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 مبنا 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، واسازی‌های 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 واسازی متون و معنابخشیدن‌های متضاد به گفتمانی نظیر هم‌این و هم‌آن، گفتگومندی و پُلی 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 بیان‌می‌شود. 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. ایـــن مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری پژوهش هنر نگارنده اول به راهنمای دکتر عفت‌الســـادات افضل طوســـی و مشاوره دکتر حسینعلی نوذری 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 انتقادیِ 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 واسازی می‌کند و دامنه معناها را با ارجاعات زنجیره‌ای وسعت می‌بخشد)، کارکردهای مکملی را در بازتولید و خوانش اثر هنری ایجاد می‌کند. بنابراین چنین به‌نظر می‌رسد که اهداف نقیضه در تصویرپردازی و بازتولید اثر هنری در جامه‌عمل 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 ۱۹۸۴میلادی 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 فلّاح‌قهرودی و زهرا صابری‌تبریزی در نشریه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی در سال ۱۳۸۹، ضمن بررسی انواع اصطلاحات

مربوط به حوزه نقیضه و مشخص‌کردن 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 سنندج 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 گفتمان 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 نشان‌دادن وجوه مختلف فضای متناقض در بافت هنر پست‌مدرن بررسی شده‌است.

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 پدیدآمد. پست‌مدرنیته که مفهومی تاریخی-جامعه‌شناختی است، همچنین به دوران تاریخیِ بعد از مدرنیته اطلاق می‌شود[۷].

مفهوم پسامدرن Postmodern در ادبیات عبارت است از مضمون و محتوای شالوده‌شکنانه Deconstructive یا به تعبیر چارلز جنکز محتوا و مضمون نئومدرن. ژان‌فرانسوا لیوتار[۸] در کتاب *وضعیت پست‌مدرن* (۱۹۷۹) جایگاه و موقعیت این واژه را به‌گونه‌ای بسیار تهاجمی ماوراء آوانگاردیسم (Ultra -Avant- gardism) توصیف می‌کند، بدین‌ترتیب 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 درنتیجه 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 ارزش‌داشتن Authenticity است، پدید آمد (لسینگ؛ داتون،۱۳۸۹، ۳۴-۳۵). این اعتبار در پست‌مدرنیستم در فرهنگ، با قبول هزل‌گونه ظواهر، سطوح و سبک‌های تصنعی، 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. براین‌اساس 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،

ساده‌سازی، تصاحب [ازآن‌خودســازی[۹] Appropriation]، بازیافت [بازتولید[۱۰] Reproduction]، اســتفاده از سبک‌های قدیمی با زمینه مدرن و همچنین برداشــتن مانع بین خوب و هنر والا و ارتباط با فرهنگ عامه است (Desmond, 2011, 148) ؛ (Bertens, 1997, 236). بــر 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 پست‌مدرنیسم قرارمی‌دهند. بهترین نمونه، تصویر هیتلر است که جان هارتفیلد با شیوه فتومونتاژ (کلاژ عکس) تصویر وی را با شــکمی انباشــته از سکه در حال سخنرانی نشــان می‌دهد (تصویر۱). بیان غالب در این اثر، حمله‌ای روشنفکرانه در جهت قدرت‌گرفتن حزب سوسیالیست ملی آلمان است که کاملاً بازنمایی ایده انتقادی در مسائل اجتماعی و سیاسی را ارائه می‌دهد.

تصویر۱. جان هارتفیلد، ۱۹۳۲، آدولف ـابرمردیـ که طلا می‌بلعد و آشغال بیرون می‌دهد. **منبع:** http://fau3110.pbworks.com/w/page/7498636/photomontage

گرایش دادائیســم پیش‌زمینه‌ای بر دیدگاه نظریه‌پردازان پست‌مدرن بود که بر هویت، ماهیت و محتوای حاوی پارادوکس [۱۳] و تناقض‌آمیز اذعان دارند؛ در ادامه پست‌مدرنیسم نوعی رادیکالیسم، پویایی و انقلابیگــری را ضمن حفظ وجهی از محافظه‌کاری، ارتجاع همراه با ابتذال و بی‌برنامه‌گی می‌جوید. البته نباید آن را در حد ابتذال دانســت، بلکه درواقع تلاشــی است برای پاسخ‌گویی و حل معضلات مدرنیته و یا نکوهش 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 انســانی 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 اطلاق‌می‌گردد. به‌طور اخص گفتمان امروزه در دو معنای متفاوت اما مرتبط به‌کارمی‌رود. یکی به قطعه بزرگ زبانی اشاره دارد، و دیگری به سازمان‌بندی اجتماعی محتواها در کاربردی که وجه مشــخصه رویکردهایی اســت که از منظر اجتماعی به آن می‌نگرند (کوک، ۱۳۸۷، ۲۶۰). گفتمان فضایی اســت که در بســتر ســاخت معانی مؤثر اســت و باورها و ارزش‌های برخاسته از شیوه‌های تفکر درباره جهان را توصیف و تبیین می‌کند. از این باب، مطالعه گفتمان نه بر چگونگی درک زیبایی‌شــناختی معنا در متن که بر چگونگی انعکاس ســاخت اجتماعی در پدیده‌ها تمرکز دارد و شــناخت نهایی مفاهیم با بســتری که از آن نشأت گرفته‌اند همگراست. از این رو کســانی چون ماریانه یورگنســن[۱۴] ، لوئیز فیلیپس [۱۵] مؤلفان کتاب *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، گفتمان را به‌مثابه یک نظام معنایی می‌دانند و آن را در حیطه جامعه‌شناســی قرار می‌دهند. درواقع گفتمان همان «لوگوس» در یونان باســتان اســت که بُعد اجتماعی و ایدئولوژیک آن ارزش و نفوذ بســیاری یافته است. براین‌اساس ماهیت شفاهی و زبانی آن انکارناپذیر، و برخورداری‌اش از ویژگی بینابینی و اجتماعی بارز است. حتی می‌توان اظهار داشت که گفتمان نوعی نظام معنادار

در حیطه اظهارنظرها و گفتارهای هویت‌یافته اســت 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 دال‌ها متصور شد که از گسترش تمرکزگریزی و رد تک‌محوری حکایت دارد.

گفتمان درحوزه‌پســامدرن برای تولید آثار هنری از منظر رویکردهای گذشته متفاوت می‌نماید؛ درواقع پســامدرن نگرش انتقادی برخاســته از بطن مدرنیسم است که در دو دیدگاه نمود می‌یابد؛ دیــدگاه اول با تکیه بر نظریات لیوتار، پست‌مدرنیســم را مقابل مدرنیســم و نافی و طردکننده آن می‌داند؛ براین‌اساس که پسامدرنیسم اساســاً آمیزه‌ای التقاطی از انواع سنت‌های گذشته است. در دیدگاه دوم، جریان پست‌مدرنیسم ادامه مدرنیســم تلقی می‌شود، نظریات فردریک جیمسون [۱۶]در این‌راستاست؛ او پست‌مدرنیسم را استعلا و تکامل مدرنیسم می‌پندارد.

از ریشه‌های فلسفی تئوری گفتمان در این زمینه، ضدجوهرگرایی و قرائت واسازانه ژاک دریدا [۱۷] اهمیــت دارد. چون شــیوه‌ای از تحلیل انتقادی در جهت به چنــگ‌آوردن طبیعت، روابط قدرت و دینامیک‌ها [پویایی‌ها] در سیاســت محســوب می‌شــود (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 واســازی گذشــته و کولاژ و مونتاژ خصوصیت اصلی هنر عصر حاضر اســت. 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 می‌شــود. 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 دســتچین می‌شوند و در شــکلی هجوآمیز و طنزآلود در کنار هم قرارمی‌گیرند (کوال، ۱۳۸۸، ٦٨). درواقع ابرنگاره‌های نقیضه با صفت و نگرش آیرونی [۲۰] (نگرش آیرونیک بیانگر شــیوه‌ای اســت کــه در لحن آن نوعی دوگانگی وجود دارد) ایجاد می‌شــود، وجهی که در رویکردی‌های انتقادی و اصلاح‌گرانه نقش بســزایی 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 اشــتراکی، بینامتنی، آشنایی‌زدایانه و شالوده‌شکنانه است؛ رودررویی این همه، باب گفتگومندی را می‌گشــاید، دو یا چند جناحی که گفتمان را شکل می‌دهد. ریشــه‌های این رودررویی در بینامتنیت و تفکــرات باختین مطرح گردید. از مهم‌ترین نظریه‌های باختین همانا گفتگومندی یا دیالوژیســم[۲۱] و چندصدایی[۲۲] یا پُلی فونی[۲۳] اســت. میان گفتگومندی و چندصدایــی رابطه تنگاتنگ وجود دارد و چندصدایی به‌معنای 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 پیش‌می‌کشد.

پی‌گیرانه‌تریــن بحث‌هــای باختین در مورد مکالمه‌بنیاد بودن نظیــر چندآوایی (در لفظ به‌معنی آمیزش همزمان اجزا یا عناصر اســت)، دگرآوایی[۲٤]، گفتمان دوآوایه و ناهمرگه‌سازی است که در جهت تکمیل اصطلاح مکالمه‌گرایی می‌آیند (آلن،۱۳۹۲، ٤٠). براین‌اســاس تحولی که همراه با فضای گفتمانــی، دگرآوایی و چندصدایی در آثار هنری رخ نمود، اعلام مرگ مؤلف توســط رولان بارت

و نظریه‌هـــای بازتولید اثر هنری بود که هویت‌های تکثرگرایی را در آثار هنری پســـامدرن اصالت بخشید. این روند به‌طور بنیادین در بینامتنیت ظهور یافت که به ارجاعات از دیگر آثار تأکید می‌کند و اســـتفاده از نمادها و نشـــانه‌ها از حوزه‌ای دیگر برای تکوین معنا در اثر را مجاز می‌داند و این ویژگی‌هـــا، چندصدایـــی درون یا مرتبط با برون و با مخاطب یا بافت و زمینه اثر هنری را شـــامل می‌گـــردد که به امر فراواقعی [۲۵] در هنر اشـــاره دارد؛ درواقـــع فراواقعیت‌ها تجمیع تمام تضادهای آشتی‌ناپذیر و دو قطبی (دوگانه)ای است که موجب تثبیت و استقرار امر واقعی می‌شود.

درنهایـــت می‌توان‌گفت گفتمانی که هنر پســـت‌مدرن در آن قرارگرفته، نوعـــی باززایی، تولید و تکثیر التقاطی و دائم‌التزاید اســـت 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 کریســـتوا[۲۶] با ابداع اصطلاح بینامتنیت[۲۷] در ســـال ۱۹٦٦، پس از بررســـی آرا و افکار باختین (به‌ویـــژه منطق مکالمه) روند جدیدی در خوانش متن‌ها[۲۸] بـــه‌کار برد (مکاریک، ۱۳۹۳، ۷۲). وی در کتاب خود با عنوان *ســـمیوتیک* Semiotike، بیامتنیت را به‌مثابه «جابجاسازی» آورده است (Kriste-va, 1970, 10). ایـــن اصطلاح در اشـــاره به ساخته‌شـــدن یک متن از دیگر متن مطرح شـــد: یک اثر خودبســـنده و به‌تنهایی حاکم بر کل خویش نبوده، بلکه حاصل جـــذب و دگرگونی دیگر متن‌ها، یا معرفی نقل قول‌ها اســـت. بینامتنیت مبتنی بر مناسبات گوناگون و از نظر تاریخی تنوعی میان آثار به‌عنوان تولیدات متنی ناهمگون است (هیت،۱۳۹٤، ۱۷۰). مفهوم بینامتنیت یکی از مهم‌ترین مباحثی اســـت که در بین ســـاختارگرایان گسترش یافته است. منشـــأ این مفهوم در اندیشه فرمالیست‌ها و به ویژه میخاییل باختین یافت می‌شـــود که ســـرانجام با گذار از ســـاحت ســـاختارگرایی 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 گســـترده‌تر ایدئولوژیک، و این هر دو را در چارچوب فضای اجتماعی–اقتصادی‌شـــان، در نظر گرفت (گرین، ۱۳۹٤، ۱۲٦)؛ که در حقیقت همان گفتمان است. کریستوا در *متن دربند* یادآور می‌شود که مؤلفان متون خود را به یاری اذهان اصیـــل خویش نمی‌آفرینند؛ همچنین بیان‌می‌دارد یک متن «جایگشـــت متون و بینامتنیتی در فضای یک متن مفروض» اســـت که در آن «گفته‌های متعدد، برگرفته از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند». درادامه بیان‌می‌دارد، متون برســـاخته از آن چیزی هســـتند 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 مســـتمر آن در جامعه و تاریخ است (آلن، ۱۳۹۲، ۵۸ و ۵۹).

بعد از کریســـتوا، ژرار ژنت در دیدگاه ســـاختارگرایی[۲۹] بطور مفصل‌تر به آن دســـته از روابط گســـترده در متون پرداخت که اشـــکال متنوع استفاده از متون پیشـــین 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 دگردیسی 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، ۱۳٤٦، ۳٤۸). تعریف معمول نقیضه عبارت است از متنی که متن یا گونهٔ 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 جهت‌گیریِ 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، ۱۳٦).

نخستین بار میخائیل باختین در چاپ اول کتابش *در مورد داستایفسکی* روش‌های مختلف بازنمایی سخن را طبقه‌بندی می‌کند، این طبقه‌بندی به‌نحوی آشکار در چاپ دوم کتاب فوق مورد بازنگری قرار می‌گیرد. همچنین در کتاب *تصور گفتگویی*، البته با ساده‌سازی بسیار، می‌توان طبقه‌بندی فوق را این‌گونه بیان‌کرد: 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، ۱۹۸٤، ۱۹۳)؛ یعنی بیان افکاری در باب افکار، کلماتی در باب کلمات و متونی در باب متون است (باختین، ۱۹۸٤، 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، ٤۳۸).

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[۳٤] 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 هاچن نیز با نگاهی به پست‌مدرن، نقیضه را توضیح می‌دهد؛ مفهومی که هاچن از کارکردهای نقیضه شاخص می‌داند مفهوم کنایه است که او معنای قضاوت آن را مدنظر دارد. برای هاچن 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

تلقی می‌کند، تفسیر نقیضه را از سطح فرمالیستی و شکلی یا ساختاری فراتر می‌برد و قصد نویسنده یا قصد متن را لازم می‌داند. هاچن لازمه این تفسیرِ 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، ١٦٦).

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 درنتیجه، دربرگیرنده انتقاد از خودشان باشند (سبزیان، ۱۳۸۸، ١٦٤)). 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- ساختارشکنی و آشنایی‌زدایی

یکی از زیرساخت‌های اساسی در تفکر پست‌مدرن، جریان شالوده‌شکن Déconstruction است. دریدا یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان پساساختارگرا 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 درواقع در دورانداختن 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 عبارت‌است 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 پَست 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 *از اثر تا متن* بیان‌می‌دارد:

«کاری کــه متن انجام می‌دهد آن اســت که مدلول را به‌صورتی نامحــدود به‌تعویق اندازد، چراکه به‌تعویق اندازنده اســت؛ گســتره آن، گستره دال اســت و نباید تصور شود که دال اولین مرحله یا دالان ورودی معناست، بلکه دقیقاً برعکس، کارکردش به‌تعویق‌انداختن است... بی‌نهایت‌بودن دال نه به بی‌نام‌بودن 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.

به‌طورکلی دیکانستراکشن نوعی وارسی متن و استخراج تفسیرهای آشکار و پنهان از بطن متن اســت. 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 مشخص‌می‌کند 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. درهمین‌ارتباط دریدا بیان‌می‌دارد «مفهوم مدلول، هرگز در خود و برای خود، در یک حضور خودبســنده که تنها به خود ارجاع بدهد وجود ندارد. هر مفهوم اساســاً و قاعدتاً در یک زنجیره یا یــک نظام جای دارد و در آن نظام، به دیگری و به مفاهیم دیگــر ارجاع می‌دهد.» (Derrida [1982], 1996, 30). نیز تشریح‌می‌کند: دلالت تنها زمانی ممکن می‌شود که هر عنصر به اصطلاح «حاضر»، هر عنصر ظاهرشونده بر صحنه حضور، با چیزی غیر از خودش مرتبط شود، بدین‌طریق 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 می‌شــود و آنچه در حال نام می‌گیرد به‌وسیله همین رابطه با چیزی که وجود ندارد و غایب است، به‌وجود می‌آید. دریدا این مفهوم را در اصطلاح خودساخته‌اش Difference بیان می‌دارد: این اصطلاح، تفاوت و فرآیند به‌تعویق‌افتادن معنا را در کنار هم می‌نشاند (برنتس، ۱۳۸۷، ١٤٦). به نظر می‌رســد این به‌تعویق افتادن هنگامی که امور آشنا در معادلات مفهومی جدید قرار گیرند و معانی نویــی را ارائه دهند، زنجیره‌ای از مدلول‌ها را فراهم می‌آورد که در تعریف آشــنایی‌زدایی[۳۵] مطرح می‌شود.

آشنایی‌زدایی مفهومی است که نخستین‌بار 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 نشــان‌دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته اســت. طبق این مفهوم، هدف هنر، انتقال حس چیزهاســت آنگونه که ادراک می‌شــوند، نه به گونه‌ای که دانسته‌می‌شوند؛ از این رو هنر با افزودن بر دشــواری و زمان فرایند ادراک، از آن‌ها آشــنایی‌زدایی 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 شالوده‌شــکن آمریکایی، کل این شــیوه از تفکر را نوعی فریب محاکاتی عوامانه یا یک ایدئولوژی سراسر زیبایی‌شناسانه به‌شمار می‌آورد (نوریس، ۱۳۹٤، ۳۳).

تفکر ساخت‌شکنی و آشــنایی‌زدایی در پارودی نمودی درخورتوجه دارند؛ چنانچه پارودی با ایجاد تقابل‌ها، تخریب و واسازی متون و آثار گذشته و مطرح شدن در فضایی جدید، هم کارکردی شالوده‌شــکن و هم کارکردی آشنایی‌زدایانه و آفرینشگر را فراهم می‌آورد. به عبارتی دیگر نظریه آشنایی‌زدایی به ساخت‌شــکنی 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 شـــکاندن است و ساخت‌شـــکنی نیز نظریه‌ای انتقادی است که ادعای برهم زدن و تخریب «ســـاختارها» را دارد (قاســـمی‌پور،۱۳۸۸، ۱٤۱)؛ پـــس می‌توان توجیهی بـــر مرکزیت‌زدایی، ایجاد چندصدایی و تقابل‌های ظاهری و مفهومی، در تفکر ساخت‌شـــکن و آشـــنایی‌زدا داشت و به‌نوعی ارتباط مفهومی با نقیضه قائل شد.

۵- تصویرپردازی نقیضه

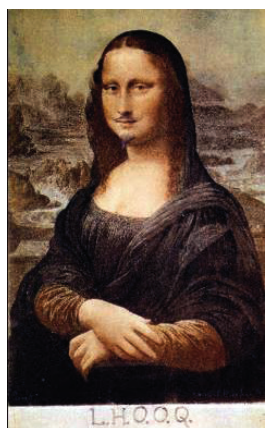
پارودی حوزه‌ای تقلیدی اســـت که به منظور خلق اثری جدید به‌وســـیله اثر هنرمندی دیگر و بدون قصد هزل ارائه گردد. پارودی نوعی تقلید اســـت، ولی این تقلید با مشـــی هنرمندانه و خلاقانه و به نوعی آیرونیک صورت می‌پذیرد. در هنر پارودی با تغییر در تقلید، با افزودن و کاستن، با جابه‌جا کردن و ترکیب‌کردن عناصر دیگر به‌دست می‌آید. بنابراین برخی پارودی را طفیلی فردیت، نوآوری، اصالت و خلاقیت دانســـته‌اند که شـــباهت در شـــکل و پیکره‌بندی متون می‌تواند موجب خلق آثار فوق‌العاده بدیعی شود (مکاریک، ۱۳۹۳، ٤۳۸). از سویی دیگر لیندا هاچن پارودی را با عبارت «تکرار تـــوأم با تفاوت» تعبیر می‌کند (Hutcheon ،1985 ،110). هاچن در کتاب *نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شـــکل‌های هنری قرن بیســـت* 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 (ســـبزیان، ۱۳۸۸، ۱۷۰). از نظر هاچن، پارودی بر شباهت‌های آشکار میان متونی دلالت دارد که ضمناً حاوی تفاوت‌هایی مبتنی بر فاصله ذهنی و هنری میان نســـخه اصل و بدل‌اند. او تأکید می‌کند که وارونه‌سازی غیرتصنعی، ویژگی مشـــخص همه انواع نقیضه‌هاست و به‌شـــدت با حضور عنصر استهزا مخالفت می‌کند. باید گفت که از نظر ناقدان امروز، نقیضه چیزی بیش از بازگویی صرف متون دیگر اســـت؛ 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، ٤٤۰).

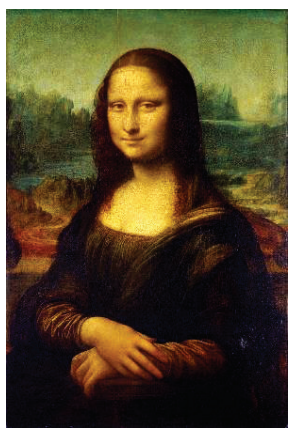
رمزگذاری و رمزگشایی در نقیضه بدین‌صورت است که هم رمزهای به‌کار رفته برای مخاطبان باید آشـــنا باشد و هم اثر نقیضه شده واجد تفاوت باشد که نشان از دوسویه بودن آثار نقیضه‌ای دارد. درحقیقت آشناهایی که از آن‌ها آشنایی‌زدایی شده است. این وجه از آفرینش هنری از راه تلفیق میراث هنری گذشـــته رویکرد انتقادی خود را در موضوعاتش مطرح می‌کند، چراکه تصویرپردازی نقیضـــه‌ای هـــم به خود اشـــاره دارد و هم به آن چیزی که خود را بـــه آن معطوف کرده که مفهوم چندصدایـــی و منطق‌گفت‌وگویی باختین را یادآوری می‌کند. نقیضه هم متعهد به آشـــکار ســـاختن دنیای خود و هم به‌نحوی جدایی‌ناپذیر به زبان اثر نقیضه شـــده وابســـته اســـت (Bakhtine, 1981, 364). نقیضه‌های تصویری، به مقابله، نقض، شکستن و وجود آوای مخالف منحصر نمی‌شود، بلکه شـــکل اصلی پیش‌متن نیز باید شکســـته 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 به‌صورت نقادانه است به‌طوری‌که 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؛ همانگونه‌که فرمالیست‌های روس، نقیضه را در حکم گونه‌ای ادبی دانسته‌اند که دگرگونی و تطور انواع ادبی و آشنایی‌زداییِ متون ادبی را به بهترین وجه به‌گونه‌ای 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 صداهای مخالف در یک مجموعه است. ازاین‌منظر «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.





تصویر۲. مونالیزا با سبیل، 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. درواقع 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 سبیل 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 شـد[۳۹]. این بازی با کلمات مستهجن، مشابه رفتار هجوآمیز هنرمند در تغییر چهره عفیف *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 نوشـتار صورت می‌پذیرفت (سمیع‌آذر،۱۳۹۲، ۳۳). این حرکت تند و انتقادی، اعتراض هنرمند به هنر و فلسفه هنرهای زیبا در آن عصر بود (تصویر۲).

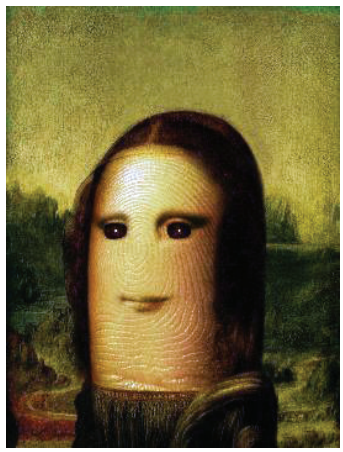
هنرمندانه‌بودن پارودی بر اسـاس تعادل بین اثر اصلی و شکل تحریف شده آن به‌دست‌می‌آید، به‌صورتی‌که تقلید اغراق‌آمیز از سـبک با تغییرات هدفمنـدی صورت‌می‌گیرد که بیانگر عدم‌تعین، چندبیانی و چندارزشی‌بودن است. از این باب که چندگانگی در اثر حاصل آید، فرهنگ‌های بسیاری وارد مناسـبات متقابل گفتگویی، نقیضه و منازعه می‌شـوند؛ ولی ایـن چندگانگی کانونی دارد که، برخلاف آنچه تاکنون گمان می‌رفت، جایگاه خواننده است نه نویسنده... چراکه تولد خواننده باید به بهای مرگ نویسـنده رخ دهد (Barthes, 1977, 148). به‌عبارتی برداشت‌های متناقض از آثار گذشته درواقع 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 فراهم‌می‌آورد. خاصیت بیناهنری و نیز خودانتقادی نقیضه، این شیوه را در روابط بینامتنی با وام‌گیری صرف در بیان ژرار ژنت در حیطه بینامتنیت متفاوت می‌کند، به‌صورتی که ساختار دو یا چندلایه‌ای معنا را گسترش می‌دهد. نیت‌مندی و رمزگذاری لایه‌ها، بسته به ارجاعات متفاوت خواهد بود و بهترین خوانش در بررسی بافتدار 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 اسـت که ساختاری هرمنوتیکی و تأثیرگذار را به‌نمایش می‌گذارد و نقش نقادانه آن را شکل می‌دهد. براین‌اساس نقیضه شکلی جدی از نقد در هنر است به‌صورتی که حتی استهزاء ابزار انتقاد در نقیضه است. باختین در نظریات خود چندصدایی را از خصوصیات آن و آمیزه‌ای آگاهانه از گفتگومندی مطرح می‌کند. باختین بر اساس دو عامل مکان و زمان در عرصه بازنمایی، واژه کرونوتوپ را به‌کار می‌برد. آثاری که واجد ویژگی گفتگومندی‌اند، کرونوتوپ[۴۱] زندگی جامعه خود را بیان می‌کنند (نامورمطلق، ۱۳۸۷، ٤٠٩). همانگونه که حرکت تند دوشان، فلسفه هنرهای زیبای 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 دسـت زدند کـه در همه آن‌ها می‌توان تغییرات و نمودهـای اتفاق‌ها و جریان‌های سیاسـی و اجتماعی را ملاحظه کرد. برای مثال هنرمند ایتالیایـی دیتو فون‌تیز Dito Von Tease در پـروژه دیتولـوژی Ditology که در مواجهه با دنیای دیجیتال (عنـوان دیتو Dito در زبان ایتالیایی برای «انگشـت» شناخته شده اسـت که طراح برای اسم مسـتعار و آثار خود درنظر گرفته است) طراحی شـده اسـت، اذعان می‌دارد که اثر انگشت برای محافظت از منحصربه‌فرد بودن ما ماسکی ایجاد می‌کند. این آثار و از جمله اثر *دیتو مونالیزا* بر اسـاس عبارت ایتالیایی «nascondermi dietro un ditto» به معنای «پنهان شدن در پشت انگشت»، شکل گرفته است.

وی در سـال ۲۰۰۹ بـا به‌تصویر کشـیدن آثار و پرتـره افراد، پروژه مزبـور را آغاز کرد و آثارش را بر مبنای مخفی بودن هویت‌ها در عالم دیجیتال آفرید. تصویر انگشتی از تابلوی *مونالیزا* یکی از آثار از آن‌خودسـازی وی اسـت؛ این اثر پیچیدگی دنیای پسـت‌مدرن و شخصیت افراد را نشـان‌می‌دهد. هنرمند اثر می‌گوید: «در دنیای دیجیتال امروزی، انگشـت ما وسـیله‌ای برای لمس

مانیتور، موس، کیبورد و غیره اســت، وســیله‌ای که ما را به دنیای اطــراف متصل می‌کند. همه ما هنگامی که از وسایل ارتباطی و اینترنت استفاده‌می‌کنیم، پشت انگشتان‌مان پنهان می‌شویم. درواقع انگشت ما چون ماسکی است که در مقابل چهره خود می‌گیریم، حتی در دنیای واقعی» (تصویر۳).

بازتولید اثری که تحت عنوان «مونا گوریل» ارائه گشت، بارها روی پوسترها، کتاب‌ها، مجلات و تی‌شــرت‌ها چاپ شد و به یکی از طنزهای برتر آمریکایی بدل شد (تصویر٤). این اثر با پرداخت کمیک، تقابل دوگانه انسان/حیوان را با طنز به تصویر می‌کشد. این پوستر یکی از آثار ماندگار طنز آمریکایی است که *وال استریت ژورنال* آن را «نشانه مشهور مجله آمریکایی دهه ۱۹۷۰» نامید.



تصویر ۳ (راست) . دیتو فون‌تیز، مونالیزای انگشتی، May 2013
منبع: http://ditology.blogspot.co.uk/2013/05/dito-mona-lisa.html

تصویر۴. پوستر لیتوگرافی، عنوان»مونا گوریل» توسط ریک میویریتز Rick Meyerowitz، مجله نشنال هجو National Lampoon Magazine ، مارس ۱۹۷۱. **منبع**:http://www.rickmeyerowitz.com/national-lampoon

از دیگر آثار تولید شــده بر اساس تابلوی *مونالیزا* آثاری در خور ذکرند که رویکردی سیاسی به جریان‌های معاصر جهان دارند. در یکی از این زمره آثار (تصویر۵)، احساســات مردم درباره مســائل و موقعیت‌های زندگی به‌نمایش درآمده اســت. نقیضه و پارادوکسی که از محتوای بیانی این اثر اســتنباط می‌شود بدین صورت اســت که از عفیف بودن *مونالیزا* بهره می‌برد، گفتگویی در اثــر که بازیگر جدیــد و قدیم را در تقابل هم قرارمی‌دهد. در تصویــری که آنگلا مرکل جای چهره *مونالیزا* قرار گرفته، بازتولیدی از اولین زن قدرتمند در دنیای سیاست است. چراکه در تصمیماتی که وی برای پناهندگان ســوری در جنگ با داعش و عدم‌ثبات امنیت در کشــور 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 شــده است. به نظر می‌رسد این اثر با ایجاد فضای چندصدایی درنتیجه نقیضه و ایجاد بازی زبانی، تقابل موضع ایتالیا در عدم پذیرش مهاجران سوری بابت نگرانی‌های امنیتی – اجتماعی و موضع آلمان در قبال این مســأله 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 اســت؛ در این اثر بازی زبانی دامنه ارجاعات در بازتولید را گســترده می‌سازد و از همان روشی مدد می‌جوید که مارسل دوشان برای نقیضه خود ارائه داد.

تصویر۵. هنرمند ناشناس، مرکل در هیبت مونالیزا «مونا لیزا (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 برگرفته‌از بنیادگرایی یا فوندامنتالیسمی است که به‌طور جوهری به معنای محور قراردادن 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 شده‌است. این بازتولید، *مونالیزا* را در شمایل زنی با پوششی محلی نشان می‌دهد، پوششی که مشخصه زنان مناطق اسلامی همچون عربستان است؛ جراحتی 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 (تصویر٦). پوشش یا حجاب افراطی و سلامتی/جراحت، دوگانه‌های ساخت‌شکن نمودیافته در این اثرند. معصومیت و لبخند *مونالیزا* با آشنازدایی برگرفته از مباحث مذهبی-سیاسی جای خود را به نقیضه‌ای تلخ از جراحت در رویدادهای معاصر داده است.

تصویر۶. 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 طرحِ زنی با گردن مجروح در قالب قلم‌گیری مینیاتورهای دوره صفویه که با الهام از نگاره‌های

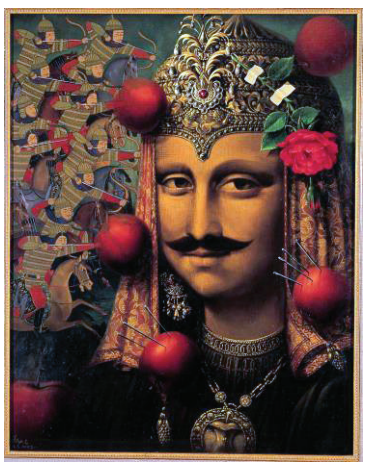
رضا عباســی ملبس شده است آن را در ترکیب‌بندی فیگوراتیو *مونالیزا* که در حالت دست‌ها ویژه اســت، اثر نقیضه‌پردازی خود را به تصویر می‌کشــد. تصویر نقیضه در قاب چارچوب‌های تذهیب شــده ســنتی نگارگری و کتاب‌آرایی ایرانی که با همراهی کلمات و اشــعار مزین شده است جای می‌گیرد. جایگاهی مزین برای زن ایرانی با جراحتی در گردن، احساسات متناقض و پارادوکسیکال را در بیانی نقیضه‌ای ارائه می‌دهد؛ دوگانگی داشتن لبخند (که به پیش‌متن خود یعنی *مونالیزا* اشاره دارد) و تحمل درد در گردن نگاره، وجه کنایی را با کارکرد وارونه‌سازی ارائه می‌هد. فرح اصولی در تصویر کردن این دو احساس متناقض بیان می‌کند که این شکل از تصویرپردازیِ پارادوکسیکال ریشــه در این شعر شاملو دارد که: «هرگز کسی این‌گونه فجیع به کشتن خود برنخاست که من به زندگی نشســتم». تناقض در کشــتن و زندگی‌کردن، و برخاستن و نشســتن در پیش‌متن، فضایی التقاطــی ارائــه می‌دهد (تناقض‌گویی را هــم در خود اثر و هم با بیش‌متن خــود مطرح می‌کند) که رویکردی جانبدارانه به تحمل مســائل، مشــکلات و خشــونت علیه زنان در هویت زن ایرانی دارد (تصویر۷). این تصویر نقیضه‌ای ارجاعاتی مابین رشته‌ای دارد چنانکه بیش‌متنیتی از ادبیات و هنر نقاشــی در بازتولید آن نقش داشته است. همچنین می‌توان اظهار داشت که تقابل نوشته و تصویر و مفاهیمی که از این رهگذر دامنه تعین‌ناپذیری 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.

تصویر۷. 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 *مونالیزا* را دســتمایه آثار بازتولیدی خود قرار داده‌اســت 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 *مونالیزا* را در زمان و مکان نگاره‌های ایرانی قرار می‌دهد. در تصویر ۸ و ۹ جنسیت *مونالیزا* مخدوش شده‌است؛ درواقع نظام ساخت‌شکنی به مختل کردن مفهوم تقابل‌های دوتایی زن/مرد اشاره دارد و نوعی جابه‌جایی مفاهیــم را در زنجیره معانی مؤنث و مذکر بودن ایجاد می‌کند. از آنجایی که در ساخت‌شــکنی، به تعویق انداختن معنای نهایی مورد نظر است لذا با ایجاد این دوگانه، معنا در زنجیره‌ای از مدلول‌های مونث/مذکر قرار می‌گیرد.

در تصویر ۸ چندگانگی و نقیضه‌پردازی بدین صورت شاخص است: زیرساخت تصویر تابلوی *مونالیزا* با ارائه ســمبل‌های مذهبی همچون کلاه‌خود که از نمادهای مردانه ایرانی در نقاشــی‌های

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 سبیل 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 (تصویر۹). 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.



تصویر۸ (راست). علی‌اکبر صادقی، انتخاب شده از مجموعه میخ، ۲۰۰۵
منبع: http://www.aliakbarsadeghi.com/nail.html
تصویر۹. 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 قرارمی‌دهد؛ چنانچه در تشریح نقیضه‌ای *مونالیزا* بیان شد، بازتولید این اثر درواقع 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 پسامدرن 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 شده‌است. ریشه چنین نگرشی در هنر، به دادائیسم بازمی‌گردد که سبکی انتقالی بین دو دوره است. این روند پُلی‌فونی 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 قرارمی‌دهد. 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، به واسازی روابط پنهان در ساختار معناپردازی جدید نائل آیند. متون جدید که از برخورد آثار پیشین و تلفیقِ گزینشی 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 به چالش‌کشیدن 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 هم‌آنِ 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 به تلویح 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 به صورت تصویری، با تقابل‌هایی که قدرت پنهان مناسبات در معناپردازی را به همراه 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 فراهم‌آورد 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 پاردوکسیکالی 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 آیرونی، آفرینشی آشنایی‌زدا را فراهم می‌آورد و با رویکرد انتقادی، به التقاط و نامحدودکردن معنای همراه با تقابل می‌انجامد. این خصوصیت همپوشانی نقیضه به مرزهای آشنازدایی و خوانش ساختارشکن را به نمایش می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

۲. Deconstruction، ساختارزدایی، این واژه که دریدا آن را در درباره گراماتولوژی-De la Grava ,1967) (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 نااستوار 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 παρῳδία به معنی "درکنار، ضد علیه" گرفته شده است. درواقع تقلیدی است که در برابر اصل تنظیم شده است.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Parody#cite_note-5)

٤. Gérard Genette ، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی است.

٥. Linda Hutcheon

٦. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Linda Hutcheon. University of Illinois Press. Dd. 2nd (September 27, 2000).

٧. 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 لاتینن 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.

١٤. Marianne Jorgensen

١٥. Louise Phillips

١٦. Fredric Jameson، منتقد و نظریه‌پرداز آمریکایی، ادبیات تطبیقی در دانشگاه دیوک، آثار برجسته جیمسون پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌گذاری و ناخودآگاه سیاسی است.

١٧. 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. درواقع 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 تراگونگی ارائه می‌گردد؛ از این جهت در مقابل بازنمایی هنری به شیوه معمول قرار می‌گیرد.
۱۹. Utopia نخستین بار توسط تامس مور در سال ١٥١٦ 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 واژهٔ 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، ۱۳۹٤، 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. درواقع 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. Hetero ،Heteroglossia 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).

۲٤. Hyper real

۲۵. Julia Kristeva

۲٦. Intertextualite

۲۷. متن ساختاری متشکل از عناصر معنادار، وحدت عناصر و تجلی این وحدت است (مکاریک، ۱۳۹۳، ۲۷۲). درواقع متن ردّپای 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 همانگونگی 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 تراگونگیTransformation یا تغییر همراه شود متن نخست تغییر می‌کند و بیش‌متن با ایجاد تغییر در پیش‌متن بوجود می‌آید، غالب‌هایی چون پارودی، Parodyتراوستیسمان Travestissement و ترانسپوزیسون Transposition از این دست هستند (نامورمطلق، ۱۳۸٦، ۹٦).

۳۰. 'The Dialogic Imagination: Four Essays'

۳۱. Dialogic Criticism

۳۲. Palimpsests

۳۳. Pastiche

۳٤. Defamiliarization

۳۵. Viktor Borisovich Shklovsky

۳٦. 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، ۱۳۹٤، ۲۸٦-۲۸٦).

۳۷. Marcel Duchamp

۳۸. Elle a chaud au chl (LHOOG)

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

٤۰. واژه «کرونوتوپ»، از نظر ادبی به معنای «زمان-مکان» است و در مقاله «اشکالِ زمان و زمان-مکان در رمان»، باختین آن را به عنوان «پیوستگی ذاتی روابطِ 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.
- برتنس، یوهانس‌ویلهم (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.
- سرینیواسان، شیواکومار (۱۳۹٤)، *«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.
- فلّاح‌قهرودی، غلامعلی؛ صابری‌تبریزی، زهرا (۱۳۸۹)، «نقیضه و پارودی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شماره ٤، ۳۲-۱۷.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸)، «نقیضه در گستره نظریه‌های ادبی معاصر»، *نقد ادبی*، شماره ٦، ۱٤۷-۱۲۷.
- لسینگ، الفرد؛ داتون، دنیس (۱۳۸۹) *مسائل هنر و زیبایی‌شناسی معاصر ٤*، ترجمه نیما ملک محمدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- کوال، استینار (۱۳۸۸)، *«مضامین پست مدرنیته»، پست مدرنیته و پست مدرنیسم (تعاریف- نظریات و کاربست‌ها)*، مترجم: نوذری، حسینعلی چاپ سوم، انتشارات نقش جهان.
- گرین، مایکل (۱۳۹٤)، «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*، ٤۱٤-۳۹۷.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتیت: نظریه‌ها و کاربردها*، انتشارات سخن.
- نفیسی، سعید (۱۳٤٦)، *فرهنگ فرانسه به فارسی*، بروخیم، تهران.
- نوریس، کریستوفر (۱۳۹٤)، «آشنایی‌زدایی»، *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 کاربست‌ها)*، 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*, (Gasgow: Fontana/ Collins). (Originally published in Ferench 1968).
- Bakhtine, Mikhaïl, (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 Différace*, 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 Hugue, The Netherland, Great Britain
- Laclau, Ernesto. & Mouffe, Cchntal (2001), *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Racial Democratic Politics* (2nd ed), London: Verso.