شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/jflr.2017.239179.370
شاپای چاپی (issn): ۴۱۲۳-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jflr.ut.ac.ir، پست الکترونیک: jflr@ut.ac.ir

وجوه ابهام نحوی در ساختار طنزهای *رسالهٔ دلگشا* با تکیه بر تئوری فوناژی

مریم جلالی*
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۶/۰۵/۱۳، تاریخ تصویب: ۹۶/۰۸/۳۰، تاریخ چاپ: دی ۱۳۹۶)

چکیده

قدمت پرداختن به طنز به دورهٔ افلاطون بازمی‌گردد. امروزه تئوری‌های متنوعی در باب طنز در حوزهٔ دانش زبان‌شناسی و ادبیات مطرح شده است. این تئوری‌ها توانایی تحلیل ساختمان طنز را در اختیار می‌گذارند. عبید زاکانی (۷۰۱-۷۷۲ ه.ق) یکی از طنزپردازان موفق در حوزهٔ ادب فارسی است. حکایت‌های عبید زاکانی در *رسالهٔ دلگشا* بیان حقایقی جدی و واقعی در قالب عباراتی طنزآمیز و هزل‌گونه است. در بین خطوط *رسالهٔ دلگشا* واقعیت‌های آغشته به طنزی وجود دارد که در ساختار خود، بار ابهام را به دوش می‌کشد. ازآنجا که تئوری طنز فوناژی بر پایهٔ ساختار ابهام است، تحقیق حاضر به روش توصیفی تحلیلی با طرح بررسی قابلیت تئوری طنز فوناژی، در تحلیل ابهام طنزهای *رسالهٔ دلگشا* انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد چهار نوع ابهام نحوی در حکایت‌های طنزآمیز *رسالهٔ دلگشا* وجود دارد که منطبق با الگوی ابهام نحوی در تئوری طنز فوناژی است؛ این ابهام‌ها به‌ترتیب عبارت‌اند از: ابهام روساخت، ابهام ژرف‌ساخت، اختلاط روساخت و ژرف‌ساخت و تضاد آن. به‌علاوه ساختارشکنی در محور جانشینی عبارات و جمله‌های طنزآمیز در ایجاد ابهام نحوی *رسالهٔ دلگشا* نقش مهمی دارد و از میان الگوهای چهارگانه، پرکاربردترین آن‌ها در طنزهای این اثر، ابهام در ژرف‌ساخت است.

واژه‌های کلیدی: عبید زاکانی، طنز، ابهام، فوناژی.

* Email: jalali_1388@yahoo.com

۱- مقدمه

تعریفی که از طنز در ادب فارسی مطرح شده است، غالباً تعریفی توصیفی و مفهومی است. عده‌ای طنز را نقد اجتماعی دانسته‌اند (شوقی، ۱۳۷۱: ۱۲۳) گروهی طنز را ابزار تبیین عیوب و نواقص انسانی به‌شمار آورده‌اند (صلاحی، ۱۳۷٦: ۵) و گروهی دیگر آن را «تصویر هنری اجتماع نقیضین» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۱) خوانده‌اند. با اتکا به مفهوم مقتبس از طنز، این سؤال مطرح می‌شود که چه عاملی سبب می‌شود تا طنز در زیر مجموعهٔ ادبیات قرار بگیرد. اسکلتن معتقد است عاطفه و احساس موجود در متن است که سبب ادبیت‌بخشی به آن متن می‌شود (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱٥٤) با این نگاه واکنش عاطفی خواننده، نسبت به روایت طنز می‌تواند یکی از ارکان سنجش ادبیت متن باشد. در این‌باره بیانی دقیق‌تر در تعریف اصطلاحی این مفهوم وجود دارد که در آن، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد. (اصلانی، ۱۳۸۵: ٤٥). در هر سه تعریف فوق، آنچه طنز را وارد حوزهٔ ادبیات کرده، بروز واکنشی عاطفی یعنی ایجاد «لبخند» است.

خاستگاه مبحث طنز به افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد (آتاردو، ۲۰۰۸: ۱۲۰). در قرن بیستم، فوناژی و راسکین از افرادی بودند که به تحلیل ساختار طنز توجه داشتند. تمرکز فوناژی بر نقش عامل ابهام در ایجاد طنز در متن بوده است. راسکین در سال ۱۹۸۵ این رویکرد را از زاویهٔ دیگری مطرح کرد که براساس آن، مبنای ایجاد طنز، ابهام و تناقض در واژگان و قواعد ترکیبی بود (هامپلمن، ۲۰۰۰: ۳۵-٤۰). تحلیل ساختار طنز محدود به این دو نظریه نشد و ده سال پس از راسکین، نظریه‌های دیگری مطرح شد که سه نظریهٔ مشهور در این باب به‌ترتیب، نظریهٔ عدم تجانس (incongruity)، نظریهٔ تخطی از اصل ارتباط (non-cooprative principle) و نظریهٔ عمومی طنز کلامی (semantic script theory of humor) بیان شد (آتاردو، ۲۰۰۸: ٤۲٤؛ همان، ۲۰۰٥: ٤۱۷؛ اسپربر و ویلسون، ۱۹۹٥: ۱٦۰-۱٦۲). این نظریه‌ها غالباً در حوزهٔ تحلیل‌های زبان‌شناسی، اطلاعات مفیدی را از بررسی ساختار طنز متون در اختیار قرار می‌دهند. در ارتباط با انتخاب تئوری فوناژی برای تحلیل متون کهن فارسی، یکی از دلایل آن است که با توجه به محتوا محور بودن متون کلاسیک و کهن ادب فارسی، تئوری ابهام نحوی فوناژی، قابلیت انطباق بیشتری با ساختار طنز در این آثار دارد.

رسالهٔ دلگشا از متون کلاسیک ادب فارسی است که عبید زاکانی در قرن هشتم هجری قمری آن را نوشته است. عبید زاکانی یکی از مشاهیر ادب فارسی، در عهد شاه ابواسحاق در

شیراز، به تحصیل علوم و فنون پرداخت و پس از تصنیفات و تألیفات فراوان، به قزوین بازگشت و از علمای مشهور زمان خود شد (نفیسی، ۱/۱۳٦٦: ۲۰۱). از او دوازده اثر به جای مانده است که مشهورترین آن‌ها *موش و گربه* به نظم و *رسالهٔ دلگشا* به نثر است. زاکانی از تأثیرگذارترین و نخستین کسانی است که با استفاده از فصاحت ادبی زبان طنز، به انتقاد از اوضاع اجتماعی پرداخته است. نثر او در *رسالهٔ دلگشا* مستحکم، منسجم و نزدیک به سبک نگارش سعدی در *گلستان* است (قشمی، ۱۳۸۰: ۱۱۳). قدرت و مهارت عبید در نثر همچون سعدی، به شیوهٔ سهل و ممتنع است. او در پی آن بوده تا نابسامانی‌های اجتماعی و چالش‌های موجود در جامعه را با کسوت طنز، بیان کند. طنز در *رسالهٔ دلگشا* طنزی ملایم و لطیف نیست. برخی طنزها، گاه بدون در نظر آوردن اصول اخلاقی به رکیک‌گویی، تندی و گزندگی می‌انجامد و خندهٔ حاصل از آن از روی تمسخر یا جهالت رفتاری هر یک از طرفین گفت‌وگو بر لب خوانندهٔ بیرون از روایت طنز، شکل می‌بندد.

آنچه سبب می‌شود طنز در *رسالهٔ دلگشا* جاری باشد وجود «مؤلفهٔ دومعنایی» (Double meaning) است. در واقع «دومعنایی حاصل ناهماهنگی میان دو موقعیت است که ممکن است ابتدا به تجانس زبانی (Verbal incongruity) بینجامد. یکی از این تجانس‌ها وجود ابهام (Ambiguity) است» (حری، ۱۳۸۷: ٤۳). ابهام در اثر عبید زاکانی، به‌وفور دیده می‌شود. انگیزهٔ تحقیق حاضر، بازیابی نقش ابهام نحوی در ساختار طنز *رسالهٔ دلگشا* است. در این تحقیق تلاش شده تا به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

– ابهام نحوی (بر مبنای نظریهٔ فوناژی) در ساخت طنزهای *رسالهٔ دلگشا* چه نقشی دارد؟

– کدام‌یک از انواع ابهام نحوی در طنزهای *رسالهٔ دلگشا* کاربرد قابل ملاحظه‌ای دارد؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با طنز در حوزهٔ ادبیات، مقاله‌های متعددی نوشته شده است که بخش‌های مختصری از این مقاله‌ها با موضوع حاضر مرتبط است. به‌طور مختصر به این مقاله‌ها اشاره می‌کنیم: در مقالهٔ «طنز در شعر ناصرخسرو» (۱۳۸٤)، علی اصغر باباصفری در *نشریهٔ علمی پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، صص ٤۲-٤۳ به بررسی اشعار ناصر خسرو از منظر مخاطب‌شناسی درون‌متنی پرداخته است. در مقالهٔ «نگاهی به مؤلفه‌ها و الگوهای طنز در آثار هوشنگ مرادی کرمانی» (۱۳۹٤) به قلم علی صفایی و حسین ادهمی در *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، شماره ۲٤ پژوهشگران سعی داشته‌اند سازوکارهای مبنی بر کاربرد زبان

و محتوا را در طنزهای مرادی کرمانی بررسی کنند که کفهٔ بررسی ادبی این مقاله، سنگین‌تر از کفهٔ بررسی‌های زبان‌شناسی آن است. در دو مقالهٔ مذکور، بحث ابهام مطرح نشده است. تنها مقاله‌ای که اندکی قرابت با مبحث ابهام دارد مقالهٔ «طنز حافظ: ساختار طنز ادبی و نمونه‌هایی از طنز در نظم و نثر فارسی» (۱۳۸٦) به قلم حسن انوری است که در *نشریهٔ فردوسی* شماره ۵۲ و ۵۳. صص ۲۰-۲۲ به‌چاپ رسیده است. در این مقاله، حسن انوری به‌طور غیرمستقیم، به محورهای همنشینی و جانشینی کلمات در ایجاد طنز اشاره کرده است و قرار دادن هر پدیده در «غیر ما وضع له» را مایه و جوهرهٔ طنزسازی حافظ دانسته است. دربارهٔ مبانی نظری طنز نیز مقاله‌ای از شهلا شریفی و سریرا کرامتی، با عنوان «معرفی نظریهٔ انگارهٔ معنایی طنز و بررسی ایرادات آن بر مبنای داده‌های زبان فارسی»(۱۳۸۹) نوشته شده که در *نشریهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی* به چاپ رسیده و در این مقاله به مباحث جدیدتری در ارتباط با تئوری طنز اشاره شده است. با توجه به آنچه ذکر شد، مقالهٔ پژوهشی حاضر، در نوع خود، تحقیقی جدید و تازه به‌شمار می‌آید و تا به حال، تئوری ابهام نحوی در ساختار طنز فوناژی بر هیچ متن ادبی تطابق داده نشده است. هدف اصلی از این پژوهش، بررسی انطباق تئوری طنز ابهام نحوی در متن طنزآمیز *رسالهٔ دلگشا* به عنوان یک متن مطنز شاخص ادبی است. در ادامهٔ مطلب، ضمن معرفی انواع ابهام، هر یک از ساختارهای طنزآمیز *رسالهٔ دلگشای* عبید زاکانی، بر مبنای تئوری طنز ابهام نحوی ایوان فوناژی به‌طور مجزا بررسی می‌شود.

۳- بحث

۳-۱- ابهام نحوی در نظریهٔ طنز فوناژی

ابهام در واژه به معنی «پوشیدگی، پوشیده گذاشتن، مجهول رها کردن، به مرحلهٔ تشخیص نرساندن، پوشیده گفتن، دور کردن و راندن کسی از کار، پیچیدگی، وابستگی، پنهان‌کاری و تاریکی» است و در اصطلاح ادبی، سخن گفتنی که حامل دو یا چند معنی باشد و محتمل‌الجهات در نظر گرفته شود. در *معالم البلاغه* «آن را محتمل‌الضدّین نیز گویند و آن عبارت است از اینکه کلام را طوری آورند که احتمال دو معنی متضاد داشته باشد» (رجایی، ۱۳۵۹: ۳٤۵). غربی‌ها به مبحث ابهام توجه داشته‌اند و مشهورترین آن نظریهٔ امپسون است. او به هفت نوع ابهام اشاره کرده است. از نظر امپسون دلالت کلمه یا عبارت در چند سطح معنایی، تأویل‌پذیری و کژتابی زبانی، جمع آمدن معنای چندگانه در شکل واحد یا متکثر، بروز تصادفی و ناخواستهٔ همسانی کلام، تناقض‌نمایی در تعبیر یا تفسیر و وجود تضاد معنایی به علّت عدم اشراف خالق متن (کادن، ۱۳۸۰: ۲۱) سبب ایجاد ابهام در متن می‌شود.

ابهام گاه در گروه کلمات و گاه در سطح جمله جاری می‌شود. آرایه‌های ادبی در ایجاد ابهام نحوی، نقش مهمی دارند؛ از منظر ادبیات، ابهام می‌تواند با خود نوعی شوخ‌زبانی به همراه داشته باشد و موجب انبساط خاطر بشود (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۵). بخشی از ایجاد شوخ‌زبانی در گرو محورهای همنشینی و جانشینی کلمات و عبور از ساختار نحوی است و حاصل این گذر، علاوه بر ایجاد فضای شادمانه، درگیر ساختن فکر مخاطب با دریافت متن است. ابهامی که در طنزهای عبید زاکانی در *رسالهٔ دلگشا* است، در شمار ابهام‌های ساختاری قرار دارد و به سطح کل جمله‌های روایت طنزآمیز مرتبط می‌شود. این رویکرد با طرحواره‌های راسکین که در رابطه با کاربرد واژه‌ها در طنز می‌شود، مرتبط و نزدیک است. در این رویکرد آمده است هر واژه‌ای قابلیت ایجاد اطلاعات معنایی گسترده‌ای دارد و ساختار زبانی متن، نشان دانش سخن‌گو در کاربرد واژگان است (شریفی، ۱۳۸۹: ۹٤) خود مؤید این نکته است که فکر مخاطب، زمانی معطوف به متن می‌شود که واژه‌ها حاوی گسترهٔ معنایی در جایگاه خود باشند و بتوانند پیام را از گوینده‌ای که عامدانه قصد بیان آن را دارد، انتقال دهند.

با توجه به اینکه کاربرد طنز در علم بیان و معانی ادبی جایگاه دارد، ادیبان در به‌کارگیری طنز به شیوه‌های متنوعی عمل کرده‌اند و لذا گوناگونی انواع طنز در میان انواع متون ادبی دیده می‌شود. مهم‌ترین آن «وارونه‌نمایی و نادان‌انگاری» است (آبرامز، ۱۹۹۹: ۱۳٤–۱۳۵) که از سازهٔ کلمات و عبارات در محورهای همنشینی و جانشینی ساطع می‌شود و در عین‌حال، با مبحث تجاهل‌العارف در علم معانی، همگونی دارد. آنچه در طنزهای *رسالهٔ دلگشا* رخ داده، علاوه بر وارونه‌نمایی‌ها و نادان‌انگاری‌ها، کاربرد نوعی ابهام اندیشگانی (Thought Ambiguity) در ساختار جمله‌های درهم‌تنیده است.

منظور از ابهام اندیشگانی یا تجربی، وجود ابهام در نحوهٔ بیان اعمال، ذهنیت‌ها، حالت‌ها و حتی اطلاعات مربوط به موقعیت‌های مختلف زمانی و مکانی (لاک، ۱۹۹٦: ۸–۱۰) در سطح جمله‌هاست. در واقع معنای اندیشگانی معنای ساطع‌شده از واژه یا گزاره و جمله‌ای است که قابلیت صدق و کذب دارد؛ از جنبهٔ ارتباط معنایی، وجود دو یا چندمعنایی بودن گزاره‌ها «موجب توسعهٔ زبان و آسان شدن شیوهٔ بیان می‌شود و اگر در آن افراط شود، خاصیتی وارونه پیدا می‌کند و باعث اختلال در ایجاد ارتباط معنایی می‌شود» (خانلری، ۱۳٦۱: ۲۲٤)؛ بنابراین نحوهٔ بیان ذهنیت‌ها و موقعیت‌ها در این امر بسیار مهم است و می‌تواند موجب بروز ابهام در ساختار طنز شود.

ابهام نحوی در مجموعهٔ ابهام اندیشگانی قرار می‌گیرد و در ارتباط با ساختار آن، کنشگر، واکنشگر، پیام و خوانندهٔ بیرون از متن روایت هر یک به نوبهٔ خود نقش دارند (خان جان، ۱۳۹۰: ۱۲٦–۱۲۷).

ایوان فوناژی (۱۹۲۰–۲۰۰۵ م) زبان‌شناس مجارستانی و مدرس دانشگاه آمستردام و دانشگاه برلین (اسمیت، ۲۰۰۹: ۵۷) از جمله افرادی است که به جوانب نقش ابهام نحوی حاصل از ابهام اندیشگانی در ایجاد طنز پرداخته است. اهمیت تئوری فوناژی، نسبت به دیگر تئوری‌های طنز «پرداختن به جنبه‌های ادبی طنز است» (فوناژی، ۱۹۷۱: ٤۰). از نظر فوناژی ابهام نحوی، عامل انحراف از زبان هنجار در ایجاد طنز است. فوناژی این ابهام را در سطح جمله‌ها و قواعد جاری میان جمله‌ها دانسته که در شیوه‌های معنی‌آفرینی تأثیرگذارند و بر مبنای این دیدگاه، جمله‌ها را تحلیل و سطح متون طنزآمیز را با توجه به آن طبقه‌بندی کرده است (اسمیت، ۲۰۰۹: ٦۵). بر اساس این نگرش، تزلزل قطعیت در ارسال ساختار پیام کنشگر و دریافت واکنشگر، از عوامل ایجاد ابهام نحوی است (فوناژی، ۲۰۰۱: ۱۱۹). بر مبنای چنین نگرشی او الگوی چهارگانهٔ وجود ابهام در طنز را عرضه کرده است که با ابهام در روساخت و ژرف‌ساخت ایجاد می‌شود. این چهارنوع الگو که به تفصیل با مثال‌های یافته‌شده در *رسالهٔ دلگشا* تطابق داده خواهد شد، به قرار زیر است:

– ابهام در روساخت (سطح زبانی)؛
– ابهام در ژرف‌ساخت (سطح معنایی)؛
– ابهام در اختلاط روساخت و ژرف‌ساخت (هر دو سطح)؛
– ابهام در تضاد در روساخت و ژرف‌ساخت (هر دو سطح).

۳-۲- ابهام در روساخت

فوناژی این نوع ابهام را وابسته به سازهٔ نحوی متن می‌داند. از نظر او روساخت متن، در بخش زبانی به شکلی عرضه می‌شود که هر یک از طرفین پیام، در ارسال و دریافت خود راضی هستند و آن را عامل ایجاد ارتباط می‌دانند (همان: ۲۲۰) این نوع ابهام به نظریهٔ عمومی طنز کلامی آتاردو در بخش متغییره‌های «تقابل انگارهای معنایی اصلی» و «سازوکار منطقی»(آتاردو، ۲۰۰۵: ٤۱۷) نزدیک است. بر این اساس هر متن، منبعی اختصاصی در ایجاد دانش دارد؛ بنابراین شکل‌گیری انگاره‌های ذهنی خواننده، کنشگر و واکنشگر در یک متن، می‌تواند باهم تفاوت داشته باشد. این تقابل‌ها در عبارات و جملات ظاهر می‌شود و منطق

حاکم بر خود را دارد، اما زمانی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، تفاوت آن‌ها آشکار می‌شود.

این امر در روساخت با وارونه تعریف کردن مفاهیم (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۲۲) بـه کمک الفاظ شبیه است.

در ساختار روایت این نوع طنز، شروع گفت‌وگو در متن غالباً با کنشگر است، البته گاه ایـن توازن می‌شکند، طرف دوم گفت‌وگو در متن روایت، واکنشگر است که اغلـب آخـرین جملـهٔ مؤثر در ایجاد طنز، از زبان او گفته می‌شود و کسی که طنـز را مـی‌خوانـد، خواننـدهٔ خـارج از روایت طنز است.

در ابهام روساخت، جمله دارای دو معنـای اصـلی و فرعـی اسـت (گـرایس، ۱۹۸۹: ۲۸۵). گوینده در بیان جملهٔ خود، معنای اصلی و مشخـصی را در ذهـن دارد کـه از طریـق واژگـان، عبارات و جمله بیان می‌کند و گمان می‌کند که برای واکنشگر یـا شـنوندهٔ موجـود در گفتمـان روایت، آن گفته، همان معنای اصلی محسوب می‌شود و واکنشگر به همان معنـی، آگـاه اسـت، در مقابل واکنشگر یا شنوندهٔ موجود در متن روایت طنز، واکنش گفتاری یا پاسـخ خـود را بـر مبنای معنایی قرار می‌دهد که از منظر ذهن کنشگر فرعی و از منظر ذهـن خـودش (واکنـشگر) اصلی به‌شمار می‌آید. به همین علّت، گوینده یا کنـشگر موجـود در روایـت طنـز، خواهـان آن است که واکنش شنونده براساس معنای اصلی روساخت جملهٔ او، باشد اما برخلاف انتظـارش، واکنشگر یا شنوندهٔ درون روایت طنز، بدون تأمل و فکر به گفتهٔ کنشگر، به سراغ معنای دیگـر جمله می‌رود که در محور جانشینی با جمله‌های کنشگر همسو نیست و مـورد انتظـار کنـشگر نیست و این گونه طنز ایجاد می‌شود (همان). سازوکار منطقی در روساخت جمله‌های کنـشگر و واکنشگر در روایت طنز وجود دارد، اما آنچه انفصال ایجاد می‌کند و لبخند را بر لب خوانندهٔ بیرون از روایت می‌نشاند، اختلاف در انگاره‌های اولیه و اصلی هر دو جانب است که در محور جانشینی مکمل بافتار معنایی یکدیگر نیستند.

عبید زاکانی در طنز روساخت، انگارهٔ اصلی کنشگر را در اولویت و به‌مثابـهٔ مبنـا قـرار داده است؛ به همین علّت است که خوانندهٔ خـارج از روایـت، بـه ایـن سـو هـدایت مـی‌شـود کـه واکنشگر موجود در متن طنز، جاهل است. به نمونه‌هایی اشاره می‌کنیم:

> «ججی گوسفند مردم می‌دزدید و گوشتش صدقه می‌کرد. از او پرسیدند که این چـه معنی دارد؟ گفت: ثواب صدقه با بزه دزدی برابر گـردد و در میانـه پیـه و دنبـه‌اش تـوفیر باشد» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤۳۲).

از او پرسیدند که این چه معنی دارد؟(کنشگر)

گفت: ثواب صدقه با بزه دزدی برابر گردد و در میانه پیه و دنبه‌اش توفیر باشد. (واکنشگر)

دریافت حماقت واکنشگر به علّت بیان جمله‌ای که در محور جانشینی نمی‌تواند پاسخ جملهٔ کنشگر باشد (خوانندهٔ بیرون از روایت طنز).

در روایت طنز، کنشگر یا گوینده از ججی (واکنشگر) می‌پرسد که این کار تو یعنی چه؟(انگارهٔ اصلی کنشگر: چرا از مردم گوسفند می‌دزدد – کار خطا و گناه- و گوشت آن را صدقه می‌دهد- کار ثواب-). ججی روساخت جمله را دریافت می‌کند و پاسخ او بر مبنای سازوکار منطقی گفتارش در جایگاه خود صحیح است و به‌مثابهٔ انگارهٔ اصلی ذهن واکنشگر بیان می‌شود؛ بنابراین او به جای رجوع به معنای اصلی مدّ نظر کنشگر، یعنی حذف عمل مقبوح دزدی، به معنای اصلی ذهن خود یعنی محاسبهٔ عدد و معیار ثواب و گناه مراجعه می‌کند. این الگوی فوناژی، به الگوی سنتی «دلیل عکس» شباهت دارد که در آن منطقیون «مطلوب را با ابطال نقیض آن» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۲۳) ثابت می‌کنند. خوانندهٔ خارج از روایت از طنز، منتظر است ججی تصدیق کند که اموال دزدی را نمی‌توان صدقه داد، اما کنشگر در توجیه سخن خود، متوسل به آوردن دلیل عکسی می‌شود که نشئت‌گرفته از انگارهٔ اصلی ذهنش است.

در حکایتی دیگر آمده است:

> «قزوینی تبری داشت هر شب در مخزن نهادی و در محکم ببستی. زنش پرسید که چرا تبر در مخزن می‌بری؟ گفت: تا گربه نبرد. گفت: گربه تبر چه کند؟ گفت: ابله زنی بوده‌ای شُش‌پاره‌ای که به یک جو نمی‌ارزد، می‌برد؛ تبری که به ده دینار خریده‌ام رها خواهد کرد؟» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤٥۳)

زنش پرسید که چرا تبر در مخزن می‌بری؟(کنشگر)

گفت: تا گربه نبرد. (واکنشگر)

گفت: گربه تبر چه کند؟(کنشگر)

گفت: ابله زنی بوده‌ای شش‌پاره‌ای که به یک جو نمی‌ارزد، می‌برد؛ تبری که به ده دینار خریده‌ام رها خواهد کرد؟(واکنشگر)

دریافت حماقت واکنشگر در بیان پاسخ (خوانندهٔ خارج از روایت).

کنشگر، زن است که علت پنهان کردن تبر را در انبار از همسرش (واکنشگر) می‌پرسد. واکنشگر به کنشگر پاسخ می‌دهد که می‌ترسد گربه تبرش را بدزدد. اولین جملهٔ واکنشگر در محور جانشینی جمله، غیرمنطقی به نظر می‌رسد؛ زیرا هرچند خصلت گربه، دزدی کردن است، اما این نوع دزدی به کارش نمی‌آید؛ بنابراین نویسندهٔ طنز قصد دارد ذهن خوانندهٔ خارج از روایت طنز را برای شنیدن پاسخی آماده کند که می‌تواند در جایگاه خود از سازوکاری منطقی برخوردار باشد. در پاسخ به اینکه گربه تبر به چه کارش می‌آید (با در نظر داشتن این نکته که انگارهٔ اصلی ذهن کنشگر این است که تبر فایده‌ای برای گربه ندارد)، واکنشگر انگارهٔ اصلی ذهن خود را که ارزشمند بودن مالی تبر است، مبنا قرار می‌دهد و می‌گوید جگر سفید بی‌ارزش را گربه می‌دزدد؛ پس دزدیدن تبر گران‌قیمت جای خود دارد. با توجه به اینکه دزد، انسان نیست، چنین پاسخی در محور جانشینی مصداق ندارد و کژفهمی واکنشگر، سبب ایجاد طنز می‌شود. در این طنز خوانندهٔ خارج از روایت، منتظر شنیدن علّتی منطقی از جانب واکنشگر است ولی ناگهان با یک دلیل که در روساخت، منطقی است، اما در محور جانشینی در این جایگاه قرار نمی‌گیرد، روبه‌رو می‌شود که «نوعی آیرونی (irony) به معنای برعکس فهمی» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۲۹) در آن دیده می‌شود.

در حکایتی طنزگونه از *رسالهٔ دلگشا*، ماجرای پسری با پدری در تشییع جنازهٔ فردی این‌گونه پیش می‌رود:

> «جنازه ای بر راهی می بردند. درویشی با پسر بر سر راه ایستاده بودند. پسر از پدر پرسید که بابا در اینجا چیست؟ گفت: آدمی. گفت: کجایش می‌برند؟ گفت: به جایی که نه خوردنی باشد و نه پوشیدنی، نه نان و نه هیزم، نه آتش، نه زر و سیم نه بوریا، نه گلیم. گفت: بابا مگر به خانهٔ ما می‌برندش؟» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤٨٠)

پسر از پدر پرسید که بابا در اینجا چیست؟(تقدم واکنشگر در گفت‌وگو)

گفت: آدمی. (کنشگر)

گفت: کجایش می‌برند؟(واکنشگر)

گفت: به جایی که نه خوردنی باشد و نه پوشیدنی، نه نان و نه هیزم، نه آتش نه زر و سیم، نه بوریا، نه گلیم. (کنشگر)

گفت: بابا مگر به خانهٔ ما می‌برندش؟(واکنشگر)

برداشت پسر از روساخت جملهٔ پدر (خوانندهٔ بیرون از روایت)

در این حکایت، ساختار اولیهٔ طنز، با کلام واکنشگر شروع می‌شود و در ابتدا، کنشگر به‌عنوان پاسخ‌گو ظاهر می‌شود. گوینده یا کنشگر جمله‌ای واقعی بیان می‌کند که به‌مثابهٔ انگارهٔ اصلی او از سازوکار منطقی برخوردار است. در مقابل، برداشت واکنشگر یعنی پسر از گفته پدر (کنشگر) بسیار سطحی است و درعین‌حال، به‌مثابهٔ انگارهٔ اصلی ذهن واکنشگر منطق درستی دارد. این فاصله را خوانندهٔ بیرون از روایت درمی‌یابد که می‌داند منظور کنشگر یا پدر، از توصیفی که کرده قبرستان و گور است، اما منظور پسر یا واکنشگر، با توجه به ظاهر کلمات و جمله‌های گفته‌شده به سراغ اولین گزینه که انگارهٔ اصلی ذهن واکنشگر (پسر) است؛ یعنی خانه خودشان که در محور جانشینی آنجایی نیست که مد نظر پدر است، می‌رود. این دریافت از سطح گفت‌وگو حاصل شده است. در این ابهام، عبید زاکانی قصد استدلال ندارد، اما با ایجاد ابهام در روساخت سعی دارد ذهن خوانندهٔ بیرون از روایت را به‌کار بگیرد و قضاوت را به او واگذار کند. ذهن خوانندهٔ بیرون از روایت، طنز را درمی‌یابد. در این طنز انگارهٔ اصلی کنشگر در مرحلهٔ نخست، منطق دریافت را شکل می‌دهد، اما این هنجار با انگارهٔ اصلی واکنشگر شکسته می‌شود. در واقع واکنشگر عامدانه این هنجار را نمی‌شکند. از آنجا که واکنش گفتاری او نسبت به کنشگر در محور جانشینی دارای اشکال است، طنز ایجاد می‌شود.

۳-۳- ابهام در ژرف ساخت جمله

فوناژی ابهام در ژرف‌ساخت را طوری تعریف کرده است که در آن، معانی نهفته در جمله علّت اصلی ایجاد طنز می‌شود. این نوع طنز با مباحث زیبایی‌شناسی ادبی مرتبط است (فوناژی، ۲۰۰۱: ۲۲۳). عده‌ای معتقدند ارزش طنز به پیام موجود در ابهام ژرف‌ساخت آن است (موسوی، ۱۳۸۸: ۲۷). در طنزی که ابهام ژرف‌ساخت دارد، سه سو دیده می‌شود: کنشگر یا گوینده در روایت طنز، شنونده یا واکنشگر در روایت و خوانندهٔ خارج از روایت؛ در این ساختار جملهٔ طنزآمیز ممکن است دو یا چند سطح معنایی داشته باشد. کنشگر از بیان جملهٔ خود، معنای اصلی و اولیه را در نظر دارد، اما واکنشگر یا شنونده آگاهانه و مغرضانه به سراغ کنشی منتخب می‌رود که هوشمندانه و توأم با کنایه یا مجاز است. او با این کار ذهن خوانندهٔ بیرون از متن را به سوی هدف ذهنی خود می‌کشاند؛ بنابراین نقش اصلی در طنزپردازی را واکنشگر به عهده دارد. در این ابهام، تخریب انتظار خوانندهٔ خارج از متن، در گفتمان واکنشگر صورت می‌گیرد و جمله‌های واکنشگر در قالب «طعنه» (sarcasm) و «کنایه»(Kenning) بیان می‌شود. به نمونه‌هایی اشاره می‌کنیم:

«مردی از زن خویش شکایت به ابوالعیناء برد. ابوالعیناء گفت: خوش داری که زنت بمیرد؟ گفت: نه به خدا. گفت: وای بر تو مگر نه تو از او در رنجی؟ گفت: آری این چنین است ولی می‌ترسم که از شادی بر مرگ او خود نیز بمیرم» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤۱۸).

ابوالعیناء گفت: خوش داری که زنت بمیرد؟(کنشگر)
گفت: نه به خدا. (واکنشگر)
گفت: وای بر تو! مگر نه تو از او در رنجی؟ (کنشگر)
گفت: آری این چنین است ولی می ترسم که از شادی بر مرگ او خود نیز بمیرم. (واکنشگر)

پی بردن به معنای کنایی و هوشمندانهٔ واکنشگر (خوانندهٔ بیرون از روایت)

در این حکایت، گویندهٔ ابوالعیناء از فردی که از همسرش شکایت می‌کند می‌پرسد که آیا مرگ، همسر او را خوشنود نمی‌کند و واکنشگر یا شنوندهٔ موجود در روایت طنز پاسخ می‌دهد «نه به خدا»، تا این بخش از طنز، همه چیز معقول به نظر می‌رسد و خواننده در خارج از متن نیز گمان می‌کند که هرچند مرد از همسرش شاکی است، راضی به مرگ او نیست در ادامه ابوالعیناء با جمله‌ای که به‌صورت استفهام انکاری است، می‌پرسد با وجود رنجش از همسر آیا آن مرد باز هم راضی به زنده بودن همسرش است؟ در اینجا پاسخ واکنشگر تمام منطق گفت‌وگو را به‌هم می‌ریزد و خلاف انتظار خوانندهٔ خارج از روایت طنز و کنشگر موجود در روایت، واکنشگر (مرد) پاسخی کنایه‌آمیز می‌دهد؛ به این معنا که ممکن است از خوشحالی شنیدن خبر مرگ همسرش بمیرد (نهایت خوشحالی). واکنشگر با تکیه بر ذکاوت و با آگاهی کامل به کنشگر یا گوینده پاسخ می‌دهد. این کنایه با تعریف رازی سازگار است که آورده: «کنایه آن است که چون متکلم خواهد که معنی از معانی گوید معنی دیگر که از توابع و لوازم معنی اول باشد، بیاورد و از این بدان معنی اشارت کند» (رازی، ۱۳۵۳: ۳٦۳) بنابراین واکنشگر برای بیان مقصود خود، مجبور شده است غیرمستقیم سخن بگوید و از قالب کنایه استفاده کند. این پاسخ، ذهن خوانندهٔ خارج از متن را به تفکر و تأمل وا می‌دارد تا بتواند شدت بد بودن همسر مرد را در قالب طنز دریابد.

در حکایتی دیگر از همین نوع، آمده است:

«مردی بزرگ‌بینی، زنی را خواستگاری کرد و او را گفت: تو شرافت من ندانی که من مردی هستم خوش‌معاشرت و بر ناهنجاری‌ها شکیبا. زن گفت: در قدرت بردباری تو بر

ناهنجاری‌ها مرا شکی نباشد، از آن که چنین بینی عظیمی را چهل سال حمل کرده باشی» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤۲۳).

او را گفت: تو شرافت من ندانی که من مردی هستم خوش‌معاشرت و بر ناهنجاری‌ها شکیبا. (کنشگر)

زن گفت: در قدرت بردباری تو بر ناهنجاری‌ها مرا شکی نباشد، از آنکه چنین بینی عظیمی را چهل سال حمل کرده باشی. (واکنشگر)

پی بردن به معنای طعنه‌آمیز و هوشمندانهٔ واکنشگر (خوانندهٔ بیرون از روایت)

در این حکایت نیز مانند دو طنز پیشین، نقش اصلی طنزسازی بر عهدهٔ واکنشگر است. گفت‌وگوی زن و مرد تا تأیید و شکیبایی مرد از سوی زن، معقول به نظر می‌رسد و انتظار خواننده خارج از متن را نیز برآورده می‌کند. جملهٔ نهایی و پاسخ زن به عنوان واکنشگر، ساختار طنز را رقم می‌زند. پاسخ، کاملاً از سر آگاهی است و قصد دارد با استفاده از جمله‌ها و واژه‌های منتخب خود، به عضو معیوب مرد ایراد داشته باشد؛ به همین علّت، از عبارات و جمله‌های منطقی مرد، علیه خود او استفاده می‌کند. او با زیرکی و ذکاوت، از منظر زیبایی‌شناسی ادبی، ذمّی شبیه به مدح را به‌کار می‌بندد و صبر و بردباری مرد را در تحمل وزن «بینی» می‌ستاید. خوانندهٔ خارج از متن، بلافاصله از معنای مجازی پی به معنای حقیقی می‌برد و منظور واکنشگر را درمی‌یابد. در واقع واکنشگر (زن در روایت طنز) با استفاده از طعنهٔ یک ارتباط انتقادی و ضمنی با کنشگر (مرد در روایت طنز) برقرار می‌کند که با خود، تحریکی منفی به همراه دارد. ویلسون و اسپربر معتقدند هدف از کاربرد این طنز بیان مخالفت، تمسخر و تحقیر است (اسپربر و ویلسون، ۱۹۹۵: ۲۹۵). این تمسخر از عبید زاکانی با قرار دادن بردباری در حمل سختی‌ها (ذهنی) در کنار بردباری در حمل بینی (ملموس) در محور جانشینی روی داده است.

در حکایتی دیگر، عبید زاکانی از طنز دینی در همین شکل استفاده کرده است:

«شخصی را در پانزدهم ماه رمضان بگرفتند که تو روزه خورده‌ای؟ گفت: از رمضان چند روز گذشته است؟ گفتند: پانزده روز. گفت: چند روز مانده است؟ گفتند: پانزده روز. گفت: من مسکین از این میان چه خورده باشم؟» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤۵۰)

که تو روزه خورده‌ای؟(کنشگر)

گفت: از رمضان چند روز گذشته است؟(واکنشگر)

گفتند: پانزده روز. (کنشگر)

گفت: چند روز مانده است؟ (واکنشگر)

گفتند: پانزده روز. (کنشگر)

گفت: من مسکین از این میان چه خورده باشم؟(واکنشگر)

پی بردن به زیرکی و حیله‌ی واکنشگر در استفاده از عدم تسلط کنشگر بر مفاهیم ریاضی (خوانندهٔ بیرون از روایت).

در این حکایت نیز کنشگر (گوینده در متن) از میان جمله‌های خود، معنای اولیه و سطحی را انتخاب کرده است. او دقیقاً می‌خواهد به زمان صحیح از ماه رمضان اشاره کند و بگوید که در چه تاریخی از ماه رمضان به‌سر می‌برند تا ثابت کند که روزه‌خواری در ماه رمضان انجام شده است، اما واکنشگر (شنونده در متن) کاملاً مغرضانه و آگاهانه، به سراغ جمع و تفریق روزهای ماه می‌رود و با پرسش دو سؤال، روزه‌خواری خود را در روزی توجیه می‌کند که جزو ماه رمضان به‌شمار نمی‌آید و در واقع، نوعی مخالفت با ادعای کنشگر در روایت طنز دیده می‌شود. واکنشگر می‌پرسد چند روز از ماه رمضان گذشته است؟ پاسخ می‌شنود پانزده روز؛ سپس با استفاده از موقعیت‌سنجی، زمینهٔ پاسخ نهایی را فراهم می‌کند. این طنز ذهن خوانندهٔ خارج از روایت را به تأمل وا می‌دارد و به زیرکی واکنشگر پی می‌برد.

در این نوع طنز، واکنشگر در بافتار روایت صورت مسئلهٔ کنشگر را به نفع خود تغییر جهت می‌دهد؛ اغلب در این نوع طنز، واکنشگر قصد دارد تهدید درک‌شده از جانب کنشگر را دفع کند (دیویس[1] و وینر[2]، ۱۹۹۵: ۱۰). به همین علّت، سازندهٔ اصلی و ایجادکنندهٔ ابهام در متن طنز، واکنشگر و نقش خوانندهٔ بیرون از روایت، دریافت ژرف‌ساخت معنایی موجود در طنز است.

۳-٤- ابهام در اختلاط روساخت و ژرف‌ساخت

در این نوع از طنز، گوینده یا کنشگر به‌صورت آگاهانه با انتخاب یا حذف واژگان در جمله و استفاده از مجاز یا کنایه، جمله‌ای چندمعنایی می‌سازد که ممکن است کژتابی زبانی

1. Dews
2. winner

داشته باشد، اما واکنشگر یا شنونده بر مبنای منافع خود، آگاهانه از این کژتابی استفاده می‌کند (فوناژی، ۱۹۹۸: ۱۱۷)؛ بنابراین هردو (کنشگر و واکنشگر) آگاهانه دست به کنش و واکنش گفتمانی می‌زنند. آنچه سبب ساخت طنز می‌شود، اختلاط روساخت و ژرف‌ساخت جمله‌هاست. در این شکل از طنز، مرز میان روساخت و ژرف‌ساخت تقریباً در هم پیچیده است و گفت‌وگو می‌تواند به سوی اهداف ذهنی هریک از طرفین، یعنی کنشگر (گوینده) یا واکنشگر (شنونده) در روایت طنز، تمایل پیدا کند؛ بنابراین گوینده و شنونده در روایت طنز، به شکل برابر نقش دارند و سهیم هستند.

عبارات در این طنز، به مبحث تجاهل‌العارف در علم بدیع و معانی نزدیک است. در اصطلاح بدیع تجاهل‌العارف چنین تعریف می‌شود: «از چیزی آشکار و شناخته، چنان سخن گفتن و پرسیدن که گویی آن را ندانسته و نشناخته‌اند» (داد، ۱۳۸۷: ۹٤). طنز در این ساختار، بخشش پاسخ تند و تیز از جانب واکنشگر به کنشگر است. او از روساخت جملهٔ کنشگر استفاده می‌کند و پاسخش را در محور همنشینی و جانشینی، متناسب با روساخت جمله کنشگر بیان می‌کند. در ابتدا به نظر می‌رسد واکنشگر خود را به نادانی زده است، اما درواقع او با درایت کامل، به گوینده پاسخ می‌دهد؛ به همین علّت این الگوی طنز فوناژی به الگوی ادبی تجاهل‌العارف شبیه می‌شود.

در این نوع طنز، خوانندهٔ خارج از روایت، حیلهٔ کنشگر را در ارسال پیام و تیزبینی واکنشگر را در دریافت، درمی یابد. زمینهٔ اختلاط روساخت و ژرف‌ساخت را «تخطی از اصل ارتباط»(اسپربر و ویلسون، ۱۹۹۵: ۱٦۰) با در نظر داشتن این نکته که واکنشگر خود را به اولین دریافت از کنشگر محدود نکند، فراهم آورده است. از منظر تئوری عمومی، پایهٔ متغیرهٔ طنز کلامی نیز با وجود تهاجمی نبودن ظاهر جمله‌ها، متمرکز بر «هدف قراردادن کنشگر» (آتاردو، ۲۰۰۸: ۲۷) است. در واقع واکنشگر از فریب کنشگر علیه خود او استفاده می‌کند. این نوع طنز مؤید نظر دینو نیز هست که سرانجامِ طنز را پس از تخریب، اصلاح می‌داند (صدر، ۱۳۸۱: ۷).

در *رسالهٔ دلگشا* ابهام اختلاط در روساخت و ژرف‌ساخت دیده می‌شود. به چند نمونه در این‌باره اشاره می‌کنیم:

> «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 می‌کنند. گفت: نیک است، اما می‌ترسم که این ذکر منجر به سجده شود» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤۷۲).

چوب‌های سقف ذکر می‌کنند. (کنشگر:۱- ورود به سطح جمله و عبادی جلوه دادن سر و صدای سقف. ۲- کنایهٔ بی‌التفاتی به سر و صدای سقف)

گفت: نیک است، اما می‌ترسم که این ذکر منجر به سجده شود (واکنشگر: ۱- کنایهٔ سقوط سقف، با استفاده از عبادی جلوه دادن سر و صدای سقف در سجود. ۲- مهم جلوه دادن سر و صدای سقف)

دریافت هر دو ساختار از متن روایت (خوانندهٔ بیرون از روایت طنز)

در این حکایت صاحب‌خانه (کنشگر) اعتراض مستأجر (واکنشگر) را به سمت هدف خود، یعنی عدم پرداخت هزینه برای تعمیر خانه تنظیم می‌کند و راه حیله پیش می‌گیرد و مشکل ایجادشده را با مسائل ماورایی توجیه می‌کند. واکنشگر یا همان مستأجر، پی به حیلهٔ او می‌برد و برای اینکه دشواربودن شرایط را نیز مطرح کند و به‌نوعی به کنشگر بفهماند که حیله‌اش کارساز نیست، پاسخش را مناسب با حیلهٔ کنشگر آماده می‌کند.

کنشگر یا صاحب‌خانه از مجاز شباهت استفاده کرده و صدای چوب را در کنار ذکر قرار داده است. مستأجر (واکنشگر) بر مبنای آگاهی که از سازهٔ شباهت دارد، از معنای مجازی استفاده و سجود یعنی فرو ریختن سقف خانه را در رد پاسخ به کنشگر عنوان کرده است.

از نظر گرایس، این نوع طنز ساختاری قدیمی، ساده و سریع‌الوصول دارد (گرایس[1]، ۱۹۸۹: ٥٤) اما فوناژی با این توجیه که دریافت این طنز، نیاز به تأمل خوانندهٔ بیرون از روایت دارد، ابهام موجود در آن را ابتدایی و سطحی ندانسته است. این کار در واقع نوعی حاضرجوابی واکنشگر نسبت به کنشگر است. اگر این طنز در نیمهٔ روایت رها شود، غالباً خوانندهٔ بیرون از متن نمی‌تواند حدس بزند چه پاسخی در انتظار کنشگر خواهد بود.

به نمونه‌ای دیگر در این‌باره اشاره می‌کنیم:

> «کلی با جربی می‌گفت: از چه رو زره بی‌کلاهخود پوشیده‌ای؟ گفت: خواهم که آن را از تو، به عاریت بگیرم» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤۳۹).

کلی با جربی می‌گفت: از چه رو زره بی‌کلاهخود پوشیده‌ای؟ (کنشگر: ۱- زره باید با کلاهخود باشد.۲- کنایهٔ تمسخر کچل)

گفت: خواهم که آن را از تو، به عاریت بگیرم. (واکنشگر: ۱- قرض گرفتن کلاهخود از دیگری.۲- کنایهٔ معیوب بودن جرب)

---

1. Grice

دریافت هر دو ساختار از متن روایت (خوانندهٔ بیرون از روایت طنز)

در این حکایت، کل (فرد بی‌مو و کچل) فردی را که به دلیل بیماری گال، کلاه به سر ندارد، تمسخر می‌کند حال آنکه خود، به علّت بیماری خارش، نمی‌تواند زره به تن کند؛ در اینجا گوینده یا کنشگر (فرد بی‌مو) قصد دارد برای پوشاندن عیب خود، به سراغ عیب دیگری (مبتلا به بیماری گال) برود.

ابهام در این طنز، از تلاقی و برخورد میان یک فکر با فکر دیگر ساخته می‌شود (ویلسون[1]، ۲۰۰۰: ٤۱۷)؛ بنابراین گوینده یا کنشگر، آگاهانه به سراغ کنایه‌زدن می‌رود، اما واکنشگر حیله‌اش را درمی‌یابد و پاسخی متناسب با جملهٔ کنایه‌آمیز او آماده می‌کند و می‌گوید قصد دارد کلاهخود را از بی‌مو قرض بگیرد؛ با در نظر داشتن این امر که فرد بی‌مو نیز اهل پوشاندن سر با کلاهخود نیست و همچون کسی که بیماری گال دارد، نمی‌تواند سرخود را بپوشاند. درهرحال طرفین هر دو آگاهانه نسبت به ابهام‌های روساخت و ژرف‌ساخت، طرح قضیه می‌کنند و کاملاً آگاهانه پاسخ می‌دهند.

در نمونه‌ای دیگر آمده است: «ترکمانی با یکی دعوی داشت. پشتویی (کوزهٔ سفالین بزرگ) پرگچ کرد و پاره‌ای روغن بر سر گذاشت و از بهر قاضی رشوت برد. قاضی بستد و طرف ترکمان گرفت و قضیه چنانکه خاطر او می‌خواست آخر کرد و مکتوبی مسجّل به ترکمان داد. بعد از هفته ای، قضیهٔ روغن معلوم کرد. ترکمان را بخواست که در مکتوب سهوی است. بیار تا اصلاح کنم. ترکمان گفت: در مکتوب من سهوی نیست، اگر سهوی باشد، در پشتو باشد» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤٦۲)

ترکمان را بخواست که در مکتوب سهوی است بیار تا اصلاح کنم. (کنشگر: ۱- سهو واقعی در مکتوبات قضاوت. ۲- بیان کنایی ناقص بودن رشوه)

ترکمان گفت: در مکتوب من سهوی نیست، اگر سهوی باشد در پشتو باشد. (واکنشگر: ۱- نبود اشکال در مکتوبات قضاوت. ۲- استفاده‌ی مجازی از واژهٔ پشتو در فهمیدن کنایهٔ قاضی)

دریافت هر دو ساختار از متن روایت (خوانندهٔ بیرون از روایت طنز)

در این حکایت، کنشگر (قاضی) و واکنشگر (ترکمانی) هر دو آگاهانه به ساخت طنز کمک کرده‌اند. قاضی در ژرف‌ساخت از کنایه استفاده می‌کند تا به ترکمان رشوه‌دهنده، بگوید که رشوه‌ای که از او دریافت کرده، ناقص بوده است. جملهٔ کنایه‌آمیز در حکم قضاوت است، او

---

1. Wilson

می‌گوید حکم قضاوت را بیاورد تا اشتباهی را کـه در آن قـضاوت شـکل گرفتـه اصـلاح کنـد. ترکمان متوجه هدف قاضی می‌شود و با استفاده از «مجاز مجاورت» پاسخی بر کنایهٔ او می‌دهـد و می‌گوید اشکال در صدور حکم نبوده، بلکه در نقص رشوه بوده است. واکنشگر یا شنونده در روساخت پاسخی می‌دهد که متناسب با روساخت جملهٔ قاضـی اسـت امـا قاضـی در اصـل بـر مبنای ژرف‌ساخت، قضاوت خود را فرض بر کامل بودن رشوه قرار داده است؛ متغییرهٔ این طنز، متمرکز بر هدف قرار دادن کنشگر است و آنچه به سخره گرفته‌شده، روساخت جملهٔ کنشگر یـا قاضی است. سازندهٔ اصلی ساختار طنز، ابهام جاری در جمله‌های کنشگر و واکنشگر است.

۳-٤- ابهام تضاد در روساخت و ژرف ساخت

در ایـن نـوع ابهـام، اخـتلال در دریافـت معنـا بـه‌واسـطهٔ وجـود تـضاد در روسـاخت و ژرف‌ساخت موجود در روایت طنز ایجاد می‌شود (فونـاژی، ۲۰۰۱:127). جملـه‌هـا وضـعیتی ایجاد می‌کنند که در آن، پاره‌ای اطلاعات متضاد و گمراه‌کننده در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، حال آنکه خوانندهٔ بیرون از روایت، با اشرافی که بر اجتماع و فکر حاکم بر جامعه‌ای کـه طنـز در آن رخ می‌دهد، دارد تضاد موجود در روساخت و ژرف‌ساخت جملـه‌هـای روایـت طنـز را درمی‌یابد. محیط و فضایی که ارتباط کنشگر و واکنشگر در آن صورت می‌گیرد، همـان جامعـهٔ ذهنی است که خواننده در بیرون از متن، آن را تصور می‌کند و این محیط، بیشترین نقش را در ساخت این طنز دارد. در واقع «تخطی از اصل ارتباط» (اسپربرو ویلسون، ۱۹۹۵: ۱٦۰-۱٦۲) بر مبنای تضاد ساختاری، عامل اصلی ایجاد این ابهام طنزآمیز شده است. حضور و وجـود واژه‌هـا و عبارات متضاد در سازهٔ این طنز، حتی به صـورت خـلاف عـادات اجتمـاعی افـراد جامعـه، نکته‌ای قابل تأمل در این طنز است. حکایـت طنزآمیـز ایـن نـوع، مـی‌توانـد عـاری از طـرفین گفت‌وگو و به‌صورت مونولوگ باشد و جمله‌ها را یک فرد گفته شوند. خوانندهٔ خارج از مـتن در این میان، وادار به تفکر و تعمق در جمله‌ها می‌شود. تضاد روساخت و ژرف‌ساخت در یک جمله، می‌تواند خلاصه شود. معمولاً سازه‌های این طنز تضادآمیز، کوتاه و صریح هستند و گـاه به جز انتقاد صریح، نقشی در ایجاد لبخند بر لب نداشته باشد.

در این حکایت *رسالهٔ دلگشا* چنین طنزی دیده می‌شود:

> «کفش طلحک را از مسجد دزدیده بودند و به دهلیز کلیسا انداخته. طلحک می‌گفت: سبحان الله من خود مسلمانم و کفشم ترساست» (زاکانی، ۱۳۸٤: ٤۷۳).

طلحک می‌گفت: سبحان الله من خود مسلمانم (کنش جمله: ۱- واژه مسلمان.۲- انتظار راستی اما خلاف آن را دیدن).

کفشم ترساست (واکنش جمله: ۱- واژهٔ ترسا. ۲- انتظار عدم صداقت اما خلاف آن را دیدن).

دریافت بر مبنای آشنایی با بستر اجتماعی سیاسی تولید طنز (خوانندهٔ بیرون از روایت طنز).

وجود واژه‌های متضاد در این حکایت مسجد، کلیسا، مسلمان و ترسا از نشانه‌هایی است که پردازندهٔ روایت با تکیه برآن، طنز خویش را پیش برده است. با توجه به ژرف‌ساخت، مسجد که جای دزدی نیست، کفشی دزدیده می‌شود که خلاف عادت عرف اجتماعی و مذهبی است؛ زیرا از مسلمانان بعید است که چنین عملی انجام دهند؛ پس تضاد اولیه در روساخت صورت گرفته است، اما کفش به کلیسا انداخته می‌شود. در گذشته، مسیحیان را کافر به‌شمار می‌آوردند. پیداکردن کفش در دهلیز کلیسا، نوعی صحه‌گذاری به دین مسیحیت در راستی است که خلاف عادت تفکر زمان عبید زاکانی است. این بار تضاد در ژرف‌ساخت رخ داده و کل کنش و واکنش طنز در دو سطر جای گرفته است. در عین وجود تضاد معنایی اجتماعی در طنز حاضر، واژه‌های متقابل و متضاد نیز میان عبارات دیده می‌شود. نوعی بیان انتقادآمیز در پشت کلمات متضاد نهفته و تفسیر در ژرف‌ساخت دیده می‌شود.

در حکایتی دیگر ابهام تضاد ژرف‌ساخت و روساخت این‌گونه آمده است:

> «خطیبی را گفتند: مسلمانی چیست؟ گفت: من مردی خطیبم مرا با مسلمانی چه کار؟» زاکانی، ۱۳۸٤: ٤٦۱).

خطیبی را گفتند: مسلمانی چیست؟ (کنشگر:۱- درخواست تعریف.۲- انتظار آگاهی نسبت به دین از خطیب).

گفت: من مردی خطیبم مرا با مسلمانی چه کار؟ (واکنشگر: ۱- طفره از پاسخ‌گویی. ۲- بی‌سوادی و ناآگاهی به دین و قرار گرفتن افراد ناشایست در جایگاه‌های دینی).

دریافت بر مبنای آشنایی با بستر اجتماعی سیاسی تولید طنز (خوانندهٔ بیرون از روایت طنز).

در این حکایت، دو واژهٔ خطیب و مسلمان علی‌الظاهر در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، اما هدف نهایی در ایجاد طنز، مقابل هم قرار دادن این دو واژه است. طرف اول گفت‌وگو کاملاً

منطقی سؤال خویش را مطرح می‌کند؛ چون از خطیب که شغلی در محیط و زمان زندگی عبید زاکانی به‌شمار می‌آمده، انتظار می‌رود که بتواند به این سؤال که مسلمانی چیست پاسخ دهد، اما از آنجا که خطیب سواد کافی برای پاسخ گفتن ندارد (و این همان تضاد معنایی در ژرف‌ساخت است که یک خطیب مسلمان برای خطابه باید دانش کافی داشته باشد) اصل سؤال را زیر سؤال می‌برد و با پارادوکسی معنایی، در قالب استفهام انکاری، سلب این عمل از وظایف خود می‌کند. در این ساختار، از طنز غالباً یک فرد خاص یا یک موقعیت هدف قرار می‌گیرد. هدف در این طنز، انتقاد صرف به برخی خطیبان بی‌سواد در فضای دین اسلام است.

در واقع، ابهام در اختلال دریافت معناست که حاصل وجود تضاد بین ژرف‌ساخت و روساخت قوانین و مقرارات حاکم بر جامعه است و در قالب جمله‌ها بیان می‌شود. در حکایت طلحک، اطلاعات گمراه‌کننده در راستی‌یابی نزد مسیحیان است و در حکایت دوم این اطلاعات عالم پنداشتن خطیب است. طنز با ابهام تضاد در روساخت در سطح واژگان و ظهور آن در جمله است. دریافت‌های اولیه‌ای که از ظاهر و سطح این واژگان، عبارات و جمله‌ها در ذهن خواننده جای می‌گیرد. این ابهام در ژرف‌ساخت جمله، حاصل تعارض بین شخص یا اشخاص با نقش اجتماعی‌شان است؛ به شکلی که هنجارکلیشه‌ها شکسته می‌شود و این‌گونه تضاد یا همان خلاف عادت نمایان می‌شود.

ساخت این نوع طنز، تقریباً سهل و ممتنع است، اما انتخاب واژگان متضاد در روساخت جمله‌ها خصوصاً در شکل روایت داستانی و گفت‌وگو کار ساده‌ای نیست (گرایس، 1964: ۳۰). یکی از مزایای این طنز، کوتاهی آن است. کوتاهی این نوع از ساختار به خواننده کمک می‌کند مفهوم را زودتر دریابد.

٤- نتیجه‌گیری

بررسی ساختار طنزهای *رسالهٔ دلگشا* بر اساس الگوی فوناژی نشان می‌دهد، این الگو، قابلیت انطباق با ساختار طنزهای روایی *رسالهٔ دلگشا* دارد. جزئیات بررسی بیان‌کنندهٔ نکات زیر است:

– اخلال در محور جانشینی کلمات و جمله‌های موجود در روایت طنزآمیز *رسالهٔ دلگشا* سبب ایجاد ابهام در روساخت و ژرف‌ساخت شده است.

– در ابهام روساخت، کنشگرها و واکنشگرهای، هر دو به انگاره‌های معنایی اصلی در ذهن خود پایبند هستند، اما ناآگاهی غیرعامدانهٔ واکنشگرها در کاربرد جمله‌هایی که قابلیت

ارائه در محورجانشینی در کنار جمله‌های کنشگرها را ندارند، طنز در روساخت را ایجاد کـرده است.

– در ابهام ژرف‌ساخت کنشگرها و واکنشگرها هر دو انگاره‌های معنایی اصلی خـود را در نظر دارند؛ اما واکنشگرها با ذکاوت و عامدانه، انگارهٔ معنایی مدّ نظر خود را در محور جانشینی بر مبنای ژرف‌ساخت جمله تغییر می‌دهند و تناسب در دریافت با وجود ابهام، شکسته می‌شود.

– در اختلاط ژرف‌ساخت و روساخت، جمله‌ها هم در روسـاخت و هـم در ژرف‌سـاخت معنـا دارنـد. کنـشگرها آگاهانـه بـا اسـتفاده از روسـاخت جملـه، خـود را غافـل از دریافـت ژرف‌ساخت نشان می‌دهند، اما واکنشگرها بر مقتضای رفتار منعکس در جمله‌هـای کنـشگرها، پاسخی همسو با جمله‌های آنان که در ژرف‌ساخت نیـز معنـایی کنـایی یـا مجـازی دارد، بیـان می‌کند.

– در تضاد بین ژرف‌ساخت و روساخت، گذشته از وجود تضادها و تقابل‌های واژگانی در سطح طنز، ابهام معنایی متضاد نیز در ژرف‌ساخت وجود دارد. این تضاد با اطلاعات خواننده از محیطی که طنز در آن خلق شده، ارتباط دارد. اگر خوانندهٔ خـارج از روایـت طنـز، نـسبت بـه تضادهای موجود در موقعیت اجتماعی که در آن طنز ساخته شده، اطلاعات کافی نداشته باشد، نمی‌تواند ابهام ژرف‌ساخت و در نتیجه، طنز را دریابد.

– در *رسالهٔ دلگشا* ابهام نحوی در ژرف‌ساخت بـیش از مـوارد دیگـر اسـت و پـس از آن، اختلاط ژرف‌سـاخت و روسـاخت قـرار دارد و کمتـرین کـاربرد طنـز در تـضاد روسـاخت و ژرف‌ساخت است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۵- منابع

اسکلتن، رابین (۱۳۷۵)، *روایت شعر*، مترجم مهرانگیز اوحدی، تهران: نشر میترا.

اصلانی، محمّدرضا (۱۳۸۵)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، تهران: کارون.

بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸)، *طنز و طنزپردازی در ایران*، تهران: نشر صندوق.

جوادی، حسن (۱۳۸٤)، *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، تهران: کاروان.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۷). *دربارهٔ طنز*، تهران: سوره مهر.

خان جان، علیرضا (۱۳۹۰)، *انواع معنا در ترجمه*، فصلنامه مترجم، ش ۵۵: ۱۲۳-۱٤۲.

داد، سیما (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی*، تهران: مروارید.

داوری اردکانی، نگار (۱۳۷۹)، *دلالت چندگانه ابهام در ایهام در زبان فارسی*، نامه فرهنگستان، ش۸: ۳٤-٥٤.

رازی، شمس‌الدین محمد بن‌قیس (۱۳۵۳)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تهران: دانشگاه تهران.

رجایی، محمدخلیل (۱۳۵۹)، *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

زاکانی، نظام‌الدین عبیدالله (۱۳۸٤)، *رسالهٔ دلگشا*، تهران: زوار.

سلیمانی، محسن(۱۳۹۱)، *اسرار و ابزار طنزنویسی*، تهران: سورهٔ مهر.

شریفی، شهلا؛ کرامتی، سریرا (۱۳۸۹)، *معرفی انگاره معنایی طنز و ایرادات آن بر مبنای داده‌های زبان فارسی*، پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ش ۲: ۸۹-۱۰۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦)، *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: نشرآگاه.

---------- (۱۳۸۹)، *مفلس کیمیا فروش*، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، *نقد ادبی*، تهران: نشر میترا.

شوقی، احمد(۱۳۷۱)، *آشنایی با قالب‌های شکل گیری طنز*، کیهان اندیشه، ش ٤۲: ۱۲۱-۱۲۷.

صدر، رؤیا (۱۳۸۱)، *بیست سال با طنز*، تهران: هرمس.

صلاحی، عمران (۱۳۷٦)، *طنزآوران امروز ایران*، تهران: مروارید.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

قشمی، محسن (۱۳۸۰)، *جاودانه عبید زاکانی*، تهران: نشر ثالث.

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰)، *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

موسوی، سیدعبدالجواد (۱۳۸۸)، *کتاب طنز*، تهران: سورهٔ مهر.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳٦۱)، *زبان شناسی و زبان فارسی*، تهران: توس.

نفیسی، سعید (۱۳٦٦)، *تاریخ نظم و نثر در ایران*، تهران: انتشارات فروغی.

Abrams, M.H (1999), *A Glossary of Literary Terms*, Acquisitions Editor, Claire Brantley, Developmental Editor, Camille Adkins.

Attardo, S (200۱), *Humorous*, International Journal of humorresearch, vol 18, 4: 417-432.

---------- (2005), *Humorous text: a semantic and pragmatic analysis*, Berlin mouton.

---------- (2008**)**, *Semantics and pragmatic of houmor*, Blackwell, Language and linguistics compass.

Dews, S, & Winner, E (1995), *Muting the meaning: A social function of irony*, Metaphor and Symbolic Activity texts,10, 3-18

Fonagi. L (1971), *The functions of vocal style*, *In literary style*, Asymposium, Edith by Seymour chapman, Oxford: Oxford University Press.

---------- (1996), *The approaches of satire in the literature*, The Linguistics Journal, 19: 106-121.

---------- (2001**)**, *Language within language*, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company.

---------- (1998), *Satire as a language*, Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.

Hempelman, C (2000), *In Congruity and Resolution of humorous narratives Linguistic humor theory*, Thesis MA:Ohio, Youngstown.

Grice, H. P (1989), *Further notes on logic and Conversation*, Cambridge, Mass: Harvard University Press: 41-57.

---------- (1964), *Information in style verbal*, Linguistics Journal, 4:19-47.

Lock, G (1996), *Function English Grammar*,Cambridge, Melbourne, Cambridge University.

Sperber, D. & Wilson, D (1995), *Relevance: Communication and cognition*, Oxford, England, Basil Blackwell.

Smith, A (2009), *Fonagy and Satir*, The association of Literature Studies Journal, 69: 56-71.

Wilson, D (2000), *Metarepresentation in Linguistic Commiunitication*, Oxford, Oxford University: 411-448.