کارکرد عناصر بلاغی در مطایبات بهارستان جامی

یدالله شکری* ـ عباس سعیدی**

چکیده

مطایبات ادبی یکی از جلوه‌های طنز در ادبیات کلاسیک است که به جهت فضای حاکم بر جامعه زمانه خود و مسدود شدن زمینه خلق طنزهای اجتماعی در کنار ژانر طنز به میدان ادبیات انتقادی پا نهاده و جایگاه ویژه‌ای برای خود به دست آورده است. اگر بپذیریم که خلق یک طنز مستلزم برخورداری از ویژگی‌های صوری و محتوایی در یک متن می‌باشد، پس ناگزیر می‌توان این ویژگی‌ها را بر مطایبات نیز تعمیم داد. بررسی ساختار صوری مطایبات از منظر کاربرد آرایه‌های کلامی معیار سنجشی علمی را به دست می‌دهد که می‌توان از طریق آن به قوت و ضعف مطایبات و توانایی یا عدم توانایی نویسنده برای خلق یک متن طنزآمیز پی برد. در این پژوهش با تأکید بر نقش مؤثّر آرایه‌های بلاغی در روند شکل‌گیری یک متن ادبی با رگه‌های طنزآمیز به بررسی مطایبات جامی پرداختیم و این مطایبات از دیدگاه به‌کارگیری ابزارهای بیانی و صنایع بدیعی و ارائه‌های ادبی تحلیل شده است.

کلیدواژه: *طنز، مطایبه، بلاغت، بهارستان جامی*

مقدمه

طنز در لغت به معنای تمسخر و استهزاء است و در ادبیات به آن دسته از آثاری اطلاق می‌شود که با دست‌مایه قرار دادن آیرونی و تهکّم و طعنه به استهزاء و نشان دادن عیب‌ها، زشتی‌ها، نادرستی‌ها و مفاسد می‌پردازد (داد، ۱۳۹۳: ۲۰۸). واژه طنز کلمه‌ای عربی و به معنای مسخره کردن، طعنه زدن، عیب کردن، سخن به رموز گفتن و به استهزاء از کسی سخن گفتن است. در *لغت‌نامه* دهخدا ذیل این واژه آمده است: طنز مصدر از عربی به معنی فسوس کردن (منتهی‌الارب)، فسوس داشتن

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، عهده‌دار مکاتبات Y_shokri@semnan.ac.ir
** دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی
تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۱۰/۰۲ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۳/۳۰

(دهار)، افسوس کردن (تاج‌المصادر)، بر کسی خندیدن، عیب‌کردن و لقب کردن (زوزنی)، سخن به رموز گفتن (غیاث، آنندراج) و اسم مصدر طعنه در معنی سخریه است. (دهخدا، ذیل واژه طنز) در حوزه ادبیات نمایشی طنز را نوعی شیوهٔ بیان معرفی کرده‌اند که با به کار گرفتن طعنه و سخن کنایه‌دار سعی در نشان دادن شرارت اخلاقی آدم‌ها و تحقیر آن‌ها دارد و هدف آن اصلاح رفتارهای بشری است. معادل انگلیسی طنز«satire» است و ازsatira در لاتین گرفته شده که از ریشه satyros یونانی است. شفیعی‌کدکنی در تعریفی موجز از طنز می‌نویسد: «طنز عبارتست از تصویر هنری اجتماع نقیضین.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۵۱). در تعریف اصطلاحی آن نظرات گوناگونی بیان شده است؛ چنانکه صلاحی می‌نویسد: «طنز یعنی به تمسخر گرفتن عیب‌ها و نقص‌ها به منظور تحقیر و تنبیه، از روی غرض اجتماعی و آن صورت تکامل‌یافته هجو است. به عبارت دیگر طنز، هجوی است از روی غرض اجتماعی.» (صلاحی، ۱۳۷۶: ۵). طنز، لطیفه، مطایبه، بذله، تعریض، تجاهل‌العارف سقراطی، قلقلک دادن فرزانگان و فرهیختگان به قصد آگاه کردن شادمانه آنها از موضوع می‌باشد. (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۵: ۳۷). خرّمشاهی می‌نویسد: «طنز کلامی است که نکته‌ای در بردارد و با خوش‌باشی و شنگولی و یک نوع شادی بیان می‌شود» (خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۱۹۲). از نظر شوپنهاور هر بیانی که در او ناسازگاری باشد، خنده‌آور است (محمدخانی،۱۳۷۷: ۵۷). طنز در روند تکاملی خود معمولاً نمایانگر دو بینش متفاوت بوده است. بر اساس یک بینش انسان ذاتاً موجودی پاک‌سرشت و نیک‌خواه است؛ اما به دلایل بسیار نیکی فطری خود را از یاد می‌برد. در اینجا طنز با برجسته کردن بدی‌ها و مفاسد او را از این غفلت به در می‌آورد. بر اساس بینشی دیگر بدی بر انسان غالب است و نیکی در وجود او نایاب. پیش کشیدن حقیقت به زبان طنز باعث می‌شود که انسان از گرایش به سوی زشتی‌ها دست بردارد (داد، ۱۳۹۳: ۲۱۰).

طنز یکی از شاخه‌های ادبیات انتقادی و اجتماعی است و در اصطلاح ادب شیوه‌ای خاص برای بیان مفاهیم تند اجتماعی، انتقادی و سیاسی است که با افشای حقایق تلخ و تنفرآمیز ناشی از فساد و بی‌رسمی‌های فرد یا جامعه در پوششی از استهزاء و نیشخند به نفی ریشه‌های فساد و از بین بردن زمینه‌های بی‌عدالتی و موارد بی‌رسمی دست می‌زند (بهزادی اندوه‌جردی، ۱۳۸۷: ۶). هر یک از این نابسامانی‌ها و

بی‌رسمی‌ها ممکن است سببی برای پیدایش هجو و هزل یا طنز اجتماعی باشد. از نظر زرین‌کوب طنز هر چند با شوخی و خنده همراه است؛ اما نقدی بر نارسایی‌ها و اشکالات اجتماعی است که قصد سازندگی و اصلاح دارد، نه سوزندگی و تخریب. برخلاف کمدی که در آن خنده غایت و هدف است، در طنز خنده وسیله‌ای برای بیان معایب و آگاه کردن اذهان نسبت به عمق رذالت‌ها و خبائث است (داد، ۱۳۹۳: ۲۰۹).

در ادبیات کلاسیک فارسی طنز به صورت نوعی اثر مستقل ادبی و به مفهوم اصلاح‌گرانه بسیار نادر است. آنچه هست، رگه‌هایی از گفتار و حکایات طنزآلود است که در کنار هجو زندگی و رشد کرده است (همان، ۲۰۸) و قدما اگرچه آن را در شعر و نثر به معنی نیش و کنایه آورده‌اند، از آن به عنوان یک اصطلاح ادبی یاد نکرده‌اند. (صلاحی، ۱۳۷۶: ۷). به جز چند مورد استثناء مثل موش و گربه عبید زاکانی، *حکایات ملا نصرالدین* و بعضی آثار محمدحسین صفاعلی معروف به نبی‌السارقین در زمان ملا نصرالدین کمتر می‌توان به طنز اجتماعی در ادبیات فارسی برخورد (داد، ۱۳۹۳: ۲۰۹). یکی از عوامل رسوخ نکردن طنز در آثار ادبی دوره‌های گذشته سلب آزادی فکر و بیان از جانب دستگاه حکومت‌هاست که موجب به وجود آمدن افکار ساکن و بسته شدن افق فکری و پژمردن حس انتقاد و تازه‌جویی می‌شود؛ زیرا طنز در شکل‌گیری و رشد نیازمند حداقل آزادی است و هر وقت این امکان برای نویسندگان و شاعران پدید می‌آمد که در اندیشه و بیان از افق بازتری برخوردار شوند، طنز و انتقاد نیز رشد می‌کرد (شوقی، ۱۳۷۱: ۲۴). در ادبیات کلاسیک فارسی به جای طنز از واژگانی معادل این کلمه همچون هجو، هزل، فکاهه، لطیفه و مطایبه به منزله نوعی ادبی یاد شده است که گاه با تفریح و انبساط خاطر و گاه با تمسخر و جِد همراه است. هر یک از این انواع پیام‌هایی فردی و اجتماعی به همراه دارد که می‌توان آن را به شکل‌هایی گوناگون، چه از لحاظ مضمون و محتوا و چه از لحاظ شکل و قالب در آثار بیشتر شاعران، به ویژه آن‌هایی که به انتقاد از نابسامانی‌ها و فسادهای اجتماعی و بی‌عدالتی‌ها پرداخته‌اند، دید. از این رو توجه به این انواع ادبی برای درک و شناخت طنز و نگاه منتقدانه در زبان فارسی ضروری به نظر می‌رسد. آنچه در ادبیات کلاسیک فارسی، ژانری طنزآمیز شناخته شده است، دو نوع ادبی لطیفه و مطایبه است. لطیفه گفتاری نیکو و لطیف است که از نظر متن‌شناسی از دو بخش مقدمه و لُبّ‌مطلب تشکیل شده است. لُبّ‌مطلب بخش اصلی لطیفه یا مطایبه است که متشکّل از جمله-

ای کوتاه و حاوی پیام و هدف متن است که معمولاً با بخش اول تضاد و ناهمگونی دارد (اخوّت، ۱۳۸۴: ۱۸). این تقابل به واقع پیوند دو بافت ناهمگون و کاملاً متضاد است که لطیفه و طنز را می‌سازد. طبق قاعده معنایی در لطیفه‌ها و متون طنزآمیز در تقابل میان مقدمه و لُبّ‌مطلب انتظاری شکل می‌گیرد که در پایان برآورده نمی‌شود. در این نوع ادبی همواره مخاطب در تقابل میان دو بخش اصلی متن نوعی تضاد و ناهمگونی را مشاهده می‌کند که به غافل‌گیری او می‌انجامد یا با یک پیوند غیره منتظره در پایان حکایت یا روایت روبه‌رو می‌شود. هر متن طنزآمیز و یا لطیفه از مؤلفه‌هایی تشکیل شده که مجموعه‌ای از اعمال و کنش‌ها را در خود جای داده است و به کمک صناعت‌های گوناگون لطیفه‌ای را می‌سازد. از نظر *امبرتو اکو* وجود دو جابه‌جایی و تشابه دو امر متضاد لطیفه می‌آفریند (همان: ۲۴). در واقع، لطیفه جابه‌جایی یک بافت معنایی با بافت معنایی دیگر یا حاصل همنشینی دو خبر ناهمگون است. در این دستگاه فکری پیوند میان دو بخش ناهمگون به عنوان رشته فکر ـ آواها از طریق صنایعی ادبی است که در کنار پیوند میان اجزای متن به باورپذیری یا خلق زمینه غافلگیری و بازی فکری در مخاطب کمک می‌کند. از این رو درک و شناخت درست یک متن طنزآمیز ادبی یا لطیفه و مطایبه مستلزم شناخت گره پیوند اجزای متن لطیفه‌آمیز است. چنانچه این گره و پیوند به درستی انتخاب شده باشد، نقش خود را به عنوان پیونددهنده دو بافت ناهمگون به بهترین شکل به انجام می‌رساند و سبب تقویت طنز در متن می‌شود. از این رو لازم است به منظور دستیابی به الگوی تشکیل دهنده مؤلفه‌های طنز در آثار ادبی کلاسیک به نقش و حضور آرایه‌ها و صنایع بلاغی نیز توجه نشان داد و با تجزیه و تحلیل نوع کاربرد آن‌ها به قوت و ضعف هر یک از آثار و نوشته‌های طنزآمیز و مطایبات ادبی دست یافت.

جامی و *بهارستان*

نورالدین عبدالرّحمن بن‌احمد بن‌محمد معروف به جامی، ملقّب به خاتم‌الشعرا، شاعر، موسیقی‌دان، ادیب و صوفی نام‌دار ایرانی تبار سده ۹ قمری است. وی در ۲۳ شعبان ۸۱۷ هـ .ق. در ناحیه خرجرد از توابع جام پا به عرصه وجود نهاد (صفا، ۱۳۶۳: ۹۶۲).

روزگار کودکی و تحصیلات مقدماتی جامی در خرگرد جام که در آن زمان یکی از تبعات هرات بود، در کنار پدرش سپری شد. در حدود سیزده سالگی همراه پدرش به هرات رفت و در آنجا اقامت گزید. در همانجا به تعلّم و تعلیم پرداخت و قسمت عمده حیاتش نیز در همانجا به سر آمد و از آن زمان به جامی شهرت یافت (جامی، ۱۳۷۶: ۱۴). وی در شعر ابتدا دشتی تخلّص می‌کرد سپس آن را به جامی تغییر داد که خود علت آن را تولدش در شهر جام و ارادتش به شیخ‌الاسلام احمد جام ذکر کرده است.

جامی مقدّمات ادبیات فارسی و عربی را نزد پدرش آموخت و چون خانواده‌اش شهر هرات را برای اقامت خود برگزیدند، او نیز فرصت یافت تا در مدرسه نظامیه هرات که از مراکز علمی معتبر آن زمان بود، مشغول به تحصیل شود و علوم متداول زمان خود را همچون صرف و نحو، منطق، حکمت مشایی، حکمت اشراق، طبیعیات، ریاضیات، فقه، اصول، حدیث، قرائت و تفسیر به خوبی بیاموزد و از محضر استادانی چون خواجه علی سمرقندی و محمد جاجرمی استفاده کند (زرین‌کوب، ۲۵۳۶: ۲۵۱–۲۵۲).

در این دوره جامی با تصوّف آشنا و مجذوب آن شد؛ به‌گونه‌ای که در حلقه مریدان سعدالدین‌محمد کاشغری‌نقشبندی درآمد و به تدریج چنان به مقام معنوی خود افزود که بعد از مرگ مرشدش (۸۶۰ هـ ق. برابر با ۱۴۵۵ م.) خلیفه طریقت نقشبندیه شد. پس از گذشت چند سال جامی راه سمرقند را در پیش گرفت که در سایه حمایت پادشاه علم دوست تیموری الغ‌بیگ به کانون تجمّع دانشمندان و دانشجویان تبدیل شده بود. در سمرقند نیز نورالدّین توانست استادانش را شیفته ذکاوت و دانش خود کند. او که سرودن شعر را در جوانی آغاز کرده و در آن شهرتی یافته بود، با تکیه زدن بر مقام ارشاد و به نظم کشیدن تعالیم عرفانی و صوفیانه به محبوبیتی عظیم در میان اهل دانش و معرفت دست یافت (جامی، ۱۳۷۱: ۵).

جامی به افتادگی و گشاده‌رویی معروف بود و با اینکه زندگی بسیار ساده‌ای داشت و هیچ‌گاه مدح زورمندان را نمی‌گفت، شاهان و امیران همواره به او ارادت می‌ورزیدند و خود را مرید او می‌دانستند. جانشینان الغ‌بیگ به‌ویژه سلطان حسین بایقرا و امیر او علیشیر نوایی تا آخر عمر، او را محترم می‌داشتند و اوزون حسن

آق‌قویونلو، سلطان محمّد فاتح پادشاه عثمانی و ملک‌الاشراف پادشاه مصر از ارادتمندان او بودند.

آثار جامی شامل دو بخش است: نظم و نثر. آثار منظوم او که وی را در ردیف گویندگان بزرگ ایران درآورده، در دو مجموعه بزرگ فراهم آمده است: ۱- *دیوان‌های سه‌گانه*، ۲- *هفت اورنگ*.

جامی *دیوان‌های سه‌گانه* خود را به مناسبت سه دوره حیات به سه قسمت تقسیم کرد و به مناسبت بر هر یک نامی نهاد. سه دیوان جامی مشتمل است بر قصاید و غزل‌ها و مقطعات و رباعیات.

هفت‌اورنگ جامی که از زبده‌ترین آثار وی تشکیل شده است، شامل این مثنوی‌هاست:

۱- *سلسلة‌الذهب*: در ذکر حقایق عرفانی؛

۲- *سلامان و ابسال*: حاوی اشارات عرفانی و اخلاقی همراه با حکایات و تمثیلات بسیار؛

۳- *تحفة‌الاحرار*: در وعظ و تربیت همراه با حکایات و تمثیلات بسیار؛

۴- *سبحة‌الابرار*: در ذکر مقامات سلوک و تربیت و تهذیب همراه با حکایات و تمثیلات؛

۵- *یوسف و زلیخا*

۶- *لیلی و مجنون*: به پیروی و بر وزن لیلی و مجنون نظامی؛

۷- *خردنامهٔ اسکندری*: در ذکر حِکم و مواعظ از زبان فیلسوفان یونان.

از مهم‌ترین آثار ادبی جامی کتاب *بهارستان* است که وی قسمتی از آن را به پیروی از گلستان سعدی نوشته؛ ولی مسلّم است که قصد او در این کار ساده‌تر کردن شیوه انشای سعدی است. به همین سبب انشای *بهارستان* حتی در آن قسمت که رنگ ادبی آن بیشتر است؛ بیش از آنچه انتظار می رود متمایل به سادگی است و شاید یکی از علل این تمایل، اختصاص کتاب به تعلیم فرزند نوآموز مؤلف بود.

بهارستان در هشت روضه و یک مقدمه است. روضهٔ نخستین در ذکر حکایاتی درباره مشایخ صوفیه و بعضی از اسرار احوال آنان است، روضه دوم متضمّن حکم و مواعظ و مشتمل بر چند حکمت و حکایات مناسب مقام، روضه سوم درباره اسرار

حکومت و ذکر حکایاتی از شاهان، روضه چهارم درباره بخشش و بخشندگان، روضه پنجم در تقریر حال عشق و عاشقان، روضه ششم حاوی مطایبات و لطایف و ظرایف، روضه هفتم در شعر و بیان احوال شاعران و روضه هشتم در حکایتی چند از زبان جانوران.

عبارات کتاب *بهارستان* به غایت ساده و شیرین است و در میان آثار منثور فارسی مقامی شامخ دارد. مطالب این کتاب غالباً مشتمل بر مباحثی اخلاقی و دستورهای سودمند برای زندگی است.

در خاتمه جامی را مقالتی است که در آنجا پس از اعتذار از طول کلام باز به تقلید از سعدی اشاره بدین نکته کرده است که اشعار و منظومات وارده در آن کتاب همه از خود اوست و مستعار نیست. در مقام مقایسه *بهارستان* با گلستان باید گفت: سخن منظوم *بهارستان* بیشتر است و سجع و تکلّف به وفور در آن راه یافته است و در روضه ششم آن پاره‌ای از مطایبات فراهم آمده است که خواننده را از سلیقه تربیتی مولانا جامی به شگفتی و شک می‌آورد.

جامی در تألیف *بهارستان* از کتب و آثار نویسندگان پیش از خود استفاده بسیار کرده است. از قبیل المستجاد من فَعَلات الاجواد قاضی‌تنوخی، الفرج بعد از شدّت تنوخی و ترجمه فارسی آن، گلستان، تواریخ معتبر فارسی و عربی و غیره.

بهارستان یکی از آثار ارزشمند ادب فارسی است که دربرگیرندهٔ داستان‌ها و سخنان حکیمانهٔ بسیاری است که منشأ و منبع بسیاری از آن‌ها عربی و برخی از آن‌ها منقول از ایرانیان باستان است. جامی طبق سنت داستان‌نویسی کهن پارسی، حکایات و داستان‌های خود را از متون فارسی و عربی پیش از خود گرفته است. وی نه تنها به سرچشمهٔ این حکایت‌ها اشاره‌ای نکرده؛ بلکه ادعا کرده است که از سخن هیچ‌کس بهره نبرده است. اما سرچشمهٔ ۱۰۹ حکایت و سخن حکیمانه از ۱۶۵ حکایت و حکمت موجود در *بهارستان* در منابع عربی و نیز ۴۲ مورد از این حکایات در منابع فارسی قبل از جامی یافت شده است (جامی، ۱۳۷۱: ۷).

زیرساخت‌های شکل‌گیری طنز

اساس هر طنز بر هم زدن عادت‌هاست. این عنصر ایجادکننده طنز با ابزارها و الگوهای مختلف و گوناگونی شکل می‌گیرد. گاه خلق طنز از طریق بر هم زدن عادت

از راه تصویر حاصل می‌شود (کاریکاتور)، گاه از طریق جابه‌جایی معنایی واژه در زبان (کاریکلماتور)، گاه از طریق برهم زدن ترکیب‌بندی‌های هنری در آثار تجسمی و گاه از طریق کارکردهای زبانی و ترکیب واژگانی لغات در بستر یک جمله یا سطر (لطیفه و فکاهه و ...). در هر صورت تأمّل برانگیز آن است که هر فرد بر اساس پیشینه فرهنگی خود با قواعد و هنجارهایی روبه‌رو است که برای ارتباط با دیگران به مدد این هنجارها از ابزاری به نام نشانه بهره می‌گیرد. این نشانه‌ها به واسطه بستر و موقعیت خود و به مدد هنجارهای ذهنی صاحب ساختاری نظام‌مند و مشخص هستند که بر پایه این نظام انتظارات مشخصی را در مخاطب پدید می‌آورد و خواسته‌هایی را مرتفع می‌کند. با بر هم خوردن این نظام مشخص ذهنی و هنجارهای قالبی، الگوی ذهنی مخاطب نیز به هم می‌خورد و با ایجاد نوعی تضاد و سردرگمی در مخاطب زمینه خلق طنز فراهم می‌شود. طنزی که به دنبال این آشفتگی ذهنی به شکلی هدفمند و مشخص از دیگر توانایی‌های زبانی، تصویری رسانه‌ای بهره‌برداری کند و با بیگانه کردن یک نشانه یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها، شکل و ساختار مألوف ذهنی را متحوّل کرده با برهم زدن منطق روزمره مخاطب را با دنیایی جدید و بدیع رو به رو سازد (اخوّت، ۱۳۷۱: ۳۳). نشانه‌ای که مدلول همیشگی خود را از دست داده است، مخاطب را با نوعی پارادوکس و تناقض روبه‌رو می‌کند. در این میان کار طنزپردازی به واقع به هم ریختن تمامی این الگوها و نشانه‌های ذهنی به شکلی هنرمندانه است. اعتراض طنزپرداز به آشفتگی‌ها و بی‌نظمی‌های جامعه در قالب پارادوکس و ناهنجاری در سطح نشانه‌ها آشکار می‌شود.

از منظر زبان‌شناسی، طنز گونه‌ای از کاربرد زبان ادب است که پایهٔ اصلی آفرینش آن را برجسته‌سازی از دو طریق هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تشکیل می‌دهد. از این بُعد، مختصهٔ ممیزهٔ این شکل از کاربرد زبان ادب را می‌توان در سه جنبه از وجه ارجاعی طنز، واقعیت‌گریزی طنز و تأثیرگذاری (خوشایندی/ ناخوشایندی) آن بررسی کرد. به عبارت دیگر، طنز به واقعیتی در جهان خارج ارجاع می‌دهد و در این ارجاع از ابزارهای بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی واقعیت‌ها بهره می‌گیرد. حال اگر واقعیت انتخاب شده از جهان خارج تلخ باشد و واکنش در برابر آن به نوعی احساس رضایت از مضحک بودن چنین واکنشی در مخاطب بینجامد، «طنز» پدید می‌آید (تسلیمی‌جهرمی، طالبیان، ۱۳۸۸: ۱۴).

مهم‌ترین شگردهای طنزپردازی که در ادبیات می‌توان به آن اشاره کرد عبارتند از:

۱- در هم آمیختن نمادها یا وارونه جلوه دادن آن‌ها؛

۲- کاربرد کنایات و تعبیرات خارج از بافت معمول خود؛

۳- دخل و تصرّف در ساختمان واژه؛

۴- استفاده از غلو و اغراق نامعقول؛

۵- نقیضه‌گویی و نقیضه‌سازی جمله‌ها و عبارت‌های سایر و مشهور.

مطایبه

مطایبه در لغت به معنی شوخی و مزاح است و در مصدر یعنی با کسی خوش طبعی کردن و مزاح کردن (داد، ۱۳۹۳: ۲۷۳). در اصطلاح ادبی به نوعی خاص از ادب اطلاق می‌شود که هنرمند در آن می‌کوشد با ارائه تصویری وارونه از واقعیت حیات در ساخت ادبی، خواننده را با خود همراه سازد. به واقع مطایبه سخنی کوتاه و موجز است که به عمد موجب جا خوردنی غافلگیرانه و خنده‌آور می‌شود. این غافلگیری که معمولاً در پی کشف رابطه یا تمایز میان کلمات و مفاهیم آن‌ها ایجاد می‌شود، در جایی انتظار طبیعی شنونده را ناکام می‌گذارد تا در جایی دیگر و به سیاقی متفاوت آن را برآورده کند (همان: ۲۷۴). مطایبه پرخاشگر نیست. کمتر ذهنی است و بیشتر بر رفتارهای غریب، نقاط ضعف و بلاهت‌های اخلاقی نظر دارد. در واقع وقتی هزل شکلی ملایم‌تر به خود می‌گیرد و از آن زبان رکیک پالوده می‌شود، مطایبه نامیده می‌شود (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۱۷). کاشفی در کتاب *بدایع‌الافکار و صنایع‌الاشعار* مطایبه را هزلی معتدل تعریف کرده است. مطایبه از نظر نوع ادبی شامل هزل، هجو، لطیفه و نقیضه می‌شود. البته باید به این نکته توجه کرد که در فرایند تاریخی- ادبی ما هزل حداقل تا اوایل قرن ششم جنبه شخصی داشته و نوعی نکوهیدن و دشنام و نسبت‌های ناروا دادن به کسی بوده است. گویا سنایی از نخستین کسانی بوده است که هزل را دشنام دادن ندانسته و برای آن نقشی غیر از آنچه در گذشته مطرح بود، اراده کرده است. مطایبه و فکاهی تعریفی بسیار نزدیک به هم دارند. با این فرق که می‌توان گفت مطایبه مزاحی لفظی است، حال آنکه فکاهه هر قسم گفتار، کردار یا ظاهر خنده‌دار را در بر می‌گیرد (داد، ۱۳۹۳: ۲۷۳). شوخی و مطایبه عناصر و عواملی

هستند که در ادبیات از آن‌ها برای ایجاد نشاط و خنده در خواننده استفاده می‌کنند. بذله‌گویی در قدیم نشانه ذکاوت بود و در انگلیسی Wit، هم به معنی زیرکی و هم به‌معنی بذله‌گویی است. نظامی در چهار مقاله در باره شاعر می‌نویسد:

«و شاعر باید که در مجلس محاورت خوش‌گوی بود و در مجلس معاشرت خوش‌روی» (نظامی‌عروضی، ۱۳۶۶: ۷۲).

مطایبه معمولاً به شکل لطیفه و نکته بیان می‌شود. در زبان انگلیسی واژه wit که می‌توان آن را برابر مطایبه نهاد، در زمان‌های مختلف معانی متفاوتی داشته است. در اصل به معنی عملکرد هوش و ذکاوت تعبیر می‌شود (داد، ۱۳۹۳: ۲۷۴).

شوخی و مطایبه به قول فروید ممکن است فقط برای خنده و تفریح باشد (Harmless Wit) یا هدف خاصی را در نظر داشته باشد و در آن طعنه و تعریضی باشد (Tendency Wit). فرنگیان شوخی و مطایبه Wit را فقط در زمینه‌های کلامی به کار می‌برند؛ اما اگر در نمایش و فیلم، سر و وضع و رفتار و کردار کسی خنده‌دار باشد به آن Humour می‌گویند.

لطیفه

لطیفه در لغت مؤنّث لطیف به معنی باریک، ریزه، نیکو و نغز است و لطیفه در اصطلاح گفتاری نغز، مطالبی باریک و نیکو و نکته را گویند (همان: ۲۵۸). لطیفه از زیرساخت‌های مطایبه به شمار می‌آید و در اصطلاح، داستان‌های مفرح و کوتاهی درباره اشخاص و حوادثی است که از لحاظ محتوا بر ناهنجاری‌های وقایع زندگی ناظر است و به صورت مبالغه‌آمیزی شکل گرفته‌اند. لطیفه و نکته در ادبیات دو معنی نزدیک به هم است: الف) شعری کوتاه و نغز را گویند که نکته‌ای لطیف در بردارد؛ ب) عبارتی کوتاه و نغز که به سبکی برجسته نوشته شده باشد و از اندیشه‌ای دقیق حکایت کند. در فرهنگ معین در ذیل این واژه آمده است: اصل این کلمه، عربی، اسم و به معنای بذله و شوخی است. معادل انگلیسی لطیفه epigram و معادل لاتین آن epigramma از واژه یونانی epigramma-atos ریشه گرفته است (اصلانی،۱۳۸۷: ۲۰۸). لطیفه‌ها از نظر شیوه ارائه به دو صورت گفتاری و نوشتاری تقسیم می‌شوند. *هاکت* زبان‌شناس آمریکایی در باره لطیفه می‌گوید: هر لطیفه از دو بخش تشکیل شده است. اولین قسمت معرفی یا مقدمه است که در آن گوینده در

یک یا چند جمله کوتاه فضا را برای ضربه وارد کردن و گفتن نکته‌ای اصلی آماده می کند. دومین قسمت لُبّ‌مطلب است که در تقابل با قسمت اول با بر هم زدن منطق روزمره موجب انبساط خاطر می‌شود. (همان: ۲۰۸). فروید بر اساس نظریه تحریک و ارضا، لطیفه را ساز و کاری می‌داند که می‌تواند عقده‌های سرکوفته را دوباره بیدار کند و با آزاد کردن نیروی ذهنی مخاطب لطیفه را ارضا کند. از نظر وی لطیفه از دو راه می‌تواند انرژی روانی سرکوفته را آزاد کند. یکی فشردن دو پیام متضاد در یک پیام و دیگری سرپیچی از قواعد زبانی (همان: ۲۰۸).

قهرمانان طنز در مطایبات جامی

حکایات طنز نیز مانند هر داستان دیگری قهرمانان و افرادی دارند که در آن نقشی ایفا می‌کنند. بنابراین، این شخصیت‌ها با نگاه ویژه مؤلّف در هیئتی قرار می-گیرند تا بتوانند به نیکی از عهده مفاهیمی که در ذهن مؤلّف است، برآیند. جامی نیز در کتاب *بهارستان* به هنگام ارائه مطایبات و نگاه طنزآمیز خود به بعضی از مشاغل توجه ویژه نشان داده است و با توجه به موقعیت اجتماعی و فضای حاکم بر جامعه آن زمان با نگاهی مطایبه‌آمیز صاحبان برخی مشاغل را زیرکانه به تیغ نقد و طنز خود نواخته است. توجه به این مطایبات نگاه و دیدگاه جامی را به این مشاغل و صاحبان آن نشان می‌دهد. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت وی در مطایبات خود در صدد است تا از صاحبان این مشاغل شخصیت‌ها و قهرمانانی طنزآمیز همچون جوحی و ملانصرالدین خلق کند. در میان شخصیت‌هایی که در مطایبات جامی دیده می‌شود چهره برخی از آن‌ها همچون *جوحی*، *جاحظ و بهلول* به عنوان قهرمانان طنز فارسی شناخته شده و معروف است. در کنار این شخصیت‌ها صاحبان مشاغل دیگری نیز به چشم می‌خورد که جامی آن‌ها را هم‌تراز و هم‌رتبه با دیگر شخصیت‌های طنز ادب کلاسیک قرار داده و حکایت‌های مطایبه‌آمیزی در باره آنها روایت کرده است. شخصیت‌هایی چون مرد مست، قاضی، مرد جولاه، شاعران، واعظ شهر، اطبّا، معاویه، وزیر، خلیفه، اعرابی بادیه‌نشین و افراد عادی، اما صاحب خصایصی غیرمعمول و غیرمقبول همچون مرد پر مو، مرد زشت‌رو، فاضل کریه‌چهره، مرد فضول و فرد

گوژپشت. در این میان بیشترین مورد (پنج مورد) مربوط به شاعران و کمترین آن (یک مورد) متعلق به واعظ و وزیر است.

مهم‌ترین آرایه‌های کاربردی در ساخت طنز و مطایبه

بررسی طنز از منظر زیباشناسی ساختاری و محتوایی به حتم ما را به سوی فنون بلاغی سوق می‌دهد. از منظر بررسی ساختاری ژانرهای ادبی طنز می‌توان این‌گونه استنباط کرد که زبان منبع نشانه‌ها و دال و مدلول‌هاست و هرگاه که در یک نوشته ادبی مدلول‌های مألوف را برهم می‌زنیم و با دال‌های پیشین در ساختار جملات مدلول‌های جدیدی خلق می‌کنیم، ذهن مخاطب با پدیده‌ای متفاوت روبه‌رو می‌شود و به دنبال یافتن معنای تازه‌تر برای رهایی از گمراهی می‌شود. این دگرگونی و درهم‌آمیزی دال‌های مألوف ذهنی و اشاره آن‌ها به مدلول‌های جدید و بعضاً دور از ذهن طنز را ایجاد می‌کند. حال برخی از آرایه‌های ادبی واجد این ویژگی برای خلق نشانه‌های جدید و تعمیم آن به مدلول‌های دور از ذهن و بدیع هستند. آرایه‌هایی که خود صاحب معنایی دگرگون هستند و یا زمینه خلق و ایجاد معنایی دگرگون را فراهم و تداعی می‌کنند. از این رو شایسته است تا برای درک درست و زیباشناسانه از طنز و مطایبه در ادبیات فارسی آن‌ها را از منظر علوم بلاغی و آرایه‌های استفاده شده در آن‌ها واکاوی کرده و عناصر مؤثّر در بر هم زدن عادت‌های مألوف ذهنی در هر اثر ادبی را شناسایی کنیم.

ناصر ناصری در *مقاله «طنز و جلوه‌های شکل‌گیری آن در ادب فارسی»* با اشاره به رویکرد نویسندگان و شعرا به مقوله طنز، پرکاربردترین آرایه‌های مورد استفاده در ساخت طنز و مطایبه در ادبیات فارسی را ذمّ شبیه به مدح، جناس، اغراق، پارادوکس، دلیل عکس و موارب برمی‌شمارد (ناصری، ۱۳۸۵: ۹۷ – ۱۰۷). هر چند که این نوع آرایه‌ها به جهت ویژگی خود و برخورداری ذاتی در ساخت طنز مورد تفقّد و توجه نویسندگان و شعرا در خلق طنز و مطایبه قرارگرفته است؛ اما در بررسی‌های انجام شده درباره مطایبات جامی، ما افزون بر این آرایه‌ها به آرایه‌های دیگری برخوردیم که جامی با هنرمندی و ذکاوت تمام مطایباتی شیرین را از طریق آن‌ها ایجاد کرده است. از این رو می‌توان این‌گونه استنباط کرد که چنانچه شاعر بتواند از

هر یک از آرایه‌های ادبی معلول‌های چندگانه ایجاد نماید، آن‌گاه به علت ویژگی زبان و بستر ذهنی آماده خواننده به عنوان مخاطبی که در انتظار رسیدن به مدلولی واحد و یکسان است، می‌تواند طنز و مطایبه بیافریند. با توجه به آنچه گفته شد اکنون به محورهای بلاغی که در مطایبات جامی بیش از آرایه‌های دیگر توجه شده است، اشاره می‌شود:

کارکرد آرایه‌های بلاغی در مطایبات *بهارستان* جامی

اسلوب‌الحکیم

اسلوب‌الحکیم آن است که شنونده، کلام گوینده را بر خلاف منظور او تعبیر کند و برپایه همان تعبیر کلام مزبور را پاسخ دهد. به واقع، کلام مزبور گاه حمل بر بیش از یک پاسخ است و پاسخ مورد اراده گوینده برخلاف انتظار باشد. مانند

رقیب گفت که افتاده‌ام مرا بردار
دعاش کردم و گفتم خدات بردارد

طبق این تعریف، ارائه اسلوب‌الحکیم می‌تواند برای یک دال دو یا چند مدلول را بیافریند و با ایجاد بازی ذهنی و زبانی در یک متن مخاطب را برای رویارویی با پدیده دگردیسی و دگرگونی زبانی و محتوا آماده کند. این آرایه چنانچه به درستی استفاده شود، می‌تواند زمینه خلق یک طنز یا مطایبه را در متن ادبی فراهم کند. برای نمونه، در *بهارستان* جامی، نویسنده با بهره‌گیری از این آرایه فرصتی را برای فراهم کردن زمینه خلق مطایبه در ذهن مخاطب به وجودآورده است.

«بهلول را گفتند: دیوانگان بصره را بشمار. گفت: از حیّز شمار بیرون است. اگر گویید عاقلان را بشمارم که معدود چند بیش نیستند» (جامی، ۱۳۷۱: ۷۷).

در این حکایت بهلول در پاسخ به سائلان که خواستار شمار افراد عاقل در بصره شده است، با بهره‌گیری از این آرایه و تعبیر مصداق عاقلان در ذهن خود، جوابی غیرمنتظره به آن‌ها می‌دهد و با این پاسخ طنز حکایت را می‌سازد. در جواب بهلول بازی ذهنی به صورت تعریف یک دال و مصداق دادن آن به مدلولی به جز مدلول ذهنی سائلان و ایجاد تمایزی ظریف در تعریف ارائه شده در نگاه هر دو طرف شکل گرفته است. این آرایه به جهت برخورداری از ویژگی جایگزینی مصداق‌های

ذهنی و عینی در گفتمان و ایجاد امکان و توانایی برای ذهن مخاطب به منظور جایگزینی مصداقی بر مصداقی دیگر و یا ارائه تعریفی متفاوت از تعریف جاری در عرف اجتماعی می‌تواند در موارد مختلف در صورت بهره‌گیری مناسب ایجاد زمینه طنز و یا آشفتگی و گسست فکری در مخاطب نماید و با بازی ظریف زبانی مطایبه‌ای تأمّل‌برانگیز را خلق کند.

کنایه

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی نزدیک و دور داشته باشد. بنابراین، اگر گوینده جمله‌ای را چنان به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود، از کنایه استفاده کرده است؛ مانند دست درازی که کنایه از تجاوز و طمع‌کاری به مال دیگران است (همایی، ۱۳۷۴: ۲۵۵). در اصطلاح ادبیات فارسی، ترکیب یا جمله‌ای است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری (مکنی‌به) متوجه معنای باطنی (مکنی‌عنه) می‌کند، وجود نداشته باشد. بنابراین، کنایه ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر است (تجلیل: ۱۳۶۲: ۷۹). اهمیت کنایه در آن است که چنانچه بسیاری از معانی را به صورت عادی بیان کنیم، لذت‌بخش نیست و گاه مستهجن و زشت به نظر می‌رسد؛ اما از طریق کنایه می‌توان آن را به روشی دلنشین و مؤثّر بیان کرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۴۱). این ویژگی یعنی ایجاد مدلول‌های دور و نزدیک همراه با قرینه یا بدون قرینه عنصری برجسته و مهم برای درهم‌آمیزی ساختارهای متعارف ذهنی برای تعریف مصداق‌های گوناگون بیرونی برای یک اصطلاح یا یک کلمه است. خصوصیتی که می‌توان از آن برای ایجاد طنز آن هم با بازی‌کردن با فضای ذهنی و تعاریف مستدل پذیرفته شده در فکر مخاطب بهره برد. در مطایبات جامی می‌توان نمونه‌هایی را در بهره‌گیری از این ارائه در جهت خلق طنز مشاهده کرد؛ برای نمونه،

– قاضی بغداد به عزیمت مسجد آدینه پیاده بیرون آمد. مستی پیش وی رسید. وی را بشناخت. گفت: اَعَزَّکَ الله ایّها القاضی، روا باشد که تو پیاده روی؟ آنگه به طلاق سوگند خورد که قاضی را بر گردن خود سوار کند. قاضی گفت: پیش آی ای ملعون. چون بر گردن او سوار شد روی باز پس کرد که به تک تیز روم یا آهسته؟

گفت: میان این و آن؛ اما باید که رَم نکنی و نلغزی و پای دیوار نزدیک روی تا از مزاحمت روندگان مأمون باشیم. گفت: بارکَ الله اَیّها القاضی تو خود قاعده سواری نیکو می‌دانسته‌ای. چون قاضی را به مسجد رسانید فرمود تا وی را در زندان محبوس کنند. گفت: اَصلَحَکَ الله ایّها القاضی این سزای کسی است که تو را از مذلّت پیادگی برهاند و به مرکوبی تو تن در دهد و به عزّت سواری به مسجدت رساند؟ قاضی بخندید و وی را بگذاشت (جامی، ۱۳۷۱: ۷۸).

در این حکایت جامی با بهره‌گیری از آرایه کنایه با روایت داستان و واقعه‌ای غیرمعمول حکایت را به طنزی انتقادی تبدیل کرده است. اقدام مرد مست برای سواری دادن به قاضی گواه بر تسلط حاکمان شرع بر مراودات مردم است و در کنار این تصویر ذهنی که بدنه حکایت طنز را شکل می‌دهد، سخنان مرد مست و بهره‌گیری او از عباراتی چون «اَیّها القاضی تو خود قاعده سواری نیکو می‌دانسته‌ای» و یا سخنان قاضی «پیش آی ای ملعون»، «باید که رم نکنی و نلغزی و پای دیوار نزدیک روی تا از مزاحمت روندگان مأمون باشیم» به شکلی کنایه‌آمیز به تحکیم این برداشت ذهنی کمک می‌کند. در خلال راه مرد مست با کنایه‌های خود قاضی را سوارکاری با تجربه، کاردان و آگاه بر راز و رمز امور سواری برمی‌شمارد و به ترسیم چهره قاضی در نگاه جامعه آن زمان می‌پردازد. این مطایبه از جمله مطایباتی است که جامی با خلق آن ذهنیت خود و جامعه را به این طبقه اجتماعی بازگو می‌کند و با نقدی گزنده به رسوایی آن‌ها می‌پردازد. نکته برجسته و غافلگیرکننده این حکایت در صحنه پایانی داستان نهفته است. جایی که مرد قاضی در برابر لطف مرد مست دستور به بازداشت او را می‌دهد و مرد مست با یادآوری خدمت خود به وی و تقلیل جایگاه اجتماعی خویشتن در حد مرکوب قاضی استمداد عفو از وی می‌طلبد. از سوی دیگر سوگند مرد مست در ابتدای حکایت نیز تأمّل‌برانگیز است. به طور عموم سوگندهای ارائه شده در داستان‌ها و حکایت‌ها مشتمل بر نام یزدان و خداوند است و چنانچه درصورت لزوم نیازمند سوگند به مواردی جز نام خداوند احساس شود، سوگند خوردن بر کلام‌الله، یا قرآن یا سخن شریف به منزله یک مجموعه ذهنی مقدس و کلی تداول دارد؛ اما در این حکایت مرد مست اختصاصاً بر سوره طلاق سوگند می‌خورد و نکته ظریف آن در این حکایت است که جامی با علم بر این امر که در باور عامه

توسّل به سوره طلاق به صورت قرائت آن عامل رفع گرفتاری است، چاشنی طنز مطایبه را بیشتر می‌کند.

– «خلیفه با اعرابی از بادیه طعام می‌خورد. در آن اثنا نظرش بر لقمه وی افتاد. مویی به چشم وی درآمد. گفت: ای اعرابی آن موی را از لقمه خود دور کن. اعرابی گفت: بر مائده کسی که چندان در لقمه خورنده نگرد که مویی را بیند طعام نتوان خورد. دست از طعام باز کشید و سوگند خورد که دیگر در مائده وی طعام نخورد» (جامی، ۱۳۷۱: ۸۱).

جامی در این حکایت با نگاه به بخل خلفا ساختار کلی مطایبه را به صورت یک مجموعه منسجم کنایی بازگو می‌کند. به طور معمول آرایهٔ کنایه ترکیب یا جمله‌ای است که بدون قرینه ذهن را به برداشت معنای دیگری هدایت می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۲۶)؛ اما در این مطایبه جامی کنایه را نه در یک عبارت یا جمله، بلکه در ساختار یک حکایت گنجانده و نویسنده را از طریق بدنه و نتیجه روایت خود به سوی معنای پنهان در داستان، یعنی بخل خلفا سوق می‌دهد. توجه به چنین رویکردهایی در ادبیات کلاسیک ما بدیع و غریب نیست و می‌توان نمونه‌هایی دیگر از این نوع کنایات را در هیئتی منسجم به شکل روایت داستان یا نقل و بازگویی شعر و نظم سراغ گرفت. به واقع از آنجا که در ادبیات کلاسیک ما یکی از اهداف آثار به‌ویژه در ادب غنایی تعلیم و پند و اندرز است، نویسنده یا شاعر گاه ترجیح می‌دهد نکته آموزشی خود را به صورت یک کل منسجم در قالب یک حکایت یا داستان بازگو کند و در این میان با دستمایه قرار دادن رویکردی کنایی به داستان، پیام خود را به مخاطب انتقال دهد. جامی در این حکایت طنزآمیز به صورت کنایی به خصوصیات و ویژگی‌های صاحبان قدرت و خلفا اشاره می‌کند و مخاطب را از بهره‌جویی از آن‌ها برحذر می‌دارد.

– «دو شاعر بر یک مائده جمع آمدند. پالوده آوردند به غایت گرم. یکی از ایشان مر دیگری را گفت: این پالوده گرم است از جهنم و غَسّاق که فردا در جهنم خواهی آشامید. دیگری در جواب گفت: یک بیت از اشعار خود بخوان و بر آنجا دم تا هم تو بیاسایی و هم دیگران» (جامی، ۱۳۷۱: ۸۶).

تجاهل‌العارف

این آرایه از مباحث رایج در بدیع معنوی است. تجاهل در باب تفاعل یعنی خود را نادان و نادانسته وانمودن و یا تظاهر به نادانی کردن. به بیان دیگر، متکلّم از امری معلوم آنچنان پرسش می‌کند که از امری مجهول، و با آنکه چیزی را می‌داند، در معرفت آن تجاهل می‌نماید.

تجاهل‌العارف مبتنی بر سه رکن است: تخیّل، تشبیه و مبالغه.

ژرف‌ساخت این صنعت، غالباً نوعی تشبیه مضمر همراه با غلو است و یا تشبیه بالکنایه که درجه‌ای بالاتر از تشبیه صریح را افاده می‌کند و ضمن طرح پرسشی شاعرانه و خیال‌انگیز، وحدت، همسانی و هم‌شأنی مشبّه و مشبّه‌به ادعا می‌شود و به خواننده القا می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۰).

علمای دانش بدیع، مقاصد و اهداف تجاهل‌العارف را مواردی، چون مبالغه در ستایش و نکوهش، اظهار عشق، اظهار شگفتی و توبیخ و تحقیر مخاطب دانسته‌اند. همان‌گونه که بازگو شد طنز از دو بخش مقدمه و لُبّ‌مطلب تشکیل می‌شود و عنصر ناهمگونی و تضاد معنایی حلقه اتصال این دو بدنه است (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۱۰). این ناهمگونی در صورت ایجاد آشفتگی منطق روزمره و درهم‌آمیزی ساختار معنایی پیام از سوی گوینده به مخاطب می‌تواند زمینه خلق طنز و مطایبه را فراهم سازد. آرایه تجاهل‌العارف که در بطن خود به شکلی مضمر تشبیه بالکنایه را جای داده است عنصر زبانی مؤثّری برای ایجاد و خلق ناهمگونی و بازی ذهنی در مخاطب است. این ناهمگونی گاه به شکل تقابل واژه‌ها در معنی و گاه به صورت پیوند دو بافت ناهمگون و کاملاً متفاوت خود را نشان می‌دهد. عنصری که این توانایی را دارد تا دو پیام کاملاً متضاد را در هم فشرده کند و یک پیام به وجود آورد؛ پیامی که می‌تواند واجد و مُعرّف عشق، محبت، تحقیر کنایه‌آمیز و تهکّمی طنزآلود باشد. از این رو استفاده از این آرایه با هدف بر هم زدن ساختار ذهنی می‌تواند به خلق لطیفه و مطایبه منجر شود. در نمونه‌ای از مطایبات جامی شاهد بهره‌گیری از این آرایه و خلق طنزی ظریف هستیم:

فاضلی که صورتی بی‌قبیح و هیأتی کریه داشت به فرزدق رسید. وی را دید که روی وی به جهت مرضی زرد شده بود. گفت: تو را چه بوده است که رنگ تو چنین زرد شده است؟ گفت: چون تو را دیدم از گناهان خود اندیشیدم، رنگ من زرد

برآمد. گفت: در وقت دیدن من چرا از گناهان خود یاد کردی؟ ترسیدم که خدای تعالی مرا عقوبت کند و همچون تو مسخ گرداند (جامی: ۱۳۷۱: ۷۹).

در این مطایبه که از دو بخش مقدمه و لُبّ‌مطلب یا انتقال پیام تشکیل شده است، طبق قاعده ذهنی انتظار شنیدن پاسخی متداول و مشخص را داریم؛ اما زیرکی پاسخ‌دهنده در استفاده از آرایه تجاهل‌العارف و پیش‌دستی او بر فرد سائل نوعی تضاد ناهمگون و پیوندی غیره‌منتظره را در بطن متن شکل داده است که با ارائه تصویری ذهنی از آنچه که خود به آن می‌اندیشد یا می‌خواهد مرد فاضل به آن فکر کند، مطایبه‌ای شیرین را خلق نموده است.

حسن تعلیل

حسن تعلیل در اصطلاح عبارت است از نشاندن انگیزه‌ها و دلایل هنری و ادعایی شاعرانه، به جای دلایل و علل واقعی و طبیعی (محبتی،۱۳۸۰: ۱۱۷). به واقع هرگاه شاعر و نویسنده برای موضوعی، دلیلی غیرواقعی و تخیّلی، اما دلپذیر و قانع‌کننده ارائه دهد، به حسن تعلیل دست می‌یابد. گاه نویسنده نه تنها برای دلیل کار خود بلکه برای صفتی که در سخن آورده است نیز علتی ذکر می‌کند که با آن مطلب مناسبت لطیف دارد و نوع لطیفی از حسن تعلیل را شکل می‌دهد. تعلیل بر دو نوع است:

الف) علتی که ذکر می‌شود واقعی و حقیقی است؛ اما در ربط آن به معلول ظرافت و لطافتی است و این به وسیله تشبیه مضمر صورت می‌گیرد؛

ب) علت ادعائی: علتی که برای معلول ذکر می‌شود حقیقت ندارد؛ بلکه شاعر بر اثر تشبیهی که در ذهن او صورت گرفته است چنین ادعائی می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۵–۱۲۶). از نظر ادبا علت ارائه شده چنانچه ادعایی باشد نه حقیقی، حسن تعلیل از زیبایی بیشتری برخوردار می‌شود.

– «طبیبی را دیدند که هرگاه به گورستان رسیدی ردا در سرکشیدی. از سبب آنش سوال کردند. گفت: از مردگان این گورستان شرم می‌دارم بر هر که می‌گذرم ضربت من خورده است و در هر که می‌نگرم از شربت من مرده» (جامی، ۱۳۷۱)

جامی در این حکایت در پاسخ طبیب برای رویگردانی از مردگان قبرستان برای ارائه پاسخی استحسانی و اقناعی از آرایه حسن تعلیل استفاده می‌کند. پاسخ

طبیب همراه با ایجاد این ذهنیّت که طبیب خود بر طبابت نادرست خود آگاه بوده و خود را مسبب مرگ بیماران قلمداد می‌کند و نیز خلق تناسبی ظریف میان ناتوانی خود و ساختار حکایت داستان با نقطه فرود و پایانی حکایت مطایبه‌ای دلنشین را خلق کرده است.

تضمین

تضمین آن است که شاعر یا نویسنده در بین نوشته خود آیه، حدیث، بیت و یا حتی نوشته‌ای از بزرگان و کتب دینی بیاورد. این ارائه با نام عقد نیز شناخته می‌شود، با این تفاوت که آرایه عقد را منحصر در بهره‌گیری از آیات و یا احادیث دانسته‌اند و در تعریف آن گفته‌اند: عقد آن است که به مناسبت معنی کلام آیه‌ای از قرآن مجید یا حدیث در کلام ذکر شود. (شمیسا: ۱۳۸۴، ۹۴). ارائه عقد یا تضمین به خودی خود عنصر شکل‌دهنده طنز نیست و تنها در صورتی که بهره‌گیری از آن در جهت تهکّم یا وارونه‌نمایی و یا با هدف تمسخر صورت گیرد می‌تواند زمینه طنز را فراهم سازد. به واقع بهره‌گیری از این آرایه در جهت خلق نوعی تضاد ناهمگون با هدف ایجاد غافلگیری و یا با هدف می‌تواند زمینه‌ساز طنز باشد. نمونه زیر شاهدی بر این مورد است:

– «معاویه و عقیل‌بن ابی‌طالب با هم نشسته بودند. معاویه گفت: ای اهل شام هیچ شنیده‌اید قول الله تعالی را آنجا که می‌گوید: (تَبَّتْ یَدَا أَبِی لَهَبٍ وَتَبَّ؟) گفتند: آری. گفت: ابولهب عمّ عقیل است. عقیل گفت: ای اهل شام هیچ شنیده‌اید قول الله تعالی را آنجا که می‌گوید: (وَ امْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ؟) گفتند: آری. گفت: حَمَّالَةَ الْحَطَبِ عمه معاویه است» (جامی،۱۳۷۱: ۸۰).

در این حکایت جامی با استفاده از آرایه تضمین یا عقد زمینه خلق یک طنز را ایجاد کرده است. نکته این مطایبه نحوه و نوع برداشت و توجه جامی به این آرایه است. جامی در مطایبه خود با بهره‌گیری از آیه تَبَّتْ یَدَا أَبِی لَهَبٍ وَتَبَّ (المسد/۱۴) و و اَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (همان) به تبارشناسی شخصیت‌های حکایت برای مخاطب دست می‌زند و بر خلاف تصور مخاطب که طبق یک سنّت ذهنی منتظر برداشت و معرفی نیک از شخصیت‌های حکایت است، ساختار ذهنی مخاطب را به هم ریخته و

با استفاده‌ای ظریف از این آیه به معرفی شخصیت‌های داستان از زبان یکدیگر نه در قالب شخصیت‌های مثبت که در قالب شخصیت‌هایی با تبارشناسی منفی دست می‌زند و مخاطب را غافلگیر می‌کند.

اغراق

هنگامی که شاعر یا نویسنده، صفتی را در فرد یا پدیده‌ای آن‌چنان برجسته نشان دهد که در عالم واقع امکان دستیابی به آن صفت در آن حد و اندازه وجود نداشته باشد، آرایه اغراق آفریده می‌شود. البته این ادعای ناممکن باید به گونه‌ای بیان شود که سبب افزایش گیرایی سخن شده و شعارگونه و غیرواقعی جلوه نکند. اغراق، واژه‌ای عربی و مصدر باب افعال است و در فرهنگ‌ها به معانی مختلف آمده است، از جمله غرق کردن، پرکردن کاسه و پرکردن کمان. در فرهنگ‌های ادبی معنی اخیر را در وجه تسمیه اغراق در نظر داشته‌اند. در اصطلاح یعنی در وصف و مدح یا ذم کسی زیاده‌روی کنند و آنچه را وجود دارد، بیش از آنچه هست، جلوه دهند (شمیسا، ۱۳۷۵: ۷۷). در اصطلاح بدیع، اغراق یا مبالغه، بزرگ‌نمایی یا خُردنمایی اشیا و معانی در نوشته و شعر است؛ یعنی بازنمود دگرگونه مفاهیم و موضوعات سخن به صورتی که معانی خُرد را بزرگ گرداند و معانی بزرگ را خرد بنماید تا تأثیر سخن را قوی‌تر کند (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

– «و همین فاضل گوید که با دوستی در راهی ایستاده بودم و سخن می‌گفتم. زنی آمد و در برابر من ایستاد و در روی من نظر کرد. چون نظر کردن وی از حد درگذشت غلام را گفتم: پیش آن زن رو و بپرس که چه می‌جوید؟ غلام باز آمد که زن می‌گوید چشم من گناهی عظیم کرده بود و می‌خواستم که وی را عقوبت کنم. هیچ عقوبت زیاده‌تر از آن نیافتم که با این زشت‌رو نظر کنم» (جامی، ۱۳۷۱: ۷۹). در این حکایت زشتی صورت فاضل از نگاه زن به طور اغراق‌آمیزی توصیف شده است؛ به گونه‌ای که این تماشای صورت فاضل در حکم کفّاره گناهی است که مرتکب شده است. این نگاه و توصیف ذهنی زن از چهره زشت فاضل سبب ایجاد طنز و شیرینی حکایت شده است.

مجاز

مجاز مصدر میمی به معنی گذشتن، عبور کردن و یا زمان و مکان آن است و در اصطلاح فن بیان کاربرد لفظ در غیر معنی نخستین خود است با غیر علاقهٔ مشابهت و با قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنی حقیقی شود (تجلیل، ۱۳۶۲: ۷۸-۷۷).

مجاز به کار بردن واژه است در معنایی غیرحقیقی به شرط آنکه میان معنی حقیقی و معنی غیر حقیقی پیوندی برقرار باشد. به تعبیر دیگر به کار رفتن واژه‌ای در غیر معنی حقیقی، به شرط وجود علاقه و قرینه است. قرینه در مجاز نشانه‌ای است که به کمک آن می‌توان معنی غیرحقیقی کلمه‌ای را فهمید؛ برای نمونه هنگامی که می‌گوییم: «جهان انجمن شد بر تخت اوی» مراد از جهان، مردم جهان است. در مجاز، گوینده از معنی اصلی که در آغاز بدان وضع شده تجاوز کرده و آن را چه به خاطر تشبیه و چه براساس پیوند و ملازمتی که میان معنی نخستین و معنی دوم داشته است، به کار گرفته است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۴).

- «ظریفی شخصی را دید که موی بسیار بر روی او دمیده بود. گفت: این موی‌ها را بکن ! پیش از آن که روی تو سرگردد» (جامی، ۱۳۷۱: ۸۰).

در این حکایت مصداق مورد نظر در کاربرد مجاز استفاده از کلمه سر است. نویسنده در این حکایت سر را با علاقه محلیه به عنوان محلی مملو از مو به کار برده است و منظور توصیف طنزآمیز و ارائه تصویری ذهنی لطیفه‌وار از چهره مردی است که به جهت پیرایش نکردن صورت مملو از مو می‌شود؛ چنانچه بر اساس قرینه مجاز سر پر موترین عضو بدن است. در این حکایت همچنین می‌توان استفاده از آرایه مراعات نظیر را مشاهده کرد. مراعات نظیر یا تناسب آوردن واژه‌هایی از یک دسته است که با هم هماهنگی دارند. این هماهنگی می‌تواند از نظر جنس، نوع، مکان، زمان و یا همراهی باشد و سبب تداعی معانی شود. در این حکایت کلمات مو، سر و روی با یکدیگر تناسب دارند و آرایه مراعات نظیر را شکل می‌دهند. هر چند که به عنوان عنصر ادبی خلق طنز قلمداد نمی‌شود؛ اما بر زیبایی بدیعی حکایت افزوده است.

تشبیه مُضمر

تشبیه یعنی مانند کردن چیزی به چیز دیگر که به جهت داشتن صفت یا صفاتی با هم مشترک باشند.

تشبیه مضمر تشبیهی پوشیده است که از ظاهر کلام بر نمی‌آید و شنونده به دنبال تأمّل در سخن بدان پی می‌برد و همین امر موجب غرابت و تازگی آن می‌شود

تشبیه مضمر یعنی تشبیه پنهان، بدین معنا که در ظاهر با ساختار تشبیهی روبه‌رو نیستیم؛ ولی مقصود گوینده تشبیه است و به هر حال جمله قابل تأویل به جمله تشبیهی است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۹).

– «بهلول به هارون‌الرّشید درآمد. یکی از وزرا گفت: بشارت باد مر تو را ای بهلول که امیرالمؤمنین تو را بر سر قرده و خنازیر سردار گردانید. بهلول گفت: گوش به من دار و فرمان من به جای آر که از جمله رعایای منی» (جامی، ۱۳۷۱: ۸۲).

در این حکایت پاسخ بهلول در بطن خود تشبیهی مضمر را مستور دارد. وی با پاسخی کنایه‌آمیز وزیر را هم راستا با خنازیر قرار داده و با تشبیهی پنهانی و مضمر او را مشمول گروهی بر می‌شمارد که قرار است وی سرکرده آن‌ها باشد.

استعاره

استعاره، در لغت به معنای «عاریه خواستن لغتی به جای لغت دیگر است.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۵۴) و در اصطلاح ادبیات فارسی به کار بردن واژه‌ای است به جای واژه دیگر با علاقه شباهت، با وجود قرینه. استعاره در واقع تشبیهی موجز و فشرده است که تنها «مشبّه‌به» آن باقی مانده باشد. افزون بر آن شاعر در تشبیه، ادعای همانندی دو پدیده را دارد؛ اما در استعاره ادعای یکسانی آن دو را. این دو ویژگی، استعاره را هنری‌تر و خیال‌انگیزتر از تشبیه می‌کند. همچنین استعاره نوعی مجاز است؛ با این تفاوت که اگر علاقه (ارتباط بین معنای حقیقی و مجازی) از نوع مشابهت باشد، استعاره است و اگر علاقه، مشابهت نباشد، مجاز است (همایی، ۱۳۷۴: ۲۰۰).

درک یک استعاره در متن نیازمند برخورداری از قرینه است تا معلوم شود معنای اولیه و ظاهری کلمه، مورد نظر نیست. قرینه در جمله شنونده را یاری می‌کند تا به منظور و مقصود نویسنده پی ببرد و متوجه معنای باطنی واژه شود (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۵۲) این ویژگی آرایه استعاره به شکلی ذاتی زمینه خلق دال‌ها و مدلول‌های متعدد را در یک متن فراهم می‌نماید و بستری را برای ایجاد به‌هم‌ریختگی و بازی ذهنی مخاطب خلق می‌کند. این بازی‌های واژگانی و معنایی در ذهن مخاطب مجموعه‌ای از اعمال و تعابیر و کنش‌ها را شکل می‌دهد و هدایت می‌کند که به

کمک آن می‌توان در یک بزنگاه غافلگیرکننده لطیفه‌ای ظریف و مطایبه‌ای تأمّل‌برانگیز را رقم زد. در واقع با ارائه آن در یک متن به منظور خلق طنز شاهد ایجاد مجموعه‌ای از رشته‌های زبانی (واژه) و فکری (پیام) هستیم که با یک گره متصل-کننده پیشینه‌ساز و هدایتگر (قرینه) به یکدیگر پیوند می‌خورند. هر چقدر که این پیوند بدیع‌تر و در عین حال دور از ذهن‌تر باشد، به همان نسبت این رشته واژگانی و فکری ناهمگون با یکدیگر در تضاد بیشتری خواهند بود و در نتیجه چنانچه نویسنده از این دو نقش عمده متضاد برای ایجاد و انتقال یک پیام به صورت فشرده استفاده کند و با گنجاندن آن در لُبّ‌مطلب لطیفه در صدد برآوردن هدف یا انتقال منظور خود باشد به جهت انطباق ضدّین در گفتمان خود به بهترین شکل منطق روزمره ذهنی را بر هم می‌زند و طنز و لطیفه‌ای تأمّل‌برانگیز و تأثیرگذار را خلق می‌کند.

– «اعرابی‌ای شتری گم کرده سوگند خورد که چون بیابد به یک درم بفروشد. چون شتر را یافت از سوگند خود پشیمان شد. گربه‌ای در گردن شتر آویخت و بانگ می زد که: که می‌خرد شتری به یک درم و گربه‌ای به صد درم؟ اما بی یکدیگر نمی-فروشم. شخصی آنجا رسید و گفت چه ارزان بودی این شتر اگر این قلّاده در گردن نداشتی» (جامی، ۱۳۷۱: ۸۴).

در این مطایبه لُبّ‌مطلب بر محور اراده استعاری قلّاده هم از سوی خریدار و هم از سوی فروشنده است. در اینجا تصور هر دو شخصیت از قلّاده ملاک و معیار قضاوت و سنجش است که در بطن خود به طور پنهان جدالی بین راستی و دروغ را نیز در ذهن شکل می‌دهد. جالب آن است که قرینه ارائه شده در این مطایبه برای هدایت ذهن از یک معنی حقیقی به معنایی دورتر در این داستان خود با توجه به هدف و نگاه خریدار و فروشنده نیز دستخوش تغییر و نوسان می‌شود و به پیچیدگی ذهنی بیشتر منجر می‌شود.

تلمیح

تلمیح در لغت به معنای «به گوشهٔ چشم نگریستن» است و در اصطلاح، اشاره به آیه، حدیث، مَثَل، داستان یا شعری مشهور با حداقل کلمات است تا با تداعی شدن آن‌ها مقصود گوینده واضح‌تر شود. به تلمیح «ارسال ملیح» نیز گفته‌اند؛ مانند بیت:

جهان پیر است و بی‌بنیاد از این فرهادکش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم (حافظ،۳۵۴)

که به داستان شیرین و فرهاد اشاره دارد.

در تلمیح دو صنعت تشبیه و تناسب (مراعات‌النّظیر) وجود دارد؛ بین مطلب گوینده و آنچه به آن اشاره می‌کند، وجه‌شبه و بین اجزای داستان تناسب وجود دارد. این آرایه به خودی خود نمی‌تواتند موجد خلق طنز در یک متن یا گفتمان و لطیفه شود اما چنانچه به شکلی ویژه و درست از این آرایه استفاده شود و در متن مصداقی کنایه‌آمیز و یا استعاری برای آن وجود داشته باشد می‌تواند طنزی را به وجود آورد. به طور کلی بهره‌گیری از این آرایه در ایجاد و خلق طنز خیلی دور از ذهن و بدیع است و به ندرت می‌توان شاهد استفاده از آن در شکل‌گیری طنز بود. در نمونه‌ای از مطایبات جامی می‌توان نمونه استفاده از این آرایه را در ایجاد طنز مشاهده کرد که البته کاربرد آن در مطایبه با آرایه کنایه برای انتقال پیام هم‌پوشانی می‌شود (همایی، ۱۳۷۴: ۲۳۸).

– «پسر معلمی را گفتند: چه بلا احمقی. گفت: اگر من احمق نبودمی ولدالزّنا بودمی» (جامی، ۱۳۷۱: ۸۳).

این حکایت تلمیح دارد به ضرب‌المثل معروف پسر کو ندارد نشان از پدر تو بیگانه خوانش نخوانش پدر. پسر در پاسخ به کسانی که او را بلا و احمق خطاب می‌کنند، به شباهت خود با پدرش و نیز در یک اجتماع بزرگ‌تر یعنی معلمین اشاره می‌کند و این ویژگی را ذاتی خود می‌داند. از سویی این حکایت به شکلی کنایه‌آمیز بر احمق بودن پدر این کودک نیز اشاره دارد. در واقع همان‌گونه که بیان شد، استفاده از این آرایه به تنهایی سبب ایجاد طنز نشده است، بلکه تالی قرارگرفتن آن با معنایی کنایی و همپوشانی آن با تصور و برداشت ذهنی از امری دیگر سبب شده است تا رگه‌هایی از نگاه مطایبه‌آمیز و طنز گونه جامی را در این حکایت ببینیم.

نتیجه

با وجود آنکه از نظر منتقدان و صاحب‌نظران وجه قالب آرایه‌های بلاغی به کار رفته در ژانر طنز و مطایبه را آرایه‌هایی چون ذمّ شبیه به مدح، جناس، اغراق، پارادوکس، دلیل عکس و مواربه تشکیل می‌دهند و این ارائه‌ها به جهت ویژگی‌های

خاص خود از منظر زبان‌شناسی و کارکرد آن‌ها در ایجاد زمینه بازی‌های زبانی و خلق دال و مدلول‌های ذهنی برای ساخت فضای طنز و مطایبه بسیار کارآمد هستند؛ اما در بررسی انجام شده در مطایبات جامی این نکته با ارائه مثال‌هایی مشخص شد که بیشتر آرایه‌ها در صورت استفاده درست از آنها می‌توانند زمینه ایجاد طنز و مطایبه را فراهم سازند، به طوری که جامی در کنار آرایه‌های مورد اتفاق نظر صاحب نظران و منتقدان به آرایه‌هایی دیگر نیز در خلق مطایبات خود نظر داشته و از آن‌ها بهره برده و توانسته است مطایباتی زیبا بیافریند.

با بررسی مطایبات جامی در کتاب *بهارستان* مشخص شد که جامی برای خلق بهتر مطایبات طنزآمیز خود از آرایه‌هایی چون اسلوب‌الحکیم، کنایه، تجاهل‌العارف، حسن تعلیل، تضمین، مجاز، تشبیه مُضمر، تلمیح و استعاره بهره‌گرفته است. با تحلیل این آرایه‌ها مشخص شد که جامی در خلق مدلول‌های ذهنی و یا ایجاد بازی‌های زبانی از طریق آنها موفق عمل کرده است از این رو می‌توان این‌گونه استنباط کرد که چنانچه شاعر بتواند از هر یک از آرایه‌های ادبی معلول‌های چندگانه ایجاد کند، می‌تواند طنز و مطایبه بیافریند.

این نکته با نشان دادن توانایی‌های زبانی پنهان در آرایه‌های مختلف رایج در ادب فارسی می‌تواند زمینه‌ای برای تحقیق در مورد این نوع از ژانر ادبی با نگاه به ویژگی‌های بلاغی آن و کشف نکاتی باشد که تاکنون از نگاه منتقدین پنهان بوده است. یعنی دستیابی به مجموعه‌ای وسیع‌تر از آرایه‌های ادبی نسبت به ارائه‌های شناخته شده در مورد خلق طنز و مطایبه و طبقه‌بندی آن‌ها به منزله یکی از نشانه-های شناخت این نوع ادبی در ادبیات کلاسیک.

منابع

- احمدنژاد، کامل، (۱۳۸۲)، **معانی و بیان**، تهران: زوار.
- اخوّت، احمد، (۱۳۷۱)، **نشانه‌شناسی مطایبه**، چاپ ۱، اصفهان: فردا.
- ـــــــــــــ، (۱۳۸۴)، **لطیفه‌ها از کجا می‌آیند؟**، تهران: قصه.
- اصلانی، محمدرضا، (۱۳۸۵)، **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، تهران: کاروان.
- بهزادی اندوه‌جردی، حسین، (۱۳۸۷)، **طنز و طنزپردازی در ایران**، تهران: صدوق.
- پلارد، آرتور، (۱۳۸۱)، **طنز**، ترجمه سعید سعیدپور، چاپ ۲، تهران: مرکز.

– تجلیل، جلیل، (۱۳۶۲)، **معانی و بیان**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
– تسلیم‌جهرمی، فاطمه و طالبیان، یحیی، (۱۳۸۸)، «**ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها**»، فنون ادبی، سال ۱، شماره ۱، صفحات ۱۳-۴۰.
– جامی، مولانا عبدالرحمن، (۱۳۷۱)، **بهارستان**، به تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران: اطلاعات.
– جامی، نورالدین عبدالرحمن، (۱۳۷۶)، **مثنوی سلامان و ابسال**، تصحیح زهرا مهاجری، تهران: نیذ.
– خرّمشاهی، بهاء الدین، (۱۳۸۳)، **حافظ حافظهٔ ماست**، تهران: قطره.
– داد، سیما، (۱۳۹۳)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ ۶، تهران: مروارید.
– زرین‌کوب، عبدالحسین، (۲۵۳۶)، **با کاروان حلّه**، تهران: جاویدان.
– شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۲)، **مفلس کیمیافروش**، تهران: سخن.
– ـــــــــــــــــ، (۱۳۶۶)، **شاعر آیینه‌ها (بررسی سبک‌هندی و شعر بیدل)**، چاپ ۱، تهران: آگاه.
– ـــــــــــــــــ، (۱۳۸۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ ۷، تهران: آگاه.
– شمسیا، سیروس، (۱۳۷۱)، **معانی و بیان**، تهران: فردوس.
– ـــــــــــــــــ، (۱۳۸۳)، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: میترا.
– ـــــــــــــــــ، (۱۳۸۵)، **بیان**، تهران: تابش.
– شوقی، احمد، (۱۳۷۱)، «**طنز و شیوه‌های گوناگون آن**»، کیهان اندیشه، شماره ۴۲، صفحه ۲۴.
– صلاحی، عمران، (۱۳۷۶)، **طنزآوران امروز ایران**، تهران: مروارید.
– صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳)، **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۴، تهران: فردوسی.
– فشارکی، محمد، (۱۳۷۹)، **نقد بدیع**، تهران: سمت.
– کزازی، جلال‌الدین، (۱۳۶۸)، **زیبایی‌شناسی سخن پارسی**، تهران: مرکز.
– گرگانی، شمس‌العلما، (۱۳۷۷)، **ابدع‌البدایع**، به اهتمام حسین جعفری، با مقدمه جلیل تجلیل، تبریز: احرار.
– محبتی، مهدی، (۱۳۸۰)، **بدیع نو**، چاپ ۱، تهران: سخن.
– محمدخانی، علی‌اصغر، (۱۳۷۷)، «**تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی**»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۱۴، صفحات ۴۲-۴۳.
– موسوی‌گرمارودی، سیدعلی، (۱۳۸۵)، **طنز در قطعات انوری**، نامه انجمن، شماره ۲۳، صفحات ۲۳-۳۰.
– میرصادقی، میمنت، (ذوالقدر)، (۱۳۷۳)، **واژه‌نامه هنر شاعری**، چاپ ۱، تهران: کتاب مهناز.

- ناصری، ناصر، (۱۳۸۵)، «**طنز و جلوه‌های شکل‌گیری آن در ادب فارسی**»، فصلنامه ادبیات فارسی، (علمی ترویجی)، سال ۳، شماره ۷، صفحات ۷۹-۱۱۴.
- نظامی عروضی، (۱۳۶۶)، **چهار مقاله**، مصحّح دکتر معین، تهران: امیرکبیر.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۴)، **معانی و بیان**، چاپ ۳، تهران: نشر هما.