



## A Diachronic Survey Study of Parody in Western Literary Theory and Criticism

Sahar Vafaie Tajkhatouni<sup>1✉</sup> Allahshokr Asadollahi Tejeragh<sup>2</sup>

1. Department of French Language and Literature, Faculty of Persian and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran.  
Email: [sahar.vafaee@tabrizu.ac.ir](mailto:sahar.vafaee@tabrizu.ac.ir)

2. Department of French Language and Literature, Faculty of Persian and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran.  
Email: [nassadollahi@yahoo.fr](mailto:nassadollahi@yahoo.fr)

### Article Info

#### Article type:

Research Article

#### Article history:

Received 30 July 2019

Received in revised form

11 December 2019

Accepted 15 December

2019

Published online January

2023

#### Keywords:

Bakhtine, comic,

diachronic, Genette,

parody, theorization.

### ABSTRACT

Different and sometimes contradictory definitions of "parody" indicate that there is no consistent definition of this concept. Parody in Persian literature, encompassing many valuable literary treasures contributive to studying this concept, has been translated to "naghise". This word is incorrectly used for most of the concepts close to it. In order to finally understand this concept in a correct way in Persian literature, and to better recognize its nature, a diachronic survey study of parody in western theories and literary criticisms is necessary. In this article we will explain how theorizing this literary figure culminates in Bakhtin and the Russian formalists in the twentieth century. We will discuss the approach that first defined parody and distinguished it from its adjacent concepts, as well as, the most important and recent theories centered around it. Parody, this acclaimed and sometimes perverted concept, has encouraged analysts and theorists to never stop redefining and analyzing it.

**Cite this article:** Vafaie Tajkhatouni Sahar and Assadollahi Tejaragh Allahshokr. "A Diachronic Survey Study of Parody in Western Literary Theory and Criticism". *Research in Contemporary World Literature*, 27, 2, 2023, 974-995,-DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2019.286416.1875>.



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2019.286416.1875> .

## مطالعه‌ی "در زمانی" سیر تحول مفهوم پارودی در نظریه و نقد ادبی در غرب

سحر وفایی تاج خاتونی<sup>۱</sup>، الله شکر اسداللهی تجرق<sup>۲</sup>

۱. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان های خارجی، دانشگاه تبریز، ایران. [sahar.vafae@tabrizu.ac.ir](mailto:sahar.vafae@tabrizu.ac.ir)

۲. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان های خارجی، دانشگاه تبریز، ایران. [nassadollahi@yahoo.fr](mailto:nassadollahi@yahoo.fr)

اطلاعات مقاله	چکیده
<b>نوع مقاله:</b> مقاله پژوهشی	تعاریف متفاوت و گاه ضد و نقیض از «پارودی»، بیانگر نبود تعریف ثابتی از این مفهوم است. پارودی در ادبیات فارسی که شامل گنجینه‌هایی ارزشمند برای مطالعه‌ی این مفهوم می‌باشد، به «نقیضه» ترجمه شده است و بیشتر مفاهیم نزدیک به آن را به اشتباه در برمی‌گیرد. به منظور بررسی متعاقب این مفهوم در ادبیات فارسی و شناخت بهتر ماهیت آن (با این یادآوری که به گونه‌ای در خور، بدان پرداخته نشده است) لازم است ابتدا به مطالعه‌ی به اصطلاح "در زمانی" این مفهوم و بیان نظریه‌های مربوط به آن در ادبیات غرب بپردازیم. در این مقاله خواهیم دید که چگونه در قرن بیستم پس از تعریف دوباره‌ی پارودی توسط باختین و فرمالیست‌های روس، نظریه‌پردازی در باب آن به اوج خود می‌رسد. از رویکردی خواهیم گفت که پارودی به طور اخص برای اولین بار در بستر آن تعریف و از مفاهیم مجاور خود تمییز داده شد و محدودیت‌های آن را نیز بیان خواهیم کرد. به منظور محدودیت‌زدایی از این مفهوم، کاربردی‌تر نمودن و گسترش دامنه‌ی آن نظریه‌های دیگری شکل گرفت که به مهم‌ترین و جدیدترین آنها خواهیم پرداخت. پارودی، این مفهوم گاه تحسین و گاه تخریب شده، تحلیل‌گران و نظریه‌پردازان را تا کنون برآن داشته است که دست از تعریف و تحقیق جدید در این زمینه برندارند.
<b>تاریخ دریافت:</b> ۱۳۹۸/۰۵/۰۸	
<b>تاریخ بازنگری:</b> ۱۳۹۸/۰۹/۲۰	
<b>تاریخ پذیرش:</b> ۱۳۹۸/۰۹/۲۴	
<b>تاریخ انتشار:</b> ۱۴۰۱/۱۱/۱۰	

### کلیدواژه‌ها:

باختین، پارودی، در زمانی، ژرار

ژنت، طنز آمیز، نقیضه پردازی.

**استناد:** وفایی تاج خاتونی سحر و اسداللهی تجرق الله شکر. "مطالعه‌ی "در زمانی" سیر تحول مفهوم پارودی در نظریه و نقد ادبی در غرب". پژوهش ادبیات معاصر

جهان ۲۷، ۲، ۱۴۰۱، ۹۷۴-۹۹۵

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2019.286416.1875>



### ۱. مقدمه

پارودی، یکی از مفاهیم بسیار ابهام برانگیز حوزه ادبیات و نقد ادبی است. ما همه روزه این مفهوم را به صورت ناخودآگاه به کار می‌بریم و یا کاربرد آن را در محیط اطراف خود می‌بینیم: مثلاً در تیترو روزنامه‌ها، اخبار و یا گفتگوهای میان افراد می‌توان این مسئله را مشاهده کرد. به طور کلی پارودی هنگامی به وجود می‌آید که تغییری در لحن یک عبارت ایجاد شود و یا کلمه‌ای از یک عبارت گوش‌آشنا و شناخته شده، جایگزین کلمه‌ی دیگر گردد و تغییر معنایی طنزآمیز شکل گیرد. البته لازم به ذکر است که این تعریف بسیار کلی است و چنین برداشتی از پارودی در حوزه ادبیات، نه تنها خواننده را در شناخت این مفهوم یاری نمی‌کند، بلکه ممکن است موجب خلط دیگر مفاهیم نیز شود. در ادبیات فارسی، بسیاری از محققان پارودی را به غلط به دیگر گونه‌های ادبی اطلاق می‌کنند و بر روی پارودی و تمامی این گونه‌ها، فقط صرف طنزآمیز بودن، یک نام می‌نهند: نقیضه.

نقیضه در فارسی با پارودی در اروپا تفاوت دارد. نقیضه در ادبیات فارسی به اشتباه در بردارنده‌ی تمامی مفاهیم پارودی، تراپوشی، شعر حماسی-کمدی، جعل، تقلید، کاریکاتور و ... می‌باشد و در بیشتر موارد به جای تمامی این گونه‌ها به کار می‌رود. برای بررسی پارودی در ادبیات فارسی ابتدا لازم است که به توضیح ریشه و شکل‌گیری این مفهوم در ادبیات غرب پردازیم.

در این مقاله، ابتدا با مطالعه‌ی "در زمانی" پارودی در ادوار متفاوت و سپس با بررسی نظریه‌های اخیر در باب آن، چالش برانگیزی این مفهوم و محدودیت‌های کاربردی آن را نشان خواهیم داد و خواهیم گفت که چگونه هر کس به شیوه‌ی خود سعی بر ارائه‌ی تحلیلی جامع و کاربردی دارد. اما این مفهوم چالش برانگیز که منتقدان را تا امروز به تحلیل و تعریف واداشته است، به چه معناست و طی قرون متمادی چه تغییراتی یافته است؟ چه کسی برای اولین بار این گونه آثار را، پارودی نامید؟ جدیدترین تحقیقات معطوف به این مفهوم در ادبیات چه نتایجی را در برداشته‌اند؟ متأسفانه به دلیل اختلاط مفاهیم، شناخت دقیق و اصولی این مفهوم در ادبیات فارسی کمی مهجور مانده است. این در حالی است که شعر و متن فارسی گنجینه‌هایی ارزشمند برای مطالعه‌ی پارودی به شمار می‌روند. مهدی اخوان ثالث برای اولین بار در کتاب *نقیضه و نقیضه سازان* خود به این مهم مبادرت ورزید، اما پس از او تا کنون، جز چندین مقاله که به آنها اشاره خواهیم نمود، تحقیقی در خور و به غنای آنچه گفته شد، به منظور روشن ساختن این مفهوم صورت نگرفته است. در این تحقیق سعی نموده‌ایم که برای اولین بار به صورت کوتاه اما مفید

سیر تحول پارودی در غرب و مهمترین تحلیل‌ها و نظریه‌های مربوط به آن را بررسی کنیم، امید است که این تحقیق مقدمه‌ای بر مطالعه‌ی پسین پارودی، انواع، اهداف و چگونگی کاربرد آن در ادبیات فارسی باشد. در مطالعه‌ی "در زمانی" پس از بررسی پارودی از دوره‌ی کلاسیک تا قرن بیستم، خواهیم دید که چگونه در این قرن پس از تعریف دوباره‌ی آن توسط باختین و فرمالیست‌های روس، تئوری‌پردازی در باب این مفهوم به اوج خود می‌رسد. از رویکرد و روشی خواهیم گفت که پارودی به طور اخص برای اولین بار در بستر آن تعریف و از مفاهیم مجاور خود تمییز داده شد. رویکردی که از نواقص و محدودیت‌ها به دور نماند و تحلیل‌گران و نظریه‌پردازان را تا امروز بر آن داشته است که دست از تعریف و تحقیق جدید در این زمینه برندارند. خالی از لطف نیست که بیان کنیم آخرین همایش در این باب در اکتبر ۲۰۱۸ در دانشگاه پاریس-نانترا با حضور نظریه‌پردازانی چون دنیل سانسو، کاترین خوز پل آرون و غیره برگزار شد.

به یقین می‌توان گفت که تا کنون در باب پارودی یا نقیضه در ادبیات فارسی، تحقیقی جامع‌تر از نقیضه و نقیضه‌سازان مهدی اخوان ثالث انجام نشده است. البته قابل ذکر است که این کتاب، از کاستی‌ها و گاهی خلط مباحث و مفاهیم نزدیک به پارودی مبراً نیست و در زمینه‌ی نظریه‌پردازی چندان دقیق عمل نکرده است، اما در گردآوری مثال‌ها و مصداق‌های این مفهوم در ادبیات فارسی، منبعی بسیار غنی به شمار می‌آید. از مداخل تعریف نقیضه در فرهنگ‌نامه‌ها که بگذریم، می‌توانیم به چندین مقاله که به این مفهوم پرداخته‌اند، اشاره‌ای کوتاه داشته باشیم. "نقیضه و پارودی" عنوان یکی از این مقالات است که در سال ۸۹ به چاپ رسید. در این مقاله نویسندگان، فلّاح قهرودی و صابری تبریزی، به بررسی اصطلاحات مربوط به حوزه‌ی نقیضه پرداخته، و ضمن به کارگیری اصطلاح نقیضه در همان مفهوم معمول و سابق آن، مناسب‌تر دانسته‌اند که نقیضه معادل بورلسک به کار برده شود نه پارودی (۱۳۸۹).

محمدرضا صدربان نیز در دو مقاله به تحلیل تعاریف پارودی و بررسی آن در دوران پسامدرن می‌پردازد (۱۳۸۸ و ۱۳۸۹). "نقیضه در گستره‌ی نظریه‌های ادبی معاصر"، عنوان دیگر مقاله‌ای است که در آن، نویسنده به مطالعه‌ی این مفهوم نزد ساختارگرایان غربی پرداخته است. در تحقیق پیش رو، سعی شده است که با توجه به آنچه تا کنون گفته شده و همچنین آنچه نادیده گرفته شده است، تحلیلی جامع و کاربردی از این مفهوم ارائه کنیم. از مهمترین و تاثیرگذارترین نظریه‌ها صحبت خواهیم کرد بدون آنکه مطالعات خود را فقط بر روی نظریه‌پردازان انگلیسی یا فرانسوی محدود کرده باشیم.

## سیر تحول مفهوم پارودی

Parodie از واژه‌ی لاتین parodia مشتق شده که خود برگرفته از کلمه‌ی یونانی parôdia به معنای تقلیدِ هزل آمیزِ قطعه شعری است. این واژه از para به معنای پهلو، مجاور، نزدیک و ode به معنای آواز، ترانه، نغمه و تصنیف تشکیل شده است (ژنت ۱۹۸۲، ۲۰). ارسطو برای اولین بار پارودی را در بخش دوم کتاب فن شاعری، به عنوان یک گونه‌ی ادبی در جدول "گونه های ادبی" خود، مطرح ساخت. او ردیف عمودی این جدول را بر اساس ارتباط میان شخصیت روایت و مخاطب به دو نوع فرودستی و فرادستی تقسیم کرد. بر این اساس مخاطب گاهی خود را پایین تر و گاه بالاتر از شخصیت روایت احساس می کند. در ردیف افقی، ارسطو شکل اجرا را در نظر دارد که یا گفتاری است و یا نمایشی. (۲۷)

شکل رابطه	نمایشی	گفتاری
فرادستی	تراژدی	حماسه
فرودستی	کمدی	پارودی

## جدول ژانرهای ادبی (ارسطو ۳۷)

پس از ریشه شناسی مختصر کلمه‌ی پارودی و شناخت اولین بستر شکل گیری آن در ادبیات، مرور روند شکل-گیری و حرکت پارودی پیش از پرداختن به مسائل دیگر بسیار ضروری می نماید. چراکه برداشت‌های متفاوت از مفهوم پارودی طی قرن‌ها نه تنها مکمل هم نبوده‌اند، بلکه گاهی کاملاً به نقض یکدیگر پرداخته‌اند. برای مثال، عقاید نظریه-پردازان انگلیسی در دو دهه‌ی اخیر با نظریه‌های فرمالیست‌های روس تفاوت بسیاری دارد. نکته‌ای که در بررسی این روند برجسته می‌نماید این است که این سیر یک "سیر تکاملی" نیست، پارودی مفهومی است که گاهی ارزش‌گذاری شده و گاهی به حاشیه رانده شده است. در واقع تشخیص اینکه در یک قرن پارودی تحسین و یا تحقیر شده، نیز کار دشواری است. چراکه گاهی در یک دوره‌ی ادبی از یک طرف شاهد تحقیر آن توسط برخی منتقدان و نویسندگان هستیم و از طرف دیگر درخشش و خلق پارودی‌های گوناگون را در همان دوره به نظاره می‌نشینیم. کلود آبتادو در مقاله‌ی خود با نام "موقعیت پارودی" تاریخچه‌ای از تحقیر بازنویسی آثار را بیان کرده است که در قرن هیجدهم اوج می‌گیرد و در اشکال مختلف مثل پارودی، پاستیش و سرقت ادبی ظهور می‌کند. (آبتادو ۱۱) در این سده، کسانی که به این انواع ادبی می‌پردازند به دزدانی تعبیر می‌شوند که چشم به آثار اصلی دارند و آنها را مورد حمله قرار داده و از بین می‌برند: نویسندگانی مانند

دوبوس، ولتر و دالامبر در قرن هیجدهم فرانسه از آنها برای ابراز خشم و کینه جویی خود استفاده می‌کنند. امروزه نیز هنوز پارودی قربانی همین کارکرد می‌گردد. حتی ژان پل سارتر که در یکی از کتاب‌های خود از پارودی بهره برده است، آن را گونه‌ای ضعیف و بی ارزش می‌داند که تنها به درد کاباره‌ها می‌خورد. رولان بارت، منتقد و نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی درباره‌ی آن می‌نویسد: "پارودی در واقع یک گفته‌ی قدیمی است که طی زمان توسط زبان منتقل شده است" (بارت ۵۸۴). می‌بینیم که پارودی نزد بارت به جایگاه یک گفته تنزل می‌یابد. به هر حال چه وسیله‌ای برای حریف‌طلبی و تخریب دیگری، چه تفننی ناچیز، پارودی آن قدر اهمیت داشته است که طی قرون متفاوت مورد بررسی قرار بگیرد و جدی انگاشته شود.

به عقیده‌ی نگارندگان، اگر این گونه‌ی ادبی حتی توسط نظریه‌پردازان و نویسندگان بنام مورد انتقاد قرار گرفته و یا اگر گاهی به وسیله‌ی خود پارودی نویسان تحقیر شده، تنها به این دلیل است که پارودی همیشه پیش متنی را مورد هدف قرار می‌دهد و در بیشتر موارد به منظور انتقاد و زیر سؤال بردن اثر دیگری به کار رفته و حتی گاهی از اثر اولیه پیشی گرفته و از نظر هنری گامی فراتر نهاده است. بدین جهت از اینکه این گونه بیشتر اوقات به حاشیه رانده شده است، نباید خیلی تعجب کرد. باید این نکته را نیز در نظر داشت که پارودی، اهداف گوناگون دارد که فقط یکی از آنها استهزای پیش‌متن است. هدف از پارودی، گاه تفریح و تفنن و گاه انتقاد اجتماعی، فرهنگی و ادبی است و گاهی در حد فاصل میان این دو تعریف می‌شود.

## ۲. بحث و بررسی

نگاهی "در زمانی" به مفهوم و کاربرد پارودی از قرون وسطی تا قرن بیستم پارودی دوره‌ی اوج خود را در قرون وسطی و رنسانس تجربه کرده و خود را از خلال چندین گونه‌ی ادبی مانند افسانه‌ی موزون، ترانه‌های محبوب و مردمی، شعر حماسی-کمدی نمایانده است و بدین گونه خود را به صورت یک شیوه‌ی نوشتاری در میان انبوهی از زیر گونه‌های ادبی جای داده است که کاملاً مورد پسند طبقات مختلف جامعه و روشنفکران بودند. پارودی در قرون وسطی یکی از راه‌های خندانند مردم به شمار می‌رفت: خنده‌ای هم آزادانه و عمیق هم چند پهلو. مشروعیتی که به طور کلی در خنده وجود دارد به پارودی این اجازه را می‌داد تا گفته‌های ممنوعه را در خود بگنجانند و حتی تا کشاندن بیانات مقدس به ورطه‌ی خود نیز پیش رود. در قرون وسطی ادبیات کمیک و پارودیک دارای زبانی مبتذل بود. به گفته‌ی باختین، ادبیاتی کارناوالی و مناسبتی بود که بیشتر به درد "دیوانه بازی" می‌خورد. (باختین ۱۹۷۰، ۸۳) این نوع

ادبی در آن زمان برخاسته از نیاز جامعه بود چراکه به‌طور کلی پارودی، ترجمه‌ی زبانی یا ترجمان پیکربندی اجتماع است. همه‌ی ما افراد یک جامعه می‌توانیم در طی چندروز و چند ساعت به صورت تفننی جهان را معکوس سازیم و قوانین آن را به بازی بگیریم و پس از آن دوباره جایگاه عادی و همیشگی خود را برای زندگی در اجتماع اختیار کنیم.

در دوره ادبیات کلاسیک در غرب، پارودی هنوز شکل ژانر یا گونه‌ی ادبی به خود نگرفته است و فقط به جمله یا قطعه شعری اطلاق می‌شد که برای به طنز کشاندن یک پیش‌متن دیگر به کار می‌رفت. نویسندگان و شاعران این قرن نیز پارودی را یک گونه‌ی ادبی نمی‌پنداشتند و آن را بیشتر تحت عنوان شعر حماسی-کمدی یا بورلسک بیان می‌کردند. به همین دلیل است که نه آثار بوالو و تاسونی و نه آثار پوپ، هیچ کدام به منزله‌ی پارودی در نظر گرفته نمی‌شوند، بلکه به عنوان آثار بورلسک، نئو بورلسک و طنز آمیز مورد بررسی قرار می‌گیرند چراکه چندان پیش متن تعریف شده‌ای برای آنها مشخص نگردیده است. ژرار ژنت، کشیش با موهای ژولیده را تنها مثال بارز پارودی در این عصر می‌داند چراکه این اثر، پارودی واضح و کاملی از نمایشنامه‌ی سید اثر کرنی است و کاملاً عامدانه به منظور ایجاد جدل ادبی میان راسین، بوالو و کرنی به قلم در آمده است. اما خود بوالو پس از پارودی نمودن نمایشنامه‌ی سید، در هنر شاعری هیچ اسمی از این مفهوم نبرده و درباره‌ی آن توضیحی نداده است. در حالی که به تفصیل به شرح اشعار حماسی-کمدی و تراپوشی پرداخته است. در بقیه‌ی موارد همان‌طور که ذکر کردیم پارودی در این دوره فقط با تغییر کوچکی در جمله و یا حتی در حرف یک کلمه شکل می‌گرفت و به همین تغییرات جزئی محدود می‌گشت. در این دوره، پارودی جنبه‌ی یک نقل قول مبدل و تغییر یافته را داشت. بیشتر در بلاغت (رتوریک) یافت می‌شد تا در بوطیقا (پوتتیک) و همچنان به عنوان یک تغییر و عملکرد محدود بر روی متن شناخته شده، در زمره‌ی مجازها و استعاره‌ها به شمار می‌رفت. سیسرون پارودی را در این قرن "تکنیکی بیانی و لفظی معرفی می‌کند که با اضافه کردن قطعه شعری یا کلمه‌ای در شعر اصلی شکل می‌گیرد که منجر به ایجاد اثر خوشایندی می‌گردد، بدون آنکه هیچ تغییری در شعر اصلی پدید آید". (سیسرون ۱۱۴)

در قرن هیجدهم، بستر پارودی از شعر به متن منتقل می‌شود اما کارکرد آن چندان تفاوتی نمی‌کند. ریزپارودی مهمترین و رایج‌ترین شکل استفاده از این مفهوم می‌باشد. ژرار ژنت ریز پارودی را در کتاب *الواح بازنوشتنی* خود چنین تعریف می‌کند: "بازگویی و باز نویسی ادبی یک متن از پیش شناخته شده، توسط بازی و تغییر کلمات، به منظور بخشیدن معنای جدید به آن" (ژنت

(۱۹۸۲، ۲۸). بنابراین ریز پارودی می‌تواند عبارتی باشد که تغییر معنا داده است، مرتبه گوینده (لحن) آن تنزل کرده و یا بستر شکل‌گیری آن متفاوت شده باشد. پارودی در این قرن - همانطور که به آن اشاره کردیم - بیشتر به منزله‌ی ابزاری برای خشم و کینه به کار می‌رفت. در مقاله‌ای که دو مارسه در سال ۱۷۳۰ به نام "آرایه‌ها" نوشته است آن را آرایه‌ای "با معنی منطبق و وابسته" می‌داند و همچنین سخنی که به "گفته شده‌ها و سخنان شناخته شده" معنای جدیدی می‌بخشد. می‌بینیم که در این دوره، پارودی از تعریف مشخصی برخوردار نبوده و با عنوانی مانند "دارای معنی منطبق" و یا تعریفی چون "گونه‌ای تفنن که از سوءاستفاده به دور نیست"، شناخته می‌شده است. دومارسه در توصیف این آرایه‌ی جدید، نکته‌ای مهم را درباره‌ی تولید و دریافت آن مطرح می‌کند: "پارودی، به معنای آهنگی است که در تقلید از آهنگ دیگری ساخته شده باشد اما در کل پارودی به اثری موزون اطلاق می‌شود که اشعار و معنای آن را تغییر دهیم و زاویه‌ی دید جدیدی به آن ببخشیم. می‌توانیم چیزی به آن بیفزاییم یا از آن بکاهیم اما باید به حد کافی کلماتی را دست نخورده نگاه داریم تا متن اولیه و مبدا را به ذهن متبادر سازد. هنگامی که ذهن خود را درگیر متنی دیگر که نسبت به اصل آن از جدّیت کمتری برخوردار است، می‌کنیم تناقضی در تخیل ما در حال شکل گرفتن است که همان حس خوشایند موجود در پارودی است." (دو مارسه ۲۱۶-۲۱۷)

هرچند که چند خط اول این تعریف، حوزه‌ی پارودی را محدود می‌کند. اما اگر نگاهی به تحلیل گفتمانی بیندازیم، می‌بینیم که دومارسه به تولید و دریافت پارودی توجه خاصی نشان داده است. در مرحله‌ی دریافت باید متن پارودی شده و اولیه از لوای متن جدید خود را بنمایاند تا اینکه پارودی بتواند به عنوان یک پدیده زبانی شکل گیرد. او حتی به کیفیت دریافت مخاطب نیز اشاره نموده، موضوعی که نسبت به تولید پارودی تا کنون کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. آنچه او در قرن هیجدهم به عنوان حس خوشایند موجود در پارودی مطرح می‌کند، دنیل سانسو در کتاب *روابط پارودیک*، "جوهره و روح پارودی" می‌نامد. این جوهره، حس خوشایند یا روح پارودی برخلاف نظریه‌ها و مباحث تخصصی درباره‌ی آن، خیلی قابل توصیف نیست. همان‌گونه که ولادیمیر ناباکوف می‌گوید: "خودم می‌دانم که علاقه‌ی وافری به پارودی دارم، اما دست خودم نیست. این یکی دیگر کاملاً به ذاتم برمی‌گردد" (ناباکوف ۲۹۸)

قرن نوزدهم نگاه متفاوتی نسبت به پارودی دارد. در این قرن دو رویکرد نسبت به پارودی مشاهده می‌شود: در رویکرد نخست پارودی به منزله‌ی همان "تمسخر یک اثر ادبی" انگاشته



می‌شود و چنان جذابیت ادبی ندارد و جز برای کنجکاوان این عرصه جدی گرفته نمی‌شود. نام پارودی به هر اثر مسخره و تغییر یافته‌ای اطلاق می‌گردد. لغت نامه‌ی لاروس در قرن نوزدهم پارودی را چنین معنا کرده است: "تقلید و بازتولید مسخره‌ی هر چیز" (به نقل از سانسو ۲۰۰۷، ۳۸). طرفداران این رویکرد نه تنها به پارودی به عنوان یک اثر ادبی نمی‌نگرند حتی آن را مایه‌ی تنزل ادبی می‌دانند. چنان‌که به عقیده‌ی برخی از نویسندگان اواخر این قرن، چون دگر آفرینش ادبی در کار نمی‌باشد، قلم به بازآفرینی و پارودی نویسی برده می‌شود و همین نشانه‌ی زوال ادبی است. در رویکرد دوم که نسبت به اولی جدی‌تر است، پارودی کارکردی وسیع به خود می‌گیرد. به واسطه‌ی مکتب رمانتیسم گسترش می‌یابد و تمامی جریان‌های ادبی را تحت تأثیر قرار می‌دهد: این مکتب، طبقه بندی‌های زیبایی‌شناختی کلاسیسیم را زیر سوال می‌برد و بر مفاهیمی مانند پارودی، بورلسک و غیره ارزش می‌نهد. در این قرن مفهوم پارودی بین گروتسک و بورلسک شکل می‌گیرد تا زیبایی‌ها را به روشی جدید به تصویر بکشد. در این باره کافیس‌ت که به یاد آثار هوگو بیفتیم. نویسنده‌ای که سبک خود را بر پایه تناقض مانوی قرار داد. کازیمودوی هیولا گونه‌ی او همان شاهزاده‌ی جذاب پارودی شده نیست؟

همچنین باید این نکته را متذکر شد که ایجاد پارودی‌های بسیار در این قرن، در واقع مدیون این قانون دوره‌ی کلاسیک است: منع تقلید مطلق. یعنی اگرهم از اثری تقلید می‌شد، باید در جهت نقد آن و یا ایجاد همان احساس خوشایند در مخاطب می‌بود. تقلید در قرن هفدهم، یک شیوه‌ی ادبی رایج بود که حتی مورد تحسین نیز قرار می‌گرفت. به بیان دیگر، ارزش آثار راه، اصالت آنها تعیین نمی‌کرد، بلکه مهارت نویسنده در اقتباس از یک الگوی قدیمی، به روز نمودن آن و بیان حقایق جدید توسط آن، تعیین کننده‌ی اصالت اثر بود. گاهی همین تقلید و بازنویسی پارودیک یک اثر، ابزار مشروعیت بخشی به آن به شمار می‌رفت. بانویل درباره‌ی پارودی در قرن نوزدهم می‌نویسد: "گونه‌های ادبی به اوج رسیده در این قرن تنها می‌توانستند خود را با ایجاد پارودی هایشان ثابت کنند." (بانویل ۲) به همین دلیل، در اواخر قرن نوزدهم شاهد نوشتارهایی هستیم که بر پایه‌ی تقلید بنا شده‌اند. در جهان ادبی که از پرداختن به "خود" خسته شده است، پارودی و پاستیش و امثال آن نگاه جدیدی به ادبیات را نوید می‌دهند و چهره‌ی تازه‌ای به آن می‌بخشند. این بازنویسی‌ها علاوه بر جنبه سرگرم کننده‌شان همواره با باری از تلخی همراه هستند و کنایه‌هایشان بازگوکننده‌ی ناامیدی در برابر اجتماع می‌باشند.

پارودی و نظریه‌پردازان از قرن بیستم تا امروز

در قرن بیستم فرمالیست‌های روس بیشتر به بررسی ماهیت اثر ادبی می‌پردازند. پس از تعریف مفهوم "ادبیت" فرمالیست‌ها به بحث درباره‌ی تکامل ادبی می‌پردازند و به نظر آنها پارودی در شکل‌گیری و روند این تکامل نقش بسزایی دارد. پارودی برای آنها به معنای تخریب نوشته‌های ادبی پیشین نیست، بلکه انواع جدید ادبی را جانشین فرم‌های پیشین می‌کند و بدین طریق تکامل ادبی را تحقق می‌بخشد. فرمالیست‌های روس بسیار علاقه‌مند به روندهای بازنویسی بودند. به‌طور کلی به نظر آنها پارودی در هیچ‌گونه طبقه بندی نمی‌گنجد. تکنیک و روشی است که از حوزه‌ی وسیعی برخوردار است.

باختین، پارودی را یک گونه‌ی ادبی بسیار کهن و رایج می‌داند. طبق گفته‌ی باختین، اگر در ادبیات کهن پارودی وجود نداشت، ژانر هم دستخوش چنین تنوع و تحولی نمی‌گشت. (باختین ۱۹۷۸، ۱۰۲) این ایده‌ی باختین، نظریه‌ی فرمالیست‌های روس را مبنی بر اینکه پارودی موجب تجدید گونه‌های ادبی می‌شود، تحقق می‌بخشد. آنچه باختین بسیار بر روی آن تأکید می‌کند این است که طنز و جدی همیشه در کنار هم هستند. انسان از هیچ‌کدام گریزی ندارد. خنده به‌طور طبیعی چند جانبه و چند پهلو است. این دو را نمی‌توان از هم جدا پنداشت. به همین دلیل است که از قرون وسطی تا قرن بیستم، پارودی - در قالب آرایه یا گونه‌ی ادبی، به دید تحقیر یا تحسین - پا بر جا مانده، به حیات خود ادامه داده و کاربردهای بسیاری داشته است. برای باختین، پارودی یک مفهوم چند معنایی و پیچیده است. با این وجود، او برای این مفهوم پیچیده تمایزاتی قائل شده است: (۴۲۷).

- کارکرد پارودی به صورت کلی: در واقع همان کارکرد رایج آن است. پارودی، کارکردی تقلیدی دارد و تعبیر معنایی مضحک ایجاد می‌کند (با استفاده از اغراق و یا تأکید بیش از حد). این نوع پارودی می‌تواند ساختاری یا مضمونی باشد و یا گونه‌های ادبی را در برگیرد (برای مثال ولتر در کاندید رمان‌های ماجراجویانه‌ی یونانی را به پارودی می‌کشاند).
- کارکرد پارودی به صورت جزئی: این نوع پارودی تنها بر روی ساختار تمرکز دارد و بیشترین نمود خود را در باز تولید جمله و یا عبارتی از پیش گفته شده مشخص می‌سازد.
- نوعی پارودی که به اصطلاح با دست پس می‌زند و با پا پیش می‌کشد! این نوع پارودی اثر دیگری را تخریب می‌کند در حالی که خود به آن می‌پردازد. این نوع پارودی کاملاً فرم‌گرا و منفی است. در واقع می‌توان گفت پارودی مدرن خود را به دست این نوع سپرده است.

- پارودی در معنای جدّ خود : این نوع پارودی که در کتاب *زیبایی شناسی و نظریه‌ی رمان* به خوبی بیان شده است در واقع به آثاری اطلاق می‌شود که با هدف ایجاد خود پارودی به وجود آمده‌اند. در واقع هدف، ایجاد و باز تولید چنین ژانرهایی در ادبیات بوده است؛ گونه‌هایی مانند پاستیش و پارودی و غیره.

هر چند که دسته بندی باختین قابل تعمیم و تأمل است، اما نظیر این دسته بندی‌ها را در تحلیل‌ها و نظریه‌های متفاوت در باب این مفهوم بسیار می‌توان یافت، در همین مقاله نیز مهم‌ترین آنها را بیان خواهیم کرد. اما آنچه تعریف باختین از پارودی را از دیگران متمایز می‌سازد، تحلیل این مفهوم در بافت و فضای گفتمانی است. باختین پارودی را "چند صدایی" و حاصل یک جریان متناقض می‌داند. به گفته‌ی باختین: «این کلمه است که عرصه را برای کشمکش میان این صداها فراهم می‌آورد» (۱۲۸). او بدون دلیل از کلمه‌ی کشمکش استفاده نمی‌کند. پارودی در فضای گفتمانی، گاهی مانند کاغذی مچاله شده به گوشه‌ای پرتاب شده و گاه مانند همان کاغذ آن‌قدر کشیده شده است که منجر به پارگی آن شده است. پارودی، نتیجه‌ی کشمکش و تناقض میان فضاهای گفتمانی متفاوت است، اما نتیجه‌ی خوشایندی است. فضای گفتمانی که باختین از آن سخن می‌گوید، ارتباطی است که میان افراد یک جامعه برقرار می‌شود. پارودی هم نوعی رویکرد ارتباطی است که تنها ویژگی که آن را متمایز و برجسته می‌نماید، نوع مواجهه آن با پیش متن خود است. این پیش متن گاهی به طور کلی دین و اجتماع است و گاهی به یک اثر محدود می‌شود. به طور کلی، تبدیل یک گفتمان جدی به یک گفتمان تفرّتی زائیده‌ی نگاهی هنجارشکن به جامعه‌ای است که در آن معیارها همیشه ثابت بوده‌اند. یک گفتمان پارودیک حضور کنایه پردازی را طلب می‌کند که به "گفته شده‌ها" معنای جدیدی ببخشد و به گونه‌ای تقدّس آنها را جریحه‌دار کند. پارودی از علاقه‌ی ذاتی و ناخود آگاه انسان‌ها به انتقاد منتج می‌شود. این انتقاد الزاماً یک انتقاد ویرانگر نیست، یک فتنه‌انگیزی هوشمندانه بر پایه‌ی کنایه و طنز مستتر است.

باختین معتقد است که پارودی‌پردازی در واقع مطرح ساختن یک گفتمان اجتماعی است و دقیقاً به همین دلیل است که این نوع گفتمان در قرون متفاوت و دوره‌های ادبی تضعیف و یا تقویت شده است. رویکرد باختین به پارودی از طریق سه کتاب او قابل درک است: *بوطیقای داستایوسکی*، *آثار ربله و فرهنگ مردمی در قرون وسطی و رنسانس*، *زیبایی شناسی و نظریه‌ی رمان*. در این سه کتاب باختین خود را درگیر پیچیدگی‌های طبقه بندی این مفهوم نموده است اما آن را از جوانب بسیاری مورد مطالعه قرار داده و به نتایج گفته شده رسیده است. به عقیده‌ی

باختین در صورتی که پارودی را با دید گسترده نگاه کنیم، مبین تقلید و تغییر فرهنگی است. بالعکس در صورتی که حوزه‌ی پارودی را محدود کنیم، آن را به ساختار متن گره زده‌ایم و در این جا بحث بر "سبک دهی پارودیک" متمرکز می‌شود. این شکل از پارودی می‌تواند قرار دادن قسمتی از متن (بدون تغییر) در یک بافت جدید و یا تغییر بافت همراه با تغییر متن باشد. تغییر می‌تواند از جابه‌جایی یک حرف و یا یک پاراگراف آغاز شود.

هر چند که طبقه‌بندی باختین امتیازات خاص خود را داراست و یک طبقه‌بندی هوشمندانه به نظر می‌رسد. ولی کاملاً حوزه‌ی پارودی را مشخص نمی‌کند و پارودی را از نوشتارهای مشابه آن مانند پاستیش و غیره متمایز نمی‌کند. البته این به معنای سرزنش باختین و انتقاد از وی نیست، اما به عقیده‌ی برخی نظریه‌پردازان این حوزه، از محدودیت‌های نظریه‌ی او به شمار می‌رود. پارودی یا پاستیش و دیگر نوشته‌هایی از این دسته گاهی خود چنان با هم آمیخته می‌شوند که تمیز آنها از یکدیگر ممکن نیست. برای مثال، در کتاب *پاستیش و پوستیش* اثر امبرتو اکو، اغلب پاستیش و پارودی در هم ادغام می‌شوند. از نکات قابل توجه نظریه‌ی باختین پرداختن به پارودی در بافت‌های وسیع و تحلیل ویژگی‌های اجتماعی و تاثیرات فرهنگی آن می‌باشد: "برای پارودی پردازان همه چیز کمیک است. خنده‌ای جهانی و جدی. خنده‌ای که بر جهان، تاریخ و تمام جوامع سایه افکنده است. پارودی به مثابه بازی با همه چیز است حتی با آنچه مقدس است و با هر چه حاوی ایدئولوژی است." (باختین ۱۹۷۰، ۸۳).

با مرور این تعاریف به روشنی در می‌یابیم که مفهوم پارودی، گاهی بسیار تقریبی و نامشخص به کار می‌رود. گاه نظریه‌پردازی چون باختین برای تعریف آن، به فضای گفتمانی یک جامعه دست می‌یازد و گاه منتقدی آن را به یک استعاره و یا صنعت ادبی متنزل بدل می‌کند. گاه نشان غنای ادبی، گاه حکم زوال آن است. گاه در جهت تکریم یک اثر و گاه در پی تخریب آن است. گاهی در همان حال که هدف اصلی خود را ویرانی گفتمان و ایدئولوژی دیگری قرار می‌دهد، در حال خلق اثری بدیع است، که باختین این حالت را بسیار شبیه نظریه‌ی تینیانوف می‌داند.

برای تینیانوف، پارودی به طور طبیعی "متخاصم" است. از خلق و بازنویسی یک اثر شروع می‌شود و در عین حال هم درو می‌کند هم می‌کارد. تینیانوف در سال ۱۹۲۱، مقاله‌ای به نام "پارودی، ویرانی" نوشت. او در این مقاله به تحلیل نوشته‌های داستایوسکی می‌پردازد و بیان می‌دارد که هدف داستایوسکی در ابتدا به بازی و پارودی کشاندن سبک و سیاق گوگول بوده است. در این جا پارودی، یک جنبه‌ی ویرانگر را به یک جنبه‌ی بدعتکار متصل می‌کند و محل تلاقی

جدید و قدیم می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت این مفهوم بر پایه‌ی یک جریان دو بعدی بنا نهاده شده است. به عقیده‌ی تینیانوف، بعضی از آثار جدی هم در خود مقداری "بار پارودیک" دارند و همین "بار پارودیک" هست که پارودی-پردازان را تحریک می‌کند یا باعث ایجاد پارودی و باز نویسی‌شان می‌شود. برای مثال گاهی یک اثر از یک لحن مؤکد برخوردار است و در بعضی از حرکات و ویژگی‌های شخصیت‌ها مبالغه می‌کند و جنبه‌ی واقعیت‌نمایی را از آنها می‌گیرد. به طور خلاصه، اثر چیزی را ابراز می‌کند که توجه یک منتقد و کنایه پرداز را جلب می‌کند. برای مثال دلیاد نوشته‌ی نیکوشرس در اواخر قرن پنجم یک بازنویسی پارودیک از ایلیاد و اعمال قهرمانانه‌ی مبالغه آمیز در این حماسه است. تینیانوف در همان مقاله‌ای که از آن سخن رفت، ویژگی‌های موجود در آثار گوگول را عامل اصلی تحریک داستایوسکی برای به پارودی کشاندن آنها می‌داند.

از تمامی نظریه‌پردازانی که نام برده شد و نام خواهیم برد، ژنت، اولین و تنها نظریه‌پردازی بود که به تعریف این مفهوم در بستر یک رویکرد و روش پرداخت و برای توضیح آن با اهتمام دست به واژه سازی زد، واژه‌ها و مفاهیمی بسیار کاربردی که پس از آن هیچ منتقدی برای توصیف پارودی از استفاده‌ی آنها خود را بی‌نیاز نمی‌دید. او برای اولین بار واژه‌ی "ترامنتیت" را در کتاب *الواح باز نوشتنی* به کار برد. ترامنتیت ژنت ادامه دهنده‌ی همان "بینامنتیت کریستوایی" است. البته برای ژنت ترامنتیت بسیار وسیع‌تر و مفصل‌تر از بینامنتیت است. از دیدگاه ژنت تنها متن به خودی خود مطرح نیست. بلکه هر آنچه پیرامون متن را تشکیل می‌دهد، نیز از اهمیت بسزایی برخوردار است. او ترامنتیت را این‌گونه تعریف می‌کند: "هر آنچه به صورت پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد" (ژنت ۱۹۸۲، ۷).

او در آغاز کتاب، "ترامنتیت" را به پنج‌گونه متفاوت تقسیم می‌کند: بینامنتیت، سرمنتیت، بیش منتیت، فرامنتیت و پیرامنتیت. توضیح حتی مختصر انواع دیگر ترامنتیت از حوصله‌ی بحث خارج است. در اینجا تنها به بیش منتیت می‌پردازیم چرا که در نظر ژنت، پارودی حاصل روابط بیش منتی است. بیش منتیت یک بعد تقریباً جهانی از "ادییت" می‌باشد. هر اثر ادبی، کم و بیش، موجب پیدایش آثار دیگری می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت که به‌گونه‌ای تمامی آثار نسبت به یکدیگر پیش متن محسوب می‌شوند. ژنت برای جلوگیری از این برداشت که بسیار کلی و غیرقابل بررسی می‌باشد، ابتدا بر محدود نمودن این حوزه مبادرت می‌کند و برای شناخت آن شرطی را تعیین می‌کند: "اشتقاق بیش متن از پیش متن باید قابل توجه و آشکار باشد. (برای

مثال تمامی اثر ب از اثرالف مشتق شده باشد) (۱۷). سپس انواع بیش متن را برشمرد: پارودی، تراپوشی، پاستیش و غیره. در رویکرد ترامنتیت پارودی زیر مجموعه‌ای از یک سری روابط بیش متنی است و برای اولین بار در جدولی از مفاهیم مجاور خود تمییز داده می‌شود و ویژگی‌های منحصر به فرد خود را می‌پذیرد.

هرچند که با استفاده از ساختار و نوع رابطه می‌توان بیش‌متن‌ها را به گروه‌های مختلف تقسیم نمود. اما آنجا که سخن از تمایز و تشخیص مرزهای آنها پیش آید تمایز ساختاری کفایت نمی‌کند و تشخیص کاربردی آنها تنها با در نظر گرفتن عملکردشان تحقق می‌یابد. بنابراین ژنت جدولی ارائه می‌کند که ردیف افقی آن‌را به "عملکرد" و ردیف عمودی را به "رابطه" اختصاص می‌دهد. ژنت در تقسیم‌بندی خود حیطة طنزهایی را که کنایه‌آمیز نیستند و هدفی بازی‌گونه دارند، "طنز تفتنی" می‌نامد. این‌گونه آثار به نوعی سرگرمی و تفتن معطوف می‌گردند و هیچ‌گونه خصم و ریشخندی در آنها وجود ندارد. چنین است که ژنت در جدول خود بر اساس "عملکرد" بیش‌متن‌ها، دو حوزه‌ی متفاوت ارائه می‌کند و در ردیف عمودی، بیش‌متن‌ها را بر دو اساس "تقلید" و "تبدیل (دگرگونی)" دسته‌بندی می‌نماید.

	عملکرد	تفتنی (بازی گونه)	کنایه آمیز
رابطه			
	دگرگونی	پارودی	تراپوشی
	تقلید	پاستیش	شارژ

جدول روابط بیش‌متنی ژنت (همان. ۴۵)

در واقع آنچه در تشخیص پارودی از دیگر مفاهیم مانند تراپوشی به ما کمک می‌کند توجه‌ای است که باید به عملکرد هر کدام معطوف بداریم. زیرا عملکرد، مهمترین شاخص تمییز آنها از یکدیگر می‌باشد. در تشخیص تراپوشی از پارودی، یا پاستیش از شارژ توجه به این نکته ضروری است که کدام عملکرد کنایه‌آمیز دارد و کدام عاری از کنایه است. پارودی در اکثر موارد حاصل یک دگرگونی معنایی است، در حالی که در تراپوشی یک دگرگونی سبکی ایجاد می‌شود و اگر عملکرد آنها را در نظر بگیریم تراپوشی کنایه‌آمیزتر و زنده‌تر است و نسبت به بیش‌متن خود رویکردی خصمانه‌تر دارد. پس طبقه بندی ژنت از روابط بیش‌متنی یک طبقه‌بندی ساختاری محض نیست.

توضیح انواع دیگر ادبی از حوصله این بحث خارج است و در مقاله‌ای کوتاه نمی‌گنجد. قابل ذکر است که محل ابهام بیشتر در تراپوشی، پارودی و پاستیش است و تشخیص مرزهای آنها از یکدیگر اندکی دشوار می‌نماید. در این مقاله هدف تمرکز بر مقوله‌ی پارودی می‌باشد. تشخیص و تمایز پارودی از مفاهیم مجاورش خود موضوع مقاله‌ی مستقل و مفصل دیگری است.

هرچند که ژنت اولین نظریه‌پردازی است که پارودی را در بستر یک روش دقیق تعریف کرد، اما نظام ژنت از محدودیت‌ها و نواقص به دور نماند. اندکی تلاش برای استفاده و کاربرد این نظریه بر روی متون متفاوت به ما می‌نمایاند که این تمایزات در حوزه‌ی نظری قابل فهم و حتی گاهی بسیار قابل تحسین هستند، اما هنگامی که بحث کاربرد پیش می‌آید، تمایز آنها از یکدیگر دشوار و گاهی غیر ممکن است. بدون شک خود ژنت نیز متوجه این محدودیت‌ها شده بود، شاید به همین دلیل بود که برای تلطیف و منعطف نمودن هرچه بیشتر تقسیم بندی خود و پاسخگویی به روابط و عملکردهایی که در حد فاصل این دسته‌بندی‌ها قرار می‌گرفتند، انواع جدیدی را معرفی می‌کند. ژنت پس از جدول روابط پیش‌متنی در شکلی دایره‌ای بین روابط جدی، تفتنی و طعنه آمیز خود، روابط دیگری را جای می‌دهد: کنایه آمیز، بحث برانگیز (چالشی) و طنز آمیز.

این انواع جدید که در کتاب به طور مجزا تعریف نمی‌شوند، سؤال‌های بسیاری در ذهن مخاطب ایجاد می‌کنند و مثال‌هایی که برای هر کدام زده می‌شود، باز هم موضوع را برای مخاطب چندان روشن نمی‌کند. برای مثال چه تفاوتی بین طنز آمیز و تفتنی وجود دارد و چرا یکی نمی‌تواند جایگزین دیگری باشد؟ آیا کنایه آمیز نمی‌تواند هم زیرمجموعه‌ی طنز آمیز باشد هم تفتنی؟ آیا یک اثر طنز آمیز نمی‌تواند هم‌زمان بحث برانگیز هم باشد؟ ژنت با پرداختن بیش از حد به جزئیات تلاش می‌کند که هر کدام را از دیگری متمایز کند اما آیا به این انواع متعدد که هر کدام پر از جزئیات متفاوتند نیازی هست؟ استفاده از دسته‌بندی‌های کلی‌تر چه اشکالی در پی دارد؟ آیا منطقی‌تر، کاربردی‌تر و قابل توجیه‌تر نیست؟ همانطور که دیدیم در سیستم ژنت هم محدودیت‌هایی وجود دارد و بزرگترین اشکال نظریه‌ی او در این است که از لحاظ تئوری پردازی بسیار قوی است اما به دلیل هم‌پوشانی بیش از حد حوزه‌ها خیلی کاربردی نیست.

تا به اینجا دو نظریه‌ی مهم در باب پارودی را مطرح نمودیم. از مقایسه‌ی این دو نظریه می‌توان به جمع‌بندی زیر رسید: تفاوت اصلی میان نظام ژنت و نظریه‌ی باختین در این است که ژنت، ادبیات را موضوع ادبیات می‌سازد ولی باختین بستر ادبیات (بافت اجتماعی و فرهنگی) را در نظر می‌گیرد. به بیان دیگر، ژنت برای توضیح و تعریف روند-های بازنویسی چون پاستیش و پارودی

تنها بر خاصیت "بازتابی" آنها تکیه می‌نماید. می‌دانیم که هدف ادبیات به اصلاح دست اول و اصیل، نمایش و به تصویر کشیدن واقعیت جهان بیرونی است، اما پاستیش و پارودی، اشکال ادبی درجه دومی هستند که به اثر مبدأ می‌پردازند و این نشان دهنده‌ی همان ویژگی بازتاب دهنده‌شان است: یعنی در ادبیات به ادبیات پرداختن. سلب انگیزه‌های اجتماعی و به خصوص انسانی در مطالعه‌ی پارودی و نادیده انگاشتن کاربرد و عوامل مهم در تولید و دریافت آن، موجبات محدودیت نظام ژنت را فراهم آورد و نظریه‌ی او را در مقابل نظریه‌ی کلی‌گرای باختین قرار داد.

در میان این دو نظریه (باختین و ژنت) که بر دو سر متفاوت طیف پارودی تکیه زده‌اند، نظریه‌های متعادل و میانه-روتوری نیز یافت می‌شوند. لیندا هاتچسون و مارگریت رز، دو نظریه‌پرداز انگلیسی زبان، سعی بر این داشته‌اند که در میان این وسعت حوزه‌ی پارودی نزد باختین و محدوده‌ی مرز بندی شده‌ی آن نزد ژنت خط مشی‌ای اتخاذ کنند که هم بر تقسیم بندی ژنت تا حدی وفادار بمانند، هم دامنه‌ی پارودی را گسترش داده - تا حدی که از کلی‌گویی و ابهام دور بمانند- و آن را کاربردی‌تر نمایند. البته به نظر نگارندگان چندان در ایجاد این بی‌طرفی موفق نبوده‌اند و رویکرد آنها در نظریات باختین-ژنتی‌شان بیشتر به سمت و سوی باختین متمایل گشته است تا ژنت. در ادامه به اختصار نظریه‌ها و تعریف‌های دیگر شکل گرفته را توضیح خواهیم داد، هدف این است که نشان دهیم هر کدام چگونه سعی بر نسبی ساختن این مفهوم در جهت کاربردی‌تر نمودن آن دارند. بعضی سعی بر تعمیم آن به فضاهای گفتمانی وسیع‌تر دارند و بعضی در همان حوزه‌ی ادبی با سلب ویژگی طنز آمیز بودن، دامنه‌ی آن را وسیع‌تر می‌نمایند.

برای مثال، مارگریت رز در کتاب *پارودی، فراروایت* سعی بر محدودیت زدایی از این مفهوم را دارد. رز پارودی را در دو سطح تعریف می‌کند: سطح خاص که تعریفی خاص هم می‌طلبد و سطح عام که در آن پارودی شکلی کلی دارد فراروایی عمل کرده و بازتاب دهنده است. در سطح خاص می‌توان به تعاریف قدیمی و محدود کننده‌ی پارودی بسنده کرد و آن را به عنوان یک آرایه‌ی ادبی و طنز آمیز معرفی کرد. در این سطح، مارگریت رز پارودی را چنین تعریف می‌کند: "بازسازی انتقادی و طنز آمیز یک متن، زبان و یا ساختار ادبی از پیش نوشته و یا شناخته شده" (رز، ۱۹۷۹، ۳۵) و اما تعریف پارودی در سطح عام: "پارودی دوباره به کارگیری و بازتاب اندیشناک و واکانه‌ی پیش‌متن به منظور ایجاد آگاهانه‌ی بیش متنی است که در آن شرایط ایستومولوژیک (معرفت شناختی)، تاریخی و اجتماعی ایجاد و یا دریافت اثر در نظر گرفته شده



باشد" (همان ۵۹) در این سطح پارودی آگاهانه و با هدف ایجاد شده و نقش بسیار مفید و کاربردی در سیستم مدرن ایفا می‌کند و توانایی و کارکرد یک اثر ادبی را در نشان دادن واقعیت‌های اجتماعی، شناختی و غیره. بازگویی کند. این تعریف پارودی را به مفهوم گفتگومندی (دیالوژیسم) باختین نزدیک می‌کند و بستر آن را وسعت می‌بخشد.

هاتچئون نیز در کتاب نظریه‌ی پارودی، آن را این‌گونه تعریف می‌کند: "پارودی نوعی تقلید است، اما تقلیدی که حاصل برگردان یا تغییری کنایه‌آمیز باشد، البته این کنایه همیشه تنها به متن پارودی شده وارد نیست. پارودی نوعی تکرار است، اما تکراری که فاصله‌ی انتقادی خود را با پیش متن حفظ می‌کند، فاصله‌ای که بیشتر بیانگر تفاوت‌هاست تا شباهت‌ها" (هاتچئون ۱۹۸۵، ۶).

هاتچئون در این تعریف، ویژگی طنز آمیز بودن را از پارودی حذف می‌کند. او در تحقیقات خود بر روی پارودی از هر آنچه موجبات محدود ساختن این مفهوم را فراهم آورد، دوری می‌کند. به نظر او هیچ چیز در این مفهوم تمسخرآمیز نیست. برای هاتچئون، کنایه ارجح‌تر است، چرا که به عقیده‌ی هاتچئون، کنایه جزء ساختاری تشکیل دهنده‌ی پارودی است.

در مقاله‌ای در مجله‌ی پوتیک هاتچئون چنین بیان می‌کند: "کنایه و پارودی هر دو در یک سطح عمل می‌کنند: سطح اولیه و آشکار متن و سطح ثانویه و ضمنی متن. در سطح ثانویه پارودی و کنایه هر دو معنای خود را از بافتی که در آن هستند اتخاذ می‌کنند. و معنای نهایی متن پارودیک و یا متن کنایه آمیز از برآیند هر دو سطح به دست می‌آید." (هاتچئون ۱۹۷۸، ۴۲۷). در نظر هاتچئون طنز آمیز بودن پارودی جای خود را به کنایه آمیز بودن آن می‌دهد و البته که کنایه خود یکی از انواع کمیک است. او همچنین درباره‌ی رابطه‌ی پارودی و طعنه در مقاله‌ی خود با نام "کنایه، پارودی و طعنه" می‌نویسد: "پارودی و طعنه هر دو از شیوه‌های ادبی محسوب می‌شوند. طعنه، مسائل اجتماعی و اخلاقی و نه ادبی را هدف می‌گیرد در حالی که هدف پارودی ادبیات است. پارودی به متن حمله می‌کند و طعنه عیوب و حماقت‌های انسانی را به منظور اصلاح آنها هدف قرار می‌دهد. البته گاهی یکی، دیگری را به کمک می‌خواند و برای نیل به هدف از دیگری استفاده می‌کند. گاهی پارودی طعنه را ابزار خود می‌سازد و گاهی بالعکس." (۱۹۸۱، ۲۳۴). هاتچئون پارودی را محصور نمی‌کند، او علاوه بر ای که وابستگی پارودی را از تأثیر طنز آمیز آن می‌زداید، آن را فقط محدود به حوزه‌ی ادبی ندانسته و دیگر

فعالیت‌های هنری از جمله موسیقی نقاشی و غیره را بستر تحقق و رشد پارودی می‌داند و به مطالعه‌ی این مفهوم در بافت‌های متفاوت می‌پردازد.

در نظریه‌ها و تحلیل‌های جدید، بیشتر توجه به کاربرد پارودی معطوف شده است. در تحقیقات اخیر با دو واژه‌ی "پارودیک" و "پارودیسیته" مواجه می‌شویم. استیو مورفی واژه‌ی پارودیک را در مقاله‌ای که درباره‌ی آرتور رامبو نوشته مطرح می‌کند. (مورفی ۱۹۰). به عقیده‌ی او بهتر است بیشتر از اینکه بر روی پارودی متمرکز شویم و سعی بر تعریف و دسته‌بندی‌های مداوم داشته باشیم، توجه خود را به صورت کاربردی بر آن چه پارودیک است، معطوف کنیم. کاترین خوز نیز کلمه‌ی پارودیسیته را در رساله‌ی خود به عنوان زولا و ادبیات ناتورالیست در ورطه‌ی پارودی به کار می‌برد. او این کلمه را بر پایه‌ی همان تقابل میان ادبیات و ادبیت می‌سازد. واژه‌ی ادبیت را برای اولین بار یاکوبسون مطرح کرد، بعدها ژنت در کتاب *تخیل و بیان* آن را بسط داد. رابطه‌ی میان پارودی و پارودیسیته (یا بهتر است بر همان وزن بگوییم پارودیّت) مانند همان رابطه‌ی میان ادبیات و ادبیت می‌باشد.

خوز در مورد مفهوم پارودی دقیقاً همان سؤالی را مطرح می‌کند که ژنت درباره‌ی ادبیت مطرح نمود.

چگونه و در چه شرایطی یک متن تبدیل به یک اثر ادبی می‌شود؟ (ژنت ۲۰۰۴، ۱۲)

چگونه و در چه شرایطی یک متن، تبدیل به پارودی می‌شود؟ (خوز ۷۰)

پارودیّتی که خوز مطرح می‌کند، مفهومی بسیار وسیع است. اگر به گفته‌ی یاکوبسون ادبیت جزء جدانشدنی یک اثر ادبی است پس پارودیّت نیز ویژگی اصلی یک اثر پارودیک به شمار می‌رود. خوز برای توضیح این مفهوم دو نوع رابطه تعریف می‌کند و دوباره برای هر کدام از آنها چند حالت در نظر می‌گیرد. توضیح نظریه‌ی خوز، خود می‌تواند سوژه‌ی مقاله‌ی دیگری باشد. قصد نگارندگان از توضیح این مفهوم ابداعی توسط خوز که مفیدترین و کاربردی‌ترین قسمت نظریه‌ی او نیز به شمار می‌رود، این بود که نشان دهیم نظریه پردازان پس از ژنت هر کدام چگونه برای توضیح این مفهوم به رویکردهای کل گرایانه گرویدند. استفاده از مفاهیمی مانند پارودیّت و پارودیک به ما کمک می‌کند که بدون آنکه در محدودیت‌های ژانری قرار بگیریم به صورت کاربردی به توضیح پارودی بپردازیم.

و اما مطالعات بر روی این گونه‌ی ادبی که ارسطو مطرح ساخت، همچنان ادامه دارد. شاید اگر فصل محتوی توضیحات ارسطو در باب پارودی مفقود نگشته بود، این گونه هم، مانند کمدی،

حماسه و تراژدی، تعریف تقریباً مشخصی داشت و محققان و منتقدان را تا به امروز به خود مشغول نگاه نداشته بود. حکایت پارودی، حکایت همان "الف" است که البته این بار از عرصه‌ی ادبیات برون افتاده است. به عقیده‌ی نگارندگان، دلیل اینکه با وجود نظریه‌ها و تحلیل‌های متفاوت درباره‌ی پارودی، هنوز تصویر روشنی از این مفهوم ارائه نشده است، پرداختن و تمرکز یک جنبه بر روی خود پارودی می‌باشد. پارودی یک مفهوم قائم به ذات نیست: بدین معنی که برای شناخت آن، نمی‌توان تنها به خودش تکیه کرد و با اتکا به نظریه‌های ادبی به شناخت ماهیت آن پرداخت. درک پارودی بیشتر نیازمند آگاهی از بستر و هدف شکل‌گیری آن و شرایط و چگونگی تولید و دریافت آن می‌باشد.

### ۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله بر آن بودیم که جان کلام را درباره‌ی پارودی در غرب تا به امروز بیان کنیم و به تحلیل نظریه‌های مربوط به آن بپردازیم. امید داریم که برای بررسی آتی جنبه‌ها و اشکال متفاوت نقیضه در ادبیات فارسی، کمی از ابهام این مفهوم کاسته باشیم. تحلیل‌ها و نظریه‌پردازی‌های متفاوتی را در باب آن مطرح ساختیم که بیش از همه چیز بیانگر انعطاف این مفهوم ادبی بود. مفهومی که گاه به شکل یک ژانر ادبی در می‌آید و گاه با تغییر حرف کوچکی در یک کلمه شکل می‌گیرد. گاه آباستن تحسین مخاطبان و گاه آماج تحقیر ادبا گشته است. گاه نشان زوال ادبی است و گاه موجب غنا و تجدید گونه‌های ادبی می‌گردد. دیدیم که نظریه‌پردازی در باب پارودی در قرن نوزدهم آغاز و در قرن بیستم به اوج خود رسید و تحلیل جنبه‌های متفاوت آن تا امروز منتقدان ادبی را به خود مشغول نگاه داشته است. پارودی برای باختین یک مفهوم چند صدایی، حاصل تناقض فضاهای گفتمانی متفاوت است. باختین، بستر شکل‌گیری پارودی را جامعه می‌داند و به همین دلیل بدون ایجاد محدودیت به تعریف آن در بافت اجتماعی می‌پردازد، دسته‌بندی‌هایی هم در حوزه‌ی ادبی ارائه می‌کند اما از دقت چندانی برخوردار نیستند. ژرار ژنت، برخلاف باختین، پارودی را در بستر رویکرد ادبی ترامنتیت تعریف می‌کند، آن را حاصل روابط بیش‌متنی دانسته و بیشتر بر روی تمییز آن از دیگر مفاهیم مشابه متمرکز می‌شود. افراط در مرزگذاری نظری و هم پوشانی بیش از حد حوزه‌ها نظام ژنت را در حیطه‌ی کاربرد بسیار محدود می‌سازد. باختین و ژنت تنها منتقدانی نبودند که به پارودی پرداختند، اما دو نظریه‌پردازی بودند که آن را در دو جهت متفاوت و قابل توجه، هدایت نمودند. پس از ژنت، موجی از نظریه‌های کلی‌گرا و کاربرد محور ایجاد و مفاهیمی مانند پارودیّت یا پارودیک به دلیل تعمیم‌پذیری بیشتر

برجسته‌تر می‌شوند. در میان آنها شاهد روندی رفت و برگشتی گاه متمایل به نظریات باختین و گاه ژنت هستیم. اما اصلی که در این میان جلب نظر می‌کند این است که در این روند رفت و برگشتی، تمامی نظریات و تحلیل‌های چند سال اخیر در باب پارودی در یک اصل مشترکند: اینکه سعی بر زدودن هر چه بیشتر محدودیت‌های متفاوت از این مفهوم را دارند. مارگریت رز مانند باختین دست به تعریف پارودی در فضاهای گفتمانی وسیع‌تر می‌زند و توجه خود را نه فقط به پیش متن ادبی بلکه به پیش متن اجتماعی، تاریخی، شناختی و غیره معطوف می‌دارد. لیندا هاتچسون مانند ژنت پارودی را در حوزه‌ی ادبی بررسی می‌کند و برای تعریف این مفهوم، به تشخیص آن از مفاهیم مجاورش می‌پردازد، اما با سلب شرط طنز آمیز بودن دامنه‌ی پارودی را گسترش می‌دهد. به طور خلاصه، ماهیت نسبی و منعطف این مفهوم از یک طرف و کاربرد بسیار آن در جامعه و ادبیات از طرف دیگر هم‌چنان منتقدان جهان را برای بیان تحلیل‌های جدید گرد هم می‌آورد. به عقیده‌ی نگارندگان، حال که عرصه‌ی ادبیات پر از بازنویسی‌های پارودیک است و بسیاری از این پارودی‌ها حتی از اثر اولیه پیشی جسته‌اند، چه اهمیتی دارد که اصل پارودی در تقلید است؟ چه محدودیتی برای بیان یک نو آوری، حتی چنان‌چه بر پایه‌ی یک تقلید طنز آمیز بنا شده باشد، وجود دارد؟ آیا همه چیز در این جهان به اندازه‌ی کافی جدی نیست؟

### References

- Abastado, Claude. "Situation de la parodie". *Cahiers du Vingtième Siècle*, vol. 1, no. 6 (1976): 9-37.
- Akhavan Sales, Mehdi. *Naghize va Naghisesazan [Parodie et les Parodistes]*. Tehran: Zemestan, 1389.
- Aristote. *La Poétique*. Translated by Roselyne Dupont-Roc and Jean Lallot. Paris : Seuil, coll. "Poétique", 1980.
- Assadollahi Tejaragh, Allahshokr. "Adabiat ya Adabiyat." ["Littérature ou Littéarité"]. *Falsafe va Kalam*, Tabriz : Alameh, vol. 1, no. 2 (1383) : 5-14.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais*. Translated by Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- . "Du Discours Romanesque". *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, « Tel », (1978): 83-233.
- Banville, Théodore de. *Odes Funambulesques*. Paris: Lemerre, 1892.

- Barthes, Roland. *Œuvre Complètes*. Vol. 2, Edited by Éric Marty, Paris: Seuil, 1994.
- Bayad, Maryam Soltan. "Honar-e Comedi-e Shakespeare" ["Shakespear's Comic Art"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol.10, no.24 (Spring 1384): 75-86
- Cicéron. *De l'Orateur*. Translated by Edmund Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- Dousteyssier-Khoze, Catherine and Floriane Place-Verghnes. *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Oxford & Bern: Peter Lang, 2006.
- Fallah, Gholamali, and Zahra Saberi. "Naghize va Parodie." ["Naghize et la Parodie"]. *Nashrieh-e Matn Shenasi-e adab-e Farsi*, vol. 2, no. 4 (1389): 17-32.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, la Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil, 1982.
- . *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 2004.
- Ghasemipour, Ghodrat. "Naghize dar Gostareye Nazariyehay-e Moaser." ["Parodie dans l'Eventail des Théories Contemporaines"]. *Naghd-e Adabi*, no. 6 (1385): 127-147.
- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell*. Edited by Anne Ubersfeld. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- Hutcheon, Linda. "Authorized Transgression. The Paradox of Parody". *Le Singe à la Porte. Vers une Théorie de la Parodie*. Texte sembles et edites by Groupar. Colloque held at Queen's University Kingston, Ontario, Canada, Octobre 8-10, Edited by Groupar, New York : Peter Lang, (1981): 13-26.
- . *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen, 1985.
- Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.
- Mohammadi, Ali, and Fatemeh Taslim Jahromi. "Baressi Tatbighi-e Tanz-e Siay dar Dastanhay-e Farsi va Englisi ba Tekye bar Maktabe Surrealisme" ["Black Humor in English and Persian Stories Based on Surrealism School"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanhay-e Khareji]*, vol. 21, no. 2 (Spring 1395): 403-430
- Murphy, Steve. "Parade Sauvage". *Revue d'études Rimbaldiennes*, vol. 1, no. 27 (2016):189-191.

- Nabakov, Vladimir. *Feu Pâle*. Translated by Raymond Girard and Maurice-Edgar Coindreau, Paris: Gallimard, 1991.
- Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: University Press, 1993.
- . *Parody//Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Sadrian, Mohammadreza. "Tarife Parodie dar Doran-e Pasamodern". ["La Définition de la Parodie à l'ère postmoderne"]. *Andishehaye Adabi*, no. 1 (1388): 45-69.
- , "Tahlil-e Taariff-e Naghize." ["Analyse des définitions de la Parodie"]. *Pazhuhesh-e Zaban va Adabiate Farsi*, vol.1, no. 18, (1389): 171-202.
- Sangsue, Daniel. *La Relation Parodique*. Paris: José Corti, 2007.
- . *La Parodie*. Paris: Hachette Supérieur, 1994.