انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

Comparative Art and Literature Quarterly
Year ۳, Issue ۱, Winter ۲۰۲۵
Pages: ۵۹-۷۲

An Analysis of Parody Modes in Iranian Painting Based on Genette's Theories

Manizheh kangarani[۱]
PhD Graduate in Art Research, Islamic Azad University, Tehran Central Branch – Faculty of Art

Abstract:
Parody constitutes one of the most enduring methods of textual production and reproduction. Since Aristotle first characterized it as a literary genre, diverse meanings and definitions have been ascribed to this concept. Expanding upon the discourse of intertextuality, Gérard Genette introduced the concept of hypertextuality to investigate the derivational relationships between texts and their typology. In Genette's taxonomy, hypertextuality encompasses six primary categories: pastiche, charge, forgery, parody, travesty, and transposition. Among these, parody is formed through the derivation of a hypertext (posterior text) from a hypotext (anterior text)—a relationship which, in its strictest sense, is predicated on playfulness rather than satire. This study aims to examine the visual system with a specific focus on Iranian painting, while elucidating parody and its associated concepts originated within the verbal semiotic system. Consequently, utilizing a descriptive-analytical and applied methodology grounded in Genette's conceptualization, selected instances of parody in the works of contemporary Iranian painters are analyzed. The findings suggest that by comprehending various modes of derivation and adaptation, and by explicating intertextual relationships, one can attain a profound understanding of literary and artistic texts and analyze their pluralistic semantic layers.

Keywords; Hypertextuality Typology, Parody; Painting.

[۱] mkangarani@gmail.com

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال سوم، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۴،
صفحات ۷۲-۵۹

واکاوی پارودی در نقاشی ایرانی بر مبنای آرای ژنت

منیژه کنگرانی[۱]
دانش آموخته دکتری پژوهش هنر،دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده هنر تهران مرکز

چکیده:
پارودی یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های تولید و تکثیر متنی است. از زمانی که نخستین بار ارسطو از آن به عنوان یک گونه ادبی یاد کرد تا به امروز معانی و تعاریف متفاوتی از آن استنباط شده است. ژرار ژنت در ادامه و تکمیل مباحث بینامتنیت با طرح بیش‌متنیت، به بررسی روابط برگرفتگی بین متون و گونه‌شناسی این روابط می پردازد. در صورت‌بندی ژنت بیش‌متنیت شش گونه اصلی دارد که عبارتند از پاستیش، شارژ، فورژری، پارودی، تراپوشی و جایگشت. از آن میان پارودی بر اساس برگرفتگی متن پسین از پیش متن شکل گرفته است. رابطه‌ای که در معنای خاص ان مبتنی بر تفنن و سرگرمی باشد نه طنز. این نوشتار برآن است ضمن معرفی پارودی و مفاهیم این گونه که ریشه در نظام نشانه‌ای کلامی دارد، به مطالعه نظام تصویری با تمرکز بر نقاشی ایرانی بپردازد. از این رو با روش توصیفی و تحلیلی و کاربردی با توجه به مفهوم پارودی نزد ژنت، چند اثر از نقاش معاصر ایرانی از منظر پارودی، بررسی و تحلیل خواهد شد. با درک انواع برگرفتگی و اقتباس‌ها و تبیین روابط میان متون می‌توان به شناختی عمیق از متون ادبی و هنری دست یافت و لایه های متکثر معنایی آن را واکاوی کرد.

کلیدواژه‌ها: بیش‌متنیت.گونه شناسی، پارودی، نقاشی.

[۱] mkangarani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۲۷

مقدمه:

پارودی از مفاهیم بسیار قدیمی در حوزه ادبیات است و نخستین بار در کتاب بوطیقای ارسطو از آن به عنوان یک گونه نمایشی نه زیاد مهم یاد شده است. اما در قرن نوزدهم و پس از آن واژه پارودی رایج و معنای آن گسترده تر گردید. در دوره پست‌مدرن پارودی بیش از دیگر گونه‌های بیش‌متنی برای بررسی نقادانه آثار گذشته مورد استقبال قرار گرفته است. این پارودیها هم جنبه تفننی دارند و هم کمی جنبه انتقادی و یا طنزی. افزون بر این پارودی در هنرهای گوناگون کلامی، سینمایی، تئاتری و ... نیز به خوبی قابل بررسی است. از مهمترین نظریه پردازانی که به پارودی توجه نشان دادند می‌توان به ویژه به میخائیل باختین، رولان بارت، ژرار ژنت و لیندا هاچن اشاره کرد.

بیش‌متنیت توسط ژرار ژنت در نیمه دوم قرن بیستم مطرح شد. در چارچوب نظری بیش‌متنیت، متون ادبی و هنری دیگر موجودیتی خودبسنده ندارند، بلکه در نسبت با پیش‌متن‌هایی تاریخی و از پیش موجود معنا می‌یابند. وی ژنت در کتاب «*الواح بازنوشتنی*» ضمن توجه به پیشینه گونه‌شناسی و شاخص‌های تقسیم‌بندی گونه‌های ادبی از گذشته تا قرن بیستم، نوعی صورتبندی گونه‌شناسانه از روابط بیش‌متنی و برگرفتگی میان متون ارائه می‌کند که کاربست آن می‌تواند در مطالعه و تحلیل و نقد بخش قابل توجهی از متون ادبی و هنری مفید واقع گردد و به رمزگشایی و کشف معنا یا معانی اثر یاری رساند. در این راستا وی بیش‌متنیت را به دو دسته بزرگ همانگونی (تقلیدی) و دگرگونی (تغییر در نسخهٔ اصلی) تقسیم می‌کند و سپس هر دسته را بر اساس کارکرد و سبک به سه زیرشاخه تفکیک و نامگذاری می نماید. سه گونه همانگونی را پاستیش، شارژ و فورژری و سه گونه دگرگونی پارودی، ترانسپوزیسیون و دگرپوشی می نامد. تفاوت این گونه ها به نوع ارتباطی که میان دو متن وجود دارد و نظام و کارکرد آنها باز می گردد. به عبارت دقیقتر کارکردهای سه گانه یعنی تفنن، طنز و جد موجب تمایز این گونه ها از یکدیگر می‌شوند.

این نوشتار با تمرکز بر یکی از گونه های برگرفتگی دگرگونی نزد ژنت یعنی گونه پارودی، ضمن تعریف اجمالی و معرفی این گونه، به تبیین این مفهوم در نقاشی معاصر ایرانی می پردازد و نشان می دهد که پارودی به چه اشکالی در نقاشی معاصر متجلی شده است. وچگونه هنرمند با بهره‌گیری از راهبرد پارودی (به مثابه یک کنش بیش‌متنی)، می‌تواند دلالت‌های سیاسی-اقتصادیِ را در نقاشی‌هایش واسازی کرده و «روایتِ شخصی» خود را ارائه دهد. در این مسیر چند اثر نقاشی بررسی و تحلیل خواهد شد. تحقیق حاضر مبتنی بر مطالعات کتابخانه ای و مشاهده آثار و ضبط تصاویر انجام پذیرفته است.

ریشه شناسی و تعریف پارودی

پارودی از واژه یونانی پارودیاparodia برگرفته شده است. این عبارت از دو واژه پارا[۱] در حاشیه، معکوس، مخالف و یا در کنار و و اوده[۲] (آواز و ترانه) تشکیل شده است . (Burr.۱۹۹٦.p٤٧) در نتیجه پارودیا به معنی در کنار آواز خواندن یا خواندن با صدایی دیگر است. در اصطلاح پارودی به معنای آوازی با لحن دیگر است که به معنای ضدآواز نیز از آن یاد شده است. به عبارت دیگر، موضوع آوازی است که برخلاف آواز اصلی خوانده می‌شود. اما این معنا گسترش یافته و تعاریف متعددی از آن ارائه شده است. چنانچه گاه پارودی نوشته‌ای ادبی به حساب می‌آید که سعی می‌کند سبک یا فرم یک نوشتۀ جدی را به قصد ایجاد تأثیری شوخ‌طبعانه تقلید کند (Americana, ۱۹۷۵: ۲۱/ ۳٤۲). یا شیپلی، در فرهنگ اصطلاحات ادبی خود، پارودی را تقلید اغراق‌آمیزی از ویژگی‌های یک سبک به صورت طنزآمیز می‌داند. به نحوی که از کلمات، سبک یا طرز فکر نویسنده‌ای استفاده شود و با ایجاد تغییراتی هدفمند، آن ویژگی‌ها به صورتی خنده‌دار و در موضعی غیرجدّی و نابجا، اثر اصلی را مورد تمسخر قرار دهند (به نقل از قهرودی و صابری: ۱۳۸۹). وی در ادامه پارودی را به سه دستۀ پارودی‌های لفظی، پارودی‌های صوری، و پارودی‌های درون‌مایه‌ای یا تماتیک تقسیم می‌کند که اولی تنها به واژه‌های اثر اصلی نظر دارد؛ دومی به شیوۀ نگارش و سبک اثر اصلی را دستمایه قرار داده و آن را مسخره می‌کند، و سومی نیت و محتوای اثر اصلی را به صورت طنزآمیز بازسازی می‌کند. در مجموع چنانچه زرین‌کوب می‌نویسد: آن‌چه اروپایی‌ها «پارودیا» می‌خوانند و در واقع عبارت است از آن‌که سبک بیان، طرز فکر و یا حتی لفظ و عبارت یک شاعر را بگیرند و به کلام او که جدی است، رنگ شوخی دهند و مسخره» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۶۶). و تاریخچه آن را به یونان باستان و آریستوفان[۳] بازمی‌گرداند. تعریف گذشتگان از پارودی به عنوان تقلید سخره آمیز داشتند در دوره پست مدرن تغییر یافت. لیندا هاچن پارودی را «تکرار با فاصله نقادانه (با واژگونسازی آیرونیک)، که بیشتر بر تفاوت تاکید دارد تا شباهت» معرفی می‌کند. ژنت که در ادامه به آن پرداخته می‌شود پارودی را یک تراگونی سبکی با کارکرد تفننی می داند.(نامور مطلق،۱۴۰۳: ۲۷۸)

با وجود اختلاف در تعریف پارودی اغلب محققان بر این موضوع اشتراک نظر دارند که پارودی همواره در ارتباط میان متنی میسر می‌شود. در واقع، پارودی هنگامی رخ

---

۱. Para

۲. Ode

۳. Aristophanes

می‌دهد که متنی تازه یعنی بیش‌متن به شیوه تراگونی به بازتولید متنی پیشین بپردازد. بنابراین واژه پارودی طیف معنایی گسترده‌ای را از زبان و سبک تا موضوع شامل می‌شود. گفتنی است که در زبان فارسی کلمه نقیضه به عنوان معادل واژه پارودی در نظر گرفته شده است که معانی گسترده ای را شامل می‌شود. زیرا نقیضه در ادبیات فارسی دربردارنده مفاهیم پارودی، تراپوشی،شعر حماسی-کمدی، جعل،تقلید،کاریکاتور و.... می‌باشد و در بیشتر موارد جای تمامی این گونه ها به‌کار می‌رود.(وفایی تاج خاتونی، اسداللهی،۱۴۰۱: ۹۷۶).

پارودی در بیش‌متنیت

ژرار ژنت در کتاب پالیمپسست ادبیات دوم درجه[۱]، پارودی را گاهی یکی از صور بلاغی[۲] و گاه به عنوان یکی از گونه‌های بیش‌متنیت[۳] معرفی می‌کند. پارودی به عنوان یکی از صور بلاغی شیوه یا ویژگی‌ای است که زبان را از یک کارکرد روزمره به کارکردی تفننی و گاه انتقادی تبدیل می‌کند. به عبارتی پارودی تفنن و طنز را به گونه‌ای خاص و ادبی و در پوششی از صور بلاغی چون استعاره و مجاز ارائه می‌دهد. در تعریف ژنت، پارودی در سه گونه از شش گونه بیش‌متنیت جای می‌گیرد. سه جایگاه گونه‌شناسانه پارودی عبارت است از:

- رژیم تفننی و رابطه تراگونگی: پارودی در معنای خاص آن در بیش‌متنیت قلمداد می گردد؛
- رژیم طنزی و رابطه همانگونگی: پارودی در معنای رایج کلمه که همنشین شارژ و پاستیش طنزی می‌شود؛
- رژیم طنزی و رابطه تراگونگی: پارودی در معنای رایج کلمه که همنشین تراپوشی می‌شود.(همان: ۲۸۱)

بر این اساس پارودی یک بار در جایگاه تفننی و دو بار در نقش طنزی حضور دارد. به عبارتی هرگاه گونه‌ها طنزی باشد حتما پارودی وجود دارد، اما در کارکرد جدی پارودی حضور ندارد. برای ژنت وجه کمیک و میان متنی پارودی اهمیت می یابد. در این معنا پارودی یک دگرگونی سبکی با کارکرد تفننی است که گونه‌ای ناب از تفریح و تمرین خوشمزگی را که بدون نیت حمله و تمسخر باشد دربرمی‌گیرد. از نظر ژنت موضوع تغییرات در پارودی می‌تواند متفاوت و از عنصری کمینه تا عنصری افزون یا

---

۱. Palimpsests: Literature in the Second Degree

۲. صور بلاغی و ادبی به فرایندهایی اطلاق شده است که موجب تمایز ادبیات و ادبیات نمایشی از زبان عادی و معمولی می‌شوند.

۳ Hypertextuality

گسترده متعیر باشد. به عبارتی گاه با تغییر یک کلمه پیش‌متنی به یک بیش‌متن پارودیک تبدیل می‌شود اما گاه متن دستخوش تغییرات گسترده‌تری می‌شود. ژنت در«الواح بازنوشتنی» پنج نوع تغییر را به شکل زیر بیان می‌کند:

۱- تغییر یک حرف در یک واژه؛

۲- تغییر یک واژه در یک متن؛

۳- عوض کردن نقل‌قول از معنای آن بدون هیچ تغییری در متنی؛

٤- تالیف یک اثر کامل در مورد یک نمایشنامه کامل یا بخش قابل توجهی از آن با دگرگون کردن موضوع به همراه تغییر در تعدادی از تعابیر؛

٥- تغییر در بیان و دائقه و سبک برخی از مولفان (Genette, ۱۹۸۲ :۲۷) .

به زعم ژنت هنگامی پارودی محقق می‌شود که پیش متن شناخته شده باشد زیرا اگر مخاطب منبع مورد ارجاع را نشناسد و نتواند تغییرات را تشخیص دهد، معنای تازه مکشوف نمی‌شود و پارودی اتفاق نمی افتد. همچنین تغییر یک متن/اثر باید معنادار باشد. در اغلب اوقات متن پارودی شده از نظر کمی کوتاه‌تر از پیش‌متن است. اصولا پارودی بر متنی کوتاه جاری می‌شود و اگر متنی طولانی بود بخشی خاص از آن مورد تغییرات پارودیک قرار می‌گیرد. یکی دیگر از شروط اصلی پارودی در بیش‌متنیت تغییر یا دگرگونی سبک است. به عبارتی سبک بیش متن متفاوت از سبک پیش متن می‌شود اما همچنان پیوند میان آن دو مشهود است به خصوص در محتوای مضمونی و عنصر بیانی. همچنین به طور عمومی پارودی، امری حاشیه‌ای و متنی درجه دوم به شمار می‌آید، این ویژگی موجب می‌شود تا سطح بیش‌متن پارودیک نسبت به پیش‌متن خود به طور معمول نازلتر باشد و در اغلب اوقات بیش متن فاخر بودگی پیش متن را ندارد. پارودی قصد تخریب و تحقیر پییش متن را ندارد هدف تفنن و شوخی است. که اغلب با اغراق همراه است.

نویسنده کتاب پالمپسیست در مورد پارودی به نمونه‌های بسیاری در نظام کلامی و دیگر نظام های نشانه‌ای به ویژه سینمایی اشاره می‌کند. برای مثال ژنت نمایشنامه شاپلن ژولیده اثر نیکولا بوالو که در تقابل با ژان شاپلن منتقد و نویسنده همدوره خود در قرن هفدهم نوشته شده اشاره می‌کند(نک نامور مطلق ۱۴۰۳ : ۲۹۲-۲۹۸). بوالو در اثرش شاپلن را بخاطر مواضع تندش در نقدهای ادبی مورد هدف متن پارودیک قرار می دهد. نمونه دیگر پاتراچومیوماشی به معنی نبرد قورباغه ها و موشها است که یکی از حماسه های قدیمی تلقی می‌شود که گاه به هومر منسوب است. این اثر در سبکی حماسی مانند ایلیاد نوشته شده اما موضوعی نازل دارد و به جای قهرمانان اساطیری یونانی و ایزدان مانند آشیل و آگاممنون، شخصیتهای اصلی موشها و قورباغه

ها هستند. به عبارتی موضوعی عامیانه در سبکی فاخر به نگارش درآمده است. در این رابطه وی برگرفتگی مارسل دوشان از نقاشی ژوکوند داوینچی را پارودی می‌داند. مارسل دوشان با افزودن دو عنصر ریش و سبیل بر روی کارت پستالی از نقاشی مونالیزا و نیز نوشتن حروف L.H.O.O.Q به شکل عنوان اثر، نقاشی داوینچی را دچار تراگونی پارودیک کرده است. اثر دوشان در عین حال اثری شمایل‌ستیز محسوب می‌شود که کوشیده است تا هاله قدسی پیش‌متن را مخدوش کند. اما این تراگونگی همراه با دگرگونیهای دیگری انجام پذیرفته است که یکی از مهمترین آنها تراجنسیتی است. به عبارت دیگر، با اضافه شدن سبیل شخصیت اثر تغییر جنسیت داده و از زن به مرد تبدیل می‌شود. ژنت در الواح بازنوشتنی به نمونه های دیگری از پارودی اشاره داشته است که به همین موارد بسنده می‌شود.

پارودی در مجموعه «ایرانگردی بر روی اسکناس» اثر بهنام کامرانی

گفته شد که پارودی صورتی از گفت‌وگوی میان متنی و برگرفتگی از میراث از پیش موجود است که در آن سرگرمی و تفنن بر نقد الویت دارد. از این منظر ، پارودی صرفاً راهی برای طنازی یا نقد اجتماعی نیست، بلکه تعامل خلاقانه‌ای میان دو متن فراهم می‌آورد و در فاصله تفننی و گاه کمی انتقادی میان اثر جدید و اثر پیشین شکل می‌گیرد. و امکان‌های نوین معنا در گفتمان تصویری را شکل می دهد. پارودی در نقاشی معاصر را می‌توان عملی زیبایی‌شناختی دانست که از رهگذر آن، تاریخ هنر به‌منزله متنی زنده و قابل بازخوانی، تجربه می‌شود. چنین نگاهی، برگرفتگی را به سطحی آگاهانه از بازتولید متن پیشین تبدیل می‌سازد. در ادامه با معرفی نمونه آثاری از هنرمند معاصر بهنام کامرانی نشان داده می‌شود که چطور میراث تصویری و تاریخی به‌مثابه متنی زنده و قابل بازنویسی می‌تواند مورد توجه و برگرفتگی های پارودیک قرار گیرد.

کامرانی متولد ۱۳۴۷ از هنرمندن پست مدرن معاصر، نقاش، منتقد، پژوهشگر و عضو هیات علمی دانشگاه هنر، در نمایشگاههای متعددی حضور داشته و آثارش در موزه ها و مجموعه های هنری محفوظ است. آثار مورد ارجاع این نوشتار برگزیده ای از نمایشگاه انفرادی این هنرمند با عنوان «ایرانگردی بر روی اسکناس» می باشد که در مهر ماه ۱۳۸۹ در نگارستان«آن» به نمایش درآمده است. هنرمند در توضیح این نمایشگاه گفته است: این مجموعه یک نوع چیدمان کاغذی از مکان‌های تاریخی است که در تمام این سال‌ها پشت اسکناس‌ها چاپ شده، با برداشتن مکان‌های تاریخی که از زمان چاپ اسکناس درج شده است و اضافه کردن عناصر انتخابی خودم مثل آدم‌ها، کوتوله‌ها و ... به یک چیدمان کاغذی دست پیدا کرده‌ام... در نقاشی‌هایم از عنصرهای

گوناگونی بهره‌برده‌ام و تلاش کرده‌ام تا از عناصری که در یکی از نقاشی‌ها استفاده می‌شود، با دیگری متفاوت باشد. اما مفهوم کلی پرداختن به عنصری به نام منظره است، که همه‌جا رعایت شده‌است. (تصاویر ۱ و۲). همانگونه که هنرمند عنوان کرده است اسکناسهایی از کلکسیون هنرمند که تصاویری از مناظر و مکانهای تاریخی ایران بر آن نقش بسته است به عنون بستر اصلی نقاشی و پیش متن انتخاب و در ابعاد بزرگ چاپ و بر روی آن نقاشی شده است. نمایشگاه "ایران‌گردی بر روی اسکناس" در زمانه‌ای که از ارزش پول ایران کاسته شده، دریغ‌آمیز است و اگر به صورت شوخی دیده شود، اسکناس‌های از رواج افتاده و بی ارزش طنزآلود است. اسکناسها که دارای ارزش اقتصادی و مظهر مصرف بوده، بخش جدایی ناپذیر از زندگی روزمره است، با ویژگیهای بصری و تصاویری که بر روی خود دارند، تخیل هنرمند را برانگیخته است و آن را به اثر هنری" تبدیل کند. کامرانی با افزودن لایه‌هایی از رنگ و شکل و چاپ، سفرنامه و یا تصورات شخصی خود را از آن ارائه می‌دهد که وابسته به نگاه هنرمند و در هم‌امیزی واقعیت و تخیل هربار می‌تواند درشکلی جدید بازتولید شود. پیرامتن عنوان نمایشگاه " ا یران‌گردی بر روی اسکناس" نیز ارجاع به همین نکته است. از این رو تصویر اسکناسی که پالایشگاه نفت آبادان را بر خود دارد، مردی سوار بر شتر را به یاد او می‌آورد و تصویر تخت جمشید بر پشت اسکناس، شیر و پهلوانی سوار بر آن را یاداوری می‌کند. اسکناسی که بر روی خود نقش بارگاه حافظ را دارد، هنرمند را به یاد موسیقی می‌اندازد؛ بنابر این آثار به «آیکون»های فرهنگی و «عکس» ارجاع می‌دهند که در حافظه جمعی» ثبت است و کارکرد آن در نسبت با گذشته، را برای بیننده تداعی و یادآوری می‌کند. گذشت زمان و تحول نسل‌ها بیشترین نقش و کارکرد را در این آثار دارد و هنر تبدیل به عرصه ای برای نسبت و تعامل «تصویر ــ مکان ــ حافظه» شده است. یک آرامگاه، یک مجسمه، یک کتیبه، یک شیء می‌تواند توضیح و تبیینی برای فراموش نکردن گذشته باشد، برای یادآوری آرشیوها که حافظه ای مشترک برای مصرف‌کننده و مخاطب ایجاد می‌کند هر خوانش و هر استفاده‌ای از بایگانی، ماهیت آن را تغییر می‌دهد.

کامرانی «حافظه و خاطره» را در آثارش به خاطر جذابیت یا وجود ماهیتی نوستالژیک فرامی‌خواند و ضمن بازبینی رویدادهای تاریخی گذشته، به درکی اکنونی و امروزین از زمانه می رسد. به عبارتی رویدادهای مختلف و گوناگون را کنار هم می‌گذارد تا به یک «دنباله تصویری غیر خطی» برسد.

تصاویر ۱ و ۲ منتخب مجموعه «ایرانگردی بر روی اسکناس» اثر بهنام کامرانی

در این پروژه تصاویر اسکناس های قدیمی و کلکسیونی ایران که دارای نقش و منظره بوده‌اند، بر روی پارچه بوم چاپ و سپس عناصر و تصاویری برروی آن طراحی و نقاشی و رنگ گذاری شده است تا در ترکیب مناظر و نقش‌های روی اسکناس رابطه مفهومی جدید ایجاد کند. این بزرگنمایی و چاپ اسکناسها در ابعاد بزرگ که اغلب مشاهده‌گر آنها را در قطع های کوچک دیده است، عادت دیداری بیننده را می‌شکند. از سویی دیگر نقاشی و افزودن عناصر و اشکال تازه و رنگ گذاری مختلف روی اسکناسها، بیان و استعاره تازه ای را برای مخاطبان ایجاد و ایشان را به تامل و درنگ وادار می‌نماید. دیدن نماد و نشانه‌هایی از گذشته با رنگهای متفاوت برروی اسکناسها خوانش و گفت‌و گوی جدیدی ایجاد می‌کند. کامرانی در این مجموعه از آثارش مضامین متنوعی از جمله هویت و فرهنگ، تقابل تجدد و سنت، عدالت، آزادی را مورد توجه قرار داده است. انتخاب موضوع پول به عنوان دستمایه نمایشگاه افزون بر نقوش و تصاویر روی آنها می‌تواند ارجاعی به وابسته بودن پول به فرهنگ هر دوران باشد. هنرمند با بهره برداری از این نقوش و افزودن تصاویر و اشکال تازه تناقضی را بین فرهنگ و جامعه ارائه و آن را به وضوح نقد می‌کند در اغلب آثار این تناقضات به وضوح قابل مشاهده و پارودیک گونه است.

در این نمونه، یک اثر کامل به عنوان پیش متن مورد توجه هنرمند قرار گرفته و با دگرگون کردن برخی از عناصر در آن، موضوع دچار دگرگونی و در نهایت تعابیری پارودیک از آن اخذ شده است. یک بخش تصویر کوچکی از درویش خان به آن می‌افزاید که با ساز خود بر چهارپایه‌ای نشسته‌است و می‌نوازد. در اثری دیگر یک دسته نوازنده را به جای درویش‌خان می‌نشاند.یکی از آثار این مجموعه با عنوان درویش خان[۱] در حافظیه با تکنیک اکریلیک نقاشی شده که دارای چند پیش متن است.(تصویر ۳) نخستین پیش متن که روی بوم چاپ شده و زمینه اصلی اثر را تشکیل می دهد(تصویر ۴) ، تصویر پشت اسکناس ۱۰۰۰ ریالی دوره محمدرضا شاه پهلوی (سری ۱۲ تا ۱۵) است که بین سالهای ۵۳-۵۷ رواج یافت. هنرمند نقش موجود اسطوره ای و بخشی از تزئیینات روی اسکناس را زیر لایه هایی از رنگ محو کرده است. پیش متن دوم تصویری سیاه و سفید متعلق به دوره قاجار است که آقا حسینقلی فراهانی و فرزندش علی‌اکبرخان شهنازی را در دوران طفولیت در حال تارزدن[۲] نشان می دهد(تصویر ۵). اصل عکس به صورت سیاه و سفید است اما هنرمند رنگ سبز فسفری که بر زمینه بیش متن استفاده کرده بر روی عکس هم لغزانده است. پیش متن سوم که در بالای سر نوازندگان قرار گرفته تصویری از یکی از مجسمه های حرکتی هنرمند اروپایی الکساندر کالدر است (تصویر ۶) که به «موبیلی‌ها» معروفند و با استفاده از صفحات فلزی، مفتول و سیم ساخته شده‌اند و با جریانی از هوا حاصل نیروی مکانیکی یا فشار دست به حرکت در می‌آیند. هنرمند تلاشی برای ارتباط بیش متن ها با هم نداشته است. و هر قطعه به تنهایی خودنمایی می‌کند.

مشابه همین رفتار در اثر دیگری قابل مشاهده است. (تصویر ۷). در این اثر نیز تصویری از اسکناس هزارریالی البته متعلق به سری چهارم سال ۱۳۴۱که در آن تصویر آرامگاه حافظ در میانه اسکناس قرار گرفته به عنوان بیش متن و زمینه اثر استفاده شده است. (تصویر ۸). بیش متن دوم نیزعکسی سیاه و سفید جمعی از نوازندگان و عملگان طرب دوره قاجار است(تصویر ۹) که در سمت راست ارامگاه را نشان می دهد. آدمهای روی اسکناسها به روبرو می نگرند و تلاشی برای ارتباط با یکدیگر و همچنین با زمینه برقرار نکرده‌اند و به نظر نسبت به پیرامون خود منفعلند. در سمت چپ نقاشی نیز مجدد

---

[۱] (*ازهنرمندان* صاحب سبک و تأثیرگذار بر موسیقی ایرانی در اواخر دوره *قاجار*)

[۲] . میرزا حسین‌قلی فراهانی از نوازندگان سرشناس تار اواخر دوران قاجار و پسرش علی‌اکبر شهنازی (۲۳ اردیبهشت ۱۲۷۶ – ۲۶ اسفند ۱۳۶۳) موسیقی‌دان ایرانی و نوازنده سرشناس تار بود.

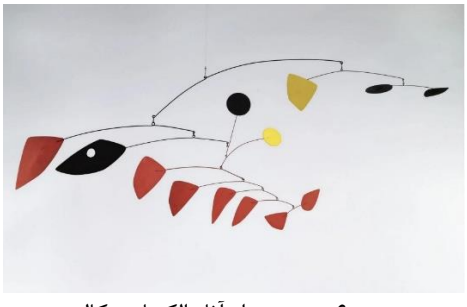
تصویری از یکی دیگر از آثار حرکتی کالدر مشاهده می‌شود. حاشیه اسکناس هم محو و ابر و بادی شده است و حتی حاشیه پول‌ها هم هیچ ربطی به خود آن‌ها ندارند.

کامرانی درباره ساخت این اثر گفته است: «در یکی از اسکناس‌ها، نگاره‌ای از آرامگاه حافظ به چشم می‌آید. من در کنار این آرامگاه، نگاره‌ای از نوازندگان قاجاری را نقش زده‌ام تا نقاشی، با سروده و آهنگ سروده‌های حافظ شیرازی، در هم آمیخته‌شود. در همین اسکناس، نگاره‌ای از یکی از نقاشان مدرنیست به چشم می‌خورد که این چند نقش با هم، یک رابطه‌ی مفهومی را یدک می‌کشند. https://amordad٦٤٨٥.blogfa.com/post/٥٩٦٣ . تصویر نوازندگان در این دو اثر به حافظ و مضامین اشعار دیوان وی به خصوص استفاده بسیار از کلمات ساز، زن و طرب ارجاع می‌دهد. اثار کالدر هم بر این شور و حرکت و ناپایداری تاکید دارد.

تصویر ۳. درویش خان در حافظیه از مجموعه ایرانگردی برروی اسکناس

تصویر ۴. پشت اسکناس هزارریالی

تصویر ۵. حسینقلی فراهانی و علی‌اکبرخان شهنازی در حال نوازندگی



تصویر ۶. تصویری از آثار الکساندر کالدر

تصویر ۷: بدون عنوان از مجموعه ایرانگردی برروی اسکناس

تصویر ۹. عکس سیاه و سفید از عملگان طرب در دوره قاجار

تصویر ۸. پشت اسکناس هزارریالی

در جمع بندی انچه گفته شد خوبست گفته شود که در نمونه های مورد اشاره برگرفتگی بیش متن از پیش متن محرز است و مقایسه تصاویر گویای این برگرفتگی هستند. همچنین پیش‌متن‌ها شناخته شده‌اند. تصویر اسکناسهاس قدیمی و آثار

عکاسی دوره قاجار، برای پژوهشگران و هنرمندان عرصه تصویر شناخته شده است. همچنین سبک کار تغییر نموده است ضمن آنکه مضمون نیز تغییر کرده و ارجاع و نگاهی به گذشته تاریخی و گاه دوره قاجار دارد. اما این ارجاع به گذشته تصویری برای شوخی و استهزا نیست. بلکه همانطور که هنرمند اشاره داشته ارجاعی تفننی بر گذشته و خاطرات است وکوشش شده با کمترین تغییر بیشترین تاثیرگذاری بر مخاطب انجام پذیرد و پارودی شکل گرفته است. از سوی دیگر موضوع بیش متن و پیرامتن نمایشگاه نیز اذعان می کند که نمایشگاه با ارجاعی به گذشته و تفنن و تخیل شکل گرفته است و هدف نقد و آسیب شناسی گذشته نیست.

نتیجه

پژوهش حاضر با هدف واکاوی کارکردهای پارودی در نقاشی ایرانی و تبیین آن در چارچوب نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت انجام شد. بر اساس یافته‌های این مطالعه، برگرفتگی پارودی در ساحت نقاشی ، سطحی آگاهانه از بازتولید متن پیشین است که از محدوده یک تقلید طنزآمیز فراتر رفته و به مثابه یک «راهبرد دگرساز» در نظام بینامتنی عمل می‌کند و در آن تفنن بر نقد الویت دارد. نتایج نشان می‌دهد که هنرمندان معاصر با بهره‌گیری از «پیش‌متن‌های» تصویری از سنتِ ایرانی، به بازآفرینی و دگرگون‌سازی معنادار در بیش متن اقدام و ارزش‌های بصریِ جدید در بستر هنر پست‌مدرن ارائه می کنند

پارودی در نمونه‌های بررسی‌شده را می‌توان نوعی استراتژی زیبایی‌شناختی دانست که هم‌زمانِ دو کارکرد «تفنن» و کمی «نقد» را دارد و به هنرمند امکان می‌دهد تا با ایجادِ فاصله انتقادی میان خود و سنت، بستری برای خوانش‌های متکثر فراهم آورد. از این رو پارودی در نقاشی، نه یک رویکردِ انفعالی یا صرفاً نوستالژیک، بلکه کنشی آگاهانه و فعال برای بازخوانی تاریخ و هویت بصری است که تعامل خلاقانه‌ای میان دو متن پیشین و نوین فراهم می‌آورد و در فاصله تفننی و گاه کمی انتقادی میان اثر جدید و الگوی پیشین شکل می‌گیرد. و امکان‌های جدید معنا در گفتمان تصویری معاصر را فراهم می اورد. در این پژوهش در نهایت به پارودی در آثار یک هنرمند پرداخته شد، خوانش پارودی در آثار دیگر نقاشان و بررسی نقاشی ایرانی با تمرکز بر سایر گونه های بیش متنی به عنوان مطالعات آتی، می‌تواند به جامعیتِ این نظریه در تبیین بخشی از هنر معاصر ایران بیافزاید و الگویی برای صورت‌بندی روابط میان‌متنی و استخراج لایه‌های پنهانِ «برگرفتگی» در هنرهای تجسمی ارائه کند.

منابع

- آژند، یعقوب(۱۳۸۴ الف)، سیمای سلطان محمد نقاش، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر
- پاکباز، روئین، (۱۳۹۵)، دایرۀالمعارف هنر، ج ۲، چاپ اول، تهران، فرهنگ معاصر.
- خیال ایرانی، سلطان محمد در خاطر و خیال نقاشان، (۱۳۸۲) کتاب مجموعه آثار، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۱)، شعر بی دروغ، شعر بی نقاب.تهران نشر علمی و فرهنگی.
- فلاح قهرودی، غلامعلی، صابری تبریزی، زهرا (۱۳۸۹)، نقیضه و پارودی، پژوهش های زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبی و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان،شماره ۴ پیاپی ۸،صص ۱۷-۳۲.
- کری ولش، استوارت، (۱۳۸۹)، کتاب نقاشی ایرانی؛ نسخه نگاره های عهد صفوی، ترجمه احمدرضا تقاء تهران، چاپ دوم. تهران، موسسه متن.
- کنگرانی، منیژه، نامورمطلق، بهمن و دیگران (۱۴۰۰)، برگرفتگی های نو از نگارگری در دو اثر از یعقوب امدادیان، نشریه هنرهای تجسمی سال ۱۶ تیر ، شماره ۲۲ ، صص۹۹-۱۱۶ .
- نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۹) تراروایت، رابطه بیش‌متنی روایت‌ها، چاپ اول، تهران، سخن.
- نامورمطلق، بهمن، (۱۴۰۳)، "بیش‌متنیت ، نظریه برگرفتگی های میان متنی"، تهران،سخن.
- وفایی تاج، سحر، اسداللهی، الله شکر،(۱۴۰۱)، مطالعه درزمانی سیر تحول پارودی در نظریه و نقد ادبی در غرب، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دانشگاه تهران، دوره ۲۷،شماره ۲، پاییز و زمستان ص ۹۷۴-۹۹۵
- Burr, Sherri L.(۱۹۹٦). ”Artistic Parody: A Theoretical Construct” ۱٤Cardozo Arts and Entertainment Law Journal ٦٥ at ۷۲.
- Gérard Genette (۱۹۸۲). Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Editions du Seuil