

مجله‌ی علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال ششم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۴ (پیاپی ۱۲)

نگاهی به گستره‌ی طنز و مطایبه و شگردهای آفرینش آن در آثار فرهاد حسن‌زاده (با تأکید بر روزنامه سقفی همشاگردی)

علی صفایی* حسین ادهمی**

دانشگاه گیلان

چکیده

فرهاد حسن‌زاده (متولد ۱۳۴۱) یکی از نویسندگان طنزپرداز و به‌نام عرصه‌ی ادبیات کودک و نوجوان ایران است. از بهترین آثار طنز او مجموعه کتاب‌هایی با عنوان *روزنامه سقفی همشاگردی و لطیفه‌های ورپریده* است. در این کتاب‌ها که تقلیدی طنزآمیز از مطبوعات جدی بزرگ‌سالان است، شخصیت‌های کودک و نوجوان در قالب هیئت تحریریه‌ی روزنامه به بیان طنزآمیز مسائل روزمره‌ی کودکان و نوجوانان در جامعه‌ی امروز ایران می‌پردازند. زاویه‌دید متفاوت و کودکانه‌ی شخصیت‌های این داستان‌ها، آن‌ها را به آثاری جذاب و دوست‌داشتنی تبدیل ساخته است. این کتاب‌ها، به‌دلیل ویژگی‌های مطبوعاتی‌شان، بیشتر بر طنزهای کلامی تکیه دارند؛ اما طنزهای موقعیتی هم در آن‌ها دیده می‌شود. براساس یافته‌های این مقاله، یکی از دلایل برجستگی طنز حسن‌زاده در این آثار، به‌کارگیری طیفی وسیع از شگردهای طنزآفرینی است که با ویژگی‌های سنی و ظرفیت‌های زبانی کودکان و نوجوانان متناسب است. این شگردها را می‌توان در سه دسته‌ی عمده‌ی لطیفه، نقیضه و سایر شگردها جای داد. هدف این مقاله، طبقه‌بندی و تحلیل این شگردها با روشی توصیفی تحلیلی است تا میزان تأثیر آن‌ها بر موفقیت طنز حسن‌زاده نشان داده شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودکان و نوجوانان، شگردهای طنزآفرینی، طنز، فرهاد حسن‌زاده.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی safayi.ali@gmail.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی hosien.adhami@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

۱. مقدمه

۱-۱. طنز و پیشینه‌ی آن در ادبیات فارسی

«طنز واژه‌ای عربی است و از فرهنگ اعراب وارد فرهنگ و ادب فارسی شده است. اهل لغت همچینین برای این واژه معانی فسوس کردن، فسوس داشتن، افسوس داشتن، طعنه، سخریه، برکسی خندیدن، عیب کردن، لقب کردن، ناز، سخن به رموز گفتن و به استهزاء از کسی سخن گفتن ذکر کرده‌اند» (نجف‌زاده بارفروش و فرجیان، ۱۳۷۰: ۸۰۹)؛ «اما در عرف ادب، به روش ویژه‌ای در نویسندگی (اعم از نثر و نظم) اطلاق می‌شود که در آن نویسنده با بزرگ‌نمایی و نمایان‌تر جلوه‌دادن جهات زشت و منفی معایب و نواقص پدیده‌ها، در روابط حاکم در حیات اجتماعی، درصدد تذکر، اصلاح و رفع آن‌ها برمی‌آید» (نیکویخت، ۱۳۸۰: ۸۹). البته، اهمیت طنز و به‌معنای عام آن خنده، تنها به تأثیرات اجتماعی آن محدود نمی‌شود؛ زیرا با ورود مباحث فلسفی و روان‌شناسی به این عرصه، بر نقش درمانی طنز در حفظ سلامت روانی انسان امروز، تأکید ویژه می‌شود. «رینولد نیبوه^۱ [یکی از برجسته‌ترین متخصصان الهیات غرب] در یکی از موعظه‌های خود اظهار داشت که خنده نوعی سرزمین بی‌صاحب بین بیم و ایمان است که با خندیدن به پوچی سطحی زندگی، سلامت خود را حفظ می‌کنیم» (مرچنت^۲، ۱۳۷۷: ۲۵).

درباره‌ی تاریخچه‌ی طنز در ادبیات فارسی باید گفت: «در ادبیات کلاسیک فارسی، طنز، به‌صورت نوعی اثر مستقل ادبی و مفهوم اصلاح‌گرانه، بسیار نادرست است. آنچه هست رگه‌هایی است از گفتار و حکایات طنزآلود که در کنار هجو، زندگی و رشد کرده است. قدمت پاره‌ای از این‌گونه حکایات و گفتار تا بعضی متون اقوام آریایی که در توصیف خدایان این اقوام وجود دارد، می‌رسد. در زمان ساسانیان، مخصوصاً در وصف پادشاهی انوشیروان، حکایتی وجود دارد که می‌توان در آن رگه‌هایی از طنز یافت» (داد، ۱۳۸۷: ۳۴۰). بنابر نظر بسیاری از کارشناسان، از دوره‌ی مشروطه، حضور طنز در ادبیات گسترش یافته است: «اغلب صاحب‌نظران، طنز سیاسی و اجتماعی امروز را محصول انقلاب مشروطه می‌دانند که با تحولات خاص خود زمینه‌های طنزنویسی را به وجود آورد، در پی تحولاتی که در اثر انقلاب مشروطه به

¹ Reynold Niebuhr

² Merchant

وقوع پیوست و با آزادی بیان نسبتاً زیادی که به وجود آمد، طنزنویسی نیز رواج یافت. طنز از نظر قالب و محتوا، نسبت به دوره‌های پیشین، تحول اساسی یافت و کارکرد سیاسی اجتماعی و توجه به مردم از ویژگی‌های اصلی آن در این دوره شد» (کردچگینی، ۱۳۸۸: ۲۴).

۱-۲. طنز و محدودیت‌های آن در ادبیات کودک و نوجوان

در گذشته، طنز در قالب افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه و همچنین در متون کلاسیک ادبیات فارسی، با بیانی ساده و جذاب، کودکان را با مضامین اخلاقی و مذهبی آشنا می‌کرده است. پس از انقلاب مشروطه نیز، با تحول عظیمی که در عرصه‌های اجتماعی و فکری ملت ایران به وقوع پیوست و با ساده‌شدن نثر فارسی و توجه برخی از نویسندگان و شاعران به مقوله‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان، نگاه به طنز جدی‌تر شد. با تأسیس نهادهای فرهنگی و انتشار نشریات کودک و نوجوان، مانند *کیهان بچه‌ها* و *رشد نوجوان*، طنز نیز توانست در این عرصه خود را به خوبی نشان دهد. «با افزایش شمار نشریه‌های ویژه‌ی کودک و نوجوان که از دهه‌ی بیست منتشر شدند و نیز ستون‌ها و صفحه‌هایی که در نشریه‌های بزرگ‌سالان به کودکان اختصاص داشتند، بار اصلی ادبیات کودک به دوش نشریه‌ها نهاده شد. در وضعیتی که شمار کتاب‌های کودکان بسیار اندک بود، نشریه‌های کودکان، با انتشار گونه‌های مختلف ادبی، توانستند به نیازهای کودکان و نوجوانان آن دوره پاسخ گویند» (محمدی و قایینی، ۱۳۸۴: ۶۷۲).

بنابر نظر عده‌ای از کارشناسان، طنزپردازی برای کودکان، نسبت به طنزپردازی برای بزرگ‌سالان، کاری بسیار دشوارتر است و اصول و ضوابطی ویژه دارد که گاه طنزپردازان این عرصه را در محدودیت و تنگنا قرار می‌دهد. «نخست آنکه دایره‌ی واژگانی نوجوانان بیش از آنکه متکی به دانسته‌های فردی باشد، متکی به آموزه‌های کتاب درسی و کمی، دانسته‌های منتقل شده از رسانه‌های گروهی، در بخش مربوط به او، است؛ بنابراین، طنزنویس نمی‌تواند، بیش از اندازه، ذهن او را به پیشینه‌ی جمله‌ها یا اصطلاح‌های دو پهلو و مبهم ارجاع دهد. ثانیاً، محاوره، چنان‌که در زبان بزرگ‌سالان قانون‌مند و صاحب جایگاه خاصی است، در میان نوجوانان نیست و شکل ساده‌ی آن، یعنی الفاظ و اصطلاح‌های رایج کوچه‌بازاری و حتی «من درآوردی» برای نوجوانان کاربرد دارد. ثالثاً، طنزنویس نوجوانان، به دلیل جایگاه ویژه‌ی نوجوانان در خانواده،

بحران سنی، تربیت اجتماعی و... باید از واژگان پالوده استفاده کند» (سادات‌اخوی، ۱۳۹۱: ۱۰۷ و ۱۰۸).

نظر این عده بیشتر متأثر از این جریان فکری در حوزه‌ی نظریه‌پردازی ادبیات کودک و نوجوان است که در آن «خط ادبیات کودکان را به دلیل محدودیت‌هایی که در کودکان می‌شناسند، از خط ادبیات بزرگسال جدا می‌دانند و در آن اهداف تربیتی و اخلاقی را جست‌وجو می‌کنند و عملاً اعتقادی به روند خلق در این ادبیات ندارند و معیارهای زیباشناختی آن را، به طور محدود، در این آثار می‌پذیرند و نوعی تولید مقید به مخاطب می‌شناسند. این گروه ادبیات کودک را در عرصه‌ی محدودیت و التزام می‌دانند» (قزل‌ایاغ، ۱۳۸۸: ۵۶)؛ البته، درمقابل این طرز تفکر، جریان دومی قرار دارد که کودک را انسان می‌داند، ادبیات او را ادبیات تلقی می‌کند و بر این باور است که باید به محدودیت‌های کودکان و نوجوانان، در هنگام انتخاب آثار برای آن‌ها توجه شود، نه در روند خلق اثر. معتقدان به این جریان، عرصه‌ی ادبیات را عرصه‌ی آزادی و اختیار می‌دانند و در این امر کودک و بزرگسال را از هم جدا نمی‌کنند. آن‌ها معیارهای زیباشناختی را ناظر بر این ادبیات می‌دانند (نک: همان)؛ از این روست که حجوانی، در کتاب *زیباشناسی ادبیات کودک*، ضمن انتقاد از کسانی که ادبیات کودک را سرشار از قید و بند می‌دانند، می‌نویسد: «این قید همان‌طور که در حوزه‌ی ادبیات کودک متوجه نویسنده و خواننده است، در زمینه‌ی ادبیات بزرگسال نیز می‌تواند شامل هر دو طرف شود. دشوار بتوان تصور کرد که نویسنده‌ی بزرگسال در بند مخاطبی از پیش معلوم، ولو، در ذهنش نباشد. ... ادبیات سرشار از قید است و غلبه به همین قیدهاست که کار را زیبا می‌کند» (حجوانی، ۱۳۸۹: ۴۱ و ۴۲).

با نگاهی به جنبه‌های طنز در *روزنامه سقفی همشاگردی* می‌توان دریافت رویکرد طنز حسن‌زاده در این آثار، نه رویکردی صرفاً آموزشی و تربیتی و نه رویکردی صرفاً لذت‌گراست. نکته‌ی شایسته‌ی توجه در این میان، آن است که آنچه سبب تمایز میان طنز کودکان و بزرگسالان می‌شود، تفاوت در حوزه‌ی تجربه و سلایق است، نه محدودیت‌ها و قید و بندهای آن. حسن‌زاده نیز، در این آثار، چنین رویکردی را دنبال می‌کند. طنز او در جاهایی صرفاً برای لذت و سرگرمی مخاطبان کودک و نوجوان است و در جاهایی نیز، علاوه بر لذت و سرگرمی، غیرمستقیم نکته‌های تربیتی، اخلاقی و اجتماعی را به مخاطبان خود منتقل می‌کند؛ درواقع، یکی از دلایل برجستگی طنز

حسن‌زاده (همان‌گونه که در صفحات بعدی مقاله خواهید دید) تبدیل‌کردن همین محدودیت‌ها به فرصت‌ها و ویژگی‌بخشیدن به طنز کودکان و نوجوانان است. او از تفاوت حیطه‌ی تجربه‌ی کودکان، زاویه‌دید جدید و از دایره‌ی واژگانی آن‌ها زبانی شیرین و کودکانه می‌سازد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی طنز در ادبیات کودکان و نوجوانان، تاکنون پژوهش‌های مستقل چندانی صورت نگرفته و تنها در بخشی از مقالات، کتاب‌ها و پایان‌نامه‌ها، به جنبه‌هایی از طنز در ادبیات کودک اشاره شده است. از پایان‌نامه‌های مستقل که در این زمینه نوشته شده است، می‌توان به پایان‌نامه‌ای با عنوان بررسی ساز و کارهای آفرینش طنز در داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی (۱۳۹۰) اشاره کرد که به کوشش نگارندگان این مقاله تألیف شده است. مقاله‌های سیدعمادالدین قریشی (۱۳۹۰) و محمد سادات‌اخوی (۱۳۹۱) نیز از جمله پژوهش‌هایی هستند که در پیوند با این موضوع صورت گرفته‌اند.

۳. فرهاد حسن‌زاده و روزنامه سقفی همشاگردی

همان‌گونه که بیان شد، طنزپردازی برای کودکان و نوجوانان کاری بسیار دشوار و تخصصی است؛ از این‌رو، تعدادی محدود توانسته‌اند، به‌طور جدی، در این عرصه به فعالیت بپردازند. علاوه بر این، بسیاری از آثار که برای کودکان و نوجوانان نوشته می‌شود، متناسب با نیازها و ویژگی‌های سنی مخاطبان آن نیست. «برخلاف آنچه به‌ظاهر در بازار کتاب به‌عنوان طنز کودکان معرفی و منتشر می‌شود، کتاب‌های طنز کودکان و نوجوانان آن‌قدر کم تعداد است که می‌توان طنز را موضوعی جدید در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان به‌شمار آورد (نک: همان: ۶۸). با این وجود، در سال‌های اخیر، برخی از نویسندگان توانسته‌اند، به‌خوبی، جایگاه طنز در این ادبیات را بشناسند و به‌تناسب ویژگی‌های خاص آن، آثاری درخور را ارائه دهند. یکی از این نویسندگان موفق فرهاد حسن‌زاده (متولد ۱۳۴۱) است که با تألیف آثار بسیار، توانست خود را به‌عنوان چهره‌ای مطرح در ادبیات کودک و نوجوان ایران بشناساند.

یکی از موفق‌ترین آثار حسن‌زاده در این زمینه، روزنامه سقفی همشاگردی (تقلیدی طنزآمیز از واژه‌ی روزنامه دیواری) است که در آن نوشته‌های طنز او که پیش‌تر در کیهان بچه‌ها به چاپ می‌رسید، گردآوری شده است. این کتاب سه‌جلدی که یک

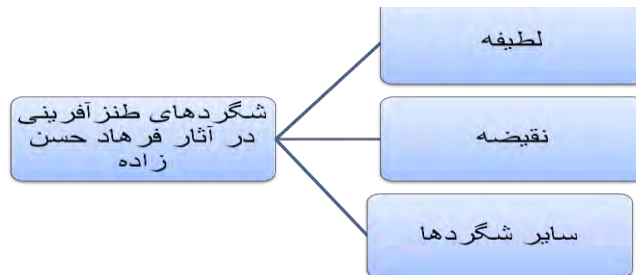
جلد آن با عنوان *لطیفه‌های ورپریده* منتشر شده است، به نوعی طنز مطبوعاتی کودکان و نوجوانان به شمار می‌رود. این اثر، به تقلید از مطبوعات جدی بزرگسالان، دارای قسمت‌هایی چون: سرمقاله، گزارش، نقد، مصاحبه، داستان و شعر است. در این اثر، شخصیت‌های کودک و نوجوان، مانند ورپریده (سردبیر)، خیرندیده (خواهر ورپریده)، ملخ‌الشعرا (همان ملک‌الشعرا)، عمه‌مریبا و خاله‌فندق، اعضای هیئت تحریریه‌ی *روزنامه‌ی ستغفی همشاگردی* هستند که همگی شخصیت‌هایی کمیک و دوست‌داشتنی دارند؛ البته، حسن‌زاده در این اثر چندان در پی پروردن شخصیت‌های طنز نیست؛ اما لحن صمیمی و زیان‌محاوره‌ای و ساده‌ی این شخصیت‌ها، به‌همراه شوخ‌طبعی‌هایی که در نوشته‌های خود به کار می‌برند، تاحد بسیار، سبب برقراری ارتباط با مخاطبان کودک و نوجوان شده است. محبوبیت این کتاب در میان مخاطبان کودک و نوجوان، سبب چاپ مکرر آن شده است.

۴. شگردهای طنزآفرینی

مطلوب‌ترین طنزها، برای مخاطب کودک و نوجوان، طنز موقعیت است و کودکان و نوجوانان، به‌دلیل طبیعت فعال و پرشور خود، طنزهایی را که دارای تحرک و خلق موقعیت‌های بسیار است، می‌پسندند؛ اما شگردهای طنزآفرینی در *روزنامه ستغفی همشاگردی*، بیشتر در زمره‌ی طنزهای کلامی است. البته این مسئله را نمی‌توان دلیلی بر ضعف کار حسن‌زاده دانست؛ زیرا همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، این اثر طنزی مطبوعاتی است و بنا بر ساختار و شیوه‌ی ادبیات مطبوعاتی، بیشتر، به‌سوی بازی‌های زبانی و طنزهای کلامی گرایش دارد.

در طنزهای مکتوب، طنز موقعیت بیشتر در متن‌هایی دیده می‌شود که دارای زمینه‌ی داستانی و شخصیت‌پردازی قوی باشد؛ از این رو، انتظار نمی‌رود که در این اثر حسن‌زاده، با طنزهای موقعیت فراوان روبه‌رو شویم؛ البته، در قسمت‌هایی از این اثر که شامل قصه و داستان است، به نمونه‌هایی معدود از طنزهای موقعیت نیز برمی‌خوریم. با وجود این، تنوع، گستردگی و جذابیت طنزهای کلامی حسن‌زاده به اندازه‌ای است که باعث روی‌گردانی مخاطب کودک و نوجوان نمی‌شود.

با نگاهی به تنوع شگردهای به‌کاررفته در طنز حسن‌زاده و همچنین، با نظر به تقسیم‌بندی‌های گوناگون و متفاوتی که در دسته‌بندی شگردهای طنز وجود دارد، شگردهای موجود در این آثار را می‌توان به سه دسته‌ی عمده تقسیم کرد:



۴-۱. لطیفه

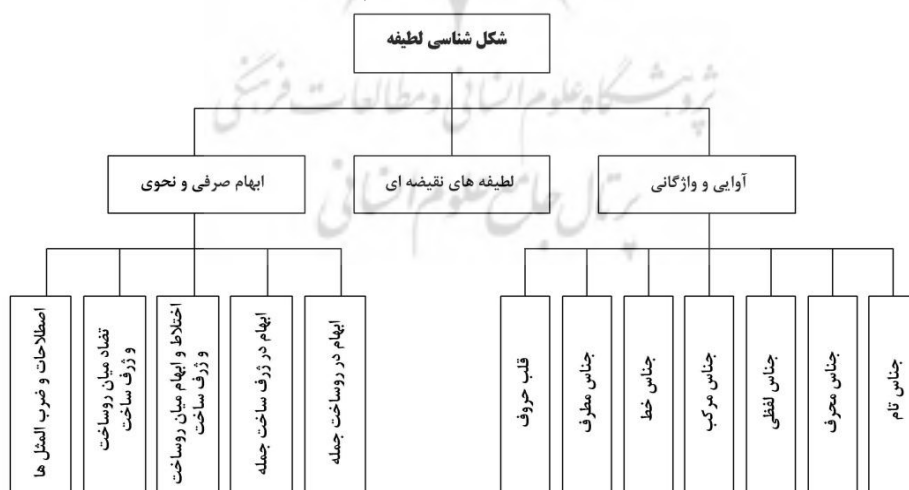
لطیفه یکی از شوخی‌های کلامی پرکاربرد در روزنامه ستفنی همشاگردی است و بسیاری از طنزآفرینی‌های حسن‌زاده بر گرد این محور می‌چرخد. شاید، یکی از دلایل مهم حسن‌زاده در به‌کارگیری فراوان لطیفه، توجه به ذائقه‌ی کودک و نوجوان امروزی است. می‌دانیم که کودک و نوجوان امروز مخاطب چندان باحوصله‌ای نیست و طبعش چندان طنزهای چندلایه‌ای و تأمل‌برانگیز را بر نمی‌تابد و بیشتر، به طنزهای شادی‌آفرین و صریح تمایل دارد؛ از این‌رو، حسن‌زاده، با آگاهی از این نکته می‌کوشد تا بیشتر، پیام طنز خود را از این مجرا به مخاطب کودک و نوجوان خود برساند و رضایت طبع او را نیز فراهم آورد. درباره‌ی تعریف لطیفه باید گفت: «لطیفه نوعی داستان کوتاه است که از کلماتی به‌صورت گفتاری و یا نوشتاری برای ایجاد خنده و یا فکاهی ترکیب شده. لطیفه می‌تواند بسیار کوتاه و تنها در دو جمله بیان شود و یا شامل چندین جمله باشد. بهترین لطیفه‌ها آن‌هایی هستند که با کمترین جملات، غافل‌گیرکننده‌ترین نتیجه را نشان می‌دهند» (ضیایی، ۱۳۸۵: ۱۵).

سیمون کریچلی^۱ در بحث پدیدارشناسی لطیفه، نکاتی را خاطر نشان می‌سازد که از اصول اساسی در گفتمان لطیفه است. او در این باره می‌نویسد: «اول اینکه لطیفه‌گفتن از نظر شنونده و گوینده، تجربه‌ای خاص و بامعناست. در این میان، نوعی قرارداد اجتماعی ضمنی وجود دارد، یعنی نوعی توافق در مورد جهانی اجتماعی که ما در آن حکم پس‌زمینه‌ی پنهان لطیفه را داریم. در مورد اینکه «از نظر ما» چه چیزی لطیفه را پدید می‌آورد و چه قالب‌های زبان‌شناختی یا بصری لطیفه محسوب می‌شوند، نوعی توافق نظر تلویحی یا درد مشترک ضمنی وجود دارد؛ برای آنکه ناهماهنگی موجود در لطیفه و ساختار اجتماعی نوعی هماهنگی وجود داشته باشد، بدون هماهنگی اجتماعی،

¹ Simon Critchley

ناهماهنگی کمیکی نیز وجود نخواهد داشت؛ اگر هماهنگی ضمنی یا قرارداد تلویحی فسخ شود، خنده‌ای در کار نخواهد بود» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۲ و ۱۳). این هماهنگی اجتماعی یا قرارداد تلویحی در لطیفه‌های حسن‌زاده، به پس‌زمینه‌ی دنیای کودکان و ذهن کودکانی آنان بازمی‌گردد. درک لذت بسیاری از این لطیفه‌ها نیازمند نگرستن از زاویه‌ی دید کودک و نوجوان است؛ به‌همین دلیل، یکی از دلایل تمایز طنز کودکان و نوجوانان با طنز بزرگسالان، همین تفاوت در پس‌زمینه و هماهنگی اجتماعی است؛ زیرا «مخاطب لطیفه براساس پیشینه‌ی فرهنگی خود، از تمام مظاهر فرهنگی، الگویی در ذهن دارد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۰). مسلماً، اگر لطیفه‌ی بزرگسالان را برای کودکان به کار گیریم، به‌دلیل نبودن پس‌زمینه‌ی مشترک و توافق تلویحی، کودک و نوجوان آن را درک نخواهد کرد؛ درواقع، هنر حسن‌زاده در این لطیفه‌ها به این نکته بازمی‌گردد که او، با استفاده از پس‌زمینه‌ی جهان کودک و نوجوان، موضوع‌هایی را از محیط خانه، مدرسه، روابط کودکی، بازی‌ها و آرمان‌های کودکان برمی‌گزیند و از دیدگاهی کودکانه، به طرح لطیفه می‌پردازد.

اما در تقسیم‌بندی لطیفه‌ها الگوهای بسیار ارائه شده است که هر یک بر جنبه‌ای خاص از آن تکیه دارد. در این مقاله، ما براساس ویژگی‌های متن، تقسیم‌بندی احمد اخوت را در کتاب *نشانه‌شناسی مطایبه برمی‌گزینیم* و لطیفه‌های حسن‌زاده را در سه محور آوایی و واژگانی و نحوی، بر طبق نمودار زیر، بررسی می‌کنیم:



۴- ۱- ۱. **لطیفه‌های آوایی و واژگانی.** «برخی از شوخی‌های زبانی با دست‌کاری در لایه‌های آوایی زبان حاصل می‌شود؛ جابه‌جایی در ساختار آواها باعث ناسازگاری سخن با عادات ما می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۱). بسیاری از لطیفه‌های حسن‌زاده در این گروه قرار می‌گیرند. به‌کاربردن انواع گوناگون جناس در خلق لطیفه‌های زبانی از مهارت طنزآفرینی این نویسنده است. در ادامه، به نمونه‌های گوناگون این لطیفه‌ها اشاره می‌کنیم:

۴- ۱- ۱. **جناس تام.** «در علم هندسه، خط‌ها بر چند دسته تقسیم می‌شوند. در هندسه، ما با خط‌های راست، شکسته، منحنی و موازی آشنا شدیم؛ اما در پیرامون ما خط‌های دیگری وجود دارد که ما از آن‌ها بی‌اطلاع نیستیم، مثلاً خط ویژه، خط آب و گاز و انواع خطوط شرکت واحد. حالا بگذاریم از خط خرچنگ‌قورباغه‌ی بعضی از همشاگردی‌ها» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۹). همان‌گونه که دیده می‌شود، نویسنده در این نمونه، با معناهای گوناگون «خط» طنز ایجاد کرده است.

۴- ۱- ۱. **جناس مُحرَف.** «وزارت مَسکن که شکر خدا دارد تندتند مَسکن می‌سازد و مفت و مجانی می‌دهد به این مردم نمک شناس. حالا اگر یک وزارتخانه‌ی جدید به نام وزارت مَسکن ایجاد شود و تندتند، مَسکن تولید کند و مجانی بدهد به مردم که بخورند و فکر قسط و پول پیش و اجاره نباشند، به کجای دنیا بر می‌خورد؟» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: الف: ۱۰۷).

۴- ۱- ۱. **جناس لفظی.** «می‌گویید منظورت چیه؟! من زوری ندارم، چون هر چه زور می‌زنم جایی نمی‌رسم» (همان: ۱۰۶).

۴- ۱- ۱. **جناس مرکب.** «به این تصویر نگاه کنید. به نظر شما این همشاگردی چه کاره است؟ بله، درست حدس زدید! او یک تکاور است. یک تکاور درست و حسابی! اگر بدانید چه نمره‌های تکی می‌آورد!» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۷۹).

بین دو واژه‌ی «تک‌آور» و «تکاور» (چریک) جناس مرکب وجود دارد.

۴- ۱- ۱. **جناس خط.** «آگهی گمشده: این عکس مربوط به فرغون اینجانب، آب‌زیرکاه، است که مدت چهار روز و نصفی است از خانه خارج و تاکنون برنگشته است. ضمناً، این فرغون مانند فرعون اختلالِ حواس دارد و دنده‌هایش قاطی می‌کند» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: الف: ۱۵۰ تا ۱۵۱).

۴- ۱- ۱- ۶. جناس مطرف. «وزارت راه هم که الحمدالله تندتند راه می‌سازد و به امور راه‌ها و بزرگ‌راه‌ها می‌پردازد. حالا چه اشکالی دارد که وزارت چاه هم تأسیس شود که به امور چاه و چاله و چوله‌های جاده و خیابان‌ها بپردازد؟» (همان: ۱۰۶).

۴- ۱- ۱- ۷. قلب حروف (یا تحریف آوایی). «عمه‌مربا را که می‌شناسید؟ بله، همان شاعر معاصر (یعنی معاصر و آخری)! ایشان تصمیم دارند، در آینده، از دانشگاه مادرجونیا مدرک کارشناسی ارشد بگیرند؛ البته در رشته‌ی خانه‌داری، و بعد، برای ادامه تحصیل به دانشگاه بین‌المللی شوهرجونیا بروند و مدرک دکترا را در این رشته بگیرند!» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۷۲).

در مثال‌های بالا، کلمه‌ی «معاخر»، از قلب حرف «ص» به «خ» در کلمه‌ی «معاصر» ساخته شده است. در کلمات «دانشگاه مادرجونیا» و «دانشگاه شوهرجونیا» نیز، از قلب حروف «دانشگاه جورجیا یا پنسیلوانیا» استفاده شده است که همه از موارد کاربرد طنزآمیز قلب حروف است.

۴- ۱- ۲. لطیفه‌های نقیضه‌ای. لطیفه‌های نقیضه‌ای، لطیفه‌هایی هستند که با تقلید و درحقیقت تحریف ساختار چیستان، رمز، ترانه‌های عامیانه، بازی‌ها و... باعث خنده می‌شوند (نک: اخوت، ۱۳۷۱: ۴۱).

«می‌خواستم بپرسم فرق مادرزن با زلزله چیه؟»

علف) زلزله معمولاً هر چند سال یک بار می‌آید و مردم را خانه‌خراب می‌کند؛ اما مادرزن هر چند روز یک بار! گاهی هم هر چند ساعت یک بار؛ البته اگر خانه‌اش نزدیک باشد!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ب: ۱۰۱).

۴- ۱- ۳. ابهام صرفی و نحوی

۴- ۱- ۳- ۱. ابهام در روساخت جمله. «روزی، استاد درس از فایده‌های گاو سخن‌های بسیار همی‌گفت و بسیار گفت از فایده‌های شاخ و شیر و پوست آن حیوان سربه‌ریز. آن‌گاه، رو به آن طفل لایق کرد و فرمود: 'حال که دانستی از فواید آن جانور عزیز و عظیم‌الشأن و گرامی، به من بگو پوست گاو چه فایده‌ای دارد؟' و آن شاگرد نابغه خوش سابقه همی پاسخ داد: 'آقا اجازه، فایده‌ی پوست گاو در این است که اعضای بدن او را برای ما نگه می‌دارد!'» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۵۸ و ۱۵۹).

۴- ۱- ۳- ۲. ابهام در ژرف‌ساخت جمله. «سؤال: نظر شما درباره‌ی مجله‌ی کیهان بچه‌ها چیست؟»

- بقال سر کوچه: 'اگر صفحه‌های کیهان بچه‌ها بزرگ‌تر بود، بهتر بود؛ چون می‌شد پنی‌ر بیشتری توی آن پیچید' (همان: ۹۴).

۴- ۱- ۳- ۳. اختلاط و ابهام میان روساخت و ژرف‌ساخت. «آموزگاری به یکی از دانش‌آموزان گفت: 'ذلیل مرده، چرا صابون را با سین نوشتی؟' و آن همشاگردی قدیمی گفت: 'چه فرقی می‌کنه آقا؟ یعنی اگر با سین بنویسم آن صابون کف نمی‌کنه؟'» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۷). اعتراض معلم به نوع نگارش کلمه‌ی «صابون» روساخت جمله و کف‌کردن یا نکردن آن ژرف‌ساخت است.

۴- ۱- ۳- ۴. تضاد میان روساخت و ژرف‌ساخت. «درست است که ما فعلاً بچه‌ایم و سرد و گرم روزگار را نچشیده‌ایم؛ ولی بزرگ که شدیم از آن مردهایی می‌شویم که به حقوق زنان احترام نهاده و حقشان را کف دستشان می‌گذاریم!» (همان: ۲۱).

حق کسی را کف دستش گذاشتن در دو معنی اداکردن حق (روساخت) و حساب کسی را رسیدن و یا سخت‌گیری کردن (ژرف‌ساخت) با هم تضاد دارند.

۴- ۱- ۳- ۵. اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها. «پدرم می‌گوید: 'پول مثل چرک کف دست می‌ماند؛ ولی نمی‌دانیم چرا چرک‌هایش را نمی‌دهد به ما که لواشک و یخ‌مک بخریم!'» (همان: ۸۷).

۴- ۲. نقیضه

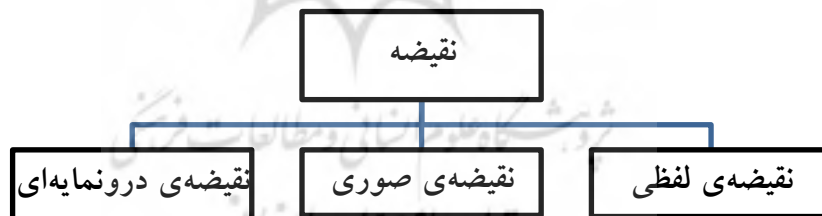
به آن دسته از آثاری که به تقلید و مقابله با آثار مشهور و جدی به‌گونه‌ی هجو، هزل یا طنز ساخته می‌شوند، نقیضه، یا به‌قول فرنگیان، پارودی^۱ می‌گویند (نک: موسوی گرمارودی، ۱۳۸۸: ۶۳). اخوان‌ثالث نیز، در کتاب *نقیضه و نقیضه‌سازان*، درباره‌ی این اصطلاح می‌نویسد: «این اصطلاح (نقیضه) در این خصوص شاید در شعر عرب بیشتر مصداق دارد، در شعر فارسی این‌گونه مناقضه و معارضه‌های منظوم را قسمی جواب‌گویی و مجاببات می‌توان نامید و بعضی از ادبای معاصر این قسم جواب‌گویی را از مقوله‌ی نقد جدلی دانسته‌اند» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۴: ۲۲).

«هدف نقیضه‌پردازی، اغلب، انتقاد از اثر اصلی یا نویسنده‌ی آن است؛ ولی گاه نقیضه، خود، اثر هنری مستقلی است که هر چند اغلب، بر پایه‌ی اثر دیگری ساخته شده، قصد از آن انتقاد یا تمسخر نویسنده‌ی اصلی نیست؛ بلکه به‌عنوان نوعی طنز برای

¹ Parody

انتقاد اجتماعی یا سیاسی به کار می‌رود» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۷۹).
 اما فتوحی در بحث سبک‌شناسی طنز، نقیضه را نوعی ناسازگاری گفتمانی می‌داند که بر پایه‌ی نظریه‌ی ناهماهنگی استوار است. او درباره‌ی نقیضه در زیر عنوان «درآمیختن گفتمان‌های ادبی مشهور» می‌نویسد: «نقیضه یا پارودی نوعی نوشتار تقلیدی است که یک گفتمان شناخته‌شده را الگو و پایه‌ی کار خود قرار می‌دهد و عناصر آن گفتمان را از موقعیت و بافت اصلی‌اش به بافت دیگری می‌کشاند. نقیضه گاه متن شناخته‌شده‌ای را به پیش الگو قرار می‌دهد و گاه ویژگی‌های عمومی یک نوع ادبی یا یک سبک را به بازی می‌گیرد؛ از این رو، یک تقلید ادبی طنزآمیز است که دستاورد درآمیختن دو گفتمان است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۸).

برای نقیضه تقسیم‌بندی‌های گوناگون صورت گرفته است که از میان آن‌ها می‌توان به تقسیم‌بندی جوزف شیپلی^۱ که از سوی بسیاری از صاحب‌نظران پذیرفته شده است، اشاره کرد. شیپلی نقیضه را به سه گونه تقسیم می‌کند:
 ۱. نقیضه‌ی لفظی^۲ که در آن با تغییر واژگان، متن تغییر می‌کند؛
 ۲. نقیضه‌ی صوری^۳ که در آن شیوه‌ی نگارش یا سبک شاعر و نویسنده عوض می‌شود؛
 ۳. نقیضه‌ی درون‌مایه‌ای^۴ که در آن از محتوای اثر، تقلید طنزآمیز می‌شود» (اصلائی، ۱۳۸۵: ۲۲۹).



کل اثر روزنامه ستفنی در واقع یک نقیضه به شمار می‌رود؛ زیرا همان‌گونه که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، این اثر تقلیدی طنزآمیز از مطبوعات جدی و رسمی کشور است که هر کدام از اجزای آن، مانند سرمقاله، گزارش، نقد و مصاحبه نقیضه‌هایی مستقل را تشکیل می‌دهند. حسن‌زاده با طبع‌آزمایی در هر سه نوع نقیضه (لفظی و

¹ Joseph Shipley

² Verbal parody

³ Formal parody

⁴ Thematic parody

صوری و درون‌مایه‌ای) نمونه‌هایی بسیار خوب از نقیضه‌پردازی را در ادبیات کودکان و نوجوانان به یادگار گذاشته است که در ادامه، به تعدادی از آن‌ها اشاره خواهد شد:

۴- ۲- ۱. **نقیضه‌ی لفظی**. یکی از روش‌های نقیضه‌پردازی حسن‌زاده، رفتن به سراغ اشعار مشهور بزرگان ادب فارسی، همچون: سعدی، حافظ و مولانا است. او در یکی از نقیضه‌های خود به سراغ شعری منسوب به مولانا با مطلع «روزها فکر من این است و همه شب سخنم/ که چرا غافل از احوال دل خویشتم» می‌رود و با سوزن قرار دادن موضوعی کودکانه از زبان کودکی می‌سراید:

«روزها فکر من این است و همه شب سخنم که چرا پسته و فندق به دندان شکنم
پسته خوب است ولی حیف درش چون چمدان بسته است و نتوان پوست ز مغزش بکنم»
(حسن‌زاده، ۱۳۹۰ الف: ۱۱)

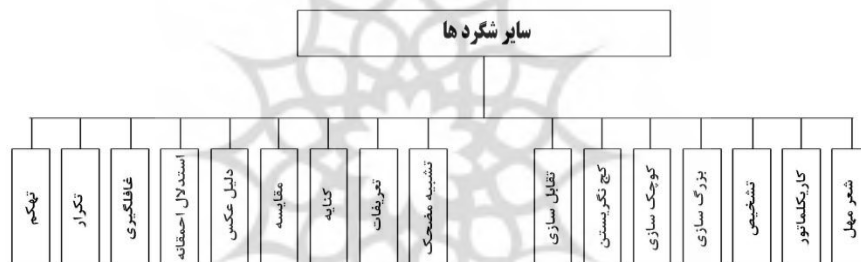
۴- ۲- ۲. **نقیضه‌ی صوری**. در این نمونه، حسن‌زاده با الگو قرار دادن شیوه و سبک مسجع متون قدیمی ادب فارسی به بیان طنزآمیز مسئله‌ای اجتماعی می‌پردازد. این نقیضه در واقع تعریضی به وضعیت نامناسب اقتصادی قشر تحصیل‌کرده و تغییر ارزش‌های جامعه، به سوی مادی‌گرایی و ثروت‌اندوزی است: «هنگام ماه مهرگان، مدرسه‌ها گشوده گردندی. هیچ مرو و نیک بدان که عاقبت مدرسه کارمندی است. بهتر آن است که کتاب خویش بربندی، قلم خویش بشکنی، لقمه‌ای گیری از نان قندی، به هر حیل و ترفندی، مستقر شوی در جنگلی، پارکی، دربندی و بی‌زجر درد و ملال، پهن کنی بساط بلال، تا در آینده دلال گردی که این از نیکوترین اشغال روزگار است» (همان: ۴۳).

۴- ۲- ۳. **نقیضه‌ی درون‌مایه‌ای**. در این نمونه، حسن‌زاده با شوخی قرار دادن درون‌مایه‌ی شعری نو از یکی از شاعران معاصر، سهراب سپهری، موقعیت‌های طنز در زمینه‌ای داستانی خلق می‌کند. در این داستان که از زبان کودک خانواده روایت می‌شود، پدری کارمند (ظاهراً بسیار فقیر)، با سرخوشی کاسه‌ای آب را بر سر سفره‌ی خالی خانواده‌اش می‌گذارد و از آن‌ها می‌خواهد که همانند ادعای شاعر تصور کنند که این آب، ماهی است: «پدرم کارمند است/ حرف‌هایی می‌زند که پر از لبخند است/ یادم می‌آید آخر برج، سر سفره‌ی شام/ کاسه‌ای آب نهاد/ و به ما گفت: 'به قول شاعر: / آب یعنی ماهی! / این شما، این ماهی/ بخورید، ماهی تازه بخورید/ هر که غفلت بکند باخته

است/ هر که هم سیر نشد، برود بر سر دیگ/ به! چه طعمی دارد! / طعم یک اقیانوس / طعم رود چالوس!^۱» (همان).

مادر خانواده که از این ادعای شاعرانه‌ی شوهرش بسیار دلگیر و عصبانی است، در موقعیتی مشابه، تلافی می‌کند و به شوهرش می‌فهماند که با ادعای شاعرانه نمی‌توان شکم گرسنه را سیر کرد: « پدرم گفت به مادر جانم: / همسرم، دلبندم، پس از این غذای چرب و چیلی / چای می‌چسبد و بس / چایی آیا داریم؟ / مادرم قندان را با یک آه / جلوی پدر نهاد (آخ، دعوادعوا!) / و به او گفت به فریاد و بلند: / دو عدد قند بخور دلبندم! / چون که بعد از این در خانه‌ی ما / قند یعنی چایی! » (همان: ۴۴).

۴-۳. سایر شگردها



۴-۳-۱. شعر مهمل (بیهوده‌گویی). این شیوه، بیشتر، جنبه‌ی تفنن و شوخ‌طبعی دارد و گاهی نیز برای طنز و انتقاد به کار می‌رود. ظاهر شعر جدی است و همه‌ی ویژگی‌های ظاهری (وزن و قافیه و قالب) شعری کامل را دارد. کلمات به‌تنهایی بامعنا هستند و مخاطب با دیدن چنین ظاهر آراسته‌ای منتظر دریافت معنایی منطقی است؛ اما با خواندن آن متوجه می‌شود که شعر در کل بی‌معناست و تنها جنبه‌ی تفنن و شوخی دارد. همین تضاد ساخت و معنی خنده بر لب مخاطب می‌نشانند. این اشعار از نظر سبک و ظاهر آن‌قدر با صلابت‌اند که گاه مخاطب بی‌معنی‌بودنش را فراموش می‌کند (نک: کردچگینی، ۱۳۸۸: ۳۴).

احمد اخوت، بر مبنای نظریه‌ی روان‌شناسی فروید^۱، علل پیدایش این نوع شعر را تحلیل می‌کند: «کودک مراحل پیش‌دبستانی و به‌اصطلاح غیرعقلانی را پشت سر می‌گذارد تا به مدرسه می‌رود. در مدرسه نظام آموزشی او را کنترل می‌کند و کودک

¹ Freud

می‌آموزد که واژه‌های صحیح و در جای مناسب خود به کار برد و بدین‌گونه، عقلایی می‌شود؛ روندی که بهای آن ازدست‌رفتن لذت مهمل‌گویی است. فقدان این لذت، به‌شکل سرکوفته، در او باقی می‌ماند. بعدها در سنین بزرگ‌سالی، این میل سرکوفته به‌شکل مهمل‌گویی و بازی‌های زبانی، مانند جناس، تحریف آوایی و معنایی، مهمل‌گویی و نظایر این‌ها، دوباره تجلی می‌یابد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۸).

در اشعار حسن‌زاده نمونه‌هایی از شعر مهمل به چشم می‌خورد که در آن رابطه‌ای معنایی میان مصراع‌های یک بیت و همچنین، در میان ابیات آن دیده نمی‌شود. این برهم‌زدن منطق کلیشه‌ای شعر و گسستن روابط منطقی و معنایی آن، در ذهن خواننده ایجاد لذت می‌کند. نمونه‌ی زیر یکی از اشعار مهملی است که در ادبیات عامیانه برای مخاطب ایرانی بسیار آشناست و حسن‌زاده با تغییر آن به شیوه‌ی نقیضه، طنزی شیرین می‌آفریند: «اتل مثل کوتوله/ نه چای مونده تو قوری/ نه آب مونده تو لوله/ برادرم اصغری/ کمی شبیه غوله...» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۲).

۳-۲. **کاریکلماتور.** کاریکلماتور مرکب از دو واژه‌ی انگلیسی و فارسی «کاریکاتور» و «کلمات» است. این واژه را نخستین‌بار، در سال ۱۳۴۶، احمد شاملو، وقتی سردبیر نشریه‌ی خوشه بود، برای نامیدن تک‌جمله‌های پرویز شاپور برگزید (نک: اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۷۲ و ۱۷۳). نویسنده‌ی کاریکلماتور برای نوشتن کاریکلماتورهایش، از همه‌ی امکانات ادبی و ترفندهای شاعرانه استفاده می‌کند. پربسامدترین این ترفندها عبارتند از: مراعات نظیر، تشخیص، تصویر (ایماژ) و آشنادایی. درخور یادآوری است که کاریکاتور لزوماً بیان کاریکاتوری و برای خنده‌آوری نیست و بعضی اوقات کاملاً جدی است؛ از این‌رو، می‌توان کاریکلماتور را به دو نوع فکاهی و جدی تقسیم کرد. کاریکلماتورهای فکاهی همیشه در بردارنده‌ی نکته‌ای خنده‌آور و گاه طنزآمیز هستند و فضایی مطایبه‌آمیز بر آن‌ها حاکم است؛ یعنی از ابزارهایی که موجب خنده‌انگیزی کلام می‌شود، استفاده می‌کنند (نک: انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۴).

حسن‌زاده در ستونی از *روزنامه سقفی همشاگردی* جملاتی را با عنوان «جمله‌های بی‌استخوان» می‌آورد که در واقع، نمونه‌های فکاهی و طنزآمیز کاریکلماتور هستند: «معلمی که هنگام نمره‌دادن دست‌ودل‌باز نباشد، به لاستیک دوچرخه‌اش خیانت کرده» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۴۶).

«آن کس که تاریخ بخواند، نمره‌ی تاریخی می‌گیرد و آن کسی که ریاضی بخواند، هرگز هشتش گروهی نه نمی‌شود» (همان).

۴-۳-۳. آدم‌گونگی. آدم‌گونگی را می‌توان یکی از شگردهای پرکاربرد در آثار حسن‌زاده دانست. آدم‌گونگی شگردی است که در آن عناصر بی‌جان یا جاندار غیرانسانی، با رفتاری شبیه انسان‌ها تصویر می‌شوند. درک چنین وضعیت غیرمعقولی عامل ایجاد موقعیتی کمیک است؛ زیرا به گفته‌ی برگسون^۱: «یک حیوان ممکن است ما را بخنداند؛ ولی این به آن سبب است که در او اتفاقاً رفتار یا حالتی انسانی دیده‌ایم» (برگسون، ۱۳۷۹: ۲۲).

این شگرد در حیطه‌ی ادبیات کودک بسیار کاربرد می‌یابد؛ زیرا اساس این شگرد بر پایه‌ی تخیل است و ازسوی دیگر، نوجوان در سنی است که ماجراجو و خیال‌باف است و گاهی در اوج شرایط واقعی، بر بال «خیال» می‌نشیند و تجربه‌های دست‌نیافتنی خود را عملی می‌کند.

در آثار حسن‌زاده نمونه‌هایی از تشخیص می‌توان یافت که در ایجاد طنز و خلق موقعیت‌های کمیک به کار گرفته شده‌اند. در حکایت زیر، رفتار و اعمال انسان‌گونه‌ی شخصیت‌های حیوانی ازسویی و روابط و وضعیت جامعه‌ی انسانی حاکم بر آن، ازسوی دیگر، طنزی ایجاد کرده است: «در دل جنگل‌های سربه‌فلک‌کشیده، بزرگ‌ترین مورچه‌ی جهان با کوچک‌ترین فیل عالم ازدواج کرده است. نامحرمان گفته‌اند در جشن عروسی آن‌ها حیوانات زیادی شرکت کرده‌اند و خبر از ولخرجی‌های عجیب‌وغریب و بریزوپاش‌های آن‌چنانی رسیده است» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۷۱ و ۱۷۲).

۴-۳-۴. بزرگ‌سازی. یکی دیگر از شگردهای رایج و پرکاربرد طنزپردازان بزرگ‌سازی است. حُرّی در تعریف این شگرد می‌نویسد: «[بزرگ‌سازی] بزرگ جلوه‌دادن موقعیت واقعی زندگی است؛ تا بدان حد که باعث خنده شود و معایب آن درشت جلوه کند» (حُرّی، ۱۳۸۷: ۷۱). در این شگرد، طنزپرداز با برجسته‌کردن واقعیت‌هایی که کمتر به چشم می‌آید، سعی در جلب توجه مخاطبان خویش دارد. پلارد^۲ در این باره می‌گوید: «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

^۱ Bergson

^۲ Pollard

را برایمان حفظ می‌کند؛ ما باید حتی از خشم او لذت ببریم. کلام اصلاح‌طلبانه‌ی او شاید با اغراق توأم باشد؛ اما چنان‌چه در این کار افراط نشود، ما مقصود آن را می‌بینیم و تأثیرش را درمی‌یابیم» (پلارد، ۱۳۷۸: ۳۰).

در یکی از داستان‌های حسن‌زاده با نام «خون‌آشام» ما با فضایی ترسناک به تقلید از رمان‌های گوتیک^۱ مواجه هستیم. این داستان که یادآور داستان‌های معروفی مانند «دراکولا» است، با صحنه‌ای مرموز و ترسناک آغاز می‌شود. این فضای وهمناک و سنگین، قدم‌به‌قدم، به اوج وحشت نزدیک می‌شود، به‌خصوص در این صحنه: «چه روز بزرگی بود آن روز! روزی بزرگ و سیاه! پنجه‌هایش را به‌سوی آسمان سیاه بلند کرد و گفت: 'جوادان باد گنداب سرخ خون! مرگ بر دشمن خون‌آشام!'» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۳۲)؛ اما در انتهای داستان، خواننده به‌ناگاه متوجه می‌شود که این خون‌آشام، در واقع، شپشی است که با بزرگ‌نمایی نویسنده در حد هیولایی خون‌آشام تصور شده است. این غافل‌گیری شیرین، به‌ناگاه، فضای ترسناک داستان را به فضایی طنزآلود و خنده‌دار تبدیل می‌کند.

«انسان بی‌رحمانه او را در میان ناخن‌هایش فشرد و صدای قاه‌قاه خنده‌اش در دالان سیاه گوشش طنین انداخت: 'بالاخره گیت آوردم ای شپش خون‌آشام!' و باز خندید و خواند: 'کشم شپش شپش‌کش شش‌پا را!'» (همان: ۳۳).

۴-۳-۵. کوچک‌سازی. کوچک کردن یکی از اصلی‌ترین شگردهای طنزنویسی است. در این روش، نویسنده شخصی را که می‌خواهد از او انتقاد کند، از همه‌ی ظواهر فریبده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند. این کار می‌تواند به‌صورت‌های گوناگون انجام گیرد و از نظر جنسی یا معنوی و... باشد (نک: جواد، ۱۳۸۴: ۱۷).

در یکی از آگهی‌های روزنامه سقفی همشاگردی که به تقلید از مطبوعات جدی، به آگهی‌های گم‌شدگان اختصاص دارد، آمده است: «خود ورپریده+یک عدد ساعت میچی ورپریده بوده، مفقود شده است. این ساعت که ضد آب، برق، گاز و تلفن می‌باشد، بسیار گران‌قیمت بوده و ارزش فوق‌العاده‌ای دارد. از افرادی که از این دو خبری دارند، خواهش می‌شود ورپریده را دور انداخته و ساعت را به نشانی روزنامه سقفی همکلاسی ارسال کنند و صد گرم تخمه‌جاپنی جایزه بگیرند» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۵۹).

¹ Gothic Novel

همان‌طور که می‌بینید، در این آگهی، کوچک‌کردن و نادیده‌گرفتن ارزش ورپریده، به‌عنوان یک انسان، در مقابل ارزش یک ساعت، به‌عنوان یک شیء، خنده‌دار و طنزآمیز به نظر می‌رسد.

۳-۶. کج‌نگریستن. از شگردهای دیگر آفرینش طنز در حوزه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان، کج‌نگریستن است. «در این واژه شاید یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های یک طنزنویس موفق باشد. او به همه چیز کج نگاه می‌کند. منظور از کج‌نگاه‌کردن، یعنی جور دیگر نگاه‌کردن، یعنی جور دیگر دیدن؛ جوری که دیگری، تابه‌حال، ندیده باشد؛ جوری که فرم نرمال دیدن نیست، فرم نرمال اندیشیدن نیست، موسوم و متعارف نیست. کج‌نگریستن نوعی از تمسخر و دست‌انداختن نیست؛ بلکه شیوه‌ی خاص نگاه‌کردن [است] که سبب خنده و طنز می‌شود» (قریشی، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

نمونه‌ی زیر یکی از زیباترین نمونه‌های استفاده از این شگرد در آثار حسن‌زاده است:

«آگهی تسلیت: به همشاگردی‌هایم که پس از تحمل یک سال چرک و کثافت بر پوست بدن خود مجبورند در آستانه‌ی سال نو به حمام بروند و حمام را کثیف کنند، تسلیت عرض نموده و برایشان صبر و شکیبایی آرزو مندیم» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۲۴). همان‌گونه که در این نمونه می‌بینید، نگاه به مسئله‌ی حمام‌کردن، به‌عنوان مصیبتی بزرگ که سزاوار تسلیت است، نوعی کج‌گریستن به این موضوع است که مضحک و طنزآمیز به نظر می‌رسد؛ البته، این نوع نگاه با این واقعیت که بسیاری از کودکان، در سنین پایین، حمام‌کردن را ناخوشایند می‌پندارند، سازگار است.

۳-۷. تقابل‌سازی. «تقابل‌سازی کنار هم قراردادن اشیایی با اهمیت نامساوی است» (حری، ۱۳۸۷: ۷۱). درواقع، سنخیت‌نداشتن چیزهایی که در یک مجموعه گرد آمده و با ارزش‌گذاری یکسان همه در یک سطح و مقوله قرار می‌گیرند، کلید درک تقابلی مضحک است: «آگهی همکاری: روزنامه سقفی همشاگردی به‌منظور تکمیل کادر در تحریریه‌ی خود، تعدادی بچه‌زرنگ را در زمینه‌های شاعری، آشپزی، نویسندگی، سم‌پاشی، نقاشی، کفاشی، طراحی، جراحی و دیگر رشته‌های آشی، چه حرفه‌ای، چه ناشی، به همکاری دعوت می‌نماید» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰ الف: ۱۶).

همان‌گونه که می‌بینید آوردن نام مشاغلی چون: نویسندگی و شاعری و نقاشی، در کنار مشاغلی مانند آشپزی و کفاشی و جراحی، به‌جز جناسی که با هم دارند، هیچ سنخیتی با هم ندارند و این همنشینی غیرمعمول، نوعی تقابل طنزآمیز ایجاد کرده است. ۴-۳-۸. تشبیه مضحک. در این شگرد، رابطه‌ی میان مشبه و مشبه‌به چنان ناسازگار و خلاف انتظار است که باعث ایجاد تمسخر و خنده می‌شود. «طنزپرداز با استفاده از تشبیه، معنی خُرد را بزرگ می‌گرداند و معنی بزرگ را خُرد، نیکو را در خلعت زشت بازمی‌نماید و زشت را در صورت نیکو؛ اما در همه‌ی موارد، مشبه‌ها حاکی از زمینه‌ی نفسانی ذهن شاعر و محیط زندگی و تجارب اوست که به قصد ریشخندکردن و دست‌انداختن و استهزاء برگزیده می‌شود» (بهزادی اندوه‌جردی، ۱۳۷۸: ۱۵۸).

حسن‌زاده تشبیه مضحک را به‌فراوانی در نوشته‌های خود استفاده می‌کند؛ البته این تشبیهات رنگ‌وبویی کودکانه دارند و گاهی در آفرینش آن‌ها از واژه‌ها و اصطلاحات محاوره‌ای کودکان و نوجوانان سود جسته شده است:

«ابوحنیف لپ‌قرمزی کله چو قیف پاچه‌بزی، نویسنده و متفکر و شاعر قرن اتم هجری در کتاب اشارات فی فشارات نقل کرده...» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۴۹).

«می‌دانیم که انشا چیز خوبی است و با ادبیات ارتباط دارد؛ اما انشانویس خوب، مثل گوشت کوپنی کم پیدا می‌شود» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰ الف: ۱۴).

۴-۳-۹. تعریفات. یکی دیگر از شگردهای طنزآفرینی حسن‌زاده، استفاده از تعریفات طنزآمیز است. در تعریفات، طنزپرداز، با جمله‌هایی کوتاه و موجز، به معرفی اشیاء، مشاغل و... می‌پردازد و با گنجاندن ظرایف و نکات طنزآمیز در این تعاریف، اعجاب و تمسخر خواننده را برمی‌انگیزد. این شیوه ریشه در ادبیات کهن فارسی دارد. عبید زاکانی کتابی به همین نام، تعریفات، دارد که به رساله‌ی ده فصل نیز موسوم است او از این شیوه‌ی طنزآمیز برای انتقاد از طبقات اجتماعی روزگارش استفاده می‌کند. زیبایی تعریفات طنزآمیز حسن‌زاده در این است که او، با استفاده از پیش‌زمینه‌ی فکری کودک و نوجوان، تعاریفی طنزآمیز از زاویه‌دید آنان ارائه می‌دهد؛ تعاریفی ملموس که کودک و نوجوان همواره با آن درگیر است:

«امتحان: سازی است که امروز نواخته می‌شود، اما صدایش آخر سال بلند می‌شود. دفتر: جاده‌ای سفید که مجبور است خط بی‌ربط بعضی‌ها را تحمل کند» (همان: ۱۱۸ و ۱۱۹).

۴-۳-۱۰. کنایه. «کنایه گفتن لفظ یا سخنی که به غیر معنی اصلی خودش و معنی مدلول دیگری دلالت کند. کلمه‌ای که غیر از معنی حقیقی خود، برای معنی و مدلول دیگر استعمال شود» (حری، ۱۳۸۷: ۲۷). کنایه به گونه‌ای است که شور و حال طنز بر آن استوار است و طنزنویس، به ویژه در موقعیتی که بیان آشکار واقعیت‌ها خطرناک است، از آن استفاده می‌کند (نک: بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۶۰).

کنایه در نوشته‌های حسن‌زاده برای بیان واقعیت‌هایی که معمولاً بزرگ‌سالان، به دلیل قید و بندهایی چون: رعایت ادب و احترام، کودکان را از آن منع می‌کنند، استفاده می‌شود. برخی از این کنایه‌ها مختص کودکان و نوجوانان بوده و با استفاده از دایره‌ی واژگانی آنان ساخته شده‌اند: «کلی، قربان صدقه‌اش رفتیم، مدادش را مفتکی تراشیدیم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰ الف: ۱۵۹).

مداد کسی را مفتکی تراشیدن کنایه از چاپلوسی کردن و باج‌دادن است.

۴-۳-۱۱. مقایسه. هرگاه مقایسه‌ی بین دو امر یا در کنار هم قرار دادن آن‌ها عجیب و دور از انتظار باشد، سبب شکل‌گیری طنز و مطایبه می‌شود (نک: کردچگینی، ۱۳۸۸: ۳۱).

حسن‌زاده در یکی از مقاله‌های روزنامه *سنگی همشاگردی*، با مقایسه‌ی شیوه‌ی گذران اوقات فراغت دانش‌آموزان اروپایی و ایرانی، طنزی را می‌آفریند که به محرومیت دانش‌آموزان ایرانی و کم‌توجهی مسئولان و خانواده‌ها به این مسئله اشاره می‌کند: «همه‌ی کشورهای اروپایی، تابستان که می‌شود، بچه‌هایشان را می‌فرستند در کارخانه‌های اتومبیل‌سازی و امثال آن، تا ماشین و امثال آن را بسازند. بعد هم، یک ماشین بهشان می‌دهند که دلشان خوش بشود. راست و دروغ این گفته‌ها با خود خیار سالادی است. ما که ندیده‌ایم؛ ولی این خیرندیده هم می‌گوید قرار است این طرح در ایران هم پیاده شود. خیرندیده می‌گوید قرار است که همکلاسی‌ها در پروژه‌ی زیرسازی و آسفالت جاده‌ی تهران-تبریز مشارکت کنند. ما که هر چه فکر کردیم، نتوانستیم بفهمیم دست‌آخر، به این همکلاسی‌ها چه تحفه‌ای می‌خواهند بدهند که دلشان خوش باشد. شما می‌دانید؟» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۶۴ و ۶۵)

۴-۳-۱۲. دلیل عکس. دلیل عکس، آوردن دلیل و برهانی است که برخلاف انتظار مخاطب و دارای منطقی ضعیف و سطحی است که باعث تحیر و تمسخر شنونده می‌شود؛ دلیلی خلاف عرف و عادت و انتظار (نک: بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۶۷).

«گفتم: 'چرا توی خانه، پای بخاری کت و شلووار پوشیده‌ای؟' گفت: 'شاید مهمان آمد دنیا را چه دیده‌ای! ما باید همیشه باشیم، آماده/ این دستورات بابا فرهاد!' گفتم: 'پس این زیرشلواری چیه که به پا کرده‌ای؟/ تو که پاک آبروی ما را برده‌ای!' گفت: 'شاید هم از در نیامد مهمان/ من که نمی‌توانم بمانم مثل یک دربان!'» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۳۴).

۳-۳-۱۳. **استدلال احمقانه.** حُری «استدلال احمقانه» را از شیوه‌های لطیفه و شوخ‌طبعی می‌داند (نک: حری، ۱۳۷۸: ۵۰). بهزادی اندوه‌جردی نیز در این باره چنین می‌نویسد: «غیرمنطقی جلوه‌دادن یک نتیجه‌گیری که به عقیده‌ی فروید، همیشه موجب خنده می‌شود. به نظر وی، در ضمیر ما یک طریقه‌ی دومی از تفکر وجود دارد که در جهت عکس فکر منطقی ما عمل می‌کند و می‌تواند از حادثه‌ای جدی یک فانتزی خنده‌دار بسازد.» (بهزادی اندوه‌جردی، ۱۳۷۸: ۱۲۰). نمونه‌ای از این استدلال در *روزنامه سقفی همشاگردی*: «خاله‌فندق می‌گوید: 'اگر قبول کنیم و بپذیریم که بیکار کسی است که کار ندارد، بی‌عبار کسی است که عار ندارد، بی‌خواب کسی است که خواب ندارد و بی‌تاب کسی است که تاب ندارد؛ پس می‌توانیم نتیجه بگیریم که بیمار کسی است که مار ندارد. بیزار کسی است که زار ندارد. بینا کسی است که نا ندارد و بیدار کسی است که دار ندارد'» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰ الف: ۹۵).

۳-۳-۱۴. **غافل‌گیری.** «غافل‌گیری» یکی از شگردهای پرکاربرد در طنز و کمدی است. این شگرد حاصل نوعی تضاد است؛ تضاد میان آنچه انتظار وقوعش را داریم و آنچه اتفاق می‌افتد (نک: حری، ۱۳۸۷: ۴۳).

سلیمانی در کتاب خود به نقل از رابین هملی^۱، طنزپرداز آمریکایی، می‌نویسد: «اصل غیرقابل پیش‌بینی بودن خیلی مهم است. ما به چیزی که غافل‌گیرمان کند می‌خندیم. طنزنویس جهان را همان‌طور که هست می‌بینند؛ اما آن را سروته به ما نشان می‌دهد. با وجود این، حتی در این حالت هم ما جهان را به جا می‌آوریم. به‌علاوه، با اینکه ما هنگام دیدن شکل واقعی جهان حقایق را نمی‌بینیم. دیدن جهان، به‌شکل وارونه، اغلب باعث می‌شود حقایق را درباره‌ی وضعیت آدم‌ها بهتر ببینیم» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۶۶).

حسن‌زاده، در داستان «دقیقه‌ی ۹۰» از شگرد غافل‌گیری برای ایجاد موقعیت طنز استفاده کرده است. داستان از این قرار است: در خانواده‌ای کارمند، پدر و مادر تصمیم

¹ Robin Hemley

می‌گیرند که آجیل عید را پیشاپیش خریداری کنند. آن‌ها با پولی که پدر خانواده از اداره وام می‌گیرد، مقداری آجیل می‌خرند و به‌دور از چشم بچه‌ها آن را در جایی پنهان می‌کنند. بچه‌ها که از این پنهان‌کاری بسیار ناراحت‌اند و به‌قول خودشان به رگ غیرتشان برخورده، تصمیم می‌گیرند آجیل‌ها را بیابند و به آن ناخنک بزنند. آن‌ها وقتی در زیرزمین به سراغ آجیل می‌روند، با صحنه‌ای غافل‌گیرکننده روبه‌رو می‌شوند که پایان داستان را طنزآمیز می‌کند: «فری گفت: 'انگاری جا تره و بچه نیست!' بعد، نگاهی پر از اشک و سوءظن به یکدیگر انداختیم؛ یعنی کار کدام از خدا بی‌خبری بود؟ در حال ردوبدل کردن این جور نگاه‌ها بودیم که ناگهان صدایی شنیدیم و اندکی ترسیدیم. ناگهان، فری فریاد زد: 'موش! موش!' و پرید روی کول من. جای شما خالی، عجب موش چاق و چله‌ای! یک عدد پسته‌ی خندان هم به دندان گرفته بود و به‌سوی لانه‌اش می‌رفت. ناگهان، پری فریاد زد: 'مورچه‌ها رو!' باز هم جای شما خالی، هزاران مورچه‌ی سواره و پیاده دیدیم که تکه‌های کوچک شیرینی روی کول گرفته و در یک خط صاف و منظم به‌سوی سوراخ‌هایشان می‌رفتند» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۳۱ و ۱۳۲).

۴-۳-۱۵. تکرار. کریچلی درباره‌ی «تکرار» می‌نویسد: «در مقوله‌ی کمیک، همواره، گرایشی وسواس‌گونه به تکرار دیده می‌شود؛ نوعی تکرار که ویژگی ذاتی ماشین است. انسان در لحظات طنزآمیزش به ماشین شباهت می‌یابد؛ به یک شیء غیرانسانی تبدیل می‌شود که در برابر انسان قرار می‌گیرد؛ به‌همین دلیل، احساسی که غالباً توأم با طنز است، صرفاً لذت نیست؛ بلکه بیشتر چیزی خارقالعاده و مرموز است» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۷۲).

حسن‌زاده، در حکایتی با نام «مردی که اسبش را دوست می‌داشت»، از تکرار یک جمله و تودرتو کردن روایت آن، حالتی مضحک و طنزآمیز ایجاد می‌کند: «یه مردی بود، یه اسبی داشت، اسبش رو خیلی دوست می‌داشت. وقتی که اسبش می‌میره، رو سنگ قبرش می‌نویسه: یه مردی بود، یه اسبی داشت، اسبش را خیلی دوست می‌داشت، وقتی که اسبش می‌میره، رو سنگ قبرش می‌نویسه: یه مردی بود، یه اسبی داشت، اسبش را خیلی دوست می‌داشت، وقتی که اسبش می‌میره...» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۴).

۴-۳-۱۶. تهکم. «در اصطلاح ادبی، تهکم نوعی وارونه‌گویی کلامی است که با بیانی طنزآمیز، کسی را به‌ظاهر ستایش کنند؛ اما در لحن، کاملاً مشخص، در پی تحقیر باشد؛

به‌همین دلیل، در بسیاری از موارد طعنه همان ذم شبیه مدح تلقی می‌شود» (اصلائی، ۱۳۸۵: ۹۵).

تهکم، در انگلیسی معادل *sacasm* است. برخی آبرونی^۱ را نیز طعنه و تهکم ترجمه کرده‌اند؛ اما تهکم یکی از اقسام آبرونی است. آبرونی کلامی^۲ هنگامی که با هدف استهزاء یا طنز به کار می‌رود، تقریباً با تهکم برابر است (نک: کردچگینی، ۱۳۸۸: ۳۶ و ۳۷).

حسن‌زاده از شگرد تهکم بیشتر در سرمقاله‌ها (همان سرمقاله‌ها) بهره گرفته است. او در قالب شخصیت ورپریده که سردبیر نوجوان روزنامه است، به همه‌ی مسائل نگاهی انتقادی دارد؛ اما محافظه‌کاری این شخصیت سبب می‌شود تا انتقادهایش را با تهکم بیان کند. در یکی از این سرمقاله‌ها ورپریده ماجرای رفتن به مدرسه را این‌گونه شرح می‌دهد: «جای شما خالی، چه اردویی بود! آن‌قدر خوش گذشت که نگو! آن‌قدر هماهنگی بود که خفه شدیم! آن‌قدر برنامه‌هایشان جالب بود که جانمان به لبمان رسید! آن‌قدر سرگردان نشدیم که حد ندارد! آن‌قدر ما را روی سر گذاشتند و حلاوحلوا کردند که شرمنده شدیم!» (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۷۰).

در این نوشته، زبان ستایش‌آمیز به کار رفته است؛ اما لحن تمسخرآمیز و ناراضی ورپریده، به‌خوبی، نشان می‌دهد که همه‌ی تعریف‌های او وارونه بوده است. این دوگانگی در زبان و لحن یا به‌اصطلاح ادبی، تهکم، از شیوه‌های طنزآفرینی در روزنامه ستفنی همشاگردی است که برای مخاطبان کودک و نوجوان جذاب و شیرین به نظر می‌رسد؛ زیرا «مشخصه‌ی عمده‌ی مرحله‌ی نوجوانی، در جنبه‌ی شناختی، رشد تفکر انتزاعی است. توانمندی در همین تفکر انتزاعی نیز هست که به نوجوان امکان می‌دهد از تفکر کاملاً معینی وارهد، جهان را و جامعه را به‌گونه‌ای دیگر تصور کند، اصول عام و جهان‌شمول و فارغ از زمان و مکان را درک نماید و به منتقد مدام نسل پیشین - که خود زاده و پرورده‌ی آن است - و وضعیت موجود بدل شود» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷). شاید، به جرئت بتوان گفت که عامل بسیار مهم موفقیت و محبوبیت آثار حسن‌زاده در میان کودکان و نوجوانان در همین به‌کارگیری شیوه‌ی تهکم در نوشته‌هایش است؛ البته، ارزش کار حسن‌زاده را باید در این دانست که او طنز کودک و نوجوان را از حالت

¹ Irony

² Verbal Irony

تفنی و سطحی به امری انتقادی اجتماعی مبدل می‌سازد. با وجود این، بخشی از نوشته‌های طنز این نویسنده، به دلیل جنبه‌های مطبوعاتی آن، طنزهایی زودگذر و سطحی است که شاید، بیشتر هدف آن شوخ‌طبعی و سرگرمی باشد.

۵. جمع‌بندی

یکی از دلایل موفقیت طنز فرهاد حسن‌زاده در *روزنامه ستفنی همشاگردی*، شناخت عمیق او از کودک و نوجوان و درک مسائل امروزی آنان است. حسن‌زاده، به خوبی، از ظرایف و محدودیت‌های طنزپردازی در این حیطه آگاه است و با تبدیل کردن این محدودیت‌ها به فرصت، از آن برای ویژگی‌بخشیدن به طنز کودک و نوجوان بهره می‌گیرد. او از تفاوت حوزه‌ی تجربه‌ی کودکان و نوجوانان، زاویه‌دید تازه می‌سازد و از منظری نو که آمیخته با نگاه انتقادی است، مسائل اجتماعی را بررسی می‌کند. از سوی دیگر، حسن‌زاده از دایره‌ی واژگان محدود مخاطب کودک و نوجوان، زبانی شیرین و کودکانه می‌آفریند و بدین گونه، طنز آثارش را پرنرنگ می‌کند؛ البته، باید گفت که رویکرد حسن‌زاده به مقوله‌ی طنز، در این آثار، رویکردی صرفاً آموزشی و تربیتی یا لذت‌گرایانه و تفنی نیست. او در بخش‌هایی از اثر، فارغ از محدودیت‌های این دو دیدگاه، گاه با خندانن مخاطب کودک و نوجوانش لذت و سرگرمی او را فراهم می‌آورد و گاه، طنز را از حالتی تفنی و زودگذر به شیوه‌ای انتقادی اجتماعی تبدیل می‌کند و به آن عمق می‌بخشد.

از دلایل برجستگی طنز حسن‌زاده، به کارگیری طیفی گسترده از شگردهای آفرینش طنز است که در انتقال پیام او به مخاطبانش نقش مؤثر دارد. در ادبیات کودکان و نوجوانان، به دلیل سرشت پرجنب‌وجوش کودک و نوجوان، طنز موقعیت مطلوب‌تر است؛ اما طنز در *روزنامه ستفنی همشاگردی*، به دلیل ویژگی مطبوعاتی آن، بیشتر، طنز کلامی است؛ البته، حسن‌زاده با شناختی که از دایره‌ی واژگانی و زبان محاوره‌ی کودک و نوجوان دارد، مسائل ملموس و روزمره‌ی کودکان را از دیدگاه طنزآمیز شخصیت‌های اثر چنان با شیرینی و شوخ‌طبعی بیان می‌کند که کمبود طنزهای موقعیتی چندان به ارزش این آثار لطمه نمی‌زند.

در این اثر، شگردهای طنز، بیشتر در سه دسته‌ی لطیفه، نقیضه و شگردهای دیگر جای می‌گیرند که هر یک گونه‌های متعدد از تکنیک‌های رایج طنز را شامل می‌شود. در

لطیفه، به دلیل به کارگیری بازی‌های زبانی، به ویژه انواع گوناگون جناس، اوج مهارت نویسنده در بهره‌گیری از طنز کلامی آشکار می‌شود. حسن‌زاده در نقیضه، به شکلی طنزآمیز، سبک و شیوه‌ی بزرگان ادب فارسی را با مسائل کودکان و نوجوانان در هم می‌آمیزد و از این رهگذر، میان کودکان و نوجوانان با پیشینه‌ی کهن ادب فارسی پیوند برقرار می‌سازد. او در شگردهایی مانند «کنایه»، «کاریکلماتور» و «تعریفات»، از زبان کودکان و در «آدم‌گونگی» از تخیل کودکان بهره می‌گیرد. در «تهکم» نیز از ویژگی استقلال‌طلبی و انتقادگری شخصیت نوجوانان، طنزی گزنده می‌آفریند و بدین ترتیب، از هر شگردی برای ویژگی‌بخشیدن به طنز کودکان و نوجوانان سود می‌جوید.

فهرست منابع

- اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). *نقیضه و نقیضه‌سازان*. تهران: زمستان.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *نشانه‌شناسی مطایبه*. اصفهان: فردا.
- _____ (۱۳۸۴). *لطیفه‌ها از کجا می‌آیند؟*. تهران: قصه.
- ادهمی، حسین. (۱۳۹۰). *بررسی ساز و کارهای آفرینش طنز در داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان.
- اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*. تهران: کاروان.
- امینی، اسماعیل. (۱۳۸۵). *خندمین تر افسانه*. تهران: سوره‌ی مهر.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *دانشنامه‌ی ادب فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- برگسون، هانری لویی. (۱۳۷۹). *خنده*. ترجمه‌ی عباس میرباقری، تهران: شباویز.
- بهبزادی‌اندوهجردی، حسین. (۱۳۷۸). *طنز و طنزپردازی در ایران*. تهران: صدوق.
- پلارد، آرتور. (۱۳۸۶). *طنز*. ترجمه‌ی سعید سعیدپور، تهران: مرکز.
- جوادی، حسن. (۱۳۸۴). *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*. تهران: کاروان.
- حجوانی، مهدی. (۱۳۸۹). *زیباشناسی ادبیات کودک*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). *درباره‌ی طنز*. تهران: سوره‌ی مهر.
- حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸۴). *لطیفه‌های ورپریده*. تهران: پیدایش.
- _____ (۱۳۹۰الف). *روزنامه سقفی همشاگردی*. تهران: افق.
- _____ (۱۳۹۰ب). *دومین روزنامه سقفی همشاگردی*. تهران: افق.

- حلبی، علی اصغر. (۱۳۶۵). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*. تهران: پیک ترجمه و نشر.
- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۹). *معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک*. تهران: مرکز.
- داد، سیما. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- سادات اخوی، محمد. (۱۳۹۱). «آفتاب لب بام؛ گام‌هایی در خیابان طنز نوجوانان»، در *مجموعه مقالات کتاب طنز ۶*. تهران: سوره مهر.
- سلیمانی، محسن. (۱۳۹۱). *اسرار و ابزار طنزنویسی*. تهران: سوره مهر.
- ضیایی، رفیع. (۱۳۸۵). «مقولات کلی شوخ‌طبعی»، در *مجموعه مقالات کتاب طنز ۵*. تهران: سوره مهر.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.
- قریشی، عمادالدین. (۱۳۹۰). «نبودن اما بودن؛ مروری اجمالی بر طنز کودکان و نوجوانان». در *مجموعه مقالات کتاب طنز ۶*. تهران: سوره مهر.
- قزل‌ایاغ، ثریا. (۱۳۸۸). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*. تهران: سمت.
- کردچگینی، فاطمه. (۱۳۸۸). «شکل دگر خندیدن». در *مجموعه مقالات کتاب طنز ۵*. تهران: سوره مهر.
- کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). *در باب طنز*. ترجمه‌ی سهیل سمی، تهران: ققنوس.
- محمدی، محمدهادی و زهره قایینی. (۱۳۸۴). *تاریخ ادبیات کودکان ایران*. ج ۶. تهران: چیستا.
- مرچنت، ملوین. (۱۳۷۷). *کمدی*. ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، تهران: مرکز.
- موسوی گرمارودی، سیدعلی. (۱۳۸۸). *دگر خنده*. تهران: انجمن قلم.
- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). *واژه‌نامه‌ی هنر شاعری*. تهران: کتاب مهناز.
- نجف‌زاده بارفروش، محمد و مرتضی فرجیان. (۱۳۷۰). *طنزسرایان از مشروطه تا انقلاب*. ج ۳. تهران: بنیاد.
- نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۰). *هجو در شعر فارسی*. تهران: دانشگاه تهران.