درآمدی بر طنز عرفانی
با نگاهی انتقادی به پژوهش‌های حوزهٔ طنز

علیرضا محمدی کله‌سر*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت
محمدعلی خزانه‌دارلو**
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت
(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۲/۱۵، تاریخ تصویب: ۱۳۹۰/۰۳/۱۱)

چکیده

تعاریف و تلقی‌های مرسوم از طنز و مطایبه در ادبیات فارسی بر تقابلی بنیادین میان «سخن جد» و «سخن غیرجد» بنا شده‌اند. این پیشفرض، پی‌آمدهایی را در حوزهٔ طنزپژوهی به دنبال داشته است که از آن جمله به مواردی چون رجحان «سخن جد» بر «غیرِجد» و همچنین تقلیلِ طنز و شوخ‌طبعی به پیامی اجتماعی، اخلاقی، دینی و ... می‌توان اشاره کرد.

مقالهٔ حاضر با نشان دادنِ کاستی‌های این شیوهٔ نگاه، به ویژه در مورد طنزهای عرفانی در پی آن بوده است تا با بهره‌گیری از اندیشه‌های میخاییل باختین، چشم‌اندازی از طنز عرفانی ترسیم کند که بنیان‌هایِ آن بر ویژگی‌های کارناوالیِ زبان و طنز عرفانی و میزانِ مرزبندی میان «خود» و «دیگری» بنا نهاده شده است. در این چشم‌انداز، اگر میزانِ مرزبندی میان «خود» و «دیگری» را به صورت یک پیوستار در نظر بگیریم، طنز عرفانی در سویی قرار دارد که در آنجا کمترین میزانِ مرزبندی به چشم می‌خورد. این مرزبندی با گذر از طنزهای اجتماعی و سیاسی به بیشترین مقدار خود در سوی دیگرِ پیوستار، یعنی دشنام‌ها و هجوهای شخصی می‌رسد.

کلیدواژه‌ها: *طنز عرفانی، زبان، خود، دیگری، کارناوال*

---

*. E-mail: a.mohammadi344@gmail.com
**. E-mail: khazaneh@guilan.ac.ir

۱. مقدمه

گونهٔ موسوم به «ادبیات عرفانی» حاصل تقسیم‌بندیِ ادبیات فارسی به حوزه‌هایی است که گذشته از چون‌وچراهای مربوط به چگونگی تقسیم‌بندیِ گونه‌ها، مشکلاتی نیز به دنبال دارد. از جملهٔ آن‌ها می‌توان به لزوم تعیین ویژگی‌های منحصر به فرد و تعیین‌کنندهٔ این گونهٔ ادبی اشاره کرد. این نکته شاید هنگام بررسی محتوا و مضمون متون عرفانی چندان چشمگیر نباشد ولی آنگاه که پای برخی اصطلاحات زبانی و ادبی به میان می‌آید، پافشاری بر این گونه‌های ادبی دلایلی محکم می‌طلبد. مثلاً با تکیه بر معیارهایی چون تناقض، وضعیت غیرمنتظره، عدم تجانس و ... می‌توان به بررسی مطایبه و طنز در یک متن ادبی پرداخت، ولی پژوهشی با محوریت «طنز عرفانی» باید به نتایجی برسد که با عرفانی بودن متن و ویژگی‌های مربوط به اندیشه و زبانِ آن بیگانه نباشد.

پیش از این، تنها علیرضا فولادی (۱۳۸۶) با تکیه بر محتوای حکایات عرفانی بر آن شده است تا به تبیین ساز و کار طنز در این متون بپردازد. به باور وی، عامل طنزآفرین در متون عرفانی، غفلت طبیعی (در برابر تصنّعی) است که از میان انواع آن نقش غفلت خطا، جنون و نبوغ بیشتر و نقش غفلت بلاهت و عادت کمتر است (فولادی، ۱۳۸۶: ۴۱). گذشته از روشن نبودن معنای دقیق انواع غفلت، تقسیم‌بندی‌های وی نشان از ابتناءِ آن‌ها بر محتوای حکایات و صرف نظر کردن از ویژگی‌های زبانی آن‌ها دارند.

در مقالهٔ حاضر، ابتدا با مرور و بررسی تعاریف مرسوم حوزهٔ طنز و مطایبه، میزان توانایی آن‌ها در بررسی طنز عرفانی سنجیده می‌شود. سپس با تکیه بر ویژگی‌های زبانیِ متون عرفانی تلاش خواهد شد تا چشم‌اندازی از طنز عرفانی و شیوهٔ پژوهش در آن ترسیم گردد.

گفتنی است، طنز عرفانی در این مقاله به محدوده‌ای اشاره دارد که در بستر زبان و مفاهیم عرفانی رویده است. از جمله نمونه‌های مورد بررسی، به گفت و شنودهای شکل‌گرفته بر اساس باورهای عرفانی و حکایت‌های مربوط به شخصیت‌های عرفانی می‌توان اشاره کرد. از این رو بسیاری از تمثیل‌ها و حکایاتی که از متون دیگری چون *کلیله و دمنه* یا فرهنگ عامه به متون عرفانی راه یافته‌اند، خارج از تعریف مورد نظر این پژوهش قرار گرفته‌اند.

۲. جد و غیر جد

تاریخ طنز و شوخ‌طبعی[۱] در ادبیات فارسی نشان از تقابلی بنیادین میان سخنِ جد و سخنِ غیرجد در تلقی نویسندگان و پژوهشگران از مقولهٔ طنز و شوخ‌طبعی دارد. پژوهش‌های پنجاه سال اخیر در این حوزه، معمولاً بر اساس تقسیمِ این حوزه به سه گونهٔ طنز، هزل و هجو استوار بوده است. پیش از این دوران، تنها از هزل و هجو به عنوان گونه‌هایی ادبی نام برده شده است، ولی ورود اصطلاح «طنز» در چند دههٔ اخیر نوع صورت‌بندی معنایی آن دو را نیز تحت تأثیر قرار داده است. در متون پیشین، هجو به شعری اطلاق می‌شده است که شاعر در آن نقایصی را به شخص یا گروهی نسبت می‌داده است. در این تعاریف، تأکید چندانی بر وجود عنصر مطایبه در هجو نشده است؛ چنان‌که مهم‌ترین ویژگی هجو در تعاریف پیشینیان وجود ویژگی‌هایی ضد مدح بوده است (عنصرالمعالی، ۱۳۵۲: ۱۹۱). ریشهٔ هجو در ادبیات فارسی را می‌توان گونه‌های مرسوم در میان اعراب دانست که با هدفِ بدنامی و تحقیر دشمن در رجزها و مفاخره‌ها سروده می‌شده است (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۳۵). در ایران نیز، هرچند در بسیاری از هجوها رگه‌هایی از مطایبه دیده می‌شود، باید گفت هجو وسیله‌ای برای تحقیر فرد یا گروهی بوده که به نوعی با شاعر سر ناسازگاری داشته است؛ به همین دلیل نه هجو چندان جزو متون مطایبه‌آمیز تلقی می‌شده است و نه هجوگو در جایگاهی برابر با هزل‌پرداز نشانده می‌شده است.

کاربرد هزل نیز در کلام پیشینیان بیش از آنکه به گونه‌ای ادبی (همچون آنچه دربارهٔ هجو دیدیم) اشاره کند، به هر سخن یا رفتار خلاف «جِد» اشاره داشته است. در متون گذشته، «هزل» در معانی مختلفی از جمله لاغ و سخن بیهوده، شوخی و ظرافت با دیگران، دروغ و باطل، سخنان زشت و شرم‌آور و ... به کار رفته است (حلبی، ۱۳۶۴: ۱۷-۲۰). با وجود این، شعرا برای اشاره به سخنان و داستان‌ها و اشعاری که اساس آن‌ها بر مطایبه یا ذکر تابوهای جنسی استوار بوده است، بیشتر از اصطلاح «هزل» سود می‌جسته‌اند؛ چنان‌که مولوی نیز برای توجیه بیان چنین داستان‌هایی در *مثنوی* از آن‌ها با نام «هزل» یاد کرده است (*مثنوی*: ۴/ ۳۵۵۹).

اما گونه‌ای که در دهه‌های اخیر با نام «طنز» و به عنوان فاخرترین نوع مطایبه مرسوم شده است، حداقل از منظر اصطلاح‌شناسی (terminology) عمرِ چندانی ندارد. این اصطلاح تا پیش از دوران ما تنها در معنای لغویِ آن به گسترهٔ «افسوس کردن، مسخره کردن، طعنه‌زدن، سرزنش (به کنایه)، دست انداختن و ...» به کار می‌رفته است. شاید به همین دلیل است که حلبی نیز در *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی*، «طنز» را در بخش واژگان طنز و

شوخ‌طبعی و در میان کلماتی چون تعریض، تشنیع، تسخر، ترّهات، پرده‌دری، بذله، استهزاء و ... بررسی کرده است (حلبی، ۱۳۶۴: ۱۴۵ـ۱۴۶). به عبارت دیگر، تا پیش از این دوران، نه معنای مرسوم طنز شناخته‌شده بوده است و نه اصطلاح «طنز» به عنوان گونه‌ای از نوشتار ادبی کاربرد داشته است. کاربرد لغویِ طنز حتی در دوران مشروطه ــ که به نوعی نقطهٔ شروعی برای طنزهای سیاسی و اجتماعی شناخته می‌شود ــ نیز ادامه داشته است. در این دوران نیز، روزنامه‌ها و اشعار و نوشته‌هایی که امروزه «طنز» خوانده می‌شوند، با نام‌هایی چون «فکاهه» شناخته می‌شده‌اند. این تغییر معنا را در تعاریف طنزپردازان نیز می‌توان دید. مثلاً علامه دهخدا، هرچند خود از بنیانگذاران گونه‌هایی از طنز معاصر محسوب می‌شود، در لغت‌نامهٔ خود، هجو را «دشنام دادن و سب کردن کسی را به شعر و برشمردن عیب‌های کسی را به شعر» (*لغت‌نامهٔ دهخدا*: ذیل «هجو») خوانده است. وی در تعریف «هزل» نیز به اشتمال آن بر گونه‌ای ادبی اشاره کرده است: «در اصطلاح، شعری را گویند که در آن مضامین خنده‌دار و گاهی خلاف ادب و اخلاق آمده باشد» (همان: ذیل «هزل»). این در حالی است که وی در تعریف طنز بدون اشاره به ویژگی‌هایی که امروزه در تعریف اصطلاحیِ آن مرسوم است، تنها به معانی لغوی آن یعنی «فسوس کردن، طعنه و سخریه» (همان: ذیل «طنز») بسنده کرده است.

بنابراین می‌توان گفت «هزل» تنها اصطلاحی است که می‌تواند به سنجش دیدگاه پیشینیان نسبت به جایگاهِ مطایبه و شوخ‌طبعی کمک کند. از آنجا که این اصطلاح با تمام پیوندهای معنایی آن (دروغ، لغو، باطل، مسخرگی، ظرافت و ...) همواره معنایی مقابل معنای «جِدّ» داشته است، لازم است تقابل «جدّ/ غیرِجدّ» (جد/ هزل) و پی‌آمدهای آن با دقت بیشتری شکافته شود.

۳. پی‌آمدهای تقابل «جد / غیر جد»

با اینکه تقابل «جد/ غیرجد» گاه بدیهی و اسطوره‌ای می‌نماید، ولی به نظر می‌رسد شکل‌گیریِ آن مولود انگیزه‌هایی خاص در پس آن بوده است. موضوعات جدی و غیرجدی در هر عصر معمولاً از سوی نهادها و گفتمان‌های مسلّط و رسمی دینی، اجتماعی، فرهنگی، علمی و ... معرفی می‌شوند. مثلاً در جامعهٔ ایران در بسیاری از دوره‌ها موضوعاتی چون فقه، سیاست و تاریخ، موضوعاتی جدّی تلقّی می‌شده‌اند؛ در مقابل، موضوعاتی چون شعر، نمایش، موسیقی و ... همواره میان این دو قطب در نوسان بوده‌اند. گفتنی است، معرفی این موضوعات از سوی نهادها در هر دوره، همواره روش‌شناسی خاصی را نیز به همراه موضوع خود، به نظام فکری جامعه تزریق

می‌کند. به نظر می‌رسد این تقسیم‌بندی نیز همچون بسیاری از تقسیم‌بندی‌های فرهنگی، تحت تأثیر انگیزه‌ها و قواعد تحمیل‌شده از سوی فرهنگ رسمی، جدی و مسلّط شکل گرفته‌اند. با نگاهی به تعاریف و تلقّی‌های موجود از حوزهٔ مطایبه و شوخ‌طبعی در ادبیات و فرهنگ ایران، می‌توان به انگیزه‌هایی پی برد که به حاشیه راندن مولّفه‌های غیرجد را در پی دارند. این انگیزه‌ها، اولاً تقابل «جد/ غیرجد» را از تقابلی منطقی و لفظی به تقابلی ارزشی تبدیل می‌کنند و ثانیاً با تأکید بر امر جد، خواهان قرائتی تک‌صدا و جدی از امر غیرجد نیز هستند.

۳-۱. رجحان جد بر غیرجد

از آنجا که یکی از نتایج طبیعی هر تقابلی، برتری آشکار یا ناآشکار یکی از طرفین تقابل بر دیگری است، تقابل «جد/ غیرجد» نیز تحت تأثیر انگیزه‌هایی شکل می‌گیرد که سخن جد را بر سخن غیرجد برتری می‌دهند. چنان‌که گفته شد، «هزل» در متون گذشته تنها اصطلاحی برای اشاره به نوع ادبی مطایبه‌آمیز نبوده بلکه هر رفتار و سخن غیرجد (بی‌معنی‌گویی، مزاح، حاضرجوابی، ذکر کلمات حرام و ...) را شامل می‌شده است. این تقسیم‌بندی، همواره تحت تأثیر نیروها و تلقی‌های رسمی از اخلاق و دین شکل گرفته‌است، بنابراین، جد و غیرجد همواره از شأن و طبقهٔ اجتماعی متفاوتی نیز برخوردار بوده‌اند. آنچه از این متون برمی‌آید نشان‌دهندهٔ ارزش اجتماعی والای جد در برابر غیرجد است. از این رو، نویسندگان نیز همواره هزل را در برابر جد و هم‌نشین با واژگانی دارای نازل‌ترین ارزش اجتماعی و فرهنگی ذکر می‌کرده‌اند.[۲]

برخی پژوهشگران کمبود دانش مردم در گذشته برای درک طنز را مهم‌ترین عامل برای حاشیه‌نشینیِ شوخ‌طبعی و مطایبه عنوان کرده‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۲۵۱)، ولی به‌نظر می‌رسد ارزش‌گذاری اجتماعی ناشی از برتریِ سخن جدّ از سوی نیروهای مسلّط، عاملی مهم‌تر بوده است؛ چنان‌که در اندرزهای حکما نیز هزل به نادانان و پند و حکمت به فرهیختگان نسبت داده شده است (نصرالله منشی، ۲۵۳۶: ۱۸). اهمّیت عامل فرهنگی و اجتماعی به حدّی است که حتی نویسندگانی که در آثار خود از هزل رویگردان نبوده‌اند نیز با توسّل به برخی راه‌ها، بیزاری خود از کلام هزل‌آمیز را نشان داده‌اند. یکی از این راه‌ها، توضیحات این نویسندگان پیش از پرداختن به امور غیرجد است. اصالتِ امرِ جدّ نزد این نویسندگان، آنان را وامی‌داشت تا برای روی آوردن به سخنان و موضوعات غیرجد به عذرآوری و دلیل‌تراشی متمسک شوند. این نکته به‌ویژه در میان آثار متقدم که هنوز مفاهیم مدرن انتقاد و اصلاح و ... به معنای طنز اضافه نشده بود، چشمگیرتر است. یکی

از پرکاربردترین دلایلِ نویسندگان برای روی آوردن به مطایبه و هزل، رفع خستگی و جلب توجه مخاطب و تأثیر بیشترِ سخن در وی بوده است. برای نمونه، «راوندی» در مقدّمهٔ *راحة‌الصدور*، پیش از پرداختن به مطایبه و هزل، هدف از ذکر آن را استراحت خوانندگان می‌شمارد: «و آخر، ختم بر مضاحکی چند و هزلیات کنم تا متصفحان این کتاب را چون از [جدّ آن] و حکایت بزرگان ملال گیرد بدان تفرّجی کنند و کوته‌نظران که از روح سخن محروم باشند به سبب آن، مضاحک این کتاب مطالعه کنند» (راوندی، ۱۳۶۴: ۶۳). ردِّ پای این نگاه را تا امروز و در میان شارحان متون نیز می‌توان پی گرفت. برای نمونه، عبدالحسین زرین‌کوب برای توجیه حضور برخی هزلیات در متنی دینی و عرفانی چون *مثنوی*، به دلایلی همچون رعایت حال مستمع متوسّل شده است (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۴۰۱).

این گونه توضیحات، به‌ویژه هنگام هم‌نشینی سخن جد و غیرجد در یک اثر، می‌تواند از نتایج باور به برتری جد بر غیرجد باشد. باوری که انگیزه‌های رسمی و مقتدر اخلاقی و اجتماعی آن را پرورانده و تا به امروز نیز انتقال داده‌اند. بر اساس این باور، سخنِ «غیرِجد» برای ظهور خود باید دلایلی کافی داشته باشد. این دلایل در بیشتر موارد ابزاری در خدمت ارائه و تأثیرگذاریِ بیشتر سخن جد است. این نکته ما را به یکی دیگر از نتایج برتریِ جد بر غیرِجد در تقابل یادشده رهنمون می‌شود.

۳-۲. تأکید بر هدف نهفته در طنز

گرایش به سوی هدف و پیام مستقیمِ نهفته در اثر، نتیجهٔ خوانشی اخلاقی و تعلیمی در متون حکمی است. به باور نویسندگانِ این متون، هزل و مطایبه وسیله‌ای است برای انتقال بهتر معنا و پیامی جدّی.[۳] این تلقّی از کاربردهای چندگانهٔ هزل و شوخ‌طبعی، تا دورانِ مشروطه نیز ادامه داشته است ولی پس از آن با ظهور اصطلاح «طنز»، هدفمندیِ شوخ‌طبعی شکلی جدّی‌تر به خود می‌گیرد. امروزه این تلقی در تعاریف مربوط به مهم‌ترین اصطلاحات این حوزه دیده می‌شود. در این تعاریف، از دو منظر به هزل و هجو و طنز نگاه می‌شود: هدف و محتوا؛ زبان و روش.

جنبهٔ محتواییِ تعاریف طنز، همسو با تعریف "satire" در ادبیات غرب بیشتر بر اهداف اجتماعیِ آن تأکید دارد. برای نمونه، میرصادقی (۱۳۷۳) کارکرد طنز را بیان «حماقت یا ضعف‌های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشری» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۰) می‌داند. کرمی (۱۳۸۸) نیز در تعریف خود از طنز، بر عناصری چون «نقد و اعتراض»، «اصلاح»، و «اهداف اجتماعی» تأکید کرده است (کرمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۶ و ۷).

این تعاریف در بخش زبان و شیوهٔ بیان نیز به مواردی چون تیپ‌سازی و استفاده از زبان ادبی ـ هنری (همان)، بهره‌جویی از شیوه‌ای تمسخرآمیز و غیرمستقیم (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۰) و مجموعه‌ای از تکنیک‌های ادبی و زبانی همچون ایهام، جناس، کنایه، ابهام، تشبیه و ... (صدر، ۱۳۸۰: ۷؛ داد، ۱۳۸۳: ۳۴۰؛ اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰و۱۴۱) اشاره کرده‌اند.

بر اساس این تعاریف، هزل نیز به اثری مطایبه‌آمیز اطلاق می‌شود که برخلاف طنز آرمانی را دنبال نمی‌کند و «غرض از ادای آن تنها تفریحی ساده و سطحی است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۰و۱۸۱). در این تعاریف، هجو تفاوت چندانی با تعاریف کلاسیک ندارد و در آن بر ناسزا، بدگویی، تحقیر و بزرگ‌نماییِ عیوب افراد تأکید شده است (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۳۰).

در این میان، برخی تعاریف نیز نگاهی تقریباً متفاوت به این مقوله‌ها داشته‌اند. به‌نظر دکتر شفیعی کدکنی، طنز عبارت است از «تصویر هنری اجتماع نقیضین» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۵۱). وی همچنین هزل را سخنی می‌داند که «در آن هنجار گفتار به اموری نزدیک می‌شود که ذکر آن‌ها در زبان جامعه و محیط زندگی رسمی و در حوزهٔ قراردادهای اجتماعی، حالت الفاظ حرام یا *تابو* داشته باشد و در ادبیات ما مرکز آن بیشتر امور مرتبط با سکس است» (همان: ۵۲). چنان‌که ملاحظه می‌شود، وی بر آن است تا تعاریف هزل و طنز را بر مبنایی زبانی بنا کند نه معیارهایی برون‌متنی. در هر حال اگر مراد از «اجتماع نقیضین»، مفهومی چون «عدم تجانس» (incongruity) باشد به نظریه‌ای اشاره دارد که از چندین دههٔ پیش در باب مطایبه مطرح بوده است و می‌توان از آن به عنوان مبنایی برای متون مطایبه‌آمیز یاد کرد (شریفی و کرامتی یزدی، ۱۳۸۹: ۹۲). از این‌رو، اختصاص «اجتماع نقیضین» به طنز و جدا کردن تعاریف هزل (به معنای کلمات تابو) و هجو (به معنای کلاسیک) از طنز، بیش از آنکه راهگشا باشد مشکل‌ساز خواهد بود.

ابوالفضل حرّی نیز هرچند تعاریفی پراکنده از این سه گونه به دست داده است ولی در بخشی از کتاب خود، "satire" (طنز/ طنز پرخاشگر) را «کاربرد شوخ‌طبعی (humor) در راستای اهداف اخلاقی» تعریف کرده است (حری، ۱۳۸۷: ۶۴). در این تعریف، طنز به عنوان کاربردی از شوخ‌طبعی معرفی شده است؛ ولی متأسفانه این نگاه در حد اشاره‌ای کوتاه باقی می‌ماند و در ادامه، تعاریف وی نیز به تعاریف پیشینیان نزدیک می‌شود.

فولادی (۱۳۸۶) نیز با مبنا قرار دادن «خلاف عرفِ» (همان «اجتماع نقیضین» در تعریف دکتر شفیعی کدکنی) نهفته در هزل (= مطایبه)، سعی در ارائهٔ تعریفی متفاوت از هجو و طنز دارد. وی هزل را به سه نوع خنثی، مثبت و منفی تقسیم می‌کند:

> هزل خنثی هزلی است که غرض آن مزاح باشد، هزل مثبت هزلی که غرض آن اصلاح باشد و هزل منفی هزلی که غرض آن تخریب باشد... هزل [شوخ‌طبعی / خلاف عادت] اگر خنثی باشد، هزل صرف [در معنای اصطلاحی]، چنانچه مثبت باشد طنز، و در صورتی که منفی باشد هجو خواهد بود (فولادی، ۱۳۸۶: ۲۷).

با وجود محاسنِ این نگاه، تأکید بیش از اندازهٔ فولادی به معیارهای اجتماعی و اخلاقی، این تعاریف را به تعاریف معمول نزدیک می‌کند. وجود عناصری چون هزل مثبت، موضوع انسانی، تعهّد و اندیشهٔ همگام (همان: ۳۶) در تعریفِ وی از طنز، نتیجهٔ تأکید نویسنده بر معیارهای اخلاقی و اجتماعی است.

به نظر می‌رسد، بزرگ‌ترین اِشکالِ تقسیم‌بندی‌ها و تعاریف کنونیِ هزل و هجو و طنز، در نظر گرفتن آن‌ها همچون سه گونهٔ سخن است. چنان‌که یادآوری شد، برآمدنِ اصطلاح طنز در دهه‌هایِ اخیر، حاصل نگاهِ محتوانِگر و هدف‌محور به ادبیات (به‌ویژه مطایبه) بوده است. از این رو، یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز این تعاریف، هدفِ آن‌ها انگاشته شده است؛ تفریح و سرگرمی در هزل، انتقاد با نیّتِ شخصی در هجو و نیّتِ اجتماعی در طنز. بنابراین اگر انواعی از هجو را نیز جزو کلام مطایبه‌آمیز محسوب کنیم، راهگشاترین روش آن است که هجو و هزل و طنز را سه «کارکرد» کلام مطایبه‌آمیز در نظر آوریم. از این منظر، کارکرد مطایبه تنها به چگونگی نگاه نویسنده بستگی دارد نه به ویژگی‌های ذاتی کلام مطایبه‌آمیز. به عبارت دیگر، کلام مطایبه‌آمیز، با ویژگی‌ها و سازوکارهایِ خاص خود، از سوی نویسندگان با اهداف گوناگونی به کار برده می‌شود که این اهداف روشن‌کنندهٔ کارکرد سخن مطایبه‌آمیز است نه نوعِ آن؛ مثلاً حکایتی را که سوزنی یا عبید وسیله‌ای برای سرگرمی و لذّت بردن از بیان تابوها می‌دانند، در دست مولوی وسیله‌ای برای تأویلی عرفانی و در دست نویسنده‌ای دیگر به منظور انتقاد از شرایط اجتماعی به‌کار می‌رود.

در این تلقی‌های مرسوم از طنز، ارزش مطایبه به پیام و کارکردی است که در حوزهٔ اجتماعی، اخلاقی، دینی و ... دارد. در این تلقی‌ها، پیام اجتماعی به عنوان سخن جد، در لباس مطایبه و شوخ‌طبعی عرضه می‌شود و مفسر باید با گذشتن از ظاهر هزل‌آمیزِ آن،

به پیام ارائه‌شده از سوی متن دست یابد. این نگاه، طنز را نه روشی (method) برای صورت‌بندی و بیان واقعیت، بلکه یکی از شیوه‌های گفتن پیامی ازپیش‌موجود می‌داند؛ پیامی که به شیوه‌های دیگری نیز می‌تواند بازگو شود ولی به دلایلی خاص به لباس مطایبه درآمده است. چنین تلقی‌ای هرچند از منظر کاربردی سودمند است ــ چنان‌که تأکید بر اصلاح، انتقاد و تعلیم در تعاریف امروزین طنز خود نتیجهٔ چنین برداشتی است ــ ولی تأکید بر آن، به‌ویژه در حوزهٔ طنزپژوهی، طنز و مطایبه را به امری ایستا و تک‌ساحتی تقلیل می‌دهد.

در یک تقسیم‌بندی راهگشا، پژوهش‌های حوزهٔ طنز و مطایبه را به سه رویکرد تئوری، کارکرد و تکنیک می‌توان تقسیم کرد. در این تقسیم‌بندی «در بخش تکنیک طنز، شگردهای ساخت طنز به‌ویژه از نظر زبانی و نوآوری‌های تکنیکی نقد و بررسی می‌شود. در حوزهٔ کارکرد طنز، طنزپژوه باید مباحثی نظیر تأثیر طنز بر اصلاح و تغییر ارزش‌های جامعه، رابطهٔ طنز و قدرت و علل پیدایش و گسترش آن، نقش طنز در نزدیکی فرهنگی جوامع و چند فرهنگی (multiculturalism) و تأثیر طنز بر زبان و نهایتاً زایش زبانی را مورد کندوکاو قرار دهد. از لحاظ تئوری، تاکنون طنز در ادب جهانی از جنبه‌های گوناگون تئوری‌پردازی شده است. علومی نظیر روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و ...» (کرمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۵).

در پژوهش‌های طنز در زبان فارسی، دو شاخهٔ کارکرد و تکنیک بیشترین سهم را به خود اختصاص داده‌اند. در حوزهٔ کارکرد، مهم‌ترین اثر تقابلِ «جد/ غیرجد» این است که شیوه‌های طنزپردازی همچون پوششی زیباشناختی و بلاغی بر هدف و پیامی ثابت و مشخص فرض می‌شوند. در این تلقّی، مهم‌ترین وظیفه و کارکرد طنز، ابلاغ پیام اجتماعی آن، به عنوان مجموعه‌ای از سخنان و موضع‌گیری‌های جدّیِ سیاسی، اجتماعی، دینی و ... است. در دهه‌های اخیر، و با شروع شکل‌گیری معنای اصطلاحی طنز، اصلاح و انتقاد از ناهنجاری‌های موجود در اجتماع، به مهم‌ترین کارکرد بسیاری از طنزهای مشروطه و پس از آن تبدیل شده است. در نتیجه، پژوهش‌های مربوط به طنزهای معاصر، بیشتر رنگ و بوی تفاسیر ایدئولوژیک به خود گرفته‌اند. رویکرد کارکردگرایانهٔ این پژوهش‌ها بیشتر متوجه اصلاح ارزش‌های جامعه، نقد قدرت و ... است که معمولاً به صورت پیامی سیاسی ـ اجتماعی از بطن آثار طنز بیرون کشیده می‌شود.[۴]

گفتنی است، معانی امروزین طنز، پژوهش‌های کارکردگرایانهٔ طنز در ادبیات کلاسیک را نیز تحت تأثیر قرار داده‌اند. به عبارت دیگر، در این پژوهش‌ها، برداشت امروزین از طنز، که حامل

معانی مدرنی چون نقدِ ساختارهای قدرت و انتقادات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و دینی است، برای تحلیل و تفسیر آثار طنز در سده‌های گذشتهٔ ادبیات فارسی به کار رفته‌اند. به نظر می‌رسد برداشت پیشینیان از حوزهٔ مطایبه تفاوت‌های زیادی با برداشت امروزین از آن دارد. به هرحال، در نگاه پژوهش حاضر، بزرگ‌ترین مشکل این نگاه متوجه طنزهای عرفانی است؛ موضوعی که در بخش‌های آینده به آن باز خواهیم گشت.

در حوزهٔ تکنیک و شگردهای طنز نیز به دلیل تأکید بر حرکت از صورت طنز به محتوای نهفته در آن توجه پژوهشگران بیشتر به تکنیک‌های برگرفته از علوم بلاغی (بیان و بدیع) معطوف بوده است. به نظر می‌رسد در این پژوهش‌ها، اصالتِ محتوا و پیام جدّی طنز و مطایبه نزد پژوهشگر، فرایند طنزپردازی را به مجموعه‌ای از شگردهای ادبی در تحلیل شعر تقلیل داده است.[۵]

۳-۳. مرزبندی «خود» و «دیگری»

با نگاهی آماری به آثار مطایبه‌آمیز در ادبیات کلاسیک فارسی می‌توان گفت که بیشترین حجم آن‌ها به آثار هجوآمیز مربوط می‌شوند. چنان‌که گفته شد پژوهشگران ریشهٔ این هجوها را رجزها و مفاخره‌های موجود در ادبیات عرب می‌دانند. در ادبیات فارسی نیز هجوها بر اساس انگیزه‌های گوناگونی شکل گرفته‌اند که یکی از مهم‌ترین آن‌ها موضع‌گیریِ شاعر در برابر شخصیت یا گروه هجوشونده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۲۳۰ـ۲۳۴). باتوجه به اینکه یکی از موارد کاربرد هجوهای اعراب نیز رجزخوانی‌های پیش از جنگ بوده است (کاسب، ۱۳۶۶: ۲۲ـ۲۵) می‌توان مهم‌ترین زمینهٔ استفاده از هجو را مقابلهٔ مستقیم با «دیگری» (other) ذکر کرد. چنین زمینه‌ای را به نوعی دیگر، در تعاریف امروزین از طنز نیز می‌توان یافت، با این تفاوت که «دیگری»، در معنای اصطلاحیِ طنز، بیشتر انگیزه و هدفی اجتماعی دارد تا انگیزه‌ای شخصی. گفتنی است، معنایی که امروزه از «طنز» مرسوم است، با مفاهیم مدرنی چون انتقاد، اصلاح و اهداف اجتماعی پیوند دارد. در حالی‌که پیش از این، به دلیل وجود نداشتن این مفاهیم در نظام فکری جامعه، آنچه امروزه *طنز* خوانده می‌شود، از نظر هدف با هجو و از نظر ارزش با هزل (به عنوان امری غیرجد) در پیوند بوده است.

در برخی پژوهش‌ها، گرایش به هجو به جای پرداختن به انتقاد، حاصل رابطهٔ دربار و شاعران در نظام‌های اجتماعی پیشین ایران دانسته شده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۲۵۲). ولی به نظر می‌رسد ریشه‌های گرایش به هجو را، بیش از این عامل باید در تفاوت میان تلقی گذشته و امروز از مفهوم جامعه و تغییرات اجتماعی دانست. مفهوم رنگ‌باختهٔ

انتقاد اجتماعی در ادوار گذشته موجب شده بود تا در میان آثار غیرطنز نیز انتقادها به مسائلی اشاره کنند که به شکلی ثابت در همهٔ ادوار پیش و پس تکرار می‌شدند. مضامینی نوعی (typical) چون ریاکاری دینداران، ظلم حکّام، شکم‌پرستی و شهوت صوفیان، حرص و طمع عالمان دین، غدّاری زمانه و ... پیوسته در این قطعات تکرار می‌شوند که زمینه‌ای جز مرزبندی میان «خود» (self: شاعر، طرفِ برحق) و «دیگری» (other: ابناء زمان، طرفِ ناحق) ندارند. تمِ اصلی این نمونه‌ها را به صورت «فراموشی رسوم و تباهی حقایق» در آثاری چون *کشف‌المحجوب* (هجویری، ۱۳۵۸: ۷و۸)، *تاریخ جهانگشا* (جوینی، ۱۳۲۹: ۳)، *غزلیات سنایی* (سنایی، بی‌تا: ۸۱ـ۸۳) و ... می‌توان دید.[۶] بنابراین، شاید بتوان با اندکی تسامح، بیشتر آثاری را که امروزه به عنوان *طنز* در ادبیات فارسی شناخته شده‌اند در کنار آثار فراوان هجوهای شخصی به عنوان ابزاری برای مرزبندیِ آشکار میان «خود» و «دیگری» تلقّی کرد.

با ظهور انقلاب مشروطه، دورهٔ جدیدی در ادبیات فارسی آغاز می‌شود که تأثیر فراوانی در روند طنزسرایی در ایران داشته است. در این دوره است که کم‌کم مفاهیم انتقاد و اصلاح به معنای امروزی به حوزهٔ طنز وارد می‌شود و می‌توان شاهد شکل‌گیری آثاری با رنگ‌وبوی صد در صد سیاسی و اجتماعی بود. در این آثار، با دوری از ذکر آسیب‌ها و ناهنجاری‌های نوعی و مرسوم، به وقایع و آسیب‌های اجتماعی‌ای اشاره می‌شود که حال و هوای عصر خود را دارند؛ مفاهیمی چون آزادی، حق رأی، مجلس، حقوق زنان، قانون و ... . با توجه به اینکه بیشتر طنزپردازان مشروطه از لایه‌های جدید اجتماع محسوب می‌شده‌اند می‌توان طنز مشروطه را «حاصل شکاف و گسلِ اجتماعی میان طبقات یک اجتماع با جامعه یا جوامع دیگر» دانست (کرمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۹). این چشم‌انداز را می‌توان به کلِ تعاریف طنز اجتماعی نیز سرایت داد و شکاف عمیق میان گروه‌های فکری و اجتماعی را مهم‌ترین زمینهٔ شکل‌گیری طنزهای اجتماعی و سیاسی دانست (همان). بنابر این گفته، طنزپرداز به عنوان متجدّد و پیشرو، خود را در برابر عقب‌ماندگی‌ها، تحجّرها و نقائص جامعه قرار می‌دهد و در برابر آن‌ها موضع‌گیری اصلاحی می‌کند. طنز اجتماعی و سیاسی، از نظر ساختارِ مرزبندی میان دو قطب آن، بر یک مرزبندی آشکار میان منتقد و جامعه بنا شده است. نوع گفتمان، انتخاب کلمات و گسترهٔ معانی و نحوهٔ دلالتگریِ آن‌ها در انواع هجو و بسیاری از گونه‌های طنزهای اجتماعی و سیاسی، خبر از یک مرزبندی میان «خود» و «دیگری» دارد؛ مرزبندی‌ای که گاه چنان با اقتدار پی گرفته می‌شود که در آن نمی‌توان حتی کوچک‌ترین اثری از مطایبه و شوخ‌طبعی یافت. شاید از همین روست که در تعاریف مرسوم، تفاوت هجو و طنز تنها در انگیزه، زمینه

و هدف آن‌ها بازجسته شده است؛ زمینهٔ طنز زمینه‌ای است اجتماعی و زمینهٔ هجو زمینه‌ای فردی.

برخی پژوهشگران این نکته را عاملی می‌دانند تا این نمونه‌ها «هرچند در زمان خود بجا و نافذ باشد ولی به مرور زمان مورد خود را به آسانی از دست بدهد» (پلارد، ۱۳۸۶ :۸). در این دیدگاه، حرکت از هجوهای شخصی به سوی هجو و طنز اجتماعی، در گرو این نکته است که نویسنده «سخن خویش را از حدّ مصداقی فردی و تاریخی فراتر بَرَد و به آفرینش یک تیپ (type) یا نوع خاص بپردازد که مصادیقش در تاریخ همواره تکرار شوند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۷). به عبارت دیگر، بسیاری از هجوهای شخصی به دلیل تکیه بر فرد و زمانی خاص، تاریخ مصرفی محدود دارند ولی برخی از آن‌ها به دلیل تبدیل شدنِ موضوع هجو به تیپ یا سمبل، دلالتی فراتاریخی می‌یابند. در اینجا نیز به نظر می‌رسد به‌جای تأکید بر تفاوت میان مصداق فردی و تیپ اجتماعی (زرین‌کوب، ۱۳۵۵: ۱۸۵ـ۱۸۶) معیار ارائه‌شده در سطور پیشین کارآیی بیشتری داشته باشد. بنابراین، مجموعهٔ آنچه در تعاریف مرسوم به‌عنوان *هجو* و *طنز* شناخته شده است می‌توان بر پیوستاری رده‌بندی کرد که دو سر آن را میزان مرزبندی میان «خود» و «دیگری» مشخّص می‌کند. مرزبندی میان «خود» و «دیگری» تا حدودی نقد و پژوهش را به سوی جنبه‌های زبانی و متنی (موضوع هجو و طنز، بافت متن، گفتمان‌های متن، قالب به کار گرفته شده) سوق می‌دهد. این جنبه‌ها خود عواملی هستند که در تعیین میزان این مرزبندی نقش دارند؛ مثلاً هرچه موضوع و مضمون هجوهای شخصی، به ویژگی‌های فردی (همچون رنگ پوست، زبان، ناتوانی‌های جسمانی و ...) نزدیک‌تر باشد، مرزبندی میان «خود» و «دیگری» آشکارتر است؛ چنان‌که گاه، هجو تبدیل به دشنام و کین‌خواهی می‌شود. همچنین هرچه مضمون هجوهای اجتماعی به ویژگی‌های خاص یک گروه (مانند هجو اعتقادات دینی یک فرقه از سوی گروهی دیگر) نزدیک‌تر باشد می‌توان شاهد آشکارگی این مرزبندی بود. در مقابل، هرچه موضوع سخن به ویژگی‌های مشترک انسانی، فرقه‌ای و اجتماعی نزدیک‌تر باشد به کمرنگ شدن این مرزبندی می‌انجامد. مثلاً موضوعِ ریا در اشعار حافظ ویژگی‌ای مشترک میان انسان‌هاست که تنها به دلیل حضور پررنگ‌تر آن در یک شخص یا تیپ (قاضی، محتسب، زاهد، صوفی و ...) از سوی حافظ به عنوان موضوع طنز و هجو برگزیده شده است. در اینجا نیز هنگامی که حافظ به انتقاد و تمسخر ریاکاری در این شخصیت‌ها می‌پردازد، هر انسان حقیقت‌جویی با وی همراه می‌شود، «با این حال، همین‌که آدم ریاکاری که عیناً به آدم درستکار می‌ماند رسوا می‌شود، آدم درستکار هم چه بسا آلوده‌تر از آنچه بوده است بنماید» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۷۹). همین عامل

موجب می‌شود تا مرزبندی میان «مؤمن حقیقی/ شیخ ریاکار» (حافظ/ شیخ ریاکار) کمرنگ و متزلزل شود.

۴- زبان عرفان

تعاریف موجود در حوزهٔ طنز و شوخ‌طبعی، هرچند امکاناتِ کارسازی برای تحلیل برخی از انواع طنز فراهم می‌کند، ولی باید گفت در برخی از حوزه‌ها با کاستی‌هایی روبه‌روست. چنان‌که پژوهش‌های انجام‌یافته نیز نشان می‌دهند، تعاریف موجود در حوزهٔ طنزهای اجتماعی و سیاسی، هم از نظر آفرینش طنز و هم از نظر تفسیر و پژوهش (طنزپژوهی) کارآیی مطلوبی داشته‌اند. با وجود این به نظر می‌رسد، این تعاریف و تلقّی‌ها ابزارهای مناسبی برای حوزهٔ طنز عرفانی فراهم نمی‌کنند. یکی از مهم‌ترین کاستی‌های این تعاریف در بررسی طنز عرفانی، ناهمخوانی آن با شرایط و ماهیت زبان عرفان است. مهم‌ترین ویژگی وجودی زبان عرفان شکل‌گیریِ این زبان بر بنیاد تجارب زمانمندِ فردی است. زبان عرفان به ویژه هنگامی که به مرزهای نماد نزدیک می‌شود، نه وسیله‌ای برای بیان تجربه بلکه به عینِ تجربه و فرایند آن تبدیل می‌گردد (نویا، ۱۳۷۳: ۸۹ به‌بعد). بنابراین، زمینهٔ شکل‌گیری این زبان و جهت‌گیری آن به سمت معنا را باید نشانگر جهان‌بینی خاص عرفانی دانست. تجربه‌بنیاد بودن زبان در متون اصیلِ عرفانی، راه را بر این ادعا می‌گشاید که این زبان بیش از آنکه تلاشی برای اشاره به چیزی در ورای خود داشته باشد هدف خود را در شکل‌بندی‌های زبانی و روش برخورد با معنی آشکار می‌کند. زبانِ تجربه‌محور نیز مانند کارناوال و فرهنگ عامّه، فضایی عمومی و همراه با براندازی است که از کشمکش گفتمان‌ها، زبان‌ها و نظام‌های ایدئولوژیک، کلامی، اعتقادی و ... حاصل شده است. از سوی دیگر، این زبان به دلیل پیوند با تجربه، همواره در صیرورتی زمانمند و در فرایندی سرشار از شدن، فراروی و برانداختن و برساختن مدام شکل می‌گیرد، چنان‌که هیچ مرکز زبانی ثابت و اسطوره‌ای در آن نمی‌توان یافت.

«نویا» در یک بررسیِ درزمانی، به پی‌جوییِ روند شکل‌گیریِ زبان و اصطلاحات عرفانی در نخستین سده‌های حیات تصوف پرداخته است. به باور وی، اصطلاحات عرفانی ابتدا از *قرآن* اخذ شده‌اند و کم‌کم با گسترش معنا، به مرزهای استعاره و نماد رسیده‌اند. آنچه توجه به آن مفید است تأکیدِ نویا بر تجربهٔ عارف در این فرآیند است. وی گسترش معناییِ اصطلاحات قرآنی را نتیجه درونی کردن و آمیختن آن‌ها با تجربه می‌داند. یکی از مهم‌ترین الگوهای فرآیند گسترش زبان عرفان، حرکتی دیالکتیکی است که در

آن زبان با گذر از تقابل‌های دوگانه به سوی معنایی برآمده از آن‌ها می‌رود؛ مثلاً در نخستین تفاسیر عرفانی، تقابل‌های دینی‌ای همچون اسلام/ کفر، در حرکتی فرارونده محو شده و به برآمدن مفهوم «ایمان» انجامیده‌اند. در مرحلهٔ بعد نیز ایمان (به صورت «ایمان عوام») در برابر ایمان خواص قرار گرفته و با تغییر معنا، تقابل «ایمان عوام/ ایمان خواص» را پدید می‌آورد (مشرف، ۱۳۸۲: ۱۶۲ـ۱۷۷).

چنین فرآیندی، چه با گسترش معنای یک اصطلاح و چه با پیدایش اصطلاحی جدید، و در هر دو روندِ درزمانی و هم‌زمانی، «تنها در زندگی مذهبی پویایی متجلّی می‌شود که بتواند از لفظ که آن نیز خود در حرکت است در گذرد؛ به این معنی که پیوسته از آنچه به دست آمده است به سوی آنچه هنوز به دست نیامده است فراتر رود» (نویا، ۱۳۷۲:۲۶۵). تحلیل چنین زبانی با پیشفرض‌هایی چون جدایی زبان و پیام و همچنین جدایی «خود» و «دیگری» نوعی تقلیل آن به یک امر بلاغی و رسانه‌ای است. از سویی تأکید بر جدایی میان «خود» و «دیگری» نیز طنز عرفانی را از نظر محتوا به موضع‌گیری جزمی در برابر اندیشه‌ای دیگر تبدیل می‌کند[۷] و از سوی دیگر، جدایی میان زبان و محتوا، در بررسی طنز، شگردهای منحصر به فرد متون مختلف در پردازش طنز را نادیده می‌گیرد؛ از این رو تحلیل شگردهای طنزپردازی در متنی خاص به برشمردن عناصر بلاغی (همچون ابهام، ایهام، جناس، کنایه، نقیضه و ...) یا عناصر ساختاریِ (همچون اجتماع نقیضین) مشترک در تمامی متون طنز تقلیل می‌یابد. این تلقّی از طنز، زاییدهٔ نگاهی انتزاعی به زبان است که با نگاه تجربه‌محور و انضمامیِ متون عرفانی به زبان سرِ ناسازگاری دارد. به عبارت دیگر، در متون عرفانی زبان به سمت حل شدن در تجربه و موضوع خود پیش می‌رود چنان‌که نمی‌توان از تجربه‌ای ازپیش‌موجود سخن گفت که زبان آن را انعکاس می‌دهد.

پیوند این زبان با تجربه و واقعیت، موجب شده است تا ایستاییِ زبان جای خود را به سیّالیتِ ناشی از صیرورتی تاریخی بدهد. همین امر آن را از تمایزاتِ انتزاعی به دور نگه می‌دارد. در چنین اندیشه و زبانی، همچون یک فرهنگ یا یک کارناوال، تمامی عناصرِ به ظاهر متضاد همزیستی دارند و نمی‌توان تمایزاتِ منتزَع از بافت را به آن‌ها تحمیل کرد.

۵. کارناوال

«کارناوال» اصطلاحی است که امروزه در علوم اجتماعی و انسان‌شناسی به‌عنوان خرده‌فرهنگ مورد مطالعه قرار می‌گیرد. از ویژگی‌های مهم کارناوال، محو تمایزات

رسمی و واژگونی قواعد پذیرفته‌شده از سوی نهادهای قدرت است. این واژگونی می‌تواند شامل مفاهیم دینی، اجتماعی، فرهنگی، جنسی، زبانی و ... باشد. میخائیل باختین، با مطالعهٔ سنت‌های کارناوالی اروپا، مهم‌ترین ویژگی آن‌ها را مقابله با فرهنگ‌های جدّی و رسمی کلیسایی و فئودالی می‌دانست. «کارناوال در تضاد با جشن‌های رسمی همچون پیروزی (هرچند موقتی) حقیقت بر رژیم‌های موجود محسوب می‌شد؛ گونه‌ای از میان بردن موقّتیِ مناسبات پایگانی، امتیازها، قوانین، تابوها» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

به باور باختین، پیدایش و گسترش کارناوال و فرهنگ برآمده از آن، به واژگون‌سازیِ سیستمِ ارزش‌گذارانه‌ای منتهی می‌شود که بالاترین رتبه را به فرهنگ ممتاز (رسمی) می‌دهد. فرهنگ رسمی با بهره‌گیری از سلطه و اقتدارِ خود، به تقسیم‌بندی‌ها و گزینش‌هایی در فرهنگ عامّه دست می‌زند و آن را به لایه‌های اجتماع تحمیل می‌کند. از آنجا که وجود انسان در کلّیت خود آمیزهٔ سبک‌ها و ناهمگونی تقلیل‌ناپذیرِ حاصل از آن پنداشته می‌شود (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۵۵)، چنین گزینش‌هایی معمولاً موجب نادیده‌انگاشتن جنبه‌های کلّیتِ وجودیِ انسان می‌گردد؛ از این رو، برهم زدنِ این ساختارها و گزینش‌ها نیز از سویی به رسمیّت نشناختن آن‌هاست و از دیگر سو عاملی است برای احیای تمامی جنبه‌های هستی و وجودی انسان. بنابراین، هر تقسیم‌بندیِ انتزاعی، به تقلیلِ زندگی و وجودِ انسان به گونه‌های ذهنیِ برآمده از اهدافِ ایدئولوژیک خواهد انجامید. به باورِ انسان‌شناسان، کارناوال در برابر تقسیم‌بندی‌ها و تحمیل ساختارهای رسمی و ایدئولوژیک بر فرهنگ می‌ایستد (عسگری خانقاه، ۱۳۸۱: ۱۱۶). کارناوال، گریز انسان از زندگی جدی و پناه بردن به حیاتی غیررسمی است. بنابراین برای انسان می‌توان دو زندگی متفاوت قائل شد: «از سویی زندگیِ رسمی و کاملاً جدی و تیره و تحت نظم سلسله‌مراتبی، سرشار از ترس و جزم‌گرایی و سرسپردگی و تقوا؛ از سوی دگر، زندگی در کارناوال و فضاهای همگانی، زندگی آزاد و سرشار از خندهٔ پرمعنا، توهین، آلودن تمامی مقدّسات، بدگویی و بدرفتاری، گذرانی که بر مدار زندگی با هر کس و هر چیز و شکستن فاصله‌ها استوار است» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۵۳).

زندگیِ کارناوالی بر اساس برهم زدن نظم و ساختارهای رسمی بنا شده است. این بی‌نظمی، جزمیّت زندگی و فرهنگِ رسمی را به پرسش می‌گیرد؛ فرهنگی که به انکار ارزش‌هایی چون شادمانی در فرهنگ مردمی منتهی می‌شود (عسگری خانقاه، ۱۳۸۱: ۱۱۴).

در اندیشهٔ باختین کارناوال با خنده، دگرمفهومی (heteroglossia) و چندصدایی (polyphony) در پیوند است. خنده در نوشته‌های باختین روشی است برای چیرگی بر هرنوع تک‌صدایی. خنده، به ویژه خندهٔ مردمی در فرهنگ عامه، با حذف هر نوع رده‌بندی و فاصلهٔ سلسله‌مراتبی، موضوعات و امور مختلف را به فضای عمومی و قابل دسترس وارد می‌کند. در چنین فضایی، خنده با فاصله‌زدایی، «احساس تقدّس و واهمه از مسایل و تکریم و تواضع نسبت به آن‌ها را در هم می‌کوبد [و] امکان برقراری ارتباط خودمانی با آن‌ها را برای ما فراهم می‌آورد» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۸). فضای عمومی آکنده از خنده با انحراف هر اندیشه، زبان و ایدئولوژی از مقاصد رسمی خود، با دست‌یابی به نوعی دگرمفهومی، ساختارهای پذیرفته‌شده از سوی نهادهای مسلط را واژگون می‌کند.

کارناوال‌سازی در ادبیات صورت‌های مختلفی به خود می‌گیرد. انواع نقیضه و پارادکس، منطق‌شکنی، گفتارهای خلاف عرف و عادت، طنز و هزل و هجو و وارونه‌سازی معنایی از جمله شگردهایی است که برای ضربه زدن به مفهوم‌های جبری مطلق‌شده در اذهان مردم به کار گرفته می‌شود (مشرف، ۱۳۸۵: ۱۴).

باختین، خنده در رمان را تنها مستلزم وجود موضوع یا عنصری مطایبه‌آمیز نمی‌داند، بلکه وی رمان را همچون فضایی عمومی برای حضور ایدئولوژی‌ها و زبان‌های مختلف در نظر می‌گیرد. این صداها با تداخل در یکدیگر، ایجاد عناصر دگرمفهوم و براندازی سلطهٔ زبان‌های رسمی، فضایی به وجود می‌آورند که بر خلاف جدّیتِ فرهنگ رسمی، از فضایی همراه با شادمانگی و حرکت برخوردار است. در چنین فضایی به دلیل شکستن ساختارها و منطق پذیرفته‌شده، تمایزی میان طبقاتِ زبانی و ایدئولوژیک دیده نمی‌شود. به عبارت دیگر، تمامیِ عناصر فرهنگی که با تمایز فضیلت و رذیلت از یکدیگر بازشناخته می‌شوند در کارناوال درهم تنیده‌شده و بدون چنین ارزش‌گذاری‌هایی عرضه می‌شوند.

۶. طنز عرفانی

زبان عرفان نیز همچون فضای عمومیِ کارناوال، سرشار از براندازی و دگرمفهومی است. از این رو، هر روشی برای پژوهش در ماهیت و کارکرد آن باید از پیشفرض‌هایی که بر تمایزات انتزاعی بنا شده‌اند به دور باشد. هرچند در بیانات مستقیم این متون بتوان ردّپایی از تمایزات انتزاعی تحمیل‌شده از سوی گفتمان‌های فقهی، سیاسی، اخلاقی و ... یافت ولی این تمایزات در کلیّتِ این متون مستحیل می‌شوند و رنگ می‌بازند؛ اتفاقی که تنها با صرف نظر کردن از پیام مستقیم و روی آوردن

به تجربیات زبانی، به ویژه در حوزهٔ طنز و مطایبه می‌توان به آن پی برد. شیوهٔ نگرش به جهان را نه در بیانات و سخنان مستقیم، که در نحوهٔ حضور نگرشی خاص در نظام فرهنگی باید جست. این نگرش از نحوهٔ حضور عناصر مختلف در شیوهٔ زندگی هر فرد قابل دریافت است. این‌گونه نیست که چنین نگرشی «نخست در اصولِ به‌زبان‌آمده بیان شود و سپس به زبان قاعده‌های اجتماعی و کردارهای فرهنگی ترجمه شود، بلکه از همان سرآغاز در یک شیوهٔ زندگی تن‌آور گشته است» (اسماعیل، ۱۳۷۸: ۶).

در چشم‌انداز این مقاله، کارکرد عنصر طنزآمیز در زبان عرفان حاصل فروریختن بنایی در متن است که پیش از این از سوی همان متن یا هر گفتمانِ برتری‌جو شکل گرفته و تقدیس شده است. این براندازی، در موضع‌گیری نسبت به هر اندیشهٔ ایستا، سلطه‌طلب و تک‌گو آشکار می‌شود نه در حملهٔ مستقیم به شخصیت، باور یا رویدادی خاص. ویژگی‌های ذاتی زبان و طنز عرفانی موجب می‌شود تا طنز به یک پیام و مضمون ایدئولوژیکْ تحویل‌پذیر نباشد بلکه مضمونِ طنز، خود را در ترکیب لایه‌های درهم پیچیدهٔ جملات، صداها، گفتارها و نگاه‌ها آشکار سازد. ویژگی‌های کارناوالی زبان عرفان موجب شده است تا این زبان به فضایی براندازنده و عمومی برای زبان‌ها و ایدئولوژی‌ها تبدیل شود. باز بودن این زبان امکان هرنوع دگرمفهومی، شکستِ سازوکار منطقی زبان، فراروی و ... را فراهم می‌آورد چنان‌که با وجود غلبهٔ براندازی در آن، موضع‌گیری‌های جزمی در حرکت‌های فرارونده رنگ می‌بازند. به عبارت دیگر، جهت‌گیریِ کلّیِ زبان در این طنزها، موضوعی از پیش تعیین‌شده نیست. از این رو، بسیاری از موضع‌گیری‌های جزمی این متون طیّ فرایندِ طنزپردازی و با تداخل صداها و بهره‌گیری از تمامی توان کلمات (تداعی تمامی معانی ضمنی) کمرنگ می‌شود:

> چنان‌که آن نحوی از مغنّی شنید: فی کلّ عشیه و فی اشراقَ. جامه را پاره‌پاره کرد و نعره‌ها می‌زد تا خلق بر او گرد شد در محفل، و قاضی در او حیران مانده است که این مرد هرگز از اهل حالت نبود، و مغنّی پندارد که او را خوش می‌آید، باز می‌گوید و نحوی نعره می‌زند و اشارت می‌کند به خلق که آخر بشنوید ای مسلمانان! ایشان پندارند که او از غیب مگر آوازی می‌شنود ما را بیدار می‌کند. چون روز دیر شد و فارغ شدند، نحوی جامه را لته‌لته کرده بود، انداخته و برهنه‌شده. گردش آوردند و آب و گلاب بر او زدند. چون ساکن‌تر شد، قاضی او را دست گرفت، به خلوت در آورد گفت: به جان و سرِ من که راست بگویی! تو را این حالت

> از کجا بود؟ گفت: چرا حالتم نگیرد و هزار حالتم نگیرد که از دور آدم تا عهد نوح و تا عهد ابراهیم خلیل تا دور محمد، حرف «فی» جر می‌کرد اسما را و این ساعت نصب کند؟ (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۱۵۶ـ۱۵۷).

جهت‌گیریِ و بیان مستقیم این حکایت، نشان از مرزبندی آشنای «نحوی/ عارف (صوفی)» دارد که در آن معمولاً ظاهربینیِ نحوی به نفع باطن‌گرایی عارف کنار گذاشته می‌شود. ولی با دقت در شیوهٔ داستان‌پردازیِ این حکایت می‌توان عناصری از زبان و طبقهٔ عرفانی (نعره زدن، جامه دریدن، اهل حالت، آواز غیب) را دید که با حضور خود درفضای مطایبه‌آمیز حکایت، حقّانیت طرف دوم مرزبندی را نیز متزلزل می‌کنند. به عبارت دیگر، هرچند گفتمان عرفانی برای غلبه بر باور ایستا و جزمی نحوی وارد متن می‌شود، ولی حضور کلماتی که نشان از تلفیق گفتمان راوی با گفتمان عرفانی دارند، با قرار گرفتن در فضایی براندازنده و خنده‌دار، خود به منزلهٔ مقولاتی کوته‌نظرانه و خنده‌دار بر ملا و واژگون می‌گردند (باختین، ۱۳۸۷: ۴۰۵ـ۴۰۶). بنابراین، می‌توان گفت شگردهای طنزپردازی نیز تنها در قوانین و تمهیداتی بلاغی خلاصه نمی‌شوند. این شگردها چیزی جز عناصر متن و شیوهٔ پردازش و چیدمان آن‌ها نیستند؛ چنان‌که در حکایت بالا نیز عنصر خنده و مطایبه تنها حاصل عنصر ساختاری‌ای همچون تناقض میان شخصیت نحوی و عارف نیست.

چنین موضع گیری‌ای، با فراتر رفتن از سازوکار منطقی زبان، نقطه‌ای را در خود زبان نشانه می‌رود و ویران می‌کند. به عبارت دیگر، ویژگی این طنزها در آن است که زبان هر بار نسبت به عناصری موضع‌گیریِ براندازنده می‌کند که خود برساختهٔ آن‌هاست. این سازوکار در زبانی نمود می‌یابد که می‌توان از آن با عنوان «زبان دوسویه» یاد کرد. برای درک بهتر معنای دوسویگیِ زبان (زبان دوسویه) باید توجه داشت که مثلاً در متنی علمی یا سیاسی، زبان در راستای آنچه گفته می‌شود به پیش می‌رود. به عبارت دیگر در چنین متنی «گفته» و «گفتن» در یک راستا حرکت می‌کنند، چنان‌که زبانِ آن نیز تنها یک سویه دارد که عبارت است از مضمون ایدئولوژیکیِ هدفی که در دلالت‌هایِ قاموسی و نشانه‌شناسانهٔ زبان نهفته است. در مقابل، در متون مطایبه‌آمیز از سویی زبان برای بیان مضمونی خاص به کار می‌رود و از دیگر سو با استفاده از عناصری ویرانگر، سازوکار منطقی زبان شکسته می‌شود و جدّیتِ جهت‌گیریِ زبان ویران می‌شود.

این ویژگی، در تحلیل باختین از سنّت‌ها و رسومِ کارناوالی سده‌های میانه نیز دیده می‌شود. در این سنت‌ها، خنده و براندازی حاصل موضع‌گیریِ عناصر کارناوال نسبت به نیروهای تک‌گو نیست، بلکه این عناصر گاه با گشودن نقاب، خود را نیز لو می‌دهند. در نمایش‌های خنده‌دار عامیانه‌ای چون سیاه‌بازی و خیمه‌شب‌بازی نیز سیاه و عروسک‌گردانان با نمایش چهرهٔ حقیقیِ خود از یکسان‌انگاری و فرو رفتن در چهرهٔ شخصیت جلوگیری می‌کنند و با این کار از جدّیت موضع‌گیریِ خود می‌کاهند. «جان لچت» نمونهٔ آشکار این دوسویگی را در کارکرد ماسک در سنت‌های کارناوالی می‌داند. به گفتهٔ وی: «ماسک، زیرِ پایِ اینهمانی با خود را خالی می‌کند؛ هم تناقض را آشکار می‌کند و هم آن را به بازی می‌گیرد و با این کار دوسویگی عمل کارناوال را نشان می‌دهد[۸] (لچت، ۱۳۸۳: ۱۹).

چنین دوسویگی‌ای به درجاتِ مختلف در زبانِ طنز نمایان است با این تفاوت که در طنز عرفانی ـــ همچون زبان عرفانی ـــ ما با فراوریِ حاصل از شکستن و ساختن مداوم مواجهیم. به عبارت دیگر، دوسویگیِ زبان طنز در متون عرفانی حاصلِ صیرورتی است که به شکل‌گیریِ زبان در مواجهه با تجربه می‌انجامد. این کارکردِ دوسویهٔ زبان طنز از آنجا که آشکارا به نفی صداهای برتر، جدی، مسلّط و تمامیّت‌خواه می‌انجامد، همواره با نوعی ویران‌سازی (subversion) همراه بوده است. ویران‌سازی به معنای رو شدنِ نگاه‌ها و صداهای سرکوب‌شده در برابر ایدئولوژی حاکم، آنگاه که با زبانی دوسویه و متناقض همراه باشد، فضایی طنزآمیز را در پی دارد. این منطق دوسویه، با به‌کارگیری زبانی متناقض‌نما، هم‌زمان با بیان و تثبیت گفتمان حاکم به قطع بنیان‌های آن نیز می‌پردازد. در این زبانِ دوسویه، امری واحد با آشکار شدن پنهان می‌شود، با تقدیس شدن به زیر افکنده می‌شود و با اثبات شدن نفی می‌گردد. گفتنی است در چنین روشی، ویران‌سازی نتیجهٔ مبارزه و تقابلِ مستقیم با صدای برتر و ایدئولوژی حاکم نیست؛ زیرا در این صورت بازی جدّی و مطلق‌گرایِ دیگری آغاز شده است. در این روش، حتی به هنگام موضع‌گیریِ متن در برابر موضوعی خاص، عنصری از متن و زبان، به یکباره با ظهور خود، زمینهٔ جدی این موضع‌گیری را متزلزل می‌کند. از این روست که در چنین زبانی همواره ردّپایی از مطایبه و بازی‌های زبانی یافتنی است.

تأکید بر زبان دوسویه و براندازندهٔ طنز عرفانی، یک نتیجهٔ مهم در راستای مباحث پیشین دارد. اگر میزان مرزبندی میان «خود» و «دیگری» را در آثار مطایبه‌آمیز به شکل پیوستاری در نظر بگیریم، هرچه از دشنام‌ها و هجوهای شخصی، به سوی طنزِ عرفانی پیش برویم، میزان

شفّافیتِ این مرزبندی کمتر می‌شود تا جایی که در برخی از نمونه‌های آن مفاهیم و شخصیت‌های برآمده از گفتمان عرفانی نیز هدف قرار می‌گیرند:

> یکی ابراهیم را گفت: ای بخیل! گفت: من ولایت بلخ مانده‌ام و ترک ملکی گرفتم، من بخیل باشم؟ تا روزی مزینی موی او راست می‌کرد. مریدی از آن او آنجا بگذشت. گفت: چیزی داری؟ همیانی زر آنجا بنهاد. وی به مزین داد. سایلی برسید، از مزین چیزی بخواست. مزین گفت: برگیر! ابراهیم گفت: در همیان زر است. گفت: می‌دانم ای بخیل! الغنا غنی القلب، لا غنا المال (عطار نیشابوری، ۱۳۷۰: ۹۹ـ۱۰۰).

در این حکایت، ابراهیم ادهم به عنوان صدایی مرکزی و برآمده از نگاه عرفانی متن در برابر صدای دوم (صدای حاشیه‌ای) قرار گرفته و با شکستِ موقّتِ اقتدار مواجه می‌شود. این صدا در حالی با صدایی حاشیه‌ای روبه‌رو می‌شود که خود صدایی قدرتمند در گفتمان عرفانی به شمار می‌آید. هم‌نشینیِ این دو صدا فضایی را پدید می‌آورد که در آن، هر صدای تعالی‌جو در آستانهٔ فروریختن و ویرانی است. صدای دوم بدون تسلیم شدن به اهداف متن و با تمامِ وجود خود را در متن نمایش می‌دهد تا توانایی باز کردنِ روزنه‌ای در حصارِ جزمیّت و تقدّسِ صدایِ رسمیِ برآمده از متن را بیابد.

براساس این پیوستار، ویژگیِ مهمِّ طنز عرفانی، حرکت زبان به سوی محوِ مرزبندی میان «خود» و «دیگری» است. با توجّه به موضوع و زمینهٔ هجوهای شخصی و اجتماعی، می‌توان گفت مرزبندیِ غیرشفاف، حاصل نگاه ایدئولوژیک، جدّی، تک‌صدا و تمامیت‌خواه و مرزبندیِ غیرشفاف، حاصل نگاه چندصدا، تجربه‌محور و تفاوت‌بنیاد است. به عبارت دیگر، چنان‌که پیش‌تر گفته شد، دشنام‌ها، هجوهای شخصی و طنزها و هجوهای اجتماعی و سیاسی، بر اساس یک مرزبندی زبانی ثابت ساخته می‌شوند. پارادکس و ناهمجنسی موجود در این گونه‌ها، حاصل عناصر ثابت و جهت‌گیری‌شدهٔ زبانی‌اند. مثلاً در هجو استبداد، جهت‌گیریِ زبانی میان منتقد و استبداد را در دو سوی این مرزبندی می‌توان دید؛ چنان‌که منتقد (طنزپرداز) با جهت‌گیریِ زبانی خود، نقطه‌ای را در آن سوی این مرزبندی نشانه می‌رود. گفتنی است هجوهای شخصی و اجتماعی و سیاسی، گاه با منحرف کردن برخی زبان‌ها، بیان‌ها و سبک‌ها از مقاصد اصلیِ خود (مثلاً به صورت نقیضه)، عناصری دگرمفهوم را به خود راه می‌دهند ولی معمولاً این دگرمفهومی به جهت‌گیری زبانی آسیبی نمی‌زند. مثلاً در این نمونه

ای خواجه بلندیت رسیده است به جایی
کز اهل سماوات به گوش تو رسد صوت
گر عـــمر تو چون قدّ تو باشد به درازی
تـــو زنـــده بمانی و بمیرد ملک الموت

(انوری، ۱۳۶۴: ۵۸۰)

گنجاندن «اهل سماوات» و «ملک الموت» با انحراف از معنـا و هـدف اصـلیِ خـود بـه‌نـوعی دگرمفهومی در متن انجامیده است. با ایـن حـال، ایـن دگرمفهـومی در راسـتای جهـت‌گیـری زبان بوده و آن را تقویت می‌کنـد. زبـان در ایـن‌گونـه هجوهـا، بـا فراخوانـدن صـداهای دیگـر، آن‌ها را به خدمت خود در می‌آورد. طنزهای سیاسی و اجتماعی دورهٔ مشروطه نیز با آنکه تقریباً مجال حضور هر نوع صدایی را در خود می‌دهند، ولی همه به نوعی تسلیمِ جهـت‌گیـری اصـلی زبان هستند. ولی در طنزهای عرفانی، متأثّر از ویژگی‌های زبانی این متون، دوسویگی بـه درونـهٔ زبان راه می‌یابد؛ چنان‌که عناصرِ دگرمفهومِ زبانی، جهت‌گیریِ خود را نیـز نـشانه مـی‌رونـد. بـه عبارت دیگر، زبان در این‌گونه طنزها نه مانند متنی علمی با حرکتی تک‌سویه، در جهت معنـای هدف‌گیری‌شده حرکت می‌کند و نه همچون هجوها و انـواع طنزهـای اجتمـاعی و سیاسـی، در جبهه‌گیری به سمت «دیگری»، خود را به فرایندی ایستا تبدیل می‌کند. در این زبان، در حـالی که حرکتی تک‌سویه و مرکزگرا، در جهت انتقال معانی در پیش گرفته شـده اسـت، بـه یکبـاره سویهٔ دیگرِ آن سر بر می‌کشد و در راستای ویران‌سـازی جهـت‌گیـری زبـانی و معنـایی عمـل می‌کند.

چنین طنزی نه همچون هجوها و طنزهای اجتماعی ـ سیاسی پی‌آمد خرده‌گیری بر خطـای «دیگری» است و نه همچون متون علمی، فقهی و فلسفی پاسخی راهگشا بر گره ایجادشـده در متن. در این طنزها، حرکت از یک لایهٔ زبانی و معنایی به سوی لایه‌ای دیگر، فـضایی همـراه بـا براندازی و سرخوشی و خنده را فراهم می‌آورد. مثلاً در گفت‌وگوهای زیر، پاسخ‌های ارائه‌شـده از سویی سازوکار زبانی را برای پاسخْ برگزیده‌اند و از سویی دیگر برخوردی منطق‌گریز با آن دارند؛ بنابراین، پاسخ‌ها بیش از آنکه مخاطب را در بندِ راه حلّی نهایی درآورند، وی را به سرخوشـی‌ای می‌رسانند که حاصل رهایی از بندِ پرسشمندی گفت‌وگوست. همـین عامـل آن‌هـا را بـه نـوعی حاضرجوابی مطایبه‌آمیز تبدیل می‌کند:

گفت او را چون دانی؟ گفت: چون تو دانی. مـا بـی‌چـون دانـیم (عطـار نیـشابوری، ۱۳۷۰: ۷۹).

رویم را پرسیدند از توبه. گفت: توبه کردن از توبه (عثمانی، ۱۳۶۱: ۱۴۲).

چنین ویژگی‌ای را در جُک‌ها و لطایف روزمره نیز می‌توان یافت؛ لطیفه‌ها نیز اغلب بر اثر خطایِ زبانی یا مفهومی یکی از طرفین گفت‌وگو شکل می‌گیرند. ویژگی اصلی متون عرفانی که آن‌ها را به فضاهای کارناوالی نزدیک می‌کند در همین نکته (تفاوت با جک‌های روزمره) نهفته است. مخاطب جک و لطیفه، از پیش بر نوع متن آگاهی دارد. به تعبیر سنّتی در این متون غیرجد بودنِ بافتِ متن، خود را از ابتدا بر مخاطب تحمیل می‌کند. همین آگاهی پیشینِ مخاطب است که فهم «درست» لطیفه را در پی دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۹ــ۳۰). این آگاهی نتیجهٔ تقابل «جد/ غیرجد» است که متون مطایبه‌آمیز را از ابتدا همچون متنی غیرجد می‌خواند.

آنچه متن عرفانی را به فضایی سرشار از براندازی، فراروی، سرخوشی و خنده تبدیل می‌کند، درهم آمیختگی جنبه‌های جد و غیرجد آن است. در این فضا به دلیل فاصله‌زدایی، تماس از نزدیک با امور و هم‌نشینی فضیلت و رذیلت، هر دم باید منتظر ورود یک امر مقدّس و بستار (برون متنی یا درون متنی) به فضای عمومیِ این متون بود؛ فرایندی که حاصل آن سرخوشی حاصل از شکستنِ جزمیّتِ امرِ والا و بستار است:

> شیخ ما قرآن می‌خواندی. هروقت به آیتی رسیدی که سوگند بودی گفتی: خداوندا! این عجزت تا کی بود؟ (میهنی، ۱۳۷۶: ۳۱۱).
> یک روز این آیت می‌خواند که «انَّ بَطشَ رَبّکَ لَشَدید»؛ گفت: «بطش من سخت‌تر از بطش اوست که (او) عالم و اهل عالم را گیرد و من دامن کبریای او گیرم (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۷۶).

برآمدن قطعه‌ای مطایبه‌آمیز در این متون نیز بیش از آنکه حاصل عزم نویسنده برای تفرّج خواننده باشد، حاصل سازوکارِ عادّیِ زبان در این متون است که آن را به سوی چنین فضایی سوق می‌دهد. از این رو، پژوهش در طنز عرفانی، بدون توجه به ویژگی‌های زبان عرفان و پیوندهای این دو با یکدیگر، آسیب‌هایی را در پی خواهد داشت. پژوهش دربارهٔ طنز عرفانی، اگر با تأکید بر عرفانی بودن متن انجام شود، از توجه به این ویژگی‌ها ناگزیر است؛ چون در غیر این صورت، به پژوهشی دربارهٔ طنز تبدیل خواهد شد که تنها، نمونه‌های خود را از میان متون عرفانی برگزیده است. بزرگ‌ترین آسیب این‌گونه پژوهش‌ها، توجه صرف به حکایات و تمثیل‌ها (در معنای مضمون یا ساختار روایی) است. با به‌کارگیریِ روشی (method) مناسب در باب طنز عرفانی ــ برگرفته از بافت و ویژگی‌های زبانی متون عرفانی ــ می‌توان از بررسیِ صرفِ عناصر داستان، به بررسیِ «طنزپردازی» حکایات طنزآمیز منتقل شد؛ ویژگی‌ای که بهترین

نمونه‌های آن را در صداها و پاره‌گفتارهایی می‌توان یافت که آزادانه از زبان طبقات مختلف اجتماعی و ایدئولوژیک وارد متن می‌شوند.

۷. جمع‌بندی

برتری سخن جد بر غیرجد، به عنوان پیشفرضی در اندیشهٔ پیشینیان نقشی مهم در شکل‌گیری تعاریف و تلقّی‌های حوزهٔ طنز و مطایبه داشته است. این عامل موجب شده تا مطایبه همچون پوسته‌ای برای معنایی جدّی در نظر گرفته شود، چنان‌که پژوهش‌های طنز نیز اغلب در راستای گذر از این پوسته و رسیدن به باطن آن انجام گرفته‌اند. چنین پیشفرض‌هایی به دلیل ناهمخوانی با ویژگی‌های ماهوی زبان عرفان کارآییِ لازم برای پژوهش در طنز عرفانی را ندارد. فضای طنز عرفانی ــ متأثّر از زبان عرفانی ــ فضایی همراه با براندازی است که همچون یک کارناوال ورایِ تقابل‌ها و تقسیم‌بندی‌های رسمی عناصر فضیلت و رذیلت حرکت می‌کند. نوع صورت‌بندی و سبک‌پردازی طنز عرفانی با حذف رده‌بندی‌های سلطه‌طلب، خود گویای چنین بی‌نظمی و درهم‌ریختگیِ طبیعی است. این روند، مضمون طنزِ عرفانی را در جهتی هدایت می‌کند که به حذف مرزبندی میان «خود» و «دیگری» می‌انجامد. از این رو، هر روشی که بر اساس چنین تقسیم‌بندی‌های سلسله‌مراتبی انجام پذیرد سودمند نخواهد بود. بنابراین، مهم‌ترین نکته‌ای که در روش پژوهش در طنز عرفانی باید پیش چشم داشت، گذر از تقابل‌های اخلاقی، اجتماعی و الهیاتی در جهت تجربه‌بنیاد پنداشتن زبان و طنز عرفانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این مقاله، طنز، مطایبه و شوخ‌طبعی، تقریباً به یک معنا به کار می‌رود، مگر اینکه با پسوندی مانند «طنز اجتماعی» مشخص شود یا در نقل قول‌ها و تعاریف دیگران به کار رفته باشد.

۲. این نکته را حتی در آثار کسانی چون سنایی (و مولوی) که گاه به سرودن اشعار هزل‌آمیز نیز شهرت داشته‌اند می‌توان دید: «جد زند بوسه بر ستانهٔ دل/ هزل نبود کلید خانهٔ دل» (سنایی، ۱۳۲۹: ۳۳۶).

۳. سخن سعدی در پایان *گلستان* مبنی بر آنکه در به کار بردن هزل و مطایبه در *گلستان*، «داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته» (سعدی، ۱۳۷۳: ۱۸۲)، به نوعی دیگر در ابیات معروف *مثنوی* و *حدیقه* تکرار شده است: «هزل تعلیم است آن را جد شنو/ تو مشو بر ظاهر

هزلش گرو» (مثنوی، د۴/ ۳۵۵۹)؛ «هزل من هزل نیست تعلیم است/ بیت من بیت نیست اقلیم است» (سنایی، ۱۳۲۹: ۷۱۸).

۴. برای نمونه ر.ک: به: باقری خلیلی و دورکی، ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶: ۱۰۳ـ۱۲۵؛ حسینی شبانیان، ۱۳۸۲؛ ۱۹۰ـ۲۰۱؛ باباصفری، ۱۳۸۴: ۱۲۶ـ۱۴۱؛ چناری، ۱۳۸۴: ۴۸ـ۵۰.

۵. برای نمونه ر.ک: به: شادروی‌منش، ۱۳۸۲: ۱۳۴ـ۱۴۵؛ چناری، ۱۳۸۴: ۴۱ـ۴۸؛ باقری خلیلی، ۱۳۸۸: ۴ـ۱۶.

۶. به نظر می‌رسد این آثار چه با چاشنی مطایبه و چه غیر آن، بیشتر بر یک سنّت شکوه و شکایت در ادبیات و فرهنگ ما دلالت دارند تا نقد و گزارش وقایع اجتماعی عصر نویسندگان آن‌ها. مضامین این نمونه‌ها، همچون ویژگی‌های معشوق در ادبیات کلاسیک، به سنّتی دیرین متعلّق‌اند و نمی‌توان از آن‌ها وقایع و آسب‌های اجتماعی عصر شاعر را دریافت؛ همچنان‌که از توصیفات معشوق در شعر حافظ نیز نمی‌توان به سلایقِ زیباشناسانهٔ مردان عصرِ حافظ پی بُرد.

۷. اگرچه در متون عرفانی نیز موضع‌گیری‌هایی علیه برخی نهادهای اجتماعی و دینی دیده می‌شود، ولی چنان‌که پیش‌تر گفته شد، تأکید این نوشتار بر گونه‌ای از شوخ‌طبعی است که از آن‌ها می‌توان به عنوان یکی از ویژگی‌های زبانیِ این متون یاد کرد و گونه‌هایی از آن در حکایات عرفانی دیده می‌شود.

۸. معنای این سخن آنگاه آشکارتر می‌گردد که به تفاوت میان گریم در تئاتر امروز و استفاده از ماسک در جشن‌ها و کارناوال‌های قدیم توجه شود.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ ۹. تهران: مرکز.

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

اسماعیل، عزیز. (۱۳۷۸). ***زمینهٔ اسلامی شاعرانگی تجربهٔ دینی***. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). ***فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز***. چاپ۱. تهران: کاروان.

انوری، علی ابن محمد. (۱۳۶۴). ***دیوان انوری***. به اهتمام مدرس رضوی. جلد۲. چاپ۲. تهران: علمی ـ فرهنگی.

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). ***فرهنگنامهٔ ادبی فارسی***. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بابا صفری، علی‌اصغر. (۱۳۸۴). «طنز در شعر ناصرخسرو». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اصفهان***. شماره‌های ۴۲و۴۳، صص ۱۲۳ـ۱۴۴.

باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). ***تخیّل مکالمه‌ای***. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. چاپ۱. تهران: نشر نی.

باقری خلیلی، علی‌اکبر. (۱۳۸۸). «عناصر غالب بلاغی در طنزهای دیوان خروس لاری». ***پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی***. دورهٔ جدید. شمارهٔ۳. صص ۱ـ۱۸.

باقری خلیلی، علی‌اکبر و علی‌اصغر دورکی. (۱۳۸۵ و ۱۳۸۶). «آماج‌های طنزهای سیاسی حالت». ***مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا***. شماره‌های ۱۶و۱۷. صص ۱۰۱ـ۱۲۷.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۴). «تحلیل درونمایه‌های طنز حالت». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. شماره‌های ۴۵و۴۶. صص ۱۷ـ۳۸.

پارسا، محمد. (۱۳۸۶). «ساختارشناسی داستان‌های طنزآمیز مثنوی». ***پژوهش‌های ادبی***. شمارهٔ ۱۶. صص ۳۳ـ۵۶.

پلارد، آرتور. (۱۳۸۶). ***طنز***. ترجمهٔ سعید سعیدپور. چاپ۴. تهران: مرکز.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). ***منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.

جوینی، عطاملک. (۱۳۲۹). ***تاریخ جهانگشای جوینی***. تصحیح علامه قزوینی. لیدن: مطبعه بریل.

چناری، عبدالامیر. (۱۳۸۴). «طنز در شعر حافظ». ***پژوهشنامه علوم انسانی***. شماره‌های ۴۵و۴۶. صص ۳۹ـ۵۲.

حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). ***دربارهٔ طنز (رویکردهای نوین به طنز و شوخ‌طبعی)***. تهران: سورهٔ مهر.

حسینی شبانان، سید محمد. (۱۳۸۲). «توصیف بهار در شعر شاعران طنزپرداز فارسی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران***. شمارهٔ ۵۳. صص ۱۸۷ـ۲۰۴.

حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۶۴). ***مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران***. تهران: پیک.

دهخدا، علی اکبر. ***لغت‌نامهٔ دهخدا***.

راوندی، محمدبن علی بن سلیمان. (۱۳۶۴). ***راحه الصدور و آیه السرور در تاریخ آل سلجوق***. تصحیح محمد اقبال. چاپ۲. تهران: امیرکبیر.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۲). ***انواع شعر فارسی***. شیراز: نوید شیراز.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۸). ***بحر در کوزه؛ نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی***. چاپ ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

_____. (۱۳۵۵). ***شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب***. چاپ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۳). ***گلستان سعدی***. به کوشش دکتر برات زنجانی. تهران: امیرکبیر.

سنایی غزنوی، ابوالمجدود مجدود ابن آدم. (بی‌تا). ***دیوان سنایی***. به سعی و اهتمام مدرس رضوی. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

_____. (۱۳۲۹). ***حدیقه الحقیقه***. به اهتمام مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

شادروی‌منش، محمد. (۱۳۸۲). «طنز در آثار ادیب الممالک فراهانی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تربیت معلم***. شمارهٔ ۱۱. صص ۱۳۱ـ۱۴۷.

شریفی، شهلا؛ سریرا کرامتی یزدی. (۱۳۸۹). «معرفی نظریهٔ انگارهٔ معنایی طنز و بررسی ایرادات آن بر مبنای داده‌های زبان فارسی». **فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی**. شمارهٔ۲. صص ۸۹ـ۱۰۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). ***مفلس کیمیافروش؛ نقد و تحلیل شعر انوری***. تهران: سخن.

_____. (۱۳۷۲). ***تازیانه‌های سلوک: نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی***. تهران: آگاه.

_____. (۱۳۸۴). ***نوشته بر دریا: از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی***. تهران: سخن.

شمس تبریزی، محمّد بن علی. (۱۳۶۹). ***مقالات شمس تبریزی***. تصحیح محمدعلی موحّد. تهران: خوارزمی.

صدر، رؤیا. (۱۳۸۰). ***بیست سال با طنز***. تهران: هرمس.

عثمانی، ابوعلی حسن بن احمد. (۱۳۶۱). ***ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه***. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

عسگری خانقاه، اصغر و علیرضا حسن‌زاده. (۱۳۸۱). «فوتبال و فردیت فرهنگ‌ها». ***نامهٔ علوم اجتماعی***. شمارهٔ۱۹. ص ۱۰۵ـ۱۲۳.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۷۰). ***تذکره الاولیاء***. تصحیح دکتر محمد استعلامی. چاپ۶. تهران: زوّار.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر. (۱۳۵۲). ***قابوسنامه***. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). ***تحلیل نقد***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۶). ***طنز در زبان عرفان***. قم: فراگفت.

کاسب، عزیزالله. (۱۳۶۶). ***چشم‌انداز تاریخی هجو***. ناشر: مؤلف.

کرمی، حسین، زهرا ریاحی زمین و جواد دهقانیان. (۱۳۸۸). «پژوهشی در تئوری و کارکرد طنز مشروطه». ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***. دورهٔ جدید. شمارهٔ۱. صص ۱ـ۱۶.

لچت، جان. (۱۳۸۳). ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر***. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: خجسته.

موتمن، زین‌العابدین. (۱۳۶۴). ***شعر و ادب فارسی***. چاپ۲. تهران: زرین.

مشرف، مریم. (۱۳۸۲). ***نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی***. تهران: ثالث.

ـــــــــــ . (۱۳۸۵). «هنجارگریزی اجتماعی در زبان صوفیه». ***دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران***. شماره‌های ۵۲و۵۳. صص ۱۳۵ـ۱۴۹.

مولوی بلخی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد نیکلسن. تهران: صفی‌علیشاه.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). ***واژه‌نامهٔ هنر شاعری***. تهران: مهناز.

میهنی، محمد بن منوّر. (۱۳۷۶). ***اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید***. تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی. جلد۱. چاپ۴. تهران: آگاه.

نصرالله منشی، ابوالمعالی. (۲۵۳۶). ***کلیله و دمنه***. تصحیح مجتبی مینوی. چاپ۵. بی‌جا.

نویا، پل. (۱۳۷۳). ***تفسیر قرآنی و زبان عرفانی***. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. تهران: نشر دانشگاهی.

نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۰). ***هجو در شعر فارسی***. تهران: دانشگاه تهران.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۵۸). ***کشف‌المحجوب***. تصحیح ژوکوفسکی. تهران: طهوری.