LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 15 (54), 2025 Publisheer: Islamic Azad University – Najafabad Branch https://sanad.iau.ir/journal/lyriclit ISSN: 2717-0896 Doi: 10.71594/lyriclit.2025.979794

Research Article

Received: 28 December 2023

Revised: 19 June 2024

Accepted: 8 October 2024

Online Publication: 21 March 2025

Common Techniques in Indian Style Poetry and Karikalamator in Creating a Caricature Atmosphere

Leila Mohamadnejad Kalkenari[1], Hosein Parsaei[2], Hesam Zeaee[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Qaemshahr Branch, Islamic Azad University, Qaemshahr, Iran

2. Department of Persian Language and Literature, Qaemshahr Branch, Islamic Azad University, Qaemshahr, Iran (Corresponding Author)

Abstract

Karikalamator is one of the emerging currents of contemporary literature; which is one of the subcategories of humor and comparison. Followers of this trend use language games as a special trick to create humorous atmospheres. Some people have related the background of Karikalamator to western literature. The prevalence of short humorous sentences in newspapers and magazines of the second Pahlavi era strengthened this argument. If we analyze the characteristics and methods of making Karikalamator; this possibility can be raised; the root of which can be found in educational and mystical texts and Indian style poems. In this article, we found the common techniques of making humor in Hindi style poems and caricature. And we showed how these poets and writers have used these tricks to create a humorous atmosphere. After analyzing the samples, we came to the conclusion that they have used techniques such as ambiguity, irony, good explanation, exaggeration, and paradox to achieve this goal.

Keywords: Humor, Indian style, language games, figure of speech.

Citation: Mohammadnezhad Kalkenari, L.; Parsaei, H.; Zeaee, H. (2025). Common Techniques in Indian Style Poetry and Karikalamator in Creating a Caricature Atmosphere. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 15 (54), 56-69. Doi: 10.71594/lyriclit.2025.979794

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی، دوره ۱۵، شماره ۵۴، بهار ۱۴۰۴
ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
شاپا الکترونیکی: ۱۰۱۹-۲۷۱۷
Sanad.iau.ir/journal/lyriclit
Doi: 10.71594/lyriclit.2025.979794

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۳/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۷/۱۷
تاریخ انتشار برخط: ۱۴۰۴/۱/۱

مقاله پژوهشی

شگردهای مشترک در اشعار سبک هندی و کاریکلماتور در ایجاد مفاهیم طنزگونه

لیلا محمدنژاد کلکناری[۱]، حسین پارسایی[۲]، حسام ضیائی[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران.

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران. (نویسندهٔ مسئول) h.parsaei@Qaemiau.ac.ir

چکیده

کاریکلماتور یکی از جریان‌های نوظهور ادبیات معاصر است که از زیرمجموعه‌های طنز و مطایبه به شمار می‌رود. پیروان این جریان برای ایجاد فضاهای طنزآمیز، از بازی‌های زبانی به مثابه شگردی ویژه بهره می‌برند. عده‌ای پیشینهٔ کاریکلماتور را به ادبیات غرب ارتباط داده‌اند و رواج جملات کوتاه طنزآمیز در روزنامه‌ها و مجلات عصر پهلوی دوم، این استدلال را تقویت کرد. اگر ویژگی‌ها و شگردهای ساخت کاریکلماتور را تحلیل کنیم، می‌توان این احتمال را مطرح کرد که ریشهٔ آن را شاید بتوان در متون تعلیمی و عرفانی و اشعار سبک هندی جست. ما در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی شگردهای مشترک ساخت طنز را در اشعار سبک هندی و کاریکلماتور یافتیم و نشان دادیم که این شاعران و نویسندگان چگونه از این شگردها برای فضاسازی طنزآمیز بهره برده‌اند. پس از تحلیل نمونه‌ها به این نتیجه دست یافتیم که از صنایعی چون ایهام، کنایه، حسن تعلیل، اغراق و متناقض‌نما برای رسیدن به این هدف استفاده کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: کاریکلماتور، طنز، سبک هندی، بازی‌های زبانی، صنایع ادبی.

نحوه ارجاع به مقاله:
محمدنژاد کلکناری، لیلا؛ پارسایی، حسین؛ ضیائی، حسام (۱۴۰۴). شگردهای مشترک در اشعار سبک هندی و کاریکلماتور در ایجاد مفاهیم طنزگونه. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۵ (۵۴)، ۶۹-۵۶. Doi: 10.71594/lyriclit.2025.979794

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

۱.مقدمه

طنز قالب‌های گوناگونی دارد که کاریکلماتور یکی از آن‌هاست. اکبر اکسیر کاریکلماتور را کوچک‌ترین واحد طنز به مفهوم مطلق می‌داند (اکسیر، ۱۳۸۷: ۲۰). برداشت شخصی و سلیقه‌ای و گاه متناقض مانعی جدی برای یافتن یک تعریف جامع و کامل از کاریکلماتور است؛ اما با نگاهی به تعاریف ارائه شده می‌توان تا حدودی به ویژگی‌های آن دست یافت. با توجه به تعاریف ارائه‌شده می‌توان ویژگی‌هایی چون طنزآمیزبودن، خاصیت ایجازی، غافلگیری، زبان شاعرانه داشتن را برای کاریکلماتور در نظر گرفت. شاید در نگاه اول این گونه به نظر برسد که کاریکلماتور فقط نوعی سرگرمی با شیوهٔ بازی با کلمات است؛ اما ارتباط آن با طنز و ساختن دنیایی از ذهنیت‌های نو، آن را در ردیف یکی از انواع ادبی قرار داده است. به همین سبب می‌توان آن را «خون تازه در رگ‌های طنز ایران» (شاپور،۱۳۸۶: ۱۴) دانست که جان تازه‌ای به آن بخشید.

نویسندهٔ کاریکلماتور بر تن مفاهیم ذهنی خود لباس طنز می‌پوشاند و با کمک عناصر برجسته‌سازی و غافلگیری از یک سو، خنده‌ای گاه شیرین و گاه تلخ بر لب مخاطب می‌نشاند و از سوی دیگر با ضربه‌ای کوتاه؛ ولی موثر ذهن او را تا مدت‌ها درگیر می‌کند. طنزهای کوتاه و تفکربرانگیز علاوه بر پویایی و باروری ذهن و زبان، تلخی‌های زندگی را برای مخاطب قابل تحمل‌تر می‌کند. از آنجا که «طنز بالاترین درجهٔ نقد ادبی است.» (آرین‌پور، ۱۳۷۵: ۳۷) در کاریکلماتور، نویسنده با ارائهٔ تصویری طنزآمیز و اغراق‌گونه از معایب جامعه، به نقد حقایق تلخ اجتماعی می‌پردازد و ایجاد دنیایی آرمانی و به دور از زشتی و پلشتی را در ذهن می‌پروراند و سعی می‌کند آن را با تصویری هرچند کوتاه به مخاطب انتقال دهد.

پس از آن که پرویز شاپور نام خود را به عنوان آفرینندهٔ مکتب تازه‌ای در طنزنویسی نوین در تاریخ ادبیات معاصر ثبت کرد، عده‌ای با استقبال از این شیوه توانستند زمینهٔ پذیرش کاریکلماتور را در بین اهل ادب فراهم کنند. نکتهٔ مهم این که عده‌ای پیشینهٔ این نوع ادبی را به ادبیات غرب ارتباط داده‌اند. رواج جملات کوتاه طنزآمیز در روزنامه‌ها و مجلات عصر پهلوی دوم، این استدلال را تقویت کرد. کسانی این ادعا را مطرح کرده‌اند که آگاهی دقیقی از پیشینهٔ زبان و ادبیات فارسی نداشته‌اند. اگر ویژگی‌ها و شگردهای ساخت کاریکلماتور را تحلیل کنیم، می‌توان این احتمال را مطرح کرد که ریشهٔ آن را شاید بتوان در متون تعلیمی و عرفانی و اشعار سبک هندی جست. ما در این مقاله بنا داریم علاوه بر اشارهٔ کوتاه به پیشینهٔ کاریکلماتور در متون تعلیمی و عرفانی، به طور مفصل شگردهای طنزآفرینی را در اشعار سبک هندی و کاریکلماتور بیابیم و دریابیم که این شاعران و نویسندگان چگونه از شگردهای ساخت کاریکلماتور برای فضاسازی طنزآمیز بهره برده‌اند.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

تحلیل فضاهای کاریکلماتوری در سبک هندی و کاریکلماتور در یک رسالهٔ مستقل سابقه ندارد؛ اما کتاب‌ها و مقالاتی وجود دارند که نویسندگان ضمن بررسی مجموعه‌های کاریکلماتور به این موضوع هم اشاره کرده‌اند:

حسینی (۱۳۸۷) در کتاب «بیدل، سپهری و سبک هندی» فصلی را به بازی با کلمه در شعر سبک هندی اختصاص داده است. نویسنده با بررسی مضمون‌سازی و استخراج معانی چندپهلو از کلمات و کاریکاتوری دیدن اشیا و وقایع در این سبک، تلاش کرد تا انتساب کاریکلماتور را به ادبیات فارسی تثبیت کند و مانع انتساب آن به ادبیات غرب شود.

طالبیان و تسلیم‌جهرمی (۱۳۹۱) در کتاب «کاریکلماتور در گسترهٔ ادبیات فارسی» پژوهش گسترده‌ای در پیشینه و ویژگی‌های کاریکلماتور با تکیه بر آثار پرویز شاپور انجام داده‌اند. در این کتاب که نخستین اثر پژوهشی در این حوزه به شمار می‌آید، در بخش تبارشناسی ادبی کاریکلماتور از منظر بازی با کلمات در مورد ارتباط این شاخهٔ ادبی با آثار سبک هندی بحث و تحلیل شده است.

صفایی و درویشعلی‌پور آستانه (۱۳۸۹) در مقالهٔ « سبک هندی زمینه‌ساز ظهور کاریکلماتور در ایران» که در پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ارائه شده است، به تحلیل بینامتنی سبک هندی و کاریکلماتور در زمینه‌های تمهیدات ادبی، مضمون و اندیشه و واژگان و موتیوها پرداخته‌اند. نگارندگان هرچند در بخش تشابه سبک هندی و کاریکلماتور در به کارگیری عناصر ادبی، به تمهیداتی چون ایهام، تناقض، حسن تعلیل، جناس و اغراق اشاره کرده‌اند؛ اما نمونه‌های اندک و تا حدودی بی‌ارتباط با شگردهای شاعران سبک هندی در آفرینش فضاهای کاریکماتوری، موجب شد که در این پژوهش به عنوانی مشابه آن بپردازیم؛ اما گستردگی شگردها، تحلیل نمونه‌های سبک هندی و فضاهای کاریکلماتوری، وجه تمایز مقالهٔ حاضر با پژوهش مذکور است.

تحلیل‌هایی که تاکنون دربارهٔ اشتراک فضاهای کاریکاتوری در سبک هندی و کاریکلماتور ارائه شده است، فاقد تحلیل زیباشناختی است؛ لذا با مشاهدهٔ این کاستی‌ها، نگارندگان در پی تدوین مقاله‌ای تقریباً جامع در این زمینه برآمده‌اند. با توجه به نمونه‌های فراوان اشعار سبک هندی در این زمینه، ضرورت تحلیل و تشریح موارد تشابه کاریکلماتور و سبک هندی در تمهیدات ادبی احساس می‌شود.

۱-۲. روش پژوهش

شیوهٔ انجام این پژوهش توصیفی-تحلیلی است. در این تحقیق، ابتدا ابیات و جمله‌هایی را که فضاهای کاریکاتوری در آنها پررنگ‌تر بوده، انتخاب کردیم. بعد از جمع‌آوری داده‌ها و دسته‌بندی شگردهای مشابه، به تحلیل نمونه‌ها و داده‌های خام جمع‌آوری شده پرداختیم. حدود این پژوهش تذکره‌ها و دواوین شاعران سبک هندی و مجموعه کاریکلماتور دههٔ نود است.

۲.مبانی نظری

۲-۱.پیشینهٔ کاریکلماتور در ادبیات فارسی

بعد از تولد کاریکلماتور در خرداد ۱۳۴۶ عده‌ای از پژوهشگران که هر گونهٔ ادبی نوظهور را رهاورد غرب می‌دانند، این نوع ادبی را نیز به جملات قصار نویسندگان غرب به ویژه ژیلبر سیسبرون ارتباط دادند. در دههٔ چهل، جملات کوتاه غربیان به طور گسترده در مجلات و روزنامه‌های ایران منتشر می‌شد. این جملات به خاطر کوتاهی و طنز موجود در آن، در فضای عبوس جامعهٔ آن روز مورد استقبال مخاطبان قرار گرفته بود. به اعتقاد گرین، این جملات که غربی‌ها آن‌ها را آفوریسم می‌نامند، چهار ویژگی عمده دارند: تناقض، تأثیرگذاری، طنز و عدم التزام به اخلاقیات (طالبیان و تسلیم جهرمی، ۱۳۹۱: ۵۷). سادات اشکوری معتقد به تقلید و رونویسی نویسندگان کاریکلماتور از آثار سیسبرون نیست و آن را تنها تأثیرپذیری از جملات قصار غربیان به شمار می‌آورد. او «اثر ژیلبر سیسبرون را در واقع مشابه تلنگری و یا سرنخی که آن‌ها را به دنیای تعبیرها و عبارت‌های گذشتگان رهنمون شده می‌داند» (سادات اشکوری، ۱۳۷۸: ۵۶)، اما در واقع خیلی پیش از این‌ها؛ یعنی از سال ۱۳۳۷ شاپور نوشته‌هایی از این دست چاپ کرد، منتها چون با امضاهای مستعار می‌نوشت، هیچ کس متوجه آن‌ها نشد.

کسانی که کاریکلماتور را رهاورد غرب می‌دانند، در حقیقت شناخت و آگاهی کافی از متون و منابع ادبیات فارسی ندارند. هرچند نام کاریکلماتور از سال ۱۳۴۶ در ادبیات معاصر بر سر زبان‌ها افتاد؛ اما اگر ویژگی‌ها و شگردهای ساخت آن را تحلیل کنیم، می‌توان این احتمال را مطرح کرد که ریشهٔ آن را شاید بتوان در متون تعلیمی و عرفانی و اشعار سبک هندی جست. ابتدا اشاره‌ای کوتاه به رگه‌های کاریکلماتوری در متون تعلیمی و عرفانی می‌کنیم و سپس به بررسی و تحلیل مفصل تشابهات کاریکلماتور و سبک هندی می‌پردازیم.

۲-۲. متون تعلیمی و عرفانی

ساختار کاریکلماتور مبتنی بر ایجاز، طنز، غافلگیری و بازی‌های زبانی است. رگه‌هایی از این ویژگی‌ها در متون کهن به چشم می‌خورد. نویسندگان ارجمند این متون، با کلماتی اندک، معانی بسیاری را در آثار خود گنجانده‌اند. از لابه‌لای حکایات

اخلاقی متون تعلیمی و شطحیات متون صوفیه، می‌توان ردپای نگاه کاریکلماتوری را مشاهده کرد. بدیهی است که هیچ کدام از این متون در خدمت طنز نبوده‌اند. هرچند بسیاری از جملات قصار این متون در خدمت طنز نیستند؛ اما در بعضی از آن‌ها لایه‌های پررنگی از طنز دیده می‌شود. به طور قطع و یقین نمی‌توان گفت که نویسندگان کاریکلماتور به این متون توجه داشته‌اند. با این حال اشتراک شگردهای آفرینش طنز را در این متون و کاریکلماتور نمی‌توان نادیده گرفت. برای نمونه تعدادی از این جملات قصار طنزآمیز را در این بخش می‌آوریم:

سعدی در جملهٔ قصار زیر با ایجاد جناس تام بین دو واژهٔ «قدر» و این مسأله که هرچیز باارزش در صورت اندک بودن در نگاه ما اهمیت می‌یابد، طنز آفریده است: اگر شب‌ها همه قدر بودی شب قدر بی‌قدر بودی (سعدی). در عبارت کوتاه زیر، نویسنده با ندیدن و خروشیدن همسایه را با دیدن و چشم پوشیدن خدا از گناهان مقایسه می‌کند؛ به گونه‌ای که این مقایسه شکل کاریکاتوری به خود می‌گیرد: حق جلاوعلا می‌بیند و می‌پوشد و همسایه نمی‌بیند و می‌خروشد (سعدی).

سعدی در عبارت طنزآمیز زیر خسّت بخیل را هنگام تقاضای کمک از او با سختی استخراج طلا از معدن مقایسه می‌کند: زر از معدن به کان کندن به درآید وز دست بخیل به جان کندن (سعدی). او همچنین در عبارت زیر به رشوه‌خواری قاضیان اشاره می‌کند و با تضاد میان ترشی و شیرینی، این خصلت زشت را باورپذیرتر می‌نماید: همه کس را دندان به ترشی کُند شود مگر قاضیان که به شیرینی (سعدی).

خواجه عبدالله انصاری هم جملات کوتاهی دارد که رگه‌هایی از شگردهای کاریکلماتوری در آن به چشم می‌خورد. در عبارت زیر مفهوم ادعا در نیکی را با جناس ناقص میان دو واژهٔ «سیکی» و «نیکی» طنزآمیزتر کرده است:

سیکی فروشی بهتر از نیکی فروشی (خواجه عبدالله انصاری)

در عبارات زیر هم از این نویسنده، می‌توان شگردهای کاریکلماتور را مشاهده کرد:

الهی! آتش فراق داشتی به آتش دوزخ چه کار داشتی؟ (خواجه عبدالله انصاری)

مرد کار رانَد و مدّعی ریش جنبانَد (خواجه عبدالله انصاری)

در کتاب اسرارالتوحید هم نمونه‌هایی می‌توان یافت. در جملهٔ اول با دو مفهوم کسی توبه را شکستن و توبه کسی را شکستن و در عبارت دوم با مقایسهٔ ترک خود و کوه را به موی کشیدن طنزآفرینی کرده است:

اگر توبه او را بشکسته بودی، او هرگز توبه بنشکستی (ابوسعید ابوالخیر)

کوه را به موی کشیدن آسان‌تر از آن که از خود به خود بیرون آمدن (ابوسعید ابوالخیر)

۲-۳. شعر سبک هندی و بازی‌های زبانی

گذشته از ایجاز قوی و طنز که از خصیصه‌های بارز کاریکلماتور به شمار می‌آیند، این قالب ادبی را از نظر بازی با کلمات نیز می‌توان بررسی کرد. با اندکی تأمل در کاریکلماتورها در می‌یابیم که بسیاری از آن‌ها با کمک بازی‌های زبانی شکل می‌گیرند؛ زیرا بافت هر طنز در کلیت خود گونه‌ای از بازی‌های زبانی است. در نتیجه پیروان این جریان ادبی به مسألهٔ زبان نگاه متفاوتی دارند و بازی‌های زبانی برای آن‌ها اهمیت خاصی می‌یابد. بازی با اضلاع گوناگون یک واژه یا اصطلاح یکی از خصیصه‌های بارز سبک هندی بود که به طنز و مطایبه می‌انجامید. به اعتقاد ذبیح‌الله صفا «یکی از سرچشمه‌های مضمون‌آفرینی در نظر شاعران عهد صفوی استفاده از کلمات یا به قول مشهور بازی با کلمه به صورت‌های گوناگون بود که اگر شاعری می‌توانست خوب از این هنر بهره گیرد قادر به آفرینش نکته‌های جالب می‌گردید.» (صفا، ۱۳۸۲: ۵۷۱). صفا در ادامه بیتی از مخلص اصفهانی را به عنوان نمونه‌ای از این بازی‌های زبانی ذکر می‌کند:

به دست غیر دادی ساعد چون نقره خامت را به قربان سرت گردم مکن این خام دستی‌ها

که در این بیت شاعر ساعد معشوق را به نقرهٔ خامی تشبیه می‌کند که به دست غیر افتاده باشد و از همین تعبیر، ترکیب خام‌دستی را بیرون می‌کشد (همان).

شاید برای نخستین بار سیدحسن حسینی در کتاب «بیدل، سپهری و سبک هندی» به پیوند کاریکلماتور با این سبک، اشاره کرده است: «این بازی با اضلاع گوناگون یک لفظ و استخراج شیطنت‌آمیز و گاه دلنشین یک مضمون از این بازی در ده بیست سال اخیر در نثر، موجد نوعی قالب تفننی ادبی و طنزآلود شده است که پیشینیان به آن نام کاریکلماتور داده‌اند و همین نام التقاطی برای آن‌ها که اطلاع چندانی از ادبیات فارسی ندارند، این توهّم را به وجود آورده که کاریکلماتور نیز از دستاوردهای غرب است که به اقتضای روزگار غرب باوری پایش به سرزمین ما باز شده است.» (حسینی، ۱۳۸۷: ۴۹)

بازی‌های زبانی در کاریکلماتور و سبک هندی در سایهٔ آرایه‌های بیانی و بدیعی و ترکیبی از آن‌ها شکل می‌گیرد. این‌گونه شگردها به دلیل ایجاد فشردگی کلام و خاصیت چندمعنایی در طنز و مطایبه کاربرد بسیاری دارند. نویسندگان با ظرافت این موقعیت‌های طنزآفرین را در کنار هم می‌چینند تا از معانی مختلف واژه‌ها تصاویر چندمعنایی بیافرینند، حتی با نگاهی گذرا به تعدادی از این آثار می‌توان دریافت که نویسندگان و شاعران گاهی برای ارائهٔ طنز، به نوعی شیرین‌کاری در ترکیب واژه‌ها روی می‌آورند که با استفاده از آهنگ حروف و با شیوهٔ انواع جناس، ایهام و ... خلق می‌شود. نویسندهٔ «فرهنگ توصیفی نقد ادبی» جناس، ایهام و آهنگ کلمات را جزو بازی‌های رایج زبانی برمی‌شمرد و می‌نویسد: «بازی واژگانی یا میان کلمات یک متن ایجاد می‌شود {جناس} و یا میان کلمه‌ای از متن با کلمه‌ای که تداعی می‌شود {ایهام} بازی واژگانی تنها بر مبنای تداعی معانی عمل نمی‌کند؛ بلکه زنجیرهٔ آهنگ کلمات و هذیان‌های آوایی را نیز به کار می‌گیرد.» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۸-۴۳۷). زیاده‌روی عده‌ای در کاربرد این تکنیک سبب شده است که برخی این گونه آثار را چیزی جز بازی‌های لفظی ندانند. به اعتقاد آن‌ها بازی‌های زبانی تقریباً یک‌بارمصرفند و مخاطب از شنیدن مجدد آن‌ها لذت نمی‌برد. بنابراین در لطیفه و فکاهی که جنبه‌های انتقادی آن کمتر است و هدف آن بر ایجاد خنده و شادی متمرکز است کارایی بیشتری دارد. با این حال، نمی‌توان نقش آن‌ها را به‌مثابه ابزارهایی برای آفرینش طنز نادیده گرفت.

در لابه‌لای تذکره‌های عصر صفوی و دیوان شعر شاعرانی چون غنی کشمیری، بیدل دهلوی، صائب تبریزی، کلیم کاشانی و ... می‌توان این گونه بازی‌های زبانی و نگاه کاریکلماتوری به وقایع و اشیا را دید که مولود ذوق خلاق و تبسّم‌آفرین شاعران این دوره است. در این بخش به برخی از این شگردها اشاره می‌شود:

۲-۳-۱. ایهام

ایهام یکی از زیباترین و شیرین‌ترین صنایع ادبی است که از دیرباز مورد عنایت و توجه سخن‌سنجان قرار گرفته است. این صنعت ادبی در بلاغت فارسی و عربی جایگاه ویژه‌ای دارد و ارزش زیباشناختی آن بر کسی پوشیده نبوده و نیست. به همین سبب، نقادان و ادیبان آن را «ادّق صنایع و الطف بدایع» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۱۰) دانسته‌اند. ابوبکر حموی، ایهام را جادویی در نظر آورده که بر دل‌ها می‌دمد. به اعتقاد او ایهام «از برترین و باارزش‌ترین ترفندهای ادبی است و جادوی آن در دل‌ها می‌دمد و در آن درهای مهر و محبت را می‌گشاید.» (۱۳۰۴: ۲۳۹).

بسیاری از علمای بلاغت قدیم، ایهام را واژه‌ای با دو معنی دور و نزدیک تعریف کرده‌اند. رازی می‌نویسد: «این صنعت چنان بود که لفظی ذومعنیین به کار دارد، یکی قریب و یکی بعید تا خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قائل معنی غریب باشد.» (۱۳۶۰: ۳۶۵) محمدهادی مازندرانی، صاحب انوارالبلاغه نیز به دو معنی قریب و بعید و اراده معنی بعید در ایهام اشاره کرده است (۱۳۷۶: ۳۳۰). آنچه مسلم است تعریف کتب بلاغت سنتی دربارهٔ ایهام بیشتر متناسب با ایهام تناسب است. با این حال، نمی‌توان انکار کرد که شرط زیبایی ایهام در این است که هر دو معنی دور و نزدیک به ذهن مخاطب خطور

کند. همایی با اشاره به همین نکته تأکید دارد که در ایهام «هر دو معنی قریب و بعید مراد است» (۱۳۸۹: ۲۷۱). آنچه شاعر را وامی‌دارد تا صنعت ایهام را به عنوان شگرد ویژهٔ ایجاد فضاهای کاریکاتوری مدّنظر داشته باشد، خاصیت چندمعنایی آن است. وقتی ذهن بر سر دوراهی انتخاب معانی بعید و قریب قرار می‌گیرد، باعث تکاپو و التذاذ ادبی می‌شود. به اعتقاد شمیسا «اثر روانی و زیبایی‌شناسانهٔ ایهام هم در این توجه خواننده به هردو معنی است.» (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۳۲). شاعران سبک هندی به دلیل ظرفیت‌های بلاغی ایهام در ایجاد فضاهای کاریکلماتوری به این آرایه توجه فراوانی نشان داده‌اند:

برنداریم ز اشعار کسی مضمون را طبع نازک نتواند سخن کس برداشت

(غنی کشمیری،۱۳۶۲: ۵۶)

شاعر در این بیت بر این نکته تأکید دارد که هیچ گاه مضمون اشعار کسی را در شعرهای خود به کار نمی‌برد. او برای ایجاد طنز با این موضوع از ظرفیت ایهامی واژهٔ «نازک» استفاده می‌کند. طبع نازک در معنای حقیقی، مفهوم دلپذیر و باریک‌اندیش دارد؛ اما شاعر معنای دوم آن یعنی؛ نازک و شکننده را با برنداشتن مضمون اشعار کسی پیوند داده و طنز آفریده است.

محمدافضل سرخوش ایهام موجود در واژهٔ «نازک» را در بیت زیر به کار برده است:

مبادا نامهٔ بی‌تابی‌ام را تا کنی قاصد! در این مکتوب نازک کرده‌ام بسیار مضمون را

(۱۳۶۹: ۴۵۰)

با توجه به تا کردن نامه در مصراع اول، فضای کاریکلماتوری در واژهٔ نازک در مصراع دوم تقویت می‌شود.

چو گویمش که بگیرم دل از تو؟ گوید خیر خداش خیر دهد آن که خیر می‌گوید

(تأثیر تبریزی، ۱۳۱۷: ۲۱۴)

ترکیب «خیر گفتن» در مصراع دوم هم به معنای از خوبی‌ها گفتن است و هم متضاد آری است. نکتهٔ طنزآمیز آن که در نگاه اول با توجه به ترکیب خیر گفتن در مصراع اول به معنای نه گفتن، این مفهوم در مصراع دوم هم به ذهن مخاطب متبادر می‌شود؛ اما با توجه به ترکیب خداش خیر دهد در مصراع دوم، ذهن به سمت معنای دوم هم کشیده می‌شود و همین رفت و آمد ذهن به سمت دو معنای متفاوت، در خواننده حس لذت ایجاد می‌کند:

گویند مردمان که به میخانه‌ها مرو این‌ها حکایتی ست که باید شنید و رفت

(حاجی گیلانی، ۱۳۶۹: ۳۱۲)

شاعر در این بیت با کمک بازی زبانی با دو فعل شنید و رفت طنزآفرینی کرده است. در مصراع اول از قول مردم می‌گوید که به میخانه‌ها مرو. در مصراع دوم با فعل‌های شنید و رفت دو معنا به ذهن متبادر می‌شـــود: ۱-این حکایت را باید شنید و از آن گذشت (به میخانه‌ها نرفت)؛ ۲- این حکایت را فقط باید شنید و دوباره به میخانه‌ها رفت:

ز بس که معنی شیرین به هر طرف ریزم به گرد خامهٔ من صف کشیده موراند

(حکیم حاذق، ۱۳۶۹: ۶۵۳)

واژهٔ «شیرین» در کاربرد ایهامی خود هم به معنای دلپذیر و گواراست و هم مزهٔ شیرین؛ اما با توجه صف کشیدن موران گرد قلم شاعر در مصراع دوم، واژهٔ شیرین بیشتر در معنای مزه به ذهن مخاطب متبادر می‌شود:

دید چون رخسارهٔ زرد مرا با خویش گفت این که می‌گویند بیمار است، صحّت داشته است

(میرنور اکسیر، ۱۳۶۹ : ۲۰۲)

صحت داشتن با توجه به رخسار زرد و بیماری شاعر در نگاه اول به معنای درست بودن قول معشوق مبنی بر بیماری شاعر است؛ اما معنای دیگر این ترکیب طنز موجود را شدت می‌بخشد. صحت در معنای دوم یعنی سالم و تندرست بودن. در این معنی بیماری شاعر مورد تردید قرار می‌گیرد. در حقیقت، فضای کاریکلماتوری این بیت به یاری معنای دوم شکل می‌گیرد.

نویسندگان کاریکلماتور هم از این شگرد برای ایجاد چندمعنایی و طنزآفرینی بی‌نهایت بهره برده‌اند:

– روس‌ها پوتین دارند و ما انبوهی پابرهنه (گل‌هاشم، ۱۳۹۵: ۱۱۶).

نویسنده در جملهٔ «روس‌ها پوتین دارند» از یک سو رییس جمهور روسیه را مدّنظر داشته است و از سوی دیگر با توجه به واژهٔ «پابرهنه» کفش و پوتین را به ذهن مخاطب آورده است و بدین گونه با این ایهام طنزی لطیف خلق کرده است.

– گوسفندها سرزده وارد قصابی می‌شوند (بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۱۶)؛ سرزده ایهام دارد. هم به معنای بدون اطلاع قبلی است و هم به معنای سربریده.

– چنان استخوان‌دار بود که همیشه چند تا سگ ولگرد دورش انتظار می‌کشیدند (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۱۲۶)؛ ترکیب «استخوان‌دار» به معنی ریشه‌دار و بااصل و نسب است؛ اما با توجه به واژهٔ «سگ‌های ولگرد» می‌توان دارندهٔ استخوان را هم از آن دریافت کرد.

۲-۳-۲. کنایه

کنایه یکی از ظرفیت‌های زبانی و عناصر تصویرساز در شعر و نثر است. علمای بلاغت دربارهٔ تعریف این شگرد ادبی اتفاق نظر دارند. «کنایه سخنی است که دارای دو بعد قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند. پس گوینده، آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۵۵-۶). ارزش هنری کنایه بر این اصل استوار است که مخاطب با درنگ و تلاش ذهنی به معنای پوشیده و دور آن پی می‌برد و رمز آن را درمی‌یابد. شمیسا نیز بر این نکته تأکید دارد که کنایه «از آنجا که رسیدن از یک سطح به سطح دیگر است و ارتباطی بین دو سوی حاضر و غایب ایجاد می‌کند، جنبهٔ هنری و ادبی دارد.» (۱۳۸۱: ۲۶۶).

نویسندگان کاریکلماتور و شاعران سبک هندی به جهت دومعنایی کنایه، آن را در جهت طنزآفرینی یا تقویت مفاهیم طنزآمیز بهره می‌جویند. در کنایه اصل بر معنی دور است و کمتر اتفاق می‌افتد که معنی نزدیک هم مورد نظر نویسنده یا گوینده باشد؛ اما نکتهٔ مهم در کاریکلماتور و سبک هندی این است که نویسندگان و شاعران برای طنزآفرینی اغلب به معنای نزدیک نظر دارند. در حقیقت، باید گفت بیشتر طنزهای این دو شاخهٔ ادبی به سبب تلفیق معنای دور و نزدیک کنایه است. به اعتقاد پورنامداریان «در کنایه به علت عدم وجود قرینهٔ ظاهری، ارادهٔ معنی حقیقی نیز خالی از اشکال است؛ اما تا این معنی حقیقی اشاره‌ای به معنی مجازی نداشته باشد، نمی‌توان آن را کنایه شمرد (۱۳۶۷: ۱۹). در بیت‌های زیر طنز موجود با معنی نزدیک کنایه شکل گرفته است:

معمولاً یکی از معنای دور یا نزدیک کنایه در رابطهٔ همنشینی با کلمات دیگر کاریکلماتور، طنز را رقم می‌زند:

شمع رعنایی که من دارم وصالش در نظر گرمی پرواز خواهد سوخت بال و پر مرا

(صائب، ۱۳۶۴: ۷۸)

ترکیب «گرم بودن پرواز» کنایه از پر رونق بودن آن است. شاعر در این بیت با معنی نزدیک این کنایه در پیوند با سوختن بال و پر طنزآفرینی کرده است. بیدل نیز با این ترکیب کنایی به گونه‌ای دیگر فضای کاریکلماتوری ایجاد کرد:

هر کجا رفتیم داغی بر دل ما تازه شد سوخت آخر جنس ما از گرمی بازارها

(بیدل،۱۳۴۱: ۱۵)

دایم ز خودفروشی زاهد به حیرتم در هیچ مذهبی نتوان خویش را فروخت

(میرزااسماعیل ایما،۱۳۶۹ : ۱۴۵)

«خودفروشی» در معنای کنایی تکبر و غرور است؛ اما شاعر در این بیت آن را در معنای حقیقی خود را فروختن به کار برده است و در مصراع دوم با توضیح این نکته که در هیچ مذهبی نمی‌توان خود را فروخت، طنز آفریده است.

شمع رعنایی که من دارم وصالش در نظر گرمی پرواز خواهد سوخت بال و پر مرا
(صائب، ۱۳۶۴: ۷۸)

از شوق نرگس تو که هستیم مست از او چـــندان گریستیم که شستیم دست از او
(مولانا حاجی،۱۳۱۷: ۱۶۵)

ترکیب «دست شستن» کنایه از ترک کردن و صرف نظر کردن است؛ اما شاعر با توجه به گریستن در مصراع دوم معنای حقیقی آن را مدنظر داشته است. طنز موجود در بیت هم در این نکته نهفته است. طالب آملی نیز به گونه‌ای هنرمندانه‌تر این ترکیب کنایی را در تقابل با آب شدن از شرم به کار برده است:

آبم بکن ای شرم! به نزدیکی آن کو شاید به غلط یار ز من دست بشوید
(طالب آملی،۱۳۴۶: ۵۸۷)

صائب تبریزی در بیت زیر با ترکیب کنایی «حرف کسی بر زمین افتادن» فضای کاریکلماتوری ایجاد کرده است:

می‌توان خواند از جبین خاک احوال مرا بس که پیش یار حرفم بر زمین افتاده است
(صائب،۱۳۴۹: ۵۷۰)

ترکیب «حرف کسی بر زمین افتادن» یعنی بی‌اعتنایی کردن است؛ اما شاعر در این بیت با مدنظر قرار دادن معنی حقیقی این کنایه ادعا کرده که چون حرف من در برابر معشوق بر زمین افتاده است، با نگاه کردن به خاک احوال زار من عاشق را می‌توان دید. تأثیر تبریزی هم از این کنایه معنی‌خیزتر بودن کوی معشوق را نسبت به زمین شعر ادعا کرده است:

از زمین شعر کوی اوست معنی‌خیزتر بس که پیشش حرف عاشق بر زمین افتاده است
(تأثیر تبریزی،۱۳۱۷: ۲۱۴)

نـیست ممکن که تواند دگری بردارد آن چـــنـــان کـــز نـــظر انـــداختـــه‌ام دنـــیا را
(عالی مشهدی، ۱۳۶۹ : ۱۸۹)

ترکیب «از نظر انداختن دنیا» به معنی بی‌توجهی به دنیاست؛ اما شاعر آن را در معنی حقیقی دنیا را از نظر به پایین انداختن به کار برده و ادعا کرده است که دیگر کسی نمی‌تواند آن را از زمین بردارد.

در کاریکلماتور نیز معمولاً یکی از معنای دور یا نزدیک کنایه در رابطهٔ همنشینی با کلمات دیگر، طنز را رقم می‌زند:

– عینکی کسی است که توصیهٔ چشم‌پزشک را پشت گوش انداخته است (بهرام‌پور عمران،۱۳۹۷: ۴۸)؛ «حرف کسی را پشت گوش انداختن» کنایه از بی‌توجهی به کسی است. نویسنده از تلفیق این ترکیب کنایی و پشت گوش انداختن عینک طنز آفریده است.

– تخم مرغ جلوی چشم همه توزرد از آب درآمد (تنها،۱۳۹۰: ۴۹)؛ عبارت «توزرد از آب درآمدن» کنایه از نامرغوب است؛ اما نویسنده با ایجاد مراعات‌النظیر بین توزرد و تخم مرغ علاوه بر هدایت مخاطب به سمت معنای حقیقی کنایه، طنز را شدت بخشیده است.

– تنها مسابقه‌ای که همهٔ شرکت‌کنندگان از آن روسفید بیرون می‌آیند، مسابقهٔ ماست‌خوری است (گل‌هاشم ،۱۳۹۵: ۲۵)؛ ترکیب «روسفید بیرون آمدن» کنایه از موفق شدن است؛ اما معنای تصویری سفید شدن چهره هنگام خوردن ماست هم موردنظر نویسنده است.

۲-۳-۳. حسن‌تعلیل

حسن تعلیل «آن است که برای صفتی یا مطلبی که در سخن آورده‌اند علتی ذکر کنند که با آن مطلب مناسبت لطیف داشته باشد.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۶۰). همایی برای کارکرد زیباشناسی این صفت، شرطی را ذکر کرده است که «این علت ادعایی باشد نه حقیقی» (همان). شمیسا ساختار حسن‌تعلیل را مبتنی بر تشبیه می‌داند. به اعتقاد او «علتی که برای معلول ذکر می‌شود حقیقت ندارد؛ بلکه شاعر بر اثر تشبیهی که در ذهن او صورت گرفته است چنین ادعایی می‌کند.» (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۷۱). نویسندگان کاریکلماتور و شاعران سبک هندی با کمک این صنعت بین دو امر متفاوت که در عالم واقع پیوندی میان‌شان نیست، رابطهٔ تخیلی می‌آفرینند و با این شگرد مفاهیم طنزآمیز را برجسته می‌کنند:

نه از خواب است بیهوشی که چشم خود فروبستم خیالش خواست تا بیرون رود ره را براو بستم

(شاملی، ۱۳۸۳ : ۷۷۸)

شاعر در این بیت با خلق یک علت غیرواقعی و طنزآمیز، چشم فروبستن خود را هنگام خواب به این دلیل می‌داند که مانع بیرون رفتن خیال معشوق از چشم شود:

از حلاوت قاصدان را لب به هم چسبیده است بس که شیرین می‌فرستد یار ما پیغام را

(فکرت، ۱۳۱۷ : ۱۱۹۴)

لب به هم چسبیدن در عالم واقع پدیده‌ای حقیقی و منطقی است؛ اما شاعر برای این مضمون واقعی دلیلی غیرواقعی و شاعرانه خلق می‌کند. در این بیت شاعر علت به هم چسبیدن لب قاصدان را شیرینی پیغام معشوق می‌داند.

فرشته راه نیابد که بر زمین آید به چرخ بس که دعاهای مستجاب رود

(کلیم کاشانی، ۱۳۳۶: ۱۷۸)

شاعر در این بیت برای راه نیافتن فرشتگان به زمین علتی غیرواقعی آورده و در مصراع دوم ادعا کرده که از بس دعاهای مستجاب به آسمان رفته که راه ورود فرشته به زمین سد شده است. کلیم کاشانی در بیت زیر هم از آرایهٔ حسن تعلیل برای ایجاد فضای کاریکلماتوری بهره برده است:

ناامن گشته میکده از دست رهزنان می از حجاب شیشه به ساغر نمی‌رسد

(کلیم کاشانی، ۱۳۳۶: ۱۵۸)

ریخته نشدن شراب در ساغر می‌تواند دلایل واقعی داشته باشد؛ اما شاعر ناایمن بودن میکده از دست راهزنان را دلیل این امر می‌داند.

صنعت حسن تعلیل یکی از شگردهای ایجاد طنز در کاریکلماتور است:

– چون روی کیک تولدم شمع بود، همسرم را قانع کردم که پروانه را هم دعوت کند (کرهانی شیرازی، ۱۳۹۵: ۴۴). نویسنده علت دعوت پروانه را به این دلیل می‌داند که روی کیک تولدش شمع بود. نیاز به یادآوری نیست که نویسندهٔ این کاریکلماتور برای خلق طنز به تناسب میان شمع و پروانه نظر داشته است.

در کاریکلماتور زیر، نویسنده برای خلق طنز به حسن‌تعلیل پناه آورد و نوشتن خود را به دلیل نیافتن گوش شنوا دانسته است:

– چون گوش شنوایی نمی‌یابم، حرف‌هایم را می‌نویسم (گل‌هاشم، ۱۳۹۵: ۱۶۹).

– ماهی برای ابراز شکایت از محیط‌زیست بر آب آمد (آزادیخواه، ۱۳۹۰: ۱۰۴)؛ در عالم واقع گاهی ماهی سرش را از آب بیرون می‌آورد؛ اما نویسنده در علتی غیرواقعی ابراز شکایت از محیط زیست را دلیل آن دانسته است.

۲-۳-۴. اغراق

اغراق و جلوه‌های آن اگرچه در ادبیات حماسی دامنهٔ گسترده‌ای دارد؛ اما شاعران غنایی نیز می‌توانند با کاربرد آن زیبایی و شاعرانگی مفاهیم موردنظر خود را تقویت کنند. اغراق «افراط در توصیف کسی یا چیزی است. یعنی زیاده‌روی در بزرگ جلوه دادن امری یا بزرگ‌نمایی و آن چنان را آن چنان‌تر نشان دادن.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۲۰). نویسندگان کاریکلماتور و شاعران سبک هندی نیز از این شگرد شاعرانه برای بزرگ‌نمایی مفاهیم و ایجاد فضای کاریکلماتوری بسیار بهره برده‌اند:

بس که پر آب است چون چشم ترم هر آبله رفته‌ام در گل فرو هر جا که پا افشرده‌ام

(غنی کشمیری،۱۳۶۲: ۱۴۲)

شاعر پای پر آبله را چون چشم خود پرآب می‌بیند. برای ایجاد فضای کاریکلماتوری در مصراع دوم از اغراق بهره می‌جوید و هر جا پا می‌گذارد در گل فرو می‌رود.

عاشق به شوربختی من نیست در جهان برخاستم ز جا نمکم از کنار ریخت

(صائب، ۱۳۶۴: ۴۷۱)

شاعر در این بیت خود را عاشقی شوربخت معرفی می‌کند. برای بزرگ‌نمایی این تصویر به خلق اغراق هنرمندانه روی می‌آورد. در مصراع دوم ادعا می‌کند که آن قدر شوربخت است که هر گاه برمی‌خیزد از کنارش نمک می‌ریزد. این تصویر کاریکلماتوری بر شدت طنز موجود در بیت افزوده است:

حدیث بحر فراموش شد که دور از تو ز بس گریسته‌ام آب برده دریا را

(کلیم کاشانی،۱۳۳۶: ۱۰۱)

شاعر در این بیت برای ادعای گریهٔ زیاد خود از دوری معشوق به اغراق پناه می‌برد. او ادعا می‌کند در فراق یار آن قدر گریسته است که حدیث دریا فراموش شده است. کلیم کاشانی همچنین در بیت زیر ادعای دیگری را مطرح می‌کند:

دارم تبی چنان که سرانگشت را طبیب برداشت تا ز دست من اندر دهان گرفت

(کلیم کاشانی،۱۳۳۶: ۱۵۴)

شاعر تب خود را سوزان و طاقت‌فرسا به تصویر می‌کشد، به گونه‌ای که طبیب وقتی دست او را در دست می‌گیرد از شدت سوزش، دست خود را در دهان می‌گذارد تا خنک شود.

صنعت اغراق یکی از شگردهای بارز ایجاد طنز در کاریکلماتور است که نویسندگان به خوبی از آن استفاده کرده‌اند:

– درخت عریان پاییزی به جرم برهنگی بازداشت شد (کرهانی شیرازی،۱۳۹۵: ۲۰)

نویسنده در این کاریکلماتور با انتقاد از سختگیری در جامعه بابت بی‌حجابی، از صنعت اغراق بهره برده و با تمثیل برهنگی درخت و بازداشت آن طنزآفرینی کرده است:

– در گفتگوی دو آدم پرچانه واژه‌ها شاخ به شاخ می‌شوند (گلکار،۱۳۹۸: ۲۸)؛ شاخ به شاخ شدن واژه‌ها یک تصویر اغراق گونه است که سبب ایجاد فضای کاریکلماتوری شده است.

– چراغ‌ها با شنیدن صدای پای باد شعلهٔ خود را پنهان کردند (همان: ۶۰)؛ در این کاریکلماتور هم اغراق در تصویر پنهان کردن شعله چراغ کاملا مشهود است.

۲-۳-۵. متناقض‌نما

متناقض‌نما یکی از امکانات زبانی در اختیار شاعر است تا با شکستن هنجار زبان، مفاهیم مورد نظر خود را در نگاه مخاطب برجسته کند. از آنجا که دو مفهوم متناقض در این صنعت، به ظاهر ترکیب‌هایی بی‌معنا هستند؛ اما در باطن حاوی معانی

والاست، موجب شگفتی و التذاذ هنری مخاطب می‌شود؛ زیرا «در پارادوکس شرط است که مفاهیم سازگار و ناسازوار و متضاد که در حالت عادی از هم می‌گریزند، به گونه‌ای هنرمندانه با هم بیامیزند تا از این هم‌آمیزی و همزیستی هنری، تصویری بدیع، نوآیین، تعجب‌آمیز، و در نتیجه توجه‌برانگیز و ذوق‌پسند زاده شود.» (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹).

از آنجاکه «در جریان گسترش احساسات عمیق و ژرف و نیز باریک‌اندیشی‌های شاعرانه بیان و تصاویر پارادوکسی فراوان گسترش می‌یابد» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۲۲). می‌توان دریافت که در سبک هندی به دلیل باریک‌بینی‌های شاعرانه و پیچیدگی‌های خیال، این صنعت ادبی رونق گسترده‌تری نسبت به سبک‌های ادبی دیگر داشته است. این گروه از شاعران چون همواره در پی یافتن راه‌هایی برای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی بیشتر زبان شعر خود بودند، شیوه‌های گوناگونی را تجربه کرده‌اند که صنعت متناقض‌نما یکی از آن شیوه‌های تشخص زبانی بوده است. ابیاتی در دیوان شاعران سبک هندی وجود دارد که از این صنعت ادبی به‌عنوان ابزاری برای ایجاد فضاهای کاریکلماتوری بهره برده‌اند.

به عیش خاصیت شیشه‌های مِی داریم که خنده بر لب ما قاه قاه می‌گرید

(بیدل، ۱۳۴۱: ۶۸۱)

در این بیت شاعر خود را در عیش همراه با رنج و درد، به شیشه‌های می تشبیه می‌کند. او برای اقناع و التذاذ ادبی خواننده به ایجاد پارادوکس دست می‌یازد. در مصراع دوم با خلق ترکیب قاه قاه گریستن پارادوکس و طنز می‌آفریند.

هرگز از گردون چراغ دوستی روشن نگشت داد اگر آتش به ما این بی‌مروت، آب داشت

(مخلص کاشانی، ۱۳۷۹: ۱۲۵)

شاعر در این بیت از روزگار می‌نالد. در نظر او از گردون چراغ دوستی روشن نمی‌گردد. در مصراع دوم با خلق فضای پارادوکسی ادعا می‌کند آتش روزگار آب در خود دارد.

تا آمدم به بزم تو از خویش رفته‌ام نزدیکی از وصال تو دورم می‌کند

(مخلص کاشانی، ۱۳۷۹: ۱۷۱)

در مصراع اول شاعر در بزم یاز از خود بی‌خود و دور می‌شود. با همین نکته در ذهن او یک تناقض شکل می‌گیرد. نزدیکی به یار او را از وصال دور می‌کند؛ در حالی ترکیب نزدیکی و دوری با هم همدیگر را نقض می‌کنند. همین مفهوم در بیت زیر از سلیم تهرانی به گونه‌ای دیگر به تصویر کشیده می‌شود:

تماشای تو بی‌خود کرد هر کس را که می‌بینم نشسته هر که در بزم تو جایش بیشتر خالی‌ست

(سلیم تهرانی، ۱۳۴۹: ۵۲)

در این بیت هر کس در بزم یار نشسته است جایش خالی است.

القصه در این جهان چو بید مجنون می‌بالم و در ترقی معکوسم

(رشیدا، ۱۳۶۹ : ۴۴۲)

ترکیب «ترقی معکوس» یک ترکیب پارادوکسی است. ترقی یعنی رشد کردن و رو به جلو حرکت کردن. این مفهوم با واژه معکوس تصویر پارادوکسی ساخته است.

هر دل که نه محو نور ذات است تاریخ تولدش وفات است

(ملا ذهنی،۱۳۱۷ : ۴۴۶)

شاعر در مصراع اول این بیت ادعا می‌کند که هر کس محو نور ذات خدا نشود در حقیقت مرگ نصیب اوست. او برای برجسته کردن این مفهوم با جمع تاریخ تولد و وفات در یک ترکیب، فضای کاریکلماتوری ساخته است.

نویسندگان کاریکلماتور نیز از صنعت تناقض برای ایجاد طنز و فضای کاریکلماتوری بهره برده‌اند:

– قفس خالی پر از آزادی است (گلکار،۱۳۹۸: ۳۵)؛ نویسنده در این کاریکلماتور با تصویر پر بودن آزادی در قفس خالی، تناقض خلق کرده و با این پیوند طنزآفرینی کرده است.

– دردناک‌ترین سقوط افتادن پرواز است (آزادیخواه، ۱۳۹۵: ۱۳۲)؛ افتادن پرواز یک ترکیب پارادوکسی است که در پیوند با سقوط دردناک خود را بیشتر و بهتر به مخاطب نمایانده است.

– پاسداری از صلح را جنگ به عهده گرفت (تنها، ۱۳۹۸: ۴۸)؛ صلح و جنگ دو واژهٔ متضاد همند. وقتی جنگ پاسداری از صلح را بر عهده می‌گیرد تصویر پارادوکسی خلق می‌شود. همین مسأله طنز را شدت می‌بخشد.

۳. نتیجه‌گیری

کاریکلماتور یکی از قالب‌های کوتاه طنز است که پرویز شاپور آن را معرفی کرد. از همان روزهای نخستین معرفی این قالب، به دلیل انتشار کلمات قصار نویسندگان غربی در نشریات ایران، عده‌ای کاریکلماتور را ره‌آورد غرب دانستند، در حالی که با توجه به ویژگی‌های این قالب همچون ایجاز، طنزآمیز بودن و کاربرد بازی‌های زبانی می‌توان پیشینهٔ آن را در متون تعلیمی و عرفانی و اشعار سبک هندی جستجو کرد. یکی از شگردهای زبانی، کاربرد صنایع ادبی است که علاوه بر ساخت تصویر و صرفه‌جویی در کلمات، در ایجاد طنز نیز موثر است. ما در این مقاله به پیشینهٔ کاریکلماتور در سبک هندی پرداختیم و کاربرد تکنیک‌های طنزآفرینی را با کمک صنایع ادبی بررسی کردیم. شاعران سبک هندی از بین صنایع گوناگون ادبی بیش از همه به صنایعی چون ایهام، کنایه، اغراق، حسن تعلیل و متناقض‌نما توجه نشان داده و با کمک آن‌ها فضاهای کاریکلماتوری خلق کرده‌اند.

منابع

اکسیر، اکبر (۱۳۸۷). نیم‌نگاهی به مجموعه طرح و کاریکلماتور ماه نگران زمین است. *روزنامهٔ اطلاعات*. ۸۳، شمارهٔ ۲۴۳۱۴.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۵). *از صبا تا نیما*. تهران: زوار.

آزادیخواه، محمدعلی (۱۳۹۰). *خوشمزه‌ترین میوهٔ درخت*. تهران: آموت.

آملی، طالب (۱۳۴۶). *کلیات اشعار طالب آملی*. تصحیح طاهری شهاب. تهران: کتابخانه سنایی.

بهرام‌پورعمران، احمدرضا (۱۳۹۷). *رفتنت برایم آمد نداشت*. تهران: مروارید.

بیدل، میرزاعبدالقادر (۱۳۴۱). *کلیات بیدل*. پوهنی: مطبعه اسد.

تبریزی، صائب (۱۳۸۴). *دیوان صائب تبریزی*. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

تنها، امیر (۱۳۹۰). *کاریکلماتور بالای ۱۸ سال*. تهران: افرا.

حسینی، سیدحسن (۱۳۸۷). *بیدل، سپهری، سبک هندی*. تهران: سروش.

الحموی، ابوبکر علی (۱۳۰۴). *خزانه الدب و غایه الارب*. قاهره: المطبعه الخیریه.

راستگو، سیدمحمد (۱۳۶۸). خلاف‌آمد. *کیهان فرهنگی*. ۶ (۹)، ۳۳–۲۹.

سادات‌اشکوری، کاظم (۱۳۷۸). یادی از پرویز شاپور، تلاشی برای راهیابی به دنیای طنز. *ماهنامهٔ آزما*. ۵، ۵۶–۵۵.

سلیم تهرانی، محمدقلی (۱۳۴۹). *دیوان کامل سلیم تهرانی*. تصحیح رحیم رضا. تهران: ابن سینا.

شاپور، پرویز (۱۳۸۶). *قلبم را با قلبت میزان می‌کنم*. تهران: مروارید.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات ایران*. ج. ۵. تهران: فردوس.

طالبیان، یحیی؛ تسلیم‌جهرمی، فاطمه (۱۳۹۱). *کاریکلماتور در گستره ادبیات فارسی*. تهران: فصل پنجم.

علی‌خان، سراج‌الدین (۱۳۸۳). *تذکرهٔ مجمع‌النفایس*. به کوشش زیب‌النسا علی‌خان. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

فتوحی، محمود (۱۳۷۹). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کرهانی‌شیرازی، روح‌الله (۱۳۹۵). *نان گرسنه*. تهران: ماه باران.

کشمیری، غنی (۱۳۶۲). *دیوان غنی کشمیری*. به کوشش احمد کرمی. تهران: پارت.

کلیم کاشانی، ابوطالب (۱۳۳۶). *دیوان کلیم کاشانی*. تصحیح پرتو بیضایی. تهران: خیام.

کهنمویی‌پور، ژاله و دیگران (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. تهران: دانشگاه تهران.

گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹). *کاروان هند*. ج. ۱. مشهد: آستان قدس رضوی.

گلکار، عباس (۱۳۹۸). *قفس خالی پر از آزادی است*. تهران: نیلوفر.

گل‌هاشم، سهراب (۱۳۹۵). *قلم کم‌حرف*. تهران: افراز.

مخلص کاشانی، میرزامحمد (۱۳۷۹). *دیوان مخلص کاشانی*. تصحیح حسن عاطفی. تهران: میراث مکتوب.

نصرآبادی، میرزامحمدطاهر (۱۳۱۷). *تذکرهٔ نصرآبادی*. تهران: ارمغان.

واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. ویرایش میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: نیل.

همایی، جلال الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

References

Al-Hemavi, A. A. (1925). *Khazaneh Al-Dab wa Ghayeh Al-Arb*. Cairo: Al-Mutabah al-Khairiyah.

Alikhan, S. (2004). *Tazkereh of Majma' Al-Nafais (Anthology)*. Zib-al-Nesa Alikhan (Eff.). Islamabad: Persian Research Center of Iran and Pakistan.

Amoli, T. (2017). *C Cll lett ioo of lll mm mmmis sssss* . Taheri Shahab (Ed.). Tehran: Sanaei Library.

Arianpour, Y. (2006). *From Saba to Nima*. Tehran: Zavar.

Azadikhah, M. A. (2011). *The Most Delicious Fruit of the Tree*. Tehran: Amoot.

Bahrampour-Omran, A. R. (2018). *Your Departure Did Not Come to Me*. Tehran: Morvarid.

Bidel, M. A. Q. (2012). *A Collection of Bidel*. Pohni: Asad Press.

Eksir, A. (2008). A half-look at the collection of plans and Charts of the Moon Concerns the Earth. *Information Newspaper*. No. 24314.

Fotouhi, M. (2000). *Rhetoric of the Image*. Tehran: Sokhan.

Golchin Mssnni, A. (1989). *Caravan of India*. Vol. 1. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Golhashem, S. (2016). *Taciturn Qalam*. Tehran: Afraz.

Golkar, A. (2019). *An Empty Cage is Full of Freedom*. Tehran: Niloufar.

Homaei, J. (1990). *Rhetoric and Literary Arts*. Tehran: Ahura.

Hosseini, S. H. (2008). *Bidel, Sepehri, Indian Style*. Tehran: Soroush.

Kahnamoeipour, Z. et al (1982). *Descriptive Dictionary of Literary Criticism*. Tehran: University of Tehran.

Kalim Kashani, A. T. (1957). *Divan Kalim Kashani*. Parto Beyzai (Ed.). Tehran: Khayyam.

Karhani-Shirazi, R. (2016). *Hungry Bread*. Tehran: Mah Baran.

Kashmiri, Gh. (1983). *Divan of Ghani Kashmiri*. Ahmad Karami (Ed.). Tehran: Part.

Mukhles Kashani, M. M. (2000). *Divan of Mukhles Kashani*. Hassan Atefi (Ed.). Tehran: Miras Maktoob.

Nasrabadi, M. M. T. (2018). *Tazkere of Nasrabadi (Anthology)*. Tehran: Armaghan.

Rastgoo, S. M. (1989). Khalaf Amad (Paradox). *Keyhan Farhangi*. 6 (9), 29-33.

Sadat-e-Ashkevari, K. (1989). A Memory of Parviz Shapur, an attempt to enter the world of satire. *Azma Monthly*. 5, 55-56.

Safa, Z. (2003). *History of Iranian Literature*. Vol. 5. Tehran: Ferdows.

Salim Tehrani, M. Gh. (1970). *Divan of Kamel Salim Tehrani*. Rahim Reza (Ed.). Tehran: Ibn Sina.

Shamisa, S. (2002). *A New Look at Figure of Speech*. Tehran: Mitra.

Shapour, P. (2007). *I Measure My Heart with Your Heart*. Tehran: Morvarid.

Tabrizi, S. (2005). *Divan Saeb Tabrizi*. Mohammad Ghahraman (Eff.). Tehran: Scientific and Cultural.

Talebian, Y. & Taslim Jahromi, F. (2012). *Karikalamator in the Scope of Persian Literature*. Tehran: Chapter 5.

Tanha, A. (2011). *Curriculum for over 18 years old*. Tehran: Afra.

Vaez Kashfi Sabzevari, K. H. (1980). *aaaa ee' -Al Afkar*. Mir Jalal-eddin Kazazi (Ed.). Tehran: Markaz.

Vahidian Kamyar, T. (1990). *Figure of Speech from the Perspective of Aesthetics*. Tehran: Nil.