تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۲/۱۹

اعظم حکیم [۱]، بهمن نامور مطلق [۲]

خوانش بیش متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس گونه شناسی ژرار ژنت

چکیده

در طول تاریخ نقاشی، آثار بیشماری وجود دارد که با رویکردهای مختلفی بازتولید شده اند از جمله نقاشی ژکوند اثر لئوناردو داوینچی. یکی از برگرفتگی های کم تر شناخته شده از این اثر، نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت است. انواع برگرفتگی یکی از موضوعات مورد مطالعه در رویکرد ترامتنی ژرار ژنت (اندیشمند فرانسوی) با عنوان بیش متنیت می باشد. نقاشی مگریت به عنوان بیش متن، به رابطه ای پیچیده، چند لایه و رمز آلود میان اثر، عنوان و همینطور پیش متنش یعنی ژکوند داوینچی شکل می دهد. پژوهش حاضر قصد دارد با روش تحلیلی و با استناد به گونه شناسی بیش متنی ژنت و با بهره گیری از دیگر آثار مگریت و ویژگی های بافتی خلق اثر یعنی سبک سوررئالیسم به خوانش تابلوی ژکوند مگریت بپردازد. به نظر می رسد نسخه ژکوند مگریت به وسیله پیوستگی ها و مناسبات متنی ویژه با پیش متن خود، می تواند گونه ای متفاوت از جناس های تصویری پارودیک نقاش محسوب شود. و با توجه به بافتار فراواقعی اثر، عنوانش به ناسازگاری معنایی و در نتیجه خلق امر شگفت منجر می شود. این امر شگفت از طریق پیچیده سازی رابطه میان زبان و تصویر و به پرسش کشیدن آنچه طبیعی به نظر می رسد ایجاد می شود.

کلیدواژه‌ها: نقاشی ژکوند، رنه مگریت، لئوناردو داوینچی، ژرار ژنت، بیش متنیت

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه الزهرا، تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: a.hakim@alzahra.ac.ir

۲. دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران
E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr

مقدمه

نقاشـــی ژکوند یا مونالیزا (که به لبخند ژکوند نیز شناخته شده است) تابلوی بسیار معروفی است. هنرمندان بیشماری در سبک ها و مکتب های مختلف و با رویکردها و علت های گوناگون از این اثر بهره گرفته اند. یکی از شناخته شده ترین برگرفتگی ها[۱]، مونالیزا با سبیل اثر مارسل دوشان است. ویژگی این برگرفتگی ها شـــباهت هایی قابل توجه میان اثر اول و دوم می باشـــد. اثری که از میان تمام برگرفتگی ها مد نظر پژوهش است، لبخند ژکوند اثر رنه مگریت می باشد. در این نقاشی ویژگی ذکر شده یعنی شباهت، حداقل در نگاه اول به چشم نمی خورد. بر این اساس ما در این پژوهش با اســـتفاده از گونه شناســـی بیش متنی ژنت و دیگر آثار رنه مگریت و ویژگی های سبکی آن به رمز گشایی این اثر خواهیم پرداخت.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر تابلوی لبخند ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس نظریه ترامتنیت[۲] ژرار ژنت[۳]و زیر- رویکرد بیش متنی[۴] آن و زمینه سبکی نقاشی تحلیل و تفسیر شده است. ترامتنیت اصطلاحی است که ژنت برای ارتباط یک متن با متون دیگر برگزید. او ترامتنیت را به پنج دسته بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سر متنیت و بیش متنیت تقسیم کرد. مقاله حاضر بر اساس چارچوب نظری بیش متنیت به خوانش نقاشی ژکوند مگریت خواهد پرداخت.

گردآوری اطلاعات از طریق منابع کتابخانه ای و مشاهده مستقیم انجام گرفته است.

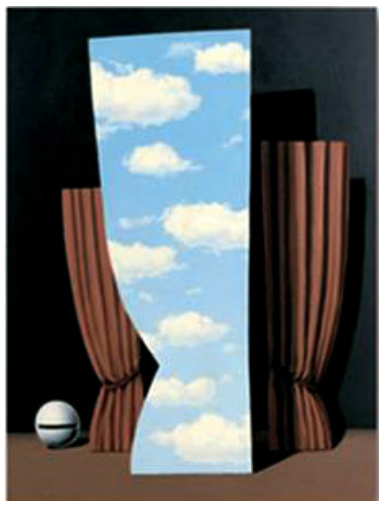
پیشینه تحقیق

در زمینه مطالعات ترامتنی و به خصوص بیش متنی می توان به کتاب "الواح بازنوشـــتنی" اشـــاره کرد که در ســـال ۱۹۸۲ توسط ژنت نوشته شـــده است. او در این کتاب به گونه شناسی بیش متنی مـــی پردازد. بهمن نامور مطلق در مقالـــه هایی چون "ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها"(۱۳۸۶) و"گونه شناســـی بیش متنی" (۱۳۹۱)، این حوزه را مطالعه کرده اســـت. در بیشتر کتاب های اصلی تاریخ هنر از جمله گمبریچ، هلن گاردنر و ... بخشی درباره زیبایی شناسی آثار مگریت وجود دارد اما کتابی که از منظری فلســـفی آثار و اندیشـــه های او را بازخوانی می کند، کتاب "این یک چپق نیســـت" نوشته میشل فوکو است. او در این کتاب با محور قرار دادن اثری با همین عنوان از مگریـــت و تعداد دیگری از آثارش، آن ها را تحلیل می کند و از این طریق به تبیین اندیشـــه های خود دســـت می زند. اما لازم به ذکر است که نویسندگان با منبعی که به تحلیل تابلوی لبخند ژکوند مگریت بر اســـاس عنوانش بپردازد مواجه نشـــدند. به این ترتیب پژوهش حاضر قصد دارد با بهره گیـــری از نظریه بیش متنی ژنت به خوانش و رمز گشـــایی این اثـــر در ارتباط با عنوان و همینطور پیش متنش بپردازد.

۱- رنه مگریت و لبخند ژکوند

پارادوکـــس و تناقض در سرتاســـر زندگی رنه مگریت (نقاش بلژیکی، ۱۸۹۸-۱۹۶۷) به چشـــم می خورد. از زندگی اجتماعی و شخصی او گرفته تا عناصر نقاشی هایش، عناوین و ارتباط این دو با یکدیگر. عنوان اثر مورد گفت و گو، لبخند ژکوند (تصویر ۱) نیز در چنین وضعیت پارادوکسیکالی قرار دارد. عنوان، تداعی کننده دو دیگر یعنی لبخند ژکوند رنسانســـی (تصویر ۲) و خالق آن یعنی

لئوناردو داوینچی (ایتالیا، ۱۴۵۲-۱۵۱۹) و چه بســـا موارد دیگری از جمله سال خلق آن اثر نیز می باشـــد. کمتر کســـی در حوزه گســـترده هنر وجود دارد که با این عنوان، اثر و نقاشش آشنا نباشد (حتی اگر کسی با اثر داوینچی آشنایی نداشته باشد، باز هم برای یافتن ارتباط میان نقاشی مگریت و عنوان آن دچار ســـردرگمی می شـــود). مگریت در این زمینه چنین می نویســـد: "عنوان های من طوری انتخاب می شـــود که از قرار گرفتن تابلوها در یک ناحیه آشـــنا (خودمانی) جلوگیری کند، تا اندیشه های عادی بتواند خود را از به زحمت افتادن دور نگه دارد" (نوئل، ۱۳۶۲، ۲۶). بخش بزرگی از آثار مگریت از نقاشی هایی شکل گرفته اند با عناوینی که شرح دهنده یا تکمیل کننده آثار نیستند بلکه به ناهمگن ســـازی و رازآلود کردن هرچه بیشتر اثر می انجامد و ارتباط تاریخی عنوان و اثر که همواره رابطه ای همان گویانه بوده است را به چالشی زیبا شناسانه می کشد. او با این رویکرد به رابطه ی متفاوتی از عنوان، فرم و معنای نقاشی دست می یابد. بازی لذت جویانه ای را آغاز می کند که در ذهن مخاطب به گونه ای دیگر ادامه می یابد. "مگریت اصرار دارد تا به خطا فکر نکنیم که این اسامی اشاره ای به محتوای آثار دارند. در حقیقت اسامی شامل راز دیگری هستند که الزاماً به موازات رازی نیســـت که در تابلو دیده می شـــود. فیلیپ رابرتز جونز در این رابطه می نویسد: "نام اثر، اثر را احاطه نمی کند، بلکه با آفرینش کشـــش های جدید انعکاس صدای آن را چندین برابر می کند" (توبوش، ۱۹۹۸، ۶۴). البته در مورد اثر ژکوند به خاطر اســـتفاده از نامی تداعی گر با مرجعی مشـــخص، وضعیت دوچندان و به شـــکل مضاعفی پیچیده می شود. برای مخاطب، عناصر تشکیل دهنده لبخند ژکوند مگریت روشـــن اســـت، ولی منطق شـــبکه ارتباطی این اثر در درون و بیرون از خود، نزد مخاطب پنهان می ماند. این امر نتیجه بخشـــی از بســـتر شـــکل گیری نقاشی یعنی سبک سوررئالیسم می باشد. از طرف دیگر با توجه به بقیه آثار مگریت که با همین روش، نقاشی و نام گذاری شـــده اند، یعنی عدم ارتباط ظاهری عنوان و محتوای اثر، در لبخند ژکوند نیز نمی توانیم به دنبال ارتباط منطقی باشیم چراکه هدف خود نقاش نیز چنین نیست. اما چرایی و چگونگی معنا زایی این اثر و لایه های آن می تواند مورد بحث قرار گیرد.

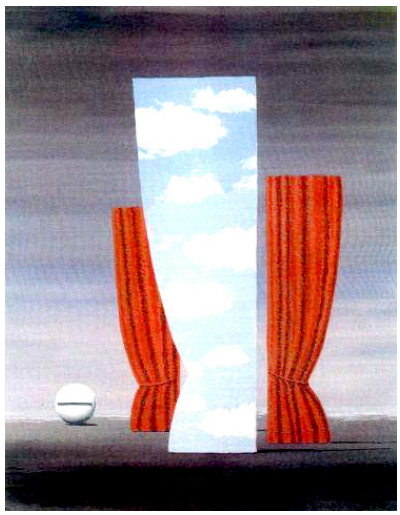


تصویر۱. ژکوند، رنه مگریت، ۱۹۶۲. **مأخذ:** http://www.lesartistescontemporains.com

تصویر۲. ژکوند، لئوناردو داوینچی، ۱۵۰۳-۶. **مأخذ:** https://fa.wikipedia.org

لازم به ذکر اســت علاوه بر این نســخه که بنا به تاریخش متن اول محسوب می شود، نسخه دیگــری (تصویر ۳) در همین قالب یعنی نقاشــی (۱۹۶۴) و دیگری (تصویر ۴) با تغییراتی در قالب مجســمه (۱۹۶۷) در مجموعــه آثار مگریت موجود اســت. تکرار یک عنوان بــرای آثار مختلف و ارتباطــات تصویری میان آن ها، به نظام و منطقی برای انتخاب عنوان اشــاره دارد و حاکی از آن است که این انتخاب تنها یک بازی توتولوژیک (همان گویی تکراری صِرف گزاره ها) نیست.

تصویر۳. لبخند ژکوند، رنه مگریت، ۱۹۶۴
مأخذ: Taschen, 1994, 201



تصویر۴. لبخند ژکوند، رنه مگریت، ۱۹۶۷، برنز، **مأخذ:** http://www.artnet.com

۲- سوررئالیسم رنه مگریت

عناوین نقاشــی ها به زبان ژنت به عنوان پیرامتن های[۵] متصل یا پیوسته در طول تاریخ هنر نقشی تعییــن کننــده در خوانش مخاطب از آثار داشــته اند تا جایی که به عنوان لایــه ای مؤثر در دلالت پردازی متن هنری قلمداد می شــوند. بیشــتر عناوین نقاشــی ها تا قبل از قرن بیستم به انسجام و همبســتگی متن هنری یاری می رســاندند و ســازمانی همگن ایجاد می کردند. امر "این همان" در ارتباط با عنوان و متن هنری باعث می شود عنوان، ادامه دهنده یا تکمیل کننده اثر یا بالعکس شود و شــاهد گونه ای تکرار باشیم؛ همان گویی به معنی گزاره ای است که مصداقش را تکرار می کند. اما در هنر قرن بیستم به خصوص بعد از سبک های اولیه آن یعنی کوبیسم، فوویسم و فوتوریسم که به همان شیوه کلاسیک، آثارشان را نام گذاری می کردند، شاهد تفاوت زیادی در نام گذاری ها هستیم. "در بیشتر موارد عنوان گنگ است و به نظر می رسد که ارتباط چندانی به آن چه تماشاگر در برابر خویش می بیند ندارد؛ ممکن اســت تضادی ظاهری بین عنوان و معنی تابلو وجود داشته باشد، که تماشاگر باید سعی در حل آن کند. به بیان دقیق تر این احساس تضاد بین عنوان و معنی تابلو مانند ضربه ناگهانی بین دو چشم است و تماشاگر را از حالت تعادل خارج می کند، انتظاراتش را بر نمی آورد و پیش پنداشــته هایش را به پیکار می خواند. بخش اعظم تأثیرات یک اثر متعلق به هنر نوین با دریافت ناگهانی عنصر نامتجانس و بی معنی توسط تماشاگر آغاز می شود" (گاردنر، ۱۳۸۱، ۶۳۱).

این ضربه ناگهانی میان دو چشم و گیجی پس از آن می تواند توصیف نام گذاری نقاشی مگریت

نیز باشد. اگر عنوان لبخند ژکوند مگریت را دال به شمار آوریم، مدلولش را نمی توان فقط در خود نقاشـــی جســـت و جو کرد. به عبارت دیگر عنوان، متنی نیســـت که مصداقش در تابلو مکرر شود. بنابراین باید در ارتباطات بیشمار شبکه ای که با متن های دیگر تشکیل می دهد به دنبال مدلول و یا بهتر بگوییم مدلول های احتمالی و نه قطعی گشت. عنوان و تصویر به علت عدم تشابه، نمی توانند جایگزین یکدیگر شوند. چنین رابطه های پیچیده و چند لایه از ویژگی های سبکی این نقاشی یعنی سوررئالیســـم است. "تضاد بین عنوانِ دور شونده و تصویر، در هیچ عرصه دیگری اندازه نقاشی های سوررئالیستی مبتی بر تصویر سازی رؤیایی، آشکار نیست" (گاردنر، ۱۳۸۱، ۶۳۲). هرچند این شیوه نام گذاری از سبکی که ریشه های خود را از آن می گیرد یعنی دادایسم تأثیر پذیرفته است. در مورد عنوانی مشابه، اثر دالی (مونالیزا با سبیل)، با وجود شباهت های ظاهری میان این تابلو و مونالیزای داوینچی و نقش اســـتعاری عنوان، اما گویی همان ضربه به مخاطب وارد می شود. یکی از علت های این شیوه نام گذاری، سلطه زدایی از زبان است. "پیروان این مکتب می خواهند بشریت و نخســـت ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند" (ســـید حسینی، ۱۳۸۴، ۷۴۹). یکی از روش های آن ها برای رسیدن به این هدف استفاده از عامل اتفاق و تصادف است؛ نام گذاری های تصادفی. نکته مهم در این جا این اســـت که دادائیست ها تنها نمی خواستند ادبیات که بوسیله خود زبان موجود می شـــود را از زیر سایه سنگینش برهانند؛ بلکه قصد داشتند به صورت کلی بشریت و از آن جا تمام عرصه هایی که بشـــریت در آن ها بروز می یابد از جمله هنر و نقاشـــی را نیز از بردگی و بندگی آن آزاد ســـازند. "آن ها برای شـــالوده شـــکنی و ویران ساختن زبان ها (کلامی و تجسمی) آثاری را به وجود آوردند" (سید حسینی، ۱۳۸۴، ۷۵۰). این ها ویژگی هایی هستند که در سورئالیسم و تحت تأثیر دادائسم به چشم می خورند. از جمله می توان از آثار مگریت به خصوص در آثاری از او که زبان کلامی در تأویل مخاطب نقشی غیر قابل انکار دارد، یاد کرد. در اینجا لازم به ذکر است "سورئالیسم همه نقاشی پیش از خود را انکار نمی کند. محکومیتی که مطرح می کند بر ضد برداشتی تقریباً تازه از نقاشی است که پس از رنسانس آغاز شده و به ویژه ویرانگری خود را در دوران های اخیر گسترش داده است: یعنی نوعی برداشت پوزیتیویستی و تجزیه طلبانه از هنر" (همان، ۸۷۱). خوانده شدن نشانه زبانی در آثار مگریت چه در قالب عنوان و خارج از متن تصویری و چه در قالب بخشی از تصویر، موجب می شود که تصویر از فضای پیرامونش جدا شده و معلق گردد و به این صورت توجه مخاطب به خود کنش نوشتار جلب می شود. به این معنی که نوشتار به دنبال توصیف یا آشکار سازی چیزی در تصویر نیست بلکه سازنده رابطه پیچیده و مسئله سازی میان تصویر و نوشـــتار اســـت که همواره در آثار مگریت وجـــود دارد. پس مگریت به صورتی از نوشتار در آثارش استفاده می کند که ذهن را از روند تفکر روزمره خود با این پیچیدگی می رهاند.

به غیر از لبخند ژکوند آثار متعدد دیگری توســـط مگریت در این راســـتا خلق شده اند؛ از جمله تابلوی "استراحت هگل" تصویر ۵. طرز قرار گرفتن عناصر و نام گذاری آن با ادراک ما به مبارزه بر می خیزد. " اینجا سیســـتم جدلی وجود دارد که ثروت بالقـــوه بیکرانی دارد" (نوئل، ۱۳۶۲، ۱۶). مگریت بر این باور اســـت که میان نام و تصویر فاصلـــه ای وجود دارد "برای همین اگر در خواب تخم مرغی دیدی، بدان که نامش درخت اقاقیاست. مگریت می نویسد: می توان میان واژه ها و اشیاء مناســـبت نوینی در انداخت و خصوصیات زبانی و اشیایی را مشخص کرد که در زندگی هر روزه نادیده گرفته می شود" (فوکو، ۱۳۷۵، ۴۴). مگریت میان زبان و تصویر، کشمکشی بوجود می آورد و به فضایی فراواقعی شـــکل می دهد. "نشـــانه به مثابه رابطه دال و مدلول سازنده ی جهانی است

تصویر۵. استراحت هگل، رنه مگریت، ۱۹۵۸. **مأخذ:** https://www.pinterest.com

رها از تعین های جهان عینی و موجود. کار نشـــانه شناس این گونه، در گام نخست کشف قراردادهایی است که رمزها استوار به آن هستند. سوررئالیست ها که دلباخته ی بازی ها و شیطنت های زبانی بودند، تصویری از بخاری می کشیدند و به آن مداد می گفتند و با این نام گذاری از زبان قراردادی و آشنا دور می شدند، به ســـودای اینکه زبان خیال و رؤیا بیافرینند. آنان کاری مهم تـــر از این هم کردند، تعادل میان همگونی تجسمی و ناهم گونی زبانی را ویران می کردند. آن ها به روش خود به ما نشـــان دادند که هر دستگاه نشانه ای سازنده ی زبانی است مســـتقل از واقعیت" (احمدی، ۱۳۸۵، ۳۷۷). خلق امر شـــگفت و زبان رؤیا به صورت کلی از فنون سوررئالیسم اســـت همانطوری که مگریت همیشه به راز و امر راز آلود تأکیـــد می کرد. انتخاب عنوان هایی که موجب ناســـازگاری معنایی و عدم انسجام می شـــوند یکی از روش های ایجاد امر شگفت است. اثر مورد بحث مگریت به عنوان یک نقاشـــی سورئالیســـتی به جای بیان رؤیا گون و خیال انگیز از طریق به پرسش کشیدن آنچه که نزد مخاطب، واقعیت و حتی حقیقت برشمرده می شود، خلق شده است. به غیر از ایجاد امر شـــگفت، طنز نیز یکی دیگر از فنون اســـت. به طور کلی "در کار مگریت ما با راز و رمز مواجه می شویم. به عبارت دیگر گیج می شویم _ اما اگر بشود گفت– فریب زده نمی شویم. به قول رنه پاسرون در کار مگریت واقعیت نبخشیدن متضمن دگردیسی است که بیشتر تبدیل صورت شگفت انگیز است تا پیروزی بی مزه ی طنز" (نوئل، ۱۳۶۲، ۱۶).

انواع عنوان های اســـتعاری از جمله تمثیلی، روایتی و کنایه ای از زمان رنســـانس وجود داشته اند؛ چرا که رنسانس، عصری است که این موارد، بُعد شعری زبان را تعیین می کردند. اما استعاره ها در طول زمان پیچیده تر می شـــوند، از خواستگاه ابتدایی خود دور می شوند و شکل های مبهم نشـــانه ای را تکثیر می کننـــد. در این صورت تخیل مخاطب و ذهنیت او بیـــش از هر زمان دیگری پویا می شود. یکی دیگر از صناعات، استعمال غلطِ واژه یا دژکاربرد(کاتاکرسیز)[۶] است که از نظر فوکو یکی از صنایع بزرگ بلاغی اســـت (فوکو، ۱۳۸۹، ۲۱۱). کاتاکرسیز به بسیاری از انواع اشکال بیان گفته می شـــود که کلمه یا عبارت از استفاده معمولی، سنتی یا قراردادی یا به عبارتی از بافت و زمینه اصلی خود جدا می شـــود و جای دیگری که به نظر نادرست می رسد به کار می رود. این صنعت موجب پارادوکس و تضاد می شود و در حقیقت شکلی از استعاره پیچیده به شمار می آید و معنا را بی انتها می کند. در دوره معاصر نیز دریدا و اسپیواک از جمله اندیشمندانی هستند که در این باره ســـخن گفته اند. دریدا معتقد است کاتاکرسیز به ناتمامیتی که بخشی از تمام سیستم های معنایی اســـت اشاره می کند. بر اســـاس آنچه درباره ویژگی این صنعت و نام گذاری نقاشی مورد بحث گفته شد، انتخاب عنوان لبخند ژکوند می تواند گونه ای دژکاربرد محسوب شود، عنوانی جدا شده از بافت خود و استفاده شده از آن در بافتاری دیگر که به نظر عجیب می آید که این امر موجب ناتمام ماندن و یا بی انتهایی معنایی آن می شـــود. این تابلو می تواند یکی از موارد امر ناســـازگار، نامتجانس و ناهماهنگ فوکویی باشد که این صنعت بلاغی به آن شکل داده است.

۳- گونه شناسی بیش متنی

یکی از مباحثی که ژنت در تبیین روابط میان متن ها به آن می پردازد، بیش متنیت است. زمانی که متن دوم برای خلق شدن و خوانده شدن به حضور متن اول وابسته باشد با بیش متنیت مواجهیم. "هر رابطه ای که موجب پیوند میان یک متن با یک متن پیشین باشد چنانکه این پیوند از نوع تفسیری نباشد" (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۱۳۱) بیش متنیت خوانده می شود. بیش متنیت بر اساس برگرفتگی و اشتقاق استوار است و تأثیرات یک متن بر متن دیگر مطالعه می شود. "برای اینکه موضوعی بتواند در حوزه گونه شناسی بیش متنی مورد بررسی قرار گیرد لازم است دست کم سه شرط، متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن و مسلم داشتن رابطه پیش متن و بیش متن را داشته باشد" (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۱). وجود لبخند ژکوند مگریت به اثر داوینچی با همین عنوان وابسته است. مؤلف از عنوانی بسیار شناخته شده برای نام گذاری استفاده کرده است و ذهن مخاطب نیز از طریق خواندن عنوان تابلو به صورت ناخودآگاه به نقاشی داوینچی مرتبط می شود؛ به این ترتیب نه تنها با یک اثر بلکه حداقل با دو متن جهت خوانش روبه رو است. به زبان ژنت، تابلوی لبخند ژکوند داوینچی (همراه با عنوانش) متن اول و یا همان پیش متن و لبخند ژکوند مگریت متن دوم و یا بیش متن محسوب می شود.

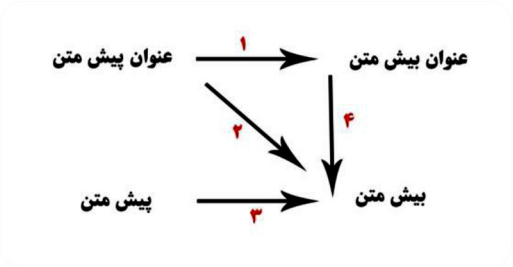
ژنت دو شاخص را برای گونه شناسی بیش متنی در نظر می گیرد: کارکرد و رابطه. کارکرد، تأثیر و یا نیت هر عمل است که می تواند طنز، تفننی و جدی باشد. شاخص رابطه شامل نوع ارتباط میان متن ها است که به دو دسته بزرگ تقلیدی (همانگونگی) و تغییری (تراگونگی) تقسیم می شود. (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۲). این تقسیم بندی بر اساس سبک آثار صورت می گیرد. سبک در معنای خاص یعنی " شیوه ای که یک گروه یا یک فرد در بیان هنری و ادبی خود به کار می برند و همین موجب تمایز آنها می شود" (همان، ۱۴۳). همین تعریف می تواند با "خصلت های صوری و ساختاری شاخص و متمایز در یک اثر یا گروهی از آثار هنری" کامل شود (پاکباز، ۱۳۸۵، ۲۹۸). لوران ژنی نیز سبک را شیوه ای خاص از صورت بندی به شمارمی آورد که هم می تواند یک فرد را در برگیرد و هم یک گروه از افراد. به غیر از اینکه هنرمندان گوناگون می توانند سبک های متفاوت داشته باشند، یک فرد نیز می تواند سبک های متفاوتی را تجربه کند. ژنی در اینجا مفهوم سبک در آثار پیکاسو را گسترش می دهد. او بر این باور است که علی رغم آنکه می توان از سبک پیکاسو در یک اثر از او صحبت کرد، می توان از سبک او در طول یک مرحله خاص مثل کوبیسم تحلیلی نیز سخن گفت. از سویی دیگر می توان سبک مشترک میان پیکاسو و هنرمندی دیگر به عنوان مثال براک را در نظر گرفت (Jenny, 2011, 3).

"تفاوت تغییر در تقلید و تراگونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است. یعنی در تقلید، هدف تغییر نیست و میزان آن هم بسیار فاحش نخواهد بود" (نامور مطلق، ۱۳۸۴، ۱۰). در مورد رابطه میان تقلید و تغییر مناسب است اضافه شود که نه همانگونگی مطلق است و نه تراگونگی مطلق هیچ یک وجود ندارند، بلکه همواره در یک ارزیابی نسبی است که می توان از همانگونگی و تراگونگی سخن گفت. همواره در یکی دیگری نیز وجود دارد. بنابراین موضوع اصلی در واقع غلبه وجه تقلیدی و یا تغییری است نه حضور و غیاب مطلق و کامل این و یا آن (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۷). بر اساس آن چه شرح داده شد، در رابطه با پیکرهای پژوهشی این سؤالات مطرح می شود: آیا متن دوم یعنی تابلوی مگریت همان گویی و تقلید از سبک متن اول (تابلوی داوینچی) است و یا تغییراتی

در آن به وجود آمده اســت؟ کارکرد تقلید و یا تغییر متن دوم نســبت به متن اول چیست؟ کدام یک از کارکردها یعنی تفننی، طنز و یا جدی مورد استفاده قرار گرفته است؟ پاسخ این پرسش های مهم را می توانیم در دسته بندی های جزیی تر ژنت یافت که بخشی از این موارد در ارتباط با یکدیگر و با موضوع اصلی پژوهش به تفصیل شرح داده می شود.

بهتر است روابط ممکن میان متن ها را با خود متن و متن دیگر دسته بندی کرده تا مطالعه بیش متنی کامل تر و دقیق تر صورت پذیرد. این روابط بنا بر ماهیت بیش متنی، بینامؤلفی و بیناســبکی هســتند و بنا بر اهمیت نقش عنوان در تأویل و تفسیر متن ها بینانشانه ای نیز می باشند. برای این روابط می توان ۴ گروه متمایز قائل شویم:

۱- رابطه میان عنوان متن اول و عنوان متن دوم
۲- رابطه میان عنوان مشترک متن ها با بیش متن
۳- رابطه میان متن اول و دوم
۴- رابطه میان بیش متن و عنوانش



نمودار ۱. روابط متن اول ودوم. **مأخذ:** نگارندگان

ژنت شــش گونه بیش متنی را بر می شــمرد. این گونه ها شــامل: پاستیش، شارژ، فورژری و پارودی، تراوستیسمان و جایگشت است. بخشی از این گونه ها در خوانش بیش متنی نقاشی ژکوند مگریت کاربرد دارند که در ادامه به آن ها خواهیم پرداخت.

۳-۱- پاستیش پیرامتنی

اصطلاح پاســتیش[۷] ریشه در هنرهای تجســمی دارد و به معنی "اثر التقاطی" (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۱۳) است. اما ژنت از آن برای توضیح تقلید استفاده کرده است؛ "در پاستیش تقلید در سبک و تغییر در محتوی صورت گرفته اســت" (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۳). به این معنی که ســبک متن اول تا حدود زیادی حفظ می شود ولی به جهت تفننی بودن این گونه از برگرفتگی با تغییر موضوع و همینطور تغییر جزیی محتوا، متن تازه ای خلق می شود. این همانندی و تقلید به این معنی نیست که دقیقاً دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد و همانندی اصطلاحی نسبی است. از میان ۴ دسته از روابط ذکر شده، دسته اول در این گونه بیش متنی قرار می گیرد. مگریت همان گزاره ی متن اول را برای بازخلقش به کار برده است اما با در نظر گرفتن متن های تصویری، به تغییر محتوی و تغییر موضوع پی می بریم. به همین جهت عنوان پاســتیش پیرامتنی برای توضیح این بخش اســتفاده شده است. لازم به ذکر است به اضافه پاستیش پیرامتنی، ارتباط دو نقاشی با یکدیگر به جهت مشترک بودن رسانه و مدیوم نقاشی و تکنیک رنگ روغنی و شیوه طبیعت پردازانه آن ها می تواند تا حد بسیار کمی ثابت

ماندن اســـلوب و شیوه هنرمندانه دو نقاش را نشـــان دهد. روش هنری داوینچی و مگریت به رغم تفاوت آشـــکاری که در سبک شـــخصی آن ها و جریانی که در آن قرار گرفته اند، گونه ای طبیعت پردازی اســـت. طبیعت پردازی در نقاشی های داوینچی با اســـلوب "اسفوماتو"[۸] و در نقاشی های مگریت با اسلوب "رئالیسم جادویی" [۹]خلق شده است.

۳-۲- فورژری درون مؤلفی

فورژری[۱۰] بخشی از رابطه تقلید است که کارکردی جدی دارد. "یکی از معانی آن قلب کردن است که بیشتر به حرفه آهنگری باز می گردد. از زیر گونه های فورژری می توان به تداوم و ادامه پیش متن اشاره کرد" (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۹). با این توضیح لبخند ژکوند رنه مگریت نمی تواند فورژری متن اول باشد اما با توجه به نسخه های متفاوتی که مگریت با این عنوان و یا با عنوان های دیگر اما با صورتی بســـیار شبیه به لبخند ژکوندش خلق کرده، بیش متن، خود به پیش متنی برای متن های دیگر تبدیل شـــده اســـت. از همین جا تیتر فورژی درون مؤلفی برای شرح این ارتباط انتخاب شده است. اگر نسخه ۱۹۶۲ لبخند ژکوند (تصویر ۱) را نسخه اول در نظر بگیریم، حداقل دو نسخه دیگر (تصاویر ۳ و ۴) با همین عنوان و تفاوت هایی باز تولید شـــده اســـت. بنابراین نسخه سال ۶۲ پیش متنِ متن های تازه اســـت. به علاوه نســـخه دوم لبخند ژکوند (تصویر ۳) با توجه به تغییرات جزیی در صورت نقاشـــی می تواند پاســـتیش پیش متنش، یعنی نسخه ۱۹۶۲ قلمداد شود. عناصر کلی دو نقاشی ثابت مانده اند اما تغییرات شامل جایگزینی های رنگی و همینطور گونه ای پرسپکتیو جوی در پیش زمینه نسخه نقاشی شده ۱۹۶۴ و جایگزینی فرمی پرده مانند در بخش میانی حجم ساخته شده در سال ۱۹۶۷ می باشد. این رابطه درون مؤلفی با توجه به توضیحات ذکر شده، درون تماتیک و از آن مهم تر درون پیرامتنی نیز محسوب می شود.

نمودار۲و۳. خرده روابط درون مولفی آثار مرتبط به نقاشی لبخند ژوکوند رنه مگریت. **مأخذ:** نگارندگان

از طرف دیگر مگریت تابلوهایی با عنوان های متفاوت اما به لحاظ صوری تا حدودی شـــبیه به لبخند ژکوندش خلق کرده اســـت، جهان زیبا و تلاش از دســـت رفته. (تصاویر۶ و ۷). این ها روش هایی از خلق اثر نزد مگریت اســـت؛ تابلوهایی با ظاهری شـــبیه به هم و با عنوان های متفاوت و یا تابلوهایی با کمترین تغییر و عنوان های مشترک. تغییرات "تلاش از دست رفته" شامل جابه جایی دو پرده، گســـترش فضای آســـمان، اضافه شدن فرم در قســـمت میانی و جایگزینی های رنگی و تغییرات "جهان زیبا" شـــامل جایگزینی و جابه جایی سیب به جای زنگ و گسترش فضای آسمان با رنگ آبی ویژه مگریت می باشد. با توجه به آثار مشابه مگریت با عنوان های دیگر در حقیقت نه تنها با یک اثر به لحاظ تجسمی بلکه با مجموعه ای زنجیره وار از آثار شبیه به هم روبه رو هستیم. این رابطه ها درون مؤلفی است. میان این متن های تازه می توان مفهوم تداوم و دنبال کردن و حفظ نسبی سبک و خصلت های صوری و ساختاری نسخه اول در فورژری را مورد مطالعه قرار داد.

تصویر۶. جهان زیبا، رنه مگریت، ۱۹۶۳، **مأخذ:** https://www.wikiart.org

تصویر۷. تلاش از دست رفته، رنه مگریت، **مأخذ:** Hammacher, 1985, 123

۳-۳- پارودی

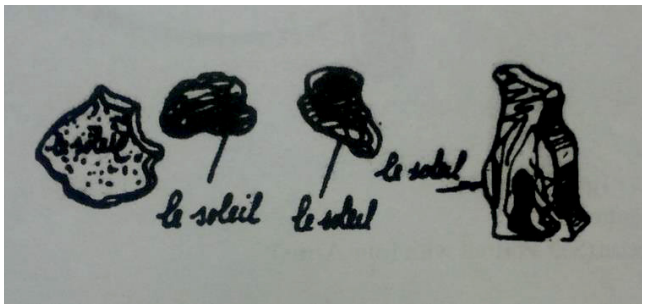
کلمه پارودی[۱۱] با دو بخش "پارا" و "اودیا" در دایرهٔ المعارف امریکانا به این شـــکل تعریف شـــده است: "پارا"، پیشوندی است به معنای "کنار"، "مشتق شده از" یا "ورای" و "درمقابل" و معنای آن بستگی به بافت دارد و اسم آن همان "اد" (ode)، به معنای قصیده و ترانه است" (Americana, 1963, 342). کلمه پارودی از زمان یونان باســـتان تا اکنون مســـیر طولانی را سپری کرده تا معنای فعلی را پذیرفته اســـت. این گونه بیش متنی "از یک سو تراگونگی سبکی بیش متن را نسبت به پیش متن بیان می کند و از ســـوی دیگر دارای کارکرد تفننی اســـت. یعنی می خواهد با پیش متن شوخی کند و در ایـــن فرآینـــد متن تازه ای را نیز خلق کند" (نامور مطلـــق، ۱۳۹۱، ۱۴۹). ژنت علاوه بر کارکرد تفننـــی پارودی، کارکرد طنز را نیز برای آن در نظـــر می گیرد. برای او این کارکرد مراتب متنوع و گسترده ای را شامل می شود. همانطور که در بخش قبل گفته شد طنز و خلق امر شگفت روش های مورد اســـتفاده در سبک سوریالیسم است. در آثار مگریت از جمله لبخند ژکوند نیز "تمایل به طنز آلود بودن وجود دارد" (نوئل، ۱۳۶۲، ۱۵). اما اگر بخواهیم به این رابطه قائل باشـــیم باید طنز او را بدون اســـتهزا یا تحقیر متن قبلی به شـــمار آوریم چرا که " طنز او در حقیقت به قدری پیروزمندانه اســـت که بی شـــک او را از تأکید روی استهزایی که در نقاشی اش هست باز می دارد (این استهزاء مخصوص دوره کوتاهی از عمر کاری او می باشد)" (همان، ۱۶). ژنت برای طنز استهزا آمیزی که نقش تحقیری دارد، اصطلاح تروستیســـمان (فراپوشی)[۱۲] را به کار می برد که در اثر مگریت نشانه هایی از آن وجود ندارد. طنز مگریت به جای آن که فضای تخریبی ایجاد کند، به خلق امر شـــگفت و انتقادی دســـت یافته است. در پارودی متن پیشین مرکززدایی و واسازی می شود و با خلق متن تازه، حاشـــیه اهمیت یافته و گویی خود به متن مرکزی بدل می شود. این شیوه تکثیر وارونه ساز، جنبه انتقادی نیز می تواند داشته باشد و در تاریخ هنر به خصوص در دوره های معاصر تر نمونه های زیادی را می توان ذکر کرد. برای پارودی کارکردهای متفاوتی را ذکر کرده اند؛ از جمله مهم ترین کارکردهای پارودی این است که: "می تواند وسیله ای برای نقد های زیبایی شناختی باشد و یک نوع را جایگزین نوع دیگر کند" (Dentith, 2000, 34). ارتباط میان عنوان مشترک تابلوی داوینچی و مگریت با نقاشی مگریت و همینطور رابطه میان بیش متن و عنوانش را می توان گونه ای پارودی و با کارکرد طنز انتقادی به شمار آورد که در ادامه به شرح آن خواهیم پرداخت.

رونـــد بازتولیدها و بازآفرینـــی های لبخند ژکوند از زمان خلقش و تبدیل این اثر به شـــکلی از اســـطوره، رابطه ای طبیعی شـــده میان زبان (عنوان لبخند ژکوند) و ابژه (نقاشی از لبخند ژکوند) بوجود آورده است. لبخند ژکوند در طول زمان چنان نقش پدرسالارانه و سلطه گر یافته که هر بار با خواندن یا شنیدن عنوان، ابژه متصل به آن یعنی نقاشی داوینچی تداعی شده و تصویر ذهنی نه چندان مبهم و محوی از آن را متصور می شـــویم. در نقاشی مگریت با خواندن عنوان و جست جو جهت یافتن شـــباهت از طریق مقایسه با نمونه ی مرجع و سردرگم در نیافتنش، تنشی روشنگر در ســـطح اگاهی رخ می دهد. روشـــنگر از آن جهت که از این طریق به شـــکلی از سلطه زدایی و مرکز زدایـــی لبخند ژکوند داوینچی از طریق بیان پارودیک مگریت دســـت می زند. مخاطب در حقیقت با خواندن عنوان، با دو تصویر به صورت هم زمان روبه رو می شود، یکی تصویری ذهنی از نقاشی داوینچی که چه بسا به علت سلطه آن زودتر، اما به گونه ای غیر مادی دریافت می شود و دیگری نقاشی پیش روی مخاطب از مگریت است.

مگریـــت در جناس های تصویریـــش رابطه های اتفاقی و دلخواه میان واژه ها و چیزها را هدف قرار می دهد که با تکرار و گذشـــت زمان به ارتباطی قطعی، حتمی و عادتی بدل شـــده اند. اشیایی آشـــنا با دقتی طبیعت پردازانه نقاشی می شـــوند و عنوانی که نماینده ابژه دیگری است بر آن قرار می دهد. به عنوان مثال پارچ آب نقاشی شده و زیر آن کلمه پرنده نوشته می شود. (تصویر۸) این آثار نسبت به نقاشی های "کاربرد واژه ها" (این یک چپق نیست) که مسئله میان شئ و بازنمود را مطرح می کند متفاوت عمل کرده و موضوع ارتباط میان شئ و نام گذاری یا به عبارت دیگر واقعیت و زبان را مطرح می کند. در نقاشـــی های "کاربرد واژه ها" نام همان شـــئ نقاشـــی شده (چپق) در نظام نوشـــتاری البته به صورت منفی تکرار می شود. نتیجه این امر، تصور یک ابژه واحد در ذهن اســـت. اما در جناس های تصویری نام برده با هم نشینی نظام های متفاوت نوشتاری و تصویری مثلا کلمه پرنده و تصویر پارچ، دو ابژه و چه بســـا بیشـــتر در ذهن شکل می گیرد. در مورد کلمه "پرنده" از آنجایی که دیده نمی شـــود می تواند بسیار متنوع و متکثر در ذهن های مختلف تصویر شـــود. بر اســـاس عادت با دیدن پارچ می گوییم این یک پارچ است اما مگریت همین عادت و ندیدن ابعاد متنوع واقعیت در نتیجه این عادت را مورد توجه قرار می دهد. سه بخش دیگر این نقاشی، سر اسب و ساعت دیواری نیز با نام های در و باد و چمدان با همان عنوان چمدان نام گذاری شده اند.

تصویر۸. رنه مگریت، تعبیر رؤیا، ۱۹۳۵. **مأخذ:** گابلیک، ۱۹۸۵، ۶۹

با درنظر گرفتن جناس های تصویری مگریت، چگونگی دلالت پردازی لبخند ژکوند نیز نمایان تر می شود؛ چرا که به نظر می رسد با رویکردی مشابه خلق شده اند. مگریت بر این باور است که "یک کلمه خیلی شـــبیه نامش نیست، نامی که نمی توان جایگزین مناسب تری برایش پیدا کرد" (توبوش، ۱۹۹۸، ۶۴). از ســـویی دیگر در جناس های تصویری، مگریت قصد ندارد پارچ را به جای پرنده یا پرنده را به جای پارچ در نظر بگیریم. دوری فاصله ی هویتی و عدم شباهت این دو نسبت به یکدیگر اســـت که به فضایی مغشوش و در نتیجه غیر آشـــنا شکل می دهد. به جای تصویر پارچ یا نوشته پرنده هرتصویر یا نوشته دیگری می توانست جایگزین شود که این خود اشاره به دلبخواهی بودن نشـــانه های نمادین زبان است. هر شئی می توانست نامی دیگر متفاوت از آنچه اکنون دارد، داشته باشد. مگریت "در نقاشی هایش با استفاده از تصاویر و واژه ها درصدد روشنگری اغتشاش ها و ساده سازی هایی بر آمد که ریشه عمیقی در عادات زبانی ما دارند" (گابلیک، ۱۹۸۵، ۶۸). همانطور کـــه گفته شـــد عنوان "در"، "باد" و "پرنده" به علت عدم تعین مـــی تواند نمودهای متکثر ذهنی بیابد اما عنوان لبخند ژکوند برای بیشـــتر افراد حتی افرادی بدون داشتن تخصص در این حوزه تنها یک مصداق پیدا می کند و گویا برای ما به یک عادت تبدیل شده است. مصداقی که شئ نیست بلکه خود بازنمود از فردی انســـانی و طبیعت اســـت اما در روند اسطوره شدن این متن، تمام روابط های یاد شده تنها به یک ابژه، تقلیل یافته است. "مگریت به دنبال راهی بود که به ما اجازه دهد تا از منطق به قصد در هم شکستن سلطه واژه ها و افشای اغتشاش هایی استفاده کنیم که از فرم های موجود در خود زبان نشأت می گیرند" (همان، ۶۸). لبخند ژکوند مگریت مانند جناس های تصویری، این رابطه تقلیل یافته و تک بعدی را متکثر می کند تا بار دیگر توسط مخاطب برساخته شود؛ عملی که در اینجا نیز سعی بر آن شده است، تجزیه و تفسیر اثر به کمک جناس های تصویری مؤلف.



تصویر۹. رنه مگریت، هر شکلی ممکن است جایگزین تصویری از یک شئ (ابژه) شود **مأخذ**: گابلیک، ۱۹۸۵،۷۳

شـــباهت نمی تواند تنها ویژگی در ارجاع پذیری باشـــد. دســـته بندی کردن ابژه ها بر اســـاس شباهتهایشـــان، تنها یک عمل ذهنی برای ادراک جهان بیرونی است و قراردادی محسوب می شود که با امر واقع مد نظر مگریت متفاوت است. وی در بندی از مقاله ای که به بررسی ابهامات زبانی و تصویری می پردازد، می نویسد: "هر شکلی ممکن است جایگزین تصویری از یک شئ (ابژه) شود" (همان، ۷۳). در نمونه تصویری (تصویر ۹) که همراه متن آورده اســـت چهار فرم متفاوت طراحی شـــده که همگی با یک واژه – در درون یا بیرون تصویر– یعنی خورشـــید، نام گذاری شـــده است. بخشـــی از نقاشی های سورئالیســـم، عنوان های مبهم، تصاویر را نام گذاری می کنند ولی مگریت

با اشـــاره به نمونه ای چون خورشید به سراغ نمونه هایی می رود که در آن تصاویرِ مبهم توسط عناوین متعین نام گذاری می شـــوند. در نگاه مگریت دو یا حتی بیشـــتر از عناصر و ارتباط آن ها می توانند با عنوانی مشترک نام گذاری شوند. با توجه به مقاله ی مگریت، بر عکس این نیز صادق اســـت. او تابلوهایی مشابه با لبخند ژکوند خود را با عنوان های دیگر نام گذاری می کند. مگریت با این مجموعه از آثار نمونه های عینی این بند از مقاله را نشان می دهد.

۳-۴- ترانسپوزیسیون

"تمام انواع تکثیر ترامتنی که بر پایه بینانشـــانه ای و بینارســـانه ای صورت گرفته باشد و کارکرد جدی داشته باشد ترانسپوزیسیون[۱۳] یا جایگشت محسوب می شود. اقتباسات بیناهنری اغلب از این دســـت هســـتند" (نامور مطلق،۱۳۹۱، ۱۵۰). از جمله تبدیل یک رمان به فیلم سینمایی. اما با توجه به دسته دیگر از نمونه های جایگشت می توان به نمونه هایی برخورد کرد که نشانه ها ثابت مانده اند مثل "ترجمه از یک زبان به زبان دیگر، منثور کردن منظوم و یا بالعکس و تغییر سنی متن" (همان، ۱۵۰). در این نمونه ها نشـــانه های زبانی ثابت و نوع ها، قالب ها و ســـن مخاطب ها تغییر کرده اند. در روابط دو تابلوی نقاشی مگریت و داوینچی روابط هنری و نشانه ای ثابت مانده و تغییر نیافته اســـت. هر دو در رســـانه نقاشی و تکنیک رنگ روغنی روی بوم (به جز حجم ساخته شده با عنوان لبخند ژکوند که به صورت قطعی به رابطه ای جایگشـــتی شـــکل داده است) خلق شده اند اما روابط بین ســـبکی آن ها متحول و دگرگون شـــده است. رابطه میان دو نقاشی را می توان گونه ای رابطه ترانسپوزیسیون نیز به شمار آورد.[۱۴]

جدول۱. گونه شناسی بیش متنی لبخند ژکوند مگریت.

	روابط بینامؤلفی متن اول(نقاشی ژکوند داوینچی) و متن دوم (نقاشی ژکوند مگریت)	گونه شناسی بیش متنی
۱	رابطه میان عنوان متن اول و عنوان متن دوم	پاستیش پیرامتنی
۲	رابطه میان عنوان مشترک متن ها با بیش متن	پارودی
۳	رابطه میان متن اول و دوم	ترانسپوزیسیون
٤	رابطه میان بیش متن و عنوانش	پارودی

مأخذ: نگارندگان

جدول۲. گونه شناسی بیش متنی آثار درون مؤلفی مرتبط به نقاشی لبخند ژکوند مگریت

	خرده روابط درون مؤلفی آثار مرتبط به نقاشی ژکوند مگریت	گونه شناسی بیش متنی
۱	رابطه نقاشی های لبخند ژکوند مگریت نسخه ٦۲ و ٦٤	پاستیش- فورژری
۲	رابطه نقاشی ها و حجم لبخند ژکوند، تلاش از دست رفته و جهان زیبا	فورژری
۳	رابطه نقاشی ها و حجم لبخند ژکوند	ترانسپوزیسیون

مأخذ: نگارندگان

خلاصه ای از آنچه در بخش گونه شناسی بیش متنی شرح داده شد در قالب جداول زیر خلاصه شـــده اند. جدول اول گونه شناسی بیش متنی چهار رابطه میان پیش متن و بیش متن و جدول دوم گونه شناسی بیش متنی درون مؤلفی مگریت را نشان می دهد.

۴- انواع تراگونگی

ترا گونگی و تغییر بیش متن نســبت به پیش متن می تواند مضمونی، شکلی و موضوعی می باشد. مضمــون به معنای نــوع نگرش و جهان بینی خاص هنرمند به موضوعی خاص اســت و بنابراین دو هنرمنــد و یا حتی یک هنرمند می تواند به یــک موضوع واحد با نگرش ها و در نتیجه مضمون های مختلف بنگــرد. اگر عنوان "ژکوند" را نماینده موضوع تابلوهای مورد مطالعه در نظر بگیریم، موضوع ها میان پیش متن و بیش متن ثابت هستند اما مضامین و شکل ها تغییر کرده اند. مضمون متن دوم همانطور که شرح داده شد بیانی پارودیک از متن اول است و لذا به لحاظ مضمونی کاملاً دگرگون شــده اســت. بخش مهمی از تراگونگی ها و یا تغییرات در همیــن بخش یعنی مضمون و محتوی صورت می گیرد. از سوی دیگر "دگرگونی مضمونی در سطوح مختلف در اثر مشاهده می شود، مانند تغییر در فرهنگ از پیش متن به بیش متن (ترافرهنگی) و یا تغییر در ملیت (تراملی) و جز اینها"(کنگرانی، ۱۳۸۸، ۲۷). با توجه به فرهنگ و ملیت، جغرافیا و دوره زمانی دو هنرمند مورد بحث، تغییــرات مضمونی: ترافرهنگی، تراملیتی، ترامکانی و ترازمانی نیز به شــمار می آید. و اما درباره تراگونگی شــکلی همانطور که در تصاویر ۱ و ۲ دیده شد باید گفت، در متن پیشین نیم تنه انسانی و طبیعت و در متن پسین بخش هایی از طبیعت بی جان در قالب پرده و زنگ و نشانه ای از طبیعت به شکل انعکاس آسمان روی فرم آینه گون، اشکال اصلی را بوجود آوده اند.

"ژنت با یک نگاه ساختاری، ترامتنیت را با توجه به ملاک اندازه و مقایسه حجم بیش متن و پیش متن به دو دســته کلی تقلیلی و گسترشی تقســیم می کند. بنابراین از دیدگاه کمی به دسته تقلیلی، گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی قابل تقسیم است" (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۹۶). چنانچه گفته شــد از نظر نوع تغییرات، تراگونگی به ســه دسته بزرگ تقسیم می شود: کاهش یا حذف، افزایش، جابه جایی یا جانشــینی. هر یک از این دسته ها خود به بخش هایی جزئی تر تقسیم می شوند. "یکی از گونه های کاهش، آرایش است. در آرایش هدف حذف سبکی و زیبایی شناســی متنی اســت نه مضمونی. در آرایش، مؤلف یا گاهی غیر مؤلف می کوشد تا از نظر سبکی به اصلاح و حذف متن بپردازد" (نامور مطلق، ۱۳۸۹). با توجه به اینکه شــباهت مضمونی میان دو نقاشــی ژکوند داوینچی و مگریت وجود ندارد و شباهت شکلی نیز بسیار ناچیز است، نمی توان از رابطه کاهشی و یا زیر مجموعه آن یعنی آرایش در ارتباط با دو متن سخن گفت. یکی از مثال های مطرح درباره رابطه آرایشــی غزلیات حافظ اســت که بارها توسط خود او و به دلایل سبکی دچار آرایش شده است. بر اساس این مثال اگر حجم تغییرات در نسخه های متفاوت لبخند ژکوند مگریت در رســانه نقاشی و مجسمه ســازی و همینطور نقاشــی "جهان زیبا" را از جنس تغییرات درون سبکی بدانیم، می توانیم اندازه و نوع این تغییرات را از نوع کاهشی- آرایشی درون مؤلفی به شمار بیاوریم. چراکه مضامین و محتوی تغییر نکرده و تنها صورت آن ها در قالب های متنوعی آرایش شده است. با در نظر گرفتن اینکه در این مقاله نسخه سال ۱۹۶۲ نقاشی ژکوند مگریت در ارتباطات درون مؤلفی، پیش متن در نظر گرفته شــد؛ در ادامه تغییرات کاهشی-آرایشی را بررسی می کنیم. نســخه ســال ۶۴ ژکوند مگریت زمینه تخت پیش متنش را حذف و گونه ای عمق را جایگزین کرده

اســـت. در ارتباط میان تابلوی "جهان زیبا" و پیش متنش، فرم زنگ حذف شـــده و سیب به جای آن قرار گرفته است و فرم آینه گون پیش متن نسبت به حجم ژکوند حذف و به جای آن فرمی که پرده جمع شده را القا می کند اضافه شده است.

در افزایش بر خلاف کاهش، بیش متن نســـبت به پیش متن خود بســـط می یابد. "افزایش نیز به ســـه بخش قابل تقسیم است: توســـعه، افزایش و گسترش. موضوع توسعه مربوط به مضمون می شـــود و به آن افزوده می شـــود. شکل دوم همانند آرایشِ متن، بر سبک هنری و ادبی تأکید دارد و این سبک است که دچار افزایش می شود و آن را اضافه نامیده ایم. در اضافه هدف اصلی افزایش سبکی متن است. در این خصوص مؤلفِ بیش متن به توصیفات و تکرار مضامین پیش متن خود می پردازد و در آخر، نوع گسترش است که افزایش مضمونی و سبکی را با هم دارد. ژنت در اینجا تأکید دارد که توســـعه و اضافه نمی توانند به طور خاص باشـــند و به همین دلیل اغلب افزایش ها از نوع گسترش هستند" (نامور مطلق، ۱۳۸۹). در تطبیق نظریه با نمونه های مورد مطالعه، به غیر از عنصر تصویری آسمان و پارچه، بقیه عناصر نقاشی ژکوند مگریت در پیش متن حضور نداشتند لذا رابطه ای افزایشی میان دو نقاشی وجود دارد. از سوی دیگر مضامین حاضر در نقاشی ژکوند مگریت از جمله پارودی که در بخش های پیشین به تفصیل از آن ها یاد شد در مورد پیش متن صادق نیست. بنابراین بیش متن به توسعه مضمونی پیش متن نیز پرداخته است. بنابر تغییرات مضمونی و شکلی به صورت هم زمان می توان تراگونگی و دگرگونی نقاشـــی مگریت نسبت به نقاشی داوینچی را با توجه به بسط و بزرگ سازی مضمونی و سبکی، افزایشی- گسترشی دانست.

اما اگر بخواهیم دقیق تر به میزان، نوع و کیفیت تغییرات توجه کنیم باید گونه ســـوم را شـــرح دهیـــم. "همچنان که ژنت می گوید در بســـیاری از موارد عمل کاهـــش و افزایش با هم صورت می گیرد که در این صورت جانشـــینی خواهیم داشت. در اینجاست که تغییرات و جابه جایی ها بسیار گسترده می شوند و بیش متن از پیش متن خود بیشترین فاصله را می گیرد" (نامور مطلق، ۱۳۸۹). فاصله سبکی و مضمونی بیش متن نسبت به پیش متن چنان گسترده است که گویی دیگر مناسبت و پیوســـتگی ندارد. همین گونه از تراگونگی ژنتی یعنی جابه جایی بهترین توضیحی اســـت که می توان درباره نوع ارتباط نقاشـــی مگریت و داوینچی داد. آینه ای در پس زمینه که تصویر آســـمان را انعکاس می دهد جانشـــین تصویر پیش زمینه ای طبیعت در نقاشی داوینچی شده است و یا فرم پارچه ها به همین شـــکل دچار جابه جایی شـــده اند و اضافه شـــدن بقیه عناصر تصویری به اثر مگریت از جمله زنگ فاصله میان پیش متن و بیش متن را هرچه بیشتر ساخته است. لازم به توضیح اســـت میان گونه های نام برده مرز مشخصی وجود ندارد و می تواند تعدادی از آن ها در مطالعه ترامتنی یک متن ترکیب شوند.

نتیجه گیری

نقاشی لبخند ژکوند رنه مگریت یکی از برگرفتگی های رازآمیز تاریخ نقاشی می باشد چرا که میان نقاشی، عنوان و آنچه از آن به عنوان منبع برگرفتگی یاد می کنیم یعنی لبخند ژکوند داوینچی، رابطه ای پیچیده وجود دارد. در این مقاله ســـعی شـــد با اســـتفاده از خوانش زمینه ای اثر (سوررئالیسم مگریت) و با بهره گیری از دیگر آثار او به گونه شناســـی بیش متنی آن بر اســـاس نظریه ترامتنی ژرار ژنت دســـت یابیم. در این راستا شیوه نام گذاری آن روشی برای سلطه زدایی از قدرت زبان و همینطور لبخند ژکوند داوینچی تحلیل شـــد و با اســـتفاده از اندیشـــه فوکو و تعریف کاتاکرسیز

(دژکاربرد)، عنوان این اثر را گونه ای از آن به شـــمار آوردیم. روابط میان پیش متن (لبخند ژکوند داوینچی) و بیش متن (لبخند ژکوند مگریت) به چهار دســـته تقســـیم شد و بر اساس گونه شناسی بیـــش متنی ژنت به طبقه بنـــدی آن پرداختیم که نتایج آن به صورت خلاصه در جدول شـــماره ۱ آمده اســـت. در میان آن ها پارودی یا نقیضه نمایی بیش از بقیه گونه ها در ارتباط کلی دو نقاشـــی قدرتمند ظاهر می شـــود. بر اســـاس دیگر آثار مگریت و اندیشـــه او در مقالاتش، می توانیم تابلوی ژکوند مگریت را شـــکلی متفاوت از جناس‌های تصویری‌اش به شـــمار آوریم. به غیر از این روابط اصلی، روابطی جزئی میان دیگر آثاری که به شکلی با لبخند ژکوند مگریت مرتبط بودند وضع شد و روابـــط بیـــش متنی در آن ها نیز مورد مطالعه قرار گرفت کـــه نتایج آن را نیز می‌توان در جدول شماره ۲ مشاهده کرد. در نهایت نیز با تقسیم‌بندی دیگری که ژنت از تراگونگی ارائه می‌دهد، تابلوی ژکوند مگریت را گونه ی جابه جایی توصیف کردیم که در آن فاصله بیش متن و پیش متن به علت تغییرات و جابه‌جایی‌ها، بسیار زیاد می شود. این فاصله زیاد همان شیوه و روشی است که در نام گذاری نامتجانس مگریت باعث خلق امر شـــگفت می شود. منظور از آن چه که با عنوان امر شگفت در نقاشـــی ژکوند مگریت گفته می‌شود بر اساس ویژگی های زمینه‌ای اثر بر اساس بیان رؤیاگون و خیال‌انگیز مانند بســـیاری از نقاشی های سبک سوررئالیسم نیست؛ بلکه از طریق پیچیده سازی رابطه میان زبان و تصویر، به پرســـش کشـــیدن آنچه طبیعی به نظر می‌رسد و نهایتاً ناسازگاری معنایی ایجاد می‌شود. امید است که پژوهندگان بتوانند از این نمونه کاربردی در به کارگیری الگوی ژنتی در خوانش و رمزگشـــایی لایه‌های معنایی یک اثر هنری معاصر، در مطالعات تصویری دیگر بهره بگیرند.

پی نوشت‌ها

1. Dérivation
2. transtextuality
3. Gerard Genette
4. Hypertextuality
5. Paratext
6. Catachresis
7. Pastiche

۸. اسفوماتو یا محو کاری اصطلاحی ایتالیایی است و به معنی اسلوب و روشی در برجسته نمایی می باشد که گویی اجسام در میان دود یا مه نشان داده می شوند. با تدرج ملایم رنگسایه ها (از روشن به تیره) می توان حدود صریح و قاطع شکل ها را از میان برد تا به چنین جلوه ای در تصویر دست یافت (پاکباز،۱۳۸۵، ۵۲۵).

۹. به شیوه سورئالیست مگریت نام رئالیسم جادویی نهادند چرا که مگریت انگاره های شاعرانه اش را در قالب تصویرهایی عکس مانند عرضه می داشت. ولی اسلوب واقع نمایی را به قصد بازنمایی جنبه قابل رؤیت چیزها به کار نمی گرفت، بلکه بدین وسیله بر حضور یا عمل رمزآمیز و ناشناخته آن ها تأکید می کرد (پاکباز،۱۳۸۵، ۵۰۷).

10. Forgerie
11. Parodie
12. Travestissement
13. Transposition

۱۴. از میان شش گونه بیش متنی که ذکر شد، گونه تروستی و شارژ در رابطه میان دو متن و یا نسخه های متفاوت مگریت مشاهده نشد. در متن به عدم حضور رابطه تراوستی ذیل تیتر پارودی اشاره شد.

شارژ(Charge) نیز از نوع رابطه تقلیدی و به معنی اغراق کردن است. از نمونه های شارژ می توان مونالیزای فرناندو بوترو(Fernando Botero) را مثال زد.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۵)، آفرینش و آزادی: جستارهای هرمنوتیک و زیبایی شنا سی، مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۸۶)، ساختار و تأویل متن، مرکز، تهران.
پاکباز، روئین (۱۳۸۵)، دایرۀ المعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.
توبوش، ویم (۱۹۹۸)، راز یا تناقض، مترجم سمیرا قرایی، حرفه هنرمند، شماره ۲۴، صص ۶۷-۶۲.
سید حسینی، رضا (۱۳۸۴)، مکتب های ادبی، جلد دوم، نگاه، تهران.
ضیمران، محمد (۱۳۸۹)، میشل فوکو: دانش و قدرت، هرمس، تهران.
فوکو، میشل (۱۳۷۷)، این یک چپق نیست، ترجمه مانی حقیقی، مرکز، تهران.
فوکو، میشل (۱۳۸۹)، دیرینه شناسی علوم انسانی: نظم اشیاء، ترجمه یحیی امامی. پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران.
کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸)، فرآیند بیش متنیت در نقاشی، نامه هنرهای تجسمی، شماره ۴، صص ۳۴-۱۹.
گابلیک، سوزی (۱۹۸۵)، مگریت و کاربرد واژه ها، ترجمه فاطمه راهیل قوامی، حرفه هنرمند، شماره ۲۴، صص -۶۸ ۷۷.
گاردنر، هلن (۱۳۸۱)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، آگاه و نگاه، تهران.
مددپور، محمد (۱۳۸۸)، آشنایی با آراء متفکران درباره هنر، جلد پنجم، سوره مهر، تهران.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۴)، متن های درجه دوم، خردنامه؛ ضمیمه فرهنگی اندیشه، روزنامه همشهری، شماره ۵۹، صص ۱۰-۱۱
-------- (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره۵۶، صص ۸۳-۹۸.
-------- (۱۳۸۹)، تأملی درباره بیش متنیت، پایگاه خبری هنر نیوز.
http://honarnews.com/vdcj8xev.uqeamzsffu.html ، تاریخ دسترسی: ۹۵/۹/۱۸.
-------- (۱۳۹۱)، گونه شناسی بیش متنی، فصلنامه پژوهش های ادبی، سال ۹، شماره ۳۸،صص ۱۵۲-۱۳۹.
نوئل، برنار (۱۳۶۲)، آشنایی با آثار رنه مگریت، ترجمه محسن کرامتی، بهار، تهران.
ویکس، رابرت (۱۳۸۵)، فوکو، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی. دانشنامه زیبایی شناسی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، صص ۱۱۶-۱۰۹.

The Encyclopedia Americana Corporation. 1963
Dentith, Simon (2000), Parody, Routledge, London.
Hammacher, A. M. (1985). Rene Magritte, James Brochway (Trans), INC, New York.
Jenny, Laurent (2011). Le style. Cours d`initiation aux méthodes et problèmes de Littérature française moderne. Département de française moderne, Université de Genève, on the World Wide Web:http://unige.ch/letters/framo/enseignements/methodes acsses date: 9717/4/.
Meuris, Jacques (1994), Rene Magritte, English translation by michael scuffil, Taschen, Germany.
Transtextuality reading on Joconde painting by Rene magritte based on the Gerard Genette`s typology