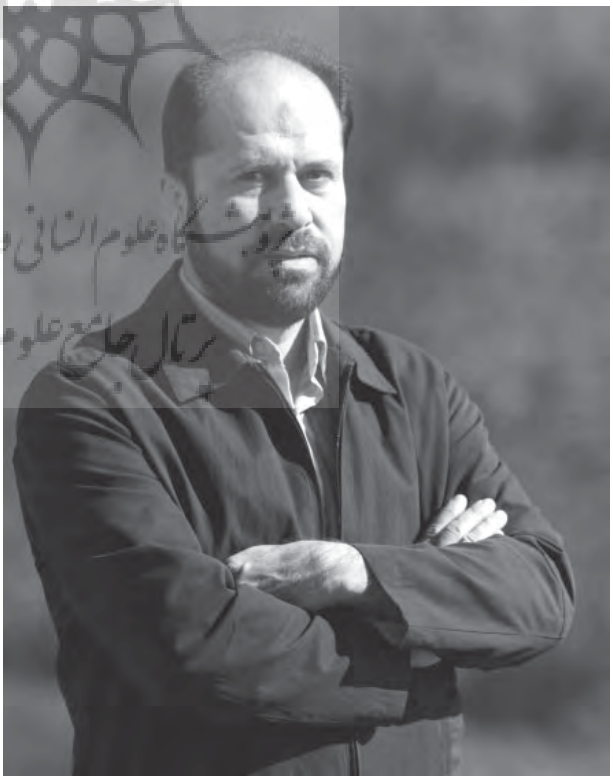
درآمدی بر گونه‌شناسی
طنز رادیویی

❖حمیدرضا شکارسری
پژوهشگر، شاعر و منتقد ادبی



طنز در لغت به معنای طعنه‌زدن و مسخره‌کردن و در اصطلاح، شعر یا نثری است که در آن حماقت یا ضعف‌های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشر، با شیوه‌ای تمسخرآمیز و اغلب غیرمستقیم بازگو می‌شود. پس طبیعت طنز خنداندن است، اما غایت آن خنده نیست.

درواقع باید پذیرفت که یک طنزنویس به قصد اصلاح زشتی‌ها و کژی‌های جامعه، ناهنجاری‌های جاری را شناسایی و معرفی می‌کند و گاه برای اصلاح آنها به ارائه طرح نیز می‌پردازد. به این ترتیب نه طنز، برای سرگرمی و خنداندن مخاطب است و نه طنزپرداز صرفاً یک لوده و هزال!

اگر نقطه هدف طنز را در حوزه‌های سیاست، اجتماع، اقتصاد، اخلاق، هنر و... جست‌وجو کنیم، طنزپردازی فعالیتی بینارشته‌ای خواهد بود و حتی طنزپردازی به‌طور جدی امری تخصصی محسوب خواهد شد. طنز سیاسی با طنز اجتماعی و این هر دو با طنز اقتصادی متفاوتند؛ اگرچه تداخل و ارتباطاتی گاه تنگاتنگ با یکدیگر دارند.

طنز یک کنش اجتماعی محسوب می‌شود، چراکه اساساً بدون دیگری یا دیگران که هدف قرار می‌گیرند، به‌وجود نمی‌آید. یکی، آن دیگری که نقد می‌شود و دوم، دیگری که در جریان این نقد قرار می‌گیرد. یک کنش اجتماعی که در پی پیام‌رسانی و معناسازی است، در هر صورت یک زبان به‌شمار می‌رود و از قوانین زبان‌شناسی تبعیت می‌کند. در این راستا «فوکو» حتی نوع لباس‌پوشیدن و نوع تغذیه انسانی را هم نوعی زبان و حاوی آحاد معنایی می‌داند.

پس طنز «یک کنش اجتماعی است که با ارتباط آدم‌ها همراه است و به همین دلیل نوعی زبان نیز هست». اگر زبان را هم نوعی رسانه بدانیم، طنز هم یک رسانه به حساب می‌آید. از سوی دیگر زبان یک نظام متکی بر نشانه‌ها و رمزگان خاص است؛ لذا طنز هم یک مکانیسم نشانه‌شناختی دارد و ازاین‌رو باز هم به مختصات یک کنش اجتماعی یا رسانه نزدیک می‌شود.

ملاحظه می‌شود که چه شبکه ارتباطی درهم‌تنیده و پیچیده‌ای میان طنز، جامعه، رسانه و مهم‌تر از همه زبان برقرار است.

رادیو هم یک رسانه است. داشتن کنش اجتماعی خصلت هر رسانه‌ای است. به این ترتیب، رادیو به مثابه یک زبان از مکانیسم نشانه‌شناختی بهره می‌برد. این مکانیسم بر تمامی برنامه‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این رسانه حاکم است و برنامه‌های طنز رادیو هم از این قاعده مستثنی نیستند.

اگر به آشناترین و درعین‌حال هنوز کاراترین تعریف نشانه که از «فردینان دو سوسور» زبان‌شناس سوئیسی ارائه شده است مراجعه کنیم، آن را رابطه‌ای ذهنی، انتزاعی و قراردادی میان دال‌ها و مدلول‌ها می‌دانیم. جنس دال در نشانه‌های مختلف متفاوت است. مثلاً در نشانه‌های زبان گفتاری و نوشتاری، دال همان تصور صوتی هر چیز و طبعاً مدلول، مفهوم حاصل از آن است. ولی به‌طور مثال، در نشانه‌های زبان لمسی، فشار یک دست و حتی میزان فشار یک دست، یک دال محسوب می‌شود. در نشانه‌های زبان دیداری، نوع رنگ، یک دال به‌حساب می‌آید، یا در نشانه‌های چشایی، نوع خاصی از غذا یک دال محسوب می‌شود.

مسئله اینجاست که در رسانه رادیو، نشانه‌ها تنها از یک جنس هستند و آن نشانه‌های گفتاری و شنیداری است. اما یک نکته بسیار مهم دراین باره وجود دارد که گویای نوعی برتری نشانه‌های گفتاری و شنیداری بر نشانه‌های دیگر است. آن نکته اینکه از طریق نشانه‌های گفتاری و شنیداری می‌توان به دیگر نشانه‌ها نقب زد و آنها را منتقل کرد، ولی عکس این حرکت امکان‌پذیر نیست. مثلاً از طریق نشانه‌های صوتی می‌توان به‌سختی یا زبری چیزی وقوف یافت (حرکت از نشانه‌های صوتی به نشانه‌های لمسی) یا به‌طور مثال می‌توان از طریق نشانه‌های گفتاری و شنیداری از رنگ، بو یا مزه نوعی خوراکی آگاه شد (حرکت از نشانه‌های صوتی به نشانه‌های بینایی، بویایی یا چشایی). اما نشانه‌های لمسی، بینایی، بویایی و چشایی قادر به ارائه نشانه‌های صوتی نیستند؛ زیرا از میان تمامی نشانه‌ها، تنها نشانه‌های گفتاری و شنیداری است که خود از یک مکانیسم رمزگانی ثانوی بهره می‌برد و همین رمزگان ثانوی است که توانایی ارائه نشانه‌های دیگرگونه را به زبان گفتاری و شنیداری می‌بخشد.

به این ترتیب می‌توان در طراحی طنزهای رادیویی از این توان بالقوه زبان گفتاری و شنیداری به نفع بسط و گسترش حسی طنز بهره برد و از محدودیت نشانه‌شناختی این رسانه تاحد امکان گریخت.

از این پس می‌توانیم با به‌کارگیری اصطلاحات زبان‌شناسی و مختصات و اضلاع این اصطلاحات درباره زبان، در توضیح طنزهای رادیویی و توانایی‌های آن استفاده کنیم. مگر نه اینکه اثبات کردیم رسانگی رادیو آن را به مثابه یک کنش اجتماعی از نوع زبان معرفی می‌کند؟!

عامل اصلی ایجادکننده طنز و خنده، فقدان تناسب است. در فقدان تناسب، چیز یا چیزهایی نه‌تنها سرجای خود قرار نگرفته‌اند، بلکه در جایی قرار گرفته‌اند که اصلاً نباید باشند! فقدان تناسب از بی‌تناسبی کامل یا تناقض تا بی‌تناسبی نسبی یا تخالف را پوشش می‌دهد. پس طنز یک «موقعیت» است و برخلاف نظرهای رایج، تمامی طنزها اعم از کلامی یا تصویری خواه ناخواه طنز «موقعیت» هستند؛ زیرا در وضعیتی سرشار از فقدان تناسب به‌وقوع پیوسته‌اند.

طنزنویس سعی می‌کند موقعیت طنزآمیزی را که آفریده است، با مبالغه و اغراق درشت‌نمایی کند و فقدان تناسب را، هم پررنگ‌تر و هم آشکارتر نماید. این ویژگی در طنزنویسی آنچنان مهم و حیاتی است که گاه آن را در تعریف طنز گنجانیده‌اند و بدون آن طنز را غیرقابل‌وقوع می‌دانند.

پیش از آن که به تعریف تناسب و انسجام و راهکارهای به‌هم‌ریختن آن بپردازیم، یادآوری این نکته ضروری است که فقدان تناسب تنها موجب طنز و خنده نمی‌شود، بلکه از عوامل بسیار مهم، ایجاد ترس –در ژانر ادبی و سینمایی وحشت– یا شگفتی است که از بن‌مایه‌های بسیار مهم و اساسی خلق فضاهای سوررئالیستی نیز محسوب می‌شود. شاید به‌خاطر همین ضلع مشترک باشد که در حوزه سینما، ژانری تحت عنوان «کمدی ترسناک» به‌وجود آمده است، یا اینکه در آثار سوررئالیستی، شگفتی در بسیاری از مواقع با ترس و طنز همراه بوده است. کافی است در این ارتباط به یکی دو اثر از آثار «مارسل دوشان» هنرمند فرانسوی نظری بیندازیم:

این سوررئالیست نامدار برای «مونالیزا» در تابلوی معروف «لئوناردو داوینچی» سبیل گذاشت و در سال ۱۹۱۷ به نمایشگاهی در نیویورک، معروف‌ترین اثر عمر هنری خود را ارائه کرد: «چشمه».

«چشمه» یک توالت مردانه، بدون هیچ دخل و تصرفی بود. این اثر و آثاری مشابه که «دوشان» آنها را «حاضرآماده‌ها» نامید، با تکیه بر این تفکر خلق شدند که یک شیء حتی بدون هر دخالت هنرمند، صرفاً با تغییر محل استقرار یا بافت موقعیت، معنایی تازه و خلاقانه به‌دست می‌آورد و این اساس هنر سوررئالیستی است!

تناسب که در این نوشتار مترادف انسجام آمده است، عبارت است از: «حالتی از متن که در آن تعبیر و تفسیر عناصری از متن به تعبیر و تفسیر دیگر عناصر متن وابسته می‌شود و به‌عبارت دیگر به روابط معنایی میان عناصر درون متن بازمی‌گردد».

اگر زبان را در سه لایه متجلی بدانیم، هر متنی را در سه لایه می‌توان تحلیل کرد:

– لایه معنایی؛
– لایه دستور و واژگانی؛
– لایه صوتی و املایی.

پس می‌توان سه نوع انسجام معنایی، دستور و موسیقایی برای هر متن درنظرگرفت. بدیهی است با عنایت به موضوع این نوشتار که به یک رسانه گفتاری و شنیداری برمی‌گردد، انسجام موسیقایی هم به دو نوع دیگر انسجام که در حوزه معنایی به‌دست می‌آیند، اضافه شده است.

انسجام معنایی خود از طریق انسجام دستوری و واژگانی از طریق عواملی چون ارجاع (به‌جایی در درون متن یا بیرون متن که همان بافت موقعیتی است)، حذف (حذف اسم، فعل یا حتی بندی از متن)، جانشینی (اسمی، فعلی یا بندی) و ادات ربط حاصل می‌آید. همچنین بازآیی واژگان (اعم از تکرار و ترادف) و هم‌آیی واژگان (همان تناسب و مراعات‌نظیر) موجب انسجام متن می‌شود.

متن طنزآمیز، انسجام و تناسبی را که به شیوه‌های مختلف در متن ایجاد شده است، به طرق مختلف به‌هم می‌ریزد و موقعیتی تازه و خنده‌آور می‌آفریند. در یک متن رادیویی این ریزش از طریق چه روش‌هایی به‌وقوع می‌پیوندد؟

در ادامه به مواردی از این روش‌ها اشاره می‌شود؛ روش‌هایی چون:

– لحن؛
– سکوت؛
– موسیقی؛
– عینی‌گرایی و جزءنگری؛
– نظام شناختی کلمات.

لحن: لحن حالت ادای سخن است. نوع بیان با تغییر لحن تغییر می‌کند. مثلاً اگر لحن یا حالت ادای سخن خشم‌آگین باشد، بیان می‌تواند به سمت غضبناکی، انتقام‌جویی، بهانه‌گیری، تهدید، دشنام‌گویی و انواع بیانی از این دست میل کند.

پس گوینده، بازیگر یا مجری یک برنامه طنز رادیویی در موقعیت‌های مختلف می‌تواند با تغییر لحن، تناسب موجود را به‌هم بزند و ایجاد طنز کند. مثلاً ابتدا لحن پرخاشگر و تهدیدکننده بازیگر را می‌شنویم، اما ناگهان این لحن از آن پرخاش و تهدید فاصله می‌گیرد و آشتی‌جو و بلکه ملتمسانه می‌شود. به این ترتیب مخاطب متوجه می‌شود که تمام آن پرخاش‌ها و تهدیدها توپ توخالی، و گوینده درواقع یک طبل پرصدا و تهی بوده است. حالا مخاطب خود را در موقعیتی طنزآمیز بازمی‌یابد.

تغییر لحن نوعی تلاش در جهت بصری‌کردن یک متن رادیویی است. تغییر لحن می‌تواند میمیک چهره بازیگر را مرئی سازد. اگر تغییر لحن با تغییر نُت صدا و شدت صدا نیز همراه باشد، مرئی‌سازی چهره و فیزیک بازیگر در ذهن مخاطب راحت‌تر انجام می‌شود. به این ترتیب می‌توان تغییر لحن را از ابزار مقابله با محدودیت رسانه رادیو در استفاده از نشانه‌ها به‌شمار آورد.

سکوت: گفته‌اند: سکوت سرشار از ناگفته‌هاست. مترادف این جمله متضاد آن هم هست: سکوت سرشار از گفته‌هاست!

سکوت در یک متن رادیویی امکان مرور بخش ارائه‌شده متن را برای شنونده فراهم می‌کند. مخاطب با مروری بر متن، طبعاً ادامه آن را حدس می‌زند و در ذهن می‌سازد. حالا اگر ناگهان صدای گوینده یا بازیگر برخلاف حدس مخاطب عمل کند، احساس نامنتظرگی را برای او ایجاد می‌کند که می‌تواند ترس‌آور، شگفتی‌آور و یا اگر با فقدان تناسب همراه باشد، کمیک و خنده‌آور کند.

در بحث انسجام معنایی دیدیم که حذف (اعم از حذف اسم، فعل یا حتی بندی از متن) از عوامل منسجم‌کننده متن محسوب می‌شود. مثلاً وقتی در پاسخ به سؤال «چه می‌خوری؟» می‌گوییم: «کیک»، درواقع فعل «می‌خورم» را حذف کرده‌ایم. یا وقتی در پاسخ به پرسش «کیک می‌خوری؟» می‌گوییم: «بله»، درواقع عبارت «کیک می‌خورم» را حذف کرده‌ایم.

حالا اگر فرض کنیم در پاسخ به سؤال اول بشنویم: «زهر مار!» و در پاسخ به سؤال دوم بشنویم: «آره، با مشت و لگد!»، ناگهان احساس فقدان تناسب می‌کنیم.

سکوت رادیویی امکان ایجاد این عدم تناسب را فراهم می‌آورد. در حین سکوت، این رادیوست که به مخاطب زل می‌زند و از او می‌خواهد حدس بزند. پس از سکوت، رادیو می‌تواند با پیشنهادی نامنتظره به ایجاد موقعیت طنز اقدام کند؛ همچنان که می‌تواند موقعیتی ترس‌آور یا متعجب‌کننده ایجاد کند.

نگاه‌های پرمعنای «الیور هاردی» و «هارولد لوید» را به دوربین به‌یاد بیاورید! نگاه‌هایی در سکوت.

در ادبیات از این تکنیک با عنوان فاصله‌گیری از متن یاد می‌شود. در این تکنیک برای لحظه یا لحظاتی هنرمند از متن اثر (چه فیلم، چه متن نوشتاری و چه متن گفتاری و شنیداری رادیویی) جدا و به‌صورتی مستقیم با مخاطب رودررو می‌شود؛ درست مثل هنرمند تئاتر. همین فاصله نوعی فقدان تناسب و به‌هم‌زدن انسجام ساختاری متن را، البته درجهت ایجاد ساختاری تازه و حسی نو، به‌وجود می‌آورد؛ حسی که می‌تواند کمیک و خنده‌آور هم باشد. در متن رادیویی، صدای پس از سکوت نقش تعیین‌کننده‌ای در کشیدن کارکرد کمیک از سکوت برقرارشده دارد؛ درحالی‌که در سینما و تئاتر یا در رمان و شعر، خود سکوت و فاصله‌گیری از متن است که تکنیک محسوب می‌شود. در متن رادیویی، سکوت تنها بخشی از تکنیک است و ادامه آن در ارائه یک وضعیت بی‌تناسب و خنده‌آور، اهمیتی هم‌تراز با همان سکوت دارد. به‌طور مثال، بازیگری در یک متن گفتاری و شنیداری سؤالی می‌پرسد که از فرط روشنی، پرسشگر را به بلاهت و حماقت منتسب می‌کند. سکوت به‌جای پاسخ این سؤال، همان سکوت سرشار از ناگفته‌ها یا گفته‌هاست و پاسخ زیرکانه این پرسش می‌تواند در بصری‌کردن این موقعیت طنزآلود نقشی ویژه ایفا و حتی جزئیات صحنه و چهره بازیگران را برای مخاطب تصویر کند.

موسیقی: می‌گویند آنجا که کلمه از سخن می‌ماند، موسیقی شروع به سخن می‌کند. موسیقی محل غیاب مطلق معنی و حکومت مطلق تأویل است. در تأویل موسیقی، اقتدار بافت موقعیت زمانی و مکانی روبه‌رویی با اثر و نیز حالت و موقعیت روحی و روانی شنونده اهمیت و تأثیر بسزایی دارد.

هر متن رادیویی یک بافت موقعیتی فراهم می‌کند و موسیقی زمینه، در القای حس موردنظر آن بافت کمک و همراهی می‌کند. حالا اگر نوعی فقدان تناسب میان متن و موسیقی زمینه به‌وجود آید، حالت طنز ایجاد خواهد شد؛ مثل صدای آهنگی که ناگهان از گوشی تلفن همراه کسی در سکوت سنگین مراسم ختمی بلند شود و تناسب صحنه را به‌هم بزند. یا برعکس، در مراسم عروسی و در سکوت محض حضار برای شنیدن پاسخ «بله» عروس خانم، ناگهان گوشی تلفن همراه شخصی بزند زیر آوازی محزون.

در سینما، موسیقی برای القا و تقویت ناگهانی یک حس، کاربردی فراوان و جدی یافته است. در موقعیت‌های کمیک «اسکروبال» (حضور شخصیت‌های شاد و شنگول و بی‌خیال در متنی از خستگی و دلواپسی که خودبه‌خود نوعی وصله ناجور یا بی‌تناسب به‌حساب می‌آیند) یا موقعیت‌های خنده‌آور «اسلب استیک»-(موقعیت خنده‌آور مملو از بزن و بکوب و خشونت و زدوخورد و درگیری که البته سلامت بی‌خدشه همیشگی و فقدان آسیب‌دیدگی قهرمانان فیلم، فقدان تناسب خنده‌آور آن است) یا موقعیت‌های طنزآمیز فارس (Farce) (طنز حاصل از اغراق در شخصیت و اعمال قهرمانان که اتفاقاً همین اغراق در شخصیت و اعمال قهرمانان، نوعی فقدان تناسب را به نمایش می‌گذارد) خصوصاً در دوران سینمای صامت، از موسیقی برای تقویت حس طنزآلود صحنه‌ها استفاده کلیدی به‌عمل می‌آمد و می‌آید.

در متن‌های رادیویی، در فقدان تصویر و در اوج حکومت صدا، بخش مهمی از بار القای حس کمیک چنین صحنه‌هایی به موسیقی واگذار می‌شود. موسیقی در این متن‌ها به کمک صداهای دیگر صحنه می‌تواند در تصویرکردن لوکیشن در نظر شنونده، تأثیر مستقیمی داشته باشد؛ به ترتیبی که موسیقی به یکی از اجزای صحنه بدل شود.

طنز یک «موقعیت» است و برخلاف نظرهای رایج، تمامی طنزها اعم از کلامی یا تصویری خواه ناخواه طنز «موقعیت» هستند؛ زیرا در وضعیتی سرشار از فقدان تناسب به‌وقوع پیوسته‌اند.

عینی‌گرایی و جزءنگری: هر متنی برای باورپذیری خود بر دو اصل تکیه می‌کند:

الف- عینی‌گرایی؛

ب- جزءنگری.

دقت در این دو عنوان نشان می‌دهد که این هر دو حتی در صورت اولیه، به حس بینایی ختم می‌شوند. عینی‌گرایی متن در جهت «شنیدن کی بُوَد مانند دیدن» عمل می‌کند. متن اگر آنچه می‌گوید بنماید، باورپذیری‌اش به اندازه قابل‌توجهی افزایش می‌یابد.

در بخش‌های قبلی این نوشتار گفته شد که اتفاقاً نشانه‌های گفتاری و شنیداری، قابلیت و توانایی ارائه نشانه‌های دیگر، ازجمله نشانه‌های بینایی را دارند؛ یعنی می‌توانند با به‌کارگیری و تحریک قدرت تجسم‌بخشی مخاطب، گفته‌ها و شنیده‌ها را دیدنی کنند. اما آنچه تأثیر عینی‌گرایی متن را در باورپذیری آن دوچندان می‌کند، جزءنگری آن است. دقت در این عنوان هم حاکی از آن است که این شگرد نیز با دیدن در ارتباط است و نه شنیدن؛ اما اینجا نیز توان نشانه‌های گفتاری و شنیداری در ارائه دیگر انواع نشانه‌ها وارد عمل می‌شود.

در یک متن طنز رادیویی به گوش‌رساندن کوچک‌ترین اجزای صحنه که می‌توانند تولید صوت کنند، درواقع متن را جزءنگر یا بهتر بگوییم «جزءشنو» می‌کند. این جزءشنوی تناقضات و بی‌تناسبی‌های صحنه را ملموس و مهم‌تر اینکه باورپذیر می‌کند. باورپذیری بیشتر متن، آن اغراق و مبالغه‌ای را که برای برجسته‌کردن و درشت‌نمایی فقدان تناسب در یک موقعیت طنزآمیز کارآیی دارد، توجیه می‌کند.

نظام شناختی کلمات: نشانه را رابطه ذهنی و قراردادی میان دال و مدلول دانستیم. اگر دال را نشان‌دار کنیم، مدلول آن به سمت مصداق حرکت می‌کند.

دال «درخت» را در نظر می‌گیریم. «درخت هلو» یک دال نشان‌دار است و درخت هلوی اثر ایرج طهماسب دال دیگری است که نشان‌دارتر است و مدلول آن یک مصداق محسوب می‌شود.

کلمات براساس نظامی شناختی که در سپهر آن قرار گرفته‌اند، با دیگر کلمات همنشین یا جانشین یکدیگر می‌شوند. بر همین اساس است که «درخت هلو» داریم اما «درخت سیب‌زمینی» یا «درخت صندلی» یا «درخت کتاب» نداریم... و اتفاقاً شعر به‌طور عام یا طنز به‌طور خاص همین‌جا و از همین فقدان تناسب و سازگاری سر برمی‌آورد. طنزنویس به‌طورعمد از نظام شناختی کلمات غفلت می‌کند. اگر پیش از او گفته‌اند: «سرو قد یار»، او می‌گوید: «منار قد یار» یا «تیر برق قد یار». او این غفلت آگاهانه و عامدانه را به کلیت متن خود تسری می‌دهد و کل متن را از فقدان تناسب و جلوه‌های کمیک آن پر می‌کند.

اما در این کار رعایت عرف قابل‌تحمل جامعه، حد و مرزهایی را در آفرینش نظامی تازه، از همنشینی و جانشینی کلمات تعیین می‌کند و محدودیت‌هایی در حوزه کاری یک رسانه جمعی چون رادیو ایجاد می‌کند که باید قطعاً موردنظر یک طنزنویس قرار گیرد. مرزهایی که در پیرامون عرصه‌های ایدئولوژی، دین، سیاست، جامعه‌شناسی، اخلاق و دیگر حوزه‌های فرهنگ جامعه مطرح می‌شود که گاه محل مناقشه هنرمندان طنزنویس و ارباب قدرت و حکومت بوده است.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

چنانچه از عنوان این مقاله برمی‌آید، نویسنده کوشیده است به روی گونه‌شناسی طنز رادیو دری تازه بگشاید؛ بنابراین، عوامل دخیل در شکل‌بندی طنز در متون رادیویی چه‌بسا بیش از موارد برشمرده‌شده باشند.

البته در این نوشتار سعی شده است گروهی از مواردی ذکر شوند که از سویی با بهره‌گیری از دانش نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی قابل‌تبیین و بررسی و واکاوی باشند و از سویی دیگر با توجه به هم‌جنسی طنز و رادیو به‌مثابه یک زبان یا یک رسانه اجتماعی، بتوانند رسانه گرمی همچون رادیو را حداقل به هنگام ارائه متون طنز به سمت سردی ببرد؛ توضیح اینکه براساس نظریات «هربرت مارشال مک‌لوهان» نظریه‌پرداز کانادایی در حوزه ارتباطات، رسانه‌ها از نظر نوع ارتباط با مخاطب و نحوه انتقال پیام به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند:

- رسانه‌های گرم؛
- رسانه‌های سرد.

رسانه‌های گرم با ارائه فراوان اطلاعات، تلاش زیادی از جانب مخاطب برای انتقال کامل پیام، طلب نمی‌کنند. مشارکت کمتر مخاطب به‌دلیل تک‌حسی‌بودن این رسانه‌ها و سیطره کامل آن حس بر عمل ارتباط حاصل می‌شود.

درمقابل رسانه‌های سرد با ارائه اطلاعاتی ناچیز و فاقد جزئیات، مخاطب را در انتقال پیام به مشارکت بیشتری فرا می‌خوانند. جریان داده‌ها برخلاف رسانه‌های گرم، در رسانه‌های سرد یکسویه نیست و مخاطب نیز در جریان این دادوستد شرکت می‌کند.

ملاحظه می‌شود که در این رده‌بندی، مفهومی که از سردی و گرمی به ذهن می‌رسد، کاملاً خلاف مفهومی است که در روابط اخلاقی و عاطفی انسان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در رده‌بندی مک لوهانیسمی، رادیو از رسانه‌های گرم محسوب می‌شود؛ چراکه حس شنوایی انسان را در سیطره کامل خود می‌گیرد و بقیه حواس را از شرکت در بازسازی معنا و پیام محروم می‌کند. طنزهای رادیویی، در این رهگذار آسیب می‌بینند و به سمت ابتذال و سطحی‌گرایی میل می‌کنند و تا حد شوخی‌های زبانی کاهش می‌یابند و درحقیقت سقوط می‌کنند.

موارد برشمرده‌شده برای ایجاد موقعیت‌های طنزآلود، چنانچه ذکر شد، می‌توانند دیگر حواس را در فضاسازی دخیل کنند و با نوع خاص به‌کارگیری نشانه‌های گفتاری و شنیداری، نشانه‌های دیگر را نیز احیا و فعال نمایند. به این ترتیب مخاطب می‌تواند در فضایی همچون فضای رسانه‌های سرد به دادوستد اطلاعاتی با رسانه بپردازد و پیام را برای خویش بازسازی کند. در این وضعیت رادیو به سمت سردی رسانه‌ای میل می‌کند و از طنزهای مبتذل و سطحی فاصله می‌گیرد.

منابع و مآخذ

- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹)، **ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- داد، سیما. (۱۳۷۱)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۹)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، تهران: حوزه هنری.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات** (جلد ۱ و ۲)، تهران: حوزه هنری.
- فیسک، جان. (۱۳۸۶)، **درآمدی بر مطالعات ارتباطی**، ترجمه مهدی غبرایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- کالر، جاناتان. (۱۳۷۹)، **فردینان دو سوسور**، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۷۶)، **زبان‌شناسی شعر**، تهران: مرکز.