**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.

# Humorous factors and main types of humor

**Shiri. Ghahreman**[1]
1: Professor of Persian Language and Literature, University of Bu Ali Sina, 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 satire, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(36), 119-152.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.30392.2271

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

**سال پانزدهم ـ شمارۀ ۳۶ ـ تابستان ۱۴۰۳**

صفحات۱۱۹-۱۵۲ (مقاله پژوهشی)

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

# عوامل طنزآفرین و انواع اصلی طنز

قهرمان شیری [۱*]

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران ghahreman.shiri@gmail.com

**چکیده:** سلیقۀ 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 طنزآفرین و انواع اصلی طنز را با یک‌دیگر ترکیب می‌کنند که نشانۀ ناشی‌گری و فقدان اشراف بر جوانب موضوع است. درست‌ترین شیوۀ دسته‌بندی، آن است که ابتدا عوامل طنزآفرین را تعیین کنیم، سپس به دسته‌بندی اصلی‌ترین انواع طنز بپردازیم و در آخر نیز با تحقیقی دقیق‌تر، شگردهای طنزآفرینی را که از آمار پرشماری برخوردار است، مشخص کنیم و هرکدام از آن‌ها را جزءبه‌جزء در زیرمجموعۀ آن گونه‌های اصلی قرار دهیم. در این تحقیق، چهار عامل طنزآفرین معرفی شده است که همۀ انواع طنزها، خنده‌انگیزی خود را وامدار آن‌ها هستند: آشنایی‌زدایی، اجتماع نقیضین، اغراق و افراط و شبیه‌سازی. همۀ انواع طنزهایی که به‌وسیلۀ 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 طنزآفرین.



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

Doi: 10.22075/jlrs.2023.30392.2271

## مقدمه

به گفتهٔ ایرج پزشکزاد، در دورهٔ پهلوی، نخستین کسانی که در نوشته‌های خود از کلمهٔ طنز در معنای امروزی استفاده کردند عباس اقبال آشتیانی (۱۳۳۴-۱۲۷۵ هـ‌ش.) و پرویز ناتل خانلری (۱۳۶۹-۱۲۹۲ هـ‌ش.) بودند. آن‌ها هر دو در مقاله‌هایی که برای معرفی عبید زاکانی (۷۷۲-۷۷۱ هـ‌ق.) به نگارش درآوردند، کوشیدند «ضمن معرفی عبید و طنز او، تفاوت طنز با فکاهه را روشن کنند» (پزشکزاد، ۱۳۸۱: ۴۰). به‌دلیل آنکه به قول یکی از پژوهشگران معاصر: «واژه‌هایی چون "هزل، هجو، فکاهه یا مطایبه" دیگر نمی‌توانستند گویای ویژگی‌های شیوه و سبک آثار برخی چون عبید یا دهخدا باشند» (تجبّر، ۱۳۹۰: ۳۳)، پس از رواج مجدد کلمهٔ طنز در میان پژوهندگان و جدی شدن تحقیق بر ادبیات فکاهی و طنز، این واژه جای خود را در حوزهٔ 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 کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۱) و "طنز و هزل در ادب فارسی" از محمود عنایت (نگین؛ خرداد ۱۳۵۲) عملاً واژهٔ طنز در کنار اصطلاحاتی چون هجو، هزل و فکاهه از اهمیت همسانی برخوردار شد. از آنجا که حوزهٔ 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، به‌تدریج اصطلاح طنز که همانند هجو و هزل از یک هجا تشکیل شده بود و تلفّظ کردن آن راحت‌تر از واژهٔ سه‌هجایی فکاهه بود، در زبان روزمره رواج گسترده‌ای پیدا کرد. با آنکه بارها در مقالات مختلف برای آن محدودهٔ 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 همهٔ انواع ادبیات و هنر خنده‌انگیز و فکاهه‌آمیز شد. به قول نیما تجبّر «واقعیت امر این است که امروزه طنز به همهٔ انواع شوخ‌طبعی در حوزهٔ عام اطلاق می‌شود و دیگر از واژه‌هایی چون هزل، هجو، فکاهه یا غیر آن استفاد نمی‌کنیم» (تجبّر،

۱۳۹۰: ۶۴)؛ بنا بر این، پیشنهاد نیما تجّبر دربارهٔ به کار بردن اصطلاح طنز در معنای کلی و شامل همهٔ انواع شوخ‌طبعی و ادبیات فکاهی، چندان هم نامعقول به نظر نمی‌رسد. بیش از ۵۰ صفحه مقدمه‌چینی 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 به‌سادگی 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، قصّه یا حکایت است. این نگرش تسامح‌آمیز می‌تواند عیب تقسیم‌بندی‌های پیشین را نیز برطرف کند که گویی طنزِ اجتماعی یا سیاسی پدیده‌ای جدابافته و متفاوت از انواع فکاهیات دیگر بود؛ چراکه در آن تقسیم‌بندی، طنز اغلب در برابر کمدی و هجو و هزل و لطیفه قرار می‌گرفت که به‌ظاهر آن جنبه‌های سیاسی‌اجتماعی نیرومند را در خود نداشتند؛ درحالی‌که 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 جنبهٔ تفریحی و تفننی 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، همهٔ انواع و زیرمجموعه‌های ادبیات فکاهی را بتواند در حریم خود جای دهد و ازسوی‌دیگر، به‌طور خاص، تفاوت کاربرد آن انواع را هنگامی که جنبه‌ی اجتماعی‌سیاسی و تعمق‌انگیز و انتقادی پیدا می‌کنند، با حضور خود تعیین و تفکیک کند و پوشش دهد.

حال با این گسترش‌بخشی به معنای طنز، می‌توان برای همهٔ گونه‌های ادبیات طنز با توجه به ماهیت و محتوایی که دارند، دو جنبهٔ کاملاً متفاوت در نظر گرفت که عبارت است از جنبهٔ فکاهه‌آمیزی و جنبه‌ی طنزگونگی. اگر شعرها، داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها، کمدی‌ها، هزل‌ها، هجوها، لطیفه‌ها، کاریکلماتورها، شهرآشوب‌ها و نقیضه‌گویی‌ها صرفاً جنبهٔ تفریح و تفنن و شوخ‌طبعی داشته باشند، در حوزهٔ 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 حوزهٔ انتقاد جدی از عمل‌کردهای اجتماعی یا موضوعات تفکرانگیز وارد شدند، به‌سادگی می‌توان کلمهٔ طنز یا طنزآمیز را بر تک‌تک آن‌ها اضافه کرد.

## بیان مسأله

یکی از پرسش‌های مهمی که هنگام پژوهش، دربارهٔ 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 دربارهٔ آن نیز دیدگاه‌های ناهمسانی در بین پژوهندگان وجود دارد پرداخت و به اجماعی نسبی رسید؛ چراکه مقدمهٔ پژوهش‌های گسترده دربارهٔ 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 نُه واژه، در زبان فارسی و عربی به دست داده است (۱۳۶۵: ۹۷ ـ ۱۸۰) که البته شماری از آن‌ها فقط در زبان عربی متداول است. اغلب اصطلاحات رایج در زبان فارسی در حوزهٔ 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، شوخ‌طبعی، 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 همهٔ واژگان طنز را در این فهرست می‌توان به دو دسته تقسیم‌بندی کرد: واژگان زبانی و اصطلاحات رفتاری. در این قسمت نیز بیش‌ترین واژگان از آنِ طنزهای زبانی است؛ چون گسترهٔ 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، ترّهات، تشدّد، تعنّت، تقبیح، طعنه، تعریض، تهکّم، چرند، چربک، ژاژخایی، خبیثات، خزعبل، ذمّ، دشنام، زخم‌زبان، هجو، رکاکت، شماتت، فحش، سقط، لطیفه، مفاخره، هذیان، هرزه، هتّاکی، هزل، یاوه. اصطلاحات مرتبط با رفتارهای طنزآفرین نیز عبارت‌اند از: بی‌حیایی، پرده‌دری، تمسخر، استخفاف، استهزاء، خوش‌طبعی، 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 فراموش‌شده عبارت‌اند از: کنایه، نکته‌گویی، فسوس‌کردن، خوش‌مزگی. 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 برساخته‌های جدید؛ کلماتی چون: پارودی (نقیضه‌گویی)، کاریکلماتور، ریشخند، نیشخند، پوزخند، زهرخند، تلخند، سوتی دادن، گاف دادن، لاف زدن، متلک‌گویی، دلقک‌بازی (طلخک).

## پیشینهٔ 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 همهٔ 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 گزندی 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 پدیدهٔ طنزآمیز باید ضرر و زیانی برای مخاطب و شنونده نداشته باشد تا بتواند خنده‌انگیز

باشد. بسیاری از هجوها و شهرآشوب‌ها، 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– ۱۹۴۱م.) هم ظاهراً به تأثیر از ارسطو، عیوب جسمانی را عاملی برای خنده‌انگیزی می‌داند؛ اما برخی از عیوب، نه‌تنها 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 علیلیِ طبیعی و قابل‌تقلید 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 علیلیِ 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 به‌وسیلهٔ آدم‌های سالم، خنده‌دارتر از اصل آن‌ها می‌شود؛ چون ادا درآوردن که ایجاد مشابهت بین دو وضعیت و موقعیت است، همیشه خنده‌دار است.

آن گفته‌ها نیز که اساس طنز را بر اجتماع نقیضین و ضدّین قرار می‌دهد از همین نوع محدودیت و فقدان جامعیت در پذیرندگی همهٔ انواع طنزها برخوردارند. جان موریل (زادهٔ 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 مشاهدهٔ چیزهای ناسازگاری ناشی می‌شود که در یک مجموعهٔ واحد جمع شده‌اند". موریل نسخهٔ 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 به‌نوعی به آن مرتبط بوده‌اند"» (موریل، ۱۳۹۲: ۴۶).

نورمن مان نیز علل خنده را ناشی از این حقیقت می‌داند: «ادراک ناگهانی تناقضِ موجود میان وضع چیزها چنان‌که باید باشد یا چنان‌که منتظریم و فکر می‌کنیم باید چنان باشد» (حلبی، ۱۳۶۵: ۵۹ ـ ۶۰). (Psychology, Norman L. Munn, Introduction to (Boston, 1962, p 200. .استاد شفیعی کدکنی نیز اساس هر نوع طنز را بر همین حقیقت پرشمول گذاشته است: تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدّین (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹؛ همان، ۱۳۷۲: ۵۱). البته ازآنجاکه 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 (۱۷۴۶-۱۶۹۴م.) در کتاب "تأمّلاتی در باب خنده"، اساس طنز را ناشی از «درک ناهماهنگی» یا ناسازگاری عوامل سازندهٔ سخن و گفتمان می‌داند و می‌گوید: «شوخیِ 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 پدیدآوردن وضعیتی که در هماهنگی و سازگاری و هم‌سویی و هم‌سازی و آشنایی با وضعیت موجود نیست و با حضور ناآشنا و خلاف عادتِ خود، وضعیت آشنا و هماهنگ با ذهن

ما را بر هم می‌زند؛ پس آشنایی‌زدایی نیز یک عامل عمدهٔ 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 هرکدام به گونه‌ای موجب خنده می‌شوند:

۱. ناسازگاری آوایی که خود انواع گوناگونی دارد: بازی با شکل‌های نوشتار و خط (مثل ۲آ= دعا یا وغ وغ ساهاب)؛ بازی آوایی در جناس (مثل جناس تام)؛ ۲. ناسازگاری واژگانی که بعضی از زیرمجموعه‌های آن عبارت‌اند از: هم‌آیی ناسازگار واژگان (مثل تعبیر ترقّی معکوس)؛ واژگون‌نویسی نام (مثلاً به‌جای 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 دوپهلو (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 ـ ۳۹۴).

رضا براهنی (۱۴۰۱-۱۳۱۴ هـ‌ش.) 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 درواقع مکمل هم ازطریق استمرار هستند و یا مخالف هم هستند. در اصلِ مشابهت، ما چیزهایی از نوع تشبیه و استعاره و نماد داریم؛ در اصلِ مجاورت، توریه و مجاز داریم؛ در اصلِ 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 به‌صورت 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 قاعدهٔ اجتماع هنری ضدّین یا نقیضین به وجود می‌آیند؛ اما نمونه‌های نقض آن از بس بی شمار است، نمی‌توان آن را به‌عنوان یک قاعدهٔ مطلق در طنزآفرینی 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 طریقهٔ خود توجیه کند؛ امّا 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 طنزآفرین

نخستین پژوهشگری که به‌طور جدی در صددِ یافتنِ «برجسته‌ترین» «شیوه‌های... خنداندن خوانندگان یا شنوندگان» برآمده، علی‌اصغر حلبی در کتاب "مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی" بوده است. او از هفت شیوهٔ خنده‌آفرینی نام برده و دربارهٔ 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. تهکّم، نفرین و دشنام (۱۳۶۵: ۶۲ـ۹۶)؛ اما فهرست مختصرِ او، چیزی جز شیوه‌ها و شگردهای خنداندن نیست که هیچ‌گاه محدودیتی برای آن وجود ندارد و امروزه می‌توان همهٔ شگردهای موجود در زبان و رفتار و افکار آدم‌ها و نیز همهٔ 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 سیاههٔ بسیار بلندی از آن ترتیب داد که شامل

همهٔ فنون هنری و کنش‌های انسانی باشد؛ یعنی همهٔ آن شگردهایی را در بر بگیرد که ما با تقسیم طنز به انواع هفت‌گانه، هرکدام با زیرمجموعه‌های نامحدودی از آن شگردها، در صدد ایجاد نظم و نظام در دایرهٔ شمول آن هستیم؛ اما پیش از آن، می‌خواهیم بدانیم اصلی‌ترین ابزارهایی که ذهنیت‌های درونی و زمینه‌های بیرونی لازم را برای طنزگویان و طنزآفرینان از یک‌سو و شنوندگان و خوانندگان طنز ازسوی‌دیگر (متکلم و مخاطب) فراهم می‌آورد، چه چیزهایی است. به نظر من چهار ابزار یا عنصر یا اصل بنیادی برای طنزآفرینی وجود دارد که اساسِ شکل‌گیریِ هر پدیدهٔ 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 همهٔ عرصه‌ها فقط مخصوص و منحصر به طنزپردازی است. آن نوع از آشنایی‌زدایی که در شعر و ادبیات اتفاق می‌افتد، تنها محدود به حوزهٔ زبان است؛ یعنی اگر شعر رستاخیز کلمات باشد، کلیت ادبیات آشنایی‌زدایی در زبان است؛ بنا بر این تنها دربارهٔ طنز می‌توان گفت که پدیده‌ای است با خصوصیت آشنایی‌زدایی در همهٔ کنش‌های رفتاری و این کنش‌های رفتاری شامل همهٔ 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، حاضرجوابی و بدیهه‌گویی، هر دو نوعی گذر از رفتارهای معمول و طبیعی، به تندی یا کندی، 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 املایی 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 می‌فهمید، همهٔ انواع بازی‌های زبانی و ادبی که نام صنایع ادبی به خود گرفته است، صداقت و عریان‌نمایی بیش از حد در بیان واقعیت‌ها، یا اعتراف علیه خود/ خودزنی، چون نصرت شنیده‌ام که تو تریاک می‌کشی (نصرت رحمانی)، افشای پشت پردهٔ یک زندگی، یا فیلم، جلسه، سیاست، رفتار، گزاره‌های متفاوت و وارونه‌نما صادر کردن شبیه رسالهٔ صد پند و اخلاق الاشراف عبید زاکانی ، خلق موجودات عجیب‌وغریب در شعر و داستان و نقاشی و نمایش، ناشی‌گری‌ها و اشتباه‌ها، طرح مطالب بی‌ربط با موقعیت و وضعیت یا عدم تجانس کلام و مقال با موقعیت و مقام و ده‌ها رفتار دیگر، همه از مصداق‌های پرشمار آشنایی زدایی در کنش‌ها محسوب می‌شوند و اسباب عمده برای طنزآفرینی.

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 می‌گوید: در تواریخ مغول آمده است که هلاکوخان وقتی بغداد را فتح کرد، محترفه و تجار و جهودان و مخنّثان را رها ساخت و گفت این‌ها هرکدام به‌نوعی وجودشان لازم است؛ اما «قضات و مشایخ و صوفیان و حاجیان و واعظان و معرّفان و گدایان و قلندران و کشتی‌گیران و شاعران و قصّه‌خوانان را جدا کرد و فرمود: اینان در آفرینش زیادتند و نعمت خدای به زیان می-برند. حکم فرمود تا همه را در شطّ غرق کردند و روی زمین را از خبث ایشان پاک کرد» (زاکانی، ۱۳۷۹: ۱۷۲).

توجیهات دیگرگونه، متفاوت و مغایر با اطلاعات معروف و متداول برای پدیده‌ها، موقعیت‌ها و آدم‌ها آوردن هم، نوعی عمل خلاف عادت و آشنایی‌زدایانه است و اسبابی برای خنده. «آدم تا در بهشت بود ریش نداشت. ملائکه آن را سجده کردند. چون ریش برآورد 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 آشنایی‌زدایی دارند، اما تفاوت‌های بسیار نیز بین آن‌ها وجود دارد که مانع از این‌همانی می‌شود. آشنایی‌زدایی 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. آشنایی‌زدایی 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 حدّ معمول خود نشان دادن، اغراق و افراط است. اغراق نوعی بزرگ‌نمایی یا افراط در توصیف و تعریف و مدح و ذمّ یا نیک و بد نشان دادن آدم‌ها و پدیده‌ها است. در نقطهٔ 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 حوزهٔ طنزهای تصویری‌موقعیتی را در شطحیات صوفیه می‌توان دید. به‌خصوص آن جاها که صوفی پس از مرحلهٔ وصل و فنا، ادعاهای بزرگی چون "لَیسَ فِی جُبَّتی سَوِی الله" یا "أنا الحَق" می‌زند. در این جمله‌ها که موجود کوچکی چون انسان ادعای الوهیت می‌کند، تقریباً تداعی‌کنندهٔ داستان گنجشک و فیل است. گنجشکی که با ضربات فیل همهٔ پرهایش می‌ریزد، اما باز همچنان دست از ادعاهای خود برنمی‌دارد و می‌گوید: من تازه لخت شده‌ام! (شیری، ۱۳۸۲: ۸۹)

نمونهٔ اغراق بیش از حد دربارهٔ خساست بعضی از آدم‌ها:

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

سنگی که بدان روغن بزرک گـــیرند گـر بر شکمـت نهنـد، تیزی ندهـی!

(باقرزاده،۱۳۴۲: ۲۵؛ به نقل از مهستی گنجوی).

مارک تواین (۱۸۳۵– ۱۹۱۰ م.) هم، از کوچک‌شماری به‌اندازهٔ اغراق استفاده کرده است. او در جایی جروبحث بر سر چیزی را چنین توصیف می‌کند: «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 مسلّحانه تا حدّ جروبحثی معمولی از مصداق‌های کوچک‌شماری است و این گونه خون‌سردی و بی‌اعتنایی 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 می‌تواند در زیرمجموعهٔ آشنایی‌زدایی قرار گیرد؛ اما واقعیت این است که در بسیاری از رخدادهای طنزآمیز، دلیل خنده‌انگیزی مستقیماً به آشنایی‌زدایی مرتبط نمی‌شود؛ بلکه تضاد و تقابل وضعیت‌ها است که در همان برخورد نخستین خود را در برابر دید مخاطب قرار می‌دهد؛ مثلاً در صنایعی چون مدح شبیه به ذمّ و ذمّ شبیه به مدح یا استعاره‌ی تهکّمی، اساساً دوگونگی مفهوم است که ابتدا چهره می‌نماید و فضای خنده‌آمیزی خلق می‌کند. پس‌از گذر از مرحلهٔ سکوت و تعمّق در موضوع است که مشخص می‌شود در پسِ آن اجتماع نقیضین، نوعی آشنایی‌زدایی هم دورادور حضور داشته است. آن بخش از گول‌وارگی‌هایی که در کنار خود زیرکی و عقلانیت را نیز به‌همراه دارند، به‌خصوص حکایت‌های مربوط‌به عقلای مجانین مثل بخش‌هایی از لطیفه‌های بهلول عاقل و جوحی و ملانصرالدین، از نوع اجتماع نقیضین به شمار می‌روند. آیرونی سقراطی که همان تجاهل العارف معروف در فرهنگ فارسی و عربی باشد نیز از این نوع است. آیرونیِ ساختاری که نام‌های دیگری نیز چون آیرونی شوم و آیرونی تقدیر دارد، همان زرنگ‌بازی و رندی است و نتیجهٔ معکوس گرفتن از کارها، مثل داستان خواجه و سلیمان و عزرائیل، هم از نوع اجتماع نقیضین است. آیرونی بلاغی که دقیقاً

همان وارونه‌نمایی است، یعنی طرح توصیه‌ها و تعلیمات کاملاً معکوس، مثل رسالهٔ اخلاق الاشراف عبید زاکانی، نیز که از گسترهٔ 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 غول‌پیکرِ 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. همهٔ 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 موفرفری، خلایق را امر به منکر و نهی از معروف کردن» «بیابان برهوتی را که هر رونده‌ای در آن به هلاکت می‌رسد مفازه نامیدن ـ 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 کلمهٔ تشبیه همهٔ بار معنایی موجود در شبیه-سازی را نمی‌رساند. تشبیه همانند کردن چیزی به چیز دیگری است و معمولاً دامنهٔ معنایی آن در حدّ واژه، عبارت و جمله است، اما دایرهٔ معنایی شبیه‌سازی بسیار گسترده‌تر است. در شبیه‌سازی، گاهی چیزی با همهٔ اجزای وجودی خود جایگزین چیز دیگر می-شود 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 آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی همراه است، اما به آن دلیل خنده‌دار است که در آن از اصل همانندی و مشابه‌سازی استفاده شده است. بنیاد تمثیل و مَثَل بر همانند سازی نهاده شده است. استفاده از ضرب المثل‌ها در موقعیت‌های مناسب یا ایجاد همانندی بین زندگی حیوانات

و انسان‌ها در حکایت‌های حیوانات (فابل‌ها)، اگر گاهی خنده‌دار است به‌دلیل استفاده از اصلِ 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 آدمی‌گونگیِ غیرآدم‌ها، مبتنی‌بر مشابه‌سازی است. کاریکاتور هم همسان‌سازی تصویری، اما با نوعی اغراق و مبالغه است و اغراق با خصیصهٔ بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی واقعیت‌ها، ابتدا بر اصل همانندی وفادار است و پس از آن بر دگردیسی در میزان واقع‌نمایی.

همانندسازی‌ها گاهی در خواب اتفاق می‌افتند؛ مثل خواب‌نامهٔ اعتمادالسلطنه (۱۲۵۶– ۱۳۱۳ ق.) و رؤیای صادقهٔ جمال‌الدین واعظ اصفهانی (۱۲۷۹– ۱۳۲۶ ق.) که در آن‌ها رجال حکومتی و مذهبی در دنیای خواب، در دادگاه رستاخیز تصوّر 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 به‌صورت عملی به اجرا و انتقاد و انتقام‌جویی کشیده می‌شود. این نوع طنزها را خیال‌بافی هم می‌توان قلم‌داد کرد؛ اولی خیال‌بافی‌های ذهنی است و دومی عملی کردن خیال‌بافی‌ها به‌صورت نمایشی.

تعزیه را اگر نوعی نمایش شبیه‌سازانه از نوعِ کارناوال دانست، می‌توان گفت که خواب‌ها، رؤیاها و تمثیل‌های داستانی، به‌خصوص نوع فابل آن و نیز همانند کردن جامعه به تیمارستان و چیزهایی از این قبیل، نیز همه از نوع شبیه‌سازی محسوب می‌شوند. دلیل خنده‌انگیزی این‌گونه واقعیت‌ها در همین موضوع است که هیچ‌کدام واقعیت محض نیست؛ بلکه نوعی واقعیت مجازی و ذهنی است. تضمین‌های شعری نیز، در اساس در دستهٔ شبیه‌سازی قرار می‌گیرد و اگر گاهی تضمین یک شعرِ جدّی به طنز کشیده می‌شود، به این دلیل است که نظیره‌سازی به نقیضه بدل می‌شود. اگر ربات‌های انسان‌نما یا حیوان‌نما خنده‌دار هستند، به‌دلیل این شبیه‌سازی است. برای این‌گونه واقعیت‌ها کلمهٔ

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

یکی از انواع شبیه‌سازی‌ها همان پارودی یا نظیره‌گویی و نقیضه‌سازی است که پیشینهٔ طنزآمیز آن به قصاید سوزنی سمرقندی (درگذشتهٔ ۵۶۲ یا ۵۶۹ هـ‌ق.) می‌رسد و نمونه‌های گستردهٔ آن را در "دیوان اطعمه" از ابواسحاق اطعمه (سدهٔ هشت و نه هـ‌ق.) و "دیوان البسه" از نظام‌الدین محمود قاری (سدهٔ نهم هـ‌ق.) می‌توان مشاهده کرد. "التّفاصیل" فریدون توللی (۱۳۶۴–۱۲۹۸هـ‌ش.) و "تذکرهٔ المقامات" ابوالفضل زرویی نصرآبادی (۱۳۹۷–۱۳۴۸ هـ‌ش.) نیز که به‌نوعی ابتکار آن به آثاری چون "وغ وغ ساهاب" و "توپ مرواری" هدایت بازمی‌گردد، نمونه‌های معروفی از هنر شبیه‌سازی یا نظیره‌گویی را در طنز به نمایش می‌گذارند. "خارستان" حکیم قاسمی کرمانی (۱۲۳۸–۱۳۰۸ هـ‌ش.) 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 "قلعهٔ حیوانات" جورج ارول (۱۹۵۰–۱۹۰۳م.) "موش و گربهٔ" عبید 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 شیوهٔ شبیه‌سازی پدید آمده‌اند (ارول، ۱۳۶۱: ۵۸ به بعد). این شعر اکبر اکسیر با عنوان "شبکه" نیز که نوعی نمایش عینی از گوناگونی برنامه‌ها در تلوزیون است، براساس قاعدهٔ شبیه‌سازی نوشته شده است: کوپن قند و شکر اعلام شد/ جشنوارهٔ طنز برگزار می‌شود/ استقلال صفر – پیکان صفر گران شد/ سروش منتشر کرد... دُر درُ 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

نکتهٔ دیگری که در ادبیات ایران باید دربارهٔ 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 به‌کار می‌رود، تا به حال مقاله‌ای وجود نداشته است که تقسیم‌بندی کم‌وبیش جامع، مانع و مقبولی از این انواع به دست دهد و محدودهٔ معنایی و دایرهٔ شمول هرکدام از آن‌ها را تعیین کند. یکی از هدف‌های این نوشته، تفکیک و تثبیت انواع اصلی طنز و تعیین محدودهٔ معنایی هریک 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 به‌تمامی تشکیل می‌دهند و ابزاری برای طنزآفرینی محسوب می‌شوند: یکی، کنش‌های صوتی آدم‌ها است که همان زبان است و همه‌ی طنزهای زبانی(verbalirony) 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 تجسّم‌پذیری در ذهن ایجاد می‌کنند و غالباً همان تصویرهای عینی یا ذهنی از اسباب اصلی در خنده‌آفرینی هستند. سومی، کنش‌های فیزیکی آدم‌ها است که با تمام تنوع و جلوه‌های گوناگون صوتی و تصویری به‌صورت 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، عرصهٔ وسیعی برای جلوه‌گری پیدا می‌کنند؛ اما طنزهایی که ریشه در قوّهٔ تعقّل، تخیّل و تفکّر دارند و بسیاری از هنرنمایی‌های ذهنی و باورهای اعتقادی، اجتماعی، فلسفی، تأویل‌ها و تفسیرهای بدعت‌گذارانه از پدیده‌های هستی به وسیلهٔ 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 طنزِ ادبی، داستانی، نمایشی و تحلیلی دارای چنین هویتی هستند. این نوع از طنزها ازطریق نمود عینی دادن به زیست انسان و وجود درونی او موجودیت پیدا می‌کنند.

گونه‌هایی چون هزل، هجو، لطیفه، کمدی، کاریکلماتور و شهرآشوب، 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 آفرینندهٔ ادبیات فکاهی و طنز دانست، می‌توان هرکدام از آن‌ها را از نظر نوع رویکرد به ابزارهای خنده‌آفرین، در چند دستهٔ اصلی از طنز قرار داد. به‌دلیل آنکه نام‌گذاری این گونه‌ها مثل بسیاری از نام‌گذاری‌های دیگر در حوزهٔ قالب‌های ادبی، ملاک و معیار واحدی نداشته است، در تقسیم گونه‌های ادبی به هزل، هجو و شهرآشوب 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 آن‌هاتأثیرگذار بوده است.

طنز را در نگرشی کلان و کلی و براساس ماهیتِ موضوع و محتوا و سازوکارهای فرم و صورت می‌توان به دو دستهٔ 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 مبتنی‌بر میزان

استفاده از عناصر هنری و ادبی است. اگرچه گستردگی این عناصر واقعاً شگفت‌انگیز است، به‌سادگی می‌توان همهٔ 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 هرکدام عنصری بنیادی که جنبهٔ محتوایی دارد، به آن نوع ادبی محوریت می‌دهد؛ همچنان‌که 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 هیچ‌کدام از انواع ادبی چندگانه نیستند و در همان حال می‌توانند به‌راحتی خود را با همهٔ آن انواع در موقعیت‌های مقتضی تطابق دهند. غزل فارسی به‌دلیل فلسفهٔ وجودی خود که در آن از موضوعات عاطفی و عاشقانه صحبت می‌شود، بیش‌تر متعلق به ادبیات غنایی بوده است؛ اما در گذشته به‌فراوانی در قلمرو ادبیات تعلیمی نیز قرار گرفته است و در دورهٔ 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 هیچ‌کدام قالب مستقلی محسوب نمی‌شوند. لطیفه نوع خاصی از انواع داستان است و پارودی نیز شیوهٔ خاصی از نظیره‌سرایی‌های شاعرانه است که قالب خاصی ندارد و می‌تواند در همهٔ قالب‌های ادبی عرضه شود.

بعضی از گونه‌هایی که در زیرمجموعهٔ طنز و فکاهیات قرار می‌گیرند، چیزی جز شیوه‌ها یا محتواهای خاصِ خنده‌آفرین نیستند؛ اما چون در خلقِ خنده کاربرد گسترده داشته‌اند، از نام‌های خاص و شهرت عام برخوردار شده‌اند. هزل، نوعی از فکاهیات است که ازطریق سوژه‌گزینی از عرصهٔ 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. ازآنجایی‌که ممنوعیت‌شکنی از تابوها و آشکارسازی و عمومیت دادن به ناسزاها، به‌خصوص ناسزاهای سیاسی یا شهرآشوبنده که نامش نیز شهرآشوب است، از برجسته-ترین شگردهای طنزآفرینی 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؛ درحالی‌که همین شیوه در زندگی روزمرهٔ 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 طنزآفرینی قرار می‌گیرند.

### ۱. طنز زبانی

جلوه‌های هنری زبان محصول واکنش‌های درون زبانی است که در موقعیت‌های گوناگون و ازطریق 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 پدیدهٔ خودبسنده‌ای است که تکوین، تولید، توسعه و تکامل‌بخشی 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 حوزهٔ طنزپردازی نیز بخش عمده‌ای از ظرفیت‌های فکاهه‌آفرینی در زبان، با دست‌کاری‌های تفننی در زنجیرهٔ کلام یا عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن زنجیره، نمود عینی پیدا می‌کند. بخشی نیز با وارد شدن به حوزهٔ هنجارگریزی‌های

دستوری، واژگانی و سبکی و ایجاد آشفتگی در روال مرسوم زبانی و ادغام پاره‌هایی از امکانات زبان‌ها با یک‌دیگر و انواع و اقسام بازی‌های لفظی، چهرهٔ دیگری از خود به نمایش می‌گذارد که گاه با چهرهٔ 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 ازطریق این‌گونه طنزها و به‌وسیلهٔ 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 موزون‌سرایی 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 شیوهٔ سخن‌سرایی در نظم بود؛ بنابراین، چندان دور از واقعیت نیست که اگر نام دیگرِ طنز ادبی را طنز شعری یا شاعرانه بگذاریم. با این نام‌گذاری، درحقیقت نام سه شیوهٔ طنزپردازی شاخص برگرفته از سه گونهٔ 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، به‌وسیلهٔ 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 زیرمجموعهٔ هرکدام 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 به‌قدری متنوع و گسترده است که واقعاً نمی‌توان آن‌ها را جز براساس قالب-های هنری به گونهٔ 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 صناعت‌های بیانی و بدیعی به انجام می‌رساند؛ اما در این میان البته در هنگام ضرورت نیز استفادهٔ 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 همهٔ 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 همهٔ ظرفیت‌های هنری و فکاهی به‌طور هم‌زمان استفاده کند. به این دلیل است که در طنز روایی یا نمایشی از صنعت‌پردازی استفادهٔ چندانی نمی‌شود.

## ۳. طنز داستانی

تردیدی نیست که بسیاری از آثار طنزآمیز در قالب داستان به نگارش درمی‌آید. علاوه‌بر 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، همهٔ آن جزئیات با جلوه‌های غیرکلامی، 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 به‌نسبت 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 جدّی‌ترین 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 همهٔ عوامل روایت را به‌همراه ندارد تا بتوان در آن هنرنمایی کرد. همهٔ ظرفیت‌های داستان‌پردازی در نمایش‌نامه‌نویسی باید فقط ازطریق 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 طنزآفرینی 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 نمایش‌نامه است؛ درحالی‌که این گونه اجبارها در داستان به آزادی‌عمل 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 پیشینهٔ طولانی‌تر و اقبال عام‌تر برخوردار است و در زندگی روزمره نیز از آن استفادهٔ همیشگی می‌شود و شکارکنندهٔ 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 به‌راحتی در آن وجود دارد. داستان به نظر کامل‌تر از نمایش‌نامه است؛ به‌دلیل آنکه علاوه‌بر همهٔ این امتیازهای ویژه، حتی در زمانی که نمایش‌نامه اجرای سینمایی و تئاتری پیدا می‌کند، باز در داستان چیزهایی افزون‌تر از نمایش‌نامه وجود دارد که ظرفیت طنزپردازی آن را گسترش می‌بخشد. وجود راوی و تغییر مداوم منظرها و درون‌کاوی شخصیت‌ها از جملهٔ آن‌ها است که معمولاً در نمایش‌نامه از آن‌ها به‌صورت جدی و عام استفاده نمی‌شود؛ پس طنزِ روایی، کامل‌ترین و جامع‌ترین گونهٔ هنری است که امکانات همهٔ 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 به‌نسبت 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

عادت‌شکنانه در زبان محسوب می‌شوند. در همان حال نمایش‌نامه‌های رادیویی در زمرهٔ 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 گونهٔ 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 ازطریق گفتار آدم‌ها عرضه می‌کنند؛ درحالی‌که همان نمایش‌نامه‌ها اگر به اجرا درآیند یا از نوع نمایش‌های سینمایی و تئاتری باشند، از همهٔ 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 مبتنی‌بر تصویرها و تصوّرها و مفهوم‌ها است. تصویر وضعیت‌ها، وقایع و کردار آدم‌ها به گونه‌ای که جنبهٔ 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 این‌گونه طنزها، نه ازطریق عناصر زبانی و ادبی انجام می‌شود و نه عناصر تصویری، روایی و نمایشی. البته شاید در گونه‌هایی از آن از امکانات این نوع طنزها نیز استفاده شود، ولی نوع این طنزها متفاوت‌تر از همهٔ آن‌ها است و نمی‌توان موجودیت آن را انکار کرد. ارتباط طنزهای موقعیتی با طنزهایی

که جنبهٔ تصویری، نمایشی و روایی دارند و انعکاس‌دهندهٔ عینیت زندگی هستند بسیار زیاد است؛ به‌نحوی که شاید بتوان بیش‌تر طنزهای موقعیتی را در آن دسته‌ها قرار داد؛ ولی این پذیرندگی تا به آن حد کامل نیست که بتواند زیرمجموعهٔ طنز موقعیتی را به‌طور کامل پوشش دهد.

انواع و اقسام حالات و رفتارهای آدم‌ها می‌تواند موضوع و موقعیت‌های مختلفی برای طنزآفرینی پدید آورد. حالت زرنگی و زرنگ‌بازی و نقطهٔ مقابل آن، عقب‌ماندگی، بلاهت، گولی، گول‌وارگی استدلال‌های ناشیانه یا توجیهات زیرکانه، وارونه‌نمایی و وارونه‌کاری یا انتقادهای تند، صریح، الفاظ و عبارات غیرمؤدبانه، غافل‌گیری و رفتارهای خلاف انتظار، هوشیاری، حاضرجوابی، سرعت عمل یا نقطهٔ مقابل آن گیجی، نادانی، مجنون‌وارگی، عذر بدتر از گناه آوردن یا توجیه و دلیل‌آوری غیرمنطقی و ساختگی، عریان نمایی، بدون ملاحظگی و مصلحت طلبی یا رفتارهای تلخ و تراژیک و غم‌انگیز، پیشگویی و اشراف بر وقایع یا رفتارهای درهم‌آشفته و پریشان‌مدارانه، طرح بدیهیات، برآورده نکردن توقعات مخاطب، زشت نمایی 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، علاوه‌بر آنکه شامل همهٔ طنزهای بصری، یعنی نقاشی، کاریکاتور، فیلم‌های صامت و پانتومیم، می‌شود، می‌تواند همهٔ 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 آن‌چنان‌که 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 توصیف-ها، توضیحات، واقعیت‌ها، موقعیت‌ها و صحنه‌ها به‌گونه‌ای خلق می‌شوند که مخاطب بتواند آن‌ها را در ذهن خود تجسم کند. بیش‌تر طنزهای تصویری در این وضعیت‌ها پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند. بیش‌تر طنزهای تصویری در حوزهٔ 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 استفادهٔ فراوان می‌شود. هر جا تصویر ظاهری یا تجسم ذهنی وضعیتی، خنده یا تمسخری بر چهرهٔ 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 تصوّر و تجسّم آن‌ها است که موجب خنده می‌شود ونه کلیت وقایع و ماجراها.

اگر یک هنرپیشهٔ سینمایی از نوع اروپایی که سبک خاصی نیز در هنرپیشگی دارد و به همان سبک نیز معروف است، در فیلم مونتاژشده‌ای، 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 بینندهٔ ایرانی و چه بینندهٔ اروپایی. مسلماً این نوع از طنز نامی جز طنز تصویری ندارد که در قالب نمایش به عرصهٔ اجرا درآمده است؛ امّا 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 تحلیلی‌توضیحی

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

و تشکیل‌یافته از توضیحات تحلیلی دربارهٔ 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 دورهٔ مغولان است و در گذشتهٔ نزدیک، چرند و پرندهای دهخدا است که ترکیبی از روایت‌های داستانی و تحلیل‌های رفتاری و تفسیرهای سیاسی است. همچنین التفاصیل فریدون توللی است که از قطعات نظم و نثر و گلستان‌گونه تشکیل شده است که گاه جنبهٔ داستانی دارد و گاه تمسخر رفتارها و کنش‌های سیاسی است و گاه تحلیل و تفسیری از وقایع و عمل‌کرد 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 به‌صورت پاورقی در نشریات دورهٔ پهلوی به نگارش درمی‌آمد و بعدها تبدیل به کتاب‌های چندگانه شد نیز اغلب در دستهٔ طنزهای تحلیلی قرار می‌گیرند. کیومرث صابری معروف به گل‌آقا و سید ابراهیم نبوی نیز دو تن از طنزپردازان معروف در سال‌های بعد از انقلاب بودند که همهٔ نوشته‌های طنزآمیز سیاسی آن‌ها که در روزنامه‌ها و مجلات به چاپ می‌رسید، در دستهٔ طنزهای تحلیلی قرار می‌گیرد.

## نتیجه‌گیری

سه نکته را دربارهٔ طنز نباید با یک‌دیگر مخلوط کنیم: ۱. خاستگاه‌های خنده‌ساز، ۲. انواع اصلی طنز و ۳. شگردهای طنزآفرین. خاستگاه‌های خنده‌ساز، همان عواملی هستند که سازوکار اصلی تبسم و تعجب و تحیر ریشه در آن‌ها دارد: آشنایی‌زدایی، 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 همهٔ 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، مجموعهٔ پرشماری از شگردهای طنزآفرین وجود دارد که هرکدام از آن‌ها در یکی از این انواع هفت‌گانه قرار می‌گیرند. بر این اساس، می‌توان ساختار منسجمی برای طنز فارسی ترسیم کرد که در آن، سازوکار خنده‌انگیزی ریشه در چهار عامل دارد و همهٔ انواع و گونه‌های طنز و فکاهیات نیز با دسته‌بندی‌های فرعی و پرشمار خود، در هفت دستهٔ 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، شهرآشوب، طنز تلخ و سیاه یا برگرفته از اصطلاحات اروپایی یا شبه‌اروپایی است؛ چون: جوک، کاریکاتور وکاریکماتور یا نوعی دسته‌بندی درهم و برهم است که در آن، انواع اصلی طنز با گونه‌ها و شگردهای مختلفی که در هرکدام 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، جلوهٔ غیرمنطقی، خرافی و طنزآمیز به خود می‌گیرد. شکستن حریم عقلانیت و نادیده گرفتن منطق، اسبابی برای سستی استدلال و سخره‌آمیز شدن کنش‌ها می‌شود. بی‌توجهی به دانش و مستندات علمی و تجربی، گفتار و رفتار را مسخره‌آمیز و مضحک می‌کند؛ چون مبنای کنش‌ها بر اطلاعات دروغ و تصورات غلط و ناباورانه قرار می‌گیرد. این سه پدیدهٔ انسانی به‌عنوان دروازه‌های اندیشه و شناخت، هنگامی به عرصهٔ طنز وارد می‌شوند که برخلاف رسالت خود، مروّج 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 سیطرهٔ عقل و وارد

شدن به مرحلهٔ شور، شیدایی، دیگرپرستی، وابستگی و در شکل افراطی آن ناهشیاری، جنون و بازیچه شدن به دست کودکانِ برزن و کوی است. هر جا که عشق رخت اندازد، عقل خانه پردازد و بی‌عقلی یعنی هم‌خانه شدن با جنون و جهالت و میدان دادن به طنز و طیبت؛ چراکه شبیه‌سازی یکی از خاستگاه‌های طنز است: و مَن تَشَبَّهَ بِقوم فَهُو مِنهم. عادت، دوره کردن شب و روز با روال یک‌نواخت است که در گذر زمان شباهت بسیار به اعتیاد پیدا می‌کند و انسان را به رکود و انجماد می‌کشاند. وقتی انسان با رفتاری آشنایی‌زدایانه استمرار عادت‌ها را برهم می‌زند، تعجب و تحیر انسان برانگیخته می‌شود و موجبی برای خنده‌انگیزی می‌شود. عاطفه نیز تحریک‌پذیرترین بخش وجود انسان است که با هر حرکت آشنا و ناآشنا و با تکریم، تحقیر، تقابل و تفاخر تحت تأثیر قرار می‌گیرد و به‌دلیل استفاده از اغراق و افراط، معمولاً همیشه در ارزش‌گذاری‌های خود از حد اعتدال خارج می‌شود و کنش‌های طنزآمیز از خود بروز می‌دهد. انسان همیشه در برابر موقعیت‌ها از زبان بدن برای نشان دادن واکنش استفاده می‌کند. کنش‌هایی چون تحیر، تعجب، تمسخر و تبسم، واکنش‌های ذهنی و فیزیکی انسان در برابر موقعیت‌های مرتبط با عقل، علم، ایمان، عشق، عادت و عاطفه هستند که معمولاً اسبابی برای انگیزش احساسِ انبساط و استهزاء می‌شوند. اصل و اساس طنز نیز بر محور موضوعی می‌چرخد که می‌توان آن را ناهماهنگی در اجزای ساختارها نام‌گذاری کرد یا با تعبیر دقیق‌تر نقض، تغییر، کاهش، افزایش و همانندسازی در ساختارها و قاعده‌ها.

## منابع

ـ ارسطو (۱۳۴۳)، **فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ـ ارول، جورج (۱۳۶۱)، **قلعهٔ حیوانات**، ترجمهٔ امیر امیرشاهی، چاپ هفتم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر.
ـ براهنی، رضا (۱۳۸۰)، **بحران رهبری نقد ادبی و رساله‌ی حافظ**، تهران: دریچه.
ـ برگسون، هانری لویی (۱۳۷۹)، **خنده**، ترجمهٔ دکتر عباس باقری، تهران: شباویز.

ـ باقرزاده (بقا)، علی (۱۳۴۲)، **لطیفه‌های ادبی**، تهران: بی‌نا.

ـ پزشکزاد، ایرج (۱۳۸۱)، **طنز فاخر سعدی**، تهران: شهاب.

ـ تجبّر، نیما (۱۳۹۰)، **نظریهٔ طنز بر بنیاد متون برجستهٔ طنز فارسی**، تهران: مهر ویستا.

ـ تسبیحی، محمدحسین (م. فرداد) (۱۳۵۲)، **گنجینهٔ لطایف**، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات بنیاد.

ـ حلبی، علی‌اصغر (۱۳۶۵)، **مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران**، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ پیک ترجمه و نشر.

ـ حیدری، محمدرضا، خلیلی جهان‌تیغ، مریم و بارانی، محمد (۱۳۹۹)، **"تحلیل پارودی در خارستان ادیب قاسمی کرمانی"**، مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی (دانشگاه سمنان)، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۱، بهار و تابستان، صص ۵۱ — ۷۸.

ـ رشاد اوقانی، سپیده (۱۳۸۸)، «**طنز و فکاهی مشروطه در روزنامهٔ آذربایجان**»، مجلهٔ پیام بهارستان، شمارهٔ۳، دوره‌ی ۲، سال ۱، بهار.

ـ زاکانی، عبید (۱۳۷۹)، **کلیات عبید زاکانی**، به کوشش پرویز اتابکی، تهران: انتشارات کتاب‌فروشی زوّار.

ـ سلیمانی، فرامرز (۱۳۹۱)، **اسرار و ابزار طنزنویسی**، تهران: سوره‌ی مهر.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، «**طنز حافظ**»، مجلهٔ حافظ، شماره‌ی ۱۹، مهر، صص ۳۹ـ۴۲.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۷۲)، **مفلس کیمیا فروش: نقد و تحلیل شعر انوری**، تهران: انتشارات سخن.

ـ شیخی، یحیی و دیگران (۱۴۰۰)، **"بررسی شگردهای طنز در اشعار اکبر اکسیر"**، مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی (دانشگاه سمنان)، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۵، پاییز، صص ۲۱۵ — ۲۴۶.

ـ شیری، قهرمان (۱۳۸۲)، **داستان‌نویسی: شیوه‌ها و شاخصه‌ها**، تهران: انتشارات پایا.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۷۷)، **راز طنزآوری**، مجلهٔ سنجش و پژوهش، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳و۱۴، بهار و تابستان، صص ۲۰۰ ـ ۲۱۶.

ـ فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: انتشارات سخن.

– موریل، جان (۱۳۹۲)، **فلسفهٔ طنز، بررسی طنز از منظر دانش، هنر و اخلاق**، ترجمهٔ محمود فرجامی و دانیال جعفری، تهران: نشر نی.