتگوی فرهنگی-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 به‌صورتی عامدانه و هدفمند گفتگویی را پارودی کند، در غیر اینصورت اثر خلق شده شرط لازم برای پارودی نامیده شدن را نخواهد داشت.

ازدیدگاه باختین، پارودی نه تنها چند آوایی را خلق می‌کند بلکه به وضوح مفهوم کارناوالی را نشان می‌دهد. با داشتن دست کم دو سخن (یکی سخن موضوع اصلی پارودی و دیگری سخن نویسندهٔ پارودی) پارودی چند آوایی را ایجاد می‌کند. از طرف دیگر چون پارودی درِ خنده را به سمت موضوع اصلی خود باز می‌کند، خود نقشی کارناوالی نیز دارد. حتی اگر پارودی از خنده برای موضوع اصلی خود کمک نگیرد، تنها وجود چند آوایی 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 نویسندهٔ موضوع اصلی پارودی، خود باعث ایجاد کلام نو می‌شود که جای قبلی را می‌گیرد؛ پارودی هم مخرب و هم خلق کننده است.

ژرار ژنت

ژرار ژنت، نظریه پرداز ادبی فرانسوی، در سال ۱۹۸۲ بررسی جامعی از اشکال مختلف تداخل متون[۱] در کتاب خود با عنوان «داستان چند لایه»[۲] انجام داد. کتاب او تلاشی برای ارائه تفاوتی واضح و دقیق بین انواع مختلف ارتباط‌های بین متون است؛ خواه‌این ارتباط‌ها آشکار باشند، خواه ضمنی و غیرواضح. ژنت در کتابش واژهٔ میان متنی[۳] را برای هر گونه ارتباط بین یک متن (فرامتن[۴]) که به‌صورت غیرانتقادی به متن مقدم‌تری (پیش متن[۵]) متصل گردیده، به کار می‌برد. او چنین بیان می‌دارد که انواع ارتباط بین فرامتن و پیش متن از دو نوع کلی می‌باشند: یکی تغییر شکل[۶] و دیگری تقلید. تغییر شکل فقط می‌تواند برای متون به کار برود و تقلید فقط برای سبک و انواع ادبی. او تقلید را برای میان‌متنی در نظر می‌گیرد که در تقلید سبک[۷] بکار می‌رود. از سوی دیگر پارودی و تقلید هجوآمیز[۸] (تقلید هجوآمیز در لزوم تاکیدش بر تمسخر با پارودی متفاوت است. ژنت تفاوت این دو واژه را به گونه‌ای متفاوت ارزیابی می‌کند) همیشه بر تغییر شکل متکی‌اند (ژنت، ۱۹۹۷: ۸۵-۸۴). تفاوت بین تغییر شکل و تقلید در حقیقت بعنوان تفاوت بین پارودی و تقلید هجوآمیز از یک سو و تقلید سبک و کاریکاتور[۹] 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 مرزیِ بین تقلید سبک و کاریکاتور است. معیار تشخیص این تفاوت حالت[۱۰] انواع میان‌متنی‌هاست. او سه حالت عمده را از هم متمایز می‌کند: حالت

1. intertextuality
2. ‘Palimpsestes’
3. hypertextuality
4. hypertext
5. hypotext
6. transformation
7. pastiche
1. travesty
2. caricature
3. mood

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[۱] و جعل[۲] اختصاص داده می‌شود. ژنت خلاصه تمایزهای ذکرشده را به‌صورت جدول زیر ارائه می‌دهد:

حالت / ارتباط	خنده آمیز	طعنه آمیز	جدی
تغییر شکل	پارودی	تقلید هجوآمیز	انتقال
تقلید	تقلید سبک	کاریکاتور	جعل

(ژنت، ۱۹۹۷: ۲۸)

ژنت معتقد است که پارودی به‌عنوان نوعی میان‌متن موضوع اصلی خود (پیش‌متن) را تغییر می‌دهد و در عین حال این تغییر باید با حالتی خنده‌آمیز باشد نه طعنه‌آمیز و نه جدی. در عین حال او واژهٔ تغییر شکل را فقط برای متون درنظر می‌گیرد. این محدودیت در تعریف دیگر او از پارودی به‌صورتی شفافتر دیده می‌شود؛ پارودی در این تعریف او «به‌صورت کلی تغییر شکل متن در حد بسیار کم می‌باشد» (رز، ۱۹۹۵: ۱۶۱ و هاچیون، ۱۹۸۵: ۲۱).

تعریف ژنت از پارودی درعین حال که مزایائی دارد عیوبی نیز دارد. همانگونه که دنتیث در کتاب «پارودی» خود اشاره دارد، مزیت تعریف ژنت «فراهم آوردن برخی واژه‌های مفید برای توصیف میان متن‌ها و توجه به عملکردهای خاص قالبی آنها می‌باشد» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۴). لینداهاچیون در کتاب خود با عنوان «نظریه‌ای در مورد پارودی: آموزشهای اشکال هنری قرن بیستم» 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 تمسخر کنندهٔ آن است» (ژنت، ۱۹۹۷: ۲۱). هاچیون بدین

4. transportation
5. forgery

دلیل با تعریف ژنت موافق است که در تعریف خودش از پارودی تأکید زیادی بر توسعهٔ دامنهٔ پارودی دارد، تعریف خودهاچیون از پارودی عنصر خنده‌آور یا حتی تمسخر آن را به‌کلی حذف کرده است. به‌صورت خلاصه او پارودی را به‌عنوان «تکرار با تفاوت» تعریف می‌کند (هاچیون، ۱۹۸۵: ۱۰۱). با وجود این بعضی دیگر از منتقدان ادبی این جنبهٔ تعریف ژنت را عیب آن می‌دانند. برای مثال ام ای رز با این جنبهٔ 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» (رز، ۱۹۹۵: ۱۸۱). به نظر می‌رسد پذیرفتن حذف عنصر طنز یا تمسخر به‌عنوان یک مزیت در تعریف ژنت جای بحث باشد.

با این وجود، تعریف ژنت از پارودی دارای مشکلات دیگری نیز هست. 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 به‌وجود می‌آید و همچنین تعریف او عملکرد ارزیابی کننده و عقیدتی را که پارودی انجام می‌دهد، در نظر نمی‌گیرد» (دنتیث، ۲۰۰۰: ۱۴). رز نیز به‌این مشکل اشاره می‌کند (رز، ۱۹۹۵: ۱۸۱). حتی‌هاچیون که تا حدود زیادی با تعریف ژنت موافق است، به این مشکل اشاره می‌کند «بر خلاف تعریف من [از پارودی] تقسیم‌بندی‌های ژنت فراتاریخی‌اند» (هاچیون، ۱۹۸۵: ۲۱). ژنت با متون و بر اساس آن با پارودی به گونه‌ای برخورد می‌کند که گویی آنها منفک از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی اند، در حالیکه 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 آنست که تشخیص پیش‌متن در میان‌متن مهم نمی‌باشد، در حالی‌که این تشخیص خود اولین گام در تمیز دادن یک متن ساده از یک میان‌متن است. در تعریفی کاربردی از پارودی، قصد نویسنده در خلق یک متن پارودی نمی‌تواند به‌طور کلی حذف شود. چه

نامی‌می‌توان برای متنی انتخاب کرد که دست آخر پارودی متن دیگری به نظر می‌رسد ولی نویسندهٔ آن چنین منظوری در ذهن نداشته یا به‌طور کلی از وجود چنان پیش متنی غافل بوده و هیچ گاه آنرا ندیده یا درباره آن نشنیده است؟

دیگر اعتراضی که به تعریف ژنت از پارودی می‌توان نمود آن است که تعریف او سعی در محدود کردن حیطهٔ پارودی به متون کوتاه دارد. در تعریف ژنت از پارودی «به‌عنوان تغییر شکل متن دیگری در اندازه و مقادیر کم» جایی برای متون طولانی‌تر نمی‌ماند تا بتوانند اسم پارودی را بر خود بگذارند.هاچیون این جنبهٔ 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» (هاچیون، ۱۹۸۵: ۱۸). همانگونه که‌هاچیون اشاره دارد کاربرد مدرن پارودی محدودهٔ تعریف ژنت را درهم می‌شکند. در میان مثالهای فراوان متون طولانی پارودی می‌توان به «دن کیشوت» اثر سروانتس[1] اشاره کرد در حالی‌که بر اساس تعریف ژنت این اثر نمی‌تواند حامل نام پارودی باشد، یا می توان 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.

به‌طور خلاصه دیدگاه ساختارگرایی ژنت دربارهٔ پارودی و میان‌متنی 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 هرمنوتیک[3] پارودی و محدود کردن دامنهٔ پارودی به متون بسیار کوتاه می‌باشند.

1. Cervantes' Don Quixote
1. Tom Stoppard's 'Rosencrantz and Guildenstern Are Dead', 'Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth', and 'The Real Inspector Hound'.
2. Hermeneutic

رولان بارت

دیدگاه پساساختارگرایی[1] رولان بارت دربارهٔ زبان و ادبیات، مفهوم راهگشای دیگری در مطالعه پارودی به شمار می‌رود. بارت در مقاله خود با عنوان «از اثر تا متن»[2] با نقطه نظرات سنتی در مورد آثار ادبی مخالفت می‌کند. دیدگاه متفاوت او در مورد آثار ادبی، چشم انداز متفاوتی از موضوعی که در پارودی تقلید می‌شود، ارائه می‌دهد. مقالهٔ دیگر بارت، «مرگ مؤلف»[3]، دربارهٔ نقش مؤلف و خواننده در پدید آوردن متون است. با توجه به دیدگاه بارت در مورد مؤلف و خوانندهٔ متون، مؤلف و خوانندهٔ پارودی در مقایسه با معانی و نقش‌های سنتی‌شان معانی و نقش‌های متفاوتی می‌یابند.

«از اثر تا متن» بارت سعی دارد اثر را از متن متمایز سازد. بارت اعتقاد دارد که اثر، *نشانی*[4] است که با *مدلول*[5] خاتمه می‌یابد (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۰۷). خلاف این، یک متن با تنها یک مدلول نه خاتمه می‌یابد و نه می‌تواند خاتمه یابد: «کاری که متن انجام می‌دهد آنست که مدلول را به‌صورتی نامحدود به تعویق اندازد، چرا که آن به تعویق اندازنده است؛ گسترهٔ آن، گسترهٔ دال است و نباید تصور شود که دال اولین مرحله معنا یا راهروی ابتدایی معناست، بلکه دقیقاً خلاف این، عمل آن به تعویق انداختن است... بی‌نهایتی در دال به بی‌نام بودن مدلول اشاره ندارد بلکه به بازی آن [با مدلول] اشاره دارد» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۰۷).

بر طبق این نظریه یک متن چندین (یا بهتر است بگوییم بی نهایت) مدلول (معنی) دارد. چند معنایی بودن «دقیقاً معنی چند معنایی بودن را می‌دهد: یک جمع غیر قابل تقلیل و نه جمعی قابل قبول» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۰۷). 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

3. Poststructural
4. 'From Work to Text' (1977)
5. 'The Death of the Author' (1977)
6. sign
7. signifier

داد بلکه به یک انفجار، یک گستردگی باز [معانی] جواب می‌دهد» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۰۷).

این نگاه به متن اگر چه ریشه در زبانشناسی ساختارگرایانه سوسوری[1] دارد، خود نگرشی پساساختارگرایانه دربارهٔ سیستم *دلالت*[2] در متون است. سوسور اعتقاد داشت که در یک سیستم دلالت که دربرگیرندهٔ نشانه‌های بی شمار است، دال دست آخر بر تنها یک مدلول خاتمه می‌یابد؛ خلاف او، بارت (مانند دیگر پساساختارگرایان) چنین می‌پندارد که یک مدلول نهایی برای دال وجود ندارد.

اگر، همانگونه که بارت می‌گوید، متن جمع در نظر گرفته شود، جمع بودن آن اجازه نمی‌دهد که در یک طبقه یا نوع خاص طبقه‌بندی شود و همچنین نمی‌تواند در یک سیستم طبقه بندی گنجانده شود: «متن به ادبیات (خوب) محدود نمی‌شود؛ نمی‌تواند در سیستم طبقه‌بندی قرار بگیرد و نه حتی در یک تقسیم‌بندی سادهٔ انواع ادبی. چیزی که متن را می‌سازد... نیروی تخریب گر آن در برابر طبقه بندی‌های سنتی است... [پس] متن مشکلات طبقه بندی را مطرح می‌سازد (که علاوه بر این یکی از عملکردهای اجتماعی آنست)» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۰۷).

طبقه‌بندی‌ها و انواع ادبی قدیمی برای متن کاربری ندارند. خط مرزی بین متون نباید دقیق و آشکار باشد، البته اگر اصلاً خط مرزی بتوان تعیین کرد. معنی دیگر گفتهٔ بارت آنست 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 اینست؟) که معاصر یا مقدمند و در یک سمفونی گسترده دوباره و دوباره از میان آن رد می‌شوند» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۰۸). بنابراین متون میان‌متن[3] هستند اما «میان متونی که در آن هر متن خود متنی بین متن دیگر است نباید با ریشهٔ متن اشتباه گرفته شود... نقل قولهایی که متن را می‌سازند بی‌نام و نشان، غیر قابل ردیابی و در عین حال خوانده شده هستند. آنها نقل قولهایی بدون علامتهای نقل قول‌اند» (بارت، ۱۹۸۹:

1. Saussurian Structural Linguistics
2. Signifying System
1. Intertextual

۱۰۰۹). آنگونه که بارت اعتقاد دارد، متون هم در مدلول‌هایِ به تعویق افتاده‌شان جمعند و هم در عبور از میان متون دیگر. در نهایت، بارت نتیجه می گیرد که «متن فضایی است که در آن هیچ زبانی بر زبانی دیگر تفوق نداشته و زبان‌ها در گردشند (در حالیکه معنی کامل در گردش را حفظ می‌کنند)» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۱۰). متن قسمتی از زبان به‌صورت کلی است، بنابراین اگر احتیاجی به طبقه بندی متن باشد این زبانست 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 قاطع نیست. بارت بدین نکته نیز اشاره می‌کند: «سعی در جداسازی مادی اثرها و متن‌ها بیهوده خواهد بود» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۰۰۶). اثر می‌تواند خود متن باشد و یا دارای متن باشد: «اثر می‌تواند در دست گرفته شود، در حالی‌که متن در زبان گرفته می‌شود و فقط در حرکت گفتگو وجود دارد (یا ترجیحاً متن است، دقیقاً به‌دلیل آنکه خود می‌داند که متن است): متن تجزیهٔ اثر نیست؛ این اثر است که بازماندهٔ خیالی متن است؛ یا اینکه متن فقط در عمل تولیدش تجزیه می‌شود» (بارت، ۱۹۸۹: ۷-۱۰۰۶). بنابراین بارت واژهٔ اثر را بیشتر برای توضیح وجود فیزیکی کتاب‌ها استفاده می‌کند در حالی‌که برای او متن غالباً در فرایند 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 یا اثری خاص باشد. از آنجا که بارت مفاهیم سنتی طبقه بندی‌ها و انواع ادبی را زیر سوال می‌برد، نمی‌توان از آنها پارودی داشت و از آنجا که متن به‌عنوان وجودی منفک از دیگر متون و زبان‌های بی‌شمار سازندهٔ 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 جز *زبان* که سازندهٔ متون اثرهاست، نمی‌تواند باشد.

بارت در مقالهٔ دیگر خود به نام «مرگ مؤلف» یکی از مفاهیم زیر بنائی پساساختارگرایی را ذکر می‌کند؛ یعنی چگونه عقاید انسان گرایانهٔ سنتی دربارهٔ خواننده و مؤلف فاقد معنای درست هستند. به‌صورت سنتی مؤلف را ریشهٔ 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 با ثابت کردن اینکه گفتار به کلی فرایندی خالی است که بدون هیچ نیازی به وجود شخص گوینده برای پر کردن این فضای خالی به‌صورتی کامل عمل می‌کند، مؤلف را از بین برده‌اند. از دید زبانشناسی، مؤلف هیچگاه بیش از نوشتهٔ مثالی نیست... زبان موضوع را می‌شناسد نه شخص را؛ و خود این موضوع که خارج از همان گفتاری که آن‌را تعریف می‌کند، خالی است، برای کنار هم نگهداشتن زبان کافی‌ست؛ یعنی حق مطلب را ادا می‌کند» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۶۹).

بارت مفهوم مؤلفی را که مقصود، نیت، کنترل و شروعش بر شکل و معنای متن اثرگذار است، نفی می‌کند چرا که «[در آن هنگام که] نوشتن آغاز می‌گردد مؤلف وارد مرگ خود می‌شود» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۶۸). او نام محرّر[1] را برای جایگزینی نام مؤلف که سنتی و مرده است، پیشنهاد می‌کند. عقیدهٔ مرگ مؤلف از دیدگاه بارت در مورد جمع بودن متون نیز قابل استنتاج است. از آنجا که «متن فضایی چند بعدی است که در آن نوشته‌های گوناگون زیادی که هیچ کدام اصلی[2] نیستند با هم ترکیب می‌شوند و در نزاع [با همدیگر] می‌باشند [و از آنجا که] متن بافتی از نقل قولهاست که از مراکز بی شمار فرهنگی استخراج شده‌اند... مؤلف فقط می‌تواند تظاهر کند که همیشه مقدم است، در حالی‌که هیچ گاه *اصلی* نیست» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۷۰).

بنابراین مؤلف نمی‌تواند کاری را انجام دهد، مگر «مخلوط کردن نوشته‌ها، روبرو کردن تعدادی از آنها با تعدادی دیگر، بطوری‌که نتیجه به هیچ کدام از آنها منتهی نمی‌شود» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۷۰). آن‌گونه که بارت می‌گوید تولد 'کاتب' همزمان با تولد متن است.

در حالی‌که بارت مؤلف را از بین می‌برد، به‌جای او زبان را قرار می‌دهد. به‌هر حال نقش مؤلف ایجاد فضایی است که در آن رمزهای مختلف یک لانگ نظام دار[3] به یک

1. scriptor
2. original
1. Systematic Langue

گفتار[1] منجر می‌شوند. بارت به این جابه‌جایی اشاره می‌کند «[لازم است که] خود زبان جایگزین شخصی بشود که تصور می‌شود صاحب اثر است. این زبان است که صحبت می‌کند نه نویسنده؛ از طریق غیر شخص شدن[2] لازم؛ نوشتن آنست که به آنجا برسیم که فقط زبان عمل کند، انجام بدهد، و نه من [نویسنده]» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۶۸). نوشتن آنجا آغاز می‌شود که مؤلف خداگونه که جای خالیش را اکنون زبان پرکرده، حذف شود.

مرگ مفهوم سنتی مؤلف، بارت را وا می‌دارد که به نقش خواننده توجه کند. خواننده به‌عنوان مقصد نوشته، جایی است که چند گانگی نوشتار باید جمع شود. بارت چنین می‌گوید: «خواننده فضایی است که در آن تمام نقل قولهایی که نوشته را می‌سازند، بدون آنکه هیچ 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 به‌طور ساده کسی است که در یک محوطه همهٔ نشانهایی را که متن نوشته شده به‌وسیلهٔ آنها ساخته می‌شود، در یک جا کنار هم نگه می‌دارد» (بارت، ۱۹۸۹: ۱۷۱).

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

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

2. parole
3. impersonality

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

نتیجه‌گیری

هدف از نگاهی گذرا به تعاریف ماقبل قرن بیستم پارودی آنست که چگونگی ایجاد و تغییر این تعاریف و در عین حال ثابت و قطعی نبودن آنها نشان داده شود. مفاهیم قرن بیستمی‌که 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 ارائه کرد که اگرچه ممکن است کاملاً جامع نباشد مزایای خود را در بررسی این نوع ادبی در اثرهای معاصر (دست کم در ادبیات انگلیس) خواهد داشت. سعی در ارائه چنین تعریفی خود تمایل به قالب‌گرایی را نشان می‌دهد ولی در عین حال لزوم چنین تمایلی در حیطهٔ نقد و بررسی آثار ادبی آشکار می‌شود چراکه انسان برای درک عمیق‌تر و تجزیهٔ 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 به‌عنوان *تقلید یا تغییر شکلی عامدانه تعریف شود که با دیدگاهی دست کم سرگرم کننده با موضوع خود که محصولی فرهنگی-اجتماعی است برخورد می‌کند.*

در تعریف پیشنهاد شده، نیت و مقصود نویسنده بوسیلهٔ کلمهٔ 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 پساساختارگرایانهٔ بارت قابل قبول نمی‌باشد. وجود نیت و هدف نویسنده در تعریف پارودی از آنروست که از دیدگاهی عملی بتوان متونی را

که محصول اجتماعی دیگری را به‌عنوان پیش‌متن انتخاب می‌کنند، در حالی‌که نویسنده هدف و نیت چنین کاری را نداشته یا از وجود چنان پیش‌متنی ناآگاه بوده از حیطهٔ پارودی خارج کرد. اگر نویسندهٔ چنین متنی از وجود پیش‌متن خود آگاه نباشد، نتیجه چیزی جز تلاقی متون به‌صورت تصادفی نخواهد بود، هر چند که پیش‌متن به‌صورتی خنده‌دار یا سرگرم کننده دیده شده باشد. از سوی دیگر در تعریف ارائه شده تقلید و تغییر شکل هر دو استفاده شده‌اند تا بتوان گسترهٔ باز آثار پارودی معاصر را با آن بررسی کرد. در عین حال وجود هر دو واژه در تعریف ارائه شده، محدودیت تعریف ژنت را نخواهد داشت.

موضوع پارودی قسمت دیگر تعریف است. از آنجا که گسترهٔ زبان لزوماً فقط متون را دربرنمی‌گیرد و تمام فعالیت‌ها و محصولات فرهنگی و اجتماعی را در خود جای می‌دهد، پارودی به‌عنوان نوعی استفاده از زبان می‌تواند از تمام زبان (در معنی کلی و پساساختارگرایانه‌اش) استفاده کند. گر چه مثال‌های بسیار زیادی در ادبیات معاصر جهان وجود دارند که بیانگر شکسته شدن محدودهٔ متون برای موضوع پارودی هستند که برای مثال می‌توان نمایشنامه‌های ذکر شدهٔ استپارد را عنوان کرد.

قسمت نهایی تعریف پارودی دربرگیرندهٔ نحوهٔ برخورد آن با موضوع اصلی (پیش‌متن) است. از آنجا که حیطهٔ تقابل و برخورد متون با همدیگر و با زبان به‌طور 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 است. در تعریف ارائه شده، این برخورد دستکم سرگرم کننده در نظر گرفته شده است. به نوعی تعریف کهن یونانی خود واژه چنین معنایی را به‌دست می‌دهد. با کنار گذاشتن محدودهٔ بسیار کوچک تمسخر، حیطهٔ پارودی بازتر شده و می‌تواند بیش از پیش با کاربردهای عملی آن در ادبیات معاصر و عصر حاضر منطبق گردد.

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴) نقیضه و نقیضه‌سازان، تهران، زمستان.
سعدی، ابوعبدالله شرف بن مصلح (۱۳۸۴) بوستان، تهران، روزبهان.
فرهنگنامه ادبی فارسی (۱۳۷۶) حسن انوشه: گزیدهٔ اصطلاحات، مضامین، و موضوعات ادب فارسی، چاپ دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
لغت‌نامه (۱۳۷۷) علی‌اکبر دهخدا، جلد ۴۸، تهران، موسسه انتشارات و چاپ روزنه.
نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰) هجو در شعر فارسی (نقد و برسی شعر هجوی از آغاز تا عصر عبید)، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

Abrams, M. H (1999) A Glossary of Literary Terms, 7th ed., Boston, Heinle & Heinle.
Addison, Joseph (1891) The Spectator, Ed. Henry Morley, Vol. II, London, George Routledge and Sons, Limited.
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1990) The Dialogic Imagination: Four Essays, Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1984) Problems of Dostoevsky's Poetic, 2nd ed.
Trans.Caryl Emerson, Manchester and Minnesota, University of Minnesota Press.
Barthes, Roland (1989) <From Work to Text>, The Critical Tradition, Classic Texts and Contemporary Trends, Ed. David H. Richter, New York, St. Martin's Press.
Barthes, Roland (1988) <The Death of the Author>, Modern Criticism and Theory, Ed. David Lodge, New York, Longman.
Chaucer, Geoffrey (1983) Canterbury Tales, London, Faber and Faber.
D'Israeli, Issac (1885) Curiosites of Literature, London, George Routledge & Sons.
Dentith, Simon (2000) Parody, London, Routledge.
Genette, Gerard (1997) Palimpsestes: Literature in the Second Degree, Lincoln, University of Nebraska Press.

Hutcheon, Linda (1985) A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, New York, Methuen.

Jonson, Ben (1972) Every Man in his Humor, London, Faber and Faber.

Rose, Margaret (1995) Parody: ancient, modern, and postmodern, Cambridge, Cambridge University Press.