

نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال ششم، شماره یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳

بررسی و تحلیل تکنیک‌ها و الگوهای طنز در داستان‌های برگزیده ادبیات

دفاع مقدس* (علمی- پژوهشی)

دکتر علی صفایی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

حسین ادھمی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

با آغاز جنگ تحمیلی در ایران در سال ۱۳۵۹ و شروع مقاومت جانانه ملت ایران در برابر رژیم متجاوز عراق، ادبیات جدیدی شکل می‌گیرد که به ادبیات دفاع مقدس موسوم است. این ادبیات که بر اساس تجربه گرایشی واقعیات جنگ و با تکیه بر جنبه‌های مذهبی و حماسی آن شکل گرفته است، با به تصویر کشیدن پیامدهای مخرب جنگ و مسائل انسانی آن سعی در روشننگری و ثبت این دوره از تاریخ کشورمان را دارد. در این میان اگر چه روایت تلخ از کشتارها و ویرانی‌های جنگ جزو ذات این ادبیات به شمار می‌رود، اما با ورود طنز به این عرصه افق‌های تازه‌ای به روی آن گشوده می‌شود که نوید دهنده ادامه حیات پر بار این ادبیات است. حضور طنز در ادبیات دفاع مقدس سبب شد که تا اندازه‌ای از تلخی روایت و ملال‌انگیزی آن کاسته شود و با معطوف کردن نگاهی نو بدان، آن را از صرف روایتگری خارج سازد. این طنز با وجود پس‌زمینه فرهنگی و اعتقادی خاصی که دارد، از برخی از تکنیک‌های متداول جهان طنز بهره می‌برد که هدف این مقاله تحلیل و تبیین آن ساز و کارها بر اساس بررسی ۴ داستان طنزآمیز از میان داستان‌های برگزیده ادبیات دفاع مقدس است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات دفاع مقدس، طنز، تکنیک‌های آفرینش طنز.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۸/۸

نشانی پست الکترونیک نویسندگان:

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۲/۱۰/۱۵

Safayi.ali@gmail.com

Hosien.adhami@yahoo.com

۱- مقدمه

«طنز واژه‌ای است عربی در لغت معادل افسوس، سخریه، استهزا، دست انداختن، طعنه زدن، سرزنش کردن، ناز و کرشمه و... است و در عرف ادب به روش ویژه‌ای در نویسندگی (اعم از نظم و نثر) اطلاق می‌شود که در آن نویسنده با بزرگ‌نمایی و نمایانتر جلوه دادن جهات زشت و منفی و معایب و نواقص و روابط حاکم در حیات اجتماعی درصدد تذکر، اصلاح و رفع آنها بر می‌آید» (نیکویخت، ۱۳۸۰: ۸۹) عمران صلاحی درباره سابقه «طنز» در ادبیات فارسی می‌گوید: «در ادبیات کهن ما چیزی به نام طنز به چشم نمی‌خورد. در ادب کهن ما، برای مضاحک در اصل دو اصطلاح بوده است: هجو و هزل. هجو، ضد مدح و هزل ضد جد. کلمه طنز در همین چهل-پنجاه سال اخیر در ادبیات ما متداول شد. شاید از زمان مرحوم دهخدا و روزنامه صوراسرافیل. معنی لغوی طنز گفتن، مسخره کردن و به طعنه چیزی را گفتن است؛ ولی در قدیم کلمه طنز معنا یا معانی دیگری غیر از آنچه که ما از آن استنباط می‌کنیم، داشته است» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۵۲۴-۵۲۵). یکی از اتفاقات مهمی که در عرصه ادبیات فارسی وجود آمده ورود طنز به حیطه ادبیات دفاع مقدس است. «با بروز جنگ تحمیلی عراق بر ضد ایران از سال ۱۳۵۹ و حضور دلاوران جان برکف و نستوه ایران در جبهه‌های جنگ طول مرزها مشترک ایران و عراق، طنز در فرهنگ رزمی معاصر نیز راه پیدا کرده است. طنز در اصطلاحات و تعبیرات جبهه‌ای با همه تازگی و گوناگونی دارای یک سری ارزش متمایز و ویژه است چه در آن غلبه معنا مطرح است گرچه به ظاهر طنز و مطایبه و دیگر موارد حضور دارد اما فرهنگ جبهه‌ای و طنز جبهه‌ای ارزش الهی و انسانی مردم دلیر ایران را به نمایش می‌گذارد» (نجف زاده بارفروش و فرجیان، ۱۳۷۰: ۸۹۸).

۱-۱- بیان مسئله

متأسفانه علی‌رغم در برداشتن همه این ارزش‌ها، ادبیات دفاع مقدس هنوز نتوانسته آنچنان که باید جایگاه شایسته خویش را بدست آورد. زیرا از آغاز شکل‌گیری، تا این زمان دچار ضعف‌هایی است که انتقادات فراوانی را به خود معطوف کرده است. عدم توجه نویسندگان این نوع داستان‌ها به نوآوری‌های

صوری و تکنیک‌های مدرن داستان نویسی، نگاه جانبدارانه و محدود به مقوله جنگ و مسائل مرتبط با آن، کم تجربگی، غیر حرفه ای بودن نویسندگان آن، عدم پردازش عمیق پیچیدگی های روانی و تحول شخصیتی افراد و ... همه انتقاداتی هستند که در مورد ادبیات دفاع مقدس مطرح شده است. (بی نیاز، ۱۳۸۲: ۱۹) و (نجفی، ۱۳۸۲: ۲۲۱) در این میان، یکی از مهمترین صدماتی که بر پیکره این ادبیات وارد آمده، آسیبی است که در کتاب «صد سال داستان نویسی ایران» به آن اشاره شده است:

«عدم مشارکت روشنفکران دگراندیش در عرصه جنگ سبب شده است که جنگ از حوزه توجه روشنفکران خارج شود و هنوز نیز همین طور است. جنگ و روایت جنگ هنوز هم کم و بیش در انحصار گروهی است که وجه غالب دیدگاهش را نوعی اسلام گرایی تشکیل می‌دهد ... جدا کردن روشنفکران از جنگ به این انجامیده است که جنگ و ابعاد انسانی و روانی و سیاسی و اجتماعی آن از حوزه تحلیل های روشنفکرانه درخور، برخوردار نباشد» (میر عابدینی، ۱۳۸۶: ۱۳۰۲). از این رو و بنابر نیاز ادبیات دفاع مقدس به این تحول و دگراندیشی، طنز بهترین گزینه‌ای است که می‌تواند رویکردی تازه و متفاوت به این ادبیات ببخشد. طنز با نگاهی انتقادآمیز و بی طرفانه به پدیده جنگ و نقد مسایل انسانی آن از منظری نو، محدودیت‌های این ادبیات را در هم می‌شکند و بستر مناسبی را برای طرح نظریات روشن بینانه فراهم می‌آورد.

۱-۲- ضرورت و اهمیت تحقیق

درباره ادبیات دفاع مقدس باید گفت که متأسفانه با وجود همه تلاش‌ها، در این زمینه کارهای شایسته زیادی انجام نشده است؛ اما در این میان بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس با فراخوانی تحت عنوان مسابقه سراسری داستان دفاع مقدس در سه دوره (سال‌های ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷) موفق به گردآوری چند صد داستان در این زمینه شده است که از میان آنها ۸۲ داستان برگزیده را در مجموعه ای سه جلدی با نامی یوسف به چاپ رسانده است که در جای خود کاری بزرگ و منسجم در عرصه ادبیات دفاع مقدس است.

با بررسی به عمل آمده از مجموعه این داستان‌ها به نظر می‌رسد که در ۴ داستان «مردارخوار»، «هانیه»، «ساعت‌ها همه خوابند» و «صید ماهی صبور» زمینه‌هایی از طنز به چشم می‌خورد که تا حدی به آنها نسبت به داستان‌های دیگر تمایز می‌بخشد. رویکرد طنز در این داستان‌ها سبب شده است که روایت جنگ در آنها دگرگون و از منظر جدیدی به مسایل انسانی آن نگریسته شود. البته باید گفت که قدرت و نفوذ طنز در این داستان‌ها به دلیل کاربرد تکنیک‌هایی است که از ابزارهای رایج جهان طنز است. در این پژوهش پاسخ به سئوالات ذیل، محورهای اساسی این مقاله را شامل می‌شود:

۱- دلایل وجود رویکرد طنز در این داستان‌ها چیست؟

۲- تکنیک‌های طنز به کار رفته در این داستان‌ها کدام است؟

۳- تقسیم‌بندی این تکنیک‌ها به چه صورت است؟

۴- نقاط قوت و ضعف طنز در این داستان‌ها چیست؟

۱-۳- پیشینه تحقیق

درباره بررسی طنز در ادبیات دفاع مقدس تا کنون کار چندانی نشده است. تنها مقالات درخور توجه در این زمینه دو مقاله‌ای است که در این مجله (ادبیات پایداری) به چاپ رسیده است. مقاله «طنز در کتاب جنگ دوست داشتی» (۱۳۸۸) نوشته عبدالرضا قیصری و محمدرضا صرفی و مقاله «بررسی مضامین طنز در خاطره نوشته‌های دفاع مقدس» (۱۳۹۱) نوشته عنایت‌الله شریف‌پور و عبدالرضا قیصری، طنز را در خاطرات دفاع مقدس بررسی می‌کنند؛ اما همچنان با وجود گوناگونی منظرها و روش‌های مختلف طنز، کمبود پژوهش در این زمینه احساس می‌شود.

۲- بحث

۲-۱- دلایل وجود رویکرد طنز در این داستان‌ها

یکی از دلایل مهمی که باعث گرایش ادبیات دفاع مقدس به سوی طنز می‌شود (به ویژه در این داستان‌ها)، کاستن تلخی روایت جنگ است؛ زیرا جنگ همیشه مملو از آلام و رنج‌های بشری است و تصویر زشت و خشن آن در توصیف صحنه‌هایی

خونبار و به خاک و خون کشیده شدن انسان‌های بی گناه و افول ارزش‌های انسانی، روح هر انسانی را می‌آزارد. از این رو طنز با توجه به ظرافت‌های انسانی خود می‌تواند تا حدی روح این ادبیات را تلطیف نماید.

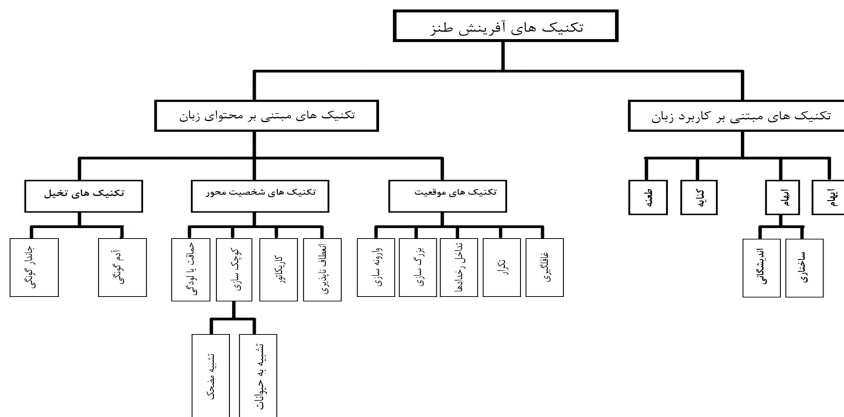
از سویی دیگر با به پایان رسیدن جنگ تحمیلی، دوره جدیدی در ادبیات دفاع مقدس آغاز شد که تحولاتی را در زمینه دیدگاه و رویکرد آن نسبت به مقوله جنگ و مسایل انسانی پس از آن به همراه داشت. در واقع «تحولات اجتماعی و سیاسی بعد از جنگ و سرعت و وسعت روابط بین‌المللی و تغییر مناسبات در این زمینه و روی کار آمدن نسلی که جنگ را درک نکرده بودند، خود به خود، زمینه ساز یک شکاف ارزشی با نظام ارزشی زمان جنگ شد» (تقی‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۶۷). نظیر چنین شرایطی را می‌توان در داستان «هانیه» دید که قهرمان جانباز آن درگیر همین تعارض‌ها و بحران‌هاست. او با زبانی که گاه به طنز گزنده ای می‌گراید نارضایتی و انتقاد خود را از جامعه ابراز می‌دارد و وضعیت نامطلوب خود را در خانواده و جامعه به تصویر می‌کشد. به نظر می‌رسد که در این وضعیت وجود زبان طنز در بیان این احساس انتقادآمیز تا حد بسیاری ضروری به نظر برسد، انتقادی که در آن به خوبی می‌توان تحول ارزش‌های جامعه و شکاف میان نسل‌های آن را بیان کرد.

۲-۲- تکنیک‌های آفرینش طنز

از بررسی ساختار و تکنیک‌های به کار رفته در این داستان‌ها می‌توان دریافت که نویسندگان این داستان‌ها برای خلق زمینه‌های طنز در داستان، از تکنیک‌هایی سود جسته‌اند که با الگوها و مولفه‌های رایج جهان طنز قابل تطبیق و تحلیل است. البته باید گفت که به کارگیری این تکنیک‌ها و الگوها هدف این نویسندگان نبوده است و آنها بیشتر سعی در روایت‌گری واقعیت‌های جنگ و پیامدهای آن داشته‌اند؛ به همین دلیل است که همه این داستان‌ها به شیوه بیان خاطره پردازش شده است و اعتنایی به فرم و تکنیک‌های داستانی و ادبی ندارد؛ زیرا «اغلب نویسندگان جنگ می‌کوشند بر یک دوره زمانی خاص شهادت دهند. آنان ویژگی‌های عمومی زمانه را گزارش می‌کنند و چندان در بند

آفرینش فضای رمانی از ورای روایتی شخصی نیستند» (میر عابدینی، ۱۳۸۶: ۱۳۰۲). با این وجود زمینه‌های طنزی که در این داستان‌ها دیده می‌شود؛ به دلیل وجود تکنیک‌های طنزی است که عمدتاً این تکنیک‌ها را می‌توان (طبق نمودار زیر) به دو دسته تقسیم نمود: تکنیک‌های مبتنی بر کاربرد زبان و تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان.

۲-۲-۱- تکنیک‌های مبتنی بر کاربرد زبان



این دسته از تکنیک‌ها که بر کاربرد خود زبان (Language) استوار است، تکنیک‌هایی است که بر دو یا چند معنایی بودن زبان تکیه دارد. «در واقع نقش دوگانه زبان یا دو معنایی (double meaning) از جمله مهمترین مولف‌های گفتمان لطیفه / شوخ طبعی به شمار می‌آید. از جمله مهمترین واژگانی که در گفتمان متعارف و ادبی به دو معنایی یا چند معنایی اشاره دارند و به هنگام انتقال به زبان دیگر، خود را ترجمه ناپذیر نشان می‌دهند، عبارتند از: ابهام (ambiguity) جناس و بازی‌های کلامی (pun & words play)، کنایه (kenning) و طعنه (sarcasm)» (حری، ۱۳۸۷: ۷۷).

۲-۲-۱-۱- ابهام (Ambiguity)

«ابهام یا محتمل الضدین یا محتمل الوجهین (ذو وجهین) نیز در طنز استعمال فراوان دارد؛ زیرا از آن دو معنی کاملاً متضاد استنباط می‌شود و در واقع نوعی دوپهلوی گفتن است برای طفره رفتن از ذکر حقیقت» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸:

۱۶۲) در ابهام هر دو معنا درست است، اما نبودن اطلاعات کافی مانع از دریافت معنای مورد نظر گوینده می شود. دکتر فتوحی ابهام را بنا بر نظریه «ناسازگاری»، از انواع ناسازگاری های واژگانی می داند و در باره آن می نویسد: «کاربرد واژه های ابهام دار دو معنایی خود یک نوع شوخی زبانی است که موجب اجتماع دو معنای ناهماهنگ می شود و از این جهت مایه انبساط خاطر است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۵). «گاه ابهام در حد مولفه های زبانی، یعنی آواشناسی، آرایش حجمی، واج شناسی، واژگان و نحو است و گاه این ابهام در اندیشه و تار و پود اثر تنیده شده است؛ البته این امکان وجود دارد که ابهام ساختاری سبب ابهام اندیشگانی شود و بالعکس. در مجموع می توان هفت ابهام امپسون را به دو نوع ابهام ساختاری (آوایی، واجی، واژگانی و نحوی) و ابهام اندیشگانی (معنایی، کاربردی، متنی یا گفتمانی) فرو کاست» (حری، ۱۳۸۷: ۵۵-۵۶).

در داستان «مردار خوار» ما نمونه هایی از هر دو نوع ابهام را می بینیم که در قسمت های بعدی به آن پرداخته می شود.

۲-۱-۱-۱-۲-۱-۱-۱ ابهام ساختاری (Structural Ambiguity)

در صحنه آغازین داستان «مردار خوار» نمونه ای از ابهام ساختاری را می بینیم: «کوه نخاله ای که همه چیز در آن پیدا می شود؛ تراورس های سوخته و تکه تکه شده، بلوک های سیمانی، سیم خاردار، قوطی های کنسرو، جعبه های مهمات، مرمی های منفجر شده، زنگ خورده، و بیش از همه موش؛ که از میان دست و بال می گریزند و همه جا پیدایشان می شود» (فردی، ۱۳۸۵: ۹۱-۹۲).

در این متن اگر در واژه «نخاله» دقت کنیم، می بینیم که به نوعی دارای ابهام است؛ زیرا «نخاله» از سویی به معنی «آنچه که از خاک و خرده آجر و سنگ و کلوخ و غیره بر سر غربال ماند و بیخته نشود» (معین، ۱۳۸۷؛ ۱۱۵۰). است که با توصیفات دیگر این منطقه جنگی سازگار است؛ اما از سویی دیگر برای واژه «نخاله» می توان معنایی دیگر نیز در نظر گرفت که از آن جمله می توان به معنی بد اخلاق، بی ادب، بد جنس و ناقلا اشاره کرد که دارای باری طنز آمیز است؛ زیرا با بخشیدن شخصیتی انسانی به کوه (آدم گونگی) وضعیت طنزی ایجاد می کند که از سویی با وجود موش

به‌عنوان حیوانی موزی متناسب می‌نماید؛ از این رو واژه «نخاله» را می‌توان یک ابهام واژگانی شمرد که در فضای داستان ایجاد موقعیت طنز کرده است.

۲-۲-۱-۱-۲-۲ ابهام اندیشگانی (thought Ambiguity)

در داستان «مردارخوار» ما با نمونه‌هایی از ابهام اندیشگانی روبرو می‌شویم که با قرار گرفتن در بافت داستانی متن باعث وقوع موقعیت طنز شده است. البته باید گفت این نوع ابهام اندیشگانی در ادبیات سنتی ما به تجاهل العارف تعبیر می‌شود: می‌گوییم: «داوود، همه این‌جا را به نجاست کشیده‌ای. باید همان‌جایی که [موش را] پیدایش کردی و لش می‌کردی.» داوود می‌گوید: «کجای ما پاک است که این یکی بخواهد نجسش کند؟» (فردی، ۱۳۸۵: ۹۵)

نکته‌ای که در نمونه بالا وجود دارد این است که ما در اینجا با یک بازی گفتمانی روبرو هستیم. دکتر فتوحی در تبیین این نوع از گفتمان‌ها می‌نویسد: «نیرومندترین شگرد طنز آفرینی، طراحی ناهماهنگی از رهگذر در آمیختن عناصر دو گفتمان است؛ چرا که گفتمان، مجموعه‌ای از عناصر متنوع است که با نیروهای فرهنگی اجتماعی متعددی پیوند می‌خورد. هر گفتمان شکلی از سخن است با عناصر زبانی و نشانه‌شناسیک مشخص که تعلق به موقعیت اجتماعی خاصی دارد. در آمیختگی دو گفتمان، ناهماهنگی و ناسازگاری‌های در هم تنیده را برملا می‌کند که شامل عناصر زبانی، بافتی و رمزگان اجتماعی و فرهنگی می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۶). بر مبنای این تعریف، در مثال ذکر شده «در آمیختن گونه‌های اجتماعی زبان» (همان) عامل موثر در آفرینش موقعیت طنز است. در این صحنه از داستان، شخصیت «داوود» با نگاهی شرعی از آلودگی حیوانی نجس (موش) ابراز نگرانی می‌کند؛ اما هم‌رزم او با بی‌توجهی به این دغدغه، با نوعی دیگر از گفتمان - اباحی‌گری - که از گفتمان‌های رایج در جامعه است، با لاقیدی جواب او را می‌دهد. برخورد این دو گفتمان ناسازگار را می‌توان عامل خلق طنز در این صحنه از داستان دانست.

۲-۲-۱-۲-۲ ابهام (Equivoque)

ابهام یکی دیگر از مولفه‌های دو معنایی است که به کمک این ویژگی، گاهی موقعیت طنز ایجاد می‌شود. «این فن کاملاً به جناس نزدیک است و منظور

از آن استفاده از اصطلاحی است که هم زمان دو معنا می دهد، ولی یکی از معناها ناپسند یا زشت است. طنز این نوع فن در این است که خواننده یکدفعه با شنیدن آن، معنای دوم آن را می فهمد و احساس برتری می کند. (همان احساس برتری که هنگام خواندن لطیفه هایی درباره آدم های خنگ می کنیم و می خندیم) (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۲۶۳). در واقع باید گفت در ایهام هر دو معنا درست است؛ اما نویسنده و خواننده هر یک یکی از این دو معنی را در نظر می گیرند. نمونه ای که می توان از ایهام ذکر نمود، در صحنه ای از داستان «هانیه» است. در این صحنه، جانباز قطع نخاعی که برای بچه دار شدن در بیمارستان بستری شده است با شوخی بی ادبانه یک پرستار مرد مواجه می شود که این شوخی با استفاده از یک ایهام است:

«رضا روی تخت بود و من و دوغ علی هم کنارش. پرستار، سینی دارو به دست، وارد اتاق شد و با خنده ای شیطنت آمیز گفت: «نگران نباش آقا رضا، بالاخره خانومت رو حامله می کنیم!» (فردی، ۱۳۸۵: ۱۸۲)

اگر چه در اینجا کاربرد ایهام طنز آمیز است؛ اما وقاحت و نا جوانمردی که در کاربرد این شوخی وجود دارد، به شدت شخصیت های داستان و به تبع آن، خواننده را متأثر و خشمگین می سازد. در واقع این نمونه از طنز را می توان از مواردی شمرد که به جای انبساط خاطر، مخاطب باعث تخریب و آزرده گی او می شود.

۲-۲-۱-۳- کنایه (Kenning)

«کنایه گفتن لفظ یا سخنی که بر غیر معنی اصلی خودش و به معنی و مدلول دیگری دلالت کند. کلمه ای که غیر از معنی حقیقی خود برای معنی و مدلول دیگری استعمال شود» (حری، ۱۳۸۷: ۲۷). از زمان شروع جنگ تحمیلی در فرهنگ جبهه ای اصطلاحات و کنایه های طنز آمیزی به وجود آمد که در بردارنده ارزش های الهی و انسانی رزمندگان ایرانی بود. در سال ۱۳۶۸ کتابی با نام «فرهنگ جبهه- اصطلاحات و تعبیرات» اثر سیدمهدی فهیمی منتشر شد که گنجینه ای از این تعابیر و اصطلاحات بود. باید خاطرنشان نمود که کنایه ها در فرهنگ جبهه ای نمودار غلبه ترس و خفقان نیست؛ بلکه بیانی است رمز گونه از آمیزش روحیه انقلابی ملت ایران با شرایط جنگ و دفاع. در داستان های مورد

مطالعه این مقاله، نمونه‌هایی از این کنایه‌های طنز آمیز دیده می‌شود که فضای داستان را به سوی موقعیت‌های طنز آمیز سوق می‌دهد:

- می‌گویم: «دلیل ندارد که اگر در این سه روز کسی را از دست داده ایم تلافی اش را سر این حیوان در بیاوریم.» حسن با چشمان بسته می‌نالد: «رضا لازم نکرده منبر بری! می‌بینی که نماز هم به ما واجب نیست!» (فردی، ۱۳۸۵: ۹۹)

- چند روزی بود که دیگر با بچه‌ها شوخی نمی‌کرد و جواب شوخی‌هایشان را هم نمی‌داد. به قول بچه‌ها دیگر حال نمی‌داد، یا ضعیف حال می‌داد (فردی، ۱۳۸۶: ۱۳).

۲-۱-۲-۴- طعنه (Sarcasm)

طعنه یکی دیگر از مولفه‌های دو معنایی است که طنز پرداز آن را برای استهزا و هجو به کار می‌برد. از نظر اسکار وایلد «طعنه، دانی‌ترین حالت مزاح (wit) است». البته میان طعنه، کنایه و ابهام، تفاوت ظریف دیگری وجود دارد که در زیر به آن اشاره می‌کنیم. در هر سه یعنی در طعنه، کنایه و ابهام، کلمه دو معنا دارد؛ معنای اصلی و معنای مجازی. حال اگر مخاطب بلافاصله از معنای مجازی پی به معنای حقیقی ببرد و منظور گوینده را فوراً دریافت کند، طعنه (Sarcasm) است (حری، ۱۳۸۷: ۶۸).

در این داستان‌های بررسی شده مواردی که از طعنه به چشم می‌خورد، بیشتر با هدف مزاح است تا تخریب و تمسخر. این موارد که منعکس کننده فرهنگ جبهه است، دارای طنز شیرینی است که مخاطب را به حال و هوای آن سالها می‌برد.

- «می‌گم حیب، دستشویی‌های بیمارستان خیلی کوچیکن، به درد من و تو نمی‌خورن!» «چیه، نکنه به فکر افتادی اینجا هم توالت صحرائی بزنی تمومش کن بابا، بیا بشین دیگه!» رضا می‌خندد و می‌گوید: «توفیق توالت رفتن هم از من و تو گرفته شد بد بخت! اون هم لیاقت می‌خواد که من و تو نداریم!» (فردی، ۱۳۸۵: ۱۷۴).

۲-۲-۲- تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان

دومین دسته عمده تکنیک‌های طنز به کار رفته در این داستان‌ها، تکنیک‌هایی هستند که بر محتوای زبان دلالت دارند. این تکنیک‌ها بیشتر بر خلق موقعیت‌ها و

عمل داستانی استوارند و از آنجایی که به جای کاربرد و یا فرم زبان، به محتوای زبان وابسته اند، به سهولت بیشتری می توان آن را به زبان‌های دیگر ترجمه نمود. ابوالفضل حری این نوع از تکنیک‌های طنز را بعنوان «عدم تجانس غیر کلامی» معرفی می کند و درباره آن می نویسد: «عدم تجانس غیر کلامی که با کنایه موقعیت (irony of situation) همپوشانی معنایی دارد، بر مولفه غیر مترقبه بودن (surprise) تاکید می کند» (حری، ۱۳۸۷: ۴۳). این دسته از تکنیک‌های خلق طنز را می توان به سه گروه تکنیک‌های موقعیت محور، تکنیک‌های شخصیت محور و تکنیک‌های تخیل محور تقسیم نمود.

۲-۲-۱- تکنیک‌های موقعیت محور

عنصر اساسی و مشترک در این گروه از تکنیک‌ها وجود موقعیت‌هایی است که هر کدام به نحوی در آفرینش طنز مؤثر واقع می شوند. مثلاً در «غافلگیری» وقوع نامنتظره یک موقعیت، در «تکرار» وقوع مکرر یک موقعیت، در «تداخل رخدادها» همزمانی و تداخل دو یا چند موقعیت و در «بزرگ سازی»، بزرگ کردن و برجسته کردن یک موقعیت و ... زمینه ساز وضعیت کمیک می شوند.

۲-۲-۱-۱- غافلگیری (surprise)

غافلگیری را می توان یکی از پرکاربردترین تکنیک‌های طنز دانست که در کمدی به فراوانی مورد استفاده قرار می گیرد. انسان، همیشه در رویارویی با جهان و واقعیت‌های آن ذهنیت پیش ساخته ای دارد که اگر ناگهان به دلیل رویدادی این ذهنیت تحقق نیابد، دچار حیرت و سردرگمی می شود که از آن به عنوان غافلگیری نام برده می شود. رابین هملی (robin hemley) طنزپرداز آمریکایی (متود ۱۹۵۸) درباره اهمیت «غافلگیری» در میان شگردهای دیگر طنزپردازی می گوید: «اصل غیرقابل پیش بینی بودن خیلی مهم است. ما به چیزی که غافلگیرمان کند، می خندیم. طنزنویس جهان را همان طور که هست می بیند، اما آن را سروته به ما نشان می دهد؛ با وجود این، حتی در این حالت هم ما جهان را به جا می آوریم. به علاوه با اینکه ما هنگام دیدن شکل واقعی جهان حقایق را نمی بینیم. دیدن جهان به شکل وارونه، اغلب باعث می شود حقایق درباره وضعیت آدمها را بهتر ببینیم. طنزنویس ممکن

است از ابزارهای گوناگون مثل اغراق، تکرار، بهمن وارد کردن طنز، چرخش طنزآمیز استفاده کند، ولی فرق نمی‌کند نوع ابزار او چیست؛ چون در هر حال ما می‌خندیم برای اینکه با درک چیزی متفاوت جا خورده ایم» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۶۶).

یکی از بهترین موارد استفاده از تکنیک غافلگیری در ایجاد موقعیت طنز، در صحنه‌ای از داستان «هانیه» است. در این داستان، راوی که یک جانباز است، خاطره‌ای از یکی از هم‌زمان خود نقل می‌کند که حاصل یک غافلگیری در ایجاد وضعیتی خنده‌دار است:

«یکی از شب‌ها، رضا از پشت تانکر آبی که تدارکات به تازگی آورده بود، رد می‌شده که صدای دوغ علی را می‌شنود. آن‌ها روزها دوغ علی را فقط «علی آقا» صدا می‌زدند. علی آقا چفیه به کمر، زیر تانکر آب ایستاده بود و با وسواس می‌گفت: «غسل شهادت می‌کنم قربه الی الله!» چند بار نیتش را با وسواس تکرار می‌کند و بعد شیر تانکر را روی سرش باز می‌کند، آقا همین شیر و باز کرد، من دیدم همه جاش سفید سفید شد! خودش هم که تازه فهمیده بود چه بلایی سرش اومده، با عصبانیت شیر و بست و شروع کرد آبا و اجداد تدارکات رو مورد لطف قرار دادن که چرا توی تانکر آب، دوغ ریختن؟ من دیگه نمی‌تونستم جلوی خنده مو بگیرم، شروع کردم قاه قاه خندیدن. خیلی از بچه‌ها هم به صدای خنده من پیداشون شد و دسته جمعی شروع کردیم سر به سر علی آقا گذاشتن که چی؟ با دوغ غسل شهادت کرده! از همون شب هم بیچاره اسمش موند: دوغ علی!» (فردی، ۱۳۸۵: ۱۷۷-۱۷۶).

۲-۲-۱-۲-۲- تکرار (Repetition)

تکرار یکی دیگر از تکنیک‌های رایج در طنز و کمدی است که کاربرد فراوانی در ایجاد موقعیت‌های طنز دارد. برگسون درباره آن می‌نویسد: «تکرار، فرایند مطلوب کمدی کلاسیک است و آن آرایش رخدادها به گونه‌ای است که صحنه‌ای معین، با شخصیت‌هایی مشخص در اوضاع و احوالی جدید، یا همان صحنه با شخصیت‌های دیگر در همان اوضاع و احوال، تکرار می‌شود» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۷). از آنجا که در جهان مادی تغییر و تحول مستمری حاکم است و پدیده‌ها در ظرف زمانی و مکانی خود هرگز به عقب باز نمی‌گردند، هنگامی که

عامل یا موقعیتی به گونه ای تکرار می شود، با منطق از پیش تعیین شده ما که بر برگشت ناپذیری پدیده ها استوار است، تعارض پیدا می یابد که حاصل چنین تعارضی احساس کمیك و خنده است. در داستان «صید ماهی صبور» عامل تکرار در اقدام متهورانه امدادگری در نجات جان ماهی ها دیده می شود که با بی اعتنایی به موقعیت خطرناک پیرامون او همراه است. او هر بار خود را در موقعیتی جنگی به خطر می اندازد تا ماهی هایی را که از اصابت گلوله ها در رودخانه به اطراف پرتاب می شوند، دوباره به آب بازگرداند. این عمل او که هر بار باعث درگیری شدید میان نیروهای خودی دشمن می شود، بر اوج این موقعیت طنز می افزاید. نکته جالبی که در این میان ملاحظه می شود، این است که این داستان در پایان خود نیز در شرف تکرار دیگر قرار می گیرد؛ به گونه ای که بعد از پایان متن هم باز هم تکراری دیگر در ذهن خواننده ترسیم می گردد و در دایره ای بسته ای از تکرارها، پایان داستان در مرحله آغازین آن قرار می گیرد و تأثیر طنزآمیز داستان را استمرار می بخشد:

«لحظاتی بعد خط آرام شد. دود و گاز باروت روی رود را پوشانده بود و دیگر ما یکدیگر را نمی دیدیم. پیروزمندانه کنار امدادگر رفتیم. نشسته بود و آرام آرام خراش های دستش را با باند می بست. ما با افتخار به او نگاه می کردیم. اما او بی صدا و آرام نشسته بود. منتظر شنیدن صدای انفجار دیگری در اروند کبیر بود» (فردی، ۱۳۸۷: ۲۰۵).

۲-۲-۱-۳- تداخل رخدادها (coincidence)

گاهی بر اثر تداخل دو رویداد که چندان با هم سازگار نیستند، موقعیت ناخواسته ای پیش می آید که گاهی منجر به طنز می شود. برگسون در این باره می نویسد: «هر وضعیتی که در آن به دو رشته رخداد کاملاً مستقل از هم باشد و بتوان دو معنای گوناگون از آن برداشت کرد، همیشه کمیك است» (برگسون، ۱۳۷۹: ۷۳).

آنچه که در این حالت رخ می دهد. این است که دو رشته رویداد مستقل در برخورد با یکدیگر به دلیل همسانی سبب مشتبه شدن (عوضی گرفتن) امری می شوند که اصلاً ربطی با موضوع اصلی ندارد. در اینجا است که به زبان ساده سوء تفاهمی

روی می‌دهد که منجر به آفرینش موقعیت کمیک یا طنز می‌شود. البته باید این نکته را افزود که تکنیک «تداخل رخدادها» را می‌توان با تعبیر «درآمیختن دو امر ناساز» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۷۸) در کتاب سبک‌شناسی دکتر فتوحی انطباق داد.

در داستان «صید ماهی صبور» ما با نمونه‌ای از «تداخل رخدادها» روبرو می‌شویم که هسته اصلی آفرینش وقایع این داستان طنز است. در این داستان اصرار و سماجت یک امدادگر در به خطر افکندن خویش و نجات جان ماهی‌ها، دشمن (عراقی‌ها) را سردرگم و دچار سوء تفاهم می‌سازد؛ در واقع، اصرار امدادگر بر انجام چنین عملی این امر را برای عراقی‌ها مشتبه می‌سازد که شاید این یک تاکتیک پیچیده نظامی است؛ از این رو آنها نسبت به این حرکت امدادگر حساس شده و به شدت با آن مقابله می‌کند که این باعث بوجود آمدن موقعیت‌های کمیک و طنز آمیزی می‌شود:

«سرو صدای عراقی‌ها را که دست پاچه و به زبان عربی با هم حرف می‌زدند از آن طرف رود می‌شنیدیم. آنها چه دشمنی با ماهی‌ها داشتند ما نمی‌دانستیم. وقتی امدادگر به نخل رسید دست دراز کرد و پیروزمندانه یک ماهی صبور که بسیار هم سنگین بود از میان نخلی برداشت. یک لحظه انعکاس نور شدید خورشید از پولک‌های ماهی چشم ما را زد و بعد ماهی را دیدم که در هوا چرخید و غلت زنان وسط رود افتاد، شالاپ! عراقی‌ها که انگار بصره را از دست داده باشند، دیوانه شده و محل سقوط ماهی در وسط رود را زیر رگبار وحشیانه خود گرفتند. مانند وقتی که خاک ریزشان در حال سقوط بود، امدادگر را دیگر فراموش کردند (فردی، ۱۳۸۷: ۲۰۴).

۲-۲-۱-۴- بزرگ‌سازی (inflation)

یکی دیگر از تکنیک‌های رایج طنز بزرگ‌سازی است. در تعریف بزرگ‌سازی آمده است: «بزرگ‌جلوه دادن موقعیت زندگی است تا بدان حد که باعث خنده شود، معایب آن درشت جلوه کند» (حرری، ۱۳۸۷: ۷۱). هدف طنزپرداز از بزرگ‌سازی در واقع برانگیختن توجه مخاطب نسبت به امری است که مورد غفلت واقع شده است. به گفته آرتور پلارد: «هرگاه درک انسان از موضوع نامتناسب باشد،

طنز نویس به اصلاح آن می پردازد. او با خندانیدن ما گاه با سخاوت و گاه با پرخاش، سلامت ذهن ما را بر ایمان حفظ می کند. ما باید بتوانیم حتی از خشم او لذت ببریم، کلام اصلاح طلبانه او شاید با اغراق توأم باشد؛ اما چنان چه در این کار افراط نشود، ما مقصود آن را می بینیم و تأثیرش را در می یابیم» (پلارد، ۱۳۸۷: ۳۰).

برگسون بزرگ سازی را نوعی جا به جایی می داند:

«جابجایی را می توان دو گونه دانست، به اقتضای آن که مربوط به بزرگی و کوچکی اشیاء باشد یا ارزش آنها، سخن گفتن از چیزهای کوچک به گونه ای که گویا بزرگ اند به طور کلی غلو کردن است، غلو در صورتی که ادامه یابد، به ویژه هنگامی که منتظم و مکرر شود کمیک خواهد شد» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۸).

نمونه ای از این نوع بزرگ سازی (غلو) را می توان در صحنه ای از داستان «مردار خوار» دید که برای یک موش، واژه «اژدها» به کار برده می شود که از مقایسه، میان کوچکی بسیار جثه موش و بزرگی بسیار جثه اژدها در ذهن، این عدم تناسب، ایجاد حس کمیک می نماید:

«عباس خیز بر می دارد به جلو: «بینمش این اژدهاتو!» داوود می گوید: «برو کنار بچه بازی که نیست!» (فردی، ۱۳۸۵: ۹۳)

برگسون در ادامه می گوید: «جا به جا کردن از بالا و پایین، که در مورد ارزش اشیا به کار رفته می شود و نه درباره بزرگی و کوچکی آنها، ساختگی تر؛ اما ظریف تر است. اندیشه ناشرافتمندانه ای را شرافتمندانه وصف کردن، وضعی پر مخاطره، حرفه ای را پست یا رفتاری ناهنجار را برگزیدن و با عباراتی دقیقاً ستایش آمیز بیان کردن نوعی کمیک است» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۹). نظیر چنین جابه جایی را می توان در داستان «هانیه» دید:

«خنده ام می گیرد از این حرف رضا. با همین مزه ریختن هایش روحیه یک گردان را از این رو به آن رو می کرد. همین که به مقر جدیدی می رسیدیم، بیل و کلنگ و گونی بر می داشت و مشغول ساختن توالی صحرایی می شد. خودش می گفت رکورد جهانی ساختن توالی صحرایی را شکسته است! توی چهل دقیقه

یک توالی را راه می‌انداخت و به بچه‌ها می‌گفت: بفرمایید افتتاح کنید!» (فردی، ۳۸۵: ۱۷۴).

در این قسمت ادعای شکستن رکورد جهانی توالی صحرائی هم از نظر وجود چنین رکوردی در جهان و هم از نظر اغراق به کار رفته، طنز آمیز است؛ علاوه بر آن، افتتاح کردن یک توالی، کاری غیر معمول و نوعی بزرگ‌سازی ارزش ساختن یک توالی است که باز هم کمیک به نظر می‌آید.

۲-۲-۱-۵- وارونه‌سازی / آیرونی (Irony)

آیرونی، یکی از مباحثی است که بحث‌های فراوانی درباره آن مطرح شده است. «شاید اولین تعریفی که از آن به ذهن می‌رسد، این باشد که «آیرونی؛ یعنی گفتن چیزی برای رساندن معنی مخالفش.» پس وارونه‌گویی، وارونه‌نمایی یا وانمودسازی، چیزی است که در تعریف آیرونی بر سرش کما بیش اتفاق نظر هست» (موکه، ۱۳۸۹: ۵-۶). برای آیرونی، تقسیم‌بندی‌های مختلفی ارائه شده است که از این میان به آیرونی سقراطی می‌پردازیم که نمونه‌ای از آن در داستان «مردارخوار» به چشم می‌خورد. در تعریف آیرونی سقراطی آمده است: «نام این وارونه‌سازی برگرفته از شیوه دیالکتیک سقراطی است. در وارونه‌سازی سقراطی، شخصی به عمد خود را به بی‌اطلاعی می‌زند و درباره موضوعی که مخاطب مدعی احاطه بر آن است، به قدری سوال و بحث می‌کند تا آخر فرد را به شک می‌اندازد، به او بفهماند آن طوری که مدعی است بر موضوع تسلط ندارد» (اصلائی، ۱۳۸۵: ۲۳۹). در این داستان، چند هم‌سنگر تصمیم می‌گیرند که موش مردارخواری را که در یک جعبه گرفتار آمده است، از بین ببرند؛ اما یکی از همسنگران که راوی داستان است به شدت با این امر مخالفت می‌کند و با پیش کشیدن بحثی استدلالی سعی می‌کند که آنها را از این کار باز دارد. این شیوه او در متقاعد کردن هم‌سنگرائش، که مبین وارونه‌سازی سقراطی است، در فضای جبهه‌ای و موقعیت جنگی داستان بسیار کمیک و طنز آمیز جلوه می‌کند؛ آن گونه که این بحث و جدل را به محوری‌ترین موضوع طنز آفرینی داستان مبدل می‌کند:

«نمی توانم آرامش کنم؛ اما به خودم جرأت می دهم و به میان حرفش می پریم. شاید اگر این بار موفق نشوم دیگر نتوانم نظرش را جلب کنم. می گویم: «حسن آقا، اون کسی که شما را فرمانده کرده کی بوده؟» بی اعتنا جوابم را نمی دهد. می گویم: «هر کی بوده، اگه عدالت نداشته نمی تونسته شما رو فرمانده کنه. تو هم اگه عدالت نداشته باشی نمی تونی فرمان بدی! اون وقت می شی درست مثل آدم های اون طرف دریاچه! [عراقی ها]» حسن، درد کمرش را فراموش کرده: «منظورت چیه؟» عباس می گوید: «یعنی تا به حال پیش نماز بودی، از این به بعد هر کی نماز خودش رو می خونه» حسن برمی آشوبد: «یعنی می گی هر کی به هر کی بشه؟!» می گویم: «وقتی به این حیون ظلم کنی، دیگه عادل نیستی!» (فردی، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

۲-۲-۲-۲- تکنیک های شخصیت محور

در این گروه از تکنیک ها، عامل کمیک موجود در خود شخصیت باعث ایجاد طنز می شود. در این تکنیک ها، طنز پرداز با پرده برداشتن از جنبه های مضحک و ضعف شخصیتی و روانی افراد، خالق موقعیت های طنزی می شود که ریشه در عنصر شخصیت دارد. از تکنیک های به کار رفته از این گروه در این داستان ها می توان از انعطاف ناپذیری، کاریکاتور، کوچک سازی و حماقت و لودگی برد.

۲-۲-۲-۱- انعطاف ناپذیری (inflexibility)

از نظر برگسون «یکی از سرچشمه های کمیک، تسلیم شدن به انعطاف ناپذیری یا شتاب، شتابی که در نتیجه آغاز عملی به دست آمده است؛ یعنی گفتن مطالبی که نمی خواستیم بر زبان آوریم و انجام کاری که نمی خواستیم انجام دهیم» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۹). آنچه در انعطاف ناپذیری باعث وضعیت کمیک و خنده می شود این است که در این حالت انسان به یک شیء تبدیل می شود و رفتار او حالتی ماشینی به خود می یابد. کریچلی در تشریح این نظریه برگسون می نویسد: «ما هنگامی می خندیم که انسان یا موجودی زنده که می پنداریم می توانیم رفتارش را پیش بینی کنیم- به نظرمان شیء واره یا ماشین وار می شود؛ بنابراین، طنز متضمن تبدیل موقتی چیزی فیزیکی به بعد مکانیکی است، به گونه ای که بعد مکانیکی، چون

جرمی که روی دندان را می پوشاند، بر روی موجود زنده قرار می گیرد» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۷۲). در صحنه ای از داستان «مردارخوار»، انعطاف ناپذیری شخصیت در قالب عکس‌العملی مضحک و خنده دار به تصویر کشیده می شود:

حسن می گوید: «از کجا بی سیم رو کش رفتی؟» عباس خیز برمی دارد تا جعبه را از دستش بقاپد که داوود خودش را روی جعبه مچاله می کند. هر وقت این کار را می کند دیگر چند نفری هم قادر به تکان دادنش نیستیم. عباس از روی بادگیر دنبال جایی می گردد تا قلقلکش دهد؛ اما دست داوود باز نمی شود. می گوید: «جون رضا تا مشتلق ندید نشون نمی دم!» (فردی، ۱۳۸۵: ۹۲-۹۳).

در این صحنه رفتار حسن در مچاله شدن بر روی جعبه و سماجت او در حفظ آن، در بردارنده نوعی انعطاف ناپذیری شخصیت اوست و از آنجا که این حالت به او حالتی ماشینی (خشک و انعطاف ناپذیر) می دهد، بسیار کمیک و خنده دار است.

۲-۲-۲-۲-۲- کاریکاتور (caricature)

«واژه کاریکاتور از واژه ایتالیایی کاریکاره (caricare) به معنی پر کردن و اغراق کردن گرفته شده است و کاریکاتورریست، کسی است که با استفاده از ترسیم؛ یعنی ارائه طرح و خط و نقاشی در رهگذر حوزه طنز زیرکانه؛ اما هنرمندانه و متکبرانه، صورت‌های اندیشه ای خود را در معرض دید بینندگان و خوانندگان آثارش قرار دهد» (نجف زاده بارفروش و فرجیان، ۱۳۷۰، ج ۱: ۸۸۹)؛ اما «در ادبیات، کاریکاتور نوعی تکنیک شخصیت پردازی، به خصوص در کارهای طنز و کمیک است. در این تکنیک، نویسنده با استفاده از اغراق و تحریف در توصیف برخی ویژگی‌های شخصیتی، فرد مورد نظر را برجسته و مضحک می کند» (اصلائی، ۱۳۸۵: ۱۷۱). کاریکاتور را می توان به نوعی بزرگ سازی در خصوصیات ظاهری و ویژگی‌های شخصیتی افراد دانست که به کوچک سازی (تحقیر) شخصیت آنان منجر می شود؛ البته بسط دادن این ویژگی‌های اغراق شده به گروه یا طبقه ای خاص، می تواند نماینده یک تیپ خاص از جامعه باشد، که در طنز پردازی و به‌ویژه در حیطه کمدی بسیار پرکاربرد است. در داستان «مردار

خوار» از کاریکاتور در معرفی مضحک شخصیت استفاده شده است و با برجسته کردن ویژگی ظاهری او (چاقی) به داستان فضایی کمیک و طنز آلود می بخشد: «داوود، خیک چربی اش را توی سنگر می اندازد. با یک دست کلاه آهنی را روی سرش چسبیده و با دست دیگرش جعبه فشنگی زیر بغل زده» (فردی، ۱۳۸۵: ۹۲).

۲-۲-۲-۳- کوچک سازی (Diminution)

«کوچک کردن یکی از عمده ترین تکنیک های طنز نویسی است؛ بدین معنی که نویسنده شخصی را که می خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبده عاری می سازد و او را از هر لحاظ کوچک می کند. این می تواند به صورت های مختلفی صورت گیرد و می توان از لحاظ جنسی و یا معنوی و یا به شیوه های دیگر باشد» (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷). در داستان های بررسی شده، کوچک سازی به دو شیوه «تشبیه حیوانات» و «تشبیه مضحک» دیده می شود.

۲-۲-۲-۳-۱- تشبیه به حیوانات (Likened to animals)

تشبیه به حیوانات، یکی از شیوه های کوچک سازی است که در ادبیات جهان و همچنین در ادبیات فارسی دارای سابقه طولانی است. «از روزگاران بسیار قدیم، افسانه سرایان و داستان پردازان اغلب یا شاید همه کشورها، برای بیان مقاصد خود از جهان جانوران و حرکات و سکناات آنها سود جسته اند. یک علت آن، این بوده است که گفتار صریح یا بدگویی یا ریشخند مستقیم بزرگان و فرمانروایان و قربانیان خود را کاری ناممکن می دیده اند. شمشیر از یک سو و چماق تکفیر و در نتیجه قتل و کشتار از یک سوی دیگر آنها را تهدید می کرده است؛ علت دوم این بوده است که با تشبیه کردن قربانیان خود به حیوانات که جز خوردن و زیستن و خوابیدن و بچه آوردن کاری نمی توانند، آنها را از آسمان رفعت و شأن خیالی خودشان فرو می کشیدند» (حلبی، ۱۳۶۵: ۶۶-۶۷)؛ البته در ادبیات دفاع مقدس با توجه به ارزش های اخلاقی والایی که در فرهنگ و فضای جبهه ها وجود داشت، این شیوه تنها برای تحقیر به کار نمی رود اگرچه در قبال دشمن این تشبیه برای تحقیر و کوچک سازی مورد استفاده قرار می گیرد؛ اما در جاهای نیز، به منظورهای دیگری چون شوخی و سرگرمی، بیان فروتنی، بیان واقعیت های تلخ و... بکار می رود.

- حسن می گوید: «جنگ طبیعت همه را عوض می کنه. من و تو می شیم سرباز، موش هم می شه مرده خوار!» داوود به لهجه ترکی دست و پا شکسته‌ای می گوید: «اونایی هم که اون ور کانال ماهی اند [عراقی‌ها] به خدا قسم یه وقت آدم بودند. الان طبیعت شون الاغ شده!» (فردی، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

۲-۲-۲-۲-۲-۲ تشبیه مضحک (Mock simile)

تشبیه مضحک، یکی دیگر از تکنیک‌های ایجاد موقعیت طنز است. در تشبیه مضحک، رابطه میان مشبه و مشبه به، چنان نا سازگار و خلاف انتظار است که باعث احساس تمسخر و خنده می شود. این احساس کمیک را می توان حاصل مقایسه ذهنی مشبه و مشبه به و درک تضاد میان آن دو از سوی مخاطب دانست.

«- قیافه شرک را توی ذهنم نگاه می کنم؛ راست می گوید؛ با آن دست‌های بزرگ، قد کوتاه، شکم برآمده و گوش‌های آینه بغلی اش شبیه دوغ علی است. تنها فرقی‌شان در رنگشان است. شرک سبز و خوشرنگ اما دوغ علی مکائیک، سیاه و روغنی!» (فردی، ۱۳۸۵: ۱۷۷).

۲-۲-۲-۲-۲-۲ حماقت یا لودگی (foolishness)

حماقت یا لودگی شخصیت‌ها، یکی از موضوعاتی است که در طنز و کمدی برای آفرینش موقعیت‌های طنز به کار می رود. این حماقت‌ها می تواند هم به صورت سهوی و ناخواسته باشد و هم به صورت تعمدی و تظاهر. در هر حال اهمیت این عامل در طنز و کمدی به گونه ای است که گاهی در اساس تعریف کمدی و طنز قرار می گیرد؛ همچنانکه سیدنی [ادیب انگلیسی (۸۶-۱۵۵۴)] در ارزیابی معقول خود از کمدی، در دفاع از شعر، به این ادعا بسنده می کند که کمدی «تقلیدی است از خطاهای معمولی زندگی ما» آن حماقت‌هایی که به قول جانسن به مراتب کمتر از جنایت‌ها سزاوار سرزنش اند» (مرچنت، ۱۳۷۷: ۱۸). در داستان «مردار خوار»، طرح استدلالی احمقانه از سوی یکی از هم‌سنگران که با تکنیک «جاندار گونگی» نیز همراه است، نوعی تظاهر به حماقت و لودگی است که فضای طنز آمیزی به داستان می بخشد:

«داوود نارنجک را مقابل چشمش می آورد. لایه های گل سیاه رنگ را از شیارها و برجستگی های چهارخانه اش به نرمی پاک می کند. با دست آن را نوازش می کند و می گوید: «شما خودت بگو! نه خودت بگو، این حیوان زبان بسته [موش] تو جبهه خودیه یا تو جبهه دشمن؟» می خواهم چیزی بگویم که داوود با لهجه آذری اش می گوید: «جناب نارنجک، شما بفرمایید اگه این حیوان خودی است پس چرا حسن رو گاز گرفته؟ پس معلوم میشه یا حسن دشمنه، این خودیه، یا این دشمنه و حسن از خودمونه!» (فردی، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

۲-۲-۲-۳- تکنیک های تخیل محور

در این گروه از سازوکارها، عنصر اساسی در خلق طنز و کمیک، به کارگیری قدرت تخیل است. در «آدم گونگی» تخیل سبب می شود که انسان به حیوانات و اشیاء، به چشم شخصیت های انسانی بنگرد و یا در «جاندار گونگی» اشیاء بی جان را جاندار فرض نماید. در واقع در اینجا تعارض میان واقعیت و تخیل به آفرینش طنز می انجامد. از این رو به این گروه، تکنیک های تخیل محور می گوئیم.

۲-۲-۲-۳-۱- آدم گونگی / تشخیص (personification)

آدم گونگی، شگردی است که در آن طنزپرداز، عناصر بی جان و یا جاندار غیر انسانی را به رفتار آدمی در می آورد و از این طریق باعث حس طنز و خنده می شود. برگسون در این باره می گوید: «یک حیوان ممکن است ما را بخنداند؛ ولی این به آن سبب می باشد که در او اتفاقاً رفتار یا حالتی انسانی دیده ام» (برگسون، ۱۳۷۹: ۲۲). در داستان «مردارخوار»، آدم گونگی، موقعیت های طنزآمیز فراوانی به وجود می آورد که به زیبایی در کشمکش میان شخصیت های آن دستاویزی برای شوخی و خنده می شود. بحث و جدل بر سر یک موش مردارخوار که از اجساد سربازان خودی و دشمن تغذیه می کند و اینکه آیا باید کشته شود یا آزادش نمود، محور تنش داستان است. در این میان بخشیدن شخصیت انسانی به موش و سعی در محاکمه عادلانه آن در فضای بحرانی و جنگی داستان، طنز شیرینی ایجاد می کند:

«عباس می گوید: «تنها چاره اش دادگاه صحرایی است. حکم عادلانه اش هم این است که بدهیمش حسن هم یک گاز ازش [موش] بگیرد!» داوود گوشش را

می چسباند به نوشته‌های عربی روی تخته. می گوید: «البته نظر موکل بنده [موش] این است که به جای دندان از لب استفاده شود؛ می گوید بجای گاز گرفتن لب بگیریم. رمانتیک هم هست!» (همان: ۹۶).

۲-۲-۲-۳-۲- جاندار گونگی / جان بخشی (Animation)

در تکنیک «جاندار گونگی»، اشیاء بی جان مثل موجودات جاندار رفتار می کنند. این جان بخشیدن به اشیاء بی جان، که برخاسته از تخیلی هدفمند است، در طنز سبب می شود که ما با بازنمودی دیگر از اشیاء مواجه شویم. نمونه ای از جاندار گونگی را می توان در تصویر صحنه‌های داستان «مرد خوار» دید که به توصیف یک منطقه جنگی می پردازد:

«بلدوزرها هر بار دل و روده زمین را بالا آورده اند و جان پناهی را با کسانی که در آن جان داده اند، به هم پیچیده اند» (فردی، ۱۳۸۵: ۹۱).

همان‌گونه که در نمونه فوق می بینیم، تشبیه زمین به یک جاندار که دارای احساسی چون دل و روده است، برخلاف چهره خشن یک منطقه جنگی حالتی طنز آمیز ایجاد می کند.

۳- نتیجه گیری

از زمان شکل گیری ادبیات دفاع مقدس که با آغاز جنگ تحمیلی همراه است، این ادبیات دچار محدودیت‌ها و ضعف‌هایی گردیده است که تاکنون نتوانسته است به جایگاه شایسته خویش دست یابد. وجود ضعف‌های ساختاری و تکنیکی، عدم توجه به نوآوری‌های صوری و از همه مهمتر، منحصر ماندن این ادبیات در میان عده ای خاص و کناره گیری بسیاری از دیگر نویسندگان از این عرصه، برخی از علت‌هایی هستند که مانع نوآوری و خلق آثار ماندنی شده است.

در این میان، ورود طنز به حیطه این ادبیات، باعث دمیده شدن روح تازه ای به کالبد آن شده است. طنز با ارائه منظری نوبه این ادبیات، توانسته است که محدودیت‌های آن را درهم بشکند و بستری را برای دگراندیشی مهیا سازد؛ البته وجود رویکرد طنز در ادبیات دفاع مقدس، ضرورتی است که نمی توان از آن

چشم پوشید؛ زیرا طنز با کاستن تلخی ملال انگیز روایت جنگ و تنوع بخشیدن به دیدگاه های آن، تا حدودی روح این ادبیات را تلطیف نموده است. از سویی با گذشت سال‌ها از جنگ و پیش آمدن شکاف‌هایی که میان ارزش‌های دفاع مقدس و روند جامعه وجود دارد، نیاز به زبانی انتقادآمیز ضرورتی است که زبان طنز به خوبی پاسخگوی چنین نیازی است؛ اما در خصوص ماهیت طنز در ادبیات دفاع مقدس، باید گفت که هدف طنز در اینجا علاوه بر بیان و انعکاس فضای پر شور و نشاط جبهه‌ها و روحیه بالای رزمندگان ایرانی، بیشتر بر پایه انتقاد اجتماعی و اصلاح‌گری است و از آنجا که این طنز با فرهنگ جبهه‌ای و ارزش‌های آن پیوند خورده است، هیچ نشانی از ابتذال در آن دیده نمی‌شود و به سوی هزل نمی‌گراید؛ اما درباره شگردها و تکنیک‌های طنزی که در این داستان‌ها برای طنزآفرینی استفاده شده است، باید گفت این تکنیک‌ها را عمدتاً می‌توان به دو دسته تکنیک‌های مبتنی بر کاربرد زبان و تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان تقسیم کرد. در تکنیک‌های دسته اول، وابستگی این تکنیک‌ها بر کاربرد زبان و نقش دو یا چند معنایی بودن آن، مانع ترجمه‌پذیری طنز به زبان‌های دیگر می‌شود؛ اما در دسته دوم به دلیل اینکه این تکنیک‌ها بر خلق موقعیت‌ها و عمل داستانی استوارند، به راحتی می‌توان طنز آن را به زبان دیگر منتقل کرد؛ البته این دو دسته تکنیک‌ها خود به گروه‌ها و شاخه‌های مختلفی تقسیم می‌شوند که نشان‌دهنده تنوع تکنیک در این داستان‌هاست. از نقاط قوت طنز در این داستان‌ها، تجربه‌گرایی و واقع‌گرایی آن است که با طبیعی جلوه کردن موقعیت‌های طنز از حالت تصنعی می‌کاهد و با واقعیت‌های زندگی پیوند می‌زند؛ اما متأسفانه با وجود همه اینها، عدم آشنایی نویسندگان این داستان‌ها با تکنیک‌های متنوع و مدرن طنز سبب می‌شود که این طنز به کمال شکوفایی خود نرسد. از سوی دیگر معمولاً در این داستان‌ها در میان تکنیک‌های طنز رابطه منسجمی دیده نمی‌شود و اغلب تغییر لحن داستان ارتباط و هماهنگی میان این تکنیک‌ها را از هم می‌گسلد و باعث کاهش تأثیر طنز در ساختار داستان می‌شود؛ به گونه‌ای که به نظر می‌رسد نویسندگان این داستان‌ها هدفشان صرفاً روایت واقعیات

۲۶۰ / بررسی و تحلیل تکنیک‌ها و الگوهای طنز در داستان‌های ...

جنگ بوده است و نه طنز پردازی در آنها. از این رو جا دارد که با پرداختن جدی تری به مقوله طنز و استفاده از ظرفیت‌های آن در ادبیات دفاع مقدس، زمینه شکوفایی آثاری نو و ماندنی فراهم آید.

فهرست منابع

۱. اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، **نشانه شناسی مطایبه**، اصفهان: نشر فردا.
۲. اصلاتی، محمدرضا، (۱۳۸۵)، **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، تهران: کاروان.
۳. برگسون، هانری لویی، (۱۳۷۹)، **خنده**، ترجمه عباس میرباقری، تهران: شب‌ویز.
۴. بهزادی اندوهجردی، حسین، (۱۳۷۸)، **طنز و طنزپردازی در ایران**، تهران: صدوق.
۵. بی‌نیاز، فتح‌اله، (۱۳۸۲)، «**نگاهی به ادبیات پایداری**» در مجموعه مقالات «ادبیات جنگ و موج نو»، تهران: فرهنگسرای پایداری.
۶. پلارد، آرتور، (۱۳۸۶)، **طنز**، ترجمه سعید سعیدپور، تهران: مرکز.
۷. تقی‌زاده، ساجده، (۱۳۹۱)، «**جامعه پس از جنگ و واکنش اعتراض آلود شعر دفاع مقدس**» در مجموعه مقالات سومین کنگره ادبیات پایداری، کرمان: نشر گرا.
۸. جوادی، حسن، (۱۳۸۴)، **تاریخ طنز در ادبیات فارسی**، تهران: کاروان.
۹. حری، ابوالفضل، (۱۳۸۷)، **درباره طنز**، تهران: سوره مهر.
۱۰. حلبی، علی اصغر، (۱۳۶۵)، **مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران**، تهران: پیک ترجمه و نشر.
۱۱. سلیمانی، محسن، (۱۳۹۱)، **اسرار و ابزار طنز نویسی**، تهران: سوره مهر.
۱۲. فتوحی، محمود، (۱۳۹۱)، **سبک شناسی نظریه‌ها**، تهران: انتشارات سخن.
۱۳. فردی، امیر حسین، (۱۳۸۵)، **یوسف ۱**، تهران: صریر.
۱۴. فردی، امیر حسین، (۱۳۸۶)، **یوسف ۲**، تهران: صریر.
۱۵. فردی، امیر حسین، (۱۳۸۷)، **یوسف ۳**، تهران: صریر.
۱۶. کریچلی، سیمون، (۱۳۸۴)، **در باب طنز**، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.
۱۷. مرچنت، ملوین، (۱۳۷۷)، **کمدی**، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: مرکز.
۱۸. معین، محمد، (۱۳۸۷)، **فرهنگ فارسی (معین)**، تهران: فرهنگ نما.
۱۹. موکه، داگلاس کالین، (۱۳۸۹)، **آیرونی**، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
۲۰. میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۶)، **صدسال داستان نویسی ایران**، جلد ۳ و ۴، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
۲۱. نجف‌زاده بارفروش، محمد و فرجیان، مرتضی، (۱۳۷۰)، **طنزسرایان از مشروطه تا انقلاب**، جلد ۳، تهران: نشر بنیاد.
۲۲. نجفی، رضا، (۱۳۸۲)، «**در گذر از جنگ‌ها**» در مجموعه مقالات «ادبیات جنگ و موج نو»، تهران: فرهنگسرای پایداری.
۲۳. نیکوبخت، ناصر، (۱۳۸۰)، **هجو در شعر فارسی**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.