

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۰/۲۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۲۰

محبوبه طاهری^۱، عفت‌السادات افضل طوسی^۲

بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا/ با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن^۳

چکیده

نقیضه در جریان خوانش بینامتنیت و آشنایی‌زدایی و شالوده‌شکنی در عصر پسامدرن، به‌زعم جایگاه نقدی که در دستاوردهای گفتمان پست‌مدرن داشته‌اند، تداخل رویکرد به مرزهای یکدیگر دارند. نقیضه که به وارونه‌سازی غیرتصنعی اهتمام می‌ورزد و شیوه آشنایی‌زدایی که به بازتولید اثر هنری می‌پردازد و نیز رویکرد ساختارشکنی که دریدا مطرح می‌کند در بی‌نهایتی معناپردازی و چندصدایی در تقابل‌های پارادوکسیکال مشترک‌اند. بر این مینا پژوهش حاضر با هدف مطالعه گفتمان حاکم در عصر پسامدرن، با روشی تحلیلی (بر اساس فرایند تحلیل گفتگومندی، التقاط، فضای اشتراکی، بینامتنیت و آشنایی‌زدایی)، به مطالعه بازتولید نقیضه‌ای تابلوی مونالیزا در رویکرد ساختارشکن در عصر پسامدرن می‌پردازد. بر این اساس با طرح این سؤال که چگونه بازتولید نقیضه‌ای اثر هنری در عصر پسامدرن با مفاهیم آشنایی‌زدایی و ساخت‌شکنی منطبق است، به نمونه‌هایی از بازتولید تابلوی مونالیزا می‌پردازد تا همپوشانی مرزهای انتقادی در رویکرد نقیضه و آشنایی‌زدایی و ساختارشکن را به نمایش گذارد. از این رو می‌توان اذعان داشت شیوه‌های نقیضه، آشنایی‌زدایی و ساخت‌شکنی، و اساسی‌های مشترک در گفتمان معاصرند که دیالوژیسم را با تقابل ارائه می‌دهند. نتیجه آنکه بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا تجسم تقابل‌ها به روشی پارادوکسیکال است و با تخریب و اساسی‌متون و معنابخشیدن‌های متضاد به گفتمانی نظیر هم‌این و هم‌آن، گفتگومندی و پلی فونی را در زنجیره‌ای از نشانه‌ها که تولید معنا می‌کنند، اشاعه می‌دهد؛ چراکه نقیضه روشی انتقادی است که با اصل قراردادن آثار و متون قبلی، مکالمه‌بنیاد بودن را در تقابل‌هایی به نمایش می‌گذارد که هم‌زمان در نگرش شالوده‌شکنی بیان می‌شود. در پژوهش حاضر روش تحقیق اتخاذ شده توصیفی-تحلیلی و گردآوری منابع کتابخانه‌ای است؛ در برخی موارد از منابع معتبر اینترنتی استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: بازتولید اثر هنری، پسامدرن، ساختارشکنی، مونالیزا، نقیضه.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهر، مدرس آموزش عالی امین فولادشهر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: Taheri1365ma@yahoo.com

۲. دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، استان تهران، شهر تهران
E-mail: afzaltousi@hotmail.com

۳. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری پژوهش هنر نگارنده اول به راهنمای دکتر عفت‌السادات افضل طوسی و مشاوره دکتر حسینعلی نودری در دانشگاه الزهرا است.

مقدمه

نقیضه، بعد از باختین^۱ در آثار پساساختارگرایانه، به یکی از شاخه‌های بینامتنیت برای بازتولید و خوانش اثر هنری تبدیل شده است. این شیوه با نگرش انتقادی مبتنی بر بازگشت به گذشته، با نظرگاه پست‌مدرن همسویی و همخوانی دارد؛ به نحوی که ضمن تبعیت از روند ارجاع‌دهی، فضای اثر هنری را واجد گفتگومندی و چندصدایی می‌کند و نهایتاً تقابلی از ارجاعات متناقض‌نما را به‌نمایش می‌گذارد. از سویی آشنایی‌زدایی در بازتولید اثر هنری (با ناآشنا کردن آشناها، فضایی ارجاعی را فراهم می‌آورد که به تقابل مفهومی و ظاهری تبدیل می‌شود)، و شالوده‌شکنی (که تقابل‌ها را در گفتمان متن و اسازی می‌کند و دامنه معناها را با ارجاعات زنجیره‌ای وسعت می‌بخشد)، کارکردهای مکرری را در بازتولید و خوانش اثر هنری ایجاد می‌کند. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که اهداف نقیضه در تصویرپردازی و بازتولید اثر هنری در جامعه عمل پوشاندن به اهداف گفتمان عصر پسامدرن و خوانش بینامتنیتی آن با نگرش آشنایی‌زدایی در بازتولید، و با ساخت‌شکنی در واسازی قابل قیاس است؛ چراکه این روش‌ها همگی در نمایش ارجاعات و رسیدن به ویژگی چندصدایی، التقاط و نامحدودکردن معنا با همراهی تقابل، کارکردی مشابه دارند. با این فرض، پژوهش حاضر با روشی تحلیلی، به دنبال پاسخی برای این پرسش است که: چگونه بازتولید اثر هنری به شیوه نقیضه در نظام هنرهای تجسمی با دستمایه قراردادن آثار کهن، همچون تابلوی *مونالیزا*، با مفاهیم آشنایی‌زدایی و ساخت‌شکنی در بازتولید و خوانش اثر هنری منطبق است؟ (انتخاب تابلوی *مونالیزا* از این جهت است که حدود ۶۰۰ سال بعد از خلق اثر، شاهکار مزبور نمادین‌ترین تصویر انسان عصر رنسانس خوانده شده است، و در همین راستا نقیضه آن دامنه معناهای بسیاری را در دوره معاصر آشکار می‌سازد). شرح رویکرد هنر بازتولیدی در شیوه نقیضه (که حضور متناقض‌نمای عناصر در یک عرصه است) با توسل به تشابه اهداف آن با ایجاد بازتولیدی آشنایی‌زدایی و خوانش انتقادی نظریه دیکانستراکشن^۲ در توجیه گفتمان هنری پسامدرن، ضرورت انجام پژوهش حاضر است که با شرح گفتمان هنری پسامدرن، بینامتنیت و نقیضه، آشنایی‌زدایی و ساختارشکنی به مطالعه تصویرپردازی نقیضه‌ای تابلوی *مونالیزا* می‌پردازد.

پیشینه تحقیق

توصیف و استفاده از واژه پارودی^۳ در حیطه زبان در دوره پساساختارگرایی با تعاریف ژرار ژنت^۴ از بینامتنیت شکلی جدی در تولید متن محسوب می‌شود که در ادامه لیندا هاچن^۵ به بررسی مفصل آن می‌پردازد؛ چنانچه در کتاب *نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست*^۶ (ابتدا در سال ۱۹۸۴ میلادی به نگارش درآمد و سپس در سال ۲۰۰۰ با مقدمه‌ای جدید تجدید چاپ شد)، سیر تکاملی نقیضه را با ارجاعاتی از دهه ۱۹۴۰ تا ۲۰۰۰ میلادی پی می‌گیرد تا جایگاه و موضع این شیوه را در قالب شکل‌های هنری پست‌مدرن نشان دهد.

در حیطه زبان فارسی می‌توان به مقاله محمدرضا صدریان در نشریه *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* اشاره کرد که در سال ۱۳۸۹ با عنوان «تحلیل تعاریف نقیضه» به رشته تحریر درآمد؛ در این مقاله نویسنده به بررسی تعاریف مختلف نقیضه در حیطه زبان، قبل و بعد از قرن بیستم می‌پردازد. همچنین مقاله «نقیضه و پارودی» توسط غلامعلی فلاح‌قهرودی و زهرا صابری‌تبریزی در نشریه *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* در سال ۱۳۸۹، ضمن بررسی انواع اصطلاحات

مربوط به حوزه نقیضه و مشخص کردن تفاوت نحوه به‌کارگیری اصطلاح نقیضه در مفاهیم معمول و سابق آن، به این نتیجه می‌رسد که نقیضه در حیطه زبان معادل بورلسک به‌کار برده شود نه پارودی. نیز در حیطه بسط نقیضه در ارتباطات، مقاله «بررسی بینامتنیت در نقیضه و پیام‌های بازرگانی» که خلیل نعمت و جعفر حکیم در سال ۱۳۹۰ در فصلنامه *زبان و ادب فارسی* دانشگاه آزاد واحد سمنج منتشر کردند، سعی شده است روابط بینامتنی در نقیضه و پیام‌های تجاری مورد بررسی قرار گیرد.

به نظر می‌رسد که با وجود کارکرد مستتر نقیضه در دیدگاه پساساختارگرایان، تحلیل این مقوله با خوانش ساختارشکنی و چندصدایی در متن هنر پسامدرن تاکنون موضوع پژوهش قرار نگرفته باشد. پرداختن به این موضوع بدین جهت حائز اهمیت است که نقیضه با وجود کارکرد شناخته شده‌اش در زبان، از لحاظ تطبیق با دنیای هنر پست‌مدرن و شرح کارکرد آن در تبیین مبانی نظری هنری این عصر مغفول مانده است. این پژوهش بر آن است تا با بررسی تعاریف هنر در حوزه پسامدرنیسم و گفت‌وگو با حاکم بر آن، نقیضه را در زمینه نظری بینامتنیت توضیح دهد و از طریق رویکرد آشنایی‌زدایی در خوانش و تحلیل متن این مقوله را با توجه به نظریه ساختارشکنی مطرح سازد. بر این اساس تابلوی *مونالیزا* به منظور بهتر نشان دادن وجوه مختلف فضای متناقض در بافت هنر پست‌مدرن بررسی شده است.

۱- پسامدرنیسم و ساختارشکنی

پسامدرنیسم یا پست‌مدرنیسم Postmodernism، به سیر تحولات گسترده‌ای گفته می‌شود که از سال ۱۹۷۰ در نگرش انتقادی و روش‌نگرایانه فلسفه، معماری، هنر، ادبیات و فرهنگ رخ داد؛ این جریان از بطن نوگرایی (مدرنیسم) و در واکنش به آن، یا در مقام جانشین آن پدید آمد. پست‌مدرنیته که مفهومی تاریخی-جامعه‌شناختی است، همچنین به دوران تاریخی بعد از مدرنیته اطلاق می‌شود.^۷

مفهوم پسامدرن Postmodern در ادبیات عبارت است از مضمون و محتوای شالوده‌شکانه Deconstructive یا به تعبیر چارلز جنکز محتوا و مضمون نئومدرن. ژان فرانسوا لیوتار^۸ در کتاب *وضعیت پست‌مدرن* (۱۹۷۹) جایگاه و موقعیت این واژه را به‌گونه‌ای بسیار تهاجمی ماوراء آوانگاردیسم (Ultra-Avant-gardism) توصیف می‌کند، بدین ترتیب مفهوم «پست» از نظر لیوتار فائق‌آمدن یا غلبه بر کلیشه‌ها و قالب‌های صوری‌ذهنی Stereotypes مدرنیستی، انقلاب دائمی پدیده نو، امر غیرقابل عرضه و به‌طور خلاصه امر والا و امر غیرقابل مفاهمه یا غیرقابل ترابط the un-communicable است (نوذری، ۱۳۸۵، ۳۳۹)؛ که در نتیجه در نقد جایگاه ویژه‌ای برای ارجاعات و نقض خودبسنده‌بودن و اصالت که در فرهنگ لاتین در برابر معنای اصل بودن Originality و از سویی به معنای صحت و اعتبار و ارزش داشتن Authenticity است، پدید آمد (لسینگ؛ داتون، ۱۳۸۹، ۳۴-۳۵). این اعتبار در پست‌مدرنیسم در فرهنگ، با قبول هزل‌گونه ظواهر، سطوح و سبک‌های مصنوعی، نقل‌قول‌های خودآگاهانه، نقیضه‌گویی یا تقلید هزلی، تقلید سبکی و تمجید و تکریم از استعاره، تمثیل، ایجاز، کنایه، تشبیه، امور ناپیدا و... همراه گشت (نوذری، ۱۳۸۵، ۳۵۰). با این تعاریف پست‌مدرن در هنر، حوزه‌هایی را در برمی‌گیرد که با ارجاعات، هم‌سازه و آفرینشگر است و هم شالوده‌شکن که به نوعی با پیوندزدن و پیچیده‌سازی همراه است. براین اساس در عرصه هنر، گفتگوی توده‌ها که متشکل از عناصر نامتجانس و همراه با تساهل هستند جز اساسی این روند است. ویژگی‌های آن سرهم‌بندی، استفاده از کلمات برجسته به‌عنوان عنصر مرکزی هنری، کولاژ،



تصویر ۱. جان هارتفیلد، ۱۹۳۲، آدولف
ابرمردی- که طلا می‌بلعد و آشغال بیرون
می‌دهد. منبع:

[http://fau3110.pbworks.com/w/
page/7498636/photomontage](http://fau3110.pbworks.com/w/page/7498636/photomontage)

ساده‌سازی، تصاحب [از آن خودسازی^۹ Appropriation]، باز یافت [باز تولید^{۱۰} Reproduction]، استفاده از سبک‌های قدیمی با زمینه مدرن و همچنین برداشتن مانع بین خوب و هنر والا و ارتباط با فرهنگ عامه است (Desmond, 2011, 148)؛ (Bertens, 1997, 236). بر این مبنا یکی از مهم‌ترین واکنش‌های زمینه‌ساز برای شیوه‌های یادشده در پسامدرن را می‌توان در دل هنر مدرن جست، همچون سبک دادائیسم Dadaism که نظریه‌پردازانی چون ایهاب حسن^{۱۱} و استیون کانر^{۱۲}، آن را مابین مدرنیسم و پست مدرنیسم قرار می‌دهند. بهترین نمونه، تصویر هیتلر است که جان هارتفیلد با شیوه فتومونتاژ (کلاژ عکس) تصویر وی را با شکمی انباشته از سکه در حال سخنرانی نشان می‌دهد (تصویر ۱). بیان غالب در این اثر، حمله‌ای روشنفکرانه در جهت قدرت گرفتن حزب سوسیالیست ملی آلمان است که کاملاً بازنمایی ایده انتقادی در مسائل اجتماعی و سیاسی را ارائه می‌دهد.

گرایش دادائیسم پیش‌زمینه‌ای بر دیدگاه نظریه‌پردازان پست مدرن بود که بر هویت، ماهیت و محتوای حاوی پارادوکس^{۱۳} و تناقض‌آمیز اذعان دارند؛ در ادامه پست مدرنیسم نوعی رادیکالیسم، پویایی و انقلابیگری را ضمن حفظ وجهی از محافظه‌کاری، ارتجاع همراه با ابتدال و بی‌برنامه‌گی می‌جوید. البته نباید آن را در حد ابتدال دانست، بلکه در واقع تلاشی است برای پاسخ‌گویی و حل معضلات مدرنیته و یا نكوش و نفی آن. پس ضروری است تا فضای حاکم در این حرکت انقلابی را تحت‌عنوان گفتمان هنری پسامدرن واکاوی کنیم.

۲- گفتمان هنری پسامدرن

یکی از مفاهیم پرکاربرد و بنیادین در حوزه‌ی علوم انسانی جدید و فلسفه پسامدرن، دیسکورس Discourse است که در زبان فارسی بیشتر با معادل گفتمان شناخته می‌شود و به مجموع اندیشه‌ها و دیدگاه‌های حاکم بر یک مسأله اطلاق می‌گردد. به‌طور اخص گفتمان امروزه در دو معنای متفاوت اما مرتبط به‌کار می‌رود. یکی به‌قطع بزرگ زبانی اشاره دارد، و دیگری به سازمان‌بندی اجتماعی محتواها در کاربردی که وجه مشخصه رویکردهایی است که از منظر اجتماعی به آن می‌نگرند (کوک، ۱۳۸۷، ۲۶۰). گفتمان فضایی است که در بستر ساخت معانی مؤثر است و باورها و ارزش‌های برخاسته از شیوه‌های تفکر درباره جهان را توصیف و تبیین می‌کند. از این باب، مطالعه گفتمان نه بر چگونگی درک زیبایی‌شناختی معنا در متن که بر چگونگی انعکاس ساخت اجتماعی در پدیده‌ها تمرکز دارد و شناخت نهایی مفاهیم با بستری که از آن نشأت گرفته‌اند همگراست. از این رو کسانی چون ماریانه یورگنسن^{۱۴}، لوئیز فیلیپس^{۱۵} مؤلفان کتاب *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، گفتمان را به‌مثابه یک نظام معنایی می‌دانند و آن را در حیطه جامعه‌شناسی قرار می‌دهند. در واقع گفتمان همان «لوگوس» در یونان باستان است که بُعد اجتماعی و ایدئولوژیک آن ارزش و نفوذ بسیاری یافته است. بر این اساس ماهیت شفاهی و زبانی آن انکارناپذیر، و برخوردار از ویژگی بینابینی و اجتماعی بارز است. حتی می‌توان اظهار داشت که گفتمان نوعی نظام معنادار

در حیطه اظهارنظرها و گفتارهای هویت‌یافته است که معنا و ارزش آن‌ها را تبیین می‌کند؛ در این حیطه توافق واحدی بر سر فضا و سپهر معنایی وجود ندارد و می‌توان بی‌نهایت مدلول برای دل‌ها متصور شد که از گسترش تمرکزگریزی و رد تک‌محوری حکایت دارد.

گفتمان درحوزه‌پسامدرن برای تولید آثار هنری از منظر رویکردهای گذشته متفاوت می‌نماید؛ درواقع پسامدرن نگرش انتقادی برخاسته از بطن مدرنیسم است که در دو دیدگاه نمود می‌یابد؛ دیدگاه اول با تکیه بر نظریات لیوتار، پست‌مدرنیسم را مقابل مدرنیسم و نافی و طردکننده آن می‌داند؛ براین اساس که پسامدرنیسم اساساً آمیزه‌ای التقاطی از انواع سنت‌های گذشته است. در دیدگاه دوم، جریان پست‌مدرنیسم ادامه مدرنیسم تلقی می‌شود، نظریات فردریک جیمسون^{۱۶} در این راستاست؛ او پست‌مدرنیسم را استعلا و تکامل مدرنیسم می‌پندارد.

از ریشه‌های فلسفی تئوری گفتمان در این زمینه، ضدجوهرگرایی و قرائت‌و‌اسازانه ژاک دریدا^{۱۷} اهمیت دارد. چون شیوه‌ای از تحلیل انتقادی در جهت به‌چنگ‌آوردن طبیعت، روابط قدرت و دینامیک‌ها [پویایی‌ها] در سیاست محسوب می‌شود (Laclau, Mouffe, 2001, 14). براساس این نظریه، هنر در تفکر پست‌مدرن صرفاً یک تجربه زیباشناختی نیست، بلکه روش شناخت جهان است. این تفکر عقلگرا از هرگونه امور غیرخطی، نادقیق و پیش‌بینی‌ناپذیر بیزار است و ویژگی‌های شاخص گفتمان حاکم در این فضا عبارت است از تأکید بر کلیشه، تقلید هزل‌آمیز از سبک‌های مختلف (Pas-tiche) و اختلاط و امتزاج رنگ‌های مختلف (کولاژ^{۱۸}/Collage)، به‌صورتی که واسازی گذشته و کولاژ و مونتاژ خصوصیت اصلی هنر عصر حاضر است. درواقع هنر در دنیای پست‌مدرن نه در انحصار چارچوب ارجاعی و معیار داوری خاصی است، نه به پروژه یا اتوپیای^{۱۹} بخصوصی تعلق دارد. کثرت چشم‌اندازها به تجزیه و پراکندگی تجربه می‌انجامد، و کولاژ به اصلی‌ترین تکنیک هنری این عصر بدل می‌شود. سبک‌های متعلق به ادوار و فرهنگ‌های مختلف در کنار هم قرار می‌گیرند و با یکدیگر ترکیب و مونتاژ می‌شوند؛ عناصر متعدد و متفاوت از دیگر ادوار و دوران‌های مختلف دستچین می‌شوند و در شکلی هجوآمیز و طنزآلود در کنار هم قرار می‌گیرند (کوال، ۱۳۸۸، ۶۸). درواقع ابرنگاره‌های نقیضه با صفت و نگرش آبرونی^{۲۰} (نگرش آبرونیک بیانگر شیوه‌ای است که در لحن آن نوعی دوگانگی وجود دارد) ایجاد می‌شود، وجهی که در رویکردی‌های انتقادی و اصلاح‌گرانه نقش بسزایی دارد، چراکه در حوزه‌های روشنگری فکری، مؤثرترین شگرد بیانی در برخورد با واقعیات سنگین است. بنابراین زبان و بیان غالب آثار پست‌مدرن، التقاطی، واجد فضای اشتراکی، بینامتنی، آشنایی‌زدایانه و شالوده‌شکنانه است؛ رودرویی این همه، باب گفتگومندی را می‌گشاید، دو یا چند جناحی که گفتمان را شکل می‌دهد. ریشه‌های این رودرویی در بینامتنیت و تفکرات باختین مطرح گردید. از مهم‌ترین نظریه‌های باختین همانا گفتگومندی یا دیالوژیسم^{۲۱} و چندصدایی^{۲۲} یا پلی فونی^{۲۳} است. میان گفتگومندی و چندصدایی رابطه تنگاتنگ وجود دارد و چندصدایی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است. چنانکه تمام صداها حق حضور داشته باشند، بی آنکه یکی بر دیگری مسلط باشد (نامورمطلق، ۱۳۸۷، ۳۹۸). گفتگومندی، ارتباط و مراوده با آثار گوناگون و متعدد را در بینامتنیت پیش می‌کشد.

پی‌گیرانه‌ترین بحث‌های باختین در مورد مکالمه‌بنیاد بودن نظیر چندآوایی (در لفظ به معنی آمیزش همزمان اجزا یا عناصر است)، دگرآوایی^{۲۴}، گفتمان دوآوایی و ناهم‌رگه‌سازی است که در جهت تکمیل اصطلاح مکالمه‌گرایی می‌آیند (آلن، ۱۳۹۲، ۴۰). براین اساس تحولی که همراه با فضای گفتمانی، دگرآوایی و چندصدایی در آثار هنری رخ نمود، اعلام مرگ مؤلف توسط رولان بارت

و نظریه‌های بازتولید اثر هنری بود که هویت‌های تکثرگرایی را در آثار هنری پسامدرن اصالت بخشید. این روند به‌طور بنیادین در بینامتنیت ظهور یافت که به ارجاعات از دیگر آثار تأکید می‌کند و استفاده از نمادها و نشانه‌ها از حوزه‌های دیگر برای تکوین معنا در اثر را مجاز می‌داند و این ویژگی‌ها، چندصدایی درون یا مرتبط با برون و با مخاطب یا بافت و زمینه اثر هنری را شامل می‌گردد که به امر فراواقعی^{۲۵} در هنر اشاره دارد؛ در واقع فراواقعیت‌ها تجمیع تمام تضادهای آشتی‌ناپذیر و دو قطبی (دوگانه)‌ای است که موجب تثبیت و استقرار امر واقعی می‌شود.

در نهایت می‌توان گفت گفتمانی که هنر پست‌مدرن در آن قرار گرفته، نوعی باززایی، تولید و تکثیر التقاطی و دائم‌التزاید است که فرهنگی آمیخته و ترکیبی از آنچه از قبل وجود داشته، را پدید می‌آورد. براین‌اساس گفتمان پسامدرن عبارت است از تغییر دائمی چشم‌اندازها و افق‌های دائماً در حال تحول و بسترهای درهم تنیده‌ای که بر بازی نامتجانس، ناهمگن و تضادها تأکید می‌ورزد. این ناهمگنی و ارجاعات به گذشته در گفتمان پسامدرن، رویکردهایی همچون بینامتنیت و آشنایی‌زدایی و ساخت‌شکنی، در خوانش آثار پدید آورد.

۳- بینامتنیت

ژولیا کریستوا^{۲۶} با ابداع اصطلاح بینامتنیت^{۲۷} در سال ۱۹۶۶، پس از بررسی آرا و افکار باختین (به‌ویژه منطق مکالمه) روند جدیدی در خوانش متن‌ها^{۲۸} به‌کار برد (مکاریک، ۱۳۹۳، ۷۲). وی در کتاب خود با عنوان سمیوتیک Semiotike، بینامتنیت را به‌مثابه «جابجاسازی» آورده است (Krisite- 10, 1970, va). این اصطلاح در اشاره به ساخته‌شدن یک متن از دیگر متن مطرح شد: یک اثر خودبسند و به‌تنهایی حاکم بر کل خویش نبوده، بلکه حاصل جذب و دگرگونی دیگر متن‌ها، یا معرفی نقل قول‌ها است. بینامتنیت مبتنی بر مناسبات گوناگون و از نظر تاریخی تنوعی میان آثار به‌عنوان تولیدات متنی ناهمگون است (هیت، ۱۳۹۴، ۱۷۰). مفهوم بینامتنیت یکی از مهم‌ترین مباحثی است که در بین ساختارگرایان گسترش یافته است. منشأ این مفهوم در اندیشه فرمالیست‌ها و به‌ویژه میخائیل باختین یافت می‌شود که سرانجام با گذار از ساحت ساختارگرایی به حوزه پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم وارد شده است. در این تفکر «حیات انضمامی» یک اثر هنری را باید در چارچوب محیط ادبی آن، آن محیط را در چارچوب گسترده‌تر ایدئولوژیک، و این هر دو را در چارچوب فضای اجتماعی-اقتصادی‌شان، در نظر گرفت (گرین، ۱۳۹۴، ۱۲۶)؛ که در حقیقت همان گفتمان است. کریستوا در متن *در بند یادآور* می‌شود که مؤلفان متون خود را به یاری اذهان اصیل خویش نمی‌آفرینند؛ همچنین بیان می‌دارد یک متن «جایگشت متون و بینامتنیتی در فضای یک متن مفروض» است که در آن «گفته‌های متعدد، برگرفته از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند». در ادامه بیان می‌دارد، متون برساخته از آن چیزی هستند که گاه «متن فرهنگی (یا اجتماعی)» نامیده می‌شود، یعنی همه آن گفتمان‌ها و شیوه‌های سخن‌گفتنی که به شکل نهادینه ساختارها و نظام‌های سازنده‌ی فرهنگ را ایجاد می‌کنند. از این نظر، متن یک موضوع منفرد و مجرد نبوده، بلکه تدوینی از متنیت فرهنگی است. این رابطه با ساختار ایدئولوژیک نمود می‌یابد. یعنی بینامتنیت معطوف به پیدایش یک متن از دل «متن اجتماعی»، و نیز موجودیت مستمر آن در جامعه و تاریخ است (آلن، ۱۳۹۲، ۵۸ و ۵۹).

بعد از کریستوا، ژرار ژنت در دیدگاه ساختارگرایی^{۲۹} بطور مفصل‌تر به آن دسته از روابط گسترده در متون پرداخت که اشکال متنوع استفاده از متون پیشین را تدوین می‌کنند و یکی از

نمونه‌های آن را نقیضه معرفی کرد.^{۳۰} (از این باب که دوقطبی بودن و باززایی، تولید و تکثیر التقاطی و دائم‌التزاید، ترکیبی آمیخته با استفاده از ارجاعات به گذشته است)؛ نقیضه گونه‌ای از بینامتنیت است که به‌طور مشخص آفرینش ثانویه یا بازتولیدی را تشریح می‌کند و منطق آن بر پذیرش، حضور و مشارکت دیگر صداها و اشکال آثار پیشین استوار است و با دگرذیسی و شکل‌شکنی در حیطه تقلید با تغییر قرار می‌گیرد.

۳-۱ نقیضه

پارودی یکی از اشکال و نمودهای بازآفرینی هنر عصر پست‌مدرن است، چرا که شرایط گفتمان، چندصدایی و بینامتنیت که ارجاع به گذشته است را فراهم می‌آورد. نفیسی در فرهنگ فرانسه به فارسی، اصطلاح نقیضه را معادل پارودی به‌کار برده است (ر.ک. نفیسی، ۱۳۴۶، ۳۴۸). تعریف معمول نقیضه عبارت است از متنی که متن یا گونه ادبی «جدی» دیگری را سرمشق خود قرار می‌دهد و به تمسخر و تقلید مضحکه‌آمیز آن می‌پردازد. البته نقیضه فقط به معنای تقلید مضحکه‌آمیز نیست، بلکه هر نقیضه‌ای علاوه بر تقلید مضحکه‌آمیز و تخریب و واسازی الگو و سرمشق خود، شامل نوعی جهت‌گیری انتقادی و تعریض‌آمیز در قبال برخی مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فلسفی نیز هست (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸، ۱۲۹). بر همین اساس در بطن هر سخن نقیضه‌ای دو فاعل سخنگو به مخالفت با هم می‌پردازند که اهداف سخن نقیضه‌ساز با مقاصد سخن نقیضه شده متفاوت است (همان، ۱۳۶).

نخستین بار میخائیل باختین در چاپ اول کتابش در مورد *داستان‌نفسکی* روش‌های مختلف بازنمایی سخن را طبقه‌بندی می‌کند، این طبقه‌بندی به‌نحوی آشکار در چاپ دوم کتاب فوق مورد بازنگری قرار می‌گیرد. همچنین در کتاب *تصورگفتگویی*، البته با ساده‌سازی بسیار، می‌توان طبقه‌بندی فوق را این‌گونه بیان کرد: سخن بازنمایی به‌صورت دوآوایی و منفعل و واگرا، نقیضه است، سخن دوآوایی با این خصوصیت شاخص می‌شود که نه تنها بازنمایی می‌شود بلکه به‌طور همزمان به دو زمینه و بافت اشاره دارد: زمینه بیان کنونی و زمینه بیان گذشته (تودوروف، ۱۳۹۳، ۱۱۵). باختین نقیضه را در بطن منطق گفتگویی خود می‌گذارد؛ از نظر او، نقیضه حاکی از تجسم آشکار و عامدانه سخن دیگری [درسخن خود] است (باختین، ۱۹۸۴، ۱۹۳)؛ یعنی بیان افکاری در باب افکار، کلماتی در باب کلمات و متونی در باب متون است (باختین، ۱۹۸۴، ۳۱۱). باختین معتقد است این شیوه متکی بر گفتمان‌های^{۳۲} دوصدایی یا نتیجه برخورد دو صدا و دو لحن متفاوت است. چنانچه با تجسم صدای اصلی و میزبان، کارکردی محافظه‌کارانه و هنجاری به خود می‌گیرد (مکاریک، ۱۳۹۳، ۴۳۸).

بعد از باختین در آثار پساساختارگرایی به دفعات و با تمرکز بیشتر به این حوزه پرداخته شده است. ژنت در کتاب *الواح بازنوشتنی*^{۳۳} به موضوع نقیضه پرداخته است. اصطلاح پارودی را همانند اصطلاح پاستیش^{۳۴} معرفی می‌کنند چون همواره متن دوم با متن نخست با هم به دلالت‌پردازی می‌پردازند؛ منتها در پارودی برعکس پاستیش تقلید همراه با دگرگونی است (نامور مطلق، ۱۳۹۰، ۵۲-۵۳). لیندا هاجن نیز با نگاهی به پست‌مدرن، نقیضه را توضیح می‌دهد؛ مفهومی که هاجن از کارکردهای نقیضه شاخص می‌داند مفهوم کنایه است که او معنای قضاوت آن را مدنظر دارد. برای هاجن نقیضه نوعی پیروی و تقلید، اما دارای وجه کنایی با کارکرد وارونه‌سازی است. وی نقیضه را جریانی کاربردشناختی و هرمنوتیکی می‌داند و خواننده را در تأویل متن فعال و مؤثر

تلقى می‌کند، تفسیر نقیضه را از سطح فرمالیستی و شکلی یا ساختاری فراتر می‌برد و قصد نویسنده یا قصد متن را لازم می‌داند. هاجن لازمه این تفسیر فراشکلی و تأویلی را با توسل به نظریات نشانه‌شناختی امبرتو اکو ممکن می‌داند. به این وسیله از فرمالیسم ژنت به معناشناسی متن می‌رسیم (سبزیان، ۱۳۸۸، ۱۶۶).

نقیضه در پست‌مدرن فضای نقد جدی هنر است، به‌صورتی که استهزای صوری، ابزار انتقاد آن است؛ ابهام، دوگانگی، تناقض و مهمل‌نمایی یا خلق پارادوکس که به کمک التقاط‌گرایی، نوعی رمزگذاری مضاعف خلق می‌کند و مشتمل بر استفاده از شیوه‌های مدرنیستی همراه با استعلای معانی ضمنی دارای اشارات یا کنایات است (نقطه آغاز این نظریه‌پردازی گویا بر دیدگاه فرانسوا لیوتار مبتنی است که می‌گوید روایات امروز به «روایات کلان» بی‌اعتمادند. چنانکه لیوتار گفته است باورنداشتن کلان روایت‌ها (روایات مسلط بر اندیشه بشر) باعث می‌شود روایات امروز خود را از تأیید آن‌ها مبرا ببینند و در نتیجه، دربرگیرنده انتقاد از خودشان باشند (سبزیان، ۱۳۸۸، ۱۶۶)). پس از طریق استناد به بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌های تصویری و فرهنگی گذشته، نوعی تقلید که می‌تواند شوخ طبعی یا هزل و یا کنایی باشد در پارودی جای می‌گیرد و جذابیت استفاده از نقیضه برای خواننده‌گان منوط به آگاهی از پیش‌متن و دلالت‌های ضمنی آن است، چراکه این تقلید همراه با تغییر رخ می‌نماید.

۴- ساختار شکنی و آشنایی‌زدایی

یکی از زیرساخت‌های اساسی در تفکر پست‌مدرن، جریان شالوده‌شکن Déconstruction است. دریدا یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان پس‌ساختارگرا محسوب می‌شود، فیلسوفی فرانسوی که مفهوم بسیار مهمی را در مباحث خود تحت‌عنوان اصل تفاوت یا تمایز (Difference) مطرح کرد. کانون حمله دریدا بازنمایی، شالوده‌انگاری و سوژه است که در واقع در دوران‌اختن اگزیستانسیالیسم (Existentialism) در لغت به معنی اصالت وجود است و برای چیزی ماهیت و طبیعت پیشین قائل نیست) نمود دارد؛ به‌عبارتی نقطه مقابل یک‌بودن در خاستگاه، حقیقت و معنا. بازنمایی در این بیان عبارات است از چگونگی بازسازی یا بازتاب سرچشمه‌های اصلی‌ای که تصاویر و متون ادعای بازنمایی آنها را دارند. مثلاً عکس درخت هرگز درخت واقعی نیست. براین‌اساس دریدا معتقد است که هر متن ادبی متأثر از سایر متون است و معنای آن متن فقط در خود متن یا حتی آنچه که مؤلف تعیین می‌کند، نیست. دریدا خود این تمایز موجود در زبان و یا تعویق را اینگونه توضیح می‌دهد: فعل Differer از یک‌سو بیانگر ناهمانندی، یعنی تمایز، عدم‌برابری یا ناهمسانی است، از سوی دیگر، این فعل به معنای به تعویق‌انداختن، فاصله‌انداختن و گذارکردن است، یعنی موکول‌کردن آنچه در زمان حال تحقق نیافته به بعد است (رشیدیان، ۱۳۹۳، ۲۰۹)؛ به‌نوعی که هیچ‌گونه دسترسی به واقعیت وجود ندارد مگر از طریق درک مفاهیم، کدها و مقولات و ذهن که از طریق ساختن زوج‌های مفهومی ناهمسان عمل می‌کند، چراکه واژگون‌ساختن و نمایش معنی سرکوب‌شده می‌تواند فضای چندصدایی را در این تفکر فراهم آورد که تقابل را سبب می‌شود و تقابل همان فضای گفتمانی است. همانگونه که بدون تقابل نور در برابر تاریکی معنایی از هر دو وجود نخواهد داشت. بنابراین جز پست یا تقابل، به‌گونه‌ای پارادوکسی، شرط وجودی خود این تقابل است، پس به‌اندازه جزء به‌اصطلاح ممتاز اهمیت دارد؛ براساس این گفته در شالوده‌شکنی تقابل دوگانه این/آن جای خود را به این‌هم/آن‌هم می‌سپارد (برتنس، ۱۳۸۳، ۱۵۱-۱۵۲). همچنین بارت در *ز/اثر تا متن* بیان می‌دارد:

«کاری که متن انجام می‌دهد آن است که مدلول را به صورتی نامحدود به تعویق اندازد، چراکه به تعویق اندازنده است؛ گستره آن، گستره دال است و نباید تصور شود که دال اولین مرحله یا دالان ورودی معناست، بلکه دقیقاً برعکس، کارکردش به تعویق انداختن است... بی‌نهایت بودن دال نه به بی‌نام بودن مدلول، بلکه به بازی آن [با مدلول] اشاره دارد» (Barthes, 1989, 1007). براساس این نظر، هر متن بی‌نهایت مدلول یا معنی دارد و چندصدایی بودن از خصوصیات آن است.

به طور کلی دیکانستراکشن نوعی واریسی متن و استخراج تفسیرهای آشکار و پنهان از بطن متن است. این تفسیر و تأویل‌ها می‌تواند با یکدیگر و حتی با منظور و نظر پدیدآورنده متن متناقض و متفاوت باشد. لذا در بینش دیکانستراکشن، آنچه خواننده یا ببیننده استنباط و برداشت می‌کند واجد اهمیت است و به تعداد مخاطبان یک اثر، برداشتها و استنباط‌های گوناگون و متفاوت وجود دارد. این خواننده است که معنی و منظور متن را مشخص می‌کند نه نویسنده. ساختاری ثابت در متن و یا تفسیری واحد از آن وجود ندارد. ارتباط بین دال و مدلول و رابطه بین متن و تفسیر شناور و لغزان است. در همین ارتباط دریدا بیان می‌دارد «مفهوم مدلول، هرگز در خود و برای خود، در یک حضور خودبسنده که تنها به خود ارجاع بدهد وجود ندارد. هر مفهوم اساساً و قاعدتاً در یک زنجیره یا یک نظام جای دارد و در آن نظام، به دیگری و به مفاهیم دیگر ارجاع می‌دهد.» (Derrida [1982], 30, 1996). نیز تشریح می‌کند: دلالت تنها زمانی ممکن می‌شود که هر عنصر به اصطلاح «حاضر»، هر عنصر ظاهرشونده بر صحنه حضور، با چیزی غیر از خودش مرتبط شود، بدین طریق در درونش نشان عنصر قبل از خود را حفظ می‌کند و همان‌گاه می‌گذارد خودش به واسطه نشان عنصر بعدی، باطل شود. این ردّ با آنچه در آینده نامیده می‌شود به همان میزان مرتبط است که با آنچه در گذشته نامیده می‌شود و آنچه در حال نام می‌گیرد به وسیله همین رابطه با چیزی که وجود ندارد و غایب است، به وجود می‌آید. دریدا این مفهوم را در اصطلاح خودساخته‌اش Difference بیان می‌دارد: این اصطلاح، تفاوت و فرآیند به تعویق افتادن معنا را در کنار هم می‌نشانند (برنتس، ۱۳۸۷، ۱۶۶). به نظر می‌رسد این به تعویق افتادن هنگامی که امور آشنا در معادلات مفهومی جدید قرار گیرند و معانی نویی را ارائه دهند، زنجیره‌ای از مدلول‌ها را فراهم می‌آورد که در تعریف آشنایی‌زدایی^{۳۵} مطرح می‌شود.

آشنایی‌زدایی مفهومی است که نخستین بار ویکتور شکلوفسکی^{۳۶} در مقاله «هنر به مثابه تمهید» (۱۹۱۹) از آن سخن راند. وی بر این باور بود که معنای هنر در توانایی «آشنایی‌زدایی» از چیزها، در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است. طبق این مفهوم، هدف هنر، انتقال حس چیزهاست آنگونه که ادراک می‌شوند، نه به گونه‌ای که دانسته می‌شوند؛ از این رو هنر با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از آن‌ها آشنایی‌زدایی می‌کند (مکاریک، ۱۳۹۳، ۱۳). این ایده به دقیق‌ترین وجهی در واژه روسی Ostranenie (یا «غریب‌گردانی») نمود می‌یابد. پل دومان^{۳۷} اندیشمند و منتقد ادبی و نظریه‌پرداز حوزه نقادی و شالوده‌شکن آمریکایی، کل این شیوه از تفکر را نوعی فریب محاکاتی عوامانه یا یک ایدئولوژی سراسر زیبایی‌شناسانه به‌شمار می‌آورد (نوریس، ۱۳۹۴، ۳۳).

تفکر ساخت‌شکنی و آشنایی‌زدایی در پارودی نمودی درخور توجه دارند؛ چنانچه پارودی با ایجاد تقابل‌ها، تخریب و واسازی متون و آثار گذشته و مطرح شدن در فضایی جدید، هم کارکردی شالوده‌شکن و هم کارکردی آشنایی‌زدایانه و آفرینشگر را فراهم می‌آورد. به عبارتی دیگر نظریه آشنایی‌زدایی به ساخت‌شکنی منجر می‌گردد که هر دو به مانند کارکردهای نقیضه عمل می‌کنند.

همچنین به لحاظ واژگانی، میان واژه ساخت‌شکنی و نقیضه ارتباط معنایی هست؛ زیرا واژه نقیضه به معنای شکاندن است و ساخت‌شکنی نیز نظریه‌ای انتقادی است که ادعای برهم زدن و تخریب «ساختارها» را دارد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸، ۱۴۱)؛ پس می‌توان توجیهی بر مرکزیت‌زدایی، ایجاد چندصدایی و تقابل‌های ظاهری و مفهومی، در تفکر ساخت‌شکن و آشنایی‌زدا داشت و به‌نوعی ارتباط مفهومی با نقیضه قائل شد.

۵- تصویرپردازی نقیضه

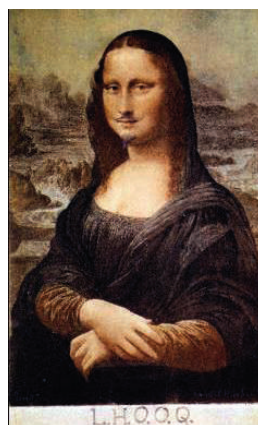
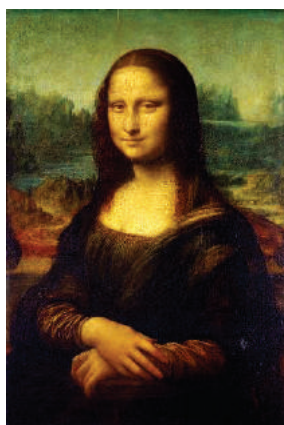
پارودی حوزه‌ای تقلیدی است که به منظور خلق اثری جدید به‌وسیله اثر هنرمندی دیگر و بدون قصد هزل ارائه گردد. پارودی نوعی تقلید است، ولی این تقلید با مثنوی هنرمندانه و خلاقانه و به نوعی آبرونیک صورت می‌پذیرد. در هنر پارودی با تغییر در تقلید، با افزودن و کاستن، با جابه‌جا کردن و ترکیب‌کردن عناصر دیگر به‌دست می‌آید. بنابراین برخی پارودی را طفیلی‌فردیت، نوآوری، اصالت و خلاقیت دانسته‌اند که شباهت در شکل و پیکره‌بندی متون می‌تواند موجب خلق آثار فوق‌العاده بدیعی شود (مکاریک، ۱۳۹۳، ۴۳۸). از سویی دیگر لیندا هاچن پارودی را با عبارت «تکرار توأم با تفاوت» تعبیر می‌کند (Hutcheon، 1985، 110). هاچن در کتاب *نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست* گرچه با باختین هم‌نظر است که می‌گوید نقیضه بیشتر به آثار هنری معطوف است تا جهان، نقیضه را بیان احساسات درباره مسائل و موقعیت‌های زندگی هم می‌داند. هاچن بیان می‌دارد وضعیت محاکاتی (تجسم جهان) در نقیضه پیچیده است؛ ولی باید به این توجه کنیم که متن نقیضه‌ای همیشه از دوصدایی برخوردار است. براین‌اساس با ارجاع به نظریات باختین در باب گفتگوی متون باید نقیضه را دارای تلویحات ایدئولوژیک بدانیم (سبزیان، ۱۳۸۸، ۱۷۰). از نظر هاچن، پارودی بر شباهت‌های آشکار میان متونی دلالت دارد که ضمناً حاوی تفاوت‌هایی مبتنی بر فاصله ذهنی و هنری میان نسخه اصل و بدل‌اند. او تأکید می‌کند که وارونه‌سازی غیرتصنعی، ویژگی مشخص همه انواع نقیضه‌هاست و به‌شدت با حضور عنصر استهزا مخالفت می‌کند. باید گفت که از نظر ناقدان امروز، نقیضه چیزی بیش از بازگویی صرف متون دیگر است؛ تفاوت‌های متنی و بافتی آن با متن اصلی معمولاً به واسطه به‌کارگیری لحنی طنزآمیز و سخره‌آمیز برجسته‌تر می‌شود اما نقیضه اغلب هجو نمی‌کند، و به هیچ روی نمی‌خواهد مخاطبان خود را اصلاح کند و یا اثر هنری اصلی را تصحیح کند (مکاریک، ۱۳۹۳، ۴۴۰).

رمزگذاری و رمزگشایی در نقیضه بدین‌صورت است که هم رمزهای به‌کار رفته برای مخاطبان باید آشنا باشد و هم اثر نقیضه شده واجد تفاوت باشد که نشان از دوسویه بودن آثار نقیضه‌ای دارد. درحقیقت آشنایی که از آن‌ها آشنایی‌زدایی شده است. این وجه از آفرینش هنری از راه تلفیق میراث هنری گذشته رویکرد انتقادی خود را در موضوعاتش مطرح می‌کند، چراکه تصویرپردازی نقیضه‌ای هم به خود اشاره دارد و هم به آن چیزی که خود را به آن معطوف کرده که مفهوم چندصدایی و منطق‌گفت‌وگویی باختین را یادآوری می‌کند. نقیضه هم متعهد به آشکار ساختن دنیای خود و هم به‌نحوی جدایی‌ناپذیر به زبان اثر نقیضه شده وابسته است (Bakhtine, 1981، 364). نقیضه‌های تصویری، به مقابله، نقض، شکستن و وجود آوای مخالف منحصر نمی‌شود، بلکه شکل اصلی پیش‌متن نیز باید شکسته شود. با این اصول نقیضه در عین حفظ ظاهر ساختارهای پیش‌متن‌های مورد استفاده، زمینه‌ای برای آشنایی‌زدایی فراهم می‌آورد تا ساخت‌های محتوایی را دستکاری کند و برخی مباحث را از لحاظ معنایی با برداشتی جدید ارائه دهد و با دگرگون‌سازی و

ستیزه‌گری، چالشگری با اشکال پیشین را آشکارا بیان کند. پس نقیضه به دنبال شکل‌شکنی آن‌هم به صورت نقادانه است به طوری که می‌توان چنین اذعان داشت که بازساخت رخ‌نموده در پارودی، فضایی برای تحلیل‌های دیالکتیکی است.

۵-۱- بازتولید نقیضه‌ای تابلوی مونالیزا

یکی از بهترین مثال‌ها در بازتولید نقیضه‌ای، تابلوی مونالیزا است که دستاویزی برای نقض و تقابل در هنر پسامدرن قرار گرفته و با توسل به شیوه آشنایی‌زدایی که از رهگذر التقاط کلاژ حاصل می‌آید، همنشینی عناصری با دگربودگی مفاهیم و مدلول‌هایی فراتر از دال‌های اولیه را ممکن می‌سازد؛ همانگونه که فرمالیست‌های روس، نقیضه را در حکم گونه‌ای ادبی دانسته‌اند که دگرگونی و تطور انواع ادبی و آشنایی‌زدایی متون ادبی را به بهترین وجه به گونه‌ای آشکار به‌نمایش می‌گذارد. از نظر ساختگرایان نیز نقیضه در حیطه بینامتنیت از مهم‌ترین عوامل بیان دوگانگی و تضادهایی است که تقابل، ساخت‌شکنی و آشنایی‌زدایی را عرضه می‌دارد؛ مفاهیمی که بیانگر همنشینی صداها، مخالف در یک مجموعه است. از این منظر «دگربودگی» که مهم‌ترین مفهوم باختینی یعنی مکالمه‌گرایی است، از سرشت بینامتنی این مفهوم حکایت دارد. بنابراین نقیضه با رویکرد ساخت‌شکنی خود با رخنه‌کردن و اقامت‌گزیدن در متون پیشین باعث نقض و ازهم گسیختن ساختارهای آن‌ها می‌شود. پس نقیضه بهترین وجه نمایش بینامتنیت، دگردیسی و شکل‌شکنی و خوانش ساختارشکنانه است.



تصویر ۲. مونالیزا با سیبل، مارسل دوشان (۱۹۱۹)، موزه هنر فیلادلفیا، آمریکا. منبع:
<http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>

بازتولید تابلوی معروف *مونالیزا* اثر لئوناردو داوینچی، جزء اولین نمونه‌هایی است که در رویکرد ساختارشکن مطرح شد. دوشان^{۳۸} اثر بازتولیدی خود را در برابر تلقی مدرنیستی‌ای ارائه کرد که هنر را به‌طور مطلق به دنیای پیچیده فرم و فارغ از حوزه عمومی زبان و کلام نسبت می‌داد. در واقع دوشان طبق این نظر لیوتار که معتقد است پست‌مدرنیسم واکنشی است در برابر مدرنیسم، اثر پست‌مدرنیستی را با نوعی چندگانگی و کثرت بازی‌های زبانی نامتجانس منافی مدرنیسم عرضه کرد. وی در سال ۱۹۱۹ در اقتباس استهزاآمیزش از این اثر جاودانه، روی نسخه چاپی آن با مداد برای شمایل زن سیبل کشید تا علی‌الظاهر جنسیت او را مخدوش کند. سپس در ذیل تصویر عبارت اختصاری H.O.O.Q را درج کرد که اگر حروف به زبان فرانسوی با لهجه غلیظ خوانده شود،

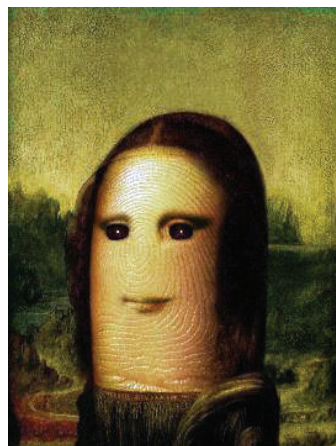
جمله‌ای موهن به زن ادا خواهد شد^{۳۹}. این بازی با کلمات مستهجن، مشابه رفتار هجوآمیز هنرمند در تغییر چهره عقیف *مونالیزا*، بخشی از شورش او علیه نقاشی بود. این تابلو بعدها به نماد تاریخی ستیز آوانگارد علیه نقاشی تبدیل شد؛ ستیزی که هم به وسیله تخریب تصویر و هم به مدد استفاده از نوشتار صورت می‌پذیرفت (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۳۳). این حرکت تند و انتقادی، اعتراض هنرمند به هنر و فلسفه هنرهای زیبا در آن عصر بود (تصویر ۲).

هنرمندانه بودن پارودی بر اساس تعادل بین اثر اصلی و شکل تحریف شده آن به دست می‌آید، به صورتی که تقلید اغراق‌آمیز از سبک با تغییرات هدفمندی صورت می‌گیرد که بیانگر عدم تعین، چندبیبانی و چندارزشی بودن است. از این باب که چندگانگی در اثر حاصل آید، فرهنگ‌های بسیاری وارد مناسبات متقابل گفتگویی، نقیضه و منازعه می‌شوند؛ ولی این چندگانگی کانونی دارد که، برخلاف آنچه تاکنون گمان می‌رفت، جایگاه خواننده است نه نویسنده... چراکه تولد خواننده باید به بهای مرگ نویسنده رخ دهد (Barthes, 1977, 148). به عبارتی برداشت‌های متناقض از آثار گذشته در واقع تولد زنجیره‌ای از خوانندگان است. بنابراین نقیضه می‌تواند اصل تفکر انتقادی^{۴۰} نام بگیرد که با ایجاد فضایی چندصدایی تقابل در نظرات و تفکرات را فراهم می‌آورد. خاصیت بیناهنری و نیز خودانتقادی نقیضه، این شیوه را در روابط بینامتنی با وام‌گیری صرف در بیان ژرار ژنت در حیطه بینامتنیت متفاوت می‌کند، به صورتی که ساختار دو یا چندلایه‌ای معنا را گسترش می‌دهد. نیت‌مندی و رمزگذاری لایه‌ها، بسته به ارجاعات متفاوت خواهد بود و بهترین خوانش در بررسی بافتار متن و اثر رخ می‌نماید. از این رهگذر دلالت‌های ضمنی نزد مخاطب و آفریننده اثر نقیضه، برای گشایش رمزگان این چندلایه‌گی از اهمیت مرکزی برخوردار است که ساختاری هرمنوتیکی و تأثیرگذار را به نمایش می‌گذارد و نقش نقادانه آن را شکل می‌دهد. براین اساس نقیضه شکلی جدی از نقد در هنر است به صورتی که حتی استهزاء ابزار انتقاد در نقیضه است. باختین در نظریات خود چندصدایی را از خصوصیات آن و آمیزه‌های آگاهانه از گفتگومندی مطرح می‌کند. باختین بر اساس دو عامل مکان و زمان در عرصه بازنمایی، واژه کروئوتوپ را به کار می‌برد. آثاری که واجد ویژگی گفتگومندی‌اند، کروئوتوپ^{۴۱} زندگی جامعه خود را بیان می‌کنند (نامورمطلق، ۱۳۸۷، ۴۰۹). همانگونه که حرکت تند دوشان، فلسفه هنرهای زیبایی عصر وی را به چالش می‌کشد و بازی زبانی را با عبارت اختصاری H.O.O.Q وارد اثر می‌کند.

بیش از پنجاه هنرمند از سراسر جهان، با الهام از تابلوی *مونالیزا* اثر لئوناردو داوینچی به خلق آثار بازتولیدی دست زدند که در همه آن‌ها می‌توان تغییرات و نمودهای اتفاق‌ها و جریان‌های سیاسی و اجتماعی را ملاحظه کرد. برای مثال هنرمند ایتالیایی دیتو فون تیز Dito Von Tease در پروژه دیتولوژی Ditology که در مواجهه با دنیای دیجیتال (عنوان دیتو Dito در زبان ایتالیایی برای «انگشت» شناخته شده است که طراح برای اسم مستعار و آثار خود در نظر گرفته است) طراحی شده است، اذعان می‌دارد که اثر انگشت برای محافظت از منحصر به فرد بودن ما ماسکی ایجاد می‌کند. این آثار و از جمله اثر *دیتو مونالیزا* بر اساس عبارت ایتالیایی «nascondermi dietro un ditto» به معنای «پنهان شدن در پشت انگشت»، شکل گرفته است.

وی در سال ۲۰۰۹ با به تصویر کشیدن آثار و پرتره افراد، پروژه مزبور را آغاز کرد و آثارش را بر مبنای مخفی بودن هویت‌ها در عالم دیجیتال آفرید. تصویر انگشتی از تابلوی *مونالیزا* یکی از آثار از آن خودسازی وی است؛ این اثر پیچیدگی دنیای پست‌مدرن و شخصیت افراد را نشان می‌دهد. هنرمند اثر می‌گوید: «در دنیای دیجیتال امروزی، انگشت ما وسیله‌ای برای لمس

مانیتور، موس، کیبورد و غیره است، وسیله‌ای که ما را به دنیای اطراف متصل می‌کند. همه ما هنگامی که از وسایل ارتباطی و اینترنت استفاده می‌کنیم، پشت انگشتان مان پنهان می‌شویم. در واقع انگشت ما چون ماسکی است که در مقابل چهره خود می‌گیریم، حتی در دنیای واقعی» (تصویر ۳). بازتولید اثری که تحت عنوان «مونا گوریل» ارائه گشت، بارها روی پوسترها، کتاب‌ها، مجلات و تی‌شرت‌ها چاپ شد و به یکی از طنزهای برتر آمریکایی بدل شد (تصویر ۴). این اثر با پرداخت کمیک، تقابل دوگانه انسان/حیوان را با طنز به تصویر می‌کشد. این پوستری یکی از آثار ماندگار طنز آمریکایی است که *وال استریت ژورنال* آن را «نشانه مشهور مجله آمریکایی دهه ۱۹۷۰» نامید.



تصویر ۳ (راست). دیتو فون‌تین، مونا لیزای انگشتی، May 2013

منبع: <http://ditology.blogspot.co.uk/2013/05/dito-mona-lisa.html>

تصویر ۴. پوستری لیتوگرافی، عنوان «مونا گوریل» توسط ریک میوریتز Rick Meyerowitz، مجله نشنال هجو National Lampoon Magazine، مارس ۱۹۷۱. منبع: <http://www.rickmeyerowitz.com/national-lampoon:>

از دیگر آثار تولید شده بر اساس تابلوی *مونا لیزا* آثاری در خور نکرند که رویکردی سیاسی به جریان‌های معاصر جهان دارند. در یکی از این زمره آثار (تصویر ۵)، احساسات مردم درباره مسائل و موقعیت‌های زندگی به‌نمایش درآمده است. نقیضه و پارادوکسی که از محتوای بیانی این اثر استنباط می‌شود بدین صورت است که از عقیف بودن *مونا لیزا* بهره می‌برد، گفتگویی در اثر که بازیگر جدید و قدیم را در تقابل هم قرار می‌دهد. در تصویری که آن‌گلا مرکل جای چهره *مونا لیزا* قرار گرفته، بازتولیدی از اولین زن قدرتمند در دنیای سیاست است. چراکه در تصمیماتی که وی برای پناهندگان سوری در جنگ با داعش و عدم‌ثبات امنیت در کشور سوریه گرفته‌است چهره‌ای شناخته شده در حقوق بشر دارد. گفتمانی که شمایل یک سیاستمدار زن را در هیبت زنی که الهام‌بخش آرامش بوده است، به نمایش می‌گذارد. در بالای تصویر عبارت «تفاوت بین آلمان و ایتالیا» ذکر شده است. به نظر می‌رسد این اثر با ایجاد فضای چندصدایی در نتیجه نقیضه و ایجاد بازی زبانی، تقابل موضع ایتالیا در عدم پذیرش مهاجران سوری بابت نگرانی‌های امنیتی - اجتماعی و موضع آلمان در قبال این مسأله و سیاست‌های درهای باز برای پذیرش سیل مهاجران در سال ۲۰۱۵ را به چالش می‌کشد. ساخت‌شکنی این اثر در تقابل با ارزش‌گذاری مفهومی در سیاست دنیای معاصر است؛ در این اثر بازی زبانی دامنه ارجاعات در بازتولید را گسترده می‌سازد و از همان روشی مدد می‌جوید که مارسل دوشان برای نقیضه خود ارائه داد.



تصویر ۵. هنرمند ناشناس، مرکل در هیبت مونالیزا «مونالیزا (آنجلا مرکل)»، کولاژ دیجیتال.
منبع: <https://www.pinterest.com/pin/410249847292169525/>

یکی دیگر از بازتولیدهای تابلوی *مونالیزا* هیبتی از وی را در پوشش زنان اسلام‌گرا نشان می‌دهد. این کنایه برگرفته از بنیادگرایی یا فوندامنتالیسمی است که به‌طور جوهری به معنای محور قرار دادن مفاهیم حداکثری دین یا ایدئولوژی در تمامی شئون اندیشه و سبک زندگی است، مسئله‌ای که در سال‌های اخیر در موج اسلام‌گرایی افراطی تحت عنوان گروه خلافت اسلامی مطرح شده است. این بازتولید، *مونالیزا* را در شمایل زنی با پوششی محلی نشان می‌دهد، پوششی که مشخصه زنان مناطق اسلامی همچون عربستان است؛ جراحی که بر روی دست زن دیده می‌شود نیز بر یورش‌های جریان‌های افراطی‌ای چون گروه داعش به ایزدیان و سوری‌ها دلالت دارد و آسیب‌هایی که این گروه بر زنان و هویت آنها وارد ساختند، موضوعی که در مجامع سیاسی و حقوق بشری مورد توجه قرار گرفت و در این اثر با وجهی کنایه‌آمیز در چهره معصوم *مونالیزا* تبلور یافته است (تصویر ۶). پوشش یا حجاب افراطی و سلامتی/جراحی، دوگانه‌های ساخت‌شکن نمودیافته در این اثرند. معصومیت و لبخند *مونالیزا* با آشنادایی برگرفته از مباحث مذهبی-سیاسی جای خود را به نقیضه‌ای تلخ از جراحی در رویدادهای معاصر داده است.



تصویر ۶. هنرمند ناشناس، مونالیزا در شمایل اسلام‌گرایان. منبع: <https://www.pinterest.com/pin/474003929502042543/>

بازتولید *مونالیزا* در دیدگاه هنرمند ایرانی فرح اصولی با عنوان «هنر شعر» با فرهنگ ایرانی ادغام می‌شود و در کنار مجموعه نمایشگاهی با عنوان «فضلیت زخمی» به نمایش درمی‌آید. اصولی با طرح زنی با گردن مجروح در قالب قلم‌گیری مینیاتورهای دوره صفویه که با الهام از نگاره‌های

رضا عباسی ملبس شده است آن را در ترکیب‌بندی فیگوراتیو *مونا لیزا* که در حالت دست‌ها ویژه است، اثر نقیضه‌پرداز خود را به تصویر می‌کشد. تصویر نقیضه در قاب چارچوب‌های تذهیب شده سنتی نگارگری و کتاب‌آرایی ایرانی که با همراهی کلمات و اشعار مزین شده است جای می‌گیرد. جایگاهی مزین برای زن ایرانی با جراحی در گردن، احساسات متناقض و پارادوکسیکال را در بیانی نقیضه‌ای ارائه می‌دهد؛ دوگانگی داشتن لبخند (که به پیش‌متن خود یعنی *مونا لیزا* اشاره دارد) و تحمل درد در گردن نگاره، وجه کنایی را با کارکرد وارونه‌سازی ارائه می‌دهد. فرح اصولی در تصویر کردن این دو احساس متناقض بیان می‌کند که این شکل از تصویرپردازی پارادوکسیکال ریشه در این شعر شاملو دارد که: «هرگز کسی این‌گونه فجیع به کشتن خود برخاست که من به زندگی نشستم». تناقض در کشتن و زندگی‌کردن، و برخاستن و نشستن در پیش‌متن، فضایی التقاطی ارائه می‌دهد (تناقض‌گویی را هم در خود اثر و هم با پیش‌متن خود مطرح می‌کند) که رویکردی جانبدارانه به تحمل مسائل، مشکلات و خشونت علیه زنان در هویت زن ایرانی دارد (تصویر ۷). این تصویر نقیضه‌ای ارجاعاتی مابین رشته‌ای دارد چنانکه بیش‌متنی از ادبیات و هنر نقاشی در بازتولید آن نقش داشته است. همچنین می‌توان اظهار داشت که تقابل نوشته و تصویر و مفاهیمی که از این رهگذر دامنه تعیین‌ناپذیری مدلول را فراهم می‌آورد، در نگرش انقلابی دوشان ریشه دارد که با وارد ساختن بازی زبانی به اثر بازتولیدی خود این تقابل را مطرح ساخت.

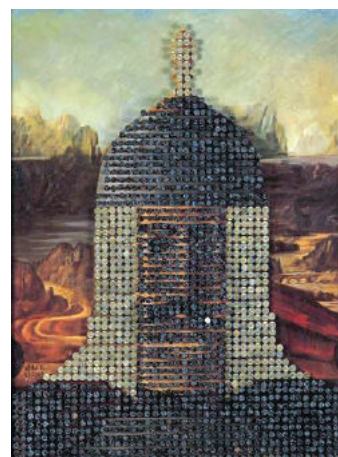
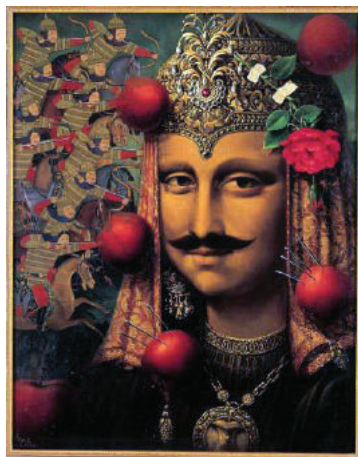


تصویر ۷. فرح اصولی، هنر شعر، انتقادی به جایگاه زنان، ۲۰۰۹. منبع: <http://www.boredpanda.com/mona-lisa-reimagined-by-nearly-300-of-the-worlds-most-innovative-artists/>

از دیگر هنرمندان ایرانی که تصویر *مونا لیزا* را دستمایه آثار بازتولیدی خود قرار داده‌است علی‌اکبر صادقی است. در هنر وی نمادها و سمبل‌های هنر ایرانی-اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارند و به‌نحوی معرف سوررئالیسم فارسی‌اند. صادقی در این اثر بازتولیدی خود *مونا لیزا* را در زمان و مکان نگاره‌های ایرانی قرار می‌دهد. در تصویر ۸ و ۹ جنسیت *مونا لیزا* مخدوش شده‌است؛ در واقع نظام ساخت‌شکنی به مختل کردن مفهوم تقابل‌های دوتایی زن/مرد اشاره دارد و نوعی جابه‌جایی مفاهیم را در زنجیره معانی مؤنث و مذکر بودن ایجاد می‌کند. از آنجایی که در ساخت‌شکنی، به تعویق انداختن معنای نهایی مورد نظر است لذا با ایجاد این دوگانه، معنا در زنجیره‌ای از مدلول‌های مؤنث/مذکر قرار می‌گیرد.

در تصویر ۸ چندگانگی و نقیضه‌پردازی بدین صورت شاخص است: زیرساخت تصویر تابلوی *مونا لیزا* با ارائه سمبل‌های مذهبی همچون کلاه‌خود که از نمادهای مردانه ایرانی در نقاشی‌های

قهوه‌خانه‌ای و چاپنقش‌های سنگی‌اند، هویتی پست‌مدرن یافته است. همچنین دوگانه متناقض در پرداخت تصویر صورت گرفته، خصوصاً اینکه متریال استفاده شده در این بازتولید ابزاری غیرمتعارف مثل میخ است. در اثر بازتولیدی دیگری از این هنرمند نگاه تندی به جنسیت *مونالیزا* شده است، از سویی سیبیل و کلاه‌خودی که مشخصه نگاره‌های مردان است بر چهره *مونالیزا* تصویر شده و از سویی دیگر گل سرخی برگرفته از نقاشی‌های گل و مرغ ایرانی، بدان الصاق شده و لباسی که وامدار فرهنگ دینی است، به او پوشانده شده تا تمامی این عوامل اهمیت چندصدایی تصویر را مضاعف سازد. این تصویر با تلفیق صحنه جنگ از نگارگری ایرانی و سیب‌هایی که آن‌هم ریشه در اصالت هنر و فرهنگ ایرانی دارد مورد حمله انتقادی قرار گرفته است (تصویر ۹). در نهایت تقابل‌هایی را که این اثر در عرصه بی‌نهایتی معنا فراهم می‌آورد می‌توان بدین صورت تبیین کرد: تعلیق مفاهیم زن/مرد، جنگ/صلح، شورش/آرامش، مدرن/پست‌مدرن.



تصویر ۸ (راست). علی‌اکبر صادقی، انتخاب شده از مجموعه میخ، ۲۰۰۵

منبع: <http://www.aliakbarsadeghi.com/nail.html>

تصویر ۹. علی‌اکبر صادقی، انتخاب شده از مجموعه شخصی وی تحت‌عنوان اسطوره و ریاضی، ۱۹۹۸

منبع: http://www.aliakbarsadeghi.com/images/03_02_oil_per_58-w.jpg

در آثار ارائه شده بازتولیدی از *مونالیزا*، مسائل اجتماعی-سیاسی به‌نمایش گذاشته شده است که این تابلو را در حیطه‌ای آشنا ولی غیرمنتظره قرار می‌دهد؛ چنانچه در تشریح نقیضه‌ای *مونالیزا* بیان شد، بازتولید این اثر در واقع در نگاه هنرمندان چه غیرایرانی و چه ایرانی، هویتی پیدا می‌کند که تفسیری است از مسائل حاکم بر جوامع آنها که هنرمند آن را در گفتمانی معاصر مطرح می‌کند و به آن هویت اجتماعی-سیاسی می‌بخشد. این روند شکسته شدن فاصله هنر والا و هنر عامه و قرار دادن آن در تقابل‌های دوگانه است که دامنه و زنجیره‌ای از مدلول‌ها و وجهی چندصدایی از مفاهیم گذشته و حال را فراهم می‌آورد.

نتیجه‌گیری

دیدگاه پست‌مدرن نگرشی انتقادی از روند مدرنیسم است که بر دو وجه تخریب و ادامه آن با رویکرد به گذشته البته با نگاهی انتقادی در مسائل اجتماعی و سیاسی، بنا شده است. ریشه چنین نگرشی در هنر، به دادائیسیم بازمی‌گردد که سبکی انتقالی بین دو دوره است. این روند پُلّی فونی یا چندصدایی،

کارکرد توأمان حال و گذشته را میسر می‌سازد و فضایی تحت‌عنوان گفتمان پسامدرن مطرح می‌گردد. فضایی که مؤثر در بستر ساخت معانی و ساخت اجتماعی برگرفته از نگاه واکاوانه به گذشته بر اساس ارجاعات است و تمرکز را بر رجوع به هویت‌های اثبات شده با روشی پارادوکسی قرار می‌دهد. بر اساس این استدلال در تفکر پست‌مدرن متون و آثار همه به‌نوعی میان‌متن بوده و معانی متکثرند؛ در بینامتنیت و خاصه پارودی قطعات ناهمگون فرصت می‌یابند در تعامل با تداوم و دگرگونی متون پیشین، به‌واسازی روابط پنهان در ساختار معناپردازی جدید ناآشنا آیند. متون جدید که از برخورد آثار پیشین و تلفیق‌گزینشی هر سنت با سیاق پیش از خودش با محصول فرهنگی-اجتماعی دنیای پست‌مدرن پدید می‌آید با مشخصه تقلید تغییر هویت می‌یابند.

براین‌مبنا پارودی تحلیل‌بردن و یا به‌چالش‌کشیدن نقش و هویت آثار گذشته است که خود باعث ایجاد کلامی نو از برخورد نقش‌ها و مناسبات دنیای کنونی می‌شود؛ پس نقیضه هم ویرانگر و هم آفرینشگر است، همانگونه که در شکل‌گیری اثر پسامدرن مؤثر است، منافی نگاه مدرن و ضمناً ادامه‌دهنده آن است.

شیوه‌های نقض در هنر وجه کنایی قدرتمندی دارند که معنا را با ساختاری شالوده‌شکنانه و با یاری تفاوت‌ها به‌وجودمی‌آورند؛ چراکه تصویر و بازنمایی و قالب معنابخشی هیچگاه آن را به جایگاه ثبات نمی‌رساند، نخست به‌این علت که در معنای ارجاعات ماقبل خود شریک‌اند و معنای خود را از آن‌ها می‌گیرند و دوم به‌این جهت که معنایشان به واسطه ارجاعاتی دیگر که پس از خودشان می‌آیند همواره در حال تغییر است؛ بنابراین در این حوزه، آثار همواره چندمرکزی‌اند و مفهوم تقابل دوگانه و فضای مشارکتی برای معنا بخشیدن‌های متضاد را به‌صورت هم‌این و هم‌آن مطرح در مباحث بینامتنیت و ارجاعات به‌نمایش می‌گذارند؛ یعنی یک متن پایان نمی‌پذیرد. چنانچه دریدا هم تأکید می‌کند متن ساختار نیست بلکه زنجیره‌ای است از نشانه‌هایی که تولید معنا می‌کنند. اگر در دوران مدرن آثار تظاهر می‌کنند که معنای پایداری خلق کرده‌اند، ساختار آثار پست‌مدرنیستی با افزودن اجزای نقیضه‌ای سرپوش‌ها و پنهان‌کاری‌هایی را بسته به مفاهیم و ایده‌های مورد نظر خود صراحتاً یا به‌تلویح ارائه می‌کنند و تقابل‌ها را هویدا می‌سازند و یا تقابل را در درون اثر جابه‌جا و این دوگانگی را در یکدیگر مضمحل می‌کنند. در نقد شالوده‌شکنی، متن در معرض خوانشی موشکافانه قرار می‌گیرد و تقابل‌ها آشکار می‌شوند و معناها ادامه می‌یابند. آثار پست‌مدرنیستی نقیضه‌ای نیز اثر بازتولیدی را به‌صورت تصویری، با تقابل‌هایی که قدرت پنهان مناسبات در معناپردازی را به‌همراه دارند، عرضه می‌دارند. همانگونه که در نظریه بینامتنیت، یک متن برای همیشه نوشته نمی‌شود بلکه در استمرار ارجاعات و تولید بینامتنی موجودیت می‌یابد در ساخت‌شکنی نیز معناها پایان نمی‌یابند بلکه در زنجیره‌ای از تقابل‌ها معناهای جدید می‌آفرینند. این تولید بینامتنی در هنرهای تجسمی با موقعیتی که دوشان فراهم آورد زمینه‌ساز آفرینش آثار بازتولیدی دیگر در عصر ارتباطات و هنر پسامدرن گردید. در این بازتولید، نخست رویکردی شکل‌شکن با آشنایی‌زدایی از متون گذشته صورت می‌گیرد که در نهایت آن‌ها را در دوگانه‌های پارادوکسیکالی قرار می‌دهد که از رهگذر آن معناهای جدید زایش می‌یابند. براین اساس می‌توان اذعان کرد که بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا/ در جریان تولید و خوانش آثار هنری پست‌مدرن با رویکرد آبرونی، آفرینشی آشنایی‌زدا را فراهم می‌آورد و با رویکرد انتقادی، به‌التقاط و نامحدودکردن معنای همراه با تقابل می‌انجامد. این خصوصیت همپوشانی نقیضه به‌مرزهای آشنایابی و خوانش ساختارشکن را به‌نمایش می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
۲. Deconstruction, ساختارزدایی، این واژه که دریدا آن را در درباره گراماتولوژی (1967, De la Grava tologie) ابداع کرد، رویکرد و روشی است برای خوانش متن به قصد یافتن معناهای گوناگون آن به گونه‌ای که تضادها، درزها و تنش‌های درونی تقلیل‌ناپذیر آن، بنیان‌های پیچیده و ناستوار آن، ناگفته‌ها و سکوت‌های آن برملا شود. ساختارزدایی به عنوان یک نظریه و یک پراتیک در عین داشتن اشتراکات بسیار با دیدگاه یا فلسفه پساساختارگرایی از این جهت با آن تفاوت دارد که پساساختارگرایی بیشتر با زبان شناسی سروکار دارد درحالی که ساختارزدایی توانسته است در حوزه‌های گوناگون فرهنگی همچون فلسفه، ادبیات، هنر، سیاست، اخلاق، الاهیات، معماری و غیره به کار رود (رشیدیان، ۱۳۹۳، ۳۶۱).
۳. در ادبیات یونان باستان Parodia تقلید شعر روایی از سبک و عروض حماسه مسخره Mock epic، از سوژه طنز یا مدل‌های قهرمانانه است. اصل کلمه یونانی Parodia پارودیا به معنی «درکنار، ضد علیه» گرفته شده است. در واقع تقلیدی است که در برابر اصل تنظیم شده است.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Parody#cite_note-5)
۴. Gérard Genette، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی است.
۵. Linda Hutcheon
۶. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Linda Hutcheon. University of Illinois Press. Dd. 2nd (September 27, 2000).
۷. Barker, C, (2004), The SAGE Dictionary of Cultural Studies, London, SAGE publication.
۸. Jean-François Lyotard نظریه‌پرداز ادبی و از پیشگامان فلسفه پست‌مدرن در جهان به‌شمار می‌رود.
۹. برگرفته از دو واژه لاتین Ad به معنای نسبت دادن و Proprius (اصولاً استفاده از اثر به‌صورت کامل است و با امضای هنرمندی ارائه می‌گردد) به معنای «مال خود» است. جعل و استفاده از آثار دیگران در طی تاریخ هنر به وفور دیده می‌شود. ولی اینکه هنرمندی اثری را اقتباس یا اشتقاق کند و آن را به امضا و نام خود ارائه دهد کاری است که شاید با شری لیواین در اثری تحت عنوان «پس از مارسل دوشان» (۱۹۹۱) آغاز و نمونه‌ای ثبت شده در تاریخ هنر است.
۱۰. هنر بازتولیدپذیر جدید امکان تجربه هنری را به میان تمامی توده‌های مردم برده و می‌تواند تجربه جمعی را که هنر نخبه‌گرا از انسان مدرن دریغ داشته به او بازگرداند (استریناتی، ۱۳۷۹، ۱۱۸).
۱۱. Ihab Hassan
۱۲. Steven Connor
۱۳. Paradox، متناقض‌نما یا ظاهری خود متناقض، که در ادبیات به آوردن دو واژه یا دو معنی که به ظاهر متناقض و متضاد به نظر می‌رسند، گفته می‌شود.
۱۴. Marianne Jorgensen
۱۵. Louise Phillips
۱۶. Fredric Jameson، منتقد و نظریه‌پرداز آمریکایی، ادبیات تطبیقی در دانشگاه دیوک، آثار برجسته جیمسون پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌گذاری و ناخودآگاه سیاسی است.
۱۷. Jacques Derrida
۱۸. موضوع کلاژ در هنر دارای جایگاه ویژه‌ای است و با بینامتنیت ارتباطی تنگاتنگ دارد؛ چنانکه می‌توان آن را گونه‌ای از بینامتنیت قلمداد کرد. در واقع کلاژ نوع خاصی از خلق اثر است که با ترکیب عناصر متفاوت و مستقل صورت می‌گیرد که در آثار جدید ردپای آثار گذشته به وفور دیده می‌شود. به تعبیری کلاژ شکل اثری جدید از متون و آثار گذشته است که گاه به صورت مستقیم و گاه با تراکونگی ارائه می‌گردد؛ از این جهت در مقابل بازنمایی هنری به شیوه معمول قرار می‌گیرد.
۱۹. Utopia نخستین بار توسط تامس مور در سال ۱۵۱۶ در کتابی به همین عنوان به‌کار گرفته شد. پیش‌تر مفهوم‌های مشابهی از این واژه در آرای فلاسفه یونان باستان (افلاطون و ارسطو) عرضه شده و در فلسفه اسلامی از آن به عنوان «مدینه فاضله» یاد شده است. از نظر فلسفه یونانی روح جامعه عدل است؛ عدل یکی از چهار فضیلت شهر مطلوب افلاطونی است.

۱۹. Irony از واژه یونانی آیرونیا Eironeia به معنای اصطلاحی ریا و برخلاف واقع نشان دادن است (انوشه، ۱۳۸۱، ۱۵).

۲۰. Dialogisme یا چندصدایی چنان با آراء و افکار باختین عجین شده است که بسیاری از محققان باختین را با این نظریه‌ها و این نظریه‌ها را با باختین می‌شناسند. تودوروف نام کتابی را که به باختین اختصاص داده است « اصول منطق گفتگویی» نامیده است (نامورمطلق ۱۳۸۷، ۳۹۸).

۲۱. باختین در یکی از آثار دشوار و معمایی‌اش (۱۹۸۱) به طرح سه الگو برای موقعیت‌های زبانی ممکن می‌پردازد: تک سخنی، یا زبانی مشترک و همبستگی اکید ارزشی؛ چند سخنی، یا همزیستی زبان‌ها؛ و ناهمسخنی، حضور آواها و سیاق‌های گوناگون در یک زبان مشترک (گرین، ۱۳۹۴، ۱۲۷).

۲۲. Polyphonie یا چندآوایی به بافت موسیقایی گفته می‌شود که در آن چند بخش صدایی غالباً با هویت مستقل لحنی به‌طور هم‌زمان اجرا می‌شود. در واقع چندصدایی شیوه‌ای است که در آن دو یا چند صدا در قالب ملودی‌های مستقل ظاهر شوند، که هر کدام از این ملودی‌ها حرکت و روند خاص خود را در قالب یک مجموعه دارند.

۲۳. Heteroglossia· Hetero از واژه یونانی به معنای «دگر» و Glot از معادل یونانی «زبان» یا «آوا» است. دگر آوایی در مقابل تک‌آوایی قرار می‌گیرد (آلن، ۱۳۹۲، ۵۰).

۲۴. Hyper real

۲۵. Julia Kristeva

۲۶. Intertextualite

۲۷. متن ساختاری متشکل از عناصر معنادار، وحدت عناصر و تجلی این وحدت است (مکاریک، ۱۳۹۳، ۲۷۲). در واقع متن ردپای درک‌پذیر و فرآیند انتقال پیام است.

۲۸. Structuralism

۲۹. در یک نگاه جامع‌تر از بینامتنیت می‌توان افزود روابط تأثیرگذار میان متن اول یا (پیش‌متن) یا متن دوم (بیش‌متن) یا بر تقلید از پیش‌متن است یا یک عملیات دگرگون‌ساز. هنگامی که استفاده از آثار به‌صورت تقلید Imitation یا همان‌گونه باشد متن نخست حفظ می‌شود و بیش‌متن بدون تغییر متن نخست به‌وجود می‌آید که نمونه‌های آثار پاستیش Pastiche، شارژ Charge و فورژری Forge شکل می‌گیرند. نیز هنگامی که ارجاعات با تراگونگی Transformation یا تغییر همراه شود متن نخست تغییر می‌کند و بیش‌متن با ایجاد تغییر در پیش‌متن بوجود می‌آید، غالب‌هایی چون پارودی، Parody تراوستیسمان Travestissement و ترانسپوزیسیون Transposition از این دست هستند (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۹۶).

۳۰. 'The Dialogic Imagination: Four Essays'

۳۱. Dialogic Criticism

۳۲. Palimpsests

۳۳. Pastiche

۳۴. Defamiliarization

۳۵. Viktor Borisovich Shklovsky

۳۶. De Man Paul (1919-83)، تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز ادبی آمریکا که وجه مسلط آثار متأخر او به‌عنوان یک شالوده‌شکن، درهم تنیدگی دو مقوله نظری میان ایدئولوژی زیبایی‌شناسانه و ایدئولوژی سیاسی به چشم می‌خورد (سرینیواسان، ۱۳۹۴، ۲۸۶-۲۸۷).

۳۷. Marcel Duchamp

۳۸. Elle a chaud au chl (LHOOG)

۳۹. ولفولک ۱۹۹۵ بیان می‌دارد ارزیابی تصمیمات از راه واریسی منطقی و منظم، مسائل، شواهد، راه حل‌ها را تفکر انتقادی می‌گویند (به نقل از: سیف، ۱۳۷۹، ۵۵۰).

۴۰. واژه «کرونوتوپ»، از نظر ادبی به معنای «زمان-مکان» است و در مقاله «اشکال زمان و زمان-مکان در رمان»، باختین آن را به عنوان «پیوستگی ذاتی روابط زمانی و فضایی که به‌گونه‌ای هنری در ادبیات بیان می‌شوند» تعریف می‌کند.

فهرست منابع

- آلن، گراهام (۱۳۹۲)، *بینامتنیت*، پیام یزدانجو، چاپ چهارم، نشر مرکز.
- استریناتی، دومینیک (۱۳۷۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمه ثریا پاک‌نظر، نشر گام نو، تهران.
- برنتس، هانس (۱۳۸۷)، *مبانی نظریه‌ی ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، نشر ماهی.
- برتس، یوهانس ویلم (۱۳۸۳)، *مبانی نظریه‌ی ادبی*، مترجم: ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، چاپ دوم، تهران.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی*، ترجمه داریوش کریمی، نشر مرکز، تهران.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، *فرهنگ پسامدرن*، نشر نی، تهران.
- سبزیان، سعید (۱۳۸۸)، «نقد و معرفی کتاب: نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست»، *نقد ادبی*، شماره ۷، ۱۷۲-۱۶۳.
- سرینواسان، شیواکومار (۱۳۹۴)، «پل دومان»، *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته*، ویراستار مایکل پین، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ پنجم، نشر مرکز، تهران.
- سیف، علی‌اکبر (۱۳۷۹)، *روانشناسی پرورشی (روانشناسی یادگیری و آموزش)*، آگاه، تهران.
- صدریان، محمدرضا (۱۳۸۹)، «تحلیل تعاریف نقیضه»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی در سال ۱۳۸۹*، شماره ۱۱۸، ۲۰۲-۱۷۱.
- فلاح‌قهرودی، غلامعلی؛ صابری‌تبریزی، زهرا (۱۳۸۹)، «نقیضه و پارودی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۴، ۳۲-۱۷.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸)، «نقیضه در گستره نظریه‌های ادبی معاصر»، *نقد ادبی*، شماره ۶، ۱۴۷-۱۲۷.
- لسینگ، الفرد؛ داتون، دنیس (۱۳۸۹) *مسائل هنر و زیبایی‌شناسی معاصر*، ترجمه نیما ملک محمدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- کوال، استینار (۱۳۸۸)، «مضامین پست مدرنیته»، *پست مدرنیته و پست مدرنیسم (تعاریف- نظریات و کاربردها)*، مترجم: نوذری، حسینعلی چاپ سوم، انتشارات نقش جهان.
- گرین، مایکل (۱۳۹۴)، «میخائیل باختین»، *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته*، ویراستار مایکل پین، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ پنجم، نشر مرکز، تهران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷)، باختین، «گفتگومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، ۴۱۴-۳۹۷.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، انتشارات سخن.
- نفیسی، سعید (۱۳۴۶)، *فرهنگ فرانسه به فارسی*، بروخیم، تهران.
- نوریس، کریستوفر (۱۳۹۴)، «آشنایی زدایی»، *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته*، ویراستار مایکل پین، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ پنجم، نشر مرکز، تهران.
- نعمت، خلیل؛ حکیم، جعفر (۱۳۹۰)، «بررسی بینامتنیت در نقیضه و پیام‌های بازرگانی»، *زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد واحد سنندج*، شماره ۸، ۱۲۸-۱۱۵.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۸۵)، *صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته (بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی)*، چاپ دوم، انتشارات نقش جهان.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۸۸)، *پست مدرنیته و پست مدرنیسم (تعاریف- نظریات و کاربردها)*، چاپ سوم، انتشارات نقش جهان.
- 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 (1977), "The death of the author", in *Image- music- text*, (Glasgow: Fontana/ Collins). (Originally published in French 1968).
- Bakhtine, Mikhail, (1984), *Esthétique de la création verbale (traduit du russe)*, Paris, Éditions Gallimard.
- Bakhtin, Mikhail. (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Trans. by Caryl Emerson. London: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, Mikhail. (1981), *Dialogic Imagination Trans. And eds. M. Holoquist*. Austin: Texas

University Press.

- Bertens, Hans, (1997) *International postmodernism: theory and literary practice*, Routledge.
- Desmond, Kathleen K. (2011), *Ideas about Art*, John Wiley & Son, Wiley-Blackwell Publisher.
- Derrida, Jacques (1996), *Form Différance*, in Kiernan Ryan (ed) *New Historicism and cultural Materialism: A Reader*, London: Arnold, New York: Oxford University Press.
- Kristeva, Julia,(1970) , *Semiotike*, Mouton Publisher, The Hague, The Netherland, Great Britain
- Laclau, Ernesto. & Mouffe, Chantal (2001), *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Racial Democratic Politics* (2nd ed), London: Verso.

