واکاوی تکنیک‌های طنزآفرینی در مقامه‌ی اصفهانیه‌ی بدیع‌الزمان همدانی

(علمی پژوهشی)

مصطفی مهدوی‌آرا[۱](استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

doi.org/10.22067/jall.v11i2.60770

صص: ۱۷٤-۱۵۸

چکیده

طنز در آثار ادبی به شکل‌های مختلفی نمود می‌یابد و نویسندگان برای آفرینش خنده از تکنیک‌های متعددی استفاده می‌کنند؛ به‌کارگیری بازی‌های زبانی، ایجاد موقعیت‌های خنده‌آور، ترسیم تصویرهای کاریکاتوری به‌وسیلۀ کلمات، شخصیت‌پردازی-های کُمیک، کوچک‌نمایی، بزرگ‌نمایی و ... ازجملۀ این تکنیک‌ها می‌باشد. بدیع‌الزمان همدانی توانسته است، در مقامات خود از این تکنیک‌ها بهره ببرد و در قالب طنز، مسائل و مشکلات اجتماعی جامعه خویش را به چالش بکشد. مقامۀ اصفهانیه، داستان کوتاهی است که همدانی در آن، رواج باورهای خرافی، عقب‌ماندگی عوام و تعصبات دینی را در قالب ریشخندی انتقادی بیان کرده است. تحقیق حاضر در صدد است با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی شگردهای طنزآفرینی بدیع‌الزمان همدانی در این مقامه بپردازد. آنچه ضرورت انجام این پژوهش را تبیین می‌سازد: اهمیتِ توجه به مقامات به‌عنوان میراث ادبی و بررسی آن، از ابعاد مختلف است و می‌توان آن را به‌عنوان شاهکاری ادبی و الگویی طنزآلود از ادبیات قدیم، به طنزپردازان عصر حاضر معرفی کرد. نتایج حاصل از این جستار نشان می‌دهد: در این مقامه، تکیۀ همدانی در طنزآفرینی، بر تکنیک‌های موقعیت محور و شخصیت محور بوده است. وی توانسته در قالب ریشخندی انتقادی و بدون آزار مخاطب، کاستی‌های جامعه و سنت‌ها و باورهای غلط مردمان زمانۀ خویش را بیان کند.

کلید واژه‌ها: طنزپردازی، تکنیک‌ها، طنز موقعیت‌محور، طنز شخصیت‌محور، مقامۀ اصفهانیه.

تاریخ دریافت :۱۳۹۷/۹/۱٤ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/٦/۱۳

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: m.madavi@hsu.ac.ir

۱. مقدمه

خنده حاصل واکنش انسان به موقعیت‌ها و صحنه‌های خنده‌دار است؛ پدیده‌ای انسانی که دشواریِ یافتن علل آن، از دیر باز ذهن برخی از روانشناسان را به خود مشغول داشته و گاه وارد حوزه شناخت فلسفی فیلسوفانی همچون "هانری برگسون" شده است. از مهمترین نظریاتی که حول این پدیده شکل گرفته است، نظریه رهایی، نظریه برتری، عدم تجانس و... است؛ و طرح هر کدام از این نظریات کنکاشی بوده تا علت خندیدن را مشخص نماید.

ادیبان طنزپرداز از ظرفیت‌های این پدیده نیز غافل نبوده‌اند و توانسته‌اند در حوزه ادبیات، از طنز و شوخی به عنوان ابزاری کارآمد و مؤثر در جذب مخاطب، استفاده کنند. طنز این امکان را برای طنزپردازان ادیب فراهم نموده است تا بتوانند در کنار بیان آزادانه افکار و عقاید خود، در حاشیه‌ای امن و بدون ترس و دلهره به نقد کجی‌ها و کاستی‌های جوامع خود بپردازند.

در تعریف طنز، گفته‌اند: نوع ویژه‌ای از آثار منظوم و منثور ادبی است که بر پایهٔ خنده و با هدف نقد سیاسی و اجتماعی جامعه نوشته می‌شود. در شناخت ماهیت طنز و شوخی‌های زبانی، توصیف و تعریف‌های بسیار آورده‌اند؛ ازاین‌رو تعریف دقیق و جامع‌ومانع از طنز، امری دشوار به نظر می‌رسد؛ زیرا این پدیده، ماهیتی پیچیده دارد و انواع مختلفی را شامل می‌شود که گاه تداخل تعریف‌های ارائه شده در یکدیگر را به دنبال دارد.

طنز در ادبیات منظوم و منثور قدیمِ عرب به صورت‌های متعددی نمود پیدا کرده است؛ برخی از امثال و حکم جاهلی، ریشه در داستان‌های لطیفه‌وار این دورهٔ تاریخی دارد[۱](المولی، ۲۰۱۲: ۱۷). این گونه ادبی، در دورهٔ نخست اسلامی، به صورت هجو نمود یافت، ریشخندی که به طور مستقیم مخاطب را مورد هجمه قرار می‌داد (حسینی و زارع، ۱۳۹۳: ۹۳) و بین جریر، فرزدق و اخطل، به اوج خود رسید. هجو –که به نوعی انتقاد از فرد بود– با ورود به دورهٔ عباسی جنبهٔ اجتماعی به خود گرفت. «در دورهٔ مذکور (عباسی) که دورهٔ شکوفایی ادبیات است، طنز به پختگی لازم می‌رسد؛ زیرا مال، شراب و کنیزکان، به عنوان لوازم مورد نیاز طنز، در این عصر فراهم می‌گردد» (فریحه، ۱۹۶۲: ۵۲). طنزی که از این دوره به ما رسیده است دو فضای متفاوت را منعکس می‌کند: فضای ثروت و رفاه و سیری و فضای فقر و فاقه و گرسنگی (همان: ۵۷). عبدالعزیز شرف آن فضای فقر و تنگدستی را مسیر طنزآمیزی می‌داند که مقامات طی کرده و بدیع‌الزمان این فن را از «گدایان» گرفته و به اوج خود رسانده است. (شرف، ۱۹۹۲: ۱۰۶) به این معنی که در سایهٔ این فضای شکل گرفته از کنار هم آمدن ثروت و فقر بسیاری از طنزها شکل گرفت (صالح، ۲۰۱۰: ۷۷).

مقامات بدیع‌الزمان همدانی به عنوان نقطهٔ کمال و پختگیِ هنر طنزپردازی در عصر عباسی – در این جستار مقامه اصفهانیه – یکی از گونه‌های نثر فنی و مسجعی است که به عنوان میراث ادبی ماندگار از آن روزگار به دست ما رسیده و توجه بدان

---

۱) همانند مَثَل (رجع بخفی حنین) که اصل آن داستانی طنزآلود است و ذکر آن از حوصله این بحث خارج است.

از جنبه‌های مختلف ضرورتی اجتناب‌ناپذیر دارد و پرداختن به تبیین شگردهای طنزآفرینی در این کتاب، به‌عنوان ارائهٔ الگویی مناسب برای نویسندگان حوزهٔ طنزپردازی در عصر حاضر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این مهم مورد توجه بسیاری از پژوهش‌های پیشینی قرار گرفته است که در ادامه به برخی از این جستارها اشاره می‌شود.

۱. ۱. پیشینهٔ پژوهش

آثار مرتبط با جستار حاضر، کتاب‌ها و مقالاتی به شرح زیر است. ۱- کتاب «الفكاهة في مقامات بديع‌الزمان الهمذاني» نوشتهٔ علی محمد سید خلیفه؛ نویسنده در این اثر، بعد از تعریف فکاههٔ و پیشینهٔ آن در ادبیات قدیم، کتاب را به سه فصل تقسیم می‌کند، در فصل اول به موضوعات مطرح شده در مقامات، موضوعاتی همچون: بخل، یاوه‌گویی، انحرافات جنسی، سرقت، گدایی، طمع، شکم‌پرستی، نجستی و... می‌پردازد و برای هر کدام به شواهدی از مقامات اشاره می‌کند. در فصل دوم به شگردهایی همچون تکرار، بازی با الفاظ، الردّ بالمثل و ... اشاره می‌کند و در ادامه همچون فصل پیشین به شواهدی از مقامات تمسک می‌جوید. نویسنده در فصل سوم به شگردهایی همچون موقعیت‌های خنده‌آور، بر باد رفتن انتظارات، تناقض بوجود آمده به علت تغییر حالت روحی به مادی، حرکات و صورتک‌هایی اشاره می‌کند که در مقامات باعث خنده می‌شوند. وی در این کتاب به طور مختصر به مطالبی درباره مقامه اصفهانیه اشاره کرده که در این مقاله نیز مورد استفاده قرار گرفته است. ۲- کتاب «سيكولوجية الفكاهة في مقامات بديع‌الزمان الهمذانی» نوشتهٔ ناصر المولی، این کتاب شامل سه فصل می‌باشد که نویسنده درفصل اول –همچون مورد پیشین- به موضوعاتی همانند: گدایی، پرگویی و ... می‌پردازد. درفصل دوم، تکنیک‌های زبان محور و بازی‌های زبانی مثل: تکرار، لغز، قلب و ... را بررسی می‌کند. در فصل سوم موقعیت‌های را که در مقامات باعث خندهٔ مخاطب می‌شود ذکر می‌کند. جنبهٔ قوت این کتاب نسبت به دیگر آثار، همین فصل است که در آن به چهار اصل: «مصائب الغير»، «التناقض بسبب التحول من الجانب الروحي إلى الجانب المادي»، «انتظار الخائب» و «القلب» اشاره کرده و برای اصل دوم و سوم به شاهدی از مقامهٔ اصفهانیه اشاره کرده و در تحقیق حاضر از آن بهره جسته‌ایم؛ اما مبنای نویسنده در این کتاب بیشترتحلیل مقامه‌های: الدينارية، المضيرية و المجاعية بوده است. ۳-کتاب «أدبنا الضاحک»، از عبدالغنی العطری، وی در فصلی از این کتاب به طور گذرا به طنزآمیزی مقامهٔ مضیریهٔ اشاره کرده و تحلیلی از آن ارائه نکرده است. ٤- کتاب «الفكاهة في الأدب» اثر محمد الحوفی، همان طور که از عنوان پیداست حوفی در این کتاب به شگردهای طنزآفرینی به صورت عام می‌پردازد. وی تنها به‌عنوان مثال در صفحهٔ ۱۳۱ کتاب به استفادهٔ همدانی از شگرد (التخلص الفكة) در مقامهٔ مضیریه اشاره می‌کند. ٥- پایان نامهٔ «دراسة الفكاهة في مقامات بديع‌الزمان الهمذاني» از الهام صالحی نجف‌آبادی به راهنمایی منصوره زرکوب؛ نگارنده به محتوای این پایان نامه دسترسی نیافت ولی از آنجا که مقاله‌ای با عنوان «التهكم الفكاهي في مقامات الهمذاني» از همین نویسندگان؛ مستخرج از پایان‌نامهٔ مذکور است می‌توان گفت که نویسندگان در این رساله کتاب محمد الحوفی- که ذکر

آن پیش از این رفت- را مبنای کار خود قرار داده و بر اساس تکنیک‌هایی مثل تغافل، تناقض، مبالغة، قلب و عکس و ... که وی نقل می‌کند، به تحلیل محتوایی مقامه‌های دینارية، مکفوفية، وصية و مضيرية می‌پردازند. چارچوب مقاله مذکور نیز بر مبنای تعریف تهکم است و به بخش‌های: اجتماعی، سیاسی، روانشناختی و... تقسیم می‌شود. ٦- مقالۀ «الفكاهة في مقامات الهمذاني» از موسی بن سلیمان، وی موضوع پژوهش خود را به مقامۀ مضيرية محدود کرده و روش علمی خاصی را در تحلیل طنز ارائه نکرده است. خوانندگان محترم برای آگاهی بیشتر از پژوهش‌های انجام شده دربارۀ مقامات می‌توانند به مقالۀ «کتاب‌شناسی مقامات در ایران» نوشتۀ محسن محمدی فشارکی مراجعه نمایند.

در تبیین وجه تمایز جستار حاضر با پیشینۀ مذکور باید گفت که: برخی از پژوهش‌های یاد شده یا به صورت کلی به اصول و شگردهای طنزپردازی نظر داشته‌اند یا در تبیین شگردهای طنزپردازی مقامات- همانند دو کتاب نخست- توصیف ویژگی-های باطنی و خنده‌دار شخصیت مقامات مثل: بخل، حسد، ترس، تنبلی و... را وجه غالب همت خود قرار داده‌اند و تنها به صورت گذرا به مقامۀ اصفهانیه و شاهدی از متن آن اشاره کرده‌اند و تاکنون تحقیقی به صورت مستقل به تحلیل مقامه اصفهانیه نپرداخته است. اما جستار حاضر این مقامه را به‌عنوان داستان کوتاهی که غالب شگردهای طنزپردازی در آن تبلور یافته است، به طور ویژه و ساختارمند مورد واکاوی قرار داده و ساختار داستان را از نظر مقدمه، صلب داستان و پایان و توانایی همدانی را در به‌کارگیری شگردهای طنزآفرینی و چگونگی انتقال از بخشی به بخش دیگر مطالعه کرده است.

۱.۲. طرح مسئله

در تبیین معنای لغوی طنز باید گفت این واژه معادل انگلیسی «satire» است که از ریشه یونانی «satyrs» گرفته شده است (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱٤۰) و در فرهنگ لغت عرب، زیر ماده (ط، ن، ز) آمده است: «فلان يطنز بالناس: (أی) يسخر منهم و طانزوا و تطانزوا» (الزمخشری،۲۰۱۰: ٦۱٥/۱). که به معنی مسخره کردن است. در عصر حاضر، عرب به‌جای طنز، در زبان عربی از لفظ « الـفـكـاهـة » استفاده می‌کند. این واژه در فرهنگ لغت قدیم نیز ذکر شده است: «تفكّه القوم: أكلوا الفاكهة و من المجاز: تفكه بكذا إذا تلذذ به... و فاكهتُ القوم مفاكهة طايبتُهم و مازحتُهم» (الزمخشری،۲۰۱۰: ۳۲/۲). در این تعریف لغوی و ارائه شده، به نظر می‌رسد کارکرد فکاهه خنده‌آفرینی طنز و شوخی، بدون آزار مخاطب است و انواع مختلف «ریشخند، هجوگویی، نکته-گویی، شوخی، هزل، استهزاء و ... را شامل می‌شود» (محمد، ۲۰۱۲: ۱٦).

در تعریف اصطلاحی و جامع از طنز گفته‌اند: «طنز در پی نوعی ادارک عقلی و روحی از کنار هم آمدن عناصر نامتجانس پدید می‌آید، عناصر ناهمگونی که در گفتار، اعمال، حرکات، موقعیت‌ها نمود می‌یابد و واکنش فرد را به صورت: خنده، لبخند و خشنودی به دنبال دارد» (فریحه، ۱۹٦۲: ۱٤). طنز سبکی ویژه و متمایز در نوشتن است و طنزپرداز ضمن توجه به زمینه‌های

اجتماعی و فرهنگی، تلاش می‌کند با زبانی طنزآلود معضلات جامعه خویش را بیان نماید. گرچه طبیعت طنز بر خنده استوار است. ولی رسالت آن، به چالش کشیدن اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری و فسادهای اجتماعی و سیاسی می‌باشد (اصلانی، ۱۳۸۵: ١٤).

در این جستار، مقامهٔ اصفهانیه –به‌عنوان مبنای این تحقیق– داستان کوتاهی است که همدانی در آن گسترش باورهای خرافی، تکدی‌گری، عقب‌ماندگی عوام و تعصبات دینی را در قالب ریشخندی انتقادی به تصویر کشیده است وبه نظر می‌رسد، بیان طنزآلود در آن، بهتر از مقامه‌هایی همچون: المضیریة، المکفوفیة، الدیناریة، الحلوانیة و ... بکار رفته و تکیهٔ نویسنده در طنزآفرینی این مقامه، بر شگردهایی، متفاوت از مقامه‌های طنزآمیزِ دیگر وی است. با توجه به این مسأله و نظر به اینکه پژوهشگران، آنگونه که باید بدان نپرداخته‌اند، نگارنده در این جستار درصدد است شگردهای طنزآفرینی را به روش توصیفی– تحلیلی، در مقامهٔ مذکور تبیین نماید و به این پرسش پاسخ دهد که بدیع‌الزمان همدانی در مقامهٔ اصفهانیهٔ از چه تکنیک‌هایی جهت طنزآفرینی استفاده نموده است؟

در راستای پاسخ به پرسش تحقیق، چارچوب مقالهٔ حاضر در دو بخش تدوین شده است، در بخش نخست خوانشی بسیار گذرا از مقامهٔ اصفهانیه ذکر می‌شود. در بخش دوم، با واکاوی این داستان کوتاه بر مبنای نظریات مطرح شده در این باب و تبیین چگونگی ذکر مقدمه و پایان و کیفیت ورود نویسنده به اصل داستان، لایه‌های مختلف طنز مورد نقد و تحلیل قرار می‌گیرد.

۲. گذاری بر مقامه اصفهانیه

خلاصهٔ مقامهٔ اصفهانیهٔ بدین‌گونه است: شخصی به نام عیسی بن هشام قصد سفر از اصفهان به ری را دارد و منتظر فراسیدن قافله است. ولی هنگام رسیدن کاروان صدای اذان بلند می‌شود، او بین رفتن به مسجد و انتظار برای رسیدن قافله، مردد است. فضای داستان، مسجد است و شخصیت‌های محوری یکی خود عیسی بن هشام، دیگری ابوالفتح اسکندری که به صورت غیرمنتظره‌ای وارد داستان می‌شود و سوم امام جماعت که به پیشبرد فضای طنزآمیز داستان کمک شایانی می‌کند. دست‌مایه نویسنده در طنزآفرینی این مقامه، مسالهٔ طولانی شدن نمازِ مذکور و بی‌صبری و عجلهٔ عیسی بن هشام برای رسیدن به قافله است. نماز به پایان می‌رسد ولی قهرمان داستان بعد از نماز، به ناگاه خود را در مقابل دشواریِ غیرمنتظرهٔ دیگری می‌بیند؛ ابوالفتح اسکندری بلند شده و ادعا می‌کند از طرف پیامبر خدا حامل پیامی است و تا این مسجد از لوث دشمنان او پاک نشود، بر زبان نمی‌آورد. این سخن، عیسی را سخت در جایش میخکوب می‌کند. ناگزیر می‌نشیند تا ابوالفتح مطلب خویش را برای جمع بازگو کرده و بعد از أخاذی از نمازگزاران، از مسجد بیرون رفته و داستان پایان می‌یابد و او از قافله باز می‌ماند.

قبل از تبیین شگردهای طنزآفرینی در این مقامه، باید به سه نکته اشاره کرد؛ اول اینکه: انتخاب مساله نماز و موضوع دینی از جانب همدانی خود نکته قابل توجه در طنزآفرینی این مقامه می‌باشد؛ زیرا سوء استفاده از مذهب که جامعه آن را گرامی می‌دارد و به آن احترام می‌گذارد، فرصت‌های مناسب بسیاری را برای بذله‌گویی فراهم می‌آورد (جنی روش، ۱۳۸۵: ٦٠). طنز با دست مایه قرار دادن احکام مذهبی به ویژه احکامی که غیرقابل تردید و نقد است، دست مایه‌ای برای خلق و آفرینش طنز پدید می‌آورد (تجبر، ۱۳۹۰: ۷۸) و (پلارد، ۱۳۷۸: ۱۸-۱۷). نکتهٔ دوم اینکه: از مهمترین ویژگی‌های طنز بدیع‌الزمان در این مقامه، استفاده از زبان ایجاز و گزیده‌گویی است، او در بیان خویش از جملات کوتاه و مسجع استفاده می‌کند و حجم همهٔ این مقامه کمتر از سه صفحه است. «مهم‌ترین ویژگی طنز، فشردگی و ایجاز است، از این منظر، طنز باید پیش از آنکه ظرافت هنری‌اش فاش شود تأثیر خود را بگذارد. ازاین‌رو باید کوتاه باشد. حال اگر طنز از این ویژگی بی‌بهره باشد و طنزپرداز بخواهد مضمونی را با جملات متعدد بیان کند، به احتمال زیاد به زیبایی و گیرایی اثر، آسیب جدی وارد خواهد کرد (طالبیان، ۱۳۸۸: ۷) و (صالح، ۲۰۱۰: ٢٤١). از این منظر در می‌یابیم که همدانی به خوبی توانسته است جانب ایجاز و کوتاه سخن گفتن را در مقامه مذکور رعایت نماید.

نکتهٔ پایانی اینکه: برخی از طنزها بعد از گذر زمان یا انتقال از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر رونق و زیبایی خود را از دست داده و به سختی فهمیده می‌شوند. موضوعات طنزآمیز از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوتند، ممکن است آنچه در یک فرهنگ طنزآمیز است در فرهنگ دیگر جدی تلقی شود. ازاین‌رو بسیاری از طنزها فرهنگ محورند و آشنایی یا ناآشنایی خواننده در درک آن‌ها نقش اساسی دارد (حرّی، ۱۳۸۷: ۷۵). اما موضوعی را که همدانی دست‌مایهٔ طنز خویش قرار داده نه تنها در گذر زمان، رونق و زیبایی خود را از دست نداده، بلکه بعد از گذشت بیش از ۱۰۰۰ سال، گواینکه موضوع عصر حاضر را به تصویر کشیده است؛ زیرا «شناخت پیشینی، یکی از ویژگی‌های اصلی محقق شدن همه طنزهاست، به عبارتی دیگر درک طنز فقط و فقط در بافت‌های آشنای ما امکان‌پذیر است؛ در بافت‌های تاریخی، مکانی، زمانی، اجتماعی، فرهنگی و قومی؛ بدون شناخت پیشینی طنز فهمیده نمی‌شود یا اگر فهمیده شود فاقد طنزآمیزی لازم است (تجبر، ۱۳۹۰: ۸۰). از این منظر اگر بدیع‌الزمان موضوع نماز را انتخاب می‌کند به بافت‌های فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ کنونی ما بسیار نزدیک است و گذر زمان نتوانسته جذابیت و خنده‌آفرینی آن را تحت تأثیر قرار دهد.

بی‌تردید سازوکارهای بسیاری در طنزآفرینی این مقامه دخیل هستند و نگارنده در حد توان، قصد دارد با بررسی دقیق محورهای مختلف و تقسیم بندی هر محور، به تبیین شگردهای آفرینش طنز در این اثر بدیع بپردازد.

۳. شگردهای طنزآفرینی در مقامه اصفهانیه

پدیدهٔ زبان، گاه خود طنزآفرین می‌شود و گاه محملی می‌شود برای انتقال محتوای طنزآمیز (برغسون، بی‌تا: ۷۱). نوع اول که به تکنیک‌های زبان محور مشهور است، بر مبنای دو یا چند معنایی بودن زبان شکل می‌گیرد؛ به این معنی که طنزپرداز به کمک بازی‌های واژگانی، جناس، تلفظ غلط واژه، ایهام، اسلوب حکیم، تجاهل العارف و ... طنز را می‌آفریند و قابل ترجمه از زبانی به زبان دیگر نیست. شایان ذکر است که این تکنیک نیز در مقامات همدانی کاربردهایی دارد. ولی همدانی در مقامه اصفهانیه–به جز یک یا دو مورد– توجه چندانی بدان نداشته است.

در نوع دوم، زبان محملی می‌شود برای انتقال مفاهیم طنزآمیز، که به تکنیک‌هایی تقسیم می‌شود و قابل ترجمه نیز هست. از مهمترین این تکنیک‌ها: تکنیک موقعیت‌محور، تکنیک شخصیت‌محور و تکنیک تخیل‌محور است (همان). در ادامه به تکنیک‌های مورد استفاده همدانی در مقامه اصفهانیه می‌پردازیم.

۳. ۱. تکنیک‌های موقعیت محور

ساختمان اصلی طنز در مقامه اصفهانیه بر پایهٔ تکنیک‌های موقعیت‌محور است. همدانی در این داستان کوتاه، موقعیت‌هایی را به وجود می‌آورد که باعث خنده مخاطب می‌گردد. تکنیک‌های موقعیت محور خود به انواعی تقسیم می‌شود: تکنیک غافلگیری، تکنیک تکرار، تکنیک وارونه‌سازی، تکنیک بزرگ‌نمایی و ...(صفایی، ١٣٩٤: ٢١٩) که الحوفی همهٔ این تکنیک‌ها را زیر یک عنوان مشترک به اسم «تناقض» تبیین کرده است (۲۰۰۵: ٤٢). به این معنی که علت مشترک خندهٔ مخاطب در غالب این تکنیک‌ها، وجود تناقض بین دو موقعیت است که در ادامه به توضیح آن می‌پردازیم.

۳. ۱. ۱. غافلگیری

غافلگیری یکی از تکنیک‌های پرکاربرد در طنز و کمدی است. در غافلگیری، انسان با موقعیتی روبرو می‌شود که با ذهنیت پیش ساختهٔ او در تضاد است. (صفایی، ١٣٩٤: ١٣٠) این تکنیک در پرتو تئوری «ناسازگاری» که شوپنهاور مطرح می‌کنند، قابل تفسیر است. وی معتقد است: «عدم تناسب (یا همان ناسازگاری) بین دو اندیشه، سبب خنده می‌شود» (میمونه، ۲۰۱۲: ١٤).

همدانی در مقامه اصفهانیه به فراخور زمان چند بار از این تکنیک بهره برده است. نخستین بار، عیسی بن هشام، وقتی غافلگیر می‌شود که به صف اول نماز درآمده و برای رسیدن به کاروان عجله دارد، اما امام جماعت نماز را در پی قرائت همراه با تأنی طولانی می‌کند، این مطلب از این بخش از مقامه فهمیده می‌شود که راوی داستان می‌گوید: «فتقدّم الامام إلى المحراب، فقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة، مدة و همزة و بی الغم المقيم المقعد في فوت القافلة» (الهمدانی، ۲۰۱۲: ٤٤). بی‌تردید عیسی بن هشام انتظار

داشت که امام جماعت نماز را سریع بخواند و به موقع تمام کند تا وی به قافله برسد؛ اما این انتظار بر باد می‌رود. کانت معتقد است خنده، ناشی از انتظاری است که ناگهان بر باد می‌رود (برغسون، بی‌تا: ٦٠).

غافلگیری برای بار دوم وقتی اتفاق می‌افتد که نماز جماعت و آن وضعیت دشوار ناسازگاری به پایان رسیده و ابن هشام هنوز برای رسیدن به قافله امیدوار است. ازاین‌رو می‌گوید: «قد سهّل الله المخرج و قرّب الفرج». اما به ناگاه و غیر منتظره، مردی از میان جمع بلند می‌شود و می‌گوید: «من كان منكم يحبّ الصحابة و الجماعة فليعرني سمعه ساعة» یعنی هر کس از شما صحابهٔ حضرت رسول (ص) را دوست دارد لحظه‌ای به سخن من گوش فرادهد. ابن هشام که قصد بیرون رفتن دارد، برای حفظ آبروی خویش مجبور است سخت بر زمین بشیند. سخن این مرد به آنجا می‌رسد که می‌گوید:

«قد جئتكم ببشارة من نبيّكم، لكنّي لاأؤديها حتى يطهّر الله هذا المسجد من كلّ نذل يجحد نبوته» (همان: ٤٥١).

(ترجمه) «از پیامبر شما بشارتی برایتان آورده‌ام لیکن آن را گزارش نکنم تا آنگاه که خداوند این مسجد را از لوث هر فرومایه‌ای که پیامبری وی را باور ندارد پاک گرداند.»

ابن هشام نمی‌داند چه کند؟ اگر تاکنون می‌توانست اقدامی بکند و به هر بهانه‌ای از مسجد خارج شود، حال با این سخن، او دیگر جرأت هیچ اقدام و عملی را ندارد. ازاین‌رو علی رغم میل باطنی و به اجبار بر جای خود می‌نشیند. نِل معتقد است که «هیچ چیز مضحک‌تر از بدبیاری دیگران نیست» (نلسون، ۱۳۸۹: ۱۲). ناصر المولی در همین راستا، علت خنده را در چنین حالتی «مصائب الغیر» می‌داند (المولی، ۲۰۱۲: ۹۷). به این معنی که طبق «نظریهٔ برتری» ما به این بدبیاری ابن هشام می‌خندیم زیرا «احساس برتری می‌کنیم و خود را از گرفتاری که برای دیگران پیش آمده، به دور می‌دانیم و خوشحال هستیم که خود به این گرفتاری دچار نشده‌ایم» (محمد، ۲۰۱۲: ۱۸).

غافلگیری برای بار سوم وقتی صورت می‌پذیرد که داستان سیر نزولی به خود گرفته و در شرف پایان است. بعد از اینکه ابوالفتح اسکندری بشارت خویش را بازگو می‌کند و به حیله، درهم و دینار مردم را از آنان می‌ستاند، از مسجد بیرون می‌رود. ابن هشام می‌گوید:

«وخرج و تبعتُه متعجباً من حذقه بزَرقه... و نظرتُ فإذا هو ابوالفتح الإسكندري» (الهمدانی، ۲۰۱۲: ٤٥).

(ترجمه) «او از مسجد خارج شد و شگفت زده به دنبال او رفتم. به ناگاه دریافتم که این، همان ابوالفتح است» که پیش از این نیز به حیله و ترفند عوام را می‌فریفت و درهم و دینارشان را به تاراج می‌برد. «در دنیای طنزآفرینی، اصلِ «غیرقابل پیش بینی بودن» خیلی مهم است» (صفایی، ۱۳۹۳: ۱۳۰). حضور ابوالفتح اسکندری در مسجد برای ابن هشام غیر قابل پیش بینی است. ازاین‌رو آنچه در پایان داستان، باعث خنده می‌شود، روبرو شدن ابن هشام با کسی است که پیوسته در طول همهٔ مقامات، در جایی غیر از مسجد، با دست یازیدن به حیله و ترفند، از مردم مال آنها و از وی فرصت‌ها را می‌رباید. همانطور که دیدیم

همدانی سه بار متوالی از تکنیک غافلگیری بهره می‌برد؛ که البته در پی هم آمدن این غافلگیری‌ها نیز سبب خندهٔ بیشتر مخاطب شده است.

۳. ۱. ۲. تناقض ناشی از تغییر موقعیت از حالت روحانی – معنوی، به حالت مادی- جسمانی

این تکنیک، یک بار در مقامهٔ اصفهانیه بکار رفته است؛ بدین گونه که نویسندهٔ داستان، بواسطه بوجود آوردن یک موقعیت متناقض بین حالت روحانی و حالت مادی، باعث خندهٔ مخاطب شده است. حالت روحانی در این مقامه، همان فضای معنوی است که حاکم بر مسجد و حرکات و سکنات امام و مأمومین می‌باشد و حالت مادی سر برآوردن ناگهانی ابن هشام از سجده است، که با حالت قبل در تناقض است. «هر گونه انتقال و تغییر موقعیتی از حالت معنوی به حالت مادی و ناچیز، باعث خنده می‌شود» (المولی، ۲۰۱۲: ۱۰٦). برگسون در این باب می‌گوید: «هرآنچه که نگاه ما را متوجه جنبهٔ حسی و بدنی یک شخص می‌کند، در حالی که موقعیت، متعلق به یک امر معنوی است؛ این باعث خنده می‌شود» (برغسون، بی‌تا: ۳۸). توجه ما به سربلند کردن ابن هشام از سجده –که حالتی حسی و مادی است- در میان حالت روحانی نمازگزاران، بیانگر این تکنیک است. البته همچون تکنیک پیشین، این تکنیک هم در پرتو «نظریهٔ عدم تجانس» قابل تفسیر است؛ شوپنهاور –همانطور که گذشت- بر این باور است که عدم تناسب و ناسازگاری بین دو موقعیت سبب خنده می‌شود. در این مقامه نیز عدم تناسب بین حالت جدی و معنویِ نمازگزاران، با حالت شوخی‌مانند و مادیِ ابن هشام، باعث خنده شده است.

۳. ۱. ۳. سیر صعودی رخدادها

شاید از این تکنیک بتوان به نوعی تکنیک نهفته در داستان نام برد، به این معنی که «در تحلیل ساختاری طنز قانون سه تایی همواره کارآمدتر است، مثلاً اوضاع بد است، بدتر می‌شود و سرانجام به ستوه می‌آیید، یا اوضاع خوب است، بهتر می‌شود و سرانجام نستوه می‌شوید. این سه وضعیت همواره باید روند صعودی یا نزولی داشته باشد (جنی روش، ۱۳۸۵: ٦۷).

در مطالعه سیر داستان مقامهٔ اصفهانیه در می‌یابیم که همدانی از این تکنیک نیز استفاده کرده است. نخست، موقعیتِ بد، پدید می‌آید؛ بدین صورت که نماز، بر خلاف تصور و عجلهٔ قهرمانِ داستان به درازا می‌کشد. نماز به پایان می‌رسد و تصور خواننده این است که بدبیاری ابن هشام، در اینجا خاتمه می‌یابد. اما به ناگاه موقعیتِ بدتر و بغرنج‌تر پیش می‌آید؛ با ورود آن مرد ناشناس، ابن هشام برخلاف میل باطنی، برجای خود می‌نشیند. در اینجا ذهن خواننده که متوجه وخیم‌تر شدن اوضاع شده در جستجوی راه حل، با خود می‌گوید: چگونه می‌شود اگر او برخیزد و بیرون رود و به این شرایط پایان دهد؟ ولی مرحلهٔ سوم بدبیاری رخ می‌دهد و خواننده به ستوه می‌آید. زیرا می‌شنود، که ابوالفتح می‌گوید: «لاأؤدیها حتی یطهر الله هذا

المسجد من کلّ نذل یجحد نبوته». یعنی اگر او تاکنون به بهانه‌ای می‌توانست بیرون برود، حال دیگر او با این سخن، برای حفظ آبروی خویش باید سرجای خود بنشیند.

۳. ۱. ٤. جابه جایی نقش‌ها (وارونه‌سازی)

جا به جایی نقش‌ها یا وارونه‌سازی، ظاهر شدن فرد در نقشی متناقض با نقش خود است که موجبات خندهٔ مخاطب را فراهم می‌نماید. «در تبیین علل خنده از این تکنیک با عنوان «تناقض در معنا» یاد می‌شود به این معنی که: وقتی انسان تناقض در گفتار و موقعیت را درمی‌یابد، این تناقض او را به خنده وامی‌دارد» (محمد، ۲۰۱۲: ۱۸). مثلاً تصور کنید نقش معلم و دانش‌آموز جابه‌جا شود. دانش‌آموز، رفتار و حرکات معلم را اجرا کند و معلم اطاعت‌پذیری و رفتار دانش‌آموز را نشان دهد. این تکنیک که از آن به وارونه‌سازی نیز یاد می‌شود در مقامهٔ اصفهانیه بکار رفته است؛ بدین صورت که ابوالفتح اسکندری که انسانی حقه‌باز و فریب‌کار است و خواننده از قبل، شناخت پیشینی از ویژگی‌های شخصیتی او دارد، حال در مقامهٔ اصفهانیه در نقش انسان ارزشی و متعهد ظاهر می‌گردد، بدین صورت که به مسجد می‌آید، نماز می‌خواند، پیامبر خدا را در خواب می‌بیند و از ایشان برای امت بشارتی دریافت می‌کند. ذهن، به صورت غیرارادی ظهور این دو ویژگی متناقض را در یک موقعیت دریافت می‌کند، از کنار هم آمدن این دو ویژگی و ظهور آن‌ها در یک موقعیت، خنده شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر با وارونه شدن آن دو نقش در ذهن مخاطب–یعنی ظاهر شدن انسان نیرنگ‌باز در نقش انسان به ظاهر متدین– خنده، بر لبان مخاطب می‌نشیند.

چه بسا اگر ابوالفتح در نقش دیگری ظاهر می‌شد به این میزان برای مخاطب خنده‌دار نبود، زیرا همانگونه که گفته شد، نشان دادن رفتار شبیه به رفتار انسان‌های دین مدار و سوء استفاده از مذهب، از موضوعات مناسب برای ایجاد فضای طنز است. به‌عنوان مثال کمال تبریزی در کارگردانی فیلم خود با عنوان «مارمولک» از این ظرفیت برای طنزآفرینی استفاده کرده است. برگسون در تبیین این شگرد می‌گوید: «به طور کلی هرآنچه که مشمول عنوان دنیای وارونه باشد ما را به خنده می‌اندازد». (برغسون، بی‌تا: ٦٥و ٦٦) نظر به کوتاه بودن داستان این تکنیک یک بار در این مقامه بکار رفته است.

۳. ۱. ۵. بزرگ‌نمایی

بزرگ‌نمایی یکی از تکنیک‌های اساسی و پرکاربرد در طنزآفرینی است، بزرگ جلوه دادن پدیده‌ها و رخدادها و درشت‌نمایی معایب باعث خنده می‌شود، طنزنویسان در این تکنیک، با مبالغه در توصیف ویژگی‌های ناپسند فرد آن را ناپسندتر نشان می‌دهند و به کمک بیان اغراق‌آمیز، تصاویر زیبا و موثرتری می‌آفرینند (کردچگینی، ۱۳۸۸: ۳۱). همدانی در مقامهٔ اصفهانیه از این تکنیک نیز بهره برده است. او در توصیف حرکات و سکنات امام جماعت در حین نمازخواندن از زبان عیسی بن هشام

می‌گوید: «فقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة، مدةً و همزةً، ...ثمَّ حنى قوسَه للركوع، بنوعٍ من الخشوع و ضربٍ من الخضوع لم‌أعهده من قبلُ،... و قام حتى ما شككتُ أنَّه قد نام ...ثمّ قرأ الفاتحة و القارعة، بقراءة استوفى بها عمر الساعة...» (الهمدانی، ۲۰۱۲: ٤٤).

بی‌تردید آنچه در این قطعه–علاوه بر مسائل زبانی– باعث خندهٔ مخاطب می‌شود، تکیهٔ شاعر بر تکنیکِ بزرگ‌نمایی پدیده-های ناپسند است. این تکنیک بیشتر در طنز کلامی استفاده می‌شود، به‌عنوان مثال در اینجا، همدانی با بهره جستن ازتعبیر استعاری قوس به جای کمر و بیان اغراق‌آمیزِ چگونگی خم و راست شدن امام جماعت سبب خندهٔ مخاطب شده است؛ یا تعبیر مبالغه‌آمیز «قد نام...» به جای سکون و سکوت طولانی امام که در تناقض با شتاب‌زدگی عیسی ابن‌هشام قرار دارد، باعث طنزآفرینی شده است. همدانی، نظر به کوتاه بودن مقامه تنها در توصیف حرکات و سکنات امام جماعت از این تکنیک استفاده کرده است. علاوه بر این، تکنیک‌های زبان محور مثل جناس (بین: حمزة و همزة، رکوع، خشوع و خضوع و ...) و موسیقی برخاسته از آن، از دیگر عوامل خنده‌آفرینی است. «همدانی در مقامات خود از آرایه‌های بدیعی مثل انواع جناس، طباق، تقسیم و مقابله و... برای خنداندن استفاده کرده است» (الضمور، ۲۰۱۲: ۱۱۹). سجع بکار رفته (در این داستان نیز) از ویژگی‌های فنی نثر دوره عباسی است و نویسندگان از آن در جهت آفرینش طنز استفاده کرده‌اند (صالح، ۲۰۱۰: ۲٥٦).

۳. ۲. تکنیک شخصیت محور

خنده گاه به دلیل موقعیت خنده‌دار پدید می‌آید، گاه بواسطهٔ شخصیت کُمیک؛ از آنجا که خنده، پدیده‌ای انسانی است (ابراهیم، بی‌تا، ٦)؛ به این معنی که تنها انسان است که می‌خندد و هرآنچه که ما بدان می‌خندیم نیز، صورتی انسانی یا شبیه به انسان دارد[۱](العقاد، ۱۹٦۹: ۷۲)؛ بنابراین باید نوعی شخصیت‌سازی [در طنز] در کار باشد (پلارد، ۱۳۷۸: ٦۲). طنزپردازان گاه بواسطهٔ ویژگی‌های ظاهری شخصیت قهرمان، موجبات خندهٔ مخاطب را فراهم می‌آورند، گاه به واسطهٔ ویژگی‌های درونی و طبع و سرشت او؛ «ویژگی‌های جسمی شامل: زشتی، کج راه رفتن، قوز کردن و نقص یا عدم تناسب اعضای بدن، صدای زشت و ... و ویژگی‌های باطنی شامل: بخل، ترس، تنبلی، غرور، خیانت و دروغگویی و ... می‌شود» (الحوفی، ۲۰۰٥: ۱٦٥و۱۷۷). در مقامهٔ اصفهانیه از سه شخصیت اصلی و فرعی می‌توان یاد کرد، شخصیت اصلی یا همان عیسی بن هشام که داستان حول وی شکل می‌گیرد. شخصیت ابوالفتح اسکندری که به طور غیر منتظره وارد داستان می‌شود و باعث دشوارتر شدن اوضاع برای عیسی بن هشام می‌گردد و سوم، شخصیت امام جماعت که در پیشبرد فضای کُمیک داستان نقش بسزایی دارد.

---

۱) در توضیح «شبیه به انسان» باید گفت اگر مثلاً به میمون می‌خندیم به خاطر این است که از حرکات انسان تقلید می‌کند.

شخصیت اول و کمدین در این مقامه، عیسی بن هشام است که در آغاز داستان باید بین رفتن به نماز جماعت و منتظر ماندن برای رسیدن کاروان، یکی را انتخاب می‌کرد. «وضعیت انتخاب بر سر دو راهی، یکی از وضعیت‌های موجود برای کمدی است. در این وضعیت، کمدی معمولاً در برابر دو یا چند موقعیت متفاوت، اما هم ارزش قرار می‌گیرد که مجبور به انتخاب یکی از آنها می‌شود. این موقعیت‌ها ممکن است عامل خارجی داشته یا ریشه در تضادهای درونی خود شخص داشته باشند (پورمحبی، ۱۳۹۲: ۵۹).

همدانی توانسته است به خوبی کُمدین بودن شخصیت عیسی بن هشام را در حین کنش‌هایش بشناساند. «جنی روش» معتقد است: «بهترین راه نمایان ساختن خصلت‌های درونی شخصیت، قرار دادن او بر سر دو راهی یا در مخمصه انداختن اوست، به طوری که ملزم به تصمیم‌گیری باشد» (۱۳۸۵: ۱٤۸).

به نظر می‌رسد این تردید ابن هشام برای رفتن به نماز جماعت، ریشه در تضادهای درونی وی دارد، همدانی این گره را در داستان می‌افکند تا تضادهای درونی جامعهٔ زمان خود را نشان دهد. یکی از ناقدان دربارهٔ شخصیت عیسی بن هشام می‌گوید: «عیسی‌بن هشام در رفتار خود عجیب است؛ وی انسان خبیثی است که ظاهرسازی می‌کند و آن‌چه در درون دارد با آن‌چه اظهار می‌کند یکی نیست، حشمت نزد عیسی‌بن هشام از اخلاق و عزت نفس سرچشمه نمی‌گیرد. بلکه آن را ظاهرسازی می‌کند تا مردم را گمراه کند. پس این زشتی جزء رذیلت آدمی است و زشتی دیگری به این رذیلت می‌افزاید که همان ریاء و خباثت است (الکک، ۱۹٦۱: ۱۱۸).

عیسی بن هشام بعد از اینکه در صف اول نماز جماعت در می‌آید و متوجه می‌شود که امام جماعت در نماز خود کُندی می‌کند، آن چهرهٔ حقیقی خود را نشان می‌دهد، البته در ابتدا عکس‌العمل‌های وی نه به صورت کنش بلکه به شکل خودگویی است که سبب ایجاد فضای طنزآمیز می‌شود. «افشای مکنونات قلبی یکی از ویژگی‌های گفت و گو در طنز است، ما همواره مکنونات قلبی خود را از یکدیگر مخفی می‌کنیم، اگر بتوان به طریقی مثل خودگویی این مکنونات را آشکار ساخت، طنز به وجود می‌آید (پورمحبی، ۱۳۹۲: ۱۲۸). عیسی حال خود را اینگونه به صورت خودگویی در خلال نماز بیان می‌کند:

«وأنا أتصلی نار الصبر و أتصلّب، و أتقلی علی جمر الغیظ و أتقلّب و لیس إلاّ السکوت و الصبر أو الکلام و القبر (الهمدانی، ۲۰۱۲: ٤٥).

(ترجمه) «من از آتش شکیبایی رنج می‌کشیدم و از خود استواری نشان می‌دادم و بر اخگر خشم می‌پختم و زیر و رو می‌شدم و جز خاموشی و بردباری یا سخن گفتن و به گور رفتن چاره‌ای نداشتم».

او در ادامه می‌خواهد نماز را بشکند اما چون از خشونت قوم آگاه است به ناچار «علی تلك الصورة إلی انتهاء السورة» صبر می‌کند. این خاموشی و صبر، همان ناسازگاریِ موقعیتی است که در بخش قبل از آن سخن گفتیم.

هر کس جدایی از دیگران را پیش گیرد خود را خنده‌دار می‌کند؛ زیرا بخش مهم کُمیک، ناشی از همین جدایی است، رابطهٔ کُمیک با آداب و رسوم و تصورات جامعه را می‌توان اینگونه توضیح داد (برگسون، ۱۳۷۹: ۹۸). عیسی بن هشام در ادامه، این جدایی را–آن هم در بین نماز– پیش می‌گیرد؛ وقتی که امام جماعت و مأمومین در حرکتی هماهنگ به سجده می‌روند، او سر بلند می‌کند و در پی فرصتی است تا بگریزد:

«رفعتُ رأسي أنتهز الفرصةَ، فلمأر بين الصفوف فرجةً فعدتُ إلى السجود» (الهمدانی، ۲۰۱۲: ٤٥).

(ترجمه) «فرصت را غنیمت شمرده سرم را بلند کردم تا فرار کنم، اما در بین صفها شکافی برای گذر نیافتم، ناگزیر به سجده برگشتم».

تصور این حرکت ناهماهنگ ابن هشام در ذهن مخاطب و جدا نمودن خود از صف جماعت باعث خنده شده است. الحوفی در این باب می‌گوید: ما از شخصیت در حالتی خاص، رفتاری معلوم و خاصی را انتظار داریم، اما اگر او ناگهان کاری یا گفتاری نقیض آنچه که باید، بگوید یا انجام دهد، این نوعی تناقض مضحک است (الحوفی، ۲۰۰۵: ٤٥) و در پرتو این نظر، می‌توان علت خنده مخاطب را به هنگام سربرداشتن ابن هشام از سجده، تفسیر کرد.

نه تنها حرکات و عکس‌العمل‌های ابن هشام، بلکه سکوت و سکون از روی اجبارِ وی، نیز خنده‌دار است. او از این لحظه به بعد، به اجبار نشسته و با شگفتی، نظاره‌گر اخاذی‌های ابوالفتح است، گواینکه از قافله به کلی فراموش کرده است. همدانی در پایان مقامه، گفتگوی کوتاهی را بین او و ابوالفتح جاری می‌کند؛ عیسی بعد از صبر و سکوتی طولانی، از ابوالفتح می‌پرسد: چگونه به این نیرنگ راه یافتی؟ او لبخندی می‌زند و پاسخ می‌گوید: «مردم همچون چهارپایانند، آنان را به هر کجا که خواهی به دنبال خود بکشان و بر آنان سوار شو و برتری جوی. پس از آن که به خواسته‌هایت رسیدی بمیر. چون بهرهٔ خود را از جهان به اندازه کافی برده‌ای».

ابوالفتح اسکندری دومین شخصیت مقامهٔ اصفهانیه است. او نیز در مقامات بدیع‌الزمان همدانی شخصیت عجیبی است، کسی‌که در دروغ‌گویی، گدایی، ماجراجویی، فصاحت، شعر و فکاهه قهرمان بسیار زبردستی است و کیان مقامات و رونق آن به حضور و پیروزی در ماجراجویی‌های وی بنا شده است. به نظر می‌رسد «این شخصیت ساختهٔ خیال همدانی بوده است وگرنه ابوالفتح اسکندری که منظور بدیع‌الزمان است، کیست؟ و به کدام اسکندریه منتسب است؟!» (الشکعة، ۲۰۰۷: ۳۹۷). سر و کلهٔ این شخصیت «در میانه داستان به ناگاه پیدا می‌شود و با شخصیت محوری تقابل غیر منتظره‌ای را به وجود می‌آورد و از این طریق به برخی از شگفتی‌های جالب و غافلگیر کننده دامن می‌زند (پورمحبی، ۱۳۹۲: ۵۷). نکتهٔ مهم در باب این شخصیت اینکه او در همهٔ مقامه‌های همدانی مکررا حضور دارد، و این تکرار خود باعث خنده می‌شود؛ زیرا «کارکتر و شخصیت کمدین پیوسته و مشخص در چند داستان به طور ثابت تکرار می‌شود» (برغسون، بی‌تا: ٦٣).

بدیع‌الزمان همدانی در طراحی شخصیتِ ابوالفتح، از ویژگی‌های درونی او در جهت طنزآفرینی استفاده کرده است. آنچه در باب این شخصیت باعث خنده می‌شود نه حرکات و سکنات وی، بلکه خوی و خصلت اوست. اسکندری در این مقامه دروغ می‌گوید و افراد «به دروغ‌گو می‌خندند، زیرا از قانون اخلاقی که فرد را به راستگویی در سخن دعوت می‌کند، خارج می‌شود. دروغ‌گویی، نوعی انحراف خنده‌دار است، زیرا سرچشمهٔ خنده، منحرف شدن فرد از یک قاعدهٔ کلی است» (المولی، ۲۰۱۲: ٦١).

همدانی این شخصیت را به مقامه‌های خود وارد ساخته و به برخی معضلات اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ خود اشاره می‌کند. در دورهٔ مذکور خصوصاً «در قرن سوم و چهارم به دلیل بحران‌های اقتصادی، درآمد افراد، متفاوت گشت و پایبندی به ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی نزد برخی مردم از بین رفت، به طوری که برخی دریافتند که التزام به این ارزش‌ها برایشان گران تمام می‌شود و زندگی را بر آنها سخت می‌کند ازاین‌رو آن را کنار گذاشته و راه مکر و حیله پیش گرفتند (صالح، ۲۰۱۰: ۱۹۲). از طرفی چگونه است که مردم همیشه فریب حیله‌گری‌های ابوالفتح را می‌خورند و خام سخنان پوچ و خرافی وی می‌گردند؟ به نظر می‌رسد نویسنده پیام اصلی داستان خود را در پایان از زبان این شخصیت به مخاطب منتقل می‌سازد، آنجا که می‌گوید: «النّاسُ حُمْرٌ فَجَـوِّزْ *** وابْرُزْ عَلَيْهِمْ وبَرِّزْ/ حَتّى إِذَا نِلْتَ مِنْهُـمْ *** مَا تَشْتَهِيهِ فَفَرْوِزْ».(الهمدانی، ۲۰۱۲: ٤٦)

امام جماعت، سومین شخصیتی است که همدانی از وی برای طنزآفرینی در مقامهٔ اصفهانیه استفاده کرده است؛ با این تفاوت که او از زبان قهرمان داستان، توصیف می‌شود. او شخصیت فرعی است که به کمیک شدن فضای داستان کمک می‌نماید و بر تئوری ناسازگاری عیسی با موقعیتِ دشوار، دامن می‌زند. ابن هشام در توصیف حرکات و سکنات او، حین ادای ارکان نماز این گونه می‌گوید: «إستنزف أرواح الجماعة... فرغَ من رکعتیه و أقبل علی التشهد بلحییه و مال إلی التحیة بأخدعیه...». امام جماعت در طی داستان هیچ سخنی نمی‌گوید و به نظر می‌رسد نماینده طبقه متعصب جامعه زمان همدانی است. وی با این توصیف به خوبی توانسته است آن تحجر و تعصبِ دینی مردم زمانهٔ خود را به نمایش بگذارد. «او همان شخصیت متحجری است که در ادای نماز، با به درازا کشاندن آن به صورت عمدی بر خود سخت می‌گیرد و کسی مثل عیسی بن هشام که مسافر است توانایی تحمل وی را ندارد» (خلیفه، ۲۰۱۰: ۹٦). بی‌شک مردمی که به آن مسجد رفت و آمد داشتند به این روش انس گرفته بودند. عیسی این را درک کرده، ازاین‌رو هنگامی که نقشهٔ فرار می‌کشد تا بلکه به قافله برسد، ناگهان آن مردم متحجر را به یاد می‌آورد که اگر مطلع گردند او را به قتل می‌رسانند.

بی‌تردید «همدانی از خلال این مقامه و توصیف حالات امام جماعت به نمونه‌های موجود در جامعه خود – و بلکه جامعهٔ امروز اشاره می‌کند که در امور دین خود و دیگران را متحمل زحمت می‌کنند، اگر ضرر این مسأله تنها به خودشان برگردد

عیبی نیست، ولی دیگر مردم، کسانی مثل خردسالها، پیران و کسانی که مانند عیسی بن هشام مسافرند، قربانی این مسأله می‌شوند (همان: ۹۷).

برآیند کلی از این بخش این است که در بررسی تکنیک شخصیت محور، قهرمان داستان، عیسی بن هشام، در آفرینش طنز نقش محوری دارد؛ به این معنی که او توانسته با حرکات و سکنات خود بسته به موقعیت‌های پیش آمده بیشترین سهم را در طنزآفرینی داشته باشد.

نتیجه

از آنچه گذشت می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت: شگردهایی که همدانی در مقامهٔ اصفهانیه، جهت آفرینش طنز بکار گرفته است، شامل تکنیک‌های موقعیت محور، شخصیت محور و تا حدودی زبان محور می‌باشد. وی با آگاهی از کارکردهای زبان و توانایی ادبی توانسته است از زبان در جهت آفرینش طنز به خوبی استفاده کند. در پایان روشن گردید که همدانی در تکنیک موقعیت محور از شگردهایی مثل غافلگیری، جابه جای نقش‌ها، تغییر حالت روحی به مادی و سیر صعودی رخدادها استفاده کرده است و اصل غافلگیری از بسامد بالاتری نسبت به دیگر شگردها برخوردار است. در تکنیک شخصیت محور نیز بار اصلی طنزآفرینی بر دوش قهرمان داستان است که در تقابل با دو شخصیت دیگر نمود می‌یابد. برآیند کلی این است که فصل مشترک غالب این شگردها و مبنای آن «تناقض» است. به این معنی که ما تناقض را گاه بین دو موقعیت می‌یابیم، گاه بین دو شخصیت و گاه بین اندیشه و عمل یک شخص. نکته دیگری که در این مقامه قابل توجه است ساختار داستان و عناصر مربوط به آن است، اینکه شخصیت اصلی داستان، خود، رخدادها را روایت می‌کند بر جنبه طنزآلود بودن مقامه افزوده است. آغاز و پایان خوب و سیر وقوع رخدادها در مکانی واحد همچون مسجد، بیانگر توانایی و مهارت همدانی در داستان پردازی و استفاده از زبان است.

کتابنامه

۱. ابراهیم، زکریا. (بی تا). **سیکولوجیة الفکاهة و الضحک**. مصر. دار مصر للطباعة.

۲. اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**. تهران: کاروان.

۳. برغسون، هنری. (بی تا). **الضحک**. مصر. المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع. مترجم: علی مقلد. طبعة الثالثة و العشرین (www.Booksstream.com)

٤. پلارد، آرتور. (۱۳۷۸). **طنز؛ از مجموعه سبک‌ها و مکتب‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری**. ترجمه: سعید سعیدپور. تهران: نشر مرکز.

٥. پورمحبی، فرزین. (۱۳۹۲). فنون **نگارش طنز در ادبیات**. تهران: انتشارات ساقی.

٦. تجبر، نیما. (۱۳۹۰). **نظریهٔ طنز بر بنیاد متون برجسته طنز فارسی**. تهران: انتشارات مهرویستا.

۷. جنی روش. (۱۳۸). **نگارش کمدی**. مترجم معصومه امین و داریوش مودبیان. تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.

۸. حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). **درباره طنز رویکردهای نوین به طنز و شوخ طبعی**. تهران: انتشارات سوره مهر.

۹. الحوفي، أحمد محمد. (۲۰۰٥). **الفكاهة في الأدب أصولها و أنواعها**. مصر: نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع. الطبعة الثانية.

۱۰. خلیفه، علی محمد سید. (۲۰۱۰). **الفكاهة في مقامات بديع‌الزمان الهمدانی**. اسكندرية: دار الوفاء. الطبعة الاولی.

۱۱. الزمخشری، جار الله محمود. (۲۰۱۰). **أسرار البلاغة**. الطبعة الثانية. بيروت: دار الكتب العلمية.

۱۲. شرف، عبدالعزيز. (۱۹۹۲). **الأدب الفكاهي**. الطبعة الثانية. مصر. جيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان.

۱۳. الشكعه، مصطفي. (۲۰۰۳). **بديع الزمان الهمذاني (رائد القصه العربيه)**. الطبعه الاولي. الدار العصريه اللبنانيه. لبنان.

۱٤. صالح، علی عزیز. (۲۰۱۰). **الفكاهة فی النثر العباسی**. بيروت: دار الكتب العلمية.

۱٥. الضمور، نزار عبدالله خليل. (۲۰۱۲). **السخرية والفكاهة فی النثر العباسی**. عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع.

۱٦. العقاد، عباس محمود. (۱۹٦۹). **جحا الضاحک المضحک**. بيروت: دار الكتاب العربی.

۱۷. فريحه، أنيس. (۱۹٦۲). **الفكاهة عند العرب**. بيروت: مكتبة رأس بيروت.

۱۸. الكك، ويكتور. (۱۹٦۱). **بديعات الزمان**. المكتبها لكاثوليكيه. بيروت.

۱۹. كردچگينی، فاطمه. (۱۳۸۸). **كتاب طنز ٥**. گردآورنده سيد عبدالجواد موسوی. تهران: انتشارات سوره مهر.

۲۰. المولی، باسم. (۲۰۱۲). **سيكولوجية الفكاهة في مقامات بديع‌الزمان الهمدانی**. إسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.

۲۱. نلسون، تی، جی، ا. (۱۳۸۹). **کمدی نظریهٔ کمدی در ادبیات نمایشنامه و سینما**. ترجمه: سید محمد انوشه. یزد: انتشارات علم نوین.

۲۲. همدانی، احمدبن حسین. (۱۳۸۷). **مقامات بدیع‌الزمان همدانی**. مترجم سید حمید طبیبیان. تهران: انتشارات امیر کبیر. چاپ اول.

۲۳. الهمذانی، ابوالفضل بدیع‌الزمان. (۲۰۱۲). **المقامات**. شرح: محیی الدین عبدالحمید. بیروت: المکتبة العصریة.

۲٤. حسینی، سید مرتضی و سجاد زارع. (۱۳۹۳). «السخرية في شعر إبراهيم طوقان». مجلة الأدب العربي. العدد الأول. السنة السادسة. الربيع و الصيف. صص ۱۰۸-۸۹.

۲٥. صفایی، علی و حسین ادهمی. (۱۳۹۳). «نمود تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌های فرهاد حسن‌زاده». فصل‌نامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره سی و دوم. بهار . صص۱٦٦-۱۱۹

۲٦. صفایی، علی و حسین ادهمی. (۱۳۹٤). «نگاهی به مولفه‌ها و الگوهای طنز در آثار هوشنگ مرادی کرمانی». پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال سیزدهم. شمارهٔ بیست و چهارم. بهار و تابستان. صص ۲۳۲-۲۱۱.

۲۷. طالبیان، یحیی و فاطمه تسلیم جهرمی. (۱۳۸۸). «مطایبه در کاریکلماتورها ویژگی‌های زبان طنز». نشریه فنون ادبی. سال اول. شماره اول. سایت:uijs.ui.ac.ir

۲۸. محمد، دراني. (۲۰۱۲). مفهوم الضحک في الخطاب الفلسفي هنری برغسون نموذجاً. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد. الجزایر: دانشگاه وهران.

۲۹. میمونه، سعیدی. (۲۰۱۲). بناء الشخصية الكوميدية في مسرح عبدالقادر علولة. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد. الجزایر: دانشگاه وهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی