حسین صافی پیرلوجه

درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی

درآمدی بر تحلیل انتقادی

گفتمان روایی

سرشناسه: صافی پیرلوجه، حسین، ۱۳۵۲ـ
عنوان و نام پدیدآور: درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی/ حسین صافی پیرلوجه؛ ویراستار الهه عین‌بخش.
مشخصات نشر: تهران، نشر نی، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری: ۲۲۴ ص.
شابک: 978-964-185-489-0
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: گفتمان روایی Discourse analysis, Narrative؛ ساختارگرایی (تحلیل ادبی) Structuralism (Literary analysis)
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۴ د ۲ ص / ۳۰۲۷/
رده‌بندی دیویی: ۴۰۱/۴۱
شماره کتابشناسی ملی: ۴۴۲۴۵۵۲

حسین صافی پیرلوجه

درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی

قیمت: ۱۷۰۰۰ تومان

کتاب حاضر برون‌داد پژوهشی است که در چارچوب طرح موظف نگارنده‌اش در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی به انجام رسیده است.

نشر نی

درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی

حسین صافی پیرلوجه

(عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی، گروه زبان‌شناسی نظری)

ویراستار الهه عین‌بخش

چاپ اول تهران، ۱۳۹۵

تعداد ۵۰۰ نسخه

چاپ و صحافی نقش

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر ممنوع است.

شابک ۰ ۴۸۹ ۱۸۵ ۹۶۴ ۹۷۸

www.nashreney.com

فهرست مطالب

فصل ۱: پایگاه‌های زبان‌شناختی ۷

پیامدهای بازی با دستگاه نشانه‌پرداز زبان: نگاهی نقادانه به ساختارگرایی سوسوری . ۷

بازی با مقررات زبان ۱۲

زبان: دستگاهی از نشانه‌های قراردادی ۲۱

تحلیل گفتمان روایی، اندکی فراتر از زبان‌شناسی سوسوری ۳۵

کتاب‌نامه ۴۴

فصل ۲: نقد گفتمان روایی؛ از سخن‌سنجی اثر تا تحلیل متن ۴۷

نقد ادبی در مقام تأویل اثر ۵۳

نقد ادبی در مقام تحلیل متن ۵۷

وداع با نویسنده در آستانه‌ی تحلیل چند نمونه ۶۱

کتاب‌نامه ۹۱

فصل ۳: ساختارشناسی روایت در سطح داستان ۹۵

ساختار روایت در سطح داستان ۱۰۰

بی‌نیازی داستان از پی‌رنگ ۱۰۶

تعریف رویداد بر پایه‌ی کنش ۱۰۹

ساختار داستان در قالب گفتمان ۱۱۳

همنشینی رویدادها در طول داستان ۱۱۸

جانشینی رویدادها در عرض داستان ۱۲۷
کتاب‌نامه ۱۳۰

فصل ۴: ساختارشناسی روایت در سطح گفتمان ۱۳۳
زمان‌بندی ۱۳۴
کارگزاری ۱۴۶
کانونی‌سازی ۱۵۲
داستان‌سرایی ۱۶۲
کتاب‌نامه ۱۷۸

فصل ۵: بازتاب رمزگان‌های فرهنگی در گفتمان روایی ۱۸۱
رمزگان فرهنگی ۱۸۵
رمزگان پروآیرتیک ۱۹۴
رمزگان هرمنوتیک ۱۹۷
رمزگان سِمیک ۲۰۱
رمزگان نمادین ۲۰۷
رمزگان ارجاعی ۲۱۳
کتاب‌نامه ۲۲۳

فصل ۱

پایگاه‌های زبان‌شناختی

پیامدهای بازی با دستگاه نشانه‌پرداز زبان: نگاهی نقادانه به ساختارگرایی سوسوری

آن‌چه در یک روایت اتفاق می‌افتد دقیقاً هیچ است: آن‌چه رخ می‌دهد صرفاً زبان است؛ ماجرای زبان، مراسم بی‌وقفه‌ی ظهورش.... در مورد ریشه‌های روایت به‌ندرت چیزی بیش از ریشه‌های زبان می‌دانیم.

(بارت، ۱۳۸۷:۸۳)

هدف از پژوهش حاضرْ پیشنهاد چارچوبی است برای شناسایی و بررسی گفتمان روایی (ازجمله رمان، داستان کوتاه، لطیفه، قصه‌ی عامیانه، حکایت منظوم و مانند این‌ها) در زبان فارسی. منظور از *گفتمان روایی* هم بازنمود زنجیره‌ای از رویدادهای واقعی یا خیالی است که بر محوری از زمان چیده شده‌اند و در حوزه‌ی روایت‌شناسی مجموعاً *داستان* خوانده می‌شوند. چنین بازنمودی در هر صورت ــ خواه کلامی باشد یا غیرکلامی، مانند فیلم

سینمایی، عکس خبری، آگهی بازرگانی، داستان مصور، نمایش بی‌کلام و جز این‌ها ــ ساختار فکری و فرهنگی جامعه را پی می‌ریزد. بنابراین شاید بتوان معرفی مبانی و مفاهیم لازم برای تحلیل گفتمان روایی را درخور طرحی دانست که قرار است با تحلیل پاره‌روایت‌هایی از زبان فارسی اجرا شود.

داستان معمولاً در قالب کلام به روایت درمی‌آید. حال اگر این کلام از گونه‌ی نوشتاری یک زبان باشد، بخشی از گنجینه‌ی ادبی آن زبان را می‌سازد؛ گنجینه‌ای که فارغ از صورتِ منظوم یا منثورِ خود و در تقابل با شعر و قصه‌های عامیانه، «ادبیات داستانی» خوانده می‌شود. یعنی به‌جای تک‌گویی تغزلی درباره‌ی احوال درونی و احساسات شخصیِ افراد یا به‌جای قصه‌پردازی شفاهی درباره‌ی شخصیت‌های عام و بی‌هویت، جنبه‌های عمومی افکار و عواطف انسان را در قالب شخصیت‌های تفردیافته‌ی داستانی کتباً به روایت می‌کشد. ازاین‌رو، هرچند داستان نیز ممکن است همچون شعر و قصه‌های عامیانه در قلمرو زبان نمودار شود، نه می‌توان قابلیت‌های توصیفی ادبیات داستانی را در برابر ادبیات غنایی (یا همان شعر) به چیزی کم‌تر از امکانات تصویریِ سینما در برابر نگارگری فروکاست نه از سوی دیگر، می‌توان ساختار پیچیده و صورتِ پایدار ادبیات داستانی را در قیاس با سادگی و لاقیدی قصه‌های عامیانه که خود از ماهیت گریزپا و لغزنده‌ی گفتار ریشه می‌گیرد، نادیده گرفت. درباره‌ی قیاس‌پذیری ادبیات داستانی با گونه‌های غیرکلامی داستان نیز همین بس که روایتْ حتا اگر کلامی نباشد، نماینده‌ی داستان در مفهوم تخصصی‌اش (سلسله‌ای منطقی یا صرفاً زمان‌مند از رویدادهای واقعی یا خیالی) است.

اما از مفهوم تخصصی *داستان* که بگذریم، این اصطلاح در زبان فارسی عموماً نه در مقابل *روایت*، بلکه چه‌بسا در کنار این مفهوم و در برابر *واقعیت* تعریف می‌شود. «داستان» در زبان فارسی یعنی شرح *ماجراهای غیرواقعی*. تأکیدی که گاه در سینما و ادبیات داستانی بر *تصادفی‌بودن* هرگونه شباهتِ

احتمالی میان شخصیت‌ها و اشخاص حقیقی گذاشته می‌شود، دگرگفتی است از همین تعریف. به این اعتبار، داستان‌های واقع‌نمایی چون **سنگ صبور** (چوبک، ۱۳۴۵) یا ***از روزگارِ رفته حکایت*** (گلستان، ۱۳۴۸) با آن‌که در موقعیتی واقعی مانند شیرازِ اوایل قرن حاضر رخ می‌دهند، به‌دلیل روی‌دادن بر شخصیت‌های غیرواقعی، تاریخ‌نگاری که سهل است، داستانِ تاریخی هم به‌شمار نمی‌روند. حال آن‌که زندگی‌نامه‌ی فلان نویسنده یا بازنمایی تطورات اجتماعیِ فلان شهر به‌جای داستان‌پردازی، مبتنی‌بر وقایع‌نگاری تاریخی است یا دست‌کم از دیدگاهی ساده‌انگارانه چنین می‌نماید.

بااین‌همه، میان داستان‌وارگی روایت‌های ادبی و واقع‌نمایی روایت‌های تاریخی نمی‌توان مرز چندان قاطعی کشید و بدین‌ترتیب مثلاً از جنبه‌های داستان‌پردازانه‌ی قصه‌ی حسنک وزیر به سود وجوه وقایع‌نگاشتیِ ***تاریخ بیهقی*** چشم پوشید یا دلالت‌هایِ تاریخیِ ***حافظ ناشنیده‌پند*** (پزشکزاد، ۱۳۸۷) را در پس ساختار خیالیِ این رمان نادیده انگاشت. البته از سوی دیگر، پیش‌انگاری اصالتِ داستانی برای متون شبه‌داستانی و متقابلاً تصور ماهیتی گزارش‌گونه برای متون شبه‌تاریخی هم در جایگاه خود چنان تأثیر شگفتی بر سمت‌وسوی خوانش می‌گذارد که گاه در نظر خواننده یکسره به وارونگی جایگاه مورخ و ادیب یا خبرنگار و داستان‌نویس می‌انجامد و مثلاً نویسنده‌ی رمان ***آداب بی‌قراری*** (یادعلی، ۱۳۸۳) را با استناد به «قانون مطبوعات» و به اتهام «نشر اکاذیب» درباره‌ی روابط نامشروع میان دو شخصیت داستانی روانه‌ی زندان می‌کند و جوایزی را که چندی پیش‌تر جشنواره‌های ادبی بابت «درهم‌تنیدن هنرمندانه‌ی واقعیت و خیال» به او اعطا کرده بودند، روی دستش می‌گذارد. گرچه اکنون نویسنده‌ی ***آداب بی‌قراری*** از اتهام «دروغ‌پراکنی» تبرئه شده و از هنر «خیال‌بافی» هم دست کشیده است، اما از داستان واقعی یا بهتر بگوییم از تجربه‌ی دراماتیک وی می‌توان چنین نتیجه گرفت که در فارسی معمولاً به‌جای «روایت»، از اصطلاح «داستان»

برای اشاره به گونه‌ای از گفتمان استفاده می‌شود که بنابر معیار صدق‌پذیری، مرز چندان روشنی با متونِ به‌اصطلاح غیرروایی ندارد.

آن گونه‌ای از گفتمان که در فارسی غالباً داستان خوانده می‌شود و در این‌جا روایت، نسبت به متن‌گونه‌های دیگر نه‌تنها ارزش صدق متفاوت، بلکه ویژگی‌های کلامی برجسته‌ای هم ندارد و مانند گونه‌های غیرروایی زبان بیش‌تر به کارِ دلالتگری می‌آید تا مثلاً آفرینش هنری از نوع کلامی‌اش. به بیانی روشن‌تر، وجه ممیز داستان از متن‌گونه‌های غیرداستانی در درجه‌ی نخست، نوع دلالت‌مندیِ[1] آن است نه نوع *دال*[2]هایش یا حتا *ارزش صدقش*[3] ــ اگر اصولاً برپایه‌ی واقعیت‌های بیرونی قابل ارزیابی باشد که نیست. در شرح این مدعا افزون‌بر مقایسه‌ی متون روایی و غیرروایی در فارسی، چند رمزگان غیرکلامی را نیز برخواهم رسید؛ باشد که با گستردنِ دامنه‌ی پژوهش از حدود رمزگان کلامی به قلمرو دیگر دستگاه‌های نشانه‌ای بتوانم سازوکارِ دلالتگری را ــ خاصه در زبان فارسی و بالاخص در کارکرد روایی‌اش ــ از دریچه‌ای فراخ‌تر بنگرم.

به همین امید، بررسی پیوند پیچیده‌ی میان لفظ و معنا را با نگاهی گذرا به گونه‌ی بسیار ساده‌ای از رمزگان‌های غیرکلامی آغاز می‌کنم؛ رمزگانی به نام «چراغ راهنمایی» که از فرط سادگی شاید در نگاه نخست حتا چندان دلالت‌مند هم به‌نظر نرسد، چه رسد به چیزی شایسته‌ی نام پرشوکتِ «رمزگان». چراغ راهنمایی با همه‌ی سادگی‌اش رمزگانی بسیار راه‌گشاست. چه به کمک آن می‌شود در سازوکار زبان ــ این پیش‌پاافتاده‌ترین و درعین‌حال بغرنج‌ترین دستگاه مفهوم‌سازیِ بشر ــ بازنگریست. آن‌گاه با بررسیِ پاره‌ای چند از بازی‌ها و شوخی‌های زبانی، می‌توان رمزگان کلامی را به علائم رانندگی تشبیه کرد و از رهگذر چنین مقایسه‌ای پی به شیوه‌ی دلالت‌های زبانی برد.

---

1. significance 2. signifier 3. truth value

مجموعه‌ی علائم رانندگی نیز مانند زبان رمزگانی است متشکل از نشانه‌ها. این رمزگان هرچند برخلاف زبان صرفاً برساخته از رنگ و تصویر است، ولی نشانه‌های آن همچون واژه‌های زبان به مفاهیم ذهنی و منتزع از پدیده‌های عینی دلالت دارند نه به خود مصادیق؛ یعنی بی‌آن‌که هیچ مصداق مشخصی داشته باشند، به کارهای مشخصی چون نمایش وضعیت جاده و سامان‌دهی تردد می‌آیند. برای مثال، در چارچوب مقررات راهنمایی و فقط در همین چارچوب، معمولاً از چراغ‌های سبز، زرد و قرمز به‌ترتیب برای اشاره به مفاهیم حرکت، *احتیاط* و *توقف* استفاده می‌شود. این سه رنگ در قالب چراغ راهنمایی به شیوه‌ی نشانه‌های *قراردادی* عمل می‌کنند، چراکه کارکرد نشانه‌ای آن‌ها وابسته به فرهنگ و جوامع انسانی است.

کارکرد نشانه‌هایی از این دست گاه چنان طبیعی و فارغ از فرهنگ می‌نماید که پنداری مثلاً مفهوم *احتیاط* به‌خودیِ‌خود از جوهره‌ی رنگ زرد مایه می‌گیرد و بس؛ غافل از این‌که فقط در *زمینه‌ای خاص* (قوانین رانندگی) و در ذهن *اشخاص* (رانندگان آشنا با مقررات راهنمایی) است که چراغ زرد به‌جای *موضوع* خود (احتیاط) می‌نشیند.[1] دلالت چراغ زرد به مفهوم *احتیاط* همان‌قدر قراردادی است که رانندگی از نیمه‌ی راست خیابان در ایران و از نیمه‌ی چپ آن در انگلستان. وگرنه، رنگ زرد بیرون از دستگاه قوانین راهنمایی ممکن است به مفاهیم مختلفی مانند *تنفر* یا *تیم ملی* برزیل تعبیر شود یا بسا آزادانه‌تر و به‌دور از هرگونه معنای نمادینی مثلاً یادآورِ *قناری‌های همسایه‌ی روبه‌رو* یا *نذری‌پزان در ماه رمضان پیرارسال* باشد، گو این‌که مفهوم علائم راهنمایی ممکن است حتا در چارچوب قوانین رانندگی نیز یکسان نماند، چنان‌که مثلاً مفهوم چراغ زرد اکنون با تغییر ساختار چراغ راهنمایی در بعضی شهرهای ایران عملاً به صورت ثانیه‌شمار با مفاهیم حرکت و توقف درآمیخته است تا تباین تدریجی میان سبز و قرمز جای خود را به تقابل

---

۱. ن.ک.: پیرس، ۵۲:۱۳۸۱.

تکمیلی میان این دو رنگ بدهد. بنابراین در نشانه‌های قراردادی، چه این نشانه‌ها به صورت رنگ و تصویر نمایان شوند چه به شکل واژه، مدلول[1] همواره دستخوش زمینه‌ی کم‌وبیش ناپایدارِ دلالت خواهد بود.

از سوی دیگر، زمینه‌ی دلالت درهرحال ـ قراردادی هم که نباشد ـ اساساً وابسته به تفسیر است[2] و با هرگونه جابه‌جاییِ مدلول در نظر مفسر، دستخوش تغییر می‌شود. بر این اساس، می‌توان دلیل استحاله‌ی چراغ زرد در ثانیه‌شمارهای سبزرنگ را به جایگزینیِ مفهوم تقریریافته‌ی آن با مفهوم تازه‌اش (*تعجیل*) در نظر رانندگان ایرانی نسبت داد. در همین مقیاس، زمینه‌ی دلالت‌های زبانی اگرچه قراردادی، ولی به‌ناچار سست‌تر از چارچوب مقررات راهنمایی است؛ چراکه واژه‌های زبان تفسیرپذیرتر از رنگ‌ها و تصاویرِ مطرح در علائم رانندگی‌اند. در ادامه برای ارزیابی پیوند میان دال (زمینه‌ی دلالت) و مدلول (تفسیر) و نیز برای دریافت پیامدهای معنی‌شناختی این وابستگی، به بررسی نمونه‌هایی از طنز کلامی می‌پردازیم[3] که با گریزی بازیگوشانه از هنجارهای آوایی، واژگانی، نحوی و معنایی در زبان فارسی رخ داده‌اند.

بازی با مقررات زبان

طنزآوری در فارسی با این‌که معمولاً از شکست هنجارهای فکری و فرهنگی در موقعیت‌های غریب مایه می‌گیرد، گاه الگوهای زبانی را هم ـ به‌ویژه در آثار طنزنویسان معاصر ـ دستمایه‌ی خود می‌کند و از راه بازی با زبان، رابطه‌ی قراردادی میان لفظ و معنا را آشکارا به‌هم می‌ریزد تا رنگ آشنای

---

1. signified

۲. ن.ک.: سجودی، ۱۳۸۷: ۲۸ـ۳۰.

۳. در این راه، هزل و هجو را نیز در نگاهی نه‌چندان تخصصی، از گونه‌های طنز برمی‌شمریم.

معانی تحت‌اللفظی را در سایه‌ی برجستگی‌های صوری کلام بزداید و با آزادکردن پاره‌ای مفاهیم فروخفته در زبان و ارائه‌ی بعضی تعابیر نامنتظر، بر زمان تأمل و تأویل بیفزاید.[1] افزایش زمان و توان لازم برای دریافت طنز کلامی از آن‌جاست که خوانش مفاهیمِ مازاد بر دلالت‌های زبانی دیرآشنا از پس شباهت‌های ظاهری الفاظ و عبارت‌هایی که درهم لغزیده‌اند دشوارتر می‌شود و این از طبیعی‌ترین پیامدهای بازی با زبان یا به بیان دیگر، از نخستین عوارض حضور مخاطب در معرض کلام طنزآلود است. برای نمونه، تأثیر بازیِ هنرمندانه با زبان را از نازک‌کاری‌های کلامیِ زیر می‌توان دریافت.

در جایی از داستان ***دموکراسی یا دموقراضه*** (شجاعی، ۱۳۸۷:۵۰) کسانی که اسم‌شان از واژه‌ی «مس» ساخته شده (مانند «مس‌چی» و «مس‌فروش»)، یا کسانی که هنگام ورود به کشور «مس‌مس» می‌کنند، به اتهام تخلف از «قانون منع واردات مس» بازداشت می‌شوند یا مثلاً یکی از شخصیت‌های داستان ***موسیقیِ عطرگل سرخ*** (صلاحی، ۱۳۸۳:۴۴) در شرح علت بازداشت خود به هم‌بندانش می‌گوید: «من را آورده‌اند این‌جا که به زن و بچه‌ی مردم *نظر* داشته‌ای. می‌پرسم به چه دلیل؟ می‌گویند به این دلیل که اسمت *آقانظر* است.» یکی دیگر از شخصیت‌های همین داستان چون در افکارکثیف خود به یاد همسرش شیرین افتاده است، گرفتار سماجت یک مگس می‌شود (همان، ۱۰۲). یا در طنزنوشته‌های مجموعه‌ی ***از گلستان من بِبَر ورقی*** (صلاحی، ۱۳۷۹:۱۰۵) آقای *مین‌باشی* از ترس مین، سوار *مینی‌بوس* نمی‌شود و نام نامزدش *مینا* را به زبان نمی‌آورد. در ***دایرةالمعارف ستون پنجم*** (نبوی، ۱۳۷۸)

---

۱. برخلاف ویتگنشتاین متأخر (Wittgenstein, 1969) که معنا را به قصد تردید در امکان پیش‌انگاشتگی‌اش نیازمند کاربرد زبان در بافت می‌داند و این کاربرد را نیز درهرحال «بازی زبانی» می‌خواند، ما از اصطلاح «بازی زبانی» در این‌جا فقط برای اشاره به کنش کلامی خاصی بهره برده‌ایم که هدف از آن برآشفتنِ خلاقانه‌ی تناظرهای مفروض میان الفاظ و معانی است ــ البته اگر پیش از بازی و بیرون از بافت اساساً تناظری میان این دو برقرار باشد.

عبارتِ «ساف و پوست‌کنده» این‌طور تعریف شده است: «وقتی که صاف و پوست‌کنده اشتباه نوشته شود سازمان آزادی‌بخش فلسطین و پوست‌کنده.» عبارت «طَبق اخلاص» در طنزنوشته‌ای با نام **دساتیر** (هاشمی، ۱۳۹۱:۲۲۳) چنین تعریف شده است: «سینی یا مجمعه‌ی بزرگ که بیرونِ خانه گذارند. ضبطِ امروزیِ واژه صحیح نیست و ظاهراً اصلِ آن همان 'طَبَق افلاس' است.» به‌عنوان نمونه‌ی آخر دراین‌باره دوستی می‌گفت: از کسی پرسیدند: «توله‌سگ» چیست؟ گفت: «طول سگ» حاصل تقسیم مساحت سگ است بر عرض آن.

طنز در همه‌ی این نمونه‌ها برایند نوعی جناس است که افزون‌بر صورت ملفوظِ واژه‌های کم‌وبیش هم‌آوایی چون «توله» و «طول»، «ساف» و «صاف»، «مین» و «مینا»، و «اخلاص» و «افلاس»، گاه صورت نوشتاری واژه‌های هم‌نامی مانند «شیرین» (اسم خاص) و «شیرین» (مزه)، «مس‌مس» (تعلل) و «مس» (نوعی فلز)، یا «نظر» (اسم خاص) و «نظر» (سوءنیت) را نیز دربر می‌گیرد. به‌هرترتیب، وقتی در غیاب تمایزهای آوایی یا نوشتاریِ لازم برای تشخیص واژه‌ها، اطلاعات بافتی را هم به‌منظور بازی با کارکرد ارجاعی زبان نادیده می‌گیریم، معنای واژه‌ها همچون صورت‌شان درهم می‌ریزد و همین ملغمه را طنزآمیز می‌کند.

بااین‌حال، ممکن است طنز کلامی به‌جای تجانس صوری واژه‌ها، از بازی با ساختمان درونی آن‌ها به‌بار آید، چنان‌که از تعریف مدخل‌های زیر در ***دایرةالمعارف* ستون پنجم** برمی‌آید:

> **طاقباز:** [...] یک نوع پرنده (باز) که جفتش را از دست داده باشد.
> **عابربانک:** [...] عابری که احتمالاً می‌خواهد بانک بزند.
> **جایزه:** [...] مؤنثِ جایز؛ بانویی که هر کاری دلش می‌خواهد می‌کند.
> **ساربان:** [...] کسی که قرار بود مواظب ساربها باشد، ولی مواظب شترهاست. جمع: ساربانان، کسانی که سار را با نان سِرو می‌کردند (نبوی، ۱۳۷۸).

در مدخل نخست، اجزا یا اصطلاحاً تکواژ[1]های قید مرکب «طاق‌باز» به‌جای آن‌که در تقابل با *وارونه* یا *دمر* تعریف شوند، به‌ترتیب در معنای یکه و *گونه‌ای پرنده* با تکواژهای هم‌نام مشتبه شده‌اند. در جریان بازی با مدخل دوم، هسته‌ی معناییِ واژه‌ی «عابربانک» از *بانک* به *عابر* تغییر کرده است. در تعریف دو مدخل دیگر، هرکدام از واژه‌های بسیط «جایزه» و «ساربان» صرف‌نظر از ساختمان تک‌جزئی‌شان، به دو تکواژِ نامرتبط تقطیع شده‌اند که هیچ سهمی در معنای کلی واژه ندارند. سپس واژه‌ی «ساربان» که در جهت تعریف شوخ‌طبعانه‌ی خود قرار است با پذیرفتن پسوند جمع‌سازِ «ـان» به صورت «سار+بان+ـان» درآید، ناگهان به ترکیب «سار+با+ـان» تغییر ساختار می‌دهد. گفت‌وگوی زیر، نمونه‌ی دیگری است که از راه تقطیع واژه‌ی ساده‌ی «کولاک» به قیاسی مع‌الفارق با واژه‌ی مشتقِ «خطرناک» و به قصد بازی با قواعد ساخت‌واژی پرداخته شده است:

[پادشاه:] پس دشمن در یک کلمه یعنی لولو. لولو اگر باشد، خطرش چی؟

[نزدیکان:] *ناک* است.

ـ و اگر اسمش باشد خودش نباشد، کو؟

ـ چی کو؟

ـ باقیش؟

ـ باقیِ چی؟

ـ خب! حالا که همه‌تون خَرید، خودم می‌گم: لولو اگر اسمش باشد و خودش نباشد، کولاک است (شجاعی، ۱۳۸۷: ۵۶؛ تأکیدها از نگارنده[2]).

---

۱. morpheme، کوچک‌ترین واحد معنادار زبان.

۲. همه‌ی تأکیدهای متن حاضر از نگارنده‌ی آن است، مگر در مواردی که برخلاف این امر تأکید شده باشد.

تا این‌جا دیدیم که واژه‌های منفرد چگونه در تقابل آوایی و ساخت‌واژی با یک‌دیگر، به مفاهیم مشخصی دلالت می‌کنند. اما نادیده نماند که چینش یا همنشینی واژه‌ها در کنار یک‌دیگر نیز در تعیین معنای آن‌ها بی‌تأثیر نیست. برای مثال، واژه‌های منفرد وقتی در چارچوب عبارت‌های مصطلح با یک‌دیگر همنشین می‌شوند، معمولاً از دلالت به معنای اولیه‌ی خود بازمی‌مانند. در این صورت، معنای کل عبارت به‌هیچ‌رو با برایند معنای تک‌تک سازه‌هایش برابر نیست. هم ازاین‌روست که اصطلاحات و هم‌آیندها[1] را صرف‌نظر از ساختار نحوی‌شان، می‌توان همچون واحدهای یکپارچه‌ی زبان در واژگان[2] فهرست کرد و برای آن‌ها نیز به‌سان واژه‌ها معنایی قراردادی درنظر گرفت؛ همچنان‌که متقابلاً از سر طنزپردازی می‌توان ساختار خشک و معنای درهم‌تنیده‌ی این‌گونه عبارت‌های قالبی را به بازی گرفت. برجستگی‌های متن زیر محل بازی با ساختارهای نحوی تثبیت‌شده در چارچوب چند اصطلاح را نشان می‌دهد:

ـ تو یکی برای من *تو کاسه‌ی گدایی، آش داغ‌تر نکن.*

ـ ببخشید جسارتاً بعضی‌ها این ضرب‌المثل را جور دیگری می‌گویند: *کاسه‌ی از آش داغ‌تر و ...*

ـ غلط می‌کنند. این منم که می‌گویم ضرب‌المثل چه باشد (همان، ۱۹). *مراقب باشید که کلاه روی سرتان قرار نگیرد.* فقط و فقط اثرِ هنری محسوب می‌شود که با دست قابل لمس باشد (همان، ۶۲). مطمئن باشید که معامله با برادران من به اندازه‌ی معامله‌ی [با] من شیرین و دلچسب نیست. ضمناً به یک نکته‌ی دیگر هم *خاطر شما را نشان کنم که* [...] (همان، ۷۶). من با همه‌ی صبوری و کظم غیظم،

---

۱. collocates، ترکیب‌های واژگانیِ پربسامد.

۲. lexicon، گنجینه‌ی واژه‌های هر زبان.

ناگزیر به خروج از کوره شدم و فضای بیرونی آن را به اندرونی ترجیح دادم. آن یاوه‌ای که مسبب استخراج نگارنده از کوره گردید، چه بود؟ (شجاعی، ۷۹:۱۳۸۷)

جابه‌جایی واژه‌ها در سطح اصطلاحاتی چون «فلان نکته را به کسی خاطرنشان‌کردن» یا جایگزینی آن‌ها با معادل‌های‌شان در اصطلاحاتی مانند «از کوره دررفتن»، خاستگاه طنز در نمونه‌های بالاست. حال آن‌که طنز در نمونه‌های زیر، به‌جای بازی با ساختار نحوی اصطلاحات، از بازی با بافت کلامی آن‌ها و نقض معنای قراردادی‌شان ناشی می‌شود:

ترس از ارتفاع بالاخره راه‌حل دارد. [...] آدم می‌تواند *با دختری از طبقات پایین ازدواج کند* (همان، ۱۰۳). با این‌که تصمیم داشتیم *مطلب بودار ننویسیم*، در این‌جا نمی‌توانیم از *گل شب‌بو* نام نبریم (همان، ۱۰۸). به این و آن می‌گفت *قافیه‌ام جور نیست*. رنگش هم پریده بود. واقعاً شبیه شعر سپید شده بود (صلاحی، ۱۱۴:۱۳۷۹).

روزنامه‌ها را هم از لیست غذای خَرِت حذف کن. [...] چون در این روزنامه‌ها خبرهایی چاپ می‌شود که خرت علاوه‌بر این‌که دل‌پیچه می‌گیرد، ممکن است *شاخ هم دربیاورد* (همو، ۱۶:۱۳۸۳).

آدم‌خواری که پدر یک نفر را خورده بود، هی به او می‌گفت پدرت *را درمی‌آورم*. [...] یک روز می‌آیند می‌بینند طرف خودش را هم خورده است و به قول معروف، *خودخوری کرده است* (همو، ۷۸ـ۷۹:۱۳۸۷).

در این موارد عبارت‌های مصطلح زیر فشار بافت کلامی از معنای قراردادی خود تهی شده‌اند و برخلاف معمول، در معنای تحت‌اللفظی واژه‌های‌شان به کارِ طنزپردازی رفته‌اند. معنای تحت‌اللفظی اصطلاحاتی چون «شاخ درآوردن»، «جورنبودن قافیه‌ی کسی» یا «خودخوری‌کردن» را با

جست‌وجو در هیچ فرهنگِ هرچند جامعی نمی‌توان یافت، بلکه از قرایـنِ لفظیِ به‌کاررفته در بافت می‌توان دریافت؛ بافتی یگانه که در آن از عبارت «طبقه‌ی پایین» در تقابل با «ارتفاع»، از عبارت «مطلب بودار» در ارتباط با «نام گل شب‌بو»، از عبارت «شاخ درآوردن» در کنار «دل‌پیچه گرفتن»، از عبارت «پدر درآوردن» در مقابل «پدر خوردن»، از عبارت «قافیه‌ی ناجور» در وجه شباهت کسی با «شعر سپید» و از عبارت «خودخوری‌کردن» در مورد «یک آدم‌خوار» به بهانه‌ی ابهام‌زدایی از اصطلاحات، ولی به بهای معنای قراردادی‌شان بهره‌برداری طنزآمیز شده است.

طنز کلامی گاه نه‌تنها از خنثاشدگی تقابل‌های صوری و ساختاری، که از گسستگی پیوندهای نحوی و بافتاری میان واژه‌ها نیز برمی‌گذرد و از راه قاعده‌افزایی و هنجارگریزیِ معنایی به کارکرد عبارات در تعابیری نامتعارف و چه‌بسا متعارض می‌انجامد. چنان‌که برای مثال لحن طنزآمیزِ راوی در پاره‌روایت زیر از تحمیل قاعده‌ای غیرزبانی به زبان و درنتیجه از کاربرد «مُردن» در مفهومی وارونه به هم رسیده است:

> مدت نیم‌ساعتی که پشت میزی نزدیک‌تر به ایشان قرار گرفتم، مورد ویژه از کسی به نام «دیوید فراست» صحبت کرد که در آخرین مصاحبه‌اش با شاه [...] با گستاخی از او پرسیده: «کی قرار است شما بمیرید؟» [...] و *مقصود از پرسش از شاهِ مرده که شما کی می‌میرید؟ نفی در نفی است یعنی شما کی حیات صوری از سر می‌گیرید؟* و این همان خطری است که آن را کراراً به عرض رسانیده‌ام (مجابی، ۱۳۸۳: ۲۱۳-۲۱۴).

اشاره‌ی تناقض‌نمای «مردن» به رستاخیز، در این‌جا از وابستنِ زبان به قاعده‌ی منطقی «منفی در منفی» ناشی می‌شود. حال آن‌که در صورت سازگاری بی‌چون‌وچرای گزاره‌های زبانی با منطقِ گزاره‌ها، باید هم‌معناییِ