

چکیده:

تاریخ دریافت: ۱۰ شهریور ۱۴۰۲  
تاریخ داوری: ۱۲ مهر ۱۴۰۲  
تاریخ اصلاح: ۲۷ مهر ۱۴۰۲  
تاریخ پذیرش: ۱۱ آذر ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**  
داستان، داستان کوتاه، فلسفه طنز،  
تئوری طنز ناسازگاری، اگزیزتانسیالیسم،  
بهرام صادقی

\* نویسنده مسئول:  
[S.haghjou@umz.ac.ir](mailto:S.haghjou@umz.ac.ir)  
(+۹۸ ۱۱) ۳۵۳۰۲۰۰۰

**چکیده**  
**زمینه و هدف:** بهره‌مندی از «زبان طنز» و «اندیشه اصالت وجود یا اگزیزتانسیالیسم» دو ویژگی سبکی داستانهای بهرام صادقی است. این پژوهش به سبک‌شناسی این داستانها از طریق جستجوی رابطه‌ای معنادار میان این دو ویژگی سبکی میپردازد و میکوشد به کمک تئوریهای طنز نشان دهد که حضور این نوع زبان در داستانهای وی معنادار است و با اندیشه غالب در آن آثار هماهنگ است. آنچه موجبات چنین جستجو و کوششی را فراهم میکند بسآمد و فراوانی نموده‌های طنز و مؤلفه‌های اگزیزتانسیالیستی در آثار این نویسنده است.

**روش مطالعه:** روش این پژوهش تحلیلی و توصیفی و بر مبنای مطالعه کتابخانه‌ای در سه حوزه مطالعاتی تئوریهای طنز، اگزیزتانسیالیسم، و آثار نویسنده، و جستجوی حلقه‌های ارتباطی میان آنهاست.

**یافته‌ها:** در میان سه تئوری کلاسیک موجود درباره عاملیت و مبنای طنز، یعنی نظریه‌های برتری، تسکین، و ناسازگاری، تئوری اخیر همسو با سبک زبانی و فکری آثار این نویسنده است و رابطه‌ای منطقی میان زبان و اندیشه محوری آن آثار برقرار میکند.

**نتیجه‌گیری:** تئوری ناسازگاری، به این سبب که عامل خنده را افشای تهی‌بودگی رویدادها از الگوی مفهومی شناخته‌شده‌شان میداند، هماهنگی بسیار زیادی با افشاگری مشابهی در اندیشه اگزیزتانسیالیسم دارد. از این رو، حضور عنصر غالب طنز در سبک داستان‌نویسی بهرام صادقی اندیشه اصالت وجودی حاکم بر اغلب آثار نویسنده را توضیح میدهد.



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

**Stylistics of humor in Bahram Sadeghi's stories based on the incongruity theory of humor**

M.Hassan Habibi, S. Haghjo\*, F. Baloo, M. Ruhani

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 01 September 2023

Reviewed: 04 October 2023

Revised: 19 October 2023

Accepted: 02 December 2023

KEYWORDS

story, short story, philosophy of humor, incongruity theory of humor, Existentialism, Bahram Sadeghi.

\*Corresponding Author

✉ [S.haghjou@umz.ac.ir](mailto:S.haghjou@umz.ac.ir)

☎ (+98 11) 35302000

ABSTRACT

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** The use of humorous language and the thought of Existentialism are two stylistic features of Bahram Sadeghi's stories. This research deals with the stylistics of these stories by searching for a meaningful relationship between these two stylistic features and tries to show with the help of humor theories that the presence of this type of language in his stories is meaningful and is in harmony with the dominant thought in those works. What causes such a search and effort is the abundance of humor and existentialist elements in the works of this author.

**METHODOLOGY:** The method of this research is analytical and descriptive and based on a library study in three fields of study: theories of humor, existentialism, and author's works, and searching for links between them.

**FINDINGS:** Among the three existing classical theories about agency and basis of humor, that is, theories of superiority, relief, and incongruity, the latter theory is aligned with the linguistic and intellectual style of the author's works and establishes a logical relationship between the language and the central idea of those works.

**CONCLUSION:** The incongruity theory of humor, because it considers the factor of laughter to be the disclosure of the emptiness of events from their known conceptual pattern, has a lot of harmony with a similar disclosure in Existentialism. Therefore, the presence of the dominant element of humor in Bahram Sadeghi's story-writing style explains the existentialist thought governing most of the author's works.

DOI: <http://10.22034/bahareadab.2024.17.7385>

| NUMBER OF REFERENCES                                                                      | NUMBER OF TABLES                                                                         | NUMBER OF FIGURES                                                                          |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| <br>28 | <br>3 | <br>0 |

## مقدمه

دو ویژگی سبکی در داستانهای بهرام صادقی، یکی در سطح زبان و دیگری در سطح اندیشه، بطور برجسته دیده میشود. نقش فرم و زبان در داستانهای او بحدّی برجسته است که در بسیاری از آثار عملاً حادثه‌ای رخ نمیدهد، بلکه نقش عمده را زبان و فرم روایت ایفا میکند و داستان از طریق ساختمان کلی خود بر مخاطب تأثیر میگذارد. نقش اندیشه نیز چنان است که درک عمده داستانهای این نویسنده بدون درک بن‌مایه‌های فلسفی آنها دشوار است. بطور مشخص، زبان طنز و اندیشه اصالت وجود (اگزیستانسیالیسم) حضور نیرومندی در آثار این نویسنده دارد. آمیختگی عناصر زبانی و فکری ویژگی و تشخص سبکی به داستانهای این نویسنده بخشیده و سبب شده است تا نویسنده به روایت‌پردازی مخصوص خود دست یابد. در این میان، عنصر طنز در بسیاری از داستانها جلوه بارزی دارد و آن را یکی از تمهیدات مهمی می‌یابیم که نویسنده برای بیان مقصود خود بکار میبرد. در این مقاله، به کمک تئوری طنز «ناسازگاری» به بررسی و تحلیل پیوند اساسی میان زبان طنز و اندیشه اگزیستانسیالیسم در آن آثار میپردازیم.

## روش مطالعه

روش این پژوهش تحلیلی و توصیفی و بر مبنای مطالعه کتابخانه‌ای در سه حوزه مطالعاتی تئوریهای طنز، اگزیستانسیالیسم، و آثار نویسنده، و جستجوی حلقه‌های ارتباطی میان آنهاست.

## ضرورت و پیشینه پژوهش

پیشینه پرس‌وجو و تحقیق درباره طنز آثار بهرام صادقی به مصاحبه‌های مطبوعاتی خود آن نویسنده با نشریات مختلف میرسد که بخشهای زیادی از گفتگوها به بررسی جنبه‌های طنز داستانهای نویسنده میگذرد (اصلانی، ۱۳۸۴: ۵۳۷-۵۳۷). پس از درگذشت نویسنده نیز کنجکاوی و جست‌وجوی پژوهشگران در این‌باره متوقف نشده و تحقیق درباره جنبه طنز همواره رویکردی مهم در پژوهشهای مرتبط با آثار وی بوده است. در این میان، مقاله کوتاه «بهرام صادقی، طنز قمقمه‌های خالی»، با کلی‌گویی و بدون ذکر مبانی نظری و شواهد داستانی، سبک طنز نویسنده را به اختصار و بطور ذوقی بررسی کرده است (صدر، ۱۳۸۰). مقاله دیگری تحت عنوان «بررسی طنز در آثار بهرام صادقی بر اساس نظریه رابرت لئو با تأکید بر سنگر و قمقمه‌های خالی و ملکوت» کوشیده تا نشان دهد تئوری انگاره معنایی آن نظریه‌پرداز با طنز آثار بهرام صادقی همخوانی دارد (مرادی و فرهادی و شفیعی، ۱۴۰۰). نویسندگان مقاله اخیر در مقاله مشابه دیگری با عنوان «بررسی گونه‌های طنزپردازی و سبک فکری نویسندگان مکتب داستان‌نویسی اصفهان با تکیه بر آثاری از هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی و محمد کلباسی»، به ذکر کلیاتی درباره طنز مکتب داستان‌نویسی اصفهان پرداخته‌اند و از آثار صادقی هم به رمان «ملکوت» بسنده کرده آن را در چارچوب «طنز سیاه از نوع اجتماعی- اخلاقی» قرار داده‌اند (مرادی و فرهادی و شفیعی، ۱۳۹۹). مقاله دیگری تحت عنوان «بررسی و تحلیل سبک‌شناسانه طنز سیاه در داستانهای کوتاه بهرام صادقی»، طنز بیست‌وپنج داستان کوتاه از مجموعه سنگر و قمقمه‌های خالی را در چارچوب طنز سیاه تحلیل کرده است (شاطری و خراسانی و رشیدی، ۱۳۹۹). در مقاله «طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستانهای بهرام صادقی» طنز آثار نویسنده با مؤلفه‌های طنز کارناوالی مندرج در چارچوب نظریه منطق مکالمه میخائیل باختین تطبیق داده شده است (پیروز و حقیقی، ۱۳۹۳). مقاله «بررسی جلوه‌های گروتسک در آثار بهرام صادقی و اوژن یونسکو» به بررسی تطبیقی مؤلفه‌های

گروتسک، از جمله مؤلفه‌های طنز ناهنجار و ترسناک، در آثار هر دو نویسنده پرداخته است (اسدی و شوهانی و اسماعیلی‌نیا، ۱۳۹۸). اما ضرورت پژوهش حاضر همان ویژگی و وجه تفاوت آن با پژوهشهای پیشین است که همانا تازگی و بی‌سابقگی چارچوب نظریش، یعنی جستجوی حلقه ارتباطی میان زبان و اندیشه محوری آثار نویسنده و تئوریهای طنز، و نیز بی‌سابقگی نتایج و یافته‌های آن یعنی ارائه تبیینی منطقی میان آنهاست.

### بحث و بررسی

امروزه تئوریهای متعددی پدیده طنز را از منظرهای فلسفی و روان‌شناسی تبیین میکنند. نظریه‌های مختلفی چون تئوری بازی (Gruner, 1997: 3)، نظریه معنی‌شناسانه اسکریپتها (Raskin, 1979)، و تئوری آرامش‌بخشی رابرت لتا (موریل، ۱۳۹۲: ۶۴) فقط چند نمونه از دهها نظریه‌ای هستند که درباره طنز وجود دارند. بیشتر این نظریه‌ها در قرن بیستم یا صرفاً در چند دهه اخیر بوجود آمده‌اند، ولی سه نظریه عمده و کلاسیک درباره طنز وجود دارد که عبارت است از نظریه‌های «برتری»، «تسکین» و «ناسازگاری». صورتبندی این سه نظریه به قرنهای هجدهم و نوزدهم برمیگردد؛ اگرچه برخی از آنها، بخصوص تئوری برتری، خاستگاه قدیمیتری دارد. بطور دقیقتر، از دوران باستان تا سده‌های میانه و عصر جدید تئوری برتری یگانه‌تئوری پذیرفته و شناخته شده درباره طنز بود، ولی در قرن هجدهم تئوری ناسازگاری و در قرن نوزدهم تئوری تسکین نیز طرح شد و این سه نظریه در مقام تئوریهایی رایج در تبیین طنز بخدمت گرفته شد. تئوری برتری، بیش‌ازهمه، با عقاید افلاطون و ارسطو و هابز، تئوری ناسازگاری با آرای کانت و شوپنهاور، و تئوری تسکین بیشتر با نظرات اسپنسر و فروید درباره آنها شناخته میشود.

### نظریه برتری

نظریه برتری (Superiority Theory of Humor) یکی از نظریه‌های مشهور در تبیین ماهیت طنز است. طبق این تئوری، طنزپرداز بطور طبیعی احساس برتری بر دیگران دارد و طنز را برای نمایش همین برتری بکار میبرد. قدمت این تئوری به آراء افلاطون و ارسطو میرسد، اگرچه هیچ‌یک سخن منسجم و مشخصی درباره ماهیت طنز نگفته‌اند، ولی تفاسیر آنها ناظر به نقش حس برتری در اوقاتی است که چیزی را خنده‌دار مییابیم. بنابراین، تئوری برتری از فحوای برخی آراء آن دو مستفاد میشود دال بر اینکه طنز را احساسات پرخاش‌جویانه تغذیه میکند. افلاطون در رساله فیلبوس تأکید میکند که ترکیبی از لذت و درد و بدجنسی در تفریح وجود دارد: «هنگامی که به ابله‌ی دوستان می‌خندیم شادی ما با حسد آمیخته است و از آن رو لذتی آمیخته با درد داریم، زیرا در این نکته همدستان شده‌ایم که حسد درد روح است و خندیدن ناشی از لذت» (افلاطون، ۱۳۶۶، ج ۳: ۱۷۹۳).

برخی تفسیرهای مختصر ارسطو در بوطیقا دیدگاه افلاطون را درخصوص لذت برخاسته از کمدی تأیید میکنند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۹). ارسطو، در اخلاق نیکوماخوسی، شوخی را «نوعی اهانت» توصیف میکند که باید طوری بیان شود که رنج‌آور نباشد (ارسطو، ۱۳۸۵: ۱۵۶). بوطیقای او نیز همین اوصاف و شروط را به امر خنده‌آور نسبت میدهد: «آنچه موجب ریشخند و استهزا میشود امری است که در آن عیب و زشتی هست، اما آزار و گزند از آن عیب و زشتی به کسی نمیرسد» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۴). افلاطون و ارسطو بی‌آنکه بطور صریح نظریه برتری را بیان کنند، آن را ویژگی عمومی طنز دانسته و با تذکر ملاحظات اخلاقی کوشیده‌اند تا تلویحاً مردم را از برتری‌جویی

حاصل از شوخی برحذر کنند. اما توماس هابز مشهورترین تحلیل دربارهٔ نظریهٔ برتری را مطرح کرده است. او مینویسد:

«افتخار ناگهانی [sudden glory] میلی است که حالاتی در چهره ایجاد میکند که خنده نامیده میشود که یا بواسطهٔ عمل ناگهانی خودِ آدمیان که آنها را خوش می‌آید ایجاد میشود، و یا در نتیجهٔ دیدن چیزی بدشکل و بی‌قیافه در دیگران که در مقایسه با آنها خود را ناگهان تأیید و تمجید میکنند رخ میدهد، و خنده بیشتر خصلت کسانی است که از تواناییهای موجود در خودشان چندان آگاهی ندارند و مجبور میشوند با دیدن نارساییها و معایب دیگران خودشان را تأیید کنند و بنابراین خندیدن به معایب دیگران بیشتر نشانهٔ جُبْن است، زیرا یکی از خصال واقعی مردان بزرگ کوشش برای رها کردن دیگران از احساس حقارت و خواری است، و آنها خود را تنها با تواناترین کسان مقایسه میکنند» (هابز، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

بدین ترتیب، هابز عامل خنده را احساس غرور و فخر ناگهانی ناشی از این واقعیت تلقی میکند که در لحظه‌ای می‌پنداریم ما برتر هستیم و دیگران ضعیفند.

### نظریهٔ تسکین

نظریهٔ تسکین (Relief Theory of Humor) با تحلیل مکانیزمهای ذهنی و روانی پشت خنده تبیینی روان‌شناسانه دربارهٔ طنز ارائه میدهد. دو نظریه‌پرداز شناخته‌شدهٔ تئوری تسکین، زیگموند فروید و ربرت اسپنسر، طنز را اساساً راهی برای خلاصی یا رهایی از نیروی (انرژی) ناشی از فشار و تنش یا پرخاشگری میدانند. اسپنسر در مقالهٔ «فیزیولوژی خنده» نظریه‌ای دربارهٔ طنز مطرح میکند مبنی بر اینکه هیجان عصبی همواره سبب حرکت عضلانی میشود و خنده بمثابة حرکتی فیزیکی یکی از راههای انتقال و تخلیهٔ انرژی عصبی است و در جهت تخلیهٔ انرژی عصبی مازاد عمل میکند (Spencer, 1860).

فروید در کتاب «لطیفه‌ها و ارتباط آنها با ناخودآگاه» قرائت دقیق‌تری از نظریهٔ تسکین یا رهایی ارائه میکند که همان بازگویی نظریهٔ اسپنسر بعلاوهٔ یک فرایند جدید است. او هر سه منبع مختلف خنده یعنی لطیفه و طنز و شوخ‌طبعی را مستلزم ذخیرهٔ نوعی انرژی روانی میداند که از راه خنده تخلیه میشود:

«لذت موجود در لطیفه‌ها از صرفه‌جویی در انرژی مصرفی برای تفکر (برای انباشتگی انرژی)، و لذت موجود در شوخ‌طبعی از صرفه‌جویی در مصرف انرژی برای احساس برمیخیزد» (فروید، ۱۴۰۱: ۲۳۹-۲۴۰).

جزئیات بحث فروید درخصوص فرایند ذخیرهٔ انرژی و بخصوص تفکیک طنز از لطیفه و شوخ‌طبعی و فرض جدا بودن منبع انرژی عصبی‌شان خالی از ابهام نیست؛ ولی قدرمسلّم میتوان گفت وجه‌جامع رأی فروید دربارهٔ شکلهای مختلف خنده تصریح دارد که هر جا انرژی عصبی حاصل از یک میل یا فکر یا احساس به‌هردلیلی ذخیره شود، آن انرژی بوسیلهٔ خنده تخلیه و آزاد میشود.

### نظریهٔ ناسازگاری

نظریه ناسازگاری (Incongruity Theory of Humor) یکی دیگر از تئوریهای اصلی در مطالعه و تحلیل طنز است. این نظریه بیان میکند که طنز در اثر بروز تناقض میان ایدهٔ ذهنی و مصداق بیرونیش ایجاد میشود. «مفهوم کانونی در تئوری ناسازگاری بر پایهٔ این واقعیت است که تجربهٔ انسانی از الگوهای آموخته‌شده پیروی میکند. آنچه

پیشتر تجربه کرده‌ایم ما را برای برخورد با آنچه بعداً تجربه خواهیم کرد آماده میکند» (موریل، ۱۳۹۲: ۴۴). طبق نظریهٔ ناسازگاری، برای ایجاد طنز ضروری است که تغییری ناگهانی و غیرمنتظره در رابطهٔ بین پدیده با ایدهٔ متناظرش ظهور کند. این تغییر میتواند به شکل تناقض و پارادوکس بین سطوح زبانی، بین آرمان و واقعیت، و بین هر نوع الگوی مفهومی و مصداق بیرونیش باشد. ارسطو، چنانکه گفته شد، در دو کتاب فن شعر و اخلاق، آرایه به نفع نظریهٔ برتری صادر کرده بود، ولی در فن خطابه اولین نشانهٔ نظریهٔ ناسازگاری را نیز مطرح میکند مبنی بر اینکه بهترین راه خنداندن مخاطب ایجاد یک توقع و سپس ارائهٔ چیزی است که انحرافی از آن انتظار قبلی باشد. او پس از بحث دربارهٔ قدرت مجاز در ایجاد شگفتی در شنونده میگوید که تأثیر شوخی به تغییر کلمات یک عبارت بستگی دارد و این نیز یک شگفتی است. این امر هم در شعر و هم در نثر وجود دارد. کلمه‌ای که می‌آید آن چیزی نیست که شنونده انتظارش را دارد (ارسطو، ۱۳۹۸: ۳۷۳-۳۷۴). اما، در قرن هجدهم، امانوئل کانت در «نقد قوهٔ حکم» تعبیر مشخصتری درخصوص نقش ناسازگاری در طنز ارائه میکند:

«در هر چیزی که بایستی موجب قهقهه و شلیک خنده شود چیز پوچی باید وجود داشته باشد، بنابراین، [قوهٔ] فاهمه نمیتواند هیچ رضایتی از آن حاصل کند. خنده انفعالی است ناشی از تبدیل ناگهانی توقعی شدید به هیچ. این تبدیل مسلماً برای فاهمه شادی‌بخش نیست، اما بطور غیرمستقیم برای لحظه‌ای موجب سروری بسیار سرزنده میشود» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۷۸).

منظور از کلمات پوچ و هیچ آن است که قوهٔ فاهمهٔ ذهن انتظار دارد همهٔ موقعیتهای بیرونی را به کمک مفهوم منطقی متناظری در ذهن تفسیر کند. وقتی هیچ مفهوم منطقی متناظری در ذهن برای تفسیر یک پدیده یا موقعیت بیرونی وجود ندارد گویی هیچی و خلأ بجای مفهوم منطقی نشست است و این همان بیان ناسازگاری و ناهماهنگی میان پدیدهٔ بیرونی و مفهوم ذهنی است. کانت در ادامه صراحت بیشتری برای بیان این ناسازگاری نشان میدهد:

«مطابق به مفهوم مثبت آن درواقع بمعنای قریحهٔ توانایی قرار دادن اختیاری خود در چنان وضعیت ذهنی است که در آن چیزها کاملاً غیرعادی (درواقع حتی معکوس همیشه) معهماً موافق با برخی اصول عقلی متناسب با این وضعیت ذهنی دآوری شوند» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۸۳).

این ناسازگاری میان مفهوم ذهنی و مصداق بیرونی اساس رأی شوپنهاور دربارهٔ طنز را نیز شکل میدهد و مینویسد: «نظریهٔ من درخصوص امر خنده‌آور وابسته به تباین میان تصورات ادراک و تصورات انتزاعی است». آنچه کانت آن را «موافق با برخی اصول عقلی متناسب با این وضعیت ذهنی» خوانده بود در بیان شوپنهاور به این شکل ظاهر میشود که:

«خاستگاه امر خنده‌آور همواره گردآوری مهمل‌نما و لذا نامنتظر یک عین زیر مفهومی است که از دیگر جهات با آن همخوانی ندارد. بنابراین، پدیدار خنده همواره بمعنی درک ناگهانی ناسازگاری میان چنین مفهومی است و عین واقعی که از طریق آن به اندیشه آمده، و لذا میان آنچه انتزاعی و آنچه ادراکی است. هرچه این ناسازگاری در دریافت شخص فاعل خنده بیشتر و نامنتظرتر باشد، خندهٔ او نیز شدیدتر خواهد بود» (شوپنهاور، ۱۳۹۵: ۵۸۹). نظریهٔ ناسازگاری نظریهٔ غالب طنز است، چراکه بنظر میرسد عمدهٔ موارد خنده‌دار را توجیه میکند. با این حال، این نظریه صرفاً شرط لازم موضوع طنز را مشخص میکند، و ناسازگاری مسلماً شرط کافی برای طنزآمیز شدن موقعیتهای نیست، چراکه بسیاری از چیزها وجود دارند که ناسازگار و بی‌تناسب هستند، ولی خنده ایجاد نمیکند

(موریل، ۱۳۹۲: ۴۷). با این همه، تأنجا که به موضوع پژوهش حاضر مربوط میشود، قدرمسلّم در تئوری ناسازگاری این است که میگوید هر جا طنز باشد حتماً پای ناسازگاری هم در میان است.

### رابطه تئوری ناسازگاری با داستانهای صادقی

در میان این سه نظریه، تئوری ناسازگاری جنبه فلسفی و بخصوص مشخصه اصالت وجودی بارزتری دارد. به عبارت دقیقتر، تئوریهای برتری و تسکین بیشتر رویکردی روان‌شناسانه به طنز دارند، یعنی آن را پاسخی فیزیولوژیک (تولید صدا در گلو و حرکت در عضلات) به یکی از نیازهای سایکولوژیک انسان (برتری جویی یا تسکین خواهی) تلقی میکنند، ولی رویکرد تئوری ناسازگاری، بیشتر، رویکرد هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی است، زیرا از یک شکاف فلسفی قدیمی میان مفاهیم انتزاعی و واقعیتهای عینی پرده برمیدارد. از سوی دیگر، یکی از دغدغه‌ها و مسائل اساسی فلسفه اصالت وجود یا اگزیستانسیالیسم همین شکاف فلسفی است؛ به این معنی که استحکام رابطه میان مفاهیم انتزاعی و واقعیات عینی متناظر با آنها را زیر سؤال میبرد و این کار را با طنز انجام میدهد. جایگاه برجسته طنز و خنده در آثار فیلسوفان و نویسندگان اصالت وجودی ریشه در همین شکاف دارد. شاید بتوان این جمله‌نیچه در مقام نیای فلسفه اصالت وجود را بیانیه طنز اگزیستانسیالیسم دانست، وقتی مینویسد: «من خنده را مقدس خوانده‌ام... خندیدن بیاموزید» (نیچه، ۱۳۷۶: ۳۱۲) و «دروغ باد ما را هر حقیقتی که با آن خنده‌ای نکرده‌ایم» (همان: ۲۲۴). اگر ادعای حقیقت چیزی جز ادعای پیوند میان مفاهیم ذهنی و مصادیق عینی متناظرشان نباشد، خندیدن بر حقیقت، درواقع، خندیدن بر شکافی خواهد بود که مدعیانش اغلب میکوشند تا آن را بپوشانند. جان موریل، از همین زاویه، درباره رابطه طنز و اگزیستانسیالیسم مینویسد:

«یک گروه از فلاسفه که بنظر میرسد طبع طنز پرمایه‌ای داشته‌اند اگزیستانسیالیستها بوده‌اند. دو موضوع مهم در اگزیستانسیالیسم تبدیل به تئوریهای طنز شده‌اند: یکی ناتوانی منطق در دریافت تجربه زیسته. این خلاصه تفسیر شوپنهاور از طنز است که بر پایه تفاوت میان مفاهیم و ادراکات بنا شده است...، دیگر موضوع اگزیستانسیالیست که بعنوان تئوری طنز ارائه شده، تفاوت بنیادین میان فرد و شیء و تصنعی‌بودن بازی کردن نقش شیء است که فرد انجام میدهد» (موریل، ۱۳۹۲: ۲۱۳-۲۱۴).

تقریباً همه طنزهای آثار صادقی با تئوری ناسازگاری طبق تعریف کانت و شوپنهاور از آن قابل تبیین است. چنانکه گفته شد، از نظر کانت، طنز نسبت مستقیم با حضور امری پوچ (هیچ یا تهی) در آن موقعیت دارد؛ و از نظر شوپنهاور، طنز در همه جا بمعنی ناسازگاری یک پدیده واقعی با ایده ذهنی و الگوی مفهومی متناظرش است. بخصوص، اشاره کانت به عاملیت امر پوچ در ایجاد طنز آشکارا اشاره به امری دارد که بعدها به یکی از کلیدواژه‌های اساسی اگزیستانسیالیسم تبدیل شد. این همنشینی امر پوچ با امر شکافته (یا همان شکاف میان مفهوم و مصداق)، چه در طنز و چه در اگزیستانسیالیسم، تصادفی نیست؛ زیرا عمل شناسایی جزئیات عینی صرفاً در انطباق با مفاهیم کلی و ذهنی متناظرشان رخ میدهد، لذا اگر راه این انطباق (به سبب ایجاد شدن شکاف) مسدود شده باشد، بطور طبیعی، مواجهه با مصداقها و پدیده‌های جزئی بمعنی مواجهه با امر پوچ خواهد بود. بنابراین، امر پوچ و امر شکافته همنشینان توأمان در طنز و اگزیستانسیالیسم هستند (اینجا منظور صرفاً طنز بنا به تعریف تئوری ناسازگاری است). اگزیستانسیالیستها بیش از دیگران بر مفهوم نیستی و امر پوچ تمرکز کرده‌اند. سارتر، در اثر مشهور فلسفیش هستی و نیستی بر آن است که «نیستی ریشه و اساس تمام هستیهاست. ... این نیستی در تمام عوامل جهان تجلی دارد، و درواقع اگرچه نام او نیستی است، اما برای خودش هستی دارد» (سارتر، بی‌تا: ۳۶)، و آلبر کامو در *افسانه*

سیریف مینویسد: «در پیچ‌وخم هر کوچه‌ای، احساسات پوچ می‌تواند به چهره هر شخصی بخورد» (کامو، ۱۳۸۲: ۵۹). بهرام صادقی نیز، بویژه تحت تأثیر اگزیستانسیالیسم سارتر و کامو، در کمتر اثر خویش فارغ از تأملات اگزیستانسیالیستی است و بیشتر آثارش مملو از مضامین و اصطلاحات اگزیستانسیالیستی نظیر هستی، نیستی، زندگی، مرگ، معنا، هدف، انتخاب، دلهره، مسئولیت، و... است. از همین رو نیز کمتر اثر وی خالی از طنز است، ولی او در داستانی به نام «۴۹-۵۰» چهره‌ها و الفاظ اگزیستانسیالیسم را در قالب گفتگویی در یک کتابفروشی بطور صریح‌تری به اثر خود راه داده که طبق رسم مألوف او بی‌بهره از طنز مخصوصش هم نیست:

«- راستی، شما سارتر را میشناسید؟/ - نه نمیدانم؛ تا بحال او را ندیده‌ام./ - خیلی خوب، این خودش یک‌جور سعادت است، مایه آرامش خیال است. چقدر خوب است آدم سارتر را نشناسد./ - برایتان مزاحمتی ایجاد کرده است؟/ - خوب، میتوان گفت که بدبختی من تا حدودی مربوط به او است. بله، بشر از آنجا بشر است که میتواند انتخاب کند، و باید انتخاب کند، اما خیال میکنید آسان است؟ سه ساعت است که نمیتوانم حتی یک کتاب انتخاب کنم. درمانده‌ام. و یک مشکل دیگر، بدتر از آن: مسئولیت» (صادقی، ۱۳۸۳: ۲۲-۲۳).

رابطه میان تئوری ناسازگاری و طنز آثار صادقی هم به خصیصه عام اگزیستانسیالیستی آثار این نویسنده برمیگردد. از نشانه‌های حضور مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم در آثار این است که صادقی «در داستانهای فلسفیش، بجای قراردادهای اجتماعی، ماهیت زندگی بشر و آفرینش را زیر ضربه‌های طنزی قرار میدهد که با حزن و پوچی شاعرانه‌ای درآمیخته است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج ۱-۲: ۳۴۹). در ایران دهه سی شمسی جو اندیشگی جو اگزیستانسیالیستی بود (اصلانی، ۱۳۸۴: ۴۳) و بهرام صادقی، بخصوص بواسطه مراداتی که با مترجمان آثار اگزیستانسیالیستی همچون «ابوالحسن نجفی» و «ایرج پورباقر» داشت، تحت تأثیر اندیشه اگزیستانسیالیسم بود (همان: ۲۸) و به گواهی زندگی و آثارش تقریباً در همه عمر زیر نفوذ آن اندیشه باقی ماند. او در آثارش پیوسته بمسئله هستی و زندگی اشاره میکند و این امر به آثار وی تشخص اصالت وجودی میبخشد. اگزیستانسیالیسم او شکاف میان مفاهیم و واقعیات را زیر سؤال میبرد. افشای این شکاف همان عاملی است که منشأ طنز نزد کانت و شوپنهاور در مقام تئوری پردازان اصلی تئوری ناسازگاری است. بنابراین، اگر ناسازگاری یکی از تئوریهای برجسته در توجیه طنز و خنده باشد، طنز آثار اگزیستانسیالیستی صادقی طنز ناشی از ناسازگاری و ناهماهنگی میان مفاهیم انتزاعی و واقعیات عینی خواهد بود. در ادامه مقاله خواهیم کوشید زوایای این مدعا را از طریق مطابقت دادن آن با داستانهای نویسنده بیشتر بکاویم.

### ناسازگاری میان فرم و محتوا

برای ورود آسانتر به تطبیق نظریه با داستانها، از ناسازگاری که عینیت بیشتری دارد آغاز میکنیم و آن ناسازگاری میان فرم و محتواست. این ناسازگاری عامل اساسی طنز سه مورد از داستانهای نویسنده است که عبارتند از: «داستان برای کودکان»، «هفت گیسوی خونین»، و «اذان غروب». البته طنز حاصل از این نوع ناسازگاری در دو داستان نخست بیشتر از داستان سوم حس میشود و همین تفاوت نشان میدهد که ناسازگاری در همه موقعیتهای طنز یکسان و هم‌اندازه‌ای ایجاد نمیکند. همچنین، به سبب عینیت‌تر بودن این ناسازگاری نسبت به سایر ناسازگاریها، بهتر میتوان توضیح داد که چرا طنز موجود در این سه قصه و بیشتر قصه‌های دیگر نویسنده بیشتر بصورت طنز منتشر در کل فضای قصه حس میشود و نه لزوماً بصورت جزئی و شامل صحنه‌های یا رویدادهای کمیک و خنده‌دار.

از این رو، چه‌بسا در سراسر قصه هیچ موقعیت یا صحنه کمیک بخصوصی بچشم نمی‌خورد، ولی خواننده از شروع تا پایان قصه ردپای طنز را در داستان حس میکند.

اولین و بارزترین ناسازگاری میان فرم و محتوا در «داستان برای کودکان» و بر اثر تعارض فرم قصه کودکانه با محتوای قصه بزرگسال مشاهده میشود. در این داستان، با نقض یک الگوی مفهومی مواجهیم؛ همان نقضی که عنصر ثابت و اساسی در تئوری ناسازگاری است. نقض الگو اینطور رقم می‌خورد که ابتدا گمان می‌کنیم در حال خواندن قصه‌ای کودکانه هستیم ولی زود درمی‌یابیم که مضمون قصه نه کودکانه بلکه بزرگسالانه است. همین مخدوش شدن الگوی مفهومی است که طنز سراسر این داستان را بوجود آورده است. بگفته ابوالحسن نجفی، نویسنده با نوشتن همین داستان بود که راه و شیوه مخصوص خود یعنی طنز را در داستان‌نویسی پیدا کرده بود (طیب‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۱). طبق توصیف آغاز قصه، زندگی سه شخصیت شش و هفت و یازده ساله بکسالت و بی‌عملی می‌گذشت:

«یک روز، اشی و مشی و میرزا سلیمان دور هم نشسته بودند. اشی چشمهای قی‌آلودش را پاک میکرد و مشی دست توی بینیش می‌برد و میرزا سلیمان گوشش را می‌خاراند». آنان خسته از این کارهای پوچ تصمیم می‌گرفتند دست بکار جدیتری بزنند. اشی پیشنهاد میکرد: «دمب گربه را می‌بینیم به نخ، نخ را به میخ گره می‌زنیم، میخ را می‌کوبیم توی زمین» (صادقی، ۱۳۸۰: ۵۱). داستان، در میان نمایش اشک بی‌صدای کودکان، با توصیف حالت میرزاسلیمان به پایان میرسد که «کله‌اش را پایین انداخته بود و آهسته قدم برمیداشت و از بیخ گوشش که زخم شده بود خون آبی روی زمین نمناک می‌چکید...» (همان: ۶۰) و اشکهایشان مکافاتی بود که به‌سبب ناتوانی در انطباق با دنیای واقعیتهای دردناک می‌پرداختند.

در قصه بعدی، «هفت گیسوی خونین»، ناسازگاری بر اثر تعارض فرم قصه افسانه‌ای و محتوای قصه مدرن ایجاد میشود. آن داستان درباره سرگذشت مرد کوتاه‌قدی است که در طلب گوهر مقصود ناگزیر میشود از هفت‌خوان خطرناک بگذرد. کوتوله در محل زندگی خود، شهر چراغ‌آویز، خاطرخواه میشود و معشوق گوهر پربهایی را شرط وصال قرار میدهد (همان: ۲۷۸-۲۸۰). او با راهنمایی جادوگری بجستجوی شهر گوهرپاش و بدست‌آوردن زمره آبی برمی‌آید. کوتوله با پیشگویی جادوگر میداند که در مسیر سفر ناگزیر از پیمودن جنگل ظلمات، نبرد با دیوها، کشتن اژدهای سه‌سر، شکستن طلسمات شهر عجایب و عبور از رود هفت دختران و گذر از غار هفت گنبد خواهد بود (همان: ۲۹۴).

هفت گیسوی خونین داستانی افسانه‌ای یا عامیانه نیست، بلکه از فضا و زبان آن ژانر ادبی برای بیان اندیشه‌ها و احساسهای انسان ایرانی گمگشته در دنیای مدرن بهره می‌جوید. در نظر اول، خردی قهرمان داستان جلب توجه میکند. کوتولگی احساسی است که انسان ایرانی در دنیای مدرن درباره هستی خود دارد. کوتوله در مصافی نابرابر بر سلمان دیو و قارون دیو چیره میشود، ولی آن پیروزی تفاوتی در وضعیتش ایجاد نمیکند. هیچ‌یک از زندانیانی که بدست کوتوله از حبس و بند دیوها آزاد شده‌اند پس از رهایی اعتنایی بکوتوله نمی‌کنند و او همان موجود حقیری باقی میماند که توجهی برنمی‌انگیزد، حتی نزد هفت پریزاد بلندگیسو و پهلوانان افسانه‌ای ایران که رهایی خویش از بند دیوان را مدیون او هستند. کوتوله فاتح خیالی سرزمین خود و در گامی فراتر حتی همه سرزمینها از جنگال اهریمن است، ولی از خیال تا واقعیت فاصله زیادی وجود دارد. کوتوله، در عالم خیال، سرزمین خود و پهلوانانش یا همان هویت تاریخی خود و حتی جهان را از جنگال پلیدی نجات میدهد، ولی هیچ‌یک از آنان به ناجی خود واقعی نمی‌گذارند. درواقع، این خود کوتوله است که پیرویش را پوچ و بی‌معنا می‌یابد. در سطح مضمون و درون‌مایه،

تضاد و ناسازگاری میان کوتوله بودن و داشتن آرزوها و رفتارهای قهرمانانه عامل ایجاد طنز در این داستان است. در سطح فرم و زبان هم، ناسازگاری فرم افسانه‌ای قصه با مضمون یا محتوای مدرن آن، نوعی طنز در داستان ایجاد کرده است.

بهرام صادقی، که ساختارشکنی درباره قصه‌های کودکان و داستانهای افسانه‌ای را در دو تجربه پیش‌گفته آزموده بود، در داستان «اذان غروب» نیز ساختمان داستانی قدیمی با مضمون سفر عرفانی را به‌عاریت میگیرد و به‌سبک خود در آن ساختارشکنی میکند. او این بار با ایجاد ناسازگاری میان فرم یا ژانر سفر عرفانی و مضمونی اگزیستانسیال دست به ایجاد نوعی طنز تلخ در داستانش میزند. ساختار ژانر سفر عرفانی چنین است: سالکی در جستجوی مرشد خویش راه غربت در پیش میگیرد. در بسیاری از حکایات کهنی از این دست، معمولاً با فرزانه‌ای اطمینان‌بخش مواجه میشدیم که سالکی سختکوش حقیقت را نزد او مییافت و او را در وطنش مقبول خاص و عام میدید؛ ولی فرزانه داستان اذان غروب، نه فقط نزد همشهریانش اعتباری ندارد، اعتراف میکند که خود نیز خویشتن را درست نمیشناسد. جوان به امید دیدار پیری حقیقت‌یافته رنج سفر را بر خود هموار کرده است، ولی شواهد قصه بر ضد امید او گواهی میدهند (همان: ۳۲۰-۳۳۰). داستان اذان غروب روایتی از ناسازگاری است. رهرو در جستجوی راهبری برای زندگی خود برمیآید، ولی مرشد او از مردم گریزان است و حتی با خود نیز احساس بیگانگی میکند. بدین ترتیب، رهبر و رهرو هر دو در وادی سرگشتگی گام برمیدارند.

### ناسازگاری میان آرمان و واقعیت

اگر تئوری ناسازگاری نقض و عدم تطابق الگوی مفهومی با مصداق بیرونیش را عامل ایجاد طنز میدانند، ناسازگاری میان آرمان و واقعیت کاملترین شکل این نقض‌شدن است، زیرا آرمان چیزی نیست جز حالت ایده آل و کمال مطلوب هر ایده یا الگوی مفهومی. هرچه موقعیت آرمانیتر باشد فاصله و تفاوتش با مصداق بیرونی و ظاهر شده‌اش بیشتر خواهد بود، و از این رو، هنگام اجرا شدن مصداق یا مصداقهایش در واقعیت، طنز قویتری ایجاد میشود. حالتها و شکلهایی از این نوع ناسازگاری، اگر نگوییم در همه داستانهای صادقی، دستکم در اغلب آثار او، حضور دارد و عامل طنز منتشر در فضای کلی آن آثار نیز همین است، ولی این شکل از ناسازگاری در برخی داستانهای نویسنده بصورت بارزتری دیده میشود و آنها را میتوان جزو بهترین داستانهای نویسنده دانست که عبارتند از: سنگر و قمقمه‌های خالی، قریب‌الوقوع، نامنتظر، سراسر حادثه و آقای نویسنده تازه‌کار است.

آنچه طنز داستان «سنگر و قمقمه‌های خالی» را شکل میدهد ناسازگاری آرمان و واقعیت است. قمقمه پوچ و خالی به فقدان آرمان در واقعیت سنگر زندگی اشاره دارد. داستان سه بخش جداگانه ولی مرتبط دارد. در هر یک از بخشها سخن درباره صاحب شناسنامه‌ای است و داستان با توصیف مندرجات شناسنامه‌ها پیش میرود. مخدوش شدن هویت قهرمان زیر مهر پخش ارزاق که نمادی از تن دادن او به شهروندی جهان مصرفی است، با توجه به اینکه پس از مدتی متوجه آرمانگرا بودن قهرمان میشویم، نوعی طنز ایجاد کرده است که ناشی از ناسازگاری میان یک الگوی ایدئال و آرمانگرایانه با یک واقعیت مبتذل است:

«شناسنامه اول: آقای «کمبوجیه»، دارای نام خانوادگی... فرزندان... در تاریخ هجدهم ماه دی سال ۱۲۹۰ شمسی در شهر... متولد شده است. (در جاهایی که نام خانواده و پدر و مسقط‌الرأس ایشان را نوشته‌اند متأسفانه سالیان بعد، به‌عمد یا به‌سهو، مهر اداره قند و شکر را نیز کوبیده‌اند یا بعنوان دیگر جلوی هر کدام از آنها میتوان نوشت: لایقرء است)...» (همان: ۸۱).

این ناسازگاری در بخشهای دیگری از داستان نیز موجب طنز شده است، از جمله آنجا که راوی بتوصیف یک روز از زندگی «آقای کمبوجیه»، شخصیت اصلی داستان که دچار بی‌ارادگی و بی‌عملی است، می‌پردازد. طنز نهفته در شرح بیدار شدن قهرمان مفلوک داستان از بستر «در یک صبح فرح‌انگیز بهاری که گنجشکها با گنجشکها عشقبازی میکردند و ماهیها با ماهیها قول‌وقرار میگذاشتند و پسرها خواب دخترها را میدیدند و دخترها خواب پسرها را» (همان: ۸۲) و در حالی که آفتاب لبخند شاعرانه‌ای به روی او میزند، نشانی از همان ناسازگاری دارد. فضا سازی داستان با سبک روایی قصه‌های رنگین کودکان و تناقض آن با فلاکت قهرمان، ایجاد طنز میکند و یادآور ناسازگاری فرم و محتوا در قصه «داستان برای کودکان» است. داستان با توصیفات آقای کمبوجیه درباره مرگ فرزندش و نسبت آن مرگ با زندگی خود قهرمان چنین به پایان میرسد: «او سنگر زندگی را تهی کرد، در حالی که من سالهاست با چند قمقمه خالی پوسیده، مدام از این گوشه به آن گوشه فرار میکنم» (همان: ۹۹). بنابراین، سنگری که آقای کمبوجیه را در خود میفشارد سنگر «زندگی» است. او حس میکند در پیکار با زندگی شکست خورده است و دیگر نه تاب مقاومت و نه توان گریز از چنگ آن را دارد. برای سرباز شکست خورده در سنگر زندگی چیزی جز قمقمه‌ای خالی باقی نمانده است. تأکید نمادین بر قمقمه خالی (یا پوچ)، با توجه به تعریف کانتی از تئوری ناسازگاری که طنز را در نسبت مستقیم با حضور امری پوچ دانسته بود، مؤیدی بر توجیه طنز این داستان با تئوری ناسازگاری است.

در داستان «غیرمنتظر»، میرزا محمودخان مساوات، در کتابی که در دست نگارش دارد، مذبوحانه میکوشد تا زوال شکوه گذشته زندگی خود را زیر نقاب عظمتی که برای تاریخ ایران ادعا میکند بپوشاند. او در کتاب خود مدعی است که «ایران گاهواره علوم و فنون بوده و طبق مدارک مثبتی که در دست میباشد فکر ساختن ماشین بخار اولین بار در دماغ شاپور سوم بوجود آمده است». او همچنین «وضع زنان در دوره هخامنشی» را پیشرفته معرفی میکند و ادعا دارد که «مخترع پیل الکتریسیته برزگری از اهالی خراسان بوده است» (همان: ۱۲۵). ولی ادعاها و افکارش کمترین اعتباری نزد دیگران و حتی اعضای خانواده خود ندارد. هیچ ناشری حاضر به چاپ کتابش و هیچ گواشی حاضر بشنیدن مطالبش نیست. جدیت و انضباط او در نوشتن کتاب در تضاد با بی‌نظمی ظاهریش قرار دارد که بازتابی از آشفتگی درونی اوست. این تناقضها طنزی در شخصیت و موقعیت او در داستان ایجاد کرده است. در میانه‌های داستان، گفتگوی آقای مساوات با میهمان خود که یک جوان خام است بمجلس مناظره دو نسل تبدیل میشود. پیرمرد در جهان ارزشهای رنگ‌باخته‌ی قدیم زندگی میکند، ولی دنیای آن جوان ارزشهای تازه‌ای دارد که آنها هم بگونه دیگری پوچ و مبتذل هستند. توهمهای ملی‌گرایانه پیرمرد، درباره اینکه اروپاییها دانش و صنعت را از ایرانیها به‌یغما برده‌اند، در نظر جوان نسل جدید مهمل و نامربوط جلوه میکند. ولی جوان هم از سطح فکری بهتری برخوردار نیست و در زندگی، جز داشتن خانه و خانواده و اتومبیل و حساب بانکی، رؤیایی در سر ندارد. پیرمرد لاف حضور خود در انقلاب مشروطه را با میهمان میزند که چگونه همراه پدر در گذشته او در یک سنگر می‌جنگیدند، عضو انجمنها بودند، روزنامه میخواندند، بحثهای سیاسی میکردند، و خود او سرانجام بریاست یک دایره بزرگ مالیه رسیده و قبای اشرافیت بر تن کرده بود. میرزامحمود، چنانکه گویی در دادگاه محاکمه نسل جدید نشسته است، میگوید: «ما پیرمردها: مشروطیت؛ شما جوانها چی؟» (همان: ۱۳۵).

در داستان «غیرمنتظر»، تعارض میان آرمان و واقعیت را در هیئت تعارض میان ارزشهای میان دو نسل مشاهده میکنیم. خواننده در اوایل داستان می‌پندارد که امر غیرمنتظر همان میهمان است، اندکی بعد گمان میکند عشق است که می‌خواهد غیرمنتظر فرارسد، «اما وقتی میرزامحمود آخرین پناه را نیز از دست میدهد و دیوانه میشود،

درمیابیم که غیرمنتظره‌جنونی است که او را فرامیگیرد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج ۱-۲: ۳۱۹)؛ و این جنونی است که علامت پایان همه آرمانه‌های نسل قبلی و آغاز بی‌آرمانی نسل جدید است.

در داستان «آقای نویسنده تازه‌کار است»، کل قصه را مناظره یک ناقد با نویسنده‌ای تشکیل میدهد. ناقد بسراپای داستانی که او با عنوان «آقای اسبقی برمیکردد» نوشته است انتقاد دارد. او از خلال گفتگو با نویسنده آن داستان در پی افشای تناقضی اساسی در کار آقای نویسنده برمی‌آید و آن همان تناقض و ناسازگاری میان آرمان و واقعیت است. ناقد عقیده دارد داستانی که نویسنده بزعم خود با الهام از شخصیت واقعی یک دهقان روی کاغذ آورده فرسنگها با واقعیت‌های انسانی آنها فاصله دارد، زیرا بزودی «متوجه میشویم که نویسنده نه با الهام از واقعیت یا یک واقعه بلکه با تصمیم ازپیش‌گرفته‌شده درباره مرد دهاتی به ده میرود» (نفیسی، ۱۳۶۹). در آن داستان، آقای اسبقی دهقان سختکوش و زحمتکش و نجیبی است که در عین حال در عوالم درونی خود نیز مستغرق است و به چپق خود هم علاقه خاصی نشان میدهد و این چپق نقش مهمی در تأسیس طنز داستان دارد، چون در پایان داستان متوجه میشویم بزرگترین آرمان قهرمان قصه آقای نویسنده، درواقع، چیزی جز همین چپق نیست!

اختلاف نظر ناقد با نویسنده تازه‌کار ریشه در تفاوت‌های تلقی آن دو از مقوله نویسنده‌گی دارد. منتقد بر نویسنده اعتراض میکند که «چطور زارعی که در دهی دوردست زندگی میکند ممکن است اسمش آقای اسبقی باشد»، نام فاخری شبیه شهرها داشته باشد و نه نامی عامیانه و روستایی، و «مگر او روشنفکر است که تمام شب را در خیابانهای تاریک و خلوت یا اتاقهای کم‌نور بگذراند و روز، بعد از اینکه یک لیوان شیر نوشید، به خواب برود تا باز شب بیاید؟» زارع دچار تب روشنفکرانه شب‌بیداری و شاعری و آلهای شبانه است و ناقد می‌پرسد: چگونه «مرد بدبختی که شاید غیر از بیل و الاغ مسئله مهمی در زندگیش وجود ندارد، یا ظاهراً اینطور بنظر می‌آید، ناگهان به بیماری قرن دچار میشود؟ این اوصاف در کنار دیگر فضایل آرمانی زارع بیان میکنند که «آقای اسبقی سی‌ساله از دهقانی فقط یک کلاه نمدی رنگ‌ورورفته و چند چیز دیگر دارد، باضافه یک خانواده عجیب‌وغریب» (صادقی، ۱۳۸۰: ۱۵۰-۱۴۹). ناقد عقیده دارد که نویسنده صرفاً به سبب عجز از درک واقعیت‌های ملموس زندگی شهری پیرامونش به الگوی پیش‌ساخته ذهن خود درباره دهقان روستایی و قهرمان روی آورده است.

سرانجام و در پایان قصه، ناقد درمی‌یابد واقعیت الهام‌بخش نویسنده در خلق داستان آقای اسبقی سرگذشت دهاتی شوریده‌حالی به نام سبزعلی بوده است که در ده خود صاحب زن و اولاد میشود، ولی در شبی سرد و بارانی آنان را بی‌خبر تنها می‌گذارد و به سفری نامعلوم میرود، و پس از بیست سال ناگهان ظاهر میشود، ولی فقط برای آنکه چپقش را بردارد و بازگردد. آقای نویسنده، به این بهانه که نویسنده میتواند واقعیت را به نفع ایده داستانی خود تغییر دهد، بر قامت سبزعلی و خانواده آشفته‌اش در داستان خود لباس اسطوره دهقان آگاه و مبارز را می‌پوشاند و الگوی او در این کار کلیشه‌های داستان‌نویسی آن دوره است. در نتیجه، محصول کار چیزی نیست جز شخصیت تصنعی و متناقض آقای اسبقی که ضمن احراز عنوان زارع نمونه و زحمتکش و متفکر مرد سنگدل و ابله‌ی نشان داده میشود که احساس مسئولیتی در برابر خانواده خود ندارد. اما، از قضا، آنچه توجه ناقد را به خود جلب کرده است سرگشتگی سبزعلی و رفتارهای عجیب‌وغریب اوست که شاید بزرگترین آرمان او همان سفرهای بی‌هدفی است که میرود و در سفر نیز آرمانش، درواقع، چیزی بیش از دستیابی به یک چپق نیست.

در داستان «سراسر حادثه»، که شرح وقایع یک ضیافت شبانه با حضور مستأجران یک ساختمان بمیزبانی صاحبخانه است، طنز داستان از خلال آشکار شدن پوچی موقعیت هریک از شخصیتها ساخته میشود. در این داستان، «طنز سیاه صادقی» که از طنز نویسندگانی چون پیراندلو نشأت می‌گیرد- روزنی به امیدی بازنمی‌یابد و در

پرتوی خیره‌کننده همه جوانب ابتذال را آشکار میکند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج ۱-۲: ۳۲۱). در میان مهمانان، یکی مدام لاف مسلمانی میزند، ولی از میگساری پرهیز نمیکند، دیگری با پوچی و بی‌معنایی دست‌بگریبان است. این واقعیت هم که افشای ریاکاری مذهبی اغلب خنده‌دار از کار درمی‌آید میتواند با تئوری ناسازگاری قابل توضیح باشد، زیرا در این مورد نیز تناقضی میان یک الگوی مفهومی (ادعای دیانت) و واقعیت بیرونیش (عمل میگساری) بوجود آمده است. یکی دیگر از مهمانها مارکسیستِ آرمان‌باخته‌ای است که در عین بی‌اعتقادی انس توجه‌ناپذیری هم با کتاب مثنوی معنوی دارد و بطور ناسازگار و طنزآمیزی خود را «ماتریالیستِ خداپرست» میخواند! ولی در عین حال هم میگوید: «یک‌وقتی بود که ما همه کمونیست بودیم، خیلی چیزها را قبول داشتیم، خیلی چیزها را هم قبول نداشتیم»، ولی اکنون «دلم برای یک ذره اعتقاد پر میزند، اعتقاد به هرچه میخواهد باشد» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۰۳). طبق این شواهد، طنز حاکم بر این داستان نیز به سبب احساس ناسازگاری میان آرمان و واقعیت بوجود می‌آید.

در داستان «قریب‌الوقوع»، که «یکی از نیرومندترین و خوش‌ساخت‌ترین داستانهای بهرام صادقی است» (میرصادقی، ۱۳۸۲)، راوی داستان با آنکه اعتراف یا وانمود میکند که خود معتقد به هیچ آرمانی نیست و به سعادت مردم و اجتماع و وطن هم اهمیتی نمیدهد و تصریح میکند: «من به این چیزها اعتقاد نداشتم، نه در گذشته و نه اکنون و نه در آینده»، پیوسته در پی آن است که ثابت کند دوست سابقش «برخلاف آنچه پیش از این معتقد بوده عمل کرده است» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۴۷)، این افشاگری درباره فاصله و شکاف عمیق میان آرمان و واقعیت اسباب طنز داستان را فراهم می‌آورد. روای با مشاهده رفتار مغایر دوستش با آرمانهای قبلی وی مبنی بر اینکه: «ایران باید آزاد و آباد گردد، دهقانها و کارگران از بی‌نواپی و بدبختی نجات یابند و به زندگی سعادت‌مند و عادلانه‌ای برسند، و از همین قبیل»، او را شامت میکند که «دهقانان و کارگرها در چه حالی هستند»، «آن کینه‌ها کجا رفت» و «تو هم تسلیم شدی؟» ولی این پاسخ را از طرف مقابل میشنود:

«از چه راه دیگر میشود مبارزه کرد؟ همه راهها بسته است و از آن گذشته هر روز باید یک جور مبارزه کرد، با در نظر گرفتن امکانات و شرایط. [...] و تازه چه لزومی دارد که دلت بحال کارگرها و دهقانها بسوزد؟ اکنون بهتر از هر وقت هستند، میدانی؟ مسئله بر سر لیاقت و قابلیت است: هر کس لیاقتش را دارد بیاید جلو و هر کس به افکار منفی و احمقانه دچار است برود بمیرد» (همان: ۲۵۵).

منشأ اصلی حضور طنز در این داستان همانا ناسازگاری میان آرمانهای بزرگ و واقعتهای جاری حقیر است که در این داستان بصورت مجادله راوی با شخصیت مقابل خود بروز پیدا میکند.

### ناسازگاری میان قطعیت و عدم قطعیت

طبق تئوری ناسازگاری، طنز با نقض الگوی مفهومی توسط مصداق بیرونیش ایجاد میشود و درواقع قطعیت آن ایده یا الگوست که مخدوش میشود. در برخی داستانهای بهرام صادقی، قطعیت تجربه عینی قهرمان داستان زیر سؤال میرود و شکافی میان آگاهی ذهنی شخصیت و مصداق خارجی آن ایجاد میشود. این عدم قطعیت تجربه عینی گاه در قالب عدم قطعیت و تمایز میان امر واقعی و امر خیالی رخ میدهد، گاهی بصورت ناتوانی کسی در تشخیص قطعی چهره خویشتن جلوه‌گر میشود، بعضی اوقات بصورت عدم قطعیت و تمایز میان مرده بودن یا زنده بودن یک شخص، و در بعضی قصه‌ها در عدم قطعیت ناشی از سوء تفاهم میان شخصیت‌های داستان ظاهر میشود.

مخدوش شدنِ قطعیّتِ مصادیقِ خارجیِ شناختِ انسانی در داستانی دیگر بصورت فقدانِ وضوح و تمایز میان امر واقعی و امر خیالی رخ میدهد؛ چنانکه «در داستان تدریس در بهار دل‌انگیز... همه چیز در مهی فراطبیعی پیچیده شده و مرزهای تشخیص از بین رفته است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج ۱-۲: ۳۵۱). این داستان روایتی وهمی دربارهٔ حضور شاگردانی چند در کلاس درسی فرضی است. در سراسر داستان، بر کلمهٔ «فرض» تأکید و پافشاری میشود که از نشانه‌های عدم قطعیت است. موقعیت و عناصر فیزیکی صحنهٔ کلاس با دقت توصیف میشود. شاگردها، که بر فرضی بودن همهٔ موقعیت آگاهند، حضور معلم را انتظار میکشند. دقایقی دیگر، معلم سر میرسد و دربارهٔ تأخیر خود میگوید: «برای من مدت بیشتری لازم بود که چنین نیرویی را در خودم ایجاد کنم، که فرض کنم میتوان چنین دعوتی را از آقای مدیر قبول کرد و در چنین کلاسی بشما درس داد» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷۰). شاگردان بوضوح قادر بدیدن معلم نیستند. «طرح مبهم و بی‌شکلی، گنگ و نامشخص، در جلوی چشمشان تکان میخورد و صدایی، آری تنها صدای او را، میشنوند». معلم هم نمیتواند حاضران را بوضوح ببیند؛ «در پیش چشمش توده‌های تار و مبهمی پهلویپهلوی هم به یک شکل و اندازه قرار گرفته‌اند، بی‌آنکه بتواند از هم تمیزشان بدهد» (همان: ۲۶۹). او در میانهٔ حضور و غیاب اعضای کلاس «دفتر را میندود»، زیرا «بحال او چه تفاوتی میکند که بیهوده اسامی مختلف را صدا بزند؟ او هیچ‌کدام را بخوبی تشخیص نمیدهد که بشناسدشان» (همان: ۲۷۱). خیلی زود، وضع مبهم و نامعین کلاس به آشفتگی می‌انجامد. درس آغاز میشود، ولی شاگردها کلاس را شبیه‌گونه از گوشه و کنار ترک میکنند. معلم در ظاهر درس فیزیک میگوید، ولی نتیجه‌گیریهایش بمرگ‌اندیشی می‌انجامد: «...اگر هر دو دست را به هر دو سیم که لخت باشد و جریان قوی هم از درونش بگذرد بگذاریم چه خواهد شد؟ بنظر من بسیار عالی خواهد شد...!» (همان: ۲۷۳). بی‌تناسبی و ناسازگاری نتیجه‌گیری با موضوع درس بهره‌ای از طنز خاص بهرام صادقی دارد. در میانهٔ تدریس معلم، راوی «فرض» میکند که صدای زنگ بلند میشود. با آن صدا، پرده از پیش چشم معلم و تنها شاگرد باقیماندهٔ کلاس کنار میرود. چهرهٔ ظاهری معلم هیبتی ترسناک و اهریمنی دارد، بطوری که مشاهده‌اش شگفتی و وحشت شاگرد سالمند کلاس را برمی‌انگیزد. سرانجام، کلاس فرضی تعطیل میشود، ولی گویی داستان تا ابد ادامه مییابد؛ زیرا «وقتی بنا بر فرض است، هیچ اشکالی ندارد که خیال کنیم معلم در راهرو به آقای مدیر برخورد، با او خوش‌ویش کرد، از شاگردان تازه گله کرد، و بعد طبق برنامه بکلاس دیگری رفت» (همان: ۲۷۷). در نظر راوی، «همهٔ این چیزها بازی و تفریح سالمی است که برای اوقات بیکاری در نظر گرفته‌ایم»، زیرا «وقتی بنا بر فرض باشد همه کار میتوان کرد و همه چیز میتوان گفت بی‌آنکه قصد معینی در کار باشد» (همان: ۲۶۷). چنانکه میبینیم، روای عدم قطعیت را دلیلی بر جواز بازی و تفریح و طنزآمیز انگاشتن کل واقعیت اعلام میکند.

مخدوش شدن قطعیت مصداق خارجی موضوع شناخت انسانی در داستان «کلاف سردرگم» بصورت ناتوانی کسی در تشخیص چهرهٔ خود جلوه‌گر میشود. در آن داستان، مردی برای دریافت عکس خود به عکاسخانه مراجعه میکند، ولی قادر به تشخیص تصویر چهرهٔ خود نیست. در اینجا ایده یا الگوی مفهومی این است که از هرکس انتظار می‌رود چهرهٔ خود را بشناسد، ولی پدیدهٔ واقعی این انتظار را نقض کرده است و جای تحقق چنین انتظاری را پوچی اشغال کرده است. سخنان مشتری از این قبیل که: «اشتباه کرده‌اید. من سبیل ندارم، این عکسها سبیل داره...» از آن گذشته، من کلاه سرم نمیگذارم» و پاسخهای عکاس که «عجیبه... اما خیلی بشما شباهت داره»، یا اینکه «این خیلی شبیه شماست. کلاه هم نداره... اما باز سبیل داره»، سپس پاسخ مشتری که سرش را جلو می‌آورد که: «بینم... کلاه که نداره...» (همان: ۳۱-۳۲)، از فرط غیرمنتظره بودن به طنز پهلوی می‌زنند، بخصوص وقتی خواننده

درمیابید مشتری هم قیافه خود را نمیشناسد و برای یافتن عکس خود به نشانه‌هایی جانبی مثل کلاه و سبیل امید بسته است. جایی در میانه واری عکسها تصویر یک بنای تاریخی پیدا میشود. طرفین پس از درنگی کوتاه توافق میکنند که ساختمان هم نمیتواند عکس مشتری باشد! غلامحسین ساعدی در مقاله‌ای به نام «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی» با اشاره به این صحنه مینویسد: «یک تردید ظریف: شکاکیت در تمیز آدم و ساختمان» (ساعدی، ۱۳۷۱). همین شک در بدیهیترین و قطعیت‌ترین تمایزها در این داستان افاده طنز میکند. اینجا نیز یک الگوی مفهومی نقض میشود و آن ایجاد خدشه در بدهت و قطعیت تمایز میان انسان و ساختمان است. طبق تئوری ناسازگاری، عامل اساسی سازنده همه این طنزها ناسازگاری این خودشناسی با ایده ذهنی و الگوی مفهومی متناظری است که بنا بر آن از هرکسی انتظار داریم تا چهره خود را بشناسد، ولی اکنون چنین انتظاری نقض شده است.

عدم قطعیتی را که از انواع ناسازگاری ایجاد کننده طنز در داستانهای نویسنده دانستیم در داستان «با کمال تأسف» بصورت عدم قطعیت و تمایز میان مرده بودن یا زنده بودن یک شخص، مشاهده میکنیم. تأملات اگزستانسیالیستی بهرام صادقی در این داستان بمسئله مرگ معطوف میشود. آقای مستقیم، کارمند اخراجی اداره دخانیات، شبی ناگهان نام خود را میان آگهیهای تسلیت و ترحیم یک روزنامه میبیند که در عین ناباوری اعلام کرده است: «با کمال تأسف فوت مرحوم آقای مستقیم کارمند سابق اداره دخانیات را به اطلاع دوستان و آشنایان میرساند» (صادقی، ۱۳۸۰: ۱۰۵-۱۰۶). او، در حالی که این مطلب شگفتیش را سخت برانگیخته است، بر آن میشود تا در مجلس ختم خود، که طبق آگهی در منزل یکی از دوستانش برگزار میشود، شرکت کند. در مراسم ترحیم، در حالی که واعظ مجلس حاضران را بر خوبی متوقاً گواه میگیرد، آقای مستقیم سر میرسد و در میان حیرت مردم بر زنده بودن خود پای میفشارد. او در پایان نطق مفصل خود خنده بلندی سر میدهد تا دلیل محکمی بر زنده بودن خود عرضه کرده باشد، ولی بر اثر آن از هوش می‌رود. پزشکی بر بالین او می‌آورد و بهوش می‌آورد. خبرنگاری از میان جماعت مسئله را به خطای چاپی رایج در روزنامه‌ها ربط میدهد و بدین ترتیب دامنه عدم قطعیت به حروف و کلمات هم کشیده میشود. معلوم میشود روزنامه «آقای مستقیم» را، که او هم از قضا کارمند سابق اداره دخانیات بوده، بغلط «آقای مستقیم» نوشته است. همه توافق میکنند که زنده بودن آقای مستقیم را بجزبان این خطا در همان روزنامه آگهی کنند، بجز پزشک که میگوید: «باز هم باید دید عقیده خودش چیست» (همان: ۱۱۷). پزشکی که خود باید مرجع تشخیص علائم حیاتی یا مماتی در متوقی باشد، تعیین تکلیف مرده یا زنده بودن متوفی را به خود متوفی واگذار میکند. بدین ترتیب، بواسطه چنین ناسازگاریهایی، طنزی بر کل صحنه‌های داستان حکمفرما میشود.

با این همه، آذر نفیسی در مقاله‌ای به نام «تقابل رؤیا و واقعیت» عقیده دارد که «درون‌مایه اصلی با کمال تأسف» تقابل و درهم آمیزی واقعیت و رؤیاست؛ یعنی واقعیت عینی زندگی تنها شخصیت داستان، آقای مستقیم، و تصورات و خیالپردازیهای او» (محمودی، ۱۳۷۷: ۱۳۳). ولی بنظر میرسد که این تقابلی فرعی در داستان است، زیرا آن تصورات و خیالات دستاویزی است تا دغدغه اصلی قهرمان داستان یعنی دغدغه مرگ را شکل دهد؛ از این رو، در سراسر قصه، تقابل اساسی و محسوستر را همان تقابل قطعیت و عدم قطعیت میان زنده و مرده بودن قهرمان مییابیم. همچنین طنز این داستان نیز مدیون تقابل فرعی مذکور نیست، بلکه طنز کل قصه بر محور همین تقابل اصلی می‌گردد.

داستانی دیگر با عنوان «صراحت و قاطعیت»، در فضایی خواب‌گونه و وهم‌آلود، پسر جوانی را بطور تصادفی با پدرزن آینده‌اش در یک گردشگاه روبرو میکند، و در پی گفتگویی پر از بدگمانی و سوءتفاهم که میان آن دو شکل می‌گیرد، قرار ازدواج جوان با نامزد محبوبش بهم می‌خورد. عدم قطعیت از همان ابتدا خود را در نام شخصیت‌های داستان به رخ می‌کشد. نام جوان آقای X، نام پدرزن Y، نام عروس H، نام پدر داماد DDT و نام مادر او TDD است. این شیوه نامگذاری شخصیت‌هایی که هویتی جز یک یا چند حرف الفبای انگلیسی ندارند عدم قطعیت داستان را تشدید می‌کند. در ادامه، آقای X یک چیستان از آقای Y می‌پرسد، ولی آقای Y نمیتواند پاسخی به آن بدهد و همان پرسش هم سبب ایجاد سوءتفاهم میشود، بطوری که قطعیت و صلت زوجین را مخدوش میکند (صادقی، ۱۳۸۰: ۳۶۱). بنابراین، در داستانی که از نامش انتظار میرفت صراحت و قاطعیت ببینیم هیچ صراحت و قاطعیت و قطعیتی بچشم نمی‌خورد و همین ناسازگاری قطعیت و عدم قطعیت عامل اساسی طنز حاکم بر کل قصه میشود. بهرام صادقی گاه طنز داستان‌های خود را با نامگذاری‌های معکوس انجام میدهد تا نشان دهد اسمها کاملاً در جهت عکس معانی لغوی روی آدمها یا اشیاء گذاشته شده‌اند. این نوع نامگذاریها با نشان دادن تناقض میان اسم و معنای خود طنزی ایجاد میکند که میتواند با تئوری ناسازگاری توضیح داده شود. این نوع طنز در دو داستان «تأثیرات متقابل» و «نمایش در دو پرده» مشاهده میشود.

در قصه «تأثیرات متقابل»، راوی با القای تضاد و آشفتگی در موقعیت‌های داستان نوعی گروتسک یا طنز سیاه می‌آفریند. این طنز بیش از هرچیز با تکرار و تمرکز بر کلمه «تأثیر» و دیگر همخانواده‌های این کلمه ایجاد میشود. تضاد و ناسازگاری در همان نام داستان آشکار است. نام داستان «تأثیرات متقابل» است و از این نام انتظار تأثیرات بالارزش وجود دارد، ولی عملاً هیچ تأثیر متقابل و بالارزشی در داستان دیده نمیشود. داستان بشرح ملاقات کارمندی با دوستش در ساعتهایی بارانی می‌پردازد: محمود افتخاری یا همان راوی داستان بیدار رحیم مؤثر می‌رود. رحیم دوست راوی است و در منزل پسرعموی خود کریم مؤثر زندگی میکند. کریم که خود عیالوار است رحیم و برخی اقوام بی‌خانمان را بسختی در خانه فرسوده‌اش اسکان داده است. او از حضور میهمانان پرشمار و دائمی در خانه کوچک خود در عذاب است. وقتی راوی از مؤثرها اسم میبرد، به نحو طنزآمیزی اصرار بر ذکر نام کامل آنها دارد؛ بطوری که فقط در یکی از جمله‌های داستان کلمه مؤثر را هشت مرتبه تکرار میکند (همان: ۳۳۴). اما معنای لغوی این نام رابطه‌ای معکوس با مسماهای خود دارد؛ زیرا مؤثرها موجودات گرفتاری در قصه نشان داده میشوند که براستی هیچ تأثیری در پیشبرد جریان زندگی خود ندارند. آنان همچون آواری بر سر یکی از افراد فامیل خود فرود آمده‌اند. از این رو، تکرار نام آنان بمثابة «مؤثر»ها، در کنار تضادی که میان این نام و انفعال آنان در برابر شرایط سخت زندگی می‌بینیم، طنزی در داستان ایجاد میکند. نام بیشتر شخصیت‌های دیگر قصه نیز در تضاد با موقعیت‌هایشان قرار دارد: نام خود راوی «افتخاری» است، در حالی که با زندگی فلاکت‌بارش چیزی برای فخر کردن ندارد؛ «نوع دوست» نام رئیس متقلب راوی و «رافع» نام کارمند دون‌پایه اوست و همکارشان «مه‌لقا خانم» چندان زیبا نیست. حتی مکانها در داستان بیشتر بمعانی متضاد خود اشاره میکنند: راوی در مسیر خود از میدان «شرافت» عبور میکند، فرزند یکی از مؤثرها در آموزشگاه «سعادت ملی» و فرزند راوی در مدرسه «آینده روشن» درس می‌خوانند، ولی این نامها اشاره طنزآلودی به فقدان این مفاهیم زیبا در شهر دارند. در داستان تأثیرات متقابل، حضور مزاحم باران از همان آغاز داستان به خواننده گوشزد میشود: «هوا سرد و مه‌آلود بود و پس از باران ریز و سمجی که در سرتاسر روز نیز میبارید لطافت و پاکی مؤثری داشت» (همان: ۳۳۱). با توجه به آواری که باران بر

سر مؤثرها در پایان قصه فرود می‌آورد، تعبیر لطافت و پاکی مؤثر درباره‌ی هوای بارانی طعنه‌ای بیش نیست. راوی در این‌جا نیز با کلمه‌ی مؤثر بازی طنزانه‌ای میکند و بر ناسازگاری آن با موقعیت فرود آوار تأکید می‌ورزد. در داستان «نمایش در دو پرده»، نویسنده برای نشان دادن بی‌آرمایی و بی‌اعتقادی دو تن از شخصیتها اسم آنها را در تضاد با روحیاتشان انتخاب کرده است، به این معنی که نامشان در تناقض طنزآمیزی با احوالشان قرار دارد: «اشتیاق» به هر چیز جدی در زندگی بی‌اشتیاق است و «کمال» به هیچ کمالی باور ندارد. در آن داستان، «کمال» و «اشتیاق» مردانی کهنه‌کار در شناخت بازیهای سرنوشت‌اند و برای پرهیز از گزند آن بر آنند تا هیچ عمل و سخنی را جدی نگیرند و همه‌چیز در نظرشان پوچ و بی‌ارزش باشد. در نظر آن دو، عشق و احساس و امید موضوعه‌ایی پوچ و بی‌فرجامند. آنها بفلسفه‌بافی درباره‌ی حرکت مورچه‌ای بر دیوار و یافتن مشابهت آن با انسان بیشتر علاقه نشان میدهند تا اظهارنظر درباره‌ی عواطف و ازدواج (همان: ۶۴-۶۶). آن دو اغلب با سرگرم کردن خود با چنین تحلیلهای مهملی، درواقع، زندگی را بریشخند میگیرند.

#### a. ناسازگاریهای چندگانه و پراکنده دیگر

طنز برخی دیگر از داستانهای بهرام صادقی بر اثر نوع منحصربفردی از ناسازگاری یا بر اثر مجموعه‌ای از ناسازگاریها ایجاد میشود. در این میان، در داستان «زنجر» مجموعه‌ی چندین نوع ناسازگاری بچشم میخورد، «اقدام میهن‌پرستانه» ناسازگاری مدعا و عمل را نشان میدهد، «در این شماره» ناسازگاری افتخار و ابتذال را به نمایش میگذارد، و سرانجام در «ملکوت» با ناسازگاری خدا و شیطان مواجه میشویم.

در داستان کوتاه «زنجر»، در ناکجاآباد و همناک و هول‌انگیزی، درست روزی که تیمارستان دولتی شهر به اطلاع عموم میرساند بر اثر تکمیل ظرفیتش بیمار روانی جدیدی نخواهد پذیرفت، مردی و زنی دیوانه میشوند. ساعاتی دیگر، خانواده‌های آن دو مقابل در بسته تیمارستان با یکدیگر آشنا میشوند. پافشاری آنان گردانندگان دارالمجانین را متقاعد میسازد تا هر دو بیمار را بستری کنند. این در حالی است که درباره‌ی آن مکان شایعاتی بر سر زبانهاست، حاکی از اینکه در آن‌جا دیوانگان را به قتل میرسانند. رئیس دارالمجانین پزشک پیری است که آن را با کمک پزشکیرانی پیرتر اداره میکند.

یکی از همراهان مرد مجنون به پزشک اهریمن‌صفت اطمینان میدهد که «اینها کس‌وکار دارند و به دنبال میزهایشان خواهند آمد. البته شوخی میکنم، اما آقای دکتر صلاح نیست که به دارشان بزنید»، و در پاسخ میشوند: «آه، چند روز که بگذرد فراموششان میکنید و آنها هم برای خودشان میپوسند یا- بنده هم شوخی میکنم- حلق‌آویز میشوند» (همان: ۲۲۶).

در زنجر، همگان بر واقعیت فاجعه‌بار تیمارستان واقفند، ولی کسی بجد در صدد تغییر اوضاع برنمی‌آید. گویی که اراده‌های بشری برای خروج از آن انحطاط بکلی منجمد شده‌اند؛ هم از این روی است که به ابتذال روی آورده‌اند: بازماندگان دو دیوانه‌ی داستان بیمارانشان را به مسلخ میسپارند و خود با یکدیگر بخوشی وصلت میکنند. جنون منتهی به مرگ و یا تن سپردن به ابتذال وضعیت تقدیری آنان است. طنز این داستان از القای ناسازگاریهای متعددی ناشی میشود: ناسازگاری میان عقل و جنون، میان تیمار کردن و کشتن بیمار، میان پزشک بودن و قاتل بودن، و بطور کلی میان عاقل بودن و دیوانه بودن.

در داستان «اقدام میهن‌پرستانه»، که با لحن طنزآمیزی روایت میشود، بزرگان دهکده‌ای در پی باخبر شدن از توطئه‌ای علیه مصالح دهکده خود برای مقابله با آن چاره‌جویی میکنند. آنان به‌همراه سایر اهالی در مجلسی گردهم جمع میشوند، ولی همه آن اقدام میهن‌پرستانه چیزی جز لاف‌و‌گراف سخنرانها درباره‌ی لزوم حفظ وطن از تعرض

معاندان از کار در نمی‌آید. طنز این داستان نیز ناشی از ناسازگاری میان لاف‌وگزارف سخنرانان درباره موضوع میهن و بی‌ارادگی و بی‌تفاوتی عملی آنان در این باره است.

طنز حاکم بر دو داستان با عنوانهای «۴۹-۵۰» و «در این شماره» بر اثر ناسازگاری میان فخر و ابتذال بوجود می‌آید. انتقاد هجوآمیز از گردانندگان برخی مجله‌های ادبی دستمایه نگارش داستان «در این شماره» قرار می‌گیرد. همه وجه انتقادی داستان بر کم‌مایگی و خودبینی اعضای هیئت‌تحریریه و ابتذال حاکم بر افکار و سلیق آنان متمرکز میشود. اولین دستور جلسه اصلاحیه‌ای برای نظم‌بخشیدن به امور انتشار را مطرح میکند. دستور بعدی جلسه، با این یادآوری که «قرار است در این شماره شرح حال مختصر یکایک آقایان و خانمها بمناسبت تجدید دوره مجله چاپ شود» (همان: ۲۳۴)، از اعضا میخواهد تا بیوگرافی مختصری همراه عکس خود را به هیئت ارائه کنند. این دستور مجال نشان دادن ابتذال حاکم بر روحیات و افکار اعضای هیئت‌تحریریه را بطور مفصل به دست نویسنده میدهد. ورود نویسنده‌ای تازه‌کار به جمع آنان در اثنای جلسه فرصت دیگری برای نمایش بلاهت و ابتذال هیئت‌تحریریه فراهم میکند: نویسنده جوان زیر رگبار رهنمودهای قلم‌پردازان حاضر در تحریریه از هوش میرود. در کنار طنزی که نمایش ابتذال و بلاهت اغراق‌آمیز اعضای تحریریه ایجاد میکند، موقعیتهای طنز دیگری همچون وضع حمل یکی از اعضا در اثنای جلسه نیز ایجاد میشود. در این قصه نیز ناسازگاری میان واقعیات مبتذل و انتظار فخر و شکوه مسبب ایجاد طنز میشود.

نام قصه دیگر «۴۹-۵۰» است و نویسنده در آن میکوشد تا ابتذال و اسنوبیسم (نوکیسگی) طبقه متوسط شهری را به نمایش بگذارد. در این قصه، اعضای یک خانواده نوکیسه و تازه‌به‌دوران‌رسیده را میبینیم که وارد یک کتابفروشی میشوند تا بطور فله‌ای ۴۹-۵۰ جلد کتاب برای خانه خود بخرند، ولی نه برای مطالعه و افزایش معلومات، که برای نمایش و فخرفروشی نزد میهمانان و افراد فامیل (صادقی، ۱۳۸۳: ۲۲). بدین ترتیب، ناسازگاری میان فخر و ابتذال فضای طنزآمیزی بر کل داستان حکمفرما میکند.

تنها داستان بلند بهرام صادقی، یعنی «ملکوت»، ناسازگاری خدا و شیطان را به نمایش می‌گذارد. با این‌همه، درک حضور طنز در آن داستان نیاز به تلاش ذهنی بیشتری دارد، زیرا در آن میان همه‌چیز، در عین ضدیت و ناسازگاری، نوعی اتحاد و سازگاری نیز وجود دارد، و به‌نوشته محمد صنعتی، در این داستان، «مرزهای واقعیت عینی و خیال و پندار و وهم و توهم درهم ریخته است» (محمودی، ۱۳۷۷: ۲۰۵). این سازگاری و ناسازگاری توأمان همه‌چیز بحدی شدید است که در وهله اول صرفاً شگفتی القا میشود و طنز فقط پس از اشباع کامل شگفتی میتواند جای پای در ادراک مخاطب باز کند، چنانکه در پایان داستان، شخصیت مثبت و خوش‌بین آن، «منشی جوان»، میگوید: «اگر همه اینها دروغ و بازی باشد، اگر شوخی باشد و دکتر حاتم دستمان انداخته باشد، و یا این همه خواب و رؤیایی بیش نباشد و [...] بله، اگر عمر دوباره‌ای بمن ببخشند، احق نخواهم بود» (صادقی، ۱۳۷۹: ۱۱۱). همچنین، داستان با تصویر «تبسم شیطان» و «دمیدن سپیده» به پایان میرسد و خود همین تبسم نشان از طنز تلخ حاکم بر کل داستان دارد.

ملکوت داستانی نمادین است. دکتر حاتم در کسوت «شیطان» و میم‌لام در هیئت «خدا» برجسته‌ترین نمادهای آن هستند. در داستان ملکوت، آمیختگی آشکاری میان این دو ضد دیده میشود؛ با این توضیح که شیطان میدان و ابتکار عمل را بدست دارد و سرانجام هم پیروز میدان میشود. میم‌لام مدعی است که می خواهد چیز رازآلودی «فراموش کند» (همان: ۳۲) و اعضای بدن خود را، طبق آنچه خود ادعا میکند، کفاره آگاهی یا دانشی رازآلود قرار دهد (همان: ۳۴). اگر دانایی را یکی از صفات قطعی خدا در نظر بگیریم، از طرفی، «آگاهی» یا «شناخت» مهمترین

صفت خدایی میم. لام است. ولی از طرفی دیگر، میم. لام پیوسته از لکه‌دار شدن معصومیت خود رنج میکشد و خود را بنده گناه و دارای دیو یا شیطانی درونی معرفی میکند (همان: ۵۲-۵۳) و این از شواهد یگانگی میم. لام و دکتر حاتم است. دیگر شاهد یگانگی این است که، در پایان داستان، منشی جوان به دکتر حاتم میگوید: «نه به پای تو می‌افتم و نه به پای آن همکار دست و پا بریده‌ات...»، و می‌افزاید: «میبینم که داستان دعوای شما ساختگی است و باهم رابطه نزدیک دارید» (همان: ۱۰۹).

نه فقط شواهد فراوان بر یگانگی دکتر حاتم و میم. لام دلالت دارند، قرائنی حاکی از آنند که پسر میم. لام نیز خود میم. لام است. وقتی میم. لام به گذشته‌ها و دوران دوستی دکتر حاتم با پسرش اشاره میکند، فرزند به‌نوعی شکلی از هویت قدیم‌تر خود میم. لام در نظر گرفته میشود. قرائن زیادی بر این یگانگیها صحه میگذارند. جایی، دکتر حاتم در میانه گفتگو با همسرش درباره میم. لام ناگهان بدون مقدمه میگوید: «این پسر میم. لام بود و نه کس دیگر» (همان: ۷۵). به‌نوعی، نوکر دکتر حاتم یعنی «شکوه» نیز شکل متفاوتی از پسر میم. لام و از این طریق درواقع خود میم. لام است. او شاهد و محرم راز قتل فرزند است که با وجود همه ظلمهای اربابش، پیوسته (به قول میم. لام) همچون سگی وفادار، از صمیم جان در خدمت او قرار دارد. قرینه دیگر بر این‌همانی نوکر و ارباب شباهت‌گذاری است که در پایان داستان میان شکوه و مسیح با تأکید بر کلمه صلیب برقرار میشود. در آن‌جا، شکوه پشت فرمان اتومبیل این‌گونه توصیف میشود: «راننده گردنش را در سینه فرو برده و دستهایش را صلیب‌وار روی فرمان گذاشته بود و سرش بر این صلیب آرام گرفته بود» (همان: ۱۰۱)، چندی بعد، دکتر حاتم سربسته میپرسد: «ولی مسیح چه کسی است، او کجاست؟» (همان: ۱۰۷). همچنانکه مسیح در الاهیات مسیحی جنبه‌ای الهی هم دارد و طبق عقیده مسیحیان به‌نوعی هم خدا و هم پسر خداست، به‌همان سیاق، شکوه هم بقرینه صلیب میباید هم پسر میم. لام و هم خود میم. لام باشد.

بنابراین، ضدیت و ناسازگاری دو امر متضاد یعنی خدا و شیطان اساس طنز حاکم بر کلیت داستان ملکوت را شکل میدهد. باین‌حال، در سراسر داستان، میان همه‌چیز، در عین ضدیت و ناسازگاری، نوعی اتحاد و سازگاری نیز وجود دارد، و این سازگاری و ناسازگاری توأمان همه‌چیز، پس از اشباع کامل شگفتی، بصورت طنز جای‌پایی در ادراک مخاطب باز میکند، و داستان هم سرانجام با تبسم شخصیتی به اسم «ناشناس» که همدست شیطان است به پایان میرسد (همان: ۱۱۲) تا تصویر وضعیت طنزآلود کل داستان کامل شود.

### نتیجه‌گیری

در این مقاله به سبک‌شناسی داستانهای بهرام صادقی از طریق جستجوی رابطه‌ای معنادار میان زبان و اندیشه آثار او پرداخته شد و بطور مشخص‌تر رابطه میان زبان طنز و اندیشه اصالت وجودی یا اگزیستانسیالیستی آنها بررسی شد. آنچه موجبات چنین جستجویی را فراهم میکرد بسآمد و فراوانی نموده‌های طنز و مؤلفه‌های اگزیستانسیالیستی در آثار این نویسنده بود. در این میان، بررسی سه تئوری کلاسیک درباره عاملیت و مبنای طنز، یعنی نظریه‌های برتری و تسکین و ناسازگاری، نشان داد که نظریه ناسازگاری تبیین روشنتری درباره رابطه یادشده ارائه میدهد، زیرا بموازات اینکه آن تئوری عامل خنده را افشای تهی‌بودگی رویدادها از الگوی مفهومی شناخته‌شده‌شان تعریف میکند، اندیشه اگزیستانسیالیسم هم غالباً بر همین ویژگی تهی‌بودگی پدیدارها و رویدادها تأکید میکند. بدین ترتیب، جنبه عاملیت طنز در تئوری ناسازگاری تناسب و هماهنگی زیادی با مسئله نیستی و تقابل آن با مسئله هستی در اندیشه اگزیستانسیالیسم پیدا میکند. از این رو، طبق شواهدی که از آثار نویسنده برمیآید، حضور

برجسته عنصر طنز در آثار نویسندگان، درواقع، افشاگر نوعی ناسازگاری و تهی‌بودگی رویدادها میشود، و تناظر آن افشاگری با اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی حاکم بر اغلب آثار نویسندگان نیز دلیل برجستگی حضور عنصر طنز در آن آثار را توضیح میدهد.

### مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکدهٔ ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه مازندران استخراج شده است. آقای دکتر سیاوش حق‌جو راهنمایی این رساله و مقالهٔ مستخرج را برعهده داشته‌اند. آقای محمدحسن حبیبی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقایان دکتر فرزاد بالو و دکتر مسعود روحانی بعنوان مشاوران نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت، تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر بوده است.

### تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه مازندران که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، و نیز همکاران محترم نشریه وزین بهار ادب اعلام نمایند.

### تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکر شده را برعهده میگیرند.

### REFERENCES

- Aristotle. (1964). Poetics. Translated by Abdul Hossein Zarinkoob. second edition. Tehran: Book Translation and Publishing Company. pp. 29 And 34.
- Aristotle. (2006). Nicomachean Ethics. Translated by Mohammad Hasan Lotfi. Tehran: Tarh-e Now Publications, p. 156.
- Aristotle. (2018). Rhetoric. Translated by Ismail Saadat. Third edition. Tehran: Hermes Publications, pp. 373-374.
- Asadi, Alireza. And Shohani, Alireza. And Ismailinia, Fatemeh. (2018). Examining the grotesque effects in the works of Bahram Sadeghi and Eugene Unesco. *Razi University fiction literature research magazine quarterly*. Year 8, Number 28, pp. 1-21.
- Aslani, Mohammadreza. (2004). Bahram Sadeghi; Stranger familiar remnants. Tehran: Nilufar Publications, PP. 43 And 537-578.

- Camus, Albert. (2003). The myth of Sisyphus. Translated by Ali Sadouqi And Mohammad Ali Sepanlou And Akbar Afsari. Tehran: Donyaye-Now Publishing House, p. 59.
- Freud, Sigmund. (2022). Jokes and Their Relation to the Unconscious. Translated by Arash Amini. Tehran: Arjmand Publications, pp. 239-240.
- Hobbs, Thomas. (2001). Leviathan. Edited and introduced by C. B. McPherson. Translated by Hossein Bashiriyeh. Tehran: Ney Publishing, p. 110.
- Kant, Emmanuel. (2009). Critique of Judgment. Translated by Abdul Karim Rashidian. Fifth Edition. Tehran: Nei Publishing, pp. 278 And 283.
- Mahmoudi, Hassan. (1998). Blue blood on the damp ground; In the criticism and introduction of Bahram Sadeghi. Tehran: Asa Publications, pp. 133 And 205.
- Mir Abdini, Hassan. (2007). One hundred years of Iranian story writing. Volume 1-2. fourth edition. Tehran: Cheshme Publishing, pp. 311-358.
- Mirsadeghi, Jamal. (2003). Interpretation of The Impending story. *Golestane Monthly*. Number. 54, pp. 85-86.
- Moradi, Angel. And Farhadi, Nawazullah. And Shafii, Mohammad. (2019). Investigating the types of humor and the intellectual style of the writers of the Isfahan school of fiction based on the works of Hoshang Golshiri, Bahram Sadeghi, and Mohammad Kalbasi. *Specialized Monthly of Persian Poetry and Prose Stylology (Bahar Adab)*. Year 13, Number. 12, pp. 65-81.
- Moradi, Angel. And Farhadi, Nawazullah. And Shafii, Mohammad. (2021). Analysis of humor in Bahram Sadeghi's works based on Robert Leo's theory with an emphasis on Sangar and empty flasks and Malkut. *A scientific journal of interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda)*. Volume 13, Number 48, pp. 145-172.
- Murrill, John. (2012). Philosophy of humor: examination of humor from the perspective of knowledge, art, and ethics. Translated by Mahmoud Farjami and Daniyal Jafari. Tehran: Ney Publishing, pp. 214-44.
- Nafisi, Azar. (1990). About Role-playing in the story: an interpretation of "Mr. writer is a novice" by Bahram Sadeghi. *Kelk Monthly*. Number 5, pp. 31-43.
- Nietzsche, Friedrich (1997). Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None. Translated by Dariush Ashuri. Tenth Edition. Tehran: Agah Publishing, pp. 312-224.
- Pirouz, Gholamreza. And Haghighi, Marzieh. (2013). Carnival humor and its reflection in Bahram Sadeghi's stories. *Journal of Sociology of Art and Literature*. Volume 6, Number 1, pp. 65-89.
- Plato. (1987). A collection of Plato's works. Translated by Mohammad Hasan Lotfi. Volume 3. Second edition. Tehran: Khwarazmi Publishing House, p. 1793.

- Sadeghi, Bahram. (2000). Kingdom. The seventh edition. Tehran: Kitab Zaman Publishing House, PP. 32-112.
- Sadeghi, Bahram. (2001). The trench and Empty flasks. Tehran: Kitab Zaman Publishing House, PP. 31-361.
- Sadeghi, Bahram. (2004). A promise to meet with Jujutsu: six short stories. Tehran: Pajohe Publications, PP. 22-23.
- Sadr, Roya. (2001). Bahram Sadeghi and humor of empty flasks. *The month book of literature and philosophy*, N. 44, pp. 58-61.
- Saedi, Gholamhossein. (1992). The art of story writing by Bahram Sadeghi. *Kelk Monthly*. Number 32 and 33, pp. 113-119.
- Sartre, Jean Paul. (n.d). Being and Nothingness. Translated by Inayatullah Shakibapour. Tehran: Shahriar Publications, p. 36.
- Schopenhauer, Arthur. (2015). The World as Will and Representation. Translated by Reza Valiyari, 7th edition. Tehran: Nashr-e-Markaz, p. 589.
- Shatri, Nireh. And Khorasani, Mehbooba. And Rashidi, Morteza. (2019). Analysis and stylistic analysis of black humor in Bahram Sadeghi's short stories. *Persian Language and Literature Research Quarterly*. Number 57, pp. 121-95.
- Tabibzadeh, Omid. (2011). Abolhasan Najafi's celebration. Tehran: Nilufar Publications, p. 111.

#### فهرست منابع فارسی

- ارسطو. (۱۳۴۳). فنّ شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. صص ۲۹ و ۳۴.
- ارسطو. (۱۳۸۵). اخلاق نیکوماخوس. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: انتشارات طرح‌نو، ص ۱۵۶.
- ارسطو. (۱۳۹۸). فنّ خطابه. ترجمه اسماعیل سعادت. چاپ سوم. تهران: انتشارات هرمس، صص ۳۷۴-۳۷۳.
- اسدی، علیرضا. و شوهانی، علیرضا. و اسماعیلی‌نیا، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی جلوه‌های گروتسک در آثار بهرام صادقی و اوژن یونسکو. *فصلنامه پژوهشنامه ادبیات داستانی دانشگاه رازی*. سال ۸، شماره ۲۸، صص ۱-۲۱.
- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۴). بهرام صادقی؛ بازمانده‌های غربی آشنا. تهران: انتشارات نیلوفر، صص ۴۳ و ۵۳۷-۵۷۸.
- افلاطون. (۱۳۶۶). مجموعه آثار افلاطون. ترجمه محمدحسن لطفی. جلد ۳. چاپ دوم. تهران: انتشارات خوارزمی، ص ۱۷۹۳.
- پیروز، غلامرضا. و حقیقی، مرضیه. (۱۳۹۳). طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستانهای بهرام صادقی. *نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. دوره ۶، شماره ۱، صص ۶۵-۸۹.
- سارتر، ژان پل. (بی‌تا). هستی و نیستی. ترجمه عنایت‌الله شکیباپور. تهران: انتشارات شهریار، ص ۳۶.
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۷۱). هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی. *ماهنامه کاک*. شماره ۳۲ و ۳۳، صص ۱۱۳-۱۱۹.
- شاطری، نیره. و خراسانی، محبوبه. و رشیدی، مرتضی. (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل سبک‌شناسانه طنز سیاه در داستانهای کوتاه بهرام صادقی. *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۵۷، صص ۹۵-۱۲۱.

شوینهاور، آرتور. (۱۳۹۵). جهان همچون اراده و تصور. ترجمه رضا ولی یاری، چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز، ص ۵۸۹.

صادقی، بهرام. (۱۳۷۹). ملکوت. چاپ هفتم. تهران: انتشارات کتاب زمان، صص ۳۲-۱۱۲.  
صادقی، بهرام. (۱۳۸۰). سنگر و قمقمه‌های خالی. تهران: انتشارات کتاب زمان، صص ۳۱-۳۶۱.  
صادقی، بهرام. (۱۳۸۳). وعده دیدار با جوجوجتسو: شش داستان کوتاه. تهران: انتشارات پژوه، صص ۲۲-۲۳.  
صدر، رؤیا. (۱۳۸۰). بهرام صادقی و طنز قمقمه‌های خالی. نشریه کتاب ماه/ادبیات و فلسفه، شماره ۴۴، صص ۵۸-۶۱.

طیب‌زاده، امید (۱۳۹۰). جشن‌نامه ابوالحسن نجفی. تهران: انتشارات نیلوفر، ص ۱۱۱.  
فروید، زیگموند (۱۴۰۱). لطیفه و ارتباطش با ناخودآگاه. ترجمه آرش امینی. تهران: انتشارات ارجمند، صص ۲۳۹-۲۴۰.

کامو، آلبر (۱۳۸۲). افسانه سیزیف. ترجمه علی صدوقی و محمدعلی سپانلو و اکبر افسری. تهران: نشر دنیای نو، ص ۵۹.

کانت، امانوئل (۱۳۸۸). نقد قوه حکم. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ پنجم. تهران: نشر نی، صص ۲۷۸ و ۲۸۳.  
محمودی، حسن (۱۳۷۷). خون آبی بر زمین نمناک؛ در نقد و معرفی بهرام صادقی. تهران: انتشارات آسا، صص ۱۳۳ و ۲۰۵.

مرادی، فرشته. و فرهادی، نوازالله. و شفیعی، محمد. (۱۳۹۹). بررسی گونه‌های طنزپردازی و سبک فکری نویسندگان مکتب داستان‌نویسی اصفهان با تکیه بر آثاری از هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، و محمد کلباسی. ماهنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار/دب). سال ۱۳، شماره ۱۲، صص ۶۵-۸۱.

مرادی، فرشته. و فرهادی، نوازالله. و شفیعی، محمد. (۱۴۰۰). بررسی طنز در آثار بهرام صادقی بر اساس نظریه رابرت لثو با تأکید بر سنگر و قمقمه‌های خالی و ملکوت. فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا). دوره ۱۳، شماره ۴۸، صص ۱۴۵-۱۷۲.

موریل، جان. (۱۳۹۲). فلسفه طنز: بررسی طنز از منظر دانش، هنر، و اخلاق. ترجمه محمود فرجامی و دانیال جعفری. تهران: نشر نی، صص ۴۴-۲۱۴.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). تفسیر داستان قریب‌الوقوع. ماهنامه گلستانه. شماره ۵۴، صص ۸۵-۸۶.  
میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). صد سال داستان‌نویسی ایران. جلد ۱-۲. چاپ چهارم. تهران: نشر چشمه، صص ۳۱۱-۳۵۸.

نفیسی، آذر. (۱۳۶۹). اندر باب نقش‌بازی در داستان: برداشتی از «آقای نویسنده تازه‌کار است» اثر بهرام صادقی. ماهنامه کلک. شماره ۵، صص ۳۱-۴۳.

نیچه، فریدریش. (۱۳۷۶). چنین گفت زرتشت: کتابی برای همه‌کس و هیچ‌کس. ترجمه داریوش آشوری. چاپ دهم. تهران: نشر آگه، صص ۲۲۴-۳۱۲.

هابز، توماس. (۱۳۸۰). لویاتان. ویرایش و مقدمه از سی. بی. مکفرسون. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی، ص ۱۱۰.

Gruner, Charles R. (1997). The game of humor: a comprehensive theory of why we laugh. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, pp. 1-216 .

Raskin, Victor. (1979). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel, *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, pp. 325-335.

Spencer, Herbert. (1860). *The physiology of laughter*. Macmillan, London: *Royal College of Surgeons of England*, pp. 395-402.

#### معرفی نویسندگان

**محمدحسن حبیبی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.  
(Email: [mh.habibi77@gmail.com](mailto:mh.habibi77@gmail.com))

**سیاوش حق‌جو:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.  
(Email: [S.haghjou@umz.ac.ir](mailto:S.haghjou@umz.ac.ir): نویسنده مسئول)

**فرزاد بالو:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.  
(Email: [f.baloo@umz.ac.ir](mailto:f.baloo@umz.ac.ir))

**مسعود روحانی:** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.  
(Email: [ruhani46@yahoo.com](mailto:ruhani46@yahoo.com))

#### COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

#### Introducing the authors

**Mohammad Hassan Habibi:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.  
(Email: [mh.habibi77@gmail.com](mailto:mh.habibi77@gmail.com))

**Siavash Haghjo:** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.  
(Email: [S.haghjou@umz.ac.ir](mailto:S.haghjou@umz.ac.ir): Responsible author)

**Farzad Baloo:** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.  
(Email: [f.baloo@umz.ac.ir](mailto:f.baloo@umz.ac.ir))

**Masoud Ruhani:** Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.  
(Email: [ruhani46@yahoo.com](mailto:ruhani46@yahoo.com))