Archive of SID

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۱۹۴-۱۵۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

هدف و شیوه‌های ایجاد طنز در «وغوغ ساهاب»
بر پایهٔ نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی

نوید فیروزی *
فاطمه مظفری **

چکیده

در این مقاله، یکی از مهم‌ترین آثارِ طنز در تاریخ ادبیات فارسی (وغوغ ساهاب) بر پایهٔ «نظریهٔ جامع[1] طنز کلامی» بررسی و تحلیل شده است. این اثر در هر شش متغیّرِ نظریهٔ یادشده، ویژگی‌هایی ممتاز دارد، امّا تمرکزِ این پژوهش بر سه متغیّرِ هدف (موضوعاتِ موردِ تمسخرِ نویسندگانِ اثر)، تقابلِ انگاره و مکانیزمِ منطقی (شیوهٔ ایجادِ طنز) بوده است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکیِ «وغوغ ساهاب» این است که هر دو ویژگیِ طنزآمیز بودنِ یک متن روایی را دارد؛ هم پایان‌بندی در پیرنگِ قضایا در تقابل با انتظارِ خواننده قرار می‌گیرد (مانندِ سطرِ ضربه در جوک‌ها) و هم خطوطِ طنز در سرتاسر قضایا پراکنده شده است. نکتهٔ دیگر آن است که انتظارِ هدف قرار دادنِ افرادِ برون‌گروه و نشان دادنِ همبستگی و تعلّق به یک گروه (افرادِ درون‌گروه) که ابزاری معمول برایِ ایجادِ طنز است، در «وغوغ ساهاب» نقض شده است. در این مقاله، دو نوع تقابلِ انگارهٔ سنّت/ مدرنیزم و ظاهر/ باطن، افزون بر انگاره‌های معرفی‌شده در نظریه یادشده، بازشناسی شده است. اغراق، متاطنز (خودانعکاسی)، مجاورت، نتیجه، قیاس غلط و وارونه‌نقشی از مکانیزم‌های پرکاربردِ ایجاد طنز در این اثر است.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی، وغوغ ساهاب، صادق هدایت، تقابلِ انگاره، مکانیزمِ منطقی.

---

* نویسنده مسئول: استادیارگروه زبان و دروس عمومی، دانشگاه صنعتی شاهرود navid.firouzi@gmail.com
**استادیارگروه زبان و دروس عمومی، دانشگاه صنعتی شاهرود mozafari.ut@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

«وغوغ ساهاب»، یکی از آثار مهم طنز ادبیات فارسی در دورهٔ معاصر است که در سال ۱۳۱۲ به قلم صادق هدایت و مسعود فرزاد منتشر شده است(۲). این اثر، ۳۵ «قضیه» (داستان/ موضوع) را در برمی‌گیرد. نوعِ ادبیِ «قضیه» که به نظر می‌رسد از ابداعات هدایت است، در کتاب یادشده برای نخستین‌بار در تاریخ ادبیات ایران شکل گرفته و منتشر شده است. این گونه را چنین می‌توان تعریف کرد: قضیه، یک داستان یا نوشتار کوتاه طنزآمیز است که به صورتِ شبه‌منظوم یا به نثر نوشته می‌شود و در آن مفاهیم مختلف زندگی، اقشار گوناگون اجتماعی و موضوعات متفاوت زندگیِ انسان، مورد تمسخر و طعنه قرار می‌گیرد. زبانِ گونهٔ ادبی قضیه، آمیزه‌ای از گونه‌ها و حوزه‌های مختلف (کهن، رسمی، محاوره‌ای، فرنگی و...) است و هم‌طراز با هستهٔ[1] طنزآمیز آن، در ایجاد طنز نقش دارد.

هرچند در تاریخ ادبیات ایران، تعداد آثار مستقلِ طنز خیلی زیاد نیست، این آثار در پژوهش‌های دانشگاهی چندان مورد توجّه قرار نگرفته است. همچنین روش‌هایِ کارآمدی نیز برای تحلیلِ این متون معرفی نشده است. در این پژوهش به تحلیل «وغوغ ساهاب» با استفاده از «نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی» پرداخته شده است. یکی از اهداف این پژوهش، معرفیِ دقیق مهم‌ترین عناصر تئوری یادشده است. بنابراین در ادامه به تعریف مبانی و اجزای تئوری جامع طنز کلامی می‌پردازیم.

تئوری‌های بی‌شماری دربارهٔ طنز وجود دارد که سعی می‌کنند در بابِ اینکه طنز چیست، چه کارکردهای اجتماعی‌ای دارد و چه چیزهایی طنز تلقی می‌شود، توضیح دهند. در پژوهش‌های دانشگاهیِ معاصر، پیوسته از سه نظریهٔ طنز استفاده می‌شود: نظریهٔ برتری، نظریهٔ ناسازگاری و نظریهٔ تسکین. نظریهٔ برتری بر ارتباط بینِ گوینده و مخاطب، نظریهٔ تسکین بر احساسات و واکنش‌هایِ روان‌شناختیِ مخاطب و نظریهٔ ناسازگاری بر توجّه به عناصرِ شکل‌دهندهٔ طنز متمرکز است (Raskin, 1985: 40-41). پس از این نظریه‌هایِ کلّی که بیشتر به «فلسفهٔ طنز» می‌پردازد، تئوری‌های زبان‌شناسانه مطرح می‌شود که به ارائهٔ راهکارهای عملی و روش‌هایِ تحقیق در بررسیِ متونِ طنز

1. plot

www.SID.ir

Archive of SID

می‌پردازد. نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی (SSTH)[1]، نظریهٔ طنزِ هستی‌شناختی معنایی (OSTH)[2] و نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی (GTVH)، سه نظریهٔ زبان‌شناختی‌ای هستند که از دهه‌های گذشته تا امروز در بررسیِ بسیاری از متون طنز به کار گرفته شده‌اند. نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی، نسل نخستِ تئوری‌های زبان‌شناسانهٔ طنز است که راسکین در سال ۱۹۸۵ ارائه کرد. این تئوری، رویکردی صرفاً زبان‌شناسانه در مواجهه با جوک‌های کلامی داشت. در این نظریه از یک متغیّرِ مشترک یا دانشِ عمومی یعنی «تقابلِ انگاره» (برای تعریفِ این اصطلاح به توضیحِ نظریهٔ جامعِ طنز کلامی مراجعه کنید) برای بررسیِ طنزهای کلامی استفاده می‌شد. نظریهٔ طنزِ هستی‌شناختی معنایی با ایجاد ارتباط میان انسان و هوشِ مصنوعی یا فناوری سروکار دارد (Attardo, 2017: 122). تقابلِ انگاره‌ها در این تئوری، بر اساسِ تفاوتِ فازی (ناهمخوانی بافتِ متن و واژه یا جمله) در داده‌ها، به وسیله رایانه محاسبه می‌شود (Raskin & Taylor, 2009). از آنجا که این نظریه وابسته به فنّاوریِ هوش مصنوعی است، بسیاری از ابعادِ آن هنوز ناشناخته و در حال توسعه و تکمیل است.

پیشینهٔ پژوهش

قضیه، یکی از زیرمجموعه‌های نوعِ ادبیِ «نقیضه» و از ابداعاتِ صادق هدایت است و «وغوغ‌ساهاب»، مجموعه‌ای است شامل ۳۵ قضیه که هدایت با همکاریِ مسعود فرزاد نگاشته است.

ایرج پارسی‌نژاد (۱۳۷۶) شرح مفصّلی از این گونهٔ ادبی ارائه کرده، امّا در مقالهٔ وی، تنها به بررسیِ محتوایِ چند قضیه پرداخته شده است. پارسی‌نژاد معتقد است که هدایت، قضیه را به عنوانِ «حربهٔ تازه‌ای برای ستیز با ابتذال و بی‌ذوقی و تقلید و تکرار در ادبیات ایران به میدان آورد». علاوه بر این ۳۵ قضیه، چندین قضیهٔ دیگر با نام‌هایِ قضیهٔ نمک ترکی، زمهریر و دوزخ و... نیز از هدایت منتشر شده است.

امید آزادی‌بوگر[3] (۲۰۱۴) بر اهمیت این نوع ادبیِ منحصربه‌فرد تأکید و به این

1. Semantic-Script Theory of Humor
2. Ontological Semantic Theory of Humor
3. Azadibougar

www.SID.ir

Archive of SID

مسئله اشاره می‌کند که نام رمانِ بوفِ کور پیشتر در کتاب «وغوغ‌ساهاب» آمده است و «بازتابِ طنز وغوغ‌ساهاب را در بوفِ‌کور» می‌توان دید.

کاووس حسنلی و سیامک نادری[1] (۲۰۱۷)، طنز در قضیهٔ نمک ترکی را در مقالهٔ خود تحلیل و بررسی کرده‌اند.

به نظر می‌رسد تنها مقاله‌ای که تاکنون به زبان فارسی دربارهٔ «وغوغ ساهاب» نوشته شده، مقاله‌ای است از رقیهٔ فراهانی و علی‌رضا پولادی (۱۳۹۳) با عنوانِ «نوع ادبی قضیه در وغوغ ساهابِ صادق هدایت». در این مقاله هم‌راستا با نظرهای پارسی‌نژاد، ژانرِ قضیه، «نقیضه[2]» دانسته شده است. همچنین این مقاله به بررسی سبک‌شناختی «وغوغ ساهاب» (در سه سطحِ زبان، قالب و محتوا) پرداخته است. تمرکز این مقاله بیشتر بر ویژگی‌های زبانیِ اثر است و در حوزهٔ محتوا، در آن به برخی هدف‌های ضربهٔ طنزِ نویسندگان اشاره شده است.

محمدعلی همایون کاتوزیان، کتابی نسبتاً مفصّل و مستقل با عنوانِ «طنز و طنزینهٔ هدایت» نوشته است (۱۳۹۵ انتشار به فارسی). نویسنده در فصل پنجم کتاب به بررسی و تحلیلِ محتواییِ برخی از قضیه‌هایِ «وغوغ ساهاب» پرداخته است(۳). همزمان با اثر یادشده، کتابی دیگر با عنوانِ «جستاری در فرهنگ وغوغ ساهاب» نوشتهٔ محمّد محمّدعلی و فریدهٔ خرّمی (۱۳۹۷) منتشر شده که در آن به بررسی و تحلیلِ تمام قضیه‌های این اثر پرداخته شده است.

در این مقاله، نخست بر پایهٔ متغیّرِ هدف[3] در تئوری جامعِ طنز کلامی، قضیه‌های وغوغ ساهاب را دسته‌بندی کرده‌ایم. مبنای کار در این دسته‌بندی، در نظر گرفتنِ هدفِ ضربهٔ اصلی در یک قضیه بوده است. توضیح اینکه در بسیاری از قضیه‌ها، چندین هدفِ ضربه دیده می‌شود که به جز یکی، بقیه فرعی به شمار می‌آید. پس از دسته‌بندی، وضعیتِ انگاره‌ها در تمامیِ قضیه‌ها تحلیل و بررسی شده است. در مرحلهٔ بعد، شیوهٔ ایجادِ طنز (عاملی که موجب تقابلِ انگاره‌ها شده است یا به اصطلاح مکانیزمِ منطقی) در

1. Hasanali & Naderi
2. parody
3. Target

www.SID.ir

Archive of SID

قضیه‌ها مشخص شده است. تجزیه و تحلیل این متغیّرها می‌تواند تصویر واضحی از عوامل و اهداف ایجاد طنز در این اثر، پیش چشم ما بگذارد.

نظریهٔ جامعِ طنز کلامی

برخلاف نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی که صرفاً به بررسیِ معنایی طنز می‌پردازد، «نظریهٔ جامع طنز کلامی» گسترهٔ جامعی از اطلاعاتِ آوایی، مورفولوژیکی و غیره (با در نظر گرفتنِ متغیّرِ «زبان»)، ساختاری (متغیّرِ «شیوهٔ روایت»)، جامعه‌شناختی (متغیّر «هدف») و اطّلاعاتِ مرتبط با درکِ شیوهٔ ایجادِ طنز (مکانیسم منطقی) را در برمی‌گیرد (Attardo, 2017: 126). بنابراین این نظریه با داشتنِ متغیّرهای جامع برای بررسیِ یک متن، تحلیلِ دقیق‌تر و کامل‌تری ارائه می‌دهد و به ادعای آتاردو، تمام متن‌های طنز را از هر نوعی می‌توان با آن بررسی کرد. این نظریه محدود به متونِ روایی نمی‌شود، بلکه می‌تواند متن‌های دراماتیک و گفت‌وگویی (که در آنها راوی وجود ندارد) را نیز مورد کاوش قرار دهد (Attardo, 2001: 28).

در نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی، شش متغیّرِ پایه با عنوانِ «منابعِ دانش» برای تجزیه و تحلیلِ متون طنز به کار گرفته شده است که عبارتند از: تقابلِ انگاره، مکانیزمِ منطقی، موقعیت، هدف، شیوهٔ روایت و زبان. چهار متغیّر از میانِ متغیّرهایِ یادشده، در «وغ‌وغ ساهاب» اهمیتِ بسیاری دارند: زبان، تقابلِ انگاره، مکانیزم منطقی و هدف.

تقابلِ انگاره

مفهوم تقابلِ‌انگاره نزدیک به «تئوریِ ناسازگاری» است و در همان دسته‌بندی قرار می‌گیرد. این متغیّر، اصلی‌ترین و همچنین انتزاعی‌ترین بخشِ منابع دانش است. راسکین، هشت سطحِ انتزاعی برای تقابلِ انگاره معرفی می‌کند؛ چهار تقابل اصلی، خوب/ بد، ممکن/ غیرِ ممکن، طبیعی/ غیرِ طبیعی و واقعی/ غیرِ واقعی و چهار تقابل دیگر مرگ/ زندگی، دون/ والا، پول/ پول نه و زشت/ نازشت هستند (Raskin, 1985: 113).

منظور از تقابلِ «خوب/ بد»، «ممکن/ غیر ممکن» یا «واقعی/ غیرِ واقعی» و نیز «طبیعی/ غیرِ طبیعی» آن است که انگارهٔ متن و ذهن مخاطب در خوب یا بد بودن،

www.SID.ir

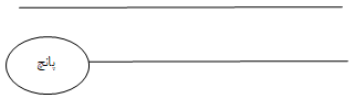
Archive of SID

ممکن یا غیرِ ممکن بودنِ یک چیز با هم در تقابل (تضاد/ تناقض) قرار دارند. همچنین آنچه ممکن است در جهانِ متن «واقعی یا غیرِ واقعی» باشد، در ذهنِ مخاطب برعکس است. به نظر می‌رسد دوگانه‌های «طبیعی/ غیرِ طبیعی» و «خوب/ بد»، مهم‌ترین و پُرکاربردترین نوعِ تقابلِ انگاره‌ها هستند. برخی تقابل‌ها (از جمله واقعی/ غیرِ واقعی و ممکن/ غیرِ ممکن)، مفاهیمی جهان‌شمول‌اند؛ امّا برخی دیگر (همانندِ طبیعی/ غیرِ طبیعی و خوب/ بد) بسیار به ذهنیتِ مخاطب و جامعهٔ او وابسته‌اند. چه‌بسا پدیده‌هایی که در ذهن یک مخاطب طبیعی و در ذهنِ مخاطبی دیگر، غیرِ طبیعی باشد. همچنین آنچه در یک دورهٔ تاریخی طبیعی بوده است، ممکن است در دوره‌ای دیگر، غیرِ طبیعی باشد. علاوه بر این موارد، آنچه در یک جغرافیای فرهنگی، طبیعی است، در جغرافیایی دیگر، غیر طبیعی است. ما در تحلیلِ انگاره‌های «وغوغ ساهاب»، ملاحظاتِ یادشده (مقتضای حال مخاطب) را در نظر داشته‌ایم.

شیوهٔ روایت (ساختار)

این متغیّر به ساختمانِ روایی یا شیوهٔ بیانِ طنز اشاره دارد. اینکه طنز در چه قالبی و چگونه بیان شده است: به صورت یک داستانِ ساده، مکالمه، سؤال و جواب، چیستان‌گونه، یک تناوبِ سه‌مرحله‌ای و غیره. در «وغوغ ساهاب»، قضیه‌ها در دو قالبِ منثور یا شِبهِ منظوم[۴] دیده می‌شود. به طور کلّی ساختار طنزها از منظر چگونگی و محلِّ آمدنِ واژگان و عباراتِ «طنزساز» را می‌توان با استفاده از دو اصطلاحِ «سطر پانچ» و «سطرِ جَب» بدین صورت نشان داد:

ساختار مبتنی بر سطر پانچ: طنزهایی که به سطرِ پانچ ختم می‌شود، معمولاً کوتاه هستند و واژه یا عبارتی که در آنها موجب طنزآمیز شدنِ متن می‌شود، در پایان می‌آید. اغلبِ لطیفه‌های عبید زاکانی در «رسالهٔ دلگشا»، از این گونه به شمار می‌آید.

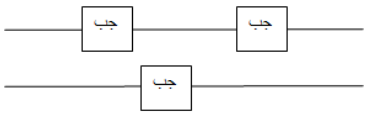


شکل ۱- نمایش ساختار مبتنی بر سطر پانچ

www.SID.ir

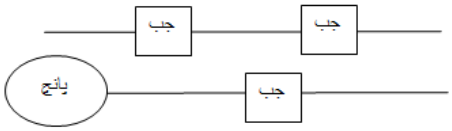
Archive of SID

ساختار مبتنی بر سطرِ جَب: در برخی طنزها، واژگان و عبارات طنزساز در میانهٔ متن می‌آید و متن با رسیدن به آنها متوقف نمی‌شود. این نوع طنزسازی در آثار بلند همانند رمان‌ها و زندگی‌نامه‌ها و غیره دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان به «عطر سنبل، عطر کاج» اثر فیروزهٔ جزایری دوما اشاره کرد (ر.ک: مظفّری و فیروزی، ۱۳۹۸). همچنین می‌توان «اخلاق‌الاشراف» عبید زاکانی را در این گروه جای داد.



شکل ۲- نمایش ساختار مبتنی بر جب

ساختارِ مبتنی بر پانچ و جَب: در این آثار که «وغوغ ساهاب» نمونهٔ درخشان آن است، هم لابه‌لای روایت، واژگان و عبارات طنزساز تعبیه شده است و هم در پایان آن با سطر پانچ مواجه می‌شویم. نکتهٔ جالب توجّه آن است که در «وغوغ ساهاب»، «جَب»ها بیشتر در سطح زبانی و «پانچ»ها در سطح گفتمانی ساخته می‌شود. یادآوری می‌کنیم که در چهارچوب این پژوهش فقط سطحِ گفتمانیِ زبان مدنظر بوده است و اتفاقاتِ طنزساز در سطح زبانی - که در «وغوغ ساهاب» بسیار مهم و پُرشمارند- نیازمند بحث و مقاله‌ای مستقل است.



شکل ۳- ساختارِ مبتنی بر پانچ و جَب

زبان

شامل انواع مختلف واژگان در سطوحِ آوایی، ساختاری، لغوی، صرفی و نحوی است. این اطلاعات همچنین شامل اطّلاعاتِ آماری دربارهٔ فراوانیِ واحدها و تناوب یا تکرار آنها در سطحِ زبان‌شناختی است. در «وغوغ ساهاب»، متغیّر زبان، نقشی محوری دارد. در زبانِ

www.SID.ir

Archive of SID

«وغوغ ساهاب»، هنجارگریزی‌های طنزساز از سطح آوایی تا نحوی، بسیار برجسته است و حتّی شکلِ نوشتاری زبان نیز به قصدِ ایجاد طنز، دست‌کاری و متفاوت شده است.

در مقالهٔ «نوع ادبی قضیه در وغوغ ساهاب» - که در بخش پیشینهٔ تحقیق بدان اشاره شد - نویسندگان به تبیینِ خصوصیاتِ سبکیِ زبانِ اثر پرداخته‌اند و بسیاری از خصوصیات زبانیِ متن را مشخص و طبقه‌بندی کرده‌اند. امّا از آنجا که از منظرِ چرایی و چگونگیِ نقشِ سازه‌های زبانی در ایجاد طنز به موضوع ننگریسته‌اند، علاوه بر اینکه برخی اتفاقات زبانی طنزساز از چشم ایشان دور مانده است، نقش و اهمیتِ سازه‌های زبانی مختلف در «وغوغ ساهاب» و نیز گسترهٔ کمّی آنها مشخص نشده است. همچنین در مقالهٔ یادشده، تفاوت‌های زبانیِ قضیه‌های منثور و شِبهِ منظوم در نظر گرفته نشده و مقایسه نگردیده است. برای نمونه از جمله مهم‌ترین خصوصیات زبانیِ پُربسامدِ قضیه‌های شبه منظوم، هنجارگریزی‌های نحوی (به‌ویژه در مصرع‌های دوم(۵)) و نیز تفاوتِ بسیار برجستهٔ شمول معناییِ[1] دو قافیه(۶) است.

موقعیت

موقعیت، پس‌زمینه‌ای است که در آن حوادث متنِ شوخی رخ می‌دهد. بافتِ متن[2]، شامل افراد، اجزا، گروه‌ها و یا نهادهایِ مورد تمسخر است. «موقعیت»، هیچ ارتباطی با «شرایطِ محیطی یا مکانی»[3] ندارد و در تعریفِ آتاردو، موقعیت روی‌هم‌رفته یک «کلان‌انگاره»[4] است (Attardo, 2017: 132). امّا برخی از صاحب‌نظران (ر.ک: Ritchie, 2014; Oring, 2011) معتقدند که در طنزی که لازمهٔ فهمیدن جوک، درکِ چند موقعیتِ متفاوت است، نمی‌توان تنها یک موقعیتِ واحد را در نظر گرفت.

موقعیت در برخی از قضیه‌های «وغوغ ساهاب»، نقشی محوری دارد. از جملهٔ این قضایا می‌توان به قضیه‌هایِ «ساق پا» و «رمان علمی»، «داستان باستانی...»، «عشقِ پاک»، «خواب راحت» و «خیابان لختی» اشاره کرد. در قضیهٔ ساقِ پا، داستان در یک موقعیتِ ویژه (زیر میز) شکل می‌گیرد و در جهانِ خیالیِ «پایین‌تنه» ادامه می‌یابد. موقعیتِ «رمان

1. hyponymy
2. text
3. context
4. Macro Script

www.SID.ir

Archive of SID

علمی»، سطح یک اسکناس و درون بدن یک انسان است. در «داستان باستانی...»، موقعیت یک خانهٔ اشرافی است که در نقطهٔ مقابلِ نام خود («کلبهٔ حقیر») قرار می‌گیرد. موقعیت در «عشق پاک» از نظر بهداشتی و اخلاقی ناپاک است. در «خواب راحت» موقعیت، یک روستای صنعتی‌شده در چین است. همچنین آگاهی خواننده از موقعیت در قضیهٔ «خیابان لختی» (نام قدیم خیابان سعدیِ تهران)، بر درک او از داستان اثر می‌گذارد. در نقطهٔ مقابل، موقعیت در تعدادی از قضیه‌ها، حضوری ملموس ندارد و در اصطلاح موقعیت، همان بافتِ متن[1] است. از جملهٔ این قضایا می‌توان به «فرویدیسم»، «کن فیکون»، «اسم و فامیل»، «شخص لادین و عاقبت اوی»، «آقای ماتم‌پور»، «تقریظ‌نومچه»، «میزان العشق» اشاره کرد.

غیر از این دو نقطهٔ متقابل، موقعیت در قضیه‌هایی مانندِ «قصّهٔ خارکن»، «موی دماغ»، «یزغل چگونه متموّل شد»، «طبع شعر» و «آقا بالا و اولادهٔ...»، نقشی در ایجاد طنز ندارد.

مکانیزم منطقی

در اغلبِ طنزها، رابطهٔ میانِ انگاره‌ها به شیوه‌ای ویژه شکل می‌گیرد. چگونگیِ شکل‌گیریِ رابطه میان انگاره‌ها را در اصطلاح، «مکانیزم منطقی» گویند. منطق در این اصطلاح، اشاره به «منطقِ طنز» دارد. این منطق به هیچ‌وجه جدّی، کامل و واقعی نیست، بلکه فقط در متنِ طنز، طرح‌شدنی و (ظاهراً) پذیرفتنی است. فروید، منطقِ طنز را «منطقِ بی‌منطقی» می‌نامد (ر.ک: Freud, 1991).

اصطلاحِ «مکانیزم منطقی» را نخستین‌بار آتاردو و راسکین (۱۹۹۱) به کار برده‌اند. مصادیقِ مکانیزمِ منطقی بسیار متنوّع و متفاوت است. آتاردو و همکارانش، فهرستی از مکانیزم‌های منطقی معرفی کردند. آنها همچنین برای اولین‌بار برخی از انواع مکانیزم‌های منطقی را در دو طبقه‌بندی بر اساسِ استدلال (معناشناختی) و ارتباط نحوی[2] ترسیم کردند (Attardo & et al, 2002: 18). در این پژوهش بر اساس چارچوب نظریِ کار (که شامل متغیّرِ «زبان» نیست)، فقط به مکانیزم‌های به‌کاررفته در حوزهٔ

1. text
2. Syntagmatic Relationships

www.SID.ir

Archive of SID

گفتمان (استدلال، متاطنز و انواع نتیجه) و آن دسته از مکانیزم‌هایِ ذیلِ ارتباط نحوی که در سطحِ معنایی[1] (۷) هستند، پرداخته شده است.

مکانیزم شکل‌گیریِ طنز بر اساس چگونگیِ استدلال (شکل ۲)، سه زیرشاخهٔ اصلیِ استدلالِ صحیح[2]، استدلالِ معیوب[3] و متاطنز[4] را در برمی‌گیرد.

الف) طنز در استدلالِ صحیح به صورت‌های زیر می‌تواند ایجاد شود:

- از فرضیه‌های غلط[5]: طنز در این نوع، بر اساس استدلالِ صحیح از فرضیه غلط شکل می‌گیرد.
- قیاس[6]: استدلالِ صحیح بر اساسِ قیاسِ صحیح شکل می‌گیرد. مقایسه دو چیز که تاحدودی یا از زاویه‌ای شباهت دارند. نوعِ دیگر قیاس، تلفیقِ چارچوب[7] است. در این شیوه، دو چارچوبِ متفاوت (اعم از رویداد، تصویر و نقش) با هم ترکیب می‌شوند.
- حلقهٔ مفقود[8]: زنجیرهٔ استنباطی کاملاً منطقی است، ولی تحلیل، ناتمام می‌ماند.
- هم‌رویداد یا تصادف[9]: طنز به صورتِ تصادفی روی می‌دهد.

ب) استدلال معیوب نیز دارای زیرمجموعه‌های زیر است:

- اغراق[10]: یک عنصر از یک انگاره با اغراق در اندازه یا سایر خصوصیات آن برجسته می‌شود.
- اغماضِ بدیهی یا خطای آشکار[11]: ناتوانی در تشخیص یا تأیید چیزی که بسیار آشکار یا برجسته شده است.
- کراتیلیزم[1]: یکی از شیوه‌هایِ رایج ایجاد طنز است که در آن، طنز بر اساسِ دو

1. Semantic
2. Correct Reasoning
3. Faulty Reasoning
4. Meta Humor
5. From false premises
6. analogy
7. Frame Blending
8. Missing link
9. Coincidence
10. Exaggeration
11. Ignoring the obvious or Obvious Error

www.SID.ir

Archive of SID

آرایهٔ پارونیم[۲] و هومونیم[۳] - دو واژه‌ای که از لحاظ واجی و یا آوایی به طور کامل و یا تاحدودی به هم شباهت دارند - شکل می‌گیرد. استدلال معیوب در این مکانیزم در ذهن مخاطب به این صورت است که اگر کلمات هم‌صدا هستند یا نوشتار یکسان دارند، پس باید معانیِ مشترکی داشته باشند.

- قیاسِ غلط[۴]: پیش‌زمینه‌های مشابه به صورت نادرست به انگاره‌هایِ متقابل (که شباهتی به هم ندارند) داده می‌شود.
- تحدیدِ دامنه[۵]: محدود کردنِ دایرهٔ شمولِ پدیده‌ای در جهتی که خلافِ انگارهٔ مخاطب دربارهٔ آن پدیده است.

ج) انواع گونه‌های متا شاملِ این موارد است:

- متاطنز[۶]: عدمِ انطباق در جنبهٔ نقض انتظار یک شوخی است. شنونده، انتظارِ شنیدنِ یک جوک را دارد که گوینده این انتظار را نقض می‌کند.
- خودانعکاسی[۷]: یکی از زیرمجموعه‌های متاطنز است که گوینده، خود را وارد طنز می‌کند.

د) از جمله مکانیزم‌های منطقی‌ای که در این پژوهش برای بررسی طنزها به کار رفته است، نتیجه، نتیجهٔ ضمنی و مجاز (که گیبز[۸] (۲۰۰۰) آن را معرفی کرده) است.

- نتیجه[۹]: وضعیتی است که ثمرهٔ برخی از رویدادها را نشان و ارائه می‌دهد و شماری از وقایعِ قبل را استنباط می‌کند.
- نتیجهٔ ضمنی[۱۰]: وضعیتی است که نتیجه آن بدیهی است و استنباط آن به شنونده یا خواننده واگذار می‌شود.
- مجاورت[۱۱]: دو انگارهٔ متقابل به طور همزمان در موقعیت یکسان ارائه می‌شود.

---

1. Cratylism
2. Pronymy
3. Homonymy
4. false analogy
5. Field Restriction
6. Meta-humor
7. Self-reflexive
8. Gibbs
9. consequence
10. Implied consequence
11. Juxtaposition

www.SID.ir

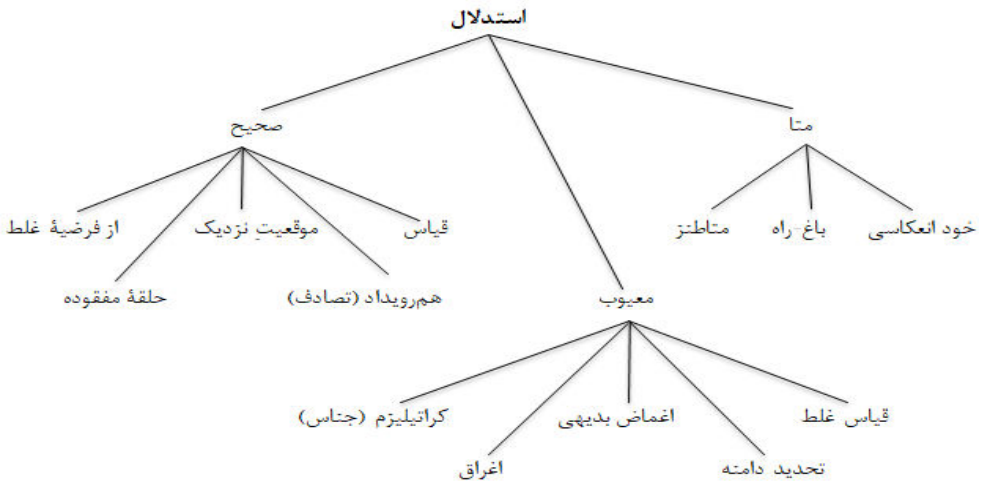
Archive of SID

- امکانِ ترسیم[1]: عناصر یک انگاره بر انگاره‌های دیگر با توانِ بزرگ‌تر یا کوچک‌تر جایگزین می‌شود. این جایگزینی ممکن است با تصویری مشابه یعنی جایگزینِ مشابه[2] یا متفاوت[3] باشد. طنز در این مکانیزم معمولاً از دادنِ پیش‌فرض‌های انسانی به یک حیوان و یا از قرار دادنِ یک حیوان در قابِ انسانی (با عنوانِ ترکیبِ قاب[4] نیز معرفی شده است) ایجاد می‌شود.
- وارونه نقشی[5]: شخصیت‌ها در یک انگاره با توجه به نقش هنجاری‌شان در آن انگاره به صورت وارونه ترسیم می‌شوند. این مکانیزم را می‌توان نوعی امکانِ ترسیم وارونه در سطح شخصیت‌ها دید (Attardo & et al, 2002: 18).
- مجاز[6]: مکانیزم منطقی در تحلیل شیوهٔ ایجاد طنز که همان استفاده از آرایهٔ مجاز است (گیبز[7] (۲۰۰۰) آن را معرفی کرده است).
- غافلگیری[8] و ضدّ اوج[9]: همان آرایه‌های ادبی به‌کاررفته در داستان‌ها هستند که می‌توانند به عنوانِ شیوه‌ای برای ایجادِ طنز در متون روایی استفاده شوند.
- جهان ممکن[10]: طنز در این مکانیزم با ممکن ساختنِ دنیایی غیرِ ممکن بر پایهٔ مقوله‌هایی معتبر و واقعی در جهان واقعی شکل می‌گیرد (Ermida, 2008: 76) (به مکانیزمِ قضیه‌ها در شمارهٔ ۷.۳. «شانس و اقبال» مراجعه شود).
- جابه‌جایی نقطهٔ تاکید[11]: نخستین‌بار فروید آن را معرفی کرد که در آن معنایِ استعاری به جایِ معنای واقعی در نظر گرفته می‌شود. نامِ دیگر آن «جابه‌جاییِ توجّه» (Koestler, 1989: 92) است که در این مکانیزم، طنز از جابه‌جاییِ توجّهِ پاسخ‌دهنده در مکالمه ایجاد می‌شود (Ermida, 2008: 68).

1. Potency mapping
2. Similar potency mapping
3. Differential potency mapping
4. frame blending
5. Role reversal
6. metonymy
7. Gibbs
8. surprise
9. anti-climax
10. possible world
11. shift of emphasis

www.SID.ir

Archive of SID



شکل ۲- دسته‌بندیِ مکانیزم‌های منطقی بر اساس استدلال

(Attardo & et al, 2002: 18)

هدف

منظور از هدف، به طور کلی انسان یا مفاهیمِ ذهنی و فعالیت‌های انسانی (در رابطه با نهادها، شیوه‌ها، باورها و...) است که مورد تمسخر یا انتقاد قرار می‌گیرد. این متغیّر، به نظر واضح‌ترین متغیّر در منابع ششگانهٔ دانش و به راحتی قابل تشخیص است (Attardo, 2017: 131). هدف، یک متغیّرِ اختیاری است؛ بدین معنا که نیازی نیست حتماً همهٔ متونِ طنز، دارای هدف باشند. طنزِ بدون هدف، طنزی است که فروید (۱۹۹۱) آن را شوخی «بدون گرایش» یا به عبارتِ ساده، شوخیِ غیرِ تهاجمی می‌نامد (ر.ک: همان).

برخلاف نظر آتاردو، متغیّر هدف در «وغوغ ساهاب»، چندان واضح نیست و به دلیل ساختار ویژهٔ این اثر، گاه رسیدن به آن دشوار می‌شود. در تشخیص هدف باید به این نکات توجّه کرد: در آثار طنز (غیر از طنزهای بدون گرایش)، راوی یک گروه (اعم از فرد یا گروه انسانی، مفهوم، ارزش و...) را مورد تمسخر قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، راوی خود را درون یک گروه (درون‌گروه[1]) قرار می‌دهد و به برون‌گروه[2] حمله می‌کند. راوی با این کار آنچه را مورد تأیید یا محلّ انکار اوست، نشان می‌دهد. در این فرایند، خواننده

1. in-group
2. out-group

www.SID.ir

Archive of SID

نیز خواه‌ناخواه با راوی همراه می‌شود و در درون‌گروه قرار می‌گیرد.

روای در «وغوغ ساهاب» برخلاف آثار رایج طنز، در بسیاری موارد از درون‌گروه بیرون می‌آید و در نقطه‌ای خنثی می‌ایستد که می‌توان آن را هیچ‌گروه[1] نام داد. یکی از نتایجِ این کارِ راوی، سردرگم شدنِ خواننده در دریافتِ «هدف» است.

افزون بر این در مواردی هرچند برون‌گروهِ مورد حمله قرار گرفته، در نهایت و عملاً پیروزِ داستان است. این مسئله هم موجبِ ناکامی خواننده و هم باعث مبهم شدنِ هدفِ ضربهٔ طنز می‌شود.

ضرورت و اهمیت تحقیق

طنزهای پراکنده در متون و متونِ طنز ادبیاتِ فارسی با وجودِ شهرتِ بسیار، تاکنون چندان که بایسته است، موردِ تجزیه و تحلیلِ علمی قرار نگرفته‌اند. در میان این آثار، «وغوغ ساهاب» از نظر برجستگیِ سبکی، کم‌نظیر است. با این حال تحقیقات دانشگاهی‌ای که این اثر را بررسی کرده‌اند، بسیار معدود هستند. در اغلبِ اشارات و بحث‌هایی که در آثار منتقدان دربارهٔ «وغوغ ساهاب» آمده، نوعِ تحقیق و نگاه منتقد، ذوقی یا شمّی[2] است. منتقدان در تحقیقات غیرِ دانشگاهی، خود را ملزم به استفاده از یک روش تحقیقِ عینی[3] نمی‌دانسته‌اند.

از آنجا که بنا بر ادعای نظریه‌پردازان، نظریهٔ جامعِ طنز کلامی -که روشی زبان‌شناختی است- دقیق‌ترین و کامل‌ترین تئوریِ بررسیِ عینی در تجزیه و تحلیل متون طنز است، در این پژوهش بر اساس مؤلّفه‌هایِ نظریهٔ یادشده به بررسی «وغوغ ساهاب» پرداخته شده است. این پژوهش به تحقیقاتِ پیکره‌ای[4] نزدیک است. متغیّرهای تقابلِ انگاره، هدف و مکانیزمِ منطقی، محورهای اصلیِ بحث و بررسی ما در قضیه‌هایِ «وغوغ ساهاب» بوده‌اند. بررسیِ اثرِ یادشده از منظر زبانی، به دلیل برجستگیِ فوق‌العادهٔ آن از این منظر و گستردگیِ قابلِ توجّه، بحث و مقاله‌ای مستقل می‌خواهد. با توجه به

1. non-group
2. Subjective
3. Objective
4. Corpus Analysis

www.SID.ir

Archive of SID

مطالب ارائه‌شده، تحقیق حاضر به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

- چه مفاهیم و اقشاری در «وغوغ ساهاب»، موردِ تمسخر و طعن نویسندگان قرار گرفته است؟
- شیوه‌هایِ ایجاد طنز در قضیه‌های «وغوغ ساهاب» چیست؟

بحث و بررسی

چنان‌که گفته شد، واضح ترین متغیر در منابع ششگانهٔ دانش، هدف طنز است. از این‌رو ما پس از مشخص کردنِ هدف هر قضیه، قضیه‌ها را بر اساس اهداف مشترک تقسیم کرده‌ایم و سپس به بحث دربارهٔ وضعیت انگاره‌ها و شیوهٔ در تقابل قرار گرفتنِ آنها (مکانیزم منطقی) پرداخته‌ایم.

خود

در مجموع هدفِ اصلیِ ضربه در هفت قضیه از ۳۵ قضیهٔ کتاب، «خود» است. این خود را می‌توان در پنج قضیه، نویسندگانِ قضیه و در دو مورد، خودِ نوعیِ ایرانی در نظر گرفت.

الف) خود به عنوانِ نویسندگانِ قضیه‌ها

در «تقدیم نومچه»، انگارهٔ متن (غیرِ طبیعی) «نویسنده کتابِ خود را به خود تقدیم می‌کند» در برابرِ انگارهٔ ذهن مخاطب (طبیعی) «نویسنده، کتاب خود را به کسی (دیگری) تقدیم می‌کند». برای مخاطبی که با سنّتِ تقدیم کتاب آشناست، اینکه کسی کتابش را به خودش تقدیم کند، غیرِ طبیعی است. مکانیزمِ منطقی در این قضیه، «خودانعکاسی» است.

در «جایزه نومچه» و «تقریظ نومچه» نیز تقابل انگاره میانِ دو حوزهٔ طبیعی و غیرِ طبیعی روی داده است. مخاطبِ آشنا با سنّتِ تقریظ‌نویسی می‌داند که طبیعی نیست نویسنده‌ای خودش بخواهد دیگران بر کتاب او تقریظ بنویسند. پس انگارهٔ غیر طبیعیِ متن «تقریظ نوشتن نویسنده بر کتابِ خود و تعریف و تمجید بسیار اغراق‌آمیز از خود و کتاب» در تقابل با آنچه در ذهن مخاطب طبیعی است: «تقریظ نوشتن یک منتقد مشهور بر یک کتاب و معرفیِ آن» قرار گرفته است. در جایزه‌نومچه هم انگارهٔ متن «دادنِ

www.SID.ir

Archive of SID

جایزه به کسی که از کتاب تعریف کند» غیرِ طبیعی است و هم آنچه به تعریف‌کننده قرار است جایزه داده شود: «چاپ کردن عکس او در اندازهٔ طبیعی در صفحهٔ اوّل کتاب» غیر طبیعی و اغراق است.

طنز در «وای به حال نومچه» نیز از تقابلِ انگاره‌ها میان غیرِ طبیعی بودن محتوای متن و آنچه در ذهن مخاطب طبیعی یا واقعی تعریف شده است، روی می‌دهد. مخاطبِ آشنا به نویسندگی و چاپ، با روش‌هایی که برای جلوگیری از سرقت محتوای یک اثر به کار می‌رود، آشناست. برای او طبیعی آن است که ناشری در آغاز کتاب مثلاً بنویسد: «حقِّ چاپ محفوظ است». بنابراین آنگاه که با این متنِ بلند و با این توضیحاتِ اغراق‌آمیز دربارهٔ حقوق نویسندگان و ناشر مواجه می‌شود، انگارهٔ متن را غیرِ طبیعی می‌بیند. فاصلهٔ زیادِ انگارهٔ ذهنی او با انگارهٔ متن، از طریقِ اغراق ایجاد شده است. در «طبع شعر» انگارهٔ متن – که نتیجهٔ ضمنیِ آن نیز هست - آن است که «غیرِ ممکن است کسِ دیگری جز ما نویسندگان وغوغ ساهاب بتواند قضیه بگوید». این انگاره در تقابل با انگارهٔ مخاطب قرار می‌گیرد: «ممکن است کسِ دیگری هم قضیه بگوید». مکانیزمِ ایجاد طنز در این قضیه، «خودانعکاسی» و «نتیجهٔ ضمنی» است.

ب) خود به عنوان انسانِ ایرانی نوعی

در «قضیهٔ مرثیهٔ شاعر»، انگاره‌های متن درهم تنیده‌اند: «در ظاهر (حوزهٔ عمومی) بر مرگ رقیبمان تأسف می‌خوریم، امّا در باطن (حوزهٔ خصوصی) از مرگش بسیار خوشحالیم». این درهم‌تنیدگی (مجاورت)، مکانیزمِ ایجاد طنز است. هرچند در «مرثیهٔ شاعر»، دورویی و نفاق، طنزآمیز است، در «برندهٔ لاتار»، صراحتِ کلام، طنز ایجاد کرده است. انگارهٔ خبرنگار (و مخاطب) آن است که برندهٔ لاتار در مصاحبه (در ظاهر یا حوزهٔ عمومی) بگوید: «بخشی از پولِ خود را صرف کارهای عام‌المنفعه می‌نماید»؛ امّا برندهٔ لاتار برخلاف انتظار او، قواعدِ حوزهٔ عمومی (اینجا ریا و ظاهرسازی) را نمی‌پذیرد و تصریح می‌کند که می‌خواهد «تمام پول خود را صرفِ عیش و نوش و ساختن رؤیاهای شخصی خود کند». خبرنگار اعتراف می‌کند که «مصرفی بهتر از این برای پول لاتار

www.SID.ir

Archive of SID

نیست/ امّا افسوس احساسات شما قابل انتشار نیست». مکانیزم ایجادِ طنز در این قضیه، نتیجه است.

عشق

«وغوغ ساهاب» در چهار قضیه، عشق را مورد تمسخر قرار داده است. این هدفِ ضربه به‌ویژه در کنار اهدافی چون زن، زناشویی و تولیدمثل (که در جاهای دیگر کتاب، هدفِ طعنه قرار گرفته‌اند) قابل توجّه است و بخشی از جهان‌بینیِ نویسندگان، به‌ویژه صادق هدایت را نشان می‌دهد.

در «عشقِ پاک»، شاهد درهم‌تنیدگیِ انگاره‌های اخلاقی و غیرِ اخلاقی هستیم. انگارهٔ «با عاشقانی صادق مواجه‌ایم» به تدریج به انگارهٔ متقابل بدل می‌گردد. در این قضیه، مجاورتِ رفتارِ غیرِ اخلاقی عاشق و معشوق با گفتار اخلاقی ایشان، طنز ایجاد کرده است. در بخش پایانیِ داستان، طنزی دیگر ایجاد شده است: انگارهٔ عاشق آن است که درد او معالجه می‌شود و حکیم، علّتِ به وجود آمدنِ آن درد (عمل غیراخلاقی) را نمی‌فهمد؛ امّا برخلاف انتظار او (و خواننده)، حکیم می‌فهمد او کارهای ناشایست کرده و به او می‌گوید که معالجهٔ او غیرِ ممکن است. در این بخش مکانیزم، نتیجه است. همچنین نام قضیه، «عشقِ پاک» نیز به عنوان یک انگاره در تقابل با کلِّ آن، عشقِ ناپاک هم از نظر اخلاقی و هم از بُعدِ بهداشتی قرار می‌گیرد.

در «میزان‌العشق(۸)» (مبحث علمی)»، انگارهٔ (غیرِ ممکن) «عشق یک مفهومِ درونی است و نمی‌توان آن را همچون یک پدیدهٔ عینی[1] یا فیزیکی، با ابزاری دقیق اندازه گرفت»، در یک بافتِ زبانیِ ظاهراً علمی (شِبهِ علمی)، در برابرِ انگارهٔ (ممکن) «عشق را می‌توان بسیار بادّقت اندازه گرفت و عشق حقیقی و دروغین را از هم باز شناخت» قرار می‌گیرد. قیاسِ غلط میانِ عشق و مقوله‌هایی که قابلِ اندازه‌گیری دقیق هستند، نخستین مکانیزمِ ایجادِ طنز در این قضیه است؛ امّا مکانیزم دوم (غافل‌گیری)، ابزارهایی (مجازات‌ها) است که برای اندازه‌گیریِ عشق پیشنهاد شده.

«فرویدیسم» دو بخش دارد. در بخش نخست به برخی آرای فروید در باب «لیبیدو»

1. Objective

www.SID.ir

Archive of SID

اشاره شده است. در این بخش، تقابلِ انگاره‌ای شکل نمی‌گیرد، زیرا موضوع (انگارهٔ) طرح‌شده در متن، گزارشی ناقص، امّا واقعی از آرای فروید است. در بخش نخست، زبان و قالبِ (همنشینیِ نامتعارفِ واژگان، نحوِ متفاوت و بیانِ شِبهِ منظوم)، بارِ طنز را بر دوش می‌کشند. در بخش دوم، داستانی عاشقانه به عنوان شاهدی برای نظرهای فروید آمده است. انگارهٔ بخشِ دوم آن است که «عشق واقعی وجود ندارد و انسان‌ها، شهوت را عشق تصوّر کرده‌اند». انگارهٔ دومِ متن نیز در راستای همان انگارهٔ بخش نخست ساخته شده است. بدین ترتیب ما در این قضیه با گونه‌ای از انگاره مواجه‌ایم که به آن انگارهٔ غیرِ متقابل یا همپوشان[1] می‌گویند. نتیجهٔ ضمنی ما از داستان آن است که عاشق و معشوقِ این داستان، شهوت را عشق تصوّر کرده بودند. درهم‌تنیدگیِ عشق و شهوت (مجاورت) نیز موجب طنز شده است.

جهل

یکی از مفاهیمِ مورد تمسخرِ «وغوغ ساهاب»، جهل است که در چهار قضیهٔ به عنوان هدفِ اصلی آمده است. در « قصهٔ خارکن»، انگارهٔ ذهن مخاطب آن است که «زندگی خارکن بد است». این انگاره در برابر انگارهٔ خارکن قرار می‌گیرد: «زندگی خارکن خوب است». گویی خارکن بر بدبختی خود، چشم بسته است. مکانیزمِ ایجاد طنز، اغماضِ بدیهی است. همچنین در پایانِ داستان هرچند هیچ تغییری در زندگی او روی نمی‌دهد، راوی، خطاب به خواننده می‌گوید: «همین‌طور که آنها به مرادشان رسیدند، شما هم به مرادتان برسید». گویی در اینجا راوی نیز دچار اغماض بدیهی شده است. این خطابِ راوی به خوانندهٔ متن، راوی را از درون‌گروه (آنجا که خواننده و راوی پیش از آن با هم حضور داشتند و برون‌گروه (خارکن و زندگی‌اش) را مسخره می‌کردند) بیرون می‌برد و در موقعیتِ هیچ‌گروه قرار می‌دهد.

در «موی دماغ[۹]» با شخصیتی مواجه‌ایم که باورهایی سنّتی دارد و هرگز در باب درست یا غلط بودنِ آنها تردید نمی‌کند و بر آنها پای می‌فشارد. در این قضیه، دو انگارهٔ «موی دماغ خوب است» و «موی دماغ بد است» در برابر هم قرار گرفته‌اند. همین نوع

1. Sop

www.SID.ir

Archive of SID

تقابل در «خاک پُر از میکروب است» و «خاک پاک است» تکرار می‌شود. طنز در این تقابل‌ها در اثر «جابه‌جایی نقطهٔ تأکید» ایجاد شده است. در پایان قضیه، انگاره‌های مرگ/ زندگی برخلاف انتظار خواننده با مکانیزمِ غافل‌گیری در برابر هم قرار می‌گیرند؛ جاهل، زنده می‌ماند و عالِم، می‌میرد. این اتفاق را می‌توان چنین نیز تعبیر کرد: تجدّد در برابر سنّت شکست می‌خورد.

قضیهٔ موی دماغ، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های قرار گرفتنِ روای در هیچ‌گروه است. در آغاز داستان، خواننده تصوّر می‌کند که راوی در درون‌گروهِ «علم/ دکتر» ایستاده است و به برون‌گروهِ «جهل/ بیمار» حمله می‌کند. امّا در پایان داستان ناگهان راوی از خواننده جدا می‌شود و در نقطهٔ هیچ‌گروه، هم به درون‌گروه و هم به برون‌گروه می‌خندد.

در قضیه‌های «دوقلو» و «ویتامین» با جاهلانی مواجه‌ایم که مدعیِ عالم بودن هستند. در دوقلو، انگارهٔ اصلی آن است که «زنی برای جدا کردنِ دوقلوهای به هم چسبیده در خانه دست به کار می‌شود و با چاقو آنها را از هم جدا می‌کند». انگارهٔ متقابل در ذهنِ مخاطب آن است که «ممکن نیست زنی بتواند در خانه با چاقو، دوقلوهای به هم چسبیده را از هم جدا کند». تقابلِ ممکن و غیرِ ممکن در این قضیه با مکانیزمِ غافلگیری، موجب ایجاد طنز می‌شود.

«ویتامین» با گزارشی (شِبهِ علمی) از اهمیتِ ویتامین‌ها برای بدن و اشاره به کشف‌های فونک، دانشمندِ آلمانی در این‌باره آغاز می‌شود و سپس بحث به خام‌خواری و گیاه‌خواری می‌کشد. در بخش گیاه‌خواری، فواید شراب انگور مثال زده می‌شود و با این مثال، بخش بعد شکل می‌گیرد که در آن به منع شراب توسط مسلمانان جدیدالاسلام در آمریکا و بیماری پیش‌آمده از این منع پرداخته شده است. بخش پایانیِ قضیه به برداشت نادرستِ عده‌ای - که نویسنده آنها را «فلاسفهٔ روح‌شناس» نام نهاده و می‌توانند فیلسوفانِ قائل به فلسفهٔ اسلامی باشند - از کشف‌های دکتر فونک پرداخته است. انگارهٔ روح‌شناسان آن است که «تحقیقات دکتر فونک در باب اهمیت و خواص ویتامین‌ها ثابت می‌کند که سخنان ما که می‌گفتیم هر چیزی (از جمله گیاهان) روحی دارد، درست بوده است». متن در تقابل با این انگاره از زبان «فلاسفهٔ مادّی»، انگارهٔ دیگری مطرح

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند: «اگر روح نیازمند ویتامین باشد، باید مادّه باشد و از آنجا که در جهان دیگر، ویتامین نیست، روح در آنجا نمی‌تواند زنده بماند». در بخش دوم قضیه (فواید شراب)، مکانیزم ایجاد طنز، تحدیدِ دامنه است و در بخش سوم شاهدِ مکانیزم استدلال صحیح از فرضیهٔ غلط هستیم.

انسان[۱۰]

در سه قضیه از «وغوغ ساهاب»، هدف اصلیِ ضربهٔ طنز، انسان است. غیر از این، در بسیاری از قضیه‌های اثر یادشده، مردان و زنان با صفاتی منفی یاد شده‌اند که به نمونه‌هایی از آنها اشاره خواهیم کرد.

میزان‌تروپ، واژه‌ای انگلیسی به معنیِ انسان‌گریز (در مقابل فیلان‌تروپ به معنیِ نوع‌دوست)، عنوان و هدفِ یکی از مهم‌ترین قضایایِ «وغوغ ساهاب» است. در «میزان‌تروپ»، اتفاقات بخش نخست داستان (کشتن فرزندان توسط پدر در جوانی) موجب می‌شود که در بخش دوم داستان - که شخصیت اصلی (میزان تروپ)، پیر و محتاج کمک شده است - این انگاره در ذهن مخاطب شکل بگیرد که «او اکنون از داشتن یک پسر جوان که با تدبیرِ مادرش از دست پدر جان به در برده، خوشحال و از گذشتهٔ خود پشیمان است». این انگاره در جهان متن، ویران می‌شود. میزان‌تروپ با وجود نیاز به کمک، دست از کشتن این فرزندِ جوان نیز برنمی‌دارد. به عبارت موجزتر، انگارهٔ ذهنیِ «پدر پیرِ نیازمند، خوب شده است» در برابر انگارهٔ «پدر پیر نیازمند همچنان بد است» قرار می‌گیرد. مکانیزم ایجاد طنز در این قضیه، غافل‌گیری است.

راوی برخلاف انتظار خواننده در قضیهٔ میزان‌تروپ در درون‌گروهِ فرضیِ خواننده قرار نمی‌گیرد و به هیچ‌گروه می‌رود. سخنانِ میزان‌تروپ در پایان داستان، گویی رفتارهای زشت او را توجیه می‌کند و سکوت راوی در برابر این رفتارها موجب می‌شود که خواننده دربارهٔ هدفِ ضربهٔ طنز دچار تردید و سردرگمی شود.

در «رمانِ علمی»، انگارهٔ «میکروب‌ها برای انسان مضرند و باید نابود شوند» در برابر انگارهٔ «میکروب‌ها هم احساسات و حقِ حیات دارند و زندگی و تولیدِ مثل آنان ناچار باعث مرگ انسان می‌شود»، قرار می‌گیرد. انگارهٔ متن می‌تواند مخاطب را به این نتیجه

www.SID.ir

Archive of SID

برساند که انسان موجودی خودخواه است که جهان را بر اساس بقا و منافع خویش تعریف می‌کند. مکانیزم ایجاد طنز نشاندنِ میکروب به جای انسان (وارونه‌نقشی) است.

در «ساقِ پا» با دوپاره کردنِ جسم و دنیای انسان، انگارهٔ «ساقِ پای انسان خود موجودی مستقل و دون و فراموش‌شده است و دنیایی دارد» ساخته می‌شود و در برابرِ انگارهٔ ذهن، «انسان موجودی والاست و ساقِ پا، موجودی مستقل نیست» قرار می‌گیرد. در ادامه انگاره‌های مبتنی بر شیوهٔ مجاز (ساق پا که جزیی از انسان است در واقع مجازاً انسانی مستقل تصویر شده است) مطرح می‌شود: ممکنِ متن («ساق پاها با هم حرف می‌زنند») در برابر غیرِ ممکنِ ذهنِ مخاطب («ممکن نیست ساق پاها با هم حرف بزنند») قرار می‌گیرد. در این قضیه، ساق پا می‌تواند استعاره‌ای از «سایه[1]» در روان‌شناسی شخصیتِ انسان باشد. بر این اساس انسان سعی می‌کند بخشی از وجود خود را پنهان کند.

هرچند نویسندگان «وغوغ ساهاب»، هیچ قضیه‌ای را به طور مستقل و مستقیم به زنان اختصاص نداده‌اند، در متن تمامی قضیه‌هایی که زنی در آنها حضور دارد، از او با صفاتی تحقیرآمیز و منفی نام برده شده است. «زنِ شلخته و بددهن» در قضیهٔ «خارکن»، «زنِ احساساتی (بی‌عقل)» در قضیهٔ «کینگ‌کونگ»، «تیارتِ طوفان عشقِ خون‌آلود»، «جایزهٔ نوبل» و «داستان باستانی یا رومان تاریخی»، «زنِ حسود» در «جایزهٔ نوبل» و «چهل دخترون»، «زنِ آروغزن(۱۱)» در «گنج» و «خارکن»، «زنِ زاینده (جز زایندگی کاری و هنری ندارد)» در «گنج»، «میزان‌تروپ» و «چهل دخترون»، «زن به عنوانِ ابزار» در «دکتر ورونوف»، «میزان‌تروپ» و «برندهٔ لاتار»، «زنِ پول‌پرست» در «عوض کردنِ پیشونی» و «آقابالا و اولادهٔ کمپانی لیمیتد»، «زنِ یُغور (مردنما)» در «دوقلو» و«چهل دخترون» از نمونه‌های طعنه به زنان در «وغوغ ساهاب» است.

همچنین از زنان در بسیاری موارد با صفاتی همچون «ضعیفه» (برای نمونه در «تیارت طوفان...»، «دوقلو»، «قصّهٔ خارکن») و «زنیکه» (برای نمونه در «قصّهٔ خارکن»، «دوقلو»، «میزان‌تروپ»، «کینگ‌کونگ» و «فرویدیسم») یاد شده است. افزون بر اینها عاقبتِ زن در

1. Shadow

www.SID.ir

Archive of SID

جامعهٔ کلاسیک و مردسالار ایران، در سرکوب مضاعف (قضیه‌سرا بودن و زن بودن) زنِ داستان - که محکوم به فناست - در «جایزهٔ نوبل» به روشنی ترسیم شده است. باید توجّه داشت که از مثال‌های یادشده نمی‌توان به «زن‌ستیزی» نویسندگان «وغوغ ساهاب» حکم کرد، زیرا مردان نیز در اغلبِ قضیه‌هایِ «وغوغ ساهاب» مورد حمله قرار گرفته‌اند. از جمله صفات منفی‌ای که به ایشان نسبت داده شده است می‌توان به این موارد اشاره کرد: «کوتوله» در «کینگ‌کونگ»، «خیابان لختی» و «چگونه یزغل متمول شد؟»، «مردِ آروغزن» در «خارکَن»، «مردِ شهوت‌ران» در «کینگ‌کونگ»، «ورونوف»، «عشقِ پاک» و «فرویدیسم»، «مردِ حمّال» در «دوقلو»، «مردِ روده‌دراز» و «مردِ کثیف» در «چگونه یزغل متموّل شد؟»، «مردِ عقده‌ای» در «جایزهٔ نوبل» و «چگونه یزغل متمّول...» و «مرتیکه» در گنج و فرویدیسم.

تناقضِ اسم و مسمّا (ظاهر و باطن)

منشأ تناقضِ اسم و مسمّا در «وغوغ ساهاب»، کشمکش میانِ سنّت و مدرنیسم است. در دو قضیه از سه قضیه‌ای که تناقضِ اسم و مسمّا را نشان می‌دهد، آشکارا انگاره‌های سنّتی و مدرن در برابر هم قرار گرفته‌اند.

در «داستان باستانی یا رومان تاریخی» با درهم‌تنیدگیِ (مجاورت) مجموعه‌ای از ناسازگاری‌ها میان فُرم و محتوا مواجه‌ایم. این ناسازگاری‌هایِ برجسته (تفاوت تا حدِّ تضاد) هم در زبان و هم در موضوع داستان دیده می‌شود. نخستین ناسازی مهم میانِ نامِ قدیمیِ ماه سلطان (فرمِ سنّتی) و نوع زندگی او (محتوای مدرن) دیده می‌شود. ناسازی دوم که نتیجهٔ داستان را نیز مشخص می‌کند نیز تضاد میانِ ظاهر و باطن را می‌نمایاند. ظاهرِ قهرمانِ داستان (سفیر ارمنستان) با آن نام پُرطمطراق شبیه شوالیه‌هاست؛ امّا او شب‌هنگام آنگاه که می‌خواهد برای ابراز عشق به نزد معشوق (ماه‌سلطان) برود، پایش به یک گلدان گیر می‌کند و همچون یک آدمِ دست‌وپاچلفتی زمین می‌خورد و می‌میرد (مکانیزمِ ضدّ اوج).

در «اسم و فامیل»، نخستین چیزی که برای خواننده جالب توجّه است، تفاوتِ فاحش نام‌های اعضای یک خانواده و تعلّق داشتن این نام‌ها به دو جهانِ مختلف (سنّت و تجدّد)

www.SID.ir

Archive of SID

است (شمس‌النهار و رُزماری دو خواهر و عبدالخالق و منوچهر دو برادر هستند). مجاورتِ این نام‌های ناساز طنز ایجاد می‌کند. امّا در ادامه با خبرِ ازدواج آن دو برادر با دو خواهر، انگارهٔ ذهن مخاطب چنین شکل می‌گیرد: «دارندگانِ نام‌های سنّتی و مدرن می‌توانند با هم ازدواج کنند و ناسازی می‌تواند یا باید بدل به سازگاری شود». اتفاقی که در متن می‌افتد، در تقابل با انگارهٔ یادشده است: «زوج‌هایی که تشکیل خانواده می‌دهند، نیز نام‌هایی ناساز دارند و ناسازی (که مایهٔ طنز است) همچنان باقی می‌ماند». روای اسم و فامیل در پایان قضیه وارد داستان می‌شود (مکانیزمِ خودانعکاسی) و به خواننده‌ای که مجاورت و ازدواج این ناسازها او را به خنده واداشته می‌گوید: «زهرِ مار چرا می‌خندی؟». این نوع خطابِ راوی به مخاطب، آن دو را از هم جدا می‌کند و راوی را همراهِ (موافقِ) برون‌گروه (ناسازی نام‌ها) نشان می‌دهد.

در «خیابان لختی»، زبان (درآمیختگی عربی و فارسی و بردن لغات فارسی به دستگاه صرفی و نحوی عربی) بیش از دیگر متغیّرها در طنزآمیز کردنِ قضیه نقش دارد[۱۲]. نخستین انگاره در ذهنِ خواننده[۱۳] بر اساسِ نام قضیه، یعنی «موضوع باید مربوط به انسان‌هایی بی‌حجاب در خیابان باشد» شکل می‌گیرد. انگارهٔ متن در تقابل با این انگاره قرار می‌گیرد: «با اینکه نام این قضیه (ظاهر)، خیابانِ لختی است، زنانی که در آن تردد می‌کنند، چادر دارند». انتظار مخاطب برای مواجه شدن با رویدادی طنزآمیز، حتی در پایان قضیه که مردی کوتاه به زنی دراز ابراز عشق می‌کند نیز برآورده نمی‌شود. بنابراین مکانیزم ایجاد طنز در این قضیه، نخست مجاورت و سپس متاطنز (ناکامی مخاطب در وقوع اتّفاقِ طنزآمیز) است.

نویسندگان و ناشران

دو قضیه از قضه‌های «وغوغ‌ساهاب» به صورتِ مستقیم به نویسندگان حمله کرده‌اند. مسائلی همچون زدوبندهای نویسندگانِ بازاری‌نویس برای کسبِ شهرت[۱۴] و ثروت و نیز نویسندگی در حوزه‌هایی که بیشتر جنبهٔ تحقیق دارند[۱۵] تا نگارشِ خلّاق (نوشتنِ داستان و رمان)، موضوعاتی است که در این دو قضیه، ذهن نویسندگان را به خود مشغول داشته است. ایرج پارسی‌نژاد (۱۳۷۶) می‌نویسد: «هدایت در قالبِ قضیه فرصتی

www.SID.ir

Archive of SID

به دست می‌آورد تا با زبان هجو و هزل از بی‌ذوقی و ابتذالِ ادبیاتِ عصر خویش انتقاد کند و خشم و نفرتش را از کهنه‌پرستی و بی‌مایگی و تقلیدپیشگیِ جماعتی از شاعران و نویسندگان نشان دهد». غیر از این دو موردِ اصلی و مشخّص، در بسیاری از قضیه‌های دیگر نیز به صورتِ اشاره یا ضمنی به مسائل دیگری در باب نویسندگی و نویسندگان طعنه زده شده است.

تقابلِ انگاره در «آقای ماتم‌پور[۱۶]» میانِ اخلاقی بودن یا نبودنِ کسبِ شهرت و ثروت روی می‌دهد. در نظر مخاطب، اخلاقی آن است که یک نفر بر اساسِ لیاقت و شایستگی به شهرت و ثروت برسد، امّا در اینجا راویِ متن، با نتیجه گرفتن از موفقیت آقای ماتم‌پور، مخاطب را به کار غیرِ اخلاقی (کسب شهرت و ثروت با زدوبند) دعوت می‌کند: «شما هم همین‌طور کنید. مجرّب است. مشهور میشید» (هدایت، ۱۳۳۴: ۵۵). بدین ترتیب مکانیزم‌های نتیجه و خودانعکاسی، طنز ایجاد می‌کند.

در «اختلاط نومچه» نیز انگارهٔ اخلاقی آن است که آثاری که محصول خلّاقیت نویسندگان هستند و نویسندگانی که در خلق آثارِ خود از نبوغ و استعدادِ خویش کمک می‌گیرند، موفّق و شایسته‌اند. امّا متن، انگاره‌ای دیگر (غیرِ اخلاقی) را تبلیغ می‌کند. بر اساسِ انگارهٔ متن، کسانی که در چهار حوزهٔ «تحقیق، تاریخ، اخلاق و ترجمه» می‌نویسند، نویسندگانی موفّقند. تا اینجا به نظر می‌رسد که استدلالِ متن، صحیح یا واقعی است؛ امّا آنگاه که راه موفقیت در هر یک از موارد توضیح داده می‌شود، انگارهٔ غیرِ طبیعی امّا واقعی (در جامعهٔ آن روزگار) تصویر می‌شود. در تمام این موارد، شهرت و موفقیت نویسنده، در گرو کارهایی غیرِ اخلاقی (همانند سرقتِ محتوا و...) است. در این قضیه نیز با مکانیزم‌های خودانعکاسی و نتیجه، طنز ایجاد شده است؛ زیرا روایت به شکلِ گفت‌وگو (گفت‌وگوی یأجوج و مأجوج) تنظیم شده است و نتیجهٔ آن نیز همچون قضیهٔ پیشین، دعوت به کار غیرِ اخلاقی (امّا پُرمنفعت) است. در این قضیه، راوی کوشیده است تا خود و خواننده را در برون‌گروه (گروه مورد تهاجم در طنز) قرار دهد. بدین ترتیب ما در این مورد نیز با یک ساختارِ پیچیده (نسبت به ساختار سادهٔ اغلب طنزها که در آن راوی و خواننده در درون‌گروه قرار دارند و به برون‌گروه طعنه می‌زنند) و مبهم در هدف مواجه هستیم.

www.SID.ir

Archive of SID

شانس و اقبال

یکی از اهداف «وغوغ ساهاب»، شانس و اقبال است. شانس و اقبال را می‌توان یکی از موتیف‌های مهم داستان‌های کهن عامیانه و یکی از عناصر جالب توجّه به‌ویژه در تفکّر سنّتی (و مدرن) دانست. در دو قضیه از «وغوغ ساهاب» شانس و اقبال، هدف ضربهٔ طنز قرار گرفته اند. نکتهٔ بسیار قابل توجّه در این دو قضیه (نیز در شماری دیگر از قضیه‌ها) آن است که هستهٔ داستان[1] و به‌ویژه پایان‌بندی آن، در تقابل با انتظار خواننده و نیز در تقابل با هدف ضربهٔ طنز قرار می‌گیرد.

در «عوض کردنِ پیشونی»، تقابلِ انگاره‌ها در غیرِ ممکن بودنِ انگارهٔ ساخته‌شده در متن با انگارهٔ ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. انگارهٔ متن، پیوند زدنِ تکّه‌ای پوست گوسفند به پیشانیِ یک فرد برای تغییر در زندگی و شانس اوست. این کار بر پایهٔ یک باور و یک سوءتفاهمِ زبانی صورت می‌گیرد. افزون بر اینکه این اتفاق که در جهان ممکنِ[2] متن روی می‌دهد، برخلافِ انتظار خواننده بسیار موفقیت‌آمیز است. در متن، این کار (عوض کردن پوست پیشانی) به‌راستی موجب خوشبخت شدن قهرمانِ داستان می‌شود. علاوه بر مکانیزمِ جهانِ ممکن، پایان‌بندی این قضیه، همچون بسیاری از قضیه‌های دیگر، در تقابل با انتظار خواننده شکل می‌گیرد. جوانِ خوشبخت این داستان مجبور است هر روز زفت بیندازد و نتیجه اینکه: «چه می‌شود کرد دیگر با روزگار؟/ همیشه هست شخص به یک دردی دچار» (هدایت، ۱۳۳۴: ۱۷۴).

در «گنج» نیز انگارهٔ متن بر پایهٔ ممکن بودن یا واقعی بودنِ «محقّق شدنِ رؤیای یک فقیر و ثروتمند شدنِ او» ساخته شده است. این انگاره را چنین می‌توان بازنوشت: «یک فقیر که در چاه مستراح خانهٔ خود افتاده است، در آنجا گنج می‌یابد و ثروتمند می‌شود». در ذهن خواننده، این انگاره غیرِ ممکن است. در پایان این قضیه نیز از مکانیزمِ نتیجه (غوغا کردن در سفر زیارتی و تولید مثل) در ایجاد طنز استفاده شده است.

پیش از این در تعریف و توضیحِ متغیّر هدف اشاره شد که تشخیصِ هدف در «وغوغ ساهاب» به دلیل ساختار ویژهٔ آن، گاه دشوار می‌شود. قضیهٔ گنج، یکی از مثال‌های

1. Plot
2. Possible World

www.SID.ir

Archive of SID

مناسبِ مقولهٔ یادشده است. در این قضیه هرچند برون‌گروه «شانس و اقبال/ آدم‌های خوش‌شانس» است، در نهایت داستان به نفعِ برون‌گروه به پایان می‌رسد و گویی حملهٔ راوی به برون‌گروه، هیچ تأثیری بر برون‌گروهِ پیروز و مقتدر ندارد. این مسئله به ابهام در تشخیصِ هدفِ داستان می‌انجامد.

بخُل و حرص (یهودیِ بخیل)

بخل و حرص از موضوعات مورد طعنهٔ «وغوغ ساهاب» است که در دو قضیه مورد حمله قرار گرفته است. در این دو قضیه، یهودی بخیل به عنوانِ شخصیتِ اصلی، هدفِ ضربه قرار گرفته است. هدایت[۱۷] در دیگر آثار خود (برای نمونه شخصیت ملّا اسحاق یهودی در داستان کوتاهِ «داش آکُل») نیز چنین نگاهی به یهودیان داشته است.

در «چگونه یزغل متمول شد»، انگارهٔ متن، «با صرفه‌جویی در پول لباس و آرایشگاه، می‌توان (ممکن) به ثروتی بسیار هنگفت دست یافت» است. این انگاره که با استفاده از مکانیزم اغراق در بابِ بخل و حرصِ یک مرد یهودی به نام ملّا یزغل ساخته شده است، در تقابل با «ممکن نیست با صرفه‌جویی در پولِ لباس و آرایشگاه به ثروتی بسیار هنگفت دست یافت» قرار می‌گیرد. علاوه بر اغراق که در تمامی قضیه دیده می‌شود، یک مکانیزم طنزآمیز دیگر نیز در این قضیه به کار رفته است. ملّا یزغل توضیح می‌دهد که راز ثروت او در جابه‌جاییِ نقطهٔ تأکید است: «... امّا موقع خریدن لباس، معنی فصل را تغییر دادم/ گفتم: عمر انسان دارای سه فصل بیشتر نیست/ که آن فصلِ کودکی و جوانی و بزرگی است» (هدایت، ۱۳۳۴: ۳۷).

در «آقا بالا و اولادهٔ کمپانی لیمیتد»، انگارهٔ نخست متن به تدریج چنین شکل می‌گیرد: «پول مهم‌ترین چیز در زندگی است، امّا برای کسب آن نمی‌توان تن به هر خواری‌ای داد و از راه‌های غیر اخلاقی، آن را به دست آورد». پایان داستان امّا انگاره‌ای ضمنی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که دقیقاً عکسِ انگارهٔ نخست است. انگارهٔ اخیر را اینگونه می‌توان بازنوشت: «برای پول‌دار شدن، وسیله هیچ اهمیتی ندارد. مهم هدف است». مکانیزم ایجاد طنز در این قضیه، نتیجهٔ ضمنی است.

www.SID.ir

Archive of SID

هنرمندان

در «وغوغ ساهاب»، هنرمندان به عنوانِ انسان‌هایی از خود راضی، عُقده‌ای و نیازمندِ توجّه و تمجید در بسیاری از قضایا، غیرِ مستقیم و در «انتقام آرتیست» مستقیم، هدفِ طنز قرار گرفته‌اند. مکانیزم‌هایِ امکانِ ترسیم (دادنِ ویژگی‌های انسانی به پشه) و قیاسِ غلط (مقایسهٔ هنرمند با پشه) در تقابلِ انگارهٔ ذهن مخاطب، «هنرمند شخصیتی والا و خوب دارد» با انگارهٔ متن «هنرمند، شخصیتی عقده‌ای و اهل انتقام است. پس باید از او ترسید و از او قدردانی کرد» به کار رفته و طنز ایجاد کرده است.

سینما و نمایشِ عامّه‌پسند

در دو قضیهٔ «وغوغ‌ساهاب»، سینما و نمایش عامّه‌پسند و عامّهٔ علاقه‌مند به آنها، هدفِ طعنه قرار گرفته‌اند. نویسندگان «وغوغ‌ساهاب»، «ابتذال فرهنگیِ دوران، از سینما و تئاتر گرفته تا کتاب‌فروشی‌ها... را پیش چشمان او [مخاطب] می‌نهند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۴۰). «کینگ‌کونگ» شامل دو داستان است؛ داستان فیلمِ کینگ‌کونگ و داستان مخاطبانِ آن. در تعریف داستان فیلم، متن فقط در موارد جزئی و با ابزارِ زبان، طنز ایجاد می‌کند؛ امّا جریان کلّی فیلم، مورد تمسخر واقع نمی‌شود. در داستان مخاطبان، انگاره‌های دون و والا در برابر هم قرار می‌گیرند. انگارهٔ نخست آن است که «مردی دون، شیفتهٔ زنی والا شده است» و انگارهٔ متقابل با آن چنین شکل می‌گیرد: «زنِ والا، تحت تأثیر فیلمِ کینگ‌کونگ، خود را به مردِ دون می‌فروشد». قیاس غلط میان عشقِ میمون به انسان در فیلم با انسان به انسان، موجب طنز شده است.

در «تیارت طوفان عشق...»، نمایش‌های عامّه‌پسند، هدفِ طعنه واقع شده‌اند. در این قضیه نیز مانندِ فرویدیسم، انگاره‌ها متقابل نیستند و هم‌پوشان[1]اند. انگارهٔ قضیه این است که «با نمایشی عاشقانه و سوزناک مواجه‌ایم». امّا در ادامه، یک صفت دیگر هم به صفات نمایش اضافه می‌شود: «مضحک». در این قضیه، از آغاز شاهدِ درهم‌تنیدگی (مجاورت) تراژدی و کمدی هستیم که هم نمودِ زبانی دارد و هم در یک اتّفاق (افتادن

1. Sop

www.SID.ir

Archive of SID

گلاه‌گیسِ معشوق) برجسته می‌شود. غیر از مجاورت، توضیحاتِ راوی در میانهٔ نمایش (خودانعکاسی) نیز طنز ایجاد می‌کند.

نسل قدیم (و جدید)

طعنه به نسلِ قدیم را می‌توان در کنارِ تمسخرِ جهل، تناقضِ اسم و مسمّا و انتقاد از شرقِ متجدّد، ذیلِ مقولهٔ کلّیِ «چالش‌ها و عوارض برخوردِ سنّت و مدرنیسم» دریافت.

«شخص لادین و عاقبت اوی[۱۸]» می‌تواند برای گروهی از مخاطبان (نسلِ قدیم) تقابلِ انگاره نداشته باشد؛ زیرا در گذشته و در ذهنِ مخاطبی که بر پایهٔ باورها و ارزش‌های آن روزگار زندگی می‌کند، میانِ آنچه نسلِ قدیم، بی‌ادبیِ جوان می‌داند و مرگِ او، رابطه‌ای منطقی وجود داشته است. امّا در ذهنِ گروه دیگر (نسلِ جدید) حتّی اگر باورها و رفتارهای جوان داستان، بی‌ادبی محسوب شود (ممکن است مخاطب نسل جوان چنین برداشتی نداشته باشد)، رابطه‌ای میانِ این بی‌ادبی و مرگ او وجود ندارد. به عبارت دیگر، مرگِ جوان خلاف انتظار خوانندهٔ نسلِ جدید است و فن غافل‌گیری مکانیزمِ ایجاد طنز در این قضیه است. پایان‌بندی این قضیه (مرگ ناگهانی و بی‌دلیلِ جوانِ لادین) نیز در تقابل با انگارهٔ ذهن مخاطب و هدف (نسل قدیم) قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر از منظرِ هدف، در قضیهٔ شخصِ لادین، خوانندهٔ طرفدارِ تجدد، در پایانِ داستان با پیروز شدنِ برون‌گروه، ناکام می‌شود و در باب هدفِ ضربهٔ داستان (نسلِ قدیم یا جدید) دچار تردید می‌گردد. راوی با ایستادنِ در نقطهٔ هیچ‌گروه، موجبِ سردرگمی خواننده شده است. غیر از این قضیه، در «جایزهٔ نوبل» نیز نسل قدیم، هدف طنز قرار گرفته است.

ادبیات قدیم

اگر متغیّرهای زبان و شیوهٔ روایت - که در این مقاله بدان‌ها نپرداخته‌ایم - را در نظر بگیریم، در اغلب قضیه‌های «وغ‌وغ‌ساهاب» می‌توان اشارات بسیاری در طعنه به ادبیات قدیم دید. برای نمونه، شیوهٔ روایت در «قصّهٔ خارکن»، اشارات «طبع شعر» به قالب‌های مختلف شعر کهن فارسی، طعنه‌های «تقریظ نومچه» به شیوه و کتاب‌هایِ آموزش ادبیات در قدیم و... . امّا به طورِ مستقل و مشخّص در دو قضیه به ادبیات قدیم حمله شده است؛ نخست در «جایزهٔ نوبل» و دیگر در پاورقی‌های «چهل دختران». در پاورقی‌های

www.SID.ir

Archive of SID

چهل‌دخترون که حجمی برابر با یک قضیه دارد، سنّت حاشیه‌نویسی و اصطلاحاتِ بلاغتِ کهن (آرایه‌های ادبیِ شعر قدیم فارسی) به روشِ نقیضه[1] (برای نمونه «صنایع بطنیه»، «صنعت تقسیم‌الحواشی»، «تکرارِ عنیف»، «اکمال‌المتون»، «ایرادالشاعر» و...) مورد طعنه قرار گرفته‌اند.

در «جایزهٔ نوبل»، تقابل انگاره‌ها میانِ ادبیات و نسلِ قدیم (و جدید) روی می‌دهد. انگارهٔ پدر (نسل قدیم) آن است که «شعر خوب، شعرهای کلاسیک اوست و شعرهای دختر او (قضیه) از آنجا که مطابق اصول و قواعد ادبیات قدیم ساخته نشده، بی‌ارزش است». انگارهٔ نسل جدید (دختر) در نقطهٔ مقابل انگارهٔ پیشین است. انگاره‌های این قضیه را می‌توان به طور خلاصه چنین در نظر گرفت: «شعر سنّتی خوب است»؛ در مقابلِ «شعر متجدّد بد است». پایان‌بندی این قضیه نیز برخلاف تصوّر و انتظار خواننده است (مکانیزم غافل‌گیری). دختر (نمایندهٔ نسل و ادبیات جدید) برندهٔ جایزهٔ نوبل می‌شود و برای دریافت جایزهٔ خود به اروپا دعوت می‌گردد؛ امّا اکنون هفت سال است که از او خبری نیست: «خدا نکرده یا او راه فرنگ را گم کرده/ یا آن کاغذ هم از حقّه‌های زن‌باباهه بوده!» (هدایت، ۱۳۳۴: ۴۹).

یکی دیگر از نمونه‌های مثال‌زدنیِ قرار گرفتنِ روای در هیچ‌گروه، قضیهٔ جایزهٔ نوبل است. در آغاز داستان، خواننده تصوّر می‌کند که راوی در درون‌گروهِ «ادبیات جدید/ دختر» ایستاده است و به برون‌گروهِ «ادبیات قدیم/ پدر» حمله می‌کند؛ امّا در پایان داستان ناگهان راوی از خواننده جدا می‌شود و در نقطهٔ هیچ‌گروه، درون‌گروه و برون‌گروه هر دو را مسخره می‌کند.

شرقِ متجدّد

در یک قضیه، شرق پس از تجدّد (مدرنیزاسیون)، هدفِ اصلیِ طعن قرار گرفته است. در آغازِ «خوابِ راحت»، به تصویر رمانتیکِ شرق در نگاه مستشرقان اشاره می‌شود: «در مزایای مشرق‌زمین بر مغرب‌زمین/ بزرگان مغرب‌زمین گفته‌اند... مشرق‌زمین هست مهد آسودگی و آرامش...» (هدایت، ۱۳۳۴: ۹۵) و سپس داستانِ قضیه در تقابل با این تصویر

1. Parody

www.SID.ir

Archive of SID

شکل می‌گیرد. انگارهٔ «مردمِ مشرق‌زمین، اگر ماشین ندارند، به جایش خوابِ راحت دارند» در تقابل با انگارهٔ «به عکس، سر و صدا در مشرق‌زمین بیشتر است. قرن بیستم ماشین را به زندگی مردم مشرق‌زمین آورده است و حال در مشرق، هم صدای ماشین (تمدن) هست و هم صدای بربریت (سر و صدای انسان‌ها)» قرار گرفته است. طنز در این قضیه با مکانیزم‌های اغراق و وارونه‌نقشی (میانِ انسان و ماشین) ساخته شده است.

علم

طعنه بر علمِ مدرن و دانشمندان هرچند در یک قضیه، هدفِ ضربهٔ اصلی است، موضوعی بسیار مهم است؛ زیرا قضیهٔ یادشده شاید در تاریخ فرهنگِ ایران در شمار نخستین متونی باشد که به نقد اخلاقی (هرچند طنزآمیز) دانشمندانِ غربی پرداخته است[۱۹].

در «دکتر ورونوف[۲۰]»، انگاره‌های متقابل، هر دو در متن شکل گرفته‌اند. نخستین انگاره آن است که «یک دانشمندِ پیر، دارویی برای جوان شدن و تجدید نیروی جنسی کشف کرده است». انگارهٔ متقابل آن است: «این دانشمند در تحقیقِ علمیِ خود، دروغ گفته است و آنچه به عنوانِ سِرُم میمون معرفی کرده، سرپوشی (ظاهر) است برای یک تئوریِ دیگر (باطن؛ جوان شدن با نَفَسِ دوشیزگان)». بدین ترتیب انگاره‌های ظاهر و باطن، اخلاق و بی‌اخلاقی را در برابر هم می‌گذارد. سپس انگارهٔ دیگری شکل می‌گیرد: «ورونوف، کشف تازه‌ای نکرده است و حکمای قدیم ما نیز دانسته بودند که نفسِ دوشیزگان، چنین کارکردی دارد». در پایان، نویسندگان خود یک تئوریِ جدید طنزآمیز به نام «تئوریِ ساندویچ» طرح می‌کنند و با استفاده از مکانیزم جایگزینِ مشابه، طنز ایجاد می‌نمایند.

تولیدِ مثل

تولید مثلِ زیاد، هدف اصلی در «چهل دخترون» است. امّا در شماری از قضیه‌های دیگر همچون «گنج» و «رومانِ علمی» از جمله اهداف فرعی به شمار می‌آید.

در «چهل‌دخترون»، تقابل انگاره‌ها در غیرِ طبیعی بودنِ واکنشِ پدر (ضیغم‌علی) نسبت به تولّد تنها پسرش (به جایِ یک دوقلویِ دختر) شکل می‌گیرد. برای مخاطبی که ارزش‌هایِ فرهنگِ مردسالار را می‌شناسد، طبیعی آن است که پدری که پس از

www.SID.ir

Archive of SID

چهل دختر (بیست دخترِ دوقلو)، صاحب یک پسر شده است، بسیار شادمان شود؛ امّا برخلافِ انگارهٔ ذهنی مخاطب، پدرِ این قضیه، نه بر جنسیت بلکه بر تعدادِ فرزندان و نامِ آنها متمرکز است. مکانیزمِ منطقی در این قضیه، جابه‌جاییِ نقطهٔ تأکید است.

آفرینش

آخرین قضیهٔ «وغوغ ساهاب»، «کن فیکون» را شاید بتوان برآیندی از تمامیِ قضیه‌های آن دانست. در این قضیه، آفرینش به طور کلّی مورد تمسخر و طعنه قرار گرفته است. در این قضیه، نخست در باب معنیِ متضاد عبارتِ عربیِ «کُن فَیَکُون» در زبان‌های عربی (آفریدن) و فارسی (نابود کردن) توضیح داده شده است. این توضیحات موجب می‌شود که چنین انگاره‌ای در ذهن مخاطب شکل بگیرد: «چون اصلِ عبارت، عربی است، طبیعتاً معنی عربیِ آن درست و معنی فارسی آن اشتباه است». انگارهٔ متن، برخلاف انگارهٔ ذهن مخاطب می‌گوید: «معنیِ فارسیِ عبارت «کُن فَیَکون» درست است». مکانیزم منطقِ طنز در این قضیه، کراتیلیزم است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش نخست به تشخیص و دسته‌بندیِ اهدافِ ضربه[1] اثر پرداخته شده و در مجموع شانزده موضوع به عنوانِ هدف مشخّص شده است. در هیچ‌یک از آثاری که پیش از این تحقیق دربارهٔ «وغوغ ساهاب» نوشته شده، تمامیِ هدف‌های طنز به طور کامل مشخّص نشده است. یکی از دلایلِ این موضوع می‌تواند دشواریِ این کار در این اثر نسبت به آثار دیگرِ طنزآمیز باشد. دلیلِ دشواریِ نسبیِ تشخیصِ موضوعات مورد طعنه در «وغوغ ساهاب»، ساختارِ ویژهٔ آن است.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاریِ «وغوغ ساهاب» که آن را از بسیاری از آثار طنز متمایز می‌کند آن است که الگو و ساختار پیرنگ در اغلبِ آثار طنز بدین ترتیب است که ما با دو نقطه مواجه‌ایم: نقطهٔ نخست را می‌توان محل قرار گرفتن راوی و خواننده در موضعِ درون‌گروه در نظر گرفت. از این موضع، راوی (که خواننده نیز به دنبال او حرکت می‌کند) به موضعِ مقابل، برون‌گروه حمله می‌کند و آن را هدفِ ضربهٔ

1. Target

www.SID.ir

Archive of SID

طنز خویش قرار می‌دهد. احساسِ تعلّق به یک گروه و هدف قرار دادنِ افرادِ برون‌گروه، ابزاری رایج در متون طنزآمیز برایِ ایجاد طنز است؛ امّا «وغوغ ساهاب» برخلاف این نوع متون، به دو نقطه ختم نمی‌شود، بلکه در اغلب قضیه‌های آن، ما یک نقطهٔ سوم می‌بینیم که می‌توان از آن به هیچ‌گروه تعبیر کرد. راوی قضیه‌های این اثر، اغلب در این موضعِ قرار می‌گیرد و هرچند به برون‌گروه حمله می‌کند، در بسیاری موارد (در آغاز یا اغلب پایانِ قضیه) از موضعِ درون‌گروه بیرون می‌آید و در نقطهٔ راویِ تماشاگر (بی‌طرف) قرار می‌گیرد (جایزهٔ نوبل، موی دماغ). در مواردی نیز خواننده را از درون‌گروه می‌راند و در برون‌گروه قرار می‌دهد (قصهٔ خارکن). علاوه بر این موارد، گاه برخلافِ انگاره و انتظارِ خواننده، معمولاً برون‌گروه -که مورد طعنه و تمسخر قرار گرفته است- در داستان پیروز می‌شود. تعلّق و دلبستگی نداشتنِ راوی به درون‌گروهی که خواننده خود را در آن احساس می‌کند و سکوتِ راوی در برابر پیروزیِ برون‌گروه، خواننده را مبهوت می‌کند.

بر اساس آنچه از ساختار ویژهٔ «وغوغ ساهاب» گفته شد می‌توان دربارهٔ کارکرد طنز در «وغوغ ساهاب» نیز سخن گفت. بسیاری از آثارِ طنز، کارکردِ هویت‌سازی دارند و یا در جهتِ اصلاحات سیاسی- اجتماعی و فردی به کار می‌روند. امّا شماری از متون طنز مانندِ آثارِ جاناتان سوئیفت، شرایط زشت، زننده و منزجرکنندهٔ زندگیِ (به‌ویژه زندگیِ عامهٔ مردم) را نشان می‌دهد. طنز «وغوغ ساهاب» را می‌توان ذیلِ دستهٔ اخیر به شمار آورد.

ما در انگاره‌های «وغوغ ساهاب» به طور کلّی هفت نوع تقابل را مشخّص کرده‌ایم. از این تعداد، پنج تقابل در آرای راسکین آمده است: طبیعی/ غیرِ طبیعی، ممکن/ غیرِ ممکن، خوب/ بد (اخلاقی/ غیرِ اخلاقی)، دون/ والا و مرگ/ زندگی. دو تقابل را ما بر اساسِ ویژگی‌های فکری و تاریخیِ متن مشخّص کرده‌ایم: ظاهر/ باطن و سنّت/ تجدّد. در دو قضیه (فرویدیسم و تیارت طوفان...)، انگاره‌ها تقابل ندارند و از آغاز تا انجام متن با انگاره‌های همپوشان مواجه‌ایم.

نگاهی به مکانیزم‌های منطقیِ به‌کاررفته در «وغوغ ساهاب»، شیوهٔ طنزپردازیِ نویسندگانِ این اثر را نشان می‌دهد. از آنجا که تمرکز این مقاله بر ویژگی‌های زبانی (به جهتِ وسعت آن) نیست، مکانیزم‌های ایجادِ طنز در این اثر با در نظر گرفتنِ پیرنگ و در سطحِ گفتمانی بررسی شده است. نویسندگانِ «وغوغ ساهاب» در بسیاری قضیه‌ها از

www.SID.ir

Archive of SID

اغراق برایِ ترسیمِ انگارهٔ غیرِ طبیعی و بد - که در تقابل با ذهن مخاطب است - استفاده نموده‌اند و با انعکاسِ نظرهای خود (خودانعکاسی) در بینِ خطوطِ روایت و یا در پایان قضیه، بر طنزآمیزیِ قضیه افزوده‌اند. مجاورت، از دیگر مکانیزم‌های مهمِ ایجادِ طنز در این اثر است. درهم‌آمیختگیِ مفاهیمِ متناقض و ناسازگارِ ظاهر و باطن، سنّت و مدرنیزم، تمدن و بربریت و رفتارهایِ اخلاقی و غیرِ اخلاقی در این اثر، طنز ایجاد کرده است. این مجاورت گاه با نتیجهٔ ضمنی و یا نتیجه (که با در نظر گرفتنِ پیرنگ، عملکردی همانندِ خطوط پانچ داشته‌اند) و گاه با انعکاسِ صدایِ راوی در روایت و گاه با غافل‌گیری در پایان‌بندی همراه شده است. در «وغوغ ساهاب» با خلقِ جهانی که تنها در طنز ممکن است (مکانیزمِ جهانِ ممکن)، مفهوم شانس و اقبال به سخره گرفته شده است. تقابل دون/ والا در اثر یادشده با استفاده از مکانیزم‌های قیاسِ غلط و وارونه‌نقشی، طنزی ایجاد کرده که هدفِ ضربهٔ آن، انسان‌ها و علایقِ ایشان در شرق متجدّد است.

یکی از نکاتِ مهم دربارهٔ «وغوغ ساهاب»، اهمیتِ آن از نظرِ تاریخی است. اگر سال ۱۲۸۵ را نقطهٔ فرضیِ ورودِ مدرنیسم به ایران در نظر بگیریم، این اثر در نخستین دهه‌های برخوردِ سنّت و مدرنیسم (۱۳۱۳) نوشته شده و بخشی از مهم‌ترین عوارض و چالش‌های برخوردِ یادشده در آن، به زبانی طنزآمیز انعکاس یافته است. نکتهٔ مهم آن است که این برخورد در جامعه‌ای مانند ایران، انگاره‌هایی ایجاد کرده است که در تقابل با هم قرار دارند و بنابراین زندگیِ ایرانیان، خودبه‌خود در دورانِ برخوردِ سنّت و مدرنیسم، شباهت تام و تمامی به متونِ طنز پیدا کرده است. همین مسئله موجب شده است که مخاطب ایرانیِ این متن، بسیاری از قضیه‌هایِ آن را انعکاسی اغراق‌آمیز از واقعیت‌های زندگیِ خویش ببیند. بسیاری از تقابل‌های این اثر (سنّت/ مدرنیسم، ظاهر/ باطن و علم/ جهل) هنوز هم از مسائلِ چالش‌برانگیز در جامعهٔ ایران است.

جدول ۱- جدول هدف‌ها، انگاره‌ها و مکانیزم‌های ایجاد طنز در «وغوغ ساهاب»

ردیف	هدفِ طعنه	قضیه‌ها	انگاره‌ها	مکانیزمِ طنز
۱	خود (۱ تا ۵ خودِ قضیه‌نویس، ۶ و ۷ خودِ	۱. تقدیم‌نومچه ۲. جایزه‌نومچه ۳. تقریظ‌نومچه ۴. وای بحال...	۱. طبیعی/ غیرِ طبیعی ۲. طبیعی/ غیرِ طبیعی ۳. طبیعی/ غیرِ طبیعی ۴. طبیعی/ غیرِ طبیعی	۱. خودانعکاسی ۲. اغراق، خودانعکاسی ۳. اغراق، خودانعکاسی ۴. اغراق، خودانعکاسی

www.SID.ir

Archive of SID

	نوعیِ ایرانی)	۵. طبعِ شعر ۶. مرثیهٔ شاعر ۷. برندهٔ لاتار	۵. ممکن/ غیرِ ممکن ۶. ظاهر/ باطن (عمومی/ خصوصی) ۷. ظاهر/ باطن (عمومی/ خصوصی)	۵. خودانعکاسی، نتیجهٔ ضمنی ۶. مجاورت، خودانعکاسی ۷. نتیجه
۲	جهل	۱. قصّهٔ خارکن ۲. موی دماغ ۳. دوقلو ۴. ویتامین	۱.خوب/ بد ۲. خوب/ بد؛ مرگ/ زندگی ۳. ممکن/ غیرِ ممکن ۴.خوب/ بد؛ ممکن/ غیرِ ممکن	۱. اغماض بدیهی ۲. جابه‌جایی نقطه تأکید، غافل‌گیری ۳. غافل‌گیری ۴. تحدید دامنه؛ استدلال صحیح از فرض غلط
۳	عشق	۱.عشقِ پاک ۲. میزان‌العشق ۳. فرویدیسم	۱. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی؛ ممکن/ غیرِ ممکن ۲. ممکن/ غیر ممکن ۳. ندارد	۱. نتیجه، مجاورت ۲. قیاس غلط، غافلگیری ۳. نتیجهٔ ضمنی، مجاورت
۴	انسان	۱. میزان تروپ ۲. رمان علمی ۳. ساق پا	۱. خوب/ بد ۲. مرگ/ زندگی، ممکن/ غیرِ ممکن ۳. دون/ والا	۱. غافل‌گیری ۲. وارونه‌نقشی، مجاز ۳. وارونه‌نقشی
۵	تناقضِ اسم و مسمّا	۱. داستان باستانی یا رومان... ۲. اسم و فامیل ۳. خیابان لختی	۱. سنّت/ تجدّد ۲. سنّت/ تجدّد ۳. ظاهر/ باطن	۱. مجاورت، ضد اوج ۲. مجاورت، خودانعکاسی ۳. مجاورت، متاطنز
۶	نویسندگان (و ناشران)	۱. آقای ماتم‌پور ۲. اختلاط نومچه	۱. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی ۲. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی	۱. نتیجه، خودانعکاسی ۲. خودانعکاسی، نتیجه
۷	شانس و اقبال	۱. عوض کردن پیشانی ۲. گنج	۱. ممکن/ غیرِ ممکن ۲. ممکن/ غیرِ ممکن	۱. جهان ممکن، نتیجه ۲. جهان ممکن، نتیجه
۸	بُخل و حرص (یهودیِ بخیل)	۱. چگونه یزغل متمّول شد؟ ۲. آقابالا و اولادهٔ	۱. ممکن/ غیرِ ممکن ۲. اخلاقی/ غیرِ اخلاقی	۱. جابه‌جایی نقطهٔ تأکید ۲. نتیجهٔ ضمنی

www.SID.ir

Archive of SID

		کمپانی...		
۹	هنرمندان	انتقام آرتیست	والا/ دون	قیاس غلط، خودانعکاسی
۱۰	سینما و نمایشِ عامّه‌پسند	۱. کینگ‌کونگ ۲. تیارت طوفانِ عشقِ...	دون/ والا ندارد	قیاس غلط مجاورت، خودانعکاسی
۱۱	نسل قدیم	شخص لادین و عاقبت...	سنّت/ تجدّد (خوب/ بد)	غافل‌گیری
۱۲	ادبیات قدیم	جایزهٔ نوبل	سنّت/ تجدّد (خوب/ بد)	غافل‌گیری
۱۳	شرقِ متجدّد	خواب راحت	سنّت/ تجدّد (خوب/ بد)	اغراق، وارونه‌نقشی
۱۴	علم	دکتر ورونوف	ظاهر/ باطن (اخلاقی/ غیرِ اخلاقی)	جایگزین مشابه
۱۵	تولید مثل	چهل دخترون	طبیعی/ غیرِ طبیعی	جابه‌جاییِ نقطهٔ تأکید
۱۶	آفرینش	کن فیکون	طبیعی/ غیرِ طبیعی (درست/ غلط)	کراتیلیزم

پی‌نوشت

۱. «نظریهٔ جامعِ طنزِ کلامی» ترجمهٔ «General theory of Verbal Humor» است که به صورتِ اختصاری به GTVH شهرت دارد؛ این نظریه در معدود مقالات و کتب فارسی‌ای که بدان پرداخته‌اند، «نظریهٔ عمومیِ طنزِ کلامی» ترجمه شده است. به نظر نویسندگان این مقاله، این ترجمه نارسا و در فارسی نادرست است. بنابراین در این مقاله به جای آن از «نظریه جامع طنز کلامی» استفاده کرده‌ایم.

۲. نسخه‌ای از «وغوغ ساهاب» در اختیار صادق چوبک بوده است که مسعود فرزاد در آن در کنار هر قضیه، نامِ نویسنده‌اش را نوشته است. قضیه‌های نوشتهٔ هدایت، این موارد بوده‌اند: قصّهٔ خارکن، طوفان عشقِ خون‌آلود، خیابان لختی، مرثیهٔ شاعر، دوقلو، جایزهٔ نوبل، فرویدیسم، تقریض نومچه، داستان باستانی یا رمان تاریخی، دکتر ورونوف، آقابالا و اولادهٔ...، میزان‌تروپ، عشق پاک، میزان العشق، ویتامین، ساق پا، عوض کردن پیشانی و رمان علمی. قضیه‌های جایزه نومچه و اختلاط نومچه نیز کار مشترکِ هدایت و فرزاد بوده است. قضیهٔ کینگ‌کونگ را یکی از دوستان ایشان به نام محتشم نوشته است. هدایت و محتشم، قضیهٔ گنج را نوشته‌اند و آنچه باقی می‌ماند، نوشتهٔ فرزاد است

www.SID.ir

Archive of SID

(داریوش، ۱۳۷۸: ۹۹).

۳. همچنین او در اثر دیگرش (صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، ۱۳۸۹) که آن را پیش از اثر نخست نوشته و منتشر کرده است، ضمن معرفی کلّی «وغوغ ساهاب» به بررسی دو قضیه از آن (هدایت، ۱۳۳۴: ۱۳۳) پرداخته است.

۴. از آنجا که قضیه‌های شِبه منظوم، وزنِ کامل عروضی ندارند و بیشتر به عبارات و جمله‌های منثوری که با سجع به هم پیوند خورده‌اند شباهت دارد، ما آنها را شِبه‌منظوم نام نهاده‌ایم. پژوهش‌های دیگری که به این نوع قضیه‌ها اشاره کرده‌اند، آنها را منظوم (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۷۸) یا شعرِ آزاد (همایون کاتوزیان، ۱۳۹۵: ۱۴۲؛ محمّدعلی و خرّمی، ۱۳۹۷: ۸) گفته‌اند.

۵. نمونه‌های هنجارگریزی‌های نحویِ طنزساز در قضیه‌های شِبه منظوم بسیار زیاد است: «افتاد به دست اون شاعرِ شهیرِ بی‌نظیر/ او خوشش نیومد خواست به آن کند تحقیر» (قضیهٔ طبع شعر). «بس عجایب‌هاست در دنیای دون/ کس نمی‌داند که ظاهر می‌گردد چون» (قضیهٔ دوقلو).

۶. برای نمونه: «اسم اون دکتره بودش دکتر ورونوف/ دائمن کفر می‌گفت و به اطراف می‌انداخت اخ و تف» و «هم ارسطاطالیس و هم جالینوس/ که برای یک‌دیگر می‌شدند لوس» (قضیهٔ دکتر ورونوف).

۷. ارتباطات نحوی در سطوح موفولوژیک و فونولوژیک در این پژوهش بررسی نشده است.

۸. در دورهٔ قاجار به ابزار اندازه‌گیری، چنین نام‌هایی می‌دادند؛ برای مثال دماسنج را میزان‌الحراره می‌گفتند (ر.ک: فرهنگ بزرگ سخن، ۱۳۸۱: ذیلِ میزان‌الحراره).

۹. ماجرای این قضیه بسیار شبیه به داستانی است در بوستان سعدی (حکایت طبیب و کُرد) (سعدی، ۱۳۷۵: ۱۳۹).

۱۰. انور خامه‌ای، یکی از دوستان و هم‌نشینان هدایت دربارهٔ اوقاتِ ناراحتی و «سرِ غضب» [تعبیر از خود خامه‌ای] بودن او می‌گوید: «وقتی شروع به صحبت می‌کرد، همه‌چیز را بد و تلخ و زننده و مرگبار نشان می‌داد. همه‌کس و همهٔ انسان‌ها را دورو، دغل، حقّه‌باز، پست، فاسد، دروغ‌گو و پول‌پرست معرفی می‌کرد. تمام موجودات را بی‌فایده، بی‌حاصل و زیان‌بخش می‌خواند» (خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۱۲۴-۱۲۶).

۱۱. «هدایت در هتل نبود و با کمی تأخیر و خلق تنگ سر رسید و گفت که حال رفتن به

www.SID.ir

Archive of SID

کنسرت را ندارد. [فرزانه می‌پرسد:] چرا؟ [هدایت پاسخ می‌دهد:] چند نفر از بچه‌های سفارت مرا بردند بیرون پاریس، پیک‌نیک. در تمام این مدت، وقیح‌ترین کارها را کردند: آروغ زدند، مزخرف گفتند...» (فرزانه، ۱۳۹۴: ۳۰۰).

۱۲. شیوهٔ زبانی این قضیه، سابقه دارد (برای نمونه نگاه کنید به اشعار شاعری موسوم به «مهریِ عرب» در زبده‌الرموز (ص ۲۲۳ الف)، نسخهٔ خطّی شمارهٔ ۸۷۸۱۸ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.)

۱۳. مخاطبی که نمی‌داند خیابانِ لختی، نامی است که مردم تهران در قدیم به خیابان سعدی داده بودند. «از آنجا که خلوتی و لختی و عاری از سکنه بودنش تا آن حد بود که روز روشن در آن، آدم را لخت می‌کردند» (شهری، ۱۳۷۱: ۳۸۰).

۱۴. «صادق هدایت از شهرت و بلندآوازگی، سخت نفرت داشت و هرگز نمی‌خواست بر سر زبان‌ها بیفتد، تا مگر از کنج انزوا و وارستگی بیرون بیاید. چنان‌که خود من در یکی از روزنامه‌های هفتگی آن زمان، به مناسبتی از صادق هدایت یاد کرده بودم و او بیش از حد از من گله کرد و گفت: من هیچ ادعا ندارم و نمی‌خواهم حتی دوستان صمیم، به‌حق و منصفانه مرا بستایند. از تشریفات و تعریف‌ها و آداب و رسوم پرتکلّف و آنچه به تصنّع یا تملّق یا پرچانگی‌های دور از حقیقت منجر می‌شد، سخت گریزان بود و نام جاویدان و ذکر خیر یا شر، همه را مسخره می‌پنداشت» (پروین گنابادی، ۱۳۴۴: ۱۲).

۱۵. آنچه در قضیهٔ «اختلاط نومچه» دربارهٔ خلاصه کردنِ نویسندگی به چهار حوزهٔ «تحقیق، تاریخ، اخلاق و ترجمه» گفته شده است، طعنه‌ای است به نوشته‌هایِ ادبایِ بزرگ ادبیات کلاسیک فارسی که در روزگار هدایت، موسوم به گروه «سبعه» بودند. بزرگ علوی در مقاله‌ای با عنوانِ «من مدیون صادق هدایت هستم» می‌نویسد: «چقدر بی‌زار بود از کسانی که نوشته‌های اروپاییان را غلط ترجمه می‌کردند و خود را محقق جا می‌زدند. یکی از آنها با همین ترجمه‌های قلّابی ترقّی کرد و استاد دانشگاه شد» (علوی، ۱۳۷۸: ۱۲۹-۱۳۰).

۱۶. هرچند در باب سبک نویسندگیِ آقای ماتم‌پور، توضیحات دقیقی در متن قضیه نیامده است، شاید نامِ او - «ماتم پور» - اشاره‌ای پوشیده و طنزآمیز به سبکِ نویسندگی او (رمانتیسم) داشته باشد. دوره‌ای که هدایت قلم به دست گرفت، دورهٔ اوج آثار دشتی، حجازی، مستعان و رضا کمال (شهرزاد) بود. دورهٔ رواجِ رُمانتیک‌های انحطاطی و بازاری بود (دستغیب، ۱۳۵۰: ۱۶).

www.SID.ir

Archive of SID

۱۷. یکی از قضیه‌ها (یزغل) را فرزاد و دیگری (آقا بالا) را هدایت نوشته است. نگاه کنید به پی‌نوشتِ شمارهٔ ۲.

۱۸. این قضیه را فرزاد دربارهٔ هدایت نوشته است. در قضیهٔ یادشده، جوانِ لادین، دو بار «افعل التفضیل احمق» خوانده شده است؛ فرید جواهرکلام در مقاله‌ای با عنوانِ «درگیریِ دوستانهٔ هدایت و جواهرکلام» می‌نویسد: «... امّا نویسندگان و شاعران مشهورِ آن دوران اصلاً او را قبول نداشتند. خودش [هدایت] می‌گفت: این پیر و پاتول‌ها به من لقب «افعل التفضیل احمق» داده‌اند» (جواهر کلام، ۱۳۷۸: ۳۳۴).

۱۹. صادق هدایت در کتاب «انسان و حیوان» دربارهٔ دکارت می‌گوید: «جای تعجّب است فیلسوف بزرگ دکارت[1] که خیلی متعصّب به مقام انسان بوده، از روی نخوت حیوان را ماشین متحرّک فرض می‌کند» (هدایت، ۱۳۹۸: ۵۰).

۲۰. «سرگی ورونوف» در سال ۱۹۲۸، کتابی با عنوانِ «The conquest of life» منتشر کرد و در آن از خواص سِرُمی که از بیضهٔ میمون گرفته شده بود، در جوان کردن انسان و تجدید نیروی جنسی سخن گفت.

1. Descartes

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۵۱) مقالات، گردآورنده باقر مؤمنی، تهران، آوا.

اسحاقیان، جواد (۱۳۹۷) با بوطیقای نو در آثار هدایت، الکتریکی مرور ادبیات ایران. https://www.hoozoor.com/4023-2/

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۷۶) «قضیه در آثار هدایت»، ایران‌نامه، شماره ۶۱، صص ۱۱۰-۹۷. .

پروین گنابادی، محمّد (۱۳۴۴) «باز هم دربارهٔ صادق هدایت»، مجلّهٔ فردوسی، شمارهٔ ۷۲۵، صص ۱۴-۱۲.

جمال‌زاده، محمّدعلی (۱۳۷۵) «چه سوزهاست نهانی درون پیرهنم»، نابغه یا دیوانه (ناگفته‌ها دربارهٔ صادق هدایت)، محمود طلوعی، تهران، علم.

جواهرکلام، فرید (۱۳۷۸) «درگیری دوستانهٔ هدایت و جواهرکلام»، مجلّهٔ بخارا، سال دوم، شمارهٔ ۹-۱۰، صص ۳۳۳-۳۳۶..

خامه‌ای، انور (۱۳۶۸) چهار چهره، تهران، کتاب‌سرا.

داریوش، پرویز (۱۳۷۸) یاد بیدار، تهران، سالی.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۰) «نثر داستانی مترقّی فارسی قریب سی سال زیر نفوذ آثار هدایت بود»، مجلّهٔ فردوسی، سال بیست و یکم، شمارهٔ ۱۰۱۱، صص ۱۶-۱۸.

زاکانی، عبید (۱۹۹۹) کلّیات عبید زاکانی، به اهتمام محمّدجعفر محجوب، نیویورک، Bibliotheca Persica Press.

زبده‌الرموز، نسخهٔ خطّی شمارهٔ ۸۷۸۱۸ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۵) بوستان (سعدی‌نامه)، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

شهری، جعفر (۱۳۷۱) طهران قدیم، جلد اول، تهران، معین.

علوی، بزرگ (۱۳۷۸) «من مدیون صادق هدایت هستم»، نابغه یا دیوانه (ناگفته‌ها دربارهٔ صادق هدایت)، محمود طلوعی، تهران، علم.

فراهانی، رقیه و علیرضا فولادی (۱۳۹۳) «نوع ادبی قضیه در وغوغ ساهاب صادق هدایت»، فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه، شماره سوم، صص ۱۵۳-۱۸۰.

فرزانه، مصطفی (۱۳۹۴) آشنایی با صادق هدایت، تهران، مرکز.

فرهنگ بزرگ سخن (۱۳۸۱) به سرپرستی حسن انوری، تهران، سخن.

محمّدعلی، محمّد و فریده خرّمی (۱۳۹۷) جستاری در فرهنگِ وغوغ ساهاب، تهران، کتابسرای تندیس.

مظفّری، فاطمه و نوید فیروزی (۱۳۹۸) «تکوینِ هویت اجتماعی در داستان «عطر سنبل، عطر کاج» بر

www.SID.ir

Archive of SID

مبنای نظریهٔ جامع طنز کلامی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۵۳، صص ۱-۲۹.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) «صادق هدایت در جایگاه منتقد ادبی»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، سال ۴، شمارهٔ ۱۰و۱۱، صص ۳۴-۴۱.

هدایت، صادق (۱۳۳۴) وغوغ ساهاب، با مسعود فرزاد، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر.

---------- (۱۳۹۸) انسان و حیوان، گردآوری و مقدّمه جهانگیر هدایت، تهران، چشمه.

همایون کاتوزیان، محمّدعلی (۱۳۹۵) طنز و طنزینهٔ هدایت، تهران، پردیس دانش.

---------- (۱۳۸۹) صادق هدایت (از افسانه تا واقعیت) ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، طرح نو.

Attardo, S (2001) Humorous Texts, A Semantic and Pragmatic Analysis, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.

---------- (2017) The Routledge Handbook of Language and Humor, New York, Routledge.

Attardo, S., Hempelmann, C. F., Di Maio, S (2002) Script oppositions and logical mechanisms, Modeling incongruities and their resolutions, Humor, 15 (1), 3–46.

Attardo, S., Raskin, V (1991) Script Theory Revis(it)ed, Joke Similarity and Joke Representation model, HUMOR, International Journal of Humor Research 4, 293-347.

Azadibougar, O (2014) The Serious Century and Hedayat's Grim Laughter, Iranian Studies 47 (1), 21–47.

Ermida, I (2008) The Language of Comic Narrative, Humor Construction in Short-stories, Humor Research, Berlin, New York, Mouton de Gruyter.

Freud, S (1991) "Jokes and their relation to the unconscious", Strachey, J (Trans.) Harmondsworth, Penguin.

Gibbs, R. W (2000) Irony in talk among friends, Metaphor and Symbol, 15 (1 (

Hasanli, K., Naderi, S (2017) Sadegh Hedayat's Historical-Materialist Views in "The Case of Chrystal Salt", Persian Literary Studies Journal (PLSJ) 6 (9), 45-57.

Koestler, A (1989) The act of creation, Harmondsworth, Penguin.

Oring, E (2011) Parsing the joke, The general theory of verbal humor and appropriate incongruity, Humor, 24, (2), 203–222.

Raskin, V (1985) Semantic mechanisms of humor, Dordrecht, Reidel.

Raskin, V., Taylor, J. M (2009) The (not so) unbearable fuzziness of natural language, The ontological semantic way of computing with words, NAFIPS, Cincinnati, OH, 1-6.

Ritchie , G.(2014) Logic and reasoning in jokes, European Journal of Humour Research, 2 (1), 50-60.

Voronoff, S. (1928) The Conquest of Life. New York: Brentano's Publication.

www.SID.ir