

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies

Volum 15, Consecutive Number 36, Summer 2024

Pages 119-152 (research article)

Received: 2023 April 17 **Revised:** 2023 June 17 **Accepted:** 2023 June 21

Journal Homepage: <https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en>

This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

journal of
Linguistic and Rhetorical Studies



Humorous factors and main types of humor

Shiri. Ghahreman¹ 

1: Professor of Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.

Abstract: There are no uniform methods in the classification of types of humor. Sometimes, they are categorized according to the topic, which is not of much help in recognizing the main and artistic types of humor. Sometimes, humorous methods and the main types of humor are combined with each other, which is a sign of impulsiveness and lack of mastery of the subject. The most accurate way to categorize is to first determine the factors that create humor, and then to categorize its main types. Finally, with a more detailed research, the techniques of creating humor which have numerous statistics need to be identified and put them together, part by part, in the sub-set of the main types. In this research, four humorous factors have been introduced to which all types of satire are indebted: defamiliarization, juxtaposition of opposites, exaggeration and extremism, simulation. All types of humor that arise through these four factors can be divided into seven categories; behavioral, linguistic, literary, fictional, dramatic, visual, and analytical satire.

Key words: humor, juxtaposition of opposites, types of humor, humorous factors.

- Gh. Shiri (2024). Humorous factors and main types of humor, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(36), 119-152.

[Doi: 10.22075/jlrs.2023.30392.2271](https://doi.org/10.22075/jlrs.2023.30392.2271)

سال پانزدهم - شماره ۳۶ - تابستان ۱۴۰۳

صفحات ۱۱۹-۱۵۲ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۱/۲۸ - بازنگری ۱۴۰۲/۰۳/۲۷ - پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱

عوامل طنز آفرین و انواع اصلی طنز

قهرمان شیری^۱

ghahreman.shiri@gmail.com

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

چکیده: سلیقه یکسانی در دسته‌بندی انواع و گونه‌های طنز وجود ندارد. گاهی آن را براساس موضوع دسته‌بندی می‌کنند که چندان کمکی به شناخت گونه‌های هنری و اصلی طنز نمی‌کند. گاهی نیز شیوه‌های طنز آفرین و انواع اصلی طنز را با یکدیگر ترکیب می‌کنند که نشانه ناشی‌گری و فقدان اشراف بر جوانب موضوع است. درست‌ترین شیوه دسته‌بندی، آن است که ابتدا عوامل طنز آفرین را تعیین کنیم، سپس به دسته‌بندی اصلی‌ترین انواع طنز بپردازیم و در آخر نیز با تحقیقی دقیق‌تر، شگردهای طنز آفرینی را که از آمار پرشماری برخوردار است، مشخص کنیم و هر کدام از آن‌ها را جزء به جزء در زیرمجموعه آن گونه‌های اصلی قرار دهیم. در این تحقیق، چهار عامل طنز آفرین معرفی شده است که همه انواع طنزها، خنده‌انگیزی خود را وامدار آن‌ها هستند: آشنایی زدایی، اجتماع نقیضین، اغراق و افراط و شبیه‌سازی. همه انواع طنزهایی که به وسیله این عوامل چهارگانه پدید می‌آیند، می‌توانند به هفت دسته تقسیم شوند: طنز رفتاری، زبانی، ادبی، داستانی، نمایشی، تصویری و تحلیلی.

کلیدواژه: طنز، اجتماع نقیضین، انواع طنز، عامل‌های طنز آفرین.

- شیری، قهرمان (۱۴۰۳). عوامل طنز آفرین و انواع اصلی طنز. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۶، صفحات ۱۱۹-۱۵۲.

[Doi: 10.22075/jlrs.2023.30392.2271](https://doi.org/10.22075/jlrs.2023.30392.2271)

مقدمه

به گفته ایرج پزشکزاد، در دوره پهلوی، نخستین کسانی که در نوشته‌های خود از کلمه طنز در معنای امروزی استفاده کردند عباس اقبال آشتیانی (۱۳۳۴-۱۲۷۵ ه.ش.)، پرویز ناتل خانلری (۱۳۶۹-۱۲۹۲ ه.ش.) بودند. آن‌ها هر دو در مقاله‌هایی که برای معرفی عیب‌زاکانی (۷۷۲-۷۷۱ ه.ق.) به نگارش درآوردند، کوشیدند «ضمن معرفی عیب و طنز او، تفاوت طنز با فکاهه را روشن کنند» (پزشکزاد، ۱۳۸۱: ۴۰). به دلیل آنکه به قول یکی از پژوهشگران معاصر: «واژه‌هایی چون "هزل، هجو، فکاهه یا مطایبه" دیگر نمی‌توانستند گویای ویژگی‌های شیوه و سبک آثار برخی چون عیب‌یا دهخدا باشند» (تجبر، ۱۳۹۰: ۳۳)، پس از رواج مجدد کلمه طنز در میان پژوهندگان و جدی شدن تحقیق بر ادبیات فکاهی و طنز، این واژه جای خود را در حوزه پژوهش‌های ادبی و هنری باز کرد و با نگارش مقالاتی چون "طنز و مذهب" از دکتر حسن جوادی (مجله نگین، مهر ماه ۱۳۵۱) و "طنز چیست" از دکتر حسین بهزادی اندوهجردی (در دومین کنگره تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۱) و "طنز و هزل در ادب فارسی" از محمود عنایت (نگین؛ خرداد ۱۳۵۲) عملاً واژه طنز در کنار اصطلاحاتی چون هجو، هزل و فکاهه از اهمیت همسانی برخوردار شد. از آنجا که حوزه شمول هجو و هزل محدود و مشخص بود و اصطلاحاتی چون فکاهه نیز با مجلاتی چون فکاهیون و شماری از نشریات همسان، گویی شامل نوع خاصی از طنزهای تفننی و تفریحی و توأم با شوخ‌طبعی می‌شد، به تدریج اصطلاح طنز که همانند هجو و هزل از یک هجا تشکیل شده بود و تلفظ کردن آن راحت‌تر از واژه سه‌هجایی فکاهه بود، در زبان روزمره رواج گسترده‌ای پیدا کرد. با آنکه بارها در مقالات مختلف برای آن محدوده معنایی مشخصی تعریف شد که شامل فکاهیات تفکرانگیز و اجتماعی و عمیق بود، اما در تداول عام، کلمه‌ی طنز تبدیل به یک اصطلاح کلی برای همه انواع ادبیات و هنر خنده‌انگیز و فکاهه‌آمیز شد. به قول نیما تجبر «واقعیت امر این است که امروزه طنز به همه انواع شوخ‌طبعی در حوزه عام اطلاق می‌شود و دیگر از واژه‌هایی چون هزل، هجو، فکاهه یا غیر آن استفاده نمی‌کنیم» (تجبر،

۱۳۹۰: ۶۴)؛ بنا بر این، پیشنهاد نیما تجبر دربارهٔ به کار بردن اصطلاح طنز در معنای کلی و شامل همهٔ انواع شوخ طبعی و ادبیات فکاهی، چندان هم نامعقول به نظر نمی‌رسد. بیش از ۵۰ صفحه مقدمه چینی و استدلال برای اثبات آنکه طنز، امروزه از آن معنای اصطلاحی خاص و محدود خود خارج شده و به اصطلاحی عام و کلی تبدیل شده است و باید این گسترش معنایی را بپذیریم، این حُسن را دارد که تا حدودی مخاطب را قانع می‌کند که حق با این نویسنده است و تلاش برای حفظ و تثبیت آن معنای سنتی از طنز چندان ثمربخش نیست؛ اما به نظر من راهی میانه نیز وجود دارد که معقول‌تر است.

حال که امروزه کلمهٔ طنز در زبان روزمره کاربردی عام برای همهٔ انواع نوشته‌های خنده‌انگیز و فکاهی یافته است و به سادگی نمی‌توان مانع از این کاربرد عمومی شد، بهتر آن است که این کلمه از مفهوم اختصاصی پیشین خود که فقط شامل نوشته‌های انتقادی، اجتماعی، سیاسی تفکرانگیز و خنده‌دار و تمسخرآمیز بود خارج شود و در معنایی همسان با ادبیات فکاهی و مطایبات نیز به کار رود؛ مانند اصطلاح داستان که در کاربردی عام، هم به معنای هرگونه روایت ادبی از وقایع و ماجراها در گذشته و امروز به کار می‌رود و هم در استفاده‌ای اختصاصی به همهٔ روایت‌های مدرن و امروزی نیز داستان گفته می‌شود و عنوان خاصی که برای داستان‌های قدیمی انتخاب شده، قصه یا حکایت است. این نگرش تسامح‌آمیز می‌تواند عیب تقسیم‌بندی‌های پیشین را نیز برطرف کند که گویی طنز اجتماعی یا سیاسی پدیده‌ای جداافتاده و متفاوت از انواع فکاهیات دیگر بود؛ چرا که در آن تقسیم‌بندی، طنز اغلب در برابر کم‌دی و هجو و هزل و لطیفه قرار می‌گرفت که به‌ظاهر آن جنبه‌های سیاسی اجتماعی نیرومند را در خود نداشتند؛ درحالی که بسیاری از همین گونه‌های ادبی، حتی به‌رغم جنبه‌های فردی و شخصی، چون هجو و هزل، از خصوصیت اجتماعی، سیاسی و تفکرانگیز نیز برخوردار بودند. پس با این‌گونه کلیت دادن به اصطلاح طنز، همهٔ انواع و گونه‌های موجود در ادبیات فکاهی می‌توانند در زیرمجموعهٔ ادبیات طنز قرار گیرند و بخشی از ماهیت وجودی آن‌ها

را جنبه‌های اجتماعی و تفکرانگیز تشکیل دهد. در همان حال، به‌طور موازی اصطلاحاتی چون ادبیات فکاهی یا مطایبات و فکاهیات نیز در این حوزه متداول هستند و می‌توان از آن‌ها برای طنزهای سبک‌تر که جنبه تفریحی و تفریحی دارند نیز استفاده کرد. بنا بر این، تنها تغییری که در کیفیت کاربرد طنز به وجود می‌آید، آن است که این اصطلاح، معنایی کلی‌تر مانند فکاهیات هم می‌یابد و مترادف با آن می‌شود و دیگر آنکه، معنای پیشین خود را نیز البته به دور از هرگونه تعصب و حساسیتی حفظ می‌کند تا به این وسیله، از یک سو به‌طور عام، همه انواع و زیرمجموعه‌های ادبیات فکاهی را بتواند در حریم خود جای دهد و از سوی دیگر، به‌طور خاص، تفاوت کاربرد آن انواع را هنگامی که جنبه‌ی اجتماعی سیاسی و تعمق‌انگیز و انتقادی پیدا می‌کنند، با حضور خود تعیین و تفکیک کند و پوشش دهد.

حال با این گسترش بخشی به معنای طنز، می‌توان برای همه گونه‌های ادبیات طنز با توجه به ماهیت و محتوایی که دارند، دو جنبه کاملاً متفاوت در نظر گرفت که عبارت است از جنبه فکاه آمیزی و جنبه طنزگونگی. اگر شعرها، داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها، کم‌دی‌ها، هزل‌ها، هجوها، لطیفه‌ها، کاریکلماتورها، شهر آشوب‌ها و نقیضه‌گویی‌ها صرفاً جنبه تفریح و تفریح و شوخ طبعی داشته باشند، در حوزه ادبیات فکاهی قرار می‌گیرند و به‌صراحت می‌توان نام آن‌ها را شعر و داستان و... فکاهی گذاشت و اگر وضعیتی فراتر از سرگرمی داشتند و به حوزه انتقاد جدی از عمل کردهای اجتماعی یا موضوعات تفکرانگیز وارد شدند، به‌سادگی می‌توان کلمه طنز یا طنز آمیز را بر تک تک آن‌ها اضافه کرد.

بیان مسأله

یکی از پرسش‌های مهمی که هنگام پژوهش، درباره طنز می‌توان مطرح کرد، این است که کدام عوامل ادبی و هنری، تأثیری اساسی بر آفرینش انواع و گونه‌های طنز دارند؟ اگرچه در این باره نظرات گوناگونی ابراز شده است، اما می‌توان با دقت در پاره‌ای از آن گفته‌ها، اصلی‌ترین عوامل مؤثر بر کنش خنده‌انگیزی و خنده‌آفرینی را

تعیین کرد و پس از آن به تقسیم‌بندی انواع طنز که درباره آن نیز دیدگاه‌های ناهمسانی در بین پژوهندگان وجود دارد پرداخت و به اجماعی نسبی رسید؛ چراکه مقدمه پژوهش‌های گسترده درباره یک پدیده، نیازمند توافق در ابتدایی‌ترین اصول و قاعده‌های آن است.

حلبی در کتاب "مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران" فهرست مفصلی از واژگان طنز، دویست و نه واژه، در زبان فارسی و عربی به دست داده است (۱۳۶۵: ۹۷ - ۱۸۰) که البته شماری از آن‌ها فقط در زبان عربی متداول است. اغلب اصطلاحات رایج در زبان فارسی در حوزه طنز، واژه‌هایی هستند که معنای منفی در آن‌ها وجود دارد. از میان آن همه واژه و اصطلاح، تنها حدود ده کلمه از خصوصیت مثبت برخوردارند که عبارت‌اند از: مطایبه، طیبت، ظریفی، ظرافت، مزاح، شوخ طبعی، فکاهه، کمدی، لطیفه و بذله‌گویی. همین حقیقت نشان می‌دهد که در گذشته عموماً نظر خوشی به طنز وجود نداشته است که شمار شاعران و نویسندگان طنزپرداز در تاریخ و ادبیات ایران و عرب چندان چشمگیر نبوده است. دیگر اینکه همه واژگان طنز را در این فهرست می‌توان به دو دسته تقسیم‌بندی کرد: واژگان زبانی و اصطلاحات رفتاری. در این قسمت نیز بیش‌ترین واژگان از آن طنزهای زبانی است؛ چون گستره طنزهای زبانی در مکتوبات ادبی و فرهنگی گذشته بیش‌تر بوده است. اگر واژگان خاص عربی، نامتداول، تکراری و مترادف را در این فهرست حذف کنیم، حدود پنجاه اصطلاح مرتبط باقی می‌ماند که نزدیک به سی اصطلاح مربوط به طنزهای زبانی است: اشتلم، بددهانی، بدگویی، ترهات، تشدد، تعنت، تقبیح، طعنه، تعریض، تهگم، چرند، چربک، ژاژخایی، خبیثات، خزعبل، ذم، دشنام، زخم‌زبان، هجو، رکاکت، شماتت، فحش، سقط، لطیفه، مفاخره، هذیان، هرزه، هتاکی، هزل، یاوه. اصطلاحات مرتبط با رفتارهای طنز آفرین نیز عبارت‌اند از: بی‌حیایی، پرده‌داری، تمسخر، استخفاف، استهزاء، خوش طبعی، سفاهت، شناعت، شوخی، طنز، ظرافت، فکاهی، کمدی، لاغ، لودگی، مضحکه، مطایبه، فضولی، مبتذل.

واقعیت این است که شماری از این رفتارهای طنزآفرین نیز به مقدار زیادی مبنای زبانی دارند؛ مثل فضولی، ظرافت، لودگی، مطایبه.

اگر شماری از اصطلاحات دیگر را نیز که در گذشته رایج بوده، اما در آن فهرست به فراموشی سپرده شده‌اند بر این مجموعه بیافزاییم، تقریباً تعداد اصطلاحات طنزهای زبانی و رفتاری برابر خواهد شد. آن اصطلاحات فراموش شده عبارت‌اند از: کنایه، نکته‌گویی، فسوس کردن، خوش مزگی. با دقت در فرهنگ مکتوب در دوره‌های گذشته و فرهنگ شفاهی امروز، بر این فهرست، کلمات و اصطلاحات دیگری نیز می‌توان افزود؛ اما برجسته‌ترین و اصلی‌ترین اصطلاحات طنز تقریباً در این فهرست آمده است. جز آنکه شماری از اصطلاحات سال‌های اخیر را نیز باید بر آن اضافه شود که بعضی از آن‌ها اصطلاحی خارجی هستند و بعضی دیگر از بساخته‌های جدید؛ کلماتی چون: پارودی (نقیضه‌گویی)، کاریکلماتور، ریشخند، نیشخند، پوزخند، زهرخند، تلخند، سوتی دادن، گاف دادن، لاف زدن، متلک‌گویی، دلکک‌بازی (طلخک).

پیشینه پژوهش

شماری از تعریف‌ها و توضیحاتی که از گذشته تا به امروز در باب خنده و طنز ارائه شده است، گاه آن‌چنان ناقص هستند که تنها بر بخشی از شگردهای طنزپردازی یا دلایل روی آوردن مردم و نویسندگان به آفرینش آثار فکاهی دلالت می‌کنند و همه حقیقت و ماهیت طنز را بازگو نمی‌کنند. ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ پ.م.) در فن شعر، ادبیات را به کمدی و تراژدی و حماسه تقسیم می‌کند و کمدی را آن نوع از شعر می‌داند که «تقلید و محاکاتی است از اطوار و اخلاق زشت». او می‌گوید: «آنچه موجب ریشخند و استهزاء می‌شود، امری است که در آن عیب و زشتی هست؛ اما آزار و گزند از آن عیب و زشتی به کسی نمی‌رسد؛ مثل نقاب‌هایی که بازیگران از روی هزل و شوخی بر چهره می‌زنند و نیز «زشت و ناهنجار هست؛ اما به کسی زیان و آزاری نمی‌رساند» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۴). پیداست که ارسطو در آن سال‌های دور، این حقیقت را دریافته بود که پدیده طنزآمیز باید ضرر و زبانی برای مخاطب و شنونده نداشته باشد تا بتواند خنده‌انگیز

باشد. بسیاری از هجوها و شهر آشوب‌ها، چون آزار شخص یا شهری را به‌همراه دارند یا بسیاری از هزل‌ها وقتی با معتقدات جماعتی از مردم در تعارض‌اند، موجب آزار و اندوه بخشی از جامعه می‌شوند و خاصیت طنزی عمومی را از آن نمی‌توان انتظار داشت. ارسطو در جای دیگری گفته است: «خطا یا نقصی که دردناک یا نابودکننده نیست، موجب خنده می‌شود» (حلبی، ۱۳۶۵: ۵۹). هانری برگسون (۱۸۵۹-۱۹۴۱ م.) هم ظاهراً به تأثیر از ارسطو، عیوب جسمانی را عاملی برای خنده‌انگیزی می‌داند؛ اما برخی از عیوب، نه تنها خنده‌دار نیستند، بلکه ترحم‌انگیز هم هستند. بر این اساس است که برگسون عیوبی از نوع علیلی را به دو دسته تقسیم می‌کند و می‌گوید: «یک گروه که طبیعت، آن‌ها را خنده‌آور کرده است و گروه دیگر، آنچه مطلقاً خنده‌دار نیست. تصور می‌کنم خواننده در نتیجه این قانون را استخراج خواهد کرد: هرگونه علیلی که شخص کاملاً سالم و طبیعی هم بتواند به‌طور مصنوعی خود را به آن شکل درآورد، می‌تواند کمیک باشد» (برگسون، ۱۳۷۹: ۳۲). آن چیزی که برگسون به‌عنوان علیلی طبیعی و قابل تقلید ذکر می‌کند، همان نواقصی است که به قول ارسطو دردناک و نابودکننده نیستند تا احساسات بیننده را تحریک کنند. بسیاری از آن‌گونه عیوب که در علیلی دست و پا و سر و دهان ظاهر می‌شوند، اگرچه اندکی ترحم‌انگیزند، چون فرد با وجود آن‌ها می‌تواند به‌نوعی سر پا باشد و دیگران هم او را جدی بگیرند، می‌توانند گاهی خنده‌انگیز هم باشند؛ چون موجودیت آن آدم‌ها به‌نوعی متفاوت‌تر از سیر طبیعی زندگی است؛ اما تقلید از آن‌گونه حرکات به‌وسیله آدم‌های سالم، خنده‌دارتر از اصل آن‌ها می‌شود؛ چون ادا در آوردن که ایجاد مشابهت بین دو وضعیت و موقعیت است، همیشه خنده‌دار است. آن گفته‌ها نیز که اساس طنز را بر اجتماع نقیضین و ضدین قرار می‌دهد از همین نوع محدودیت و فقدان جامعیت در پذیرندگی همه انواع طنزها برخوردارند. جان موریل (زاده ۱۹۴۷ م.) می‌نویسد: «اولین فیلسوفی که از لفظ "ناسازگاری" برای تحلیل طنز استفاده کرد جیمز بیتی، از معاصران کانت، بود. او بیش از همه به معنای اصلی

ناسازگاری نزدیک می‌شود، آن‌گاه که می‌گوید: خنده "به نظر می‌رسد از مشاهده چیزهای ناسازگاری ناشی می‌شود که در یک مجموعه واحد جمع شده‌اند". موریل نسخه شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸ م.) از تئوری ناسازگاری را پیشرفته‌تر می‌داند؛ چون شوپنهاور معتقد است "علت شادمانی، تفاوت میان مفاهیم انتزاعی و برداشت‌هایمان از چیزهایی است که مثال‌های عینی این مفاهیم‌اند". تعریف شوپنهاور از تئوری ناسازگاری در طنز این است: "دلیل خنده، درک ناگهانی ناسازگاری میان یک مفهوم و موضوعاتی واقعی است که در ذهن به نوعی به آن مرتبط بوده‌اند" (موریل، ۱۳۹۲: ۴۶).

نورمن مان نیز علل خنده را ناشی از این حقیقت می‌داند: «ادراک ناگهانی تناقض موجود میان وضع چیزها چنان‌که باید باشد یا چنان‌که منتظریم و فکر می‌کنیم باید چنان باشد» (حلبی، ۱۳۶۵: ۵۹ - ۶۰). (Psychology, Norman L. Munn, Introduction to). (Boston, 1962, p 200). استاد شفیع کدکنی نیز اساس هر نوع طنز را بر همین حقیقت پرشمول گذاشته است: تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹؛ همان، ۱۳۷۲: ۵۱). البته از آنجا که یک پدیده یا موقعیت متناقض ممکن است گاه تراژیک هم باشد، برخی از محققان، خنده‌انگیزی "تئوری ناسازگاری" در طنز را مشروط به آن دانسته‌اند که فرد آن را تصور و درک کند و لذت ببرد و صرفه‌ای در آن داشته باشد (موریل، ۱۳۹۲: ۴۷ - ۴۸).

فیلسوف انگلیسی فرانچیس هاتسون (۱۷۴۶-۱۶۹۴ م.) در کتاب "تأملاتی در باب خنده"، اساس طنز را ناشی از «درک ناهماهنگی» یا ناسازگاری عوامل سازنده سخن و گفتمان می‌داند و می‌گوید: «شوخی زبانی، حاصل ادراک یک ناهماهنگی است میان آگاهی‌ها و انتظارات ما با آنچه در لطیفه، لودگی، خوش‌مزگی یا شوخی رخ داده است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۰). این ناسازگاری یا ادراک ناهماهنگی میان آگاهی و انتظار، درحقیقت تعبیر دیگری از آشنایی‌زدایی یا عادت‌شکنی است؛ یعنی پدید آوردن وضعیتی که در هماهنگی و سازگاری و هم‌سوئی و هم‌سازی و آشنایی با وضعیت موجود نیست و با حضور ناآشنا و خلاف عادت خود، وضعیت آشنا و هماهنگ با ذهن

ما را بر هم می‌زند؛ پس آشنایی‌زدایی نیز یک عامل عمده دیگر در زمینه‌سازی برای طنزآفرینی است که البته با مشابهت و اجتماع نقیضین تفاوت دارد. فتوحی در تشریح سخن هاتسون، انواع گوناگونی از ناسازگاری‌ها را یادآوری و تشریح می‌کند که هر کدام به گونه‌ای موجب خنده می‌شوند:

۱. ناسازگاری آوایی که خود انواع گوناگونی دارد: بازی با شکل‌های نوشتار و خط (مثل آ۲ = دعا یا وغ و غ ساهاب)؛ بازی آوایی در جناس (مثل جناس تام)؛ ۲. ناسازگاری واژگانی که بعضی از زیرمجموعه‌های آن عبارت‌اند از: هم‌آیی ناسازگار واژگان (مثل تعبیر ترقی معکوس)؛ واژگون‌نویسی نام (مثلاً به جای دکتر اقبال بنویسند دکتر ادبار یا اسم کسی را تحریف کنند؛ مثلاً به دکتر ابتهاج بگویند دکتر اختلاج، به جای خلیل ملکی بگویند خلیل الکی)؛ استفاده از واژگان دوپهلوی (مثل ایهام)؛ ۳. ناسازگاری گفتمانی، مثل ترکیب گونه‌های تاریخی و اجتماعی و ادبی زبان با یک‌دیگر؛ ۴. ناسازگاری معنایی؛ یعنی وجود تناقض در کلام؛ ۵. ناسازگاری موقعیتی؛ مثل هزل که بیان مسائل زشت و ناگفتنی است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۷۷-۳۹۴).

رضا براهنی (۱۴۰۱-۱۳۱۴ ه.ش.) اساس طنز را مبتنی بر تداعی‌های ذهنی می‌داند و می‌گوید: «ما برخورد کلمات و عبارات و تصاویر را یا براساس روح مشابهت آن‌ها بررسی می‌کنیم یا براساس روح مجاورت آن‌ها و یا براساس مغایرت آن‌ها؛ یعنی کلمات و عبارات و تصاویری که در یک اثر ادبی به کار می‌روند یا شبیه یک‌دیگر هستند یا مجاور هم و در واقع مکمل هم از طریق استمرار هستند و یا مخالف هم هستند. در اصل مشابهت، ما چیزهایی از نوع تشبیه و استعاره و نماد داریم؛ در اصل مجاورت، توریه و مجاز داریم؛ در اصل مغایرت، طنز و نقیض و هجو داریم» (براهنی، ۱۳۸۰: ۳۲۴). در توضیحات براهنی، عنصر مغایرت و مخالفت، تقریباً همان چیزی است که شوپنهاور و شفیعی آن را با عبارت‌های ناسازگاری، تناقض، اجتماع نقیضین و ضدین بازگو کردند؛ اما عنصر دیگر در توضیح او، یعنی همانندی و مشابهت، استنباطی جدید است که در

تعریف‌ها و توضیحات دیگران وجود ندارد. بدون تردید یکی از عوامل مهم در آفرینش طنز، ایجاد همانندی به صورت طبیعی یا تصنعی در انواع پدیده‌ها و کنش‌ها است. به این دلیل است که تقلید و همانندی آدم‌ها در صدا، رفتار، قیافه و لباس، بی آنکه تضاد یا تناقضی در میان باشد، موجبی برای خنده‌انگیزی است.

حقیقت این است که در شکل‌دهی به انواع طنز، عنصر تضاد و تناقض نقش بسیار عمده‌ای بر عهده دارد، شاید بتوان با همان قطعیت استاد شفیعی ادعا کرد که اغلب طنزها براساس قاعده اجتماع هنری ضدین یا نقیضین به وجود می‌آیند؛ اما نمونه‌های نقض آن از بس بی شمار است، نمی‌توان آن را به‌عنوان یک قاعده مطلق در طنز آفرینی در نظر گرفت. این قاعده البته از چنان قدرتی برخوردار است که بتواند بسیاری از نمونه‌های طنز را نیز که با شگردهای دیگری آفریده شده باشد، به طریقه خود توجیه کند؛ اما هر طنزی با اجتماع نقیضین ساخته نمی‌شود و هر اجتماع نقیضینی نیز طنزآمیز نیست و از آن بالاتر، برای طنزآمیز شدن پدیده یا کنشی انسانی، لزومی به وجود «تصویر هنری» نیست. تصویر غیرهنری هم طنزآمیز است.

عوامل طنز آفرین

نخستین پژوهشگری که به‌طور جدی در صدد یافتن «برجسته‌ترین» «شیوه‌های... خندانند خوانندگان یا شنوندگان» برآمده، علی‌اصغر حلبی در کتاب «مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی» بوده است. او از هفت شیوه خنده‌آفرینی نام برده و درباره آن‌ها بحث کرده است که عبارت‌اند از: ۱. تحقیر، ۲. تشبیه به حیوانات، ۳. قلب اشیاء و الفاظ، ۴. تحامق یا کودن‌نمایی، ۵. خراب کردن سمبل، ۶. ستایش اغراق‌آمیز و نامعقول، ۷. تهگم، نفرین و دشنام (۱۳۶۵: ۶۲-۹۶)؛ اما فهرست مختصر او، چیزی جز شیوه‌ها و شگردهای خندانند نیست که هیچ‌گاه محدودیتی برای آن وجود ندارد و امروزه می‌توان همه شگردهای موجود در زبان و رفتار و افکار آدم‌ها و نیز همه فنون فکاهه‌آمیزی که در شعر و داستان و نمایش‌نامه و سینما و کاریکاتور به کار رفته و پس از این نیز به کار خواهد رفت به این فهرست اضافه کرد و سیاهه بسیار بلندی از آن ترتیب داد که شامل

همه فنون هنری و کنش‌های انسانی باشد؛ یعنی همه آن شگردهایی را در بر بگیرد که ما با تقسیم طنز به انواع هفت‌گانه، هر کدام با زیرمجموعه‌های نامحدودی از آن شگردها، در صدد ایجاد نظم و نظام در دایره شمول آن هستیم؛ اما پیش از آن، می‌خواهیم بدانیم اصلی‌ترین ابزارهایی که ذهنیت‌های درونی و زمینه‌های بیرونی لازم را برای طنزگویان و طنزآفرینان از یک سو و شنوندگان و خوانندگان طنز از سوی دیگر (متکلم و مخاطب) فراهم می‌آورد، چه چیزهایی است. به نظر من چهار ابزار یا عنصر یا اصل بنیادی برای طنزآفرینی وجود دارد که اساس شکل‌گیری هر پدیده طنزآمیز به آن بازمی‌گردد. در اینجا می‌کوشیم آن‌ها را توضیح دهیم.

۱. کنش‌های آشنایی‌زدایانه

کنش‌های خلاف عرف و عادت و انتظار، به شکل بسیار گسترده و در همه عرصه‌ها فقط مخصوص و منحصر به طنزپردازی است. آن نوع از آشنایی‌زدایی که در شعر و ادبیات اتفاق می‌افتد، تنها محدود به حوزه زبان است؛ یعنی اگر شعر رستاخیز کلمات باشد، کلیت ادبیات آشنایی‌زدایی در زبان است؛ بنا بر این تنها درباره طنز می‌توان گفت که پدیده‌ای است با خصوصیت آشنایی‌زدایی در همه کنش‌های رفتاری و این کنش‌های رفتاری شامل همه اعمال فیزیکی، فکری، ظاهری و زبانی انسان‌ها است. حتی اگر قیافه، طرز لباس پوشیدن، راه رفتن، سخن گفتن و نگاه کردن هم برخلاف عرف معمول و روال طبیعی و متعارف و مرسوم باشد، اسبابی برای خنده‌آفرینی می‌شود. هزل و هجو، نوعی محدودیت‌زدایی از ممنوعیت‌ها است؛ کندذهنی و گول‌وارگی، حاضر جوابی و بدیهه‌گویی، هر دو نوعی گذر از رفتارهای معمول و طبیعی، به تندى یا کندى، است. رفتارهای غافل‌گیرکننده، عذر بدتر از گناه آوردن، جابه‌جایی موقعیت‌ها، مثل رها کردن رئیس‌جمهوری در طبیعت و جزوه گفتن یک پیامبر، مخلوط کردن واژگان و اصطلاحات چند زبان و گویش و لهجه با یک‌دیگر، به کارگیری غلط املائی یا تلفظی به سهو یا عمد در شفاهیات و مکتوبات، استفاده از اعمال و افعال انسانی در گزاره‌های

دستوری مرتبط با موجودات غیر انسانی، چون من خری را دیدم یونجه را می فهمید، همه انواع بازی های زبانی و ادبی که نام صنایع ادبی به خود گرفته است، صداقت و عریان نمایی بیش از حد در بیان واقعیت ها، یا اعتراف علیه خود/ خودزنی، چون نصرت شنیده ام که تو تریاک می کشی (نصرت رحمانی)، افشای پشت پرده یک زندگی، یا فیلم، جلسه، سیاست، رفتار، گزاره های متفاوت و وارونه نما صادر کردن شبیه رساله صد پند و اخلاق الاشراف عبید زاکانی، خلق موجودات عجیب و غریب در شعر و داستان و نقاشی و نمایش، ناشی گری ها و اشتباه ها، طرح مطالب بی ربط با موقعیت و وضعیت یا عدم تجانس کلام و مقال با موقعیت و مقام و ده ها رفتار دیگر، همه از مصداق های پر شمار آشنایی زدایی در کنش ها محسوب می شوند و اسباب عمده برای طنز آفرینی.

رفتار خلاف عرف و عادت و انتظار، مغایر با منطق و طبیعت وجودی، همیشه خنده دار است، حتی اگر تراژیک باشد. برای نمونه، عبید زاکانی می گوید: در تواریخ مغول آمده است که هلاکو خان وقتی بغداد را فتح کرد، محترفه و تجار و جهودان و مختان را رها ساخت و گفت این ها هر کدام به نوعی وجودشان لازم است؛ اما «قضات و مشایخ و صوفیان و حاجیان و واعظان و معرفان و گدایان و قلندران و کشتی گیران و شاعران و قصه خوانان را جدا کرد و فرمود: اینان در آفرینش زیادتند و نعمت خدای به زیان می برند. حکم فرمود تا همه را در شط غرق کردند و روی زمین را از خبث ایشان پاک کرد» (زاکانی، ۱۳۷۹: ۱۷۲).

توجهات دیگر گونه، متفاوت و مغایر با اطلاعات معروف و متداول برای پدیده ها، موقعیت ها و آدم ها آوردن هم، نوعی عمل خلاف عادت و آشنایی زدایانه است و اسبابی برای خنده. «آدم تا در بهشت بود ریش نداشت. ملائکه آن را سجده کردند. چون ریش بر آورد ملائکه هرگز ریش ندیده بودند آغاز ریشخند کردند. مسکین از انفعال از بهشت بیرون جست و به صحرای دنیا گریخت و به زحمت گرفتار شد» (زاکانی، ۱۳۷۹: ۱۹۷).

۲. اغراق و افراط

اغراق و افراط اگرچه در ظاهر شباهت بسیار به آشنایی زدایی دارند، اما تفاوت‌های بسیار نیز بین آن‌ها وجود دارد که مانع از این همانی می‌شود. آشنایی زدایی شامل هر نوع حرکت خلاف عادت در موقعیتی عادی و طبیعی برای ایجاد تغییر در آن است؛ درحالی‌که افراط، تفریط، اغراق و تحقیر، نوعی بیش و کم کردن وضعیت همان موقعیت عادی و طبیعی است. آشنایی زدایی وضعیت موجود را نمی‌پذیرد و می‌کوشد آن را عوض کند؛ اما اغراق و مبالغه وضعیت موجود را می‌پذیرد و می‌کوشد آن را کم و زیاد یا خوب و بد کند. نمای درشت یا کوچک دادن به چیزی و آن را در مقامی فراتر یا فروتر از حد معمول خود نشان دادن، اغراق و افراط است. اغراق نوعی بزرگ‌نمایی یا افراط در توصیف و تعریف و مدح و ذم یا نیک و بد نشان دادن آدم‌ها و پدیده‌ها است. در نقطه مقابل آن، کم‌بینی و کوچک‌شماری و تحقیر قرار دارد که هر چیزی را به‌طور تفریطی، کم‌تر از آنی که هست نشان می‌دهد. بر این اساس، اغراق دو نمود بیرونی دارد: افراط و تفریط یا بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی. یکی از مصداق‌های اغراق از منظر بزرگ‌نمایی در حوزه طنزهای تصویری موقعیتی را در شطحیات صوفیه می‌توان دید. به‌خصوص آن جاها که صوفی پس از مرحله وصل و فنا، ادعاهای بزرگی چون "لَيْسَ فِي جَبَّتِي سِوَى اللَّهِ" یا "أَنَا الْحَقُّ" می‌زند. در این جمله‌ها که موجود کوچکی چون انسان ادعای الوهیت می‌کند، تقریباً تداعی‌کننده داستان گنجشک و فیل است. گنجشکی که با ضربات فیل همه پرهایش می‌ریزد، اما باز همچنان دست از ادعاهای خود برنمی‌دارد و می‌گوید: من تازه لخت شده‌ام! (شیری، ۱۳۸۲: ۸۹)

نمونه اغراق بیش از حد درباره حساست بعضی از آدم‌ها:

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| - با فلان گفتم ای پسر! پدردت | جز به تاریکی از چه نان نخورد؟ |
| گفت ترسد ز روشنی که مباد | سایه‌اش دست سوی کاسه برد! |
| - آنی که به هیچ کس تو چیزی ندهی | صد چوب بغل خوری پیشیزی ندهی |

سنگی که بدان روغن بزرک گیرند گر بر شکمت نهند، تیزی ندهی!
(باقرزاده، ۱۳۴۲: ۲۵؛ به نقل از مهستی گنجوی).

مارک تواین (۱۸۳۵ - ۱۹۱۰ م.) هم، از کوچک شماری به اندازه اغراق استفاده کرده است. او در جایی جروبحث بر سر چیزی را چنین توصیف می کند: «سپس با یک ششلول شروع به سرزنش کردن مرد غریبه کرد و مرد غریبه هم با یک ششلول دیگر بهش جواب داد» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۱۱۹). پایین آوردن درگیری مسلحانه تا حد جروبحثی معمولی از مصداق‌های کوچک شماری است و این گونه خون سردی و بی-اعتنایی در برابر حادثه‌ای مهم، واقعاً خنده‌دار است.

۳. اجتماع نقیضین

اجتماع نقیضین نیز در اساس نوعی هنجارشکنی از قوانین طبیعی و عادات مرسوم است و می تواند در زیرمجموعه آشنایی زدایی قرار گیرد؛ اما واقعیت این است که در بسیاری از رخداد‌های طنز آمیز، دلیل خنده‌انگیزی مستقیماً به آشنایی زدایی مرتبط نمی-شود؛ بلکه تضاد و تقابل وضعیت‌ها است که در همان برخورد نخستین خود را در برابر دید مخاطب قرار می دهد؛ مثلاً در صنایعی چون مدح شبیه به ذم و ذم شبیه به مدح یا استعاره‌ی تهکمی، اساساً دوگونگی مفهوم است که ابتدا چهره می نماید و فضای خنده-آمیزی خلق می کند. پس از گذر از مرحله سکوت و تعمق در موضوع است که مشخص می شود در پس آن اجتماع نقیضین، نوعی آشنایی زدایی هم دورادور حضور داشته است. آن بخش از گول‌وارگی‌هایی که در کنار خود زیرکی و عقلانیت را نیز به همراه دارند، به خصوص حکایت‌های مربوط به عقلای مجانین مثل بخش‌هایی از لطیفه‌های بهلول عاقل و جوحی و ملا نصرالدین، از نوع اجتماع نقیضین به شمار می روند. آبرونی سقراطی که همان تجاهل العارف معروف در فرهنگ فارسی و عربی باشد نیز از این نوع است. آبرونی ساختاری که نام‌های دیگری نیز چون آبرونی شوم و آبرونی تقدیر دارد، همان زرننگ‌بازی و رندی است و نتیجه معکوس گرفتن از کارها، مثل داستان خواجه و سلیمان و عزرائیل، هم از نوع اجتماع نقیضین است. آبرونی بلاغی که دقیقاً

همان وارونه‌نمایی است، یعنی طرح توصیه‌ها و تعلیمات کاملاً معکوس، مثل رساله اخلاق الاشراف عبید زاکانی، نیز که از گستره به نسبت وسیعی در ادبیات مکتوب و شفاهی برخوردار است، از دیگر مصداق‌های اجتماع نقیضین است. ادعاها و رفتارهای بزرگ از آدم‌های کوچک و کنش‌های کوچک از آدم‌های بزرگ نیز از همین دسته است؛ مثل خرگوشی که در مثنوی مولانا شیر را در چاهی می‌اندازد یا آن مرد غول‌پیکر خیابان آرام که مغلوب چارلی چاپلین (۱۸۸۹-۱۹۸۹ م.) می‌شود یا قبا‌ی گشادی که بر تن آدمی کوچک می‌پوشانند یا آدم بزرگی که لباس کوچکی بر تن می‌کند. همه این‌ها موقعیت‌هایی متناقض‌نمایی را به وجود می‌آورند. نام‌گذاری‌های وارونه بر آدم‌ها و چیزهای دیگر نیز از نوع اجتماع نقیضین است. «به کچل بگویند زلف‌علی یا موفرری، خلایق را امر به منکر و نهی از معروف کردن» «بیابان برهوتی را که هر رونده‌ای در آن به هلاکت می‌رسد مفازه نامیدن - محلّ رستگاری؛ درویش ژنده‌پوش و ژولیده‌مویی را شاه و سلطان لقب دادن»، همه از این گونه نام‌گذاری‌های وارونه‌نما است (شیری، ۱۳۸۲: ۸۷).

۴. شبیه‌سازی

اگرچه شبیه‌سازی نوعی تشبیه است، اما کلمه تشبیه همه بار معنایی موجود در شبیه‌سازی را نمی‌رساند. تشبیه همانند کردن چیزی به چیز دیگری است و معمولاً دامنه معنایی آن در حدّ واژه، عبارت و جمله است، اما دایره معنایی شبیه‌سازی بسیار گسترده‌تر است. در شبیه‌سازی، گاهی چیزی با همه اجزای وجودی خود جایگزین چیز دیگر می‌شود یا به جای چیز دیگر به کار می‌رود. وقتی ادای دیگری را خوب یا بد، هنرمندانه یا ناشیانه درمی‌آوریم، این نوع تقلید یا تبدیل شدن به دیگری اگرچه با آشنایی زدایی و هنجارگریزی همراه است، اما به آن دلیل خنده‌دار است که در آن از اصل همانندی و مشابه‌سازی استفاده شده است. بنیاد تمثیل و مثل بر همانند سازی نهاده شده است. استفاده از ضرب‌المثل‌ها در موقعیت‌های مناسب یا ایجاد همانندی بین زندگی حیوانات

و انسان‌ها در حکایت‌های حیوانات (فابل‌ها)، اگر گاهی خنده‌دار است به دلیل استفاده از اصل شبیه‌سازی است. تردیدی نیست که بنیاد تشبیه و استعاره نیز بر شبیه‌سازی نهاده شده است و اساس تشخیص که شخصیت دادن به موجودات غیرانسانی یا بالعکس آن است، یعنی همانندسازی انسان‌ها به اشیاء یا حیوانات، شیء‌وارگی یا حیوان‌گونگی یا آدمی‌گونگی غیر آدم‌ها، مبتنی بر مشابه‌سازی است. کاریکاتور هم همسان‌سازی تصویری، اما با نوعی اغراق و مبالغه است و اغراق با خصیصه بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی واقعیت‌ها، ابتدا بر اصل همانندی وفادار است و پس از آن بر دگرگردی در میزان واقع‌نمایی.

همانندسازی‌ها گاهی در خواب اتفاق می‌افتند؛ مثل خواب‌نامه اعتمادالسلطنه (۱۲۵۶-۱۳۱۳ ق.) و رؤیای صادق‌جمال‌الدین واعظ اصفهانی (۱۲۷۹-۱۳۲۶ ق.) که در آن‌ها رجال حکومتی و مذهبی در دنیای خواب، در دادگاه رستاخیز تصور شده‌اند و در حال سؤال و جواب و محاکمه هستند. گاهی نیز در عالم واقع به نظیره‌سازی رفتارها و روابط می‌پردازند؛ مثل جشن‌های کارناوالی که در آن ارتباط ارکان قدرت با مردم به صورت عملی به اجرا و انتقاد و انتقام‌جویی کشیده می‌شود. این نوع طنزها را خیال‌بافی هم می‌توان قلم داد کرد؛ اولی خیال‌بافی‌های ذهنی است و دومی عملی کردن خیال-بافی‌ها به صورت نمایشی.

تعزیه را اگر نوعی نمایش شبیه‌سازانه از نوع کارناوال دانست، می‌توان گفت که خواب‌ها، رؤیاهای و تمثیل‌های داستانی، به خصوص نوع فابل آن و نیز همانند کردن جامعه به تیمارستان و چیزهایی از این قبیل، نیز همه از نوع شبیه‌سازی محسوب می‌شوند. دلیل خنده‌انگیزی این گونه واقعیت‌ها در همین موضوع است که هیچ کدام واقعیت محض نیست؛ بلکه نوعی واقعیت مجازی و ذهنی است. تضمین‌های شعری نیز، در اساس در دسته شبیه‌سازی قرار می‌گیرد و اگر گاهی تضمین یک شعر جدی به طنز کشیده می‌شود، به این دلیل است که نظیره‌سازی به نقیضه بدل می‌شود. اگر رباع‌های انسان‌نما یا حیوان‌نما خنده‌دار هستند، به دلیل این شبیه‌سازی است. برای این گونه واقعیت‌ها کلمه

تشبیه چندان رسا نیست. شبیه‌سازی یا نظیره‌سازی، کلمات بهتری هستند؛ ولی چون نظیره‌سازی برای ساخته‌های جدی به کار گرفته می‌شود، باز اصطلاح مناسب برای این وضعیت نمی‌تواند باشد.

یکی از انواع شبیه‌سازی‌ها همان پارودی یا نظیره‌گویی و نقیضه‌سازی است که پیشینه طنزآمیز آن به قصاید سوزنی سمرقندی (در گذشته ۵۶۲ یا ۵۶۹ ه.ق.) می‌رسد و نمونه‌های گسترده آن را در "دیوان اطعمه" از ابواسحاق اطعمه (سده هشت و نه ه.ق.) و "دیوان البسه" از نظام‌الدین محمود قاری (سده نهم ه.ق.) می‌توان مشاهده کرد. "التفصیل" فریدون تولگی (۱۳۶۴-۱۲۹۸ ه.ش.) و "تذکره المقامات" ابوالفضل زرویی نصرآبادی (۱۳۹۷-۱۳۴۸ ه.ش.) نیز که به نوعی ابتکار آن به آثاری چون "وغ و غ" ساهاب" و "توب مرواری" هدایت بازمی‌گردد، نمونه‌های معروفی از هنر شبیه‌سازی یا نظیره‌گویی را در طنز به نمایش می‌گذارند. "خارستان" حکیم قاسمی کرمانی (۱۲۳۸-۱۳۰۸ ه.ش.) نیز در بسیاری از قسمت‌ها نوعی نظیره‌سازی طنزآمیز از گلستان سعدی است؛ مثلاً سعدی می‌نویسد: "چه غم دیوار امت را که دارد چون تو پشتیبان" و قاسمی با بهره‌گیری از وزن و پاره‌ای از عبارت‌های سعدی، اما با زبان و بیانی متفاوت می‌سراید: "چه غم بازار کرمان را که باشد چون تو دلالی؟ / چه باک از ثقل باران را که دارد چون تو حمالی؟" (حیدری، ۱۳۹۹: ۶۷ به نقل از قاسمی، ۱۳۷۲: ۱۷۲).

داستان‌هایی از نوع "قلعه حیوانات" جورج ارول (۱۹۵۰-۱۹۰۳ م.)، "موش و گربه" عیید زاکانی و بخش‌هایی از "کلیله و دمنه" (مثل باب بوم و زاغان و باب الاسد والثور)، یعنی فابل‌هایی که ساختار آن‌ها نظیره‌هایی از واقعیت‌های زندگی انسان‌ها محسوب می‌شوند، به شیوه شبیه‌سازی پدید آمده‌اند (ارول، ۱۳۶۱: ۵۸ به بعد). این شعر اکبر اکسیر با عنوان "شبهه" نیز که نوعی نمایش عینی از گوناگونی برنامه‌ها در تلوزیون است، براساس قاعده شبیه‌سازی نوشته شده است: کوپن قند و شکر اعلام شد / جشنواره طنز برگزار می‌شود / استقلال صفر - پیکان صفر گران شد / سروش منتشر کرد... در در دُرنا / آسمان

اکثر نقاط کشور همین رنگ است / اینک به یک خبر علمی توجه کنید: / زنبورهای
عسل دیابت گرفته‌اند (شیخی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۲۵).

تقسیم‌بندی انواع طنز

نکته دیگری که در ادبیات ایران باید درباره آن به اجماع برسیم، انواع یا شاخه‌های اصلی طنز براساس شگردهای طنزپردازی است. اگرچه اصطلاحاتی چون طنز ادبی، طنز زبانی، طنز موقعیت، طنز ساختاری و طنز محتوایی در نوشته‌ها به فراوانی به کار می‌رود، تا به حال مقاله‌ای وجود نداشته است که تقسیم‌بندی کم‌وبیش جامع، مانع و مقبولی از این انواع به دست دهد و محدوده معنایی و دایره شمول هر کدام از آن‌ها را تعیین کند. یکی از هدف‌های این نوشته، تفکیک و تثبیت انواع اصلی طنز و تعیین محدوده معنایی هر یک از این انواع است.

طنز را می‌توان براساس جایگاه صدور و خاستگاه آن در شخصیت آدم‌ها به چند دسته تقسیم کرد. این تقسیم‌بندی اگرچه چندان دقیق، جامع و خرسندکننده نیست، تقسیم‌بندی کم‌وبیش مقبولی است. آن جلوه‌هایی که موجودیت و هویت انسان‌ها را به تمامی تشکیل می‌دهند و ابزاری برای طنز آفرینی محسوب می‌شوند: یکی، کنش‌های صوتی آدم‌ها است که همان زبان است و همه‌ی طنزهای زبانی (verbal irony) را با تمام گستردگی خود از بازی‌های لفظی گرفته تا هجوها و هزل‌ها و شعارهای تند و تیز و انتقادهای صریح سیاسی و اجتماعی را می‌توان به آن منتسب کرد. دیگری قیافه و صورت ظاهری آدم‌ها و اشیاء است که طنز تصویری (caricature) را به وجود می‌آورند و موجودیت فیلم‌های صامت، کاریکاتورها، پانتومیم‌ها، توصیف‌ها و تمثیل‌های ادبی که تصویرهای دقیق و تجسم‌پذیری در ذهن ایجاد می‌کنند و غالباً همان تصویرهای عینی یا ذهنی از اسباب اصلی در خنده آفرینی هستند. سومی، کنش‌های فیزیکی آدم‌ها است که با تمام تنوع و جلوه‌های گوناگون صوتی و تصویری به صورت ترکیبی در شکل‌گیری آن‌ها نقش عمده دارند. این طنزها را می‌توان طنز رفتاری (behavioral irony) یا طنز موقعیت نام‌گذاری کرد که بیش‌تر در لطیفه‌ها، داستان‌ها و نمایش‌نامه‌ها،

کمدی‌ها، عرصه وسیعی برای جلوه‌گری پیدا می‌کنند؛ اما طنزهایی که ریشه در قوه تعقل، تخیل و تفکر دارند و بسیاری از هنرنامه‌های ذهنی و باورهای اعتقادی، اجتماعی، فلسفی، تأویل‌ها و تفسیرهای بدعت‌گذارانه از پدیده‌های هستی به وسیله آنها به تصویر کشیده می‌شوند، براساس ماهیت متفاوتی که دارند، شامل انواع دیگری از طنزها می‌شوند که هم کلیت زندگی و ذهنیت انسان را بازگو می‌کنند و هم تلاش‌های فکری و هنری انسان‌ها در آنها از نمود عینی برخوردار است. چهار نوع طنز ادبی، داستانی، نمایشی و تحلیلی دارای چنین هویتی هستند. این نوع از طنزها از طریق نمود عینی دادن به زیست انسان و وجود درونی او موجودیت پیدا می‌کنند.

گونه‌هایی چون هزل، هجو، لطیفه، کمدی، کاریکلماتور و شهر آشوب، شکل‌های مختلفی از شیوه‌های بیان با محتواهای خاصی هستند که خصوصیت مشترک آنها خنده‌انگیزی است. ابزارهایی که برای خنده‌آفرینی در این گونه‌های ادبی به کار گرفته می‌شود، متفاوت است. اگر بتوان این شیوه‌های ادبی را آفریننده ادبیات فکاهی و طنز دانست، می‌توان هر کدام از آنها را از نظر نوع رویکرد به ابزارهای خنده‌آفرین، در چند دسته اصلی از طنز قرار داد. به دلیل آنکه نام‌گذاری این گونه‌ها مثل بسیاری از نام‌گذاری‌های دیگر در حوزه قالب‌های ادبی، ملاک و معیار واحدی نداشته است، در تقسیم گونه‌های ادبی به هزل، هجو و شهر آشوب محتوا در مرکز توجه بوده است و در جوک، کمدی و کاریکلماتور نیز، صرف‌نظر از وام‌گیری کلمات از زبان‌های دیگر، بافت و ساخت ادبی بر نام‌گذاری آنها تأثیرگذار بوده است.

طنز را در نگرشی کلان و کلی و براساس ماهیت موضوع و محتوا و سازوکارهای فرم و صورت می‌توان به دو دسته طنز محتوایی و طنز ساختاری تقسیم‌بندی کرد. طنز محتوایی، خود می‌تواند به مقتضای درون‌مایه گونه‌های مختلف و متنوعی داشته باشد؛ چون: طنز اجتماعی، طنز سیاسی، طنز تاریخی، طنز ادبی، طنز فلسفی، طنز الهیاتی، طنز خانوادگی، هزلیات و هجویات. اساس تقسیم‌بندی در طنز ساختاری مبتنی بر میزان

استفاده از عناصر هنری و ادبی است. اگرچه گستردگی این عناصر واقعاً شگفت‌انگیز است، به سادگی می‌توان همه آن‌ها را در مجموعه‌های مشخص و محدودی گرد آورد. به این دلیل تقسیم‌بندی طنز بر مبنای صورت و ساختار از شمار محدودتری برخوردار است: طنز زبانی، ادبی، روایی (داستانی)، نمایشی (کمدی)، تصویری، موقعیتی و طنز تحلیلی.

از منظر نوع ادبی، محوری‌ترین عنصرهایی که در ادبیات فکاهی و طنز وجود دارد، خنده‌انگیزی و تمسخر است. در نوع ادبی حماسه نیز تنها عنصر عمده، جنگ و سلحشوری است و در انواع دیگر نیز هر کدام عنصری بنیادی که جنبه محتوایی دارد، به آن نوع ادبی محوریت می‌دهد؛ همچنان که در ادبیات غنایی، موضوعات عشقی و عاطفی و در ادبیات تعلیمی، طرح آموزه‌های علمی، اعتقادی و تجربی. اصولاً تقسیم‌بندی سنتی ادبیات به انواع گوناگون همواره مبنایی محتوایی داشته است. به این دلیل است که ساختارهای ادبی در زبان فارسی متعلق به هیچ کدام از انواع ادبی چندگانه نیستند و در همان حال می‌توانند به راحتی خود را با همه آن انواع در موقعیت‌های مقتضی تطابق دهند. غزل فارسی به دلیل فلسفه وجودی خود که در آن از موضوعات عاطفی و عاشقانه صحبت می‌شود، بیش‌تر متعلق به ادبیات غنایی بوده است؛ اما در گذشته به فراوانی در قلمرو ادبیات تعلیمی نیز قرار گرفته است و در دوره پهلوی نیز از آن برای طرح مضمون‌های حماسی استفاده شده است. لطیفه و پارودی نیز اغلب در قلمرو ادبیات فکاهی قرار می‌گیرند؛ اما این شیوه‌های ادبی هیچ کدام قالب مستقلی محسوب نمی‌شوند. لطیفه نوع خاصی از انواع داستان است و پارودی نیز شیوه خاصی از نظیره‌سرایی‌های شاعرانه است که قالب خاصی ندارد و می‌تواند در همه قالب‌های ادبی عرضه شود.

بعضی از گونه‌هایی که در زیرمجموعه طنز و فکاهیات قرار می‌گیرند، چیزی جز شیوه‌ها یا محتواهای خاص خنده‌آفرین نیستند؛ اما چون در خلق خنده کاربرد گسترده داشته‌اند، از نام‌های خاص و شهرت عام برخوردار شده‌اند. هزل، نوعی از فکاهیات است که از طریق سوژه‌گزینی از عرصه تابوها و تحریم‌های اخلاقی، خود را مطرح می‌کند و

هجو کلمه‌ای است که اختصاص به شماتت‌ها و ناسزاگویی‌های فردی، جمعی، سیاسی و غیرسیاسی دارد؛ البته هر نوع تابوشکنی اخلاقی و دشنام‌گویی خنده‌دار نیست. از آنجایی که ممنوعیت‌شکنی از تابوها و آشکارسازی و عمومیت دادن به ناسزاهای، به‌خصوص ناسزاهای سیاسی یا شهر آشوبنده که نامش نیز شهر آشوب است، از برجسته‌ترین شگردهای طنز آفرینی در جامعه‌های مذهبی گذشته بوده است و بارها از امکانات این شیوه‌ها برای ایجاد مطایبه استفاده شده است، نام‌های خاصی نیز گرفته‌اند. پارودی یا همان نظیره و نقیضه‌آوری نیز یکی از شگردهای متداول در مراودات ادبی بود که اغلب با شوخی‌های کلامی همراه می‌شد و چون از گذشته‌های دور رسمیت داشت برای آن نام خاصی در نظر گرفته شده است؛ درحالی که همین شیوه در زندگی روزمره سایر آدم‌ها نیز، که می‌توان بر آن نام دست‌کاری‌های نامعمول و خنده‌دار در کلام نهاد، مرسوم است؛ اما نام خاصی برای آن وجود ندارد. بر این اساس اصطلاحاتی چون طعن، تعریض، کنایه، مفاخره، حتی کاریکلماتور و... همه در قلمرو شیوه‌ها و شگردهای طنز آفرینی قرار می‌گیرند.

۱. طنز زبانی

جلوه‌های هنری زبان محصول واکنش‌های درون زبانی است که در موقعیت‌های گوناگون و از طریق ممارست و کندوکاو در خویش به دست می‌آید. اتکای زبان بر خود بیش‌تر از سایر پدیده‌های فرهنگی است. آنچه را هنرهای دیگر از راه توسل به عناصر بیرون از خویش جستجو می‌کنند، زبان در خویش دارد. زبان از این منظر پدیده خودبسند‌ای است که تکوین، تولید، توسعه و تکامل بخشی به بافت و ساخت بیانی و هنری در درون آن اتفاق می‌افتد، مصداقی از این واقعیت است که: "از خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی". در حوزه طنزپردازی نیز بخش عمده‌ای از ظرفیت‌های فکاهه آفرینی در زبان، با دست‌کاری‌های تفننی در زنجیره کلام یا عناصر تشکیل‌دهنده آن زنجیره، نمود عینی پیدا می‌کند. بخشی نیز با وارد شدن به حوزه هنجارگریزی‌های

دستوری، واژگانی و سبکی و ایجاد آشفته‌گی در روال مرسوم زبانی و ادغام پاره‌هایی از امکانات زبان‌ها با یک‌دیگر و انواع و اقسام بازی‌های لفظی، چهره‌دیگری از خود به نمایش می‌گذارد که گاه با چهره هنری زبان هماهنگ است و گاه سمت‌وسویی مخالف با آن طی می‌کند. طنزهای زبانی این خصوصیت را نیز دارند که ظرفیت‌های شعاری زبان را نیز به نمایش می‌گذارند و اغلب از عمق معنایی لازم برای تفکرانگیزی نیز برخوردار نیستند. همچنین زمینه‌های به تخریب کشیده شدن زبان از طریق این گونه طنزها و به‌وسیله زبانی که باید خود متولی آن باشد، بیش‌تر از سایر پدیده‌های هنری است.

۲. طنز ادبی

اغلب شگردهای ادبی در طنزآفرینی با دو علم بدیع و بیان ارتباط تنگاتنگ دارند. این دو از آغاز پیدایش خود تا به امروز همواره در حریم هنر موزون‌سرایي در زبان، چه شعر باشد و چه نظم، قرار گرفته‌اند؛ استفاده از آن‌ها در نثر نیز از هنگام رواج نثر فنی مرسوم گردید که این نوع نثر درحقیقت در بخش عمده‌ای از شگردهای هنری خود متأثر از شیوه سخن‌سرایي در نظم بود؛ بنابراین، چندان دور از واقعیت نیست که اگر نام دیگر طنز ادبی را طنز شعری یا شاعرانه بگذاریم. با این نام‌گذاری، درحقیقت نام سه شیوه طنزپردازی شاخص برگرفته از سه گونه ادبی اصلی در ادبیات خواهد بود و به‌سهولت بسیاری از انواع طنزهای متنوع و متفاوتی که در طول سال‌های گذشته در قلمرو آن انواع به وجود آمده و در آینده نیز به وجود خواهد آمد، به‌وسیله این کلمه پوشش داده می‌شود. اگرچه این نوع نام‌گذاری‌ها، یک دسته‌بندی بسیار کلی و در عین حال ساده است که نمی‌تواند بسیاری از خصوصیات طنز و شگردهای موجود در زیرمجموعه هر کدام از آن‌ها را نشان دهد، حقیقت آن است که در حال حاضر شاید بهترین دسته‌بندی از طنز همین باشد؛ چون گونه‌های طنز و شیوه‌ها و شگردهای طنزآفرینی به قدری متنوع و گسترده است که واقعاً نمی‌توان آن‌ها را جز براساس قالب‌های هنری به گونه دیگری نیز تقسیم‌بندی کرد. طنز ادبی یا شاعرانه، هنرنمایی‌های خود را بیش از هر چیزی با استفاده از دو ساحت زبان و ظرفیت‌های نهفته در آن و شگردهای

ادبی و صنعت‌های بیانی و بدیعی به انجام می‌رساند؛ اما در این میان البته در هنگام ضرورت نیز استفاده بسیار از طنزهای تصویری در قالب توصیف، تشبیه و استعاره می‌کند و در اشعار روایی نیز پاره‌های بسیاری از ظرفیت‌های موجود در داستان و نمایش را نیز به خدمت می‌گیرد. شعر روایی البته خود در قلمرو طنز داستانی نیز قرار می‌گیرد و می‌توان گفت در آن از همه امکانات موجود در طنز زبانی، ادبی، تصویری، روایی، موقعیتی و به مقداری اندک‌تر از طنز نمایشی نیز استفاده می‌شود. البته شاعر در هنگام داستان‌پردازی نمی‌تواند با اشراف و هوشیاری از همه ظرفیت‌های هنری و فکاهی به‌طور هم‌زمان استفاده کند. به این دلیل است که در طنز روایی یا نمایشی از صنعت‌پردازی استفاده چندانی نمی‌شود.

۳. طنز داستانی

تردیدی نیست که بسیاری از آثار طنزآمیز در قالب داستان به نگارش درمی‌آید. علاوه بر آن، لطیفه که یکی از پرطرفدارترین و پرکاربردترین قالب‌ها برای طنزپردازی است، ساختار داستانی دارد. طنزپردازان حرفه‌ای نیز همیشه آثار خود را با استفاده از سه قالب شعر، داستان و نمایش‌نامه به مخاطب‌ها عرضه می‌کنند. به این سبب، اصلاً در ذات فرهنگ و هنر این نوع تقسیم‌بندی، یعنی طنز داستانی و نمایشی و شعری، به‌صورت خودکار وجود دارد. طنز داستانی و نمایشی اشتراکات بسیاری با یک‌دیگر دارند؛ اما حقیقت آن است که به‌سختی می‌توان آن‌ها را گونه‌ی واحدی به حساب آورد. در عالم ادبیات، همچنان‌که داستان و نمایش‌نامه دو نوع مستقل محسوب می‌شوند، در دنیای طنزنویسی نیز باید استقلال آن‌ها را به رسمیت شناخت. یکی از تفاوت‌های داستان با نمایش‌نامه آن است که معمولاً اعتبار داستان به نقل و روایت است و اتکای نمایش‌نامه بر گفتگو و صحنه‌های نمایشی. دیگر آنکه در داستان به‌فراوانی از توصیف و توضیح استفاده می‌شود؛ حال آنکه در نمایش‌نامه‌های مکتوب معمولاً توضیح یا توصیف مفصل از جزئیات بصری صحنه‌ها، وضعیت‌ها و شخصیت‌ها به دست داده نمی‌شود و در

اجراهای نمایشی و سینمایی، همه آن جزئیات با جلوه‌های غیر کلامی، آشکارا در برابر دیدگان مخاطب به عینیت درمی‌آید. دیگر آنکه نمایش‌نامه‌های فکاهی معمولاً از طول و تفصیل زیادی برخوردار هستند؛ درحالی‌که داستان‌های طنزآمیز اغلب حجم‌های به نسبت اندکی دارند و کوتاه‌ترین نوع روایت‌ها که امروزه به داستان‌های مینی‌مالیستی شهرت یافته است، از گذشته‌های بسیار دور به گستردگی در ساختار لطیفه‌ها به کار گرفته می‌شد و همچنان نیز با همان گستردگی به کار گرفته می‌شود و این نوع ادبی، یکی از جدی‌ترین و زنده‌ترین گونه‌های ادبی در میان عموم مردم و در زندگی روزمره است.

نمایش‌نامه عموماً واقعیت‌های زندگی را آن‌چنان‌که هست نشان می‌دهد؛ اما داستان واقعیت‌ها را نقل یا گزارش می‌کند. بر این اساس قاعدتاً فرق است بین واقعیتی که خود مستقیماً به نمایش درمی‌آید و ظرافت‌هایش را بدون واسطه به نمایش می‌گذارد با روایت که حداقل با وساطت راوی واقعیت‌ها را به مخاطب منتقل می‌کند و می‌کوشد تا با استفاده از توصیف و تصویرهای دقیق روایی، امکان تجسم‌بخشی را در ذهن مخاطب فراهم آورد؛ بنابراین، نمایش‌نامه ظرفیت‌های فکاهی خود را نشان می‌دهد؛ اما داستان ظرافت‌های طنزآمیز خود را با زبان بازگو می‌کند. دیگر این که داستان، هنری عامه‌گرا است و نمایش‌نامه هنری خاصه پسند. لطیفه‌ها را مردم عادی و حتی عامی نیز می‌توانند در زندگی روزمره بسازند و با یک‌دیگر مبادله کنند، اما نمایش‌نامه تخصصی‌تر است و همه عوامل روایت را به همراه ندارد تا بتوان در آن هنرنمایی کرد. همه ظرفیت‌های داستان‌پردازی در نمایش‌نامه‌نویسی باید فقط از طریق گفتگو خود را آشکار کند و معمولاً هم باید فضا و فرصت بیش‌تری در اختیار آن قرار گیرد تا بتواند ظرافت‌های طنزپردازی خود را نشان دهد. بر این اساس راهی را که نمایش‌نامه برای طنز آفرینی طی می‌کند، داستان در اندک زمانی می‌پیماید و به مقصد و مقصود نیز می‌رسد.

در نمایش‌نامه معمولاً کم‌ترین شخصیت‌هایی که برای انجام کنش‌گری ضرورت دارند، دو نفر و بیش‌تر است؛ البته به‌طور استثنایی نمایش‌نامه‌های یک‌نفره هم وجود

دارد. انجام گفتگو نیز از الزامات نمایش نامه است؛ درحالی که این گونه اجبارها در داستان به آزادی عمل تبدیل می‌شود، نه محدودیتی در کاربرد عناصر روایت وجود دارد و نه الزامی در استفاده از دیالوگ. به این دلیل است که استقبال عمومی از داستان برای طنزآفرینی بسیار خیره‌کننده است؛ پس در کلامی کوتاه، داستان روایتی است برخوردار از ابزارهای متعدد برای طنزآفرینی که از پیشینه طولانی‌تر و اقبال عام‌تر برخوردار است و در زندگی روزمره نیز از آن استفاده همیشگی می‌شود و شکارکننده لحظه‌های ناب است و نگارش آن نیز ساده‌تر است و امکان تمرکز بر تک‌تک عناصر و برجسته‌سازی بسیاری از بخش‌ها برای عینیت‌بخشی به شگردهای طنزآفرینی به راحتی در آن وجود دارد. داستان به نظر کامل‌تر از نمایش نامه است؛ به دلیل آنکه علاوه بر همه این امتیازهای ویژه، حتی در زمانی که نمایش نامه اجرای سینمایی و تئاتری پیدا می‌کند، باز در داستان چیزهایی افزون‌تر از نمایش نامه وجود دارد که ظرفیت طنزپردازی آن را گسترش می‌بخشد. وجود راوی و تغییر مداوم منظرها و درون‌کاوی شخصیت‌ها از جمله آن‌ها است که معمولاً در نمایش نامه از آن‌ها به صورت جدی و عام استفاده نمی‌شود؛ پس طنز روایی، کامل‌ترین و جامع‌ترین گونه هنری است که امکانات همه انواع طنز زبانی، ادبی، تصویری، نمایشی، موقعیتی و تحلیلی را می‌تواند در ساحت وجودی خود گرد آورد و به کار گیرد.

۴. طنز نمایشی

مجموعه‌ای از عادات، حالات، رفتارها یا کنش‌های به نسبت متفاوت با آداب و سلوک رسمی جامعه که سلسله‌ای از صحنه‌ها و تصویرهای دیداری را به وجود می‌آورد و معمولاً در درون خود نیز مجموعه‌ای از بازی‌های زبانی نامتعارف را در قالب گفتگو به همراه دارد، پدیده‌ای را شکل می‌دهد که نامش طنز نمایشی است. محصول طنزهای نمایشی، تئاتر، سینمای طنز، کمدی یا نمایش‌نامه‌های مکتوب طنزآمیز است. سینمای صامت مصداقی از رفتارهای نامتعارف و نمایش‌نامه‌های بدون کلام نیز مظهر کنش‌های

عادت شکنانه در زبان محسوب می‌شوند. در همان حال نمایش‌نامه‌های رادیویی در زمره طنزهای زبانی و کمدی‌های بی‌کلام از مصداق طنزهای تصویری نیز به شمار می‌روند. در طنز نمایشی، چون به‌طور هم‌زمان از تصویر و زبان استفاده می‌شود، می‌توان گفت تمام امکانات موجود در طنزهای زبانی، ادبی و تصویری می‌توانند در خدمت هنرآفرینی قرار گیرند. طنز نمایشی، عینی‌ترین گونه هنری است که می‌تواند اغلب امکانات انواع دیگر را در قلمرو خود پذیرا باشد؛ اما واقعیت این است که نمایش‌نامه‌های مکتوب، بیش از هر چیزی متکی بر گفت‌وگو هستند و تمام ظرفیت‌های فکاهی خود را از طریق گفتار آدم‌ها عرضه می‌کنند؛ درحالی‌که همان نمایش‌نامه‌ها اگر به اجرا درآیند یا از نوع نمایش‌های سینمایی و تئاتری باشند، از همه امکانات تصویری و بصری نیز به‌طور کامل استفاده می‌کنند؛ بنابراین طنز نمایشی در مقایسه با طنز داستانی، کمبودهای چندان گسترده‌ای در موجودیت طنزآفرینی خود ندارد.

۵. طنز موقعیتی / رفتاری

هر نوع کنش نامتعارف انسانی در وضعیتی متعارف که معمولاً در تقابل با آن وضعیت متعارف قرار می‌گیرد، طنز موقعیتی پدید می‌آورد. طنز موقعیتی آن‌چنان‌که پیش‌ترها هم نوشته‌ام «اساسش مبتنی بر تصویرها و تصوورها و مفهوم‌ها است. تصویر وضعیت‌ها، وقایع و کردار آدم‌ها به گونه‌ای که جنبه تمثیل و تطبیق، تقابل و مقایسه داشته باشد» (شیری، ۱۳۷۷: ۲۱۰). در طنزهای موقعیتی علت‌های متعددی برای خنده-انگیزی وجود دارد. گاهی دلیل خنده در این حقیقت نهفته است که وضعیت‌ها در تقابل با یک‌دیگر قرار می‌گیرند و اجتماع نقیضین را به وجود می‌آورند و گاه وضعیت‌ها کاملاً همانند هم هستند و ایجاد این‌همانی در جایی که دو پدیده قاعدتاً دو چیز مستقل باید باشند، باعث خنده می‌شود. نقش‌آفرینی در این گونه طنزها، نه از طریق عناصر زبانی و ادبی انجام می‌شود و نه عناصر تصویری، روایی و نمایشی. البته شاید در گونه‌هایی از آن امکانات این نوع طنزها نیز استفاده شود، ولی نوع این طنزها متفاوت‌تر از همه آن‌ها است و نمی‌توان موجودیت آن را انکار کرد. ارتباط طنزهای موقعیتی با طنزهایی

که جنبه تصویری، نمایشی و روایی دارند و انعکاس دهنده عینیت زندگی هستند بسیار زیاد است؛ به نحوی که شاید بتوان بیش تر طنزهای موقعیتی را در آن دسته‌ها قرار داد؛ ولی این پذیرندگی تا به آن حد کامل نیست که بتواند زیرمجموعه طنز موقعیتی را به طور کامل پوشش دهد.

انواع و اقسام حالات و رفتارهای آدم‌ها می‌تواند موضوع و موقعیت‌های مختلفی برای طنزآفرینی پدید آورد. حالت زرنگی و زرننگ‌بازی و نقطه مقابل آن، عقب‌ماندگی، بلاهت، گولی، گول‌وارگی استدلال‌های ناشیانه یا توجیحات زیرکانه، وارونه‌نمایی و وارونه‌کاری یا انتقادهای تند، صریح، الفاظ و عبارات غیرمؤدبانه، غافل‌گیری و رفتارهای خلاف انتظار، هوشیاری، حاضر جوابی، سرعت عمل یا نقطه مقابل آن گیجی، نادانی، مجنون‌وارگی، عذر بدتر از گناه آوردن یا توجیه و دلیل‌آوری غیرمنطقی و ساختگی، عریان‌نمایی، بدون ملاحظگی و مصلحت‌طلبی یا رفتارهای تلخ و تراژیک و غم‌انگیز، پیشگویی و اشراف بر وقایع یا رفتارهای درهم‌آشفته و پریشان‌مدارانه، طرح بدیهیات، برآورده نکردن توقعات مخاطب، زشت‌نمایی واقعیت‌ها، رعایت نکردن مقتضیات زمان و مکان، مقتضیات موضوع در هنگام موضع‌گیری یا تقلید و تشابه‌سازی و دیگری شدن کنشهای رفتاری و گفتاری.

۶. طنز تصویری

این نوع طنز، علاوه بر آنکه شامل همه طنزهای بصری، یعنی نقاشی، کاریکاتور، فیلم‌های صامت و پانتومیم، می‌شود، می‌تواند همه طنزهای کلامی را نیز که سازوکاری شبیه به نقاشی یا تصویرهای متحرک دارند در بر بگیرد؛ یعنی آن نوع از طنز که از طریق تصویر یا تجسم بخشیدن به پدیده‌ای واقعی یا ذهنی و خیالی، بیننده یا خواننده را به خندیدن وامی‌دارد. در کاریکاتور همیشه وضعیت‌ها آن‌چنان که هست به تصویر کشیده نمی‌شوند، آن‌ها را با اغراق و مبالغه دست‌کاری می‌کنند. پیداست که این نوع تجسم-

بخشی‌ها در فیلم‌ها و نمایش‌نامه‌ها هم اتفاق می‌افتد. در آثار ادبی با استفاده از توصیف‌ها، توضیحات، واقعیت‌ها، موقعیت‌ها و صحنه‌ها به گونه‌ای خلق می‌شوند که مخاطب بتواند آن‌ها را در ذهن خود تجسم کند. بیش‌تر طنزهای تصویری در این وضعیت‌ها پا به عرصه وجود می‌گذارند. بیش‌تر طنزهای تصویری در حوزه ادبیات متعلق به آثار روایتی است؛ اما در شعرها و متون تاریخی و ادبی دیگر نیز که در زبان آن‌ها توصیف، تشبیه و استعاره به کار می‌رود، از این عنصر استفاده فراوان می‌شود. هر جا تصویر ظاهری یا تجسم ذهنی وضعیتی، خنده یا تمسخری بر چهره ظاهری یا باطنی مخاطب آشکار کند، طنز موجود از نوع تصویری است. در بسیاری از لطیفه‌های کهن چون حکایت‌های صوفیان، حکایت‌های گلستان سعدی، لطیفه‌های بهلول و جوحی، طنز تصویری نقش مهم‌تری در ایجاد فکاهه‌پردازی دارد تا طنز داستانی؛ چون در ماجراهای آن حکایت‌ها، اغلب صحنه‌های حساس و ظریفی وجود دارد که تصور و تجسم آن‌ها است که موجب خنده می‌شود و نه کلیت وقایع و ماجراها.

اگر یک هنرپیشه سینمایی از نوع اروپایی که سبک خاصی نیز در هنرپیشگی دارد و به همان سبک نیز معروف است، در فیلم مونتاژ شده‌ای، به گونه‌ای به تصویر کشیده شده باشد که در حال آواز خواندن به فارسی است، بدون هیچ توجهی به آنکه چه آوازی را می‌خواند، نفس کارش خنده‌دار است، چه برای بیننده ایرانی و چه بیننده اروپایی. مسلماً این نوع از طنز نامی جز طنز تصویری ندارد که در قالب نمایش به عرصه اجرا درآمده است؛ اما این موضوع الزاماً به این معنا نیست که هر طنز تصویری، وابسته به طنز نمایشی است یا بالعکس. در انواع دیگر هم از امکانات هر دو نوع طنز استفاده می‌شود.

۷. طنز تحلیلی توضیحی

آن نوع از طنز است که در هیچ کدام از دسته‌های شش‌گانه پیشین نمی‌گنجد؛ اما ممکن است از امکانات زبانی، ادبی، روایتی، نمایشی، تصویری و موقعیتی در پاره‌هایی از ساختار خود استفاده کند. طنز تحلیلی همچنان که از نامش هویداست، طنزی مقاله‌وار

و تشکیل یافته از توضیحات تحلیلی درباره یک موضوع است. نمونه‌های معروف آن در گذشته‌های دور، رساله‌ی اوصاف الاشراف عبید زاکانی است که نوعی توصیف تفصیلی و توضیح تحلیلی از وارونگی اخلاق و رفتار مردم در دوره مغولان است و در گذشته نزدیک، چرند و پرندهای دهخدا است که ترکیبی از روایت‌های داستانی و تحلیل‌های رفتاری و تفسیرهای سیاسی است. همچنین التفصیل فریدون توکلی است که از قطعات نظم و نثر و گلستان گونه تشکیل شده است که گاه جنبه داستانی دارد و گاه تمسخر رفتارها و کنش‌های سیاسی است و گاه تحلیل و تفسیری از وقایع و عمل کرد رجال دولت و دربار است. سربه‌سر گذاشتن با شخصیت‌های بی‌خطر سیاسی و اجتماعی و شوخی‌های مداوم با هنرمندان و روزنامه‌نگاران و ادیبان، در آثار غیرداستانی کسانی چون خسرو شاهانی و ابوالقاسم حالت که به صورت پاورقی در نشریات دوره پهلوی به نگارش درمی‌آمد و بعدها تبدیل به کتاب‌های چندگانه شد نیز اغلب در دسته طنزهای تحلیلی قرار می‌گیرند. کیومرث صابری معروف به گل آقا و سید ابراهیم نبوی نیز دو تن از طنزپردازان معروف در سال‌های بعد از انقلاب بودند که همه نوشته‌های طنزآمیز سیاسی آن‌ها که در روزنامه‌ها و مجلات به چاپ می‌رسید، در دسته طنزهای تحلیلی قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

سه نکته را درباره طنز نباید با یک‌دیگر مخلوط کنیم: ۱. خاستگاه‌های خنده‌ساز، ۲. انواع اصلی طنز و ۳. شگردهای طنز آفرین. خاستگاه‌های خنده‌ساز، همان عواملی هستند که سازوکار اصلی تبسم و تعجب و تحیر ریشه در آن‌ها دارد: آشنایی زدایی، اجتماع نقیضین، شبیه‌سازی، اغراق و افراط. دلیل هر نوع کنش خنده‌انگیزی که یکی از کنش‌های اصلی در زندگی انسان است، به یکی از این چهار پدیده بازمی‌گردد. از نظر ساختار و صورت نیز، طنز به هفت نوع اصلی تقسیم می‌شود که همه انواع و گونه‌ها و شیوه‌ها و قالب‌های طنز را می‌توان در یکی از این هفت دسته قرار داد: طنز زبانی، ادبی،

موقعیتی، تصویری، داستانی، نمایشی، تحلیلی. در تحلیل جزئیاتی که اجزای هر دسته را تشکیل می‌دهد، مجموعه پرشماری از شگردهای طنز آفرین وجود دارد که هر کدام از آن‌ها در یکی از این انواع هفت گانه قرار می‌گیرند. بر این اساس، می‌توان ساختار منسجمی برای طنز فارسی ترسیم کرد که در آن، سازوکار خنده‌انگیزی ریشه در چهار عامل دارد و همه انواع و گونه‌های طنز و فکاهیات نیز با دسته‌بندی‌های فرعی و پرشمار خود، در هفت دسته مشخص قرار می‌گیرند. دسته‌بندی‌های دیگر در طنزپردازی که نام‌هایی فراتر از این تقسیم‌بندی دارند یا از نوع موضوعی است؛ چون طنز فلسفی، سیاسی، دینی، هنری و غیره یا از نوع تقسیم‌بندی موضوعی در گذشته است؛ مانند: هزل، هجو، فکاهه، شهر آشوب، طنز تلخ و سیاه یا برگرفته از اصطلاحات اروپایی یا شبه‌اروپایی است؛ چون: جوک، کاریکاتور و کاریکما تور یا نوعی دسته‌بندی درهم و برهم است که در آن، انواع اصلی طنز با گونه‌ها و شگردهای مختلفی که در هر کدام از این دسته‌ها قرار می‌گیرند درهم آمیخته شده‌اند.

طنز از تناقض‌ها، افراط و تفریط‌ها، عادت‌شکنی‌ها و همسان‌پنداری‌ها پدید می‌آید. به این سبب است که در اساسی‌ترین اعمال و پدیده‌های زندگی حضور دارد و بر غیاب استانداردهای ضروری متمرکز می‌شود. پدیده‌های مهمی که اساس زیست انسان بر آن‌ها نهاده شده است، عبارت‌اند از: دانش، عقل، ایمان، عشق، عاطفه و عادت. ایمان بدون دانش و بدون عقلانیت، مبنایی توهمی و تخیلی دارد و در هنگام عمل، جلوه غیر منطقی، خرافی و طنز آمیز به خود می‌گیرد. شکستن حریم عقلانیت و نادیده گرفتن منطق، اسبابی برای سستی استدلال و سخره آمیز شدن کنش‌ها می‌شود. بی‌توجهی به دانش و مستندات علمی و تجربی، گفتار و رفتار را مسخره آمیز و مضحک می‌کند؛ چون مبنای کنش‌ها بر اطلاعات دروغ و تصورات غلط و ناباورانه قرار می‌گیرد. این سه پدیده انسانی به‌عنوان دروازه‌های اندیشه و شناخت، هنگامی به عرصه طنز وارد می‌شوند که برخلاف رسالت خود، مروج جهل و جعل و خرافات باشند. در این وضعیت است که هر سه پدیده، مصداقی از اجتماع نقیضین می‌شوند. عشق به تمامی، خارج شدن از سیطره عقل و وارد

شدن به مرحله شور، شیدایی، دیگرپرستی، وابستگی و در شکل افراطی آن ناهشیاری، جنون و بازیچه شدن به دست کودکان برزن و کوی است. هر جا که عشق رخت اندازد، عقل خانه پردازد و بی عقلی یعنی هم خانه شدن با جنون و جهالت و میدان دادن به طنز و طیبت؛ چرا که شبیه سازی یکی از خاستگاه های طنز است: *و من تشبه بقوم فهو منهم*. عادت، دوره کردن شب و روز با روال یک نواخت است که در گذر زمان شباهت بسیار به اعتیاد پیدا می کند و انسان را به رکود و انجماد می کشاند. وقتی انسان با رفتاری آشنایی زدیانه استمرار عادت ها را برهم می زند، تعجب و تحیر انسان برانگیخته می شود و موجبی برای خنده انگیزی می شود. عاطفه نیز تحریک پذیرترین بخش وجود انسان است که با هر حرکت آشنا و نا آشنا و با تکریم، تحقیر، تقابل و تفاخر تحت تأثیر قرار می گیرد و به دلیل استفاده از اغراق و افراط، معمولاً همیشه در ارزش گذاری های خود از حد اعتدال خارج می شود و کنش های طنز آمیز از خود بروز می دهد. انسان همیشه در برابر موقعیت ها از زبان بدن برای نشان دادن واکنش استفاده می کند. کنش هایی چون تحیر، تعجب، تمسخر و تبسم، واکنش های ذهنی و فیزیکی انسان در برابر موقعیت های مرتبط با عقل، علم، ایمان، عشق، عادت و عاطفه هستند که معمولاً اسبابی برای انگیزش احساس انبساط و استهزاء می شوند. اصل و اساس طنز نیز بر محور موضوعی می چرخد که می توان آن را ناهماهنگی در اجزای ساختارها نام گذاری کرد یا با تعبیر دقیق تر نقض، تغییر، کاهش، افزایش و همانندسازی در ساختارها و قاعده ها.

منابع

- ارسطو (۱۳۴۳)، **فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ارول، جورج (۱۳۶۱)، **قلعه حیوانات**، ترجمه امیر امیرشاهی، چاپ هفتم، تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، **بحران رهبری نقد ادبی و رساله ی حافظ**، تهران: دریاچه.
- برگسون، هنری لویی (۱۳۷۹)، **خنده**، ترجمه دکتر عباس باقری، تهران: شباویژ.

- باقرزاده (بقا)، علی (۱۳۴۲)، **لطیفه‌های ادبی**، تهران: بی‌نا.
- پزشکزاد، ایرج (۱۳۸۱)، **طنز فاخر سعدی**، تهران: شهاب.
- تجبر، نیما (۱۳۹۰)، **نظریه طنز بر بنیاد متون برجسته طنز فارسی**، تهران: مهر ویستا.
- تسیبحی، محمدحسین (م. فرداد) (۱۳۵۲)، **گنجینه لطایف**، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات بنیاد.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۶۵)، **مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران**، چاپ دوم، تهران: مؤسسه پیک ترجمه و نشر.
- حیدری، محمدرضا، خلیلی جهان تیغ، مریم و بارانی، محمد (۱۳۹۹)، **"تحلیل پارودی در خارستان ادیب قاسمی کرمانی"**، مجله مطالعات زبانی و بلاغی (دانشگاه سمنان)، سال ۱۱، شماره ۲۱، بهار و تابستان، صص ۵۱-۷۸.
- رشاد اوقانی، سپیده (۱۳۸۸)، **«طنز و فکاهی مشروطه در روزنامه آذربایجان»**، مجله پیام بهارستان، شماره ۳، دوره ۲، سال ۱، بهار.
- زاکانی، عبید (۱۳۷۹)، **کلیات عبید زاکانی**، به کوشش پرویز اتابکی، تهران: انتشارات کتاب‌فروشی زوآر.
- سلیمانی، فرامرز (۱۳۹۱)، **اسرار و ابزار طنزنویسی**، تهران: سوره‌ی مهر.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، **«طنز حافظ»**، مجله حافظ، شماره ۱۹، مهر، صص ۳۹-۴۲.
- _____ (۱۳۷۲)، **مفلس کیمیا فروش: نقد و تحلیل شعر انوری**، تهران: انتشارات سخن.
- شیخی، یحیی و دیگران (۱۴۰۰)، **"بررسی شگردهای طنز در اشعار اکبر اکسیر"**، مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی (دانشگاه سمنان)، سال ۱۲، شماره ۲۵، پاییز، صص ۲۱۵-۲۴۶.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۲)، **داستان‌نویسی: شیوه‌ها و شاخصه‌ها**، تهران: انتشارات پایا.
- _____ (۱۳۷۷)، **راز طنز آوری**، مجله سنجش و پژوهش، سال چهارم، شماره ۱۳ و ۱۴، بهار و تابستان، صص ۲۰۰-۲۱۶.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: انتشارات سخن.
- موریل، جان (۱۳۹۲)، **فلسفه طنز، بررسی طنز از منظر دانش، هنر و اخلاق**، ترجمه محمود فرجامی و دانیال جعفری، تهران: نشر نی.

