

سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی: جناس و ابهام/ایهام

ابوالفضل خُری*

مربی گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

دریافت: ۸۹/۹/۲۲

پذیرش: ۸۹/۱۱/۲۵

چکیده

در این مقاله، عدم‌تجانس به منزله یکی از سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی بررسی می‌شود. پرسش اصلی این است که عوامل سرگرم‌کنندگی و خنده در شوخ‌طبعی کدامند؟ به نظر می‌آید عوامل بسیاری، مانند رویکردهای روانی، ادبی و زبانی در ایجاد خنده مؤثرند. در این مقاله، عدم‌تجانس در سطوح ساختاری و کارکردی از جمله عوامل سرگرم‌کنندگی معرفی می‌شود. پس از اشاره به پیشینه مرتبط با بحث و واژگان مرتبط با شوخ‌طبعی، نظریه عدم‌تجانس زبانی در دو سطح ساختاری و کارکردی را با نگاهی به برخی از لطایف *رساله دلگشای عبید زاکانی* مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهیم. در سطح ساختاری به جناس و بازی‌های کلامی از جمله همنامی، هم‌آوایی، همجنسی و همشکلی و نیز انواع تجنیس در زبان فارسی اشاره می‌شود. در سطح کارکردی به ابهام/ایهام و کارکرد آن در سطح معنایی اشاره می‌شود. نتایج بررسی نشان می‌دهند که عدم‌تجانس زبانی از رهگذر برخی مؤلفه‌های سطوح ساختاری مانند تجنیس و سطوح کارکردی مانند ابهام/ایهام، از جمله علل اصلی سرگرم‌کنندگی متون مطایبه‌آمیز به شمار می‌آیند. البته این مقاله زمینه را برای پرداختن به سایر نظریه‌های شوخ‌طبعی نیز هموار می‌کند.

واژگان کلیدی: شوخ‌طبعی، عدم‌تجانس، تجنیس، ابهام/ایهام، *رساله دلگشا*.

فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
د ۲، ش ۲ (پیاپی ۶)، تابستان ۱۳۹۰

* نویسنده مسئول مقاله:
Email: a-horri@araku.ac.ir

نشانی مکاتبه: اراک، خیابان شهید بهشتی، دانشگاه اراک، دانشکده علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی.



۱. مقدمه

گاه گفتار، کردار، عبارات، رخدادها، حالات و موقعیت‌های عمدتاً کوتاه - در حد یک یا دو جمله - لب خواننده را خندان می‌کند و وی به گونه‌های مختلف می‌خندد؛ با لبخند، تبسم، گلخند، شکرخند و درنهایت، قهقهه. در واژگان ادبی، این ویژگی‌ها را به حکایات کوتاه خنده‌دار^۱، لطیفه^۲ یا شوخ‌طبعی/مطایبه^۳ نسبت می‌دهیم. ویژگی اصلی «humor» (فکاهه، شوخ‌طبعی و با اندکی مسامحه، طنز) سرگرم‌کنندگی^۴ است؛ به‌ویژه از رهگذر سه عامل برتری‌جویی^۵، رهاسازی^۶ و ناهمگونی/عدم‌تجانس^۷ بروز می‌کند. رویکردهای عمده به شوخ‌طبعی را می‌توان عمدتاً به سه نوع تقسیم کرد؛ رویکردهای روان‌شناختی (شامل برتری‌جویی، رهاسازی)، رویکردهای ادبی (معمولاً در آرای باختین و نظریه‌ی ژانر خلاصه می‌شود) و رویکرد زبان‌شناختی (معمولاً به نظریه‌ی ناهمگونی/عدم‌تجانس نزدیک می‌شود). البته امکان امتزاج این رویکردها با هم نیز به تمامی منتفی نیست؛ برای نمونه، گاه نظریه‌پردازان ادبی، رویکردهای روان‌شناختی فروید و یونگ را با آرای باختین یا نظریه‌ی ژانر می‌آمیزند و رویکردی التقاطی نسبت به شوخ‌طبعی اختیار می‌کنند یا عوامل روانی در ایجاد شوخ‌طبعی مانند برتری‌جویی و رهاسازی در کنار نظریه‌ی عدم‌تجانس، خود را در رویکرد زبان‌شناختی بروز می‌دهند؛ هرچند پیدا است که رویکرد روانی با رویکرد زبانی این فرق اساسی را دارند که در اولی بر عوامل و دلایل مؤثر در شوخ‌طبعی تأکید می‌شود و در رویکرد دوم، بر آنچه سرگرم‌کننده است. در این جستار از میان رویکردهای مختلف و البته مرتبط با هم، بر رویکردهای زبان‌شناختی محور به شوخ‌طبعی تأکید می‌کنیم که معمولاً حول محور نظریه‌ی عدم‌تجانس می‌چرخد. البته این سخن بدین معنا نیست که عدم‌تجانس فقط در رویکرد زبان‌شناختی دیده می‌شود، زیرا این نظریه با نظریه‌های برتری‌جویی و رهاسازی نیز ناسازگاری ندارد؛ اما از آنجاکه بخشی از نظریه‌ی عدم‌تجانس به ساختار زبانی و کلامی شوخ‌طبعی مربوط می‌شود، این نظریه با رویکرد زبانی و ساختاری به شوخ‌طبعی، نزدیکی و

1. anecdotes

2. joke

3. humor

4. funniness

5. hostility

6. release

7. incongruity

هم‌نشینی معنادارتری پیدا کرده است. بنابراین، این نزدیکی سبب شده که نظریه‌های زبان‌شناختی به شوخ‌طبعی را در رده نظریه عدم‌تجانس شوخ‌طبعی جای دهند. این هم‌نشینی با مطرح‌شدن نظریه‌های جدید، به‌ویژه از جانب راسکین (۱۹۸۵)، آتاردو و راسکین (۱۹۹۱) و آتاردو (۱۹۹۴)، با عنوان نظریه انگاره معنایی شوخ‌طبعی^۱ و نظریه همگانی شوخ‌طبعی کلامی^۲ پررنگ‌تر شده است. درواقع، عدم‌تجانس، اساس رویکردهای زبان‌شناختی‌محور به شوخ‌طبعی است. اما این نظریه ابتدا خود را در سطح دسته‌بندی و طبقه‌بندی‌های ساده، از قبیل بازی‌های کلامی و جناس‌ها بروز می‌دهد که البته مبنای مشخص نظری ندارند و فقط نوعی رده‌شناسی و پایگامندی‌اند. با مطرح‌شدن پژوهش راسکین و آتاردو این رده‌شناسی‌ها، جنبه نظری و علمی پیدا کرده و در قالب الگوهای نظری به شوخ‌طبعی بروز می‌یابند. در اینجا دو نکته مهم شایان ذکر است: اول اینکه، نظریه‌پردازان این الگوها را در جوک یا لطیفه مطایبه‌آمیز کلامی کوتاه با محوریت لب مطلب به کار گرفته‌اند و هیچ معلوم نیست آیا این الگوها در متون طولانی‌تر طنزآمیز که بر لب مطلب متکی نیستند و طنز در ساختار کلی اثر مستتر است، کارایی دارند یا نه چون نیک پیدا است متون مطایبه‌آمیز فقط به جوک/لطیفه و در کل متون مطایبه‌آمیز کوتاه عمدتاً مرسوم در زبان متعارف و مکالمات روزمره، خلاصه نمی‌شوند و در متون عمدتاً ادبی طولانی‌تر مانند طنز پرخاشگر^۳، هجو، هزل و متون کنایه‌آمیز^۴ نیز کارایی دارند، اما هنوز این الگوها را در اینگونه متون به کار نگرفته‌اند. نکته دوم این است که، این الگوها برای ساختار زبانی لطیفه در فرهنگ غربی طرح‌بندی شده‌اند و هنوز به تمامی مشخص نیست که آیا این الگوها برای نمونه، در ساختار لطایف، زبان فارسی نیز کارایی دارند یا ندارند و از رهگذر کدام الگوها، می‌توان پیکره عظیم آثار نثر و نظم طنزآمیز فارسی را بررسی و تحلیل کرد؟ این دو نکته در کنار سایر نکات، به کار بستن این الگوها را در زبان متعارف و نیز آثار نظم و نثر فارسی با دشواری روش‌شناختی روبه‌رو کرده‌اند و بر طنزپژوهان است که در این زمینه گام‌های اساسی و محکم بردارند. در این مقاله، الگوی زبان‌شناختی لطایف کوتاه، یعنی نظریه عدم‌تجانس زبانی را با ذکر نمونه‌های فارسی، بررسی و تحلیل انتقادی می‌کنیم و پرداختن به سایر متون طنزآمیز طولانی و ادبی‌تر را به مجال دیگر وا می‌گذاریم.

ساختار شوخ‌طبعی در قالب لطیفه یا حکایات خنده‌دار بر پایه این پرسش استوار است که چه

1. SSTH

2. GTVH

3. satire

4. ironical text



عامل یا عواملی در لطیفه ما را در مقام خواننده سرگرم می‌کند و خنده بر لبانمان می‌آورد؟ به نظر می‌آید یکی از عوامل مؤثر در خنده‌ای که به واسطه شنیدن لطایف بر لبان خواننده نقش می‌بندد، عدم‌تجانس زبانی در ساختار لطیفه است که از رهگذر برخی فنون و صنایع ادبی، به‌ویژه صنایع لفظی و معنوی بروز می‌یابد. طنزپژوهان مختلف نظریه ناهمگونی/ عدم‌تجانس را به طرق گوناگون الگوبندی کرده‌اند که در زیر به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۲. پیشینه پژوهش

از دیرباز و در میان گذشتگانی مانند افلاطون، ارسطو، سیسرو، کوئنتیلیان، کانت، برگسون و فروید، بحث طنز و طنزپژوهی مطرح بوده و از دهه ۸۰ میلادی و به ویژه با انتشار مجله «Humor» به سردبیری آتاردو، طنز و طنزپژوهی با مباحث زبان‌شناسی و به طرز پررنگ‌تر با انتشار کتاب سازکارهای زبان‌شناختی شوخ‌طبعی (راسکین، ۱۹۸۵) و رویکردهای زبان‌شناختی به شوخ‌طبعی (آتاردو، ۱۹۹۴) با معناشناسی، کاربردشناسی و گفتمان‌کاوی عجین شده است؛ به گونه‌ای که در یکی دو دهه گذشته طنزپژوهی به‌ویژه در سنت دانشگاهی با انتشار کتاب‌ها، مقاله‌ها و رساله‌های دانشگاهی، بسیار پرفروغ جلوه کرده است. در ایران با اینکه طنزپردازی و طنزآفرینی، سنتی بس درخشان دارد، طنزپژوهی چندان که سزد، مبتنی بر سنت دانشگاهی نبوده و چنان که باید، روش‌مند و نظام‌مند به پیش نیامده است؛ شاید به دلیل این تصور ساده که چون طنز است، جدّش نشاید. مطالعات همگانی در این زمینه محدود به برخی کتاب‌های تألیفی و ترجمه‌ای، رساله‌ها و مقاله‌های دانشگاهی بوده است؛ از جمله‌اند: مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران (حلی، ۱۳۶۴)، نشانه‌شناسی مطالبیه (اخوت، ۱۳۷۱)، طنز و طنزپردازی در ایران (بهزادی، ۱۳۷۸)، هجو در شعر فارسی (نکوبخت، ۱۳۸۰)، تاریخ طنز در ادبیات فارسی (جوادی، ۱۳۸۴)، فرهنگ اصطلاحات و واژگان طنز (اصلانی، ۱۳۸۵)، کم‌دی (مرچنت، ۱۳۷۷)، طنز (پلارد، ۱۳۷۸)، در باب طنز (کریچلی، ۱۳۸۴) و آبرونی (کالین موکه، ۱۳۸۹).

۳. بحث و بررسی

همان‌گونه که اشاره کردیم طنز و طنزپژوهی در غرب از دیدگاه‌های گوناگون مورد نظریه‌پردازی قرار گرفته که به سه نظریه برتری‌جویی، رهاسازی و ناهمگونی/ عدم‌تجانس توجه بیشتری شده است. از

میان این نظریه‌ها، نظریه عدم‌تجانس به طور متمایزتری مبتنی بر رویکردهای زبان‌شناختی بوده است؛ به گونه‌ای که گاه آن را عدم‌تجانس زبانی می‌نامند. بر این اساس، یکی از دلایل ایجاد خنده و سرگرمی و خلق متون مطایبه‌آمیز، عدم‌تجانس است که به‌ویژه، از رهگذر سازکارهای سطوح ساختاری (آوایی، واژگانی و نحوی) و کارکردی (معنایی، کاربردی و گفتمانی) زبان ظهور می‌یابد. ساختار زبان، طبق تعریف، مجموعه عناصر زبان یا اجزای تشکیل‌دهنده یک نظام زبانی است. عده‌ای ساختار زبان را منوط به روابط حاکم بر عناصر نحوی زبان می‌دانند (ساختار نحوی) و عده‌ای دیگر علاوه بر ساختار نحوی، برای زبان ساختار آوایی و معنایی هم در نظر می‌گیرند. چامسکی ساختار زبانی را به چهار گروه ژرف‌ساختی، گشتاری، معنایی و آوایی تقسیم می‌کند (چامسکی، ۱۳۶۱: ۱۲۸). البته این سطوح در موقعیت‌های ارتباط‌مدار^۱ کلامی، شفاهی و مکتوب (و از جمله متون مطایبه‌آمیز دانی و عالی و همچنین متون ادبی) که در آن‌ها فرستنده/گوینده/نویسنده/طنزپرداز پیامی را برای گیرنده/شنونده/خواننده/طنزنیوش می‌فرستد، بر هم نقش شده‌اند و جداسازی این سطوح فقط برای سهولت کار بررسی و تحلیل است. بنابراین، اگر بپذیریم متون مطایبه‌آمیز دانی (متون خنده‌دار کم‌مایه لطیفه‌ها و گواژه‌های ساده و سرراست) و متون میان‌مایه به پرمایه (مانند هجو و هزل و طنز) جزو موقعیت‌های کلامی ارتباط‌مدار هستند، می‌توان سازکارهای طنزآمیز حاکم بر این متون را در سطوح ساختاری و کارکردی مطالعه کرد. درواقع، از این حیث، در تعامل میان طنزپرداز و طنزنیوش در متون مطایبه‌آمیز دانی^۲ و عالی^۳، نوعی ناهمگونی زبانی و موقعیتی رخ می‌دهد. این ناهمگونی که از آن به عدم‌تجانس نیز یاد می‌کنند، از جمله سازکارهای خلق متون مطایبه‌آمیز است. این عدم‌تجانس، در سطوح ساختاری و کارکردی زبان ریشه دارد؛ اما از آنجاکه در زبان‌های مختلف، سطوح ساختاری (به میزان اندک) و کارکردی (به میزان زیاد) با هم فرق دارند، فرایند و عملکرد طنز نیز در دو زبان و بالطبع، دو فرهنگ با هم متفاوت می‌شوند و از همین رو آنچه در یک زبان و فرهنگ طنز به شمار می‌رود، در زبان و فرهنگ دیگر و به‌ویژه در فرایند ترجمه، از دست می‌رود یا کمرنگ می‌شود. آنگاه که ساختار و به‌ویژه کارکرد متفاوت می‌شود، سازکارها نیز جلوه دیگر می‌یابند. در زبان انگلیسی، آواشناسی، واژگان و نحو در سطح ساختاری و معناشناسی، کاربردشناسی، متن‌کاوی و گفتمان‌کاوی در سطح کارکردی زبان بررسی می‌شوند که در سنت ادبی غرب با عنوان ریپورتوریکا (بلاغت) مطرح می‌شوند. در زبان فارسی، آواشناسی، واژگان و نحو در سطح

1. communicative situation

2. low

3. high



ساختاری بررسی می‌شوند و ویژگی‌های معنایی و کاربردی زبان، در فن سخنرانی، سخنوری و سخن‌سنجی جای می‌گیرند که در کل، بلاغت نام دارد و عبارت است از فنون بیان، معانی و بدیع.

۴. وجوه شباهت و تفاوت بلاغت فارسی و غربی

به نظر می‌آید زبان‌شناسی فارسی با برخی مؤلفه‌های ساختاری و کارکردی زبان‌شناسی یا بلاغت غربی و همبستگی و از برخی جهات، تمایزات ماهوی و تبارشناختی دارد؛ برای نمونه، بخشی از علم‌المعانی که با انتخاب الفاظ و چینش عبارات در قالب سامان‌مند گزاره‌ای فصیح و بلیغ سر و کار دارد، با نحو یعنی چگونگی اتصال واژگان در ایجاد جملات و قواعد مربوط به ترتیب و روابط واژگان و معناآفرینی به واسطه ساختار واژگان یک جمله در زبان‌شناسی اروپایی، متناظر است. بخشی دیگر از این علم که به مخاطب و موقعیت یا مقام^۱ بستگی دارد، در حیطه کاربردشناسی و حتی گفتمان‌کاوی (مقال‌شناسی) بررسی می‌شود. از این‌رو، از علم‌المعانی به معناشناسی نحو^۲ نیز یاد می‌کنند. در علوم بلاغی از این حوزه با عنوان «مقام» یاد می‌کنند.

به هر روی، در متون مطایبه‌آمیز و متون ادبی سطوح ساختاری و کارکردی زبان برهم نقش شده‌اند و مثلاً وقتی از سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی سخن به میان می‌آوریم، منظور سازکارهای زبانی در سطوح ساختاری و کارکردی است که در متون مطایبه‌آمیز و نیز ادبی زبان فارسی از رهگذر فنون سه‌گانه بلاغی رخ نشان می‌دهند. از آنجاکه متون مطایبه‌آمیز در اصل متون موقعیت‌مدار شفاهی‌اند تا مکتوب، به آرایه‌های بدیعی که برونی‌ترین فن زیبایی‌شناسی کلام‌اند و با سطح ساختاری سخن‌سنجی غربی متناظر هستند، نزدیکند. درواقع، آنچه فن بدیع را با سطح ساختاری و به ویژه آواشناسی سخن‌سنجی غربی متناظر می‌کند، این است که فن بدیع و به‌ویژه بدیع لفظی، بر ویژگی آرایش زبان متکی است. این آرایش از کوچک‌ترین واحد زبانی یعنی واج‌ها (شامل واکه‌ها/ مصوت‌ها و واجه‌ها/ صامت‌ها یعنی واجه‌آرایی و واکه‌آرایی) شروع می‌شود و تا هجا‌آرایی، واژه‌آرایی، گروه‌آرایی، جمله‌آرایی، بند‌آرایی و غیره ادامه می‌یابد (برای توضیحات بیشتر ر. ک به راستگو، (۱۳۸۲). شمیسا بدیع را مجموعه شگردهایی می‌داند که کلام عادی را کم و بیش تبدیل به کلام ادبی می‌کند یا کلام ادبی را به سطح والاتری تعالی می‌بخشد (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۱). در متون مطایبه‌آمیز، این

1. context

2. semantics of syntax

شگردها همان سازکارهای زبانی است که در خلق شوخ‌طبعی نقش دارند. سخندانان فن بدیع (همایی ۱۳۷۱)، شمیسا (۱۳۶۸)، کزازی (۱۳۷۳) و غیره) آن را به دو گونه صنایع لفظی برونی یا (موسیقی لفظی) و صنایع لفظی درونی (موسیقی معنوی) تقسیم می‌کنند؛ «اولی چشم و گوش را می‌نوازد و دومی، عقل و هوش را» (راستگو: ۱۳۸۲: ۹). شمیسا (۱۳۶۸)، تسجیع (همانگ‌سازی)، تجنیس (همجنس‌سازی) و تکرار را جزو موسیقی لفظی و تشبیه (همانندسازی)، تناسب، ایهام (چندمعنایی)، ترتیب کلام و تعلیل و توجیه را جزو موسیقی معنوی قرار می‌دهد (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۳). کزازی نیز با برابریابی‌هایی دگرگونه‌تر، قائل به همین دسته‌بندی‌ها است. راستگو، این دو صنایع و انواع آن را آرایش زبان می‌داند و مؤلفه‌های سطوح زبانی را با پسوند «آرایی» همراه می‌کند، مثل واج‌آرایی، واژه‌آرایی و غیره. اما وحیدیان کامکار ضمن اشاره به این دسته‌بندی‌ها، بر آن‌ها خرده می‌گیرد و می‌تازد. او معتقد است کتب گذشتگان فقط تعریفی سطحی و ظاهری از هر صنعت آورده و... بر اساس اصول زیبایی‌شناسانه تعریف نشده‌اند» (وحیدیان کامکار، ۱۳۸۳: ۱۰). در مجموع، وحیدیان ترفندهای ادبی را بر اساس شش عامل زیبایی‌آفرین تنظیم کرده است؛ «تکرار، تناسب، غیرمنتظره‌بودن، بزرگنمایی، چندبعدی بودن و استدلال» (همان: ۱۳). محبتی (۱۳۸۰) به دوگونه به بدیع پرداخته است؛ اول، اشاره به نظر و دسته‌بندی قدما و دوم، پرداختن به بدیع از نظر فرم، محتوا، ساختار، انسجام، موسیقی کلام و مواردی از این دست، اما صفوی (۱۳۸۰) از دیدگاه مسائل نوین زبان‌شناسی سعی کرده نگاهی نو به آثار قدما بیندازد و طرحی نو درافکند.

به هر روی، هدف این نیست که در صحت و سقم این دسته‌بندی‌ها سخن‌ساز کنیم، اما از آنجا که متون مطایبه‌آمیز در طنازی و شوخ‌طبعی از برخی از این سازکارها بهره می‌برند، اشاره به آن‌ها را پربراه ندانستیم. آنچه درباره همبستگی فن بدیع و طنزپژوهی اهمیت دارد، این است که چون طنز در اصل جنبه شنیداری دارد و این جنبه شنیداری عمدتاً بر عدم‌تجانس زبانی متکی است، طبیعی است که این ناهمگونی زبانی از رهگذر موسیقی لفظی یا صنایع لفظی بیرونی که گوش و چشم را می‌نوازند، جلوه‌ای دوچندان می‌یابد؛ هرچند ابزارهای بیانی دیگر، مانند اغراق، نقیضه، کنایه و مانند این‌ها را نباید فراموش کرد. در مجموع، طنزپردازی و طنزپژوهی از برون‌سو با موسیقی لفظی در قالب تسجیع و تکرار و به‌ویژه تجنیس سر و کار دارد و از درون‌سو، با موسیقی معنوی سخن و به‌ویژه ایهام یا چند معنایی زبان و انواع آن. از سو دیگر،



در زبان‌شناسی غربی، در بررسی سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی، به طور ویژه به سطوح ساختاری زبان (واجی، واژگانی و نحوی) می‌پردازند که معمولاً در قالب بازی‌های زبانی و از آن میان جناس‌سازی و انواع آن رخ نشان می‌دهد. عدم‌تجانس در سطوح ساختاری منجر به نوعی چندمعنایی در سطوح واژگانی و نحوی می‌شود که خود را در قالب ابهام واژگانی و ساختاری بروز می‌دهد. این ابهام در سطوح کارکردی زبان با بافت برون بانی^۱ و درون‌زبانی^۲ ارتباط می‌یابد. بسیاری از شوخی‌های کلامی به این دو محیط برون یا درون‌زبانی بستگی دارند؛ به دیگر سخن، ابهام دیگر به واژه و ساختار مربوط نمی‌شود، بلکه به بافتار کلام منوط می‌شود و بافت برون یا درون‌زبانی است که ناسازگاری عدم‌تجانس را سازگار می‌کند و ابهام را می‌زداید.

۵. ابهام یا ابهام

در اینجا لازم است ابهام را از ابهام بازشناسیم. ابهام مصدر باب افعال است (وهم- اوهم- اوهام- ابهام) به معنای به وهم انداختن. کزازی می‌گوید ابهام آن است که سخنور واژه‌ای را آنچنان نغز در سروده خود به کار ببرد که بتوان از آن دو معنای نزدیک و دور دریافت (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۲۸). ابهام یا دوگانه آن است که ساخت جمله آنچنان باشد که بتوان دو معنای ناساز... از آن ستاند (همان: ۱۴۴). شمیسا ابهام را روشی می‌داند که کلمات موهم معانی مختلفند (حداقل دو معنی) و ممکن است با آن معانی مختلف با کلمات دیگر کلام، رابطه ایجاد کنند (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۰۱). وی به تعریف ابهام اشاره نمی‌کند، اما مصادیق روش ابهام را از عوامل ایجاد ابهام معرفی می‌کند (همان: ۱۱۰). شمیسا ابهام را نیز از کنایه باز می‌شناسد و معتقد است: «ابهام معمولاً در واژه است و کنایه در عبارت و جمله. در ثانی، در کنایه، یکی از معانی (معنای دور) مراد است اما در ابهام، همه معانی» (همان: ۱۰۲). محبتی ابهام را کلمه یا کلامی می‌داند که دست‌کم دو معنا از آن دریافت شود. وی ابهام را عبارتی می‌داند که بتوان آن را به دوگونه خواند، به‌طوری‌که با هر نوع خواندن، معنایی تازه ایجاد شود (محبتی، ۱۳۸۰: ۹۷). وحیدیان کامکار، ابهام را از مصادیق دو یا چند معنایی می‌داند که دو معنای دور و نزدیک دارد (وحیدیان کامکار، ۱۳۸۳: ۱۲۳). راستگو، ابهام را سخنی دوپهلوی معرفی می‌کند که از هر روی به گونه‌ای می‌نماید. به زعم او، ابهام و ابهام‌پذیری دو یا چند معنا است، با این تفاوت که

1. context

2. co-text

در ابهام معانی دوگانه با هم ناسازند، اما در ابهام معانی چندگانه، با هم سازگارند و از هم گریزی ندارند (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۹-۲۰). راستگو تفاوت دیگر آن دو را در شیوه و روش آن‌ها می‌داند: ابهام شیوه‌ای است برای به لفظ اندک و معنای بسیار، سخن گفتن و سخن را به رمز و راز لایه‌لایه و توبه‌تو پرداختن... اما ابهام، شیوه‌ای است برای دو پهلویی تردیدانگیز و شبهه‌اندازی... البته این شیوه‌ها با هم سر ستیز ندارند و گاه، در یک سخن نیز گرد می‌آیند (همان).

وی ابهام را با لطیفه‌گویی نیز همنشین می‌کند و می‌گوید: «ابهام ... برای شیرین‌کاری‌های زبانی یعنی نکته‌گویی، لطیفه‌پردازی، مطایبه‌آوری و حاضر جوابی، شیوه‌ای شیرین و زمینه‌ای مناسب است (همان: ۲۵).

از مجموع این تعاریف برمی‌آید که اولاً در هر دو، دو یا چند معنا در میان است با این تفاوت که در ابهام، این معانی با هم سازگاری دارند و در ابهام، سازگاری ندارند، هرچند هر دو مانع‌الجمع نیز نیستند. از سوی دیگر، به نظر می‌آید ابهام بیش‌تر با سطوح ساختاری (چه در زبان فارسی و چه در انگلیسی) سر و کار دارد و ابهام با موسیقی معنوی یا صنایع لفظی درونی (در بلاغت فارسی) و معناشناسی و کاربردشناسی (در بلاغت غربی).

در زبان انگلیسی، واژه «amphiboly» را معادل ابهام به کار می‌برند و آن را ابهامی می‌دانند که به واسطه نقش‌های دستوری یا معنای دوگانه واژگان (کریمی، ۱۳۷۲: ۲۸) پدید آمده است. نکته شایان ذکر این است که در فرهنگ اصطلاحات ادبی زبان انگلیسی، از آنجا که ابهام دست‌کم به دو یا چند معنا اشاره می‌کند، با برخی واژگان دیگر که اساس آن‌ها بر دو یا چند معنایی است، مرز مشترک و هم‌پوشانی پیدا می‌کند؛ به گونه‌ای که گاه، کاربران این واژگان را به جای هم به کار می‌برند. درواقع، در زبان متعارف و عمدتاً ادبی، برخی واژگان به دو یا چند معنا اشاره می‌کنند؛ مثل ابهام، ابهام، کنایه، طعنه، جناس و غیره. ابهام، ابهام، طعنه و جناس در سطح واژگانی و ساختاری و کنایه در بافت و زمینه متن است که جلوه می‌کنند. در ابهام، هردو یا چند معنا درست است، اما به دلیل نبودن اطلاعات کافی - چه به سهو و چه به عمد - دریافت معنای درست امکان‌پذیر نیست؛ حال آنکه پیش‌تر گفتیم در ابهام، دو یا چند معنا با هم ناسازند. به نظر می‌رسد تعریف پیش‌گفته از نظر دستوری و نحوی ارائه

1. ambiguity
2. amphiboly
3. irony
4. sarcasm
5. pun



شده است، در ابهام نیز هر دو معنا درست است اما نویسنده و خواننده، هریک جداگانه معنای موردنظر خود را در سر می‌پرورانند. این تعریف با آنچه در بلاغت فارسی گفتیم، همخوانی دارد، زیرا گوینده یک واژه را با دو معنای درست نزدیک و دور به کار می‌گیرد. مراد او معنای دور است و شنونده معنای نزدیک را برداشت می‌کند. در جناس نیز هر دو معنا در دو کلمه مشابه به کار می‌رود. جناس گاهی خود را به صورت صنعت جمع^۱ و استخدام^۲ نیز نشان می‌دهد. در طعنه، فقط یکی از معناها درست است و مخاطب نیز فوراً معنای درست را به‌ویژه از رهگذر شاخص‌های بافتی تشخیص می‌دهد. در طعنه، میان لفظ و معنا ضدیت موج می‌زند؛ مثلاً مادر به بچه‌ای که لباس‌هایش را کثیف کرده است، می‌گوید: «آفرین چه بچه تمیزی دارم!» در علم بیان، طعنه آن است که کسی را بستاند، اما لحن (احساس گوینده نسبت به مخاطب) به گونه‌ای باشد که نشان دهد مقصود گوینده از ستایش، تحقیر و استهزاء است. در کنایه نیز یکی از معناها درست است و این معنای درست در بافت و زمینه است که مشخص می‌شود. هنگامی که کنایه برای استهزاء و هجو به کار می‌رود، با طعنه برابر است. البته سوای این‌ها واژگان دیگری نیز یافت می‌شوند که اساس آن‌ها بر دو یا چندمعنایی است؛ واژگانی چون استعاره، تمثیل، نماد و اسطوره. اما نکته این است که دو یا چندمعنایی در این متون، مطایبه‌آمیز و خنده‌دار نیست. در واقع، متون مطایبه‌آمیز ممکن است به دو یا چند معنایی ختم شوند اما هر دو یا چندمعنایی، لزوماً مطایبه‌آمیز نخواهد بود. البته اینجا یک مسئله رخ نشان می‌دهد؛ چگونه می‌توان چندمعنایی در سطوح مختلف را از هم بازشناخت؟ برخی بررسی ریشه‌شناختی واژه‌ها را معیار قرار می‌دهند و برخی دیگر، قائل به نوعی معنای مرکزی‌اند. صفوی ضمن مردود دانستن این دو نظر، می‌گوید: «چندمعنایی در زبان، ویژگی برخی از واژه‌ها نیست، بلکه شرایطی است که بر حسب انتخاب و ترکیب، تمامی واحدهای نظام واژگانی زبان را شامل می‌شود که به افزایش یا کاهش معنایی منوط می‌شود» (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۱۷-۱۱۸). البته چندمعنایی در دو محور جانشینی^۳ (شامل استعاره، تمثیل، نماد، اسطوره) و همنشینی^۴ (مجاز مرسل و مجاز جز به کل و بالعکس و انواع آن) نیز ظهور می‌کند. اما مسئله این است که چندمعنایی در این دو محور به شوخ‌طبعی و خلق متون مطایبه‌آمیز منجر نمی‌شود.

1. zeugma

2. syllepsis

3. paradigmatic

4. syntagmatic

۶. سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی

با این اوصاف به نظر می‌آید از بین صنایع لفظی درونی و برونی فن بیان، تجنیس، ابهام یا ابهام در سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی نقش دارند. تجنیس که در زبان فارسی با سطوح ساختاری، یعنی با واج‌آرایی و واژه‌آرایی سر و کار دارد، به دو یا چندمعنایی ساختاری ختم می‌شود و تقریباً به همانمی، هم‌آوایی، هم‌شکلی و همجنسی در نظام جناس‌سازی و بازی با کلمات زبان‌شناسی غربی شبیه است. در فن بدیع فارسی، ابهام (چندرویه آرایی یا چندمعنایی بافت‌محور) و ابهام که از مصادیق آن است، با موسیقی معنوی کلام سر و کار دارند که در زبان‌شناسی غربی، با ابهام واژگانی و ساختاری شباهت دارد. حال وقتی ابهام به جای واژه و ساختار، در بافت برون یا درون‌زبانی مطرح می‌شود و همین بافت است که ابهام‌زدایی کرده و عدم‌تجانس را برطرف می‌کند، با ابهام زبان فارسی هم‌ارزی نسبی پیدا می‌کند. باری، در شوخ‌طبعی عدم‌تجانس از رهگذر چندمعنایی در سطوح مختلف زبانی، متون مطایبه‌آمیز و طنزآلود را پدید می‌آورد. در یک کلام، شوخ‌طبعی یا شوخی کلامی - چه کوتاه چه بلند - سه بخش دارد: الف) تقابل میان آنچه مورد انتظار شنونده است و آنچه در شوخی طبعی اتفاق می‌افتد؛ ب) این تقابل به واسطه چندمعنایی در سطوح مختلف زبانی و به‌ویژه از رهگذر تجنیس و ابهام از میان سایر صنایع ایجاد می‌شود و ج) چندمعنایی از رهگذر لبّ مطلب/ جان کلام که خود مایه شگفتی است (چون برخلاف انتظار شنونده است)، تقابل را برطرف می‌کند.

در زیر سازکارهای تجنیس و ابهام یا ابهام را در سطوح ساختاری و کارکردی، با ذکر چند متن مطایبه‌آمیز (عمدتاً از رساله دلگشای عبید (۱۳۸۳)) تحلیل و کارکرد زیبایی‌شناختی آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

۷. بازی‌های کلامی و شوخ‌طبعی در زبان‌شناسی غرب

شوخی طبعی و بازی‌های کلامی و به‌ویژه جناس‌ها از جهات مختلف نظری با یکدیگر همبستگی دارند و افراد بسیاری در مقاله‌ها و رساله‌های خود از این همبستگی ذکر به میان آورده‌اند؛ از جمله: همپلن (۱۹۹۸ و ۲۰۰۰، ۲۰۰۳)، مارجاماکی (۲۰۰۱) و کوپونن (۲۰۰۴). از میان زبان‌شناسان غربی نیز آتاردو (۱۹۹۴) بیش از دیگران و به طرز نظام‌مند سازکارهای زبانی و به‌ویژه پایگامندی جناس‌ها را بررسی و فهرست کرده است. همپلن نیز در رساله خود (۱۹۹۸) از میان دسته‌بندی‌های گوناگون جناس و بازی‌های کلامی، به طبقه‌بندی فروید و پیچیلو



و وایزبرگ اشاره کرده است. آتاردو نیز ضمن اشاره به پایگانمندی‌های مختلف جناس، دسته‌بندی دوچاپک (۱۹۷۰) را جامع‌تر از دیگران معرفی کرده است.

۸. پیشینه سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی در ایران

در ایران بررسی جناس‌ها محدود به اخوت (۱۳۷۱)، طاهری (۱۳۸۲)، موحد (۱۳۸۲)، هاشمی میناباد (۱۳۸۴)، اشرف‌زاده (۱۳۸۴)، فضیلت (۱۳۸۵)، یاحقی (۱۳۸۵)، فرهادنژاد (۱۳۸۵)، اولایی‌نیا (۱۳۸۶)، یاحقی (۱۳۸۸) و مدائینی (۱۳۸۸) بوده است؛ با این حال، در هیچ مقاله‌ای جناس‌ها به منزله سازکار زبانی شوخ‌طبعی بررسی نشده است. در سنت زبان فارسی، تعاریف و دسته‌بندی‌های مختلف از جناس و انواع آن ارائه شده است. دهخدا (۱۳۷۷) آن را «هم‌جنس بودن» (۷۸۶۳) دانسته و در تعریف آن گفته «دو یا چند کلمه که لفظاً یکی و در معنا مختلف باشند و آن دارای انواعی است» و ادامه می‌دهد «جناس نزد اهل بدیع از محسنات لفظیه به‌شمار می‌رود و آن عبارت است از تشابه دو لفظ با یکدیگر در هنگام گفتار، و آن را تجنیس نیز نامند» (همان). دهخدا در کارکرد و هدف جناس معتقد است که:

که روان شنونده را به گوش فراداشتن به خود، متمایل می‌سازد چه تناسب الفاظ و تشابه کلمات، میلی در روان آدمی ایجاد می‌کند که به شنیدن آن گوش فرا می‌دارد و لفظ مشترک چون بر معنی مخصوصی حمل شد و پس از ایراد آن لفظ در نوبت ثانی معلوم گردید که دومین را معنی دیگری است که منظور اصلی گوینده می‌باشد، روان شنونده را به اصغای آن مشتاق سازد (همان).

از میان زبان‌شناسان، صفوی (۱۳۸۰) بیش و پیش از دیگران و با دقتی عالمانه سعی کرده ضمن مرور و تحلیل گذشتگان، بر اساس آموزه‌های زبان‌شناسی جدید، از پژوهش‌های زبان‌شناختی ادبیات به طور عام و طبقه‌بندی صناعات بدیع نظم و به ویژه جناس به طور خاص، طرحی نو در افکند. هرچند او به سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی نظر ندارد، دسته‌بندی او از این فنون و صنایع بسیار به کارآمدنی و راهگشا خواهد بود.

۹. شوخ‌طبعی در سطوح ساختاری: واج‌آرایی و واژه‌آرایی

چندمعنایی که از رهگذر تجنیس حاصل می‌آید، از جمله شگردهای ایجاد شوخ‌طبعی در متون مطایبه‌آمیز است. این چندمعنایی خود را در قالب همانندی و مشابهت واج‌ها و واژه‌ها، زیر

عنوان همنامی، هم‌آوایی، هم‌شکلی و هم‌جنسی نشان می‌دهد. از آنجاکه عدم‌تجانس در سطوح آوایی و واجی که در قالب انواع جناس خود را نشان می‌دهد، با هم نزدیکی دارند، این دو سطح را در کنار هم بررسی می‌کنیم.

(۱) **همنامی**^۱: در این نوع جناس که در سنت مطالعات ادبی، با جناس تام هم‌ارز است، یک واژه تلفظ و املاي مشابه دارد، اما گوینده و شنونده از این واژه، دست‌کم دو معنای متفاوت غیرمرتبط باهم، برداشت می‌کنند. در سطح واجی، این واژه که با واژه‌ای دیگر همنام می‌شود، اگر از یک نوع باشند (اسم/ اسم یا فعل/ اسم)، جناس تام مماثل و اگر از دو نوع باشند (اسم/ فعل)، جناس تام مستوفی نام دارد.

۱. حاکم آمل از بهر سراج‌الدین قمری براتی نوشت بر دهی که نام او پس بود. سراج‌الدین به طلب آن وجه می‌رفت. در راه، باران سخت می‌آمد. مردی و زنی را دید که گهواره‌ای و بچه‌ای در دوش گرفته به زحمت تمام می‌رفتند. پرسید که راه پس کدامست؟ مرد گفت: اگر من راه پس دانستمی، بدین زحمت گرفتار نشدمی (۱۰۳).

در اینجا، املا و تلفظ واژه «پس» یکسان و از یک نوع است، اما چند معنای مختلف غیرمرتبط با هم دارد. درواقع، گوینده، آدرس روستا را می‌خواهد که «پس» نام دارد؛ شنونده گویی از رنج سفر و خستگی راه، درمانده شده باشد، با اشاره به «بدین زحمت» در خطاب به بچه یا در کل، دردسری که در آن گرفتار شده، معنایی دیگر از «پس» اختیار کرده که از واژگان تابو است^۲. جناس تام مماثل است. توجه به رابطه زن، مرد، گهواره و بچه و نیز عبارت «بدین زحمت» با توجه به بافت کلام و نیز اشارتگر «بدین» در خطاب به بچه، طرفه نکته‌ای است!

۲. یکی از دیگری پرسید که قلیه را به قاف کنند یا به غین؟ گفت: قلیه را نه به قاف کنند و نه به غین، قلیه را به گوشت کنند (زاکانی، ۱۳۸۳: ۹۰).

جناس تام میان «کنند» به معنای «نوشتن» و به معنای «ساختن».

۳. مجد همگر زنی زشت‌رو در سفر داشت. روزی در مجلس نشسته بود. غلامش دوان‌دوان بیامد که ای خواجه خاتون به خانه فرود آمد. گفت ای کاش خانه به خاتون فرود آمدی (همان: ۱۴۳). جناس تام در «آمدن»: فرود آمدن/ خراب‌شدن خانه. در عین اینکه تکرار واژه «خ» در «خانه» و «خاتون» و «خاتون» و «خانه» نوعی تجنیس ایجاد کرده است.

1. homonymy

2. taboo



۲) هم‌آوایی^۱: واژه‌ای که تلفظ یکسان و املائی متفاوت دارد یا آنچه معمولاً در سنت ادبی، جناس لفظ نامیده می‌شود.

۳) هم‌شکلی^۲: واژه‌ای که یکسان نوشته می‌شود، اما تلفظ مختلف آن، دو معنا به ذهن شنونده می‌آورد.

۱. عمران نامی را در قم می‌زدند. یکی گفت: چون عمر نیست، چراش می‌زنید؟ گفتند: عمر است و الف و نون عثمان را هم دارد (زاکانی، ۱۳۸۳: ۷۱).

در این لطیفه، «عمران/عُمران» نامی خاص است مثل سایر اسامی خاص؛ از این‌رو، انتظار این است که دلیلی برای ضرب و شتم او ارائه شود. در واقع، خواننده در مقدمه لطیفه با موقعیتی عادی روبه‌رو می‌شود و در ذهن خود انتظاراتی می‌پروراند. رهگذری که در این لطیفه نقش مشارک را دارد و بسان خواننده یا شنونده، عمران را فردی معمولی در نظر می‌گیرد، این پرسش را مطرح می‌کند که این فرد، عمر (از خلفای مسلمین) نیست، پس چرا می‌زنیدش؟ یعنی او انتظار داشته که اهالی قم (اشاره به این اسم هم خالی از لطف نیست)، «عمر» در معنای شخص تاریخی را کتک بزنند نه این فرد را که عمران نام دارد. در قسمت لبّ مطلب که خود شگفتی آن فرد یا مخاطب را در پی دارد، تضاد جمله پیشین که به دلیل جناس آوایی در کلمات «عُمران» و «عُمران» ایجاد شده، برطرف می‌شود: «عمر است و الف و نون عثمان را هم دارد».

در سطح واجی، هم‌شکلی با جناس مرکب مقرون و مفروق هم‌ارز تواند بود. درواقع، جناس مرکب آن است که دو واژه همگون یکی بسیط و دیگری مرکب باشد. اینک، اگر این دو واژه در نوشتن شبیه هم باشند، جناس مرکب مقرون و اگر مشابه نباشند، جناس مرکب مفروق نام دارد. در جناس مرکب، مکث^۳ و تغییر تکیه^۴ یا آهنگ هجایی حائز اهمیت دارد.

۲. عربی را از حال زنش پرسیدند. گفت: تا زنده است تازنده است و همچنان مار گزنده است (زاکانی، ۱۳۸۳: ۲۲).

جناس مرکب مقرون در دو عبارت «تا زنده است» و «تازنده است».

۴) همجنسی^۵: گونه‌ای از هم‌آوایی است که دو واژه در تلفظ و ساختار واجی، مشابه‌اند.

1. homophony
2. homography
3. juncture
4. stress
5. paronymy

در سنت ادبی، همجنسی با جناس لفظ هم‌ارز است.

شوخی طبعی از رهگذر سایر جناس‌ها

الف) جناس لاحق: اگر همه حروف دو واژه همگون یکی باشد، جز یک حرف در اول یا وسط؛ مانند ننگی/رنگی و درنگی/پلنگی:

بازرگانی زنی خوش‌صورت زهره نام، داشت. عزم سفری کرد. از بهر او جامه ای سفید بساخت و کاسه‌ای نیل به خادم داد که هرگاه از این زن حرکتی ناشایست در وجود آید یک انگشت نیل بر جامه او زن تا چون بازآیم اگر تو حاضر نباشی مرا حال معلوم شود. پس از مدتی خواجه به خادم نوشت که:

چیزی نکند زهره که ننگی باشد بر جامه او ز نیل رنگی باشد

خادم باز نوشت که:

گر ز آمدن خواجه درنگی باشد چون باز آید زهره پلنگی باشد

(زاکانی، ۱۳۸۳: ۱۲۶).

«ننگی/رنگی» و «درنگی/پلنگی» جناس لاحق‌اند. در عین اینکه، پوست خال‌خالی پلنگ و نیز جسارت و گستاخی او، به نیکی مبین پرده‌داری زن خوش‌صورت است. هرچند ابهامی که در پاسخ خادم نهفته است، معلوم نمی‌کند تا چه میزان شخص خادم یا افراد دیگر، در نیلی شدن جامه زن نقش داشته‌اند؛ چه رنگ و نام و ننگ جملگی به دست خادم است و مگر جز خادم، مخدوم دیگری در خانه بازرگان یافت می‌شود! و آیا خادم از ته دل می‌خواهد که خواجه در بازآمدن درنگ نکند؟

د) جناس زاید: در این جناس، یکی از دو واژه، حرفی بیشتر دارد که ممکن است در اول، وسط و آخر واژه دوم بیاید:

شخصی مولانا عضدالدین را گفت: اهل خانه من، نادیده به دعای تو مشغولند.

گفت: چرا نادیده، شاید دیده باشند (زاکانی، ۱۳۸۳: ۸۵).

«نادیده» و «دیده» جناس زایدند. شخص به خیال خام خود است که مولانا، عارف مردی است عزلت‌گزیده و مردم‌نادیده. هرچند به زعم شخص، مولانا بر اهل خانه و غیرخانه محرم است، بر خود عزیزی‌اش نزد شیخ می‌افزاید، اما جوابی تلخ، گزنده و خاص اهل دل از مولانا دریافت می‌کند: «چرا نادیده، شاید دیده باشند».



آنچه تاکنون گفتیم سازکارهای شوخ‌طبعی از رهگذر عدم‌تجانس در سطوح ساختاری بود. همان‌گونه که دیدیم اشکال اصلی این دسته‌بندی‌ها این است که مرز دقیق میان مؤلفه‌های سطوح آوایی و واجی، به‌ویژه در شوخ‌طبعی شفاهی و مکتوب مشخص نیست. همچنین، بسیاری از این مؤلفه‌ها با دسته‌بندی انواع جناس در سنت ادبی زبان فارسی وجوه افتراق و اشتراک دارند و همین کار مرزبندی این دسته‌بندی‌ها را با دشواری روش‌شناختی روبه‌رو کرده است. درواقع، مسئله این است که برای نمونه، دسته‌بندی انواع جناس بر اساس سنت ادبی زبان فارسی است که عمدتاً حول محور آثار نظم و نثر فارسی است و این نمونه‌ها ممکن است به قصد ایجاد خنده و طنز به کار گرفته باشند؛ حال آنکه، وقتی از جناس و انواع آن برای نمونه، ذکر به میان می‌آوریم، منظور جناس‌هایی است که در خلق متون طنزآمیز، متون مطایبه‌آمیز و لطیفه‌های سبک به کار می‌آیند. درواقع، در اینجا هدف از به کارگیری جناس‌ها، ایجاد خنده و خلق آثار مطایبه‌آمیز است. به دیگر سخن، جناس‌ها به منزله سازکارهای زبانی خلق متون مطایبه‌آمیز به خدمت گرفته شده‌اند. اما متون مطایبه‌آمیز صرفاً از رهگذر جناس‌ها و دیگر مؤلفه‌هایی سطح آوایی نیست که بر ساخته می‌شوند. درواقع، متون مطایبه‌آمیز به سبب عواملی سوای این ویژگی‌های صوری خنده بر لبان شنونده یا مخاطب می‌آورند؛ عواملی که گاه، در سطح صرفی یا نحوی عمل می‌کنند و گاه، در سطوح دیگر، از جمله بافت درون و برون‌زبانی. البته، در متون مطایبه‌آمیز این عوامل در کنار جایگاه و نقش مخاطب، چنان بر هم نقش شده‌اند که جدا کردن آن‌ها کاری بس دشوار است، زیرا آنچه در متون مطایبه‌آمیز اهمیت نخست را دارد، خنده‌ای است که بر می‌انگیزند و مخاطب ابتدا به خنده می‌افتد و بعد ممکن است به فرایند ایجاد خنده، بیندیشد. از این‌رو، در زیر، گرچه شوخ‌طبعی در سطوح دیگر زبانی فهرست شده است، به مجموع عوامل دخیل در تولید خنده، به‌ویژه بافت درون یا برون‌زبانی و نقش مخاطب نیز توجه می‌کنیم.

۱۰. شوخ‌طبعی از رهگذر ابهام / ایهام: سطوح معنایی

پیش‌تر گفتیم طنزپردازی نوعی موقعیت ارتباط‌مدار شفاهی و نوشتاری است که برخلاف موقعیت ارتباط‌مدار متعارف، عدم‌تجانس مبتنی است. بر طبق این نظریه، ابتدا گوینده / مشارک، پیام و مطلب خود را در بطن یک چارچوب یا موقعیت ارائه می‌دهد که در ذهن طنزنیوش با موقعیتی مشابه اما متضاد، همخوانی پیدا می‌کند. تقابل این دو موقعیت مشابه و متضاد در ذهن شنونده ایجاد دلالت‌های چندگانه (ابهام / ایهام) می‌کند؛ به گونه‌ای که شنونده می‌ماند کدام موقعیت

موردنظر گوینده بوده است. شنونده تا پایان منتظر می‌ماند و آنگاه که بخش پایانی یا لبّ مطلب ارائه می‌شود، عدم‌تجانس در ذهن او برطرف می‌شود. در واقع، آنچه اصل است این است که از دو تقابل این دو موقعیت، نوعی ابهام یا ابهام شکل می‌گیرد و تمام تلاش طنزنیوش مصروف ابهام یا ابهام‌زدایی از دو موقعیت نامتجانس می‌شود. پیش‌تر این عدم‌تجانس را در سطوح ساختاری از رهگذر تجنّیس و بازی‌های کلامی بررسی کردیم و اکنون به فرایند ابهام‌زدایی در سطوح معنایی و کاربردشناختی اشاره می‌کنیم. در همین ابتدا اشاره کنیم که جناس و ابهام یا ابهام با هم همبستگی دارند، ابهام و جناس هر دو یک واژه هستند که به بیش از یک مفهوم دلالت دارند، گرچه ابهام/ ابهام دایره معنایی گسترده دارد. درواقع، هر جناسی ابهام/ ابهام دارد اما هر نوع ابهام/ ابهامی ممکن است عاری از جناس باشد. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره کردیم، ابهام و ابهام که هر دو از مقوله‌های دلالت‌های چندگانه یا چندمعنایی هستند، با هم همبستگی نزدیک دارند، به‌گونه‌ای که دست‌کم در زبان فارسی و انگلیسی گاه آن‌ها را به جای هم یا در کنار هم به کار می‌برند. البته، در فن بدیع ممکن است این دو با هم متفاوت باشند اما در طنزپردازی که هدف برانگیختن خنده و شوخ‌طبعی است، این دو را به جای هم یا در کنار هم به کار می‌برند. به هر روی، خنده‌ای که از رهگذر ابهام حاصل می‌آید، هنری‌تر، زیبایی‌شناختی‌تر و دیرپاب‌تر است و درک ابهام به بافت برون و درون‌زبانی کلام مطایبه‌آمیز منوط می‌شود. در متون مطایبه‌آمیز دانی ابهام و بهتر است بگوییم ابهام، زود رخ نشان می‌دهد و تأثیری که بر جای می‌گذارد، دیری نمی‌پاید، اما در متون عالی‌تر و پر مایه‌تر، کلام موهم معانی، زود به چنگ شنونده یا خواننده نمی‌آید و عقل و فکرت او را می‌نوازد و آنگاه هم که به چنگ آید، دیرتر می‌پاید.

آنچه در شوخ‌طبعی مبتنی بر ابهام اهمیت دارد این است که یک واژه، عبارت یا اصطلاح، دو معنا ایجاد می‌کند که یک معنا، حقیقی و دیگری، مجازی است و همین معنای مجازی است که به شوخ‌طبعی منجر می‌شود:

(۱) شخصی با دوستی گفت که مرا چشم درد می‌کند تدبیر چه باشد؟

گفت: مرا پارسال دندان درد می‌کرد، برگندم (زاکانی، ۱۳۸۳: ۸۱).

درمان درد دندان، ازجای کردن است اما درمان درد چشم، از جای کردن نیست. مردی که به جد چشم‌درد دارد، از دوست، راه چاره می‌جوید و دوست بی‌آنکه به‌همنشینی فعل «کندن» با «چشم» دقت کند، همنشینی فعل «کندن» را با «دندان» به خاطر آورده، آن را در مقام راه‌حل



به دوست پیشنهاد می‌دهد. در واقع، علت خنده تلخ به همنشینی نامأنوس فعل «کندن» با واژه «چشم» بر می‌گردد که نوعی استخدام است.

(۲) شخصی تیری به مرغی انداخت، خطا رفت.
رفیقش گفت: احسنت!

تیرانداز بر آشفت که مرا ریشخند می‌کنی؟

گفت: نی، می‌گویم احسنت اما به مرغ! (زاکانی، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

در این مثال نوعی دو معنایی از نوع طعنه و تعریض وجود دارد؛ اشاره دقیق رفیق به مرغ است، اما شنونده که تیر به خطا انداخته، احسنت را طعنه به خود می‌داند.

(۳) قزوینی را پسر در چاه افتاد.

گفت: جان بابا، جایی مرو تا من بروم و رسن بیاورم، و تو را بیرون کشم (زاکانی، ۱۳۸۳: ۷۳).
عدم‌تجانس میان موقعیتی که در آن پسر بچه‌ای در قعر چاه است و موقعیتی که پدر در بالای چاه با طیبی آسوده سر در پی رسن دارد، طنزآفرینی کرده است. طبیعی است پسر بچه‌ای که در ته چاه است نمی‌تواند از آنجا بیرون آمده و جایی برود.

(۴) شخصی با سپری بزرگ به جنگ ملاجده رفته بود. از قلعه، سنگی بر سرش زدند و سرش بشکست. برنجید و گفت: ای مردک، کوری؟ سپر بدین بزرگی نمی‌بینی و سنگ بر سر من می‌زنی (زاکانی، ۱۳۸۳: ۷۲-۳).

عدم‌تجانس میان مفهومی که مرد از سپر دارد و اتفاقی که در جنگ رخ می‌دهد، دو موقعیت نامتجانس رقم زده است؛ مرد انتظار دارد حالا که با سپر در جنگ شرکت کرده، سنگ به سپر بخورد، حال آنکه جنگ است و جنگ هم شوخی‌بردار نیست و سرش را نشانه می‌روند. همچنین سپر و سر جناس زاید میانی‌اند.

(۵) جمعی وردکی به جنگ ملاحده رفته بودند. در برگشتن، هر یک سر ملحدی بر چوب کرده، می‌آوردند. یکی پای بر چوب می‌آورد. پرسیدند: این را کی کشت؟ گفت: من! گفتند: چرا سرش نیاوردی؟ گفت: تا من برسیدم سرش برده بودند (زاکانی، ۱۳۸۳: ۸۰).

در جنگ معمولاً آوردن سر اهمیت بیشتر دارد و نشانه از شجاعت جنگجو است. وردکی برای اینکه نشان بدهد در جنگی مشارکت داشته، پای بر چوب می‌کند، غافل از اینکه آنچه در جنگ زیادت می‌کند، سر و دست و پای است. تضاد میان این دو موقعیت بافت‌مدار، ایجاد طنز کرده است.

(۶) وردکی پای راست بر رکاب نهاد و سوار شد. رویش از کفل اسب بود. او را گفتند: بازگونه بر اسب بنشسته‌ای. گفت: من بازگونه ننشسته‌ام، اسب چپ بوده است (زاکانی، ۱۳۸۳: ۸۱).

تضاد میان آنچه رخ می‌دهد و آنچه وردکی پاسخ می‌دهد، موقعیت را طنزآمیز جلوه داده است.

(۷) شخصی خانه‌ای به کرایه گرفته بود. چوب‌های سقف بسیار صدا می‌کرد. به خداوند خانه از بهر مرمت آن سخن بگشاد. پاسخ داد که چوب‌های سقف ذکر خدا می‌کنند. گفت: نیک است اما می‌ترسم که این ذکر منجر به سجده شود (زاکانی، ۱۳۸۳: ۱۵۱).

سقف در حال فرو ریختن است و چوب‌ها سرو صدا می‌کنند. صاحب خانه سر و صدای سقف را به مناجات تعبیر می‌کند، غافلی از اینکه مستأجر با حاضر جوابی، فرو ریختن سقف را به سجده کردن تعبیر می‌کند. ایهام تناسب موقعیت را خنده‌دار کرده است.

(ج) اصطلاح: اصطلاحات از جمله گونه‌های کلامی است که در آن دو معنای حقیقی و مجازی پنهان است. معمولاً توجه به معنای حقیقی و اصلی اصطلاح، مایه خنده و مزاح است:

۱. مؤذنی بانگ می‌گفت و می‌دوید. پرسیدند که «چرا می‌دوی؟»

گفت: «می‌گویند که آواز تو از دور خوش است؛ می‌دوم تا آواز خود را از دور بشنوم» (زاکانی، ۱۳۸۳: ۷۳).

علت خنده، به استنباط ظاهری از ضرب‌المثل «آواز دهل از دور شنیدن خوش است» بر می‌گردد. مؤذن با تصور سرخوشانه‌ای که از ضرب‌المثل در ذهن دارد، اذان می‌گوید و می‌دود شاید بتواند در دوردست به صدای خودش برسد و آن را بشنود، غافل از اینکه هرچه می‌دود و اذان می‌گوید، صدای اذان جلوتر از او در حرکت است. همچنین معنای اصطلاحی این گفته این است که مؤذن صدایی گوش‌خراش دارد! از این‌رو، تصور اینکه مؤذن هیچگاه به صدای خودش نمی‌رسد و اینکه صدایش، به جای راحتی جان، عذاب روح است، مایه شگفتی ذهن خواننده و خندیدن او می‌شود.

۱۱. نتیجه‌گیری

آنچه گفتیم درآمدی فشرده بود بر برخی سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی. حقیقت این است که پرداختن به این سازکارها در سطوح ساختاری و به‌ویژه سطوح کارکردی زبان خود مجالی بسیار فراخ‌تر می‌طلبد. درواقع، سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی فقط به برخی صنایع لفظی و معنوی، از جمله تجنيس و ابهام/ایهام محدود نمی‌شود و دیگر مؤلفه‌های بلاغی را نیز در بر



می‌گیرد، اما از آنجا که عدم‌تجانس زبانی بیشتر با برونی‌ترین فنون آرایش زبان سر و کار دارند، بر فن بدیع تأکید بیشتری کردیم؛ هرچند خواننده نکته‌سنج و طنزشناس نیک می‌داند شوخ‌طبعی و به‌ویژه طنزپردازی فاخر فقط به ابزارهای زبانی محدود نمی‌شود، بلکه طنز با دیگر لایه‌های مفهومی و اندیشگانی نیز ارتباط دارد. نکته این است که ابزارهای زبانی راه را برای پرداختن ژرف‌تر به سایر عوامل دخیل در طنزپردازی، از جمله عوامل روان‌شناختی، هموار می‌کند. نکته مهم دیگر این است که طنزپردازی، به‌ویژه در حوزه معنانشناسی و کاربردشناسی و نظریه‌های کنش‌گفتار و سیاق زبان^۱ بسیار جای بحث و نظر دارد؛ به‌ویژه اینکه این نظریه‌ها هنوز در حوزه طنزپردازی زبان فارسی به کار گرفته نشده‌اند. از همه مهم‌تر این است که طنزپردازی فقط به لطیفه‌ها، جوک‌ها، گواژه‌ها و متون ساده و سراسرست مطایبه‌آمیز محدود نمی‌شود و متون عالی‌تر دیگر، از جمله متون فاخر طولانی‌تر نظم و نثر را نیز شامل می‌شود؛ متونی که بخشی از پیکره ادبیات فارسی را شکل داده‌اند، اما هنوز در تیررس نظریه‌های زبان‌شناسی و به‌ویژه نقد و نظریه‌های جدید ادبی قرار نگرفته‌اند. نکته بعدی این است که، هنوز واژگان و اصطلاحات حوزه طنز نه‌تنها گونه‌بندی نشده‌اند^۲، بلکه هنوز تعاریف و مرزبندی این واژگان در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و کاربران زبان فارسی در عمده موارد این اصطلاحات را به جای هم به کار می‌برند، حال آنکه هریک تعریف و ویژگی خاص خود را دارد، هرچند خنده و سرگرم‌کنندگی ویژگی مشترک تمامی این واژگان است. نگارنده امیدوار است در جستارهای بعدی ابتدا واژگان کلیدی طنز را آسیب‌شناسی مختصر کند و سپس سازکارهای زبانی شوخ‌طبعی از رهگذر عدم‌تجانس را به‌ویژه از دیدگاه دو نظریه متأخر، یعنی نظریه انگاره معنایی^۳ پیشنهادی راسکین (۱۹۸۵) و نظریه همگانی شوخ‌طبعی کلامی^۴ پیشنهادی راسکین و آتاردو (۱۹۹۴) بررسی کند. با این حال هنوز از حوزه مسائل نظری و عملی ترجمه طنز سخنی به میان نیاورده‌ایم و این حوزه و به‌ویژه، ترجمه طنز در رسانه‌های دیداری- شنیداری، جای تأمل بسیار دارد.

1. register

2. genre theory

3. semantic script theory

4. general theory of verbal humor

۱۲. منابع

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *نشانه شناسی مطایبه*. اصفهان: نشر فردا.
- اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۴). «کندوکاوی زیبایی‌شناسانه در جناس». *مجله ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*. ش ۵. صص ۴۶-۶۰.
- اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*. چ ۱. تهران: انتشارات کاروان.
- بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۷۸). *طنز و طنزپردازی در ایران*. تهران: نشر صدوق.
- حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۶۴). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*. تهران: انتشارات پیک.
- جوادی، حسن. (۱۳۸۴). *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*. چ ۱. تهران: انتشارات کاروان.
- چامسکی، نوام. (۱۳۶۱). *ساخت‌های نحوی*. ترجمه احمد سمیعی. تهران: خوارزمی.
- داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ ۲. تهران: انتشارات مروارید.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی. ج ۵. تهران: دانشگاه تهران (مؤسسه لغت نامه دهخدا).
- راستگو، سیدمحمد. (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*. تهران: سروش.
- ----- (۱۳۸۲). *هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)*. تهران: سمت.
- زاکانی، عبید. (۱۳۸۳). *رساله دلگشا*. تصحیح، ترجمه و توضیح دکتر علی‌اصغر حلبی. تهران: انتشارات اساطیر.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۸). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: انتشارات فردوس.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۹). *معناشناسی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی حوزه هنری.
- ----- (۱۳۸۰). *از زبان شناسی به ادبیات*. ج ۱. تهران: حوزه هنری.
- طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۲). «بازی‌های طنزآمیز زبانی ابوسعید در اسرارالتوحید». *پژوهش‌های ادبی*. ش ۲، پاییز و زمستان.
- فضیلت بهبهانی، محمود. (۱۳۸۵). «نقد و بررسی روش‌ها در طبقه‌بندی جناس». *مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ش ۱۷۸. ۵۷-۷۶.
- کالین مولکه، داگلاس. (۱۳۸۹). *آیرونی*. ترجمه حسن افشار. تهران: نشر مرکز.



- کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). *در باب طنز*. ترجمه سهیل سمی. تهران: انتشارات ققنوس.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی (۳)*: بدیع. تهران: کتاب ماد.
- کریمی، لطف‌الله. (۱۳۷۲). *بررسی تطبیقی اصطلاحات ادبی: انگلیسی-فارسی*. تهران: مجمع علمی و فرهنگی مجد.
- محبتی، مهدی. (۱۳۸۰). *بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن*. تهران: سخن.
- مرچنت، ملوین. (۱۳۷۷). *کمدی*. ترجمه فیروزه مهاجر. تهران: نشر مرکز.
- موحد، عبدالحسین. (۱۳۸۲). «طنز و خلاقیت». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، ش ۲، پاییز و زمستان.
- نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۰). *هجو در شعر فارسی*. چ ۱. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- وحیدیان کامکار، تقی. (۱۳۸۳). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.
- Alexieva, Bistra. (1997) "There Must Be Some System" in *this Madness. Metaphor. Polysemy. And "Wordplay in a Cognitive Linguistics Framework"*. In Delabastita (ed.). 1997. p.p: 137-154.
- Attardo, Salvatore, and Victor Raskin (1991). "Script theory revis (it)ed: joke similarity and joke representation model". *International Journal of Humor Research*. Vol.4, No. 3-4, p.p: 293-347.
- Attardo, Salvatore. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Duchacek, Otto. (1970). "Les jeux de mots du point de vue linguistique". *Beitriige zur romanischen Philologie*. Vol.9: No.1. p.p: 107-117.
- Koponen, Maaritt. (2004). *Wordplay in Donald Duck comics and their Finnish translations*. Unpublished M. a thesis. University of Helsinki.
- Marjamäki, Pekka. (2001). *Scottish Football Association or Sweet Fanny Adams: A Study on Language-Bound Humour and Its Translation*. Master's Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts Department of English.
- Raskin, Victor. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.