

()

,

()

دکتر یحیی طالبیان* فاطمه تسلیم جهرمی**

چکیده

طنزنویسان معمولاً از زبان ادبی که با ظرافتها و نوآوریهای زبانی درآمیخته می شود، سود می جویند. از این رو، طنز هر چه هنجارشکن تر و از عنصر آشنایی زدایی بهره ورتر باشد، قدرت جذب مخاطبانش افزایش می یابد. در این میان، به نظر می رسد ویژگیهایی، چون کوتاهی جملات و ایجاز، سادگی بیان، چینش خاص واژگان، استفاده از زبان محاوره، بیان اغراق آمیز، بازیهای زبانی- بیانی و انواع شیوه های هنجارگریزی زبان و شگردهایی، چون آشنایی زدایی، غافلگیری، عکس و اجتماع نقیضین، به همراه ظرافتهای بیانی که در آنها نهفته است. با استفاده از شیوه های مرسوم بلاغت سنتی در شکل گیری زبان طنز و مطایبه کاریکلماتورها مؤثر افتاده اند؛ شیوه هایی که حاصل جستجو در ظرفیتهای بالقوه، بی انتها و پنهان زبان است و از جذابیت و تأثیرگذاری خاصی بر مخاطبان برخوردار است. بررسی زبان طنز کاریکلماتور در این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، ضمن این که باعث آشنایی با برخی از ویژگیهای این شکل ادبی می گردد، موجب درک بهتر آثاری از این دست نیز خواهد بود. این ویژگیها با اندک تفاوت در زبان سایر کاریکلماتور نویس ها نیز دیده می شوند، اما آنچه زبان طنز شاپور را از دیگر کاریکلماتورنویس ها ممتاز می سازد، تأثیری است که بر روی نویسندگان پس از خود گذاشته است. روش تحقیق در این پژوهش براساس شیوه های سندکاوی توصیفی- تحلیلی است.

واژه های کلیدی

طنز و مطایبه، ویژگیهای زبان طنز، کاریکلماتور.

مقدمه

زبان یکی از قدرتهای شگفت انگیز انسان است که از دیرباز دانشمندان و متفکران بزرگ رشته های مختلف در مورد

*استاد دانشگاه شهیدباهنر کرمان

ytaleblian@uk.ac.ir

ftaslim@yahoo.com

**دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان (مسئول مکاتبات)

تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۱/۲۱

تاریخ وصول: ۸۸/۸/۵

اهمیت و قدرت آن مطالعات گوناگونی انجام داده و می‌دهند. از نظر میشل فوکو، که مطالعات وسیعی در مورد نسبت قدرت و زبان دارد، زبان از چنان قدرتی برخوردار است که بشر به ضرورت در برابر آن تسلیم می‌شود (هارلند، ۱۳۸۰: ۱۶۸).

هر یک از گروه‌های اجتماعی، فرهنگی، علمی، ادبی و... علاوه بر زبان عام، معمولاً از زبان خاص گروه خود نیز برخوردارند. آشنایی با این زبان خاص از طریق چگونگی کاربرد واژگان در بافت کلام افراد آن حوزه در موقعیتهای مختلف در خور دسترسی است.

از منظر زبان شناسی، طنز (satire) گونه‌ای از کاربرد زبان ادب است که پایه اصلی آفرینش آن را برجسته سازی از دو طریق هنجارگریزی و قاعده افزایی تشکیل می‌دهد. از این بُعد، مختصه میزه این شکل از کاربرد زبان ادب را می‌توان در سه بُعد وجه ارجاعی طنز، واقعیت گریزی طنز و تأثیرگذاری (خوشایندی/ناخوشایندی) بررسی نمود. به عبارت دیگر، طنز به واقعیتی در جهان خارج ارجاع می‌دهد و در این ارجاع از ابزارهای بزرگ نمایی و کوچک نمایی واقعیت‌ها بهره می‌گیرد. حال اگر واقعیت انتخاب شده از جهان خارج تلخ باشد و واکنش در برابر آن به نوعی احساس رضایت از مضحک بودن چنین واکنشی در مخاطب بینجامد، «طنز» پدید می‌آید (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۶).

به غیر از اینها، در بحث رابطه زبان و طنز، وجه دیگری نیز وجود دارد که اهمیت ادبی آن از جنبه‌های زبان شناسی بیشتر است و آن تأثیری است که طنز روی زبان می‌گذارد و به پویایی، باروری و زنده بودن آن کمک می‌کند. عوامل متعددی باعث انقراض، احیا و زایش زبان می‌گردند و طنزپردازی و به طور کلی آفرینش هر اثر ادبی از جمله این عوامل محسوب می‌گردند.

اما برای ورود به حوزه طنز، ابتدا ضروری است توضیحاتی در مورد فکاهیات ارائه شود. فکاهی و فکاهیات (Humor) لفظ عامی است که به هر سخن خنده آمیز اطلاق می‌شود و از این رو، دارای انواع متعددی است که کمدی (به مفهوم نمایشنامه‌ای)، هزل، هجو، لطیفه و طنز مهمترین آنها به حساب می‌آید (شیری، ۱۳۷۶: ۴۰). چنانکه بسیاری از نظریه پردازان و محققان داخلی و خارجی اشاره کرده اند، طنز پر معناترین نوع فکاهی است که اجتماعی شده و تکامل یافته است (همان: ۴۲). طنز یکی از کاربردهای زبان در حوزه خاص است و طنز پردازان بوسیله آن، به نقد با هدف اصلاح می‌پردازند. در حقیقت، طنزپرداز منتقد و مصلحی است که با این زبان، نقد خود را در پوششی از طنز و مطایبه برای پذیرش قرار می‌دهد. نظر چرنیشفسکی، محقق روسی، که طنز را «بالاترین درجه نقد ادبی» می‌داند، بر همین جنبه از طنز تکیه دارد (آرین پور، ۱۳۷۵: ۳۷).

طنز معمولاً به دلیل حوزه وسیع کارکرد آن با مفاهیم مشابه دیگری، نظیر هزل، هجو و حتی فکاهی، مطایبه و خنده معادل یا یکسان گرفته شده است، درحالی که بین این مفاهیم تفاوت‌های اساسی وجود دارد. به همین منظور در اینجا، از واژگان «طنز و مطایبه» برای تحت پوشش قرار دادن فکاهیاتی که جنبه اجتماعی و عمومی^۲ دارند، مثل طنز، لطیفه، فکاهی، بذله، ظرافت، کاریکلماتور و مانند آن استفاده شده است.

طنز و مطایبه و زبان آن را می‌توان از جنبه‌های مختلف مورد توجه قرار داد که گوناگونی آنها ناشی از تفاوت در منشأ تقسیم بندیهاست و معمولاً عواملی نظیر قالب (فرم)، محتوا، مضمون، اهداف، مخاطب، محورهای بیانی، زاویه دید (نوع نگاه جاری) و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و... در شکل‌گیری آنها دخالت دارد.

عواملی چون سادگی و مفهومی بودن طنز، عینی و غیر انتزاعی بودن، افزایش ظرفیت نقدپذیری و ترجمهٔ حگم و پند و اندرزها (اسماعیلی، ۱۳۸۷: ۲۴)، بیان غیرمستقیم و آزاد شدن انرژی‌های منفی از طریق خندهٔ حاصل از طنز را می‌توان از جمله رموز جاذبه، توانمندی و قدرت طنز دانست.

طنز و مطایبه و نقد آن، رشته‌ای نوپژوهش در ایران به شمار می‌آید و با توجه به معانی غالباً متفاوت طنز و نیز عرصه‌های متفاوت کاربرد آن و دشواری تعریف طنز، متأسفانه تاکنون برای زبان طنز در ادب فارسی دسته‌بندی دقیق، علمی و جامعی ارائه نشده است و فقط برخی از محققان جستجو و گریخته به یک یا چند مورد از این ویژگیها اشاره کرده‌اند؛ اما به طور کلی شناخت زبان طنز از منظر زبان ساده، غافلگیرکننده، موجز، اغراق آمیز، عامیانه و هنجار گریز، از جمله مختصات است که اکثر محققان بر روی آنها اتفاق نظر دارند.^۳ هر چند این موارد تنها ویژگیهای زبان طنز نیست، اما از برجسته‌ترین مواردی است که در طنز و مطایبه‌های مکتوب نمود یافته و به نظر می‌رسد که می‌تواند معیار شایسته‌ای برای تحقیق و قضاوت در این زمینه باشد. بنا براین تا تألیف تحقیق مستقل دیگری دربارهٔ ویژگیهای زبان طنز، می‌توان بر روی این موارد تکیه کرد. از سوی دیگر، گاه به نمونه‌هایی از آثار طنزآمیز برخورد می‌کنیم که دلیل خنده‌انگیزی آن مشخص نیست و بنا به تعبیر شفيعی کدکنی برجستگی و تمایز برخی آثار ادبی در جایی است که نمی‌توان آن را تشخیص داد (شفيعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴). دلیل این امر را شاید در نگرستن به طنز به عنوان «هنر» بتوان یافت.

اما «کاریکلماتور» که امروزه برخی از ادبا آن را به عنوان نوع ادبی و از زیرمجموعه‌های طنز و مطایبه پذیرفته‌اند، واژه‌ای است قراردادی که به طنز از ترکیب دو واژه «کاریکاتور» انگلیسی و «کلمات» فارسی ساخته شده است و بنا به تصریح کتاب «سرعنوان‌های موضوعی فارسی» از واژه‌های پذیرفته شده و مصطلح زبان فارسی است (سلطانی و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۱۶۹). دربارهٔ کاریکلماتور و تعریف کلی آن، اظهار نظرهای متفاوت و گاه متناقضی ارائه شده^۴، اما به طور خاص «جمله‌های مثنوی ساده، صمیمی، کوتاه، طنزآمیز (یا مطایبه آمیز)، ادبی، غیر جدی و کاریکاتوری» (حسین پور، ۱۳۸۵: ۹۸)، به عنوان کاریکلماتور شناخته می‌شوند. احمد شاملو، شاعر فقید معاصر که در دههٔ ۴۰ سردبیر مجلهٔ خوشه بود، تعدادی از این گونه جملات «پرویز شاپور»^۵ را در ۲۱ خرداد ماه ۱۳۴۶ در مجلهٔ خوشه شمارهٔ ۱۶ به چاپ رساند و عنوان «کاریکلماتور» را به طنز برای آنها انتخاب کرد؛ بدین قصد که کاریکلماتور نیز، همان کار کاریکاتور را در حوزهٔ کلمات انجام می‌دهد. از پرویز شاپور هشت کتاب کاریکلماتور در فاصلهٔ سالهای ۱۳۵۰ تا ۱۳۷۸ منتشر گردید و طرحهای کاریکاتوری وی نیز در کتابهای «فانتزی سنجاق ففلی»، «تفریحنامه» - با بیژن اسدی پور- و «موش و گربه عبید زاکانی» به چاپ رسید.

پس از این ابتکار شاپور، نویسندگان دیگری نیز به پیروی از وی به طبع آزمایشی در این شکل برخاستند و از سه جنبهٔ اصلی تحت تأثیر وی قرار گرفتند: یکی بازآفرینی کاریکلماتورهای وی به شکلی دیگر؛ دوم نوع نگاه شاپور به دنیا و محیط پیرامون و سوم از نظر شیوه‌ها و تکنیک‌های کاریکلماتور نویسی. در اینجا مقصود از تأثیرگذاری شاپور بر دیگر نویسندگان کاریکلماتور، بیشتر ناظر به همین دستهٔ آخر است که در ضمن توضیح ویژگیهای زبان طنز، با ذکر برخی از نمونه کارهای دیگر نویسندگان، استفادهٔ آنان از این شیوه‌ها نیز نشان داده شده است.

اما کاریکلماتورها، به عنوان یکی از قالبهای شبه نوع طنز و مطایبه، به رغم دارا بودن ظرفیتهای پژوهشی و تعدد مجموعه‌های کاریکلماتور^۶، چندان مورد توجه محققان ادبی قرار نگرفته‌اند. این گونه آثار از نظر زبان و محتوا از

جایگاه خاصی در میان آثار ادبی برخوردارند، بویژه این که بدانیم سرچشمه‌های این شکل را در میان امثال و حکم^۷، برخی از شطحیات عرفا^۸، اشعار سبک هندی^۹ و نوع تکامل یافته آن را در اشعار دهه هفتاد می‌توان جستجو کرد^{۱۰}؛ همچنان که محققان معاصر معتقدند در شعر مدرن خلاقیت در زبان نهفته است و یکی از ویژگیهای بارز پست مدرن و مکتب ساختار شکنی را نیز طنز و بازیهای طنزآمیز زبانی تشکیل می‌دهد.^{۱۱}

شناخت ویژگیهای زبانی کاریکلماتورها در این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی صورت گرفته و می‌تواند به درک صحیح تری از ابعاد گوناگون این جملات موجز منجر شود و نشان دهد که زبان فارسی از چه ظرفیتهای فراوانی برای بیان طنزآمیز برخوردار است؛ ضمن این که با کشف ویژگیهای زبان طنزهای کاریکلماتوری، مشخص می‌گردد که هنر شاپور در آفرینش طنز و مطایبه در کدام گستره از ساحت‌های چهارگانه زبانی، محتوایی، ساختاری و بلاغی، قویتر است.

آشنایی با زبان طنز و اشکال آن، ما را به دنیای خاص طنزپردازان نزدیک می‌کند و زمینه ساز فهم بهتر آثار آنان می‌شود. هدف از این پژوهش، مطالعه موردی این گونه از زبان در کاریکلماتورها با تکیه بر کاریکلماتورهای پرویز شاپور است، اما در اینجا استفاده از عنوان طنز و مطایبه دیگر مصادیق خنده؛ یعنی هزل و هجو را در بر نمی‌گیرد. همچنین از مجموعه کاریکلماتورهای شاپور با عنوان «قلبم را با قلبت میزان می‌کنم» برای پرهیز از تعدد ارجاعات استفاده شده و کاریکلماتورهای دیگر نویسندگان نیز دور از نظر نبوده است.

ویژگیهای زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها

کاریکلماتور را می‌توان کوچکترین واحد طنز به مفهوم مطلق آن دانست (اکسیر، ۱۳۸۷: ۲۰) و در یک نگاه کلی، می‌توان آنها را به سه دسته زبان گرا، معناگرا و تصویرگرا تقسیم کرد (حسین پور، ۱۳۸۵: ۹۹). با توجه به این دسته بندی، ویژگیهای عمومی این گونه را می‌توان در سه گروه عمده ایجاز و اختصار، بازیهای زبانی - بیانی و تصویرپردازی به همراه زیر مجموعه‌های آنها بررسی کرد.

چنان که در مقدمه آمد، کاریکلماتور با تعریف مشهور «کاریکاتور کلمات» یا «کاریکاتوری که با کلمات نوشته می‌شود» شناخته می‌شود؛ که عدم تعریف و توضیح مشخص درباره معنای این عبارت، ماهیت و نقش آن در طنز و مطایبه، باعث پدید آمدن برداشتها و تعاریف سلیقه‌ای بسیاری از این اصطلاح گشته است.

از بین محققان، نخستین بار حسن حسینی در مقاله‌ای با عنوان «بازی با کلمه یا کاریکلماتور» با نگاهی انتقادی - علمی به بررسی این تعریف می‌پردازد (حسینی، ۱۳۷۴: ۴). وی علاوه بر بازیهای واژگانی موجود در کاریکلماتور - که از امکانات ادبی زبان است - به عناصر و فنون بدیعی طنزآفرین نیز در ساخت کاریکلماتور اشاره می‌کند و در انتقاد به نام «کاریکلماتور» بر این عقیده است که کاریکلماتور فقط زائیده چند پهلو بودن کلمات نیست که با بهره‌گیری از عناصری نظیر ایهام، قلب و تصحیف، ساخته و پرداخته می‌شود؛ بلکه گاه یک مفهوم طنز یا فکاهه فراتر از بازی با کلمه و استفاده از اشتراک لفظ است و آن زائیده نگرشی خاص و استخراجی دلنشین از یک مقوله ساده یا پیچیده است. در این گونه موارد، نمک مطلب در گرو جمله است و نه کلمه و خود جمله هم قالب نگرش طنزآلود و شیرین کاری خیال نویسنده یا شاعر است. به این صورت است که حسینی عنوان «کاریکلماتور» را برای نمونه کارهایی بر می‌گزیند

که به جای اشتراک لفظ و ایهام، در آنها از صنایعی، مانند اغراق، مراعات النظیرهای خنده آور، حسن تعلیل و توجیه استفاده شده است (همان). در واقع حسینی با این اظهارات به ساختار ادبی، هنری و قوی طنز که متکی به عناصری چون اغراق و مبالغه، کنایه، جناس، دلیل عکس، ایهام، ابهام، استعاره و نظایر آن است، اشاره می کند. همچنین به نظر می رسد در دیگر تحقیق برجسته انجام شده در این مورد با عنوان «کاریکلماتورنویسی» (حسین پور، ۱۳۸۵: ۹۸)، بدون تعیین ویژگیهای کاریکلماتور و الگوهای طنز و مطایبه، فقط به خاستگاه کاریکلماتور، مشخص ساختن آرایه های ادبی کاریکلماتور و دسته بندی آنها با دیدگاهی بلاغی اکتفا شده است.

به این ترتیب، در اندک پژوهشهای صورت گرفته در مورد کاریکلماتور، به ارتباط زبانی آن با طنز و مطایبه به عنوان یکی از زیر مجموعه های آن توجه نشده و بیشتر صنایع ادبی سازنده این گونه ادبی مورد نظر بوده است، اما دسته بندی ذیل با نگاهی متفاوت به کاریکلماتور، فراتر از صنایع ادبی، ویژگیهای آن را به عنوان یکی از قالبهای طنز و مطایبه مشخص و ساخت زبان طنز آنها معرفی و بررسی نموده است. با این اوصاف اگر ویژگیهای زبان طنز و مطایبه کاریکلماتور در این جا بررسی می شود، صرفاً به این معنا نیست که تنها عامل زبان طنز و مطایبه یک کاریکلماتور، همان ویژگی یا ویژگیهایی است که مشخص شده و عوامل یا شگردهای دیگر در آن نقش ندارند، چرا که نوع فضا سازی، زمینه چینی، زمینه فرهنگی، زمان و مکان، مخاطب و عوامل شناخته یا ناشناخته دیگری نیز می توانند در ساخت زبان طنز و مطایبه تأثیرگذار باشند. علاوه بر این، گاه در یک کاریکلماتور، چندین تکنیک به کار رفته است که هر یک به نوعی بر میزان کارایی و تأثیر جمله می افزاید. از این رو، بعضی از شواهد که متضمن دو یا چند آرایه لفظی یا معنوی است، برحسب ویژگی اصلی مؤکد شده است. بنابراین، با توجه به مختصات زبان طنز، مهمترین این ویژگیها در کاریکلماتورها در هفت گروه قابل تشخیص و دسته بندی هستند:

۱- کوتاهی و فشردگی جملات/ایجاز

فروید در کتاب «لطیفه ها و رابطه آنها با ناخودآگاه»، که در آن به بررسی تکنیک های طنز و مطایبه پرداخته، مهمترین ویژگی را که برای طنز و مطایبه در نظر گرفته، فشردگی (condensation) یا ایجاز است (دهقانیان، ۱۳۸۵: ۱۵۹). مهمترین ویژگی ساختار نحوی کاریکلماتورها نیز، کوتاهی جملات آنهاست. در حقیقت، اولین ویژگی ظاهری کاریکلماتور که به چشم می آید، کوتاهی جمله یا جملات و به طور کلی، شکل ظاهری کاریکلماتور است. عمران صلاحی (از طنزپردازان محقق)، در مقدمه کتاب پنجم کاریکلماتور در مورد کوتاهی جملات شاپور می نویسد: «پرویز شاپور برای رسیدن به مقصد، کوتاهترین راه را انتخاب می کند. در نوشتن، کمترین کلمات و در کشیدن، کمترین خطها را به کار می برد.» (شاپور، ۱۳۸۴: ۱۹۹) و در جای دیگری می گوید: «شاپور در لفظ اندک معنی بسیار آورده است. به قول مولانا: بحر رادر کوزه گنجانده است» (همان: ۲۵۹). شاید بتوان علاقه شاپور به خیام را، که از کودکی با اشعارش مأنوس بوده، از جمله عوامل مؤثر در پدید آمدن این سبک خاص دانست. آنچه او از خیام نام می برد؛ یعنی «حجم خیلی کم و مفاهیم خیلی زیاد» (همان: ۱۳۹) دقیقاً تعریفی برای آثار وی نیز هست.

اما بحث در مورد کوتاهی جملات در ادبیات، خواه ناخواه پای ایجاز و اختصار را به این بحث ها می گشاید، چرا که «کوتاهی جملات لازمه ایجاز است» (بهار، ۱۳۸۰: ۲۳۱). تعاریف یاد شده از کوتاهی جملات در کاریکلماتور

نیز تعریف ایجاز را؛ یعنی «با حداقل الفاظ، حداکثر معنی را بیان کردن» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۱) به یاد می آورد. همان گونه که می دانیم، ایجاز به دو نوع ایجاز حذف و ایجاز قصر تقسیم می شود که هر دو صورت در کاریکلماتورها دیده می شوند. ایجاز حذف در کاریکلماتورهای شاپور، با حذف فعل یا قسمتی از ارکان جمله صورت می گیرد:

✓ بعضیها هنگام تولد می میرند و بالعکس! (شاپور، ۱۳۸۴: ۸۷)

شرط بلاغت آن است که واژه‌ای در این جمله نشان‌دهنده حذف باشد؛ که واژه «بالعکس» نشان دهنده حذف جمله دوم است: «وبالعکس بعضی ها هنگام مرگ متولد می شوند.» حذف فعل در برخی از آثار شاپور که از تصاویر شاعرانه‌ای برخوردارند، بیشتر دیده می شود: «حباب، قطره باران متکبر!» (همان: ۱۲۹) گاهی نیز حذف فعل به دلیل لحن گفتاری کلام است: «گل کاغذی ام پژمرده!» (همان: ۸۹)

اما در اغلب کاریکلماتورها ایجاز قصر بیش از ایجاز حذف استفاده می شود و به تعبیر یکی از کاریکلماتور نویسان «کلمات در این شیوه آنقدر خود را جمع و جور می کنند که دست و پایشان از جمله بیرون نزنند!» (نیکدست، ۱۳۷۸: ۵). ایجاز در کاریکلماتور، نحو جمله را مجبور می سازد تا ضمن حذف و به حداقل رساندن تعداد واژگان، نقش کلمات غایب و محذوف برعهده دیگر کلمات موجود در متن گذاشته شود:

✓ هستی ام در نیستی بر باد رفت! (شاپور: ۵۱۵)

✓ یأس، پاشنه آشیل روح! (مجبای، ۱۳۸۳: ۸۲)

✓ خسته از گذشته در حال خوابیده‌ایم و خواب آینده را می بینیم! (درویش، علی: caricalamatur. blogfa)

✓ خندیدم و گریستم، تو آمدی و نماندی! (فرج‌اللهی، مهدی: karykalamator. blogfa)

در هر کدام از نمونه‌های یاد شده با استفاده از اصل ایجاز و در یک جمله کوتاه، معانی و مفاهیم بسیاری نهفته شده است که کشف و درک آن تا حد زیادی به برداشت مخاطب وابسته است.

چندمعنایی، ابهام و حذف که از دیگر پیامدهای ایجاز است نیز در کاریکلماتورهای شاپور دیده می شود: «سایه‌ها یکرنگند» (همان: ۱۷۹). یا: «زبانم خفه کرده است» (همان: ۲۰). گاه ایجاز در کاریکلماتورهای شاپور با همراهی تصاویر شاعرانه، کلام را به یک شعر موزون شبیه می سازد: «به نگاهم خوش آمدی» (همان: ۲۱۲). یک کاریکلماتور خوب هم می تواند مثل یک مصراع یا کلمه قصار، سخنانی را که در چندین صفحه و پاراگراف نوشته می شود، به صورت موجز و مختصر بگوید و به تعبیری می توان از یک کاریکلماتور خوب، یک مقاله مفصل نوشت (نبوی، ۱۳۷۸: ۱۲). چنان که بر یکی از کاریکلماتورهای شاپور، که یازده کلمه دارد، بیش از یک صفحه توضیح و تفسیر نوشته شده است (شاپور، ۱۳۸۴: ۴۲۸).

اما در مقایسه‌ای اجمالی بین آثار شاپور و دیگران، مشخص گردید، علی‌رغم حجم بسیارگسترده کاریکلماتورهای وی، تعداد کلمات موجود در آثار شاپور به طور متوسط بین شش تا یازده کلمه است و این درحالی است که متوسط کلمات دیگران بیش از این تعداد به نظر می رسد. به نظر می رسد به دلیل به حداقل رسیدن تعداد کلمات در کارهای وی، اختصار و ایجاز کاریکلماتورهای شاپور را بتوان بیش از سایر کاریکلماتور نویس‌ها دانست، هرچند که کوتاهی جملات وی نیز در تمام مجموعه کارهایش یکدست نیست. در کتابهای ابتدایی شاپور (پنج کتاب اول) جمله‌ها کوتاهتر و از ایجاز بیشتری برخوردارند؛ به طوری که اکثریت کاریکلماتورها را جملات سه تا هفت کلمه‌ای تشکیل می دهد و

حتی به کاریکلماتورهای دو جزئی و سه جزئی نیز برخورد می‌کنیم: «اشک می‌گریست!» (شاپور، ۱۳۸۴: ۹۹) یا: «زندگی نکرده، مردم!» (همان: ۹۱) اما در کتابهای بعدی کاریکلماتور شاپور (سه کتاب آخر)، اگر چه تعداد واژگان یک کاریکلماتور به بالای ده واژه رسیده است، اما زبان و لحن پرویز شاپور پخته شده و دیگر در جملات کمتر شاهد فکاهی محض یا بازی با کلمه هستیم. به این ترتیب، می‌توان کاریکلماتورها، و به طور اخص آثار شاپور، را به طور کلی از لحاظ ایجاز (تعداد کلمات و کوتاهی جملات) به چهار دسته تقسیم کرد:

۱- کاریکلماتورهای کوتاه: دارای ۲ تا ۷ کلمه؛

۲- کاریکلماتورهای متوسط: دارای ۸ تا ۱۲ کلمه؛

۳- کاریکلماتورهای بلند: بین ۱۲ تا ۲۰ کلمه؛

۴- کاریکلماتورهای بسیار بلند: بیش از ۲۰ کلمه.

شاید بهتر باشد این دسته آخر را به دلیل ساختار بلندشان، علی‌رغم حضور متعدد در این مجموعه کارها، از حیطه کاریکلماتورها مجزا و در ردیف قطعات طنز به حساب آوریم.

نکته مهم دیگر درباره نقش ایجاز و کوتاهی جملات در طنز و مطایبه^۲ این که زیربنای بسیاری از شیوه‌های طنزپردازی مثل ایهام، تلمیح، جناس و... ایجاز است؛ از این منظر، طنز و مطایبه باید پیش از آن که ابهام و ظرافت هنری‌اش فاش شود، تأثیر خود را بگذارد و از این رو، باید کوتاه و گیرا باشد. حال اگر طنز و مطایبه از این ویژگی بی‌بهره باشد و طنزپرداز بخواهد مضمونی را با جملات متعدد بیان کند، به احتمال بسیار زیاد به زیبایی، طراوت و گیرایی اثر، آسیب جدی وارد خواهد کرد (دهقانان، ۱۳۸۶: ۱۳۸).

۲- سادگی و روشنی بیان

سادگی، روانی و روشنی بیان خصیصه بارز کلام طنزآمیز است. تا پیش از مشروطه، نثر فنی و مصنوع، نثر غالب ادبیات بود، اما در دوره مشروطه بنابه تحولات گوناگون، مقارن با حضور نسبتاً کم‌رنگ نثر منشپایه، نهضت ساده نویسی در ادبیات دوباره پا گرفت. اهمیت ساده نویسی در عصر مشروطه از آن جهت است که بدانیم لحن غالب نثر مشروطه طنز بود و نویسندگان آگاهانه یا ناآگاهانه آن را در آثار خود به کار می‌بردند (آرین پور، ۱۳۷۵: ۳۶). پیش از آن نیز ما در آثار طنز نویسندگان برجسته‌ای، چون عبید زاکانی و فخرالدین علی صفی شاهد سادگی ویژه‌ای هستیم و این به آن دلیل است که طنز برای بیان خود و درک توسط خوانندگان نیازمند سادگی و سلاست است و به همین دلیل است که در آثار طنزآمیز معمولاً با سادگی و روانی بیشتری نسبت به سایر آثار جدی روبه‌رو می‌شویم.

این ویژگی در کاریکلماتورها نیز بارز است، چرا که کاریکلماتورها به عنوان یکی از قالبها و سبکهای طنز و مطایبه، از جملات ساده و کوتاه طنزآمیز ساخته می‌شوند و اصولاً یکی از دغدغه‌هایی که کاریکلماتور نویس‌ها در نوشتن کاریکلماتور- و به‌طور کلی همه طنزپردازان در آفرینش اثر طنز- دارند، درک مفهوم طنزآمیز مورد نظر آنان توسط خوانندگان است.

سادگی جملات کاریکلماتوری که در کاریکلماتورهای پرویز شاپور نیز کاملاً رعایت می‌شود، عام فهم و خاص پسند است؛ به طوری که گاه کاریکلماتورها را به مرز «سهل و ممتنع بودن» نزدیک می‌کند. به این ترتیب ساده بودن

طرحها و جملات شاپور به معنای ساده انگاری مخاطب نیست، بلکه وی سهل و ساده بودن را روشی برای ارتباط برقرار کردن بی هیچ واسطهٔ ماورایی می بیند. از این رو، برای فهمیدن نوشته‌های شاپور احتیاجی نیست خواننده سابقهٔ مطالعهٔ متون کهن منتور یا بحر طویل داشته باشد (جلالی، ۱۳۸۳: ۲۸).

سادگی و روشنی بیان شاپور از بستر زبان دورهٔ زندگی وی -که زمان معاصر است و بالطبع زبان جملات به زبان مخاطب امروز نزدیکتر و در نتیجه قابل درک تر- نیز سرچشمه می‌گیرد. از همین رو، سادگی و صمیمت کاریکلماتورها، ناخودآگاه مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بویژه این که در آثار شاپور بیشتر زاویه‌های روایت، اول شخص است و گویی نویسنده مستقیماً رو در روی خوانندگان است و سخن می‌گوید. به همین دلیل مخاطبان، در هر سطحی، می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند و از آن لذت ببرند.

اصولاً شیوهٔ نگارش کاریکلماتورهای شاپور، سادگی عمدی ساختمان جمله هاست و سادگی واژه‌ها که در نزدیک به صد در صد کاریکلماتورها هیچ نیازی نیست که برای پیدا کردن معنی لغت یا عبارتی به فرهنگ لغت مراجعه کنیم. نثر شاپور و نثر کاریکلماتور عموماً به شکل نثر گفتاری است^{۱۳} با اغلب ویژگیهای آن؛ جمله‌ها کوتاه و رسا و شیوهٔ نگارش شیوه‌ای است عام فهم. البته، شاید مقداری پیچیدگی در فهم لایه‌های عمیق و درک درست از کاریکلماتور وجود داشته باشد که به چند لایگی ذات طنز و بیان کنایه آمیز و چند پهلوی آن بر می‌گردد و این نیز با اندکی توجه، اندیشیدن دوباره و ممارست و البته، صرف وقت، قابل دسترسی است. شاپور وقایع را به همان صورت «دیگر» که می‌بیند، با دقت نقل می‌کند و مقصود وی در اغلب اوقات، به شرط زمینهٔ ذهنی مناسب، به خواننده انتقال می‌یابد. در برخی از کاریکلماتورهای وی، اسلوب گفتاری، واژگان و اصطلاحات عامیانه و پرهیز از آوردن لغات و مصطلحات ثقیل و غیرقابل فهم - اعم از زبانهای بیگانه یا لهجه‌های محلی یا اصطلاحات تخصصی - باعث نزدیکی زبان نوشتاری به زبان گفتار گشته و سادگی بی‌حدی را برای کاریکلماتورها به ارمغان آورده است:

✓ از زور گرسنگی، دندانهایم را خوردم! (همان: ۴۰)

✓ خودم را به‌جا نمی‌آورم! (همان: ۱۳۱)

✓ در آستانهٔ در خروجی زندگی، عزرائیل «بفرما» می‌زند! (همان: ۴۶۱)

۳- زبان محاوره

زبان محاوره، فرهنگ عامه و اصطلاحات کوچه و بازار پشتوانهٔ قدرتمندی برای طنزنویسی است و به باور برخی، اصلی‌ترین مؤلفهٔ طنز ماندگار فارسی را تشکیل می‌دهد (صلاحی، ۱۳۸۴: ۶۰).

زبان محاورهٔ فارسی، زبانی است طبیعی و سرشار از عناصر شعری. ادیبان طنز پرداز بزرگ ایران نیز همیشه در برابر ادبایی که زبان ادبی را با تکلف دچار لکنت ساخته بودند، به زبان محاوره روی آورده‌اند. در دهه‌های اخیر نسیم شمال، ایرج میرزا و تا حدودی شهریار در نظم و دهخدا و جمالزاده و هدایت در نثر به همین کار دست زدند.

یکی دیگر از عوامل دلنشینی، تأثیر گذاری و طنز کلام کاریکلماتور نویس‌ها و شخص شاپور، شفاهی گویی و نزدیکی زبان او به زبان روزمره و گفتار عادی مردم است. این رویه در کار شاپور از آنجا سرچشمه می‌گیرد که طنز وی ذوقی بود، نه اکتسابی. وی حتی در گفتارهای عادی و مکالمات روزمرهٔ خود نیز به طنز سخن می‌گفت؛ به گونه‌ای که تشخیص جدی یا شوخی بودن کلام وی ممکن نبود (شاپور، ۱۳۸۴: ۵۹۶). از این رو واژگان و اصطلاحات فراوانی از

زبان عامیانه در کاریکلماتورهای شاپور آمده است. واژگان و اصطلاحاتی نظیر: الک دولک، دست و پا چلفتی، سیزده به در، به مفت نیززیدن، آب آوردن، باد کردن (تورم داشتن)، روی پا بند نشدن، حمله گاز انبری، سگدو زدن، زار زارگریستن، جفتک انداختن و... .

اما به طور گذرا در قسمت گذشته به کاربرد زبان محاوره در کاریکلماتورها اشاره گردید و گفته شد که سادگی و روشنی بیان کاریکلماتورها از منظر استفاده از واژگان و اصطلاحات زبان محاوره نیز قابل تشخیص است و این الفاظ و اصطلاحات «سعی در بی رنگ کردن رسمیت دارند» (نیکدست، ۱۳۷۸: ۳). دایره این گونه زبان از ترکیبات، کنایات و مصطلحات زبان محاوره تا عناصر فرهنگ عامه و لحن عامیانه گسترده می‌شود:

✓ پرندۀ بلند پرواز چشم ندارد سایه اش را روی زمین ببیند! (شاپور، ۱۳۸۴: ۳۶۴)

✓ زندانبان هم یکپا زندانی است! (همان: ۳۸۲)

✓ اگر مرگ نباشد، در خروجی زندگی، ول معطل است! (همان: ۵۲۵)

از دیگر ویژگیهای سبکی که از زبان گفتاری و عامیانه کاریکلماتورها نشأت می‌گیرد، می‌توان به کاربرد توصیف به کمک جملات بی فعل، حذف فعل، جابه‌جایی ارکان جمله، به ویژه تقدم فعل بر سایر اجزای جمله اشاره کرد:

✓ بیضی، دایره مست! (همان: ۳۸)

✓ بعد از مرگ همه شادند، چون روی قبرها می‌نویسند: شادروان! (همان: ۲۴)

۴- چینش هوشمندانه واژگان

انتخاب، ابتکار، نواندیشی و جستن تناقض‌ها به وسیله مهارکردن و تحت سیطره درآوردن نیروهای عظیم معانی و تعابیر گوناگون حقیقی و مجازی کلمات و ترکیبات در قالبی موجز، یکی از عوامل مهم بیان طنز و مطایبه آمیز است (بهرزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۹۸).

در این راستا، واژگان کاریکلماتور، ساده، روان و در دسترس همگان است، اما امکانات زبان و بلاغتی که نویسنده به کار می‌برد، وجه تمایز کاریکلماتور و فرهنگ واژگانی آن از سایر انواع ادبی است و به اعتقاد یکی از نویسندگان، کاریکلماتور مثل تندیس چند وجهی است که ارتفاع، عمق، وزن و بافت دارد و حتی دارای نقش و نگار است. در جهان ما هیچ واژه و مفهومی وجود ندارد که نشود از آن کاریکلماتور ساخت، اما این دگرگونه سازی، تابع قواعدی است که در حوزه زبان شناسی، آواشناسی، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی، فرهنگ کوچه و سایر مسائل مربوط به آن شکل می‌گیرد (اسماعیلی، ۱۳۸۲: ۹).

چنانکه گفته شد، مهمترین وجه سادگی زبان کاریکلماتور در بهره‌گیری از لغات و اصطلاحات عامیانه و قلت واژگان بیگانه قابل تشخیص است، اما زبان طنز امکان افزایش بار معنایی به واژه‌ها نیز می‌دهد: «یکی از تأثیرات طنز و مطایبه بر زبان، افزایش ظرفیت واژه‌هاست. طنز و مطایبه باعث می‌شود قدرت معناپذیری کلمات افزایش یابد. طنزپرداز در ذهن خود به دنبال آن است که از واژه‌ها و عبارات، معناهای تازه استخراج کند و یا به عبارتی به آنها معنایی می‌بخشد که تاکنون کسی به آنها توجه نکرده است. بازیهای زبانی پیامد چنین نگاهی به واژه‌هاست. طنزپرداز مخاطب را وادار می‌سازد که تنها به ظاهر عبارات و متون بسنده نکند و لایه‌های عمیق‌تر آن را بکاود و چه بسا در این کند و کاو، به معنی تازه واژه‌ها و عبارات دست یابد که حتی خود طنزپرداز هم به آن دقت نکرده است» (دهقانیان، ۱۳۸۶: ۱۳۸۶).

۱۳۸). البته، افراط نویسنده در این کندوکاو و توجه زیاد به واژه ها و بازی با آنها، آسیب جدی را به کاریکلماتور وارد می‌سازد و آن را شکل گرای محض ساخته و علاوه بر تعقید لفظی و ابهام در معنا، آن را به مرتبه یک فکاهی ساده، می‌رساند؛ مرتبه ای که بایک بار خواندن، تازگی خود را از دست داده، در اغلب اوقات برای بار دوم لوس و تکراری به نظر می‌رسد.

اما شیوه استفاده از کلمات در کاریکلماتورهای شاپور، مخصوص به خود اوست، به ویژه این که وی در میان طنزنویسان و کاریکاتوریست های ایرانی یک استثنا به شمار می‌آید؛ استثنا از آن جهت که وی موضوعهایی مخصوص خود را دارد و درباره این موضوعها به شیوه‌های متفاوت کاریکلماتور می‌نویسد. معماری کلمات وی به گونه‌ای است که هم می‌توان از روی کلمات یک کاریکلماتور او چندین طرح متفاوت کشید، هم می‌توان درباره آن یک مقاله مفصل نوشت و گاه چون شعری کوتاه به نظر می‌آید.

برای مثال، به دلیل سابقه شاپور در کشیدن طرح و کاریکاتور، بسیاری از کاریکلماتورهای وی از ارجاعی تصویری برخوردارند و حتی برخی از آنها را کاریکاتوریست ها مصور کرده‌اند (ضیایی، ۱۳۷۸: ۱۰). مثل: «پرنده محبوس اشک موزیکال می‌ریخت» (شاپور: ۹۲)، اما بسیاری از آنها را هم نمی‌توان به تصویر کشید؛ چنان که صلاحی ضمن این که شاپور را شاعر امکانات و اشیا می‌داند، معتقد است بسیاری از کاریکلماتورهای وی را نمی‌توان با خط کشید و به تصویر درآورد؛ مثلاً وقتی «قله از کوه بالا می‌رود» یا «درخت از گربه پایین می‌آید» چگونه شکل آن را باید کشید؟ (شاپور: ۱۹۹) شاید این دسته آثار را بتوان مصداق حقیقی «کاریکاتور کلمات» به حساب آورد. از این رو، می‌توان کاریکلماتورهای وی را نشانه ای از پیوند صحیح نوشته و تصویر دانست؛ امری که کمتر کسی در طنز و مطایبه به آن توجه کرده است. وی با علم به این که قدرت تصویر و نوشته هرکدام چقدر زیاد است، دست به آفرینش چنین کاری زده است؛ ضمن این که تکنیک و دید شاپور در کاریکلماتورها مخصوص به خود اوست. پرهیز از مضامین معمول طنز و مطایبه و توجه به جزئیات و مضامین خاص، پدیده های ظریف ذهنی یا مادی (مثل روزنه امید، اشک و ابر و موجودات کوچک مثل موش و ماهی و...) از جمله مواردی اند که ذهن طنزآمیز او را به خود جلب می‌کنند و وی آنها را با حداقل کلمات در کاریکلماتورهای خود به کار می‌گیرد. جمع این موارد که به نحوه گزینش واژگان وی بر می‌گردد، به گونه خاصی وی را در میان طنزنویسان ممتاز ساخته است.

به دلیل همین ذات منشوروار کاریکلماتور، نویسنده باید برای نوشتن کاریکلماتور، وسواس بسیاری در انتخاب کلماتش داشته باشد^{۱۴}، چرا که ایجاز موجود در نثر کاریکلماتور موجب می‌گردد که بار کلمات محذوف بر عهده دیگر کلمات حاضر در جمله گذاشته شود و همین امر، انتخاب دقیق و بجای کلمات و ترکیبات را می‌طلبد. از این رو، می‌توان گفت وسواس و دقت کاریکلماتورنویس های حرفه ای در گزینش واژگان، تا حد زیادی به دغدغه‌ای که آنان جهت رسیدن به اصل ایجاز دارند، مربوط می‌شود. در این راستا، کاریکلماتورنویس با تمام توان می‌کوشد تا با ایجاز واژگانی را احضار کند، که توان القای معنایی و عاطفی بیشتری داشته باشند. در این راستا، کیومرث صابری فومنی معتقد است که اگر نوعی امساک در به کار بردن کلمات در نوشته‌های هر نویسنده‌ای، بویژه طنزپرداز نباشد، کفران نعمت شده است (!) و هنر پرویز شاپور را در این می‌داند که در مرز «بخل» و «امساک» در به کار بردن کلمات مانده و این که شاپور

آموخته در مصرف کلمات صرفه جویی کند و توانسته با حداقل کلمات، مفاهیم عمیق و گسترده‌ای را بیان کند (صابری فومنی، ۱۳۷۸: ۳۰).

۵- بازیهای زبانی - بیانی

اگر بگوییم بافت هر طنز در کلیت خودگونه‌ای از بازیهای زبانی است، شاید این سخن چندان مبالغه‌آمیز نباشد. بازیهای زبانی - بیانی، طیف گسترده‌ای از آرایه‌ها و صنایع ادبی هستند که در طنز و مطایبه به دلیل «چندمعنایی» از کاربرد بسیاری برخوردارند. مهمترین این آرایه‌ها عبارتند از: جناس، ایهام، استخدام، کنایه، تجاهل العارف، مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح، تبادل، تلمیح، تضاد، تهکم، محتمل الضدین، ابهام واسلوب الحکیم. البته، این صنایع همیشه و در تمام موقعیتهای طنز و مطایبه آفرین نیستند. چنانکه قبلاً اشاره شد، برخی نیز به این آرایه‌ها نام «بازی با کلمات» داده‌اند و حتی به دلیل استفاده‌های متعدد از این دسته در کاریکلماتور، این قالب را با تعریف «بازی با کلمات» شناخته‌اند. در حالی که به تعبیر مرحوم حسینی، مضامین «کاریجملاتوری» (حسینی، ۱۳۷۴: ۴) و مضامین تصویری نیز یکی از بنیادهای اساسی ساخت کاریکلماتورها را تشکیل می‌دهند. این شگردها به دلیل ذات چند وجهی همواره محمل مناسبی برای طنزنویسی بوده‌اند، با توجه به این نکته که این آرایه‌ها به ایجاز کلام نیز کمک می‌کنند. معمولاً در نوشتن کاریکلماتور ترکیبی از این آرایه‌ها به وقوع می‌پیوندد. با دقت شدن در معانی کلمات می‌توان با ظرافت آنان را به گونه‌ای کنار هم چید تا از معانی گوناگون یک کلمه برای ساختن تصاویر چند معنایی استفاده کرد و با استفاده از تداعی معانی دور و نزدیک، گیرایی خاصی به کاریکلماتورها بخشید:

✓ برای اینکه راه راست بروم، همیشه با خط کش از خانه خارج می‌شوم! (شاپور، ۱۳۸۴: ۴۰)

✓ آدم گرسنه، زودتر از زندگی سیر می‌شود! (همان: ۳۸۱)

✓ هنرمند با میوه درخت یک فرق بیشتر ندارد؛ میوه وقتی رسید می‌افتد، هنرمند وقتی افتاد، می‌رسد! (حسینی،

۱۳۶۵: ۱۸)

✓ اگر آزادی بیان، چشم‌ها و گوش‌ها و مشت‌ها را باز نمی‌کرد، هیچ مخالفی نداشت. (گلکار، ۱۳۸۵: ۴۵)

✓ سرسفره چیزی نبود، پدر و یخ داخل پارچ با هم آب شدند. (لعل بهادر، ابوالفضل: soogkhand. ir)

در این نمونه‌های بالا، با کلمات واصطلاحاتی مثل: راه راست، سنگ تمام، سیر شدن، رسیدن، افتادن، باز کردن، آب شدن و جوش شیرین بازی و مضمون پردازی شده است. برخی از این کاریکلماتورها را از سویی می‌توان کاریکلماتورهای لفظ‌گرا نیز به حساب آورد که آن حادثه طنز و مطایبه‌آمیز و آن تضاد و برخورد جالب توجه تنها در زبان و ظاهر الفاظ روی داده است. برای نمونه، در جمله اول «راه راست رفتن» ربطی به «خارج شدن با خط کش» ندارد و هیچ ارتباط منطقی یا معنایی خاصی مورد نظر نیست، جز این که نویسنده خواسته است بین واژه‌های «راست» با «خط کش» ارتباط صوری و لفظی برقرار کرده و با به هم زدن ذهنیت خواننده، لبخندی بر لب وی آورده، وی را وادار به تفکر کند و البته در این میان نباید از معنای ایهامی «راه راست رفتن» غافل بود. در جمله دوم نیز شاپور از صورت ایهامی «سیرشدن» برای ارتباط با «گرسنه» استفاده کرده است. به این ترتیب، بازیهای زبانی - بیانی شاپور در کاریکلماتورها - که زاده تخیل و ذهن خلاق و ریز بین اوست - از هر واژه، عبارت و شیء به مدلولهایی دور از ذهن به

قصد طنز و مطایبه متمایل می‌گردد. شیوه مرسوم در استفاده از این ویژگی، تداعی معنایی کل یا پاره‌ای از یک واژه یا داستانی در ارتباط با آن است که بیشتر اوقات از اصطلاحات عامیانه، الفاظ، ترکیبات، کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و زبان محاوره در آن استفاده می‌شود.

«بازیهای طنزآمیز زبانی» را اگر همان دسته «طنزهای عبارتی»^{۱۵} به حساب نیاوریم، دست کم یکی از مصادیق عمده این گروه به شمار می‌روند.

۶- بیان اغراق آمیز

اغراق و مبالغه، نوعی بزرگ‌نمایی در وضعیت و موقعیت است و نیز کوچک‌نمایی؛ یعنی خارج شدن از قاعده رعایت حد و حدود پدیده‌ها. واقعیت‌گریزی در اغراق و مبالغه به دو شکل «کوچک‌نمایی» (اغراق منفی) و «بزرگ‌نمایی» (اغراق مثبت) به عنوان یکی از ویژگیهای ثابت آثار و بیان طنز و مطایبه آمیز شناخته می‌شوند.^{۱۶}

چنانکه می‌دانیم، یکی از عمده‌ترین مقولات سازنده طنز، تضاد، تناقض و در یک کلمه ناهماهنگی است. برخی مقولات دیگر مثل اغراق، غلو، مبالغه، درشت‌نمایی، کوچک‌نمایی، عدم تجانس، گروتسک^{۱۷} و مانند آن همه بر اساس این مقوله؛ یعنی تضاد و تناقض ساخته می‌شوند (ضیایی، ۱۳۷۸: ۱۱). برای مثال، در یکی از کاریکلماتورهای شاپور، عقاب که سمبل قدرت، شهامت، تندی و تیزی و شجاعت است، درون تار عنکبوت که سمبل سستی و نازکی است، جان می‌سپارد: «عقاب پیر در تار عنکبوت جان سپرد!» (شاپور: ۱۲۱) در این راستا، وی گاه به کمک بازیهای زبانی و بیانی دست به اغراقهای کمیک می‌زند؛ یعنی برای رسیدن به تضاد و تناقض، به کمک «چند معنایی» دست به اغراق و مبالغه می‌زند که نمونه‌های فراوانی از آن در آثار شاپور یافت می‌شود:

✓ پیری آنچنان گورپشتم نموده که می‌ترسم نتوانم «بارکج» را به مقصد برسانم! (همان: ۲۹۱)

✓ آرزو می‌کنم خشم، کاسه صبر هیچ بنده‌خدایی را به «بشقاب پرنده» تبدیل نکند! (همان: ۴۰۹)

هر چه این حالت تضاد و تناقض رو به افراط رود، کاریکلماتور از حالت مطایبه خارج و به مرز طنز و سپس «گروتسک» نزدیکتر می‌شود: «به صورت روح اسید پاشیدم!» (همان: ۴۷) یا این نمونه: «به خونم تشنه‌ام!» (همان: ۱۰۲) به این ترتیب، طنزپردازی که می‌خواهد اثرش رنگ و بویی از گروتسک داشته باشد، ابتدا به خاطر مقاصد طنز دست به اغراق و مبالغه می‌زند، اما ماهیت این طنز و مطایبه آن چنان قوی و افراطی است که به زودی تمامی مرزها را می‌شکند و نویسنده با علم به این موضوع به تدریج پا را از مرز طنز و مطایبه فراتر گذاشته و اغراق تحت کنترل وی کم‌کم وحشی و لجام‌گسیخته می‌شود (جزینی، ۱۳۷۸: ۱۸). همین اغراقها و تخیلات دور از ذهن باعث شده تا برخی از حضور تعقیدهای معنوی در کاریکلماتورهای شاپور سخن بگویند (اسدی و تابش، ۱۳۸۶).

شکل دیگر استفاده شاپور از اغراق به صورت «مقیاس» است. مقیاس از مواردی است که طنز نویسان برای آفریدن بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی؛ یعنی برای رسیدن به تناقض از آن استفاده می‌کنند. مقیاس نوعی میزان سبکی و سنگینی یا شدت و ضعف امری است؛ مثلاً عشق و تنفر یا غم و شادی نوعی مقیاس در حالات روحی انسان است. در کاریکلماتورهای شاپور جنگ ابدی خوبی و بدی، روشنی و تاریکی، آزادی و اسارت، مرگ و زندگی، سکوت و فریاد، هستی و نیستی و امید و ناامیدی، مقیاس و نهاد و بر نهاد عمده کارهای وی است:

- ✓ به اندازه‌ای به مرگم امیدوارم که دست به خودکشی نمی‌زنم! (همان: ۲۴۳)
- ✓ باسکوت فریاد می‌کشم! (همان: ۴۵۱)
- ✓ آدم خوش بین، روزنه امید را با چشم مصنوعی هم می‌بیند! (همان: ۱۷۳)
- اغراق، مبالغه و غلو گاهی با کلماتی نظیر «آن چنان که»، «به اندازه ای که»، «به قدری»، «از بس که»، «این قدر» و «آن قدر»، صورت ساده و قابل تشخیصی در کاریکلماتورهای شاپور دارد:
- ✓ آنچنان زمینگیر شده‌ام که یک گام هم نمی‌توانم به سوی در خروجی زندگی بردارم! (همان: ۴۰۷)
- ✓ آنقدر گریستم که اقیانوس را آب برد! (همان: ۹۸)
- ✓ از خودم به اندازه‌ای دور هستم که صدای پایم را نمی‌شنوم! (همان: ۱۴۸)
- اماگاه اغراق صورت پیچیده‌تری دارد، که در این گونه موارد بار طنز و انتقاد کاریکلماتور بیشتر و مفاهیم بیان شده انتزاعی‌ترند و بیشتر آثار سایر کاریکلماتورنویس‌ها حول این محور است:
- ✓ آدم بی‌ظرفیت در قطره باران خفه شد! (همان: ۱۰۳)
- ✓ موجود بدبین با خورشید آدم برفی می‌سازد! (همان: ۱۷)
- ✓ طی نامه سرگشاده‌ای از خدمات بی‌شائبه خود قدردانی کرد! (گلکار، ۱۳۸۵: ۱۴)
- بیان اغراق آمیز طنز هرچند موضوع را فانتزی و غیرواقعی می‌سازد، اما از مهمترین عوامل خنده دار سازی و طنزآمیزی کلام به شمار می‌آید که با ایجاد فضایی از اعجاب و شگفتی‌های خنده به خواننده کمک می‌کند تا از طریق تداعی معانی و کنجکاوای به حقایق واقعی بیندیشد (بهزادی، ۱۳۷۸: ۹۸).
- نکته جالب توجه این که قدما نیز یکی از اقسام اغراق مقبول را کاربرد آن بر سبیل هزل و مطایبه و خلاعت می‌دانستند (به نقل از مطول = رجایی، ۱۳۵۳: ۳۷۴).

۷- هنجارگریزی

فرمالیست‌ها و زبان‌شناسان بر این باورند که زبان در صورتی ارزش ادبی می‌یابد که هنجارگریز (آشنایی زدا) و دارای غرابت باشد. بر این اساس، هنجارگریزی را می‌توان وجه مشترک تمام ترفندهای ادبی دانست؛ زیرا در تمامی آنها هنرمند به گونه‌ای از زبان معنا و شیوه معمول و نرم، هنجارگریزی کرده و به زبان، غرابت و برجستگی بخشیده است. وحیدیان کامیار در مورد این می‌نویسد: «اصولاً هنر همه شگردهای شاعرانه در آن است که به زبان غرابت بدهند و آن را آشنایی زدایی کنند. از این روست که ترفندهای ادبی که بر مبنای «غافلگیری» استوارند، بیش از همه به زبان غرابت می‌بخشند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۴). وی در ادامه، شگردهای بدیعی نظیر پارادوکس، استثناهای منقطع، تهکم و بسیاری دیگر از شگردهای دیگر را بر اصل «غافلگیری» و «غیرمنتظره» بودن استوار می‌داند.

در قریب به اتفاق تعاریف طنز نیز با عناوینی چون عادت زدایی، عدول از هنجارها، غرابت، شکست انتظار، ستیز معنایی، هنجارشکنی، خرق عادت و «خلاف آمد عادت» مواجه می‌شویم. یکی از دلایلی که در مورد چرایی و چگونگی هنجارگریزی و متناقض‌نمایی طنز و مطایبه و زبان آن می‌توان ارائه داد، به یکی از نظریات در مورد خاستگاه طنز، خنده و شوخ طبعی، یعنی «نظریه نا هماهنگی» برمی‌گردد. این نظریه در آرای هاجسون، کانت، شوپنهاور و

کیرکگارد شرح و بسط داده شده و همان گونه که جیمز راسل لوول در سال ۱۸۷۰ می‌نویسد: «طنز در تحلیل نخست، درک ناهماهنگی است. طنز تجربه ناهماهنگی‌ای محسوس میان دانسته‌ها یا توقعات ما از یک سو، و اتفاقات رخ داده در لطیفه، خوشمزگی، لودگی یا مزاح از دیگر سوست.» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۲)

اما هنجارگریز بودن هر اثر طنز تنها غیر عادی بودن زبان و شیوه بیان آن نیست، چرا که آنچه یک طنز را هنجارگریز می‌کند، ابتدا نیروی انگیختگی و آزرده و به وجد آوردن، سپس خشنود کردن و اصلاح مخاطب است. این امر را می‌توان کارکرد و هدف طنز دانست. شیری نیز معتقد است پیامد سنت ستیزی و بدعت گذاری به تناسب کیفیت تجلی، موقعیت زمانی- مکانی و ذهنیت مخاطب، متفاوت است. بر این اساس، آشنایی زدایی جلوه‌های متعددی دارد که عمده‌ترین طرق تجلی آن عبارت است از: ترس، تحسین، تعجب، تمسخر و تفکر. در این میان تردیدی نیست که طنز و فکاهیات نیز بر بنیاد آشنایی زدایی شکل می‌گیرند، اما تفاوت آنها با انواع ادبی دیگر، در کیفیت و شیوه آشنایی زدایی است. عادت زدایی فکاهیات، از طریق تمسخر عادات و سنن عبوس زندگی رسمی حاصل می‌شود؛ گاهی نیز با دست مایه‌هایی از حس اعجاب و تحسین (شیری، ۱۳۷۶: ۴۳). هنجارگریزی به ویژه در طنزهای کلامی، به این دلیل اساسی‌تر است که اگر هنرمند تنها به قواعد معلوم و بارز اکتفا کند، سخن او نه تنها بی‌مزه و خسته کننده می‌گردد، بلکه از قدرت اثرگذاری که طنزپرداز سخت به دنبال آن است، بی بهره خواهد ماند. از این رو، هنجارگریزی‌های طنز، شگردها و شیوه‌های مختلفی دارد که گونه‌ای از آن نیز در زبان صورت می‌گیرد. پاره‌ای از مهمترین هنجارگریزی‌های زبان طنز در کاریکلماتورها، عبارتند از:

۱-۷. خلاف آمد/ آشنایی زدایی

مهمترین گونه هنجارگریزی شعر و نثر را هنجارگریزی معنایی می‌دانند که ادیب از قواعد معنایی و از محدوده همنشینی واژه‌ها در قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، گریز بزند. برجسته‌ترین نوع هنجارگریزی معنایی آشنایی زدایی است که به آن «خلاف آمد» نیز گفته می‌شود. منظور از «خلاف آمد» به عنوان یک ترفند خاص آن است که گوینده در سخن خود نکته‌ای، مضمونی، تصویری و نظایر آن، بر خلاف آنچه ذهن در حالت عادی و معمولی به آن خو کرده، بیاورد و آن، با چیزی که از نظر عقلی، عرفی، شرعی و... پذیرفته شده است، ناسازگار باشد (راستگو، ۱۳۶۸: ۲). برای مثال، شکستن سر به وسیله سنگ امری عادی و معمولی است، اما وارونه شدن این موضوع؛ یعنی شکستن سنگ با سر-آن گونه که در زیر می‌خوانیم- از آنجا که ناسازگار با عرف و حس بینایی و هنجار معناد کلام است، خلاف آمد به شمار می‌رود: «عاشق سری هستم که سنگ می شکند!» (شاپور، ۱۳۸۴: ۶۵) یا این نمونه: «وقتی سگ، سر در پی گربه می‌گذارد، درخت از گربه بالا می‌رود!» (همان: ۵۴) کاریکلماتور فوق در برخورد با مخاطب بعد از روند خوانش یا وقفه برای درک آنچه خواننده و تصور آن ایجاد می‌کند، پس قواعد ذهنی مخاطب دچار تناقض با آنچه خواننده می‌شود و اولین تصویری که به ذهنش می‌آید، خاطره‌هایی است که با چشمانش دیده؛ گربه از درخت بالا می‌رفت، نه برعکس، آنگاه تصویر بعدی که کاملاً ذهنی است، پیش می‌آید. حالا اگر برعکس قوانین معمول، درخت از گربه پایین بیاید، خواننده می‌خندد چرا که باخلاف آمد عادت مواجه شده است.

آشنایی زدایی را می‌توان یکی از شگردهایی دانست که طنزپردازان برای بلاغت و گیرایی کلام خود از آن سود جسته و با برخوردی متفاوت با زبان، آن را برجسته و غیر منتظره ساخته و از آن برای شکستن عرف و عاداتهای زبانی و ذهنی بهره برده‌اند.

✓ وقتی عکس گل محمدی در آب افتاد، ماهی‌ها صلوات فرستادند! (شاپور، ۱۳۸۴: ۲۵۹)

✓ از وقتی ممنوع القلم شده‌ام، کاغذ سفید برای دوستان پست می‌کنم! (همان: ۳۷۶)

بنابراین، هدف طنزپرداز در آشنایی زدایی «از میان بردن نیروی عادت است؛ یعنی آفرینش دنیای تازه، دیدن چیزهای بیشتر نادیده (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۸).

۷-۲- غافلگیری

یکی از نکات درخور توجه در بحث هنجارگریزی رابطهٔ نزدیک و نامحسوس آن با اصل «غافلگیری» است. همان گونه که گفته شد، وحیدیان کامیار مبنای بسیاری از شگردهای ادبی را غافلگیری دانسته و گاهی به جای این اصطلاح و یا در کنار آن از اصطلاح «خلاف انتظار» یاد کرده است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۴). اصل هفتم از اصول هشتگانهٔ برگسون دربارهٔ خنده نیز می‌گوید هر حادثه‌ای که شبیه باشد به نوعی اسباب بازی کودکان که در آن ناگهان آدمکی از جعبه بیرون می‌جهد^{۱۸}، موقعیتی کمیک را به وجود خواهد آورد، چرا که دارای عناصری چون «ایجاد تعجب ناگهانی»^{۱۹} و حرکات بدیع است (برگسون، ۱۳۷۹: ۳۵).

با دقت نظر و تأمل در کاریکلماتورهای متعدد شاپور، می‌توان نمونه‌هایی یافت که اگرچه «خلاف آمد» هستند، اما طنز آنها بیشتر در غافلگیری شان نهفته است؛ بدین معنی که در غافلگیری فقط با خلاف عرف و عقل و شرع روبه‌رو نیستیم، بلکه سیرکلام به گونه‌ای است که خواننده با پایان یافتن جمله ناگهان متعجب و غافلگیر می‌شود و در نتیجه، خنده را برای وی به دنبال می‌آورد:

✓ از همه چیز سیر شده‌ام، جز صبحانه و نهار و شام! (شاپور، ۱۳۸۴: ۵۹)

✓ در طول عمرش فقط یک‌بار از نیروی برق استفاده کرد... و آن موقعی بود که روی صندلی الکتریکی نشست! (همان: ۵۳)

✓ فاصله بین گریستن و خندیدن را، دماغ پر می‌کند! (همان: ۱۱۰)

✓ می‌گفت: «تا شقایق هست»، نمی‌شود مجردی بیرون رفت! (اسحاقیان، محمد: sooghand. ir)

در نمونهٔ آغازین، سیر شدن از زندگی (به معنای دزدگی و احساس ملالت کردن) با سیر شدن فیزیکی ناشی از خوردن غذا یکسان دانسته شده و شاپور با استفاده از شگرد استثنای منقطع، نمونه‌ای جالب از غافلگیری را در طنز و مطایبه ارائه داده است. هر چه میان مستثنا و جمله قبل از لحاظ معنایی تمایز بیشتر و از لحاظ تضاد و تداعی ارتباط بیشتری باشد؛ خواننده بیشتر غافلگیر می‌شود. کاریکلماتورنویس‌ها، به خصوص پرویز شاپور بسیاری از هنر خود را در همین مستثناهای منقطع نشان داده‌اند. به طور کلی، استفاده از شیوه‌هایی که در علم معانی تحت عنوان حصر و قصر شناخته می‌شود، یکی از عمده‌ترین اشکالی است که شاپور از آنها برای غافلگیری استفاده می‌کند. کاریکلماتورنویسان پس از شاپور نیز از این شیوه برای رسیدن به طنز کاریکلماتوری بهرهٔ بسیاری برده‌اند.

فراموش نکنیم که غافلگیری در کنار عوامل دیگر، به خصوص ایجاز، بازیهای واژگانی، مراعات النظیرهای تمسخرآمیز و به ویژه هنجارگریزی معنا و مفهوم می یابد و می تواند به عنوان یک ویژگی تلقی شود. به این ترتیب عامل اعجاب و انبساط در برخی از کاریکلماتورها، غالباً نتیجه ای است که خلاف انتظار است؛ هنجارگریزی از طریق غافلگیری جمله ای طولانی به این نتیجه منتهی می شود که «چرت خواننده را پاره می کند» یا آن چنان کوتاه و معمولی است که نتیجه آن همچنان خواننده را در حالت انتظار به درنگ و می دارد تا دنباله آن را بخواند، اما وقتی نقطه را در انتهای جمله می بیند، بی اختیار می خندد. گاهی نیز نتیجه بیش از حد متعارف ساده و بدیهی است و به تبع آن موجب خنده و تمسخر.

از طرفی، ساختار و کارکرد کاریکلماتورها، به ویژه نوع لفظ گرا، در بسیاری از موارد شبیه لطیفه هایی است که با بازیهای واژگانی ساخته می شوند، زیرا علاوه بر این که خنده در کاریکلماتورها و لطیفه ها، به عنوان زیر مجموعه های طنز و مطایبه، یکی از نتایج اصلی به حساب می آید، مضمون پردازی موجود در هر دو نوع و به تعبیر کریچلی «آسمون و ریسمون بافی» و شوخی کلامی (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۶) نیز زیر بنای اصلی کاریکلماتور و لطیفه را برای غافلگیر سازی تشکیل می دهد.

در کاریکلماتورهای شاپور، انحراف از موضوع و مضمونی که در ذهن خواننده جریان دارد، توسط آرایه های جناس، ابهام، کنایه، تلمیح، ابهام و تضاد و مانند آن - یعنی عناصری که با یک کلمه یا عبارت بازی می کنند و سازنده بازیهای واژگانی اند - و استثنای منقطع به وجود می آید؛ به همین دلیل است که کاریکلماتورها و لطیفه هایی که در ساختار آنها از بازیهای واژگانی استفاده می شود، عنصر غافلگیری بیشتر است. به عبارت دیگر، هر چه انحراف از موضوع و تداعی آن بیشتر باشد، غافلگیری هم به همان اندازه بیشتر است.

به این ترتیب، مهمترین رکن روانی خنده و اساس طنزها، به ویژه در قالبهای موجزی چون کاریکلماتورها و لطیفه ها بر «غافلگیری» استوار است. اما غافلگیری چگونه در طنز رخ می دهد و موجب خنده می گردد؟ نخست باید بدانیم که ذهن انسان مثل یک ماشین تطبیق دهنده عمل می کند. رفتارها و گفتارهای مختلف را می سنجد و با قرار دادن آن ها در الگوهای آشنا و از پیش تعیین شده، طبقه بندی می کند، اما بعضی وقت ها این الگوی آشنا از هم می گسلد و عنصری جایگزین آن می شود که برای مغز غیرمنتظره است. در واقع، در قالبهای پیشین نمی گنجد، اینجاست که آدمی به خنده می افتد. خواجه نصیر الدین طوسی^{۲۰} و کانت^{۲۱} نیز به تکنیک غافلگیری در طنز و مطایبه اشاره کرده اند. شگرد غافلگیری در حوزه طنزهای موقعیتی نیز قابل بررسی است.

۷-۳- اجتماع نقیضین

سازش اضداد (The reconciliation of the opposites) یکی دیگر از ویژگیهای زبان طنز و مطایبه است. در واقع، عالم آمیخته ای از عناصر متناقض و ناهماهنگ است و طنز پرداز کسی است که قدرت کشف، درک، ترکیب و نوشتن این ناهماهنگی ها را داشته باشد. بر این اساس می توان گفت، طنز، درک و خلق تصویر هنرمندانه و نقادانه جهانی سراسر متناقض و متضاد، در قالبی نیشخند آمیز است؛ چنانکه شفیعی کدکنی می نویسد: «طنز تصویر هنری اجتماع

ضدین یا نقیضین است» (رادفر، ۱۳۶۸: ۱۱۷). گراسیان نیز در تعریف مطایبه آن را «توافق باشکوه چند مطلب متنافر و متضاد» می‌داند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۱۶). وی معتقد است یکی از علل جذابیت متون طنزآمیز در توانایی نویسندگان آنها در ترکیب و متحد ساختن عناصر و سازه‌های پراکنده و متناقض جهان هستی در زبان و بافت ادبی نهفته است (همان).

منظور از اجتماع ضدین در ادبیات، همان متناقض نمایی یا پارادوکس است. متناقض نمایی، در حقیقت یکی از امکانات زبانی برای برجسته سازی است که به دلیل شکستن هنجار زبان و عادت ستیزی موجب شگفتی، التذاذ هنری و در نتیجه خنده می‌شود. متناقض نمایی، که با تضاد (طباق) متفاوت است، از این جهت که موجب هنجارگریزی، ابهام، دو بعدی بودن، برجستگی معنا و ایجاز در کلام می‌شود، بدیع و طنز و مطایبه آفرین است. عناصر متناقض نما به صورت ترکیب یا تصویر پارادوکسی و جمله یا بیان پارادوکسی به کار می‌روند. ساختمان متناقض نمایی از نظر عناصر دستوری در کاریکلماتورها به سه صورت: متناقض نمایی به صورت ترکیب، متناقض نمایی میان عناصر یک جمله و متناقض نمایی میان دو جمله، دیده می‌شود. متناقض نمایی در کاریکلماتورهای شاپور در حوزه‌هایی، چون اغراق، استعاره، عناصر زبانی و تشبیه و بیشتر میان عناصر یک جمله شکل گرفته است. تصاویر پارادوکسی که تصاویری اند که دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۴)، یکی از ابعاد این حوزه زبان طنز کاریکلماتورها هستند که بیشتر در آثار سایر کاریکلماتورنویسان دیده می‌شوند:

✓ خودکامه عدالت خواه، شب آفتاب پرست است! (گلکار: ۱۳۸۵: ۱۵)

✓ عده ای از همین حالا به دست و پا افتاده اند تا در **شمال جهنم**، ویلایی برای خود دست و پا کنند! (حسین پور، علی: hossinpoor. ir)

«خودکامه عدالت خواه»، «شب آفتاب پرست» و «شمال جهنم» از نمونه ترکیباتی است که به لحاظ منطقی، تناقض در ترکیب آنها نهفته است، چرا که در هنجار زبان رایج نیست و خلاف انتظارند. البته، بیان متناقض نما در ترکیبات پارادوکسی محدود نمی‌شود، بلکه دامنه آن به ساختار متناقض نمای جمله‌ها نیز کشیده می‌شود که این شیوه یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های ایجاد طنز و مطایبه در کاریکلماتورهای شاپور به شمار می‌آید:

✓ از وقتی سمعکم را گم کرده‌ام، حرفها چقدر زیبا و منطقی به نظر می‌رسند! (شاپور، ۱۳۸۴: ۱۰)

✓ در جشن تولد مرگم، پایکوبی می‌کنم! (همان: ۹۲)

✓ سکوت، فریاد نجواها را شنیدنی می‌کند! (همان: ۴۹۹)

مباحث فراعقلی و ماورایی، نکته سنجی و خیال پردازی، تصاویر فانتزی، انتقاد از وضع روزگار، فرهنگ عامه و بیان عاشقانه، از مهمترین درونمایه‌های این شگرد هنری در کاریکلماتورها هستند که در کاریکلماتورهای شاپور در حوزه استعاره از بسامد بالایی برخوردارند.

به نظر می‌رسد اجتماع نقیضین در طنز نوعی بازی با کلمات است که طنزنویسان از آن برای ضربه زدن به شنونده و بیدار کردن او یا روشن کردن کلام و یا گیج و حیران کردن قوای عقلانی استفاده می‌کنند تا زمینه برای القای معانی طنزآمیز مورد نظر به مخاطب فراهم آید.

۷-۴- عکس/قلب مطلب

در این شیوه، معنا عکس می‌شود و بدیع و شگفت‌انگیز و حتی گاهی مهمل به نظر می‌رسد، اما پس از تأمل مشخص می‌گردد که این شیوه نه تنها مهمل نیست، بلکه شگفت و خنده‌آور است و آن زمانی است که بر زبان و ساخت کاریکلماتورها تأثیر گذاشته و در قالب جملات و عباراتی عکس یکدیگر ظاهر می‌شود؛ به این صورت که گاه یک قاعده ذکر می‌شود و سپس عکس آن می‌آید:

✓ در نیستی، غم هستی را نمی‌خوریم، چه بهتر که در هستی هم غم نیستی را نخوریم! (شاپور: ۳۵۸)

در این نمونه عبارت «در نیستی غم هستی را نمی‌خوریم» یک قاعده مقبول همگان است، اما در عبارت پس از آن «چه بهتر که در هستی هم غم نیستی را نخوریم»، این قاعده مقبول و معمول عکس شده است و این سبب برجستگی کلام، جلب توجه مخاطب و شاید نیشخند وی گردد: «پرواز پرنده را از زمین بلند می‌کند و پرنده پرواز را روی زمین می‌نشانند!» (شاپور: ۳۹۳)

در آثار سایر کاریکلماتورنویسان گاهی اوقات صنعت قلب مطلب با تفریق نیز همراه می‌شود؛ یعنی با جابه‌جایی فاعل (یا وابسته‌های فاعلی) و مفعول و مسند الیه به وجود می‌آید:

✓ عرض برخی از عمرها طولانی تر از طول برخی از عمرهاست! (همان: ۳۶۴)

✓ روزگار غریبی است! یکی در آپاش گلاب دارد و یکی در گلاباش آب هم ندارد! (گل هاشم، سهراب: parazit. blogfa)

✓ بعضی با لباس هویت می‌گیرند و بعضی به لباس هویت می‌دهند! (همان)

معمولاً این شیوه در کاریکلماتورها به این گونه می‌آید که قسمت اول با تغییر معنی در قسمت دوم کلام تکرار می‌گردد و در اکثر موارد مطالب قسمت دوم با مطالب قسمت اول، با وجود تکرار همان کلمات و ضمن ایجاد مضمونی نو و هنری، در تضاد و تقابل است. قلب مطلب یکی از جذابترین شیوه‌های ساخت کاریکلماتور است.

۷-۵- نقیضه تضمین

«نقیضه تضمین»، گونه‌ای از پارودی (Parody) است که اخوان ثالث سالها پیش برای نوعی از نقیضه این عنوان را برگزید و منظور از آن گونه‌ای از نقیضه هاست که در آنها «مشاهیر کلمات و یا ابیات و مصراعها که در اصل وضع نخستین و نزد شاعر اولی برای امور و بیانات جدی بوده است، نقل و تضمین شده باشد برای مقاصد نقض و نقیضه و هزل» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۱۶). وی معروف و مشهور بودن سخن نقض شده را اصلی کلی و ابتدایی در نقیضه‌های تضمین دانسته و طیبیت آمیز بودن نقیضه را در گرو این امر و هنر نویسنده آن می‌داند.

اما در نقیضه تضمین به عنوان یکی از ویژگیهای زبان طنز و مطایبه کاریکلماتور، معمولاً با مجموعی از شگردهای مختلف ادبی رو به رو هستیم؛ با نوعی از تشبیه، تلمیح، تضمین، کنایه، ایهام، آشنایی زدایی و غافلگیری که در حوزه‌های متعددی از آنها برای ساخت نقیضه استفاده می‌شود. ضرب‌المثل‌ها، کلمات قصار، اشعار و ابیات و مصراع‌ها، ترکیبات معروف، جملات مشهور کتابها، شعارهای مختلف سیاسی و اجتماعی و حتی تکیه کلام‌ها و

گفته‌های افراد معروف مواد اصلی این کار محسوب می‌شوند. همچنین در این شیوه ممکن است کلمات اصل کلام جدی تضمین شده، پس و پیش شود، اگر مثبت است، منفی شود و بالعکس، قلب و تصحیف در آنها رخ دهد، مفاهیم در آنها متضاد یا متناقض شوند، خلاصه‌تر و کوتاه‌تر شوند یا فقط یکی از ترکیبات آنها برای ساخت یک جمله جدید مطایبه آمیز استفاده شود؛ مثل این نمونه: «مرتاض، سوزن و جوالدوز را به خودش می‌زند!» (شاپور، ۱۳۸۴: ۱۷۹) که ضرب المثل «یک سوزن به خودت بزنی، یک جوالدوز به دیگری» را تداعی می‌کند.

سخن جدی عاریتی در نقیضه‌های به کار رفته در کاریکلماتورهای شاپور یا در ابتدا و آغاز کلام نقل و تضمین می‌شود و نتیجه و مؤخره به صورت طنز و مطایبه آلود در پی آن می‌آید، مثل: «ماهی را هر وقت از سراب بگیری، مرده است!» (همان: ۴۹۲) که نقیضه تضمین از ضرب المثل معروف «ماهی را هر وقت از آب بگیری تازه است»، است یا در میانه کلام آمده و پیش و پس مناسب برای آن می‌آید: «مهمانی که «آش را با جاش می‌خورد» به صاحبخانه زحمت شستن ظرف نمی‌دهد!» (شاپور: ۲۸۲). گاهی اوقات هم کلام جدی عاریتی در آخر جمله می‌آید، «یعنی ابتدا مقدمات و آمادگیهای بجا نشاندن و برکشیدن و جلوه‌دادن آن کلام جدی فراهم می‌شود و آنگاه در آخر، کلام مستعار می‌آید» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۱۶۲). مثل این نمونه: «مرگم را کاشتم، سبز نشد!» (شاپور: ۱۰۲) نقیضه در کاریکلماتورهای شاپور اکثر مواقع در میانه کلام، به صورت تضمین از ضرب المثل‌ها روی می‌دهد، چرا که معمولاً یک ضرب المثل محمل مناسبی است برای جولان دادن کاریکلماتورنویس‌ها که ذهنشان فعال است و می‌تواند مدام از جنبه‌های مختلف حول یک ضرب المثل، مضمون‌های طنز و مطایبه آمیز جدیدی را شکار کند.

در کاریکلماتورهایی که از ضرب المثل به صورت مستقیم و کامل استفاده می‌شود، ضرب المثل را از محل کاربرد اصلی خود و به اصطلاح «ما وُضِعَ له» جدا کرده و در محلی تازه می‌نشانند، چنانکه گویی آن سخن محتاج به چنین پاره‌مکملی بوده تا طنز و مطایبه آمیز گردد و اگر نویسنده در کار خود مهارت داشته باشد، انگار که آن ضرب المثل اصلاً برای همین جای عاریتی که کاریکلماتور نویس آورده، به کار رفته است (مثلاً با تغییر در قسمت نتیجه ضرب المثل) و به این صورت در اصل ضرب المثل دخل و تصرف چندانی نمی‌شود، یا اگر بشود، بسیار جزئی و اندک است:

✓ ساعت به ریش ضرب المثل «وقت طلاست» می‌خندید! (شاپور: ۱۵۸)

✓ برای بادکنک میسر نیست «یک سوزن به خودش بزنی یک جوالدوز به دیگری!» (همان: ۲۱)

استفاده از ضرب المثل‌ها- به غیر از این که یکی از شیوه‌های موفق و رایج در ساخت کاریکلماتور است- بدون عنوان کاریکلماتور نیز یکی از شیوه‌های پرکاربرد و پرطرفدار طنز و مطایبه به شمار می‌آید که در آن مثلاً نقیضه ضرب المثل را ساخته یا کلمات و عبارات اصلی آن را دست کاری می‌کنند و آن را به گونه‌ای طنز آمیز تغییر می‌دهند یا نتیجه حاصل از ضرب المثل را موافق سیاق کلام عوض می‌کنند و به این وسیله با آشنایی زدایی در ذهن مخاطب، نکته‌نغز مورد نظر خود را به خواننده انتقال می‌دهند:

✓ بعد از چهل سال گدایی، شب‌های جمعه میره شانزه لیزه!

✓ کوه به کوه می‌رسه، ولی آدم به آدم نمی‌رسه!

به غیر از شگردهای یاد شده در هنجار‌گریزی‌ها، نکته جالب توجه دیگر، در ترکیبات به کار رفته در کاریکلماتورها، به ویژه در کاریکلماتورهای شاپور است که به نوعی با نحوه گزینش واژگان وی نیز بی ارتباط نیست. در این ترکیبات با هنرمندی‌های خاص مواجه می‌شویم که نه تنها یکی از عوامل هنجار‌گریزی کلام به سمت شعر محسوب می‌شوند، بلکه یکی از محورهای نوگرایی کلام طنزآمیز را نیز تشکیل می‌دهند. بسیاری از این ترکیب‌ها تصویری‌اند (تشبیهی، استعاری و کنایی) و حسامیزی و تشخیص ایجاد می‌کنند، یا نغمه حروف یا دگرگونی و وارونه کردن کلیشه‌ها در آنها موج می‌زند: «درخت به باد، تعظیم منفی می‌کند!» (شاپور: ۴۸) یا این نمونه: «از دستت، رایحه غم انگیز گل چیدن به مشام می‌رسد!» (همان: ۲۷) در این راستا، نسبت‌های وصفی و اضافی که شاپور به واژه‌ها و سوژه‌ها می‌دهد، علاوه بر تازگی و اغراق آمیزی، بسیار دور از ذهن و غافلگیر کننده‌اند. به عبارت بهتر، شاپور از صفات و مضاف‌الیه‌هایی استفاده می‌کند که برای واژه مزبور، به ذهن‌خطور نمی‌کند و این یکی از مهمترین مبانی زیبایی‌شناسی کاریکلماتورهای وی را تشکیل می‌دهد که باعث اعجاب و لذت خواننده می‌گردد؛ مثل نسبت «غم انگیزی» برای «رایحه گل چیدن» که نوعی حسامیزی است یا «تعظیم منفی» برای درخت که تشخیص است و صفت نامتعارف «منفی» برای «تعظیم». به هر حال، این تعبیرات و استعاره‌های نامتعارف و کم سابقه، هنگامی نویسنده را می‌رهاند که وارد دردهای مشترک انسان شود. در این نوع ترکیبها از گستره‌های تمایلات عاشقانه و بلند پروازی‌های ادبی، خبری نیست، گاهی که جوش و خروش روحی و درونی طنزنویس سرباز می‌کند، با ترکیب‌هایی که محتوای باطنی وی را به تصویر می‌کشد، بر آنها افسار زده می‌شود: «در سکوت هجده عیار، صدای پای مورچه هم شنیده نمی‌شود!» (همان: ۴۱۹) یا این نمونه: «سکوت کتبی کاغذسفید، دیدنی است، نه شنیدنی!» (همان: ۲۶۰) نتایج اضافات نیز گاه، برجستگی خاصی را به زبان کاریکلماتورهای شاپور می‌بخشند:

✓ حتی حاضر نیستم مسؤولیت نوشته‌های روی سنگ قبرم را به عهده بگیرم! (شاپور: ۶۲)

اما ریشه هنجار‌گریزی کلامی پرویز شاپور در کاریکلماتورها را در هنجار‌گریزی‌های رفتاری و اخلاقی وی که بعضاً از روحیه شوخ طبعانه وی نشأت می‌گیرد نیز می‌توان جستجو کرد؛ به طوری که اطرافیان شاپور نمونه‌های متعددی از این رفتارهای غیر متعارف و طنز آمیز وی را نقل کرده‌اند.^{۲۲} کاریکلماتورهای وی نیز نمونه‌ای از گفتار و رفتار هنجار‌گريزانه و ساخت‌شکنانه وی در عرصه زبان است که بیش از هر چیزی از ذهن نکته یاب و زبان محاوره‌ای او سرچشمه می‌گیرد. با این که شروع کلام وی اغلب با لحنی خبری آغاز می‌شود، اما در پایان بهت و خنده مخاطب را بر می‌انگیزد.

به غیر از موارد یاد شده درباره چگونگی، ماهیت و مقاصد هنجار‌گریزی کاریکلماتورها، برخی نیز معتقدند هنجار‌کشی و عادت زدایی کاریکلماتورها مبتنی بر هرمنوتیک نیست، بلکه صورت دیگری از کاریکاتور پردازی از زبان است که در طنز دارای جایگاه ویژه‌ای است. منوچهر آتشی در این باره می‌نویسد: «داداییست‌ها که مدعی بودند زبان کتابت به جهت کاربرد زیاد در امور مبتذل و در جامعه فاسد بورژوازی غرب توانایی خود را از دست داده، باید ویران شود، می‌بایست نظر به همین کاریکلماتور داشته باشند، چون که راه ناجور و ناهموار دیگری پیش گرفتند (در هم ریزی

و حذف) و به جایی نرسیدند و کسی هم به توصیه آنها عمل نکرد، ولی بعدها سورئالیستها به شیوه هوشمندانه‌تری کار را پیش بردند» (آتشی، ۱۳۷۸: ۱۰).

بنابراین، اگرچه این گزاره‌ها مانند طنزهای معمول فقط در پی انتقاد از وضعیت نامطلوب نیست، ولی از آنجاکه رفتاری غیرمنتظره با زبان دارد، می‌توان آن را در ردیف نکته پردازی‌های ادبی (epigrams)^{۲۳} قرار داد که به بذله‌گویی و مطایبه نزدیک می‌شود و در پاره‌ای موارد نیز با کلمات قصار غربی (aphorisms)^{۲۴} برابری می‌کند.

نتیجه

طنز به عنوان پرمعناترین نوع فکاهه، ضمن انتقاد هدفی اصلاح طلبانه را دنبال می‌کند. زبان طنز و مطایبه یکی از شبه ژانرها و روشهای بیانی در ادبیات است که به دلیل بهره‌گیری از شیوه‌های مختلف ادبی و زبانی از قدرت تأثیرگذاری فراوانی بر ذهن خواننده یا شنونده برخوردار است.

به نظر می‌رسد کاریکلماتور به عنوان یکی از قالبها و یا سبکهای طنز در واقع در زبان شکل می‌گیرد. بازی با کلمات و برهم زدن ذهنیات خواننده از طریق مفاهیم متضاد پیامد چنین نگرشی به کاریکلماتور است؛ هر چند آرایه‌های ادبی مورد استفاده در کاریکلماتورها، بیشتر ساخت معنایی دارند تا ساخت آوایی. ویژگیهای زبان طنز کاریکلماتور در هفت دسته ایجاز و فشردگی جملات، سادگی و روشنی بیان، نحوه خاص گزینش واژگان، زبان محاوره، بازیهای زبانی-بیانی، بیان اغراق آمیز و انواع هنجارگریزی‌ها قابل بررسی است. این دسته اخیر از ویژگیهای زبان طنز کاریکلماتورها، برخاسته از جنبه‌های بلاغی زبان هستند که عملکردشان روی محور همنشینی به گونه‌ای است که زبان اثر و در نتیجه معنای کلام را از برجستگی، غرابت و شگفت‌انگیزی خاصی برخوردار می‌کنند و در مباحث زبان شناسی می‌توان آنها را با عنوان کلی «هنجارگریزی» مطرح کرد؛ شگردهایی مانند آشنایی زدایی، غافلگیری، اجتماع نقیضین، عکس و نقیضه تضمین که هر کدام آنها در این پژوهش به صورت جداگانه بررسی شده. ترکیبات شاپور نیز گونه دیگری از هنجارگریزی‌ها را به نمایش گذاشته‌اند.

اگرچه سادگی بیان، اغراق و بازیهای زبانی، با توجه به بررسیهای انجام گرفته، وجه مشترک زبان طنز و مطایبه اکثر کاریکلماتورنویسان است، اما در آثار برخی، یک یا چند مورد از ویژگیهای این نوع زبان، برجستگی و نمود خاصی یافته‌اند؛ مثلاً در آثار شاپور ترکیبی از تمام ویژگیهای زبان طنز و مطایبه قابل مشاهده است، اما از تمام آنها برجسته‌تر، ایجاز خاص کلام اوست. دلیل این امر را باید در موجز اندیشی، کوتاه‌گویی ذاتی و شخصیت کم‌گویی وی جستجو کرد. تخیل شاپور نیز نقش ویژه‌ای را در آفرینش زبان طنز و مطایبه وی ایفا می‌کند. همین امر باعث نزدیکی کاریکلماتورهای او به انواع دیگری چون شعر یا کاریکاتور گشته و کاریکلماتورهایش را چند وجهی ساخته است. دلیل دیگر این امر را همچنین به نوع زندگی وی-که زندگی در تنهایی و انزوا بوده- نیز می‌توان جستجو کرد. تخیل و تنهایی همچنین باعث توجه فوق‌العاده و نگاه ریزبین وی به پدیده‌های پیرامونش شده و موجب گردیده آرایه‌هایی چون تشخیص (انسان‌انگاری)، مجاز و استعاره بسامد بالایی در آثار او داشته باشند و کاریکلماتورهای وی را تصویری کنند. اما باید اذعان کرد ایجاز در آثار شاپور همیشه از فصاحت و بلاغت یک دستی برخوردار نیست و حتی می‌توان گفت

گاه در آثار معدودی از کاریکلماتورنویسان - علی‌رغم تأثیرپذیری از شاپور در تکنیک‌ها، نوع نگاه و یا بازنویسی آثار وی - با فصاحت و بلاغت بیشتری مواجه می‌شویم؛ اما این هرگز به معنای کمرنگ بودن این ویژگی در آثار او نیست. شاپور به عنوان یک مبتکر بیشتر به یاری طبع شوخ و طنز، قوه تخیل و کم‌گویی ذاتی خود دست به آفرینش کاریکلماتور می‌زد و نه به دلیل مطالعه مستمر در دواوین و متون کهن زبان و ادبیات فارسی. وی کاریکلماتورهاش را - گاه با سایه‌هایی از اندیشه‌های باریک فلسفی که زاده دوران مدرن بود - با زبان ساده و محاوره‌ای خود بیان می‌کرد. چنانکه در متن نیز گفته شد، برخی از ویژگیهای زبان طنز شاپور در کاریکلماتورها مثل بازیهای زبانی و بیانی، چینش خاص کلمات و حتی اغراق همه به نوعی در ارتباط با ایجازند. ویژگیهای دیگری، چون سادگی زبان، روشنی بیان و بیان محاوره‌ای او نیز برخاسته از بیان طبیعی و زبان گفتاری وی است. دیگر ویژگی زبان طنز و مطایبه وی؛ یعنی هنجارگریزی‌ها نیز - چنان که اشاره شد - به نوع شخصیت و خصوصیات رفتاری وی مرتبط است. جمع این موارد؛ یعنی ایجاز، سادگی زبان و هنجارگریزی‌های کاریکلماتورهای وی را می‌توان نشأت گرفته از شوخ طبعی ذاتی و زبان طبیعی وی دانست. از این رو، طنز و مطایبه او را می‌توان محصول سبک زندگی شخصی، دیدن تضادها و جستن تناقض‌ها در محیط پیرامون با نگاهی دقیق و موجز به حساب آورد.

پی‌نوشتها

۱- از بزرگان قدیم می‌توان به ابن سینا در «شفا» و خواجه نصیر الدین طوسی در «اساس الاقتباس» اشاره کرد که طنز را به پیروی از ارسطو زیر مجموعه «کمدی» دانسته‌اند. قهرمان شیری در مقاله «راز طنز آوری» (ص ۴۰-۴۷) و به تبع وی رستگار فسایی در «انواع ادبی نثر» طنز را زیر مجموعه‌های فکاهی دانسته‌اند. شمیسا در انواع ادبی، طنز را زیر مجموعه «هجو» (ص ۲۳۴) می‌داند. عمران صلاحی طنز، هزل، هجو، لطیفه، فکاهی و نظیر آن را از اقسام «خنده» می‌شمارد (ص ۶۲). از بین محققان خارجی، فروید در «لطیفه‌ها و رابطه آنها با ناخودآگاه» طنز، هجو، هزل، مطایبه، لطیفه و نظایر آن را از انواع کمدی می‌داند. هانری برگسون در «خنده» نورتوپ فرای در «تحلیل نقد» و سیمون کرچلی «درباب طنز» نیز به این امر اشاره داشته‌اند. با توجه به این موارد به نظر می‌رسد در ایران، کلمه فکاهی معادل آنچه غربی‌ها «کمدی» می‌نامند، به کار رفته است.

۲- هزل و هجو فکاهیاتی‌اند که با اندک تفاوتی از روی غرض شخصی و به منظور تحقیر و تنبیه کسی آمیخته با انواع بدزبانی‌ها به کار می‌روند.

۳- از جمله افرادی که به برخی از ویژگیهای زبان طنز اشاره کرده‌اند، می‌توان به حسن بهزادی در «طنز و طنزپردازی در ایران» (صص ۹۷-۱۵۶)، حسن جوادی در «تاریخ طنز در ادبیات فارسی»، جواد دهقان‌یان در «بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه» (فصل پنجم) و بسیاری دیگر را معرفی کرد.

۴- برای مشاهده برخی از تعاریف کاریکلماتور رک به: انوری، حسن و دیگران. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن (ج

۵: ۵۶۸۱)؛ انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۷۶). فرهنگنامه ادبی فارسی؛ جلد دوم، دانشنامه ادب فارسی (ص ۱۱۳۴)؛

اسماعیلی، فرهاد. (۱۳۸۲). «گفتگو با کتاب هفته» ص ۹؛ حسینی، حسن. (۱۳۷۶). *بیدل، سپهری و سبک هندی*، ص ۵۰؛ شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *انواع ادبی*، ص ۲۳۷ و...

۵- تاکنون بیش از ۷۵ مجموعه مستقل کاریکلماتور به چاپ رسیده و این غیر از کارهایی است که در نشریات و سایت‌های اینترنتی منتشر می‌گردند. از معروفترین این نویسندگان می‌توان به افراد زیر اشاره کرد: حسن حسینی، جواد مجابی، عباس گلکار، حوریه نیکدست، سهراب گل هاشم، مهدی فرج الهی، ابوالفضل لعل بهادر، فاطمه شتابی و ش، محمدحانی ملازاده، حسین نازفر، جوکار، دامغانی ثانی، برخی از شطحک‌های احمد عزیزی و...

۶- پرویز شاپور (۱۳۰۲-۱۳۷۸) نزدیک به سه دهه طنز نویس و کاریکاتوریست روزنامه فکاهی توفیق بود و پس از انقلاب مانند بسیاری از نویسندگان این نشریه به مجله طنز «گل آقا» پیوست. به غیر از این، وی بیشتر به خاطر ازدواج و طلاق با شاعر معروف معاصر، فروغ فرخزاد شناخته می‌شود.

۷- در این مورد، بزودی پژوهشی با عنوان «بررسی رابطهٔ امثال و حکم با کاریکلماتورها» منتشر خواهد شد.

۸- دربارهٔ سابقهٔ بازیهای زبانی و طنز در سطحیات عرفا، رک: *طنز در زبان عرفان از علیرضا فولادی*، و مقاله‌ای از قدرت الله طاهری با عنوان «بازیهای طنزآمیز زبانی در اسرارالتوحید» *مجلهٔ پژوهشهای ادبی*، صص ۱۰۷-۱۲۲.

۹- برای اطلاع از رابطهٔ سبک هندی و کاریکلماتور، رک: حسینی: *بیدل، سپهری و سبک هندی*، صص ۴۷-۵۵.

۱۰- شعر دههٔ هفتاد با تلاش شاعران جوان از سویی مطرح و از سویی دچار هرج و مرج شد. شاعران دهه‌های ۴۰، ۵۰ و ۶۰ با گذار از مرحلهٔ انقلاب و جنگ، ناگزیر به سورئالیسم با به کارگیری خرق عادت و حس‌آمیزی پناه بردند. این شاعران رفته رفته آرایه‌های ویژه‌ای با شعرشان رصد کردند که شعرهای «چند صدایی»، با تم گریز از مرکز و اسکیزوفرنیکال و شعر نگاره‌ای (موسوم به «شعر توگراف»، «وسط چین»، «مربع»، احیای معما و چیستان‌های منظوم قدیمی در شکل شعری نو با عنوان «لغز»، احیای گونهٔ جدید شعر «کانکریت» با عنوان «خواندبندی»، شعر «گفتار»، «شعر حرکت» همچنین «کاریکلماتورهای اپیزودی» با عنوان «شعرهای چند صدایی» و شعرهایی که از حس‌آمیزی و خرق عادت و استعاره با مضمون اصلی طنز با عنوان «فرانو» در پی چنین وضعیتی شکل گرفتند. شعر مضمون‌گرای دهه‌های چهل و پنجاه در دههٔ هفتاد به نوعی تعدیل می‌شود و زبان و بازیهای زبانی در این شعرها نقش پررنگ‌تری به خود می‌گیرد. به طور کلی، در این نوع شعری کلان‌نگری در ابعاد معرفتی و فلسفی جای خود را به تفرد، جزئیات، پرهیز از ادبیت و توجه به منتسبات زبان کوچه و بازار می‌بخشد و فضای شعر به خواننده اجازه می‌دهد که به تأویل و تفسیرهایی شخصی دست پیدا کند. صور خیال و - به ویژه در برخی - استعاره از شعرهای شاعران این جریان حذف و به جای آن عناصر عینی پیرامون شاعر به عنوان دال و نه مدلول در اختیار خواننده قرار می‌گیرد تا ناگفته‌های دیگر شاعر در ذهن او ساخته شود. (با اختصار به نقل از انجمن ادبیات سایت p30ZIP.com:2009/8/3) برای مطالعهٔ بیشتر در این مورد رک: *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر فارسی*، از کاووس حسن لی، نشر ثالث، ۱۳۸۶ و کتاب گزاره‌های منفرد از علی باباچاهی، انتشارات سپنتا، ۱۳۸۱.

۱۱- در مورد خلاقیت زبانی در شعر مدرن و پست مدرن فارسی رک: *مقدمه کتاب گزاره‌هایی در ادبیات معاصر*

ایران (شعر پیشامدرن، مدرن، پسامدرن) از علی تسلیمی، نشر اختران، ۱۳۸۷. در مورد بازیهای زبانی و طنز به عنوان

ویژگیهای پست مدرن رک: پست مدرنیته و پست مدرنیسم، از حسینعلی نوذری، (چاپ دوم) انتشارات نقش جهان، ۱۳۸۰ و دانشنامه ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، ذیل عنوان ساخت شکنی.

۱۲- در این راستا، رستگار فسایی نیز معتقد است که «نثر اکثر کلمات قصار، حکم و امثال، احادیث، اخبار و در دوره معاصر بسیاری از جوکها، کاریکلماتورها، قصه‌های مینی مال و... از جمله نثرهای مرسل ایجازی به شمار می‌آیند» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۱۵).

۱۳- «این نوع نثر مبتنی بر شیوه‌های رایج در زبان گفتگو یا مخاطب یا زبان گفتاری است و به کاربرد طبیعی و معمولی زبان نزدیک است و می‌توان آن را صورت مکتوب و رسمی گفتار عادی مردم دانست که از آن به «لفظ قلم» تعبیر می‌شود» (همان: ۱۱۱).

۱۴- یکی از تعبیر لطفی که در این مورد گفته شده، این است: «کاریکلماتور یعنی کاری کنیم کلمات را به تور بیندازیم!»

۱۵- در مورد طنزهای عبارتی رک: به «راز طنز آوری (۱)» از قهرمان شیری، صص ۴۰-۴۷.

۱۶- «کار طنز پرداز دست کاری و قلب واقعیت است. عیبها را با ذره‌بین محدب می‌بیند و نقاط قوت و برتری را با ذره‌بین مقعر، بسیار کوچکتر از شکل واقعی می‌نگرد. کوچک کردن ابزاری برای تحقیر و سرزنش سوژه است. بزرگ نمایی از شیوه‌های رایجی است که به نوعی در اکثر زیر مجموعه‌های طنز و مطایبه به کار می‌رود. بزرگ نمایی در بهترین شکل خود، در کاریکاتور دیده می‌شود. کاریکاتورریست با دست گذاشتن بر عیوب یا قسمت‌هایی از چهره، با برجسته کردن و غلو در ویژگی نابهنجار، موضوع را طنز آمیز جلوه می‌دهد. طنز نویس به خوبی آگاه است که هرگاه در توصیف موضوعی، پا از حد معقول فراتر گذاشته شود؛ به ویژه آنگاه که یکی از جنبه‌های منفی موضوع از ساختار متن متمایز گردد، حرکت به سوی طنز و مطایبه آغاز می‌شود؛ در این حالت، موضوع، تمسخرآمیز می‌گردد و سخافت آن به نمایش گذاشته می‌شود» (دهقانان، ۱۳۸۶: ۱۶۱). جوادی نیز درباره شیوه کوچک نمایی در طنز معتقد است طنزنویس، شخص، شیء یا عقیده‌ای را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبده عاری می‌سازد و آن را از هر لحاظ کوچک می‌کند. این کار می‌تواند به صورتهای مختلف از لحاظ جسمی، معنوی و یا به شیوه‌های دیگری باشد (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷).

۱۷- Grottesque گروتسک مفهومی در ادبیات و هنر است و درباره ماهیت آن گفته شده گروتسک، تجلی دنیای پریشان و از خودبیگانه است؛ یعنی دیدن دنیای آشنا از چشم اندازی که آن را بس عجیب می‌نمایاند و این عجیب بودن ممکن است آن را مضحک یا ترسناک جلوه دهد، یا همزمان هر دو این کیفیتها را بدان ببخشد. اغلب کسانی که درباره گروتسک مطلبی نوشته اند، بر این خصیصه بارز گروتسک که همانا عنصر ناهماهنگی است، اشارت داشته اند که این ناهماهنگی می‌تواند از کشمکش، برخورد، آمیختگی ناهمگون‌ها یا تلفیق ناجورها فراهم آمده باشد. این ناهماهنگی، نوعی کشمکش است که از حاصل تلفیق متضاد طنز و ترس، پدید می‌آید.» (جزینی، ۱۳۷۸: ۱۵-۲۲)

The Jack-in the Box-۱۸

Surprise -۱۹

۲۰ و ۲۱- در اساس الاقتباس در این مورد آمده: «علت انفعال نفس از آنچه مغافصتاً بدورسد، بیشتر بوداز آنچه به تدریج به او رسد یا رسیدنش متوقع بود. به این سبب بود که مضاحک و نوادر اول بارکه استماع افتد، لذیذتر باشد» (ص ۵۹). کانت نیز در این مورد می‌گوید: «یکی از علل خندیدن این است که نتیجه یک مسأله و یا حادثه طوری باشد که ما انتظارش را نداشته باشیم؛ یعنی خواننده خود را در برابر اموری خلاف عادت و انتظار ببیند و شعور خود را غافلگیر شده بیابد و در شگفت بماند» (بهزادی، ۱۳۷۸: ۱۲۲). کریچلی نیز در این باره می‌نویسد: «ذکر ناگهانی بودن افت مضحک کلام که طنز را پدید می‌آورد، توجه ما را به مسأله عجیب بُعد زمانی لطیفه‌ها جلب می‌کند. همان‌گونه که هرکمدینی نیز بی‌درنگ می‌پذیرد، زمانبندی بسیار حیاتی است و تسلط بر قالب‌های کمدی مستلزم کنترل دقیق مکث‌ها، درنگ‌ها و سکوت‌ها و دانستن زمان دقیق منفجر کردن دینامیت کوچک لطیفه است. به این مفهوم، [خلق] لطیفه مستلزم دانشی مشترک دربارهٔ دو بُعد زمانی است. استمرار (duration) و آن (instant منظور دم و یک لحظه است)» (ص ۱۶) فروید در کتاب «لطیفه‌ها و رابطه آنها با ناخودآگاه» و کویستلدر «عمل خلق کردن» نیز به این موضوع اشاره کرده‌اند.

۲۲- برای مثال رک: قلم را با قلبت میزان می‌کنم، صص ۴۳۳-۴۳۸ یا ماهنامه گل آقا، شهریور ۱۳۷۸ در صفحات متعدد.

۲۳- در این مورد رک: کتاب تاریخ طنز در ادبیات فارسی، ص ۶۱ و ادبیات معاصر ایران (شعر) از محمدرضا روزبه.

۲۴- در مورد افوریسیم و ویژگیهای آن رک: مقدمه فرهنگ غرغریون (پند نامه غرغریون) از جانانان گرین، ترجمه محمد علی مختاری اردکانی.

منابع

الف) منابع فارسی

- ۱- آتشی، منوچهر. (۱۳۷۸). چه تلخ است این سیب! (مجموعه شعر)، تهران: نشر آگاه، چاپ اول.
- ۲- آرین پور، یحیی. (۱۳۷۵). از صبا تا نیما، ج ۲، تهران: انتشارات زوار.
- ۳- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن، تهران: انتشارات مرکز.
- ۴- اسدی، عاطفه؛ تابش، شکوه السادات. (۱۳۸۶). «سیر تحول کاریکلماتور نویسی در ایران»، ارائه شده در همایش بین‌المللی ادبیات معاصر، شورای گسترش زبان فارسی، تهران، ۱۸ آبان ماه.
- ۵- اسماعیلی، فرهاد. (۱۳۸۲). «گفتگو با نویسنده کتاب شوربای ایرانی؛ شایعه سکوت زیر سر کلمات است!»، گفتگو با نشریه کتاب هفته، ش ۱۲۸ (پیاپی ۱۵، شنبه ۲۱ تیر ماه)، ص ۹.
- ۶- اکسیر، اکبر. (۱۳۸۷). «نیم نگاهی به مجموعه طرح و کاریکلماتور «ماه نگران زمین است»»، روزنامه اطلاعات، سال ۸۳، ش ۲۴۳۱۴ (پنج شنبه ۲۵ مهر ماه).

- ۷- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامه ادبی فارسی*؛ جلد دوم، دانشنامه ادب فارسی، وزارت فرهنگ و ارشاد و تبلیغات اسلامی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، چاپ اول.
- ۸- باباچاهی، علی. (۱۳۸۱). *گزاره‌های منفرد*، تهران: انتشارات سپنتا، چاپ اول.
- ۹- برگسون، هانری لویی. (۱۳۷۹). *خنده*، ترجمه عباس باقری، تهران: نشر شباویز، چاپ اول.
- ۱۰- بهار، محمد تقی. (۱۳۸۰). *سبک شناسی بهار* (تاریخ تطور نثر فارسی)، به کوشش ابوطالب میر عابدینی، توس.
- ۱۱- بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۷۸)، *طنز و طنز پردازي در ایران*، انتشارات صدوق، تهران: چاپ دوم.
- ۱۲- تسلیمی، علی. (۱۳۸۷). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* (شعر پیشا مدرن، مدرن، پسا مدرن)، نشر اختران.
- ۱۳- جزینی، محمد جواد و دیگران. (۱۳۷۸). *پنج مقاله تئوری در ادبیات داستانی*، تهران: نشر نحل، چاپ اول.
- ۱۴- جلالی، رضا. (۱۳۸۳). «ماهی در تنگ آب محبوس است»، *روزنامه شرق*، (پنج شنبه ۱۷ اردیبهشت)، ص ۲۸.
- ۱۵- جوادى، حسن. (۱۳۸۴). *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، انتشارات کاروان، چاپ اول.
- ۱۶- حسن لی، کاووس. (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر فارسی*، تهران: نشر ثالث، چاپ اول.
- ۱۷- حسین پور، علی. (۱۳۸۵). «کاریکلماتور نویسی»، *فصلنامه رسانه دانشگاه*، سال هفتم، شماره پیاپی ۲۸ (زمستان)، دانشگاه کاشان، صص ۹۸-۱۰۱.
- ۱۸- حسینی، حسن. (۱۳۶۵). *براده‌ها*، تهران: نشر برگ، چاپ اول.
- ۱۹- _____ (۱۳۷۴). «بازی با کلمه یا کاریکلماتور»، *کار و کارگر*، (۱۷ اردیبهشت ماه)، ص ۴.
- ۲۰- _____ (۱۳۷۶). *بیدل، سپهری و سبک هندی*، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم.
- ۲۱- دهقانیان، جواد. (۱۳۸۶). *بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه* (رساله دکترای زبان و ادبیات فارسی)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز.
- ۲۲- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۶۸). «طنز چیست؟»، *گستره تاریخ و ادبیات*، صص ۱۱۷-۱۱۹.
- ۲۳- راستگو، محمد. (۱۳۶۸). «خلاف آمد»، *مجله کیهان فرهنگی*، سال ششم، ش ۹.
- ۲۴- رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۳)، *معالم البلاغه*، شیراز: انتشارات دانشگاه پهلوی.
- ۲۵- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). *انواع نثر فارسی*، تهران: سازمان سمت، چاپ اول.
- ۲۶- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران* (شعر)، تهران: انتشارات روزگار، چاپ اول.
- ۲۷- سلطانی، پوری؛ فانی، کامران. (۱۳۸۱). *سرعنوان‌های موضوعی فارسی*، با همکاری مهناز رهبری اصل، تهران: کتابخانه ملی ایران، ویراست سوم.
- ۲۸- شاپور، پرویز. (۱۳۸۴). *قلبم را با قلبت میزان می‌کنم* (مجموعه هشت کتاب کاریکلماتور)، تهران: مروارید، چاپ سوم.
- ۲۹- شیری، قهرمان. (۱۳۷۶). «راز طنز آوری (۱)»، *ماهنامه ادبیات معاصر*، سال دوم، ش ۱۷ و ۱۸ (مهر و آبان ماه)، صص ۴۰-۴۷.
- ۳۰- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *شاعر آینه‌ها*، تهران: نشر آگاه، چاپ اول.

- ۳۱- _____ . (۱۳۶۸). موسیقی شعر، تهران: نشر آگاه، چاپ دوم (متن تجدید نظر شده).
- ۳۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). بیان و معانی، انتشارات فردوس، تهران: چاپ چهارم.
- ۳۳- _____ . (۱۳۷۶). انواع ادبی، تهران: انتشارات فردوس، چاپ پنجم.
- ۳۴- صابری فومنی، کیومرث. (۱۳۷۸). «جای دوری نرفته است...»، ماهنامه گل آقا، سال نهم، ش ششم (شهریور ماه)، ص ۳.
- ۳۵- صفوی، کوروش. (۱۳۸۴). «پیش درآمدی بر طنز از منظر زبان شناسی»، ماهنامه آزما، ش ۳۶، ص ۱۶.
- ۳۶- صلاحی، عمران. (۱۳۶۷)، خنده و مشتقات آن، ماهنامه دنیای سخن، ش ۱۹ (تیر ماه)، صص ۶۲-۶۳.
- ۳۷- _____ . (۱۳۸۴). «گپ و گفتی با عمران صلاحی؛ شاعر و طنزپرداز معاصر»، تهیه و تنظیم از سام محمودی سراپی، مجله آفرینه، پیش شماره ۵، صص ۵۸-۶۱.
- ۳۸- ضیایی، محمد رفیع. (۱۳۷۸). «پرویز شاپور و فضاهای کاریکاتوری»، ماهنامه گل آقا، سال نهم، شماره ششم (شهریور ماه)، صص ۱۰-۱۳.
- ۳۹- طاهری، قدرت الله. (۱۳۸۲). «بازیهای طنزآمیز زبانی در اسرارالتوحید» مجله پژوهشهای ادبی، پاییز و زمستان، صص ۱۰۷-۱۲۲.
- ۴۰- طوسی، خواجه نصیر الدین. (۱۳۲۶). اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران.
- ۴۱- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.
- ۴۲- فولادی، علیرضا. (۱۳۸۶). طنز در زبان عرفان، انتشارات آفرینه؛ فراگفت، چاپ اول.
- ۴۳- کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). در باب طنز؛ ترجمه سهیل سمی، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ اول.
- ۴۴- گرین، جانانان. (۱۳۸۱). فرهنگ غرغریون (پند نامه غرغریون)، ترجمه محمد علی مختاری اردکانی، تهران: انتشارات ویستار، چاپ اول.
- ۴۵- گلکار، عباس. (۱۳۸۵). ماه نگران زمین است (مجموعه کاریکلماتور)، تهران: نشر نگار و نیما (نگیما).
- ۴۶- گل هاشم، سهراب. (۱۳۸۵). گاهگاهی زندگی شوخی نیست! (مجموعه کاریکلماتور) تهران: افراز.
- ۴۷- ماهنامه گل آقا. (۱۳۷۸). سال ۹، شماره ۶، شهریورماه (ویژه درگذشت پرویز شاپور).
- ۴۸- مجابی، جواد. (۱۳۸۳). نیشخند ایرانی، تهران: انتشارات روزنه، چاپ اول.
- ۴۹- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ابدی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر امروز، چ اول.
- ۵۰- نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰). پست مدرنیته و پست مدرنیسم، انتشارات نقش جهان، چاپ دوم.
- ۵۱- نیکدست، حوریه. (۱۳۷۸). فراتر از طنز؛ کاریکلماتورهای نوین، تهران: کاریکاتور واژه‌ها، پیوند نو.
- ۵۲- نبوی، ابراهیم. (۱۳۷۸). «پرویز شاپور؛ دنیای گربه و سنجاق قفلی و ماهی و کاریکلماتور»، روزنامه نشاط، (پنج شنبه ۲۱ مرداد ماه)، ص ۱۱.
- ۵۳- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، تهران: انتشارات دوستان، چاپ اول.
- ۵۴- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). ابر ساختارگرایی؛ ترجمه فرزانه سجودی، تهران: انتشارات حوزه هنری.

55-Freud, Sigmund, (1938) "Jokes and their Relations to the unconscious", Translated by James Strachey, London.

ج- منابع اینترنتی

۱- فرج اللهی، مهدی. (۸۶/۱۱/۱۶). «کاریکلماتور»- (۸۶/۹/۲۵) «کاریکلماتور»- (۸۶/۹/۲۱) «کاریکلماتور»، وبلاگ

«کاریکلماتور»: www.karikalmator.blogfa.com

۲- سوگخند، «حلوای عروسی؛ جنگ کاریکلماتورنویس های سبزواری»، انجمن طنز سبزواری.

www.soogkhand.ir

۳- گل هاشم، سهراب. (۸۷/۳/۱) - (۸۷/۳/۲۴) - (۸۷/۳/۲۷)، پارازیت: کاریکلماتور و سهراب گل هاشم:

www.Parazit.blogfa.com

www.p30ZIP.com:2009/8/3

۴- انجمن ادبیات، سایت:

www.Hoossinpoor.ir

۵- پایگاه اطلاع رسانی زنده یاد دکتر علی حسین پور جافی: