فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و دوم، بهار ۱۳۹۳: ۱۶۶-۱۱۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۴/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۱۱

نمود تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌های «فرهاد حسن‌زاده»

علی صفایی *
حسین ادهمی **

چکیده

«فرهاد حسن‌زاده» (متولد ۱۳۴۱)، یکی از نویسندگان طنزپردازی است که بسیاری از آثارش در حیطه ادبیات کودکان و نوجوانان است. داستان‌های طنز حسن‌زاده بیشتر برگرفته از واقعیت‌های جامعه با درون‌مایه‌های اجتماعی است که در آن با دیدگاهی انتقادی اما ملایم، به بازتاب مسائل و مشکلات اجتماعی می‌پردازد. او در داستان‌های طنزآمیزش از انواع تکنیک‌های طنز استفاده می‌کند که بیانگر تسلط وی بر شیوه‌ها و الگوهای رایج طنزپردازی است.

این مقاله با بررسی سه مجموعه‌داستان از آثار فرهاد حسن‌زاده، در دو بخش به کندوکاوی در شیوه‌های طنزپردازی وی می‌پردازد. بخش نخست این مقاله به معرفی تنوع تکنیک‌های طنز در این داستان‌ها می‌پردازد و در بخش دوم، نمود و بسامد این تکنیک‌ها در قسمت‌های مختلف پیرنگ داستان‌ها بررسی می‌شود. بر اساس یافته‌های این مقاله، تکنیک‌های طنزی که حسن‌زاده در داستان‌های خود به کار می‌برد، هر چند بر عناصر داستان مانند فضا، شخصیت‌پردازی، لحن، سبک، زبان و... تأثیرگذار است، نمود آشکار این تکنیک‌ها در ساختار پیرنگ داستان‌های وی است. این تکنیک‌ها با نمود در قسمت‌های مختلف پیرنگ (شروع، ناپایداری، گسترش، نقطه اوج، گره‌گشایی، پایان) در خط سیر روایت داستان قرار می‌گیرند و در جاهایی چون نقطهٔ اوج و پایان، جزء بدنهٔ طرح می‌شوند. در این میان با بررسی بسامد نمود این تکنیک‌ها در قسمت‌های مختلف پیرنگ، این نتایج به دست می‌آید که در میان قسمت‌های مختلف پیرنگ داستان‌ها، «شروع» و «گسترش» بسامد و تنوع بیشتری از تکنیک‌های طنز

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان Safayi.ali@gmail.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان Hosien.adhami@yahoo.com

دارد و در قسمت «پایان» داستان‌ها نیز تکنیک «غافل‌گیری» و «چرخش طنزآمیز» بیشترین بسامد را دارد. هدف این مقاله، تحلیل این یافته‌ها و تبیین رابطهٔ میان این تکنیک‌ها با ساختار پیرنگ داستان‌های حسن‌زاده با روشی توصیفی- تحلیلی است که در آن از ارائهٔ داده‌های آماری، جدول و نمودار نیز استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی: فرهاد حسن‌زاده، ادبیات کودکان و نوجوانان، طنز، تکنیک‌های طنز، پیرنگ داستان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

طنز در ادبیات داستانی ظرفیت‌های ویژه‌ای دارد؛ زیرا جهان داستان، جهانی است مجازی با شخصیت‌هایی که در مسیر روایت داستان دچار کشمکش‌هایی می‌شوند و موقعیت‌های گوناگونی را خلق می‌کنند. بدین‌گونه بستر داستان زمینهٔ مناسبی را فراهم می‌آورد تا علاوه بر سازوکارهای زبانی (مانند بازی‌های کلامی، جناس، کنایه، طعنه و...)، شگردهای موقعیتی بسیاری (مانند غافلگیری، چرخش طنزآمیز و ...) در خدمت آفرینش طنز قرار گیرد. در این میان باید به این نکته توجه داشت که یک داستان، ساختار و عناصری دارد که با ورود طنز به بستر داستان، تحت تأثیر سازوکارهای طنز قرار می‌گیرند. نویسندهٔ طنزپرداز با خلق جهانی کمیک و خلق شخصیت‌هایی که یا خود کمیک هستند و یا دچار اشتباهات و یا موقعیت‌های کمیک می‌شوند، جهان واقعی ما را از دیدگاهی متفاوت به ما می‌شناساند. لحن در داستان طنز حالتی تمسخرجویانه، کمیک و یا بی‌تفاوت به خود می‌گیرد و زبان شخصیت‌ها نیز به تناسب موقعیتی که دارند، سرشار از اشتباهات و یا بازی‌های طنزآمیز زبانی می‌شود. اینها همه تمهیداتی هستند که نویسنده آن را به کار می‌گیرد تا طنز را در بافت متن و خط روایی داستان وارد نماید.

فرهاد حسن‌زاده از نویسندگان طنزپرداز موفقی است که به خوبی توانسته است در حیطهٔ داستان‌های طنز بدرخشد. با آنکه بسیاری از داستان‌های حسن‌زاده در حیطهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان است، شیوه‌های طنزپردازی وی و پرداختن او به مسائل اجتماعی از منظری نو توانسته است مخاطبین بزرگ‌سال زیادی را هم به خود جذب نماید. به جز داستان‌های فابل که البته شخصیت‌های حیوانی آن به نوعی نمایندهٔ تیپ‌های اجتماعی هستند، بسیاری از داستان‌های حسن‌زاده در زمینه رئالیسم اجتماعی است که در آن به بیان واقعیت‌های اجتماعی جامعهٔ امروز می‌پردازد؛ همچنان که بر جلد یکی از کتاب‌هایش با زبانی طنزآمیز آمده است: «داستان‌های این کتاب هم مال خودش نیست، سوژه‌هایش را از واقعیت‌های تلخ و شیرین جامعه کش رفته است» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱الف).

حسن‌زاده نیز همانند نویسندگانی چون «هوشنگ مرادی کرمانی»، از منظر شخصیت‌های کودک داستان‌هایش به جامعه و واقعیت‌هایش می‌نگرد و از این طریق، جهان بزرگ‌سالان را با همه معایبش به نقد می‌کشد. البته یکی از چالش‌های مهم حسن‌زاده در این داستان‌ها، ایجاد تعادل میان روش اغراق‌آمیز طنز و شیوه رئال داستان‌هایش است؛ زیرا هرگونه اغراق بیش از حد می‌تواند به جنبه‌های رئال اثر لطمه وارد کند. البته تجربهٔ داستان‌های حسن‌زاده به خوبی نشان داده که وی به خوبی توانسته است در میان این دو شیوهٔ متفاوت آشتی برقرار نموده، بر محدودیت‌های آن فائق آید.

یکی از ویژگی‌های طنزپردازی حسن‌زاده، به کارگیری تکنیک‌های طنزآفرینی متنوع است. او در داستان‌هایش از گسترهٔ متنوعی از تکنیک‌های طنز استفاده می‌کند که نشان‌دهنده تسلط وی بر شیوه‌های مختلف طنزپردازی است. این تکنیک‌ها علاوه بر تأثیرگذاری بر عناصر داستان، با نمود در قسمت‌های مختلف طرح، خط سیر داستان را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. در این مقاله ابتدا به معرفی و تبیین گسترهٔ این تکنیک‌ها پرداخته می‌شود و در بخش بعدی، ضمن بررسی نمود این تکنیک‌ها در قسمت‌های مختلف پیرنگ، روابط و نتایج حاصل از آن تحلیل می‌شود.

پیشینه و روش تحقیق

دربارهٔ فرهاد حسن‌زاده و ویژگی‌های طنز وی تاکنون پژوهشی انجام نشده است. تنها پژوهش یافت شده دربارهٔ این طنزپرداز، مقاله‌ای است با عنوان «فرا داستان، زبان و انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران: بررسی سه اثر از فرهاد حسن‌زاده» نوشتهٔ روشنک پاشایی که در سال ۱۳۸۸ در نشریهٔ نقد زبان و ادبیات خارجی (پژوهش‌نامه علوم انسانی) به چاپ رسیده و از دیدگاه داستان‌نویسی به بررسی آثار حسن‌زاده پرداخته است. از این‌رو با توجه به اینکه فرهاد حسن‌زاده یکی از طنزپردازان شناخته شده در عرصهٔ ادبیات کودک است، این مطلب انگیزه‌ای شد تا نویسندگان این مقاله به پژوهش در زمینهٔ طنز آثار وی بپردازند.

این مقاله با روشی توصیفی - تحلیلی به بررسی طنز در سه مجموعه داستان حسن‌زاده با نام‌های «لبخندهای کشمشی یک خانوادهٔ خوشبخت»، «در روزگاری که هنوز پنجشنبه و جمعه اختراع نشده بود» و «هندوانه به شرط چاقو» می‌پردازد و در این راه از روش‌های آماری و ارائهٔ جدول و نمودارها بهره می‌برد.

تنوع تکنیک‌های طنز در داستان‌های فرهاد حسن‌زاده

یک داستان‌نویس طنزپرداز برای خلق اثر طنز نیازمند شگردهایی است، تا بتواند فضای طنز را در بافت داستان جای دهد. هر چقدر این تکنیک‌ها تنوع بیشتری داشته باشد، بر جذابیت طنز داستان افزوده می‌شود و داستان از سوق یافتن به سوی شوخی‌های خنک و تکراری می‌رهد. مهارت حسن‌زاده در به کارگیری انواع بازی‌های زبانی از یکسو و تبحر وی در استفاده از انواع تکنیک‌هایی که بر مبنای موقعیت و شخصیت استوار است، همه از عواملی است که به طنز وی تنوع و پویایی فراوان بخشیده است.

در ساختار این مقاله از دو سری مبانی نظری استفاده شده است؛ یکی از این مبانی شامل اصول داستان‌نویسی است که بر مبنای تعریفات و تقسیم‌بندی رایج در عناصر و پیرنگ داستانی است. اما در مبانی دیگر که شامل نظریه‌ها، الگوها و مؤلفه‌های رایج در جهان طنز است، ما با دیدگاه‌های مختلفی چون روان‌شناسی (فروید، هابز و...)، فلسفه (برگسون، کریچلی و...) و زبان‌شناسی (فتوحی، حری، اخوت و...) روبه‌رو هستیم که هر یک از منظر خاص خود به مقولهٔ طنز و شگردهای آن می‌نگرد. در این مقاله نویسندگان با پرهیز از نگاه تک‌بعدی و متعصبانه سعی نموده‌اند که بنا بر ویژگی‌های متن مورد پژوهش، تلفیقی از این دیدگاه‌ها را به کار گیرند تا ظرفیت‌های طنزآفرینی حسن‌زاده جامع‌تر مورد پژوهش و تبیین قرار گیرد.

۱- آدم‌گونگی

در اصطلاح بیان، آدم‌گونگی یا تشخیص آن است که گوینده عناصر بی‌جان یا امور ذهنی را به رفتار آدمی‌وار بیاراید (داد، ۱۳۸۷: ۱- ۲). میر جلال‌الدین کزازی نیز آدم‌گونگی را به عنوان استعارهٔ کنایی، بازتابی از باورهای باستانی و جهان‌بینی اسطوره‌ای می‌شمارد و آن را از این منظر بررسی می‌کند (کزازی، ۱۳۷۴: ۱۲۸- ۱۲۹). از نظر سیمون کریچلی،

«آنچه در طنز رخ می‌دهد، به خصوص در هجو، درهم ریختن مداوم مرز میان انسان و حیوان است، امری که خود بیانگر عدم آرامش و جنجال در مرز میان این دو قلمرو است. اما با جمع دو سویه این امر متناقض‌نما، می‌توان گفت که ناهماهنگی بررسی شدهٔ طنز از طریق یادآوری انسانیت لطیف نهفته در وجود حیوان و تحریک حیوانیت انسان، وضعیت عجیب و غیرعادی انسان را در طبیعت متجلی می‌سازد» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۵۰).

از آنجایی که بسیاری از داستان‌های حسن‌زاده در حیطهٔ ادبیات کودک و نوجوان است و بیشتر قهرمانان داستان‌های وی کودکان و نوجوانان هستند، از این‌رو شگرد آدم‌گونگی در آثار طنز وی بسیار به چشم می‌خورد. در واقع کودکان به دلیل داشتن تخیلی قوی و پویا، این توانایی را دارند که به جهان پیرامون و واقعیت‌های آن از دریچه‌ای متفاوت بنگرند و قلمرو میان انسان و حیوان را کمرنگ سازند. از سویی «از ارزش‌های نهفته در این قصه‌ها، ارزش‌های خیال‌گرایانه آنهاست، در حالی که کودک خود به خیال‌پردازی روی می‌آورد و نیازمند تمرین است تا قدرت تخیل خود را پرورش دهد. این قصه‌های شگفت‌انگیز با شخصیت‌ها و عوامل فراواقعی و رویدادهای اعجاب‌آور، کودک را به دنیایی دعوت می‌کند که در آن می‌توان آزاد و رها بود و به همهٔ خواسته‌ها و آرزوها جامهٔ عمل پوشاند» (قزل ایاق، ۱۳۸۸: ۱۴۱). به همین سبب بسیاری از داستان‌های محبوب کودکان در قالب داستان‌های حیوانات و شخصیت‌های آدم‌گونه‌اش خلق می‌شود و کودکان از آنها استقبال می‌کنند.

یکی از نمونه‌های استفاده از شگرد آدم‌گونگی در خلق موقعیت‌های طنز، در داستان «یخچالی که سرما خورده بود» است. در این داستان حسن‌زاده به یک یخچال شخصیتی انسانی می‌بخشد و داستان را از زبان آن روایت می‌کند. ماجرا از این قرار است که خانواده‌ای با آوردن یک دستگاه فریزر تصمیم می‌گیرند که یخچال قدیمی خود را بفروشند و با پول آن برای بچه‌هایشان یک کمد بخرند. یخچال قدیمی که از نظر عاطفی بسیار به این خانواده وابسته است، با شنیدن این موضوع بسیار دل‌شکسته و غمگین می‌شود و با لحنی پر سوز و گداز به روایت داستان می‌پردازد که علاوه بر برانگیختن عواطف مخاطب، طنز زیبایی را ایجاد می‌کند:

«اکبر آقا هم از ساختمان بیرون می‌آید. صدای پری خانم را می‌شنوم که سفارش می‌کند: «امروز دیگه هر جوری شده این تابوت را ردش کن بره». دلم عینهو یک پارچ بلور می‌شکند. از پری خانم این حرف بعید بود. اکبر آقا می‌گوید: «اینا اگه به قیمت می‌خریدن که خوب بود که. می‌خوان مفتی بخرن، منم تو کتم نمی‌ره. از سر راه که نیاوردم یخچال به این فابریکی...» و دست به بدنم می‌کشد و یکی از لکه‌هایم را پاک می‌کند. باز هم به اکبر آقا. خودم را برایش لوس می‌کنم، ولی او نمی‌فهمد.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ الف: ۴۳).

۲- تشبیه مضحک

در این شگرد، عامل طنز در رابطهٔ میان مشبه و مشبه‌به نهفته است. در تشبیه مضحک، رابطهٔ میان مشبه و مشبه‌به چنان ناسازگار و نامتجانس است که در ذهن مخاطب تأثیر طنزآمیزی بر جای می‌گذارد و باعث تمسخر و خندهٔ وی می‌شود.

«بهزادی اندوهجردی» این نوع تشبیه را حاصل تجربیات و محیط زندگی طنزپرداز دانسته و دربارهٔ آن می‌نویسد: «طنزپرداز با استفاده از تشبیه، معنی خرد را بزرگ می‌گرداند و معنی بزرگ را خرد. نیکو را در خلعت زشت بازمی‌نماید و زشت را در صورت نیکو. اما در همهٔ موارد، مشبه‌ها حاکی از زمینهٔ نفسانی و ذهن شاعر و محیط زندگی و تجارب اوست که به قصد ریشخند کردن و دست انداختن و استهزا برگزیده می‌شود» (۱۳۷۸: ۱۵۸). این تکنیک از پر بسامدترین شگردهای طنزآفرینی حسن‌زاده است که بر لحن طنزآمیز داستان‌هایش تأثیر فراوانی دارد. در نمونه‌های زیر مواردی از کاربرد این شگرد را می‌بینیم:

«مرد پاکوتاه سبیل جارویی، آن‌قدر روده‌درازی کرد و توی سر مال زد و عیب روی خر گذاشت که بالاخره آن را به شصت گلابی و هیجده گیلاس خرید» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۱۵).

«صدای برخورد قاشق‌ها و چنگال‌ها به بشقاب چینی مـرا بـه یـاد درس تاریخ می‌اندازد، به یاد شمشیربازی لشکر چنگیزخان مغـول کـه چنـد روز پیش هم فیلمش را دیده‌ام» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۶۲- ۶۳).

۳- جناس

جناس نوعی بازی با کلمات است. استفاده از دو یا چند کلمه که تقریباً یا کاملاً یـک جور تلفظ می‌شوند یا یک جور نوشته می‌شوند، ولـی هـر کـدام معنـی متفـاوتی دارنـد (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۲۶۲). «احمد اخوت» در بیان سابقهٔ جناس و کاربرد آن در طنز و مطایبـه می‌نویسد: «از دیرباز جناس و مطایبه پیوندی ناگسستنی دارند. جناس در آغاز تنها یکـی از اشکال مطایبه محسوب می‌شد، تفننی به قصد شوخی. اما بعدها که در پهنهٔ ادب وارد شد، رنگ جد به خود گرفت. در واقع می‌توان گفت که جناس به قدمت خود زبان اسـت، زیرا ما در زبان اغلب با دلالت مواجهیم و جناس هم در حقیقت چیزی جز دلالت نیست: دلالت یک دال بر دو مدلول متفاوت» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۶).

یکی از ویژگی‌های طنزپردازی حسـن‌زاده، اسـتعداد خـاص وی در بـازی بـا کلمـات است. او با بهره‌گیری از ابهام در دو معنایی بودن کلمات، نه تنها به خلق طنزهای کلامی می‌پردازد بلکه در جاهایی از آن در جهـت خلـق طنـز مـوقعیتی اسـتفاده مـی‌کنـد. در داستان «شیر تو شیر»، اساس طرح داستان و موقعیت‌های طنزآمیزش بر مبنـای همـین بازی با کلمات به‌ویژه جناس است. این داستان حکایـت یـک شـیر اسـت کـه بـه دلیـل کنجکاوی جنگل را ترک می‌کند و به یک شهر وارد می‌شود. او در این فضای شـهری در مواجهه با انسان‌ها و موقعیت‌های گونـاگون، بـا معناهـای مختلـف کلمـه «شـیر» مواجـه می‌شود که این باعث سردرگمی، سوءتفاهم و سرانجام فرار وی از شهر می‌شود.

«شیر با قیافه‌ای که از ترس پریشان شده بود، پرسید: «چی چی خوردی؟» بچه گفت: «شیر خشک! بعضی از مادرها به بچه‌شان شیر خشک می‌دهند». شیر چند قـدمی عقـب عقب رفت و با خودش گفت: اینجا عجب شهر شیر تـو شـیری اسـت، از هـر چـه حـرف می‌زنند، شیر از آن می‌ریزد. حتی شیر را هم خشک می‌کنند و مـی‌دهنـد بچـه‌هایشـان

بخورند. بهتر است تا دیر نشده و مرا خشک نکرده‌اند، از اینجا فرار کنم.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۳۱).

البته تکیه مکرر نویسنده بر جناس واژهٔ «شیر» تا حدی این داستان را دچار پرگویی و تکرار می‌کند و باعث ملالت خواننده می شود، این همان ضعفی است که در برخی از داستان‌های حسن‌زاده دیده می‌شود و از جذابیت طنز وی می‌کاهد.

۴- کوچک‌سازی

یکی از عمده‌ترین شگردهای طنزپردازان، کوچک‌سازی است. «در این روش، طنزنویس قربانی خود را از لحاظ جسمی و معنوی کوچک جلوه می‌دهد و روی از تمام تصنعات ساختگی عریان می‌سازد و بی‌آن همه، او را در منظر دید خوانندگان می‌نشاند تا ببینند و داوری کنند که آنچه آنها دربارهٔ او می‌اندیشیدند، جز خیال واهی باز برآمده از خوش‌باوری و فریفتگی آنها و مردم‌فریبی قربانی او، پایهٔ دیگری نداشته است» (کردچگینی، ۱۳۸۸: ۲۸).

در داستان «نیش و نوش»، حسن‌زاده موقعیت دختر نوجوانی را به تصویر می‌کشد که به دلیل سربه‌هوا بودنش، مرتب مورد انتقاد و تحقیر پدر و مادرش قرار می‌گیرد. کلمات تحقیرکننده‌ای که والدین این دختر نسبت به وی به کار می‌برند، هرچند به ظاهر کلماتی طنزآمیز و خنده‌دار است، در باطن بیانگر نگاه انتقادآمیز نویسنده به رفتار نادرست خانواده‌ها در قبال شخصیت فرزندانشان است.

> «کسی چیزی نمی‌گوید، ولی بابا در جواب آنهایی که چیزی نگفتند، یا شاید در جواب وجدان خودش می‌گوید: شعله که دیگه وقت شوهرشه! بعد روزنامه را ورق می‌زند. مامان همان‌طور که سرش پایین است، دستش را دراز می‌کند و چایش را برمی‌دارد. جا داشت مثل همیشه بگوید: کی میاد شوهر این دست و پا چلفتی بشه؟ شاه موش‌ها؟!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱الف: ۳۰).

۵- ناهمخوانی زمانی

یکی دیگر از شگردهای آفرینش طنز در داستان‌های حسن‌زاده، «ناهمخوانی زمانی»

است. سلیمانی در تعریف این تکنیک می‌نویسد: «اگر وسایل، اشیا، آدم‌ها و حتی زبان زمانی را به زمان دیگر منتقل کنیم، طنز ایجاد می‌شود. عکس این حالت، بردن اشیا و وسایل و شخصیت‌های خاص امروزی به قدیم نیز باز طنز ایجاد می‌کند» (۱۳۹۱: ۲۹۴-۲۹۵).

در داستان «در روزگاری که پنج‌شنبه و جمعه اختراع نشده بود»، از این تکنیک برای ایجاد طنز به فراوانی استفاده شده است. این داستان با جملهٔ «در زمان‌های خیلی‌خیلی قدیم که هنوز پنج‌شنبه و جمعه اختراع نشده بود، مردی...» آغاز می‌شود و از عنوان داستان و دیگر قرینه‌های موجود در متن برمی‌آید که زمان داستان به گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد. اما در بخش‌هایی از متن در میان شخصیت‌ها با دیالوگ‌های روبه‌رو می‌شویم که سنخیتی با زمان داستان ندارند و بیشتر شبیه گفت‌وگوهای انسان‌های امروزی است. این ناهمخوانی میان زمان داستان و رفتار و گفتار شخصیت‌های داستان، طنز شیرینی را ایجاد می‌کند که لبخند بر لب مخاطب می‌نشاند.

«مرد پا دراز ریش‌بزی، دستی به سر و گوش خر کشید و گفت: قیمتش چنده؟

- قابل شما رو نداره. برای آقای محترمی مثل شما پونصد گلابی.

- پونصد گلابی! چه خبره آقا! اینکه قیمت یه اسبه.

- شما درست می‌فرمایید قربان! اما هر گردی گردو نیست. این خر با همهٔ خرهای دنیا فرق داره. بله، خر به قیمت پنجاه گلابی هم هست؛ اما درب و داغون و به درد نخور و پیر. ولی این، هم مدلش بالاست، هم کلاسش. خیلی هم دوندگی نکرده، مال یک خانم دکتر بوده که صبح باهاش می‌رفته مطب، عصر برمی‌گشته. نه باربری کرده، نه مسافرکشی. حرف نداره.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۱۸).

۶- تشبیه به حیوانات

تشبیه به حیوانات یکی از راه‌های کوچک‌سازی است، که طنزپردازان در آفرینش طنز از آن بسیار بهره می‌برند. «دکتر حلبی» دربارهٔ این شگرد می‌نویسد: «تشبیه انسان

به حیوان با استفاده از داستان‌هایی که از زبان حیوانات نقل می‌شود، وسیله دیگری است برای کسی که قصد انتقاد و طنز دارد. طنزپرداز به دو دلیل از این روش استفاده می‌کند: اول برای فرار از بازخواست و مجازات است. زیرا بدگویی و ریشخند مستقیم بزرگان و قربانیان خود را کاری ناممکن می‌بیند؛ دوم اینکه با تشبیه قربانیان خود به حیوانات، آنها را در مقام بلند و رفیعی که برای خودشان قائل هستند، به حد حیوانات تنزل می‌دهد» (حلبی، ۱۳۶۵: ۶۶).

حسن‌زاده در صحنه‌هایی از داستان‌هایش به خوبی از این شگرد برای ایجاد موقعیت طنز استفاده می‌کند. مثلاً در صحنه‌ای از داستان «لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت»، مکالمه‌ای میان مادر و پسر خانواده صورت می‌گیرد که در آن به کارگیری این شگرد را می‌بینیم:

«- اگه خواستی برو توی اتاق پذیرایی و درشو هم قفل کن. شاید سر و کله‌اش پیدا بشه.

- سر و کله کی پیدا بشه؟

- سر و کله بابات دیگه.

از تعجب چشم‌هایم گرد شدند. من اگر بزرگ شدم و زن گرفتم، هیچ وقت اجازه نمی‌دهم زنم به بچه‌ام بگوید سر و کله بابات پیدا می‌شود. والله به خدا! سر و کلهٔ گوسفند که نیست.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱الف: ۱۹).

۷- مقایسه

در این شگرد دو چیز یا دو موضوع که ارزش برابر و سنخیت زیادی با یکدیگر ندارند، در کنار هم قرار می‌گیرند و به نوعی با یکدیگر مقایسه می‌شوند. در واقع «هرگاه مقایسهٔ بین دو امر یا در کنار هم قرار دادن آنها عجیب و غیرمنتظره باشد، باعث ایجاد خنده و زمینه‌ساز طنز و مطایبه می‌شود» (کردچگینی، ۱۳۸۸: ۳۱).

در صحنه‌ای از داستان «سفر بخیر سلطان سنجر»، پدر راوی داستان که پسرک نوجوانی است او را مجبور می‌کند که دستش را در لولهٔ فاضلاب دستشویی کند تا

سوراخش را بازنماید. او برای آنکه خودش را راضی به انجام این کار منزجرکننده کند، مقایسه‌ای در ذهن خود انجام می‌دهد که بسیار طنزآمیز است:

«بد جایی و بدجوری گیر کرده‌ام. به زور راضی‌ام می‌کند که دستم را بکنم تو کیسه‌ای پلاستیکی و فرو کنم داخل اسمش چی بود...؟ شترگلوی پر از کثافت. چاره‌ای نیست. پتروس هم مجبور شد به خاطر اینکه مردم هلند را نجات بدهد، انگشتش را فرو کند توی سوراخ سد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۴۰).

۸- غافلگیری

غافلگیری یکی از سازوکارهایی است که در طنز و کمدی بسیار پرکاربرد است. در غافلگیری، انسان با موقعیتی روبه‌رو می‌شود که با ذهنیت پیش‌ساختهٔ او در تضاد است. در این حالت انسان چنان دچار سردرگمی و تزلزل می‌شود که از ارایهٔ عکس‌العملی مناسب درمی‌ماند و در وضعیت کمیکی قرار می‌گیرد. «رابین هملی»، طنزپرداز آمریکایی در بیان اهمیت اصل غافلگیری و چگونگی کاربرد آن در جهان طنزپردازی می‌نویسد: «اصل غیر قابل پیش‌بینی بودن، خیلی مهم است. ما به چیزی که غافلگیرمان کند، می‌خندیم. طنزنویس، جهان را همان‌طور که هست می‌بیند؛ اما آن را سروته به ما نشان می‌دهد. با وجود این حتی در این حالت هم ما جهان را به جای می‌آوریم. به علاوه با اینکه ما هنگام دیدن شکل واقعی جهان حقایق را نمی‌بینیم، دیدن جهان به شکل وارونه اغلب باعث می‌شود حقایق دربارهٔ وضعیت آدم‌ها را بهتر ببینیم» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۶۶).

در داستان «سفر بخیر سلطان سنجر»، تنش اصلی داستان بر محور گم شدن مدارک سلطان سنجر (مهمان خانواده) است. هنگامی که سلطان سنجر با طرح شکایت همراه با مأمور انتظامی به در خانه می‌آید، این بحران به اوج خود می‌رسد. در همین زمان که پدر و مادر خانواده در حال بحث و جدل با سلطان سنجر هستند، ناگهان پسر خانواده (راوی)، مدارک سلطان سنجر را در لولهٔ فاضلاب پیدا می‌کند و مشخص می‌شود که علت مسدود شدن لولهٔ فاضلاب، وجود همین مدارک بوده است. این غافلگیری که در نقطهٔ بحرانی داستان روی می‌دهد، داستان را اینگونه با موقعیتی کمیک به پایان می‌برد:

«وای نفسم تنگ شده و بالا نمی‌آید. مثل آدمی که سر از آب استخر بیرون بیاورد، دستم را همراه چیزی که پیدا کرده‌ام از گنداب بیرون می‌آورم و نفس عمیقی می‌کشم. گل از لای دندان‌هایم می‌افتد. نگاهی به آن شیء مشکوک می‌کنم. چیزی نیست جز یک کیف و حتماً توی کیف دلار و گذرنامه است. راه آب باز شده. گنداب‌ها با صدای مکشی که خیلی عجیب و غریب است، به چاه فرو می‌روند. صدایی مثل عبور تند یک هواپیما» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۴۲).

۹- بزرگ‌سازی

یکی دیگر از شگردهای پربسامد در عرصهٔ طنزپردازی، «بزرگ‌سازی» است. بزرگ‌سازی، «جلوه دادن موقعیت زندگی است تا بدان حد که باعث خنده شود و معایب آن درشت جلوه کند» (حری، ۱۳۸۷: ۷۱). «آرتور پلارد» نیز دربارهٔ این شگرد می‌نویسد: «هرگاه درک انسان از موضوعی نامتناسب باشد، طنزنویس به اصلاح آن می‌پردازد. او با خنداندن ما گاه با سخاوت و گاه با پرخاش، سلامت ذهن ما را برایمان حفظ می‌کند. ما باید بتوانیم حتی از خشم او لذت ببریم. کلام اصلاح‌طلبانهٔ او شاید با اغراق توأم باشد، اما چنانچه از این کار افراط نشود، ما مقصود آن را می‌بینیم و تأثیرش را درمی‌یابیم» (پلارد، ۱۳۷۸: ۳۰).

در صحنه‌ای از داستان «روز جهانی زلزله»، نمونه‌ای از بزرگ‌سازی طنزآمیز را می‌بینیم که بیشتر هدف تحقیر دارد. در این داستان، مادر خانواده به قهر خانه را ترک کرده است و پدر خانواده با عصبانیت جلوی بچه‌هایش به بدگویی از وی می‌پردازد و برای تسکین خود، عیب‌های همسرش را بزرگ‌نمایی می‌کند:

«وقت دفاع بود. گفتم مگه مامان چش بود؟ بابا آب بینی را با پشت آستین پاک کرد و گفت: اگر چشم بود که خوب بود، مامانتون هفتاد کیلو وزن داره که فقط شصت و نه کیلوش زبونه. اونم چه زبونی! هوف هوف هوف!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰الف: ۳۴).

۱۰- کنایه

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد، و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند. پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار ببرد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد» (همایی، ۱۳۸۴: ۲۵۵- ۲۵۶). با استفاده از کنایه، طنزپردازان تعابیری را که ظاهراً معنی زیبایی ندارند یا خلاف معمول هستند، به معانی دلخواه خواننده بدل می‌سازند و با پرهیز از تصریح و توسل به تعریض، چیزی فرامی‌نمایند و چیز دیگری را اراده می‌کنند. به همین دلیل کنایه، قوی‌ترین وسیلهٔ القای معانی در طنز است و وقتی مؤثرتر است که مبالغه‌آمیزتر باشد» (کردچگینی، ۱۳۸۸: ۳۰).

در داستان‌های حسن‌زاده ما با کنایه‌های طنزآمیز بسیاری مواجه می‌شویم که در بافت طنز داستان به خوبی جا افتاده است و در ایجاد موقعیت‌های طنز، نقش مؤثری ایفا می‌کند. در داستان «درخت دوستی»، یکی از اهالی کوچه - جلیل- که به لکنت زبان دچار است، به سراغ پدر شاعرمسلک خانواده می‌آید، تا برای پشت موتور سه‌چرخه‌اش شعری بنویسد. در این میان که همه خانواده برای پیدا کردن شعری مناسب فکر می‌کنند، مادر خانواده یک شعر پیشنهاد می‌کند که البته موجب حسادت و اعتراض همسرش قرار می‌گیرد. وی در رد شعر همسرش، کنایه‌های طنزآمیزی را به کار می‌برد که موقعیت‌های طنزی را ایجاد می‌کند:

> «جلیل حسابی بر سر شوق آمده و کم مانده مثل بلبل بزند زیر آواز:
> در... درخت دو...دوستی ...عا...عا...عالیه ...خو...خو...خوبه. بابا می‌گوید: چی چی رو خوبه؟ من مادرمرده شاعرم یا ایشون؟ شعر باید استخوان داشته باشد. جلیل می‌گوید: ا...استخون...مستخو...و...ن نمی‌خوام. ه...همین معرکه اس. در...درخت دو...دو...دوستی» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۲۵).

در این صحنه از داستان، پدرِ شاعرپیشهٔ خانواده که موقعیت شاعری خود را در مقابل ذکاوت همسرِ خانه‌دارش تضعیف شده می‌بیند، در مورد خود، کنایهٔ «مادر مُرده» به معنی بیچاره و مظلوم را به کار می‌برد که به نسبت موقعیتی که در آن قرار دارد، بسیار مضحک و مبالغه‌آمیز است. اما کنایه‌ای که در این صحنه بیشتر از همه ایجاد طنز

کرده است، کنایهٔ «شعر استخوان‌دار» به معنی شعر قوی و پرمحتوا است که در اینجا شخصیت جلیل با دریافت معنی نزدیک این کنایه و غفلت از معنی دور آن، موقعیتی طنز ایجاد می‌کند.

۱۱- نقیضه

نقیضه یا به قول فرنگیان «پارودی[1]»، در حوزهٔ طنز اصطلاحی است که برای آثاری که به تقلید و مقابله با آثار مشهور و جدی به گونهٔ هجو، هزل یا طنز ساخته باشند» (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۸: ۶۳). در نقیضه، «شاعر یا نویسنده از سبک و قالب و طرز نویسنده یا شاعر خاصی تقلید می‌کند، ولی به جای موضوعات جد و سنگین ادبی در اثر اصلی، مطالبی کاملاً مغایر و کم‌اهمیت می‌گنجاند، تا در نهایت اثر اصلی را به نحوی تمسخرآمیز جواب گفته باشد» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۹۹).

«دکتر فتوحی» نیز در کتاب سبک‌شناسی خود، نقیضه را نوعی ناسازگاری گفتمانی برشمرده و دربارهٔ آن می‌نویسد: «نقیضه یا پارودی نوعی نوشتهٔ تقلیدی است که یک گفتمان شناخته شده را الگو و پایهٔ کار خود قرار می‌دهد و گاه ویژگی‌های عمومی یک نوع ادبی یا یک سبک را به بازی می‌گیرد. از این‌رو یک تقلید ادبی طنزآمیز است که دست‌آورد درآمیختن دو گفتمان است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۸). بر اساس نظریهٔ «شیپلی»، نقیضه بر سه گونه تقسیم می‌شود:

۱. نقیضهٔ لفظی[2] که در آن با تغییر واژگان، متن تغییر می‌کند.
۲. نقیضهٔ صوری[3] که در آن شیوهٔ نگارش یا سبک شاعر و یا نویسنده عوض می‌شود.
۳. نقیضهٔ درون‌مایه‌ای[4] که در آن محتوای اثر تقلید طنزآمیز می‌شود (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۳۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 .parody
2 .verbal parody
3 .formal parody
4 .thematic parody

نقیضه در آثار حسن‌زاده، نمود چشمگیری دارد. در داستان‌های حسن‌زاده، ما نمونه‌هایی از هر سه نوع نقیضه (لفظی، صوری، درون‌مایه‌ای) را می‌بینیم که دست‌مایهٔ طنزپردازی‌های او است. نقیضه‌های حسن‌زاده، تقلید طنزآمیزی است از آثار کهن ادبیات فارسی (اعم از متون قدیمی و افسانه‌های عامیانه) تا آثار ادبیات معاصر که در این رهگذر علاوه بر تفنن ادبی، به بیان مسائل و موضوعات اجتماعی نیز می‌پردازد. در جاهایی که حسن‌زاده ازنقیضهٔ صوری در آفرینش طنز بهره می‌برد، تا حدی دچار تکلف و تصنع می شود این در حالی است که مخاطبان کودک و نوجوان داستان‌هایش چندان قادر به تشخیص شیوه و سبک متون نیستند تا تقلید طنزگونه از آن را دریابند. یکی از نمونه‌های نقیضه‌سازی در داستان‌های حسن‌زاده، داستان «چاچاچا» است که از نوع نقیضه‌های درون‌مایه‌ای است. این داستان به روایت دیگرگونه‌ای از حکایت معروف کلاغ و روباه می‌پردازد که در کتاب درسی کودکان به صورت منظوم آمده است (زاغکی قالب پنیری دید/ بر دهان برگرفت و زود پرید...). در این داستان برخلاف داستان اصلی که کلاغ فریب چرب‌زبانی‌های روباه را می‌خورد و قالب پنیر را از دست می‌دهد، داستان با اتفاق خنده‌داری به ضرر روباه رقم می‌خورد. در صحنهٔ آخر این داستان، روباه همانند داستان اصلی به چاپلوسی از کلاغ مشغول می‌شود که ناگهان در میان حرف‌هایش:

«کلاغ دیگر تحمل نداشت. دلش نمی‌خواست، ولی کاری که نباید می‌کرد، کرد. از همان بالا چیزهایی به درشتی و سنگینی دانه‌های باران بر سر روباه ریخت. بوی خیلی بدی به دماغ روباه خورد. اخم‌هایش در هم رفت و تقریباً جیغ زد: این چی بود؟ کلاغ از خجالت و شرمندگی سرخ شد، هرچند سرخی‌اش زیر سیاهی پرهایش دیده نمی‌شد. نمی‌دانست با چه زبانی از روباه عذرخواهی کند. هول شد و گفت: ببخشید! دهان باز کرد و عذرخواهی کردن و افتادن صابون از لای منقارش همان. روباه از شدت عصبانیت می‌لرزید: تو بر روی من چاچاچا کردی؟ کلاغ، شاخه‌ای پایین‌تر آمد و گفت: من جداً معذرت می... صدای روباه شبیه سوت شده بود: اگر این داستان را در کتاب‌ها بنویسند، می‌دانی چقدر آبروریزی می‌شود؟» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۲- ۲۳).

۱۲- تکرار

تکرار یکی از فرآیندهای کمدی و طنز است که طنزپردازان بسیار از آن استفاده می‌کنند. *برگسون* در کتاب «خنده» خود دربارهٔ «تکرار» بحث‌های مفصلی کرده و به تبیین مکانیسم این فرآیند پرداخته است. او در این‌باره می‌گوید: «تکرار فرآیند مطلوب کمدی کلاسیک است و آن آرایش رخدادها به گونه‌ای است که صحنه‌ای معین، با شخصیت‌های مشخص در اوضاع و احوال جدید، با همان صحنه با شخصیت‌های دیگر در همان اوضاع و احوال تکرار شود» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۷). بنا به نظر برگسون، برگشت‌ناپذیری پدیده‌ها و رویدادهای جهان واقعی سبب می‌شود هنگامی که با تکرار موقعیتی روبه‌رو می‌شویم، دچار اعجاب و تمسخر شویم. البته نکتهٔ دیگری که در فرآیند تکرار به ایجاد چنین حسی کمک می‌کند، ماشین‌گونه شدن رفتار انسان بر اثر ادامهٔ فرایند تکرار است. زیرا همان‌گونه که برگسون می‌گوید: «هر موجود زنده، دستگاه فروبسته‌ای از پدیده‌ها به شمار می‌آید که نمی‌تواند با دستگاه‌های دیگر درهم آمیزد. دگرگونی مستمر، بازگشت‌ناپذیری پدیده‌ها، فردیت کامل مجموعهٔ فروبسته، اینها ویژگی‌های بیرونی (واقعی یا صوری، مهم نیست) یک موجود زنده هستند که او را از یک ماشین خودکار متمایز می‌سازد» (همان: ۶۹).

یکی از نمونه‌های استفاده از «تکرار» در ایجاد موقعیت طنز، در داستان «همه‌اش به خاطر یک تکه پنیر» است. این داستان که باز هم نقیضه‌ای از حکایت معروف کلاغ و روباه است، از آنجا شروع می‌شود که یک روز کلاغ قالب پنیری در دهانش گیر می‌کند و برای درآوردن آن مجبور می‌شود به مطب دکتری مراجعه کند. وقتی او قدم به آن مطب می‌گذارد، ناگهان متوجه می‌شود که دکتر کسی نیست جز همان روباه معروف قصه. کلاغ که دیگر راه برگشتی ندارد، این بار سعی می‌کند که حواسش را جمع کند تا قالب پنیر از دهانش نیفتد. اما پس از معاینه، روباه از کلاغ حق ویزیت خود را مطالبه می‌کند و کلاغ که پولی با خود ندارد، مجبور می‌شود که تکه پنیرش را تقدیم روباه کند. تکرار ناکامی کلاغ و از دست دادن قالب پنیر با وجود همه چاره‌اندیشی‌هایش، طنز زیبایی را خلق می‌کند که خواننده را به خنده وامی‌دارد:

«کلاغ به زحمت آب دهانش را قورت داد و گفت: ولی من برای دادن حق ویزیت پولی ندارم. من فکر کردم شما... روباه حرف او را قیچی کرد: البته بنده دکتر پول‌دوستی نیستم و اصولاً پول چیز چرک و کثیفی است؛ ولی حالا به خاطر اینکه وجدانم راحت باشد، قالب پنیرت را برمی‌دارم تا با این نان بربری خاشخاشی که صبح از خروس گرفته‌ام، صبحانه‌ام را کامل کنم. کلاغ نگاه ذلت‌باری به روباه کرد و با همان صدایی که مثل ویلن کوک نشده بود، گفت: حالا نمی‌شود تخفیف بدهی! روباه کمی به پنیر ناخنک زد و گفت: نه جانم مثل اینکه تقدیر تو این است که هیچ‌وقت این پنیر از گلویت پایین نرود. بفرما بیرون!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۳۶- ۳۷).

۱۳- تهکم

در اصطلاح ادبی، تهکم نوعی وارونه‌گویی کلامی است که با بیانی طنزآمیز کسی را به ظاهر ستایش کنند، اما در لحن کاملاً مشخص در پی تحقیر باشد (اصلانی، ۱۳۸۵: ۹۵). اساس تهکم بر ضدیت و مباینت لفظ و معنی استوار است؛ یعنی ظاهر کلام بر تعریف و تمجید و ستایش شخص یا چیز دلالت می‌کند، در حالی که حاکی از تحقیر و استهزا است (نیکوبخت، ۱۳۸۰ : ۱۱۶).

در داستان‌های حسن‌زاده بنا بر ویژگی‌های برخی از شخصیت‌های داستانی، با مواردی از به کارگیری «تهکم» روبه‌رو می‌شویم که ضمن نمودار کردن جنبه‌های کمیک شخصیت، موقعیت‌های طنزآمیزی را ایجاد می‌کند. به طور نمونه در داستان «سفر بخیر سلطان سنجر»، مادر خانواده که دل‌خوشی از مهمان - سلطان سنجر - ندارد، به گونه‌ای تمسخرآمیز او را به بچه‌هایش معرفی می‌کند که نمونه‌های جالبی از به کارگیری «تهکم» است:

«مامان سر رسید. مثل همیشه جدی نبود و خنده رو لب‌هاش سرسره می‌زد و همین طور طعنه تو حرف‌هاش ریخته بود: پس چرا سه تایی کپ کردین اینجا؟ بلند شین به سلطان سنجر سلام کنین. گفتم: سلطان سنجر! سلطان سنجر دیگه کیه؟ خنده‌اش تبدیل شد به پوزخند: سلطان

سنجر رو نمی‌شناسی؟ وای! نصف عمرت شد فنا. تموم دنیا کدخدای خفتر خونجه خاباد رو می‌شناسن. اصلاً سلطان سنجر از مشاهیر روزگاره. بلند شین بیاین باهاشون آشنا شین و ادای احترام کنین، وگرنه باباتون حسابی از کوره در می‌ره.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۳۴).

۱۴ - دشنام و نفرین

یکی از عوامل ایجاد موقعیت‌های کمیک در داستان‌های طنز، دشنام‌ها و نفرین‌هایی است که در میان شخصیت‌های مختلف رد و بدل می‌شود. دکتر حلبی در این‌باره می‌نویسد: «دشنام و فحش یکی از برنده‌ترین ابزار هجاگویان است، اما باید متوجه بود که همان اندازه که ممکن است هجاگو، ابزار دشنام و بددهانی به سوی قربانی خود آتش بگشاید، او نیز گاهی قربانی حس شرارت‌آمیز خود قرار می‌گیرد و نظایر این در تاریخ بشر فراوان دیده شده است» (حلبی، ۱۳۶۵: ۸۷). در واقع آنچه در این حالت بیشتر از همه کمیک و طنزآمیز جلوه می‌کند، کنار رفتن نقاب شخصیت دشنام‌دهنده و آشکار شدن ماهیت واقعی اوست که از چشم جامعه پنهان مانده است. تضادی که میان نقاب اجتماعی شخصیت با ماهیت هتاکانه وی احساس می‌شود، کلید درک این تمسخر و طنز است.

لعن و نفرین نیز از شیوه‌هایی است که در قرآن نیز به کار رفته است و در میان اعراب از مؤثرترین روش‌های هجوگویی بوده است، تا آنجا که بسیاری آن را امری واقعی و حیاتی می‌پنداشتند و خود را از اینکه هدف چنین روشی قرار گیرند، به دور می‌داشتند (کردچگینی، ۱۳۸۸: ۲۸).

در صحنه‌ای در داستان «مرغابی‌های شب»، پسری (راوی داستان) در کنار پدرش در یک مجلس عروسی مشغول تماشای غذا خوردن یکی از مهمانان است. از آنجا که شام کم آمده و به بسیاری از مهمانان از جمله پسرک و پدرش نرسیده است، پسرک با حسرت و کینه به یکی از مهمانان پرخور خیره می‌شود و زیر لب نفرینش می‌کند:

«بابا فکر می‌کند ناراحتی من از وضع شاممان است. لبخند نازنین همیشگی‌اش را با یک بیت شعر تحویلم می‌دهد: تا می‌توانی شکم از طعام

خالی دار / که پرخوری می‌کند تو را بیمار. خبر ندارد که من اشتهایم مثل کلاغی پرید و چشمم همش دنبال آن مرد است که زودتر از همه بلند شده و با یک دورخیز و حملهٔ اسراییلی، بشقابش را پر از مرغ و کباب و سالاد کرده بود. بدجوری رفته‌ام تو نخش، دو لپی دارد غذاها را می‌بلعد و گاهی هم چاشنی لقمه‌هایش، زیرچشمی من و بابا را نگاه می‌کند. زیر لب می‌گویم: الهی کوفتت بشه!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۶۳).

۱۵- چرخش طنزآمیز

در داستان‌های طنزآمیز، گاهی یک چرخش و دگرگونی در وضعیت داستان و موقعیت‌های شخصیت‌هایش می‌تواند باعث خلق فضایی طنزآمیز شود. «جنیفر کروسی» (متولد۱۹۴۹) نویسنده و طنزپرداز آمریکایی دربارهٔ اینگونه چرخش در داستان‌های طنز می‌نویسد: «هر صحنه‌ای که شما در داستان ایجاد می‌کنید، توقعی در خواننده به وجود می‌آورد. به علاوه همه صحنه‌های طنزآمیز شما هنگامی قوی‌تر می‌شود که چرخش ناگهانی و برخلاف توقع خواننده در آنها ایجاد کنید؛ به طوری که خواننده بر اثر این ضربهٔ غافلگیرکننده، از تعجب بخندد» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۹۷).

در داستان «شب فراموش نشدنی شیر و خرگوش»، شیری خرگوشی را به چنگ می‌آورد و می‌خواهد او را بخورد. اما خرگوش از شیر مهلت می‌گیرد و او را با خود به شهر می‌برد. خرگوش، شیر را با جنبه‌های جذاب زندگی شهری آشنا می‌کند و به تدریج خلق‌وخوی وحشی او را به رفتاری متمدنانه تغییر می‌دهد. چرخشی که در پایان داستان در یک رستوران و در رابطهٔ میان شیر و خرگوش و به تبع آن در فضای داستان ایجاد می‌شود، طنز زیبایی را ایجاد می‌کند:

«شیر متفکرانه جواب داد: آمده بودم که بخورمت و انتقام آن دفعه را بگیرم؛ ولی... آهی کشید و ادامه داد: بی‌خیال. گذشته‌ها گذشته. من فکر می‌کنم تمدن چیز خوبی است. آرایشگاه، حمام، سینما، کتابخانه، رستوران، کارد و چنگال. خرگوش گفت: ولی اینها فقط تمدن نیست. شیر

چشمک زد: و تو از همهٔ اینها بهتری آقا خرگوشه. بعد به پیتزای هویج ناخنک زد: انگار بدک نیست!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۴۸).

۱۶- استدلال احمقانه

ابوالفضل حری، «استدلال احمقانه» را یکی از شیوه‌های لطیفه و شوخ‌طبعی عنوان می‌کند. (حری، ۱۳۷۸: ۵۰) و *بهزادی اندوهجردی* نیز این شگرد را از دیدگاه روان‌کاوانهٔ فروید تحلیل نموده و دربارهٔ آن می‌نویسد: «غیر منطقی جلوه دادن یک نتیجه‌گیری به عقیدهٔ فروید همیشه موجب خنده می‌شود. به نظر وی در ضمیر ما یک طریقه دومی از تفکر وجود دارد که در جهت عکس فکر منطقی ما عمل می‌کند و می‌تواند از حادثه‌ای جدی، یک فانتزی خنده‌دار بسازد. این شیوه که مربوط به ضمیر ناخودآگاه ماست، همان چیزی است که شب‌ها خواب دیدن را برای ما میسر می‌سازد و روزها خندیدن را» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۲۰). نمونه‌ای از استدلال احمقانه را در صحنه‌ای از داستان «شیر تو شیر» می‌بینیم:

«شیر به راهش در آن خیابان ادامه داد. رفت و رفت تا اینکه مغازه‌ای توجهش را جلب کرد. اولش فکر کرد آنجا مغازهٔ مگس‌فروشی است؛ چون پر از مگس‌های ریز و درشت بود. با خود گفت: این آدم‌ها چه چیزها که نمی‌فروشند!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۹).

۱۷ – انعطاف‌ناپذیری

یکی از عوامل ایجاد موقعیت طنز، انعطاف‌ناپذیری شخصیت‌هاست. *برگسون* معتقد است: «کمیک جنبه‌ای از انسان است که از آن نظر همانند یک شیء می‌شود؛ وجهی از رخدادهای انسانی است که انعطاف‌ناپذیری ویژه‌ای دارد؛ عملی ساده، غیر ارادی و خود به خودی که در واقع تقلیدی از حرکت بدون حیات است. بنابراین نمایانگر یک نقص فردی و اجتماعی است که تصحیح فوری آن ضرورت دارد» (برگسون، ۱۳۷۹: ۶۸).

در واقع راز کمیک بودن برخی از شخصیت‌های طنز، انعطاف‌ناپذیری و خشک‌رفتاری آنان است که آنها را تا حد یک ماشین بی‌روح و مکانیکی تنزل می‌دهد.

البته بخشی از این انعطاف‌ناپذیری به شخصیت اجتماعی و حرفه‌ای افراد برمی‌گردد که آزادی‌های فردی و رفتاری آنها را تا حد اعمال مکانیکی و تکراری یک ماشین محدود می‌کند. برگسون درباره این نوع از انعطاف‌ناپذیری می‌نویسد: «نوع دیگر این انعطاف‌ناپذیری، نوع کمیک آن است که من خشکی و جمود حرفه‌ای می‌نامم. شخصیت کمیک چنان در چارچوب سخت و تنگ حرفه‌ای‌اش جا می‌افتد که دیگر نمی‌تواند بجنبد. به‌ویژه نمی‌تواند مانند دیگران بجنبد» (برگسون، ۱۳۷۹: ۱۱۸).

در داستان «همه‌اش به خاطر یک تکه پنیر»، انعطاف‌ناپذیری کلاغ در برابر روباه، یکی از جنبه‌های کمیک این داستان است. روباه برای معاینه کلاغ از او می‌خواهد که دهانش را باز کند اما او که نگران از دست دادن تکه پنیر است. با سرسختی از این کار سرباز می‌زند و روباه را بسیار عصبانی می‌کند:

> «روباه چراغ‌قوه را برداشت، روشنش کرد و به کلاغ گفت: دهانت را بازکن و بگو آآآآ...! کلاغ همان‌طور که پنیر را محکم گرفته بود، کلهٔ سیاهش را بالا انداخت و گفت... فکر می‌کنید چیزی گفت؟ نه، او عاقل شده بود. می‌دانست اگر دهانش را باز کند، تاریخ تکرار می‌شود. پس هیچی نگفت. روباه عصبانی شد: - مسخره‌بازی درنیاور! زود باش دهانت را بازکن! - ... - زود باش کلاغک! من کاردارم. بقیهٔ مریض‌ها پشت در منتظرند. باز هم کلاغ از باز کردن منقارش خودداری کرد تا از تکرار تاریخ خودداری کرده باشد و کجکی به او خیره شد، یعنی کور خوانده‌ای! روباه که عصبانی‌تر می‌شد و از شدت عصبانیت فشارخونش بالا می‌رفت...» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۳۳).

۱۸- لطیفه

لطیفه نوعی داستان کوتاه است که از کلماتی به صورت گفتاری و یا نوشتاری برای ایجاد خنده یا فکاهی ترکیب شده است. لطیفه می‌تواند بسیار کوتاه و تنها در جمله‌ای بیان شود و یا شامل چندین باشد. بهترین لطیفه‌ها آنهایی هستند که با کمترین جملات، غافلگیرکننده‌ترین نتیجه را نشان می‌دهند» (ضیایی، ۱۳۸۵: ۱۵). در تعریف لطیفه

و تشریح مکانیسم آن، نظریه‌های گوناگونی ارائه شده است که در این مقاله مجال پرداختن به آنها نیست. اما «از دیدگاه نشانه‌شناسی[1] لطیفه، بیگانه کردن[2] نشانه (کلمه یا جمله و...) از بافت مألوف و معمول خود است. در لطیفه، نشانه مدلول همیشگی و عادی خود را از دست می‌دهد. در این حالت مخاطب لطیفه با نوعی پارادوکس[3] سروکار دارد.» (امینی، ۱۳۸۵: ۲۶).

اخوت در کتاب «نشانه‌شناسی مطایبه»، ساختار لطیفه را اینگونه تشریح می‌کند: «هر لطیفه متنی است که حداقل از دو بخش تشکیل شده است:

الف: **معرفی (مقدمه)**[4]: در این بخش گوینده با زمینه‌سازی مناسب، عناصر اصلی لطیفه را معرفی می‌کند و فضا را برای آوردن ضربه و گفتن جملهٔ اصلی لطیفه آماده می‌سازد.

ب: **لب مطلب**[5]: بخش دوم هر لطیفه، لب مطلب است. این بخش معمولاً جملهٔ کوتاهی است که به نوعی با بخش اول تضاد دارد و شکل منطق روزمره را برهم می‌زند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰).

در داستان‌های حسن‌زاده گاهی میان شخصیت‌های داستانی، دیالوگ‌هایی رد و بدل می‌شود که نوعی لطیفه هستند. این لطیفه‌ها که در بافتی مرتبط با سیر روایی داستان قرار دارند، ضمن پدیدار کردن جنبه‌های کمیک شخصیت‌ها، موقعیت‌های طنزی را به وجود می‌آورند. نمونه‌ای از به کارگیری لطیفه را در صحنه‌ای از داستان «همه‌اش برای یک تکه پنیر» می‌بینیم:

> «کلاغ که باورش نمی‌شد دکتر روباه این‌قدر مهربان باشد، به حرف آمد در حالی که صدایش شبیه یک ویلن کوک نشدهٔ ماقبل تاریخی بود، گفت: من نمی‌دانم با چه زبانی از شما تشکر کنم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 .semiology
2 .alienation
3 .paradox
4 .build up
5 .pun chline

روباه گفت: با زبان بین‌المللی، یعنی پول. از وقتی که فنیقی‌ها پول را اختراع کردند، مشکلات زیادی از سر راه برداشته شد» (حسن‌زاده: ۱۳۹۱ب: ۳۵).

در نمونهٔ بالا، توصیف وضعیت کلاغ و جمله‌ای که برای تشکر و تعارف به کار می‌برد، معرفی (مقدمه) این لطیفه را تشکیل می‌دهد. اما در ادامه روباه با پاسخ غیرمنتظره‌ای که به این تعارف می‌دهد، به یک‌باره منطق معمول سخن را برهم می‌زند و طنزی غافلگیرانه ایجاد می‌کند.

۱۹- کاریکاتور

واژه کاریکاتور از واژهٔ ایتالیایی «کاریکاره[1]» به معنی پر کردن و اغراق کردن گرفته شده است و کاریکاتوریست کسی است که با استفاده از ترسیم یعنی از راه طرح و خط و نقاشی در رهگذر حوزهٔ طنز زیرکانه اما هنرمندانه و متکبرانه، صورت‌های اندیشه‌ای خود را در معرض دید بینندگان و خوانندگان آثارش قرار می‌دهد (نجف‌زاده بارفروش و فرجیان، ۱۳۷۰، ج۱: ۸۸۹). در ادبیات، کاریکاتور نوعی شخصیت‌پردازی، به خصوص در کارهای طنز و کمیک است. در این تکنیک، نویسنده با استفاده از اغراق و تحریف در توصیف، برخی از ویژگی‌های شخصیتی فرد مورد نظر را برجسته و مضحک می‌کند.» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

حسن‌زاده از این شیوه در شخصیت‌پردازی برخی از شخصیت‌های داستان خود استفاده می‌کند. البته اغراق وی در پردازش کمیک این شخصیت‌ها تا به حدی نیست که به واقع‌گرایی اثر لطمه‌ای وارد کند. زیرا حسن‌زاده نیز همانند نویسندگانی چون *هوشنگ مرادی کرمانی* از واقعیت‌های موجود در جامعه الهام گرفته و بیشتر شخصیت‌های داستان‌هایش، شخصیت‌هایی رئال و ملموس از طبقات متوسط و معمولی جامعه هستند. نمونه‌ای از این توصیف‌های کاریکاتورگونه را می‌توان در شخصیت سلطان سنجر دید:

پرتال جامع علوم انسانی

1 .caricare

«اما سلطان سنجر آن چیزی نبود که ما توی کله‌مان از آن غولی ساخته بودیم. مردی بود زرد زرد زرد، با سبیلی باریک و کوتاه عینهو دم مارمولک، با چشمانی گود و نگاهی مخصوص که آدم را به یاد خواب‌های بی‌سر و ته می‌انداخت. این سلطان چاق هم نبود؛ اسکلتی بود که چهار کیلو گوشت و دنبه بهش چسبانده بودند. یک شلوار راه‌راه قهوه‌ای کرم پوشیده بود و پاچه‌اش را چپانده بود تو جورابش. بالای اتاق نشسته و به پشتی‌های مخملی تکیه داده بود و سیگار دود می‌کرد، چه دودی!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۳۴).

۲۰- تلفظ غلط کلمه

گاهی تلفظ غلط کلمات، چه به عمد و چه به صورت سهوی (به دلیل لکنت زبان، اعتیاد و...)، باعث ایجاد طنز می‌شود. این امر که به دلیل هنجارگریزی زبانی است، همواره مورد استفاده طنزپردازان قرار می‌گیرد و در بسیاری از لطیفه‌ها نیز کاربرد می‌یابد. در شخصیت سلطان سنجر، اعتیاد وی سبب می‌شود که کلمات را به صورتی مضحک تلفظ کند و خواننده را به خنده درآورد. در صحنه‌ای که بچه‌ها برای آشنا شدن با سلطان سنجر با وی روبه‌رو می‌شوند، یکی از کمیک‌ترین صحنه‌های این داستان اتفاق می‌افتد:

«سلطان سنجر با صدایی که نازک بود و عینهو خامه کش می‌آمد، گفت: شطوری پشرم؟ گفتم: خوبم سلطان. بفرمایین بنشینین. او در حالی که می‌نشست، گفت: شلطان شیه؟ شلطان شنجر. تو ژندگیت یا اشم کشی رو نبر یا درشت و کامل ببر!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۲پ: ۳۵).

۲۱- جاندار گونگی

در مباحث ادبی آن است که اشیای بی‌جان را به صورت جاندار توصیف نمایند. جاندارگونگی یا جان‌بخشی در واقع نوعی استعارهٔ کنایی و نظیر آدم‌گونگی است. اما تفاوت آن با آدم‌گونگی در آن است که در آدم‌گونگی، اشیا یا امور ذهنی، رفتاری انسان‌گونه پیدا می‌کنند، حال آنکه در جاندارگونگی، اشیای بی‌جان مثل موجودات جاندار رفتار می‌کنند (داد، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

در داستان «مرغابی‌های شب»، پسرکی (راوی داستان) با همدستی خواهرش، مرغابی‌های دوخته شده بر روسری یکی از مهمانان عروسی را یواشکی جدا می‌کند تا او را به خاطر دروغی که گفته است، تنبیه نماید. او مرغابی‌های پارچه‌ای کنده شده را در جیبش پنهان می‌کند، اما پس از ساعتی از این کار دچار عذاب وجدان می‌شود و در حالت کمیکی قرار می‌گیرد که نتیجهٔ حس جاندارگونگی است.

«خیس عرق شده‌ام. کتم تنگ است و آن کراوات اجباری مثل ماری حلقه زده دور گردنم و می‌خواهد خفه‌ام کند... حرف‌های بابا... شاعر شیرین‌سخن... مردی آن نیست که مشتی بزنی بر دهنی... دستم هنوز توی جیبم است و فشارش بدجوری می‌خواهد جیب را بترکاند. درست مثل بغضی که گلویم را گرفته است. چرا این‌جوری شدم؟... کسی با مفلسان کاری ندا... توی جیبم مرغابی‌ها انگار دارند خفه می‌شوند. انگار جایشان تنگ است. همه‌شان مچاله شده‌اند تو هم، می‌خواهند پرواز کنند...» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱پ: ۶۷).

۲۲- کج نگریستن

یکی از شگردهایی که بیشتر در حیطهٔ ادبیات کودک و نوجوان دیده می‌شود، «کج نگریستن» است. «در این واژه شاید یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های یک طنزنویس باشد. او به همه‌چیز کج نگاه می‌کند. منظور از کج نگاه کردن یعنی جور دیگر نگاه کردن، یعنی جور دیگر دیدن. جوری که دیگری تا به حال ندیده باشد. جوری که فرم نرمال دیدن نیست. فرم نرمال اندیشیدن نیست. موسوم و متعارف نیست. کج نگریستن نوعی تمسخر و دست انداختن نیست، بلکه شیوهٔ خاص نگاه کردن است که سبب خنده و طنز می‌شود» (قریشی، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

بیشتر قهرمانان داستان‌های حسن‌زاده را کودکان و نوجوانانی تشکیل می‌دهند که بنا بر روح حساس و تخیل قوی خویش، نگاه متفاوتی به جهان و واقعیت‌های آن دارند. در این نگاه، روابط میان پدیده‌ها، اشیا، موجودات و به طور کلی رابطهٔ میان دال و مدلول دگرگون شده و در نظام متفاوتی سامان می‌یابند. این نگاه که برخلاف نگاه

منطقی و روزمرهٔ زندگی ماست، در ما ایجاد احساس طنز و انبساط خاطر می‌کند. یکی از نمونه‌های خوب کج نگریستن را می‌توان در داستان «لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت» یافت که در آن راوی داستان، پسرک نوجوانی است که نگاه متفاوتی به همه‌چیز دارد و همهٔ مفاهیم انتزاعی و ذهنی را به صورت فیزیکی و عینی همانند یک طرح کاریکاتوری مجسم می‌کند.

> «از وقتی که کلاس کاریکاتور می‌رفتم، همه‌چیز را یک طور دیگری می‌دیدم. آدم‌ها آدم نبودند. بیشتر طرحی از یک کاریکاتور یا شبیه کارتون بودند. با اداها و اصول‌ها و ترکیب‌های خاص خودشان. حتی حرف‌ها را هم کاریکاتوری می‌شنیدم. مثلاً وقتی بابا می‌زد روی شانه‌ام و می‌گفت پسرم، من روی تو حساب می‌کنم. توی ذهنم کاریکاتوری می‌کشیدم و از خودم که شده‌ام ماشین‌حساب و بابا دارد روی من حساب و کتاب‌هایش را انجام می‌دهد. یا وقتی آبجی نازنین می‌گفت: دست رو دلم نذار که کبابه! من دلش را به سیخ می‌کشیدم، در کنار گوجه و نان سنگک خشخاشی و دوغ ترکی» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱الف: ۲۹).

۲۳- طعنه

از نظر «اسکار وایلد» طعنه، دانی‌ترین حالت مزاح[1] است (حری، ۱۳۸۷: ۶۸). در طعنه معمولاً دو معنا وجود دارد: یکی معنای اصلی و دیگری معنای مجازی. در طعنه مخاطب با شنیدن آن بلافاصله از معنای مجازی آن پی به معنای حقیقی آن می‌برد و منظور وی را دریافت می‌کند. طعنه به دلیل ماهیت پوشیده غیر مستقیم خود، در طنز بسیار کاربرد می‌یابد. نمونه‌ای از کاربرد طنزآمیز طعنه را در صحنه‌ای از داستان «روز جهانی زلزله» می‌بینیم:

> «قلب من به درک، چراغ آشپزخانه و قاب چوبی‌اش از انعکاس عطسهٔ بابا آن‌چنان تکانی خورد که تا مدت‌ها سایه‌هایمان در رقص بودند. گفتم: بابا این چه طرز عطسه کردنه! گفت: حالا مگه چطور شده؟ گفتم: دیگه

1 .wit

کیکمان خامه لازم نداره. یک لایه آب دهان و بینی شما حسابی تزیینش کرد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱الف: ۳۳).

۲۴- عدم تناسب

یکی دیگر از تکنیک‌های مورد استفاده طنزپردازان، شگرد «عدم تناسب» است که در آن، انسان‌ها و یا اشیا در جایگاه و موقعیتی قرار می‌گیرند که تناسب زیادی با ماهیت و یا کارایی آنان ندارد (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۲۶۷). در صحنهٔ پایانی داستان «یخچالی که سرما خورده بود»، پس از چانه‌زنی‌های بسیار، پدر خانواده با خریدار به توافق نمی‌رسد و در این میان یکی از بچه‌ها پیشنهادی را مطرح می‌کند:

«نیما جلو می‌آید و می‌گوید: این آقاهه بد هم نمی‌گفت‌ها. اکبر آقا نگاهش می‌کند: که چی؟ نیما می گوید: یخچال را تبدیل کنیم به کمد، مگه چه عیبی داره؟ شما که تلویزیون را آکواریوم کردی، این هم رو بکن! تینا هم جلو می‌آید و می‌گوید: بد فکری نیست‌ها! کتاب‌هامون رو می‌گذاریم توش» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱الف : ۴۷- ۴۸).

همان‌گونه که می‌بینیم عدم تناسب میان یخچال و کمد و همچنین عدم تناسب میان تلویزیون و آکواریوم از موارد طنزآمیز این داستان است.

۲۵- ارتباط دادن دو موضوع بی‌ربط

یکی دیگر از شگردهای طنزآفرینی، ارتباط دادن دو موضوع بی‌ربط است. به نوشته *بهزادی اندوهجردی*، «ارتباط برقرار کردن میان دو مفهوم غیر قابل ارتباط، خنده‌آور است» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۶۷۸). این تکنیک را می‌توان در داستان «روز جهانی زلزله» دید. در صحنه‌ای از این داستان، پدر خانواده به مناسبت روز تولد همسرش که مدتی است به دلیل اختلاف خانه را ترک کرده است، یک کیک می‌پزد. دو دختر خانواده هم در این کار به پدر خود کمک می‌کنند. در حین آماده‌سازی کیک، ناگهان بحثی میان دختر بزرگ خانواده و پدرش درمی‌گیرد و پدر هم با عصبانیت خانه را ترک می‌کند. وقتی این دو دختر در خانه با آن کیک تنها می‌مانند، خواهر بزرگ‌تر تصمیم

می‌گیرد که جشن را به تنهایی برگزار کنند. او در جست‌وجوی مناسبتی برای این کیک به سراغ تقویم می‌رود و موضوع بی‌ربطی را مناسبت این جشن قرار می‌دهد که بسیار طنزآمیز و خنده‌دار به نظر می‌رسد:

«با قهر مامان و دلخوری بابا از شام هم خبری نبود. من همیشه آدم امیدواری هستم. به شدت هم احساس مسئولیت می‌کنم. نگاهی به ستاره کردم و گفتم: گشنته؟ ستاره به جای زبان ریزه میزه، کلهٔ گنده‌اش را تکان داد. گفتم: بلند شو تا جشن بگیریم و کیک بخوریم. گفت: مامان که نیست شمع‌ها را فوت کنه. گفتم: عیبی نداره، یه مناسبت دیگه پیدا می‌کنیم. پاشو! بلند شد و گفت: مثلاً چی؟ رفتم سراغ تقویم، گشتم و پیدا کردم. شانس آوردم و خیط نشدم. گفتم : امروز روز جهانی ارتباطاته. ما هم این روزا جشن می‌گیریم. گفت: ارتباطات دیگه چه کوفتیه! جلوی خنده‌ام رو گرفتم، گفتم: ارتباط یعنی آدم‌ها دیگه. یعنی روزی که آدم‌های دنیا با هم ارتباط پیدا می‌کنند، مثلاً. خودم هم نفهمیدم چی گفتم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱الف: ۳۹).

نمود طنز در ساختار پیرنگ داستان

طنز در ادبیات داستانی، تنوع و گستردگی بیشتری نسبت به دیگر انواع ادبی از جمله شعر دارد. در داستان علاوه بر تکنیک‌های طنزآفرینی زبانی (مانند جناس، کنایه، طعنه و...) که به فرم زبان وابسته‌اند، ما با انواع زیادی از تکنیک‌های موقعیتی (مانند غافلگیری، تکرار، چرخش طنزآمیز و...) مواجه می‌شویم که حاصل تحرک شخصیت‌ها و ناپایداری موقعیت‌های داستانی هستند.

می‌دانیم که یک داستان، طرحی منسجم دارد که در این طرح، همه اجزای آن در رابطه‌ای منطقی با یکدیگر خط سیر داستان را به پیش می‌برند. از این‌رو هنگامی که طنز در داستانی وارد می‌شود، تکنیک‌های طنزآفرینی در قسمت‌های مختلف طرح نمود می‌یابند و در جاهایی نیز جزء بدنهٔ طرح می‌شوند (مانند تکنیک غافلگیری و چرخش طنزآمیز در نقطهٔ اوج و یا پایان داستان). البته این شگردها علاوه بر ساختار طرح بر عناصر داستانی نیز تأثیر بسیاری می‌گذارند (مانند تکنیک‌های کاریکاتور و

انعطاف‌ناپذیری در عنصر شخصیت‌پردازی، تکنیک کج نگریستن در عنصر لحن و تکنیک و نقیضه در عناصر سبک و زبان)؛ اما نمود محسوس این تکنیک‌ها بیشتر در ساختار پیرنگ (طرح) داستان دیده می‌شود.

متأسفانه در برخی از پژوهش‌های طنز در ادبیات داستانی دیده شده است که پژوهشگر، تکنیک‌های طنز را از متن داستان استخراج کرده و آنها را در خارج از بافت مطالعه می‌کند؛ در حالی که این شگردها تنها در بافت داستانی معنا می‌یابند و در خارج از این بافت، ماهیت خود را از دست می‌دهند. «فتوحی» نیز در این‌باره می‌نویسد: «شناخت نسبت کلام با بافت موقعیتش در تحلیل طنز، اهمیت شایانی دارد. یک سخن در بافت خاص و عادی خود بسیار طبیعی است، ولی به محض آنکه عیناً همان سخن به موقعیت دیگری منتقل شود، ناسازگاری زبانی شروع می‌شود و سخن جدی به کلام طنزآمیز یا سخریه بدل می‌گردد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۹۱).

در این مقاله برای پی بردن بیشتر به اهمیت رابطهٔ میان تکنیک‌های طنزآفرینی و ساختار پیرنگ داستان، به بررسی یکی از داستان‌های حسن‌زاده با عنوان «شوخی» می‌پردازیم.

تحلیل داستان «شوخی»

بر مبنای رابطهٔ میان تکنیک‌های طنز با پیرنگ داستان

داستان «شوخی»، داستانی کوتاه در قالب فابل است که شخصیت‌های آن را حیوانات تشکیل می‌دهند. به کارگیری شخصیت‌های حیوانات در این داستان، به نویسنده این امکان را می‌دهد که در زمینهٔ خلق شخصیت‌ها و موقعیت‌های طنز، قدرت مانور بیشتری داشته باشد؛ زیرا «در داستان‌های حیوانات از شباهت موجود بین حیوانات و برخی از خصوصیات بشری استفاده می‌شود. بدین ترتیب اعمال انسان، جاه‌طلبی‌های او را مسخره می‌کنند و کارهای او را تا حدی غریزی و حیوانی پایین می‌آورند. مثلاً مکاری روباه، تن‌پروری خوک، حماقت خرس، همه صفاتی هستند که چون برچسبی بر آدم‌ها زده می‌شوند» (جوادی، ۱۳۸۴: ۲۰).

«سیمون کریچلی»، خلق شخصیت‌های حیوانات را حاصل نوعی هم‌ذات‌پنداری با عالم حیوانات می‌داند و دربارهٔ آن می‌نویسد: «انسان بیش از آنکه به یک طبقه و گونهٔ خاص تعلق داشته باشد، حاصل تعامل گونه‌ها و طبقات متعدد است. حتی می‌توان انسان را به مثابهٔ فرایندی پویا تعریف کرد که زاییدهٔ مجموعه‌ای از هم‌ذات‌پنداری‌ها و هم‌ذات‌پنداری نادرست با عالم حیوانات است. از این‌رو آنچه ما را به خنده می‌اندازد، تنزل انسان تا سطح حیوان و ارتقای حیوان تا سطح انسان است» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۴۲).

اگر همان‌گونه که «رابرت اسکولز» می‌نویسد ما «شخصیت را برآیند دو تکانه بدانیم: تکانهٔ فردیت‌بخشی و تکانهٔ نمونه نوعی (تیپ) سازی» (اسکولز، ۱۳۷۷: ۲۱)، شخصیت‌های حیوانی داستان «شوخی»، هر کدام یک تیپ هستند که دایرهٔ رفتاری آنان به عادات و ویژگی‌های رفتاری طبقه‌ای از جامعهٔ انسان‌ها محدود می‌شود. این حالت یادآور این سخن «آرتور پلارد» است که می‌گوید: «شخصیت طنز از استقلال محدودی برخوردار است. او بیش از هر شخصیت داستانی دیگر، ساختهٔ نویسنده خویش است. او به خودی خود هر چه باشد، همیشه مخلوق نیت طنزآمیز خالق خویش باقی می‌ماند. موضوع طنزنویس در اوایل اثر تعریف می‌شود و شخصیت در خدمت ترسیم آن است» (پلارد، ۱۳۷۸: ۷۱- ۷۲).

در این داستان ما با سه شخصیت حیوانی (دارکوب، کلاغ و روباه) در مقام کنشگر و یک شخصیت انسانی (مهمان‌دار هواپیما) در مقام واکنشگر مواجه هستیم. صحنه‌های این داستان در داخل یک هواپیمای در حال پرواز است و علی‌رغم شخصیت‌های حیوانی‌اش که به عنوان مسافران این هواپیما هستند، فضای داستان کاملاً انسانی و با حال و هوای محیطی مدرن است. داستان از آنجا آغاز می‌شود که این سه مسافر تصمیم می‌گیرند که برای سرگرمی سربه‌سر مهمان‌دار هواپیما بگذارند. دارکوب و روباه هر یک با شوخی مشابهی مهمان‌دار هواپیما را احضار می‌کنند و به او می‌خندند. اما وقتی نوبت به روباه می‌رسد، با تکرار این شوخی، مهمان‌دار هواپیما عکس‌العمل کاملاً متفاوت از خود نشان می‌دهد و روباه را غافلگیر می‌سازد.

نکتهٔ مهمی که در این داستان به چشم می‌خورد، این است که تکنیک‌های طنزآفرینی به کار رفته در این داستان، علاوه بر تأثیر بر عناصر داستانی از قبیل فضا،

لحن، شخصیت‌پردازی و...، نمود مشخصی در ساختار پیرنگ آن دارد. در واقع هر کدام از این تکنیک‌ها با اتصال به قسمت‌های مختلف پیرنگ (شروع، ناپایداری، گسترش، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی، پایان)، نقشی را در ساختار کلی داستان ایفا می‌کنند و در جایی نیز در بدنهٔ پیرنگ داستان قرار می‌گیرند. برای روشن شدن بیشتر این مطلب، به تحلیل پیرنگ این داستان می‌پردازیم:

۱- شروع

همان‌گونه که می‌دانیم، شروع داستان نقش بسیار مهمی در تأثیرگذاری داستان دارد. «شروع‌های لیز و جذاب سبب می‌شود تا خواننده به سرعت به درون داستان بلغزد، در حالی که شروع‌های کسالت‌بار اغلب خوانندگان کم‌حوصله را از ادامهٔ خواندن داستان منصرف می‌سازد» (مستور، ۱۳۸۶: ۱۷). در داستان‌های طنز شروع‌ها باید متناسب با نیت طنزپرداز، خواننده را با درجهٔ جدیت داستان آشنا سازد و او را برای پذیرش واقعیت‌های اغراق‌شده آماده سازد، زیرا در طنز «رشته‌های عقل سلیم پاره می‌شود، حادثهٔ غیر منتظره شکل می‌گیرد، سوژه‌های آشنا در بستر ناآشنا و حتی بسترهای تکان‌دهنده گنجانده می‌شود تا مخاطب و خوانندگان از فرض‌های فرهنگی خویش آگاه شوند» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۸۱).

در داستان «شوخی» با شروعی طنزآمیز، اولین پایهٔ مهم طرح گذاشته می‌شود و مخاطب به طنزآمیز بودن متن آگاه می‌شود. داستان با حالتی موجز و لطیفه‌وار اینگونه آغاز می‌شود:

> «حکایت فرموده‌اند در زمان‌های خیلی‌خیلی قدیم که هنوز اتوبوس اختراع نشده بود، روزی کلاغی و دارکوبی و روباهی سوار هواپیما می‌شوند تا از سمرقند به بخارا سفر کنند...» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۵).

در همین جملهٔ آغازین داستان، از شیوهٔ روایت می‌توان دریافت که داستان به نوعی یک نقیضه است؛ زیرا به سبک نگارش متون قدیمی با جملهٔ «حکایت فرموده‌اند» آغاز می‌شود و علاوه بر آن، اشاره به نام دو شهر قدیمی سمرقند و بخارا که در متون کلاسیک فارسی بسیار از آنها نام برده شده است، دلالت بر نقیضه بودن آن می‌کند. البته به کار بردن فعل «حکایت فرموده‌اند» به جای فعل «حکایت کرده‌اند» که در متون

قدیمی ما رایج‌تر است، نشان از لحن تمسخرآمیز نویسنده دارد. زیرا فعل «فرموده‌اند» در زبان فارسی معمولاً برای احترام بسیار و تقدس برخی از افراد به کار می‌رود، در حالی که در این داستان این فعل در رابطه با اشخاص مجهول به کار می‌رود و تا حدی اغراق‌آمیز و غیر واقعی به نظر می‌رسد. در واقع در این قسمت آغازین، ما با دومین شگرد طنزآفرینی یعنی «تهکم» برمی‌خوریم که در آن نویسنده با لفظی به ظاهر احترام‌آمیز، لحنی کاملاً تمسخرآمیز دارد.

نکتهٔ دیگری که در این سطر آغازین وجود دارد این است که نویسنده با ادعای اینکه هواپیما خیلی پیشتر از اتوبوس اختراع شده است، سومین شگرد طنزآفرینی خود را یعنی «ناهمخوانی زمانی» را به کار می‌برد. زیرا همان‌گونه که می‌دانیم، هواپیما وسیله‌ای بسیار پیشرفته‌تر از اتوبوس است و اختراع آن به سال‌های خیلی بعدتر از اتوبوس برمی‌گردد. در واقع در این قسمت، ناهمخوانی زمانی و تاریخی میان اختراع اتوبوس و هواپیما نوعی طنز ایجاد می‌کند که به کمیک بودن فضای داستان می‌افزاید.

اما شگرد دیگری که در شروع داستان با آن مواجه می‌شویم، شگرد «آدم‌گونگی» است. در این داستان، سه شخصیت حیوانی (دارکوب، کلاغ، روباه) در فضا و شرایطی کاملاً انسانی (داخل یک هواپیما و به عنوان مسافران آن) رفتاری کاملاً آدم‌گونه دارند و از همهٔ حقوق انسانی نیز برخوردار هستند. سوار شدن به هواپیما، گرفتن ژست‌های انسانی، دست زدن به شیطنت و سربه‌سر گذاشتن مهمان‌دار هواپیما، همه از نوع رفتارهایی است که فقط به انسان اختصاص دارد. در واقع حسن‌زاده در این داستان و برخی از داستان‌های دیگر با قرار دادن شخصیت‌های حیوانی در کنار شخصیت‌های انسانی، مرز میان عالم انسانی و حیوانی را کم‌رنگ می‌سازد، تا زمینه‌ای برای قضاوت رفتارهای انسانی فراهم سازد؛ زیرا همان‌گونه که کریچلی می‌گوید: «طنز از طریق نوسان در مرز میان حیطه‌های انسانیت و حیوانیت، معنای انسان بودن را کشف می‌کند» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۳).

پرتال جامع علوم انسانی

۲- ناپایداری

ناپایداری جوهره و دلیل وجودی هر طرح است. هر طرحی که فاقد عنصر ناپایداری باشد، طرح نیست. ناپایداری، محصول شرایط و وضعیتی است که از آن به کشمکش و ناسازگاری نیز تعبیر می‌شود و این سنگ بنای هر طرح داستانی است (مستور، ۱۳۸۶: ۱۹).

در این داستان، ناپایداری از آنجا آغاز می‌شود که سه شخصیت حیوانی آن تصمیم می‌گیرند برای سرگرمی، سربه‌سر مهمان‌دار هواپیما بگذارند:

«در این سفر هنگامی که هواپیما اوج گرفت، با یکدیگر گفتند: بچه‌ها بیایید سربه‌سر خانم مهمان‌دار بگذاریم و کلافه‌اش کنیم. آنگاه از این فکر شیطانی بسیار خندیدند و از شدت خنده بر جای خود لولیدند» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۴).

این تصمیم شیطنت‌آمیز که باعث به هم خوردن تعادل داستان می‌شود، در ادامه زمینه‌ساز حوادث کمیکی می‌شود که داستان را به سوی نقطهٔ بحران (اوج) سوق می‌دهد. اگر بخواهیم دقیق‌تر به عامل ناپایداری در این داستان بنگریم، باید بگوییم که مهم‌ترین عامل در ایجاد چنین ناپایداری، خودپسندی کمیک این شخصیت‌ها است که «برگسون» دربارهٔ آن می‌گوید: «خودپسندی، که شکل برتر کمیک است، عنصری است که باید به دقت در جست‌وجوی آن باشیم. هر چند ناخودآگاهانه در تمام صور فعالیت بشر وجود دارد» (برگسون، ۱۳۷۹: ۱۱۶). در این قسمت شگردی که همچنان مورد استفاده نویسنده است، همان شگرد «آدم‌گونگی» است.

۳- گسترش

در این قسمت از داستان با به اجرا درآمدن نیت این سه شخصیت، داستان وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود و عامل ناپایداری گسترش می‌یابد:

«اول کلاغ دکمه‌ای را که بالای سرش بود، فشار داد و چراغش روشن شد. این دکمه مخصوص احضار مهمان‌دار بود. بانویی که مهمان‌دار بود و زیبا و باادب بود، در کمال مهمان‌نوازی گفت: بفرمایید جناب آقای کلاغ، کاری داشتید؟ کلاغ خنده‌ای قارقار کرد و گفت: نخیر جانم! قاری نداشتم.

یعنی کاری نداشتم. می‌خواستم ببینم این دکمه سالم است یا نه. حالا که فهمیدم سالم است، کلی خوش به حالم شد، مگه نه بچه‌ها؟ آنگاه هر سه نفرشان بسیار خندیدند و از این شوخی لذت‌ها بردند» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۵).

در این قسمت، نویسنده با استفاده از جناس میان کلمهٔ «قار» و «کار»، یک طنز کلامی ایجاد کرده است که با موقعیت داستان و ویژگی ذاتی شخصیت متناسب است. اما در ادامهٔ داستان، شوخی احضار مهمان‌دار هواپیما بار دیگر تکرار می‌شود:

«دارکوب، دکمهٔ احضار را جیز کرد. مهمان‌دار با شتاب آمد و دست‌به‌سینه گفت: امری بود جناب دارکوب؟ دارکوب قیافه‌ای شاهانه به خود گرفت و فرمود: نخیر جانم! امری نبود تا اطلاع بعدی لطفاً اندکی سکوت. سپس آن‌چنان خنده‌ای کردند که هواپیما به لرزه درآمد و شدیداً تکان خورد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۵).

در این بخش از داستان آنچه باعث ایجاد موقعیت کمیک می‌شود، به کارگیری شگرد «تکرار» است.

۴- نقطهٔ اوج

نقطهٔ اوج هر داستان، جایی است که تنش در داستان به اوج خود می‌رسد. در این نقطه/ صحنه است که احساس متراکم‌شدهٔ داستان ناگهان رها می‌شود و چرخش‌های اساسی در شخصیت‌ها و رویدادها رخ می‌دهد. سایر بحران‌های نمود یافته در نقطهٔ اوج، ارتفاع و تنش کمتری دارند. در این نقطه است که تنش اساسی طرح بروز می‌کند و داستان به نهایت هیجان خود می‌رسد (مستور، ۱۳۸۶: ۲۲).

نقطهٔ اوج این داستان را می‌توان در صحنه‌ای دانست که مهمان‌دار از شوخی روباه که در واقع تکرار همان شوخی کلاغ و دارکوب است، از کوره درمی‌رود و با عصبانیت روباه را از صندلی‌اش بلند می‌کند:

«مهمان‌دار گردن دراز روباه را گرفت و از صندلی جدایش کرد و کشان‌کشان تا در جلو هواپیما برد. روباه ناباورانه گفت: می‌دانم که تو هم شوخی‌ات گرفته، پس رهایم کن تا تشریف ببرم پیش دوستانم. مهمان‌دار

کلید قفل در هواپیما انداخت و دستگیره‌اش را پیچاند و گفت: حال نیک نظر کن تا ببینی جدی می‌گویم یا شوخی می‌کنم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۶).

در این صحنه از داستان با عکس‌العمل غیر منتظرهٔ مهمان‌دار هواپیما، ناگهان چرخشی در موقعیت داستانی ایجاد می‌شود و به یک‌باره روباه به دردسر می‌افتد. این چرخش که با تغییر وضعیت شخصیت روباه همراه است، وی را از موقعیت برتر استهزا، به موقعیت ضعف و استیصال می‌کشاند:

«چشم‌های روباه لبریز از اشک شد. تو پنداری شیر سماور را بگشوده‌ای. گریه‌ای که از او بعید می‌نمود. گفت: بنده اصلاً سر درنمی‌آورم» (همان: ۲۶).

در این قسمت از داستان علاوه بر شگرد «چرخش طنزآمیز»، در تشبیه چشمان روباه به شیر سماور، شگرد «تشبیه مضحک» دیده می‌شود که بر طنازی لحن نویسنده می‌افزاید.

۵- گره‌گشایی

پیامد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجهٔ نهایی رشته حوادث و نتیجهٔ گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوءتفاهمات و پایان انتظارها در گره‌گشایی سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود و آنها به وضعیت و موقعیت خود آگاهی پیدا می‌کنند، خواه این وضعیت و موقعیت به نفع آنها باشد یا به ضررشان» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۶).

در این داستان، خونسردی مهمان‌دار هواپیما در قبال شوخی‌های کلاغ و دارکوب و عکس‌العمل متفاوت و خشنش در قبال همان شوخی از سوی روباه، در ذهن خواننده نوعی سؤال ایجاد می‌کند که از زبان روباه مطرح می‌شود:

«مهمان‌دار گفت: از چه چیز سر درنمی‌آوری؟ روباه گفت: کلاغ و دارکوب با شما این شوخی را کردند؛ اما چرا شما فقط زورت به من رسیده و می‌خواهی بنده را وسط زمین و آسمان پیاده کنی؟» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۶).

پاسخی که مهمان‌دار به این پرسش می‌دهد، باعث گره‌گشایی و رفع ابهام می‌شود:

«مهمان‌دار لبخند زهرآگین زد و گفت: اصل مطلب همین‌جاست که تو از درک آن گیجی، آنان پرنده هستند و در قانون ما هواپیمایی‌ها، احترام پرنده‌ها بسیار واجب است» (حسن‌زاده، ۱۳۹۱ب: ۲۶).

در این قسمت از داستان، پاسخ مهمان‌دار را می‌توان به نوعی «دلیل عکس» دانست که یکی از شگردهای طنزآفرینی است. دلیل عکس آوردن، دلیل و برهانی است که باعث اعجاب خواننده می‌شود و در واقع «دلیلی خلاف عرف و عادت و انتظار بیان می‌کند» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۶۷). در اینجا هرچند دلیل مهمان‌دار به عنوان قانون بیان می‌شود، در نظر مخاطب، غیر منطقی و ناعادلانه به نظر می‌رسد. البته منطقی ضعیفی را می‌توان در این دلیل پیدا کرد؛ اول اینکه پرنده و هواپیما هر دو پرواز می‌کنند و این سنخیت باعث مصونیت و احترام پرندگان در میان دیگر مسافران می‌شود. و دوم اینکه پرندگان می‌توانند پرواز کنند و پرت کردن آنها به بیرون هواپیما هیچ فایده‌ای ندارد.

۶- پایان

در پایان داستان، مهمان‌دار روباه را از هواپیما به بیرون پرت می‌کند، اما برخلاف انتظار خواننده که کشته شدن روباه را انتظار دارد، ناگهان چرخش طنزآمیزی در داستان صورت می‌گیرد و روباه بر سر یک مرغدانی فرود می‌آید و دلی از عزا درمی‌آورد. این «چرخش طنزآمیز» در پایان داستان به یک‌باره موقعیت تراژیک را به موقعیتی کمیک تبدیل می‌کند و داستان را با پایانی خوش برای روباه به پایان می‌برد.

همان‌گونه که در بررسی داستان «شوخی» به آن پرداخته شد، نمود تکنیک‌های طنز را در ساختار پیرنگ این داستان می‌توان به شکل زیر ترسیم نمود:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی نمود تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌های حسن‌زاده

در این قسمت از مقاله برای تعمیم بیشتر این الگو بـه سـراغ سـه مجموعـه داسـتان کوتاه حسن‌زاده می‌رویم تا با بررسی تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ این داسـتان‌هـا، به نتایج کلی‌تری از این تحقیق برسیم. حاصـل بررسـی ایـن مجموعـه داسـتان‌هـا را در جدول و نمودار ذیل می‌بینیم:

جدول۱: تنوع تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌ها

ساختار / طرح / نام داستان	شروع	ناپایداری	گسترش	نقطهٔ اوج	گره‌گشایی	پایان
● ماست‌مالی	آدم‌گونگی	آدم‌گونگی، تشبیه مضحک	جناس، آدم‌گونگی	آدم‌گونگی، جناس، کوچک‌سازی	آدم‌گونگی، جناس، کوچک‌سازی	آدم‌گونگی، جناس
● در روزگاری که هنوز پنج‌شنبه و...	ناهمخوانی زمانی، تشبیه به حیوانات	ناهمخوانی زمانی، تشبیه مضحک، مقایسه	غافلگیری، بزرگ‌سازی، کنایه، تشبیه مضحک، مقایسه	غافلگیری	کوچک‌سازی	آدم‌گونگی

● چاچاچا	تشبیه مضحک، نقیضه، آدم‌گونگی	نقیضه، تکرار	تهکم، تکرار، جناس، دشنام و نفرین	غافلگیری، تکرار، کوچک‌سازی، بزرگ‌سازی	تکرار، نقیضه، دشنام و نفرین	چرخش طنزآمیز
● شوخی	نقیضه، تهکم، ناهمخوانی زمانی، آدم‌گونگی	آدم‌گونگی	جناس، تکرار	چرخش طنزآمیز، تشبیه مضحک	دلیل عکس	چرخش طنزآمیز
● شیرتوشیر	کنایه	آدم‌گونگی، جناس	کنایه، جناس، استدلال احمقانه	جناس، کنایه	استدلال احمقانه، جناس	جناس
● همه‌اش به خاطر یک تکه پنیر	نقیضه، تشبیه مضحک، آدم‌گونگی	نقیضه، کنایه	انعطاف‌ناپذیری، نقیضه، بزرگ‌سازی	آدم‌گونگی، دشنام و نفرین، نقیضه	تشبیه مضحک، لطیفه، کنایه، آدم‌گونگی، دشنام و نفرین	غافلگیری
● شب فراموش نشدنی شیر و خرگوش	تشبیه مضحک، نقیضه، جناس، کنایه، آدم گونگی	آدم‌گونگی	آدم‌گونگی، تکرار، تشبیه مضحک	آدم‌گونگی، غافلگیری	کنایه	چرخش طنزآمیز
□ سه خمیازه جانانه	تشبیه مضحک، کنایه، تهکم، کاریکاتور	تشبیه مضحک، کنایه	کاریکاتور، کنایه، تهکم، مقایسه	تهکم، مقایسه، آدم‌گونگی، غافلگیری	تشبیه مضحک	مقایسه
□ درخت دوستی	تکرار، تشبیه مضحک، کنایه	تکرار، کوچک‌سازی	کاریکاتور، تشبیه مضحک، تکرار، بزرگ‌سازی، لطیفه، مقایسه، کوچک‌سازی	غافلگیری	تهکم	مقایسه
□ سفر بخیر سلطان سنجر	تشبیه مضحک، دشنام و نفرین، آدم‌گونگی	دشنام و نفرین، چرخش طنزآمیز، تشبیه مضحک، مقایسه، لطیفه	تشبیه مضحک، تشبیه به حیوانات، کاریکاتور، تلفظ غلط کلمه، آدم‌گونگی، کوچک‌سازی، بزرگ‌سازی	تلفظ غلط کلمه، دشنام و نفرین	تشبیه به حیوانات، تشبیه مضحک	غافلگیری، تشبیه مضحک
□ ساعت عقرب	تشبیه مضحک، کنایه، کوچک‌سازی، دشنام و نفرین	کوچک‌سازی	مقایسه، کنایه، کوچک‌سازی، دشنام و نفرین	غافلگیری	تشبیه مضحک، کاریکاتور	غافلگیری

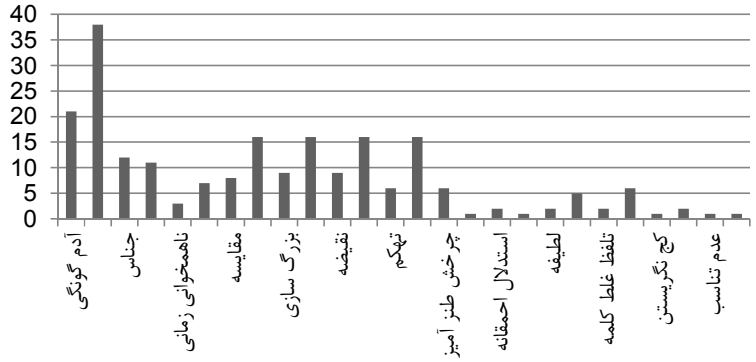
□ مرغابی‌های شب	تشبیه به حیوانات، مقایسه، جاندارگونگی	تهکم، تشبیه مضحک، کنایه	جاندارگونگی، تشبیه مضحک، مقایسه، دشنام و نفرین	جاندارگونگی	جاندارگونگی	جاندارگونگی
□ هندوانه به شرط عشق	تشبیه مضحک، آدم‌گونگی، بزرگ‌سازی	تشبیه مضحک، تشبیه به حیوانات	تکرار، تهکم	غافلگیری	تشبیه مضحک، دشنام و نفرین،	چرخش طنزآمیز
© کش فقط کش تنبان	کنایه، مقایسه، تشبیه مضحک، تکرار	غافلگیری، تشبیه به حیوانات	تشبیه مضحک	چرخش طنزآمیز	بزرگ‌سازی	تکرار
© لبخندهای کشمشی یک خانواده...	کج نگریستن، تشبیه مضحک، تشبیه به حیوانات	غافلگیری	تشبیه مضحک	غافلگیری، تشبیه به حیوانات	تکرار	تکرار
© نیش و نوش	دشنام و نفرین، تهکم، تشبیه مضحک	دشنام و نفرین، کوچک‌سازی	مقایسه، تشبیه مضحک، طعنه، دشنام و نفرین، کوچک‌سازی	غافلگیری، تشبیه مضحک	دشنام و نفرین، چرخش طنزآمیز	تکرار
© روز جهانی زلزله	بزرگ‌سازی، تشبیه مضحک، طعنه، تکرار	تکرار، بزرگ‌سازی	تشبیه مضحک، بزرگ‌سازی، تکرار	مقایسه، تشبیه مضحک، دشنام و نفرین	ارتباط دادن دو موضوع بی‌ربط	غافلگیری
© یخچالی که سرما خورده بود	جاندارگونگی، تشبیه مضحک	تشبیه مضحک، کنایه	تشبیه به حیوانات	کوچک‌سازی، غافلگیری، تهکم	عدم تناسب	تشبیه مضحک، بزرگ‌سازی

● از کتاب «در روزگاری که هنوز پنجشنبه و جمعه اختراع نشده بود»

□ از کتاب «هندوانه به شرط عشق»

© از کتاب «لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



نمودار ۲: بسامد تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌ها

نتایج بررسی جدول و نمودارها

تنوع تکنیک‌های طنز در داستان‌ها

همان‌گونه که در جدول و نمودارهای فوق دیده می‌شود، تکنیک‌های طنز در داستان‌های حسن‌زاده، تنوع فراوانی دارد. این تکنیک‌ها را می‌توان به گروه‌هایی تقسیم کرد. یکی از این گروه‌ها، تکنیک‌های «زبان‌محور» است که در تعریف آن آمده است: «یکی از ویژگی‌های زبان، دو یا چند معنایی بودن آن است. در واقع نقش دوگانهٔ زبان یا دومعنایی[1] از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های گفتمان لطیفه/ شوخ طبعی به شمار می‌آید. از جمله مهم‌ترین واژگانی که در گفتمان متعارف و ادبی به دومعنایی یا چندمعنایی اشاره دارد و هنگام انتقال به زبان دیگر، خود را ترجمه‌ناپذیر یا سخت ترجمه‌پذیر نشان می‌دهد، عبارت است از: ابهام[2]، جناس و بازی‌های کلامی[3]، کنایه[4] و طعنه[5]» (حری، ۱۳۸۷: ۷۷).

1 .double meaning
2. ambiguity
3. pun& words
4. irony
5. sarcasm

اما گروه دیگری از این تکنیک‌ها را می‌توان تکنیک‌های «موقعیت‌محور» نامید. در این گروه از تکنیک‌ها، وجود موقعیت‌هایی که هر کدام به نحوی در آفرینش طنز مؤثر است. مثلاً در «غافلگیری» وقوع نامنتظرهٔ یک موقعیت، در «تکرار» وقوع مکرر یک موقعیت و در «بزرگ‌سازی» و «کوچک‌سازی»، بزرگ و کوچک کردن موقعیت‌ها باعث ایجاد طنز می‌شود.

گروه دیگری از این تکنیک‌ها را می‌توان به عنوان تکنیک‌های «شخصیت‌محور» در نظر گرفت. در این گروه، عامل طنز در خود شخصیت داستان نهفته است. به طور مثال در «انعطاف‌ناپذیری»، خشکی و ماشین‌گونگی شخصیت، «در کاریکاتور» برجسته شدن ویژگی‌های ظاهری و روحی شخصیت و... باعث ایجاد وضعیت کمیک می‌شود.

گروه دیگر نیز تکنیک‌هایی هستند که بر پایهٔ تخیل به ایجاد طنز می‌پردازند که می‌توان آنها را تکنیک‌های «تخیل‌محور» نامید. همچون «آدم‌گونگی»، «جاندارگونگی»، که با نیروی تخیل اشیا و امور انتزاعی به شکل انسان یا موجودی جاندار تصور می‌شوند و حالت کمیکی خلق می‌کنند. البته تقسیم‌بندی همه این تکنیک‌ها بسیار دشوار است؛ زیرا بسیاری از تکنیک‌های به کار رفته در این داستان‌ها همانند «نقیضه» در این گروه‌های نام‌برده شده قرار نمی‌گیرند و یا برخی از این تکنیک‌ها را می‌توان در چند گروه قرار داد (مانند «تشبیه به حیوانات» که هم شخصیت‌محور است و هم تخیل‌محور). از این‌رو هدف از بیان این چند گروه فقط برای نشان دادن تنوع این تکنیک‌ها است، نه برای بیان دسته‌بندی همهٔ این تکنیک‌ها.

تراکم متنوع تکنیک‌های طنز در قسمت «شروع» و «گسترش» داستان‌ها

با نگاهی به جدول پیرنگ داستان‌ها می‌توان دریافت که در قسمت‌های «شروع» و «گسترش» پیرنگ، ما با تراکم بیشتری از تکنیک‌های متنوع طنز روبه‌رو هستیم. از دلایل این تراکم، تلاش حسن‌زاده برای خلق شروعی جذاب برای داستان‌هایش است. او سعی می‌کند که در همان ابتدای داستان‌هایش با آوردن تکنیک‌های متنوع طنز، خواننده را به ادامهٔ داستان ترغیب کند و او را در حال و هوای طنزآمیز داستان‌هایش

قرار دهد. اما در قسمت «گسترش» که حد فاصل میان عامل «ناپایداری» و «نقطهٔ اوج» داستان است، حسن‌زاده می‌کوشد که با ارائهٔ شگردهای متنوع و فراوان طنز، ضمن جلوگیری از افول فضای طنزآمیز داستان، ذهن خواننده را از نزدیک شدن به نقطهٔ بحران داستان منحرف سازد تا بتواند نقطهٔ اوج را هر چه بیشتر غافلگیرکننده‌تر نماید.

«آدم گونگی» دارای بالاترین بسامد در پیرنگ داستان

این تکنیک در همهٔ قسمت‌های پیرنگ داستان‌ها (شروع، ناپایداری، گسترش، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی، پایان) دیده می‌شود. از آنجا که اغلب قهرمانان داستان‌های حسن‌زاده را کودکان تشکیل می‌دهند و داستان هم از زاویه دید کودکانهٔ آنان روایت می‌شود، طبیعی است که این تکنیک تخیل‌محور در داستان‌های وی، بالاترین بسامد را داشته باشد؛ زیرا «نقش تخیل در طنز نوجوانان شایان توجه است. بسیاری از آثار ادبی خاص نوجوانان بر اساس ویژگی تخیل‌مداری شکل گرفته است. نوجوان در سنی است که ماجراجو و خیال‌پرداز است و گاهی در اوج شرایط واقعی، بر بال خیال، تجربه‌های دست‌نایافتنی خود را عملی کند» (سادات اخوی، ۱۳۹۱: ۱۱۱).

در شگرد آدم‌گونگی، تخیل عاملی می‌شود که ما آن موجودات غیر انسانی را با رفتاری آدم‌گونه تجسم کنیم و با درآمیختن جهان انسانی و عوالم غیر انسانی، به نگاه تازه‌ای از واقعیت‌ها برسیم. زیرا همان‌گونه که کریچلی می‌نویسد: «طنز از طریق نوسان در مرز میان حیطه‌های انسانیت و حیوانیت، معنای انسان بودن را کشف می‌کند» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۳). از آنجا که «آدم‌گونگی» در عنصر شخصیت‌پردازی داستان نمود می‌یابد و شخصیت‌ها نیز در همهٔ قسمت‌های پیرنگ حضور دارند، از این‌رو این تکنیک در همهٔ قسمت‌های پیرنگ دیده می‌شود.

«تشبیه مضحک»، دومین تکنیک پر بسامد در پیرنگ داستان‌ها

از آنجا که «تشبیه مضحک»، ساختاری بسیار ساده (مشبه و مشبه‌به) دارد و نیازی به مقدمه و یا پیش‌زمینه‌ای ندارد، همانند «آدم‌گونگی» در همهٔ قسمت‌های پیرنگ به کار می‌رود. این تکنیک به حسن‌زاده این امکان را می‌دهد که فواصل میان موقعیت‌های طنز

را در متن داستان پر کند؛ زیرا سراسر متن را نمی‌توان از موقعیت‌های پیاپی طنز پر کرد. البته در جاهایی نیز این تکنیک خود زمینه‌ای برای ظهور تکنیک‌های دیگر طنز می‌شود.

بسامد بالای «چرخش طنزآمیز» و «غافلگیری» در «نقطهٔ اوج» و «پایان» داستان‌ها

این دو تکنیک از شگردهایی هستند که معمولاً حسن‌زاده از آنها در نقاط اوج و پایان داستان‌هایش استفاده می‌کند. تفاوتی که میان «غافلگیری» و «چرخش طنزآمیز» وجود دارد، در این است که در «چرخش طنزآمیز» دگرگونی موقعیت‌ها، شرایط و روابط شخصیت‌ها به تدریج صورت می‌گیرد، اما در «غافلگیری»، این دگرگونی‌ها با سرعت و شدت بیشتری انجام می‌شود و باعث شگفت‌زده شدن انسان می‌شود.

از آنجا که داستان‌های حسن‌زاده بنا بر ذائقهٔ مخاطبان کودک و نوجوانش، بیشتر به طنزهای موقعیتی گرایش دارد، حسن‌زاده سعی می‌کند که در نقاط «بحران» و «اوج داستان» با تغییر طنزآمیز موقعیت‌ها (چه به صورت تدریجی و چه به صورت آنی)، ریتم داستان را تندتر کند و بر تحرک فضا و شخصیت‌ها بیفزاید. این ویژگی در داستان‌های وی سبب می‌شود که طنز حسن‌زاده به طنزی مهیج و پر تحرک تبدیل شود و مخاطب کودک و نوجوان خود را به شوق آورد. البته با نگاهی به جدول شماره ۱ می‌بینیم که برخی از داستان‌های حسن‌زاده از چنین ویژگی‌ای بی‌بهره است. به کار بردن تکنیک‌هایی چون «تکرار»، «جناس»، «آدم گونگی» و... در قسمت «پایان» باعث فرود فضای طنزآمیز داستان می‌شود و انتظار مخاطب کودک و نوجوان را برآورده نمی‌سازد.

از سوی دیگر چون این دو تکنیک به شدت نیازمند زمینه‌سازی و وابسته به روابط تعلیلی داستان است، از این‌رو در خود طرح داستان قرار می‌گیرد و پایه‌های طرح را تشکیل می‌دهد (برخلاف برخی از تکنیک‌ها مانند «تشبیه مضحک» که حذف آن به ساختار طرح، لطمه‌ای وارد نمی‌کند). بدین سبب به نظر می‌رسد که این دو تکنیک با این قسمت‌های پیرنگ داستان (نقطهٔ اوج و پایان) بسیار متناسب است.

نتیجه‌گیری

در داستان‌های طنز «فرهاد حسن‌زاده»، تنوع گسترده‌ای از تکنیک‌های طنزآفرینی دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ تسلط وی بر شیوه‌ها و الگوهای طنزپردازی است. برخی از این تکنیک‌ها، شگردهای طنزآفرینی زبانی است که بر فرم زبان و بازی‌های زبانی تکیه دارد و برخی دیگر که خاص ادبیات داستانی است، بیشتر به تحرک شخصیت‌ها، دگرگونی موقعیت‌ها و شرایط وابسته است. این تکنیک‌ها هر چند بر عناصر داستانی مانند فضا، لحن، شخصیت‌پردازی، سبک و... تأثیرگذار است، نمود آشکار این تکنیک‌ها را می‌توان در ساختار پیرنگ داستان‌ها (شروع، ناپایداری، گسترش، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی، پایان) دید. این تکنیک‌ها با قرار گرفتن در قسمت‌های مختلف پیرنگ در خدمت روایت داستان قرار می‌گیرند و به تقویت ساختار داستان کمک می‌کنند.

در این میان برخی از این تکنیک‌ها مانند «چرخش طنزآمیز» و «غافلگیری» با قرار گرفتن در قسمت‌هایی از پیرنگ مانند «نقطهٔ اوج» و«پایان» به دلیل داشتن زمینهٔ داستانی و روابط تعلیلی، جزء بدنهٔ طرح می‌شوند و پایه‌های پیرنگ داستان را تشکیل می‌دهند. به نظر می‌رسد که به دلیل تمایل کودکان و نوجوانان به طنزهای پرتحرک موقعیتی، کاربرد این دو تکنیک در دو قسمت برجسته و مهم داستان (نقطهٔ اوج و پایان) بسیار متناسب است؛ زیرا با دگرگون کردن موقعیت داستان به نحوی طنزآمیز، به تند و مهیج شدن ریتم داستان کمک می‌کند و رضایت خاطر مخاطبان خود را فراهم می‌آورد.

آنچه از بررسی نمود این تکنیک‌ها در سه مجموعه داستان حسن‌زاده به دست آمده است، بسامد بالای تکنیک‌هایی مانند «آدم‌گونگی» است که بر عنصر تخیل استوار است. از آنجایی که مخاطبین کودک و نوجوان داستان‌های حسن‌زاده به دلیل ویژگی‌های سنی خود، تخیل قوی‌ای دارند، این تکنیک‌ها در ادبیات کودک و نوجوان کاربرد بسیاری دارد. از تکنیک‌های پربسامد دیگر که در پیرنگ داستان‌ها دیده می‌شود، «تشبیه مضحک» است که حسن‌زاده آن را به دلیل ساختاری ساده (مشبه و مشبه‌به) و نیازمند نبودن به مقدمه و زمینهٔ داستانی، در همهٔ قسمت‌های ساختار داستان به کار می‌گیرد و فواصل میان موقعیت‌های طنز داستان را به وسیله آن پر می‌کند.

با این وصف آنچه باعث برجستگی طنز داستان‌های حسن‌زاده می‌شود، توجه دقیق وی به گزینش متناسب تکنیک‌های طنز در قسمت‌های مختلف پیرنگ داستان‌هایش است که با توجه به سلایق و ویژگی‌های سنی مخاطبین این داستان‌ها صورت می‌گیرد. البته در طنز حسن‌زاده ضعف‌هایی نیز دیده می‌شود که از آن جمله می‌توان به مواردی اشاره کرد. مثلاً در جاهایی لحن و زبان شخصیت‌های کودک داستان‌هایش بیش از حد دچار تکلف و تصنع می‌شود، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد حسن‌زاده در جاهایی ویژگی‌های سنی مخاطب خویش را از یاد می‌برد. از سویی با نگاه به جدول صفحه ۱۵۶ و ۱۵۸ می‌توان دید که پایان برخی از داستان‌ها، به عناصر مهیج و محرکی چون «غافلگیری» ختم نمی‌شود و فضای طنز در پایان داستان دچار فرود می‌شود. در حالی که مخاطب کودک و نوجوان به دلیل ویژگی‌های سنی خود، بیشتر به طنز موقعیت متمایل است و انتظار پایانی زیبا و مهیج را از طنزنویس دارد. پرگویی و تکرار و استفاده فراوان از طنزهای زبانی (به جای طنزهای موقعیت)، یکی دیگر از ضعف‌های طنز در آثار حسن‌زاده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱) نشانه‌شناسی مطایبه، اصفهان، فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۷) عناصر داستان، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

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

امینی، اسماعیل (۱۳۸۵) خندمین تر افسانه، تهران، سوره مهر.

برگسون، هانری لویی (۱۳۷۹) خنده، ترجمهٔ دکتر عباس میرباقری، تهران، شباویز.

بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸) طنز و طنزپردازی در ایران، تهران، صدوق.

پلارد، آرتور (۱۳۷۸) طنز، ترجمهٔ سعید سعیدپور، تهران، مرکز.

جوادی، حسن (۱۳۸۴) تاریخ طنز در ادبیات فارسی، تهران، کاروان.

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

حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۹۱ الف) لبخندهای کشمشی یک خانوادهٔ خوشبخت، تهران، چرخ و فلک.

حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۹۱ب) در روزگاری که هنوز پنج‌شنبه و جمعه اختراع نشده بود، تهران، چرخ و فلک.

حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۹۱ پ) هندوانه به شرط عشق، تهران، چرخ و فلک.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۶۵) مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، تهران، پیک ترجمه و نشر.

داد، سیما (۱۳۸۷) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران مروارید.

سادات اخوی، محمد (۱۳۹۱) «آفتاب لب بام، گام‌هایی در خیابان طنز نوجوان»، مجموعه مقالات کتاب طنز ۱، تهران، سوره مهر.

سلیمانی، محسن (۱۳۹۱) اسرار و ابزار طنزنویسی، تهران، سوره مهر .

ضیایی، رفیع (۱۳۸۵) «مقولات کلی شوخ طبعی»، مجموعه مقالات کتاب طنز ۳، تهران، سوره مهر.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها، تهران، سخن.

قریشی، عمادالدین (۱۳۹۰) «نبودن اما بودن، مروری اجمالی بر طنز کودک و نوجوانان»، مجموعه مقالات کتاب طنز ۶، تهران، سوره مهر.

قزل ایاغ، ثریا (۱۳۸۸) ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

کردچگینی، فاطمه (۱۳۸۸) «شکل دیگر خندیدن»، مجموعه مقالات کتاب طنز ۵، تهران، سوره مهر.

کریچلی، سیمون (۱۳۸۴) در باب طنز، ترجمهٔ سهل سمی، تهران، ققنوس.

کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۴) زیباشناسی سخن پارسی، تهران، مرکز

مستور، مصطفی (۱۳۸۶) مبانی داستان کوتاه، تهران، مرکز.

موسوی گرما رودی، سیدعلی (۱۳۸۸) دگر خنده، تهران، انجمن قلم.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۶) ادبیات داستانی، تهران، سخن.

نجف‌زاده بارفروش، محمد و مرتضی فرجیان (۱۳۷۰) طنزسرایان ایران از مشروطه تا انقلاب، جلـد ۳، تهران، بنیاد.
نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰) هجو در شعر فارسی، تهران، دانشگاه تهران.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۴) فنون بلاغت و صناعت ادبی، تهران، هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی