

Humor Tips in Attar's Asrarnameh

P.Tajbakhsh¹, A. Sadegh²

شگردهای طنز ساز در اسرارنامه

پروین تاجبخش^۱، آمنه صادق^۲

تاریخ دریافت: ۹۴/۰۸/۱۸ تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۱/۱۸

Abstract

Attar is one of the poets that used humor to criticize politics and Social inequality in his era. He used allegory and critical reviews to describe the injustice and social informality. Humor is one of the form of speaking in which aims to refine and purify. The poet or the writer creates humor in order to refine in various ways. Creating humorous conditions, Crazy and simple-minded characters, lingual combinations, invalid argument of introduction, unexpected answer, similarity to animals, destroying Symbols, paradoxes and ... are among humorous factors in Asrarnameh. Studying humorous styles in Asrarnameh show that Attar has used various linguistic and semantic deviations in text in order to surprise and defamiliarize reader. In most stories of Asrarnameh, creation of humor tips is come from a mutual dialogue and less action is seen. Narrativization is one of the most common methods of reasoning in Educational and mystical texts which Attar gets help from to describe stories according to characteristics and goals, mocking public ignorance and superstitions and criticize demagogic and hypocritical behavior of the government. Here we study the humor tips in Asrarnameh.

Key words: Attar, *Asrarnameh*, Allegory, humor methods.

چکیده

عطار از جمله شاعرانی است که طنز را دستمایه انتقادهای سیاسی و نابرابری‌های اجتماعی عصر خویش قرار داده است. او برای بیان بسیاری از بی‌عدالتی‌ها و بی‌رسمی‌های جامعه آن روز از زبان اشخاص، نگاه نقادانه را با لحن طنزی می‌آمیزد. طنز یکی از شیوه‌های کلام است که هدف آن اصلاح و تزکیه است. شاعر یا نویسنده با هدف تعلیم و اصلاح دست به آفرینش طنز می‌زند و در این راه از شگردهای گوناگونی برای بیان مقاصد خود سود می‌جوید. از جمله عوامل طنز آفرین در *اسرارنامه* عبارت‌اند از: خلق موقعیت‌های طنز آفرین، حضور شخصیت‌های دیوانه و ساده لوح، ترکیب‌های زبانی، نتیجه‌گیری اشتباه از مقدمات، پاسخ غیرمنتظره (جواب هنری)، تشبیه به حیوانات، خراب کردن سمبل‌ها، پارادوکس (متناقض‌نما) و عطار از انواع هنجارگریزی‌های زبانی و معنایی در متن سود جسته تا در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی کند. در بیشتر حکایت‌های *اسرارنامه* آفرینش طنز حاصل شگفتی‌سازی در گفت‌و شنود دوطرفه است و کردار کمتر دیده می‌شود. حکایت‌پردازی از شیوه‌های پرکاربرد برای استدلال در متون تعلیمی و عرفانی است. عطار از طریق این تمثیل‌ها سیر حوادث و گفت‌وگوها را به اقتضای شخصیت‌ها در زمینه‌ای متناسب با اندیشه و مقصود خود به پیش می‌برد، جهل و خرافه توده مردم را به ریشخند می‌گیرد و به انتقاد از عوام فریبی و ریاکاری طبقه حاکم می‌پردازد. در این نوشتار قصد داریم به بررسی شگردهای طنز آفرینی در *اسرارنامه* بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: عطار، *اسرارنامه*، تمثیل، شیوه‌های طنز پردازی.

1. Associated Professor of Persian Language and Literature at Payam Noor University.

2. M.A of Persian Language and Literature at Payam Noor University.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور
(نویسنده مسؤل) parvintajbakhsh@gmail.com

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور.
amanehsadegh@yahoo.com

مقدمه

تمثیل^۱ روایتی است به نظم یا نثر که حداقل دو لایه معنایی دارد: لایه اول شکل قصه (اشخاص و حوادث) و لایه دوم مفهوم ثانوی است که از آن درمی‌یابیم. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۵۸) تمثیل از نظر محتوا به چند نوع تقسیم می‌شود: تمثیل اخلاقی، تمثیل سیاسی تاریخی، تمثیل اندیشه، تمثیل رمزی و تمثیل رؤیا. در تمثیل اخلاقی، حکایت ابزاری است برای بیان یک نکته اخلاقی. در تمثیل سیاسی - تاریخی، اشخاص و رویدادهای قصه به شکلی تمثیلی جریان‌های تاریخ را بازگو می‌کنند. در تمثیل اندیشه روساخت قصه ایده گوینده را به خواننده منتقل می‌کند. (همان: ۲۶۳-۲۶۲) در تمثیل رمزی نوعی ابهام درگفتار گوینده است که ایده پنهان در تمثیل به سادگی درک نمی‌شود. در تمثیل رؤیا راوی در عالم رؤیا سفری روحانی را تجربه می‌کند و پس از بازگشت به جهان عادی آن را روایت می‌کند. (همان: ۲۶۴-۲۶۵)

استفاده از حکایت تمثیلی برای استللال در متون تعلیمی متداول است. معمول‌ترین شکل بیان در تمثیل و به ویژه «تمثیل اندیشه» شخصیت‌بخشی به مظاهر طبیعت، اشیاء، حیوانات و مفاهیم مجرد است که در اصطلاح تشخیص می‌نامند. در تمثیل به خصوص تمثیل فکری، حیوانات معرف خصوصیات اخلاقی و رفتاری نوع بشر هستند. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۴) در این داستان‌ها به جای تفسیر اجزای داستان

به پیام کلی حاصل از برخورد شخصیت‌ها و نتیجه حوادث می‌اندیشیم. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۶۳) در تمثیل‌هایی که مفاهیم انتزاعی شخصیت پیدا کرده‌اند سیر حوادث و گفت‌وگوها به اقتضای شخصیت‌ها در زمینه‌ای متناسب با اندیشه و مقصود نویسنده به پیش می‌رود. (همان: ۱۶۷)

بیان مسئله

در ادب کلاسیک حکایت‌پردازی از شیوه‌های پُرکاربرد در بیان مفهوم و انتقال مقصود است. عطار در *اسرارنامه* برای توضیح مطلب و تأثیر کلام از حکایت بهره می‌گیرد. او برای بیان ایده‌های خود به اشیا و مفاهیم شخصیت می‌بخشد و آنها را معرف صفات و رفتارهای بشری قرار می‌دهد. علاوه بر حضور دیوانگان فرزانه - که در طنزآمیز بودن تمثیل‌ها نقش اساسی دارند - عطار برای جذابیت متن از شیوه‌های گوناگون استفاده می‌کند. در این نوشتار به روش توصیفی - تحلیلی به بررسی عوامل طنز در *اسرارنامه* می‌پردازیم.

پیشینه تحقیق

از پژوهش‌های مرتبط با موضوع تحقیق می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «حکمت دیوانگان در مثنوی‌های عطار» از نصرالله پورجوادی که به سال ۱۳۷۱ در شماره ۷۳ مجله نشر دانش به چاپ رسیده است. عبدالحسین مؤحد سال ۱۳۸۲ مقاله «طنز و خلّاقیت» را در شماره ۲ فصلنامه پژوهش - های ادبی چاپ کرد. «دیوانگان سخنگویان جناح

گفته‌اند که شیفتگی مولانا به عطار از این کتاب شروع شده است. *اسرارنامه* در میان مثنوی‌های عطار تنها منظومه‌ای است که پیرنگ کلان ندارد. (عطار، ۱۳۸۸: ۱۵) مشاهده برخی حکایات *اسرارنامه* در مثنوی، تأثیرپذیری مولوی را از عطار نشان می‌دهد. (صنعتی‌نیا، ۱۳۸۱: ۱۰۶) در این اثر نیز مثل سایر مثنوی‌ها نگاه نقادانه او با لحن طنزی توأم شده تا بسیاری از بی‌عدالتی‌ها و بی‌رسمی‌های اجتماع آن روز از زبان اشخاص تمثیل بیان شود. ویژگی حکایات *اسرارنامه* کوتاهی آنها و سادگی شیوه بیان است که باعث گسترش مخاطبان وی شده است. عطار قصد داستان‌پردازی ندارد و نقل حکایت ابزار بیان اوست. این حکایت‌ها تصویر احوال و عادات و شیوه سلوک جامعه عصر عطار را نشان می‌دهند. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۴)

طنز
طنز در لغت به معنی فسوس کردن، دست انداختن، طعنه زدن، سرزنش کردن، بر کسی خندیدن و مانند آن آمده است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). طنز در اصطلاح به آثاری اطلاق می‌شود که با دستمایه آبرونی و تهکم و طعنه به استهزاء و نشان دادن عیب‌ها، زشتی‌ها، نادرستی‌ها و مفاسد فرد و جامعه می‌پردازد. (داد، ۱۳۸۲: ۳۳۹) «اگرچه طبیعت طنز بر خنده استوار است، اما برخلاف کمدی، خنده در طنز هدف نیست، بلکه وسیله‌ای است برای نشان دادن کاستی‌ها و توجه دادن به آنها. طنزنویس با درشت‌نمایی و اغراق در ناهنجاری‌ها، سعی در نشان دادن اختلاف عمیق

معترض جامعه در عصر عطار» از مریم حسین-آبادی و سید محمود الهام‌بخش در شماره ۱۳ کاوش‌نامه به سال ۱۳۸۵ به چاپ رسید. «طنز و جلوه‌های شکل‌گیری آن در ادب فارسی» از ناصر ناصری که به سال ۱۳۸۵ در فصلنامه علمی-ترویجی ادبیات فارسی شماره ۷ چاپ شده است. «جلوه‌های طنزهای عرفانی در مثنوی‌های عطار»، مقاله دیگری از ناصر ناصری است که به سال ۱۳۸۷ در شماره ۱۸ فصلنامه تخصصی عرفان چاپ شده است. نویسنده فقط به چند نمونه از حکایت‌های طنزآمیز *اسرارنامه* اکتفا کرده و بیشتر دیگر مثنوی‌های عطار مورد توجه او بوده است. شهلا شریفی و سریرا کرامتی یزدی به سال ۱۳۸۸ مقاله «بررسی طنز منشور در برخی از مطبوعات رسمی کشور براساس نظریه عمومی طنز کلامی» را در فصلنامه زبان و ادب پارسی شماره ۴۲ به چاپ رسانده‌اند. «معرفی نظریه انگاره معنایی طنز و بررسی ایرادات آن بر مبنای داده‌های زبان فارسی»، پژوهش دیگری است از نویسندگان مذکور که به سال ۱۳۸۹ در شماره ۲ فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی چاپ شده است. «کارکرد سیاسی اجتماعی دیوانگان دانا بر پایه حکایات مثنوی‌های عطار» از معین کاظمی‌فر به سال ۱۳۹۲ در شماره ۲۴ نشریه ادب پژوهی چاپ شده است.

اسرارنامه

اسرارنامه منظومه‌ای است مشتمل بر ۱۰۰ حکایت که در ۱۸ مقاله و یک خاتمه بیان شده است. احتمالاً نخستین یا دومین منظومه اوست.

ضرورت طنز

طنز با سدکردن راه عواطف منفی و خودمحور مانند ترس، خشم، اندوه و... مروج تفکر هم‌افزا یا خلاق است. شیوه تفکر انتقادی به کمک طنز به ما می‌آموزد پیش از پذیرش هر پیام دوباره درباره آن بیندیشیم. (موریل، ۱۳۹۳: ۱۸۹) به قول پیتر برگر طنز در شکل ایده‌آلش حاوی ارزش‌های اخلاقی و مذهبی است. طنز ما را از دیدگاه تنگ‌نظرانه عواطف‌ستیز یا عواطف‌گریز می‌رهاند و به ما یاری می‌کند خود را آن گونه که دیگران می‌بینند ببینیم. داشتن نگاهی به چیزها با دید وسیع همراه با حس طنز علاوه بر خودشناسی، به سلامت روانی ما کمک می‌کند. همه آیین‌ها از ما می‌خواهند که از «اینجا/ اکنون/ من» فراتر برویم. بدین‌رو، طنز موجب تقویت روحیه مدارای مذهبی و کاهش اصطکاک اجتماعی می‌گردد. (همان: ۱۹۴-۱۹۳)

به نظر آندره ژول متون مطایبه‌آمیز بر چیزی که نامتجانس است حمله می‌کند؛ این حمله لذتی به همراه دارد که می‌تواند گره‌های روانی انسان را باز کند. دنیای مطایبه، جهان آزادی-بخش و تنش‌زدایی است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۶)

عوامل طنزآفرین در اسرارنامه

طنز سبکی است اجتماعی که حوزه گسترده‌ای دارد. برای درک ظرافت‌های طنز در هر زبانی، گوینده و مخاطب باید با اشتراکات فرهنگی جامعه مورد نظر آشنایی داشته باشند. از آنجا که روش‌های آفرینش طنز یک مقوله فرهنگی است

وضع نابه‌سامان موجود با صورت آرمانی دارد». (انوشه، ۱۳۷۶: ۹۳۴) آراین‌پور نیز طنز را اشاره و تنبیهی اجتماعی می‌داند که هدف آن، اصلاح و ترکیه است نه ذم و مردم‌آزاری. (آراین‌پور، ۱۳۵۶: ۳۶) طنز تفکر برانگیز است و ماهیتی پیچیده و چندلایه دارد... طنز گرچه در ظاهر می‌خنداند اما در پس این خنده، واقعیتی تلخ وجود دارد که در عمق وجود خنده را می‌خشکاند و ما را به تفکر وامی‌دارد؛ از این‌رو، گفته‌اند: «طنز یعنی گریه کردن قاه قاه، طنز یعنی خنده کردن آه آه». (اصلانی، ۱۳۹۰: ۱۴۱-۱۴۰) فهم طنز بیشتر هوش انسان را به چالش و رویارویی می‌طلبد تا قلب و احساس او را. آنچه طنزنویس محکوم می‌کند حیات انسانی نیست، ابتذال و بی‌عدالتی است که حیات انسانی دائم در معرض تجاوز آنهاست. (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۷۰۲)

در ادبیات کلاسیک طنز به صورت نوعی اثر مستقل ادبی و اصلاح‌گرایانه بسیار نادر است و آنچه هست گفتارها و حکایت‌های طنزآمیزی است که در کنار هجو و هزل بالیده است. در سده پنجم هجری، از طنز تلخ و گزنده خیام باید یاد کرد که نشان‌دهنده دید فلسفی و نگرش او به جهان آفرینش است. در قرن بعد صوفیه با طنز فلسفی و اجتماعی خود، در تازه‌ای بر روی طنزنویسی ایران گشودند. «طنز صوفیه بازتاب عتاب و طغیان انسان آگاهی است که در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی قد علم می‌کند؛ اما هدف اعتراض به جای اینکه حکومت‌های جبار زمانه باشد، متوجه خداست». (انوشه، ۱۳۷۶: ۹۳۵-۹۳۴)

انواع مختلف آیرونی وجه اشتراک اساسی پوشیده سخن گفتن، تناقض و پنهان‌کاری است. (همان: ۱۱) در اسرارنامه به دلیل کوتاهی حکایات، آیرونی سقراطی مجال بروز نمی‌یابد؛ اما آیرونی کلامی و ساختاری بسامد بیشتری دارد. در وارونه‌سازی کلامی «نویسنده خلاف آن چیزی را می‌گوید که منظور دارد و خواننده هم به منظور اصلی او آگاه است... در مواردی وارونه‌سازی کلامی همان اغراق، تخفیف یا تهکم است». (اصلائی، ۱۳۹۰: ۲۴۱) در تهکم با بیانی طنزآمیز کسی را به ظاهر ستایش کنند اما در لحن تحقیر مشخص باشد. (همان: ۹۴) فتوحی آن را «ناسازگاری موقعیتی» می‌نامد که سخن با موقعیت کاربردی آن سازگار نیست. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۹۱) عطار در دشواری مرگ و بی‌اعتباری زندگی تمثیلی می‌آورد: جوانی، پیری خمیده قامت را به طنز می‌گیرد و از سودای جوانی می‌گوید: «به چند است آن کمان؟ پیش آی زر گیر!»

جوان را پیر گفت «ای زندگانی!

مرا بخشیده‌اند این رایگانی

نگه می‌دار زر، ای تازه برنا

تو را هم رایگان بخشند فردا»

(عطار، ۱۳۸۸: ۲۰۲)

علاوه بر طنز موقعیت، لحن آیرونیک در ترکیب زبانی «ای زندگانی و تازه برنا» و «نگه می‌دار زر» از سازه‌های طنزآفرین در سخن است. تمثیل دیگر در نکوهش غفلت آدمی است که سبب از دست دادن موقعیت‌ها می‌شود. کری از خُرده‌دانی میان راه خوابید که وقتی کاروان می‌گذرد با آنها همراه شود. کاروان آمد و سریع

و فرهنگ در مفهوم عام پدیده‌ای پیچیده و در حال تغییر است، نمی‌توان شیوه‌های طنز را محدود کرد. با وجود این روش‌هایی چون بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی، پارادوکس، مهمل-گویی، غافلگیری و... از شیوه‌های رایج در طنزپردازی است. عطار برای بیان ضعف‌های اخلاقی و اجتماعی از شگردهای مختلف بهره گرفته که از آن جمله می‌توان به موارد ۱. آیرونی، ۲. طنز موقعیت، ۳. تحامق و کودن‌نمایی، ۴. گستاخی و اعتراض دیوانگان، ۵. نتیجه‌گیری اشتباه از مقدمات (مغالطه)، ۶. بازی‌های زبانی، ۷. پارادوکس، ۸. استفاده از سمبل، ۹. تشبیه به حیوانات، ۱۰. کوچک‌نمایی و ۱۱. ظریف‌گویی و غافلگیری اشاره کرد.

در این نوشتار برای هر یک از موارد نمونه-

هایی آورده‌ایم که این شواهد منحصر به عنوان مطرح شده نیست و می‌توان دو یا چند شگرد طنزپردازی را در یک حکایت یافت. مانند ظریف‌گویی و طنز موقعیت که در غالب حکایات دیده می‌شود.

۱. آیرونی (وارونه‌سازی)

«آیرونی یعنی گفتن چیزی برای رساندن معنی مخالفش. پس وارونه‌گویی، وارونه‌نمایی یا وانمودسازی چیزی است که در تعریف آیرونی بر سرش کمابیش اتفاق نظر هست». (موکه، ۱۳۸۹: ۶-۵) اقسام آیرونی عبارت‌اند از: آیرونی بلاغی، آیرونی تقدیر، آیرونی سقراطی، آیرونی کلامی (طعن)، آیرونی ساختاری یا وضعی که به آن تراژیک یا نمایشی نیز گویند. (داد، ۱۳۸۲: ۸) در

گذشت اما کر خبردار نشد به او گفتند: ای کر کاروان رفت.

چرا خفتی، که کرد آخر چنین خواب
که بگذشتند همراهان و اصحاب؟...
کر آن بشنود گفت «آشفته بودم
که هم کر بودم و هم خفته بودم».

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۳۲)

در حکایت، خرده دانی کر با خواب رفتن وی تضاد دارد. در بیت آخر شنیدن کر نوعی بیان پارادوکسی است که زبان حکایت را طنزآمیز کرده است. در تمثیل «گدایی که شبی زمستانی در تنوری خفت»، (همان: ۲۰۸) نیز خطاب «شاه هوشیار» از سوی گدا با اشاره به بی‌خبری او از سرما ضمن ایجاد تصویری از حاکم و محکوم، نوعی آیرونی کلامی است. در آیرونی ساختاری نویسنده یک مولفه ساختاری را در اثر می‌گنجاند که در جهت دوپهلویی معنا و ارزش‌گذاری در سراسر اثر جریان می‌یابد. خلق فهرمان ساده‌لوح و راوی جایز‌الخطا از شگردهای معمول در این نوع آیرونی است. (داد، ۱۳۸۲: ۱۱-۱۰) دیوانگان و شخصیت‌های ساده‌لوح در حکایت‌های *سرازمه* را می‌توان آیرونی ساختاری به شمار آورد.

۲. طنز موقعیت

طنزی است که بیشتر بر پایه حرکات و واکنش شخصیت‌ها شکل می‌گیرد و ممکن است از عبارات و واژگان طنزآمیز استفاده نشود. در طنزهای موقعیت اکثراً با وضعیت‌های

غیرمنتظره‌ای روبه‌رو هستیم که شخصیت‌ها از خود بروز می‌دهند. به قول حرّی اساس شوخ-طبعی، خلق موقعیت‌های غیرمنتظره برای مخاطب است که معمولاً نامتعارف‌اند و با عقل سلیم منطبق نیستند. (حرّی، ۱۳۸۷: ۴۵) تمثیل زیر نمونه‌ای از این نوع است. کور و مفلوجی با هم به دزدی رفتند. کور مفلوج را بر گردن نهاد. چون دزدی ایشان آشکار شد و به جرم دزدی گرفتار شدند چشم مفلوج برکنند و پای کور را بریدند.

چو کار ایشان به هم بر می‌نهادند

در آن دام بلا با هم فتادند

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۲-۱۲۱)

عطار در حکایت فوق با قراردادن کور و مفلوج در کنار هم که یکی چشم دیگری می‌شود و آن یکی پای او، به خلق طنز موقعیت دست می‌یابد. در نگاه اول حکایت کمیک به نظر می‌رسد اما با سرانجام تلخی که برای آن دو پیش می‌آید حکایت به سمت طنز تلخ به پیش می‌رود. عطار از همان ابتدا خواننده را شگفت‌زده، به مطالعه ادامه روایت ترغیب می‌کند. معمولاً خواننده انتظار دارد به آن دو ترحم کنند و بر آنها سخت‌گیرند و به سرزنش و نصیحت بسنده کنند اما برخلاف این انتظار، حد شرعی بر هر دو اجرا می‌شود. عطار کور و مفلوج را مثال جان و تن می‌داند که گرفتاری این دو حاصل عمل مشترکشان است.

چو جان رویی و تن رویی، دو رویند

اگر اندر عذابند از دو سویند

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۲)

مسخره و خنده‌انگیزشان می‌خندیم». (حلبی، ۱۳۶۵: ۷۶) تحامق گاه برای کسب معیشت و گاه برای ریشخندکردن جهل و خرافه توده مردم و انتقاد از عوام‌فریبی و ریاکاری طبقه حاکم بوده است. (همان: ۷۹-۷۶) شخصیت‌های ساده و احمق بر گرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند. از مزایای اشخاص ساده داستانی این است که هرگاه ظاهر شوند به آسانی شناخته می‌شوند و مزیت دیگرشان این است که خواننده، بعدها به سهولت آنها را به یاد می‌آورد. (فورستر، ۱۳۹۴: ۹۶-۹۴) اخوت شگردهایی نظیر آشنایی نداشتن به قوانین و کاربردها، حساب‌گری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های احمقانه را خاص حکایت احمقان می‌داند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۱) در این حکایت‌ها «لب مطلب غیر واقعی، نامتظره و یا غریب (Absurd) است. این عدم تجانس به این خاطر است که منطق قصه احمقان اساساً ضد منطق معمول در زبان، اخلاق و منطق است». (همان: ۵۰) پلارد به نقل از ملویل کلارک می‌نویسد: «جهان طنز روی یک بیضی و به دور دو کانون، یعنی افشای بلاهت و تنبیه رذالت در نوسان است... دامنه‌اش از نهایت شقاوت و خشونت تا غایت شکوه و ظرافت است. (پلارد، ۱۳۹۱: ۹) گاه عنصر طنز در *اسرارنامه* حماقت افراد ساده‌لوح است. در حکایتی، روستایی مناره شهر را درختی انگاشت و از برگ و بارش پرسید. گفتند: هر سال صمغی بار آورد که درد سر را رفع کند. او که برای علاج سردردش دارو می‌طلبید روان شد. آن ساده‌دل چون نیمی از مناره بالا رفت، افتاد و گردنش شکست.

«در طنز گوینده ایده‌هایی در ذهن شنودگان می‌نشانند نه به هدف باور کردن یا دست به عملی زدن بلکه برای لذتی که میدان دادن به آن ایده‌ها به بار می‌آورد» (موریل، ۱۳۹۳: ۸۱) و مخاطبان را به تفکر درباره آنها وادار می‌کند. نمونه‌ای دیگر موشی از سوراخ بیرون آمد. در کنج خانه تخم مرغی نهان بود. سعی کرد آن را بردارد نتوانست. تدبیر کرد و آمد ماجرا را به موشی دیگر گفت. یکی دست و پایش را گرد تخم حلقه کرد و موش دیگر دم آن موش را گرفت و به سوی خانه کشید. گربه-ای در کمین بود ناگاه جست و «گرفت آن موش با آن بیضه در راه» و از حرص و غم خلاصش کرد. (همان: ۲۰۹) عطار در این تمثیل با خلق طنز موقعیت از کردار موش، مخاطب را به قناعت و پرهیز از حرص فرامی‌خواند. در تمثیل ابله‌ی که تصور می‌کرد بی نور شمع، خورشید را نمی‌توان دید، نیز عمل فرد و پندار نادرست وی طنز موقعیت به وجود آورده است. طنز حکایت، ناظر به افرادی است که همه چیز را از دایره محدود اندیشه خود می‌نگرند. (همان: ۱۵۶)

۳. تحامق و کودن‌نمایی

تحامق و کودن‌نمایی یکی از عوامل طنزآفرین در حکایات *اسرارنامه* است. حلبی تحامق را این‌گونه تعریف می‌کند: «تحامق آن است که ما چون بر حماقت رایج در میان یک طبقه صریحاً انتقاد نمی‌توانیم بکنیم، خود را به نابخردی و حماقت می‌زنیم و وانمود می‌کنیم که نابخردی‌های طبقاتی ممتاز را تأیید می‌کنیم و با آنها به کارهای ناروا و

روستایی از نوای چنگ خوشش آمده اما کاری از او سر می‌زند که مناسب آن موقعیت نیست. کنایه در برخی موارد عنصر اصلی طنز به شمار می‌رود. کاربرد ترکیبات کنایی بروت زدن^(۲) در کنار بروت برکندن و بر بروتش پدیدار بودن، طنز را غنا بخشیده است. در حکایت «سیاهی که عکس خود را در آب دید» نیز با اعتراضی طنزآمیز از همین گونه مواجه هستیم. (همان: ۱۳۴)

در تمثیل زیر ساده‌لوحی شخصیت حکایت، ابزاری برای نکوهش عجب و ریا در عبادات است. مردی روستایی می‌پنداشت عنبر، فضله گاو دریایی است. پس گودالی کند و گاوی در آن رها کرد. سرگین گاو را برداشت و نزد عنبرفروش برد که این از من بگیر و زر بده. عنبرفروش گفت:

چو هر کس پادشاه ریش خویش است
چو تو شه را چنین عنبر به ریش است
چو ریشت دید گاو این عنبرت داد
به ریش از کون گاو این عنبرت باد

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۴۶)

ساده‌لوحی مرد و تقابل عنبر با فضله گاو تمثیل را طنزآمیز کرده و عبارت‌های کنایی زبانی طنزی به آن داده است. در عمل روستایی (کندن گودال و رها کردن گاوی در آن) طنز موقعیت دیده می‌شود.

انبساط خاطری که پس از خواندن این گونه حکایات در خواننده پدید می‌آید. بدین روست که خواننده خود را از لحاظ درک و شعور برتر از

به نادانی چنین پاکیزه استاد
ز بهر درد سر، سر داد بر باد
ز بس کان بی سر و بُن دردِ سر برد
سرِ دردش نبود، از دردِ سر مرد
از آن سر داد بر باد آشکاره
که مسجد برد برتر از مناره

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۶۸)

اگرچه در حکایت احمقان همیشه چیزی نامتجانس وجود دارد، اما پایان حکایت همیشه غیرمنتظره نیست زیرا خصایص آدم احمق ذهن خواننده را برای قبول هر نوع حادثه غریبی آماده می‌کند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۶) در حکایت علاوه بر زودباوری روستایی، تقابل کلمات دردسر و سر درد، کاربرد ترکیب‌های کنایی بی سر و بن (در معنی حیران و سرگردان) و سر بر باد دادن، واج آرای، استعاره تهکمه پاکیزه استاد برای فرد ساده‌لوح و ضرب‌المثل «مسجد از مناره برتر بردن»^(۱) عادت‌های زبانی را در هم شکسته است. (عطار، ۱۳۸۸: ۴۰۵)

در حکایتی دیگر روستایی دل‌تنگ بود به شهر آمد، مطربی چنگ می‌زد. از نوای چنگ خوشش آمد. کفش خود را درآورد و سوی مطرب انداخت. سر مطرب شکست و او در تلافی، چنگ را کنار نهاد و «بروت روستایی پاک برکنند».

چو سوی ده شد آن بیچاره از قهر
ز نادانی بروتی زد فرا شهر
که «نزد من ندارد شهر مقدار»
ولیکن بر بروتش بُد پدیدار

(همان: ۱۸۹-۱۸۸)

۴. گستاخی و اعتراض دیوانگان

گستاخی و اعتراض یکی از مهم‌ترین وجوه طنزآفرین در متون عرفانی است. این جسارت گاه برخداوند و دستگاه آفرینش و گاه با خرده گرفتن بر عاملان قدرت نمود پیدا می‌کند. در واقع دیوانگان ابزاری هستند که عطار از طریق آنان به انتقاد از ریاکاران، متکبران و خودکامگان پردازد. از ویژگی‌های این حکایت‌ها، می‌توان به تقابل‌ها و کاربرد ناسازهای معنایی و موقعیتی، نکته‌سنجی، ظرافت در جواب، غافلگیری، هنجارشکنی در گفتار و عمل اشاره کرد. اعتراضات فلسفی و اجتماعی دیوانگان در مثنوی‌های عطار «آیرونی طنزگونه‌ای است برخاسته از موضعی برتر و نگرشی ممتاز به وضعیت موجود». (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۱۱) دیوانگان در حکایات عطار «مطابق ملاک و معیاری که عامه مردم برای عاقلی دارند دیوانه به حساب می‌آیند اما از نظر عطار... حالت این دیوانگان حالتی است مافوق عقل نه مادون آن». (پورجوادی، ۱۳۷۱: ۳) آنان در مورد عمیق‌ترین مسائل فلسفی سخن می‌گویند و در مقام منتقدان اجتماعی مردم را آگاه می‌سازند و راه و رسم زندگی شرافتمندانه را به آنها می‌آموزند. (همان)

یکی دیوانه‌ای استاد در کوی
جهانی خلق، می‌رفتند هر سوی
فغان برداشت این دیوانه ناگاه
که از یک سوی باید رفت و یک راه
به هر سویی چرا باید دویدن؟

شخصیت ساده‌لوح می‌بیند و هیچگاه تصور نمی‌کند چنین عملی از خود وی سر بزند.

حکایت «دفع چشم زخم» به انتقاد از باورهای غیرمنطقی و خرافات رایج در آن روزگار می‌پردازد. دیوانه‌ای به راهی می‌رفت. سر خری را بر پالیزگاهی دید. راز آن را پرسید. گفتند: «برای آنک دارد چشم بد باز» دیوانه گفت:

گر آنستی که این خر زنده بودی
بسی زین کار خر را خنده بودی
شما را مغزِ خر داده‌ست ایام
از آنید این سرِ خر بسته بر دام
نداشت او زنده چوب از کون خود باز
چگونه، مُرده، دارد چشم بد باز؟

(همان: ۱۸۸)

نصب کردن سر خر بر کشتزار علاوه بر نمایش سبک مغزی و نقد خرافات، برای خواننده امروز طنز موقعیت فراهم کرده است. پرسش دیوانه از افراد ساده‌لوح و پاسخ آنها، استدلال دیوانه، ترکیب کنایی «مغز خر دادن» و واج‌آرایی در حرف «خ» زبانی مرتبط با طنز را برای حکایت رقم زده است. نیز در خنده خر که سمبل نادانی است، طنز ظریفی نهفته است. زبان طنزنویس زبانی پر از نیش و کنایه و استهزاء است؛ به ویژه هنگامی که عیب‌ها و کاستی‌ها را به نمایش می‌گذارد و خصایل ناپسند افراد را به ریشخند می‌گیرد و از آداب و رسوم خرافی و عوام‌فریب جامعه پرده برمی‌دارد. (رادفر، ۱۳۸۸: ۱۱۲)

به صد سو هیچ جا نتوان رسیدن

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۶۱)

عطار در این جا با تقابل وحدت و کثرت به تبیین این نکته می‌پردازد که راه رسیدن به حق یکی است. عطار یک نفر را در مقابل خلق بی-شماری قرار می‌دهد تا یادآور شود که انبوهی خلق در یک مسیر، دلیل بر حق بودن آن راه نیست. راهنما بودن دیوانه برای خلقی بسیار، رفتن آنها به هر سو و فریاد و فغان دیوانه، طنز موقعیت را فراهم کرده است.

نویسنده در طنز فرصت می‌یابد سلطهٔ منطق را با آزادی دادن به خیال به چالش بکشد. (موریل، ۱۳۹۳: ۱۱۱) در حکایات عقلای مجانبین این امر بسیار دلپسند واقع می‌شود. به گفتهٔ هلموت ریتز طرح قصه‌های دیوانگان فرزانه قبل از عطار به این صورت سابقه نداشته است. (ریتز، ۱۳۷۷: ۲۴۷-۲۳۷) عمده‌ترین علت توجه متفکران و نویسندگان به حکایات مجانبین را باید در آزادی ویژهٔ آنها جست‌وجو کرد. جنون برای آنها دو نوع آزادی فراهم می‌کرد: ۱. آزادی از فشارهای سیاسی اجتماعی، ۲. آزادی از فشارها و محدودیت‌های شرعی و دینی. (کاظمی‌فر، ۱۳۹۲: ۱۰۱)

۴. گستاخی و اعتراض دیوانه بر خداوند

دیوانگان فرزانه یا عقلای مجانبین «راه بینایی هستند که به دلیل دگراندیشی به دیوانه متصف شده‌اند» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۸۹) آنها با ایمان به شناخت شهودی از منطق و خرد دور شده بودند.

از این‌رو، به چشم مردم عادی عاقل نمی‌آمدند و خود نیز با جسارت هر نسبتی را با عقل رد می‌کردند. (احمدی، ۱۳۹۱: ۹۵) در تمثیلی یکی از دیوانه‌ای می‌خواهد او را از کار خدا آگاه کند. دیوانه می‌گوید:

چنین گفت او که تا گشتم من آگاه
خدا را کاسه‌گر دیدم درین راه
به حکمت کاسهٔ سر را چو بر بست
به بادش داد و آنکه خرد بشکست

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۹۳)

پرسش از دیوانه و کاسه‌گر پنداشتن خدا سبب شگفتی‌سازی شده است. دیوانه نه تنها از حکمت خدا خبر ندارد بلکه خود نیز حیرت‌زده است. کاربرد واژه کاسه‌گر زبان حکایت را طنزآمیز کرده است. تصویر «کارگاه کوزه‌گری» تصویر بدیعی است که خیام از مسئلهٔ مرگ و زندگی در شعر خویش عرضه کرد و سپس در سروده‌های شاعران دیگر تجلی یافت. سنت شعری عطار بر این استوار است که این‌گونه تجاوز به تابوها را از زبان دیوانگان بیان کند. طرح این مسئله به این فرم بیانگر این است که حتی عامهٔ مردم هم نظام خلقت را در شکل کارگاه کوزه‌گری می‌دیدند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۰۵-۴۰۱)

یان جک می‌گوید: «طنز زادهٔ غریزهٔ اعتراض است، اعتراضی که تبدیل به هنر شده است». (پلارد، ۱۳۹۱: ۱۲) در حکایت زیر رندانه سخن گفتن بی‌دل با خداوند ایجاد طنز کرده است. یکی به دیوانه‌ای گفت: هر کس به کعبه

نباشد». (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۱) جنون و حماقت جواز انتقاد و اعتراض در اسرارنامه و دیگر مثنوی‌هاست. در این روایت‌ها عطار یک ایده مشخص را از زبان شخصیت تمثیلی بیان می‌کند. در حکایتی می‌خوانیم: پادشاهی بر دیوانه‌ای گذر کرد. دیوانه کاسه سری در پیش نهاده بود. از مجنون پرسید: با این کاسه «چه سودا می‌پزی در کاسه سِر؟» دیوانه گفت: ای شاه اندیشیدم و تو را هم پیشه خود یافتم. نمی‌دانم این کله چون من گدایی ست و یا چون تو پادشاهی؟ عمری عالم را گشتم بهره من و تو از این دنیا سه گز است. گرچه سپاه و ملک بی‌شمار داری «دو کرده تو خوری، دو من، برابر».

چو تو همچون منی چندین تک و تاز
چه خواهی کرد؟ از گردن بینداز!
همه ار نفکنی از گردنت کل

همه فردا شود در گردنت غل
فکندی همچو سقا آب در پوست

نه آب است این، که فردا آتشت اوست
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۹۳)

جسارت دیوانه که به مقایسه شاه با خود می‌پردازد و خود را با او برابر می‌بیند و حتی پند می‌دهد در تقویت بار معنایی طنز بسیار اثرگذار است. این برابر دانستن، سخنی دو پهلوست؛ اما نتیجه‌گیری دیوانه به دو گرده نان خوردن می‌رسد که خود ایجاد طنز می‌کند. کاسه سر در پیش گذاشتن دیوانه و تأمل در آن، طنز موقعیت پدید آورده و استفاده از کلمات عامیانه مانند کله و ایهام موجود در «آب در پوست فکندن» زبانی مرتبط با طنز پدید آورده است.

رود ایمن باشد. دیوانه به راه افتاد تا به مکه رسید و به در کعبه درآمد. هنوز به خانه کعبه وارد نشده بود که یکی دستار از سرش ربود.

زفان بگشاد آن مجنون به گفتار
که اینک ایمنی آمد پدیدار!...
چو دستارم ز سر بردند بر در
میان خانه، خود کی ماندم سر؟
نشان ایمنی بر سر، پدید است
به خانه چون روم بر در پدید است

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۸۳)

لحن آبرونیک دیوانه، عامل ایجاد طنز در کلام است. دستار نشانه تشخیص است. عطار رشته کلام را به استغناي خداوند می‌کشانند و می‌گویند در آستانی که صدها سر چون گوی غلطان است چه جای سخن از ایمنی سر و دستار است؟

۴-۱. جسارت دیوانگان به پادشاهان و عاملان

قدرت

عطار از طریق تقابل شخصیت حاکمان با دیوانگان، جهل و خودکامگی زمامداران عصر خود را به تصویر می‌کشد. در حکایاتی از این دست با واژگون‌سازی روابط قدرت مواجه هستیم. در این حکایات عنصر اصلی طنز، اعتراض و جسارت و نصیحت دیوانگان به عاملان قدرت است که در پناه سپر جنون، شکوت و حشمت آنان را به ریشخند می‌گیرند. «کسی با چهره عادی خود نمی‌تواند قدرتی را هجو بکند فقط وقتی می‌تواند که ماسک بر چهره داشته باشد و در حقیقت دیگر خودش

ذم دنیا و نقد حال شیفتگان آن، ایده بسیاری از حکایات عطار است. دیوانه‌ای از شاه پرسید که تو زر دوست داری یا گناه؟ شاه گفت: بی‌شک هر کسی زر را دوست دارد. دیوانه گفت: اگر عقل داری چرا «گناهت می‌بری زر می‌گذاری؟»

تو با دنیا نخواهی بود انباز

برو با لقمه‌ای و خرقة می‌ساز

(همان: ۲۰۶)

در این حکایت تقابل زر (عنصر مادی) با گناه (امری ذهنی و تجربیدی)، سنجش غیرمتعارف آن دو و جواب غیرمنتظره دیوانه فرزانه از عوامل طنزآفرین است.

در مثنوی‌های عطار، محمود نماد همه صاحبان حشمت و قدرت است که اشارات عطار به وی از ذکر نامی و تمثیلی و رمزی تجاوز نمی‌کند. (اشرفزاده، ۱۳۷۳: ۲۱۰) او عشق مجازی را وسیله‌ای برای تبیین عشق حقیقی در عالم معنا قرار می‌دهد. حکایت زیر تقابل عشق و جاه-طلبی را به طنز می‌کشد. دیوانه‌ای نزد محمود رفت که: «هستم بر ایازت عاشق زار». محمود گفت: عالم زیر نگین من است. تو چه داری؟ دیوانه خندید و گفت: شاهها سخن راست از دیوانه بشنو: «تو عاشق نیستی، هستی جهاندار». (عطار، ۱۳۸۸: ۱۶۲-۱۶۱) ترکیب دل در دو خر نهادن و خربنده، تکرار واژه خر، تشبیه مدعیان عشق به خربنده و به کارگیری ضرب‌المثل بر جذابیت حکایت افزوده است. چو آن خربنده بر یک خر نشستی

دگر خر را رسن بر دست بستنی
ترا دل در دو خر بینم نهاده

نترسی کز دو خر مانی پیاده؟

(همان: ۱۶۲)

وعظ‌گویی در عصر شاعر رواج بسیار داشت و واعظان از احترام خاصی برخوردار بودند. در حکایات گاه برخی شخصیت‌ها مانند واعظ برخلاف انتظار وصف می‌شوند. به قول پورجوادی، عطار بدین‌وسیله با خطر ریاکاری واعظان بی‌عمل که به اساس دیانت جامعه لطمه می‌زنند، مقابله می‌کند. (پورجوادی، ۱۳۷۱: ۱۵) در حکایتی دیوانه نکته‌سنج، واعظی را به گفتار توأم با کردار دعوت می‌کند: امامی بر سر منبر از هر نوعی سخن می‌گفت. دیوانه‌ای گفت: چه می‌گویی و از این همه گفتار می‌چه جویی؟ مرد هشیار جواب داد: چهل سال است که اسرار می‌گویم و برای هر مجلس غسلی می‌کنم. همچون گفت: چهل سال دیگر هم مجلس بگوی و غسل کن چون به هشتاد سالگی رسیدی آنگاه به نزد من بیا:

کواره با خود آر، ای دوغ خواره!

که با دوغت کنم اندر کواره

به عمری این کواره بافتی تو

ولیکن دوغ در وی یافتی تو

سبد در آب داری می‌ندانی

سر اندر خواب داری می‌ندانی

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۶۹)

جسارت و خرده‌گیری به واعظ، پاسخ

غیرمنتظره دیوانه، آبرونی موجود در «مرد هشیار»

«مگس در حکم و در فرمان من نیست». دیوانه گفت: رخت بردار «که تو عاجزتری از من به صد بار».

چو تو بر یک مگس فرمان نداری
برو شرمی بدار از شهریاری

(عطار، ۱۳۸۸: ۲۰۷)

درخواست عجیب و غریب دیوانه از شاه و استدلال وی در اثبات عدم کفایت شاه برای شهریاری، کاربرد «رخت بردار» (بساطت را جمع کن) و نتیجه‌گیری اشتباه یا ربط دو موقعیت بی‌ربط طنزآفرین است. دیوانه هوشمندانه شاه را از خود عاجزتر می‌شمارد و شکوه و شوکت او را زیر سؤال می‌برد و به تحقیر شاه می‌پردازد.

۶. بازی‌های زبانی

از عوامل مهم در ایجاد طنز، زبان و شیوه بیان است. چرا که بیان انتقادهای اجتماعی، ظرافت‌های خاص زبانی را می‌طلبد. طنزنویس باید زبان ویژه‌ای را برگزیند تا به وسیله آن ناهنجاری جامعه را به نقد بکشد. «... طنزپرداز باید زبانی را به کار بگیرد که حاوی واژگان و کلمات و ترکیبات و عناصر بلاغی خاص می‌باشد که بتواند تأثیر خود را بگذارد و همه جنبه‌های مورد نظر را تحت‌الشعاع قرار دهد». (رادفر، ۱۳۸۸: ۱۱۱)

بازی‌های زبانی از دیگر شگردهای طنزپردازی عطار است که با کاربرد یک ترکیب در راستای القای اندیشه مورد نظرش دست به آفرینش طنزی شگرف می‌زند. تمثیل زیر از این نوع است.

برای واعظ، ترکیبات کنایی چون دوغ در کواره کردن، دوغ در کواره یافتن و کواره بافتن^(۳)، سبد در آب داشتن^(۴) و سر در خواب داشتن سبب ایجاد طنز شده است. کاربرد واژگانی مانند کواره و دوغ زبان حکایت را دلنشین کرده است.

۵. مغالطه

مغالطه حاصل نتیجه‌گیری اشتباه از مقدمات و یا نامربوط بودن نتیجه با مقدمه است. گاه عطار به این روش طنزآفرینی می‌کند. در حکایتی کودکان از هر طرف به شیدایی سنگ پرتاب می‌کردند، ناگاه تگرگ باریدن گرفت. دیوانه سر به سوی آسمان برداشت که:

تگرگ و سنگ کردی بر تنم بار

شدی تو نیز بازین کودکان یار؟

(همان: ۱۸۱)

دیوانه دو موقعیت کاملاً بی‌ربط را که از نظر منطقی ارتباطی به هم ندارند به هم مربوط می‌داند. لحن دیوانه، نحوه استدلال و گله و شکایتش از خدا زبانی طنزآمیز پدید آورده است. اعتراض فرد شیدا به خدا ابیات زیر را در مصیبت‌نامه به یاد می‌آورد:

قصه دیوانگان آزادگی ست

جمله گستاخی و کارافتادگی است

آنچه فارغ می‌بگوید بیدلی

کی تواند گفت هرگز عاقلی

(عطار، ۱۳۸۰: ۳۰۰)

در حکایتی دیگر شاهی نزد دیوانه‌ای بیدل می‌رود که از من حاجتی بخواه؟ دیوانه گفت: «مگس را دار، امروزی، ز من باز!» شاه گفت:

بدان خربنده گفت آن پیر دانا

که «کارت چیست ای مرد توانا؟»

چنین گفتا که «من خربنده کارم

بجز خربندگی کاری ندارم»

جوابی داد آن هشیار موزون

که «یارب خر بمیرادت هم اکنون!

که چون خر مرد تو دل زنده گردی

تو خربنده خدا را بنده گردی»

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۳۱)

تقابل ترکیب پیر دانا و خر بنده، خطاب

تهکمیة «مرد توانا» به خربنده، ترکیب زبانی

خربنده و دو معنایی بودن عبارت «یارب خر

بمیرادت هم اکنون!»، تکرار واژه خر و تأکید بر

مفهوم، موجب آفرینش طنز شده است. در اینجا

واژگان انتخابی با مفاهیم اجتماعی و فرهنگی

جامعه آن روز تناسب دارد. این مضمون

دردانگیز که توجه به نفس، آدمی را از توجه به

حق باز می‌دارد، سبب شده عطار انسان‌هایی را

که در خدمت نفس‌اند به خر بنده تشبیه کند و

ناخشنودی خود را از هم خائنه بودن با سنگ

نفس این گونه بیان کند:

مرا ای نفس عاصی چند از تو

دلم تا کی بود در بند از تو

تو شوم از بس که کردی سخره‌گیری

فرو ناید دو اشکم گر بمیری

(همان: ۱۳۱)

مضمون این حکایت آمیخته به طیبیت بارها

تکرار می‌شود. عطار در بیان این حقیقت که

مرگ هر کس بازتاب زندگی اوست؛ در تمثیلی

دیگر از شخصی سخن می‌گوید که شصت سال

کارش آواز دادن خران گم شده و کمک به خر

گم‌کردگان بود؛ هنگامی که در هفتاد سالگی به

حالت نزع افتاد و عزرائیل بر او ظاهر شد؛ او

پنداشت که «خر گم کرده‌ای» آمده است. از

جای جست و از روزن سر برون کرد و:

زفان بگشاد کسای یاران که هستید

خری با جل که دید؟ اینجا فرستید»

(همان: ۱۳۸)

آنکه همه عمر دلال خران بوده است خر

زیسته، خر مرده و خر محشور خواهد شد.

(همان: ۴۰) بیان تأثیر نوع زندگی بر نگرش و

پندار فرد در حال احتضار، عزرائیل را خرگم

کرده انگاشتن و کاربرد ترکیب زبانی «خرگم

کرده» طنزآفریده است.

۷. پارادوکس (متناقض‌نما)

گاهی طنز عبارت است از «تصویر هنری اجتماع

نقیضین». (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۳۳) پارادوکس

یکی از انواع آشنایی‌زدایی هنری در زبان است.

در تصویر پارادوکسی دو روی ترکیب از لحاظ

مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند. (شفیعی کدکنی،

۱۳۶۶: ۵۴) به نظر اصلانی «در ادبیات پارادوکس

جمله‌ای خبری است که در ظاهر خود را نقض

می‌کند، اما در پس معنای ظاهری، حقیقتی برتر

را نمایان می‌کند. پارادوکس گرچه ... اصلی‌ترین

کارکرد خود را در ساخت شعر نشان داده است

اما در ساخت طنز هم به عنوان ابزاری کارآمد

مورد استفاده طنزنویسان قرار گرفته است».

حکایت در بیان قناعت است و عطار سخن را به انتقاد از کسانی می‌کشد که در قضاوت‌های سطحی گرفتار هستند. سنجش یک نخ از کلاه فقیر با دو دنیا سنجشی غیرمتعارف است اما در دنیای عرفان این مفاهیم پارادوکسی با ایجاد هنجارگریزی زبانی پذیرفتنی می‌نمایند زیرا در دید عرفانی شاعر، فقر عین سلطانی است. لایه سطحی و ظاهری کلام متعارف به نظر نمی‌آید اما لایه زیرین و جان کلام هنری و معنادار است. اغراق پیر، کلام را از منطق عادی دور کرده است. در تعارض‌های زبانی دیوانگان فرزانه، زیباترین تصویرهای پارادوکسی را می‌توان دید.

۸. استفاده از سمبل (symbol)

سمبل یا نماد «شیء بی جان یا موجود جاننداری است که هم خودش هست و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش... در ادبیات نماد یکی از شگردها و ترفندهای تصویرگری و از جمله امور حوزه بیان است» (داد، ۱۳۸۲: ۵۰۰-۴۹۹) آن را رمز و مظهر نیز گویند. شاعران معمولاً سمبل‌ها را از زمینه‌های فرهنگی که در جامعه وجود دارد، استخراج می‌کنند. از این‌رو، طبقاتی از مردم برای درک آن آمادگی بیشتری دارند. در سمبل معمولاً یک قرینه فرهنگی مطرح است. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۲۴)

صوفیه با کاربرد رمز و طنز در زبان، آن را از حلقه خواص به میان مردم کشاندند. رمز ظرفیت‌های بیانی خاصی دارد که امکان حرکت همزمان در چند لایه معنایی را برای گوینده ایجاد

(اصلائی، ۱۳۹۰: ۵۴ و ۵۵) پارادوکس در زبان شعر اغلب در دو ساخت نحوی شکل می‌گیرد: یکی در قالب جمله و دیگری در قالب ترکیب-های وصفی یا اضافی. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۲۸) تناقض ممکن است در واژه یا مفهوم کلی یک عبارت باشد. متناقض‌نمایی را باید از لوازم زبان عارفانه دانست زیرا بعضی مفاهیم جز از طریق متناقض‌نما قابل بیان نیست. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۵۰۷) زبان پارادوکسی بیشترین ظرفیت را برای بیان تجربه‌های حیرت‌آور شهودی دارد و در شعر شاعران عارف مسلک به زیبایی نمایان می‌شود. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۷۱) نمونه زیر را با هم می‌خوانیم:

شاهی، راه نشینی را دید که خوش بر روی زمین نشسته پرسید: «تو می‌خواهی که من باشی چنین خوش؟» او جواب داد: «من آن خواهم که اصلاً من نباشم» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۱۷) گستره بیان پارادوکسی و عمق معنای این پاسخ، ضمن آفرینش طنز، خواننده را از فهم معنای معمول تا مرز حیرت پیش می‌برد. بدین گونه «پارادوکس از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق اعجاب ذهن را برمی‌انگیزد». (همان: ۳۲۹) در حکایتی دیگر فقیری کلاهی ژنده به سر از خانقاه بیرون آمد یکی پرسید: قیمت کلاهت چند است؟ جواب داد:

بنفروشم که دانم بهتر ارزد
که یک نخ زو دو گیتی گوهر ارزد
چه دانی تو که من در سر چه دارم
چو من خود بی‌سرم افسر چه دارم؟
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۰۵)

می‌کند و آزادی عمل او را افزایش می‌دهد. (مشرف، ۱۳۸۹: ۳۳۰) به نظر امبرتواکو، نشانه-شناس معاصر، هر فرد براساس پیشینه فرهنگی خود، هنجارها و قواعدی را می‌پذیرد و برای ارتباط با دیگران از نشانه استفاده می‌کند. نشانه‌ها نظام‌مند هستند. اگر فرد یا متنی این نظام را بر هم زند، ممکن است با متنی طنزآمیز روبه‌رو شویم. (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۳) در حکایت زیر ایجاد طنز از طریق خراب کردن سمبل‌ها صورت گرفته است:

سبویی می ستد رندی ز خمّار
که این ساعت گرو بستان و بردار
چو خورد آن باده گفتندش گرو کو؟
گرو - گفتا - منم گفتند نیکو!
زهی نیکو گرو! برخیز و رو تو
نیرزی نیم جو وقت گرو تو!

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۴۵)

در متون قرن ۴ و ۵ رند دارای بارمعنایی منفی است. نخست بار رند در شعر سنایی است که بر صدر می‌نشیند و قدر می‌بیند. او رند را شخصیتی چندبُعدی و متناقض‌نما معرفی می‌کند. رند عطار هم بی‌باک و قلندر و دزدنوش است و این تلقی از رند در شعر فارسی ادامه دارد تا اینکه حافظ آن را بر انسان کامل اطلاق کرد. (خرم‌شاهی، ۱۳۶۶: ۴۰۷/۱-۴۰۵) رند نمونه انسان کامل و دل آگاه اغلب در تضاد با زاهد به کار می‌رود. حضور وی در میکده نمادی از فساد جامعه است. تکرار واژه گرو و پاسخ شگفت‌انگیز رند (که گرو منم) و لحن تهکم‌آمیز در کلام بر شیرینی طنز افزوده است.

عطار در مقالت هفتم *اسرارنامه* از دریای بی‌پایان غیب سخن می‌گوید. او ضمن اشاره به بازتاب نتایج کردار آدمی در آخرت به مسئله ناپروایی آدمی در اعمال عبادی نیز می‌پردازد که گاه گرفتار عُجب و ریاست و گاه عبادات خود را قیمت‌گذاری می‌کند. (عطار، ۱۳۸۸: ۴۳) مانند حکایت زیر:

توکل کرده‌ای کار اوفتاده چهل حج پیاده به
جای آورد. در سفر آخر از خاطرش گذشت که
من چهل حج پیاده کرده‌ام و در این راه خون دل
بسیار خورده‌ام. چون این عُجب در خود دید جار
زد که چهل حج را به نانی می‌فروشد. سرانجام به
نانی فروخت و آن را به سگ داد. پیری گذشت و
محکم به پس گردنش زد و گفت: ای خرا! در این
هنگام مرد چون خر خفت. پیر گفت:

تو گر چل حج به نانی می فروشی
قوی می آیدت چندین چه جوشی؟
که آدم هشت جنت جمله پر نور
به دو گندم بداد از پیش من دور!
نگه کن ای زنامردی مرایی
که تا مردان کجا و تو کجایی!

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۴۷)

حج سفری معنوی است که هدف از آن تقویت پرهیز درونی در برابر خواسته‌های دنیوی، تهذیب نفس، تأمل در باطن و حرکت به سمت کمال، نمودی از سفر آخرت و نمادی از تولدی دیگر است. حضور پیر به عنوان نماد بصیرت و دانایی و آوردن عدد چهل (نمایه کمال) در همین راستاست.

آن اغلب حیوانات اند؛ اما اشیای بی جان، انسان‌ها و خدایان نیز ممکن است در آن ظاهر شوند. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۴۲) جانوران در حکایت‌های فابل نقشی تمثیلی و نمادین دارند؛ گاه یک جانور تجسم صفتی خاص است که نقش آگاهی-دهنده و برانگیزاننده دارد. (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۵۹) کریچلی معتقد است آنچه ما را در اینجا به خنده می‌اندازد تنزل انسان تا سطح حیوان و ارتقای حیوان تا سطح انسان است. (کریچلی، ۱۳۸۴: ۴۲) به نظر برگستون «یک حیوان ممکن است ما را بخنداند؛ ولی این به آن سبب می‌باشد که در او اتفاقاً رفتار یا حالتی انسانی دیده‌ایم». (برگستون، ۱۳۷۹: ۲۲) تشبیه به حیوانات علاوه بر تحقیر برای شوخی و سرگرمی نیز به کار می‌رود. بیان واقعیت‌های تلخ جامعه و آگاهی دادن به مردم از مهم‌ترین کارکرد این شیوه در طنزپردازی است. «حیوانات و اشیاء در این داستان‌ها معنی مجازی دارند و قرینه‌ای که معنی منظور را مفهوم می‌کند همان افعال و اعمال انسان‌هاست». (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۶۳) نمونه‌ای از این نوع موشی در بیابان شتری را بی‌نگهبان دید. مهارش را محکم گرفت و دوان شد. شتر از پی او به آسانی روان شد. وقتی سوراخ موش را دید، گفت: من اینک آمدم کو جایگاهت؟

ترا چون نیست از سستی سر خویش

بدین عدت مرا آری بر خویش؟

کجا آید برون تنگ روزن

چو من اشتر بدین سوراخ سوزن؟

(عطار، ۱۳۸۸: ۲۲۲-۲۲۱)

عطار با آوردن «چهل حج پیاده» و مغرور شدن فرد به انجام آن، دیدگاه اشخاص سطحی نگر را به نقد می‌کشد. ترکیب «کار اوفتاده» به معنی داشتن واقعه و واقعه‌ها را آزمودن است. در اصطلاح صوفیه واقعه هر نوع مشکل به ویژه مشکل روحی است. (عطار، ۱۳۸۸: ۳۳۲) ارتباط ترکیب کارافتاده با غرور - که نوعی بیماری روحی است - فریب نفس را به یاد می‌آورد. در جار زدن مرد، فروختن چهل حج به نانی (سنجش اعمال) و آن را به سگ دادن و چون خر فروختن مرد، طنز موقعیت وجود دارد. آبرونی کلامی در سخن پیر، لحنی مطایبه‌آمیز به حکایت داده است.

۹. تشبیه به حیوانات

از دیگر ابزارهای نویسندگان و شاعران برای بیان مقصود، سود جستن از جهان حیوانات است. برای این امر دو دلیل داشتند: یکی اینکه با گفتار صریح یا بدگویی، ریشخند مستقیم بزرگان و فرمانرویان خود را ناممکن می‌دیدند. دوم اینکه با تشبیه کردن آنان به حیوانات ... آنها را از آسمان رفعت و شأن خیالی خودشان فرو می‌کشیدند و به حد حیوانات تنزل می‌دادند. (حلبی، ۱۳۶۵: ۶۶) تشبیه به حیوانات در قدیمی‌ترین شکل استفاده خود یعنی در داستان‌های تمثیلی (فابل) نمود پیدا می‌کند. فابل‌ها قصه‌هایی کوتاه با شخصیت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. به گفته پورنامداریان فابل حکایتی است کوتاه به نظم یا نثر که برای انتقال یک درس اخلاقی یا سودمند گفته می‌شود. شخصیت‌های

یا فردی مهم خفیف، خوار و بی‌اهمیت جلوه داده می‌شود. (اصلائی، ۱۳۹۰: ۱۱۲) گاهی عطار برای متنبه ساختن کسانی که به این جهان دل بسته‌اند، از این شیوه سود می‌جوید. در تمثیلی یکی از دیوانه‌ای می‌پرسد: «که عالم چیست؟ گفتا کفک صابون». در حکایتی دیگر یکی از مجنون می‌خواهد که رمزی از خلق عالم باز گوید.

چنین گفتا که «خلق این خرابه همه هستند کالوی قرابه»^(۵)

به نادانی چو آن حجام استاد
دمی خوش می‌کشند از خون و از باد

(همان: ۱۷۹)

در حکایتی دیگر مجنونی در پاسخ به این که: «کیست این خلق و چیست این کار دنیا؟» می‌گوید:

چنین گفت او که دوغ است این همه کار
مگس بر دوغ گرد آمد به یک بار

(همان: ۱۹۸)

پرسش از دیوانه دربارهٔ خلق عالم و تشبیه دنیا به حباب صابون، خرابه و دوغ و مانند کردن خلق به حجامت‌گر و مگس باعث به وجود آمدن طنز شده است. طنز در اینجا از راه کوچک شمردن پدیده‌ای که بزرگ است، به وجود آمده است. در تشبیهات رابطه‌ای ناسازگار میان مشبه و مشبه‌به برقرار است که سبب خندهٔ مخاطب می‌شود.

۱۱. ظریف‌گویی و غافل‌گیری

غیره منتظره بودن و غافل‌گیری ویژگی همهٔ آثار طنزآمیز است. طنزپرداز با به هم زدن چیزهای

در اینجا شخصیت بخشی به حیوانات و وجود ناهماهنگی در اجزا موجب آفرینش طنز شده است. تصور نادرست و درک ناقص موش، گرفتن مهار شتر و دوان شدن شتر در پی موش، طنز موقعیت را به وجود آورده است. عطار در ستایش قناعت تمثیل شیوایی می‌آورد: «روباهی از راهی می‌گذشت ناگاه در چاهی افتاد که در دو سر آن دلو بسته بودند. خاموش در دلو نشست و محکم رسن چاه را گرفت. گرگی می‌گذشت. روباه را درون چاه دید و گفت تو بالا می‌آیی یا من درون چاه بیایم؟ روباه گفت: «که من لنگم تو به کآیی بر لنگ». گرگ در دلو نشست. هرچه او پایین می‌رفت، روباه بالا می‌آمد. در میانهٔ راه به هم رسیدند. گرگ گفت: مرا تنها نگذار. روباه جواب داد: «که تو می‌رو من اینک آمدم باش». تا گرگ به خود بیاید، روباه به بالای چاه رسیده بود. (همان: ۲۱۱) زیرکی روباه در حکایت خوش نشسته، فرو رفتن گرگ در چاه باعث رهایی روباه شده و طنز موقعیت به همراه لحن طعنه‌آمیز روباه، بار معنایی طنز را تقویت کرده است. عطار نفس حیوانی را مانند گرگی ترسیم می‌کند که با مکر و حيله باید بر آن پیروز شد.

به حیلت گرگ نفست را زبون کن

بر آی از چاه او را سرنگون کن

(همان: ۲۱۰)

۱۰. تحقیر و کوچک‌نمایی

خردنمایی متضاد اغراق است و حالتی را بیان می‌کند که در آن پدیده‌ای مهم و با اهمیت، کوچک جلوه داده می‌شود. در مواردی نویسنده

است. در حکایتی از شوریده‌ای می‌پرسند که تو چه دوست داری؟ شوریده پاسخ می‌دهد: دشنام! «که هر چیزی که دیگر می‌دهندم / به جز دشنام، منت می‌نهدم». (همان: ۲۰۷) پاسخ غیرمنتظره و اقامه دلیل شوریده، خواننده را حیرت زده و غافلگیر می‌کند زیرا دشنام خوشایند هیچ‌کس نیست. بدین ترتیب در طنز «اصل غیرقابل پیش-بینی بودن خیلی مهم است. ما به چیزی که غافلگیرمان کند می‌خندیم». (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۶۶)

بسیاری از مفاهیم زندگی واقعی در حکایت‌های عرفانی عینیت می‌یابند و در قالب شخصیت‌های ملموس ظاهر می‌شوند. یکی از شخصیت‌های برجسته مفهومی در آثار عرفانی نفس است که ضد قهرمانی است در درون قهرمان اصلی. گفت‌وگوی شخصیت حکایت با نفس خود نمونه عملکرد این شخصیت منفی است. (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۵۳-۱۵۲) در یکی از حکایت‌ها ماجرای عزیزی را می‌خوانیم که شصت سال نفسش در آرزوی لقمه‌ای گوشت بود و او نمی‌داد. از قضا روزی از دور بوی گوشت به مشام رسید. نفس شروع به زاری کرد که «از این بریان مرا یک لقمه‌ای خواه». مرد دلش بر نفس خود سوخت. برخاست تا شاید بتواند لقمه‌ای خواهد. در پی بوی گوشت روان شد. بو از زندان می‌آمد. در زد تا درگشادند. دید یکی را داغ بر ران می‌نهند. وقتی پیر آن حالت را دید، بی‌خود گشت:

زبان بگشاد کای نفس زبون گیر

«اگر بریانت می‌باید کنون گیر!»

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۳۰)

عادی کاری می‌کند ما غافلگیر شویم. (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۳۷) در بیشتر حکایت‌ها پاسخ موجز و غیرمنتظره شخصیت تمثیل، مخاطب را شگفت-زده می‌کند. شخصیت‌های این‌گونه حکایات غالباً عارفان، دیوانگان فرزانه، اهل خانقاه و گدایان هستند. مانند مریدی پیرش را به خواب دید و پرسید وقتی سؤال کردند «من ربک» حالت چون بود؟ پیر گفت: با دیدن آن دو، خود را به خدا سپردم. از من پرسیدند: خدایت کیست؟ گفتم: من از تنگنایی «بدل کردم سرایی نه خدایی» به آستان حق برگردید و بگوئید:

تو با این جمله پاکان دل‌افزای

فراموشم نکردی در چنین جای

مرا کاندردو عالم جز تو کس نیست

فراموشتم کنم؟ اینم هوس نیست

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۳)

آنچه ما را شگفت‌زده می‌کند حاضر جوابی

و ظریف‌گویی در چنین لحظه پراضطرابی است.

نمونه‌ای دیگر یکی از دیوانه‌ای پرسید: «اثر

گورها کیست؟» گفت: مثنی خلق مردار که در

نمک‌سار افتاده‌اند.

چو زیر خاک یکسر خاک گردند

نمک گردند و یکسر پاک گردند

ولی گر نبود از ایمان نمکشان

در آتش افکند دور فلکشان

(همان: ۱۴۰)

در اینجا پاسخ دیوانه، مخاطب را متعجب

می‌سازد و به التذاذ هنری می‌رساند. تشبیه ایمان

به نمک و پاک شدن در خاک حاکی از نگاه عطار

از زاویه نوری است که سبب آشنایی‌زدایی شده

نمی‌یابد؛ اما آبرونی کلامی و ساختاری به ترتیب بسامد بیشتری دارند. بیشتر طنزها حاصل گفت و شنود بین اشخاص تمثیلی‌هاست و عنصر کردار در آنها کمتر به چشم می‌آید.

در تحامق، اغلب با شخصیتی ساده مواجه هستیم که زودباوری یا نادانی او سبب‌ساز موقعیتی خنده‌دار است. عطار در این تمثیل‌ها جهل و خرافه مردم را به ریشخند می‌گیرد و از عوام‌فریبی طبقه حاکم انتقاد می‌کند. در برخی حکایت‌ها ساده‌لوحی شخصیت، ابزاری برای نکوهش عجب و ریا در عبادات است.

شخصیت‌های دیوانه با ایجاد طنز موقعیت و نتیجه‌گیری اشتباه از مقدمات درست، به تحقیر عواملان قدرت و واعظان بی‌عمل می‌پردازند. آنها در پناه سپر جنون و ساده‌لوحی نه تنها بر ساختار اجتماعی بلکه بر دستگاه آفرینش نیز خنده می‌گیرند. پرسش یا پاسخ آنها شگفتی‌ساز و تأمل برانگیز و درخواست‌هایشان غیرمتعارف است.

از دیگر ابزارهای عطار برای بیان مقصود، سود جستن از جهان حیوانات است. او با استفاده از دنیای حیوانات، افراد تنگ‌نظر را به باد انتقاد می‌گیرد. بیان واقعیت‌های تلخ جامعه و آگاهی دادن به مردم از مهم‌ترین کارکرد این شیوه در طنزپردازی عطار است.

در حکایات با مناظره تقابل‌های متفاوت مواجهیم. از جمله تقابل شاه و دیوانه، گدا و شاه، رند و خمّار، پیر و جوان، دیوانه و واعظ. گاه یک چیز محسوس با یک پدیده ذهنی یا معنوی برای سنجشی غیرمتعارف برابر هم قرار

غافلگیری و دور از انتظار بودن، عنصر اصلی طنز در حکایت فوق است. از دیدن وضعیتی که عطار به نمایش گذاشته، خنده جای خود را به نیشخندی تلخ می‌دهد. طنز همیشه با خنده همراه نیست گاهی هم مخاطب را به گریه می‌اندازد.

بحث و نتیجه‌گیری

یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در کلام طنز است. برای درک ظرافت‌های طنز در هر زبانی، گوینده و مخاطب باید با اشتراکات فرهنگی جامعه آشنایی داشته باشند. از آنجا که روش‌های آفرینش طنز یک مقوله فرهنگی است و فرهنگ در مفهوم عام، پدیده‌ای پیچیده و در حال تغییر است؛ نمی‌توان شیوه‌های طنز را محدود کرد. در ادب کلاسیک حکایت‌پردازی از شیوه‌های رایج برای بیان مفاهیم است که عطار برای تجسم اندیشه‌های خود از آن بهره می‌برد. او برای بیان نابسامانی‌های اجتماعی، انواع امکانات زبانی را چون وارونه‌سازی معنی و شکستن منطق گفتار و... به کار می‌گیرد و برای خلق متنی اثرگذار در خواننده می‌کوشد.

آبرونی، طنز موقعیت، تحامق و کودن‌نمایی، گستاخی دیوانگان، تشبیه به حیوانات، مغالطه، ترکیب‌های زبانی، پارادوکس و... از جمله سازوکارهای طنز است که در حکایات عطار دیده می‌شوند. مطالعه شگردهای طنزآفرین در *اسرارنامه* نشان می‌دهد: آبرونی سقراطی در *اسرارنامه* به دلیل کوتاهی حکایات، مجال بروز

انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگنامه ادبی فارسی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

برگستون، هانری لویی (۱۳۷۹). *خنده*. ترجمه عباس میرباقری. تهران: شباویز.

پلارد، آرتور (۱۳۸۳). *طنز*. ترجمه سعید سعیدپور. چاپ سوم. تهران: مرکز.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۱). «حکمت دیوانگان در مثنوی‌های عطار». *مجله نشر دانش*. شماره ۷۳. ص ۱۶-۲.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

_____ (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*. تهران: سخن.

حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷). *درباره طنز*. تهران: سوره مهر.

حلبی، علی اصغر (۱۳۶۵). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*. چاپ دوم. تهران: پیک ترجمه و نشر.

خرم‌شاهی، بهالدین (۱۳۶۶). *حافظ نامه*. بخش اول. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.

داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*. چاپ دوم از دوره جدید. تهران: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.

رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۸). «زبان، صور و اسباب ایجاد طنز». *فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*. شماره ۱.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹). *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*. تهران: سخن.

می‌گیرند و در کنار عوامل مختلف طنز ساز بر جذابیت متن می‌افزایند.

استفاده از نمادهایی چون پیردانا، مرگ و حیات دوباره و اعداد که از ویژگی‌های متون عرفانی است در حکایات طنزآمیز نیز جایگاه خاصی دارد. آبرونی کلامی را در لحن تهکم‌آمیز پیر می‌توان دریافت.

زبان پارادوکسی بیشترین ظرفیت را برای بیان تجربه‌های عرفانی دارد و این شیوه در شعر عطار از زبان عارف، پیر خانقاه، راه‌نشین و... به زیبایی نمایان می‌شود. گاه شخصیت‌ها با خلق موقعیتی غیرمنتظره خواننده را شگفت‌زده و غافلگیر می‌کنند. اغلب این موقعیت‌ها علاوه بر شگردهای گوناگون زبانی و بیانی چون تشبیه، اغراق، کنایه و ضرب‌المثل با ظریف‌گویی همراه است.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۶). *از صبا تا نیما*. چاپ دوم. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

احمدی، بابک (۱۳۹۱). *چهار گزارش از تذکرة الاولیاء*. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.

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

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۰). *فرهنگ نوادر لغات و ترکیبات و تعبیرات آثار عطار نیشابوری*. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

_____ (۱۳۷۳). *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. تهران: اساطیر.

اصلانی، محمدرضا (۱۳۹۰). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*. تهران: کاروان.

- ریتر، هلموت (۱۳۷۷). دریای جان. ترجمه دکتر عباس زریاب خویی و دکتر مهرآفاق بایبوردی. تهران: الهدی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۸). نقش بر آب. تهران: معین.
- سلیمانی، محسن (۱۳۹۱). اسرار و ابزار طنزنویسی. تهران، سوره مهر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۶۸). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۲). بیان. چاپ دوم. تهران: میترا.
- صنعتی‌نیا، فاطمه (۱۳۸۱). مآخذ قصه‌ها و تمثیلات مثنوی‌های عطار نیشابوری. تهران: زوار.
- عطار نیشابوی، فریدالدین محمد (۱۳۸۸). اسرارنامه. به تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۰). مصیبت‌نامه. به اهتمام دکتر نورانی وصال. چاپ پنجم. تهران: انتشارات زوار.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۸۸). سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه از قرن پنجم تا اوایل قرن هشتم. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۱). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: سخن.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۴). جنبه‌های رمان.
- ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- کاظمی‌فر، معین (۱۳۹۲). «کارکرد سیاسی اجتماعی دیوانگان دانا بر پایه حکایات مثنوی‌های عطار». نشریه ادب پژوهی دانشگاه گیلان. دوره هفتم. شماره ۲۴. ص ۸۳-۱۰۴.
- کریچلی، سیمون (۱۳۸۴). در باب طنز. ترجمه سهیل سَمی. تهران: ققنوس.
- مشرف، مریم (۱۳۸۹). جستارهایی در ادبیات تعلیمی ایران. تهران: سخن.
- موریل، جان (۱۳۹۳). فلسفه طنز. ترجمه محمود فرجامی / دانیال جعفری. چاپ دوم. تهران: نی.
- موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹). آبرونی. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶). واژه‌نامه هنر شاعری. تهران: کتاب مهناز.
- پی‌نوشت‌ها**
۱. مسجد از مناره برتر بردن: یعنی برای امری کوچک، چیزی بزرگ‌تر را فدا کردن. (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۴۰۵)
۲. بروت زدن: تحقیر کردن و لاف از غرور زدن. (اشرف‌زاده، ۱۳۷۰: ۹۵)
۳. دوغ در کواره کردن: وعده محال دادن. دوغ در کواره یافتن: کار بیهوده کردن. کواره یافتن: سعی باطل کردن. (عطار، ۱۳۸۸: ۴۰۶)
۴. سبد در آب داشتن: کنایه از انتظار امر بی فایده بردن است. (اشرف‌زاده، ۱۳۷۰: ۳۷۷)
۵. کالوی قرابه: بدنه شیشه‌ای است که حجامان با آن خون می‌گیرند. (اشرف‌زاده، ۱۳۷۰: ۵۲۳)