@philosophic_books

جان موریل

فلسفهٔ طنز

بررسی طنز از منظر دانش، هنر، و اخلاق

ترجمهٔ محمود فرجامی / دانیال جعفری

نشر نی

https://telegram.me/philosophic_books

خنده چیست و شوخ‌طبعی چگونه در تاریخ تکامل انسان به این‌جا رسیده است؟ مهم‌ترین تئوری‌ها دربارهٔ خنده، طنز و شوخ‌طبعی کدام‌اند، چه می‌گویند و قوت و ضعف هرکدام در کجاست؟ رابطهٔ طنز با اخلاق چگونه است و جنبه‌های مثبت و منفی طنز در زمینهٔ اخلاق کدام‌اند؟ آیا می‌توان طنز را یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی در نظر گرفت؟ علوم تجربی دربارهٔ خنده و شوخ‌طبعی چه می‌گویند؟

جان موریل در این کتاب می‌کوشد با زبانی نسبتاً ساده به چنین پرسش‌های مهمی دربارهٔ خنده و انواع شوخ‌طبعی پاسخ دهد. او که استاد فلسفهٔ دین در کالج ویلیام اند مری در ویرجینیای آمریکاست، سال‌هاست که در مقام یکی از برجسته‌ترین پژوهشگران و نظریه‌پردازان حوزهٔ طنز شناخته می‌شود.

ISBN978-964-185-318-3

https://telegram.me/philosophic_books

جان موریل

فلسفهٔ طنز

بررسی طنز از منظر دانش، هنر، و اخلاق

ترجمهٔ محمود فرجامی / دانیال جعفری

نشر نی

سرشناسه: موریل، جان، ۱۹۶۰ـ م. Morreall, John
عنوان و نام پدیدآور: فلسفه طنز: بررسی طنز از منظر دانش، هنر، و اخلاق/ جان موریل؛ ترجمهٔ محمود فرجامی، دانیال جعفری.
مشخصات نشر: تهران، نشر نی، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری: ۲۸۸ ص.
شابک: 978-964-185-318-3
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: **Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Homor, 2009.**
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: لطیفه ـ فلسفه.
شناسه افزوده: فرجامی، محمود، ۱۳۵۶ ـ ، مترجم؛
جعفری، دانیال، ۱۳۶۰ـ ، مترجم.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ ف ۵ م PN۶۱۴۹/۸
رده‌بندی دیویی: ۸۰۹/۷
شماره کتابشناسی ملی: ۳۱۷۲۷۹۷

نشر نی

فلسفهٔ طنز

بررسی طنز از منظر دانش، هنر، و اخلاق

جان موریل

مترجمان محمود فرجامی و دانیال جعفری
چاپ اول تهران، ۱۳۹۲
تعداد ۱۰۰۰ نسخه
قیمت ۱۴۰۰۰ تومان
لیتوگرافی باختر
چاپ و صحافی سپیدار
ناظر چاپ بهمن سراج

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 اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

شابک ۳ ۳۱۸ ۱۸۵ ۹۶۴ ۹۷۸

www.nashreney.com

فهرست مطالب

دیباچهٔ مترجم ۷

دیباچهٔ نویسنده ۲۷

فصل ۱. موضوعی شوخی‌نابردار: سنت طرد طنز و تئوری‌های سنتی طنز ۳۱
طنز، هرج‌ومرج و خشونت ۳۱
تئوری برتری: طنز به‌مثابه ضداجتماعی ۳۵
تئوری ناسازگاری: طنز به‌منزلهٔ نابخرد ۴۳
تئوری تسکین: طنز به‌مثابه سوپاپ اطمینان ۵۱
دیدگاه اقلیتی ارسطو و توماس آکویناس: طنز به‌مثابه آرامش مفرح ۶۱
تئوری آرامش‌بخشی رابرت لتا ۶۴

فصل ۲. ستیز یا گریز یا خنده: روان‌شناسی خنده ۶۹
طنز و فاصله‌گذاری ۶۹
طنز به‌مثابه بازی ۷۷
خنده به‌مثابه علامت بازی ۸۲

فصل ۳. از لوسی تا «من عاشق لوسی هستم»: تکامل طنز ۸۷
در آغاز چه چیزی خنده‌دار بود؟ ۸۷
الگوی پایه‌ای طنز: لذت بازیگوشانهٔ انتقالِ شناختی در خنده بازتاب می‌یابد ۱۰۰
ارزش خوشی ۱۲۲

فصل ۴. آن لبخند ژکوندی: زیبایی‌شناسی طنز ۱۲۹
طنز به‌مثابه تجربهٔ زیباشناختی ۱۲۹
طنز و دیگر روش‌های لذت‌بردن از انتقال‌های شناختی: خنده‌دار، تراژیک، گروتسک، فجیع، مخوف، غریب و تخیلی ۱۳۴
تراژدی در مقابل کمدی: آیا سنگین بهتر از سبک است؟ ۱۳۷
پایانِ لطیفه: طنز خلق‌الساعه در مقابل از پیش آماده‌شده ۱۴۸

فصل ۵. خندیدنِ بیجا: اخلاق منفی طنز ۱۵۷
هشت نقد شایع اخلاقی طنز ۱۵۸
نقایص اخلاق طنز معاصر ۱۶۷
رویکردی جامع‌تر: اخلاق فراغت ۱۷۱
اثر مخرب اول: بی‌مسئولیتی ۱۷۳
اثر مخرب دوم: بازداشتن از هم‌دردی ۱۷۵
اثر مخرب سوم: تقویت تبعیض ۱۷۷

فصل ۶. خوب خندیدن: اخلاق مثبت طنز ۱۸۷
فضایل روشنفکرانهٔ طنز ۱۸۸
فضایل اخلاقی مستتر در طنز ۱۹۲
طنز در زمان هولوکاست ۱۹۸

فصل ۷. فلسفه و کمدی: انسان فکور و انسان خندان ۲۰۷
آیا سقراط اولین استندآپ‌کمدین بود؟ ۲۰۷
طنز و اگزیستانسیالیسم ۲۱۳
بودای خندان ۲۱۷

فصل ۸. نیمهٔ خالی و نیمهٔ پر لیوان: خرد کیهانی ۲۲۵

یادداشت‌ها ۲۳۳

منابع ۲۴۹

نمایه ۲۶۹

دیباچهٔ مترجم

شاید کار مترجم یک کتاب بی‌شباهت نباشد به کار معماری که ساختمانی را براساس نقشه‌ای از یک مهندس خارجی می‌سازد. حتی اگر قرار باشد نقشه موبه‌مو اجرا شود، کار ساخت باید با مصالح موجود در بازار انجام شود و این به معنای آن است که یا چنین مصالحی از پیش موجود باشد یا وارد شود یا ساخته شود. هرچقدر نقشه‌ای تازه‌تر و کم‌سابقه‌تر باشد، کار یافتن مصالح سخت‌تر خواهد شد تا آن‌جا که ای بسا مجری داخلی در کنار ساخت و نظارت بر اجرای بنا، ناچار شود انرژی زیادی صرف یافتن و ساختن مصالح کند. تقریباً همان وضعیتی که اکنون مترجم فارسی در حوزهٔ مسائل نظری طنز با آن روبه‌روست.

از یک سو، تحقیقات و نظریه‌پردازی‌ها در حوزهٔ طنز، نسبت به بیش‌تر مسائل نظری و علوم انسانی، تازه و بدیع است و از سوی دیگر، در زبان فارسی، آثار موجود در این زمینه انگشت‌شمارند. با داشتن پیشینهٔ قوی در زمینهٔ طنز و شوخ‌طبعی در ادبیات فارسی و فرهنگ مردم ایران، اکثریت مطلقِ کارهای تحقیقی در زمینهٔ طنز در حوزهٔ ادبیات فارسی قرار دارند. بیش‌تر کارها در این حوزه هم صرف یافتن نمونه‌های طنز و شوخ‌طبعی در آثار کلاسیک فارسی، شرح و تفسیر آن‌ها، بحث دربارهٔ انگیزه‌ها و اهداف به‌کارگیری طنز از سوی شعرا و نویسندگان متقدم و دسته‌بندی تکنیک‌های خنده‌سازی به‌دست یک ادیب یا در یک اثر خاص هستند.

چنین آثاری معمولاً ارتباط چندانی با تحقیقات جهانی در حوزهٔ طنز ندارند و حتی از مواجهه، بحث و به‌کارگیریِ دقیق واژگان مربوط به طنز در زبان‌هایی جز فارسی و عربی فارغ‌اند. نهایت آنچه هست به‌کارگیری یکی‌دو اصطلاح فرنگی در پرانتز و پانوشت است که در مورد آن‌ها نیز هیچ اتفاق‌نظر راهگشایی، حتی میان نویسندگان فرهنگ‌های عمومی و تخصصی، نیست.

این را باید به این واقعیت اضافه کرد که نه در زبان فارسی و نه در سایر زبان‌ها هیچ حدومرز و تعریف دقیقی برای اصطلاحات ریشه‌دار مربوط به علوم انسانی و به‌خصوص طنز وجود ندارد. مثلاً در زبان فارسی انبوهی از واژگان مرتبط با خنده و خنده‌زنی و شادمانی وجود دارند؛ از قبیل طنز، هجو، مطایبه، شوخی، شوخ‌طبعی، هزل، لطیفه، تمسخر، طعنه، خندستانی، کنایه، بذله‌گویی، متلک و... که معمولاً در عطف با یکدیگر و بعضاً به‌جای یکدیگر به‌کار می‌روند. در زبان انگلیسی هم واژگان بسیاری از جمله humor, satire, joke, wit, sarcasm, pun, irony, parody, fun, amusement, ridicule... وجود دارند که هرچند حدومرز دقیقی ندارند، در تعریف و به‌کارگیری آن‌ها دقت بیش‌تری به‌کار رفته است. به‌ویژه چون این زبان سال‌هاست که زبان علمی دنیاست و بخش عظیمی از پژوهش‌های علمی و آکادمیک به این زبان انجام می‌شود یا منتشر می‌گردد، در متن‌های تخصصی با وضوح و تمایز بیش‌تری به‌کار برده می‌شود.

تواتر ترجمه در یک حوزه می‌تواند مترجمان و مخاطبان را در گزیدن و به‌کارگیری یک واژه در برابر واژه‌ای خارجی به توافق برساند. این چنین است که در زبان فارسی امروزه به‌جای واژگان Mathematics ریاضی، Chemistry شیمی، Mechanics مکانیک و Psychology روان‌شناسی به‌کار می‌روند، درحالی‌که هرکدام از این معادل‌ها از پس‌زمینه‌ای متفاوت آمده یا جعل شده‌اند و مترجمان اولیه هم بر سرِ برابرنهاد آن‌ها توافق نظر نداشته‌اند. وقتی در صدها کتاب و مقالهٔ علمی و فنی، «مکانیک» به‌کار برده شود، دیگر اهمیت چندانی ندارد که محمدعلی فروغی، از بهترین و تأثیرگذارترین ادیبان مترجم، به تبعیت از مترجم‌های قدیم آثار یونانی Mechanics را «علم‌الحیل» ترجمه کرده بوده است[1].

۱. محمدعلی فروغی. سیر حکمت در اروپا. تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۶۱، ص ۱۹۱.

اما فقر ترجمه در زمینهٔ پژوهش‌ها و نظریه‌پردازی در حوزهٔ طنز به فارسی چنان است که به‌جرئت می‌توان گفت تمام کتاب‌های درخور تأملی که در این زمینه به فارسی ترجمه شده از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند و در همین کتاب‌ها هم بسته به سلیقهٔ مترجمان، واژگان تخصصی، گوناگون و بعضاً ناسازگار با یکدیگر ترجمه شده‌اند.

وقتی واژگان تخصصی کاربردی عمومی دارند، توافق بر سر تعریف و معادل‌گذاری آن‌ها چنان مشکل می‌شود که ای بسا حتی یک مترجم با خودش هم به توافق نرسد! در زبان فارسی یا هر زبان دیگری، به‌ندرت واژهٔ Neurology در گفت‌وگوها و مکاتبات روزمره به‌کار می‌رود یا در متون کلاسیک حضور دارد. به همین سبب، می‌توان خودِ آن یعنی نورولوژی را به‌کار برد و یا واژه‌ای برساخته (مثلاً عصب‌شناسی) را برابرنهادِ آن در نظر گرفت و دست‌کم در یک متن واحد با اطمینان خاطر به‌کار برد. اما واژه‌ای همچون satire در ادبیات بیش‌تر کشورهای غربی قدمتی طولانی دارد، سابقه‌ای تاریخی در زبان و اساطیر یونان و روم دارد، در طول زمان به معناهای گوناگون به‌کار رفته و اکنون در حوزه‌ها و کشورهای مختلف مصادیق متفاوتی را به ذهن متبادر می‌کند[1]. برای مثال، وقتی در ادبیات انگلیسی صحبت از satire می‌شود، معمولاً آثار سنگین ادبی کنایه‌آمیز و انتقادی شوخ‌طبعانه، مثل بعضی آثار سویفت و پوپ و بن جانسون در ذهن تداعی می‌کند، درحالی‌که در رسانه‌های آمریکایی امروزه احتمالاً satire بیش از هر چیز برنامه‌های طنزآمیز تلویزیونی، نظیر دیلی‌شو، را به ذهن متبادر می‌کند. در تاریخ ادبیات غربی همواره از هجوهای گزنده و بی‌پروای یوونال رومی به عنوان نمونه‌های کلاسیک satire نام می‌برند، حال آن‌که در ریشه‌یابی این واژه در زبان و فرهنگ یونان باستان به نوعی هنر نمایشی آیینی مرتبط با اساطیری خوشگذران به نام satyr برمی‌خوریم.

مترجم، البته اگر بر روی واژه‌گزینی حساس باشد، می‌تواند در ترجمهٔ متنی کوتاه، بسته به این‌که منظور نویسنده از یک واژه چه بوده است، معادلی برای آن انتخاب کند

۱. این کلمه با املای یکسان در زبان‌های انگلیسی، فرانسه و آلمانی وجود دارد و به ترتیب ستایر، ساتیر و زاتیر خوانده می‌شود.

و حتی ــ اگر متن چندان فنی و دقیق نباشد ــ برای همان یک واژه هم در ترجمه معادل‌های متفاوت اختیار کند. مثلاً برای ترجمهٔ واژهٔ بسیار مهم و پرکاربرد humor می‌توان هم از «طنز» استفاده کرد، هم «شوخ‌طبعی» و هم از «فکاهه»، همچنان‌که satire را نیز می‌توان هم به «طنز» و هم به «هجو» ترجمه کرد. اما وقتی متنی به متن‌های فنی نزدیک می‌شود و وقتی که از حد یک یادداشت به حد یک مقالهٔ بلند یا کتاب می‌رسد، چنین کاری شدنی نیست و در صورت انجام، شاید بیش‌تر به سردرگمی خواننده منجر شود تا کمک به فهم او از متن و منظور نویسنده[1].

مشکلاتِ خشت اول

افزون بر آنچه گفته شد، این اصطلاحات در زبان فارسی نیز دچار تعریف شفاف و واضحی نیستند و معمولاً در طول زمان معنا و مصداق واحدی نداشته‌اند. حتی خود کلمهٔ «طنز» که امروزه اصطلاح اصلی این حوزه محسوب می‌شود تا دههٔ پنجاه شمسی به‌ندرت به‌کار گرفته می‌شده است. این کلمهٔ عربی البته در ادبیات فارسی سابقه داشته و بعضی از شعرا و نویسندگان آن را به‌کار برده‌اند، اما کمیت و کیفیت به‌کارگیری آن در ادبیات کلاسیک فارسی نشان می دهد که در برابر اصطلاحاتی چون هزل و هجو و مطایبه و لطیفه، واژه‌ای مهجور بوده و در آثار قدما نیز به عنوان اصطلاحی ادبی از آن یاد نشده است[2].

حتی در نخستین دهه‌های قرن سیزدهم شمسی (اواسط سدهٔ نوزدهم میلادی) که طنز انتقادی، به معنای امروزی و مدرن آن، یعنی آمیخته با نقد اجتماعی و سیاسی (یا

۱. برای نمونه، رؤیا صدر طنز را معادل دو واژهٔ irony و satire و هجو را معادل واژهٔ satire و هزل را معادل humor در نظر می‌گیرد (صدر، رؤیا. بیست سال با طنز. تهران: هرمس، ۱۳۸۱، ص ۵). این در حالی است که نه فقط این معادل‌گذاری‌ها هم‌پوشانی و تداخل دارند، بلکه هزل در زبان فارسی بیش‌تر نوعی شوخ طبعی رکیک را به ذهن متبادر می‌کند،آن هم در حوزهٔ ادبیات کلاسیک. درحالی‌که humor ناظر به انواع گوناگون شوخ‌طبعی است.

۲. معنای طنز در لغت‌نامهٔ دهخدا: فسوس‌کردن (منتهی‌الارب) (منتخب‌اللغات). فسوس‌داشتن. (دهار). افسوس‌داشتن. (زوزنی). افسوس‌کردن (تاج‌المصادر).بر کسی خندیدن.عیب‌کردن. (زوزنی).لقب‌کردن. (زوزنی).سخن به رموزگفتن. (غیاث) (آنندراج).طعنه. (غیاث) (آنندراج).
و در فرهنگ معین:
طنز ۱- (مص م.) افسوس‌کردن، مسخره‌کردن. ۲- طعنه‌زدن، سرزنش‌کردن. ۳- (اِمص.) مسخره. ٤- طعنه، سرزنش. ۵- (اِ.) ناز.

به قول آخوندزاده: کرتیکا)، در نخستین روزنامه‌های فارسی‌زبان و آثار روشنگرانه‌ای چون کتاب‌های طالبوف و مراغه‌ای و آخوندزاده ظهور یافت، حرفی از «طنز» زده نمی‌شد. در یکی‌دو دههٔ پس از انقلاب مشروطه، یعنی زمانی که به‌کارگیری طنز به معنای امروزی در مطبوعات ایران به اوج رسید نیز این سبک یا ژانر تازه را «فکاهی» می‌نامیدند و هیچ نشانه‌ای از به‌کارگیری واژهٔ «طنز» برای توصیف آن‌ها یافت نمی‌شود.

ایرج پزشکزاد، معتقد است این اصطلاح به معنای امروزی آن از دههٔ بیست شمسی و از سوی بعضی منتقدان ادبی در مجلات **یغما** و **سخن** به‌کار رفت؛ منتقدانی که می‌خواستند شوخ‌طبعی‌های ادبی و فاخر را از انواع تند و سخیف و هتاکانهٔ رایج در مطبوعات آن دوران متمایز کنند.[1]

با این حال یک تحقیق دانشگاهی در این زمینه نشان می‌دهد که در هیچ‌یک از مقالات منتشرشده از سوی استادان و پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی در دهه‌های بیست و سی و چهل خورشیدی در مجلات **یغما** و **سخن**، دو مجلهٔ مهم و تأثیرگذار ادبی آن دوران، از «طنز» به معنای امروزی سخنی نرفته‌است. اتفاقاً نخستین به‌کارگیری این واژه به معنای امروزی را مترجمان و در مواجهه با آثار فرنگیان صورت دادند. یکی از آن‌ها مقالهٔ «ویلیام تاکری، طنزنویس بزرگ انگلیسی» تألیف هوشنگ پیرنظر است که در مجلهٔ **سخن** در سال ۱۳۳۹ به چاپ رسیده است[2]. این در حالی است که در همان سال و همان مجله، نجف دریابندری در مقاله‌ای که دربارهٔ اسکار وایلد نوشته وی را هزال و فیلسوف توصیف کرده است و در مقاله‌ای دیگر نیز جرج برنارد شاو را به هزالی متصف داشته و حرفی از طنز و طنزنویسی به میان نرفته است.

اما نویسندگان همین مقاله در اواسط دههٔ چهل، به دو مقالهٔ جداگانه در مجلهٔ **سخن**، یکی به قلم پژوهنده و دیگری به قلم ش.ک. دربارهٔ عبید زاکانی برمی‌خورند که در هر دو، اصطلاح «طنز» به همراه الفاظ کمکیِ هجو و هزل برای توصیف نوشته‌های خنده‌آمیز و انتقادی عبید زاکانی به‌کار رفته است[3].

۱. ایرج پزشکزاد. طنز فاخر سعدی. تهران: شهاب، ۱۳۸۱، ص ۳۹.
۲. دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۱۲۵، ص ۸۷۱-۸۷۵.
۳. ابوالقاسم قوام و نیما تجبر؛ «واژهٔ طنز چگونه و از چه زمانی اصطلاح شد؟» مجلهٔ تاریخ ادبیات، پاییز ۱۳۸۸ ، شمارهٔ ۶۲، ص ۱۶۷-۱۸۸.

در همین سال‌ها بود که جلد نخست و سپس جلد دوم از **صبا تا نیما**، به قلم یحیی آرین‌پور، منتشر شد. در این اثر که به بررسی تاریخ صد و پنجاه سالهٔ ادب فارسی از دوران فتحعلیشاه به بعد اختصاص داشت، آرین‌پور مفصلاً و به‌کرات به مطبوعات به‌منزلهٔ مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رسانه‌های تاثیرگذار بر ادبیات و فرهنگ و سیاست در دوران جدید پرداخت و در این میان به طنز در مطبوعات دوران مشروطه توجه ویژه‌ای نشان داد. او فصل دوم از بخش اول در «کتاب سوم: آزادی» را به «طنزنویسی» اختصاص داد و با برابرنهادن این واژه برای satire سعی کرد بر محتوای انتقادی و رسالت اجتماعی این نوع از شوخ‌طبعی که بیش از همه در مطبوعات دوران مشروطه ظاهر شد تأکید کند و آن را از هجو و هزل مرسوم در ادبیات کلاسیک فارسی متمایز کند:

«آن نوع ادبی، که در السنهٔ غربی Satire نامیده می‌شود و در فارسی طنز اصطلاح‌شده، عبارت است از روش ویژه‌ای در نویسندگی که ضمنِ دادن تصویر هجوآمیزی از جهات زشت و منفی و «ناجور» زندگی، معایب و مفاسد جامعه و حقایق تلخ اجتماعی را به صورتی اغراق‌آمیز نمایش می‌دهد، یعنی زشت‌تر و بدترکیب‌تر از آنچه هست. با این وصف صفات و مشخصات آن‌ها روشن‌تر و نمایان‌تر جلوه می‌کند و تضاد عمیق وضع موجود با اندیشهٔ یک زندگی عالی و مأمول آشکار می‌گردد. بدین ترتیب، قلم طنزنویس با هرچه که مرده و کهنه و واپس‌مانده است و با هرچه زندگی را از ترقی و پیشرفت بازمی‌دارد بی‌گذشت و بی‌اغماض مبارزه می‌کند».[1]

این در حالی‌است که نشریات طنزآمیزی که تا پیش از دههٔ چهل منتشر می‌شدند خود را هیچگاه طنز، طنزی یا طنزآمیز ننامیده بودند؛ هرچند که برخی از آن‌ها نظیر **نسیم شمال** و **باباشمل** و **چلنگر**، برای خود رسالت اجتماعی و اخلاقی والایی قائل بودند (البته نه آن‌قدر ایده‌آل که آقای آرین‌پور تعریف کرده بود!) یکی از مشهورترین و محبوب‌ترین مجله‌های طنزآمیز همان دوران، یعنی **توفیق**، نیز همواره خود را **روزنامهٔ فکاهی** می‌نامید[2].

این واژه در معنای امروزی در دههٔ پنجاه و در برخی نشریات ادبیِ کم‌تر مطرح، همچون **نگین** و **وحید**، باب شد و کم‌کم این اصطلاح از سوی پژوهندگان و طنزپردازانی

۱. یحیی آرین‌پور. از صبا تا نیما، ج ۲، تهران: انتشارات زوار، ص ۳۶.
۲. این نشریه در سال ۱۳۵۰ توقیف شد.

چون حسن جوادی، حسین بهزادی اندوهجردی، ایرج پزشکزاد، منوچهر محجوبی و عمران صلاحی به جای فکاهی به‌کار گرفته شد و جا افتاد. با این‌حال تا اواسط دههٔ شصت، یعنی زمانی که مجلهٔ **فکاهیون** منتشر می‌شد، اصطلاح فکاهی هم رواج داشت. اما در طی چند سال، به خصوص از وقتی که در ۱۳۶۹، دو مجلهٔ تازه‌تأسیس **گل آقا** و **طنز و کاریکاتور** (که خود را طنزآمیز می‌خواندند و از به‌کاربردن «فکاهی» پرهیز داشتند) بر روی دکه‌ها آمدند، اصطلاح فکاهی به‌سرعت جای خود را به طنز داد. اصطلاح طنز نه فقط در دههٔ هفتاد شمسی به‌سرعت فراگیر شد، بلکه معنای موسعی هم یافت و کلیهٔ ژانرها و سبک‌ها و تکنیک‌های شوخ‌طبعی را پوشش داد. به نحوی که امروزه، درست یا غلط، صحبت از فیلم طنز، مجلهٔ طنز، کتاب طنز، موسیقی طنزآمیز، طنزنویس، طنزپرداز، طنزآور، آدم طناز، عکس طنز و لحن طنز می‌رود و فهم عمومی از واژهٔ طنز از جوک‌های کوتاه تا کتابی نظیر **دایی‌جان ناپلئون** و بعضی رساله‌های عبید زاکانی و اشعار حافظ و کاریکاتورهای مانا نیستانی و دوربین‌مخفی‌های کمیک و کمدی‌های وودی آلن و نمایش‌های روحوضی را دربرمی‌گیرد. به این ترتیب، تازه‌ترین مفهوم طنز در رمان فارسی، دست‌کم معادل با دو اصطلاحی به‌کار می‌رود که در زبان انگلیسی و بسیاری از سایر زبان‌های زندهٔ دنیا، شوخ‌طبعی را تداعی می‌کند: humor که معنای وسیعی دارد و بیش‌تر ناظر به لحن است و satire که معنایی خاص‌تر، انتقادی‌تر، هدف‌مندتر و ادبی‌تر دارد و نزدیک به مفهوم ژانر است. و این سرمنشأ اغتشاشی عمیق در به‌کارگیری واژهٔ «طنز» در نگارش، درک و ترجمهٔ متون تخصصی این حوزه است.

Satire و Humor

در میان پژوهندگان دانشگاهی و محققانی که در این زمینه آثاری را با درنظرگرفتن ادبیات انگلیسی (یا به‌طور عام: فرنگی) نوشته‌اند، اختلاف نظر حتی بر روی پرکاربردترین واژگان فراوان است. مثلاً satire را علی‌اصغر حلبی در مقدمه‌ای بر کتاب **طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام** با «هجو» برابر دانسته، اما صالح حسینی، مترجم کتاب **تحلیل نقد** (*Anatomy of Criticism*) آن را به «هزل» ترجمه کرده، درحالی‌که حسن جوادی در **تاریخ طنز در ادبیات فارسی** «طنز» را معادل آن قرار داده است.

معدودی از طنزپردازان ایرانی، یعنی آن‌ها که مستقیماً و مداوم با خنده و شوخ‌طبعی و طنز سروکار دارند، دغدغهٔ واژه‌گزینی و معادل‌سازی و تعریف اصطلاحات در این حوزه را داشته‌اند.

از میان اینان که شاید برجسته‌ترین‌هاشان ایرج پزشکزاد، عمران صلاحی، منوچهر احترامی، جواد مجابی، ابراهیم نبوی و محمدرفیع ضیایی باشند، به‌نظر می‌رسد محمدرفیع ضیایی بیش از بقیه در این زمینه دقت ورزیده باشد. ضیایی در نوشته‌های متعدد با تأکید بر گسترده و عام‌بودن واژهٔ humor آن را معادل فکاهی و فکاهیات گرفته و واژهٔ satire را که «در اغلب فرهنگ‌ها درک آن نیاز به آموزش، شناخت فرهنگ وسیع‌تر، تسلط بر نوشتارهای فنی، شناخت استعاره‌ها، نماد و کنایات بیش‌تر و عمیق‌تری دارد» معادل طنز می‌گیرد[1]. این پیشنهاد به‌خصوص در حوزهٔ شوخ‌طبعی مطبوعاتی درست است، اما به‌نظر می‌رسد اصطلاح فکاهی در زبان فارسی امروزی آنچنان فربه (و حتی زنده) نباشد که بتوان آنْ را در متونی چون متن حاضر به‌کار برد؛ متونی که humor را در معنایی چنان وسیع اختیار می‌کنند که از شوخی‌های بدوی انسان‌های چند ده هزار سال پیش تا فلسفهٔ یونان و سینمای امروز را دربرمی‌گیرد.

به نظر ما مترجمان، اگر قرار نباشد همچون بسیاری از زبان‌ها (حتی زبان چینی با قدمتی زیاد و تفاوت‌های فراوان با زبان‌های فرنگی) مستقیماً از خود هیومر (یا هومر و اومر و تلفظ‌های مشابه آن در زبان‌های گوناگون) استفاده شود، بهترین معادل برای humor «شوخ‌طبعی» است و شاید اگر نیم‌قرن پیش استادان زبان فارسی و صاحب‌نظران این حوزه این برابرنهاد را تأیید و پشتیبانی می‌کردند، امروزه به‌راحتی از این دو اصطلاح در متون تخصصی مربوط به حوزهٔ خنده و شوخ‌طبعی و طنز استفاده می‌شد. در آن صورت، می‌شد در ترجمهٔ چنین کتابی که موضوعی گسترده، از تکامل زیست شناختی خنده و شوخی تا فلسفه و مسائل اخلاقی شوخ‌طبعی و طنز،

۱. محمدرفیع ضیایی. «مقولات کلی شوخ‌طبعی و پاره‌ای از تکنیک‌های ساخت آن»، کتاب طنز ۳، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۵، ص ۸-۱۳.
با این حال خود ضیایی نیز حتی در همین مقاله به‌کرات از واژه‌های دیگری مثل شوخ‌طبعی و هومر برای اشاره به humor استفاده می‌کند. آرین‌پور هم که خود satire را در جلد دوم از صبا تا نیما به طنز ترجمه کرده و مفصلاً آن را، در جلد سوم از صبا تا نیما (ص ۳۸۵) توضیح داده است، صادق هدایت را «استاد بزرگ انتقاد هجایی (satire) در ادبیات معاصر ایران» می‌داند.

را دربرمی‌گیرد، با طیب خاطر به جای صدها humor و humorous شوخ طبعی و شوخ‌طبعانه گذاشت و «طنز» را برای satire نگه داشت.

اما مفاهیمی که هر واژه به ذهن عموم مردم متبادر می‌کند بسیار بیش از آن‌که تابع نظر متخصصان آن رشته و براهین زبانی و زبان‌شناختی باشد، تأثیرگرفته از کاربرد فعلی و سابقهٔ قبلی به‌کارگیری آن واژه در عرصهٔ عمومی است.

به این ترتیب، ما در تمام طول مدت ترجمهٔ کتاب و تا مدت‌ها پس از آن، مطمئن نبودیم که برای کلیدی‌ترین اصطلاح این کتاب بهتر است چه واژه‌ای را جایگزین کنیم: طنز، فکاهی، شوخ‌طبعی، مطایبه یا معادلی دیگر؟ هرکدام از این معادل‌ها در بخشی از کتاب به‌خوبی مفهوم و مصادیق humor را پوشش می‌داد، اما در بخشی دیگر با اشکال مواجه می‌شد. حتی وقتی نهایتاً به این نتیجه رسیدیم که بهتر است «طنز» را به‌کار ببریم، باز وقتی (در صفحهٔ ۱۷۲) اشاره‌ای به satire در متن اصلی شد، ناچار به توضیح در پانوشت شدیم.

به هر حال ذکر این نکته ضروری است که مراد ما از طنز در سراسر این کتاب، مفهوم عام شوخ‌طبعی و خنده‌سازی است که ناظر به هیچ کیفیت، رسالت، ژانر یا رسانهٔ خاصی نیست (برخلاف satire، به خصوص با تعریفات و توصیفات ایده‌آل‌گرایانه‌ای نظیر آنچه از آرین‌پور نقل شد). بحث بیش‌تر در این خصوص مجال دیگری می‌طلبد.

سایر معادل‌ها

معتقدیم واژه‌گزینی و اصطلاح‌یابی، حتی اگر با نهایت دقت و احاطهٔ کامل به موضوع انجام شود؛ چنانچه بی‌ارتباط با ترجمه‌های قبلی در همان حوزه باشد، نه فقط کارگشا نیست، بلکه موجب اغتشاش و سردرگمی مخاطبان می‌شود. بهتر است تا آن‌جا که ممکن است معادل‌ها و اصطلاحاتی که متقدمان ابداع و استفاده کرده‌اند به‌کار رود تا وحدت زبانی بین ترجمه‌ها در یک موضوع خاص، حفظ شود. به‌کارگیری واژه‌ای جدید برای ترجمهٔ یک اصطلاح کلیدی باید فقط در شرایط خاص و دلایل واضح انجام شود. با این اعتقاد، مبنای کار را بر آن گذاشتیم که از معادل‌های انتخابی یا پیشنهادی سایر مترجمان و طنزپژوهان استفاده کنیم مگر آن‌که دلیلی داشته باشیم مبنی بر نادرست‌بودن انتخاب‌های سایرین و یا وجود اختلاف نظر و تشتت آرا بر روی معادل‌ها. از این‌رو، هرچند که گاه در ترجمهٔ یک اصطلاح، چه در ارتباط با موضوع

این کتاب و چه غیر آن، خود در ذهن معادل‌هایی داشتیم که به نظرمان بهتر می‌آمد، اگر معادل‌یابی‌های پیشین پذیرفتنی بودند، از آن‌ها استفاده کردیم.

در میان کتاب‌های تألیفی یا ترجمه‌شده در حوزهٔ طنز که در تمام یا بخش‌هایی از آن‌ها به واژه‌گزینی و معادل‌یابی برای اصلاحات این حوزه توجه نشان داده شده است، ما برای معادل‌یابی‌ها در این کتاب آثار زیر را بیش از بقیه در نظر داشتیم:

فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، ترجمه و تألیف محمدرضا اصلانی

خنده، هانری لویی برگسون، ترجمهٔ عباس باقری

لطیفه و ارتباطش با ناخودآگاه، زیگموند فروید، ترجمهٔ آرش امینی

فرهنگ شیطان، آمبروز بیرز، ترجمهٔ رضی هیرمندی

فرهنگ گفته‌های طنزآمیز، ترجمهٔ رضی هیرمندی

طنز، آرتور پلارد، ترجمهٔ سعید سعیدپور

در باب طنز، سیمون کرچلی، ترجمهٔ سهیل سُمی

کمدی، ویلیام ملوین مرچنت، ترجمهٔ فیروزه مهاجر

تاریخ طنز در ادبیات فارسی، حسن جوادی (و همچنین نسخهٔ انگلیسی این کتاب به قلم آقای جوادی)

تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام (تا روزگار عبید زاکانی)، علی‌اصغر حلبی

چشم‌انداز تاریخی هجو، عزیزالله کاسب

نشانه‌شناسی مطایبه، احمد اخوت

خنده‌سازان و خنده‌پردازان، عمران صلاحی

نقیضه و نقیضه‌سازان، مهدی اخوان ثالث

از صبا تا نیما، (جلدهای ۱ و ۲ و ۳)، یحیی آرین‌پور

جامعه‌شناسی جوک و خنده، شروین وکیلی

دربارهٔ طنز؛ رویکردهای نوین به طنز و شوخ‌طبعی، ابوالفضل حری

اسرار و ابزار طنزنویسی، ترجمه و تألیف محسن سلیمانی

همچنین دقت در نحوهٔ معادل‌یابی‌های اصطلاحات مربوط به شوخ‌طبعی در آثار فارسی به زبان انگلیسی را در این دو اثر آموزنده یافتیم:

Obeyd-e Zakani: The Ethics of the Aristocrats and other Satirical Works, Edited and translated with an introduction by Hasan Javadi

The Education of Women & The Vices of Men, translated from the Persian and with an introduction by Hasan Javadi & Willem Floor

علاوه بر این‌ها، برخی مقالات مرتبط چاپ‌شده در مطبوعات عادی و تخصصی و به‌خصوص ژورنال‌های علمی را برای درک هرچه بهتر نظر متخصصان و پژوهندگان در این خصوص از نظر گذراندیم که به بعضی از آنها در ادامه اشاره خواهد شد. با بعضی از مترجمان بنام و استادان زبان فارسی و انگلیسی نیز تماس گرفتیم و نظر آن‌ها را دربارهٔ بعضی کلمات و عبارات جویا شدیم که برخی مهربانانه پاسخ گفتند. از جمله، آقای عبدالله کوثری که معادل‌های «خوش‌طبعی»، «بذله‌گویی» و «نکته‌دانی» را برای humor مناسب دانستند و آقای علی خزاعی فرید که از به‌کارگیری معادل «فکاهی» برای humor پرهیز دادند (به سبب زوال کاربرد «فکاهی» در فارسی امروزی) و سرانجام آقای داریوش آشوری که لطف کردند و به خواهش ما که به دنبال معادلی برای punch line می‌گشتیم، اصطلاح بسیار مناسب «خنده‌گاه» را وضع و پیشنهاد کردند. از همگی سپاس‌گزاریم.

اما این به معنای رسیدن به اتفاق نظر در این زمینه نیست. حتی در معادل‌یابی برای ترجمهٔ عناوین بعضی از این آثار نیز اختلاف نظر دیده می‌شود. به نحوی که مثلاً آقای سُمی طنز را معادل humor گذاشته است و آقای سعیدپور آن را معادل satire.[1]

این اختلاف نظر درخصوص چند اصطلاح کلیدی و پرکاربرد دیگر مثل Irony, Parody, Amusement, Joke هم وجود دارد که در ادامه مختصراً به نظرهای گوناگون دربارهٔ آن‌ها می‌پردازیم و نهایتاً معادلی را ذکر می‌کنیم که خود برای آن‌ها انتخاب کردیم:

Amusement

هم‌زمان به معنای خندیدن (به چیزی یا کسی)، شادشدن (از بابت شوخ‌طبعی کسی یا تجربهٔ اتفاقی خنده‌دار) و سرگرم‌شدن. یکی از اصطلاحاتی است که نتوانستیم معادل

---

۱. عنوان اصلی کتاب نخست *On Humour* است و عنوان کتاب دوم *Satire*. توضیح آن‌که humor رسم‌الخط انگلیسی آمریکایی و humour رسم‌الخط بریتانیایی این کلمه است. رسم‌الخط نخست امروزه بیش‌تر به‌کار می‌رود.

دلخواهی در زبان فارسی برای آن بیابیم یا بسازیم و از سوی دیگر، در جایگاه یک اصطلاح کلیدی و فنی در متن مکرراً به آن اشاره می‌شود؛ بنابراین، باید یک واژهٔ واحد برای ترجمهٔ آن انتخاب می‌شد. به‌ناچار معادل «شادمانی» را برای آن قرار دادیم، اما گاهی که ایجاب می‌کرد، از «خندیدن به دیگری» استفاده کردیم تا مفهوم متن بهتر رسانده شود و در پانوشت نیز توضیح دادیم تا خواننده ارتباط آن را با معادلی که پیش‌تر استفاده شده دریابد (ن.ک.: پانوشت ص ۲۱). البته به‌نظر می‌رسد با افزایش توجه به پژوهش‌های علمی در زمینهٔ طنز و ترجمه‌های بیش‌تر در این حوزه، نیاز باشد تا مترجمان پیش‌کسوت یا فرهنگستان زبان فارسی، واژهٔ تازه‌ای برای ترجمهٔ amusement ابداع کنند، به نحوی که معانی کلیدی شادی، خنداندن و سرگرمی را در خود داشته باشد یا بتوان بر آن بار کرد.

Cartoon/Caricature

واژهٔ کاریکاتور بیش از یکصد سال پیش از زبان فرانسه وارد فارسی شده است و به تبع کاربردش در آن زبان، گسترهٔ وسیعی از طرح‌ها و تصاویر شوخ‌طبعانه را شامل می‌شود. در زبان انگلیسی واژهٔ کارتون به این معنای عام (معادل کاریکاتور در زبان فرانسه) به‌کار برده می‌شود و کاریکاتور نوع خاصی از کارتون محسوب می‌شود که بر روی برجسته‌کردن نقایص افراد و هجو افکار تأکید دارد. در دهه‌های اخیر با غلبهٔ زبان انگلیسی در جایگاه زبان علمی و فرهنگی جهانی، کارتون و کاریکاتور در پژوهش‌های مربوط به طنز به معانی مذکور اطلاق می‌شوند. این در حالی است که در تاریخ مطبوعات ایران اغلب از واژهٔ کاریکاتور استفاده شده و به‌نظر می‌رسد در حال حاضر نیز غلبه با کاربرد این واژه در برابر واژهٔ کارتون باشد. با درنظرگرفتن این پیشینه ما کارتون را به کاریکاتور ترجمه کردیم.

Comic

معنایی نزدیک به «خنده‌دار» و «مضحک» دارد و اصطلاح اصلی نظریهٔ برگسون، فیلسوف فرانسوی، دربارهٔ خنده و طنز است. به تأسی از آقای عباس باقری، مترجم رسالهٔ **خنده‌ی** برگسون به فارسی، comic را کمیک نوشتیم.

Irony

در معادل‌یابی فارسی برای Irony (در فرانسه و آلمانی: ironie؛ همگی از ریشهٔ eiron به معنای فریب‌کار) اختلاف نظر بسیار است. معادل‌های فارسی گوناگونی برای ترجمهٔ این عبارت پیشنهاد شده است که به‌نظر نمی‌رسد هیچ‌کدام مناسب و کافی باشند. برخی چون علی‌اصغر حلبی و باقر پرهام آن را با مفهوم طنز در ادبیات فارسی معادل دانسته‌اند[۱]. محمدرضا اصلانی در **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز** معادل «وارونه‌سازی» را برای آن پیشنهاد کرده و در تعریف آن می‌نویسد: «صناعتی ادبی است که انواع گوناگون دارد و برای بیان معنایی مغایر با منظور اصلی نویسنده استفاده می‌شود. وارونه‌سازی لحنی دوگانه دارد، چنان‌که آن‌چه دیده یا گفته می‌شود، از جنبه‌ای دیگر نامعقول، نامفهوم، متضاد یا خلاف انتظار می‌نماید[۲]». حسن جوادی در **تاریخ طنز در ادبیات فارسی**، ضمن برشمردن معادل‌های «طعنه»، «استهزا» و «وارونه‌گویی» از سایر فرهنگ‌ها، معادل «کنایهٔ طنزآمیز» را برای irony به‌کار می‌برد و البته یادآوری می‌کند: «مشکل است برای «آیرنی» معادلی دقیق در فارسی پیدا کرد که شامل تمام معانی آن باشد.»[۳]. با این حال، به‌نظر نمی‌رسد «وارونه‌سازی»، «کنایهٔ طنزآمیز» و معادل‌های فارسی دیگری که دیگران پیشنهاد داده‌اند رسانندهٔ معنای این اصطلاح عمیق و کاربردی باشد. برای نمونه،

Socratic Irony, Verbal Irony, Rhetoric Irony, Fate Irony, Dialectical Irony, Romantic Irony, Situational Irony, Dramatic Irony, Cosmic Irony, Structural Irony و Behavioral Irony

فقط چند نوع از انواع گوناگون این صنعت ادبی‌اند که ترجمهٔ آن‌ها با معادل‌گذاری هرکدام از واژگان فارسی پیشنهادی به مشکل برمی‌خورد. محمدعلی همایون کاتوزیان اصطلاح «طنزینه» را برای آن پیشنهاد داده و خود در چند مقاله از طنزینه نام برده است[۴]. با این حال (تا آن‌جا که ما می‌دانیم) به‌نظر می‌رسد جز خود ایشان تا کنون

---

۱. علی‌اصغر حلبی. طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام. تهران: بهبهانی، ۱۳۸٤. ص ۱٤٤و ۱٤٥.
باقر پرهام. «تأملی در مفاهیم طنز و هجا در ادب فارسی». ایران‌نامه، تابستان ۱۳۹۲، سال ۲٦، شمارهٔ ۳-٤، ص ۱۸۱-۱۹۷.

۲. محمدرضا اصلانی. فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز. تهران: کاروان، ۱۳۸۵. ص ۲۳۸.

۳. حسن جوادی. تاریخ طنز در ادبیات فارسی. تهران: کاروان، ۱۳۸٤. ص ۳۸.

٤. محمدعلی همایون کاتوزیان. «دربارهٔ مقولهٔ ادبی طنزینه و بحثی تطبیقی در کاربرد آن در ادب فارسی و غربی». ایران‌نامه، تابستان ۱۳۷۸، شمارهٔ ٤۲، ص ۲٦۵-۲۸٤.

هیچ کس از این معادل برای irony استفاده نکرده است. ضمن آن‌که اصطلاح ironic که سخت در ادبیات انگلیسی پرکاربرد است، با بعضی از این معادل‌ها سازگار نیست و مثلاً نمی‌توان با انتخاب معادلی نظیر وارونه‌سازی یا طنزینه برای irony به‌راحتی برای ironic معادل هم‌خانواده‌ای یافت. همچنین دست‌کم دو پژوهش دانشگاهی نشان داده‌اند که هیچ‌یک از معادل‌های فارسی پیشنهادشده برای irony (نظیر طنز، طعنه، کنایه، کنایهٔ طنزآمیز، تهکم، تجاهل‌العارف، استهزا، وارونه‌گویی یا پنهان‌سازی) دربردارندهٔ معنای کامل اصطلاح اصلی نیست و بهتر است از خود واژهٔ آیرونی استفاده شود.[1] ما هم ترجیح دادیم از خود این کلمه استفاده کنیم.

Joke

در فارسی محاوره‌ای امروزه جوک گفته می‌شود و آن لطیفهٔ کوتاهی است که اوج آن خنده‌گاهی است که در پایان لطیفه قرار دارد و شنونده (یا خواننده) را شگفت‌زده می‌کند و به خنده می‌اندازد. لطیفه معمولاً جوک‌های ادبی‌تر و حکایاتی را به ذهن متبادر می‌کند که شوخ‌طبعانه‌اند، در لطیفه الزامی به داشتن خنده‌گاه نیست، مثل بسیاری از لطایف منسوب به ملانصرالدین یا مکتوب در کتاب‌های «نوادر» و «لطایف» مثل **نوادر** راغب اصفهانی، **لطایف الطوایف** و **زهرالربیع**. ترجیح ما این بود که جوک را برای joke و لطیفه را برای anecdote به‌کار ببریم، با این حال چون در بیش‌تر پژوهش‌ها و ترجمه‌های مهم مربوط به این زمینه، مثل **لطیفه و ارتباط آن با ضمیر ناخودآگاه** فروید، joke به لطیفه ترجمه شده است، ما نیز همین معادل را برگزیدیم. البته برخلاف لطیفه که در زبان فارسی ناظر به چیری گفتاری یا نوشتاری است، joke در زبان انگلیسی به معنای شوخی ومُزاح اعم از «کلامی یا بدنی» است و بر حسب معنای کلی جمله گاه این معادل‌ها را قرار دادیم.

Parody

به معنای تقلید استهزاآمیز یا شوخ‌طبعانه از یک اثر جدی است که می‌تواند تقلید

۱. زهرا آقازینالی و حسین آقاحسینی. «مقایسهٔ تحلیلی کنایه و آیرونی (Irony) در ادبیات فارسی و انگلیسی». کاوش نامه زبان و ادب، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، شمارهٔ ۱۷، ص ۹۵-۱۲۸.
زهرا بهره‌مند. «آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه»، متن‌پژوهی ادبی، پاییز ۱۳۸۹، شمارهٔ ۴۵، ص ۹-۳۶.

تمسخرآمیز در لحن، محتوا، ساختار و موضوع اثر اصلی باشد. بعضی مترجمان خودِ «پارودی» را در زبان فارسی به‌کار می‌برند. به نظر ما، **نقیضه** در زبان و ادبیات فارسی، تعریف و پیشینه‌ای مشابه با parody دارد ــ از جمله آن‌که هر دو از سنت شعری ادبیات کلاسیک آمده‌اند ــ و معادل خوبی برای آن است. عنوان تحقیق مهدی اخوان ثالث، با عنوان **نقیضه و نقیضه‌سازان** نیز در این انتخاب تأثیر دارد؛ چراکه همان‌گونه که گفته آمد، حفظ وحدت زبانی و به‌کارگیری حداکثری واژگان آشنا اهمیت ویژه‌ای دارد.

Wit

این کلمه معمولاً به «بذله»، «بذله‌گویی» و «بذله‌گو» در فارسی ترجمه شده است و ما هم از آن پیروی کرده‌ایم اما باید نکته‌ای را در این‌باره در نظر داشت وگرنه ممکن است در جاهایی و از جمله در فصل سوم ترجمهٔ همین کتاب باعث سردرگمی خوانندهٔ فارسی‌زبان شود. اولاً wit نوعی شوخ‌طبعی همراه با تخریب و چیزی آمیخته به حاضرجوابی و متلک‌گویی و منظوردار است در حالی‌که بذله در فارسی به معنای «سخن مرغوب و خوش و لطیف» است (لغت‌نامهٔ دهخدا و فرهنگ معین) که مهربانی و خوش‌محضری آمیخته با شوخ‌طبعی را به ذهن متبادر می‌کند. ثانیاً کاربرد wit در زبان انگلیسی، در مقایسه با کاربرد بذله در زبان فارسی، بسیار گسترده‌تر است تا آن‌جا که گاه هم‌عرض شوخ‌طبعی قرار می‌گیرد. نمونهٔ زیر مهم‌بودن هر دو مورد ذکرشده در ماهیت wit و نیاز به یافتن معادلی بهتر برای آن را نشان می‌دهد.

تعریف آمبروز بیرز، طنزنویس آمریکایی از «طنز» [satire] با ترجمهٔ رضی هیرمندی چنین است:

> «یکی از انواع فراموش شدهٔ ادبی که نویسنده در آن خطاها و حماقت‌های دشمنان خود را با لطافتی خام وصف می‌کند. طنز [satire] در این کشور همواره سست و کج‌دار و مریز بوده، زیرا روح طنز بذله‌گویی [wit] است که کُمیت‌مان در آن لنگ است و ما آن را با شوخ‌طبعی اشتباه می‌گیریم. شوخ‌طبعی [humour] ما نیز مثل شوخ‌طبعی در هر جای دیگر با مدارا و همدردی همراه است...[1]».

۱. آمبروز بیرز. فرهنگ شیطان. ترجمهٔ رضی هیرمندی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۵، ص ۱۵۷.

به این ترتیب و با نداشتن (یا نیافتن) معادلی مناسب برای wit حتی مترجم باریک‌بین و زبردستی، چون آقای هیرمندی، نیز ترجمه‌ای به‌دست می‌دهد که ظرافت و در عین حال شیطنت و گزندگی «wit»، که در این‌جا اشارهٔ اصلی نویسنده به آن است، در خوش‌محضری و خوش‌دلی «بذله‌گویی» گم شده است و ممکن است خوانندهٔ فارسی‌زبان را دچار سردرگمی کند.

***

همچنین emotion را به عاطفه ترجمه کردیم؛ هرچند متوجه بودیم مقصود از emotion در این کتاب یک امر زیست‌شناختی است، درحالی‌که عاطفه در زبان فارسی بیش‌تر ناظر به احساسات است. با این‌حال واژهٔ بهتری نیافتیم.

دربارهٔ disengagement نیز که یکی از اصطلاحات کلیدی در این کتاب است، اصطلاح فراغت‌داشتن را جعل کردیم و گاهی نیز آن را به صورت فعل صرف کردیم. این اصطلاح در مقابل engagement که به معنای تعهدداشتن، دغدغه‌داشتن و درگیربودن است به‌کار می‌رود و در جای خود توضیح داده شده است (ن.ک.: ص ٦٥).

به سبب چندوجهی‌بودن معانی و مصادیق این اصطلاحات، گاهی با درنظرگرفتن معنای کلی متن مجبور به تغییر معادل برای یک واژهٔ واحد در جاهای مختلف متن شدیم. از این‌رو، بهترین راه برای درک یک واژه را مطالعهٔ کل متن می‌دانیم؛ همان‌گونه که ــ گذشته از مشکلات ترجمه ــ خود مؤلف متذکر می‌شود که در این کتاب ترجیح می‌دهد تلاش برای تعریف دقیق و علمی واژه‌هایی به‌سادگی طنز و شادمانی را رها کند و به جای جست‌وجو برای شرایط لازم و کافی، راه‌هایی را که «طنز» و «شادمانی» کاربرد دارند بیان کند و مواردی را تحلیل کند که معمولاً این واژگان به آن‌ها اطلاق می‌شود (ن.ک.: فصل سوم کتاب).

در معادل‌یابی یا آوانگاری سایر واژگان غیرفارسی نیز سعی کردیم از روش مترجمان و مؤلفان پیشین و معادل‌های جاافتاده در زبان فارسی استفاده کنیم. کاری که انرژی و زمان درخور توجهی از پروسهٔ ترجمهٔ این کتاب را به خود اختصاص داد و آن را از آنچه پیش‌بینی می‌کردیم طولانی‌تر کرد، اما معتقدیم لازم بوده است و امیدواریم بر کیفیت کار افزوده باشد.

به این ترتیب، هرچند مثلاً خود بر این باوریم که معادل «فرگشت» برای evalution مناسب‌تر است تا «تکامل»، از آن‌جا که در حال حاضر معادل دومی شایع‌تر و مفهوم‌تر است (و ضمناً این کتاب هم یک کتاب فنی در زمینهٔ زیست‌شناسی نیست)، ما از واژهٔ تکامل استفاده کردیم تا حتی‌المقدور از پرت‌کردن حواس و تشتت فکری خوانندهٔ این ترجمه ــ که به اندازهٔ کافی موضوع و نگاهی نو برای مشغول‌کردن فکر و حواس خوانندهٔ فارسی‌زبان دارد ــ جلوگیری کنیم. یا هرچند که نام کوچک برگسون فرانسوی یعنی Henry در این زبان آنری تلفظ می‌شود، از آن‌جا که هانری در ترجمه‌های پیشین جاافتاده است، ما از همان استفاده کردیم. به همین ترتیب، وقتی سخن از مخترع برق رفت، Thomas که در گویش آمریکایی انگلیسی تامس خوانده می‌شود را، بنا به سابقه در فارسی، توماس نوشتیم؛ هرچند که لابد اگر خود بود، اصرار می‌داشت نامش تامس ادیسون است نه توماس ادیسون! در اسامی و اصطلاحات مربوط به زمان‌های دور و به‌خصوص در زمینهٔ فلسفه و الهیات این کار را با دقت بیش‌تری انجام دادیم.

به این ترتیب، در ترجمه و آوانگاری انبوهی از اسامی خاص که چندهزار سال زمان و چند قاره را پوشش می‌داد، کوشیدیم تا آن‌جا که می‌توانیم اسامی و معادل‌هایی را به‌کار ببریم که قبلاً در فارسی استفاده شده است. علاوه بر این، تمام اسامی خاص را در پانوشت به املای اصلی نوشتیم و تا آن‌جا که می‌دانستیم یا در منابع معتبر یافتیم، توضیحات کوتاهی دربارهٔ آن‌ها دادیم، مگر نام بعضی مشاهیر (مثلاً، ارسطو، هابز یا وودی آلن) یا متون تاریخی و دینی (مثل رسالهٔ یعقوب) که به نظرمان چنین کاری لازم نیامد و ترجیح دادیم با پانوشت‌های زیاد متن را شلوغ نکنیم. البته همهٔ اسامی در فهرست دو زبانهٔ انتهای کتاب هست.

آن‌جا که اتفاق نظری بین ترجمه‌های قبلی نبود، خود به انتخاب و واژه‌گزینی دست زدیم. مثلاً برای Ape که در بعضی آثار «کَپی» ترجمه شده ما «میمون‌سا» قرار دادیم، معادلی که هرچند دقیق و علمی نیست، به عقیده‌مان بهتر و راهگشاتر از کَپی است.

در مورد بعضی مثال‌های طنزآمیز کتاب، مثل لطیفه‌ها و بازی با کلماتی که در متن آورده شده، از آن‌جا که ترجمهٔ دقیق آن‌ها جنبهٔ طنزآمیزشان را از بین می‌برد، سعی کردیم آن‌ها را در زبان فارسی بازسازی کنیم، اما با حداکثر شباهت به نوع شوخ‌طبعی‌شان در زبان انگلیسی. ماجرای شیر باغ‌وحش در فصل اول از همین دسته است.

دربارهٔ کتاب و مؤلف

نام اصلی این کتاب *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor* است که ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمهٔ آن این است: **تسکین کمیک : فلسفهٔ جامع شوخ‌طبعی**. اما از آن‌جا که خود عنوان «تسکین کمیک»[1] که واژهٔ جاافتاده‌ای در زبان انگلیسی و ادبیات غرب است، برای خوانندهٔ فارسی‌زبان آشنا نیست و از سوی دیگر، نخستین بار است که کتابی چنین جامع دربارهٔ طنز و شوخ‌طبعی در اختیار خوانندهٔ فارسی‌زبان قرار می‌گیرد، ما، مترجمان، گمان کردیم عنوان حاضر ــ که از عنوان فرعی کتاب نیز دور نیست ــ برای آن مناسب‌تر است و با مخاطب بهتر ارتباط برقرار می‌کند.

نویسندهٔ کتاب، جان موریل یکی از برجسته‌ترین و فعال‌ترین پژوهندگان معاصر در حوزهٔ طنز است. او دکتر در فلسفه و استاد مطالعات دینی در کالج ویلیام اند مری در ویرجینیای آمریکاست که سابقهٔ تدریس در مراکزی علمی، نظیر دانشگاه فلوریدای جنوبی، دانشگاه پنسیلوانیا، دانشگاه سانتا کلارا و مؤسسهٔ تکنولوژی روچستر را دارد. موریل همچنین یکی از پایه‌گذاران انجمن جهانی پژوهش‌های طنز (ISHS) است که معتبرترین نهاد علمی در حوزهٔ پژوهش‌های مربوط به طنز و خنده و شوخ‌طبعی است. همین انجمن ژورنال آکادمیک طنز HUMOR را منتشر و کنفرانس سالانهٔ ISHS را برگزار می‌کند. موریل در سال‌های ۲۰۰۴ و ۲۰۰۵ به ریاست انجمن برگزیده شد و از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۹ سردبیر **طنز** بود.

تمام پژوهش‌های علمی که بر روی جنبه‌های مختلف طنز انجام گرفته‌اند، در سایر علوم ریشه دارند (طنزپژوهی هنوز خود علم یا شاخه‌ای مستقل نشده است). از فلسفه و زبان‌شناسی تا مطالعات دینی و فرهنگی و از زیست‌شناسی تا روان‌شناسی،

۱. محسن سلیمانی، مترجم و گردآورندهٔ کتاب اسرار و ابزار طنزنویسی، comic relief را به «صحنهٔ طنز آرام‌بخش، چاشنی خنده، صحنهٔ آرام‌بخش» ترجمه کرده است. (ص ٥٤٦) و محمدرضا اصلانی معادل‌های «تسکین کمیک، چاشنی خنده، و وقفه‌ی التهاب‌کاه» را برای آن مناسب دانسته است (فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، ص ۷۲).
لازم به توضیح است که این اصطلاح اشاره به تکنیکی خاص و کهن در هنرهای نمایشی دارد: بعضی از نمایش‌نامه‌نویسان و کارگردانان صحنه‌ها یا میان‌پرده‌هایی کمدی را در تراژدی‌های سنگین و طولانی (معمولا قبل یا بعد از لحظه‌های اوج تراژدی) می‌گنجانده‌اند تا تماشاگران دچار ملال و افسردگی نشوند و موقتاً از فشارهای عاطفی تسکین یابند. این تکنیک «تسکین کمیک» (comic relief) نامیده می‌شده است و همچنان در هنرهای نمایشی کاربرد دارد.

خنده و شوخ‌طبعی که از پیچیده‌ترین و پیشرفته‌ترین اعمال انسان‌اند، موضوع تحقیق و تأمل در ده‌ها رشتهٔ دانشگاهی و علمی بوده‌اند. موریل از معدود دانشمندانی است که احاطهٔ خوبی بر این گسترهٔ وسیع دارد و می‌تواند بسیاری از مسائل نظری و تحقیقات علمی مرتبط با طنز را که پراکنده و گسترده‌اند، یک‌جا گرد آورد و با زبانی نسبتاً ساده برای مخاطب بیان کند. با خواندن این کتابْ مخاطبی که دانش و اطلاعاتی دست‌کم در حد عمومی دانشگاهی دارد و علاقه‌مند به پژوهش در زمینهٔ طنز است، می‌تواند با مهم‌ترین تئوری‌های طنز و ریشه‌های علمی و فلسفی آن‌ها آشنا شود، فرایند بیولوژیک خنده و شوخ‌طبعی را بیاموزد، دربارهٔ مهم‌ترین بحث‌های اخلاقی در خصوص طنز بیش‌تر بداند و زیبایی‌شناسی طنز را همراه با مثال‌های متعدد و امروزی بهتر درک کند.

کار موریل در این کتاب صرفاً جمع‌آوری و ارائهٔ تحقیقات پیشین و کارهای دیگران نیست، هرچند که اگر همین هم می‌بود، کاری ارزشمند و خواندنی می‌بود ــ به خصوص برای خوانندهٔ فارسی‌زبان که تا پیش از این کتابی در این حد منسجم، علمی و نسبتاً ساده‌فهم در دسترس نداشته است. او نگاهی انتقادی نیز به سایر پژوهش‌ها و حتی جریان کلی نظریه‌پردازی‌ها و آزمون‌های علمی در زمینهٔ طنز دارد و با هوشمندی نکات بدیعی را خاطرنشان می‌سازد. برای نمونه، از جمله نکات ظریفی که موریل آن را دریافته و در فصل چهارم این کتاب تذکر می‌دهد این است که در تئوری‌های طنز، تمرکز بر روی لطیفه است و طنز خلق‌الساعه (یا شوخی بداهه) مورد توجه، آزمایش و تحلیل قرار نمی‌گیرد. دانشمندان علوم جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و روان‌شناسی، یعنی سه حوزه‌ای که بیش‌ترین نظریه‌های طنز در آن‌ها انجام شده است، لطیفه‌ها را که در واقع «متون» ازپیش‌آماده‌اند (حتی اگر شفاهی باشند) به‌مثابه کل طنز و شوخ‌طبعی درنظر می‌گیرند و نظریات و آزمایش‌های خود را بر مبنای آن‌ها انجام می‌دهند. این یک آسیب‌شناسی روش‌شناسانه بر جریان غالب پژوهش‌های علمی دربارهٔ طنز است که از فلسفه تا روان‌شناسی را دربرمی‌گیرد و طنز مصنوعی (ازپیش‌آماده) را به جای طنز طبیعی (خلق‌الساعه) می‌نشاند، در حالی که این‌ها به کل متفاوت‌اند. موریل هشدار می‌دهد که این غفلت عمدی یا سهوی، البته به سبب منسجم‌بودن، ازپیش‌آماده‌بودن و تکرارپذیری لطیفه‌ها موجب سهولت کار می‌شود، اما بخش بزرگ‌تری از طنزی را که انسان‌ها به صورت روزمره با آن مواجه‌اند و تولیدش می‌کنند، از نظر دور می‌دارد. از ویژگی‌های این کتاب آن است که بر روی چنین مظاهری از شوخ‌طبعی انسانی بحث می‌کند و حتی آن‌ها را در جایگاهی فراتر از لطیفه‌ها می‌نشاند.

در کنار این‌ها، موریل نظریهٔ خودش دربارهٔ هستهٔ طنز و شوخ‌طبعی را بیان می‌کند که همانا فراغت‌داشتن (disengagement) است، اما فاصلهٔ میان دفاع از نظریات خود با بیان نظریات سایرین را چنان متمایز می‌کند که خواننده می‌تواند صرف‌نظر از پذیرفتن یا نپذیرفتن نظر موریل، با خواندن این کتاب با مهم‌ترین نظریات و آزمایش‌های سایرین دربارهٔ طنز و خنده آشنا شود و با استفاده از منابع و مآخذ انتهای کتاب جست‌وجوها و پژوهش مورد علاقهٔ خود را دقیق‌تر دنبال کند.

دربارهٔ ترجمه و مترجمان

مترجمان این کتاب هرگز تا کنون، یعنی هنگام نوشتن دیباچه و یک سال پس از اتمام ترجمه، همدیگر را از نزدیک ندیده‌اند. ما با فاصله‌ای حداکثری بر روی کرهٔ زمین و اختلاف زمانی دوازده ساعته صرفاً از طریق آشنایی در دنیای مجازی و سپس استفاده از امکانات ارتباطی در همین فضا، طی یک همکاری یک‌ساله این کتاب (و چند مقالهٔ مهم دربارهٔ طنز که امیدواریم جداگانه به چاپ برسند) را ترجمه کردیم، درحالی‌که حتی دسترسی‌مان به کتاب نیز به صورت الکترونیک بود و تا به‌حال نسخهٔ کاغذی آن را ندیده‌ایم. مقدمه و بخشی از توضیحات و پانوشت‌ها و واژه‌گزینی‌های مربوط به طنز و شوخ‌طبعی به قلم محمود فرجامی (نگارنده) است که حرفه و دغدغهٔ اصلی‌اش طنزپردازی است. درحالی‌که دانیال جعفری که پزشک متخصص و خبره در مسائل زیست‌شناسی است، بیش‌تر به مسائل مربوط به این حوزه پرداخته است. باقی کار به صورت مشترک و با سه بار بازخوانی و بازنویسی صورت گرفته است. اصرار داشتیم که هیچ مطلبی را تا خود به‌خوبی درک نکرده‌ایم، ترجمه نکنیم. همچنین، سخت مراقب بودیم به بهانهٔ تفاوت زبانی، هیچ کلمه‌ای را از قلم نیندازیم تا بهترین ترجمه را، در حد دانش و امکانات خود، ارائه دهیم. در این پروسه خود بسیار آموختیم و امیدواریم حاصلْ کاری ماندگار یا دست‌کم آبرومند باشد.

از تمامی کسانی که به چاپ این ترجمه یاری رساندند سپاس‌گزاریم.

با مترجمان می‌توان از طریق پست‌های الکترونیک زیر در تماس بود:
drdanieljafari@gmail.com
m_farjami@yahoo.com

محمود فرجامی
تابستان ۱۳۹۲

دیباچهٔ نویسنده

به فلسفهٔ طنز و خنده وقتی برخوردم که در دوران دانشجویی‌ام، داشتم میان کتاب‌ها به دنبال **سیاست** ارسطو می‌گشتم. در جای آن کتاب **مسئله‌هایش** را گذاشته بودند. کتاب را تصادفی باز کردم و به این پرسش برخوردم: «چرا کسی نمی‌تواند خودش را قلقلک بدهد؟» و چند ثانیه بعد به این رسیدم که «چرا مست‌ها راحت‌تر به گریه می‌افتند؟» ولی پرسش قلقلک در ذهنم لنگر انداخت. ده سال بعد، وقتی به‌عنوان استادیار به دنبال یک موضوع تحقیق جدید بودم، پرسش ارسطو را به‌یاد آوردم که آغازگر پرسش‌های بسیار دیگری دربارهٔ طنز و خنده بود. پرسش اصلی این بود که چرا طنز در زندگی عادی تا این حد مهم است درحالی‌که در فلسفهٔ سنتی تا این حد به آن کم‌لطفی شده یا به‌کل نادیده گرفته شده است. (۱) در کتاب **جدی گرفتن خنده** (۱۹۸۳) من با این پرسش و یک دوجین پرسش‌های دیگر دربارهٔ طنز و خنده درگیر شدم. آن کتاب هنوز تجدید چاپ می‌شود و به زبان ژاپنی و ترکی ترجمه شده است.

من به جمع‌آوری سخنان فلاسفهٔ سنتی دربارهٔ طنز و خنده ادامه دادم و به همراه مقالات معاصرِ مرتبط با این موضوع در **فلسفهٔ خنده و طنز** (۱۹۸۷) منتشر کردم. آن کتاب توجه رسانه‌ها را جلب کرد و باعث شد که از سوی گروه‌های پزشکی و تجاری برای سخنرانی دربارهٔ فواید طنز دعوت بشوم. این‌گونه بود که با چاپ پانصد کارت ویزیت، مشاور طنز برای سازمان‌هایی چون IBM، AT&T، و IRS شدم. این ماجرا به

انتشار کتابی کاربردی به نام **کارکرد طنز** (۱۹۹۷) منجر شد.سپس با دنبال‌کردن حرفهٔ همسرم به دپارتمان ادیان پیوستم که با ارائهٔ یک درس دربارهٔ طنز در ذِن شروع شد. این تجربه باعث شد که به طنز و رقبایش، خصوصاً آنچه اهل ادبیات آن را دیدگاه تراژیک می‌نامند، به‌عنوان یک جهان‌بینی بیندیشم. سپس **کمدی، تراژدی، و مذهب** (۱۹۹۹) را نوشتم.

این کتاب بازگشتی به فلسفهٔ طنز است. فلسفهٔ یک چیز، چیستی آن، و جایگاهش در زندگی بشری را به پرسش می‌گیرد و آن را ارزیابی می‌کند. در این کتاب سؤال‌هایی رایج خواهیم پرسید از قبیل این‌که آیا طنز ذات دارد و این‌که چه وقتی خندیدن نادرست است. ولی به پرسش‌هایی مهجور از قبیل این‌که چرا طنز با تظاهرات عجیب چهره و نوع خاصی از تنفس که به خنده می‌شناسیم ارتباط دارد، چرا خنده مسری است و آیا کمدی به اندازهٔ تراژدی ارزشمند است هم می‌پردازیم. اگرچه تحقیقات آکادمیک دربارهٔ طنز معمولاً متمرکز بر متن‌های خیالی هم‌چون لطیفه است، من به طنزی اولویت می‌دهم که در لحظه تولید می‌شود، مثل آنچه در مکالمات روزمره می‌شنویم و نیز آن‌هایی که در موقعیت‌های واقعی می‌یابیم. آن‌گاه برای اطمینان‌داشتن از این‌که توصیفات و ارزیابی‌های من پذیرفتنی‌اند، آن‌ها را با نمونه‌های واقعی فراوانی خواهیم سنجید.

ایدهٔ اصلی کتاب این است که در طنز، ما یک تغییر ناگهانی را در وضعیت ذهنی‌مان تجربه می‌کنیم که من آن را انتقالِ شناختی می‌نامم— و در شرایط معمولی، یعنی اگر آن را جدی می‌گرفتیم، ناراحت‌کننده می‌بود. اما فارغ از دغدغه‌های روزمره، با بازیگوشی با آن برخورد می‌کنیم و از آن لذت می‌بریم. تنها انسان‌ها، و در کنار آن‌ها دیگر انسان‌وارانی که زبانی یاد گرفته باشند، از عهدهٔ چنین کاری برمی‌آیند و به گمان من، دلیلش این است که ما حیواناتی خردمندیم.

بر فراغت بازیگوشانه در طنز متمرکز خواهیم شد تا مسائلی را در روان‌شناسی، زیباشناسی و اخلاق بکاویم. در روان‌شناسی، فراغت کمیکْ شادمانی را از عواطف متعارف جدا می‌کند. در زیباشناسی، همین فراغت توضیح می‌دهد چرا طنز جزئی معمول در تجربهٔ زیباشناختی است و در تقابل میان کمدی و تراژدی به ما کمک می‌کند. در اخلاق، فراغت کمیک کلید فهم تشخیص طنز آسیب‌رسان و طنز مفید

است. در فصلی دربارهٔ فلسفه و کمدی نشان خواهم داد که بیش‌تر فلاسفه در به‌رسمیت‌نشناختن ارزش فراغت کمیک یا ناآگاه و یا مغرض بوده‌اند، چراکه آن‌ها خود طرفدار نوع مشابهی از فراغت بوده‌اند.

در ابتدای نگارش این کتاب، این عنوان را انتخاب کردم تا به خود یادآوری کنم که هدفم تبیین دست‌کم سه چیز است. اول، می‌خواهم مفاهیم خنده، شادمانی و طنز را روشن کنم. دوم، می‌خواهم دو توضیح سببی بدهم؛ شرحی روان‌شناسانه از آنچه باعث شادمانی می‌شود، و شرحی تکاملی دربارهٔ آنچه انسان‌های نخستین را به طنز رساند و این‌که چه‌طور طنز در طی زمان رشد کرد. این توصیف تکاملی که بر پایهٔ فایدهٔ طنز در امر بقاست، به توضیح سومی رهنمون می‌شود که مبین مزایای طنز برای گونهٔ انسان است. قضاوت دربارهٔ این‌که در این کار تا چه اندازه موفق شده باشم با شما.

فصل ۱

موضوعی شوخی‌نابردار

سنت طرد طنز و تئوری‌های سنتی طنز

طنز، هرج‌ومرج و خشونت

از میان همهٔ کارهایی که انسان‌ها تجربه می‌کنند خندیدن عجیب‌ترین‌شان است. چیزی اتفاق می‌افتد یا کسی چیزی می‌گوید، ابروها و گونه‌های‌مان بالا می‌روند و عضلات دور چشم تنگ می‌شوند. گوشه‌های لب‌های‌مان به بالا چین می‌خورند و دندان‌های‌مان نمایان می‌شود. عضلهٔ دیافراگم[1]مان با انقباض شدید بالا و پایین می‌رود و ریه‌های‌مان را با ایجاد صداهای منقطعی از هوا خالی می‌کند. اگر خنده از ته دل باشد، همهٔ بدن‌مان را به تسخیر خود درمی‌آورد، خم می‌شویم و دست روی شکم‌مان می‌گذاریم. اشک در چشمان‌مان می‌نشیند. اگر در حال نوشیدن باشیم، نوشیدنی از بینی‌مان به بیرون می‌ریزد. حتی ممکن است خودمان را خیس کنیم. تقریباً همهٔ اعضای بدن‌مان درگیر خندیدن می‌شوند، اگرچه هیچ‌کدام وظیفهٔ مشخصی در خندیدن ندارند. تسلط بر خودمان را به شکلی از دست می‌دهیم که جز در وضعیت بیماری‌های عصبی، در هیچ وضعیت دیگری یافت نمی‌شود. از همه جالب‌تر این‌که این تجربه به طرز بدیعی

---

۱. عضله‌ای میان قفسه سینهٔ و شکم، مسئول تنفس.

برای‌مان لذت‌بخش است! همان‌طور که وودی آلن دربارهٔ استندآپ‌کمدی[1] می‌گوید: «بهترین لذتی است که می‌توانید بدون درآوردن لباس‌تان، تجربه کنید».

خنده فقط از نظر زیست‌شناختی عجیب نیست، فعالیت‌هایی که منجر به خنده می‌شوند هم نامتعارف‌اند. برای خندیدن، عرف اجتماعی را مدام زیر پا می‌گذاریم. شدیداً مبالغه می‌کنیم، به احساساتی تظاهر می‌کنیم که نداریم، و به کسانی که علاقه‌مندیم توهین می‌کنیم. برای شوخی، به دوستان‌مان دروغ می‌گوییم و آن‌ها را به دردسر می‌اندازیم یا حتی زجر می‌دهیم. در فستیوال زمستانهٔ روم باستان، ساتورنالیا[2]، اربابان به نوکران خدمت می‌کردند، قوانین جنسی علناً نقض و مناسک مذهبی به سخره گرفته می‌شد. اروپای قرون وسطا نیز آنارشی مشابهی را در **عید احمق‌ها** و **عید الاغ‌ها** شاهد بود، که کشیش‌های رده‌پایین پس از کریسمس، آن را تدارک می‌دیدند[3]. اسقف سرنگون می‌شد و جایش را پسرکی می‌گرفت. در سَنت اومر[4]، لباس زنان را می‌پوشیدند و آیات مقدس را با تمسخر و زوزه‌کشان می‌خواندند. در کلیسای فرانسیسی‌ها در آنتیب[5]، کتب ادعیه را واژگونه به دست می‌گرفتند، عینک‌هایی از جنس پوست پرتقال به چشم می‌زدند و پاشنهٔ کفش‌های کهنه را به جای عود می‌سوزاندند.(۱) امروزه در ماردی‌گرا

۱. Stand-up comedy، نوعی اجرای کمدی که در آن معمولاً یک کمدین گروهی از مخاطبان را به صورت رودررو با مجموعه‌ای از لطیفه‌ها، داستان‌های طنزآمیز کوتاه، پرسش و پاسخ آوازهای خنده‌دار و سایر تکنیک‌ها می‌خنداند. بسیاری از اجراکنندگان استندآپ‌کمدی فرهنگ و ملیت خود را دستمایهٔ شوخی قرار می‌دهند. ابراهیم نبوی، مازیار جبرانی، شاپرک خرسندی و حمید ماهی‌صفت از جمله اجراکنندگان استندآپ‌کمدی ایرانی هستند. ـ م.

۲. Saturnalia، فستیوالی به افتخار الههٔ زحل که در میانهٔ ماه دسامبر برگزار می‌شده است. میهمانی شام، عیاشی و فضای کارناوالی ناقض عرف اجتماعی روم از خصوصیات این جشن بوده است. ـ م.

۳. این مراسم به مراسم میرنوروزی بی‌شباهت نیست که تقریباً در همان دوران در ایران رواج داشته است. بر اساس بعضی پژوهش‌ها نظیر کتاب نمایش در ایران بهرام بیضایی، در اولین چهارشنبهٔ هر سال مردم و بزرگان در میدان بزرگ شهر یا روستا جمع می‌شده‌اند تا این نمایش جمعی را هم‌زمان تماشا و اجرا کنند. فردی عامی و زشت‌رو پادشاه یا امیر می‌شد و یک یا چند روز بر تخت می‌ماند. اجرای این مراسم برای تفریح و خنده بود؛ هرچند که به اعتقاد برخی پژوهندگان، از بیان انتقادات طبقهٔ فرودست به فرادستان هم خالی نبود. ـ م.

4. St. Omer

5. Antibes

و کارناوال[1]، مردم لباس‌های غریب می‌پوشند و کارهایی را انجام می‌دهند که در مابقی سال ممنوع است؛ کارهایی که گاهی به خشونت می‌انجامد.

در شوخی‌های روزمره میان دوستان هم، سنت‌های اجتماعی تا حد زیادی نقض می‌شوند. پل گریس[2] برای محاوره پنج قانون را صورت‌بندی کرده است:

۱. آنچه به گمانت نادرست است نگو

۲. از آنچه درباره‌اش مدرک کافی نداری سخن نگو

۳. مبهم سخن نگو

٤. دوپهلو سخن نگو

۵. خلاصه بگو (۲)

وقتی برای خلق طنز به‌شدت مبالغه می‌کنیم یا عکس چیزی را که باور داریم بیان می‌کنیم یا «سربه‌سر کسی» می‌گذاریم، درواقع در حال نقض قانون اول هستیم. نقض این قانون کار دایمی کمدین‌هایی چون جورج کارلین[3] است:

آدم‌کشی قانونی، ماهی یک‌بار

هرچه می‌خواهید دربارهٔ مجازات اعدام بگویید، اما من یکی که فکر نمی‌کنم همه‌چیز را بشود برعهدهٔ دولت گذاشت. شهروندان می‌بایست احساس وظیفهٔ شهروندی داشته باشند. هرازگاهی، باید به وظیفه‌شان عمل کنند، بروند و یکی را بدون کمک‌گرفتن از دولت بکشند. به‌نظرم آدم‌کشی یکی دیگر از کارکردهای دولت است که باید خصوصی‌سازی بشود. به این دلیل می‌گویم چون اغلب مردم دست‌کم یک نفر را می‌شناسند که آرزو می‌کنند مرده باشد. یکی که مرگش زندگی را برای آدم کمی راحت‌تر می‌کند... این یک غریزهٔ انسانی است... از آن فرار نکنید.

۱. Mardi Gras and Carnival، دو جشن موسمی مشهور در فرانسه، انگلیس و بعضی کشورهای اروپایی ـ م.

2. Paul Grice

۳. George Carlin، استندآپ‌کمدین، نویسنده، بازیگر، منتقد اجتماعی و طنزنویس آمریکایی، درگذشته به سال ۲۰۰۸. کرولین معمولاً بر مشکلات فرهنگی اجتماعی جامعهٔ مدرن آمریکا متمرکز می‌شد و طنزهای سیاسی‌اش سیاست‌های جاری دولتمردان ایالات متحده را به انتقاد می‌گرفت. وی برای آلبوم‌های کمدی‌اش برندهٔ پنج جایزهٔ گرمی بود. ـ م.

قانون دوم گریس وقتی نقض می‌شود که برای خنده خیال‌پردازی‌های‌مان را به جای مفروضات معقول عرضه می‌کنیم. وقتی سر کار، پشت سر دو نفر حرف است که سروسری با هم دارند، می‌گوییم: «یادتان هست آن دوشنبه که هیچ‌کدام‌شان را نمی‌شد پیدا کرد؟ شرط می‌بندم طبقهٔ پایین توی موتورخانه داشتند موتور همدیگر را پیاده می‌کردند».

با نقض قانون سوم می‌توان طنز تولید کرد؛ به این صورت که وقتی سؤال ناخوشایندی از ما پرسیده می‌شود، جوابش را با پاسخ‌هایی مبهم یا گمراه‌کننده بدهیم. «می‌خواهی بدانی چرا گزارش من با مال ادارهٔ آمار متفاوت است؟ خب ما از یک بانک اطلاعات جدید استفاده کردیم که به‌قدری سری است که حتی نمی‌توان از اسمش پرسید چه برسد به رسمش».

همان‌طور که ویکتور راسکین[1] در کتاب **مکانیسم‌های سمانتیک طنز** نشان داده، نقض قانون چهارم پایهٔ اغلب لطیفه‌هاست.(٤) یک نظر، داستان یا پرسش و پاسخ با برداشتی مفروض از یک اصطلاح شروع می‌شود، اما بعد در خنده‌گاه تبدیل به برداشتی ثانوی و اغلب متضاد با برداشت اول می‌شود. نمونه‌ای ساده جملهٔ مشهور می وست[2] است: «ازدواج یک نهاد فوق العاده است، ولی من آمادهٔ نهادینه‌شدن نیستم».

قانون پنجم در رجزخوانی‌های کمیک شکسته می‌شود، مثل آنچه در آثار روزِن بار[3] و لوئیس بلک[4] یافت می‌شود.

طنز فقط قوانین محاوره را نقض نمی‌کند، بلکه اغلب، اظهار نارضایتی و حتی ضدیت با کسی است که هدف شوخی قرار گرفته است. ما از همان دوران کودکی یاد می‌گیریم که طوری طرز سخن‌گفتن، حالات چهره و ژست‌های دیگران را تقلید

1. Victor Raskin
2. Mae West
۳. Roseanne Barr، نویسنده، کارگردان، تولیدکنندهٔ تلویزیونی و کمدین آمریکایی. وی کارش را با اجرای استندآپ‌کمدی در کلوب‌ها آغاز کرد. ـ م.
٤. Lewis Black، استندآپ‌کمدین، نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس، منتقد اجتماعی و بازیگر آمریکایی که معمولاً در کارهایش پدیده‌ها و موضوعات سیاسی، تاریخی، دینی و مذهبی را مسخره می‌کند. او در اجراهای کمیکش سبکی مخصوص به خود دارد که عصبانیت تدریجی، حرکات عصبی و فریادزدن بخشی از آن‌هاست. ـ م.

کنیم که با عجیب، احمق یا پرمدعا به‌نظر آمدن‌شان اسباب خنده بشود. دست‌انداختن و مسخره‌کردن می‌تواند به اندازهٔ یک حملهٔ فیزیکی جدی تلقی شود، همان‌طور که جنجال بین‌المللی کاریکاتورهای دانمارکی پیامبر اسلام در سال ۲۰۰٦ نشان داد.

تئوری برتری[1]: طنز به‌مثابه ضداجتماعی

در بسیاری از شرایط، خنده و طنز مستلزم فقدان خویشتن‌داری و نقض قواعد اجتماعی‌اند، پس اصلاً جای تعجب نیست که بیش‌ترِ جوامع به آن‌ها بدبین بوده‌اند و اغلب طردشان کرده‌اند. طرد طنز در دو منبع اصلی تمدن غربی عیان است: فلسفهٔ یونانی و انجیل. منظومهٔ اخلاقی پروتاگوراس[2] هشدار می‌داد: «مباد که به دام نیشخند مهارناشدنی بیفتید» و **انکریدیون**[3]، اثر اپیکتتوس[4]، توصیه می‌کند: «مگذارید که خنده‌تان بلند یا مکرر یا بی‌پروا شود». به روایت پیروان‌شان هر دو این فیلسوفان هرگز نخندیده بودند.

افلاطون، جدی‌ترین منتقد باستانی خنده، آن را به‌مثابه عاطفه‌ای می‌دیدید که باطل‌کنندهٔ خویشتن‌داری عقلی است. در **جمهور**، مسئولانِ حکومت را به پرهیز از خندیدن توصیه می‌کند: «بعید نیست وقتی کسی خود را به خندهٔ بی‌قید می‌سپارد، واکنشی بی‌قید هم نشان بدهد». افلاطون به‌خصوص از بخش‌هایی از **ایلیاد** و **اودیسه** برآشفته بود، آن‌جا که از «لرزیدن کوه المپ از خندهٔ خدایان» سخن می‌رود. با اعتراض می‌گفت: «حتی پذیرفتنی نیست که مردان شریف به‌گونه‌ای تصویر شوند که مغلوب خنده شده‌اند، چه رسد به خدایان».

تحقیر یا خصومت در طنز که رونالد دو سوسا[5] آن را جنبهٔ **فتانیک**[6] طنز نامیده است(۸)، افلاطون را هم آزار می‌داد. او معترف بود که خنده حس خوبی به آدمی می‌دهد با این حال لذتش آمیخته به بدجنسی درخصوص کسانی است که به ایشان می‌خندیم.(۹)

1. Superiority Theory
2. Protagoras
3. Enchiridion
4. Epictetus
5. Ronald de Sousa
6. Phthonic

یا با خنده‌های افسارگسیخته تصویر یک هرزهٔ ناسپاس را به نمایش بگذارند» توصیف و محکوم می‌کند. (۱۷) وقتی پیوریتان‌ها در دورهٔ کرامول[1] بر انگلستان مسلط شدند، کمدی را غیرقانونی اعلام کردند. با این کارشان روح افلاطون را شاد کردند.

در سدهٔ هفتم نیز، توماس هابز[2] انتقاد افلاطون از خنده را، به‌عنوان شادشدن از ضعف‌های دیگران، پی‌گرفت. از نظر او، مردم مستعد ابتلا به چنین لذتی هستند، چون ذاتاً فردگرا و رقابت‌جویند. در **لویاتان** می‌گوید: «من در نوع بشر کششی فراگیر، دایمی و آرام‌ناپذیر به قدرت از برای قدرت می‌بینم، که تنها با مرگ فرومی‌نشیند».(۱۸) او وضعیت انسان پیش از ظهور دولت را «جنگ همه علیه همه» می‌نامد.(۱۹) در رقابت با دیگران، از وقایعی که ما را در حال پیروزی نشان بدهد یا دیگران را در حال شکست لذت می‌بریم و اگر حس برتری بر ما غلبه کند، احتمالاً می‌خندیم.

> فخرِ ناگهان[3]، همان حسی است که آن اطواری را که خنده می‌نامیم باعث می‌شود و دلیل آن یا عمل ناگهانی خود شخص است، که به‌نظرش خوشایند آمده، یا درک چیزی ناجور در دیگری که ناگهان فرد را به تحسین از خود وامی‌دارد. این نوع خنده بیش از همه در کسانی شایع است که از حضیض ناتوانی‌های خود آگاه‌اند؛ کسانی که مجبورند برای رضایت از خود به نواقص دیگران توجه کنند. بنابراین، خندیدن به عیب‌های دیگران عمدتاً نشانهٔ بزدلی است. از شایسته‌ترین کارها برای انسان‌های بزرگ این است که به دیگران کمک کنند تا از تحقیر و استهزا رها شوند و دیگر این‌که خود را تنها با برترین‌ها مقایسه کنند.(۲۰)

پیش از عصر روشنگری[4]، ایدهٔ افلاطون و هابز مبنی بر این‌که خنده بروز احساسات برتری‌جویانه است یگانه فهم مرسوم از خنده بود. این برداشت امروزه «تئوری

1. Cromwell
2. Thomas Hobbes
3. sudden glory
4. Age of Enlightenment، در تاریخ فلسفهٔ اروپا، اصطلاحی است که برای سدهٔ هجدهم میلادی و یا دورهٔ طولانی‌تر یعنی سده‌های هفده (عصر خردگرایی) و هجده به‌کار می‌رود. دیدرو، ولتر، روسو، مونتسکیو و کانت از فیلسوفان عصر روشنگری‌اند. روشنگری اشاره به حرکت تاریخی روشنفکری است که مدافع عقل به‌عنوان مبنای سیستم زیبایی‌شناسی معتبر، اخلاق، حکومت و منطق بوده و به فیلسوفان اجازه می‌دهد که حقیقت قابل مشاهده را در جهان به‌دست آورند. «جرئت دانستن داشته باش!» شعار مشهور و اساسی جنبش روشنگری بود. - م.

برتری» نامیده می‌شود. راجر اسکروتُن[1] از پیروان مدرن این تئوری است که خندیدن به دیگری[2] را «تخریب از راه توجه» یک شخص یا چیزی مرتبط با او تفسیر می‌کند. اسکروتن می‌گوید: «اگر مردم خوششان نمی‌آید که کسی به آن‌ها بخندد، دقیقاً به این دلیل است که خنده موضوعش را در نگاه ناظر بی‌ارزش می‌کند».(۲۱)

باید دقت کرد که با اطلاق لفظ «تئوری برتری» برای نظریات افلاطون، هابز، و اسکروتن این‌گونه گمان نشود که عقاید آن‌ها کاملاً مشابه است. برخلاف «تئوری ناسازگاری[3]» و «تئوری تسکین[4]» که بعداً درباره‌شان حرف می‌زنیم، «تئوری برتری» یک اصطلاح تخصصی است که به وجه مشترک اقسام متفاوت خنده نظر دارد؛ یعنی نامی از قبیل «تئوری داده‌های حسی» و «ماتریالیسم دیالکتیک» نیست که گروهی اندیشمند متعلق به یک سنت فکری انتخاب کرده باشد. تنها معنایش این است که این اندیشمندان مدعی‌اند خنده بروزدهندهٔ حس برتری است.

افزون بر این، بررسی آرای یک فیلسوف ذیل تئوری برتری، مانع بررسی‌اش از دیدگاه تئوری ناسازگاری یا تئوری تسکین نیست. همان‌طور که ویکتور راسکین اشاره کرده، این سه تئوری که «پیچیدگی پدیدهٔ طنز را از زوایای مختلف توصیف می‌کنند یکدیگر را نقض نمی‌کنند، بلکه به‌نظر می‌رسد به‌خوبی مکمل یکدیگرند».(۲۲) جرولد لوینسون[5] توضیح می‌دهد که چه‌گونه تفسیرهایی که هانری برگسون، آرتور شوپنهاور و هربرت اسپنسر از طنز ارائه می‌کنند همگی واجد عناصری از تئوری ناسازگاری و تئوری برتری‌اند و چه‌طور تفسیر امانوئل کانت که معمولاً ذیل تئوری ناسازگاری بررسی شده است، عناصری از تئوری تسکین را در خود دارد.(۲۳)

همچنین باید در هنگام سخن‌گفتن از تئوری‌های خنده و طنز به تفاوت انواع مختلف تئوری‌ها توجه داشته باشیم. افلاطون، هابز و دیگر فیلسوفان پیش از قرن

1. Roger Scruton
۲. در این‌جا amusement را به «خندیدن به دیگری» ترجمه کردیم. به‌نظر می‌رسد در فارسی معادلی برای این اصطلاح وجود ندارد و ناچاریم آن را در موارد مختلف، بسته به متنی که در آن قرار دارد، به فارسی برگردانیم. - م.
3. Incongruity Theory
4. Relief Theory
5. Jerrold Levinson

بیستم غالباً به دنبال علل روان‌شناختی خنده و شادمانی بوده‌اند. پرسش ایشان این بود که چه چیزی عامل خنده یا مفرح‌بودن بعضی چیزها یا وضعیت‌هاست. مدافعان تئوری برتری معتقد بودند که وقتی چیزی عامل خنده می‌شود، درواقع بیانگر دون‌پایه بودن‌اش در نزد فرد خندان است.

امروزه بسیاری از فلاسفه به تحلیل مفهومی توجه بیش‌تری دارند تا به تبیین علت و معلولی. آن‌ها در پژوهش خنده، شادمانی و طنز تلاش می‌کنند مفهومی روشن از هرکدام ارائه بدهند؛ برای مثال، می‌پرسند که چه عاملی الزاماً باید وجود داشته باشد تا چیزی خنده‌دار شود. در جست‌وجوی شرایط لازم و کافی، تلاش می‌کنند تعاریفی به‌دست دهند که همهٔ نمونه‌های شادمانی را پوشش دهد، ولی هیچ موردی را شامل نشود که شادمانی به‌شمار نمی‌آید. البته شاید معلوم شود که بخشی از مفهوم شادمانی شامل پاسخی به نوع خاصی از محرک است. به این ترتیب، ممکن است تحلیل مفهومی و تعریف روان‌شناختی مفاهیم درهم بپیچند.

در این نوشتار، من این سه تئوری کلاسیک را بیش‌تر از منظر روان‌شناختی بررسی می‌کنم، همان‌گونه که در اصل توصیف شده‌اند. اما تلاش نیز خواهیم کرد که ببینیم آیا می‌شود تعاریف دقیقی از شادمانی و طنز به‌دست داد یا نه. بازگردیم به اولین‌شان، تئوری برتری.

اگر تئوری برتری درست باشد، خنده در یک جامعهٔ مطلوب هیچ جایی نخواهد داشت؛ چراکه همکاری، مدارا و خویشتن‌داری را تهدید می‌کند. به همین دلیل بود که وقتی افلاطون آرمان‌شهر را تصویر می‌کرد، تلاش داشت که اجرای کمدی را به‌شدت محدود کند. «ما می‌بایست چنین نمایش‌هایی را به برده‌ها و اجنبی‌های اجاره‌ای واگذاریم و به‌هیچ‌وجه به آن روی خوش نشان ندهیم. هیچ فرد آزادی، چه زن چه مرد، نباید به تحصیل این فن مشغول باشد».(۲۴) «هیچ سرایندهٔ کمدی، قطعه یا شعری نباید مجاز باشد که شهروندی را با کلام یا اطوار به خنده بیندازد».(۲۵)

آنانی که خواسته‌اند طنز را از چنین سانسوری رها کنند دو استراتژی برگزیده‌اند. یکی دفاع از ادعای احساس برتری خنده، با این توجیه که چیزی ارزشمند در این احساس وجود دارد. استراتژی دیگر رد تئوری برتری و دفاع از تئوری دیگری بود که در آن خنده و طنز در چیزی ضداجتماعی ریشه نداشته باشند.

روش اول را مدافعان کمدی هم‌چون بن جانسون[1] و سر فیلیپ سیدنی[2] در زمانهٔ شکسپیر در پیش گرفتند. در مقابلِ اتهام انباشته‌بودن کمدی از مستی، هزرگی، دروغ‌پراکنی و نامردی، آن‌ها استدلال می‌کردند که این خباثت‌ها در کمدی به مضحکه گرفته می‌شود نه این‌که الگو شود. قوت اخلاقی کمدی در راست کردن ناراست‌ها و نقایص است نه پرورش‌دادن‌شان. در کتاب **دفاع از شعر**، اولین نقد ادبی در زبان انگلیسی، سیدنی می‌نویسد: «کمدی بازسازی اشتباهات مرسوم روزمره است که از سوی درام‌نویس به مضحک‌ترین و تحقیرآمیزترین شکل ممکن به نمایش درمی‌آید؛ به‌طوری‌که هیچ مخاطبی راضی نیست جای چنان شخصیت‌هایی باشد».(۲۶)

هانری برگسون در رسالهٔ **خنده**، هوادار این دیدگاه است که خنده در عین ریشه‌داشتن در برتری‌جویی، به‌منزلهٔ یک ابزار اصلاح اجتماعی عمل می‌کند. آرای او دربارهٔ خنده نشئت‌گرفته از مخالفتش با مادی‌گرایی و اقتضائات زمانه‌اش بود. در تئوری «تطور خلاق»، یک «نیروی حیاتی[3]» غیر مادی، تکامل زیستی و فرهنگی را پیش می‌راند. برگسون می‌گوید که ما به تجربهٔ شخصی از چنین نیرویی آگاه هستیم؛ نه با تفکر مفهومی، بلکه با درک مستقیم پدیده‌ها و رخدادها. آن‌جاست که درمی‌یابیم زندگی ما فرایندی از شدن‌های دایمی است و نه آن‌طور که تفکر عقلی‌مان اغلب می‌نماید، وضعیت‌های جداگانه از پی همدیگر. استمرار واقعی، زمان زندگی‌شده، و نه انتزاع‌های ایستای زمان، جریان برگشت‌ناپذیر تجربه را می‌سازد. البته برگسون معترف است که تفکر انتزاعی در علم و مهندسی مفید است، اما معتقد است وقتی اجازه دهیم بر تفکر ما سلطه بیابد، تجربیات روزانه‌مان را به شیوه‌ای خشک و تکراری درک می‌کنیم و رخدادهای جدید را فقط تظاهراتی از مفاهیم می‌بینیم. «خواستهٔ جامعه و زندگی از یکایک ما یک توجه هوشیارانهٔ دایمی است برای درک شرایط حاضر، به‌همراه انعطاف فکری و جسمی خاصی که به ما فرصت تطابق با محیط بدهد».(۲۷)

این‌جاست که نقش خنده آشکار می‌شود. در نگاه برگسون، جوهرهٔ امر مضحک، «انعطاف‌ناپذیری مکانیکی» است: یک نفر به جای انعطاف و واکنش بر حسب موقعیت،

1. Ben Jonson
2. Sir Philip Sidney
3. elan vital

رفتاری خشک و تکراری نشان می‌دهد. وقتی به کسانی که ماشینی عمل می‌کنند، می‌خندیم، به آن‌ها حس برتری داریم، آن‌ها را تحقیر می‌کنیم، ولی این تحقیر باعث می‌شود به فکرکردن و عمل‌کردن منعطف‌تر و کم‌تر ماشینی‌بودن تحریک شوند. پس اگرچه خنده آزارنده است، فرد هدف خنده را به رفتار انسانی فرامی‌خواند.

همان‌طور که اشاره شد، راه دیگر فرار از ممنوعیت طنز به‌عنوان عامل برهم‌زنندهٔ نظم اجتماعی، رد تئوری برتری خنده است. در قرن هجدهم این امر به دو شکل صورت گرفت؛ نخست، فرانسیس هاچیسون[1] نقدی ساختارمند از این تئوری را ارائه داد. سپس، فلاسفه دو تئوری جایگزین ارائه کردند که در آن‌ها خنده ضداجتماعی نبود: تئوری ناسازگاری و تئوری تسکین.

هاچیسون در «تأملاتی بر خنده»[2] مدعای هابز را، مبنی بر این‌که ابراز حس برتری ویژگی ذاتی خنده است، رد می‌کند. او می‌گوید اگر هابز درست گفته باشد، دو نتیجه گریزناپذیرند: اول، جایی که مقایسه‌ای میان ما با دیگران یا با وضعیت گذشتهٔ خودمان نباشد، نمی‌بایست خنده‌ای هم در کار باشد. دوم، هرگاه ما «فخر ناگهان» را حس کنیم، می‌باید بخندیم، ولی هیچ‌یک از این‌دو لزوماً صادق نیستند. برای مثال، ما گاهی به یک استعاره یا تشبیه عجیب می‌خندیم، بدون این‌که خود را با آن مقایسه کنیم. هاچیسون این جملات را دربارهٔ سپیده‌دم نقل می‌کند:

خورشید سرانجام از دامان پری دریا
از خواب برخاست
و هم‌چون شاه‌میگویی آب‌پز، سپیده‌دم
از سیاهی به سرخی گرایید

روان‌شناسی معاصر از نظر هاچیسون، مبنی این‌که ما برای خندیدن نیاز به مقایسه‌کردن خودمان با کسی نداریم، پشتیبانی می‌کند. لمبرت دکرز[3] در آزمایشی از عده‌ای خواست وزنه‌هایی را بلند کنند که به‌نظر یکسان می‌آمدند. چند وزنهٔ اول هم‌وزن بودند، ولی

1. Francis Hutcheson
2. Reflections Upon Laughter
3. Lambert Deckers

فردْ ناغافل وزنه‌ای بسیار سنگین‌تر یا سبک‌تر را بلند می‌کرد و به خنده می‌افتاد. به‌نظر نمی‌آید که در این خنده آن‌ها خودشان را با کسی مقایسه کرده باشند.(۲۹)

هاچیسون استدلال می‌کرد که احساس برتری برای به‌خنده‌افتادن نه ضروری است نه کافی. برای نمونه، ما نسبت به افرادی که به آن‌ها ترحم می‌ورزیم حس برتری داریم، بدون این‌که به ایشان بخندیم. اگر نجیب‌زاده‌ای خوش‌لباس در لندن از داخل کالسکه‌اش دسته‌ای گدای مفلس را ببیند، بعید است درک این‌که از آن‌ها خوشبخت‌تر است باعث خندیدنش شود، «ما بیش‌تر در معرض ابتلا به گریستن هستیم تا خندیدن».(۳۰)

تئوری ناسازگاری: طنز به‌منزلهٔ نابخرد

پس از آن‌که ضعف‌های تئوری برتری آشکار شد، دو تئوری برای رقابت با آن شکل گرفت. تئوری ناسازگاری و تئوری تسکین.

هم‌چون «تئوری برتری»، این الفاظ تنها لغاتی تخصصی‌اند و نه نام‌هایی که به‌دقت برای توصیف سنت‌های فکری انتخاب شده باشند؛ هرکدام را جداگانه بررسی خواهیم کرد.

تئوری برتری می‌گوید عامل خنده احساس برتری از دیگری است، درحالی‌که تئوری ناسازگاری می‌گوید حسی ناسازگار عامل خنده است.(۳۱) این دیدگاه جیمز بیتی[1]، امانوئل کانت، سورن کیرکگور، آرتور شوپنهاور و بسیاری فلاسفه و روان‌شناسان متأخر است. امروز این تئوری، تئوری غالب برای طنز در فلسفه و روان‌شناسی است.

همان‌طور که رابرت لتا[2] و دیگران اشاره کرده‌اند، کلمات «ناسازگار» (incongruous) و «ناسازگاری» (incongruity) در بسیاری از نسخه‌های این تئوری با بی‌دقتی به‌کار می‌رود.(۳۲) در تعریف لغت‌نامه‌ای آمده است که پدیده‌های ناسازگار «با فقدان هماهنگی، ثبات و همسازی با یکدیگر شناخته می‌شوند». در لاتین *Congruere* به معنی توافق و هم‌رأیی است. در هندسه، مثلث‌های congruent (هم‌نهشت) آن‌هایی‌اند که شکل و اندازهٔ یکسان داشته باشند؛ یعنی یکی دقیقاً بر دیگری منطبق

1. James Beattie
2. Robert Latta

شود. پیشوند نا (in) به معنی نبود است؛ پس ناسازگاری به بیان لتا به معنی به‌هم‌نیامدن، جفت‌نشدن یا به هم چفت‌نشدن است. او از هوراس[1]، شاعر رومی، نمونه‌ای می‌آورد:

> اگر یک نقاش سر یک انسان را به گردن یک اسب وصل کند و پرهایی رنگارنگ را روی اعضایی ناهمگون سوار کند؛ به‌طوری‌که یک زن زیبا در بالا به ماهی سیاه و زشت در پایین ختم شود، آیا شما ای دوستان من وقتی در خلوت خود به آن می‌نگرید، از خنده خودداری توانید کرد؟ (۳٤)

اطلاق کلمهٔ «ناسازگاری» به این نقاشی کاملاً منطبق با تعریف لغت‌نامه‌ای آن است. اما تعریف ناسازگاری از دید پل مگی[2] را در نظر بیاورید که آن را «معادل با بی‌ربط‌بودن، مسخره‌بودن و بی‌معنی‌بودن» می‌گیرد. این کلمات همان‌طور که لتا نشان می‌دهد، معادل ناسازگاری نیستند. مگی با ارائهٔ یک تعریف ثانوی موضوع را پیچیده‌تر هم می‌کند: «چیزی غیرمنتظره، خارج از موضوع، اغراق‌شده و از این دست». (۳۵) آن‌طور که لتا می‌گوید این کلمات به معنی «داشتن اجزایی که با هم جور نمی‌شوند» نیستند.

لتا به چند تئوری‌پرداز دیگر برای استفاده از ناسازگاری در معنی غیرلغت‌نامه‌ای‌اش می‌تازد. البته حق با او بود، اگر گسترهٔ معنایی کلمه حد و مرزی می‌داشت. به همین دلیل، می‌خواهم یک مفهوم کانونی را معرفی کنم که اغلب نسخه‌های رایج تئوری ناسازگاری پذیرفته‌اند. بعضی از انتقادات لتا به این تعریف هم همچنان وارد است، ولی دست‌کم این تئوری دارای محتوای قابل تعریف خواهد شد.

مفهوم کانونی در تئوری ناسازگاری بر پایهٔ این واقعیت است که تجربهٔ انسانی از الگوهای آموخته‌شده پیروی می‌کند. آنچه پیش‌تر تجربه کرده‌ایم ما را برای برخورد با آنچه بعداً تجربه خواهیم کرد آماده می‌کند. وقتی دست‌مان را دراز می‌کنیم تا برف را لمس کنیم، انتظار داریم سرد باشد. وقتی یک شامپانزه به سمت ما می‌دود، انتظار ما این است که از ما دوری بجوید نه این‌که روی ما بجهد و خرخره‌مان را بجود. وقتی کسی دربارهٔ جورج واشینگتن داستانی می‌گوید، محتمل می‌دانیم از او ایراداتی

1. Horace
2. Paul McGhee

بگیرد، ولی انتظار نداریم بشنویم او توطئه کرده بود تمام پنجاه‌وشش امضاکنندهٔ اعلامیهٔ استقلال آمریکا را به قتل برساند.

اغلب اوقات، بیش‌تر تجربیاتِ عموم مردم از چنین الگوهای ذهنی‌ای پیروی می‌کنند. آینده به سیاق گذشته شکل می‌گیرد. اما گاه ما چیزی را حس یا خیال می‌کنیم که اجزا یا ویژگی‌هایش الگوهای ذهنی ما را نقض می‌کنند، هم‌چون مثال نقاشی زن/ماهی هوراس. وقایع نیز می‌توانند با الگوهای ذهنی ما منطبق نشوند. باران سنگینی می‌بارد، اما ناگهان ابرها به کناری می‌روند و آفتاب درخشیدن می‌گیرد. وزیر دادگستری مواضع تند ضدفحشا می‌گیرد و بعد معلوم می‌شود پیش‌تر از این، در مقام فرماندار مشتری ثابت فاحشه‌خانه‌ها بوده است.

معنای اصلی ناسازگاری در تئوری‌های مرسوم ناسازگاری این است که پدیده یا رخدادی که ما فهم می‌کنیم یا به آن می‌اندیشیم الگوی ذهنی معمول و انتظارات طبیعی ما را برهم می‌زند. البته وقتی ما تجربه‌ای ناسازگار داشتیم، دیگر انتظار نداریم که آن امر با الگوهای معمول ذهنی‌مان انطباق داشته باشد. با وجود این، همچنان الگوهای ذهنی معمول و انتظارات پیشین ما را نقض می‌کند. بدین‌گونه است که ما با همان چیز دوباره به خنده می‌افتیم.

ارسطو بدون استفاده از کلمهٔ ناسازگاری، به ارتباط میان طنز و این‌گونه نقض الگوهای ذهنی و انتظارات اشاره کرده است. در **فن خطابه** می‌گوید که یک راه به‌خنده‌انداختن شنوندگان از سوی سخنران این است که انتظاری را در آن‌ها ایجاد کند و بعد آن را نقض کند. او نمونه‌ای از یک کمدی می‌آورد: «و همان‌طور که گام برمی‌داشت، زیرپاهایش چیزی حس کرد: سرماسوزک[1]». به همین صورت، سیسرون در **رسالهٔ خطیب** می‌گوید: «شایع‌ترین شکل لطیفه آن است که ما انتظار یک چیز را داریم و چیز دیگری گفته می‌شود، به این ترتیب، ناامیدی در انتظارات‌مان است که ما را به خنده می‌اندازد».(۳٦) امانوئل کانت نیز توصیفی از خنده دارد که پیچیده‌تر است، ولی همچنان بر پایهٔ نقض انتظارات بنا شده است:

۱. سرماسوزک آماس دردناکی است که بر روی انگشتان دست و پا و لالهٔ گوش فردی ایجاد می‌شود که به مدتی طولانی درمعرض سرما قرار گرفته باشد. در جملهٔ نقل‌شده نکتهٔ خنده‌دار آن‌جاست که مخاطب وقتی می‌شنود شخص در زیر گام‌های خود چیزی حس می‌کند انتظار مواجهه با پدیده یا رخدادی ناگهانی دارد و نه سرماسوزک را که به مرور زمان به‌وجود می‌آید. ـ م.

> در هر آنچه محرک خنده‌ای سرزنده و رعشه‌آور باشد، باید چیزی پوچ باشد (که در آن فهم آدمی از درکش ارضا نشود). خنده حالتی است که زاییدهٔ تبدیل ناگهانی یک انتظار طولانی به هیچ است. این تبدیل که بی‌شک برای درک آدمی خوشایند نیست، برای لحظه‌ای سرخوشی بسیار به او می‌بخشد. بنابراین، علتش می‌بایست شامل تأثیرش بر حضور جسم و اثر واکنشیِ آن بر ذهن باشد.(۳۷)

از نگاه کانت، شادمانی طنزآمیز در وهلهٔ اول یک لذت فیزیکی برآمده از «آزادسازی بازی احساسات» است که با بازی ذهن همراه می‌شود.

اولین فیلسوفی که از لفظ «ناسازگاری» برای تحلیل طنز استفاده کرد جیمز بیتی، از معاصران کانت، بود. او بیش از همه به معنای اصلی ناسازگاری نزدیک می‌شود آن‌گاه که می‌گوید خنده «به نظر می‌رسد از مشاهدهٔ چیزهای ناسازگاری ناشی می‌شود که در یک مجموعهٔ واحد جمع شده‌اند». (۳۸) موضوع خنده «دو یا تعداد بیش‌تری شیء یا رخداد بی‌ثبات، ناساز یا ناسازگار است که در یک ابژه یا مجموعه گردآوری شده‌اند».(۳۹)

شوپنهاور نسخه‌ای پیشرفته‌تر از تئوری ناسازگاری ارائه می‌کند که در آن علت شادمانیْ تفاوت میان مفاهیم انتزاعی و برداشت‌های ما از چیزهایی است که مثال‌های عینی این مفاهیم‌اند. در سازمان‌دهی تجربهٔ حسی‌مان، تفاوت‌های بی‌شماری را میان چیزهایی که در ذیل یک مفهوم می‌گنجند، نادیده می‌گیریم؛ همان‌گونه که هم به سگ تنومند گله و هم به سگ پاکوتاه خانگی سگ می‌گوییم. علت خنده‌داربودن، غافلگیری از ناجوری یک مفهوم و برداشت از همان چیز و لذت‌بردن از جرقهٔ ذهنی ناشی از آن است. «در هر موردی، دلیل خنده درک ناگهانی ناسازگاری میان یک مفهوم و موضوعاتی واقعی است که در ذهن به شکلی به آن مرتبط بوده‌اند و خنده در واقع نمود این ناسازگاری ست».(۴۰)

برای نمونه، شوپنهاور محکومی را توصیف می‌کند که اجازه می‌یابد با زندانبانان ورق بازی کند، ولی آن‌ها وقتی از متقلب‌بودنش باخبر می‌شوند، او را بیرون می‌اندازند. او توضیح می‌دهد: «آن‌ها به آن توصیهٔ عمومی که می‌گوید 'باید از شر همنشین بد خلاص شد' عمل کردند و فراموش‌کردند که او درعین‌حال یک زندانی است، کسی که می‌بایست محبوس نگاهش داشت».(۴۱)

کیرکگور برای نقض انتظارات از لفظ «تناقض» بهره می‌گیرد؛ به جای ناسازگاری که دیگران به‌کار می‌بردند. او داستان نانوایی را نقل می‌کند که به زنی فقیر می‌گفت: «نه مادر، نمی‌توانم هیچ‌چیزی به تو بدهم. چند نفر دیگر هم همین درخواست را داشتند که آن‌ها را هم بدون دادن هیچ‌چیزی روانه کردم؛ ما که نمی‌توانیم به همه کمک کنیم».(۴۲)

به استثنای بیتی، هیچ‌یک از این متفکران حتی یک مقاله هم دربارهٔ خنده یا طنز ننوشته‌اند: آرای ایشان در خلال مباحثی مفصل‌تر مطرح شده است. برای نمونه، کیرکگور با نگاهی ظریف میان طنز و آیرونی[1] تمایز قائل می‌شود.(۴۳) به علاوه، این «تئوری‌پردازان ناسازگاری» در جزئیات متعدد دربارهٔ ناسازگاری، انتظار برآورده‌نشده، پوچی، ناجوری، یا تناقض و نحوهٔ ارتباط‌شان با خنده اتفاق نظر نداشتند. پس می‌بایست در سخن‌گفتن از تئوری ناسازگاری محتاط باشیم. با این حال این نام ماندگار شده و همان‌طور که آمد، این تئوری امروزه مقبول‌ترین روایت از طنز در فلسفه و روان‌شناسی تجربی است.

در پایان قرن بیستم، یک اشکال اساسی در بسیاری از نسخه‌های این تئوری آشکار شد: تئوری‌پردازان گفته بودند یا چنین القا کرده بودند که برای طنز تنها درک ناسازگاری کافی است. این موضوع به‌وضوح نادرست است؛ چراکه احساساتی منفی هم‌چون ترس، تنفر، یا خشم هم واکنش‌هایی هستند که الگوی ذهنی ما و انتظارات‌مان را نقض می‌کنند. برای نمونه، به خانه برگشتن و مواجه‌شدن با اجساد اعضای خانواده که به قتل رسیده‌اند، امری ناسازگار است، ولی خنده‌دار نیست. همچنین تجربه‌کردن چیزی ناسازگار می‌تواند باعث سرگشتگی یا ناباوری بشود: ممکن است ما به وضعیت حل‌کردن مسئله وارد شویم تا بفهمیم چه‌طور محرک می‌تواند واقعاً در چارچوب‌های مفهومی‌مان جا بگیرد.

یکی از کسانی که اخیراً تلاش کرده شروط لازم و کافی برای شادمانی طنزآمیز به‌دست دهد مایکل کلارک[2] است. او سه ویژگی تبیین‌کننده برای طنز برمی‌شمرد:

۱. فرد موضوعی را به‌منزلهٔ چیزی ناسازگار درک می‌کند (فکر می‌کند، تصور می‌کند).
۲. همان فرد از درک (فکر، تصور) این موضوع لذت می‌برد.

---

۱. Irony، برای توضیح دربارهٔ معادل‌گذاری و به‌کارگیری این واژه در فارسی به دیباچهٔ مترجم نگاه کنید. ـ م.
2. Michael Clarke

۳. همان فرد ناسازگاریِ درک (فکر، تصور) شده را، دست‌کم تا حدی، به صرف خودش و نه دلیلی نامعلوم لذت‌بخش می‌یابد.(٤٤)

اگرچه این تفسیر از تئوری ناسازگاری در مقایسه با دیگر تفاسیری که شادمانی را صرفاً برداشتی از ناسازگاری می‌دانند مشخصاً پیشرفت محسوب می‌شود، هنوز به قدر کافی دقیق به‌نظر نمی‌رسد. همان‌طور که مایک مارتین[1] اشاره کرده است، ما اغلب از ناسازگاری در هنرها لذت می‌بریم بدون این‌که شاد بشویم(٤٥)؛ مثلاً در **اُدیپ شهریار** سوفوکل، اُدیپ سوگند می‌خورد که همهٔ توان خود را برای به‌مجازات‌رساندن قاتل شاه لائیوس به‌کار بندد. ما تماشاگران، که از این موضوع خبر داریم او خود قاتل شاه است، ممکن است از ناسازگاری چنین سوگند تهدیدکنندهٔ خود لذت ببریم، ولی این طنز نیست. شاخه‌های دیگر هنری نیز مواردی از نقض الگوهای ذهنی یا انتظارات را دربرمی‌گیرند: گروتسک[2]، فجیع، مخوف، غریب و تخیلی. در فصل چهارم دربارهٔ لذت‌بردن از ناسازگاری در طنز و تفاوت آن با این روش‌های لذت‌بردن از ناسازگاری بحث خواهیم کرد.

حتی اگر فرض کنیم تئوری ناسازگاری را بتوان درخصوص لذت‌بردن از ناسازگاری به‌قدر کافی دقیق تبیین کرد، هنوز یک مشکل اساسی با خود ایدهٔ لذت‌بردن از ناسازگاری وجود دارد. به‌راستی چه‌طور کسی می‌تواند از نقض الگوهای مفهومی و انتظاراتش لذت ببرد؟ چنین لذتی از نظر روان‌شناسی، ناسالم یا دست‌کم غیرمنطقی است. به همین دلیل است که اگرچه تئوری ناسازگاری طنز را از انگ ضد اجتماعی‌بودن رهانیده، اما ارزیابی فلاسفه از طنز را در سه قرن اخیر چندان تغییر نداده است. این تئوری به برخی انتقادات قدیمی علیه طنز پاسخ گفت، ولی راه را برای انتقاد جدیدی نیز گشود که برای فلاسفه مهم‌تر است: معضل نابخردی.

کانت در توصیفش از لطیفه‌ها به تقریر معضل نابخردی نزدیک شده است. او گفت خنده، گاه لطیفه، باعث لذت می‌شود، ولی خشنودی نمی‌آورد؛ چراکه نمی‌توان از موهوم‌بودن انتظارات و گنگ‌شدن ادراک خشنود شد. به‌رغم این اغتشاش منطقی، لذت طنز مطلوب است و بر پایهٔ اثر سلامت‌بخشی است که خنده بر بدن‌های‌مان دارد:

1. Mike Martin
2. Grotesque

شوخی می‌بایست واجد حالتی باشد که بتواند برای لحظاتی فریبنده باشد. پس وقتی که اشتباه برطرف شد، ذهن به عقب بازمی‌گردد و یک بار دیگر درگیر آن می‌شود؛ بدین‌گونه از تواتر سریع میان انقباض و انبساط، در وضعیت نوسانی قرار می‌گیرد... اگر بپذیریم که تمام افکار ما با حرکتی در اعضای بدن هماهنگ و مربوط‌اند، به‌آسانی می‌توان فهمید چه‌طور این جابه‌جاشدن ناگهانی ذهن ممکن است معادلی داشته باشد در انقباض‌ها و انبساط‌های بخش‌های منعطف روده‌مان که با دیافراگم ارتباط دارد.(٤٦)

درحالی‌که کانت ماساژ اعضای داخلی بدن در خنده را سلامت‌بخش می‌داند، دیگر فیلسوفان درگیرشدن انسان ــ این حیوان خردمند ــ را در لطیفه‌گویی که همهٔ هدفش برهم‌زدن الگوهای مفهومی و مغشوش‌کردن درک است، نوعی انحراف دانسته‌اند. کسانی که از ناسازگاری لذت می‌برند به مانند مسافرانی‌اند که کشف کرده‌اند در مسیر اشتباهی قدم برمی‌داشته‌اند و از این موضوع شادمان‌اند.

برای نمونه، جورج سانتایانا[1] از ادعای خطابودن چنین لذتی گامی فراتر گذاشته و آن را غیرممکن دانسته است. او اعتقاد دارد که لذت ناشی از طنز باید به دلیل آثار فیزیولوژیک و «تحریک و برانگیختن هوش‌مان» باشد و نه صرفاً لذت از خودناسازگاری.

ما پس‌زمینهٔ ذهنی کسل‌کننده‌ای از عقل سلیم و واقعیت‌های روزمره داریم، که ایده‌ای غیرمنتظره به آن پس‌زمینه حمله می‌کند. اما این رخداد عبث است. پیشامد کمیک طبیعت را پیش چشمان ما نقض می‌کند، قیاسی غلط در ذهن شکل می‌دهد که تصورکردنی نیست. در یک کلام ما در مقابل یک پوچی قرار می‌گیریم و انسان، این حیوان خردمند، نمی‌تواند دوستدار پوچی باشد، همان‌طور که نمی‌تواند علاقه‌ای به گرسنگی یا سرما داشته باشد.(٤٧)

این ایده که ما به‌عنوان حیوانات خردمند همواره در جهت غلبه بر ناسازگاری‌ها عمل می‌کنیم پیشینه‌ای عظیم در تفکر غربی دارد. اصلی سنتی که از سوی خردگرایان[2]

1. George Santayana
۲. Rationalists، خردگرایان یا عقل‌گرایان پیروان یا پایه‌گذاران مکتب خردگرایی (Rationalism) یا اصالت عقل هستند که بر پایهٔ پذیرش اصالت خرد برای کسب معرفت و منبع شناخت استوار است. دکارت، لایبنیتز و اسپینوزا از سلسله‌جنبانان این مکتب فکری بودند که در اروپا و از قرن هفدهم پا گرفت. ←

قرن هجدهمی **اصل دلیل کافی**[1] نام گرفته بود، یک نمونه است. این ایده که از نظر ریچارد تیلور[2] و دیگران، «تقریباً بخشی از خود دلیل» است(۳۸) به‌اختصار چنین تبیین می‌شود: «برای وجودداشتن هر چیز یا اثبات هر گزاره‌ای، چیزی شناخته یا ناشناخته وجود دارد که آن چیز را وجود، یا آن گزاره را صحت می‌بخشد».

خلاصه آن‌که همه‌چیز قابل توجیه نظری است. موضوعی که گیج‌کننده یا اسرارآمیز به‌نظر می‌رسد درواقع چنین نیست، بلکه آن را هنوز حیوانات خردمند با دقت کافی واکاوی نکرده‌اند. وقتی واکاوی بشود، اسرارآمیزی‌اش تبخیر خواهد شد. برای دانای کل، همه‌چیز در الگوهای عقلی قرار می‌گیرد و تمام این‌ها چیزی بیش از یک مغایرت «ظاهری» نیست. هیچ ناسازگاری درونی یا وجه کمیکی دربارهٔ گیتی یا وضعیت انسان وجود ندارد؛ بنابراین، به‌خنده‌افتادن از آن تنها برای افراد نادان یا پریشان میسر است.

در دانش غربی از زمان عصر روشنگری، قابل‌فهم‌بودن گیتی با روش عقلی یک پیش‌فرض بنیادین است. پس شگفت‌آور نیست که میان دانشمندان به دیدگاه سانتایانا که ناسازگاری را برای انسان‌ها نامطلوب می‌داند، دل‌بستگی وجود دارد. بری بارنز[3] می‌نویسد: «خلاف قاعده بودن ذاتاً آزاردهنده است و خودش برای کاهش‌دادن خودش نیرو ایجاد می‌کند».(۴۹) لیون فستینگر[4] در کتاب تأثیرگذارش، **تئوری ناهنجاریِ شناختی**[5]، از لفظ «ناهنجاری شناختی» برای «روابط ناهمخوان میان شناخت‌ها» استفاده می‌کند که معادل ناسازگاری است. وی مدعی است که ناهنجاری شناختی، به مانند گرسنگی، ناخودآگاه ما را به واکنش برای کاهش آن و «پرهیز از شرایط و اطلاعاتی که این ناهنجاری را افزایش می‌دهند» وامی‌دارد.(۵۰)

به اعتقاد بسیاری از روان‌شناسان که در باب طنز تئوری‌هایی ارائه کرده‌اند، تنها کودکان خردسال آن‌قدر کم‌خِردند که از ناسازگاری به‌خودی‌خود لذت ببرند. برای

خردگرایان می‌گویند باور به عقل تنها منبع معتبرِ شناخت است و آن‌چه که تجربه و مشاهده به ما می‌گوید بسیار متزلزل‌تر از آن است که بشود به آن اعتماد کرد. - م.

1. Principle of Sufficient Reason
2. Richard Taylor
3. Barry Barnes
4. Leon Festinger
5. A Theory of Cognitive Dissonance

نمونه، از دیدگاه توماس شولتس[1] بعد از هفت‌سالگی ما برای شادشدن تنها به ناسازگاری نیازمند نیستیم، بلکه به برطرف‌شدنش هم محتاجیم. طنز بزرگسالانه می‌بایست عنصرِ به‌ظاهر خلاف قاعده را در قالبی مفهومی جای دهد. درواقع، شولتس حاضر نیست ناسازگاری برطرف‌ناشده را «طنزآمیز» بنامد، بلکه آن را «بی‌معنی[2]» می‌نامد. (۵۱) از دید او، لذت طنز در نزد فرد بالغ ناشی از ناسازگاری نیست، بلکه ناشی از نوعی حل معماست، هم‌چون کار دانشمندان و محققان.

بنابراین، در فلسفه و دانش غربی دیدگاه غالب دربارهٔ ناسازگاری این است که یک انسان عاقل بالغ باید تنها از یک منظر با آن روبه‌رو شود، آن هم از راه حل‌کردنش. بهادادن به ناسازگاری می‌تواند بچگانه، غیرمنطقی، خودآزارانه و یا هر سه باشد.

بنابراین، اگر می‌خواهیم ارزش طنز و نیز چیستی‌اش را بیان کنیم، نیازمند آنیم چیزی بگوییم فراتر از این‌که ما از ناسازگاری لذت می‌بریم. این همان کاری است که من در فصل‌های پیش رو، با ارتباط‌دادن طنز به بازی و بررسی ارزش اجتماعی طنز و بازی و منافع‌شان برای نوع بشر انجام خواهم داد. اما پیش از آن باید به سومین تئوری سنتی دربارهٔ خنده، تئوری تسکین، بپردازیم.

تئوری تسکین: طنز به‌مثابه سوپاپ اطمینان

تئوری تسکین در قرن هجدهم در رقابت با تئوری برتری و تئوری ناسازگاری شکل گرفت. تمرکز آن بر ویژگی‌های فیزیکی پدیدهٔ خنده است، به‌ویژه درخصوص سامانهٔ عصبی؛ امری که با تئوری برتری و ناسازگاری بی‌توضیح می‌ماند. در طب قرن هجدهم تا این مقدار معلوم بود که رشته‌های عصبی میان مغز، ارگان‌های حسی و عضلات ارتباط برقرار می‌کنند. این‌طور تصور می‌شد که اعصاب نه حامل محرک‌های شیمیایی-الکتریکی، بلکه منتقل‌کنندهٔ گازها و مایعاتی است که «ارواح حیوانی» نامیده می‌شدند. بر سر ترکیب دقیق‌شان بحث بود، ولی تصور می‌شد ارواح حیوانی حاوی خون و هوا هستند. جان لاک[3] آن‌ها را «مایعات و فرّاراتی، که از مجراهای عصبی عبور می‌کنند» توصیف کرد(۵۲). به

1. Thomas Schultz
2. nonsense
3. John Locke

این ترتیب، در نسخه‌های اولیهٔ تئوری تسکین، سامانهٔ عصبی شبکه‌ای از لوله‌ها توصیف می‌شد که داخل‌شان ارواح حیوانی، هم‌چون برانگیختگی عاطفی، تجمع کرده‌اند و نیازمند تخلیه‌اند. یک تشبیه مناسب، اتفاقی است که در یک دیگ بخار می‌افتد وقتی که بخار اضافی جمع می‌شود. این دیگ‌ها یک سوپاپ تخلیه دارند که فشار اضافی را خارج می‌کند و بنا بر تئوری تسکین، خنده نیز کارکردی مشابه در سامانهٔ عصبی دارد[1].

اولین اثر منتشرشده که در آن «طنز» (humor) در معنای امروزین خنده‌داربودنش به‌کار رفت «آزادی بذله‌گویی و طنز» اثر لرد شافتسبری[2] (۱۷۱۱) بود که طرح اولیهٔ تئوری تسکین نیز محسوب می‌شود: «روان آزاد انسان‌های خلاق چنانچه به بند کشیده شود یا تحت سلطه قرار بگیرد، راه‌های دیگری برای رهاشدن از فشار و محدودیت می‌یابد، خواه در هجو، تقلید یا مسخرگی؛ بدین‌سان، هم از این‌که تا حدودی توانسته‌اند خود را تخلیه کنند راضی‌اند و هم از این‌که توانسته‌اند انتقام خود را از سلطه‌گران بگیرند»(۵۳). در دو قرن بعدی، هربرت اسپنسر و زیگموند فروید پشتوانهٔ زیست‌شناختی این تئوری را تقویت کرده‌اند و عناصر جدیدی به آن افزودند.

اسپنسر در مقاله‌اش، «در باب فیزیولوژی خنده»، می‌گوید در بدن ما عواطف شکل انرژی عصبی به خود می‌گیرند. «انرژی عصبی همیشه میل به تولید حرکت عضلات دارد و وقتی شدت کافی پیدا کند، همیشه چنین می‌کند»(۵۴). «حس عبور از یک آستانه عموماً خود رابه شکل فعل بدنی بروز می‌دهد»(۵۵). به وقت ترس، از ما حرکات خفیفی سرمی‌زند که آمادگی برای فرارکردن را فراهم می‌کنند، و اگر ترس به قدر کافی تقویت بشود، ما فرار خواهیم کرد. وقتی از دست کسی عصبانی هستیم، حرکات جزئی خصومت‌آمیزی انجام می‌دهیم، مثلاً به او نزدیک می‌شویم یا مشت‌های‌مان را گره می‌کنیم. اگر انرژی عصبی‌مان به آستانهٔ خاصی برسد، به او حمله خواهیم کرد. در مقیاس بزرگ‌تر ترس تمام‌عیار، عصبانیت و عواطف دیگر فشار مازاد را خارج می‌کنند، هم‌چون عمل سوپاپ اطمینان در تخلیهٔ فشار اضافی.

۱. relief در زبان انگلیسی هم به معنای «تخلیه» و هم به معنای «تسکین» است. ما برای حفظ یکپارچگی ترجمه ناچار به انتخاب یکی از این معادل‌ها بودیم درحالی‌که در متن گه‌گاه از یکی از این دو معنا استفاده می‌شود، مثل همین پاراگراف که مراد از relief بیش‌تر معنای تخلیه است تا تسکین. ـ م.

2. Lord Shaftesbury

خنده نیز به شکلی مشابه کار می‌کند؛ با این تفاوت که حرکات عضلانی در خنده فقط مراحل اولیهٔ حرکات نیستند. حتی در قهقهه نیز خنده شروع درگیری، فرارکردن یا عمل دیگری نیست. خنده بیش‌تر در جهت تخلیهٔ انرژی عصبی مازاد عمل می‌کند؛ از این گذشته، اسپنسر معتقد است حرکات خنده «هیچ ابژه‌ای ندارند».(۵۶)

در نظر اسپنسر، انرژی عصبی مازادی که با خنده تخلیه می‌شود انرژی عواطفی است که نامناسب تشخیص داده شده‌اند. این انرژی ابتدا با عضلاتی تخلیه می‌شود که «آن احساس معمولاً تحریکشان می‌کند»، یعنی آن‌هایی که با سخن‌گفتن در ارتباط‌اند. اگر همچنان انرژی برای تخلیه‌شدن باقی مانده باشد، به عضلات مرتبط با تنفس منتقل می‌شود و نهایتاً به بازوها و پاها و دیگر گروه‌های عضلات.(۵۷)

برای توصیف وجه روانی این فرایند، اسپنسر از زبان تئوری ناسازگاری استفاده می‌کند. «خنده به شکل طبیعی تنها وقتی رخ می‌دهد که تمرکز ناخودآگاه به چیزهای کم‌اهمیت منحرف شده باشد، تنها وقتی که آنچه ناسازگاری نزولی می‌نامیم حضور داشته باشد».(۵۸) این شعر از هری گراهام[1] را در نظر بگیرید:

به خاله مود
که در سفر خارجه بود
نامه‌ای نوشته بودم
وقتی شنیدم از قولنج فوت شده،
دیگر برای نجات دادنش دیر شده بود
و از دست رفت تمبر عزیزم

تا آخرین کلمات، عواطف ما متوجه هم‌دردی با شاعر خاله‌مرده است. اما کلمهٔ تمبر باعث بازتعریف همه‌چیز می‌شود و افکار ما را از خواهرزادهٔ عزادار به یک پولکی بی‌عاطفه سوق می‌دهد. انرژی عصبی عواطف ما برای خواهرزادهٔ عزادار حالا بی‌معنی است و به شکل خنده تخلیه می‌شود.

تئوری تسکین آن‌طور که اسپنسر ارائه کرده، یا به شکلی ساده‌تر از سوی شافتسبری مطرح شده، فاقد خصوصیات منفی‌ای است که تئوری‌های برتری و ناسازگاری برای

1. Harry Graham

خنده و طنز قائل‌اند. خنده، و به تبع آن طنز، غیرمنطقی یا ضداجتماعی نیستند، بلکه تنها نوعی تخلیهٔ انرژی عصبی‌اند که مازاد تشخیص داده شده‌اند. به گفتهٔ جان دیوئی[1]، خنده «نشان‌دهندهٔ پایان یک دورهٔ تعلیق یا انتظار است». خنده «آسودگی ناگهانی از فشار است که از مجرای تنفس و تکلم رخ می‌دهد؛ بنابراین، خنده از جنس همان پدیده‌های معمولی چون آه از سر آسودگی است».(۵۹) با تنزل خنده در این تئوری به چیزی در ردیف باد گلو یا باددادن، شاید جذابیتش در مقایسه با تئوری برتری یا ناسازگاری کم‌تر شده باشد، اما دست‌کم بی‌ضرر به‌نظر می‌رسد. با این حال، از میان افرادی که از تئوری تسکین آگاهی دارند، انگشت‌شماری با قرائت‌های اسپنسر، شافتسبری یا دیوئی از این تئوری آشنایند. تاکنون معروف‌ترین قرائت متعلق به زیگموند فروید است در کتاب **لطیفه و ارتباطش با ناخودآگاه**[2](۶۰)، توصیف او از کارکرد تخلیه‌ای خنده در لطیفه چندان معصومانه نیست. او خنده و طنز را نه‌فقط به خشونت، بلکه به شهوت هم مرتبط می‌کند.

در آن کتاب فروید سه وضعیت متمایز خنده را توصیف می‌کند: لطیفه‌گویی، «کمیک[3]»، و «طنز». در هر سه حالت خنده انرژی‌ای را آزاد می‌کند که برای انجام فعالیتی روان‌شناختی فراهم آمده بوده، ولی وقتی آن فعالیت معلق شده، غیرضروری تشخیص داده شده است. این انرژی در لطیفه‌گویی، انرژی سرکوب احساسات است؛ در کمیک، انرژی فکرکردن است و در طنز، انرژی احساس عواطف. دربارهٔ هرکدام از این منابع خنده کمی توضیح می‌دهیم.

کلمهٔ مورد استفادهٔ فروید برای لطیفه‌گویی، *der witz*، محدود به «لطیفه‌گویی»، به معنای بازگویی داستان‌های تخیلی ازپیش‌آماده، نیست و شامل بذله‌گویی، حاضرجوابی و نغزگویی هم می‌شود. به گفتهٔ وی، در همهٔ این‌ها انرژی روانی آزاده‌شده، انرژی احساسات سرکوب‌شده نیست، بلکه آن انرژی‌ای است که معمولاً آن احساسات را سرکوب می‌کند.

به نظر فروید، حاضروآماده‌ترین لطیفه‌ها و شوخ‌طبعی‌ها دربارهٔ موضوعات جنسی و عداوت است؛ چراکه این دو انگیزش‌های مهمی‌اند که جامعه ما را به سرکوب آن‌ها

1. John Dewey

۲. *Jokes and Their Relation to the Unconscious* این کتاب با ترجمهٔ دکتر آرش امینی به فارسی ترجمه شده است. تهران، نسل فردا، چاپ اول، ۱۳۸۸.

3. the comic

مجبور می‌کند. در بازگوکردن و شنیدن یک لطیفه با محتوای جنسی یا لطیفه‌ای که به تحقیر دیگران می‌پردازد، ما بر سانسورچی درون‌مان غلبه می‌کنیم و میل جنسی و عداوت سرکوب‌شده‌مان را بروز می‌دهیم؛ انرژی مازادی که حالا برای سرکوب این انگیزش‌ها نیازی به آن نیست و در خنده رها می‌شود.(۶۱)

در وضعیت‌های خنده‌آوری که فروید «کمیک» می‌نامد، همان تخلیهٔ انرژی‌ای وجود دارد که فراهم آمده بوده، ولی حالا زاید تشخیص داده می‌شود، با این تفاوت که در این‌جا انرژیِ تفکر است. برای نمونه، او خندیدن ما به دلقک سیرک را تحلیل می‌کند. در تماشای سکندری‌خوردن دلقک در انجام کارهایی که ما به‌راحتی و روانی انجام می‌دهیم، انرژی‌ای اندوخته می‌شود که در حال عادی صرف فهم حرکات دلقک می‌شود. بر پایهٔ تئوری «بازنمایی تقلیدی[1]» فروید، ما انرژی فراوانی برای فهم چیزهای بزرگ و انرژی اندکی برای فهم چیزهای کوچک صرف می‌کنیم. پس بازنمایی ذهنی ما از حرکات دلقک نیازمند انرژی بیش‌تری است نسبت به حالتی که ما برای فهم حرکات خود در انجام همان کارها صرف می‌کنیم و این انرژی مازاد در خنده تخلیه می‌شود:

> این دو احتمال در تصور من، منجر به مقایسه‌ای میان حرکات مشاهده‌شده و حرکات خودم می‌شود. اگر حرکات دیگری اغراق‌آمیز یا نامناسب باشند، مصرف افزودهٔ انرژی من برای فهم آن **ابتدا به ساکن** مهار می‌شود، درست زمانی که آمادهٔ کنش می‌شوم. این انرژی مازاد اعلام می‌شود و آمادهٔ استفاده برای جای دیگر یا شاید تخلیه با خنده است.(۶۲)

توصیف فروید از سومین وضعیت خنده‌آور که آن را «طنز» می‌نامد، تنها چند صفحهٔ پایانی کتابش را به خود اختصاص داده و مشابه تئوری اسپنسر است. طنز به‌وجود می‌آید «اگر وضعیتی محقق شود که در آن بر طبق عادات معمول‌مان، به آزادکردن خُلقی ناخوشایند وسوسه شویم و اگر انگیزه‌های‌مان برای سرکوب این خُلق، **ابتدا به ساکن** وارد عمل بشوند... لذت طنز... به قیمت آزادکردن خُلقی به‌دست می‌آید که رخ نمی‌دهد: دلیل این امر، **مقتصدبودن در ابراز خلقیات** است».(۶۳) فروید داستان مارک تواین دربارهٔ برادرش را

1. Mimetic representation

نقل می‌کند که در حال ساخت یک جاده بوده. یک روز دینامیت تصادفاً منفجر می‌شود و او را به هوا پرتاب می‌کند. وقتی که دوباره به محل کارش برمی‌گردد، به میزان نصف روز حقوق برای «خروج غیرموجه از محل کار» جریمه می‌شود. فروید توضیح می‌دهد که خندهٔ ما از شنیدن این داستان، رهاسازی انرژی‌ای است که برای حس هم‌دردی با برادر تواین فراهم آمده بوده، اما آن را به‌ناگاه غیرضروری تشخیص داده‌ایم. وقتی پایان باورنکردنی را می‌شنویم، متوجه نامناسب‌بودن تأسف‌خوردن به‌عنوان یک واکنش می‌شویم. «درنتیجهٔ درک این مطلب، ابراز تأسف که از پیش آماده شده بود، غیر قابل استفاده می‌شود و ما با خنده تخلیه‌اش می‌کنیم».(٦٤)

ما دو نسخه از تئوری تسکین دیدیم، نسخهٔ سادهٔ اسپنسر که در روایت «طنز» فروید تکرار می‌شود، و نسخهٔ پیچیدهٔ فروید دربارهٔ لطیفه‌گویی و «کمیک». به آن‌ها جداگانه خواهیم پرداخت.

آشکار است که دست‌کم میان بعضی خنده‌ها و مصرف انرژی ارتباط وجود دارد. خنده از ته دلْ مناطق متفاوتی از مغز و دستگاه عصبی و دسته‌های عضلانی پرشماری را درگیر می‌کند. مردم معمولاً خندهٔ عمیق را دارای تأثیرات مفید برای روان می‌دانند؛ همچنان‌که ورزش برای بدن فایده دارد. دکتر ویلیام فرای[1] تخمین می‌زند که بیست ثانیه خنده از ته دل معادل سه دقیقه کارکردن با ماشین پاروزنی، قلب و ریه‌ها را به فعالیت وامی‌دارد.(٦٥)

بااین‌همه نمی‌توان نتیجه‌گیری کرد که طنز در تمام موارد، انرژی عاطفی را انباشته و سپس آزاد می‌کند. البته که در عمل خندیدن انرژی مصرف می‌شود، یک تحقیق نشان داده است که پانزده دقیقه خندیدن می‌تواند چهل کالری انرژی بسوزاند(٦٦) اما چرا باید فکر کنیم که انرژی خنده انرژی عواطف یا تفکرات است که انباشته شده و حالا نیاز به تخلیهٔ آن‌ها است؟

بعضی از محرک‌های طنز ظاهراً می‌توانند برانگیزانندهٔ عواطف باشند، ولی همگی‌شان این‌طور نیستند. برای نمونه، به‌نظر می‌رسد کاریکاتورهای تک‌فریمی که وضعیت‌های گیج‌کننده را نمایش می‌دهند، بدون حس‌کردن هیچ عاطفه‌ای ما را به خنده می‌اندازند. کاریکاتور دربارهٔ شیر در ابتدای فصل سوم را در نظر بگیرید. به فرض این‌که فروید این

1. William Fry

کاریکاتور را طنزآمیز محسوب می‌کرد، بنابراین انرژی عاطفی انباشته‌ای می‌بایست وجود داشته باشد که در هنگام خندهٔ ما به کاریکاتور آزاد می‌شود. این انرژی یا می‌بایست از خود کاریکاتور برخاسته باشد، یا پیش از دیدنش جمع شده باشد. اما وجود هیچ‌یک ضروری به‌نظر نمی‌رسد. این کاریکاتور چه عواطفی می‌تواند در ما انباشته سازد که بعداً نیاز به آزادسازی‌اش باشد؟ حیرت کردن از یک شیر سخن‌گو؟ هم‌دردی با آهو و گورخر چون برای درست‌کردن پیتزا کشته شده‌اند؟ از سوی دیگر، اگر فروید می‌گفت این کاریکاتور عواطفی را آزاد می‌کند که در ما پیش از دیدن کاریکاتور تجمع کرده بود، پس این عواطف چیست‌اند؟ ترس از شیرها؟ هم‌دردی با طعمه‌های‌شان؟ بار دیگر به‌نظر می‌رسد که با این کاریکاتور بدون حس‌کردن هیچ‌کدام از آن عواطف پیش از دیدن آن، می‌توان شاد شد.

بسیاری از بازی‌های کلامی نیز به‌نظر می‌رسد بدون آزادکردن عواطف، طنز باشند. این جمله پی جی وودهاوس[1] را درنظر بگیرید: «اگر انجام‌شدنی نیست، بیا انجامش بدهیم». یا این شعر آگدن نش[2] را:

کک‌ها
آدم
داشت‌شان(٦٧)[3]

ساده‌ترین نسخهٔ تئوری تخلیه نه‌تنها مشکل‌زاست، بلکه تفسیر اسپنسر دربارهٔ این‌که چه چیزی انرژی ایجادشده را زائد می‌کند هم باعث دردسر است. او می‌گوید که محرک طنزآمیز می‌بایست «ناسازگاری نزولی» داشته باشد، یعنی ما را از فکرکردن دربارهٔ چیزی مهم به فکر دربارهٔ چیزی غیرمهم سوق دهد. اگر ناسازگاری مسیری دیگر می‌رفت، ما به خنده نمی‌افتادیم: «وقتی پس از رخدادی بی‌اهمیت، رخدادی بسیار عظیم ــ فراتر از انتظار ما ــ پدیدار شود، حس ناشی از آن را حیرت می‌نامیم».(٦٨) اشکال چنین

1. P. G. Wodehouse
2. Ogden Nash
۳. متن اصلی حاوی بازی کلامی است (بین اَدِم و هدِم):

fleas
adam
had'em

ادعایی این است که ما گاه به تغییر از بی‌اهمیت به مهم هم می‌خندیم. یکی از دوستان من اخیراً مادرش را از دست داد. وقتی به دفتر مسئول امور ترحیم رفت، نشست و در جیبش به دنبال پاکت سیگارش می‌گشت. پرسید: «اشکالی دارد سیگاری بکشم؟» طرف گفت: «ابداً، بسیاری از ارباب‌رجوع‌های من سیگار می‌کشیدند».

رابرت لتا نمونه‌ای مشابه نقل می‌کند از نامه‌ای که به فارغ‌التحصیلان دورهٔ ۱۹۵۶ کالج دارتمت برای جشن بیست‌وپنجمین گردهمایی‌شان فرستاده شد:

همکلاسی‌های عزیز

تجدید دیدار بسیار موفق و فراموش‌نشدنی بیست‌وپنجمین سالگرد فارغ‌التحصیلی‌مان نقطهٔ عطفی برای همدوره‌ای‌های ۱۹۵۶ است. با گذر از این مقطع زمانی، حالا واجد شرایط برای شرکت در برنامهٔ تنظیم وصیت‌نامه و میراث می‌شویم.(۶۹)

با این توصیفات دربارهٔ نسخهٔ سادهٔ تئوری تسکین در دیدگاه اسپنسر و فروید دربارهٔ «طنز»، حال می‌توانیم به برداشت فروید از لطیفه‌گویی و «کمیک» بپردازیم. در این‌جا مشکل اساسی این است که تئوری هیدرولیک عواطف و تفکر[1] فروید با تئوری روانکاوی او نمی‌خواند.

فروید می‌گوید لطیفه‌سازی و بذله‌گویی فرایندی ناخودآگاه است که طی آن، ما به افکار و عواطفی که معمولاً سرکوب‌شان می‌کنیم اجازهٔ ورود به ذهن‌مان را می‌دهیم. مشکل این‌جاست که بسیاری از لطیفه‌ها و شوخی‌های کلامی سخنرانی‌ها را نویسندگان حرفه‌ای خلق می‌کنند که آگاهانه و به قصد غافلگیری این‌گونه می‌نویسند. به علاوه، سازوکار توصیف فروید از این‌که چه‌طور انرژی عصبی با لطیفه‌گویی تخلیه می‌شود دردسرزاست. او می‌گوید ما به‌طور طبیعی از انرژی روانی‌مان استفاده می‌کنیم تا افکار و احساسات خشونت‌آمیز و جنسی‌مان را سرکوب کنیم، درحالی‌که وقتی شوخی می‌کنیم، «از سانسور طفره می‌رویم» و آن افکار و احساسات‌مان را به خودآگاه‌مان می‌آوریم. این نوعی ذخیرهٔ انرژی روانی است ــ همان انرژی‌ای که ما به‌طور طبیعی برای مهار این افکار و احساسات فرامی‌خوانیم و غیرضروری شده‌ــ و ما آن را در خنده بیرون می‌ریزیم.

1. Hydraulic theory of emotions and thinking

بسیاری از توصیف‌های فروید دربارهٔ لطیفه‌گویی از این جزئیات غافل می‌ماند و تنها می‌گوید ما در لطیفه‌گویی احساسات سرکوب‌شده را ابراز می‌کنیم. اما فروید رهاسازی انرژی عاطفی در شکل لطیفه‌گویی را تخلیهٔ انرژی می‌داند؛ نه تخلیه انرژی خشونت‌آمیز و جنسی، بلکه تخلیهٔ انرژی‌ای که معمولاً برای سرکوب افکار و احساسات خشونت‌آمیز و جنسی به‌کار گرفته می‌شود. مشکل این‌جاست که ادعای او دربارهٔ واحدهای انرژی روانیِ فراخوانده‌شده برای سرکوب افکار و احساسات که از ابتدا به ساکن مازاد تشخیص داده می‌شود، آزمودنی نیست؛ بنابراین، برای بناکردن یک تئوری طنز به‌کار نمی‌آید.

وقتی هم که از تئوری لطیفه‌گویی فروید بشود نتیجه‌گیری‌هایی کرد و آن‌ها را به آزمون گذاشت، دست‌کم بعضی از نتایج علیه فروید است. برای نمونه، اگر ادعای او درست باشد، مبنی بر این‌که انرژی رهاشده در خنده انرژی‌ای است که معمولاً برای سرکوب احساسات خشونت‌آمیز و جنسی استفاده می‌شود؛ پس کسانی که بیش از دیگران به شوخی‌های خشن و جنسی می‌خندند باید همان‌هایی باشند که معمولاً این احساسات را سرکوب می‌کنند. اما آزمون‌هایی که هانس یورگن آیزنک[1] انجام داد عکس موضوع را ثابت می‌کرد: آن‌هایی که از شوخی‌های خشن و جنسی بیش‌تر لذت می‌برند افراد غرق‌شده در احساسات خشونت‌بار و جنسی‌اند، نه آن‌هایی که این احساسات را سرکوب می‌کنند.(۷۰)

توصیف فروید از وضعیت «کمیک» هم مشکلاتی دارد. در این حالت، ذخیره‌سازی انرژی به همراه انرژی‌ای فرض می‌شود که معمولاً برای فکرکردن به‌کار می‌رود، یعنی برای فهم یک پدیده یا برای اندیشیدن به آن هم‌چون لودگی‌های یک دلقک. ما برای فهم رفتار غریب یک دلقک، هم‌چون دوچرخه‌سواری‌اش بر صحنهٔ سیرک، مقادیر زیادی از انرژی روانی را فرامی‌خوانیم. اما در همین هنگام که مشغول فراخوانی هستیم، آن را با واحد انرژی کوچکی مقایسه می‌کنیم که برای فهم رفتارهای ساده‌تر خودمان هنگام انجام‌دادن همان اعمال دلقک نیاز است. مابه‌التفاوت میان دو انرژی همان انرژی مازادی است که در خنده تخلیه می‌کنیم.

نظریات فروید دربارهٔ «بازنمایی تقلیدی» حرکت، نامفهوم است و نتایج عجیبی به دنبال دارد، هم‌چون این نتیجه‌گیری که فکرکردن به یک ماراتن نسبت به فکرکردن

1. Hans Jurgen Eysenck

دربارهٔ سوزن نخ‌کردن انرژی روانی بیش‌تری از ما می‌گیرد. اگر منظور فروید از انرژی واقعاً کالری‌های غذایی است، پس به جای گرفتن رژیم غذایی، می‌بایست بشود با فکرکردن به دویدن فاصلهٔ میان شهرها یا حتی فکرکردن به این‌که کس دیگری این کار را بکند به‌سرعت وزن کم کرد.

توضیح نقش خنده برای تخلیهٔ «انرژی روانی مازاد» نیز خالی از مشکل نیست. فروید می‌گوید ما یک واحد بزرگِ انرژی مصرف می‌کنیم برای این‌که بفهمیم دلقک چه‌طور کاری را انجام می‌دهد، درحالی‌که برای فکرکردن به این‌که چه‌طور خودمان همان کار را انجام می‌دهیم یک واحد کوچکِ انرژی صرف می‌شود. در حین فراخوانی واحد بزرگ انرژی، این واحد با واحد کوچک انرژی مقایسه می‌شود، اختلاف‌شان به‌نظر مازاد می‌آید و برای تخلیه به صورت خنده در دسترس قرار می‌گیرد. اما اگر منظور از دو انرژی، انرژی‌ای است که برای فکرکردن به این دو امر استفاده می‌شود، و ما هم که واقعاً به این دو موضوع فکر می‌کنیم، پس انرژی مازاد کجاست؟ واحد بزرگ انرژی برای فهم حرکات دلقک و واحد کوچک انرژی برای درک حرکات خودمان استفاده می‌شود. چیز دیگری باقی نمی‌ماند. اگر پاسخ فروید این باشد که ما درواقع وارد فرایند فکرکردن به حرکات دلقک نمی‌شویم، پس چه‌گونه به این نتیجه می‌رسیم که آن حرکات برای انجام یک کار زیادی‌اند و چه‌گونه می‌فهمیم که حرکات خود ما برای انجام همان کار چه‌طور خواهد بود؟

مسئلهٔ دیگر برای فروید توضیح افرادی است که کمیک هستند، چون آن‌ها با مصرف انرژی کم‌تری نسبت به آنچه ما مصرف می‌کنیم به هدف‌شان می‌رسند، هم‌چون تام سایر[1] که بقیهٔ بچه‌ها را برای سفیدکردن نرده‌ها به‌کار می‌گیرد. در مقابل این موارد، فروید می‌گوید این‌جا هم تفاوتی وجود دارد و خنده متکی به این تفاوت است «و نه به این‌که این تفاوت به نفع کدام‌یک باشد».(۷۱) اما بدین شکل فروید سازوکار خنده را اساساً تغییر داده است و به ما یک توضیح بدهکار است.

همچنین می‌توان او را با مثالِ نقضی به چالش کشید: شخصیتی کمیک که در وضعیتی دشوار گیر افتاده و برای خروج از آن همان‌طور تقلا می‌کند که فرد عادی تقلا می‌کرد.

۱. Tom Sawyer، نام شخصیت اصلی هالکبری فین اثر مارک تواین. نوجوانی پر شر و شور و بامزه. ـ م.

این‌جا فروید دوباره موضعش را تغییر می‌دهد و می‌گوید مقایسه در این موارد میان وضعیت دشوار کنونی شخص و وضعیت نادشوار پیشین است.(۷۲) سپس او تعمیمی می‌دهد که بیش‌تر شبیه به تئوری ناسازگاری است:

> برای زایش کمیک، شرط ضروری این است که ما هم‌زمان یا پشت سر هم دو روش ایده‌پردازی متفاوت را برای یک عمل ایده‌پردازی به‌کار ببندیم، آن‌گاه «مقایسه»‌ای که صورت می‌گیرد نتیجه‌اش کمدی است. تفاوت میان این دو مصرف انرژی وقتی رخ می‌دهد که مقایسه‌ای داریم میان آنچه متعلق به خود ماست با آنچه متعلق به دیگری است، میان آنچه معمولی است با آنچه تغییر کرده است، و میان آنچه انتظار رخدادش می‌رود و آنچه رخ می‌دهد.(۷۳) جدی‌گرفتن چنین نمونه‌هایی تنها زمانی موجه است که نظریات فروید دربارهٔ «بازنمایی تقلیدی» و انرژی روانی مازاد، مستدل باشد و همان‌طور که گفتم، چنین نیست. برآورد کلی من از تئوری تسکین در شکل‌های ساده و پیچیده‌اش این است که بر پایهٔ یک تئوری هیدرولیک ذهنِ از رده خارج بنا شده است.

دیدگاه اقلیتی ارسطو و توماس آکویناس: طنز به‌مثابه آرامش مفرح

با آن‌که اکثریت قاطعی از متفکران غربی پیش از قرن بیستم که دربارهٔ طنز اظهارنظر کردند از آن انتقاد کردند، شماری اندک هم ارزشش را به رسمیت شناختند. مهم‌ترین ایشان ارسطو و توماس آکویناس هستند که طنز را در شرایط مناسب یک فضیلت اخلاقی دانسته‌اند. ارسطو شوخ‌طبعی (eutraplia) را که معنی لغوی‌اش «بهترشدن» است درکتاب چهارم **اخلاق نیکوماخوسی**، در کنار راست‌گویی و دوستی مورد بحث قرار داده است:

> از آن‌جایی که زندگی، آرامش را نیز هم‌چون فعالیت دربرمی‌گیرد و در آرامش، خوشی و شادمانی است، به‌نظر می‌رسد رواست در روابط اجتماعی‌مان دقیق باشیم و نیز در آنچه می‌گوییم و این‌که چه‌گونه می‌گوییم. همین موضوع دربارهٔ گوش‌فرادادن نیز صادق است. اهمیت دارد که با چه آدم‌هایی حرف می‌زنیم یا به ایشان گوش می‌دهیم. آشکار است که این‌جا نیز ممکن است زیاده‌روی کنیم و از هدف دور بیفتیم. کسانی

که طنز را به افراط می‌کشانند لوده‌هایی مبتذل به‌حساب می‌آیند. آن‌ها تلاش می‌کنند به هر قیمتی بامزه باشند و هدفشان بیش‌تر خنده است تا سخن‌گفتن نیکو یا پرهیز از رنجاندن دیگران با لطیفه‌های‌شان. ولی کسانی که نمی‌توانند هیچ‌چیز خنده‌داری دربارهٔ خودشان بگویند و اگر دیگران چنین کنند، ناراحت می‌شوند، بی‌ظرفیت و عبوس به‌حساب می‌آیند. کسانی که با ظرافت شوخی می‌کنند را شوخ‌طبع (**یوتراپلوس**[1]) می‌نامند، که بیانگر تطبیق‌پذیری سریع آن‌ها در شوخی است. چنین کارهایی نمایش شخصیت یک فرد محسوب می‌شوند و مانند بدن، شخصیت افراد هم براساس آنچه نمایش می‌دهند، قضاوت می‌شود. البته جنبهٔ مسخره‌کردن مسائل معمولاً دم دست‌تر است و اغلب مردم در شادمانی و لطیفه‌گویی زیاده‌روی می‌کنند.(۷۴)

به‌عنوان نمونه‌هایی برای مناسب یا نامناسب‌بودن طنز، ارسطو میان کمدی کهن نویسندگانی هم‌چون آریستوفان، که در آن‌ها «زشتی مسخره می‌شد»، با کمدی نو[2]

1. Eutrapelos

۲. New Comedy، کمدی‌های یونان باستان را از نظر تاریخی در سه دسته قرار می‌دهند: کمدی کهن (Old Comedy)، کمدی میانه (Middle Comedy) و کمدی نو. کمدی کهن، آن دسته از آثار یونانی است که تا حدود سال ۳۸۸ پیش از میلاد، یعنی زمان شکست یونانیان از مقدونیان در جنگ پلوپونزی، نوشته شدند. شاخص‌ترین کمدی‌نویس این دوره آریستوفان است که آثارش آمیزه‌ای از تخیل، اسطوره‌گرایی، واقع‌گرایی و خوشمزگی بود. او در آثارش با زشت‌ترین واژگان به آتنی‌های سرشناسی چون سقراط می‌تاخت. در کمدی ابرها، فلسفهٔ جدید در زمان خود را به باد انتقاد می‌گیرد و اقشار سرشناس جامعه ــ حتی تماشاگران ــ را هدف نیش لحن گزنده خود قرار می‌دهد. در کمدی کهن، قهرمان اصلی بر همهٔ نیروهای بازدارنده پیروز می‌شود و هدف خود را به انجام می‌رساند.
کمدی میانه آن دسته از آثار کمدی یونان باستان را دربرمی‌گیرد که از حدود سال ۳۸۸ تا ۳۳۶ پیش از میلاد نوشته شده‌اند. در این نوع کمدی، خدایان از مقام الوهیت به مقام بشری تنزل می‌یابند، برای آن‌ها اعمال انسانی فرض می‌شود و موضوعات اساطیری به تمسخر گرفته می‌شود. در کمدی میانه که با حکمرانی مقدونی‌های فاتح بر یونان هم‌زمان بود کمدی‌ها نسبت به کمدی‌های کهن جنبه‌های انتقادی کم‌تری داشتند و زشتی و بی‌پردگی جای خود را به شوخی و خوشمزگی‌های محتاطانه داد. در کمدی‌های این دوره تعداد زیادی از تیپ‌ها مثل طفیلی، سورچران، لاف‌زن و چاپلوس حضور فعالی دارند. آنتیفانس از کمدی‌نویسان مشهور این دوره بود.
کمدی نو شامل آن دسته از کمدی‌هایی است که از حدود سال ۳۳۶ تا حدود ۲۶۰ پیش از میلاد نوشته شدند. مناندر از مشهورترین کمدی‌نویسان این دوره است. در این نوع کمدی مجدداً موضوعات خصوصی و خانوادگی جای مضامین عام و همگانی را گرفت و بدین ترتیب، سیر تدریجی توجه به ویژگی‌های خاص انسان (برخلاف تیپ‌ها یا شخصیت‌های قراردادی در کمدی میانه) در آثار کمدی‌نویسان این ←

سطح بالاتر نویسندگانی چون مناندر[1] که «تمایل به تلویح دارند»، تمایز قائل می‌شود.

آرای ارسطو دربارهٔ طنز تا سده‌های میانه نادیده گرفته می‌شد؛ یعنی تا زمانی‌که توماس آکویناس آن‌ها را شرح داد. در مسئلهٔ ۱۶۸ از **مدخل الهیات** (۷۵) او طنز را به‌عنوان نوعی تفریح در سه مقاله بررسی می‌کند: «در باب این‌که آیا در کارهایی که به هدف تفریح انجام می‌شود می‌تواند فضیلتی نهفته باشد»، «گناه افراط در تفریح»، و«گناه تفریط در تفریح». دیدگاه‌هایش بازتابندهٔ نظریات ارسطو بود: انسان‌ها نیاز دارند گاهی اوقات از فعالیت‌های جدی دست بکشند و طنز و دیگر اشکال تفریح فراهم‌کنندهٔ این فراغت‌اند.

همان‌طور که خستگی بدن با استراحت‌دادن به بدن رفع می‌شود، خستگی روان هم با استراحت‌دادن به روان آدمی کاهش می‌یابد. همان‌طور که در توصیف احساسات گفتیم، لذتْ راحت روح است. و بنابراین، درمان پریشانی روح در کاستن از فشار فکری و بهره‌مندی از مقداری لذت است. در کنکاش‌های کاسیان[2] نقل شده است که مردم از یافتن یوحنای تبشیری[3] در حال تفریح و بازی با مریدانش خجالت‌زده می‌شوند، پس او از یکی از معترضان که کمانی بر دوش داشته، می‌خواهد که تیری بیندازد. وقتی چندین بار درخواستش را تکرار می‌کند، مرد در پاسخ این‌که تا کی می‌توانی پشت سر هم تیر بیندازی؟ می‌گوید که کمان دوام نخواهد آورد و می‌شکند. این‌جاست که یوحنای مغفور می‌فرماید که روان انسان هم اگر از فشار رها نشود، درهم خواهد شکست. کارها و حرف‌هایی که در آن‌ها به جز لذت روح هدفی دیگر در نظر نباشد را طیبت‌آمیز یا شوخ‌طبعانه می‌دانیم و برای آرامش روح لازم است که در اوقاتی آن‌ها را به‌کار بندیم.(۷۶)

دوره ادامه یافت و گروه همسرایان که نقش بسیار پررنگی در کمدی‌های کهن داشت، به دستهٔ کوچکی از نوازندگان و رقصندگان تنزل یافت. برخی کمدی نو را ریشهٔ کمدی رفتار می‌دانند که بعدها در سدهٔ هفدهم میلادی بر صحنهٔ تماشاخانه‌های انگلیسی و فرانسوی چیره شده. دربارهٔ کمدی کهن و کمدی نو در فصل سوم کتاب توضیحات بیش‌تری خواهد آمد. ـ م.

1. Menander

۲. Cassian، یکی از قدیسان مورد احترام مذهب کاتولیک (۳۶۰-۴۳۵ م). ـ م.
۳. John the Evangelist یکی از قدیسان صدر مسیحیت (۱-۱۰۰ م). ـ م.

آکویناس شخص صاحب فضیلت اخلاقی را که به تفریح و خنده می‌پردازد **یوتراپلوس** می‌نامد، «فردی خوش‌مشرب با روحیه‌ای شاد که به کلمات و کارهایش طعمی دلپذیر می‌دهد».(۷۷) آکویناس همچنین بی‌رغبتی به شرکت‌جستن در خنده را مذموم می‌دانست. در شرح نظر ارسطو که فرد خالی از طنز را ناپخته وصف می‌کرد، آکویناس افزود کار چنین فردی «خلاف عقل» است.

> در امور انسانی، هرچه با عقل در تناقض باشد تباه است. خلاف عقل است که کسی، با ساز مخالف زدن دایمی با بدمجلسی و با خاموش‌کردن شوق و شعف بقیه، سربار دیگران باشد. و چنین است که سنکا[1] می‌گوید: «خود را به بذله‌گویی بیارای، مبادا در نگاه دیگران تلخ و گران‌جان بنمایی». کسانی که اهل مطایبه نیستند گناهکارند؛ همان‌ها که هیچ‌گاه چیزی نمی‌گویند که لبخند به لبانت بیاورند، یا به کسانی که چنین می‌کنند روی ترش می‌کنند.(۷۸)

در بخش‌های دیگر مسئلهٔ ۱۶۸، آکویناس آگاهی‌اش از مخالفت سنتی با طنز را بدین‌وسیله نشان می‌دهد که هشدار می‌دهد طنز و انواع تفریح می‌بایست خالی از وهن، آسیب‌رسانی و گستاخی باشد و نباید منجر به نادیده‌گرفتن مسئولیت‌های اخلاقی‌مان بشود. اما با این ملاحظات او طنز و تفریح‌کردن را بخش ارزشمندی از زندگی معرفی می‌کند.

البته این چند خط توضیح و حاشیه‌نویسی را به‌سختی می‌توان حتی طرح اولیه‌ای برای فلسفهٔ طنز دانست. اما در مقابلِ ارزیابی‌های به‌شدت منفیِ دیگر فلاسفه، دست‌کم نقطهٔ شروعی به‌شمار می‌رود.

تئوری آرامش‌بخشی[2] رابرت لتا

رابرت لتا که پیش‌تر او را در قامت منتقد تئوری ناسازگاری دیدیم، فیلسوف متأخری است که آرامش‌بخشی را در کانون تئوری طنز خود نشانده است.(۷۹) چکیدهٔ تئوری او در پی می‌آید:

۱. Seneca، نویسنده و خطیب زبردست رومی (۵۴ ق.م. - ۳۹ م.). - م.

2. Relaxation Theory

> فرد ناآرام می‌شود... سپس در پاسخ به یک رخداد محرک... مثلاً در تفسیر، گرایش، انتظار یا موضوع توجه، انتقالِ شناختی سریعی را ایجاد می‌کند... که ناآرامی اولیه را فاقد موضوع، دلیل، زمینه یا کارکرد می‌کند... سپس از طریق خنده ــ به‌سرعت به آرامش می‌رسد ــ و لذت خندهٔ طنزآمیز، این لذت بنیادین طنز، را تجربه می‌کند.(۸۰)

نظر لتا دربارهٔ «ناآرامی اولیه» یادآور ایدهٔ انباشته‌شدن انرژی عاطفی اسپنسر و فروید است. ولی لتا می‌گوید اگرچه ناآرامی ممکن است حاوی عواطفی باشد، ضروری نیست. سطوح پایین «توجه، آمادگی و یا تقلا» نیز باعث ناآرامی‌اند ــ «حتی رفتاری نسبتاً آرام، چون شرکت‌جستن در محاورهٔ روزمرهٔ صرفاً از روی معاشرت، یا تندخوانی‌کردن، یا بی‌هیچ علاقهٔ خاصی بی‌خیالانه منظره‌ای آشنا را پاییدن». درواقع، لتا می‌گوید: «هر فرد سالمی در بیش‌تر ساعات بیداری‌اش در مرحلهٔ اولیهٔ ناآرامی است».(۸۱) بنا به گفتهٔ لتا، در همین اوقات است که افراد در این وضعیت ناآرامی، انتقالِ شناختی‌ای تجربه می‌کنند که توجه، آمادگی، یا تلاش‌شان را بلاموضوع می‌کند و آن‌ها بلافاصله با خندیدن آرامش می‌یابند.

کتاب لتا افزوده‌ای ارزشمند به تئوری طنز است؛ به‌خصوص برای چالش‌های چندگانه‌ای که برای تئوری‌های ناسازگاری ایجاد می‌کند. ایدهٔ **انتقالِ شناختی**[1] ناظر به ضرورتی در تجربهٔ شادمانی است و بنابراین، من در فصل سوم آن را برای تئوری خودم به‌کار می‌گیرم. افزون بر این، یک نوع از تغییر شناختی که لتا ذکر می‌کند «از اشتغال تا انفصال»(۸۲) است که با ایده‌های من دربارهٔ آنچه «فراغت‌داشتن[2]» نامیده‌ام اشتراکاتی دارد.

با این حال فکر نمی‌کنم لتا برای این ادعا که آرامش‌بخشی ویژگی تعیین‌کنندهٔ طنز است، دلایل قانع‌کننده‌ای آورده باشد. درست است که بعضی طنزها آرامش‌بخش‌اند، بعضی دیگر چنین نیستند. مثلاً بسیاری از فرهنگ‌ها از توهین‌های خنده‌دار به‌عنوان رقابت استفاده می‌کردند. ژرمن‌های باستان آن را «فلیتینگ[3]» می‌نامیدند. در انگلستان دوران

1. Cognitive shift

۲. Disengagement، با توجه به این‌که این اصطلاح یک اصطلاح کاربردی و کلیدی در این کتاب است، معادل «فراغت‌داشتن» را که معانی و مشتقات آن به معانی و مشتقات disengagement نزدیک است قرار دادیم. با این یادآوری که در لغت‌نامهٔ دهخدا آمده است:
فراغت‌داشتن: غفلت‌داشتن. فراموش‌کردن، آسوده‌بودن و راحت‌زیستن. - م.

3. Flyting

ملکه الیزابت، متخصصان فحاشی خنده‌دار را «غرش‌گران[1]» می‌خواندند؛ بن جانسون یک کمدی به همین نام نوشت. آیین توهین‌های کمیک در ترینیداد[2]، پیکونگ[3] نام دارد. در میان سیاه‌پوستان آمریکایی «دوجین‌ها[4]» خوانده می‌شود. در این مراسم، بین چهل تا پنجاه عبارت خنده‌دار را در طول نیم‌ساعت بی‌وقفه به یکدیگر می‌گویند، درحالی‌که شنوندگان از ابتدا تا به انتها می‌خندند. اما هیچ‌کس آرام نمی‌شود. توجه و آمادگی‌شان افزایش می‌یابد نه کاهش. هرچه شرکت‌کنندگان جملاتی با تکه‌هایی سنگین می‌اندازند، اشتهای شنوندگان برای تکه‌های سنگین‌تر فزونی می‌گیرد. توهین‌های خنده‌دار بیش‌تر محتوای غلوآمیز دارند، هم‌چون «مادرت این‌قدر چاقه، که کدپستی مخصوص خودش رو داره». همان‌گونه که لتا می‌گوید، چنین مبالغه‌گوییِ‌هایی انتقالِ شناختی ایجاد می‌کنند، ولی هر انتقالِ شناختی، توجه شنوندگان را «فاقد موضوع، دلیل، زمینه یا کارکرد» نمی‌کند. در عوض، توجه‌شان را تشویق و تقویت می‌کند و آن‌ها را مشتاق شنیدن مبالغه‌های بزرگ و بزرگ‌تر می‌کند. همین که به خنده ادامه می‌دهند یعنی نه‌تنها آرامش ندارند، بلکه از حاضرجوابی‌ها نیروی روانی و حتی فیزیکی بیش‌تری می‌گیرند.

در این مورد شاید لتا بگوید که این آرامش در آخر، پس از به‌پایان‌رسیدن مراسم رخ می‌دهد؛ وقتی‌که خنده و طنز متوقف شد، شنوندگان با درک این نکته آرامش یافتند که فکرکردن بیش‌تر به توهین‌های خارق‌العاده‌ای که شنیدند دیگر «فاقد موضوع، دلیل، زمینه یا کارکرد» است. ولی اگر توهین‌ها نوآوری داشته باشند، احتمالاً در ذهن شنوندگان جا خوش می‌کنند و شاید حتی پس از پایان مراسم، آن‌ها را وادار به فکرکردن دربارهٔ توهین‌های ساختهٔ ذهن خودشان بکند. شاید حتی به توهین‌هایی که گفته نشده فکر بکنند: «بهتر بود در جواب می‌گفت '...'!» هیچ‌یک از این‌ها، آرامش‌بخشی به معنایی که لتا در نظر گرفته نیستند.

با این‌که تئوری لتا و دیگر تئوری‌هایی که بررسی‌شان کردیم، شناخت‌هایی از طنز به ما می‌دهند، هیچ‌یک ذات طنز را به کفایت بیان نمی‌کنند و کل سنت فلسفی طنز

1. Roarers

۲. Trinidad، جزیره‌ای در جنوب دریای کارائیب نزدیک ونزوئلا. ـ م.

3. Picong

4. The Dozens

نیز به‌سختی ارزش طنز را به‌رسمیت می‌شناسد یا ندرتاً درباره‌اش توضیحی می‌دهد. در تلاش برای نتیجه‌ای بهتر، من مابقی این کتاب را به فصول مجزایی برای بررسی مسائل روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و اخلاق طنز اختصاص داده‌ام. سپس در اواخر کتاب به رابطهٔ نه‌چندان شوخی‌بردار میان فلاسفه و طنز بازخواهم گشت.

فصل ۲

ستیز یا گریز یا خنده

روان‌شناسی خنده

طنز و فاصله‌گذاری

فلاسفه از زمان افلاطون دربارهٔ خنده و طنز نوشته‌اند، ولی «طنز» (humor) به معنای خنده‌داربودن تا پایان قرن هفدهم میلادی استفاده نمی‌شد(۱) و تنها در قرن هجدهم بود که شادی‌بخش (amusing)، خنده‌دار (funny) و کمیک (comic) به معنای «طنزآمیز» به‌کار رفت. بنابراین، در طول تاریخ، اغلب مباحثات دربارهٔ آنچه ما امروز طنز می‌نامیم، بر خنده متمرکز بوده است.

پیش از آن‌که شادمانی طنزآمیز از خنده متمایز شود، فلاسفه معمولاً خنده را با عواطف خاصی مرتبط می‌دانستند: افلاطون با بدجنسی، هابز با خودستایی و اسپینوزا با تنفر یا هیجان. بعد از تمایزقائل‌شدن میان شادمانی و خنده، کسانی علیه تعریف‌کردن شادمانی با ارجاع به این یا آن عاطفه سخن‌گفتند، ولی تقریباً همهٔ فلاسفه شادی طنزآمیز را به‌عنوان یک نوع عاطفه دسته‌بندی کرده‌اند. من از آن عدهٔ انگشت‌شمارم که معتقدم شادمانی به‌قدری با عواطف معمول ما متفاوت است که عاطفه به‌شمارآوردنش

به‌هیچ‌وجه راه‌گشا نیست. این‌جا من همهٔ استدلال‌هایم را به‌تفصیل نخواهم آورد(۲)، بلکه تنها مهم‌ترین‌ها را خلاصه می‌کنم. هدفم این است که نشان بدهم طنز، قطع‌نظر از این‌که ما شادمانی را یک عاطفه بدانیم یا ندانیم، چه پدیدهٔ یگانه‌ای است.

عواطف معمولاً چهار جزء دارند: ۱. باورها و امیال، سببِ ۲. تغییرات فیزیولوژیک می‌شوند، که آن‌ها با یکدیگر ۳. کنش‌های وفق‌پذیرانه[1] را برمی‌انگیزانند. ٤. درک فرد از آن تغییرات فیزیولوژیک، همان «احساسات» در عواطف‌اند.(۳)

فرض کنید که من در حال قدم‌زدن در کنار یک پرچین هستم، سگی شکاری به سمت پرچین می‌دود، پارس می‌کند و خرناس می‌کشد و تلاش می‌کند از پرچین بالا بیاید. هراس آنی! من باور دارم که سگ آمادهٔ حمله به من است و میل دارم که از مورد حمله واقع‌شدن دوری کنم. باور و میل من باعث ترشح اپی‌نفرین[2] (آدرنالین) می‌شود که آن به نوبهٔ خود باعث افزایش هوشیاری و تنش عضلانی و بالارفتن قند خون و ضربان قلب، تنفس‌های سطحی، لرزیدن اندام‌ها و بازتوزیع خون از سطح پوست (که باعث می‌شود خونریزی در صورت زخمی‌شدن به حداقل برسد)، توقف هضم (که باعث صرفه‌جویی در انرژی است) و دیگر تغییرات بدنی می‌شود. اگر چه من همهٔ این تغییرات را درک نمی‌کنم، بسیاری‌شان را حس می‌کنم و احساس ترس من ناشی از همین حس‌هاست.

آگاهی من از خطر و میل من به احتراز از آن و تغییرات بدنی تابع آن، در این هنگام عامل کنش‌های «ستیز یا گریز[3]» می‌شوند. با هوشیاری، انرژی افزایش‌یافته و تنش عضلانی، بی‌درنگ از پرچین فاصله می‌گیرم، یک سنگ یا چوب برمی‌دارم و آمادهٔ دفاع از خود می‌شوم.

در خشم ــ نوع مهم دیگر غریزه یا عاطفهٔ «ستیز یا گریز» ــ این حس وجود دارد که کسی یا چیزی من یا چیزی را که برایم ارزشمند است تهدید می‌کند و من میل دارم آن تهدید را از میان ببرم. باور و میل من باعث آزادشدن هورمون نوراپی‌نفرین[4] می‌شود

1. Adaptive actions
2. Epinephrine
3. Fight-or-flight
4. Norepinephrine

که من را با تغییراتی در بدنم آمادهٔ ستیز می‌کند. روی فرد یا چیز تعرض‌کننده متمرکز می‌شوم، سرعت تنفس و ضربان قلبم افزایش می‌یابد که باعث رسیدن اکسیژن بیش‌تری به عضلاتم می‌شود و وضعیتی تهاجمی می‌گیرم. ظاهر خشمگین من شاید کافی باشد که متعرض را وادار به عقب‌نشینی کند. اگر چنین نشد، احتمالاً حمله می‌کنم.

گاهی هم با واکنش‌های از نوع ستیز یا گریز آسیب می‌بینیم یا این‌که چیزهایی باارزش را از دست می‌دهیم. آن وقت عاطفهٔ مورد انتظارْ اندوه است. آسیب یا فقدان رخ داده است؛ بنابراین، به جای ستیز یا گریز ما آرام می‌شویم و از فعالیت بازمی‌ایستیم. اندوه انسان احتمالاً نتیجهٔ تکامل واکنش‌های دفاع از خود در جانوران سطح پایین‌تر [از نظر تکامل] در مقابل آسیب یا بیماری بوده است؛ واکنش‌هایی که طی آن اندام آسیب‌دیده کاملاً بی‌حرکت می‌شده و تحرک کلی بدن کاهش می‌یافته است. ازحرکت‌ایستادن احتمال وخیم‌ترکردن آسیب را کم و در مصرف انرژی صرفه‌جویی می‌کند و شرایط التیام و بهبود را فراهم می‌کند. در انسان‌ها و جانوران تکامل‌یافته‌تر، حس منفی ناراحتی ــ رنج ــ یک تقویت‌کنندهٔ منفی است که آن‌ها را تشویق به پرهیز از آسیب‌های مشابه در آینده می‌کند.

در تکامل، عواطف نه‌تنها پیش‌برندهٔ بقای شخص، بلکه گروه و گونه بوده است. به‌ویژه عواطف ارتباطیِ عشق و ترحم مهم بوده‌اند. شور جنسی منجر به جفت‌یابی و تولیدمثل می‌شود و عشق والدین تشویق‌کنندهٔ پرورش بچه‌هاست. ترحمْ مشوق کمک‌کردن به اعضایی از گروه است که در معرض خطر مرگ‌اند.

با این الگوی فهم عواطف، اکنون می‌توانیم بپرسیم که آیا فایده‌ای دارد شادمانی طنزآمیز را به‌عنوان عاطفه دسته‌بندی کنیم. کسانی که چنین می‌کنند به‌ندرت برایش دلیلی ارائه می‌کنند، ولی منطق رایج این است که شادمانی، دو عنصر از چهار عنصری که پیش‌تر نام برده شد را داراست: تغییرات فیزیولوژیک و ادراک آن تغییرات. در خنده دیافراگم‌مان با انقباض‌های شدید حرکت می‌کند، عضلات صورت‌مان درهم می‌رود، چشمان‌مان به اشک می‌افتد و... . ما این تغییرات را حس می‌کنیم و هم‌چون عواطف مثبت، این احساسات نیز خوشایندند.

اما اگر این تشابهات را عمیق‌تر و به‌دقت بکاویم، به تفاوت‌های شگرفی میان شادمانی و عواطف رایج برمی‌خوریم. در عواطف، تغییرات بدنی ناشی از باورها و

امیال‌اند و آن تغییرات به همراه باورها و امیال، باعث کنش‌های وفق‌پذیرانه می‌شوند، ولی هیچ‌یک از این عناصر ــ باورها، امیال یا انگیزه‌ها برای کنش‌های وفق‌پذیرانه ــ در شادمانی الزامی نیستند.

هفتهٔ گذشته در بازار یک بادمجان با برجستگی در میانش دیدم که شبیه دماغ ریچارد نیکسون بود. با تصور بادمجان به‌عنوان سر نیکسون[1] خنده‌ام گرفت، اما لازم نبود **باور** کنم بادمجان سر نیکسون است، همین‌طور **امیالی** برای به‌خنده‌افتادن از بادمجان نداشتم. در مقابل، عواطف هراس و خشم به‌راحتی فعال می‌شوند. اگر بادمجان شبیه به اسامه بن لادن بود، از آن نمی‌ترسیدم، چراکه حس نمی‌کردم تهدید شده‌ام و میلی به فرار از آن نمی‌داشتم.

بحث‌های زیادی در زیبایی‌شناسی این ادعا را به پرسش کشیده‌اند که عواطف نیازمند باورهایی به واقعی‌بودن موضوعات‌اند.(٤) ما غالباً از حس ترس، خشم، و ترحم در خواندن رمان و تماشای نمایش‌ها و فیلم‌هایی که شخصیت‌های غیرواقعی دارند استفاده می‌کنیم. اگر این تجربیات واقعاً جزو عواطف به‌حساب آیند، پس به‌نظر نمی‌آید که عواطف نیازمند باور به موضوع‌شان باشند. نکتهٔ جالب توجه در این اشکال درخصوص طنز این است که وقتی اغلب اوقات این اشکال به تراژدی و ملودرام وارد می‌شود، هیچ‌وقت دربارهٔ شادمانی در کمدی این اشکال وارد نمی‌شود. ده‌ها مقاله دربارهٔ این‌که آیا ما واقعاً نسبت به آنا کارنینا[2] احساس ترحم می‌کنیم یا از دراکولا می‌ترسیم نوشته شده، ولی هیچ‌کس نمی‌پرسد که آیا ما واقعاً با فالستاف[3] و یا دافی داک[4] شاد می‌شویم یا نه. همان‌طور که رابرت سی رابرتز[5] می‌گوید: «پیش‌فرضی از وابستگی به باور در عواطف وجود دارد که درخصوص شادمانی غایب است»(٥). نظر راجر اسکروتن این است که «این 'بی‌تفاوتی نسبت به باور' یک ویژگی مهم

---

۱. سی و هفتمین رئیس‌جمهور آمریکا که در پی رسوایی واترگیت در سال ۱۹۷٤ مجبور به استعفا شد. ـ م.

۲. Anna Karenina، شخصیت اصلی رمانی به همین نام نوشتهٔ تولستوی. ـ م.

۳. Falstaff، نام شوالیه‌ای چاق، بیعار، متظاهر، و بزدل که در سه نمایش‌نامه از شکسپیر ظاهر می‌شود و با کارهای احمقانه و خنده‌دار خود دیگران را به دردسر می‌اندازد. ـ م.

٤. Daffy Duck، شخصیت انیمیشنی مشهور برای کودکان. اردکی سیاه با حرف‌زدن خاص و کارهای بامزه و خنده‌دار. ـ م.

5. Robert C. Roberts

است و تمایل‌نداشتن ما به توصیف شادمانی به‌عنوان یک عاطفه را توضیح می‌دهد. ترسِ مستقل از باور، مثل فوبیا نسبت به سگ‌های سیاه، غیرمنطقی تلقی می‌شود، ولی شادمانی مستقل از باور غیرمنطقی تلقی نمی‌شود»(٦). درواقع، اگرچه همهٔ عواطفِ معمول اجازهٔ غیرمنطقی‌بودن را می‌دهند، چیزی به نام شادمانی غیرمنطقی وجود ندارد.

برداشت من از این همه تفاوت میان شادمانی و عواطف معمول این است که شادمانی، برخلاف عواطف، یک روش وفق‌پذیری مستقیم در مواجهه با خطرها و فرصت‌ها نیست؛ در نتیجه، آن درگیری کارکردی و شناختیِ باورها، امیال و کنش‌های وفق‌پذیرانه را شامل نمی‌شود.

از آن‌جا که نیازی نیست باور کنیم موضوعات شادمانی واقعی‌اند، پس نیازی هم به داشتن امیال به آن‌ها نداریم. در عواطف منفی، وضعیت‌هایی که عواطف را برمی‌انگیزانند برای‌مان اهمیت دارند، به آن‌ها اهمیت می‌دهیم و می‌خواهیم که وضعیت طور دیگری باشد. ما می‌خواهیم که سگ مهاجم آرام بشود، قلدر عقب بنشیند و رنج‌کشیده بهبود بیابد. در عواطف مثبت، برای نمونه لذت برخوردن به یک دوست قدیمی، وضعیت برای‌مان مهم است و می‌خواهیم ادامه پیدا کند. اما در جوک‌ها و کاریکاتورها وضعیت‌های غیرواقعی بی‌شماری وجود دارند که برای ما اهمیتی ندارند؛ نه می‌خواهیم تغییرشان بدهیم و نه می‌خواهیم حفظ‌شان کنیم، مثل کاریکاتور شیری که پیتزا سفارش می‌دهد، در ابتدای فصل سوم.

حتی وقتی که موضوع شادمانی بیش‌تر واقعی است تا خیالی، باز هم به هیچ میلی نیاز نیست. احساس هراس، خشم یا عشق‌داشتن نسبت به دیگران به‌منزلهٔ داشتن امیال مثبت یا منفی دربارهٔ آن‌هاست. می‌خواهم کسانی که از ایشان هراس دارم از من دور باشند و آن‌هایی که به ایشان عشق می‌ورزم به من نزدیک باشند، اما لزومی نیست به چیزهایی که خنده‌دار می‌یابم‌شان نزدیک شوم یا از آن‌ها دوری کنم.

اگر من در حال بازدید از کلیسای جامع نوتردام پاریس باشم و تکه‌ای پنیر بر بشقابی یکبار مصرف ببینم که در محراب باقی مانده است، لازم نیست که از پنیر خوشم بیاید یا بدم بیاید تا بودنش در آن مکان را خنده‌دار بیابم. ما اغلب دربارهٔ چیزهایی که خنده‌دار می‌یابیم نگاهی بی‌طرف داریم، ولی نمی‌توان نگاهی بی‌طرف دربارهٔ یکی از عواطف داشت. برای هرکس عواطفش مهم است و به آن‌ها اهمیت می‌دهد.

نه‌فقط بسیاری از موضوعات خنده‌دار براگیزانندهٔ امیال نیستند، بلکه همواره تنشی میان تمایل‌داشتن به چیزی و خنده‌داریافتن آن وجود دارد. اگر دوست من مست و در حال تقلاکردن برای ایستادن باشد، من این حرکات عجیب او را خنده‌دار نمی‌بینم، چراکه دوست دارم او بتواند به‌راحتی و بی‌خطر بایستد. برای خندیدن به حرکات او، می‌بایست نگرانی‌ام را برای او به حالت تعلیق دربیاورم. همان‌طور که هانری برگسون می‌گوید، طنز نیازمند «بی‌حسی گذرای دل» است.

> برای لحظه‌ای تلاش کنید به هر چیزی که گفته یا انجام می‌شود علاقه‌مند شوید، در خیال‌تان همراه کسانی شوید که عملی انجام می‌دهند و آنچه احساس می‌کنند را حس کنید؛ به عبارتی، سعی کنید هم‌دردی‌تان را تا آن‌جا که ممکن است گسترش بدهید، به مانند این‌که معجزه‌وار، جزیی‌ترین چیزهایی را که مهم تلقی می‌شوند می‌بینید و آن‌گاه سایه‌ای غمگین همه‌چیز را فرامی‌گیرد. حالا کنار بایستید و به زندگی از نگاه یک ناظر بی‌طرف بنگرید: بسیاری از نمایش‌های جدی زندگی به کمدی تبدیل می‌شوند.(۷)

در این‌جا برگسون می‌توانست ضرب‌المثل فرانسوی Qui sent, pleure; Qui pense, rit (کسی که حس می‌کند، می‌گرید؛ کسی که فکر می‌کند، می‌خندد)را به‌کار ببرد، یا نقل قول هوراس والپول[1] را اضافه کند که می‌گفت: این دنیا برای کسانی که فکر می‌کنند کمدی است و برای آن‌هایی که حسش می‌کنند تراژدی.(۸)

از آن‌جا که ما احتیاجی به باور یا میل به موضوعات خنده‌دار نداریم، احتیاجی نیست که در مقابل‌شان هیچ کاری انجام بدهیم. عواطفْ ما را در مقابل یک خطر یا موقعیت، به ستیز، گریز، جفت‌گیری، تغذیه یا کاری دیگر فرامی‌خوانند، اما شادمانی بی‌تحرک است. به این دلیل است که رابرت سی رابرتز می‌گوید: «ما رفتار انسان‌ها را به استناد خشم، ترس یا حسادت‌شان توضیح می‌دهیم، نه به استناد شادمان‌شدن‌شان»(۹). این غیبت انگیزه در طنز مبنای بسیاری از انتقادات اخلاقی به طنز است که در فصل پنجم به آن می‌پردازیم.

شادمانی نه‌فقط ما را به کنشی خاص دعوت نمی‌کند، بلکه هرچقدر بیش‌تر شادمان

1. Horace Walpole

شویم، توانایی‌مان برای هر کنشی بیش‌تر کاهش می‌یابد. قهقهه قوام عضلات تنه را که برای حرکات عمومی ضروری است، کاهش می‌دهد. تنفس‌مان مختل می‌شود، اندام‌های‌مان می‌لرزند و هماهنگی عضلات را از دست می‌دهیم. ولاس چف[1] حتی مدعی است که کارکرد زیستی خنده، خلع‌سلاح‌کردن ماست.(۱۰)

در هنگام ترس یا خشم ما آمادهٔ فرار یا حمله هستیم؛ درگیر هستیم. وقتی شاد و خندانیم، به زمین می‌افتیم و شلوارمان را خیس می‌کنیم؛ فارغ هستیم.

لذت شادمانی البته می‌تواند انگیزه‌ای باشد که به شادمانی ادامه بدهیم یا آن را با تعریف‌کردن تجربهٔ خنده‌دارمان برای دوستان، تکرار کنیم. اما این انگیزه متفاوت است با انگیزه‌های عاطفی برای صورت‌دادن کاری دربارهٔ وضعیتی که عواطف را تحریک کرده‌اند. از این منظر، شادمانی هم‌چون لذت زیبایی‌شناسانهٔ موسیقی و هنرهای زیباست که نمونهٔ یک لذت ناسودخواهانه است. برعکس، عواطفْ نمونه‌هایی از وضعیت‌های «سودخواهانه» هستند.

تا به این‌جا با بحث دربارهٔ شادمانی و عواطف، تلاش کرده‌ام که این دو را منطقاً با ارجاع‌دادن به اشخاص، اشیاء یا موقعیت‌ها همساز نگاه دارم. ولی ما با چیزهایی فراتر از این‌ها شاد می‌شویم. نغزگویی‌هایی هم‌چون «کارْ نفرین توده‌های عرق‌خور است»، از اسکار وایلد، نه مربوط به اشخاص، نه به اشیا و نه به موقعیت‌هایند. همین‌طور این جملهٔ استیون رایت[2] را در نظر بگیرید: «من یک تابلو دیدم که نوشته بود 'بانکداری بیست‌وچهار ساعته'. کی خوشش می‌آید همیشه در بانک باشد؟» و این جملهٔ ریتا رادنر[3] «یکی از دوستانم وضع حملش سی‌وشش ساعت طول کشید؛ من حتی حاضر نیستم کاری لذت‌بخش را برای سی‌وشش ساعت انجام بدهم!» شادمانی ما از چنین گفته‌هایی متفاوت از لذت معطوف به چیزی است که از عاطفه‌ای هم‌چون عشق حاصل می‌شود. در نغزگویی‌ها، کلمات موجب ترتیب‌یافتن افکاری غیرمنتظره می‌شوند که ما از شوک روانی حاصل از آن لذت می‌بریم، اما شیء، شخص یا موقعیتی به‌عنوان مقصود غایب است ــ مانند آنچه در عواطف روزمره وجود دارد.

1. Wallace Chafe
2. Steven Wright
3. Rita Rudner

درواقع، کلمات طنزآمیز حتی لازم نیست باعث افکار خنده‌دار بشوند، تنها آوای‌شان هم ممکن است ما را به خنده بیندازد. یک بار یک سخنرانی دربارهٔ اقوام بربر شمال آفریقا گوش می‌کردم. در بخش پرسش و پاسخ، کسی دربارهٔ زندگی بربرها در شهرهای بزرگ پرسید. سخنران پاسخش را با این کلمات آغاز کرد: «خب، بربرهای شهرنشین [اِربن بِربِرز[1]]... » حضار نیشخند زدند، نه به دلیل ایدهٔ بربرها در شهر، بلکه فقط برای تکرار آوای «اِز» در کلمات.

حتی در مواردی که به چیز خاصی می‌خندیم، می‌توان ادعا کرد که آن شیء یا شخص عامل خنده نیست، بلکه ارتباطش با چیزهای دیگر و انتظارات ماست که خنده‌برانگیز است؛ برای نمونه، اگر به تکه پنیری در محراب می‌خندیم، به این دلیل است که درک ما از موقعیت پنیر ناهنجار است.

نتیجه این‌که، شادمانی و عواطف روزمره شامل جهت‌گیری‌های متفاوت نسبت به دنیایند. عواطفْ درگیرشدن شناختی و عملی را با آنچه در اطراف ما رخ می‌دهد دربرمی‌گیرند. ما جدی هستیم، خطرها و فرصت‌ها را زیر نظر داریم و آماده به کنش برای پیشبرد مقاصدمان هستیم. آنچه رخ می‌دهد برای ما اهمیت دارد. چارچوب ذهنی‌مان واقعی/ این‌جایی/ اکنونی/ شخصی/ کاربردی[2] است. در مقابل، شادمانی مستلزم فراغت‌داشتن شناختی و عملی است نسبت به آنچه در اطراف ما رخ می‌دهد. نه جدی هستیم، نه نگران خطرها و فرصت‌ها و نه آمادهٔ کنش. با طنزی از جنس آنچه استیون رایت دربارهٔ بانکداری بیست‌وچهار ساعته می‌گوید، این چیزها حتی ممکن هم نیست.

از آن‌جا که عواطف ما را با موقعیتی درگیر می‌کنند که در آن هستیم و برعکس، شادمانی ما را فارغ می‌کند، این دو مایل به سرکوبی یکدیگرند. من نمی‌توانم از شما بترسم یا از دست شما خشمگین باشم ــ یعنی عواطف هراس یا خشم را حس کنم ــ و در همان زمان هم با شما شادمان باشم. ممکن است از رئیسم بابت دخالت زیاد در کارم خشمگین بشوم و مثلاً بعدتر، وقتی آرام‌تر شدم، بتوانم با دوستانم سر میز ناهار بنشینم و دخالت‌های دایمی او را مسخره کنم. آن وقت ممکن است که شاد بشوم؛ اما این شادمانی ناشی از ارائهٔ تصویری مضحک و غلوآمیز از رئیس است، نه

1. Urben barbars
2. Real/Here/Now/Me/Practical

ناشی از عمل رئیس آن‌طور که اتفاق افتاده؛ در ضمن، خشم من هم فرونشسته است. این امر با شادشدن از رفتار رئیس هم‌زمان که این رفتار من را خشمگین می‌کند، کاملاً متفاوت است.

به دلیل تضاد طبیعی میان شادمانی و عواطف منفی، ما می‌توانیم برای زدودن هراس دیگران لطیفه بگوییم، مثل وقتی که دوست‌مان دارد به اتاق عمل می‌رود. می‌توانیم برای آرام‌کردن مردم در حین یک مشاجرهٔ خشم‌آگین، شوخی کنیم و نیز برای بازکردن اخم‌های‌شان، وقتی‌که غمگین‌اند. فقط عواطف منفی نیستند که شادمانی را سرکوب می‌کنند؛ مثلاً در هنگام رابطهٔ جنسی، اگر یک شریک جنسی به چیزی بخندد، خنده‌ای نه از سر اشتیاق و لذت جنسی، یا اگر هردو به خنده بیفتند، رابطهٔ جنسی خراب می‌شود. در فصل‌های پنجم و ششم، خواهیم دید که تضاد میان شادمانی و عواطف در بطن اخلاقیات طنز قرار دارد.

در ابتدای این فصل دوباره متذکر می‌شوم که اساساً روایت من از طنز ربطی به این ندارد که شادمانی را یک عاطفه بدانیم یا نه. مادامی که فراغت‌داشتن در شادمانی را درک و قبول کنیم، می‌توانیم آن را هرچه بخواهیم بنامیم.

طنز به‌مثابه بازی

تا این‌جا بر دو جنبهٔ طنز متمرکز بوده‌ایم که اغلب اوقات از سوی فلاسفه مورد بحث قرار می‌گیرد: خنده و شادمانی. اما شادمانی فراتر از یافتن چیزهای خنده‌دار و خندیدن به آن‌هاست. ما فقط نمی‌خندیم، بلکه خنده‌سازی هم می‌کنیم؛ کارهایی می‌کنیم و چیزهایی می‌گوییم که خودمان و دیگران را به خنده می‌اندازد. واقعیت این است که بیش‌تر طنزها را افراد تعمداً ساخته‌اند.

در خنداندن دیگران، فراغت‌داشتنِ شناختی و عملی نقشی اساسی دارد. برای نمونه، وقتی در خانهٔ همسایه‌تان در هیئت یک دزد دریایی ظاهر می‌شوید، قصد ندارید آن‌ها باور کنند که شما واقعاً یک تبه‌کار قرن هجدهمی هستید و از این‌که چه‌طور در زمان سفر کرده‌اید به حیرت بیفتند. همچنین منظور این نیست که شما را بشناسند و فکر کنند که دیوانه شده‌اید و تلاش کنند پزشک متخصص بر بالین‌تان بیاورند. البته که شما می‌خواهید با این ظاهرشدن عجیب آن‌ها را بهت‌زده کنید، اما

نه در قالب معمایی برای حل‌کردن یا مشکلی که باید چاره‌ای برایش اندیشید، تنها می‌خواهید از آن لذت ببرند.

یک روش دیگر برای تبیین این‌که ما در خنداندن دیگران به دنبال لذتیم و نه به دنبال کسب اطلاعات یا دست‌یابی به چیزی این است که خنداندن دیگران راهی برای بازی‌کردن با ایشان است. در انسان‌ها و نیز بعضی حیوانات معمولاً بازی وقتی رخ می‌دهد که نیازهای زیستی آنی هم‌چون تشنگی، گرسنگی و فرار از خطرها برطرف شده باشند.(۱۱) جورج سانتایانا بازی را فعالیتی خودجوش توصیف کرده که تحت فشار یک نیاز یا خطر بیرونی انجام نمی‌شود.(۱۲) اگر زبان و تفکر را هم فعالیت محسوب کنیم، می‌توانیم بگوییم بازی فعالیتی فارغ‌البال است. فعالیت‌های بی‌هدف و خیال‌بافی‌ها، مادامی که ما از آن‌ها لذت ببریم، خوب‌اند. آن‌طور که توماس آکویناس درباب مسئلهٔ شوخی یا تفریح می‌گوید: «حرف‌ها یا نیاتی‌اند که در آن‌ها هیچ‌چیزی جز لذت روح دنبال نمی‌شود».(۱۳)

البته ممکن است بعضی وقت‌ها طنز و دیگر اشکال بازی شکل فعالیت‌های غیرجدی به خود بگیرد، هم‌چون حباب درست‌کردن یا کلمات بی‌معنی سرهم‌کردن. ولی بیش‌تر اوقات طنز و بازی از فعالیت‌های جدی الگو می‌گیرند. برای نمونه وقتی پسران سربازبازی می‌کنند حرکت‌های‌شان شبیه به فعالیت‌های خشونت‌آمیز است، آن‌ها فقط اهداف و فرض‌های معمول و نتایج این فعالیت‌ها را معلق می‌کنند. پسربچه‌ها واقعاً دشمن یکدیگر نیستند، چیزی منفجر نمی‌شود و تنها وانمود می‌کنند که یکدیگر را می‌کشند.

به همین شکل در یک گفت‌وگو وقتی دربارهٔ چیزی شوخی می‌کنیم، که چند لحظهٔ قبل داشتیم درباره‌اش جدی بحث می‌کردیم، از واژه‌ها و دستور زبان تازه استفاده نمی‌کنیم، بلکه همان شکل جملات را به‌کار می‌بریم که برای بیان عقایدمان، دادن اطلاعات و برای دیگر فعالیت‌های جدی زبانی استفاده می‌کردیم. در هنگام شوخی، تفاوت در این است که ما واژه‌ها را به تعبیر ویکتور راسکین، با «غل و غش» استفاده می‌کنیم.(۱٤) ممکن است به‌شدت اغراق کنیم، پرسش‌های‌مان را با تمسخر بیان کنیم، عواطفی نشان بدهیم که حس‌شان نمی‌کنیم، به دوستان‌مان حرف‌های خصومت‌آمیز بزنیم و دیگر قواعد زبان‌شناختی را نقض کنیم.

شوخی کلامی به‌قدری برای‌مان معمولی است که فراموش می‌کنیم از استفاده‌های رایج زبان به دور است. در فصل اول دیدیم که چه‌طور شوخی، اصل همکاری گریس و قوانینی چون «آنچه به گمانت نادرست است نگو» و «مبهم سخن نگو» را نقض می‌کند. همچنین مفید خواهد بود که تئوری کنش‌های گفتار[1] جی ال آستین[2] را برای شوخی کلامی به‌کار گیریم. تمایزی را درنظر بگیرید که او میان کنش‌های لفظی، کنش‌های غیرلفظی و کنش‌های تأثیری قائل می‌شود.

کنش لفظی[3]، عمل فیزیکیِ به‌زبان‌آوردن یک سلسله واژه‌هاست. برای نمونه، اگر شما همین حالا درخواست کرده باشید که ماشین من را قرض بگیرید و من گفته باشم: «باکش تقریباً خالیه» من یک کنش لفظی اجرا کرده‌ام. اگر من گفته بودم: «سمیرش بر چرخ که انگشت در دام» کنش لفظی اجرا نکرده بودم. با کنش لفظی است که ما اطلاعات را رد و بدل می‌کنیم، پرسش می‌کنیم، دستور می‌دهیم و با واژه‌ها کارهای دیگر می‌کنیم.

کنش غیرلفظی[4] کنشی است که در هنگام اجرای یک کنش لفظی اجرا می‌شود. در گفتن این‌که باکش تقریباً خالی است، من با کنش غیرلفظی به شما توصیه می‌کنم که نیاز است در باک ماشین بنزین بریزید.

کنش تأثیری[5] کنشی است که با اجرای یک کنش غیرلفظی اجرا می‌شود. من با توصیه‌کردن به شما که نیاز دارید به ماشین بنزین بزنید، شما را وادار می‌کنم که باک بنزین را پر کنید.

طرح آستین برای استفاده‌های متعارف و صادقانه از زبان به‌خوبی به‌کار می‌آید، هم‌چون مدعیات، پرسش‌ها، دستورها، قول‌ها، وعده‌ها، پوزش‌خواهی‌ها، آرا و از این دست. ولی این طرح برای لطیفه‌گویی کارا نیست. فکر کنید ما در حال سخن‌گفتن دربارهٔ این هستیم که چه‌طور کمپانی جنرال موتورز به‌تازگی بسیاری از کارخانه‌هایش را با هدف کاهش هزینه‌ها بسته است و شما می‌گویید: «لابد بعداً هم همهٔ کارخانه‌های‌شان را تعطیل خواهند

1. Theory of speech acts
2. J. L. Austin
3. Locutionary act
4. Illocutionary act
5. Perlocutionary act

کرد که پول بیش‌تری صرفه‌جویی کنند». در این‌جا می‌توانیم از کنش لفظی صحبت کنیم ــ به‌زبان‌آوردن جمله‌ای مفهوم از جانب شما. ولی هیچ کنش غیرلفظی‌ای در کار نیست. در گفتن این‌که جنرال موتورز اقدام به بستن همهٔ کارخانه‌هایش خواهد کرد، کسی در حال گزارش‌دادن، توصیه‌کردن یا هشداردادن نیست. اگر من گفتار شما را حمل بر صورت‌گرفتن یکی از کنش‌های غیرلفظی بالا بکنم و پاسخ بدهم: «عجب تصمیم بدی! بستن همهٔ کارخانه‌ها که بدبخت‌شان می‌کند» نشان داده‌ام که شوخی شما را متوجه نشده‌ام.

ممکن است چنین انتقاد شود که وقتی گفته می‌شود: «لابد بعداً هم همهٔ کارخانه‌های‌شان را تعطیل خواهند کرد، که پول بیش‌تری صرفه‌جویی کنند» درواقع یک کنش غیرلفظی رخ داده است؛ چیزی از جنس شوخی و شادمانی. این کنشی است که شما در به‌زبان‌آوردن این واژگان انجام می‌دهید. پاسخ من این است که با گفتن «باک بنزین تقریباً خالیه» من دارم به شما توصیه می‌کنم که نیاز دارید به ماشین بنزین بزنید، درحالی‌که وقتی دربارهٔ جنرال موتورز شوخی می‌کنید، تعطیلی همهٔ کارخانه‌های جنرال موتورز دلیل خنده و شادمانی نیست. هر دو ما می‌دانیم که جنرال موتورز همهٔ کارخانه‌هایش را نخواهد بست، پس تعطیلی کارخانه رخدادی نیست که شما من را با آن شاد می‌کنید. سناریویی خیالی است و دقیقاً به این دلیل که با واقعیت‌ها تضاد دارد، بالقوه خنده‌دار است. اگر من از این تضاد لذت ببرم، می‌خندم، اگر نه، نمی‌خندم. اما خنداندن من یا شوخی‌کردن با من کنش غیرلفظی در انجام آنچه می‌گویید، نیست.

وقتی ما ادعایی می‌کنیم، توصیه‌ای می‌کنیم، یا به دیگران هشدار می‌دهیم، از کلمات استفاده‌های متعارفی می‌کنیم تا وضعیت‌های روانی خاصی هم‌چون باورکردن، نگران‌شدن و امثال آن‌ها را در ذهن مخاطب‌مان به‌وجود بیاوریم. ولی وقتی شما دربارهٔ تعطیلی تمام تأسیسات جنرال موتورز شوخی می‌کنید، صورتی متعارف از ادعا را استفاده می‌کنید بدون این‌که قصد داشته باشید من آن را باور کنم یا باور کنم که شما آن را باور کرده‌اید. همان‌طور که پیش‌تر دیدیم، شما با این کار دستورالعمل‌هایی از قبیل قوانین گریس را معلق کرده‌اید. اگر این شوخی کسی را گیج یا خشمگین کند، با گفته‌ای متداول می‌توان رفع مسئولیت کرد ــ «فقط داشتم شوخی می‌کردم»ــ و گوشزد کرد که در حال استفاده‌ای غیرمتعارف از زبان بوده‌اید؛ بنابراین، آن‌ها نمی‌بایست از قواعد متعارف زبان برای درک آن پیروی می‌کردند.

راه دیگر برای فهم تفاوت شوخی با آن دسته از کارکردهای زبان که کنش‌های غیرلفظی ندارند این است که در نظر بگیریم وقتی ما قصد خنداندن دیگران را داریم، بالقوه بی‌نهایت راه وجود دارد که چنین کاری بکنیم. اگر وقتی داشتید دربارهٔ تعطیلی همهٔ کارخانه‌های جنرال موتورز شوخی می‌کردید، شوخی بهتری به‌نظر شما می‌رسید ــ دربارهٔ جنرال موتورز یا در هر مورد دیگری ــ ممکن بود چیز خنده‌دار دیگری بگویید. تنها موضوع مهم این است که کلام شما من را بخنداند، این‌که چه‌طور انجام بشود زیاد اهمیت ندارد. درواقع، اگر درآوردنِ یک شکلکِ بی‌صدا خنده‌دارتر می‌بود، شاید به جایش چنین می‌کردید. می‌توان این بی‌قیدی و معلق‌شدنِ منطق استفادهٔ معمول از زبان را در اجراهای استندآپ‌کمدین‌ها دید، که معمولاً آیتم‌های ازپیش‌تعیین‌شده‌ای برای ارائه‌کردن ندارند. به جایش، برای خنداندن حاضران حرف‌هایی می‌زنند یا کارهایی می‌کنند که مناسب حال و هوای همان دم باشد. از بذله‌گویی دربارهٔ خود مراسم گرفته تا یک بحر طویل دربارهٔ شرکت‌های هواپیمایی، تا پرسش از زوج نشسته در ردیف سوم دربارهٔ این‌که آیا ازدواج کرده‌اند یا نه، تا درآوردن صداهای خنده‌دار با میکروفن، هر چیزی می‌تواند به‌کار گرفته شود. البته هیچ‌یک از این آزادی‌ها در ارتباطات متعارف وجود ندارد. اگر هدف من توصیه به شما برای بنزین‌زدن به ماشین باشد، نمی‌توانم برای این منظور به این گستردگی از کلمات یا کارها استفاده کنم.

البته استفاده‌های طنزآمیز از زبان اغلب شبیه ادعا، هشدار یا توصیه به‌نظر می‌رسند. درواقع، اغلب دقیقاً همان واژگانی را به‌کار می‌برند که در یک استفادهٔ متعارف از زبان به‌کار می‌رود. اما در طنز، گوینده ایده‌هایی در ذهن شنوندگان می‌نشاند نه به هدف باورکردن یا دست به عملی زدن، بلکه برای لذتی که میدان‌دادن به آن ایده‌ها به‌بار می‌آورد. و شنوندگان دربارهٔ آن ایده‌ها فکر می‌کنند نه برای آن‌که از خلالش به باور دربارهٔ چیزی برسند یا بدانند چه کاری باید بکنند، بلکه تنها برای تفریح. چنین نتیجه می‌گیرم که شوخی یک وضعیت خاص از بازی با استفاده از زبان است که در آن قوانین روزمرهٔ ارتباطات را معلق می‌کنیم و به یکدیگر جواز کمیک می‌دهیم که هرچه خواستیم بگوییم، مادامی که جمع از آن لذت ببرد. همان‌طور که توماس آکویناس گفته، تنها و تنها یک معیار برای لطیفه‌گویی موفق وجود دارد: لذت.

خنده به‌مثابه علامت بازی

تحلیل طنز به‌عنوان نوعی بازی به ما کمک می‌کند به پرسشی پاسخ بدهیم که بیش‌تر فیسوفانی که دربارهٔ طنز تحقیق کرده‌اند آن را نادیده گرفته‌اند: چرا خندیدن با آن حالت مخصوص چهره، صداهای مخصوصی که از گلو خارج می‌شوند و دیگر کنش‌های فیزیولوژیکی که ما خنده می‌نامیم، مرتبط است؟ نمی‌شد خندیدن در تکان‌دادن شست پا یا لرزش آرنج منعکس می‌شد؟ یا آیا امکان نداشت که یک وضعیت غیرقابل کشف درونی بود، مثل تصورکردن رنگ قرمز لعابی؟ یک پاسخ امیدوارکننده برای این پرسش‌ها از سوی اتولوژیست[1]هایی داده می‌شود که دربارهٔ بازی در حیوانات پژوهش می‌کنند. آن‌ها حدس می‌زنند که خنده به‌عنوان یک علامت بازی تکامل یافته است.

چون شوخی دربارهٔ جنرال موتورز نامعقول است، افراد انگشت‌شماری آن را با یک ادعای جدی اشتباه می‌گیرند. ولی غالباً در طنز و دیگر اشکال بازی، بیش‌تر آنچه گفته یا عمل می‌شود، به یک گفتار یا عمل جدی شبیه‌تر است و بنابراین، خطر تفسیر نادرست وجود دارد. در واکنش‌های اجتماعی غالباً جدی با شوخی آمیخته می‌شود و ما نیاز داریم که آن‌ها را از یکدیگر بازبشناسیم. یک راه انجام این کار از طریق علامت‌های بازی است. وقتی چیزی غیرجدی می‌گوییم یا انجام می‌دهیم ــ مثلاً برای تفریح لطیفه‌ای می‌گوییم یا شکلکی درمی‌آوریم ــ اغلب از واژگان، حالت چهره و زبان بدنی استفاده می‌کنیم تا خودمان را به دیگران لو بدهیم. شاخص‌های شناخته‌شده‌ای برای بیش‌تر اشکال طنز و بازی وجود دارد. اگر در مکالمه‌ای بگویم: «شنیدی می‌گن یه روز یه...؟» می‌دانید که من در حال آغازکردن یک لطیفه هستم و داستانی واقعی نقل نمی‌کنم. اگر در یک سیرک باشیم و سه نفر در لباس‌های غریب روی دوچرخه‌های کوچک به داخل صحنه بیایند، ما می‌دانیم هر اتفاقی را که در دقایق بعدی بیفتد، نباید جدی بگیریم.

بدون چنین سرنخ‌هایی ممکن است طنز و دیگر اشکال بازی به‌راحتی نادرست فهمیده شود. یک نمونهٔ خوب یک روال تکراری اجراشده توسط اندی کافمن[2]

۱. Ethology، دانش رفتارشناسی جانوران. ـ م.

2. Andy Kaufman

(۱۹۴۹-۱۹۸٤) است که در آن او خودش را به‌عنوان «قهرمان کشتی بین جنسیتی جهان» معرفی می‌کند و رجز می‌خواند که می‌تواند «هر زنی را ــ در کشتی ــ شکست بدهد». شهرت کافمن به‌عنوان یک کمدین در برنامهٔ «یک‌شنبه شب زنده»[1] برای علامت‌دادن به بسیاری از مخاطبانش مبنی بر شوخی‌بودن قضیه کافی نبود و در بسیاری از شهرها، زنان خشمگین پیش‌قدم می‌شدند تا نه فقط حساب او را برای جایزهٔ هزار دلاری که تعیین کرده بود برسند، بلکه حسابی گوشمالی‌اش بدهند. این نمایش را می‌توان یک جور دست‌انداختن دانست، از آن قبیل که در برنامهٔ «کاندید کمرا[2]» وجود دارد و البته از حد صرفاً برای خنده هم خارج می‌شود.

نتیجه این‌که وقتی ما از یک وضعیت جدی به وضعیت بازی می‌رویم، نیاز داریم از راهی به دیگران بفهمانیم که آنچه می‌کنیم و می‌گوییم جدی نیست. در غیر این صورت، ممکن است به آن‌ها بربخورد و یا حتی واکنشی خشن علیه ما انجام بدهند.

در حیوانات کم‌تر تکامل‌یافته، نیاز به علائم بازی مشهودتر است، چراکه بیش‌تر بازی‌های آن‌ها به شکل دنبال‌کردن خصومت‌بار، به‌چنگ‌آوردن و گازگرفتن درمی‌آید. گروهی از اتولوژیست‌ها معتقدند که دفاع و خشونت تصنعی از اولین اشکال بازی در حیوانات بوده است، که همهٔ شکل‌های دیگر بازی از آن‌ها مشتق شده‌اند.(۱۵) اگر راهی برای تشخیص میان دنبال‌شدن، گرفته‌شدن و گازگرفته‌شدن **بازیگوشانه** از مورد حمله قرارگرفتنِ واقعی وجود نداشته باشد، ممکن است بازی به جنگی مرگ‌بار تبدیل شود. از این روست که، برای نمونه، سگِ مادر برای آغاز بازی با توله‌هایش، صورتش را به ایشان می‌مالد و به‌آرامی آن‌ها را گاز می‌گیرد یا با پنجه می‌زند. میمون‌ها بازی خشن و سخت را با جیغ‌های لرزان شروع می‌کنند.

1. Saturday Night Live

۲. Candid Camera، شوی تلویزیونی مشهوری که بر پایهٔ دوربین مخفی‌های طنزآمیز و دست‌انداختن رهگذران ناآگاه ساخته می‌شود. این برنامه را از سال ۱۹٤۸، به تناوب افراد و شبکه‌های گوناگون آمریکایی ساخته و پخش کرده‌اند و بارها در پی شکایت اشخاص حقیقی به دادگاه کشیده شده است. اصطلاح کاندید کمرا در حال حاضر از حد یک برنامهٔ خاص تلویزیونی فراتر رفته و به تمامی برنامه‌های دوربین مخفی طنزآمیز اطلاق می‌شود که از ساختار مشابهی استفاده می‌کنند. ـ م.

اتولوژیست‌ها با پیشگامی **یان فان هوف**[1] گمان می‌کنند که اولین علائم بازی در انسان‌ها از دو حالت چهره در دیگر نخستی‌ها[2] تکامل یافته است. یکی «نشان‌دادن بی‌صدای دندان‌ها» یا «بازشدن نیش» یا «نیشخند اجتماعی» بود که احتمالاً به لبخند تکامل یافت. دیگری «نشان‌دادن دهان باز با خاطری آسوده» یا «چهرهٔ بازی[3]» بود که احتمالاً به خنده تکامل یافته است.(۱۶)

در نمایاندن بی‌صدای دندان‌های عریان، گوشه‌های دهان و لب‌ها به عقب می‌روند، لثه‌ها نمایان می‌شوند، آرواره‌ها بسته می‌شوند، تولید آوایی در کار نیست، حرکات بدن محدود می‌شود و چشمان به سمت مخاطب دوخته می‌شود.(۱۷) در اغلب نخستی‌ها این نیشخند شبیه به نمایاندن تهاجمی دهانِ باز در هنگام تهدیدشدن است که خصومت‌بارتر و همراه با زل‌زدن بیش‌تر است و به‌نظر می‌رسد که از آن تکامل یافته باشد. ظاهراً نیشخند دندان‌نما، هم آغازگر یک پاسخ دفاعی (عقب‌بردن لب‌ها، آماده‌شدن برای گازگرفتن یا بیرون‌انداختن چیزی سمی از داخل دهان) و هم آغازگر پاسخی به محرک‌های رماننده است. فان هوف چنین می‌اندیشید که در تکامل نخستی‌ها مفهوم نمایش دندان بسیار وسیع شده است. در اصل، مفهوم دفاعی داشته و در طول زمان یک علامت تسلیم و عدم خصومت شده است. در گونه‌هایی هم‌چون ما، نشان‌دادن بی‌صدای دندان‌های عریان به «علامتی اطمینان‌بخش و سرانجام دوستانه» یعنی لبخند تبدیل شد.(۱۸) دومین حالت چهره‌ای که فان هوف مورد مطالعه قرار داد چهرهٔ دهان باز با خاطری آسوده است که نخستی‌ها در زمان دنبال‌کردن بازیگوشانه و نبرد نمایشی به خود می‌گیرند. وقتی یک حیوان واقعاً به دیگری حمله می‌کند، دهان محکم و آماده برای گازگرفتن شدید است. در مقابل، گازگرفتن بازیگوشانه آرام است و پوست را نمی‌شکافد؛ بنابراین، پیش از آن کار، دهان باز را با آرامش نشان می‌دهند که به دلیل ظاهر متفاوتش، تهدیدکننده به‌نظر نمی‌رسد. محرک دیداری بازی در چهره معمولاً با محرک شنیداری همراه است؛ تنفس سطحی منقطع شبیه نفس‌نفس‌زدن، که

1. Jan van Hooff

۲. Primates، نخستی‌ها یکی از راسته‌های زیست‌شناسی است که شامل تمامی پیش‌میمونان (Prosimians) میمونان (Simians)، انسان‌واران (Apes) و انسان می‌شود. ـ م.

3. Play face

در شامپانزه‌ها به‌صورت «آه‌ه، آه‌ه، آه‌ه» بیان می‌شود. بنوبوها، گوریل‌ها، اورانگوتان‌ها، بابون‌ها و میمون‌های رزوس صداهایی شبیه به خنده تولید می‌کنند.

روی هم رفته حالت چهره و تنفس منقطع سطحی در هنگام بازی، پیام می‌فرستد که «فقط بازی است، نبردی واقعی در کار نیست». یک راه آسان برانگیختن این حالت چهره و صداهای شبه خنده در انسان‌واران[1] با چنگ‌زدن و انگشت‌زدن بازیگوشانه‌ای است که **ما قلقلک می‌نامیم**.(۲۰) آن‌ها هم همان چهره و صداها را در هنگام بازی نشان می‌دهند.

مطابق نظر فان هوف و دیگران، در تکامل انسان، نمایاندن بی‌صدا و دوستانهٔ دندان‌ها تبدیل به لبخند اجتماعی ما برای ابراز خوش‌حالی شد.(۲۱) نشان‌دادن دهان باز با خاطری آسوده و صداهای همراهش هم به خنده تبدیل شد. با راه‌رفتن بر روی دو پا، اندام‌های فوقانی دیگر برای راه‌رفتن و دویدن استفاده نمی‌شده و بنابراین، دیگر نیازی نبوده عضلات قفسهٔ سینه تنفس را با راه‌رفتن هماهنگ کنند. این امر، به همراه جایگاه پایین‌تر حنجره در گلو و شکل‌گیری حلق، به انسان‌ها اجازه داد که تنفس‌شان را کنترل کنند و صداهایی پیچیده‌تر از داد و فریادهای سایر نخستی‌ها تولید کنند.(۲۲) آن‌ها نهایتاً سخن‌گفتن را شکل دادند، اما پیش از آن یاد گرفتند که به شیوهٔ اختصاصی ما انسان‌ها بخندند. به جای صداهای شامپانزه‌ای «آه‌... آه‌... آه‌...»، در هنگام دم، صدای «هاهاها» را در بازدم تولید کردند. همچنین با مستقل‌شدن تنفس از راه‌رفتن، نیازی نبود که به مانند انسان‌واران به ازای هر قدم بازدم داشته باشند. در وقت راه‌رفتن خنده‌شان می‌توانست شکل‌ها و آهنگ‌های متنوعی مثل قاه‌قاه، نیشخند، با دهان بسته خندیدن، خندهٔ اسب‌وار، خندهٔ نخودی و غیره به خود گیرد.

این فرضیه که خنده به‌عنوان یک علامت بازی فرگشت یافته است از جهات زیادی جالب توجه است. برخلاف تئوری‌های برتری، ناسازگاری و تخلیه، این فرضیه برای صدای کلیشه‌ای خنده، توضیحی آماده دارد: اشاره‌ای راحت‌فهم به گروه مبنی بر این‌که می‌توانند آسوده باشند. همین‌طور توضیح می‌دهد که چرا خنده، سوای از طنز، یک تجربهٔ به‌شدت اجتماعی است، درحالی‌که آن تئوری‌ها در این خصوص

۱. Apes، انسان‌واران گروهی از نخستی‌ها هستند که به انسان بیش‌ترین شباهت را دارند. مثلاً گروه‌های خونی و بیش‌تر بیماری‌های آن‌ها شبیه انسان است. علاوه بر انسان‌ها، شامپانزه‌ها، گوریل‌ها و اورانگوتان‌ها و شماری دیگر از جانوران جزو انسان‌واران به‌شمار می‌روند. ـ م.

ناتوان‌اند. بر اساس نظر رابرت پُروین[1] که ۱۲۰۰ نمونه از خنده در گفت‌وگوها را به همراه موقعیت‌های‌شان ضبط کرده است، احتمال خندیدن وقتی با دیگران هستیم سی بار بیش‌تر از هنگامی است که تنها هستیم.(۲۳)

این ایده که خنده به‌عنوان علامت بازی فرگشت یافته است یک ویژگی دیگر خنده را هم توضیح می‌دهد که در تحقیقات پروین روشن شده بود: در گفت‌وگو «بیش‌تر اوقات، خنده پاسخی به لطیفه یا دیگر اَشکال رسمی طنز نیست».(۲٤) در نمونهٔ پروین، کم‌تر از ۲۰ درصد حرف‌های پیش از خنده، ته‌مایه‌ای از طنز داشتند. (۲۵) این‌ها نمونه‌هایی از حرف‌هایی است که افراد پیش از خندیدن زده بودند:

- می‌تونم به شما ملحق شم؟
- بعداً می‌بینمتون بچه‌ها.
- چه‌طوری؟
- کسی یه تکه کش داره؟
- من هم از دیدن شما خوش‌حال شدم.
- مطمئنی؟
- امیدوارم همه‌مان موفق باشیم.
- می‌خواهی از مال من استفاده کنی؟
- فکر کنم تموم کردم!(۲٦)

البته در گفت‌وگو، بعضی وقت‌ها خنده در پی شوخی یا داستانی خنده‌دار است، ولی اغلب اوقات به‌نظر می‌رسد خنده یک ژست اجتماعی است که به دیگران علامت می‌دهد رفتاری دوستانه داریم و می‌توانند در کنار ما آسوده باشند.

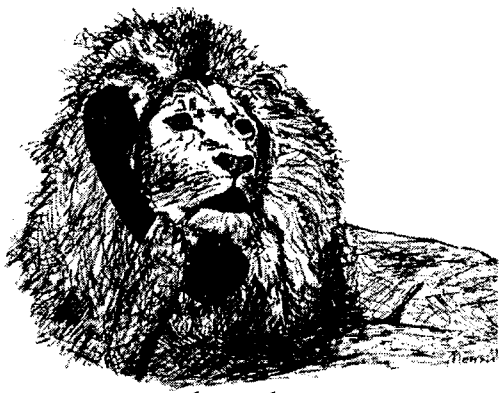
فهم خنده به‌منزلهٔ یک علامت بازی از این جهت هم مفید است که ما سپس می‌توانیم به این پرسش بپردازیم که تکامل طنز چه‌گونه بوده است.

1. Robert Provine

فصل ۳

از لوسی تا «من عاشق لوسی هستم»

تکامل طنز



نازک، بدون پیاز و با گورخر و گاومیش اضافه.

در آغاز چه چیزی خنده‌دار بود؟

برنامه‌های تلویزیونی دربارهٔ تکامل انسان اغلب موضوعاتی چون آدم‌سانان[1] چه‌طور شروع به راه‌رفتن بر روی دو پا کردند، ابزارسازی کردند و کشف آتش را به نمایش درمی‌آورند، ولی ما هیچ‌وقت نمی‌بینیم که این آدم‌سانان بخندند. دیرین‌شناسان می‌توانند استخوان پای

1. Hominids

یک نیای پیشاانسان هم‌چون لوسی[1] را از سه میلیون سال پیش بازبینی کنند تا تعیین کنند که چه‌طور راه می‌رفته، ولی خنده هیچ استخوانی ندارد که وجود و یا شیوهٔ خندیدن لوسی را نشان بدهد. حتی در مورد انسان‌های خردمند[2] اولیه هم هیچ ابزار سنگی یا غارنگارهٔ خنده‌داری وجود ندارد. بنابراین، در اندیشیدن به این موضوع که انسان‌های اولیه چه‌طور می‌خندیدند و سیر تحول طنز چه‌گونه بوده، می‌بایست با شواهد مستقیم کار کنیم.

همان‌طور که دیدیم یان فان هوف یک نشانهٔ مفید به ما ارائه کرده است. این‌که شامپانزه‌ها، بونوبوها، گوریل‌ها و اورانگوتان‌ها آواهایی شبیه خنده دارند که در حین بازی و شوخی و قلقلک، با بازکردن آسوده‌خاطر دهان همراه می‌شود. انسان‌ها از ردهٔ تکاملی یکسانی با این نخستی‌ها می‌آیند که از شامپانزه‌ها حدود شش میلیون سال پیش و از بقیه کمی عقب‌تر جدا شده است. بنابراین، منطقی است که فکر کنیم خندهٔ ما از علامت بازی‌ای تکامل یافته است که از اجداد دور مشترک با انسان‌واره‌های بزرگ به ارث برده‌ایم.(۱)

این فرضیه پذیرفتنی‌تر خواهد بود وقتی در نظر بگیریم بچه‌های خردسالِ امروزی در حین همان فعالیت‌هایی می‌خندند که شامپانزه‌ها، گوریل‌ها و اورانگوتان‌ها آواهای شبه خنده و بازی صورت‌شان را به نمایش می‌گذارند. نخستین خندهٔ بچه‌ها در طی فعالیت‌های شبه خشن هم‌چون قلقلک‌دادن، وانمودکردن به گازگرفتن و بالا و پایین انداختن رخ می‌دهد. آن‌ها بعداً در بازی‌های دنبال‌کردنی مثل «می‌گیرمت و می‌خورمت!» می‌خندند. همهٔ این فعالیت‌ها اگر در بازی رخ ندهند، خطرناک به‌نظر می‌رسند. گازگرفتن، دنبال‌کردن و قاپیدن به‌وضوح خشن‌اند. قلقلک‌دادن شامل در دست گرفتن و انگشت‌زدن به جاهای حساس مثل شکم و دنده‌هاست. بالا و پایین انداختن یک بچه، اگر از سر بازی نباشد، کودک‌آزاری‌ست. برای اغلب بچه‌ها، حتی

۱. Lucy، نامی که به یک مجموعه از استخوان‌های باقی‌مانده از یک آسترولپیتیکوس ماده از سه میلیون سال پیش داده شده است.کشف این انسان‌سا در ۱۹۷٤ میلادی در اتیوپی که جمجمه‌ای کوچک هم‌چون انسان‌واره‌ها و شیوهٔ راه‌رفتنی بروی دو پا هم‌چون انسان داشت، شاهدی روشن بر قدمت بیش‌تر تکامل راه‌رفتن بر روی دو پا نسبت به توسعهٔ حجم مغز بود (اگرچه بعداً روشن شد که لوسی نیای مستقیم انسان‌های امروزین نیست). دلیل نام‌گذاری لوسی به این نام آن بود که به وقت اکتشافش از بلندگوی سایت تحقیق در بیابان دایماً ترانهٔ بیتل‌ها «لوسی در آسمان با الماس ها» پخش می‌شد. ـ م.

2. Homosapiens

دیدن یا شنیدن خندهٔ بزرگسالی ناشناس کافی است تا از این فعالیت‌های خشن لذت نبرند. ولی حتی وقتی خشونت بازیگوشانه از فردی آشنا و مطمئن سرمی‌زند که لبخند می‌زند و می‌خندد، بچه معمولاً وارد بازی می‌شود و او هم می‌خندد.

از آن‌جایی که بچه‌های خردسال در طول همان فعالیت‌هایی می‌خندند که انسان واره‌ها علائم بازی را نشان می‌دهند، و از آن‌جا که خندهٔ نخستین انسان‌ها از علامت‌های بازی نخستی‌ها تکامل یافته، شاید نحوهٔ تکامل طنز در گونهٔ انسان را بتوان از توسعهٔ طنز از محرک‌های غیرطنزآمیز، چون قلقلک‌دادن در کودکان امروزی، آشکار ساخت. برای فرارفتن از بازیِ محض به طنز، انسان‌های اولیه هم‌چون کودکان امروزین، می‌بایست مشغول به کاری می‌شدند که کانت «بازی فکر» می‌نامید: «جایگزینی آنی ذهن، لحظه‌به‌لحظه به دیدگاهی دیگر، برای اندیشیدن به ابژه‌اش».(۲)

همان‌طور که بسیاری از مطالعات روان‌شناسانه نشان داده‌اند، ظهور طنز در کودکان به موازات توسعهٔ شناختی‌شان پیش می‌رود.(۳) اگرچه اکثر نوزادان تا چهارماهگی نمی‌خندند، ژان پیاژه[1] یک نوزاد دوماهه را توصیف می‌کند که سرش را به عقب خم می‌کرد تا به چیزها از زاویه‌ای متفاوت بنگرد و بعد سرش را دوباره راست می‌گرفت، و دوباره به عقب می‌انداخت و با این عوض‌کردن زاویهٔ دید بلند می‌خندید.(٤) در هشت‌ماهگی، دالی‌کردن، بیش‌تر بچه‌ها را به شکلی مشابه به خنده می‌اندازد.

با بهترشدن هماهنگی بین دست و چشم در نوزادان، آن‌ها اشیا را دستکاری می‌کنند تا این انتقال‌های ادراکی را ایجاد کنند، و نه فقط از این انتقال‌ها، بلکه از توانایی ایجادشان هم لذت می‌برند. پیاژه یک نوزاد هفت‌ماهه را توصیف می‌کند که یاد گرفته بود موانع را کنار بزند تا به چیزی که می‌خواهد دسترسی پیدا کند:

> وقتی چندبار پشت سر هم دستم یا یک تکه مقوا را بین او و اسباب‌بازی‌ای که دوست داشت قرار دادم، او به مرحلهٔ فراموش‌کردن لحظه‌ای اسباب‌بازی می‌رسید و مانع را کنار می‌زد و به خنده می‌افتاد. آنچه در ابتدا نوعی سازگاری هوشمندانه بود تبدیل به بازی شد، آن هم با جابه‌جایی از علاقه به خود عمل، صرف‌نظر از هدف.(۵)

1. Jean Piaget

اگرچه این بازی‌های خنده‌آور لذت‌بخش‌اند، لزوماً هیچ‌چیز طنزآمیزی درباره‌شان وجود ندارد. مرحلهٔ رشد که اغلب تئوریسین‌ها در صحبت از طنز به آن نظر دارند، وقتی است که بچه‌های خردسال از به‌کاربستن مهارت‌های شناختی‌شان در راهی که می‌دانند به نحوی نامناسب است برای خنده و هیجان استفاده می‌کنند. قسمت جالب ماجرا در نقض الگویی است که بچه یاد گرفته است.

پل مگی چهار مرحله را در تکامل طنز متمایز کرده است. مرحلهٔ نخست را که در سال دوم زندگی کودک است «رفتارهای ناسازگار در مقابل اشیا» نامیده است. در این مرحله بچه با هدف خنده و سرگرمی، آگاهانه کاری نامناسب با شیء می‌کند. ژان پیاژه گزارش کرده است که دخترش لوسین یک برگ را برداشت و به گوشش چسباند، طوری که انگار تلفن است و خندید. در هجده‌ماهگی، دختر دیگرش، ژاکلین، نام صابون را آورده و دستانش را به هم مالیده بدون این‌که آب یا صابونی در کار باشد. کمی بعدتر، وانمود کرد که چیزهای غیر قابل خوردن هم‌چون کاغذ را می‌خورد و گفت: «خیلی خوبه».(۷) پیاژه معتقد است با گرفتن چیزی به جای چیز دیگر، مثلاً برگ درخت به جای تلفن، کودک خردسال تصاویر ذهنی‌اش را دستکاری می‌کند.

مرحلهٔ دوم طنز، «لقب‌دادن ناسازگار اشیا و رخدادها» است. وقتی کودک در استفاده از نام اشیا و کارها و رخدادها مهارت پیدا کرد، با استفادهٔ نابجایشان با آن‌ها بازی می‌کند. ژاکلین، دختر پیاژه، در بیست‌وهفت ماهگی به یک سنگ درشت اشاره کرده و گفته: «این یه سگه». وقتی از او پرسیده شده که «سرش کجاست؟» جواب داده «آن‌جا» و به قسمتی در بالای سنگ اشاره کرده است. «و چشم‌هایش؟» «چشم نداره!». سه ماه قبل ژاکلین پنجره را گشود و فریاد زد: سلام پسرا! (پسری که در پیاده‌روی‌هایش دیده بود و اصلاً در باغ حضور نداشت). بعد درحالی‌که هنوز می‌خندید، اضافه کرد: این‌جا!»(۸)

لقب‌دادن ناسازگار اشیا و رخدادها به مرحلهٔ سوم طبقه‌بندی مگی یعنی «ناسازگاری مفهومی» مرتبط می‌شود. وقتی کودکان مفاهیم مادر و پدر و سگ و گربه و... را دریافتند که شامل ویژگی‌های معمولی هرکدام‌شان است، می‌توانند با نقض‌کردن این مفاهیم تفریح کنند. برای نمونه، سگ‌ها پارس می‌کنند، درحالی‌که گربه‌ها میومیو می‌کنند. بنابراین، وقتی کودکی به عکسش فکر می‌کند، این باعث نقض مفاهیم سگ و گربه شده

و او را می‌خنداند. کارنی چوکوفسکی[1] نخستین لطیفهٔ دخترش در بیست‌وسه‌ماهگی را چنین تعریف می‌کند:

> دخترم درحالی‌که هم خجالت‌زده و هم شیطنت‌آمیز به‌نظر می‌رسید، به طرفم آمد. انگار که نقشه‌ای در سر دارد... هنوز به من نرسیده بود که فریاد زد: «پدر، هاپو میو» و غرق خنده‌ای مصنوعی و تشویق‌کننده شد که من را هم دعوت می‌کرد به این ابداع او بخندم.(۹)

کودکان در مرحلهٔ سوم بسیار دیداری‌اند؛ بنابراین، تصاویر ناسازگار، چون ترسیم یک فیل بر درخت، برای‌شان خنده‌دار است.

مرحلهٔ چهارم مگی «معانی چندگانه» است. تقریباً در هفت‌سالگی، کودکان می‌توانند معماهایی بر پایهٔ معانی دوگانه و واژه‌های متشابه هم‌چون نمونهٔ پایین را درک کنند:

> جای یک شیر را چه کسی در باغ‌وحش عوض می‌کند؟
> لوله‌کش باغ‌وحش.

از هشت‌سالگی، طنز کودکان به‌مرور با زیرکی‌ها، داستان‌های خنده‌دار و تکیهٔ بیش‌تر بر سبک بازگویی، بالغ‌تر می‌شود.

آن‌گاه با بالیدن طنز در کودکان، آن‌ها بیش از پیش با بازی‌های پیچیده با تصاویر ذهنی، واژه‌ها و مفاهیم درگیر می‌شوند. آن‌ها به شیوه‌ای می‌اندیشند که تا حدودی از دغدغه‌های مفهومی و عملی فراغت‌دار است؛ یعنی به جای دست‌یابی به چیزی یا پیگیری هدفی، تنها از جنبهٔ تفریح به چیزی می‌اندیشند. ایده‌ها را در ذهن‌شان نگه می‌دارند، ولی نه به روشی که از آن درخواستی زاییده شود. واسطهٔ بیش‌تر این کنش‌ها زبان است، خصوصاً زبانی دربارهٔ آنچه کودک می‌داند که واقعی نیست. اگرچه وانمودکردن برای طنز الزامی نیست، معمولاً ساده‌ترین راه برای اطمینان از این است که آنچه در حال رخ‌دادن است پیامدهای شناختی یا عملی ایجاد نمی‌کند.

بر این باورم که انسان‌های نخستین برای پرورش طنز می‌بایست توانایی بازی با افکارشان را می‌داشته‌اند. همان‌طور که گفتیم، بازی‌کردن نیازمند امنیت است و زندگی در

1. Korney Chukovsky

عصر پلیستوسن[1] از زندگی کودکان امروزین خطرناک‌تر بوده است. بنابراین، شک دارم که نخستین طنز دنیا به شکل بازی وانمودکردن بوده باشد؛ از جنس آنچه دختران پیاژه نمایش دادند. یک گزینهٔ محتمل‌تر برای نخستین طنز آن است که آن را یک بازتعریف ناگهانی از تجربه‌ای ادراکی بدانیم، شبیه به ایدهٔ عصب‌شناسی به نام وی. اس. راماچاندران[2] که خنده را «آژیر اشتباه[3]» می‌نامد.(۱۰) هم‌چون وانمودکردن طنزآمیز در کودکان خردسال، این نیز عبارت است از ادراک یا ایده‌ای بدون این‌که پیامدی عملی یا شناختی را ایجاب کنند. برای این‌که ببینیم در این پردازش ذهنی که بدون درگیرشدن است، چه رخ می‌دهد و چه‌گونه می‌توانسته برای انسان‌های نخستین مفید بوده باشد، سناریوی زیر را تصور کنید.

گروهی از انسان‌های نخستین در حال قدم‌زدن در واحه‌اند که ناگهان شیری را روبه‌روی خود می‌بینند. همگی ناگهان خشک‌شان می‌زند، اما متوجه می‌شوند که شیر در حال خوردن یک گورخر است و حتی نگاهی هم به آن‌ها نمی‌اندازد. از فهم ناگهانی این‌که شیر خطری برایشان نیست، می‌خندند و به یکدیگر علامت می‌دهند: «اوضاع امن است. لازم نیست نگران باشیم».

یک شکل پیچیده‌تر از طنز بدوی ممکن است این چنین باشد: عده‌ای دور آتش در شب نشسته‌اند که یک هیولای شاخدار از میان علف‌ها پدیدار می‌شود.اگر واقعاً یک مهاجم باشد، آن‌ها می‌بایست جدی باشند و از نظر عاطفی درگیر. ترس یا عصبیت به آن‌ها نیرو برای فرار یا غلبه بر هیولا می‌دهد. اما اگر هیولا رئیس خودشان باشد که با یک گوزن بر روی دوشش به گروه بازگشته، آن وقت چه؟ در این صورت ترس یا عصبیت‌شان نه‌تنها وقت و نیروشان را هدر خواهد داد، بلکه می‌توانست به‌راحتی منجر به آدم‌کشی بیهوده بشود. در این حال، آنچه نیاز است یک راه سریع برای سدکردن یا ازمیان‌بردن غریزهٔ ستیز یا گریز است. آن‌ها نیاز به فراغت از این درگیری ذهنی دارند و به جای این‌که بر اساس ادراک و افکارشان عمل کنند، بایستی با آن‌ها بازی کنند.

۱. Pleistocene، یکی از دوره‌های زمین‌شناسی که از ۱،۸ میلیون سال پیش تا ده هزار سال پیش را پوشش می‌دهد. انقراض گروه بزرگی از پستانداران و شمار زیادی از گونه‌های پرندگان از اواخر دورهٔ پلیستوسن آغاز شد و تا پایان عصر یخبندان ادامه داشت. ـ م.

2. V. S. Ramachandran

3. False Alarm

آن‌ها در همین مرحله هم خنده را مانند یک علامت بازی برای کارهای بالقوه خطرناکی، هم‌چون بازی گلاویزشدن، دارند. این‌جاست که این علامت بازی را برای یک تجربهٔ بالقوه خطرناک به‌کار می‌گیرند: ظهور یک هیولای شاخدار. وقتی کسی در گروه می‌فهمد که هیولا درواقع رئیس است، انتقال شناختی آن‌ها علامت بازی خنده را فرامی‌خواند. این امر باعث تداخل در تنفس می‌شود، هماهنگی عضلات را پایین می‌آورد و استحکام تنه را که برای فعالیت‌های حرکتی عمده نیاز است از میان می‌برد(۱۱). پس روشن است که فرد خندان دیگر حتی اگر هم بخواهد به رئیس حمله کند، نمی‌تواند. ظاهر و صدای متمایز خندهٔ ایشان، علامت «آژیر اشتباه» را به دیگران می‌دهد و به ایشان می‌گوید که آن‌ها هم می‌توانند آسوده باشند.(۱۲) در میان گروهی که آمادهٔ ستیز یا گریز است، خنده به دلیل بی‌هدف‌بودن فعالیت و آواهای انقباضی مشخصش کاملاً بازشناختنی است.

نیروی آن علامت «آژیر اشتباه» امروزه در مسری‌بودن خنده نمایان است. خنده به‌راحتی در یک گروه منتشر می‌شود و خندهٔ هر نفر، خندهٔ دیگری را تشدید می‌کند. به همین دلیل است که شوهای کمدی تلویزیونی از «خنده‌های ضبط‌شده[1]» بر روی تصاویر استفاده می‌کنند و به همین دلیل است که در کلوپ‌های کمدی، میز و صندلی‌ها را نزدیک به یکدیگر می‌چینند. درواقع، ما حتی نیازی نداریم که بدانیم مردم به چه می‌خندند تا به خندهٔ ایشان «مبتلا» شویم. اگر به گروهی از دوستان‌تان بربخورید که به‌شدت در حال خنده‌اند، ممکن است حتی پیش از این‌که کسی توضیح بدهد موضوع خنده چیست به خنده بیفتید.

خنده به‌مثابه آژیر اشتباه امروزه میان کودکان و بزرگسالان شایع است. در یک آزمایش روان‌شناسی به دانشجویان گفته شد که با موش‌ها کار خواهند کرد. وقتی که به سراغ قفس‌ها می‌رفتند و با عروسک موش‌ها روبه‌رو می‌شدند غالباً خنده‌شان می‌گرفت. راماچاندران تعریف می‌کند که یک‌بار در طبقهٔ بالای خانه‌اش بود که صدای خردشدن یک گلدان را در طبقهٔ پایین شنید. از آن‌جا که تصور کرد دزد آمده به سمت پله‌ها رفت، اما با دیدن گربه‌اش که در حال فرار از اتاق پذیرایی بود، به خنده افتاد.(۱۳)

در به‌کاربردن خنده به‌مثابه آژیر اشتباه، انسان‌های نخستین چیزی پیچیده‌تر از قلقلک‌دادن یا کشتی‌گرفتن نمایشی انجام می‌دادند. آن‌ها با انتقال شناختی بازی

1. Laugh tracks

می‌کرده‌اند، تغییر سریع در برداشت‌ها و افکارشان. شیر خطرناک ناگهان به گربهٔ بزرگی بدل می‌شود که دارد از شامش لذت می‌برد. هیولا ناگهان تبدیل به رئیس می‌شود. به گمان من، این قابلیتِ دیدن چیزها در شکلی جدید و لذت‌بردن از یکه‌خوردن بود که عبور از بازی ساده به طنز را سبب شد.

وقتی که نیاکان دور ما لذت خندهٔ ناشی از آژیر اشتباه را مرتباً تجربه کردند، شروع کردند به ساختن نمونه‌های مشابه تا بیش‌تر تفریح کنند. در این‌جاست که طبیعتاً متوسل به وانمودکردن برای تولید خنده شدند، مانند آنچه کودکان امروزین می‌کنند. پس از آن‌که افراد قبیله از کشف این‌که هیولا همان رئیس است خندیدند، کسی احتمالاً رخداد خنده‌دار را با گذاشتن شاخ حیوانات بر سر خود و جست‌وخیزکردن در علف‌ها تقلید کرد. وقتی بابت این کار دیگران را خنداند، احتمالاً از شاخ‌های بزرگ‌تر استفاده کرد یا این‌که به دنبال ابزاری گشت که او را به شکلی متفاوت، خطرناک نشان بدهد.

بازسازی حملهٔ هیولای شاخدار می‌تواند دو جور انجام گرفته باشد. ممکن است با اطلاع‌داشتن دیگران صورت گرفته باشد و همه از تناقض میان هیولای شاخدار و دوست دلقک‌شان تفریح کرده باشند. این می‌تواند نخستین کمدی یا درواقع نخستین درام در نوع خودش باشد. دوم، بازسازی می‌تواند برای فریفتن کسی انجام بشود که از رخداد آگاهی ندارد. در ابتدا آن شخص احتمالاً خواهد ترسید و سپس با کشف این‌که خطری در کار نیست، به خنده خواهد افتاد. آن‌ها که دیگران را دست انداخته‌اند خودشان نه فقط به هیولای شاخداری که هیولا نیست، بلکه به واکنش اولیهٔ فرد فریب‌خورده هم می‌خندند. احتمالاً این نخستین شوخی از نوع دست‌انداختن بوده است. تفریح ناشی از آن احتمالاً گروه خندان را به ترساندن‌های مشابه تشویق کرده است، هم‌چون گذاشتن یک مار مرده در غذای کسی. کودکان خردسال امروزی وقتی فکر می‌کنند که به این شیوه‌ها بزرگسالان را فریفته‌اند به قهقهه می‌افتند.

نقش بازی‌کردن، ادا درآوردن و به‌طورکلی وانمودکردن حتماً نقشی محوری در پرورش کمدی داشته‌است. وانمودکردن در حضور حضاری که به آن آگاه‌اند به کمدی صحنه، دلقک‌بازی، پانتومیم، هجو، پارودی[1]، کاریکاتور، داستان‌گویی کمیک،

۱. برای توضیح دربارهٔ معادل‌گذاری و به‌کارگیری این واژه در فارسی به دیباچهٔ مترجم نگاه کنید. ـ م.

لطیفه‌گویی، فیلم کمدی و استندآپ‌کمدی تبدیل شده است. کندال والتون[1] حتی مدعی است که چنین وانمودی در قلب همهٔ هنرهای نمایشی قرار دارد.(۱۴) وانمودکردن در حضور کسانی که از آن آگاه نیستند به دست‌انداختن، مسخره‌کردن، سر کار گذاشتن، دوربین مخفی و از این دست تبدیل شده است.

چیز مهمی که به انسان‌های نخستین اجازه داد با انتقالِ شناختی بازی بکنند و به این وسیله طنزپردازی کنند، زبان بود. ساده‌ترین راه برای بازی‌کردن با افکار، بازی‌کردن با کلمات است. تغییر وضعیت انسان به حالت ایستاده که خندیدن را ممکن ساخت، سخن‌گفتن را هم میسر کرد. همان‌طور که رابرت پرواین توضیح می‌دهد: «روی دو پا راه‌رفتن، با آزادکردن قفسهٔ سینه از نیازهای مکانیکی لازم برای حرکت روی چهار دست و پا و کم‌کردن رابطهٔ میان تنفس و صدادرآوردن، راه را برای پیدایش زبان باز کرد».(۱۵) انسان‌ها با سخن‌گفتن، می‌توانستند وقایع خنده‌دار گذشته، هم‌چون حملهٔ هیولای شاخدار، را به یاد بیاورند، دقیقاً همان‌طور که امروزه اعضای خانواده و دوستان داستان‌های خنده‌دار از گذشتهٔ مشترک‌شان را بازگو می‌کنند. آن‌ها می‌توانستند در حین بازگویی داستان، جزئیاتی خیالی را هم اضافه کنند یا تخیلاتی خنده‌دار از خودشان درآورند. به جای دست‌بردن در چیزهایی هم‌چون نعش حیوانات برای ایجاد طنز، می‌توانستند فقط با استفاده از واژه‌ها وضعیت‌های خنده‌دار را توصیف کنند.

همچنین زبان دو فن محوری برای کمدی را ممکن کرد: قیاس شدید و اغراق شدید. اگر کسی کاری را نادرست انجام می‌داد، کس دیگری می‌توانست آن را به یک بوقلمون یا دودو[2] تشبیه کند یا حتی برایش لقب بسازد. بذله‌گویی صورت لطیف و صیقل‌خوردهٔ همین فن است. مبالغه که شاید مهم‌ترین فن کمیک است، با زبان ساده‌تر صورت می‌گیرد و احتمالاً از ابتدای پیدایش زبان شروع شده است. بیست هزار سال پیش، گزاره‌هایی چون «این قدر ترسیده بود که...». احتمالاً جزو خنده‌دارترین‌ها بوده‌اند.

یک منبع دیگر لذت که زبان آن را فراهم کرد، بازی با آوای واژگان و با معانی چندگانه‌شان بود، هم‌چون بازی با کلمات و ذومعانی‌ها. (۱۶)

1. Kendall Walton

۲. Dodo، پرنده‌ای ناتوان از پرواز که روی زمین راه می‌رفت و نسلش در قرن هجدهم منقرض شد. ـ م.

طنز نهایتاً تبدیل به بخشی از همهٔ فرهنگ‌ها شد و به ده‌ها شکل نهادینه شد که برجسته‌ترین آن‌ها داستان‌گویی کمیک است. در این میان، صدها افسانهٔ مختلف دربارهٔ رندهایی وجود دارد که با دیگران شوخی کرده‌اند و آن‌ها را سر کار گذاشته‌اند یا دیگران با آن‌ها چنین کرده‌اند. بسیاری از شخصیت‌های رند حیوان‌اند، مثل کایوت [۱]، کلاغ و خرگوش در آمریکای شمالی و روباه در اروپا. سرخ‌پوستان وینباگو [۲] که امروزه موطن‌شان ایالت‌های ویسکانسین و ایلینوی آمریکاست، چهار مجموعهٔ داستان دربارهٔ چنین شخصیت‌هایی دارند که دیگر قبایل هم آن‌ها را بازگو کرده‌اند.(۱۷) داستان رندی که غذایش را گم می‌کند از زبان آنی‌شینابه [۳]:

> یک روز مانابوژو [۴] یک گوزن بزرگ شکار کرد. اما وقتی خواست لقمه‌ای بخورد، براثر عبور باد صدای خش‌خش بلندی از درختی در آن نزدیکی بلند شد. مانابوژو درخت را بابت آن صدا لعنت کرد، ولی وقتی به خوردن برگشت درخت دوباره آن صدا را درآورد. این بار از درخت بالا رفت تا به حساب شاخه‌هایی که خش‌خش می‌کردند برسد، ولی با وزش باد میان دو شاخهٔ درخت گیر افتاد. همان موقع دسته‌ای گرگ از راه رسیدند. مانابوژو فریاد زد: «این‌جا چه کار دارید؟ این‌جا هیچ‌چیزی نیست». گرگ‌ها جهت صدا را تشخیص دادند و به سمتش رفتند. آن‌ها لاشهٔ گوزن را پیداکردند و تا آخرین تکه‌اش را خوردند، طوری که تنها استخوان‌هایش باقی ماند. روز بعد، دوباره باد وزید و مانابوژو را آزاد کرد. مانابوژو با خودش فکر کرد: «بد نبود آن چیزهای کوچک را به بزرگی چیزی که در چنگ داشتم، می‌بخشیدم».

سلاطین مصر و چین باستان تا اروپای سدهٔ نوزدهم طنز را در قالب **دلقک دربار** نهادینه کرده بودند، کسی که اجازه داشت سلطان و دربار را به سخره بگیرد، درحالی‌که هیچ‌کس دیگری جرئت نداشت(۱۸). بسیاری از ادیان یک شخصیت احمق یا دلقک مشهور دارند. در [جهانِ] اسلام ملانصرالدین را داریم. مسیحیت ارتدوکس روسی سه دوجین

۱. Coyote، نوعی گرگ بومی آمریکا. ـ م.

2. Winnebago

3. Anishinaabe

٤. Manabozho، یکی از ارواح در فرهنگ بومیان آمریکا در شمایل خرگوش صحرایی که به رندی معروف است. ـ م.

قدیس ابله را به رسمیت می‌شناسد. بسیاری از اقوام بومی آمریکای شمالی دلقک‌های مقدس دارند. اوجیبوا [۱]ها به آن‌ها ویندیگوکان [۲] می‌گویند و لاکوتاها [۳] آن‌ها را هیوکاها [۴] می‌نامند. آن‌ها رهبران و مناسک را به مضحکه می‌گیرند، قوانین را نقض می‌کنند و سؤال‌هایی می‌پرسند که هیچ‌کسی نباید بپرسد. یک شوخی معمول، برعکس‌کردن چیزهاست؛ مثل پوشیدن لباس سروته و یا سروته سوارشدن بر پشت اسب.

بسیاری از ادیان باستانی رفتار هرج‌ومرج‌طلبانهٔ کمیک را نه فقط برای روحانیان، بلکه برای همهٔ مردم به شکل آیینی داشتند. هندوئیسم هالی را دارد، جشنواره‌ای بهاری که در آن مردم یکدیگر را دست می‌اندازند، روی همدیگر رنگ و آب می‌پاشند و به‌طورکلی کارهای بی‌ربط می‌کنند. مسیحیان ارتدوکس شرقی، هفتهٔ بعد از عید پاک را به شکلی مشابه جشن می‌گیرند و همان‌طور که خداوند با رستاخیز مسیح شیطان را فریفت، مردم یکدیگر را دست می‌اندازند. در باواریا، میان قرون پانزدهم تا هجدهم، ریسوس پاسکالیس [۵] (خندهٔ پاک) موعظه‌هایی بر پایهٔ داستان‌های خنده‌دار می‌گفتند. پیش از آن، مسیحیان قرون وسطا جشن احمق‌ها و جشن الاغ‌ها را داشتند که، هم‌چون ساتورنالیای رومی، در زمانی خاص برگزار می‌شد و به مردم اجازه می‌داد قدرت سیاسی حاکم و سنت‌ها را در انظار عامه به سخره بگیرند و کلاً شاد باشند. روح آن مراسم هنوز در ماردی‌گرا و کارناوال وجود دارد.

در یونان قرن پنجم پیش از میلاد، رفتار این‌چنینی منجر به «کوموئیدیا [۶]» یا همان کمدی شد. این واژه در اصل به معنی «ترانهٔ کوموس» بود. کوموس [۷] به دسته‌ای از عیاشان ستایشگر دیونیسوس [۸]، خداوند شراب و زن و ترانه، گفته می‌شد. این جشن‌ها که اغلب در بهار برگزار می‌شد، در ستایش زایایی بود و معمولاً در مراسم، بر روی یک

۱. Ojibwa، یکی از گروه‌های اصلی بومیان آمریکا که در شمال مکزیک و مناطقی از ایالات متحدهٔ آمریکا و کانادا ساکن‌اند. ـ م.

2. Windigokaan

۳. Lakotah، یکی از قبایل بومی آمریکا که در داکوتای شمالی و جنوبی ساکن‌اند. ـ م.

4. Heyokas

5. Risus Paschalis

6. Komoidia

7. Komos

8. Dionysus

گاری نماد رجلیت عظیم‌الجثه‌ای حمل می‌شد. با مفصل و مجلل‌ترشدن این جشن‌ها و اضافه‌شدن هنرنمایی بازیگران به گروه خوانندگان کر، کمدی نمایشی پدید آمد.

کمدی‌های اولیهٔ نویسندگانی چون آریستوفان که بعداً کمدی کهن نامیده شد، سرشار از سکس، غذا و نوشیدنی بود و هم‌چون یک میهمانی عروسی اغلب با عیاشی پایان می‌گرفت. آیین دیونیسوس گاهی در سناریو می‌آمد و شخصیت‌های مذکر آلت‌های چرمین بزرگ می‌پوشیدند. کمدی کهن که در آیین زایایی ریشه داشت، زندگی روستایی را ستایش می‌کرد و سیاست‌مداران و ثروتمندان و به‌طورکلی شهری‌ها را مسخره می‌کرد. شخصیت‌ها و نهادهای سیاسی به چالش کشیده می‌شدند، مثل لیزیستراتا[1] قهرمان مؤنث کمیکی که در یک کمدی به همین نام، رهبری زنان یونان را در یک اعتصاب جنسی، در اعتراض به جنگ‌افروزی دایمی مردان، برعهده داشت. تأثیر کمدی کهن بر ادبیات اروپایی در نوشته‌های رابله[2]، سروانتس[3]، سویفت[4]، و همین‌طور در شوخی‌ها و طنز سیاسی معاصر قابل مشاهده است.

کمدی نو یونانی بر طبق توصیف ارسطو، در اواخر قرن چهارم پیش از میلاد شروع شده است. مهم‌ترین نویسنده‌اش مناندر است. اگرچه تقریباً همهٔ نمایش‌نامه‌های این دوره از میان رفته‌اند، ردپایی از تقلید از آن‌ها در آثار پلاتوس[5] و ترنس[6] رومی دیده می‌شود.

در این‌جا کرخوانی حذف شده، سبک واقعی‌تر شده است و تم‌ها بیش‌تر خانوادگی و رمانتیک‌اند تا سیاسی و انتقادی. به جای مسخرگی و وضعیت‌های خیالی، صحنه‌هایی از زندگی روزانه از سربازان لاف‌زن، بردگان باهوش و عشاق جوانی که با پدران سخت‌گیرشان درگیرند، عرضه می‌شود. چنین سبکی در کمدی از آن زمان تثبیت شده و در کارهای شکسپیر و بن جانسون و در کمدی‌های رمانتیک و شوهای کمدی تلویزیونی قابل مشاهده است.

1. Lysistrata

۲. Rabelais، ادیب، پزشک و طنزپرداز فرانسوی (۱۴۹۴ - ۱۵۵۳). از نویسندگان دوران رنسانس که بیش‌تر به‌سبب آثار طنزآمیزش مشهور است. پانتاگروئل و گارگانتوا اثر مشهوری از اوست. ـ م.

۳. Cervantes، رمان‌نویس، شاعر، نقاش و نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی (۱۵۴۷ - ۱۶۱۶). خالق رمان طنزآمیز دن‌کیشوت. ـ م.

٤. Swift، طنزپرداز، سیاست‌مدار و شاعر بریتانیایی (۱۶۶۷ - ۱۷۵٤). مشهورترین اثر وی سفرهای گالیور است. ـ م.

5. Plautus

6. Terence

با درنظرگرفتن محوری‌بودن زبان در توسعهٔ طنز، چه در تاریخ نوع بشر چه در کودکان امروزی، منطقی است که فکر کنیم اگر دیگر نخستی‌ها زبان را فراگرفته بودند، آن‌ها نیز احتمالاً واجد طنز می‌شدند. در چند دههٔ اخیر این تئوری در گوریل‌ها، شامپانزه‌ها، بونوبوها و اورانگوتان‌هایی که زبان‌های مختلفی را فراگرفته‌اند، تأیید شده است. مشهورترینش، ماده گوریلی به نام کوکو[1] است که بیش از یک هزار نشانه از زبان نشانهٔ آمریکایی را فراگرفته است(۱۹). گوریل‌های حیات وحش اگرچه در زمان قلقلک‌دادن و از سر و کول یکدیگر بالارفتن نوعی تنفس شبیه خنده نشان می‌دهند، شواهدی از درک بازی شناختی طنز بروز نمی‌دهند. اما وقتی کوکو قابلیتی ابتدایی در استفاده از نشانه‌ها پیدا کرد، همان کاری را آغاز کرد که بچه‌های خردسال وقتی بر واژگان مسلط می‌شوند، انجام می‌دهند: شروع به بازی با واژگان کرد. به گفتهٔ فرنسین پترسون[2]، دوست و معلم کوکو، در دهم دسامبر ۱۹۸۵ کوکو پوشه‌ای را که با آن کار می‌کرد گرفت، روی سر گذاشت و با زبان نشانه گفت: «کلاه».(۲۰) به شکلی مشابه، مویا[3]، شامپانزه‌ای که زبان نشانه‌ها را از راجر فوتس[4] فراگرفته بود، کیف‌دستی را «کفش» نامید و با فروکردن پایش سعی در پوشیدنش داشت.(۲۱) هم‌چون دختر پیاژه که وانمود می‌کرد برگ درخت تلفن است، این حرکت منطبق بر مرحلهٔ اول تئوری مگی دربارهٔ پرورش طنز یعنی «رفتار ناسازگار در مقابل اشیا» است.

مرحلهٔ دوم پیشنهادی مگی، یعنی «نام‌گذاری ناسازگار اشیا و رخدادها» را می‌توان در برخورد میان کوکو و یکی از مراقبینش به نام کتی مشاهده کرد.(۲۲)

دعوا وقتی شروع شد که کتی به کوکو پوستری نشان داد که مربوط به جمع‌آوری کمک‌های مالی برای نگاهداری از او بود و تصویری از کوکو روی آن وجود داشت. کتی با زبان نشانه‌ها ــ با گرداندن انگشت اشاره به دور کف دستش و بعد گرفتنش به سوی عکس ــ از کوکو پرسید این چیه؟

1. Koko

2. Francine Patterson

3. Moja

4. Roger Fouts

کوکو با نشانه پاسخ داد: گوریل.

کتی با پرسیدن «گوریل کیه؟» گفت‌وگو را به شکل معمول پیش برد.

کوکو پاسخ داد: پرنده.

کتی که نمی‌خواست کوکو جلسهٔ آموزش را به هم بریزد، پرسید تو پرنده؟

کوکو هم که در این سن به‌وفور از پرنده به‌عنوان توهین استفاده می‌کرد، پاسخ داد: تو.

کتی جواب داد: من نه، تو پرنده.

کوکو پاسخ داد: من گوریل.

کتی پرسید: پرنده کیه؟

کوکو با استفاده از یکی دیگر از توهین‌هایش گفت: تو تخمه (کوکو معنای پرنده و تخمه را با عوض‌کردن محلی که نشانه بیان می‌شد از جلو به کنار صورتش، از توصیف به توهین تغییر می‌داد).

کمی بعد، کوکو از اسم‌گذاشتن توهین‌آمیز خسته شد و با نشانه گفت: اَه من خوب. و درحالی‌که نشان می‌داد: بد از آن‌جا رفت.

گاهی نام‌گذاری‌های ناسازگار کوکو بر اشیا و اشخاص ظاهراً تنها از روی ناراحتی‌اش از دست مربی‌هایش ناشی می‌شد، مثلاً وقتی آن‌ها را «توالت‌های کثیف»(۲۳) می‌نامید، ولی در دیگر اوقات که این کار با حالت بازی در چهره‌اش همراه می‌شد، به‌نظر می‌رسید که او صرفاً از همین نام‌گذاری اشتباه لذت می‌برد. اگرچه او قابل مقایسه با لیوسیل بال[1] نیست، به‌نظر می‌رسد درکی از طنز دارد که دست‌کم در حد بچه‌های کودکستانی است.

الگوی پایه‌ای طنز: لذت بازیگوشانهٔ انتقالِ شناختی در خنده بازتاب می‌یابد

اگر این روایت‌ها از تکامل طنز درست باشد، ما اکنون در جایگاهی هستیم که یک توصیف عمومی از شادمانی ناشی از طنز بدهیم. طنز امروزین ما پیچیده‌تر از طنز

۱. Lucille Ball، کمدین معروف آمریکایی درگذشته به سال ۱۹۸۹. ـ م.

انسان‌های اولیه است. ما از بسیاری از خیال‌پردازی‌های پیچیده در لطیفه‌ها، فیلم‌ها و کاریکاتورها لذت می‌بریم؛ لذت‌بردن امروزی ما را از کاریکاتور شیر ابتدای این فصل مقایسه کنید مثلاً با لذتی که انسان‌های بدوی می‌بردند وقتی می‌فهمیدند شیری که در نزدیکی‌شان است خطری محسوب نمی‌شود. بسیاری از کمدی‌های ما سه یا چهار داستان هم‌زمان دارند. با کتاب و دی‌وی‌دی و تلویزیون می‌توانیم در اوقاتی که تنها هستیم هم بخندیم. از پس حاضرجوابی‌های رندانه برمی‌آییم. اما به‌رغم پیچیدگی‌های‌مان، طنز ما اشتراکات بسیاری با طنز ماقبل تاریخی دارد. الگوی ابتدایی چنین است:

۱. یک انتقالِ شناختی را تجربه می‌کنیم، یک تغییر سریع در ادراک یا افکارمان.
۲. در وضعیت بازی هستیم نه وضعیت جدی، فارغ از نگرانی‌های ذهنی یا عملی.
۳. به جای این‌که با شوکه‌شدن، گیج‌شدن، هراسیدن، عصبانیت یا دیگر عواطف منفی به انتقالِ شناختی پاسخ دهیم، از آن لذت می‌بریم.
٤. لذت ما از انتقالِ شناختی به صورت خنده بروز می‌کند که به دیگران علامت می‌دهد آن‌ها هم می‌توانند آسوده باشند و وارد بازی بشوند.

می‌توانیم جداگانه به این چهار جنبهٔ سرگرم‌شدن بپردازیم.

۱. انتقالِ شناختی

در حوزهٔ استندآپ‌کمدی، انتقالِ شناختی شامل یک آمایش و یک ضربه است. آمایش همان پس‌زمینهٔ افکار و عقاید ماست. ضربه آن چیزی‌ست که باعث می‌شود افکار و عقاید ما به‌سرعت تغییر کند. در بعضی اشکال طنز، مثل لطیفه، اولین بخشْ پس‌زمینه را پایه می‌گذارد و دومین بخش به‌عنوان ضربه عمل می‌کند. در گونه‌های دیگر، پس‌زمینهٔ ذهنی ما از پیش فراهم است و کل ماجرا نقش ضربه را دارد. اگر حین قدم‌زدن دوقلوی‌های همسان بزرگسال را ببینیم که مثل هم لباس پوشیده‌اند ممکن است لبخند بزنیم، نه به دلیل این‌که آنچه می‌بینیم با چیزهای آن اطراف متناقض است، بلکه چون پیش‌فرض ما این است که هر انسان بالغی یگانه است.

یک فن ساده در طنز گفتاری انتقال توجه مخاطبان از یک چیز به چیزی کاملاً متفاوت است، مثل وقتی که وودی آلن می‌گوید: «خدا که وجود نداره هیچی، یک‌شنبه‌ها

لوله‌کش هم نمی‌شه پیدا کرد».(۲٤) یک فن شایع دیگر این است که مخاطبان را وادار کنیم یک واژه، اصطلاح یا یک داستان را به گونه‌ای شگرف تفسیر کنند. اغلب لطیفه‌ها این‌گونه عمل می‌کنند.

من و دوست‌پسرم از هم جدا شدیم. او قصد ازدواج داشت، ولی من مانع بودم (ریتا رادنر).

وقتی بچه بودم، بهم می‌گفتند هرکسی که بخواهد می‌تواند رئیس‌جمهور شود. یواش‌یواش دارم باور می‌کنم. (کلارنس دَرو[1]، در دوران ریاست جمهوری وارن جی هاردینگ).

من عاشق گربه هستم. مزه‌اش خیلی شبیه به مرغه.

زیبایی سطحی است، ولی زشتی تا مغز استخوان عمق دارد.

مهم این نیست که ببری یا ببازی، مهم این است که من ببرم یا ببازم.

این دست انتقال‌های توجه یا تفسیر که هربرت اسپنسر آن‌ها را «ناسازگاری نزولی[2]» می‌نامد، ما را از یک «بالاتر» به «پایین تر» می‌آورد. وقتی رستوران‌های مک‌دانالد شروع به فروش تخم‌مرغ‌های مک مافین کردند، جِی لنو[3] گفت: «عالیه! قبلاً فقط می‌تونستم دو وعدهٔ غذام رو توی ماشین بخورم». این‌جا انتقال از مزیت به ضعف است. به همین ترتیب، در برنامهٔ تلویزیونی «در جاده» دربارهٔ سفرهای دور ایالات متحده، چارلز کورو[4] گفت: «به لطف سیستم بزرگراهی میان‌ایالتی اکنون این فرصت فراهم شده که از مین به کالیفرنیا برانید و مطلقاً هیچ‌چیزی نبینید».

به طور کل در طنز، انتقالات شناختی به چیزی گرایش دارند که مطلوبیت کم‌تری دارد، مانند شکست، اشتباه، نادانی و گناه. برای نمونه، در آن برنامه‌های تلویزیونی که ویدئوهای خانگی خنده‌دار را نشان می‌دهند صحنه‌ها معمولاً شامل

1. Clarence Darrow
2. Descending incongruity
3. Jay Leno
4. Charles Kurault

افتادن کسی، تصادف‌کردن با دوچرخه یا یواشکی خوردن آخرین تکهٔ کیک است. شخصیت‌های کمیک همان‌طور که ارسطو اشاره کرده، از متوسط پایین‌ترند.(۲۵) به‌رغم همهٔ لذتی که طنز به همراه می‌آورد، معمولاً دربارهٔ لذت نیست، بلکه دربارهٔ مشکلات است. به همین دلیل، مارک تواین با طعنه می‌گوید: «هیچ خنده‌ای در بهشت وجود ندارد».(۲٦)

به‌طورکلی هرچه تمایز میان دو وضعیت در انتقالِ شناختی بیش‌تر باشد، خنده‌داربودنش هم بیش‌تر می‌شود. پرش وودی آلن از اعتراف به بی‌خدایی به نالیدن از دست لوله‌کش‌ها ما را از عرش به عرصهٔ پیش‌پاافتاده‌ها می‌برد. اما فرض کنید نوشته بود «خدا که نیست هیچی، آدم‌های بیگناه هم اغلب زجر فراوان می‌کشند» یا «نه‌فقط دوران دکتر بر بالین مریض آوردن سپری شده، بلکه پیداکردن لوله‌کش در آخر هفته‌ها هم غیرممکنه». هر دو دارای انتقال‌اند، ولی آن انتقال‌ها به قدری کوچک و ساده‌اند که طنز نمی‌آفرینند.

ویکتور راسکین نشان داده است که لطیفه‌ها با حرکت از یک قطعه یا مجموعه از پیش‌فرض‌ها به قطعه‌ای متضاد، مثلاً از نجیب به وقیح یا از دانا به نادان، تفاوت را در انتقالِ شناختی به حداکثر می‌رسانند.(۲۷) در گفتهٔ طنزآمیز می وست: «ازدواج مستلزم هم‌بستری است، اما من آمادهٔ بستری‌شدن نیستم[1]». گزارهٔ اول ما را به یاد سنن قدیم می‌اندازد، ولی به بستری‌شدن در بیمارستان روان‌پزشکی منتقل می‌شود.

در تجربیات خنده‌دار روزمره، چنین نیست که انتقال الزاماً میان دو قطب باشد، بلکه بیش‌تر شامل تفاوت‌های واضح میان وضعیت‌های ذهنی است. ما صدای در زدن را می‌شنویم و به سمت در می‌رویم درحالی‌که فکر می‌کنیم در سوی دیگر، کسی منتظر صحبت‌کردن با ماست. در این وضعیت آنچه در سر داریم پاسخ به در زدن است. اگر در را باز کنیم و با دو دختر پیشاهنگ روبه‌رو شویم که کلوچه می‌فروشند، دومین وضعیت ذهنی ما در پی اولی بدون کم‌ترین اصطکاک سر می‌رسد و همه‌چیز طبیعی باقی خواهد ماند. ما هنوز در وضعیت پاسخ به در زدن هستیم. ولی اگر در را

۱. اصل جمله چنین است: Marriage is a great institution – but I'm not ready for an institution. که در آن با معنای واژهٔ institution بازی شده است که هم معنای «نهاد» دارد و هم به معنای «بستری شدن در بخش روان‌پزشکی» است. ـ م.

باز کنیم و سگ‌مان را در حال کوبیدن دمش به در بیابیم، یک انتقالِ شناختی را تجربه خواهیم کرد. ما صدا را از در زدن کسی، به تکان‌خوردن دم سگ بازتعریف می‌کنیم و انتظارمان مبنی بر سخن‌گفتن با شخصی دیگر را کنار می‌گذاریم. حالا خارج از موقعیت پاسخ به در زدن اجازه می‌دهیم سگ وارد شود. این‌ها موقعیت‌های متضاد نیستند، ولی به اندازهٔ کافی متفاوت‌اند که به ما تلنگر بزنند. اگر از این تلنگر لذت ببریم، به خنده می‌افتیم. عموماً هرچقدر شدت تغییر شناختی یک موقعیت کم‌تر باشد، احتمال خنده‌داربودن آن هم کم‌تر می‌شود. فرض کنید که در را باز می‌کردیم و یک مجله تبلیغاتی را روی پادری می‌یافتیم. این دقیقاً چیزی نیست که انتظارش را داشتیم ــکسی در انتظار سخن‌گفتن با ما نیستــ ولی به اندازهٔ کافی نزدیک است. کسی بر در زده تا ما را از چیزی باخبر کند؛ پس احتمال طنز در این‌جا بسیار کم‌تر می‌شود.

بیش‌تر آنچه دربارهٔ انتقال شناختی در طنز گفتم برای کسانی آشناست که با تئوری ناسازگاری آشنایی داشته‌اند. آنچه من انجام می‌دهم می‌توان به‌عنوان توصیف تجربهٔ ناسازگاری بدون استفاده از آن کلمهٔ عموماً مبهم [ناسازگاری] منظور کرد.

۲. وضعیت بازی

لذت‌بردن از انتقالات شناختی خودبه‌خودی نیست. ادراک‌ها، افکار و دیدگاه‌های ما راهنمای ما در زندگی‌اند و هر تغییر سریعی در آن‌ها تسلط ما بر آنچه انجام می‌دهیم و آنچه برای‌مان اتفاق می‌افتد تهدید می‌کند. کمابیش وقتی یک انتقالِ شناختی را تجربه می‌کنیم، نمی‌توانیم حدس بزنیم چه اتفاقی بعداً می‌افتد یا قدم بعدی چیست. این‌جاست که تعریف فرهنگ‌نامه‌ای «مبهوت»[1]، کمک‌کننده است: «ناتوان از تصمیم‌گیری برای آنچه باید کرد». دست‌کم ممکن است برای زمانی کوتاه دست و پای‌مان را گم کنیم و دست بالا ممکن است جان‌مان را در خطر ببینیم؛ بنابراین، انتقالات شناختی بالقوه آزارنده هستند. آنچه زیست‌شناسان «واکنش موقعیت‌یابی[2]» می‌نامند نقشی اساسی در زنده نگاه‌داشتن حیوانات دارند و عواطف ستیز یا گریز با مدیریت‌کردن غیرمنتظره‌ها، وقتی که نیاز به عملی فوری است، به آن‌ها یاری می‌رساند. پس کاملاً قابل فهم است

1. Puzzled
2. Orienting reflex

که جدی‌بودن برای ما و دیگر حیوانات وضعیت پیش‌فرض باشد. وضعیت غیرجدیِ بازی یک حالت تجملی است.

بعضی اوقات اختلالِ بالقوه در طنز چیزی نیست جز یک گیجی خفیف گذرا ــهم‌چون گوش‌دادن به بازی با واژگان غیر جدیــ که در پی آن می‌توان به‌راحتی به وضعیت بازی رفت. ولی در بیش‌تر مواقع، چه امروز و چه در دورهٔ پلیستوسن، طنز یک واکنش به انتقالات شناختی‌ای است که می‌توانند تهدیدکننده باشند، از قبیل مواجهه با خطر، افتادن، سوءتفاهم با دیگران، درگیری با همسایگان و از این قبیل. همان‌طور که گفتیم، اغلب طنزها دربارهٔ مشکلات بوده‌اند.

راه‌های زیادی داریم تا به جای آن‌که با نگرانی فکری یا عملی به مشکلات واکنش نشان دهیم، با برداشتی بازیگوشانه به آن‌ها بپردازیم. داستان‌پردازی دربارهٔ مشکلات عادی‌ترین روش است. وقتی لطیفه‌ای می‌گوییم، کاریکاتوری می‌کشیم یا فیلمی دربارهٔ یک وضعیت خیالی می‌سازیم، به مخاطبان‌مان فرصت می‌دهیم که نگرانی‌های معمول‌شان دربارهٔ وضعیت‌های واقعی را کنار بگذارند؛ برای نمونه، کاریکاتورهای کسانی چون چارلز اَدمز[1] وگری لارسن[2] سرشار از وضعیت‌هایی‌اند که کسی در آستانهٔ آسیب‌دیدن یا ازدست‌دادن جانش است. ولی با دانستن این‌که چنین وضعیت‌هایی واقعی نیستند، ما می‌توانیم آن‌ها را از دید سرگرمی ببینیم. هم‌دردی بروز پیدا نمی‌کند که مانع لذت‌بردن ما از این وضعیت‌های بالقوه آزاردهنده بشود. هرچه شخصیت به شکلی واضح‌تر خیالی باشد، قرارگرفتن در وضعیت بازی آسان‌تر است. برای مثال، بسیاری از مردم از این‌که سه کله‌پوک یکدیگر را با چکش و اره آزار می‌دهند، به جای خندیدن، آزرده می‌شوند. ولی من هیچ‌وقت چنین انتقاداتی دربارهٔ سندان و دینامیت انداختن میگ‌میگ بر سر کایوت نشنیده‌ام[3].

حتی وضعیت‌های واقعی هم در صورت مناسب‌بودن اوضاع، می‌توانند به بازی

1. Charles Addams
2. Gary Larsen
۳. اشاره به کارتون «میگ‌میگ و کایوت» (با نام اصلی Wile E. Coyote and Road Runner) است که در آن هربار کایوت سعی می‌کند با نقشه‌های پیچیده، میگ‌میگ (پرنده‌ای که باسرعت روی جاده می‌دود) را به دام اندازد وهمیشه ناموفق می‌ماند. ـ م.

گرفته شوند. ممکن است صرف فاصله‌داشتن کفایت کند. شب گذشته من و زنم به گزارشی تلویزیونی دربارهٔ دو فیل که از سیرکی در تورنتو فرار کرده بودند، خندیدیم. تلویزیون آن‌ها را در حال یورتمه‌رفتن در طول یک خیابان مسکونی و مدفوع کردن روی چمن خانه‌ها نشان می‌داد. اما اگر ما دو نفر به جای آن تورنتویی‌ها پشت پرده‌های‌مان قایم شده بودیم، بعید بود در وضعیت بازی‌مان می‌بودیم که بخندیم.

همچنین گذر زمان به ما اجازه می‌دهد با آنچه بالقوه آزاردهنده است، بازی کنیم. ممکن است آنچه ما را سال گذشته یا حتی دیروز سرگشته، ترسیده و یا خشمگین کرده اکنون اجزای داستانی خنده‌دار باشد. وقتی دوستان قدیمی یاد گذشته می‌کنند درواقع، بسیاری از رخدادها که بیش از همه به آن می‌خندند در زمان خودشان بحران به‌حساب می‌آمده‌اند. همان‌طور که استیو آلن[1] می‌گوید، تراژدی به اضافهٔ زمان مساوی‌ست با کمدی.

یک عامل دیگر در فاصله‌گذاری کمیک، نقش فرد ــ یا نقش نداشتن فرد ــ در وضعیت بالقوه آزارنده است. اگر شما در وقت ناهار روی پیراهن‌تان مقداری سس گوجه‌فرنگی بریزید که شبیه سوراخ گلوله باشد، ممکن است برای من خنده‌دار باشد. ولی احتمالاً من کم‌تر با سس گوجه‌فرنگی روی پیراهن خودم به خنده می‌افتم. به گفتهٔ ویل راجرز[2] «همه‌چیزخنده‌دار است اگر برای دیگری رخ بدهد». نزد مل بروکس[3] «تراژدی یعنی من انگشت خودم را ببُرم، کمدی یعنی تو داخل چاه بیفتی و بمیری».

این‌ها و دیگر پدیده‌های روان‌شناختی ما را از اوضاعی که می‌تواند آزارنده باشد دور می‌کنند. آن‌ها مشکلات را «زیبانمایی» می‌کنند تا ضربهٔ روانی‌ای که به همراه می‌آورند به جای عواطف منفی، برای‌مان لذت‌بخش باشد.

به‌رغم این‌که من موارد مربوط به خندیدن را از موارد عواطف منفی متمایز می‌دانم، زمان‌هایی هست که به‌نظر می‌رسد ما هر دو را تجربه می‌کنیم. برای نمونه، در هجدهم مارس ۱۹۹۹ اخبار عصر در بریتانیا از مرگ کمدینی به نام رود هال[4] خبر داد که درحالی‌که تلاش می‌کرده آنتن تلویزیون را برای یک بازی فوتبال تنظیم کند، از روی بام افتاده بود.

1. Steve Allen
2. Will Rogers
3. Mel Brooks
4. Rod Hull

بسیاری از بینندگان به خنده افتادند، ولی بعدش احساس بسیار بدی بابت خندیدن داشتند. همچنین «طنز سیاه» را داریم که یک داستان از این نوع ممکن است هم‌زمان سبب خنده، بهت، انزجار و یا حتی وحشت شود. در نمونه‌های سادهٔ چنین مواردی حدس من این است که ما لذت و عواطف منفی را پشت سر هم تجربه می‌کنیم یا بین این دو نوسان داریم. بعضی‌ها که در ابتدا به مرگ هال خندیده بودند، در ابتدا از عجیب‌بودن داستان لذت برده بودند، ولی بعد وقتی از بی‌مبالاتی‌شان احساس گناه کردند، دیگر احساس لذت نداشتند. البته اوضاع می‌تواند پیچیده‌تر بشود. به‌نظر می‌رسد امکان دارد که ما از چیزی لذت ببریم و هم‌زمان از توانایی‌مان در لذت‌بردن از آن احساس آزردگی بکنیم که آن را «لذت گناه‌آلود» می‌نامیم. دقت کنید در این‌جا موضوعِ لذت و موضوعِ آزردگی متفاوت‌اند. آن‌هایی را در نظر بگیرید که باخبر مرگ هال به خنده افتادند و در همان زمان احساس گناه کردند. آن‌ها به قدر کافی از درد و رنج هال و خانواده‌اش فاصله داشته‌اند که از شیوهٔ مرگ عجیب او سرگرم بشوند و در حین لذت‌بردن، احساسی نامطبوع دربارهٔ توانایی خودشان در لذت‌بردن از چنین چیزی را حس کرده و آزرده شده‌اند.

۳. لذت

همه می‌دانیم که خندیدن حس خوبی به ما می‌دهد و بیش‌تر تحلیل‌های فلسفی دربارهٔ خنده و شادی، لذت‌بردن را به‌عنوان یک عنصر ضروری شناخته‌اند. ولی فلاسفهٔ انگشت‌شماری دربارهٔ لذت چیزی گفته‌اند. من می‌خواهم سه چیز دربارهٔ لذت در طنز بگویم، این‌که اجتماعی است، نشاط‌آور است و آزادکننده است.

نخست این‌که موقعیت طبیعی برای طنز و همین‌طور به شکل عمومی‌تر برای بازی، گروه است و نه تنهایی. کیرکگور از دوستی پرسید: «صادقانه جوابم را بده آیا به‌راستی وقتی تنها هستی می‌خندی؟» او نتیجه گرفت که اگر چنین می‌کنید، «کمی بیش از حد عجیب هستید».(۲۸) به‌نظر هانری برگسون، «اگر از دیگران جدا افتاده باشید، برای‌تان دشوار خواهد بود ارزش کمدی را درک کنید. ظاهراً خنده نیازمند یک پژواک است».(۲۹)

به‌ندرت می‌توان در هنگام تنهایی وارد وضعیت بازی شد. اغلب وقتی رخدادها را به‌تنهایی تجربه می‌کنم، به‌خصوص آن‌هایی که شامل سختی و گرفتاری است، طنز پنهان در آن موقعیت را متوجه نمی‌شوم، مگر وقتی که بعداً برای دیگران تعریفشان

می‌کنم. و حتی اگر یک رخداد خنده‌دار را وقتی با خودم تنهایم تجربه کنم، احتمالش کم است که **به اندازهٔ** وقتی دربارهٔ آن با دیگران حرف می‌زنم از آن لذت ببرم.

چند سال پیش، دو هفته را به‌تنهایی صرف ساختن یک خانه کنار دریاچه کردم که فاصله زیادی از نزدیک‌ترین همسایگان داشت و هیچ خط تلفنی هم در کار نبود. کار خوب و رضایت‌بخش پیش رفت. چند تایی اشتباه احمقانه کردم و چند جایی هم شانس آوردم. یک سنجاب پرنده زیر پیش‌آمدگی لبهٔ بام، لانه ساخته بود و شب‌ها صداهای عجیب از خودش درمی‌آورد. یک‌دسته بوقلمون وحشی هنگام ردشدن از پای پنجرهٔ آشپزخانه صداهای عجیب‌تری ایجاد می‌کردند. اگر کسی همراهم بود، بیش‌تر این رخدادها به‌نظرم خنده‌دار می‌آمد؛ ولی در تنهایی تقریباً هیچ‌چیزی را خنده‌دار نمی‌دیدم.

البته ما می‌توانیم در تنهایی هم کتاب‌های خنده‌دار بخوانیم یا برنامه‌های خنده‌دار تلویزیونی تماشا کنیم. ولی این صورت‌های متأخر طنز براساس توانایی‌های ما در ارتباط و تعامل با دیگران ساخته شده‌اند. در طول ۹۸درصد از تاریخ بشر نوشتن وجود نداشت و همهٔ داستان‌های خنده‌دارْ اجراهایی جمعی بودند. حتی با اختراعِ نوشتن، خواندن بیش‌تر شامل نقل قول دوباره برای یک جمع بود، تا این‌که صنعت نشر پنج قرن پیش فراگیر شد. حتی وقتی مردم شروع به خواندن کتاب‌های چاپ‌شده در خلوت خود کردند، معمولاً رابطهٔ خود را با نویسنده مثل کسانی تصور می‌کردند که به یک قصه‌گو گوش می‌دهند. تا قرن نوزدهم یک شکل استاندارد رمان، داستان‌گویی یک نفر برای دیگری بود، انگار که هردو کنار هم هستند. برای نمونه، یک قسمت از ابتدای رمان **شرلی** اثر شارلوت برونته:

> حتی در آن روزهای کمبود هم معاونان کشیش حضور داشتند. این گیاه ارزشمند کمیاب بود، ولی می‌شد پیدایش کرد. یک منطقهٔ خاص در وست رایدینگ یورکشایر به داشتن سه شاخهٔ شکوفهٔ ایمان در یک دایرهٔ بیست مایلی افتخار می‌کرد. تو ای خواننده، می‌توانی ببینی‌شان. به این خانه‌ـباغ‌ها در دامنه‌های وینبری قدم بگذار، به سمت اتاق نشیمن کوچک‌شان برو، مشغول شام‌خوردن‌اند. بگذار من آن‌ها را به تو معرفی کنم: آقای دونی، معاون کشیش بخش وینبری، آقای مالون، معاون کشیش بخش برایارفیلد، آقای سویتینگ، معاون کشیش بخش نانلی.

تماشاکردن طنز در تلویزیون حتی شاهدی استوارتر بر این مدعاست که طنز اصالتاً یک تجربهٔ جمعی‌ست. برنامه‌های با بینندگان استودیویی، هم‌چون تاک‌شوهای شبانگاهی[1]، شوهای بازی و آن‌هایی که ویدئوهای خنده‌دار خانگی را نشان می‌دهند، تلاش می‌کنند «بینندگان‌مان در خانه» را به تجربه‌ای از حضور در گروهی بزرگ برسانند. می‌بینیم و می‌شنویم دیگران چه‌طور می‌خندند و ما هم خنده‌مان می‌گیرد. بسیاری از شوهای کمدی در حضور بینندگان فیلم‌برداری می‌شوند و اگرچه ما آن‌ها را نمی‌بینیم، صدای خنده‌شان را می‌شنویم، تا تجربه‌ای جمعی داشته باشیم. حتی شوهای کمدی که در حضور بینندگان ضبط نمی‌شوند هم «خنده‌های ضبط‌شده» روی‌شان اضافه می‌شود تا تجربهٔ جمعی مشابه را ایجاد کند.

البته بخشی از لذت خندیدن با دیگران، لذت‌بردن از حضورشان است و این را می‌بایست از به‌خنده‌افتادن صرف متمایز دانست. بنابراین، الزاماً هیچ ارتباطی میان مقدار خنده و درجهٔ شادمان‌شدن نیست. با این حال به‌نظر می‌رسد که وقتی با دیگران هستیم، چیزها بیش‌تر ما را به خنده می‌اندازند و احتمالاً بیش‌تر می‌خندیم.

جنبهٔ دیگر لذت طنز این است که سرزنده است و همان‌طور که روان‌شناس ویلیبالت روخ[2] می‌گوید، نشاط‌آور است.(۳۰) کانت لطیفه‌گویی را «بازی فکر» توصیف کرد و آن را با «بازی آهنگ» در موسیقی و «بازی بخت» در بازی‌های مبتنی بر شانس مقایسه کرد. او می‌گفت در هر سهٔ این‌ها ایده‌های متغیر ما همراه می‌شوند با یک «تغییرات آزادانهٔ بازی احساسات... که باعث افزایش احساس سلامت می‌شود» از طریق تحریک‌کردن روده‌ها و دیافراگم.(۳۱) در لطیفه‌گویی،

> بازی با افکاری که به‌اتفاق، بدن را اشغال کرده‌اند آغاز می‌شود، تا جایی که تأییدی بر برداشتی معقول باشند؛ و وقتی که فهم به ناگهان، در فهم این پیش‌احساس ناتوان بشود (به این شکل که آنچه مورد انتظار است نیابد)، ما اثر این سستی در بدن را در نوسانات اعضا حس می‌کنیم که بازیافت توازن را تقویت می‌کند و اثری مفید بر سلامت دارد.(۳۲)

---

۱. Late-night talk shows، در شبکه‌های تلویزیونی آمریکایی، برنامه‌هایی که با این عنوان شناخته می‌شوند، شوهایی‌اند با برنامه‌های متنوع که تم کمدی، گفت‌وگو با مشاهیر، پرداختن به اخبار روز، اجرای موسیقی و ساعت پخش شبانه از خصوصیات مشترک آن‌هاست. دیلی شو با اجرای جان استوارت از جمله معروف‌ترین تاک‌شوهای شبانگاهی است. ـ م.

2. Willibald Ruch

فهم کانت از فیزیولوژی هرچه بوده باشد، او این قدری می‌فهمیده که شادمانی، یک لذت خلسه‌آور هم‌چون خیره‌شدن به یک غروب دل‌انگیز نیست، بلکه یک خوشی سرزنده به‌مثابه ژیمناستیک ذهن است. ارسطو گفت افراد بذله‌گو واجد «تطبیق‌پذیری سریع در بذله‌هایشان» هستند.(۳۳) او عبارت‌هایی در این‌گونه گفت‌وگوها را با حملات ناگهانی نظامی مقایسه کرد و از «یورش‌های» بذله‌گویی سخن گفت. به مانند یک نبرد هیجان‌انگیز، در یک طنز عالی هم نمی‌دانیم اتفاق بعدی چیست.

سومین یافتهٔ من دربارهٔ لذت طنز این است که اثری رهایی‌بخش دارد.(۳٤) در وضعیت کمیک، مردم همه‌جور کاری را که در حالت عادی ممنوع است انجام می‌دهند. نمونه‌های افراطی‌اش جشن ساتورنالیای رومی، عید احمق‌های مسیحیان قرون وسطا، ماردی‌گرا و کارناوال است، ولی حتی اَشکال رام‌تر طنز، هم‌چون لطیفه‌گویی مؤدبانه، هم شخصیت‌های قدرتمند و روش‌های فکر و عمل سنتی را به چالش می‌کشند. طنز ما را از عادت‌های ذهنی‌مان بیرون می‌کشد. میلتون برل[1] گفت: «خنده به تعطیلات رفتنِ آنی است». در کمدی یونانی حتی خدایان هم دستاویز خنده می‌شدند و میان یهودیان حسیدی قولی قدیمی هست که: «اگر خدا بر روی زمین زندگی می‌کرد، مردم پنجره‌اش را می‌شکستند».

در طنز، نه فقط می‌توانیم قدرت مدنی یا مذهبی را دست بیندازیم، بلکه رویکرد جدی به زندگی را می‌توانیم کاملاً به سخره بگیریم، از جمله همان چیزی که رابرت منکوف[2]، ویراستار کاریکاتورهای مجلهٔ **نیویورکر**، «هژمونی منطق[3]» می‌خواند. از همان زمان که کمدی **ابرهای** آریستوفانْ سقراط را به سخره گرفت، معلم و استاد حواس‌پرت موضوع لطیفه‌ها بوده است. در فصل هفتم، خواهیم دید که چه‌طور بودیسم طنز را در روش فلسفی‌اش جا می‌دهد تا دست‌اندازی در تفکر منطقی روزمره‌مان ایجاد کند. شوپنهاور این لذت آزادکننده را به رسمیت می‌شناسد وقتی می‌گوید: «از این رو، برای ما باید مسرت‌بخش باشد که برای یک بار هم که شده، آن حاکم سخت‌گیر، خستگی‌ناپذیر و دردسرساز، یعنی منطق، محکوم به ناکامی شود».(۳۵)

1. Milton Berle
2. Robert Mankoff
3. Hegemony of reason

در چارچوب طنزآمیز ذهنی، ما می‌توانیم هر باور، ارزش یا سنتی را به چالش بکشیم. دیو بری[1] نمونه‌ای از آن نوع طنزپردازان موقری است که با مسائل اجتماعی به شکلی شوخی می‌کنند که از الگوهای معمول ذهنی فاصلهٔ زیادی نمی‌گیرد. این‌جا حرف‌هایش دربارهٔ جنون دویدن را می‌آوریم:

> دویدن شکل ایده‌آل ورزش‌کردن برای مردمی است که آرزو دارند به متخصصان شهری طبقهٔ متوسط تبدیل بشوند. درحالی‌که طبقات پایین‌تر به جز وقتی که چراغ نفتی‌شان منفجر شود نمی‌دوند، متخصصانِ رو به رشد شهری امروزی احساس می‌کنند دویدن آن‌ها را در بهترین وضعیت آمادگی جسمانی برای برآمدن از پس مسئولیت‌های‌شان نگاه می‌دارد. مسئولیت‌های مهمی نظیر خواندن چیزها، امضاکردن چیزها، حرف‌زدن پای تلفن، و در شرایطی که رشد کنند، بیرون‌رفتن برای ناهارخوردن.(۳٦)

اما طنزپردازان می‌توانند الگوهای ذهنی ما را عمیق‌تر تکان دهند. نظام ارزشی‌ای را در نظر بگیرید که ریتا رادنر در این بخش از استندآپ خودش پیش می‌کشد:

> **من عاشق خوابیدن هستم. واقعاً بهترین چیز هر دو جهان است. می‌توانید هم زنده باشید و هم بیهوش.**

در طنز، فرصت می‌یابیم سلطهٔ منطق را با آزادی‌دادن به خیال به چالش بکشیم. فروید در مقاله‌اش «طنز»(۳۷) گفت: طنز برای بزرگسالان همان کاری را می‌کند که نقش بازی‌کردن برای کودکان؛ اجازه می‌دهد افکار ما به جای «اصل واقعیت» بر اساس «اصل لذت» پیش بروند. به مانند کودکان در بازی‌های خیال‌پردازانه، بزرگسالان خنداندن یکدیگر را با هر ترتیبی از افکار، مادامی که باعث تفریح‌کردن‌شان بشود، مجاز می‌شمرند. برای نمونه، عنوان‌های این سه کتاب از ریچارد براتیگان را در نظر بگیرید: **سقوط سومبررو: یک رمان ژاپنی، انتقام علفزار** و **انباشتن عطارد با یک چنگال**. این بخشی از **سقوط سومبررو** است:

> آرزو کرد که الان آووکادو داشت. کمی آب‌لیمو رویش می‌ریخت و گرسنگی‌اش فراموش می‌شد. بعد نگران چیزی دیگر می‌شد. می‌توانست به تفکر دربارهٔ عشقش

1. Dave Barry

برای زن گمشدهٔ ژاپنی برگردد یا می‌توانست ذهنش را با فضلهٔ مرغی بی‌اهمیت پر کند. او هیچ‌وقت برای نگران چیزی بودن کم نمی‌آورد. نگرانی‌ها به‌مانند میلیون‌ها موش سفید دنبالش می‌کردند و او خداوندگارشان بود.[1] اگر به همهٔ نگرانی‌هایش یاد می‌داد که آواز بخوانند، گروهِ کُر مرقد مورمون‌ها پیش آن‌ها جلوه‌ای نداشت.(۳۸)

می‌بینیم که لذت طنز بسیار بیش از نظر وودی آلن است که گفت بهترین تفریحی است که لباس بر تن می‌توان انجام داد. طنز به ذهن ما تمرین می‌دهد و هم‌زمان آن را آزاد می‌کند. نظر اینید ولسفورد[2] دربارهٔ شخصیت سنتی احمق کمیک، به کل طنز تعمیم‌پذیر است: «توان ذوب‌کردن جمود جهان را دارد».(۳۹) طنز تجربهٔ ما را ظرافت می‌بخشد تا دنیایی سرگشته، شوکه‌کننده، هراسناک، تهوع‌برانگیز، دیوانه‌کننده یا غم‌آسا تبدیل به مادهٔ خنده شود.

٤. خنده

آخرین جزء از همه آشناتر است: خنده. آدم‌هایی که هیچ‌وقت دربارهٔ «انتقالِ شناختی» یا «وضعیت بازی» یا حتی «طنز» یا «شادمانی» هم چیزی نشنیده‌اند از خنده سر در می‌آورند. تا پیش از اواخر قرن هفدهم میلادی، یعنی زمانی که «humor» (طنز) و «amuse» (شادکردن) معنای امروزین‌شان را کسب کردند، تنها واژهٔ «laughter» (خنده) برای آنچه امروز ما «طنز»، «شادمانی» و «خنده» می‌نامیم [در زبان انگلیسی] وجود داشت. بعضی زبان‌ها هنوز میان شادمانی به‌عنوان امری ذهنی در مقابل خنده به‌عنوان امری فیزیکی تمایز قائل نمی‌شوند.[3] از آن‌هایی که چنین‌اند، بسیاری به وام‌گرفتن

۱. احتمالاً به داستان نی‌زن هاملن، از داستان‌های اروپایی قرون وسطا اشاره دارد. بر اساس نسخه‌ای از این داستان، موش‌ها در شهر هاملن چنان زیاد می‌شوند که هیچ‌کس از پس آن‌ها برنمی‌آید. جوانی در ازای پاداشی داوطلب بیرون کردن آن‌ها از شهر می‌شود. پس از توافق، نی‌لبک سحرآمیزی می‌نوازد و در کوچه‌های شهر راه می‌رود. موش‌ها برای شنیدن صدای نی دنبال او راه می‌افتند. از شهر خارج می‌شود و به جایی می‌رود که موش‌ها همگی در آب غرق می‌شوند. سپس، وقتی مردم شهر از دادن دستمزدی که توافق کرده بودند سر باز می‌زنند، با همین ترفند کودکان شهر را به دنبال خود می‌کشاند و ناپدید می‌کند. ـ م.

2. Enid Welsford

۳. از جمله در زبان فارسی همین مشکل، یعنی نداشتن واژه‌ای معادل amusment، ترجمهٔ این متن را با مشکلاتی همراه ساخت. ـ م.

واژهٔ انگلیسی «هیومر» بسنده کرده‌اند. برای نمونه، لین یوتانگ[1] در ۱۹۲۳ آن را وارد زبان چینی کرد و امروزه «یومو» (youmo) ترجمه می‌شود.(٤٠)

برداشت تازه‌ای از شادمانی بر پایهٔ خنده بنا شد. شادکردن (amuse) به معنای «باعث خنده یا لبخند رضایت‌آمیز کسی‌شدن» بود. شادمانی (amusement) به معنای «وضعیتی ناشی از تحریک‌شدن به خنده یا لبخند رضایت‌آمیز». و هیچ فعل معلومی برای «شادشدن» (to be amused) وجود نداشت جز «خندیدن»(to laugh). همان‌طور که جرولد لوینسن می‌گوید: «بی‌شک تمایل وضعیت شادمانی به بروزیافتن در خنده برای هویتش ضروری است و این باور فراگیر را تأیید می‌کند که طنز و خنده اگرچه بر هم منطبق نیستند، ارتباط بسیار نزدیکی با هم دارند ».(٤١) به این دلیل است که لوینسن گرایش شادمانی به بروز در خنده را کانون تئوری طنز خود قرار می‌دهد.(٤٢)

وقتی ما از یک انتقالِ شناختی لذت می‌بریم، تمایلی طبیعی داریم که بخندیم. خندیدن همان‌قدر غریزی است که گریه‌کردن؛ هر دو نتیجهٔ رشد طبیعی مغزند. در همهٔ فرهنگ‌ها بچه‌ها بین دو تا چهار ماهگی شروع به لبخندزدن و اندکی بعد خندیدن می‌کنند. حتی بچه‌هایی که نابینا و ناشنوا به‌دنیا می‌آیند هم لبخند می‌زنند و می‌خندند. در یک رابطهٔ طبیعی مادر-فرزندی، خندهٔ بچه، مادر را به خنده تحریک می‌کند و بالعکس، لذت و خندهٔ هرکدام لذت و خندهٔ دیگری را تقویت می‌کند. این لذت مشترک عاطفهٔ مادری به بچه و وابستگی بچه به مادر را افزایش می‌دهد. بعداً، وقتی بچه با دیگران وارد تعامل می‌شود، شریک‌شدن در خنده با دیگران باعث ایجاد پیوند اجتماعی با ایشان می‌شود. همهٔ این‌ها با این ایده همخوانی دارد که خنده یک علامت بازی است. میان بچه و پدر/مادر، میان بچه و برادر/خواهر، میان دوستان، عشاق، همکاران و غیره، خنده این پیام را می‌فرستد: «ما در امنیت هستیم. من دارم لذت می‌برم، شما هم لذت ببرید».

اگر شادمانی نوعی لذت است که متمایل به بروز در خنده است، می‌شود نتیجه گرفت که اگر کسی هیچ‌گونه میلی به خندیدن به چیزی نداشته باشد، آن چیز شادش نمی‌سازد. ممکن است بفهمد چرا دیگران به چیزی می‌خندند و اگر یک لطیفه باشد،

1. Lin Yutang

آن را «بگیرد»؛ ولی اگر هیچ میلی به خندیدن نداشته باشد، دیگر آن لذتی که در شادمانی وجود دارد تجربه نمی‌کند.

از آن‌جایی که شادمانی اساساً تجربه‌ای اجتماعی است، وقتی کسی در شادمانی شرکت نمی‌کند نگران می‌شویم. اگر در یک میهمانی دوست‌مان در طول سه ساعت حتی یک بار هم نخندد، ما فکر می‌کنیم شاید کسی او را آزرده‌خاطر کرده است یا افسرده شده. وقتی چیزی ما را به قهقهه می‌اندازد، ولی دوست‌مان حتی لبخند هم نمی‌زند، معمولاً می‌پرسیم: «چی‌شده؟» اگر کسی تلاش کند با یک شوخی یا لطیفه ما را به خنده بیندازد، ولی خنده‌مان نیاید، کار محترمانه این است که وانمود کنیم خنده‌مان گرفته تا طرف تصور کند که موفق بوده است. خنده‌های ساختگی با خنده‌های واقعی از نظر فیزیولوژیک متفاوت‌اند، ولی انگیزه در چنین مواقعی شرافتمندانه است: مانند وقتی که هدیه‌ای می‌گیریم که کسی به هدف خوش‌حال‌کردن ما آن را به ما داده و بهتر است خوش‌حال به‌نظر برسیم.

راه دیگر دیدن رابطهٔ میان شادمانی و خنده، تمایز قائل‌شدن میان شادمانی و دیگر روش‌های لذت‌بردن از یک انتقال شناختی است. در بحث دربارهٔ تئوری ناسازگاری در فصل اول، گفتیم که مخاطبانِ **اُدیپِ شهریار** ممکن است از تکان ذهنی ناشی از قطعات آیرونیکی هم‌چون سوگند اُدیپ به یافتن قاتل لائیوس لذت ببرند. ولی آن لذت دست‌کم برای مخاطبان معمولی تراژدی، شادمانی‌آور نیست. ساده‌ترین راه برای تشخیص این لذت‌های غیرکمیک از شادمانی این است که پرسیده شود: «آیا میلی به خندیدن وجود دارد؟» به این مطلب به‌تفصیل در فصل چهارم خواهیم پرداخت، ولی در این‌جا به نمونه‌ای می‌پردازیم تا ببینیم ویژگی تمایزبخش شادمانی به‌عنوان نوعی لذت، وقوع خنده است.

در دههٔ ۱۹۶۰، برنامهٔ تلویزیونی «ناحیهٔ گرگ و میش»[1] یک قسمت به نام «برای خدمت به بشر[2]» داشت که با مردی به نام چمبرز[3]، خوابیده روی یک میز در یک سفینهٔ فضایی، شروع می‌شد. طی یک فلاش‌بک او به ما توضیح می‌داد که چه‌طور از

1. The Twilight Zone
2. To Serve Man
3. Chambers

این‌جا سردرآورده. یک روز بهاری، یک ناوگان از سفینه‌های فضایی بر زمین فرود آمدند. موجودات فضایی خودشان را کانامیت[1] می‌نامیدند. در سازمان ملل آن‌ها توضیح دادند که به قصد دوستی آمده‌اند و پیشنهاد کمک‌هایی درخصوص فنّاوری، ریشه‌کنی قحطی و دعوت برای سفر به سیاره‌شان را مطرح‌کردند. چمبرز به ما می‌گفت به‌عنوان یک متخصص رمزگشایی، در گروهی مشغول شد که مسئول ترجمهٔ کتابی بود که کانامیت‌ها با عنوان رمزگشایی‌شدهٔ **برای خدمت به بشر** آورده بودند. مردم زمین به‌زودی کانامیت‌ها و فنّاوری‌های‌شان را پذیرفتند. صحراها سرسبز و ارتش‌ها تعطیل شدند. در صحنهٔ ماقبل آخر، مردم که چمبرز هم میان‌شان هست، در صف ایستاده‌اند و با شوق منتظر سفرکردن به سیارهٔ کانامیت‌ها هستند. وقتی که چمبرز از پله‌های سفینه بالا می‌رود، دستیارش که در کار ترجمهٔ کتاب همراهش بود، سراسیمه خودش را می‌رساند و با این‌که کانامیت‌ها مانع پیشروی‌اش می‌شوند، فریاد می‌زند: «سوار نشو. کتاب **برای خدمت به بشر** یک کتاب آشپزی ست!» [2]چمبرز مقاومت می‌کند، ولی به‌زور سوارش می‌کنند. با بازگشت به حال، چمبرز مستقیم به دوربین نگاه می‌کند و می‌گوید که مهم نیست که ما با او در سفینه هستیم یا روی زمین، ما همه‌مان خوراک کانامیت‌ها خواهیم شد.

طرح ساختار این درام به مانند هزاران لطیفهٔ دیگر است. در ابتدا ما «برای خدمت به بشر» را به گونه‌ای دیگر معنا می‌کنیم و در انتها ما با معنای متضادی روبه‌رو می‌شویم. لذت‌بردن از یک انتقال از بشردوستی به آدم‌خواری، موضوع محوری این داستان است. ولی تقریباً هیچ‌کس به گزارهٔ «کتاب **برای خدمت به بشر** یک کتاب آشپزی است!» نمی‌خندد. من معتقدم دلیلش آن است که این گزاره برای شادمان‌کردن نیست و شاد هم نمی‌کند. اگر هم کسی به آن بخندد، پاسخ طبیعی دیگر حاضران یک «فکر می‌کنی خنده‌داره؟» همراه با انزجار و سردرگمی است.

برای یک آزمون ساده‌تر تلاش کنید برای گروهی از فلاسفه این جملهٔ منتسب به نیچه را بخوانید:

1. Kanamit
۲. عنوان کتاب در زبان انگلیسی (*To Serve man*) دارای معنای دومی است: طریقهٔ سِرو کردن آدم. ـ م.

دنیا زیباست، فقط یک ناخوشی به نام انسان دارد.

بعضی‌ها ممکن است از این گزاره هیچ لذتی نبرند. بعضی‌ها ممکن است با یافتن دریچه‌ای به درون فرهنگ اروپایی، از آن لذت ببرند، ولی از آن شاد نشوند. شاید هم دیگرانی از آن شاد بشوند. چه‌طور می‌توانید گروه سوم را از بقیه تشخیص بدهید؟ از روی میل‌شان به خندیدن.

خلاصه آن‌که لذت موجود در طنز کششی طبیعی دارد که به شکل خنده بروز پیدا کند. آن خنده به‌شکل یک علامت مسری اجتماعی عمل می‌کند: «ما در امنیت هستیم. من دارم لذت می‌برم، شما هم لذت ببرید». و خنده به خودی خود هم لذت‌بخش است. وقتی به این فکر می‌کنیم که کسی برای چیزی شاد است، انتظار داریم که دست‌کم مراحل اولیهٔ خنده را ببینیم و وقتی که فکر می‌کنیم که کسی نباید برای چیزی شاد باشد، انتظار نداریم که بخندد.

این ارتباط میان خنده و شادمانی هرچقدر منطقی به‌نظر برسد، منتقدان خودش را دارد. برجسته‌ترین‌شان نوئل کرول[1] است که مثال‌های نقض فراوانی (در مقالهٔ «طنز» به قلم لوینسن در **دانشنامهٔ فلسفی راتلج**) برای آنچه او «تئوری طنز تمایلی جرولد لوینسن[2]» می‌نامد ارائه می‌دهد. فکر می‌کنم تأمل در نقدهای کرول به ما بینشی حتی فراتر از رابطهٔ میان خنده و طنز می‌دهد:

> بنا به‌نظر لوینسن، چیزی طنزآمیز است که صرفاً از خلال شناختش، و نه به دلایل دیگر، تمایلی به آغاز یک نوع واکنش لذت‌بخش در افرادِ مستعد به‌وجود آید... این واکنش لذت‌بخش (خوشی یا شادمانی) از تمایل درونیِ متوسط یا زیادش به القای یک پدیدهٔ دیگر، یعنی خنده، شناخته می‌شود. بنابراین، برای لوینسن طنز نمی‌تواند از همهٔ امیال محسوس، هرچقدر هم ضعیف، که با ظهور رعشه‌آور خنده همراه می‌شوند، جدا باشد.(۴۳)

کرول می‌گوید اگرچه «میان انسان‌های طبیعی خنده عموماً ملازم طنز است»، «گمان نمی‌کنم که مفهوم طنز برای ما لزوماً نیازمند تمایل به خنده باشد»(۴۴). به‌عنوان مثال‌های نقضی برای

1. Noel Carroll
2. Dispositional Theory of Humor of Jerrold Levinson

تئوری تمایلی لوینسن، او «مغزهایی در خمره‌ها که با تله‌پاتی با هم در ارتباط‌اند، خدایان غیرجسمانی و موجودات فضایی بدون داشتن اندامی برای خنده یا حتی لبخند» را مثال می‌آورد؛ او سپس چهارمین مثال نقض را ارائه می‌کند:

> اجتماعی از انسان‌ها را تصور کنید که بر اثر یک ضایعهٔ نخاع گردنی وخیم، توانایی حرکت‌دادن هوا را با مهار عضلات دیافراگم، قفسهٔ سینه و شکم از دست داده‌اند. این افراد از آن‌جا که کنترل لازم بر حرکات تنفسی‌شان را ندارند و حتی نمی‌توانند فشارهایی را حس کنند که افراد عادی را مستعد خنده می‌کند، نمی‌توانند بخندند...، ولی مطمئناً آن‌ها هم‌چون خدایان، توان آفرینش، تبادل و لذت‌بردن از لطیفه را دارند... . آیا می‌توانیم بگوییم چنین جامعه‌ای فاقد طنز است؟(۴۶)

دربارهٔ این مثال‌های نقض چه می‌توانیم بگوییم؟ آیا نشان‌دهندهٔ این هستند که ارتباط میان شادمانی و تمایل به خنده تنها یک تصادف در جریان تکامل انسانی است و نه چیزی مهم‌تر در ردیف یک ارتباط مفهومی؟ گرچه با مفاهیمی تا این اندازه نو و متنوع از نظر فرهنگی، هم‌چون طنز و شادمانی، دشوار است که استدلالی بی‌نقص برای ارتباط ضروری‌شان ارائه دهیم، فکر نمی‌کنم که این مثال‌های نقض نشان دهند که تمایل به خنده بخشی از ادراک ما از شادمانی نیست.

۱. نخست، اجتماعِ «مغزهایی در خمره‌ها که با تله‌پاتی با هم در ارتباط‌اند» پرسش‌های بسیاری بر می‌انگیزد. اگر اجتماعی وجود دارد، پس این مغزها، مغزهای دیگر را در ارتباط با خودشان درک می‌کنند. آیا این امر از طریق درک بدن‌هایی مجازی برای خودشان و دیگران رخ می‌دهد؟ اگر آن‌ها درکی از بدن‌های مجازی دارند، آیا «احساس» تنه، دهان و تنفس‌کردن خودشان و دیگران را دارند؟ اگر این‌طور باشد، آیا آن‌ها «احساس» عمیقی از خندیدن و دریافت‌های دیداری و شنیداری از دیگر بدن‌های مجازی در حال خندیدن دارند؟ اگر نه، نمی‌توانیم بگوییم که این مغزها شادمان می‌شوند. به‌نظر، هر لذتی که این‌ها می‌برند از جنس دیگری است.

از سوی دیگر، اگر این مغزها ادراکی از بدن‌های مجازی ندارند، پس تجربه‌شان از افراد و چیزها شامل چه چیز است؟ و چه چیزی در این‌جا برسازندهٔ «جوامع»

است ؟ تا به این پرسش‌ها پاسخ داده نشود، من حتی نمی‌دانم که مفهوم افراد در این‌جا به چه معناست و از آن بدتر، مفهوم افرادی که «طنز را به‌عنوان یک ویژگی جامعه‌شان دارا هستند».

۲. مثال نقض دوم کرول هم مبهم است:

> فرض کنید که اجتماعی از خدایان غیرجسمانی از ناسازگاری‌ها لذت می‌برند، ولی نه می‌خندند و نه احساس سبکی دارند، چون ملزومات جسمی‌اش را ندارند. آیا می‌توان گفت وقتی آن‌ها دارند چیزهایی را می‌آفرینند که شبیه لطیفه به‌نظر می‌رسند، مبادله می‌کنند و از آن‌ها لذت می‌برند، هیچ طنزی در کار نیست... به یاد داشته باشید که این لطیفه‌ها برای‌شان لذت‌بخش است.

اگرچه بعضی الهیون دربارهٔ کسانی که هیچ‌وقت بدنی نداشته‌اند چیزهایی نوشته‌اند، این مفهوم بسیار مبهم است. انجیل هیچ خدای غیرفیزیکی و یا بدون بدن را توصیف نکرده است. یهوه صورت و دست‌هایی دارد و در فراز زمین زندگی می‌کند. در مزمور[1] دوم حتی گفته می‌شود که او می‌خندد. شخصی که جایی در فضا اشغال نمی‌کند و بی‌مکان است مشخصا چیست؟ چه‌طور چنین موجوداتی کاری می‌کنند یا چیزی را تجربه می‌کنند، چه برسد به این‌که ناسازگاری‌ها را تجربه کنند و «چیزهایی را بیافرینند که شبیه لطیفه به‌نظر می‌رسند، آن‌ها را مبادله کنند و از آن‌ها لذت ببرند». چه‌طور می‌توانیم حرف از یک «اجتماع» از هر چیزی که این‌ها هستند بزنیم؟ چه چیزی در شمار می‌آید؟ لذت برای چیزی که غیرجسمانی است به چه معناست؟

۳. سومین مثال نقض به‌نظر پذیرفتنی‌تر می‌آید: «اجتماعاتی از... موجودات فضایی بدون اندام‌هایی برای خنده یا حتی لبخندزدن» که به‌رغم آن، «طنز یک ویژگی جوامع‌شان است». ژانر پرطرفداری در داستان‌های علمی-تخیلی هست دربارهٔ انسان‌هایی که زیستی انسانی ندارند و کرول مدعی است: «ما نویسندهٔ داستان علمی-تخیلی را متهم به اغتشاش مفهومی نمی‌کنیم، اگر جامعه‌ای از موجودات فضایی را تصور کند

۱. Psalm، مزامیر یا زبور داوود از ۱۵۰ مزمور تشکیل شده است که در عهد عتیق جای گرفته‌اند. ـ م.

که دقیقاً شبیه آنچه تعریف شد باشد [بدون اندام‌هایی برای خنده یا حتی لبخندزدن] و همین‌طور واجد طنز هم باشد».(۴۷) پرسش من این‌جا این است که در چنین جامعه‌ای چه چیزی طنز به‌حساب می‌آید. فرض بگیریم که کرول پاسخ می‌دهد این موجودات فضایی «چیزهایی که شبیه لطیفه به‌نظر می‌رسند، می‌آفرینند، مبادله می‌کنند و از آن‌ها لذت می‌برند». خب چه چیزی در رفتارشان را به **لطیفه‌گویی** تعبیر می‌کنیم؟ از چه طریق به این نتیجه می‌رسیم که ارتباطی **غیرجدی** در کار است؟ چه‌طور می‌فهمیم که آن‌ها از کارهای‌شان لذت می‌برند؟ آیا آن‌ها راه‌های مشخصی برای نشان‌دادن لذت‌بردن دارند؟ آیا لذت‌شان تسری‌یابنده است؟ بخشی از لذت انسانی طنز، تجربهٔ جسمانی خندیدن است: شادمانی صرفاً لذتی «در ذهن» نیست که راه‌اندازندهٔ تظاهرات جسمانی باشد، همان‌طور که خنده «در بدن» نیست. لذت و خنده در طنز مسری است؛ لذت و خندهٔ یک نفر مسرت و خندهٔ دیگران را در تکراری نیک‌خواهانه تقویت می‌کند. آیا موجودات فضایی چنین چیزهایی دارند؟

شاید بتوان در این مثال به قدری جزئیات به‌دست آورد که میان آنچه موجودات فضایی می‌کنند و آنچه ما در شادمان‌شدن با طنز می‌کنیم شباهت‌های اساسی بیابیم. شاید تکان‌دادن آنتن‌ها در روان‌شناسی‌شان همان کارکرد خندهٔ ما را داشته باشد. در این صورت می‌گوییم که آنتن تکان‌دادن ایشان «خندهٔ آن‌هاست». من مشکلی با توسعهٔ مفاهیمی چون خنده و شادمانی ندارم، هرچه باشد این همان راهی بوده که شادمانی و طنز معنای امروزین‌شان را یافته‌اند. و اگر ما مفهوم خنده را به آنتن تکان‌دادن موجودات فضایی بسط بدهیم، شاید بتوان طنز را هم به آن‌ها نسبت داد.

اما اگر موجودات فضایی چیزی که به لحاظ کارکردی معادل خنده باشد نداشته باشند، برخلاف کرول، من حدس می‌زنم لذتی که آن‌ها تجربه می‌کنند با تجربهٔ شادمانی متفاوت است. کرول به‌درستی می‌گوید که «لذت‌هایی وجود دارند همانند انواعی از لذت‌های زیبایی‌شناسانه و یا روشنفکرانه که به هیچ نوع احساس بدنی نیاز ندارند».(۴۸) ولی من شادمانی را جزو آن‌ها نمی‌دانم. شادمانی برای هزاران سال با «خنده» شناخته می‌شده و هنوز در بسیاری از فرهنگ‌ها چنین نامیده می‌شود؛ چراکه تمایل به خنده بخشی از این پدیده است. انسان خردمند (Homo sapiens) تنها گونه‌ای است که ما آزموده‌ایم و در این گونه، نوعی لذت به همراه علامت بازیِ خنده تکامل یافته است.

٤. آخرین مثال کرول [یعنی اجتماعی از انسان‌ها که بر اثر ابتلا به یک ضایعهٔ نخاع گردنی وخیم و فقدان تسلط بر اندام‌ها قادر به کنش خندیدن نیستند] از همه واضح‌تر است، چراکه بر اساس انسان‌هایی با مغزهای طبیعی بنا شده. اگرچه اعصاب قطع‌شده‌شان آن‌ها را ناتوان از خنده، یا حتی تنفس اختیاری کرده است، او می‌گوید که مطمئناً آن‌ها می‌توانند «چیزهایی که شبیه لطیفه به‌نظر می‌رسند بیافرینند، مبادله کنند و از آن‌ها لذت ببرند». من موافقم، ولی می‌گویم که این افراد آن‌طور هم که در ابتدا به‌نظر می‌رسد معلول نیستند. اگرچه نمی‌توانند بخندند، احتمالاً می‌توانند لبخند بزنند و لبخند پیش‌زمینهٔ خنده است. پس واجد نوعی ابتدایی از خنده هستند که بروزدهندهٔ لذت‌بردن آن‌ها و علامت‌دهنده به دیگران است. دوم، پیش از آسیب نخاعی‌شان احتمالاً وقتی شادمان بوده‌اند، می‌خندیدند و هنوز هم رانه‌های عصبی برای خنده را دارند، اما پیام‌های عصبی هیچ‌وقت به عضلات تنه‌شان نمی‌رسد. اگر کرول این دو فرض را رد کند و نمونه‌اش را به کسانی محدود کند با آسیب‌های نخاع گردنی وخیم و صورت‌های فلج و مغزهایی که دیگر علائم عصبی خنده را ارسال نمی‌کنند، در این صورت بسیار دشوارتر می‌شود که «جامعه»ی «بذله‌گویان معلول»ش را تصور کنیم. مسری‌بودن خنده و لبخندزدن از دست خواهد رفت، و هر لذتی که این افراد تجربه کنند قابل تسری به ما در قالب شادمانی نیست. هیچ علامت بازی‌ای در صورت‌های‌شان نمایان نخواهد شد و دشوار خواهد بود که بفهمیم چه وقتی شوخی می‌کنند. بخشی از لذت طنز نیز در تجربهٔ جسمانی خندیدن است. آن‌ها این را نیز از دست خواهند داد.

کرول ممکن است پاسخ دهد که این افراد هنوز طنز را دارند، ولی به شکلی تقلیل یافته. در این مقطع، من و او تنها به حدس و گمان‌مان تکیه می‌کنیم. همان‌طور که چنین اختلاف‌نظرهایی نشان می‌دهد، «طنز» و «شادمانی» واژه‌هایی به‌دقت تعریف‌شده و کهن نیستند، بلکه واژه‌هایی‌اند که معانی جدیدی تنها سه سدهٔ پیش بر آن‌ها بار شده؛ یعنی مفهوم واحدی نه برای طنز و نه برای شادمانی وجود ندارد که لازم و کافی باشد. مثلاً اگرچه غالباً «طنز» از «بذله‌گویی[1]» متمایز شده، بیش‌تر مردم بذله‌گویی را نوعی طنز

1. Wit

می‌شمارند. برای بعضی «طنز» نگرشی مهربانانه است نسبت به خطاهای انسانی، اما بعضی دیگر از طنز عیب‌جویانه و انسان‌گریزانه حرف می‌زنند. تئوریسین‌هایی چون توماس شولتس خندیدن کودکان چهار ساله به چیزهای بی‌معنی را طنز نمی‌دانند و این واژه را به مواردی اختصاص داده‌اند که ناسازگاری رفع می‌شود. دیگرانی چون پل مگی لذت‌بردن کودکان از چیزهای بی‌معنی را هم طنز به‌شمار می‌آورند. حتی دربارهٔ این‌که شادمانی چه نوع پدیده‌ای است نیز توافق نیست. همان‌طور که مشاهده کردیم اکثر فیلسوفان آن را یک عاطفه به‌شمار می‌آورند، حال‌آن‌که راجر اسکروتن، رابرت سی رابرتز و من آن را از عاطفه متمایز می‌دانیم.

شاید بدین وسیله بتوانیم بر بعضی از این دشواری‌ها فائق بیاییم تا مشخص کنیم که ما «طنز» را در وسیع‌ترین معنایش در نظر می‌گیریم که هر صاحب نظری به‌کار برده است؛ بنابراین، بذله‌گویی و نغزگویی‌های گزنده را هم شامل می‌شود. این همان شیوه‌ای است که بیش‌تر دانشمندان از این واژه استفاده می‌کنند، همان‌طور که در عنوان مجلهٔ **طنز**[1] به‌کار می‌رود. اما هنوز مواردی بینابینی وجود خواهد داشت که هیچ‌کسی نتوانسته یک دلیل قانع‌کننده برای گنجاندن یا حذف‌کردن از معنای «طنز» یا «سرگرمی» ارائه کند. برای نمونه، آیا خندهٔ کودکان به بازی دالی موشه یک مرحلهٔ ابتدایی طنز است یا این‌که هنوز طنز به‌شمار نمی‌آید؟ اگر کسی به من تلفن بزند و بگوید که بلیت بخت‌آزمایی برنده شده‌ام و من بخندم، آیا این فقط لذت است یا شادمانی ناشی از طنز؟ اگر این تماس را وقتی دریافت کنم که در دادگاه در آستانهٔ دفاع از ورشکستگی هستم، چه‌طور؟ اگر من از تماشای یک شعبده‌بازی که در آن زنی جوان داخل یک صندوق می‌شود و با ضربهٔ چوب شعبده‌باز از داخل صندوق یک ببر بیرون می‌آید به خنده بیفتم، آیا خندهٔ من شادمانی است یا فقط تحیر؟ اگر زن جوان تبدیل به مردی سالخورده بشود چه‌طور؟

در مواجهه با چنین سؤال‌هایی، فکر می‌کنم بهترین راه این است که راه‌هایی را بیان کنیم که در آن‌ها «طنز» و «شادمانی» کاربرد دارند و مواردی را تحلیل کنیم که معمولاً این واژگان به آن‌ها اطلاق می‌شوند. جست‌وجو برای شرایط لازم و کافی بیهوده است.

۱. منظور مجلهٔ آکادمیک *Humor* معتبرترین مجلهٔ علمی در زمینهٔ پژوهش‌های مرتبط با طنز در سطح جهانی است که از سال ۱۹۸۸، انجمن بین‌المللی پژوهش‌های طنز (ISHS) آن را منتشر می‌کند. ـ م.

ارزش خوشی

اگرچه طنز، به‌عنوان نوعی بازی، برای لذت‌بردن و نه برای منفعتی شناختی یا کاربردی است، برای نوع بشر منافع شناختی و کاربردی فراوانی داشته است؛ همان‌طور که بازی‌کردن برای ما و دیگر حیوانات سودبخش بوده است.(۴۹) بنابراین، وقتی من می‌گویم که طنز کاربردی نیست و وقتی از فراغت‌داشتنِ کاربردی حرف می‌زنم، به نگرش شرکت‌کنندگان در طنز اشاره دارم ــ فقدان اهداف کاربردی آن‌هاــ و منظورم این نیست که طنز هیچ منفعتی ندارد.

در این‌جا می‌توان طنز را با لذت‌بردن از موسیقی برابر گرفت: ما معمولاً به موسیقی گوش می‌کنیم تا تنها از تجربه‌اش لذت ببریم نه برای این‌که به هدفی برسیم. این انگیزهٔ غیرکاربردی با فواید موسیقی هماهنگی دارد، از جمله آرامش‌بخشیدن به ما و تقویت پیوستگی اجتماعی‌مان.

یک هشدار دیگر ضروری است. اگرچه طنز و دیگر اشکال بازی بعضی اوقات سودمندند، همیشه این‌طور نیست؛ همان‌طور که در فصل ششم خواهیم دید.

در بررسی منافع طنز می‌توان از منافع بازی‌کردن به‌منزلهٔ امری عمومی‌تر شروع کرد. شایع‌ترین منفعت این است که بازی‌کردن در حیوانات نابالغ به آن‌ها مهارت‌های مورد نیاز بالغ‌ها را آموزش می‌دهد. برای نمونه، در گوشتخواران بازی بیش‌تر شامل حرکات شکار است. در شیرهای جوان، کمین‌کردن، دنبال‌کردن و به‌آرامی گازگرفتن و دیگری را به‌زمین‌زدن همگی مهارت‌های شکارکردن‌اند. به همین سان، مردان با سنگ و نیزه برای هزاران سال شکار می‌کرده‌اند، پس پسران در همه‌جای دنیا با پرتاب‌کردن چیزها به هدف بازی می‌کنند. همچنین مردان از زمان‌هایی بسیار دور با یکدیگر می‌جنگیده‌اند و به همین دلیل، پسران با یکدیگر کشتی می‌گیرند و سربازبازی می‌کنند.

پژوهش‌ها بر روی موش‌ها و بر روی آدم‌ها اهمیت زیاد نزاع‌های ساختگی را در رشد روانی نشان داده است. موش‌هایی که از چنین بازی‌هایی در دوران رشد محروم مانده بودند، نمی‌دانستند کی و چه‌گونه از خود دفاع کنند و بنابراین، میان افراط در خشونت و انفعال در نوسان بودند.(۵۰) یک مطالعه بر روی قاتلان مبتلا به روان‌پریشی در تگزاس، هیچ موضوع مشترکی پیدا نکرد به جز محرومیت از بازی‌های دوران کودکی، که در ۹۰ درصد ایشان رخ داده بود.(۵۱)

در بازی، حیوانات فقط حرکات کلیشه‌ای از مهارت‌های بالغان را تکرار نمی‌کنند، بلکه در حرکات‌شان اغراق می‌کنند. کره‌اسب‌ها در بازی فقط نمی‌دوند، بلکه در سرعت بالا چرخش‌های سریع انجام می‌دهند. میمون‌های جوان بازی‌شان فقط از شاخه به شاخه پریدن نیست، بلکه از درخت‌ها به داخل رودخانه هم شیرجه می‌روند. کودکان به وقت بازی‌کردن، فقط نمی‌دوند بلکه می‌جهند، می‌رقصند، سوار چهارچرخه می‌شوند و روی سرشان می‌ایستند. پسران بالغ در بازی‌های‌شان مشهورند به خطرکردن، تا جایی‌که همین امر منجر به هزاران مرگ در سال می‌شود. مارک اسپینکا[1] اعتقاد دارد که در چنین بازی‌هایی، حیوانات جوان محدودیت‌های سرعت، تعادل و زبردستی‌شان را محک می‌زنند و یاد می‌گیرند در مقابل وضعیت‌های پیش‌بینی‌ناپذیر، هم‌چون دنبال‌شدن از سوی یک شکارچی ناشناخته، واکنش نشان بدهند.(۵۲)

همان‌طور که گفتیم، آنچه آن‌ها را به بازی‌کردن تشویق می‌کند، آمادگی برای فواید آتی نیست، بلکه لذت‌بردن از خود این فعالیت‌هاست. همان‌طور که مایکل لوئیس[2] می‌گوید: «اهمیت و معنای بازی دست‌کم در انسان‌ها، در عملکرد عاطفی آن ظاهر می‌شود؛ به زبان ساده، بازی‌کردن مفرح است».(۵۳) فعالیت‌هایی که انسان‌ها و دیگر حیوانات بیش‌تر از آن لذت می‌برند آن‌هایی است که توانایی‌های‌شان را در وضعیت‌های غیرعادی، اما در محیطی نسبتاً امن، به‌کار می‌برند. برای نمونه، یک دلیل اصلی محبوبیت ورزش‌ها همین است.

این تفسیر از بازی کمک می‌کند مزایای شناختی و کاربردی طنز را توضیح دهیم. می‌توانیم با مزایای شناختی شروع کنیم. ما در طنز، وضعیت‌هایی نامعمول و غیرمنتظره از تفکر را تجربه می‌کنیم. این موضوع در معنای اولیهٔ بذله‌گویی منعکس شده است که همهٔ بضاعت ادراکی و استنتاجی ما را دربرمی‌گیرد. همان‌طور که گفتیم، کانت بذله‌گویی را «بازی فکر» توصیف کرد. ما در فعالیت‌هایی ذهنی، هم‌چون تخیل و دسته‌بندی چیزها درگیر می‌شویم، اگرچه به قول کانت، «چیزی برای یادگیری وجود ندارد». لذتْ تنها ناشی از «تغییر بازنمایی‌ها در قضاوت است... هیچ فکر درخور توجهی پدید نمی‌آید، با این حال ذهن به تحرک می‌افتد».(۵۴)

1. Marek Spinka
2. Michael Lewis

ما در بازی با افکار، عقلانیت‌مان که پردازش ادراکات، خاطرات، و ایده‌های تخیل‌شدهٔ ما را (به شکلی آزاد از زمان و مکان و دیدگاه شخصی‌مان)دربرمی‌گیرد، گسترش می‌دهیم.(۵۵) در حیوانات پست‌تر، پردازش ذهنی بر پایهٔ تجربه‌های لحظه و نیازهای لحظه است و بنابراین، آن‌ها به محرک‌های تازه یا ناآشنا به شکلی افراطی و با نگرانی پاسخ می‌دهند. این نگرانی عامل بروز عواطفی منفی هم‌چون هراس، خشم و ناراحتی می‌شود که حیوانات را به انجام کاری، هم‌چون فرارکردن در هراس، حمله در خشم یا عقب‌نشینی در ناراحتی وادار می‌کند. در قیاس با حیوانات، انسان‌ها می‌توانند دربارهٔ تجربیات‌شان به شکل انتزاعی و بی‌طرفانه فکر کنند و در واکنش به ناهنجاری‌ها به شیوه‌های غیرمعمولی چون کنجکاوی علمی، تخیل هنرمندانه و شادمانی طنزآمیز پاسخ بدهند.(۵۶)

انسان‌های نخستین برای عاقل‌شدن نیازمند وضعیتی ذهنی بودند که در آن بشود شگفت‌زده شد ــ به ویژه با شکست ــ بدون یکسره غرق‌شدن در عواطف مرتبط با ستیز یا گریز، مثل خشم و هراس، که مانع تفکر انتزاعی و بی‌طرفانه‌اند. شادمانی طنزآمیز دقیقاً چنین وضعیتی است. با خنده‌داردیدن یک موقعیت، از نگرانی‌های جاری رها می‌شویم و از ویژگی‌های شگفتی‌آورش لذت می‌بریم. به جای گریختن یا جنگیدن، ما به‌آرامی و سرخوشانه دربارهٔ تجربه‌مان فکر می‌کنیم. چنین است که طنز به افراد کمک می‌کند با موقعیت‌های دشوار روبه‌رو شوند، همچنان‌که پژوهش‌های روان‌شناسی هم مؤید آن است.(۵۷) پیشنهاد مکس ایستمن[1] این است که «ما با یک تمایل ذاتی به خندیدن و داشتن این احساس در جدی‌نگرفتن رنج‌های حاضر به دنیا می‌آییم».(۵۸)

تباین میان شادمانی و عواطف منفی حتی در فیزیولوژی‌شان هم آشکار است: عواطف با محوریت سیستم لیمبیک[2] مغز عمل می‌کنند، درحالی‌که طنز در بخش‌های قشر مخ[3] قرار دارد که بیش‌تر با عقل مرتبط است. خندهٔ طنزآمیز ضربان نبض، فشار

1. Max Eastman
2. Limbic system
3. Cerebral cortex

خون، تنش عضلات و هورمون‌های استرس (اپی نفرین، نور اپی‌نفرین، کورتیزول[1] و دوپاک[2]) که افزایندهٔ هراس و خشم‌اند را در خون کاهش می‌دهد، درحالی‌که این‌ها در حالت خشم یا ترس افزایش می‌یابند. همچنین عواطف منفی فعالیت سیستم ایمنی را تقلیل می‌دهند، اما خندهٔ طنزآمیز آن را بهبود می‌بخشد.(۵۹)

اغلب منافع کاربردی طنز به فراغت عاطفی وابسته است. همان‌طور که پیش‌تر آمد، ما در عواطف به آنچه به‌دست‌آوردنی یا ازدست‌دادنی است توجه داریم و برای وارد عمل‌شدن، انگیزه داریم. جدی هستیم. برداشت‌مان واقعی/این‌جایی/اکنونی/شخصی/کاربردی است. آنچه رخ می‌دهد اهمیت دارد. در مقابل، در طنز از آنچه رخ می‌دهد فراغت داریم، خطرها و فرصت‌ها را سبک سنگین نمی‌کنیم و برای عمل آماده نمی‌شویم. جدی نیستیم.

در انسان‌های نخستین که زندگی‌شان شبیه به میمون‌ها بود، عواطف معمولاً تطابقی بودند. ترس آن‌ها را از خطر دور می‌کرد، خشم در غلبه بر موانع و دشمنان کمک‌شان می‌کرد، و حسادت مجبورشان می‌کرد که جفت‌شان را نگه دارند. ولی هرچه روش زندگی انسان بیش‌تر از میمون‌ها فاصله گرفت، برداشت واقعی/این‌جایی/اکنونی/شخصی/کاربردی از عواطف برای وفق‌پذیری ناکاراتر شد. در زندگی مدرن، عواطفِ ستیز یا گریز معمولاً بی‌فایده‌اند. آخرین بار چه وقت بود که با مشکلی روبه‌رو شدید که بهترین راه حل، فرارکردن یا حمله‌کردن به کسی بود؟ در حقیقت، هراس و خشم عواطفِ غالب در اپیدمی عصر ما یعنی «استرس» هستند.

طنز روشی عالی برای فارغ‌کردن خودمان از عواطف منفی است. به جنون جاده فکر کنید. من غالباً آدمی منطقی‌ام، ولی پشت فرمان ماشین دربرابر کوچک‌ترین اشتباه دیگر راننده‌ها حساس هستم. سال‌ها پیش نقل قولی از جورج کارلین شنیدم که امروز با صدای بلند تکرارش می‌کنم:

تا حالا دقت کرده‌ای که در بزرگراه، هرکس از تو تندتر می‌راند روانی است و هرکسی از تو آهسته‌تر می‌راند احمق؟

1. Cortisol
2. DOPAC

با خنده به این لطیفه، من خودبه‌خود از دیدگاه واقعی/این‌جایی/اکنونی/شخصی/کاربردی خارج می‌شوم و دیگر راننده‌ها را و خودم را منصفانه‌تر می‌بینم.

حتی فجایع هم با طنز قابل مدیریت هستند. در زمان حملهٔ موسوم به برق‌آسای[1] آلمانی‌ها به انگلستان در ۱۹٤۰، یک مغازه در لندن به‌شدت آسیب دیده بود. صاحب مغازه تابلویی در ویترین گذاشته بود که نوشته بود: «مثل همیشه باز هستیم». وقتی در دومین شب بمباران، سقف مغازه فروریخت او تابلو را عوض کرد و نوشت «از همیشه هم بازتر هستیم».

در سال ۱۹۹٤ در سانتا باربارا[2]ی کالیفرنیا بعد از سوختن چندصد خانه در آتش، یک خانواده چنین تابلویی نصب کرده بود: «دودکش ما از مال شما بزرگ‌تره».

این قبیل شوخ‌طبعی‌ها اگر جلوی عمل لازم را می‌گرفتند، دیگر خاصیت وفق‌پذیری نداشتند، ولی در این موارد تابلونویسان هر آنچه می‌توانسته‌اند پیش‌تر در مقابل خرابی انجام داده‌اند. سپردن خود به عواطف منفی، بهبود جسمی و روحی‌شان را مختل می‌کرده و بنابراین، شوخی‌کردن یک جانشین سالم بوده است.

حتی مرگ هم ورای مرزهای فراغت کمیک نیست. ارما بامبک[3] بعد از نوشتن کتابی تلخ وگزنده دربارهٔ کودکانی که با سرطان دست و پنجه نرم می‌کنند با نام **من می‌خواهم مو داشته باشم، می‌خواهم بزرگ بشوم، می‌خواهم به بویز[4] بروم** فهمید که خودش مبتلا به بیماری سرطان پستان است و نیازمند جراحی برداشتن بافت پستانی. واکنش او این بود:

> طنز که بخش مهمی از زندگی من شده است خودبه‌خود دست به‌کار شد. من یاد هزاران ناهار و شام رسمی افتادم که شرکت کرده بودم و در آن‌ها روی سینهٔ چپم نامم را روی یک کارت می‌چسباندند. من همیشه لبخند می‌زدم و می‌گفتم: «خوب آن یکی را چی اسم بگذاریم؟» حالا دیگر چنین مشکلی وجود نداشت. به مردن هم فکر نکردم. من به فلسفهٔ جورج برنز[5] اعتقاد دارم: «هنوز نمی‌توانم بمیرم، سرم شلوغه».(٦۰)

1. Blitzkrieg

۲. Santa Barbara، منطقهٔ مرفه‌نشینی در جنوب ایالت کالیفرنیا که ساکنان آن به چشم و همچشمی مشهورند. ـ م.

3. Erma Bombeck

٤. Boise، شهری در ایالت آیداهوی ایالات متحده. ـ م.

5. George Burns

افراد شبیه بامبک که گامی به عقب می‌گذارند تا به مشکلات بخندند استرس کم‌تری را تجربه می‌کنند و در مقابل بحران‌ها مقاومت بیش‌تری نسبت به دیگر افراد نشان می‌دهند. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، مطالعات روان‌شناسانهٔ زیادی نشان داده‌اند که طنز به‌مانند یک محافظ در مقابل استرس عمل می‌کند و نیز افراد شوخ‌طبع نوسانات عاطفی کم‌تری را تجربه می‌کنند.(٦۱) در فصل ششم به مزایای دیگر طنز خواهیم پرداخت.

اگرچه طنز یک جور بازی است، به‌هیچ‌وجه بی‌اهمیت نیست. از این نظر شبیه به تئاتر، موسیقی و دیگر هنرهاست. درواقع، بخش بزرگی از هنرها ــ کمدی در وسیع‌ترین معنایش ــ به این اختصاص یافته که ما را بخنداند. در فصل بعدی با تفصیل بیش‌تری به زیبایی‌شناسی طنز خواهیم پرداخت. ولی پیش از ترک روان‌شناسی آن، می‌توانیم خلاصه‌ای ارائه کنیم.

شادمانی طنزآمیز یک فرایند روان‌شناختی است که ما معمولاً با دیگر افراد تجربه می‌کنیم. در گروه‌های نخستین انسانی، این نوع شادمانی به‌عنوان نوعی بازی تکامل یافت که در آن افراد از دغدغه‌های بی‌فایده فراغت می‌یافتند، هم‌چون وقتی که غیرواقعی‌بودن یک تهدید آشکار می‌شد. به جای آزرده‌شدن از انتقال‌های شناختی‌ای که تجربه می‌کردند از آن‌ها لذت می‌بردند. تغییرات فیزیولوژیک در این وضعیتِ لذت‌بخش، مستقیماً علیه عواطف منفی بود. فشار خون، ضربان نبض و تنش عضلانی به جای افزایش، کاهش می‌یافت و فعالیت سیستم ایمنی به جای کاهش، افزایش می‌یافت. برخلاف عواطف منفی که عمل را برمی‌انگیزند، خنده بی‌عملی می‌آورد. افزون بر این، ویژگی‌های بارز دیداری و شنیداری خنده آن را به یک علامت بازی مؤثر تبدیل کرد که خوشی و لذت را بروز می‌داد و به این دلیل، خنده مسری بود. به مانند دیگر تجربه‌های لذت‌بخش، خنده نیز چیزی بود که انسان‌ها میل به تکرارش داشتند و بنابراین موقعیت‌هایی را خلق می‌کردند تا آن را برانگیزند. امروزه نیز خنده بیانگر خوشی و لذت است و بخشی عمده از هنرهای زیبا به آن اختصاص دارد.

فصل ۴

آن لبخند ژکوندی
زیبایی‌شناسی طنز

طنز به‌مثابه تجربهٔ زیباشناختی

واساری[1] در کتاب **زندگی هنرمندان**، اولین کتاب تاریخ هنر اروپا، نشان داده که چه‌طور لئوناردو جوان با ساختن مجسمه‌های زنان خندان شروع به‌کار کرد. این علاقهٔ اولیه‌اش در تابلو **لبخند ژکوند** به‌وضوح مشاهده می‌شود. هنرمندان بی‌شمار دیگری از نقاشان روی گلدان یونان باستان تا گروه معاصر «دختران چریک»، طنز را چاشنی کار خود کرده‌اند، اما تاریخ‌نویسان هنر چیز زیادی دربارهٔ آن‌ها نگفته‌اند.

به نظر ای. اچ. گامبریچ[2]، «ما به حد غیر قابل تحملی جدی شده‌ایم... میان ما مفهوم تفریح حتی از مفهوم زیبایی هم محبوبیت کم‌تری دارد».(۱) تا همین اواخر، در زیبایی‌شناسی فلسفی هم وضع به همین منوال بود تا این‌که در بیست‌سالهٔ اخیر شروع به تغییر کرده است.

یک موضوع کانونی در زیبایی‌شناسی، تجربهٔ زیباشناختی است. اگرچه میان فلاسفه در تعریف آن اختلاف بوده، اما توافق جمعی این است که درکی است که در آن

1. Vasari
2. E. H. Gombrich

هدف ما لذت‌بردن از تجربهٔ فهم یا احساس‌کردنش است، و نه برای به‌دست‌آوردن چیزی دیگر. از اوایل قرن هجدهم به بعد با نظریات کسانی چون آنتونی اشلی کوپر[1] (لرد شافتسبری)، فرانسیس هاچیسون[2] و جوزف اَدیسون[3]، فقدانِ به فکر خود بودن و منفعت شخصی در تجربهٔ زیباشناختی «فقدان منافع شخصی[4]» نامیده شد. **نقد قوهٔ داوری** کانت (۱۷۹۰) مشهورترین اثر در این زمینه است.

بهرهٔ زیباشناختی داشتن در چیزی با بهرهٔ کاربردی یا بهرهٔ شناختی داشتن در آن فرق دارد. یک کلکسیونر ممکن است از نگاه‌کردن به مجسمهٔ اتروسکی[5] خود لذت ببرد، چون پیشنهادهای خیره‌کننده‌ای را که هفتهٔ بعد در حراج ساتبی برخواهد انگیخت به ذهنش می‌آورد. یک تاریخ‌دان ممکن است از بررسی آن برای پی‌بردن به رسوم خاکسپاری مردمان آن زمان لذت ببرد. ولی کسی که زیباشناسانه از مجسمه لذت می‌برد به جای هرگونه منفعت کاربردی یا شناختی احتمالی، به ظاهرش و احساسی که بر می‌انگیزاند توجه دارد.

همین امر، یعنی توجه‌کردن به چیزی برای لذت از تجربه‌اش به جای کسب دانش یا رسیدن به یک هدف، دربارهٔ شادمانی طنز هم صدق می‌کند. ما به خنده نمی‌افتیم تا چیزی را به‌دست آوریم. بدون مشغولیات کاربردی و شناختی، فقط با نگاه‌کردن، گوش‌کردن و فکرکردن لذت می‌بریم. نظریه‌پردازان طنز و هنر هر دو دربارهٔ «فاصله» همان چیزی را گفته‌اند که من دربارهٔ فراغت‌داشتن گفته‌ام.

موضوع شادمانی، به مانند موضوع تجربهٔ زیباشناختی، می‌تواند چیزی در دنیای طبیعی باشد، مانند یک سنگ یا ابر غریب‌شکل؛ چیزی باشد که برای جلب توجه ساخته شده، مانند یک فیلم یا چیزی کاربردی که ویژگی‌های جالبی هم دارد، مثل دستگاه تشتک‌گذار بطری در نوشابه‌سازی.

طنز و تجربهٔ زیباشناختی در تکیه‌شان بر خیال‌پردازی و غافلگیری نیز وجه اشتراک دارند. اغلب در هر دو، چیزها را از دیدگاه‌های نامعمول می‌بینیم، شباهت‌های

1. Anthony Ashley Cooper
2. Francis Hutchenson
3. Joseph Addison
4. Disinterestedness
۵. Etruscan، منسوب به تمدن اتروسک‌ها. اقوامی که قبل از ظهور تمدن جمهوری روم باستان در منطقهٔ ایتالیای کنونی می‌زیستند. ـ م.

غیرمنتظره‌ای پیدا می‌کنیم و خلاقانه فکر می‌کنیم. هم طنزپردازان و هم هنرمندان عموماً برای هوشمندی و خلاقانه‌بودنِ رؤیاهایی که می‌سازند، تحسین می‌شوند.

طنز و تجربهٔ زیباشناختی را می‌توان به سبب تأکیدی که بر خیال‌پردازی و غافلگیری و لذت‌بردن‌شان از تجربه به صرف خود دارند، به‌عنوان نوعی بازی فهمید. نظر آکویناس که «آن واژگان و نیاتی که هدفی فراتر از لذت روح را دنبال نمی‌کنند، بازیگوشانه یا طنزآمیز خوانده می‌شوند» برای تجربهٔ زیباشناختی هم صادق است. در بازیْ قراردادهای معمول دربارهٔ آنچه می‌شود گفت یا انجام داد به تعلیق درمی‌آید و به این ترتیب، ما به طنزپردازان، رمان‌نویسان و درام‌نویسان آزادی درخور توجهی می‌دهیم تا از قید و بند قواعد زبانی دربارهٔ راست‌گویی و حقیقت، آداب شخصیتی و رسوم اجتماعی رها باشند. این جواز اغلب منجر به پرسش‌های اخلاقی دربارهٔ طنز و هنر می‌شود.

رابطهٔ میان طنز و تجربهٔ زیباشناختی با آن هنرهای ادبی و نمایشی‌ای که برای برانگیختن شادمانی خلق شده‌اند، تقویت می‌شود. ما آن‌ها را به شکل عمومی «کمدی» می‌نامیم، شامل کمدی صحنه و فیلم، اپرای کمیک، کارتون و داستان‌گویی، مقاله، داستان و شعر کمیک. لذت‌بردن از یک اجرا از **رؤیای شب نیمهٔ تابستان**[1] یا خواندن اثری از مارک تواین، نمونه‌ای از تجربهٔ زیباشناختی است.

مانند دیگر قلمروهای زیباشناختی، کمدی را هم می‌توان در ژانرهای ساده‌تری (مثل بزن‌وبکوب، پارودی، فارس[2] و هجو) دسته‌بندی کرد.

بسیاری از آثار هنری را می‌توان به چشم لطیفه نگاه کرد. در ۱۹۶۰ ژان تنگلی[3] اثر خود، **تقدیم به نیویورک**، را برای بار اول و آخر به نمایش گذاشت. آن اثر یک سازهٔ بزرگ متحرک بود که خودش را نابود کرد. حاضران خندیدند و تشویق کردند. عنوان اقتباس

۱. نام نمایش‌نامه‌ای کمدی از ویلیام شکسپیر. ـ م.
۲. Farce، به طیف وسیعی از تئاترهای کمدی مردمی اطلاق می‌شود که در بسیاری از کشورها رواج دارد. هنرمندان بومی این نمایش‌ها را که عموماً پیشینهٔ کهنی دارند در هر سرزمین، مطابق با سنت‌ها، فرهنگ و علایق مردم آن‌جا، می‌سازند و اجرا می‌کنند. با این حال دارای وجوه مشترکی هم هستند؛ از جمله آن‌که هدف اصلی آن‌ها سرگرم‌ساختن مخاطب است و برای این منظور، از تیپ‌های آشنا، بازی با کلمات، تعقیب و گریز، هویت اشتباهی، ظاهر عجیب، بزن و بکوب و امثال آن‌ها استفاده می‌کنند. ـ م.
3. Jean Tinguely

مارسل دوشان[1] از **لبخند ژکوند**، یک بازی با کلمات است: L.H.O.O.Q. که تلفظ آن در زبان فرانسه شبیه جمله‌ای با این معناست: «عجب باسنی داره». مجسمه‌های فراواقع‌نمای دوان هانسن[2] که در ابعاد انسانی ساخته می‌شدند، گویی می‌طلبند که برای دست‌انداختن استفاده شوند. «نگهبان موزه»اش بعضی وقت‌ها در گالری‌ها جایی قرار داده می‌شود که مراجعان در ابتدا او را با آدم واقعی اشتباه بگیرند و بعد از فهمیدن کلک، به خنده بیفتند.

به‌رغم این چنین نمونه‌هایی از طنز که هنر به‌شمار می‌روند، دیگر نمونه‌های طنز، فقدان انگیزه‌های شخصی در تجربهٔ زیباشناختی را کم دارند؛ مثلاً لطیفه‌های مردانه، آن‌طور که اول بار افلاطون و ارسطو تذکر دادند، اغلب شامل رقابت، تحقیر، و لذت‌بردن از رنج دیگران است.(۲) دست‌کم در موارد افراطی، شادمانی در چنین طنزی به‌نظر زیباشناختی نمی‌آید. چند سال پیش نزدیک تلاهسی در فلوریدا، دو کارگر شرکت برق یک گودال می‌کندند. یکی‌شان یک شاخهٔ تاک پیدا کرد که شبیه مار به‌نظر می‌رسید و محض شوخی به هوا انداختش تا روی سر دیگری فرود بیاید و فریاد زد: «مار!». همکارش دچار حملهٔ قلبی شد و درگذشت. در این مورد به‌نظر می‌رسد چیز چندانی وجود ندارد که قابل بررسی زیباشناختی باشد. حتی اگر قربانی این شوخی دچار حملهٔ قلبی نشده بود، لذت شوخی‌کننده در ترساندنش بیش‌تر به‌نظر دگرآزاری و یا به قول هابز «خود بزرگ‌داری[3]» می‌آید تا لذت زیباشناختی.

نوع دیگری از طنز که غیرزیباشناختی به‌نظر می‌رسد شوخی کلامی جنسی است که بیش‌تر برای غافلگیرکردن یا خجالت‌زده‌کردن گفته می‌شود تا شادکردن شنونده. برای تقریباً یک قرن، این نوع شوخی تحت عنوان «آزار جنسی» بحث می‌شد و فروید آن را به‌عنوان بدلی از اغواگری تحلیل کرد.(۳)

پس آنچه تمایزدهندهٔ میان طنز زیباشناختی و غیرزیباشناختی است انگیزهٔ فرد است. در تجربهٔ زیباشناختی هدف ما لذت جنسی، بالابردن اعتماد به نفس یا دیگر عواطف خودخواهانه نیست، بلکه لذت‌بردن از تجربهٔ خودِ سوژه است. در این مقام میان موضوعات خنده‌دار و موضوعات زیباشناختی یک توازی عمومی وجود دارد.

1. Marcel Duchamp
2. Duane Hanson
3. Self-glory

هر کار هنری یا هر پدیدهٔ طبیعی می‌تواند عامل لذتی زیباشناختی یا غیر زیباشناختی باشد. یک ژنرال نظامی می‌تواند از غروب آفتاب به دلیل پیش‌بینی‌کردن آسمانی پاک برای حمله در طلوع فردا لذت ببرد. کسی می‌تواند با نگاه به **ونوسِ میلو**[1] خودارضایی کند. به همین شکل، ممکن است کارگردان یک فیلم کمدی از تماشای صحنه‌های خنده‌آورش لذت ببرد؛ چراکه وعدهٔ سود سرشار در گیشه را می‌دهد. یک سیاست‌مدار می‌تواند از یک کاریکاتور مطبوعاتی خوش‌حال شود، چون رأی رقیبش را کاهش می‌دهد. همیشه برای لذت‌بردن از چیزها، چه طنزآمیز چه غیر طنزآمیز، راه‌های غیرزیباشناختی زیادی وجود دارند، همان‌طور که راه‌های زیباشناختی فراوان‌اند.

راه دیگر پرداختن به این موضوع که چه موقع طنز یک تجربهٔ زیباشناختی است، بازگشت به تعریف ما از شادمانی به‌عنوان یک لذت بازیگوشانه از انتقالی شناختی است که به‌طور طبیعی منجر به خنده می‌شود. بعضی اوقات وقتی ما از یک انتقالِ شناختی لذت می‌بریم، خوشی ما آمیخته با خوشی چیز دیگری است، هم‌چون اوضاعی که این انتقال بر آن‌ها دلالت دارد. از این منظر، این خوشی کم‌تر بازیگوشانه است. اگر همسایهٔ پرافادهٔ من که یک کت و شلوار گران‌قیمت ابریشمی پوشیده و استخر تازه‌سازش را به میهمانان نشان می‌دهد تصادفاً در آن سقوط کند، ممکن است من از انتقالِ شناختی لذت ببرم و نیز از تحقیرشدنش لذتی هابزی ببرم. این شعف ثانوی، برای طنز نه لازم است نه کافی، ولی می‌تواند لذت ناشی از انتقالِ شناختی را همراهی کند. چنین عواطف غیربازیگوشانه‌ای از منظر خودبزرگ‌داری هابز، گرایش دارند لذت را غیرزیباشناختی کنند. در حقیقت اگر همهٔ محتوا لذت‌بردن از چنین عواطف خودمحورانه‌ای باشد، به‌نظرم حتی طنزی هم در کار نیست. اگر من با یک دشمن خونی‌ام بازی کنم و برنده شوم، خندهٔ غرورآمیزم نشان شادمانی نیست.

بنابراین، طنز گرایش دارد که زیباشناختی باشد از این جهت که انتقالِ شناختی به صرف خود موضوع لذت بازیگوشانه است، نه منافعی که بر آن دلالت دارد. طنز هر چقدر که با منافع شخصی کم‌تر آمیخته باشد زیباشناختی‌تر است.(٤)

۱. Venus de Milo، تندیسی یونانی از ونوس (آفرودیته) الههٔ زیبایی. ـ م.

این گزاره‌ها نتیجه‌ای جانبی دارند؛ این که اگر هابز و فروید به‌درستی گفته باشند که انگیزه‌های شخصی چون خصومت و کشش‌های جنسی برای طنز ضروری‌اند، پس طنز هیچ‌وقت به قدر کافی فاقد منافع شخصی نمی‌شود که یک تجربهٔ زیباشناختی محسوب شود.

طنز و دیگر روش‌های لذت‌بردن از انتقال‌های شناختی: خنده‌دار، تراژیک، گروتسک، فجیع، مخوف، غریب و تخیلی

در پیوند میان طنز و تجربهٔ زیباشناختی متذکر شدم که هر دو تأکید بر غافلگیری و دیدگاه‌های غیرمعمول دارند. بنابراین، لذت انتقالِ شناختی نه فقط در کمدی، بلکه در کلیهٔ هنرها رخ می‌دهد. مایک مارتین نقاشی **گوتیکِ آمریکایی** اثر گرانت وود[1] را به‌عنوان یک نمونه نقل می‌کند. یک زن و یک مرد با ظاهری خشک و رسمی ایستاده‌اند. موهای زن به‌دقت شانه شده و در عقب سر جمع شده. با این حال یک دسته موی قابل مشاهده آزادانه به پایین پیچ خورده.(۵) این خارج از جای خود بودن، این ناسازگاری، برای بعضی‌ها خنده‌دار است، ولی بعضی دیگر آن را خنده‌دار نمی‌بینند.مارتین همین‌طور تناقضات نمایش‌نامهٔ **اُدیپ شهریار** و بدن‌های مثله‌شده در تابلوی **گئورنیکای** پیکاسو را ناسازگاری‌هایی برمی‌شمارد که هیچ‌کسی به آن‌ها نمی‌خندد.

از این رو، کافی نیست که بگوییم طنز لذت‌بردن از ناسازگاری است، چراکه طنز تنها یکی از حالاتی است که در آن ما از انتقال‌های شناختی لذت می‌بریم. دسته‌بندی‌های زیبایی‌شناسانهٔ تراژیک، گروتسک، فجیع، مخوف، غریب و تخیلی شش حالت دیگر هستند.

دو عامل، شادمانی طنزآمیز را از این شش حالت متمایز می‌کنند: بازیگوشانه‌بودن و تمایل‌داشتن به خنده. ما هر بار که شادمان می‌شویم، نمی‌خندیم ــ ممکن است تنها باشیم یا در یک مراسم عزاداری حاضر باشیم ــ ولی خنده همراه طبیعی شادمانی است. به همین دلیل است که طی دو هزار سال از افلاطون تا شافتسبری، پیش از آن‌که کسی نامی از «طنز» یا «شادمانی» به مفهوم امروزی ببرد، واژهٔ «خنده» به‌خوبی جای «طنز» و «شادمانی» را پر کرده بود.

1. Grant Wood

در آن شش دستهٔ دیگر، انتقالِ شناختی محرک خنده نیست. موارد تراژیک، گروتسک، فجیع و مخوف فاقد بازیگوشی شادمانی‌اند، چراکه پاسخ به آن‌ها با درگیری عاطفی همراه است. انتقالِ شناختی، یک وضعیت عاطفی منفی را برمی‌انگیزد که اگرچه تا حدودی نامطلوب است، نوعی رضایت به بار می‌آورد. ارسطو گفت در تراژدی، احساس ترحم و هراس می‌کنیم. او می‌توانست حس ستایش برای قهرمان داستان را هم اضافه کند. در گروتسک، فجیع و مخوف ما احساس هراس یا بیزاری داریم.(۶) معمایی با نام «تناقض تراژدی» (که می‌پرسد چه‌طور می‌توانیم از عواطف منفی در هنر لذت ببریم، در حالی‌که از آن‌ها در زندگی واقعی لذت نمی‌بریم) را می‌توان به دیگر حالات هم گسترش داد. درست همان‌طور که ما می‌خواهیم **اُدیپ شهریار** را ببینیم، ولی علاقه‌ای نداریم که جای شاه اُدیپ باشیم، از خواندن رمان‌های ترسناک استفن کینگ[1] و فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس آن‌ها لذت می‌بریم، ولی دوست نداریم رخدادهای گروتسک، فجیع و مخوف درون‌شان را تجربه کنیم. درواقع، تجربهٔ ما از این رخدادها، حتی در هنگام تجربهٔ کتاب یا فیلم هم آزاردهنده و ناخوشایند است. از منظری عاطفی، ما **نمی‌خواهیم** سر بریدهٔ یک سگ را که پر از کرم شده ببینیم و **نمی‌خواهیم** ببینیم پرستارِ بچه قصابی می‌شود. می‌توان حتی ادعا کرد در تراژیک، گروتسک، فجیع و مخوف آنچه برای ما لذت‌بخش است نه عواطف منفی، بلکه چیزی است که همراه آن‌هاست، مثل ستایش قهرمان تراژدی، هیجان یا رهایی از بی‌حوصلگی.

در عوض، شادمانی طنزآمیز در نفس خود یک وضعیت مثبت بدون هرگونه عواطف منفی است. به همین دلیل است که [**پارادوکس تراژدی** وجود دارد اما] **پارادوکس کمدی** وجود ندارد. در واکنش به پارادوکس تراژدی، بعضی منکر این شده‌اند که ما در واکنش به داستانی تخیلی، عواطفی را تجربه می‌کنیم. دیگران چون نوئل کرول ادعا کرده‌اند که ما عواطف مثبتی چون «هنر-وحشت» را تجربه می‌کنیم.(۷) ولی کسی مدعی نیست که ما با داستان تخیلی واقعاً شادمان نمی‌شویم و یا این‌که یک نوع خاص «هنر-شادمانی» وجود دارد.

دو حالت باقی‌ماندهٔ زیباشناختی ــ غریب و تخیلی ــ که در ارتباط با شوک‌های ذهنی‌اند، فاقد عنصر خنده‌اند که در شادمانی یافت می‌شود، ولی ممکن است که

1. Stephen King

نوعی فراغت عاطفی و بازیگوشی را دارا باشند. از این نظر آن‌ها می‌توانند بیش‌تر از تراژدی، گروتسک، فجیع و مخوف به شادمانی نزدیک باشند. غریب و تخیلی میل غریزی ما را برای معنادادن به آنچه تجربه می‌کنیم استخراج می‌کنند (که روان‌شناسان به آن «واکنش موقعیت‌یابی» می‌گویند). در این حالت یک وضعیت منفی وجود دارد که لزوماً عاطفی نیست مگر این‌که ما گیجی و سرگشتگی را جزو عواطف محسوب کنیم. در غریب، تأکید بر روی چموشی پدیده برای قرارگرفتن در الگوهای مفهومی ماست؛ «واقعاً که عجیب و غریب است» واکنش ما در برابر نقاشی سالوادور دالی از ساعت‌های نرم و منعطف و یا زرافهٔ سوزان است. در تخیلی، تأکید بر پندار است، پنداری که آفرینندهٔ پدیدهٔ ناسازگار است و نیز خود ما که در ذهن‌مان آن را بازآفرینی می‌کنیم و می‌کوشیم به آن معنا ببخشیم.

از میان تمام این شش حالت زیباشناختی، تخیلی به‌نظر بیش‌ترین شباهت را به طنز دارد. به‌ندرت شامل افکار آسیب‌رسان است، دست‌کم به خودمان، و نسبت به پنج حالت دیگر، ظرفیت بیش‌تری برای فراغت عاطفی و بازیگوشی دارد. سورئالیسم، یک مکتب هنری تخیلی، مشخصاً بازیگوش و شبیه به طنز بود. **دانش‌نامهٔ فلسفه** تعریف سورئالیسم را کمابیش «اعتقاد... به بازی ذهن بدون منافع شخصی» می‌داند.

اندره برتن[1] دلیل جذابیت تصاویر سورئال را چنین توضیح می‌دهد: «قابلیت حیرت‌آور کسب دو واقعیت عمیقاً مجزا بدون عبور از مرزهای تجربیات‌مان و با بارقه‌ای ناشی از تماس‌شان».(۸) هم‌چون یک لطیفه، که ما ناگهان تفسیرهای‌مان را در خنده‌گاه عوض می‌کنیم، بسیاری از تصاویر سورئال را می‌شود از دو زاویه دید، آن‌چنان‌که در تابلویی از دالی با عنوان **بازار بردگان سالواتور دالی با نیم‌تنهٔ ولتر** می‌توان دید: گروهی از چهره‌ها طرحی تاریک و روشن ایجاد می‌کنند که شبیه ولتر به‌نظر می‌رسد. دالی افزون بر این، با عنوان‌ها هم بازی می‌کرد، هم‌چون **زندگی بی‌حرکت پرسرعت**[2].

رنه ماگریت[3] به همین شکل در به‌کارگیری انتقال‌های شناختی بازیگوش بود. **کاخ در پیرنه** تصویرگری واقع‌گرایانه از قلعه‌ای در کوه‌هاست، ولی هم قلعه و هم کوه‌ها به

1. André Breton

۲. بازی با کلمات در عبارت انگلیسیِ Fast Moving Still Life ـ م.

3. René Magritte

طرز غیرقابل توضیحی در آسمان معلق‌اند. **سالگرد**، نقاشی‌ای از یک تخته‌سنگ است که تقریباً تمام اتاق را پر کرده است. **اسرار افق** بازنمایی متعارفی از یک محلهٔ ساکت در شبانگاه است، به جز این‌که در آسمان سه هلال ماه وجود دارد. همان‌طور که یک منتقد دربارهٔ کارهای ماگریت نوشته: «همه‌چیز به‌نظر مناسب می‌رسد. و ناگهان به عقل سلیم تجاوز می‌شود، آن هم در روز روشن».(۹)

برای ماگریت آسان بود که کارهایش را طوری ترسیم کند که بیننده را به خنده بیندازد، ولی او چنین نکرد. در بیان علاقهٔ اولیه‌اش به نقاشی می‌گوید: «علاقهٔ من کلاً بر پایهٔ تحریک یک شوک عاطفی‌ست».(۱۰) من فکر می‌کنم منظور ماگریت شوک‌های شناختی است نه شوک‌های عاطفی که به‌نظر با «بازیِ بدون منافعِ شخصیِ ذهن» نامنطبق می‌آید. به هر روی، برای اکثریت قریب به اتفاق مخاطبان، نقاشی‌هایش بیش‌تر تخیلی یا غریب‌اند تا طنزآمیز.

تراژدی در مقابل کمدی: آیا سنگین بهتر از سبک است؟

با تمایزقائل‌شدن میان طنز و دیگر اشکال زیباشناختی، اکنون می‌توانیم به ارزش‌هایش بپردازیم. این‌جا مباحثات سنتی بر طنزی که عامداً ساخته می‌شود و خصوصاً بر طنز دراماتیک متمرکز است نه طنزی که اتفاقی به‌وجود می‌آید. از زمان‌های دور، در ارزشیابی‌ها کمدی با تراژدی مقایسه می‌شده و معمولاً تراژدی، دست‌کم از سوی روشنفکران، برتر شمرده می‌شده است. کمدی اغلب «سبک» و کم‌اهمیت، اما تراژدی «سنگین» و مهم محسوب می‌شود. کسانی که این دیدگاه را قبول دارند اغلب این پرسش را پاسخ نمی‌دهند که چرا کمدی تقریباً در همهٔ فرهنگ‌ها با این گستردگی خلق شده، درحالی‌که تراژدی تنها در فرهنگ اروپایی خلق شده و آن هم تنها نمونه‌هایی انگشت‌شمار در معدود دوره‌های تاریخی.

در دفاع از کمدی چندین تمایز میان کمدی و تراژدی طرح می‌کنم.(۱۱) با این‌که تمرکز من بر کمدی دراماتیک است، بیش‌تر توضیحاتم به دیگر اشکال طنزهایی که عامداً ساخته شده‌اند نیز قابل تعمیم است.

تفاوت کلی میان کمدی و تراژدی این است که کمدی‌ها برای برانگیختن شادمانی ساخته می‌شوند درحالی‌که تراژدی‌ها برای برانگیختن عواطف ــ در درجهٔ اول هراس، تأسف و ستایشِ قهرمان اثر ــ خلق می‌شوند.

کمدی‌ها و تراژدی‌ها این واکنش‌ها را نه‌تنها در پاسخ به وقایع روی صحنه یا در کتاب‌ها، بلکه در مقابل رخدادهای مشابه در زندگی هم برمی‌انگیزانند. این دو، هم‌چون دیگر اشکال ادبیات، نگرش‌های ما به تجربه را به‌طور عام شکل می‌دهند؛ به همین دلیل است که ما دربارهٔ نگاه تراژیک به زندگی و نگاه کمیک به زندگی حرف می‌زنیم و نه صرفاً نگاه‌های تراژیک و کمیک به ادبیات.

در فصل دوم، دیدیم که چه‌طور شادمانی و عواطف شامل جهت‌گیری‌های متنوع نسبت به تجربه‌اند. در عواطف، ما با واقعی/ این‌جایی/ اکنونی/ شخصی/ کاربردی درگیر هستیم، درحالی‌که در شادمانی درگیر نیستیم و با آنچه تجربه می‌کنیم بازی می‌کنیم. از آن‌جا که تراژدی نگرشی به زندگی را می‌پرورد که مبتنی بر عواطف منفی است در حالی‌که کمدی نگرشی غیرعاطفی و بازیگوشانه را می‌پرورد، یک راه ارزیابی تراژدی و کمدی، مقایسه‌کردن ارزش این نگرش‌هاست. ممکن است این روش غیرزیباشناختی و بیش‌تر مناسب اخلاق به‌نظر بیاید، ولی همان‌طور که نوئل کرول اشاره کرده است، جز بعضی مکاتب جدید زیبایی‌شناسی که تلاش کرده‌اند هنر را از زندگی مستقل کنند، از زمان ارسطو تا کنون، منتقدان همواره آثار ادبی را با درنظرگرفتن نگرش‌هایی که برمی‌انگیزند ارزیابی کرده‌اند.(۱۲) از این نظر، اثری که نگرش‌های آسیب‌رساندن به مخاطبان و تشویق آن‌ها به آسیب‌رساندن به دیگران را می‌پرورد کم‌ارزش‌تر از اثری است که نگرش‌های مفید به حال مخاطبان و اطرافیان آن‌ها را پرورش می‌دهد. «فیلم‌های اسناف[1]» را در نظر بگیرید: فیلم‌هایی که برای‌شان بازیگرانی ناشناخته استخدام می‌شوند که پورنوگرافی معمولی تولید بشود، ولی انگار در میانهٔ فیلم‌برداری بازیگر را می‌بندند، شکنجه می‌دهند و به قتل می‌رسانند. بینندگان صدها دلار پول برای لذت‌بردن از دیدن شکنجه و مرگ ظاهراً واقعی می‌دهند. ژانری که به گمان من، به دلیل تشویق به سادیسم، کلاً منحرف است.

بنابراین، در بررسی تراژدی و کمدی من چیزی را فرض می‌گیرم که تا یک سدهٔ پیش، جزو واضحات تلقی می‌شد ــ این‌که در شرایط یکسان، آثار هنری‌ای که پرورش‌دهندهٔ نگرش‌های مفید در جهت پیشرفت بشرند از آن‌هایی که آسیب‌رساندن به انسان‌ها را تبلیغ می‌کنند بهترند.

1. Snuff movies

آنچه به حال انسان‌ها مفید و آنچه برای‌شان مضر است در طول میلیون‌ها سالی که ما روی زمین بوده‌ایم، تغییر کرده است. خواسته‌های طبیعی‌مان مثلاً برای شکر و چربی، تا وقتی که این مواد مغذی به‌سختی یافت می‌شدند، شکارچی-گردآورندگان[1] پیشین را به دردسر نینداخت. امروز که در ایالات متحده، غذاهای شیرین و چرب به‌راحتی در دسترس‌اند، این خواسته‌ها منجر به چاقی در بیش از ۳۰ درصد از جمعیت شده است. به همین شکل، خشمْ نیاکان ما را نیرو می‌بخشیده تا از دشمنان و شکارچیان نترسند یا بر آن‌ها غلبه کنند، درحالی‌که امروزه فوران‌های خشم معمولاً کمکی به حل مشکلات نمی‌کنند، بلکه مشکلات جدیدی ایجاد می‌کنند.

همان‌طور که در فصل دوم گفته شد، خشم هم‌مانند ترسْ انسان‌های نخستین را برای مدیریت خطرهای جسمانی با برانگیختن‌شان به غلبه بر آن یا فرار از آن مجهز می‌کرد؛ به همین دلیل، می‌گوییم عواطف «ستیز یا گریز». وقتی تهدیدها غلبه می‌کردند و آن‌ها صدمه می‌دیدند یا کسی یا چیزی ارزشمند را از دست می‌دادند، اندوه متوقف‌شان می‌کرد و مجال التیام جسمی و روحی به ایشان می‌داد. همین‌طور آن‌ها را برمی‌انگیخت که از شرایط مشابه در آینده احتراز کنند. اندوه همدلانه ــ ترحم ــ آن‌ها را برمی‌انگیخت که به اعضای گروه‌شان که نیازمند یاری‌اند، کمک برسانند.

امروز این عواطف هنوز می‌توانند به همین شکل به حال ما مفید باشند، ولی اغلب این‌طور نیست. پدیدهٔ تازه‌ای به نام استرس که ترکیبی از هراس و خشم است، عامل مهم بیماری‌های قلبی و عروقی، سرطان و دیگر علت‌های اصلی مرگ انسان‌هاست. در هنگام استرس، بدن و مغز ما طوری واکنش نشان می‌دهند که انگار درمعرض تهدیدی جسمی‌اند، مثلاً یک شکارچی. هورمون‌های اپی نفرین، نور اپی نفرین و کورتیزول به داخل جریان خون پمپ می‌شوند و فشار خون و ضربان نبض را افزایش می‌دهند. عضلات در حالت آمادگی برای نبردکردن یا گریختن منقبض می‌شوند. سیستم ایمنی سرکوب می‌شود. ولی شکارچی‌ای در کار نیست؛ بنابراین، انقباض عضلانی، نیروی روانی و هورمون‌ها پراکنده می‌شوند. وقتی این واکنش جسمانی چندین بار در طول روز تکرار شود، بدن ما به‌خصوص قلب و دستگاه ایمنی آسیب می‌بیند. امروزه استرس

1. Hunter-gatherers

در دنیای صنعتی اپیدمی است و برای کارفرمایان آمریکایی رقمی در حدود دویست میلیارد دلار در سال هزینه در بر دارد.

افسردگی که آن هم در ایالات متحده اپیدمی است، عاطفه‌های اندوه و ترحم را دربرمی‌گیرد. زندگی مدرن تجربیات ناخوشایند بی‌شماری برای ما و دیگران به همراه دارد. اگر ما به همه یا بیش‌تر آن‌ها واکنش عاطفی نشان بدهیم، ممکن است با افسردگی بالینی فلج شویم.

پس در پرسش از ارزش تراژدی و کمدی می‌بایست به این موضوع توجه کنیم که چه چیز برای چه کسی مفید است. برای بهترین دفاع از تراژدی می‌بایست به یونان باستان بنگریم که تراژدی از آن‌جا شروع شد. در آن‌جا این سه عاطفهٔ تراژیک عموماً مفید بودند: هراس از مصیبت پیش‌بینی‌ناپذیر، ترحم برای اعضای گروه که نیازمند کمک‌اند و ستایش رهبران قهرمان.

دنیای کهنْ قبیله‌ای بود. اغلب افراد برای زنده‌ماندن به خویشان نزدیک‌شان تکیه می‌کردند. شکار دسته‌جمعی و نبرد قبیله‌ای شایع بود و هر دو نیازمند رهبر بودند. بنابراین، فرمانبری از رهبران نظامی تشویق می‌شد. سطوح مختلفِ سلسله‌مراتبِ رهبری برای این‌که چه کسی می‌بایست از چه کسی دستور بگیرد ایجاد شد. یک سرباز خوب کسی بود که آمادگی داشت به فرمان بمیرد یا بمیراند و فرمانده و سنت را به چالش نکشد. به این ترتیب، وفاداری به هم‌قطاران، حس شرافت، شجاعت در نبرد و پایداری در برابر سختی‌ها فضایل دیگر محسوب می‌شدند. از آن‌جا که مناصب نظامی و سیاسی را مردان اشغال می‌کردند، غلبهٔ مردان بر زنان نیز در این فرهنگ‌ها طبیعی به‌شمار می‌رفت.

دو ژانر هنری، مبلّغ ارزش‌های نظامی بودند. اولی، حماسی[1]، که تقریباً در همهٔ فرهنگ‌های کهن یافت شده است. یونانیان، **ایلیاد** و **ادیسه** را داشتند، رومی‌ها **آئنید** را و یهودیان کتاب **یوشع**. دومین ژانر، تراژدی، بسیار نادرتر بود. ولی هر دو با ارائهٔ الگوی شخصیت‌های قهرمان که فضایل پرشمار نظامی داشتند، عواطف و نگرش‌هایی را به مخاطبان‌شان القا می‌کردند.

1. Epic

در گذر تاریخ اوضاع بسیار تغییر کرد. قبیله‌گرایی نظامی در شکل نوینش ــ ناسیونالیسم ــ صدها میلیون انسان را نابود کرد و خطرش زمین را تا آستانهٔ نابودی تهدید کرد. جنگ‌های قرن بیستم را می‌توان بیان عریان پوچی قبیله‌گرایی نظامی دانست. سلطهٔ مردان بر زنان به اَشکال مختلف هم برای مردان هم زنان مضر بوده است. اگرچه عواطفی که اسطوره و تراژدی تبلیغ می‌کرده‌اند در حفظ جوامع کهن مفید بوده، امروزه بسیاری از این عواطف تهدیدکنندهٔ بقای نسل بشر است.

حتی در یونان باستان، بعضی‌ها قبیله‌گرایی نظامی و عواطفی که آن را حمایت می‌کرد به چالش کشیدند. یک راه برای این کار برقراری نوعی موازنهٔ منفی تراژدی‌ها با کمدی‌ها بود. درام‌نویسان بزرگ در هر دو ژانر نوشته‌اند. درواقع برای ارائهٔ یک سه‌گانهٔ تراژیک در فستیوال مجبور بودند که در پایان، یک نمایش ساتیر[1] هم برای تسکین کمیک قرار بدهند. این درام‌های مسخره با هنرنمایی قهرمانانی افسانه‌ای همراه بودند که اغلب از تراژدی‌هایی وام گرفته می‌شدند که به همراه آن ساتیرها اجرا می‌شدند. گروه نغمه‌سرایان را یازده ساتیر شوخ‌وشنگ تشکیل می‌داد: موجوداتی با اعضایی شبیه انسان، بز و اسب، و اشتهار به شهوت‌رانی، باده‌نوشی و بزدلی.

آریستوفان، استاد کمدی کهن، بسیاری از فنونی را پرورش داده است که ما امروزه در کمدی از آن‌ها لذت می‌بریم.(۱۳) نمایش‌نامه‌هایش گفت‌وگوهایی دارد که با بیان و ادبیات تراژیک شروع می‌شود، ولی بعد رنگ عوض می‌کنند. در لیزیستراتا، که در آن زنان یونانی برای پایان‌دادن به جنگ میان دولت‌ـشهرها دست به اعتصاب جنسی زده‌اند، هم‌سرایان، شبیه به هم‌سرایان **اُدیپ شهریار** می‌پرسند چرا غمگین است:

> هم‌سرایان: چیست که تو را مشغول کرده است؟ با دوستان سخن بگو.
> لیزیستراتا: گفتنش شرم‌آور است و ناگفتنش سخت.
> هم‌سرایان: پس پنهان مکن علت رنجوری را.
> لیزیستراتا: مختصر بگویم؛ مجامعت می‌خواهیم.

۱. Satyr، در اسطوره‌های یونان باستان، ساتیرها درواقع موجوداتی جنگل نشین با پیکرهایی زشت و مسخره بودند. بعدها این واژه به نوعی نمایش اطلاق شد که با مستی، بی‌پروایی در نشان دادن غرایز جنسی، رقص و آواز و شادمانی عمومی همراه بود و بر پایهٔ صفات آن موجودات افسانه‌ای ساخته شده بود. ـ م.

به جای عواطفی که تراژدی و حماسه برمی‌انگیختند و نگرشی نظامی که در بر می‌گرفتند، کمدی یک رویکرد غیرعاطفی و بازیگوشانه به زندگی داشت که آن را نه به‌عنوان مجموعه‌ای از نبردها، بلکه به‌عنوان مجموعه‌ای از ماجراجویی‌ها تصویر می‌کرد که ما در آن هم بازی می‌کنیم هم کار. مشکلات در کمدی بسیار شبیه به تراژدی بودند، ولی ترحم و ترس را در مخاطبان برنمی‌انگیختند. همین‌طور شخصیت‌های اصلی با گفته‌هایی از قبیل «وای بر من» برای خودشان ترحم نمی‌انگیزاندند. به قول ادوارد گالیگان[1]: «کمدی ممکن است با انواع موضوعات تیره و اعصاب‌خردکن سروکار داشته باشد، ولی در نهایت به سراغ وجههٔ بازی می‌رود و آن را ارج می‌نهد»(۱۴).

نگرش غیر عاطفی و بازیگوشانهٔ کمدی، آن را از وجوه مختلف با تراژدی متفاوت می‌سازد. یکی این‌که کمدی مشوق انعطاف فکری است، درحالی‌که تراژدی مشوق استحکام فکری است(۱۵). تراژدی با ستودن یک طیف محدود از واکنش‌های عاطفی به مشکلات، الگوهای فرموله‌شدهٔ فکر و عمل را تقویت می‌کند.

کمدی با ارج‌نهادنِ پاسخ‌های فراغت‌دار و خودجوش به مشکلات، انعطاف در فکر و عمل و عقلانیت را پرورش می‌دهد. در صورتی که این تمایز را با دقت بنگریم، می‌بینیم که ارزیابی سنتی از کمدی به‌عنوان امری کم‌اهمیت ــ به‌راستی ــ مضحک است.

در مغز عواطف با وساطت سیستم لیمبیک، به‌عنوان بخشی با پیشینهٔ تکاملی که زیر قشر مخ قرار گرفته است، بروز می‌یابند. سیستم لیمبیک به سادگی و کم‌انعطافی ساقهٔ مغز[2]، یا همان «مغز خزندگان[3]»، که در زیرش قرار گرفته، نیست. با این حال، برای واکنش سریع و خودکار در مقابل خطرها و فرصت‌ها، کارکردی مشابه دارد. شناخته‌شده‌ترین واکنش‌ها، «ستیز یا گریز» هستند. وقتی اسیر هراس یا خشم می‌شویم، به همان روشی واکنش نشان می‌دهیم که میلیاردها حیوان دیگر از زمان اولین پستانداران نشان داده‌اند. تفکر دقیق، نقادانه یا خلاقانه رخ نمی‌دهد، بلکه ممکن است اصلاً فکر

1. Edward Galligan

۲. Brain stem، ساقهٔ مغز بخشی از دستگاه عصبی مرکزی است که و در قسمت پایینی مغز قرار دارد و متشکل از بخش‌هایی‌است که نخاع را به نیم‌کره‌های مخ و مخچه پیوند می‌دهد. ساقهٔ مغز دربرگیرندهٔ مغز میانی، پل مغز و پیاز مغز است. ـ م.

3. Reptilian brain

نکنیم. برای همین است که وقتی از کوره درمی‌رویم، ممکن است خودبه‌خود به فرزندان‌مان همان واژگانی را بگوییم که بار قبل که خشمگین‌مان کرده بودند گفته بودیم.

قهرمانان تراژدی الگوهای جمود ذهنی در برابر عواطف هستند. آن‌ها اغلب با مشکلات با قالب‌های مفهومی کلیشه‌ای و ساده‌انگارانه برخورد می‌کنند؛ که دنیا را به خوب و بد، با شرف و بی‌شرف، و امثال این‌ها تقسیم می‌کند. مثلاً **آنتیگونهٔ** سوفوکل فکر می‌کند که باید یا به فرمان کرئون مبنی بر به خاک‌نسپردن برادرش عمل کند و به خانواده‌اش بی‌احترامی کند یا برادرش را به خاک بسپارد و به‌عنوان خائن اعدام شود. اما از نویسندهٔ کمدی که بپرسید به شما خواهد گفت که هیچ‌چیز واقعاً بغرنجی در این‌جا وجود ندارد. در موقعیت مشابه، لوسیل بال کسی را اجیر می‌کرد که جسد را در شب ببرد یا با صحنه‌سازی یک تصادف کالسکه، حواس بقیه را پرت می‌کرد و جسد را در شلوغی از آن‌جا دور می‌کرد. دنیای تراژدی سرشار از مشکلاتی است که در کمدی با اندکی تخیل حل‌شدنی هستند.

شادمانی طنزآمیز نه از سیستم لیمبیک، بلکه از قشر مخ نشئت گرفته است. برخلاف عواطف که در آن با دیگر پستانداران مشترکیم، شادمانی طنزآمیز شامل سطح عالی‌تری از تفکر، به‌خصوص دیدن موضوع از دیدگاه‌های مختلف است. برای درک حتی ساده‌ترین لطیفه‌ها هم نیاز است که ما دو تفسیر از یک گزاره را هم‌زمان در ذهن داشته باشیم.

کمدی‌ها همچنین با قالب‌های مفهومی پیچیده‌تری نسبت به تراژدی‌ها عمل می‌کنند. آن‌ها معمولاً شخصیت‌های بیش‌تر و تیپ‌های شخصیتی بیش‌تر و اغلب چندین خط داستان هم‌زمان دارند.

همچنین برخلاف تراژدی‌ها که هر عملی نتیجهٔ محتومی دارد، کمدی بر تنوع وقایع احتمالی تأکید دارد؛ این‌که هر رخدادی می‌توانست با جایگزین‌های کاملاً متفاوتی عوض بشود.

درحالی‌که قهرمانان تراژدی تحمل کمی برای بدعت و اغتشاش دارند، قهرمانان کمیک در این دو شکوفا می‌شوند. در تراژدی، افراد و تجربه‌های ناآشنا خطرناک‌اند، درحالی‌که قهرمانان کمیک به ناشناختگی به‌عنوان فرصت نگاه می‌کنند. همان‌طور که ادوارد گالیگان می‌گوید، کمدی تجسم «این باور است که ناشناخته هم می‌تواند به‌خوبی همان شناخته‌ای از کار درآید که ما بالاخره یک‌جوری از پس آن برخواهیم آمد».(۱۶)

قهرمانان تراژیک جمود ذهنی را نه فقط در کاستی خلاقیت‌شان، بلکه در سماجت‌شان به نمایش می‌گذارند. عواطف منفی تکانهٔ خود را دارند بیش‌تر به این دلیل که هورمون‌های‌شان در جریان خون باقی می‌مانند. به همین دلیل است که وقتی ما از کسی خشمگین می‌شویم که به اشتباه فکر می‌کنیم در حق ما بدی کرده است، خشم ما به محض کشف اشتباه‌مان ناپدید نمی‌شود. درواقع، ما حتی ممکن است ناخودآگاه به دنبال انگیزهٔ دیگری برای خشمگین‌بودن بگردیم که عاطفه‌مان بیهوده هدر نرفته باشد.

گریزناپذیری در تراژدی اغلب نتیجهٔ توأمان سماجت قهرمان و تقدیر است. آنچه در **رومئو و ژولیت** شکسپیر، **موبی دیک** ملویل و **پیرمرد و دریای** همینگوی رخ می‌دهد و دلیل آن‌ها را در نظر بگیرید. آن‌چنان‌که والتر کر[1] نشان می‌دهد، در دورهٔ سوفوکل یونانیان «تراژدی سرنوشت محتوم» را به کمال رسانیده بودند؛ مشهورترین آن‌ها وسواس اُدیپ برای یافتن قاتل لائیوس و امتناع آنتیگونه و کرئون برای دیدار با همدیگر است. البته در تراژدی نام این کار سماجت نیست و آن را شرافت، اراده، وطن‌پرستی، وظیفه‌شناسی، آرمان‌گرایی، فضیلت و از این قبیل می‌نامند.

سماجت قهرمانان تراژدی در دغدغه‌شان برای انتقام و بی‌میلی‌شان برای بخشایش است. به گفتهٔ ارسطو، در کمدی غالباً دشمنان دوست می‌شوند ولی در تراژدی هرگز چنین نمی‌شود.

اگر شخصی با سرنوشت محتوم یا با یک وسواس فکری در کمدی ظاهر شود، آشکارا قهرمانی برای ستایش‌شدن نیست، بلکه برای مسخره‌شدن است. شخصیت‌هایی که برگسون آن‌ها را صاحبان افکار جامد توصیف می‌کرد، هم‌چون گدای سمج، ملانقطی و خودبیماربین، خنده‌برانگیزند. ارزش کمدی در «پایداری در مسیر» (اصطلاح مورد علاقهٔ جورج دبلیو بوش) نیست، بلکه وفق‌دادن فکر و رفتار است با آنچه رخ می‌دهد. هم‌چون قهرمانان تراژیک، قهرمانان کمیک با مشکلاتی بزرگ دست به گریبان‌اند، ولی به جای احساساتی‌شدن دربارهٔ آن‌ها فکر می‌کنند. آن‌ها به جای زنجیرکردن خود به یک اصل یا یک سنت و مردن به خاطرش، راهی نو برای نگریستن به چیزها می‌یابند، از دشواری عبور می‌کنند و زنده می‌مانند تا آن را تعریف کنند.

1. Walter Kerr

جمود ذهنی قهرمان تراژدی را نگرش‌های جنگ‌آورانه تقویت می‌کند. همان‌طور که کنراد هایرس[1] خاطرنشان می‌سازد، در فرهنگی که در آن تراژدی زاده شده، بالاترین فضیلت‌ها از آنِ یک فرمانده یا سرباز خوب بوده است.(۱۷) هم آن زمان و هم اکنون رهبران نظامی می‌بایست در کمبود وقت یا اطلاعات کافی، فرمان‌های نظامی صادر کنند. همان‌طور که تنیسون[2] سرود: «ما را نرسد ز چرا پرسیدن، ما راست بر سر کار جان‌دادن» سربازان موظف بودند بدون چون‌وچراکردن فرمانبری کنند. اگر فرماندهان زمان بیش‌تری داشته باشند، شاید دستورات متفاوتی صادر کنند، اما وقتی که دستوری صادر شد همگان می‌بایست آن را راهکاری درست تلقی کنند. اگر هر سرباز برای خودش فکر می‌کرد، ارتشی وجود نمی‌داشت.

فرماندهان نیز دلیل ــ یا بهتر است بگوییم انگیزهٔــ خوبی دارند برای پافشاری بر تصمیمی که می‌گیرند. حتی اگر ندرتاً خودشان فرمان قبلی‌شان را لغو کنند به جایزالخطابودن خویش اقرار کرده‌اند و اعتماد نیروها به خود را به خطر انداخته‌اند. بنابراین، طبیعی است که «پولادین رأی» باشند که درواقع همان سماجت است.

این سماجت ذهنی در میدان جنگ معنی دارد، ولی به‌عنوان نگرشی عمومی به زندگی احمقانه است. بنابراین یونانیان هم‌زمان با رشد تراژدی، کمدی را هم توسعه داده‌اند که اولین نهادی است که نظامی‌گری و روحیهٔ قهرمانی را به چالش کشیده است. ساتیر قهرمانان افسانه‌ای را به طنز می‌کشد. **لیزیستراتای** آریستوفان نظامی‌گری و پدرسالاری قبیله‌ای را به چالش می‌کشید. در دوران اولیهٔ فیلم‌سازی، کمدی‌های چارلی چاپلین اغلب جنگ را به‌عنوان راه حل مسائل به سخره می‌گرفت. بعد نوبت فیلم‌های **دکتر استرنجلاو** یا: **چه‌گونه یاد گرفتم که از بمب نترسم و عاشق آن باشم** و **چه‌طور در جنگ پیروز شدم**، با هنرنمایی جان لنون، و سریال تلویزیونی M*A*S*H شد. حملهٔ نظامی به عراق در سال ۲۰۰۳ ساخته‌شدن فیلم **فارنهایت ۱۱/۹** از مایکل مور و نکته‌پردازی‌های مالی آیوینز[3]، بیل مار[4]، و جان استوارت[5] را سبب شد.

1. Conrad Hyers

۲. Tennyson، لرد تنیسون شاعر مشهور بریتانیایی در عهد ویکتوریا، در قرن نوزدهم می‌زیست. ـ م.

3. Molly Ivins

4. Bill Maher

5. Jon Stewart

آن‌هایی که نظامی‌گری را با عناصر کمیک نقد می‌کنند اغلب به جنسیت‌گرایی نهفته در آن نیز می‌پردازند، هم‌چون **لیزیستراتا** که اولین نمایش فمینیست بود. درحالی‌که تراژدی و حماسه تحت سلطهٔ مردان است، کمدی زنان را در نقش اول می‌نشاند و شخصیت‌های زن متنوع‌تر و جذاب‌ترند.

کمدی‌ها اشرافیت و نخبه‌گرایی را هم مسخره می‌کنند. تراژدی بر قهرمانانی از طبقهٔ بالا، اصیل و نجیب‌زاده هم‌چون اُدیپ و هملت تمرکز دارد، ولی کمدی بر پایهٔ آنچه امروز ما گونه‌گونی می‌نامیم قرار گرفته، این‌که هر انسان ارزشِ خود را دارد. مثلاً از زمان کمدی‌های یونانی و رومی در دوران باستان، خدمتکاران از اربابان‌شان باهوش‌تر نمایش داده شده‌اند. در فیلم **دلقک دربار** (۱۹۵۶) شاه قانونی یک نوزاد است و قهرمان کمیک (دنی کِی[1]) یک هنرمند سیرک است که از کاپیتان جین (گلینیس جانز[2]) دستور می‌گیرد و کسانی که همه را نجات می‌دهند کوتوله‌های آکروبات‌بازند.

بنابراین، از ارزش تراژدی و کمدی نسبت به هم چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟ هرچه نگرش‌های ناشی از تراژدی در قرن‌های گذشته باارزش بوده‌اند در دنیای امروز عموماً منسوخ شده‌اند و بعضی‌هاشان برای بقای نسل بشر مضرند. کمدی نگرشی منطقی‌تر، نقادانه‌تر و خلاقانه‌تر ارائه می‌دهد که قابلیت وفق‌پذیری بیش‌تری دارد. کمدی از آیین‌های باروری برآمده و تا به امروز بر ابتدایی‌ترین‌های زندگی انسانی پافشاری کرده است: غذا، سکس و مدارا با خانواده و دوستان و حتی دشمنان.

دیدن زندگی به‌صورت مجموعه‌ای از نبردها، یکی از سرچشمه‌های استرس امروزی است. نگرش بازیگوشانه و خیال‌پردازانهٔ کمدی نه‌تنها حس بهتری به انسان می‌دهد، بلکه ما را از نظر بدنی و روانی تندرست‌تر نگاه می‌دارد. همان‌طور که در فصل گذشته گفته شد بعد از خندهٔ طبیعی، مواد استرس‌زای اپی نفرین، نوراپی نفرین، کورتیزول و دوپاک به همراه تنش عضلات، فشار خون و ضربان نبض کاهش می‌یابند. سیستم ایمنی در عواطف منفی سرکوب و با خنده تقویت می‌شود. پزشکان و پرستاران نیز طنز مختص به خودشان را دارند که هرچند برای کاربرد عمومی زیادی «سیاه» است، به آن‌ها اجازه می‌دهد به جای تسلیم‌شدن در برابر انزجار، هراس، خشم

1. Danny Kaye
2. Glynis Johns

و اندوه خونسردی‌شان را حفظ کنند. در بیمارستان‌ها، «کد قهوه‌ای» به معنای این است که محتوای روده‌ای در جایی نامناسب، هم‌چون زیر تخت بیمار، تخلیه شده است و «poot» یا «crump» به معنی خراب‌شدن بازگشت‌ناپذیر اوضاع است.[1] ممکن است آن‌هایی که تجربه‌ای در کارهای بیمارستانی ندارند این‌گونه شوخی‌طبعی‌ها را بی‌رحمانه بدانند، ولی کسانی که زندگی‌شان را در بیمارستان‌ها سپری کرده‌اند، می‌دانند که این کار تلاشی برای مقاومت در مقابل تراژیک‌شدن موقعیت‌های بالقوه تراژیک است. یک خبر امیدوارکننده این است که در حال حاضر بیش از یک‌صد بیمارستان آمریکایی دارای «میز کمدی» یا «اتاق طنز» یا «اتاق بازی» برای بیماران و خانواده‌های‌شان هستند.

سخن این نیست که عواطف تراژیک در زندگی مدرن بی‌فایده‌اند. دلسوزی برای کسانی که نیازمند یاری‌اند همچنان مهم است. اما ترحم می‌تواند به‌آسانی به احساسی تبدیل بشود که فی‌نفسه ارزشمند است، نه به‌عنوان انگیزه‌ای برای کمک‌کردن، نمونه‌اش افراد پرشماری است که به ملودرام‌های تلویزیونی معتاد می‌شوند. کمدی احساساتی‌شدن را رد می‌کند، نه ترحم را. به قول اِما وودهاوس، شخصیت رمانی از جین آستین[2]، خطاب به دوست احساساتی‌اش هریت: «اگر حسی نسبت به بیچارگان داریم، کافی است هر کاری از دست‌مان برمی‌آید برای‌شان انجام بدهیم، مابقی‌اش هم‌دردی خشک‌وخالی است که با آن فقط خودمان را زجر می‌دهیم».

در واکنش به مشکلات زندگی، آنچه کمدی توصیه می‌کند نه عواطف، بلکه اندیشیدن و بازاندیشیدن است. از این منظر کمدی شبیه به بودیسم است، به این دلیل که نوع نگاه ما به مسائل را مهم‌تر از جوهر مسائل می‌داند (اگر اصلاً همچو چیزی وجود داشته باشد). و نیز به مانند بودیسم، کمدی هم خودمحوری‌ای را که همراه تعلقات عاطفی است، رد می‌کند. درحالی‌که تراژدی بر یک نفر تمرکز می‌کند، واحد اصلی در کمدی، یک گروه هم‌چون خانواده، دهکده یا جمع همکاران است و صلاح گروه بر مصلحت شخصی مقدم است. در کمدی ایرلندی **بیدارکردن ند دیواین** به سال ۱۹۹۸، پیرمردی از خبر برنده‌شدن

۱. شوخی‌ای نظیر «روی باند (فرودگاه) بودن بیمار» در میان پرستاران و پزشکان ایرانی دربارهٔ بیماری که امیدی به بهبودش نیست و به‌زودی درخواهد گذشت. ـ م.

2. Jane Austen

در بخت‌آزمایی ملی دچار حملهٔ قلبی می‌شود و جان می‌سپارد. چنین رخدادی به‌راحتی می‌تواند در قالب تراژدی گنجانده شود، ولی این‌جا مابقی دهکده نقشه‌ای می‌ریزند که مرگ ند را مخفی نگاه دارند و یک روستایی دیگر را به جای او برای تصاحب جایزهٔ بزرگ جا بزنند. اگر حقه‌شان بگیرد، همه از جایزه بهره‌مند می‌شوند. وقتی نمایندهٔ دولت برای ترتیب‌دادن پرداخت جایزه به دهکده می‌آید، زن اعصاب‌خردکن ناسازگاری به نام لیزی کوئین، تهدید می‌کند که در صورتی که نیمی از جایزه را نگیرد، نقشه را لو خواهد داد. روستاییان دیگر از انجام خواسته‌اش سر باز می‌زنند. وقتی لیزی دارد به تلفن‌خانه می‌رود تا با یک تماس ترتیب زندانی‌شدن هم‌ولایتی‌هایش را بدهد، صندلی چرخدارش تصادفاً از لبهٔ صخره لیز می‌خورد و به داخل اقیانوس پرتاب می‌شود. به‌رغم علیل‌بودن و مرگ ناگوار لیزی، تماشاچیان خوش‌حالی می‌کردند، چون او فقط به فکر خودش بود. در آخرین صحنهٔ فیلم، روستاییان که حالا خوشبخت شده‌اند، به‌سلامتی ند دیواین می‌نوشند.

در کمدی به مانند تراژدی بدبختی و مرگ هست، ولی از آن‌جایی که شخصیت‌ها «همه با هم‌اند» تجربه‌اش بسیار آسان‌تر است. مصیبت‌هایی که در تنهایی دردناک و افسرده‌کننده‌اند وقتی با دیگران تجربه می‌شوند، مفرح می‌شوند. حتی مرگ ند و لیزی تراژیک نیست، چون برای روستا سعادتمندی آورده است.

پایانِ لطیفه: طنز خلق‌الساعه در مقابل از پیش آماده‌شده

ضمن دفاع از طنز در ادبیات و فیلم اجازه دهید این فصل را با پرداختن به گونه‌ای خودمانی‌تر، یعنی طنز در گفت‌وگو، به پایان ببریم. ممکن است ما هفته‌ها یا سال‌ها بدون دیدن یک نمایش‌نامهٔ شکسپیر سر کنیم، ولی بعید است یک روزمان بدون طنز در گفت‌وگو بگذرد. درواقع، برای اکثر ما مهم‌ترین تجربهٔ زیباشناختی همین است.

یکی از دلایل مهم نظر نه‌چندان مثبت بسیاری از مردم در قبال طنز، به سبب گونه‌ای از طنز در گفت‌وگو ــ لطیفه ــ است. کانت، شوپنهاور و فروید در تحلیل طنز، اغلب از لطیفه‌های خیالی به‌عنوان نمونه‌های اصلی استفاده کرده‌اند و در نوشته‌های تخصصی اخیر دربارهٔ طنز، لطیفه‌گویی کانون توجه است. فیلسوفی به نام تد کوهن[1]، در کتابش،

1. Ted Cohen

لطیفه‌ها، ادعا می‌کند که لطیفه‌گویی برای نزدیک‌کردن آدم‌ها به همدیگر و ساختن اجتماع ضروری است. البته باید اشاره کنم که گفتن لطایف داستانی از پیش آماده‌شده، یک پدیدهٔ اختصاصی فرهنگی و از نظر تاریخی متأخر است که دست‌کم در سی سال اخیر رو به افول گذاشته است(۱۸). از آن مهم‌تر، مدعی‌ام که برای نزدیک‌کردن آدم‌ها به همدیگر و ساختن اجتماع، فایدهٔ لطیفه‌گویی به اندازهٔ فایدهٔ طنز خلق‌الساعهٔ محاوره‌ای نیست.

سال‌ها پیش، رادیو بی‌بی‌سی برای معرفی کتابی دربارهٔ طنز، با من مصاحبه‌ای یک‌ساعته انجام داد. میزبان برنامه بادقت از روی کتاب خواند و ما مباحثه‌ای مهیج دربارهٔ ارزش طنز درخصوص خیال‌پردازی، حساسیت زیباشناختی، دوستی، و سلامت روانی داشتیم. همهٔ نمونه‌های خنده‌داری که درباره‌شان بحث کردیم از زندگی واقعی بود. بعد او «خط تلفن را باز کرد» و در نیم ساعت بعدی همهٔ تماس‌ها از کسانی بود که از من می‌پرسیدند نظرم دربارهٔ این یا آن لطیفه چیست. یک نفر از من می‌خواست که میان سه لطیفه، بهترین و بدترین را انتخاب کنم، لابد برای این‌که خنده‌دارترین را بیش‌تر به‌کار ببرد. محترمانه به چند تماس‌گیرندهٔ نخست گفتم که وقتی با دوستانم هستم لطیفه نمی‌گویم و علاقهٔ چندانی به گوش‌کردن یا تحلیل آن‌ها ندارم. اما تماس‌گیرنده‌های بعدی به‌کار خود ادامه دادند و ظاهراً نمی‌خواستند یا نمی‌توانستند تفاوت میان طنز و لطیفه‌گویی را بپذیرند.

تحقیقات دانشگاهی دربارهٔ طنز هم از همین‌جا ضربه خورده‌اند؛ یعنی تمرکز بر لطیفه‌ها و دیگر اشکال «متونِ» از پیش آماده‌شده و غفلت از طنز روزمره و خلق‌الساعه. در علوم اجتماعی این رجحان از نظر روش‌شناسی قابل فهم است؛ چراکه لطیفه‌ها تکرارپذیرند و برای مخاطبان گسترده‌ای ساخته شده‌اند و استفاده‌شان در آزمون‌ها ساده است. ولی با اندیشیدن دربارهٔ طنزی که خلق می‌کنیم و در زندگی روزمره‌مان از آن لذت می‌بریم، می‌بینیم که بخش عمده‌اش متون خیالی از پیش آماده نیست، بلکه گزارش‌ها و مشاهداتی دربارهٔ تجربیات زندگی واقعی است.

نمونه‌های خنده‌دار و طنز خلق‌الساعه، چه طبیعی باشند چه مصنوعی، بیش‌تر از طنزِ از پیش آماده‌شده به موقعیت وابسته‌اند، کم‌تر به درد مخاطب انبوه می‌خورند و بنابراین، برای تحلیل در علوم اجتماعی کم‌تر کاربرد دارند. «باید خودت اون‌جا می‌بودی» حرف اغلب ماست وقتی کسی به توصیف ما از چیزی که در وقتش ما را به خنده انداخته،

نمی‌خندد. با این حال لذتی در طنزهای واقعی و خلق‌الساعه است که حتی در بهترین لطیفه‌های آماده‌شده نیست.

برای سهولت، من به طنز خیالی از پیش آماده‌شده در گفت‌وگو «لطیفه» خواهم گفت و نمونه‌ها یا مشاهدات خنده‌آور را لطیفه نخواهم نامید. کسی را هم که طنز خیالی از پیش آماده‌شده ارائه می‌کند «لطیفه‌گو» می‌نامم. نمونه‌ها و نظریات خلق‌الساعه از لطیفه‌ها متمایز خواهند بود و کسی که چنین موضوعاتی را ارائه می‌کند «بذله‌گو» می‌نامم.

من از واژگان «از پیش آماده‌شده» و «خلق‌الساعه» برای خلاصه‌گویی استفاده می‌کنم، ولی درواقع این‌ها دست‌کم بیانگر سه تفاوت‌اند:

- طنزی که در لحظه رخ می‌دهد در مقابل طنزی که از پیش آماده شده و بعداً از حافظه یا از روی متنی اجرا می‌شود.
- طنزی که از تجربیات زندگی واقعی سرچشمه می‌گیرد، در مقابل روایت‌های طنزآمیز خیالی.
- داستان‌های طنزآمیزی که از تجربه یا تخیل گویندگان‌شان سرچشمه می‌گیرد، در مقابل داستان‌های طنزآمیزی که کسی می‌آفریند و دیگری می‌گوید.

برای اثبات ادعایم مبنی بر برتری نمونه‌ها و نظریات خنده‌دار در برابر لطیفه‌ها، می‌خواهم سه تفاوت میان لطیفه‌گو و بذله‌گو را بررسی کنم:

۱. لطیفه‌گو یک اجراکننده است، ولی خالق طنز نیست درحالی‌که بذله‌گو هم طنز را خلق و هم آن را اجرا می‌کند.

۲. لطیفه‌گو در محدودهٔ لطیفه‌هایی که به یاد می‌آورد عمل می‌کند درحالی‌که بذله‌گو در توانایی آفرینش طنز بالقوه نامحدود است.

۳. لطیفه‌گو باعث وقفه در گفت‌وگو می‌شود، درحالی‌که بذله‌گو آن را ادامه می‌دهد.

می‌توانیم هرکدام را مفصل‌تر بررسی کنیم:

۱. اگرچه هم لطیفه‌گو و هم بذله‌گو طنز را اجرا می‌کنند، بذله‌گوست که آن را خلق می‌کند؛ هرچند شکی نیست که مهارت در بازگویی یک لطیفه هم ستودنی است و افراد انگشت‌شماری از چنین قابلیتی برخوردارند.

اما با این حال، به‌نظر می‌رسد اثری که یک لطیفه می‌تواند در گفت‌وگو داشته باشد همواره کم‌تر از اثر یک داستان واقعی است اگر خوب روایت شود، یا نظری خنده‌دار دربارهٔ حرفی یا کاری که در یک گفت‌وگو پیش می‌آید. یک دلیل این اثرگذاری این است که ما کاری که خلق‌الساعه انجام شده را بر آنچه از پیش آماده‌شده ارجح می‌دانیم، به‌خصوص وقتی کارِ آماده‌شده اثر کسی غیر از اجرا کننده‌اش باشد؛ برای نمونه، به‌رغم همهٔ تشویقی که برای نوازندهٔ موسیقی که کار دیگران را اجرا می‌کند، نثار می‌کنیم، در شرایط مشابه، کسی که کار خودش را اجرا می‌کند بیش‌تر تشویق می‌کنیم و حتی کسی که سرضرب و بداهه موسیقی تولید می‌کند را بیش از همه تشویق می‌کنیم. شوری در اجرای بداههٔ جاز با تمام بی‌قیدی‌هایش وجود دارد که موسیقی کاملاً نت‌نویسی‌شده فاقد آن است.

بخش درخور توجهی از ارزشگذاری ما برای اجرای فی‌البداهه به دلیل میزان مهارتی است که نیاز دارد. اگرچه سخت است که یک قطعهٔ ناب پیانو را بنوازیم یا یک لطیفه را بی‌نقص تعریف کنیم، سخت‌تر این است که نه فقط اجرا بلکه خلق موسیقی یا طنز را هم به آن اضافه کنیم و باز هم سخت‌تر است که آن را سرضرب بیافرینیم. بی. اف. اسکینر[1] مشاهده کرد که تمجید از افراد تا حدودی به‌سبب متحیرشدن یا شگفت‌زده‌شدن از آن‌هاست؛ و ما از چیزی که نمی‌توانیم توضیح بدهیم متحیر و شگفت‌زده می‌شویم. «پس غیرمنتظره نیست که ما هرچه کم‌تر یک رفتار را بفهمیم، آن را بیش‌تر می‌ستاییم».(۱۹) تقریباً هرکسی که خوب تمرین کند می‌تواند یک لطیفه را با موفقیت تعریف کند. اما کم‌تر کسی می‌تواند بجا و به موقع تکه‌ای خنده‌دار بیندازد و بنابراین، بیش‌تر تحسین می‌شود.

همچنان‌که ما بیش از هر چیز از بذله‌گویی کاملاً خلق‌الساعه متحیر می‌شویم ــ از کسی مثل رابین ویلیامز[2] که درجا می‌تواند از هیچ، طنز بسازد ــ کسی که یک حکایت بجا را داخل گفت‌وگو بیاورد تحسین می‌کنیم، حتی اگر بدانیم آن فرد قبلاً از نسخه‌های دیگری از همان داستان استفاده کرده است. آنچه تحسین ما را برمی‌انگیزد تا حدودی توانایی وفق‌دادن مواد اصلی داستان در موقعیت خاص کنونی است. البته ما به منشأ حکایت هم اهمیت می‌دهیم: رابطهٔ میان آنچه گوینده نقل می‌کند از یک سو و تجربه و نوع نگاه به دنیا از سوی دیگر.

1. B. F. Skinner
2. Robin Wiliams

به نظرم، تعریف‌کردن تجربیات برای یک یا چند نفر دیگر، تبادل اطلاعاتی که از جاهای دیگر جمع‌آوری کرده‌ایم و تبادل نظریات و برداشت‌های‌مان دربارهٔ آنچه تجربه کرده‌ایم و آموخته‌ایم جوهر گفت‌وگوست. بگذارید این کنش‌ها را تبادل تجربیات، تبادل اطلاعات و تبادل نظریات بنامیم. شرکت‌کنندگان در یک گفت‌وگو ممکن است چیزهایی بگویند که در گفت‌وگوی پیشین گفته‌اند، ولی ترتیب نظریات از پیش معین نیست و شرکت‌کنندگان آزادند به آنچه گفته می‌شود بنا بر تجربیات، اطلاعات و نظریات خودشان، واکنش نشان بدهند. اگر کسی بخواهد که دیگران تنها گوش بدهند و به آن‌ها اجازهٔ مطرح‌کردن آنچه در ذهن دارند ندهد، شاید برای حفظ ادب بگوییم «گفت‌وگو را یک‌طرفه کرده»، درحالی‌که درواقع گفت‌وگو را قطع کرده یا در آن وقفه انداخته است.

گفت‌وگوهای مختلف نسبت‌های متفاوتی از تجربه‌ها، اطلاعات و نظریات دارند یا بعضی ممکن است شامل هر سه نباشند، اما تبادل آن‌ها اساس گفت‌وگو را تشکیل می‌دهد. اگر چیز دیگری در یک گفت‌وگو رخ بدهد، مثلاً کسی برای جلب توجه یک نفر دیگر کاری انجام بدهد، در گفت‌وگو وقفه می‌افتد. اگر در اتاق نشیمن من نشسته و مشغول گفت‌وگو باشیم و من بپرسم آیا می‌خواهی صدای ساز جدیدم را بشنوی، آن وقت تا زمانی که من در حال نواختن هستم، گفت‌وگو متوقف شده است. نه‌تنها دیگر صحبت نمی‌کنیم، بلکه دیگر با هم رابطهٔ متقابل هم نداریم: من اجراکننده شده‌ام و شما تماشاچی. وقتی من اجرایم را به اتمام برسانم، گفت‌وگو ممکن است از جایی که متوقف شده بود از سر گرفته بشود و شاید اصلاً نواختن ساز موضوع گفت‌وگو بشود، ولی تا زمانی که من می‌نوازم و شما گوش می‌کنید، گفت‌وگوی ما متوقف مانده است.

لطیفه‌گویی به همان شکل نواختن ساز در گفت‌وگو وقفه می‌اندازد، اگرچه نه همیشه به آن شدت. بالاخره لطیفه‌ها زبان‌شناختی‌اند ــ از همان جنس گفت‌وگو و انتقال از گفت‌وگو به لطیفه‌گویی، جهشی به بزرگی انتقال از گفت‌وگو به ساز زدن نیست. مهم‌تر آن‌که، لطیفه‌ها غالباً در شرایطی گفته می‌شوند که شنوندگان را دعوت به گفتن لطیفه‌های خودشان می‌کنند. این به مانند نوبتی‌کردن گفت‌وگوست، اما هنوز لطیفه‌گویی به اشکال مختلف در گفت‌وگو وقفه‌اندازی می‌کند.

یکی این‌که لطیفه نه بازگفتنِ تجربهٔ گوینده‌اش است نه اطلاعاتی است که کسب کرده نه دیدگاه‌هایش دربارهٔ چیزی؛ متنی تخیلی است که کسی خارج از گفت‌وگو ــچه کسی می‌داند واقعاً کی؟ــ خلق کرده و به صورتی تمرین‌شده اجرا می‌شود و کلاً فاقد انعطاف‌های گفت‌وگوی خودانگیخته است.

برخلاف گفت‌وگو، لطیفه نه فقط از گوینده‌اش نشئت نمی‌گیرد، بلکه مانع از آن می‌شود که شنوندگان با تجربیات، اطلاعات یا دیدگاه‌هاشان به آن پاسخ دهند. تنها کاری که آن‌ها می‌توانند بکنند خندیدن یا نخندیدن است. ممکن است مجال بیابند تا لطیفهٔ خودشان را تعریف کنند ولی این کار هم همه، از جمله گویندهٔ لطیفهٔ پیشین، را تبدیل به مخاطبان یک اجرای دیگر می‌کند. شبیه این است که در پاسخ به نی‌انبان‌نوازی من شما هم قره‌نی خود را به دست بگیرید. هیچ شباهتی هم به نوبتی سخن‌گفتن در گفت‌وگو ندارد که در آن نظریات شرکت‌کنندگان در بحث به شکلی ارگانیک و دیالکتیک روی یکدیگر بنا می‌شود.

برخلاف وقفه‌اندازی لطیفه‌گویی، در نظر بیاورید که بذله‌گویی چه‌طور باعث ادامه‌یافتن گفت‌وگو می‌شود. مثلاً ما داریم دربارهٔ تمام‌شدن باک بنزین‌مان در بزرگراه حرف می‌زنیم و دوست من، تِد، تعریف می‌کند که چه‌طور وقتی داشت برای اولین بار ماشین جدیدش را می‌راند ــیک رنوی کوچک که کاملاً با زیروبمش ناآشنا بودــ بنزینش تمام شد. او تا پمپ بنزینی که رد کرده بود پیاده برگشت و با یک پیت بنزین بازگشت. در عقب ماشین، به دنبال ورودی باک بنزین گشت و پیدایش نکرد. کناره‌های ماشین را نگاه کرد و باز هم چیزی ندید. دست آخر زیر کاپوت یک درپوش پیدا کرد، آن را باز کرد و بنزین را در آن خالی کرد. به داخل ماشین برگشت و تلاش کرد که آن را روشن کند، ولی تنها صدایی که می‌آمد تق‌تق موتور بود. وقتی جرثقیل آمد، کاشف به‌عمل آمد که نه فقط هنوز باک بنزین خالی است، بلکه حالا یک گالن بنزین داخل رادیاتور ماشین است.

این اتفاق چهل سال پیش رخ داد و تد چند باری آن را تعریف کرده است. بعضی کلمات دستکاری شده‌اند. ولی هربار که تد داستان را تعریف می‌کند، هنوز جالب است. او هنوز هم می‌گذارد دیگران در جمع از او سؤال بپرسند و یا در خلال تعریف‌کردن نظر بدهند. و هنوز هم واکنش‌های متفاوتی از شنوندگان دریافت می‌کند. انتخاب شنونده محدود به خندیدن یا نخندیدن نیست. آن‌ها با داستانِ سررشته نداشتنِ تد از

مکانیکی ارتباط برقرار می‌کنند، آن را با تجربه‌های خودشان با ماشین‌های کوچک وارداتی دههٔ شصت میلادی تطابق می‌دهند و از داستان‌های خنده‌دار خودشان با ماشین‌ها می‌گویند. کاری که تد کرده است کاملاً با لطیفه‌گویی، حتی لطیفه‌ای دربارهٔ کسی که باک بنزینش خالی شده، متفاوت است (دقت کنید که هرگز ممکن نبود این داستان به شکل لطیفه ارائه شود). تد بخشی از زندگی‌اش را با ما به اشتراک گذاشته، بخشی که درواقع دربارهٔ خودش به ما چیزهای زیادی می‌گوید. او گفت‌وگو را متوقف نکرده، بلکه در آن شرکت جسته است و به ادامه‌اش کمک کرده است.

چنین نتیجه می‌گیرم که طنز خلق‌الساعه نه فقط از لطیفه‌گویی شایع‌تر است، بلکه در برقراری رابطه میان افراد و ممکن‌کردن تبادل تجربیات، اطلاعات، باورها و نگرش‌ها نقشی مهم‌تر دارد. شاید بتوان از این نتیجه استنباط کرد که طنز در گفت‌وگو برای نسل بشر یک موهبت بی‌نظیر است؛ ولی همان‌طور که در فصل آینده خواهیم دید چنین نیست؛ چراکه طنز خلق‌الساعه، هم‌چون لطیفه‌گویی، می‌تواند نتایج خطرناکی داشته باشد.

فصل ۵

خندیدنِ بیجا
اخلاق منفی طنز

در بررسی روایت‌های سنتی از طنز در فصل اول، به تعدادی از انتقادهای اخلاقی به آن اشاره کردیم. در این فصل ما آن انتقادات را به شکلی نظام‌مند بررسی می‌کنیم و راهی برای تعامل با اخلاق طنز به شکل عمومی پیشنهاد می‌کنیم. سپس در فصل ششم جنبه‌های مثبت اخلاقی طنز را بررسی می‌کنیم. در هر دو فصل، من سنت فلاسفهٔ کلاسیک و متفکران دینی را در تمرکز بر آثار زیان‌بخش یا سودمندِ خنده و طنز بر مردم دنبال خواهم کرد. بعضی از این متفکران دربارهٔ فضایل و رذایل مرتبط با طنز سخن گفته‌اند، که البته این‌که چه چیزی فضیلت و چه چیزی رذیلت به‌حساب بیاید بر مبنای اثرشان بر اشخاص بوده است ــ آن‌هایی که واجد صفتی هستند و مردمی که با آن‌ها تعامل دارند. مثلاً افلاطون و هابز گفتند که تمسخر ما را بدذات‌تر می‌کند و از این رو ما با دیگران بدرفتاری خواهیم کرد. ارسطو و توماس آکویناس از بذله‌گوییِ باحاضرجوابی به‌عنوان یک فضیلت نام بردند؛ چراکه به ما کمک می‌کند آرامش داشته باشیم و از حضور همدیگر لذت ببریم.

امروزه در بحث‌های اخلاقی معمول است که میان تئوری‌های «نتیجه‌گرا[1]» هم‌چون

1. Consequentialist

فایده‌گرایی[1]، و اخلاق فضیلت‌گرا[2]، اخلاق وظیفه‌گرایانه[3]، اخلاق قانون طبیعی[4] و غیره تمایز قائل می‌شوند. گاه دربارهٔ اخلاق نتیجه‌گرا گفته می‌شود که با نگاهی ابزاری فضایل را ارزش‌گذاری می‌کند، درحالی‌که اخلاق فضیلت‌گرا برای فضایل ارزشی ذاتی قائل است. اما تا همین چند دههٔ پیش، نویسندگانی که دربارهٔ بایدها و نبایدهای خنده و طنز می‌نوشتند از این قبیل مواضع ماورای اخلاقیِ مجرد نداشتند. آن‌ها تنها به نتیجهٔ حاصل از فرورفتن در طنز برای مردم نگاه می‌کردند، چه خوب چه بد. و این شامل فضایل و رذایل نیز بود که خودشان به دلیل آثارشان بر انسان‌ها، خوب یا بد ارزش‌گذاری می‌شدند. این رویکرد سنتی، رویکرد من خواهد بود. من با هشت نقد اخلاقی شایع بر طنز شروع می‌کنم و سپس ارزیابی خودم را بر اساس فراغت همراه با بازیگوشی در طنز ارائه می‌دهم. در این فصل آسیب‌هایی را پوشش می‌دهیم که طنز می‌تواند داشته باشد و در فصل بعدی به فواید طنز خواهیم پرداخت.

در سی سال اخیر، به اخلاق طنز توجه شایانی شده است، ولی یک مبحث تقریباً همهٔ توجه‌ها را از آن خود کرده است: لطیفه‌های نژادپرستانه و جنسیت‌گرا[5]. این دو اگرچه آشکار است که مهم‌اند، تنها بخش کوچکی از اخلاق طنز را دربرمی‌گیرند که حتی در نوشته‌های اخلاقی دربارهٔ طنز تا اواخر قرن بیستم به آن‌ها اشاره هم نمی‌شد. ما به بررسی لطیفه‌های نژادپرستانه و جنسیت‌گرایانه خواهیم پرداخت، ولی در زمینهٔ وسیع‌تری از اخلاق طنز که هم ویژگی‌های منفی‌اش را پوشش می‌دهد (در این فصل) و هم ویژگی‌های مثبت آن را (در فصل بعد).

هشت نقد شایع اخلاقی طنز

همان‌طور که در فصل اول آمد، در طول تاریخ اکثریت قاطع ارزیابی‌های اخلاقی طنز منفی بوده است. و بیش‌ترشان خنده را محکوم کرده‌اند؛ چراکه تا قرن هجدهم طنز از خنده متمایز نمی‌شد. هشت اتهام عمده که به بعضی از آن‌ها تا همین‌جا اشاره شده:

1. Utilitarianism
2. Virtue ethics
3. Deontological ethics
4. Natural law ethics
5. Sexist

۱.طنز دوروست.
۲.طنز ایستاست.
۳.طنز غیرمسئولانه است.
٤. طنز لذت‌گرایانه است.
۵. طنز تسلط بر خود را کاهش می‌دهد.
٦. طنز خصمانه است.
۷. طنز حامی هرج‌ومرج است.
۸. طنز احمقانه است.

الگوی معمول در این انتقادات ارتباط‌دادن طنز به آثار اخلاقاً مذمومی، هم‌چون خشونت و بی‌بندوباری جنسی است. از آن‌جایی که فرض می‌شود ما با چنین آثاری مخالفیم، پس بایستی با طنز نیز مخالف باشیم. ایراد این رویکرد این است که نقدی اخلاقی بر «همه»ی انواع طنز یا حتی علیه طنز به‌خودی‌خود نیست. برای هر کنشی که بتوانیم به آن فکر کنیم می‌توان مواردی یافت که می‌تواند با چیزی مذموم در ارتباط باشد. داوطلبانی را در نظر بگیرید که غذای گرم برای سالمندان به خانه‌شان می‌برند. بعضی از این‌ها ممکن است کلاهبردارانی در جست‌وجوی قربانی باشند. ولی چنین احتمالی پایهٔ نفی اخلاقی بردن غذای گرم برای سالمندان نیست؛ چراکه لزوماً رابطه‌ای میان این کار و سرقت از مردم وجود ندارد. به همین شکل، هشت اشکال بالا ارتباطی الزامی بین طنز و چیزی مذموم را نشان نمی‌دهند. به هرکدام جداگانه می‌پردازیم:

۱. طنز دوروست

این نقد بر اساس روابط و اعمالی غیرواقعی است که در اغلب اشکال طنز مشاهده می‌شود. انسان‌های شریف به آنچه می‌گویند عمل می‌کنند، شوخی‌کنندگان چنین نمی‌کنند. آن‌ها تنها «کلک» سوار می‌کنند. این زبان و رفتار می‌تواند خطرناک باشد؛ چنان‌که پیش‌تر در مورد گورکنی که وانمود کرده بود شاخهٔ تاک، مار است دیدیم. این همان جایی است که انجیل هشدار می‌دهد: «کسی که دیگری را فریب می‌دهد و می‌گوید 'فقط شوخی بود' دیوانه‌ای است که تیرهای مرگ‌بارش را بی‌هدف پرتاب

می‌کند» (امثال باب ۲۶ آیات ۱۸ و ۱۹). حتی وقتی بی‌صداقتی برای کسی خطر جسمانی ندارد، می‌تواند روابط اجتماعی را خراب کند. یک ضرب‌المثل عربی می‌گوید: «خنده معامله را به هم می‌زند».

البته اگرچه این اِشکال به بعضی اَشکال طنز وارد است، یک اشکال عمومی علیه طنز نیست؛ چراکه همهٔ انواع طنز شامل دورویی و بی‌صداقتی نیستند. برای نمونه، وقتی دوستان قدیمی دربارهٔ واقعه‌ای خنده‌دار از چهل سال پیش یاد می‌کنند، نیازی نیست کسی دورویی کند. وقتی من طنز را به وقت تنهابودن تجربه می‌کنم (هم‌چون خنده به اشتباهی ابلهانه که خودم مرتکب شده‌ام) هیچ رابطه یا عمل غیرواقعی اصولاً ممکن نیست.

البته بعضی از انواع طنز نیازمند تظاهرند، اما حتی در این حالت هم الزاماً چیز مذمومی وجود ندارد. بازیگران زندگی‌شان را صرف این می‌کنند که تظاهر کنند جای دیگران هستند، ولی کسی از دورویی‌شان شکایت نمی‌کند. به همین شکل اگر یک زندگی‌نامهٔ جدید از رابرت فراست[1] نشان بُدهد که او درواقع هیچ‌وقت در یک عصر برفی گذارش به جنگل نیفتاده است کسی شکایت نخواهد کرد. حتی وقتی کسی را با تظاهر فریب می‌دهیم تا سرکارش بگذاریم، اگر خود او هم بتواند لذت ببرد و تفریح کند، شاید هیچ موضوع مذمومی وجود نداشته باشد.

۲. طنز بی‌فایده است

در مقام نوعی بازی فارغ‌البال، طنز هیچ عوایدی ندارد. رهبران اولیهٔ مسیحی به این دلیل با آن مخالف بودند. اسقف قرن چهارم، جان کریسوستوم خنده را به‌عنوان «لحظهٔ بی‌تفاوتی» محکوم کرد.(۱) هم‌دوره‌اش، گریگوری نیسایی[2]، گفت «خنده دشمن ماست، از آن‌جا که نه کلامی است و نه عملی که منتج به هدفی محتمل شود».(۲) در قرن هفتم، جان کلیماکوس[3] گفت که بی‌مبالاتی مادرِ خنده است.(۳) در قرن بیستم، آنتونی

۱. Robert Frost، شاعر آمریکایی اوایل قرن بیستم و برندهٔ چهار جایزهٔ پلیتزر. یکی از بهترین شعرهای خود را «گذر از جنگل در عصری برفی» می‌دانست و دوست داشت پس از مرگش با آن به یادها آورده شود. ـ م.

2. Gregory of Nyssa

3. John Climacus

لودویسی[1] تفاوت میان خندیدن به یک مشکل و حل‌کردن آن را این‌گونه توصیف کرد:

> بنابراین، طنز آن رویکرد کاهلانه‌ای است که در مواجهه با هر پرسشی به‌کار می‌آید و به همین دلیل است که همه‌جا را بی‌نظمی گرفته است. به این دلیل که ذهن طنزآمیز از کار سنگینِ حل‌کردن مشکلات دشوار شانه خالی می‌کند و ترجیح می‌دهد مردمان را تشویق کند که به آن‌ها بخندند... حقیقت آن است که در هر مبتکر مشتاق و بلندپروازی نیروی غروری هست که با بزدلی و رخوت طنز ناسازگار است.(٤)

اتهام بی‌فایده بودن متوجه اغلب اَشکال طنز است، ولی نه همهٔ طنز. اگرچه طنز شامل یک نگرش فراغت‌دار است، خود این نگرش ممکن است مزایایی داشته باشد و به شکلی غیرمستقیم، دستاوردی داشته باشد؛ مثلاً وقتی وینستون چرچیل می‌خواست اعلام کند که موسولینی علیه بریتانیای کبیر اعلان جنگ داده است آن را با یک لطیفه انجام داد: «امروز ایتالیایی‌ها اعلام کردند که به نفع آلمان‌ها وارد جنگ می‌شوند. من فکر می‌کنم منصفانه است، دفعهٔ قبلی ما مجبور شدیم قبول‌شان کنیم[2]». با این لطیفه، چرچیل اضطراب مردم بریتانیا را کاهش داد و از سر گذراندن جنگ طولانی پیش رو را برای‌شان تسهیل کرد. تحقیقات پزشکی نشان داده است که خنده نه‌تنها اضطراب را کم می‌کند، بلکه درد را می‌کاهد و سیستم ایمنی را تقویت می‌کند. باز می‌بینیم که فراغت طنز می‌تواند مزایای غیرمستقیم داشته باشد. و حتی وقتی طنز هیچ دستاوردی ندارد، لزوماً مذموم نیست. بعضی چیزها بیش‌تر ارزشی درونی دارند تا کاربردی؛ به موسیقی گوش‌کردن، تماشای غروب، آفتاب و عشق‌بازی. این فعالیت‌های «رخوت‌آور» می‌توانند ارضاکننده باشند و طنز نیز این‌گونه است.

۳. طنز غیرمسئولانه است

این نقد نیز بر پایهٔ فراغت‌داشتن طنز است. وقتی ما از آنچه اطراف‌مان رخ می‌دهد فارغیم، در خنده یا دیگر اَشکال بازی، به وظایف‌مان عمل نمی‌کنیم. بدتر از آن، خنده اغلب به

1. Anthony Ludovici

۲. در خلال جنگ جهانی اول، ایتالیا در سال ۱۹۱۵ مخفیانه پیمان لندن را امضا کرد و در سال ۱۹۱٦ رسماً با آلمان وارد جنگ شد. ـ م.

اشتباهات است. از ابتدای کمدی در یونان باستان، دروغ‌زن، متکدی، شهوت‌ران، پرخور و مست شخصیت‌های کمیک معمول بوده‌اند. وقتی ما از حضورشان بر صحنه لذت می‌بریم و یا به معادل‌های‌شان در زندگی واقعی می‌خندیم، دغدغه‌های اخلاقی‌مان را معلق می‌کنیم. مثلاً وقتی داریم به دوستی می‌خندیم که از شدت مستی نمی‌تواند بایستد، به او کمک نمی‌کنیم. و این انتقاد می‌گوید وقتی به مست‌ها در فیلم‌ها می‌خندیم، خودمان را به مشکل دایم‌الخمری در فرهنگ‌مان عادت می‌دهیم. از نظر اخلاقی، واکنش در مقابل افراد خطاکار باید معطوف به اصلاح و دست‌کشیدن از لذت‌بردن از خطاکاری‌شان باشد.

جزوه‌ای از ویلیام پرین پیوریتان که پیش‌تر از آن نقل شد، موضوع را این‌گونه می‌بیند: کمدی‌ها محرک خندیدن به برخی «شوخی‌ها (این سرخوشی مشترک جهنمیان) و نوشته‌ها و اطوار، یا سخنانِ مستهجن، شهوانی و گناه‌آلود می‌شوند، درحالی‌که بایسته است بازیگران تماشاچیان را به تضرع و لابه بیندازند نه خنده‌های گستاخانه و تسکین نفسانی».(۵)

پاسخ منصفانه به این اشکال این است که بپذیریم بر بسیاری از اشکال طنز صادق است. بعداً در این فصل، چند نمونه را بررسی خواهیم کرد. وقتی شادمانی‌مان، عمل یا اعتنای لازم ما را مختل یا متوقف کند، مذموم است (مثل مورد آن دوست مست‌مان). ولی همهٔ وضعیت‌های طنزآمیز نیازمند اعتنا یا عمل نیستند. اگر من سگ شکاری پاکوتاهی ببینم که چهره‌اش من را به یاد پدربزرگم بیندازد و خنده‌ام بگیرد، کار دیگری وجود ندارد که بهتر باشد به جای آن انجام بدهم؛ به این ترتیب، طنز در این‌جا غیرمسئولانه نیست.

حتی در زندگی روزمره نیز طنز می‌تواند از نظر روان‌شناسی یک راه سالم برای پاسخ‌دادن به ناکامی‌ها باشد. وقتی با عجله مشغول آماده‌کردن غذا هستم، اگر یک گوجه‌فرنگی رسیده روی کفشم بیندازم، خندیدن و ادامه‌دادن آشپزی مفیدتر از ناراحت‌شدن و غرق‌شدن در شماتت خود است. در حرفهٔ بسیار کاربردیِ پزشکی نیز افراد برای حفظ خونسردی و تحت کنترل داشتن مهارت‌های‌شان از طنز استفاده می‌کنند.

طنز وقتی بر چیزی که باید درست بشود تمرکز می‌یابد، می‌تواند مسئولانه هم باشد. از روزگار بن جانسون [قرون شانزدهم و هفدهم]، طنزپردازان کارشان را این‌گونه توجیه می‌کردند که طنز با خنده به نقایص، باعث تصحیح آن می‌شود.

اگرچه این موضوع همیشه واقعیت ندارد و اگرچه انتقاد مستقیم اخلاقی بعضی اوقات اثربخشی بیش‌تری دارد، بی‌شک بعضی طنزپردازان توجه تماشاچیان‌شان را به بی‌کفایتی، ریاکاری و فریبکاری جلب کرده‌اند. مثلاً برنامه‌های کمدی تلویزیونی بیل مار و جان استوارت دربارهٔ ریاست جمهوری جورج دبلیو بوش کلاس درس سیاسی برای میلیون‌ها آمریکایی بوده است.

٤. طنز لذت‌گرایانه است

طنز و دیگر اشکال بازی به هدف لذت دنبال می‌شوند. ما نه از روی اجبار، بلکه تنها برای تفریح به آن می‌پردازیم. آن‌که همیشه در حال شوخی است، هیچ‌وقت برای خود الزام اخلاقی نمی‌بیند. چنین لذت‌جویانی دست‌کم بی‌اخلاق‌اند و شاید ضداخلاق.

در سنت‌هایی که آموزه‌هایی مبنی بر دوگانهٔ بدن/روح و ارتباط لذت به تن را تبلیغ می‌کنند بر اصطکاک میان اخلاق و لذت تأکید شده است. در این سنت‌ها، زندگی اخلاقی نیازمند غلبه بر تمایلات لذت‌خواهانه است نه تن دادن به آن‌ها.

رابطهٔ جنسی یک جلوهٔ پرشور از لذت است و خندهٔ زنان به‌عنوان محرک جنسی برای مردان در نظر گرفته می‌شده؛ بنابراین، خنده اغلب جوازی برای رابطهٔ جنسی دانسته می‌شده است. در کشورهای آسیای شرقی حتی امروزه نیز یک زن که با دهان باز می‌خندد هرزه به‌حساب می‌آید. در فرهنگ غربی، کمدی از همان ابتدا با شهوت‌رانی مرتبط بوده است. بر صحنهٔ نمایش یونانی، شخصیت‌های کمیک آلت‌های بزرگ می‌پوشیدند و بسیاری از لطیفه‌ها کنایه‌های جنسی داشتند. آیینی که یکسره بزرگداشت دیونیسوس، خدای شراب و شهوت‌رانی، بود.

سه تن از علمای مسیحی، جروم[1]، آمبروز[2] و جان کریسوستوم، هشدار داده‌اند که خنده می‌تواند منجر به رابطهٔ جنسی نامشروع بشود. به گفتهٔ جان کلیماکوس «لمس بدن، خنده و حرف‌زدن بی‌مبالات از پاکی به دور است». آدم‌های دور از اعتدال‌اند که «نگاهی خیره و بی‌حیا دارند و بی‌محابا می‌خندند».(٦)

برخلاف دیگر اشکال‌های مورد بحث، این یکی بر پایهٔ یکی از ویژگی‌های

1. Jerome
2. Ambrose

ماهوی طنز است (اینکه طنز نوعی لذت است). با این حال این امر لزوماً بر ارتباطی میان لذت‌بردن و ندانم‌کاری دلالت نمی‌کند. اگرچه هر لذتی اشتهای ما را برای لذت بیش‌تر تحریک می‌کند، اما همهٔ لذت‌ها ما را به لذت‌پرستی سوق نمی‌دهد. برای نمونه می‌توانیم بدون انجام عملی خلاف، از غذا، موسیقی و هنرِ خوب لذت ببریم. به همین سان، می‌توانیم از طنز لذت ببریم.

در پاسخ به اتهامی که طنز را جوازی برای رابطهٔ جنسی می‌داند باید گفت که بخش اعظم طنز به رابطهٔ جنسی ارتباطی ندارد و حتی طنزی که دربارهٔ رفتارِ مذمومِ جنسی است الزاماً چنین رفتاری را تشویق نمی‌کند. خنده و شادمانی، همان‌طور که پیش‌تر آمد، گرایش به کاهش شوق جنسی دارند.

۵. طنز تسلط بر خود را کاهش می‌دهد

«تسلط بر خود» یک ارزش جهان‌شمول است که هم در قواعد اخلاقی دینی و هم در قواعد اخلاقی سکولار یافت می‌شود، ولی خنده شامل ازدست‌دادن نیرو و هماهنگی عضلات است و بیش‌تر محتمل است که ما به وقت شوخی، کارهایی انجام بدهیم که در حالت عادی از آن پرهیز می‌کنیم. همان‌گونه که در فصل یکم دیدیم، در میان یونانیان باستان و در میان مسیحیانِ نخستین، این ازدست‌دادن تسلط بر خود یک انتقاد اساسی به خنده بود.

اگرچه بسیاری از طنزها ازدست‌رفتن تسلط بر خود را به همراه دارند، همهٔ آن‌ها چنین نیستند. شوخی چرچیل دربارهٔ ایتالیایی‌ها تسلط هموطنان بریتانیایی‌اش را بر خودشان ــ با کاهش عواطف منفی ــ افزایش داد. به همین شکل افرادی مثل پزشک‌ها و پلیس‌ها که مشاغل پر استرسی دارند، اغلب با بهره‌گیری از طنزْ استرس‌شان را کاهش داده و تسلط بر خودشان را افزایش می‌دهند.

حتی خنده‌ای که باعث کاهش تسلط بر خود می‌شود، مادامی که این کاهش منجر به انجام کاری نکوهیده یا ناتوانی از انجام کاری ضروری نشود، لزوماً مذموم نیست. همان‌طور که توماس آکویناس گفت، لذتِ یک دل سیر خنده می‌تواند معصومانه و باعث رهایی مطبوع از فشار و عواطف منفی باشد.

۶. طنز خصمانه است

بسیاری از اخلاقیونی که دربارهٔ ازدست‌رفتن تسلط بر خود در وقت خنده در طنز هشدار داده‌اند، گفته‌اند که به وقت خنده، طبیعی است که غرایز خشونت‌بار رها شوند. همان‌طور که در فصل یکم آمد، افلاطون هشدار داد که نگاهبانان جوان یک حکومت ایده‌آل می‌بایست از خنده بپرهیزند و ارباب کلیسا نیز از خنده پرهیز می‌دادند.

این‌جا نیز با اتهامی مواجهیم که فقط بر اَشکالی خاص از طنز صادق است. دیگر آن‌که همان‌طور که در فصل بعدی خواهیم دید، کارکرد طنز اغلب در حکم روغن‌کاری روابط اجتماعی است که اصطکاک را کاهش می‌دهد و همکاری را تقویت می‌کند.

۷. طنز حامی هرج‌ومرج است

بر اساس انتقادات سنتی، نتیجهٔ کلی زیان‌های خنده و طنزْ ازمیان‌رفتن نظم اجتماع است. از زمان آریستوفان کمدین‌ها به مسخره‌کردن نهادها و رهبران سیاسی، فکری و مذهبی پرداخته‌اند. درحالی‌که تراژدی و حماسه، سنت پدرسالارانهٔ قهرمانی‌گریِ رهبران نظامی را بزرگ می‌داشتند، کمدی این سنت را به چالش می‌کشید؛ مثلاً در **لیزیستراتای** آریستوفان، زنان کل نظام سیاسی نظامی دولت‌ـشهرهای یونان را به زانو در آوردند و مردان را ابله تصویر کردند. در کمدی دیگر آریستوفان، **آخارنیایی‌ها**[1]، رب‌النوعی به نام آمفیتئوس[2] به زمین فرستاده می‌شود، ولی پول کم می‌آورد؛ بنابراین، مجبور می‌شود از انسان‌ها قرض کند. در **قورباغه‌ها**، یکی از خدایان به نام دیونیسوس، هنگام سفر به جهان مردگان مجْبور می‌شود برای گذر از میان دریاچهٔ جهنمی کرایه بدهد و حتی در پارو زدن کمک بکند، به‌طوری‌که کمردرد می‌گیرد. در دروازهٔ پلوتون دچار ترس می‌شود و خودش را خراب می‌کند. بعد برای آزمودنِ ادعای خداوندی‌اش شلاق‌زده می‌شود تا ببینند گریه می‌کند یا نه (خدایان واقعی گریه نمی‌کنند). افلاطون گلایه می‌کرد که همهٔ این مسخره‌بازی‌ها در کمدی، تهدیدی علیه مذهب و به شکلی گسترده‌تر علیه نظم اجتماعی است.

---

1. The Acharnians
2. Amphitheus

پاسخ دوبخشی من به اتهام هرج‌ومرج‌طلبی طنز این است که اغلب شکل‌های طنز چنین نیستند و دیگر آن‌که طنزی که وضع موجود را به چالش بکشد بعضی اوقات مفید است. **لیزیستراتای** آریستوفان توجه را به پوچی جنگ دایمی میان دولت‌ـشهرهای یونان و ارزش‌هایی که پدرسالاری قرن‌ها آن را نادیده گرفته بود، جلب می‌کرد. در آتن باستان کمدی و دموکراسی در کنار یکدیگر رشد کردند و روح نقاد کمدی بخشی مهم از دموکراسی‌های مدرن است. در آلمان دههٔ بیست میلادی، کمدین‌های کاباره اولین چهره‌های عمومی بودند که صعود هیتلر را به چالش کشیدند. در دهه‌های شصت و هفتاد، استندآپ‌کمدین‌هایی هم‌چون گادفری کیمبریج[1] و لیلی تاملین[2] در بیدارکردن وجدان مردم درخصوص تبعیض‌های جنسی و نژادی کمک کردند.

۸. طنز احمقانه است

این انتقاد سنتی آخری را می‌توان به‌عنوان ترکیبی از چند انتقاد دیگر دید که پیش‌تر به آن‌ها پرداخته شد. احمق‌نامیدن کسانی که می‌خندند، متهم‌کردن آن‌هاست به داشتن عیب‌های فکری، عاطفی یا اخلاقی. در انجیل، عاقل متضاد احمق است. در **کتاب جامعه** (باب ۲، آیهٔ ١٤) آمده است: «مرد عاقل چشم بصیرت دارد، ولی احمق در تاریکی قدم می‌گذارد». درحالی‌که حماقت در خنده بروز می‌یابد، دانایی با اندوه مرتبط است؛ همچنان که باز در **کتاب جامعه** (باب ۷، آیات ۳ و ٤) آمده: «حزن از خنده بهتر است، چراکه اندوهِ سیما دل را شاد می‌کند. قلب عقلا در سرای ماتم است، ولی قلب احمق‌ها در سرای طرب».

سنت مسیحی برای مقابله با حماقت و اعطای عقلانیت به زندگی فرد، توصیه به اندوه دارد. **رسالهٔ یعقوب** (باب ٤، آیهٔ ۹) مسیحیان را تشویق می‌کند به «عزاداری و ماتم و گریه. بگذارید خنده‌تان به اندوه و شادی‌تان به ماتم تبدیل شود». جان کلیماکوس توصیه‌ای مشابه دارد: «در قلبت چون امپراتوری باش... فرمان بده خنده را که 'برو' و می‌رود. و بفرما تضرع شیرین را که 'بیا' و می‌آید».(۷)

1. Godfrey Cambridge
2. Lily Tomlin

هم‌چون دیگر انتقادات به طنز این انتقاد که ترکیبی از آن‌هاست، شامل همهٔ اَشکال طنز نمی‌شود و نقدی به خود طنز نیست.

در مجموع معتقدم هیچ‌یک از انتقادهای عمومی سنتی به طنز مستدل نیستند. اگر انواعی از طنز وجود داشته باشند که اخلاقاً مذموم باشند ــ و به‌نظر می‌رسد که وجود دارند ــ آن وقت می‌بایست تحلیلی جامع‌تر برای جداکردن آن‌ها و نشان‌دادن نادرستی‌شان ارائه شود. چنین تحلیلی همچنین می‌بایست به ما بگوید طنز چه وقت و چرا می‌تواند اخلاقاً مقبول باشد؛ کاری که در فصل بعد انجام خواهیم داد.

نقایص اخلاق طنز معاصر

امروزه معدودی از فلاسفه هستند که به‌طور گسترده دربارهٔ اخلاق طنز می‌نویسند، مثل رابرت سی رابرتز، جان لیپیت[1]، لارنس گلدستاین[2] و نیکلاس پاپاس[3]. ولی تحلیل ساده‌انگارانهٔ چند نمونهٔ کلیشه‌ای اخلاقیِ طنزْ در ارزیابی‌های سنتی همچنان شایع است. برای نمونه، اغلب نوشته‌های اخلاق طنز معاصر حول آنچه رونالد دو سوسا عنصر فتانیک (عقاید و باورهای بداندیشانه) می‌نامد در لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه است. حتی اگر چنین رویکردی یک تحلیل درست از لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه به‌دست دهد، تنها بخشی کوچک از اخلاق طنز را توضیح داده است. بدتر آن‌که چنین رویکردی معمولاً حتی برای آن لطیفه‌هایی هم که قصد توضیح‌دادن‌شان را دارد خام‌اندیشانه است.

برای نمونه، متداول‌ترین شکل لطیفه‌های قومیتی داستانی است که در آن یک یا چند تن از اعضای یک گروه قومیتی چیزی می‌گویند یا کاری می‌کنند که نشان از حماقت، تنبلی، بی‌بندوباری یا یک ضعف دیگر است. اغلب فلاسفه فرض گرفته‌اند که چنین لطیفه‌هایی فقط برای ابراز خصومت به گروه «هدف» است. مقالهٔ «کارهای نژادپرستانه و طنز نژادپرستانه» از مایکل فیلیپس[4] که اغلب نقل می‌شود، چنین شروع

1. John Lippitt
2. Laurence Goldstein
3. Nickolas Pappas
4. Michael Phillips

می‌شود: «لطیفه‌های نژادپرستانه اغلب خنده‌دارند و بخشی از این امر به نژادپرستی آن‌ها منوط است؛ برای نمونه، بسیاری از لطیفه‌های لهستانی ممکن است به‌سادگی تبدیل به لطیفه‌هایی مربوط به احمق‌ها بشوند، ولی وقتی این‌گونه روایت شوند به‌هیچ‌وجه خنده‌دار نیستند».(۸)

دسته‌بندی لطیفه‌های لهستانی به‌عنوان نژادپرستانه که فیلیپس صورت داد، با آنچه دانشمندان علوم اجتماعی در سه دههٔ اخیر دربارهٔ لطیفه‌های قومیتی یافته‌اند، کاملاً در تضاد است. با مطالعهٔ هزاران لطیفه از سراسر دنیا، کریستی دیویس[1] که انسان‌شناس است، کشف کرد همان لطیفه‌های «احمق» که در ایالات متحده دربارهٔ لهستانی‌ها می‌گویند، در فرانسه دربارهٔ بلژیکی‌ها، در هندوستان دربارهٔ سیک‌ها و در استرالیا دربارهٔ تاسمانیایی‌ها گفته می‌شود. به همین سان، لطیفه‌هایی را که بزدلی و دیگر رذیلت‌ها را به گروه‌های قومیتی نسبت می‌دهند در ده‌ها کشور یافته‌اند. دیویس نشان می‌دهد همه‌جا الگوی اجتماعی یکسان است. مردم لطیفه‌های قومیتی را نه دربارهٔ گروه‌هایی که از آن‌ها متنفرند، بلکه دربارهٔ گروه‌هایی که با آن‌ها آشنایی دارند تعریف می‌کنند، گروه‌هایی که شبیه خودشان هستند و در حاشیهٔ فرهنگ غالب زندگی می‌کنند.(۹) لطیفه‌گویان معمولاً باور ندارند شخصیت‌سازی‌هایی که در لطیفه‌ها دارند حقیقی است. باور نمی‌شود که عموم لهستانی‌ها احمق‌اند، یونانی‌ها همه‌شان همجنس‌بازند و ایتالیایی‌ها بزدل‌اند. دیویس می‌گوید آنچه لطیفه‌گویان به آن می‌خندند نسخهٔ اندک متفاوتی از خودشان است و خنده‌شان معمولاً خصومت‌بار و بداندیشانه نیست. وقتی گروهی از دیگری متنفر است، احساساتش را به شکل‌های مستقیم‌تر و آسیب‌زننده‌تر از لطیفه‌گویی ابراز می‌کند.

به گفتهٔ دیویس، لطیفه‌ها دربارهٔ «احمق‌ها» در دو قرن اخیر در پاسخ به اضطراب مردم دربارهٔ به‌روزبودن دانش و مهارت‌شان، به‌خصوص در محیط کار، محبوبیت یافته‌اند. روزهای اوج لطیفه‌های لهستانی در ایالات متحده در چند دههٔ پیش، زمانی نبود که آمریکایی‌ها به لهستانی‌ها حس کینه یا تبعیض داشتند (لهستانی‌ها تا آن زمان به‌خوبی در فرهنگ آمریکایی ادغام شده بودند)، بلکه زمانی بود که آمریکایی‌ها از

1. Christie Davis

رشد علمی در ایالات متحده در شگفت بودند. لطیفهٔ فضانوردی لهستانی که اعلام کرد تصمیم دارد با موشکش به خورشید برود را در نظر بگیرید. وقتی از او پرسیدند که چه‌طور گرمای خورشید را تحمل خواهد کرد، گفت «نگران نباشید، شب می‌روم». بنا به گفتهٔ دیویس، این لطیفه نمایانگر تحقیر نادانی لهستانی‌ها از سوی آمریکایی‌ها نیست، بلکه بیانگر ترس آمریکایی‌ها دربارهٔ نادانی علمی و فنی خودشان است.

فلاسفه تنها کسانی نیستند که با «نژادپرستانه» خواندن لطیفه‌ها در قضاوت عجله می‌کنند. در سال ۲۰۰۲ میلادی ان وینترتون[1]، نمایندهٔ پارلمان بریتانیا، به دلیل گفتن این لطیفه در یک میهمانی شام مجبور به استعفا شد:

> یک انگلیسی، یک کوبایی، یک ژاپنی و یک پاکستانی سوار قطار بودند. کوبایی با گفتن این‌که تو کشور من ده تایش را یک پنی می‌فروشند، یک سیگار برگ را از پنجره بیرون انداخت. ژاپنی با گفتن این‌که در کشور من این‌ها ده تایش یک پنی قیمت دارد یک دوربین نیکون را بیرون انداخت. بعد انگلیسی پاکستانی را از پنجره به بیرون پرت کرد.

خنده‌گاه این لطیفه القا می‌کند که انگلیسی قصد داشته بگوید پاکستانی‌ها در کشور من ده تایشان یک پنی می‌ارزند. آیا این خنده‌گاه توهین به پاکستانی‌هاست؟ اگر هست، چه ویژگی منفی‌ای را به ایشان نسبت می‌دهد؟ پذیرفتنی‌تر است بگوییم نکتهٔ لطیفه این است که انگلیسی‌ها نژادپرست‌اند و با مردم پاکستان و دیگر مستعمره‌های سابق‌شان رفتاری غیرمنصفانه دارند. پاکستانی این لطیفه هیچ کاری نمی‌کند و حتی توصیفی هم از او به‌دست داده نمی‌شود. انگلیسی است که کاری انجام می‌دهد، آن هم به‌قتل‌رساندن پاکستانی. وقتی هدف از این لطیفه نشان‌دادن نژادپرستی انگلیسی‌ها باشد، البته که این لطیفه خصومت و تبعیضی علیه پاکستانی‌ها در بر ندارد.

شاید توافق بر سر تفسیری درست از این لطیفه یا هر لطیفهٔ دیگری ممکن نباشد. افراد متفاوت لطیفه‌ای یکسان را به اشکال مختلفی بیان می‌کنند و به دلایلی متفاوت شادمان می‌شوند. ممکن است نژادپرستی که از پاکستانی‌ها متنفر است، از این لطیفه لذت ببرد؛ چراکه در آن یک پاکستانی به قتل می‌رسد. ممکن است فرد دیگری از

1. Ann Winterton

این شیوهٔ هوشمندانه که ریتم روایت در خنده‌گاه (با پرتاب‌کردن به بیرون از پنجره) با نتیجه‌ای شوکه‌کننده حفظ شده است به خنده بیفتد. شخص سومی، مثلاً پاکستانی، ممکن است به بی‌خردی انگلیسی در برداشتش از فرصت دور ریختن چیزهای فراوان و دم دستی و قربانی‌کردن پاکستانی بخندد. با درنظرگرفتن همهٔ مباحث حول معنا و عدم قطعیت، فلاسفه می‌بایست به‌طور ویژه به راه‌های متفاوتی که لطیفه‌ها تفسیرپذیرند حساسیت نشان بدهند؛ ولی اغلب مقاله‌های مجلات فلسفی با ارائهٔ یک تفسیر از لطیفه به‌عنوان تنها تفسیر پذیرفته‌شده با اطمینان به ما می‌گویند که معنای آن تفسیر چیست. یکی از لطیفه‌هایی که در اخلاق طنز بسیار مورد بحث واقع شده در «چه وقت خندیدن درست نیست؟» نوشتهٔ رونالد دو سوسا آمده است:

> مارگریت ترودو[1] (همسر نخست‌وزیر سابق کانادا پیر ترودو) به دیدار تیم ملی هاکی می‌رود. وقتی برمی‌گردد، شکایت می‌کند که مورد تجاوز دسته‌جمعی قرار گرفته است. عجب آرزوی‌های بزرگی.(۱۰)

دو سوسا گفت‌وگویی را نقل می‌کند با یک دانشجو که مدعی نوشتن این لطیفه بود. او به دانشجو گفت: «ظاهراً لطیفه بعضی باورها را پیش‌فرض می‌گیرد. یکی این که همهٔ زنان در نهان دوست دارند مورد تجاوز قرار بگیرند»(۱۱). دانشجو در اعتراض گفت که لطیفه تنها دربارهٔ رفتار ولنگ‌وواز مارگریت ترودو است که همه هم می‌دانند. دوسوسا می‌پذیرد که این امر یک پیش‌فرض لطیفه است، ولی می‌گوید:

> در این‌جا، در همین واژهٔ «ولنگ‌وواز» پیش‌فرض‌هایی از این قبیل جاسازی شده است: این‌که تجاوز فقط نوعی از انواع رابطهٔ جنسی است، این‌که نیازهای جنسی زنان مرز نمی‌شناسد و این‌که چیزی ذاتاً مذموم یا شیطانی در زن است که میل به رابطهٔ جنسی فراوان دارد. این‌ها پیش‌فرض‌هایی جنسیت‌گرایند.(۱۲)

من با دو سوسا موافقم که این سه پیش‌فرض، جنسیت‌گرایند و «ولنگ‌وواز» نامیدن یک زن، بر پایهٔ قضاوتی منفی از رابطهٔ جنسیِ فراوان است. اما من این ادعاهای او را پذیرفتنی نمی‌بینم که کسی با گفتن این لطیفه دربارهٔ مارگریت ترودو، فرض می‌کند

1. Margaret Trudeau

که امیال جنسی همهٔ زنان بی‌حدومرز است یا همهٔ زنان در نهان دوست دارند مورد تجاوز قرار بگیرند. چرا لطیفه نمی‌تواند صرفاً **مارگریت ترودو** ــ و نه همهٔ زنان ــ را بابت امیال جنسی بی‌حد و مرز مسخره کند؟ نمی‌توان این‌طور نتیجه گرفت که «ولنگ‌وواز» نامیدن یک زن، درواقع مقایسهٔ امیال جنسی اوست با زنان **عادی** یا به عبارتی زنانی که ولنگ‌وواز نیستند؟

پاسخ به چنین پرسش‌هایی دشوار است؛ چراکه این لطیفه چنان پیکربندی ضعیفی دارد که به‌نظر می‌رسد خنده‌گاه، متن را بی‌ربط می‌سازد. اگر مارگریت ترودو از این‌که مورد تجاوز دسته‌جمعی قرار گرفته شکایت دارد، دیگر چرا باید آرزوهایش را **دست نایافتنی** بدانیم؟ اگر او آرزومند تجاوز دسته‌جمعی بوده، آیا به این معنی است که مورد تجاوز دسته‌جمعی قرار نگرفته؟ در این صورت چرا گلایه دارد که قرار گرفته؟ آیا محتمل است که با دروغگویی تلاش کرده یک تخیل لذت‌بخش را در خیالش تصویر بکند؟ دو سوسا اصولاً چنین سؤال‌هایی نمی‌پرسد. با گفتن «همهٔ لطیفه‌های تجاوز، صورت‌هایی از یک لطیفهٔ اولیه‌اند»(۱۳) به‌سادگی تحلیل خودش را از این لطیفه، به‌عنوان تحلیل صحیح، فرض می‌گیرد.

رویکردی جامع‌تر: اخلاق فراغت

من به لطیفه‌های نژادپرستانه و جنسیت‌گرا خواهم پرداخت، اما به‌عنوان بخشی از اخلاق عمومی طنز. در این تأملات اخلاقی، به جای آن‌که مثل بسیاری از فلاسفه لطیفه‌ها را به‌عنوان ادعانامه در نظر بگیرم، می‌خواهم توجه را به ویژگی‌های خاص زبان‌شناسانه و روان‌شناسانهٔ طنز جلب کنم. ویژگی بارز در این‌جا فراغت بازیگوشانهٔ زبان و کنش‌های غیراصیل است.

این جهت‌گیری غیرکاربردی و غیرشناختی همان چیزی است که طنز به شکل کلی با بازی در آن اشتراک دارد و نیز با تجربهٔ زیباشناختی. در هر سه مورد، نگران کسب دانش یا رسیدن به هدفی عملی در آن لحظه نیستیم.(۱٤) ما فارغ، ساکن و «با فاصله» هستیم؛ مثلاً، در هنگام شوخی‌کردن با دوستان هیچ فوریتی در کار نیست و هیچ کنشی لازم نمی‌آید. ما به نیازهای هیچ‌کس توجه نمی‌کنیم، بلکه هم‌چون عاشقان هنر هستیم که در یک نگارخانه قدم می‌زنند یا هم‌چون عاشقان موسیقی که به یک

کنسرت گوش می‌دهند. به همین دلیل است که لودیویسی از «رخوت طنز»(۱۵) سخن گفت و به همین دلیل است که هابز گفت: «آنان که طرح‌هایی بزرگ در سر دارند مجالی برای خندیدن ندارند».(۱۶)

همان‌طور که دیدیم فراغتِ کاربردی طنز در توضیح تضاد میان شادمانی و عواطف منفی مفید است. داشتن دغدغه‌های کاربردی دربارهٔ یک موقعیت به معنی درگیر بودن عاطفی با آن است. وضعیتی که مورد قبول ما نیست به‌طور طبیعی اگر برای خود ما پیش آید، عامل هراس، خشم یا تنفر می‌شود و در صورتی که دیگری با آن روبه‌رو شده باشد، هم‌دردی برمی‌انگیزد. همان‌طور که هانری برگسون گفت: «خنده با عاطفه ناسازگار است. یک مشکل را هرچند بی‌اهمیت طوری به تصویر بکشید که حس هم‌دردی، هراس، خشم یا تأسف را برانگیزد و کار تمام است؛ غیر ممکن است بتوانیم به آن بخندیم».(۱۷)

وقتی ما می‌خواهیم حس خشم یا عصبانیت را دربارهٔ موضوعی برانگیزیم، آن را به گونه‌ای طنزآمیز بیان نمی‌کنیم، دقیقاً به دلیل فراغت کاربردی طنز. طنز سلاحی برای انقلابیون نیست[1].

۱. نگارنده تا این‌جا دربارهٔ humor بحث کرده است، اما در این جمله satire را به‌کار می‌برد. همان‌گونه که در دیباچه گفته شد ترجمهٔ این دو واژه به فارسی امروزی چندان ساده نیست. می‌توان گفت اگر satire را معادل طنز در نظر بگیریم آن‌گاه humor را می‌توان فکاهه / شوخ‌طبعی ترجمه کرد و اگر humor را طنز ترجمه کنیم، satire را می‌توان به معنای طنز هدفمند اجتماعی و سیاسی در نظر گرفت که از ادبیات و لحن سطح بالاتری برخوردار است. در این صورت این ادعا که «طنز سلاحی برای انقلابیون نیست» مخدوش به‌نظر می‌رسد. برای نمونه، طنزهای سیاسی دوران انقلاب مشروطه در ایران، هم‌چون سلاحی مؤثر در جبههٔ انقلابیون کارکرد داشتند و کارایی طنزپردازان متعهد، از سرداران جنگی و فعالان برجستهٔ سیاسی کم‌تر نبود. در این میان به‌ویژه می‌توان به علی اکبر طاهرزادهٔ صابر، شاعر طنزپرداز قفقازی که دل‌بستگی خاصی به انقلاب مردم ایران داشت و در روزنامهٔ ملانصرالدین می‌نوشت، سید اشرف‌الدین قزوینی که هم مستقلاً طنز می‌سرود و هم غالباً ترجمه‌های خوبی از اشعار صابر را به صورت منظوم در روزنامه‌اش نسیم شمال ترجمه می‌کرد، علی اکبر دهخدا نویسندهٔ ستون طنزآمیز «چرند و پرند» در روزنامهٔ انقلابی صوراسرافیل و نیز میرزادهٔ عشقی مدیر روزنامهٔ قرن بیستم که عاقبت جان بر سر طنز سیاسی نهاد، اشاره کرد. یحیی آرین‌پور در جلد دوم از صبا تا نیما، فصل جداگانه‌ای را به تأثیر طنزهای مطبوعاتی دوران مشروطه بر جنبش مشروطه اختصاص داده است (بخش اول فصل سوم). احمد کسروی نیز در تاریخ مشروطهٔ ایران چندین جا به تأثیر طنزهای سیاسی و اجتماعی دوران مشروطه بر انقلابیون اشاره می‌کند و به‌ویژه نقش مثبت طنزهای مکتوب و کاریکاتورهای روزنامهٔ ملانصرالدین را می‌ستاید. ـ م.

طنز شامل فراغت شناختی و کاربردی است. وقتی چیزی ما را به خنده می‌اندازد، در آن موقع دغدغهٔ این را نداریم که واقعیت دارد یا نه.

همان‌طور که گفتیم خالق طنز طرح‌هایی در ذهن ما ترسیم می‌کند نه به قصد تبادل اطلاعات، بلکه برای سُروری که آن طرح‌ها به همراه می‌آورند. به همین دلیل است که ما به افرادی که داستان‌های خنده‌دار می‌گویند برای مبالغه دربارهٔ پوچی موقعیت‌های واقعی و افزودن حواشی اضافی، مجوز کمیک می‌دهیم. درواقع کسی که به داستانی خنده‌دار گوش می‌دهد اگر تلاش کند گوینده را تصحیح کند ــ «نه، او نوشیدنی‌اش را روی لباس شهردار و فرماندار نریخت، فقط روی لباس شهردار ریخت»ــ احتمالاً از سوی دیگر شنوندگان امر به سکوت می‌شود.

فراغت کاربردی و شناختی در طنز، هم‌چون در بازی و تجربهٔ زیباشناختی، می‌تواند آثار مخربی هم داشته باشد. من برروی سه مورد تمرکز خواهم کرد. اول این‌که فراغت می‌تواند نامسئولانه باشد؛ از آن‌جا که ما کارهایی را نادیده می‌گیریم که انجام‌شان لازم است و کارهایی می‌کنیم که نمی‌بایست انجام بدهیم. دوم، می‌تواند مانع هم‌دردی شود و سوم، می‌تواند مروج تبعیض باشد.

اثر مخرب اول: بی‌مسئولیتی

طنز می‌تواند ما را از آنچه انجام می‌دهیم یا از انجامش کوتاهی می‌کنیم فراغت بدهد. در نواختن موسیقی چیزی ذاتاً منفی وجود ندارد، ولی نوازندگی نرون وقتی رم در آتش می‌سوخت، قابل انتقاد است. هیچ‌چیز ذاتاً منفی‌ای در خلق بذله وجود ندارد، اما شوخی مذمومی بود وقتی ماری آنتوانت در پاسخ به گزارش‌های قحطی و این‌که مردم نان برای خوردن ندارند گفت: «خب شیرینی بخورند»؛ چراکه در مقام ملکه می‌بایست نگران مردمش می‌بود.

در زندگی روزمره ما بعضی اوقات یک مشکل و یا انتقاد را به جای نشان‌دادن واکنش مناسب، «با خنده» رفع می‌کنیم. اگر پزشک برای من رژیم مخصوص دیابتی‌ها تجویز کند و هشدار بدهد که هزینهٔ پرهیزنکردن کوری یا مرگ زودرس است، ممکن است من توصیهٔ او را با گفتن چیزی چون «خودش از من چاق‌تره» تخفیف بدهم و رژیم را نادیده بگیرم. اگر دوستم که به حمایت من برای کنترل مشکل اعتیادش به الکل نیاز دارد، مست

کند و من به جای این‌که کمک کنم خودش را جمع کند، به وضعیت مضحکش بخندم، آن وقت طنز من نامسئولانه است.

در آزمایش مشهور استنلی میلگرام[1] دربارهٔ اطاعت از شخصیت‌های مسلط، آزمایش‌شوندگان دستور داشتند به افرادی که فقط کلماتی مرتبط را به یاد نمی‌آوردند، شوک‌های الکتریکی بالقوه مرگ‌باری بدهند. چهارده نفر از چهل نفر ناگهان زدند زیر خنده و بعد شوک را وارد کردند. در این‌جا خنده شبیه سوت‌زدن در تاریکی به‌نظر می‌رسد، راهی برای سرکوب یک نگرانی بجا.

ما در خندیدن به مشکلات‌مان طوری رفتار می‌کنیم که انگار آن‌ها بی‌اهمیت‌اند. اهمیتی ندارد، «مهم نیست»، و بنابراین، نیازی به توجه ما ندارد. یک نمونهٔ بارز طنز در حمایت از بی‌مسئولیتی، «کلبی‌مسلکِ تمام‌عیار» است که به هر چیزی می‌خندد و مسئولیت هیچ‌چیزی را نمی‌پذیرد. برنامهٔ «بیویس و بات‌هد»[2] در تلویزیونِ ام تی وی، بر پایهٔ چنین شخصیت‌هایی ساخته شد.

سیاست‌مداران اغلب به عمد فراغت نهفته در طنز را برای فرار از انتقادات به‌کار می‌برند. در مناظرات مشهور، زمانی که آبراهام لینکلن شروع به حاشیه‌روی دربارهٔ موضوعی مهم کرد، استیون داگلاس او را متهم به «دو رویی» کرد. لینکلن جواب داد: «آقایان و خانم‌ها، خودتان قضاوت کنید. اگر من دو رو داشتم، الان این یکی رو را به شما نشان می‌دادم؟»[3] وقتی از جان اف کندی انتقاد می‌شد که از ثروت هنگفت پدرش برای مبارزات انتخاباتی هزینه می‌کند، در یک ضیافت شام برای جذب کمک‌های مالی شرکت کرد. کندی درحالی‌که وانمود می‌کرد در حال بازکردن پاکت یک تلگرام است گفت: «من همین حالا یک تلگرام از بابای سخاوتمندم دریافت کردم: 'جک عزیز، حتی یک دلار هم بیش از ضرورت خرج نکن. لعنت به من اگر برای پیروزی قاطعت هزینه کنم'». در اولین مناظرهٔ تلویزیونی با والتر ماندیل پیش از انتخابات ۱۹۸٤، رونالد ریگان رئیس‌جمهور وقت بسیار بی‌اطلاع و گیج نشان داد. منتقدان گفتند که او پیرترین نامزد ریاست جمهوری در تمام

1. Stanley Milgram
2. Beavis and Butt-Head
۳. لینکلن در تاریخ به بد چهره‌ای مشهور بوده و گفته می‌شود دلیل داشتن ریش نسبتاً پرپشت‌اش هم پوشاندن صورت استخوانی و چشمان فرورفته‌اش بوده است. ـ م.

تاریخ است و آمادهٔ پذیرش مسئولیت نیست. برای مناظرهٔ تلویزیونی بعدی، مشاوران ریگان نکتهٔ بامزه‌ای را ساختند و به او دادند تا حفظ کند. به محض پرسش «موضوع سن» از سوی یک خبرنگار، ریگان گفت «من از موضوع سن در این انتخابات بهره‌برداری نخواهم کرد. من حاضر نیستم برای سود سیاسی حرف را به جوانی و بی‌تجربگی رقیبم بکشانم». مخاطبان خندیدند، موضوع فراموش شد و ریگان با فاصله‌ای تاریخی از رقیب پیروز شد. او احتمالاً، آن‌طور که امروز می‌دانیم، در مراحل اولیهٔ بیماری آلزایمر بود، ولی این شوخی راه طرح این موضوع را بر همه بست.

اثر مخرب دوم: بازداشتن از هم‌دردی

وضعیت دیگری از فراغت در طنز که می‌تواند مضر باشد، بازداشتن از هم‌دردی با کسانی است که نیازمند یاری‌اند. در چنین مواردی طنز می‌تواند آسیبی دوگانه داشته باشد: با تغییردادن عمل مناسب و با تحقیرکردن محنت‌دیدگان که می‌تواند رنج‌شان را افزون کند. فرض کنید من در حال قدم‌زدن در پیاده‌روی یخ‌زده هستم و کسی را می‌بینم که به شکل غریبی لیز می‌خورد و به داخل یک چالهٔ آب می‌افتد و مچش می‌شکند. اگر بایستم و بخندم، نه فقط به او کمک نکرده‌ام، بلکه با برخوردم با حادثه به‌عنوان مادهٔ خام شادمانی خودم او را تحقیر کرده‌ام و باعث شده‌ام فکر کند که وجودش ارزشی ندارد. خندیدن من به گونه‌ای است که‌گویی رنج او با دردی که کایوتی در کارتون میگ‌میگ می‌برد به یک اندازه اهمیت دارد. به گفتهٔ پیتر جونز[1]، «قربانی خنده با واکنش یک ناظرِ صرف روبه‌رو است».(۱۹)

در موارد رنج جزئی، ما این طنز را زمخت و بی‌مزه می‌دانیم و در موارد جدی‌تر آن را بی‌رحمانه می‌نامیم. طرح روی جلد ماه جولای ۱۹۷٤ مجلهٔ **نشنال لمپون**[2] با عنوان «شمارهٔ دسر» را در نظر بگیرید. در ۱۹۷۱ جورج هریسون[3] و همکارانش کنسرتی خیریه برای کمک به قربانیان قحطی در بنگلادش برگزار کردند. حاصل به صورت یک آلبوم با نام **کنسرتی برای بنگلادش** ضبط شد که طرح روی جلدش تصویری از کودکی قحطی‌زده

1. Peter Jones
2. National Lampoon
3. George Harrison

بود. طرح روی جلد **نشنال لمپون** «شمارهٔ دسر» کاملاً شبیه این عکس بود، تنها به جای کودک، یک **مجسمهٔ شکلاتی** از او بود که بخشی از سرش را گاز زده بودند.

بخش درخور توجهی از طنز قرن‌های گذشته به همین اندازه بی‌رحمانه بوده است. خندیدن به کوتوله‌ها و معلولان جسمی و عقب‌ماندگان ذهنی و دیوانگان بسیار شایع بوده است. در بازارهای بردهٔ روم باستان، کودکان ناقص و ابله اغلب به قیمت بالا فروش می‌رفته‌اند؛ زیرا خریدارانْ آن‌ها را سرگرم‌کننده می‌یافتند. بی‌رحمی همچنین به دگرآزاری[1] جهش یافت و مردم از رنجی که بر دیگری وارد می‌کردند لذت می‌بردند. ترایانوس[2] پیروزی نظامی‌اش در سال ۱۰۶میلادی را با مراسمی منجر به مرگ پنج هزار گلادیاتور جشن گرفت. در پاریس قرن پانزدهم، به‌آتش‌کشیدن گربه نوعی تفریح خانگی به‌شمار می‌آمد. پیش از انقلاب فرانسه، نجیب‌زادگان برای دست‌انداختن بیماران روانی به دارالمجانین می‌رفتند و برای مثال با کشیدن عصای‌شان بر روی نرده‌ها آن‌ها را آزار می‌دادند. در بریتانیا، طعمه‌کردنِ خرس یک تفریح پرطرفدار تا قرن نوزدهم بود. برای فستیوال سلطنتی مخصوصی که الیزابت اول در ۱۵۷۵ در آن حضور داشت، سگ‌ها سیزده خرس را تکه‌تکه کردند. گفته‌شده که عیدی امین[3] برای سرگرمی دست و پاهای یکی از زنانش را قطع کرد و به سمت دیگر دوخت. یک نمونهٔ اخیر از طنز دگرآزار رفتار تحقیرآمیز آمریکایی‌ها با زندانیان در زندان ابوغریب عراق بود. وقتی از سربازان پرسیدند که چرا مردان را مجبورمی‌کردند عریان بر روی یکدیگر تلنبار بشوند، گفتند که شوخی بود، «محض تفریح».

حتی وقتی چنین تفریحی شامل رنج دیگرانی نمی‌شود که حضور دارند ــ و بنابراین مستقیماً کسی را تحقیر نمی‌کند و رنج‌شان را افزایش نمی‌دهد ــ طنز می‌تواند مبلغ بی‌احساسی، بی‌عاطفگی یا بی‌رحمی با کسانی باشد که موضوع خنده قرار می‌گیرند. طرح جلد **نشنال لمپون** را احتمالاً کودکان قحطی‌زدهٔ بنگلادشی یا والدین‌شان ندیدند، اما به هر حال، در جهت بی‌تفاوت‌کردن خوانندگان مجله به رنج ایشان، رنج دیگر قربانیان قحطی و به شکل کلی انسان‌های نیازمندِ یاری بود.

1. Sadism

۲. یکی از قدرتمندترین امپراتوران روم باستان که از سال ۹۸ تا ۱۱۷ میلادی فرمانروایی کرد.

۳. دیکتاتور و رهبر نظامی اوگاندا در سال‌های ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۹

چنین حساسیت‌زدایی‌هایی وقتی وضعیت‌های طنزآمیزْ تخیلی هستند نیز مذموم است. در بازی ویدئویی پرفروش «اتومبیل‌دزدی بزرگ» (Grand Theft Auto) بازیگران ماشین‌ها را می‌دزدند و رهگذرانی را کتک می‌زنند تا امتیاز اضافه کسب کنند. بحث داغ دهه‌های اخیر دربارهٔ آثار تماشای خشونت در تلویزیون، این‌جا موضوعیت دارد. اگرچه همه توافق ندارند که تماشای خشونت در تلویزیون، تماشاچیان را به عمل خشونت‌آمیز تشویق می‌کند، به‌نظر می‌رسد که واضح است تماشا کردن هر سالهٔ هزاران عمل خشونت‌آمیز در تلویزیون باعث می‌شود تماشاچیان با دیدن خشونت حقیقی کم‌تر ناراحت شوند و با قربانیان هم‌دردی کم‌تری نشان بدهند. به همین سان، خندیدن به رنج خیالی نیز حساسیت ما را به رنج حقیقی کاهش می‌دهد.

احتمالاً پذیرفته‌شده‌ترین قانون اخلاقی این است که رنجی نالازم برای کسی ایجاد نکنیم. از این رو، وقتی کسی نیاز به یاری دارد، نباید به مشکلش بخندیم.

اثر مخرب سوم: تقویت تبعیض

دو اثر خطرناک طنز که تا به این‌جا توصیف شدند ــ ممانعت از عمل و ممانعت از هم‌دردی ــ بر پایهٔ آن‌اند که طنز به‌طور **کاربردی** بین ما و آنچه به آن می‌خندیم فراغت ایجاد می‌کند. اثر مخرب سوم بر پایهٔ آن است که طنز از لحاظ **شناختی** ما را از موضوع شادمانی فارغ می‌کند. بالاخره در این‌جا به مشکل لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه می‌پردازیم؛ ولی می‌بایست در مشخص‌کردن این‌که مشکل کجاست دقت داشته باشیم. بسیاری از تحلیل‌های اخلاقی لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه آن‌ها را مدعیاتی در نظر گرفته‌اند که با هدف ایجاد یا تقویت باورهای تبعیض‌آمیز در شنوندگان ساخته‌شده‌اند؛ مثلاً مایکل فیلیپس می‌پرسد: «آیا حقیقت سپری در برابر اتهام نژادپرستی است؟» و خود پاسخ می‌دهد: «اگر اعضای آن گروه واقعاً خصوصیتی نامطبوع که لطیفه به آن‌ها نسبت می‌دهد داشتند یا تمایل معناداری به نشان دادنش داشتند چه؟ بی‌شک ما اجازه داریم به این موضوع توجه کنیم و آن را به اطلاع دیگران برسانیم».(۲۰)

رونالد دو سوسا، پلیدی لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه را به باورهای جنسیت‌گرا و نژادپرستانه‌ای مرتبط می‌داند که آن‌ها در خود مستتر دارند، باورهایی معمولاً دربارهٔ خصلت‌های ناخوشایند در گروه هدف. لطیفهٔ مارگریت ترودو به‌نظر دو سوسا بر پایهٔ

این باور است که همهٔ زنان مخفیانه تمایل دارند به آن‌ها تجاوز شود و بنابراین، شنوندگان آن را خنده‌دار نمی‌یابند مگر این‌که به چنین چیزی باور داشته باشند. مری برگمن[1] در موافقت با این تحلیل «غیر فرضی»[2] از طنز جنسیت‌گرا می‌گوید: «طنز جنسیت‌گرا صرفاً حاوی باورهای جنسیت‌گرا نیست، بلکه برای خنده به آن‌ها تکیه می‌کند... داستان ترودو فقط وقتی خنده‌دار است که تجاوز برای زنان خوشایند باشد».(۲۱)

اگرچه دو سوسا و برگمن به‌درستی می‌گویند که گویندگان لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه باعث تبلیغ تبعیض‌اند، فهم ایشان از چگونگی این رخداد ساده‌انگارانه است. هم‌چون اغلب اخلاق‌گرایانی که لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه را تحلیل کرده‌اند، آن‌ها هم این موضوع را نادیده گرفته‌اند که لطیفه‌های جنسیت‌گرا و قومیتی (هم‌چون لطیفه از منظر عام) در نزد گوینده و شنونده به‌عنوان موضوعی تخیلی در نظر گرفته می‌شود. ما اغلب لطیفه‌ها را با علائم بازی هم‌چون «شنیدی می‌گن یه روز...؟» تعریف می‌کنیم و از زمان حال به جای گذشته استفاده می‌کنیم تا نشان بدهیم در حال نقل یک گزارش از رخدادی واقعی نیستیم.

افزون بر این غیرواقعی بودن، آنچه شخصیت‌های لطیفه می‌گویند یا انجام می‌دهند به آنچه انسان‌های واقعی می‌گویند یا انجام می‌دهند شباهتی ندارد. وقتی این شخصیت‌ها احمق، تنبل یا بی‌بندوبارند، میزان این نقایص اغلب بسیار بیش‌تر از یک انسان واقعی بزرگ‌نمایی می‌شود. در لطیفهٔ فضانورد لهستانی، باور شخص به این‌که پروازکردن به خورشید در شب باعث خنک‌ماندنش می‌شود فقط احمقانه نیست، بلکه احمقانه‌تر از آن است که یک انسان واقعی به آن باور داشته باشد.

چنین اغراق شگفت‌آوری که در بیش‌تر اَشکال طنز یافت می‌شود، تقریباً در نوشته‌های همهٔ اخلاق‌گرایان دربارهٔ لطیفه‌های قومی نادیده گرفته شده و چنین لطیفه‌هایی از نظر ایشان، تأییدیه‌ای بر احمق‌بودن لهستانی‌ها، تنبل‌بودن سیاه‌پوستان و از این قبیل فرض شده است. اما چنین پیش‌فرض‌های ساده‌انگارانه‌ای خنده‌دار نیستند و به‌راحتی نقض‌شدنی‌اند. وقتی افراد مبادلهٔ اطلاعات می‌کنند، شنوندگان اغلب فرض می‌گیرند که آنچه گوینده می‌گوید یا قصد دارد بگوید نادرست است و به همین دلیل

1. Merrie Bergmann
2. Anhypothetical

او را به چالش می‌کشند یا حرفش را نقض می‌کنند. ولی ما حرف لطیفه‌گویان را به چالش نمی‌کشیم یا نقض نمی‌کنیم. کسی که لطیفهٔ بالا را بشنود، نمی‌گوید: «اصلاً مگر فضانورد لهستانی هم داریم؟» یا «بیش‌تر لهستانی‌ها خنگ نیستند». نه گویندگان این لطیفه و نه شنوندگان آن الزامی در اعتقاد به وجود فضانورد لهستانی یا حماقت عمومی لهستانی‌ها ندارند.

درواقع، ما می‌توانیم از این لطیفه حتی وقتی هیچ پیش‌داوری‌ای دربارهٔ لهستانی‌ها نداریم هم لذت ببریم. اولین باری که من نمونه‌ای از این لطیفه را در یک همایش طنز در هلند شنیدم، دربارهٔ یک فضانورد فریزی[1] بود. من اصلاً نمی‌دانستم فریزی‌ها چه کسانی‌اند، با این حال از تصور این‌که فضانوردی بگوید سفر در شب مشکل حرارت خورشید را حل می‌کند لذت بردم. فردایش وقتی فهمیدم که فریزی‌ها قومی ساکن بخش‌های شمالی هلند هستند، به این باور نرسیدم که فریزی‌ها احمق‌اند، دقیقاً همان‌طور که بعد از شنیدن لطیفه دربارهٔ لهستانی‌ها درباره‌شان چنین فکری نکرده بودم.

حماقت شخصیت این لطیفه به گمان من یک بستهٔ اطلاعاتی که تبادل می‌شود نیست، بلکه یک ایدهٔ خارق‌العاده است که برای لذت بازیگوشانه ارائه می‌شود. لذت بیش‌تر مردم از شنیدن این لطیفه نه به دلیل باور به برتری نسبت به لهستانی‌ها یا فریزی‌ها، بلکه به سبب آکروبات ذهنی‌ای است که برای فهم گزارهٔ «شب سفر خواهم کرد» می‌بایست انجام بدهند (در همان حال که می‌دانند ممکن نیست هیچ انسانی واقعاً چنان حرفی را جدی گفته باشد).

بنابراین، آنچه دربارهٔ لطیفه‌های جنسیت‌گرا و قومی می‌تواند مذموم باشد، در **ادعا** یا **تلقین** این باور نیست که گروه‌های خاصی از انسان‌ها به مراتب از بقیه احمق‌تر یا ولنگ‌وواز‌تر یا هر چیز دیگری هستند، بلکه در این است که می‌گذارند گویندگان این قبیل لطیفه‌ها مسئولیت اخلاقی‌شان را فراموش کنند، چراکه راه‌هایی دیگری نیز برای اشاعهٔ تبعیض وجود دارد. مدعای من این است کسانی که لطیفه‌های نژادپرستانه و جنسیت‌گرا را نشر می‌دهند، تبعیض را نه از راه اثبات حقیقت، بلکه با **بی‌تفاوتی** به

۱. Frisian، اهالی Frisia ناحیه‌ای واقع در شمال غربی آلمان و شمال هلند در مجاورت دریای شمال که ساکنانش دارای زبانی به همین نام هستند. ـ م.

حقایق اشاعه می‌دهند. آن‌ها از نظر شناختی و کاربردی از کلیشه‌هایی که درباره‌شان حرف می‌زنند فارغ‌اند و برایشان اهمیتی ندارد که انتشار این کلیشه‌ها می‌تواند چه زیان‌هایی در پی داشته باشد.

چیزی که معمولاً این لطیفه‌ها را آسیب‌رسان می‌کند این است که شخصیت‌های یک گروه با درجاتی اغراق‌شده از همان خصلت‌های نامطلوبی معرفی می‌شوند که بعضی افراد فکر می‌کنند تمام اعضای آن گروه به آن خصلت‌ها متصف‌اند. درواقع، ما این لطیفه‌ها را بر اساس گروه‌های قومی یا جنسیتی و نقطه ضعفشان، که همان کلیشهٔ بزرگ‌نمایی‌شده است، دسته‌بندی می‌کنیم. مثل لطیفه‌های مربوط به زن موطلایی خنگ، همجنس‌باز فراری، یونانی دغل‌باز و امثال این‌ها. برای ساخت یک لطیفهٔ جدید دربارهٔ این گروه‌ها شما داستانی دربارهٔ اعضای گروه هدف می‌سازید که نقایص بزرگ‌نمایی‌شده را به این شخصیت‌ها نسبت می‌دهد.

نکتهٔ خنده‌دار در این لطیفه‌ها تکیه بر کش‌دادن کلیشهٔ منفی است. گویندگان لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه با بازی کردن با این کلیشه‌ها، چه آن‌ها را قبول داشته باشند چه نه، باعث می‌شوند ایده‌های اخلاقی مذموم به ایده‌های هضم‌شدنی‌تر تبدیل شوند. قراردادن کلیشه‌ها در «قابِ بازی» در یک لطیفه آن‌ها را زیباشناسانه می‌کند و دست‌کم موقتاً از قضاوت اخلاقی معاف‌شان می‌کند. شنوندگانی که از لطیفه‌های جنسیت‌گرا یا نژادپرستانه لذت می‌برند اجازه می‌دهند کلیشه‌های آسیب‌رسان از رادار قضاوت اخلاقی‌شان پنهان شوند. ممکن است از یک ادعای سر راست سریعاً انتقاد کنند، ولی از یک نسخهٔ غلوشده از کلیشه که به صورتی هوشمندانه ارائه بشود، احتمالاً فقط لذت می‌برند.

چارچوبِ بازی طنز به افکار تبعیض‌آمیز اجازه می‌دهد بدون آن‌که ارزیابی شوند وارد ذهن انسان‌ها بشوند. حتی اجازهٔ خلق کلیشه‌هایی را می‌دهد که اگر واقعاً ادعا شوند، هر فرد معقولی بی‌درنگ رد می‌کند. در کمدی **بورات: آموزه‌های فرهنگی از آمریکا برای منفعت ملت باشکوه قزاقستان** (۲۰۰۶)، ساشا برن کوهن[1] نقش روزنامه‌نگار قزاقی را بازی می‌کند که مثل دیگر قزاق‌های حاضر در این مستندِ ساختگی، زمخت،

1. Sacha Baron Cohen

بی‌نزاکت، زناکار با محارم، یهودستیز، نژادپرست، ضد کولی و جنسیت‌گراست. بورات «تجاوزگر شهر» را معرفی می‌کند و با غرور توضیح می‌دهد که خواهر او «چهارمین فاحشهٔ برتر در سطح کشور است».

در دنیای واقع، هیچ قزاقی در فیلم حضور ندارد: کوهن کلیشهٔ جدیدش را بر اساس کسانی بنا کرده است که در جنوب روسیه ملاقات کرده. دهکده‌ای که نشان داده می‌شود و ساکنانش، رومانیایی‌اند. قزاق‌های واقعی اسلاو نیستند، ترکیبی از ترک و مغول‌اند و هیچ شباهتی به کوهن و یا دیگر افراد حاضر در فیلم ندارند. روسیه در قرن نوزدهم به قزاق‌ها هجوم آورد، هزاران نفر در مقاومت علیه اشغال و یا خدمت در ارتش روسیه جان دادند. در زمان استالین و خروشچف بخش‌های عمده‌ای از کشورشان برای تغذیهٔ روس‌ها به زیر کشت رفت. در جریان مقاومت، یک و نیم میلیون قزاق و ۸۰ درصد از دام‌های‌شان از میان رفتند. روس‌ها را برای آواره‌کردن قزاق‌ها به این کشور آوردند و اسکان دادند تا جایی که تا دههٔ هفتاد میلادی، قزاقستان تنها کشوری در اتحاد شوروی بود که مردمان بومی‌اش در اقلیت به‌سر می‌بردند.

کوهن در ساختن یک کلیشهٔ جعلی جدید از قزاق‌ها که اغلب خصلت‌های منفی مرتبط به روس‌ها را به ایشان نسبت داده، به قزاق‌ها دوبار توهین کرده است. او آن‌ها را با ویژگی‌هایی تیپ‌سازی کرده که فاقد آن هستند: یهودی‌ستیزی هیچ‌وقت در قزاقستان شایع نبوده، همین‌طور آزار کولی‌ها، زنان هم از حقوقی برابر با مردان برخوردارند. در درجهٔ بعدی، رذایلی که او به قزاق‌ها نسبت می‌دهد درواقع از کلیشهٔ روس‌های متجاوز آمده است. در آگهی چهارصفحه‌ای که پیش از انتشار فیلم، از سوی دولت قزاقستان در روزنامهٔ **نیویورک تایمز** چاپ شد تا با کلیشه‌ای که کوهن ساخته بود مقابله کند، رنجش عمیق ناشی از توهین آشکار بود. پرسشی ساده که منتقدان از کوهن داشتند این بود که چرا او یک کشور خیالی را برای کلیشهٔ خیالی‌اش انتخاب نکرده است.

فقط لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه نیستند که می‌توانند کلیشه‌های مذموم را به چیزهایی تبدیل کنند که ارزش زیباشناسانه دارند؛ مثلاً تخصص بعضی از دلالان عتیقه در اشیای نژادپرستانهٔ فرهنگ آمریکای سده‌های نوزدهم و بیستم است، مانند تزئینات حیاط منزل با نوشتهٔ «غلام‌سیاه» و بسته‌های بازرگانی با عکس‌هایی از

عمه جمیما[1] ــ یک «دایه» سیاه چاق با لب‌های کلفت و ظاهری احمقانه. اگر این دلال‌ها دربارهٔ خرید و فروش چنین اشیائی به چالش کشیده شوند، معمولاً خواهند گفت که آن‌ها طرفدار نژادپرستی نیستند، بلکه تنها به جمع‌آوری چیزهایی از گذشتهٔ آمریکا علاقه دارند. اگرچه دلایل تاریخی پذیرفته‌شده‌ای برای حفظ چنین اشیائی وجود دارد، می‌بایست هوشیار باشیم که این اشیا چه‌طور نژادپرستی را در گذشته اشاعه داده‌اند و چه‌طور می‌توانند امروز هم چنین کنند.

البته آنچه در لطیفه‌های نژادپرستانه و جنسیت‌گرا مذموم است این است که آن‌ها همهٔ اعضای یک گروه را یکدست و با نقایص یکسان معرفی می‌کنند. به جای احترام‌گذاشتن به اعضای گروه به‌عنوان اشخاصی که فردیت دارند، کسانی که کلیشه‌ای فکر می‌کنند معمولاً مایل‌اند که همگی آن‌ها را به افرادی درجهٔ دوم فروبکاهند. تحقیرشان می‌کنند و خوارشان می‌شمارند و نادیده‌شان می‌گیرند. همهٔ گروه را تحقیر می‌کنند؛ یعنی با اعضای گروه مثل موجوداتی خوار، بی‌ارزش و غیر قابل توجه رفتار می‌کنند. همان‌طور که ریشارت مور[2] دربارهٔ لطیفه‌های ضدهمجنس‌گرایانه گفته: «ویژگی‌های فردی شخص حذف می‌شود و در قالب پیش‌داورانه‌ای حلول می‌یابد که همهٔ ویژگی‌های مهم او در چشمان جامعه تعیین می‌شود. این لطیفه‌ها... با این فرض ساخته می‌شوند که یک فرد همجنس‌گرا چیزی جز تمایل جنسی و لذت‌هایش نیست».(۲۲)

با احترام به‌نظر دو سوسا و برگمن، هیچ‌چیزی به اندازهٔ باوری که با پیچیدگی‌های شناختی درآمیخته، چنین لطیفه‌هایی را آسیب‌رسان نمی‌کند. صرف تصور دایمی گروه‌ها از کلیشه‌های منفی کافی است تا ما را تشویق کند که به جای رفتار با افراد واقعی بر اساس نقاط قوت و ضعف واقعی‌شان (که شرط انصاف است)، طوری رفتار کنیم که انگار چون به آن گروه‌ها تعلق دارند، پس خودبه‌خود سطح پایین‌ترند. در حالت‌های خفیف ممکن است این سوءرفتار تنها مسئلهٔ مدارا را دربرگیرد، ولی در دیگر موارد ــ هم‌چون آپارتاید آفریقای جنوبی، جیم کرو[3] و همجنس‌گرا هراسی[4] ــ

1. Aunt Jemima
2. Richard Mohr
۳. Jim Crow، منظور قوانین موسوم به جیم کرو است که بین سال‌های ۱۸۷۶ تا ۱۹۶۵ در برخی ایالات (عمدتا جنوبی) ایالات متحده آمریکا برقرار بود. بر اساس این قوانین که با شعار «جدا اما برابر» اجرا می‌شدند، تبعیض‌هایی علیه سیاه‌پوستان آمریکایی به نفع سفیدپوستان این کشور صورت می‌گرفت. ـ م.
4. Homophobia

مسائلی چون بی‌اعتمادیِ مخرب، تنفر، سرکوب و حتی قتل را دربرگیرد. به همین دلیل، گروه‌هایی که از چنین سوءرفتارهایی رنج کشیده‌اند اغلب از طنزی که آن‌ها را کلیشه کرده است متنفرند: سیاه‌پوستان آمریکایی از طنزی با مضمون جیم کرو، زنان از لطیفه‌های جنسیت‌گرا و همجنس‌گرایان از «جوک‌های اُبنه‌ای».(۲۳)

گمانم بر این است که مذموم‌بودن لطیفه‌های مبتنی بر کلیشه‌ها، صفر و یکی نیست، بلکه متناسب با آسیبی است که ممکن است این کلیشه‌ها وارد کنند. وقتی خطر حاصل از یک کلیشه، ناچیز یا در حد صفر است، لطیفه‌ای که براساس آن ساخته شده حتی می‌تواند از سوی گروه هدف به‌مثابه شاخصه‌ای از هویت‌شان مورد قبول واقع شود. کمدینی به نام جف فاکس وُرتی[1] در استندآپ‌کمدی‌ها و نوشته‌هایش به‌طور خاص بر روی «لطیفه‌های گردن‌قرمزها» و «گردن‌قرمزها» کار کرده است.[2] فاکس وُرتی خوش‌تیپ و خوش‌لباس و خوش‌کلام است و نشانه‌های گردن‌قرمزی را در شوخی‌هایش بروز نمی‌دهد. ولی دن ویتنی[3] که نقش «لری نصاب آنتن[4]» را بازی می‌کند لباس‌پوشیدن و رفتارکردنش هم لوطی‌منشانه، زمخت و احمقانه است و با این کار خودش را برای مخاطبان گردن‌قرمز حتی بیش‌تر محبوب کرده است. ویتنی هم‌اکنون موفق‌ترین کمدین ایالات متحده است و بابت هر نمایشش دویست‌وپنجاه هزار دلار می‌گیرد.

گروه دیگری که ظاهراً از کلیشه‌شدن در لطیفه‌ها لذت می‌برند وکلا هستند:

> دو وکیل که برای ماهیگیری به آلاسکا سفر کرده بودند یک روز صبح که از خواب برخاستند دیدند یک خرس گریزلی در حال دویدن به سمت چادرشان است. یکی‌شان با عجله شروع به پوشیدن کفش‌های ورزشی‌اش کرد.

1. Jeff Foxworthy
۲. گردن قرمزها (rednecks) به سفیدپوستان ساکن بخش‌های جنوبی ایالات متحده اطلاق می‌شود که به دلیل کار در بخش زراعت و دامداری، گردن آفتاب سوخته و قرمز دارند. عموماً افرادی کم سواد و در نظر دیگر آمریکاییان، متعصب و قلدر به‌حساب می‌آیند. ـ م.
3. Dan Whitney
٤. Larry the Cable Guy، نام شخصیت اصلی یک کمدی تلویزیونی در مجموعه‌هایی به همین نام یا شامل آن (مثل «فقط در آمریکا با لری نصاب آنتن» یا «لری نصاب آنتن: بازرس بهداشت»). لری نام یک نصاب آنتن ماهواره است. ـ م.

دومی گفت: «احمق نشو، نمی‌توانی از یک خرس گریزلی جلو بزنی».

اولی گفت: «لازم نیست از او جلو بزنم، فقط کافی است از تو جلو بزنم».

این لطیفه بر پایهٔ تصویری از وکلا به‌عنوان منفعت‌طلب و بی‌عاطفه است و بازگویی‌اش به زنده‌نگاه‌داشتن چنین کلیشه‌ای کمک می‌کند. ولی آیا لطیفه یا کلیشه منجر به بدرفتاری با وکلا می‌شود؟ آیا انسان‌ها نسبت به وکلا با نگاهی از بالا می‌نگرند یا به ایشان توهین می‌کنند و آیا این کلیشه باعث می‌شود آن‌ها را از داشتن شغل محروم کنند؟ خیلی بعید است. وکلا گروهی قدرتمند و مورد احترام در جامعهٔ ما هستند و کلیشهٔ وکیل منفعت‌طلب و غیرعاطفی، به جای تهدید، قدرت و موقعیت آن‌ها را تقویت می‌کند. درواقع، وکلا حتی چنین کلیشه‌ای را در تبلیغات تلویزیونی و کتابچه‌های تبلیغی به‌کار می‌گیرند.

پزشکان گروه دیگری‌اند که از قدرت و پرستیژ درخور توجهی در جامعهٔ ما برخوردارند. صدها لطیفهٔ پزشکی بر اساس کلیشه‌ها وجود دارد، به‌خصوص دربارهٔ خودخواهی و کج‌خلقی پزشکان. من در خلال یکی از سخنرانی‌های اخیرم در همایش پزشکان این لطیفه را که در **مجلهٔ شوخ‌طبعی‌های پرستاری**[1] خوانده بودم، امتحان کردم:

چرا پرستاران از سندرم پیش از قاعدگی[2] خوششان می‌آید؟
چون برای یک بار در ماه می‌توانند مثل دکترها رفتار کنند.

فقط نیمی از پزشکان خندیدند. شاید دلیلش این بود که کلیشهٔ پزشکان به‌عنوان افرادی دمدمی‌مزاج و بی‌منطق برای‌شان توهین‌آمیزتر از کلیشهٔ لطیفهٔ خرس برای وکلاست. با این حال، پزشکان از پرستیژ و احترام درخور توجهی در جامعهٔ ما برخوردارند و از حقوق مدنی‌شان محروم نمی‌شوند.

همهٔ این‌ها در تمایزی آشکار با آسیبی است که سیاه‌پوستان، زنان و همجنس‌گرایان به‌سبب بازگویی کلیشه‌ها تحمل کرده‌اند. نه فقط به آن‌ها توهین شده، بلکه در حق رأی،

1. Journal of Nursing Jocularity

۲. Premenstrual Syndrome، سندرم پیش از قاعدگی، به مجموعه علائم فیزیکی و عاطفی اطلاق می‌شود که زنان در روزهای نزدیک شروع قاعدگی تجربه می‌کنند. در این‌جا منظور تغییراتی هم‌چون بی‌ثباتی خلق، زودرنجی و حساسیت عاطفی است. ـ م.

در خرید املاک و در پیشگاه قانون مورد تبعیض واقع شده‌اند. کلیشه‌های نژادپرستانه و جنسیت‌گرا برای ایشان به قیمت دارایی، احترام، موقعیت و قدرت‌شان تمام می‌شود. دقیقاً به همین دلیل است که بسیاری از مردم به لطیفه‌های جنسیت‌گرا و نژادپرستانه معترض‌اند، ولی با لطیفه‌هایی دربارهٔ وکلا و پزشکان مشکلی ندارند. نمونهٔ خوب، نارضایتی گسترده‌ای بود که در پاسخ به دان اِیمیوس[1]، میزبان شو گفت‌وگوی رادیویی، در آوریل ۲۰۰۷ شکل گرفت، وقتی که او تیم بسکتبال زنان دانشگاه راتگرز را که عموماً سیاه‌پوست بودند، «تیکه‌های کله‌وزوزی» نامید. این حرف باعث اخراجش از شبکهٔ سی بی‌اس شد.

بنابراین، کلیشه‌هایی که با لطیفه‌ها تدوام می‌یابند، وقتی دربارهٔ مردمانی باشند که از نظر موقعیت و قدرت اجتماعی کمبود دارند ــ و وقتی چنین کلیشه‌هایی بخشی از آن نظام اجتماعی باشد که آن‌ها را حاشیه‌نشین می‌کند و «سر جای خودشان می‌نشاند» ــ بیش‌تر مذموم‌اند. در چنن حالتی ما به‌حق می‌توانیم آنچه جوزف باسکین[2] «همدستی طنز[3]»(۲۴) می‌نامد محکوم کنیم.

می‌توانیم با درنظرگرفتن فراغت‌های شناختی و کاربردی طنز و نیز بی‌مسئولیتی، بی‌رحمی و دیگر آسیب‌هایی که می‌تواند از آن نتیجه بشود یک اصل عمومی اخلاقی را پیشنهاد بدهیم که چیزی شبیه به «با آتش بازی نکن» است: بی‌توجهی به چیزی را که مردم باید به آن توجه کنند ترویج نکن.

1. Don Imus
2. Joseph Boskin
3. The complicity of humor

فصل ۶

خوب خندیدن:
اخلاق مثبت طنز

اگرچه همان‌طور که دیدیم فاصله‌گذاری در طنز می‌تواند از جهاتی آسیب‌رسان باشد، می‌تواند مفید هم باشد. این فصل مزایای طنز را بیش‌تر می‌کاود تا اخلاق مثبت طنز را پایه بگذارد. رویکرد من همان رویکرد ارسطوست، کسی که واژهٔ **یوتراپلیا**[1] را اول بار به‌کار برد، و نیز توماس آکویناس، کسی که **یوتراپلوس**[2] را «فردی مطبوع با ذهنی شاد که به کلام و کارهایش طعمی سرخوشانه می‌دهد»(۱) تعریف کرد. هر دو نفر طنز را در شرایط مناسبش یک فضیلت، یک عادت متعالی، می‌دیدند.

ارسطو دو نوع فضیلت را متمایز می‌کرد: روشنفکرانه و اخلاقی. دربارهٔ طنز خواهیم دید که هر دو این‌ها بسیار به هم نزدیک و مرتبط‌اند؛ چراکه روش فهم و فکر ما بسیار به روش عمل و رفتارمان با دیگران مرتبط است. ارزش بنیادین شادمانی این است که به ما اجازه می‌دهد از پاسخ‌های عاطفی متمرکز بر مسائل جزئی و سطحی فراتر برویم و بتوانیم منطقی‌تر فکر و عمل بکنیم. همان‌طور که در فصل دوم دیدیم، طنز توانایی پردازش دریافت‌ها، خاطره‌ها و ایده‌های خیالی‌مان را به شکلی داراست که فراتر از آنچه

1. Eutrapelia
2. Eutrapelos

واقعی، این‌جایی، اکنونی، شخصی و کاربردی است گام نهد. چنین قابلیتی در حیوانات رده‌پایین‌تر دیده نشده است، ولی در انسان‌ها به‌عنوان بخشی از عقلانیت تکامل یافته است.

برایان بوید[1] معتقد است که تکامل طنز بخشی از مسیر آماده‌سازی انسان‌های نخستین برای تجربه‌های جدید و شگفت‌انگیز بوده است(۲). توانایی لذت‌بردن از شگفت‌زدگی‌ها آن‌ها را قادر می‌ساخت در محیط‌های تازهٔ فراوانی که کشف می‌کردند سازگارتر و منعطف‌تر عمل کنند.

فضایل روشنفکرانهٔ طنز

با بلوغ نگرش بازیگوشانه در قبال تجربه‌های جدید و غیرعادی در انسان‌های نخستین، طنز نهایتاً چندین فضیلت روشنفکرانه را گسترش داد. یکی، داشتن ذهن باز. حتی امروزه هم کسانی که ظرفیت پذیرش اطلاعات و دیدگاه‌های جدید را ندارند نه فقط از شوخی و خنده به‌دورند(۳)، بلکه حتی نیازمند زمان بیش‌تری‌اند تا موضوعی را به‌عنوان طنز تشخیص بدهند.(٤) همچنین ظرفیت پذیرش تجربه‌های جدید افراد را نسبت به تغییر سازگارتر می‌کند و پذیرش آنچه امروزه تنوع می‌نامیم را ساده‌تر می‌سازد.

فضلیت دیگری که طنز از آن حمایت می‌کند تفکر هم‌افزا یا خلاق است. همان‌طور که ادوارد دو بونو[2] گفته است: «طنز تا به امروز خاص‌ترین رفتار مغز انسان است... طنز... نشان می‌دهد چه‌طور ادراکاتی که به یک شکل دریافت شده‌اند می‌توانند ناگهان به شکلی دیگر بازتنظیم بشوند. این جوهرهٔ خلاقیت است».(٥) در تحقیقات آلیس ایسن[3] و آونر زیو[4]، کسانی که پیش از انجام «طوفان مغزی[5]» به تمرینات طنز پرداختند راه‌حل‌های بیش‌تر و متنوع‌تری پیداکردند. کسانی که چیزی خنده‌دار چون

1. Brian Boyd
2. Edward de Bono
3. Alice Isen
4. Avner Ziv
۵. Brainstorming، روشی برای برانگیختن خلاقیت در یک گروه است که برای تولید تعداد زیادی ایده در مورد یک مسئله به‌کار می‌رود. چهار قاعدهٔ اساسی این روش که در جلسات گروهی طوفان فکری بر روی آن‌ها تأکید می‌شود عبارت‌اند از: تمرکز بر کمیت، اجتناب از انتقاد، استقبال از ایده‌های غیرمعمول، ترکیب و بهبود ایده‌ها. ـ م.

یک نوار ویدئویی کمدی را تجربه کرده بودند، از گروهی که این تجربه را نداشتند (گروه کنترل) خلاق‌تر بودند و کسانی که به تولید طنز پرداخته بودند ــ مثل ساختن زیرنویس برای کاریکاتورهاــ بیش‌تر از بقیه خلاق بودند(٦).

طنز از دو راه مروج تفکر هم‌افزاست. اول با سدکردن راه عواطف منفی چون هراس، خشم و اندوه که خلاقیت را با راندن افکار به مسیرهای آشنا سرکوب می‌کنند. دوم این‌که طنز یک راه فهم انتقال‌های شناختی است: وقتی ما در چارچوب ذهن طنزآمیز هستیم، خودبه‌خود به دنبال ایده‌های نامعمول و راه‌های تازه برای کنار هم چیدن ایده‌ها هستیم.

سومین فضیلت روشنفکرانه‌ای که طنز از آن حمایت می‌کند، تفکر انتقادی است. در جستن ناسازگاری در جامعه، ما به دنبال ناهمگونی‌ها میان آنچه مردم می‌بایست انجام بدهند، آنچه می‌گویند انجام می‌دهند و آنچه درواقع انجام می‌دهند هستیم. از زمان یونانیان باستان، تمرکز کمدی بر خودفریبی، ظاهرسازی و تصنع بوده است. حتی افلاطون گفت جوهرهٔ کمیکْ تصورکردن فرد است در حالتی بهتر از آنچه واقعاً هست؛ به این ترتیب، ما برای یافتن دستمایهٔ طنز از ظواهر فراتر رفته و آنچه مردم می‌گویند یک‌سره قبول نمی‌کنیم.

پس در وضعیت ذهنی طنزآمیز چندان محتمل نیست که کورکورانه دنباله‌رو رهبران باشیم یا کاری را انجام بدهیم تنها به این دلیل که «همیشه همین‌جوری انجامش داده‌ایم». ممکن است شخص طنزپرداز لاقید باشد و یا حتی در برابر قدرتمندان گستاخ، ولی این رفتار می‌تواند مفید باشد؛ به‌خصوص اگر صاحبان قدرت در کار فریب مردم باشند. طنزپردازان سیاسی چون جان استوارت و بیل مار ما را تشویق می‌کنند پیش از پذیرش هر پیام سیاسی، دوباره دربارهٔ آن بیندیشیم.

حتی برای رهبران صادق و خیرخواه هم ضروری است که مردم برای خودشان فکر کنند و پرسش‌های چالش‌برانگیز بپرسند. این شیوه از آنچه اروینگ جَنیس[1] «گروه‌اندیشی[2]» می‌خواند، جلوگیری می‌کند.(۷) تشویق تفکر انتقادی به کمک طنز،

1. Irving Janis
۲. Groupthink، پدیده‌ای روان‌شناختی که در گروه‌های انسانی رخ می‌دهد. در چنین گروه‌هایی تمایل شدید افراد به هماهنگ‌بودن با سایرین و پرهیز از ابراز مخالفت‌کردن باعث می‌شود تا افراد فکر خود را با تصمیم گروه هماهنگ کنند و از تفکر انتقادی دوری کنند. ازدست‌دادن خلاقیت فردی و استقلال فکری از معایب بزرگ این پدیده است. ـ م.

در سنت **دلقک دربار** نهادینه شده است.(۸) از دربارهای سلطنتی مصر باستان و چین گرفته تا قصرهای قرن نوزدهم اروپا، شاهان دلقک‌هایی داشتند که به آن‌ها چیزهایی گوشزد می‌کردند که هیچ‌کس جرئت گفتنش را نداشت. وقتی امپراتور چین، اِرشی[1]، در ۲۰۹ پیش از میلاد به تخت نشست، اعلام کرد که می‌خواهد دیوار بزرگ چین را لعاب بزند. دلقکش گفت:

> عجب فکر بکری. اگر اعلی‌حضرت آن را اعلام نکرده بودند، من حتماً خودم پیشنهادش را می‌دادم. ممکن است برای افراد عادی بی‌نهایت کار و زحمت داشته باشد، ولی به هر حال کاری عظیم است. لعاب‌زدن به دیوار بزرگ آن را صاف و براق می‌کند و برای هر مهاجمی بالارفتن از آن دشوار می‌شود. حالا بگذارید به بُعد عملی‌اش برسیم. لعاب‌کاری‌اش ساده است، ولی ساختن کوره برای خشک‌کردن آن شاید یک مقداری مشکل باشد.

بر اساس اسناد دربار، در این لحظه امپراتور به قهقهه افتاد و بی‌سروصدا پروژه را معلق کرد.(۹)

بسیاری از رئیس‌جمهورهای آمریکا می‌توانستند از حضور کسی چون آن دلقک چینی دربار در کابینه‌شان بهره ببرند؛ برای نمونه، وقتی جان اف کندی در ۱۹۶۱ به کاخ سفید رفت، از دولت آیزنهاور یک نقشهٔ پر مشکل حمله به کوبا را به ارث برد. او نقشه را به کابینهٔ جدید عرضه کرد و همه از سر وظیفه با آن موافقت کردند و حمله عملی شد. اگر مورت سال[2] یا جورج کارلین سمَت دلقک کاخ را داشتند، کندی انتقاداتی دربارهٔ این نقشه می‌شنید و ممکن بود آبروریزی خلیج خوک‌ها اصلاً پیش نیاید[3].

1. Er Shi

۲. Mort Sahl، کمدین و بازیگر کانادایی‌الاصل آمریکایی که گاهی بذله‌هایی برای نطق‌های جان اف کندی می‌نوشت. ـ م.

۳. یکی از ناموفق‌ترین عملیات‌های نظامی برون‌مرزی ایالات متحدهٔ آمریکا که سرویس اطلاعاتی آمریکا برای ساقط‌کردن حکومت کمونیستی فیدل کاسترو در کوبا طراحی کرده بود. در ۱۷ آوریل ۱۹۶۱ به دستور کندی رئیس‌جمهور ایالات متحدهٔ آمریکا، حدود ۱۷۰۰ نفر از ضد انقلابیون کوبایی با کمک عوامل سیا در خلیج خوک‌ها در جنوب کوبا پیاده شدند تا با رژیم تازه به قدرت رسیدهٔ فیدل کاسترو، رهبر کوبا، مبارزه و آن را سرنگون کنند. فیدل کاسترو (احتمالاً از طریق سرویس‌های جاسوسی شوروی) از نقشه عملیات مطلع شد. نیروهای طرفدار کاسترو، با غافلگیرکردن ضد انقلابیون کوبایی، ←

دموکراسی نیازمند مباحثه و تفکر انتقادی است و بنابراین، تصادفی نیست که هم دموکراسی و هم کمدی در آتن پنجم پیش از میلاد متولد شدند. پیش از انقلاب آمریکا نیز بیش از پانصدوسی طنز انتقادی در مستعمره‌ها به چاپ رسیده بود که بسیاری‌شان دربارهٔ پادشاه [انگلستان] بودند. رهبران انقلاب اغلب برای پیش‌بردن حرف‌شان از طنز استفاده می‌کردند. در زمان امضای بیانیهٔ استقلال، بن فرانکلین به رفقایش گفت: «آقایان، ما می‌بایست سفت به هم بچسبیم والا بی‌بروبرگرد یکی‌یکی به‌دار آویخته خواهیم شد».[1]

از زمان آن انقلاب، طنز سیاسی کمابیش روحیهٔ انتقادی دموکراتیک را در ایالات متحده زنده نگاه داشته است. کاریکاتورهای توماس نست[2] در قرن نوزدهم و همین‌طور کارهای امروزی تام تولس[3] و گری ترودو[4] را در نظر بگیرید. در دورهٔ تجهیز نظامی ریاست جمهوری ریگان در دههٔ هشتاد میلادی، **کاتالوگ پنتاگون** منتشر شد.(۱۰) داخلش اشیایی معرفی شده بودند چون کاسهٔ توالت ۶۴۰ دلاری و قهوه‌جوش ۷۶۲۲ دلاری، که مقاطعه‌کاران نظامی به وزارت دفاع فروخته بودند. از حفره‌ای روی جلد کاتالوگ یک مهرهٔ نیم اینچی فولادی (به قیمت هشت سنت در ابزارفروشی) بیرون‌زده بود. در توضیح نوشته شده بود «این مجله را فقط ٤ دلار و ۹۵ سنت بخرید و این مهرهٔ ۲۰۴۳ دلاری را مجانی هدیه بگیرید». این قیمتی بود که شرکت مک دانل داگلاس، مهره را به نیروی دریایی فروخته و آن را «واحدهای شش گوش چرخندهٔ فشاری» توصیف کرده بود.[5]

بذله‌گویی و حکمت جورج بوش، سه ماهانهٔ کوئیل، و لباس‌ها امپراتور ندارند: وقایع‌نگاری آمریکای دههٔ هشتاد از دیگر طنزهای سیاسی منتشرشده در دههٔ هشتاد

ظرف ٤٨ ساعت، نیروهای شرکت‌کننده در عملیات خلیج خوک‌ها را قلع و قمع کردند و صدها تن از مخالفان کاسترو دستگیر، زندانی و اعدام شدند. ـ م.

۱. در این‌جا با کلمهٔ hang که معنای دوگانه دارد بازی شده است: we must hang all together هم به معنای «باید با همدیگر به‌دار آویخته شویم» است و هم به معنای «باید به یکدیگر سفت بچسبیم». ـ م.

2. Thomas Nast

3. Tom Toles

4. Gary Trudeau

۵. این کتاب طنزآمیز انتقادی به قلم ویل سرف و هنری بیرد تألیف شده و عنوان فرعی آن این است: محصولات عادی با قیمت‌های غیرعادی. ـ م.

بودند.(۱۱) در کتاب آخر، قطعه‌ای به تاریخ بیستم ژانویهٔ ۱۹۸۳ دربارهٔ وزیر کشور ریگان هست که آن را در این‌جا نقل می‌کنیم:

> در مصاحبه‌ای با **بیزینس ویک**، جیمز وات طرفداران محیط زیست را با نازی‌ها مقایسه می‌کند و می‌گوید: «ببینید در دههٔ سی در آلمان چه اتفاقی افتاد، شأن انسانی را به پای قدرت نازیسم قربانی کردند... این‌ها دارند همچو شرایطی به‌وجود می‌آورند».

حتی دنیای تجارت هم به ارزش طنز در ممانعت از گروه‌اندیشی و تقویت تفکر انتقادی پی برده است. یک نمونه، بانک سلطنتی تجارت کانادا (سی آی بی‌سی) است که هم‌چون بسیاری از شرکت‌ها، ماهانه یک ویدئو برای کارمندانش تهیه می‌کند. در بیش‌تر ویدئوهای مشابه، مدیران خودشان را همه‌چیزدان و مبرا از اشتباه نشان می‌دهند، ولی در ویدئوهای سی آی بی‌سی یک عروسک دستکشی ناقلا ظاهر می‌شود و از مدیر کل سؤالات دشواری دربارهٔ تصمیمات و سیاست‌های اخیر می‌پرسد. کارمندان عاشق این بخش از ویدئو هستند، چراکه طنز اجازه می‌دهد همه دربارهٔ مشکلات در فضایی باز و صادقانه حرف بزنند. این امر نه فقط به تقویت کارمندان کمک می‌کند، بلکه طیفی وسیع‌تر از ایده‌ها را هم پشتیبانی می‌کند که در «گروه‌اندیشی» مجال بروز نمی‌یابند.

فضایل اخلاقی مستتر در طنز

همهٔ این فضیلت‌های روشنفکرانه با فضیلت‌های اخلاقی در هم تنیده شده‌اند. یک مهارت ابتدایی اخلاقی ازخودگذشتگی است: از دغدغه‌های شخصی فراتر رفتن و درک منافع دیگران. به عکس، خودمحوری یک شکل سادهٔ بی‌اخلاقی و ضداخلاقی‌بودن است. کسی که می‌تواند فقط این‌جایی/اکنونی/شخصی بیندیشد یا نابالغ است یا ضداجتماعی که در هر دو صورت فاقد دیدگاهی اخلاقی است.

فراخواندن به ازخودگذشتگی نه فقط پیام نظام‌های اخلاقی فلسفی است، بلکه در اخلاقیات دینی از بودیسم و کنفوسیوس گرفته تا یهودیت و مسیحیت یافت می‌شود.

پیتر برگر[1] مدعی است که طنز در شکل ایده‌آلش حاوی ارزشی اخلاقی و مذهبی

1. Peter Berger

است، چراکه شامل از خودگذشتگی است.(۱۲) طنز ما را از دیدگاه تنگ‌نظرانهٔ عواطفِ ستیز یا گریز می‌رهاند و ــمثل برنامه‌های دوربین مخفیــ به ما کمک می‌کند خود را آن‌گونه ببینیم که دیگران می‌بینند.

تقریباً در هر وضعیتی که ما شروع به واکنش در برابر عواطف خودمحورانه می‌کنیم، عمل درست و فاضلانه، غلبه بر آن عواطف است. وقتی نظام‌های اخلاقی بر «تسلط بر نفس» تکیه می‌کنند، منظورشان عموماً توانایی غلبه بر احساسات هیجانی است. برای غلبه بر احساسات هیچ‌چیز بهتر از طنز نیست، به‌خصوص طنز دربارهٔ خود شخص. سی دبلیو مِت‌کالف[1] از مصاحبه‌اش با یک بیمار سرطانی می‌گوید که جراحی‌های متعدد او را از صدوپنج کیلوگرم به زیر چهل‌وپنج کیلوگرم رسانده بود. مرد با پوزخند می‌گفت: «با این بخش‌هایی که از من در آوردند آن‌ها می‌توانند یک ریقوی پیر دیگر سرِ هم کنند».(۱۳)

همان‌طور که خواهیم دید، توانایی خندیدن به خود نه فقط فضیلت‌های پرشماری را در خود مستتر دارد، بلکه برای پروراندن هر دیدگاه اخلاقی ضروری است. به گفتهٔ رابرت سی رابرتز «داشتن ظرفیت شوخی دربارهٔ نقاط ضعف خود، توانایی فراتر رفتن از خود است و این فراتر رفتن از خود مفهوم اساسی فضیلت اخلاقی است».(۱٤)

همچنین، خود را بی‌طرفانه نگاه‌کردن، برای صداقت‌داشتن با خود و توجیه‌نکردن ناکامی‌ها نیز مهم است. بنابراین، طنز می‌تواند به خودشناسی، صداقت و سلامت روانی کمک کند. امروزه بسیاری از روان‌پزشکان از طنز برای بیرون‌کشیدن بیمار از درون ذهنیت خود و دیدن مشکلاتش با دیدی بی‌طرفانه‌تر استفاده می‌کنند. برای نمونه، در تکنیکی به نام «تناقض‌درمانی»[2] درمانگر به شکایت بیمار از مثلاً دماغ بزرگش با اضافه‌کردن «اوه به اون پاها نگاه کن که چقدر گنده‌اند» پاسخ می‌دهد.(۱۵)

همهٔ آیین‌های اخلاقی از ما می‌خواهند که از «این‌جا/اکنون/من» فراتر برویم، پس ما را تشویق به پرهیز از عصبانیت، ترس و دیگر عواطف خودمحور می‌کنند. برای فهمیدن فضایلی که طنز اشاعه می‌دهد، عمدتاً باید ببینیم که طنز چه هیجانات و احساساتی را کاهش می‌دهد.

1. C. W. Metcalf
2. Paradox Therapy

می‌توانیم با بردباری شروع کنیم. داشتن نگاهی به چیزها با «دید وسیع» به همراه حس طنز، باعث می‌شود که انتظار نداشته باشیم رخدادها دقیقاً به همان سرعتی رخ بدهند که ما دوست داریم. در جریان یک سفر تعطیلات تابستانی به دریاچهٔ فینگر در ایالت نیویورک، من و خانواده‌ام برای شام به یک رستوران غذاهای دریایی معمولی در کنار آن دریاچهٔ زیبا رفتیم. وقتی به داخل رستوران قدم گذاشتیم، متوجه شدیم سرشان خیلی شلوغ است، ولی با دیدن و بو کشیدن دیس‌های غذا مجاب شدیم که بنشینیم و غذا سفارش بدهیم. بعد منتظر شدیم، پانزده دقیقه، هفده دقیقه، بیست دقیقه. تا خواستم به گارسون اعتراض کنم متوجه یک نوشته بر روی دیوار شدم:

ما قول می‌دهیم که ظرف پنج دقیقه به شما سرویس بدهیم
یا شایدم هشت یا نُه دقیقه.
یا اصلاً بی‌خیال شوید و یک چیز خنک بنوشید
یه شب که هزار شب نمی‌شه.

نوشته را با صدای بلند خواندم و همه خندیدیم. فهمیدم مدیریت رستوران می‌دانست که دارد چه می‌کند و همهٔ تلاشش را برای سرعت بیش‌تر انجام می‌داد. من کی باشم که در این روز دوست‌داشتنی در کنار دریاچه‌ای به این زیبایی اعتراض کنم؟ دست از نگاه‌کردن به ساعتم برداشتم و همان‌طور که مشغول گپ‌زدن با میز بغلی بودیم، نوشیدنی دیگری سفارش دادم. وقتی ماهی ما رسید، داغ و خوش‌مزه بود و کاملاً ارزش صبرکردن را داشت. آن نوشتهٔ خنده‌دار با دعوت ما به بردباری، کاملاً تجربه‌مان را عوض کرد.

با بردباری است که می‌توان معایب دیگران را پذیرفت و در این‌جا نیز طنز می‌تواند کمک کند. همان‌طور که گفتیم، طنز با داشتن تفکر باز مرتبط است و میلِ دیدنِ چیزها از راه‌های نو، ما را در فهم بهتر دیگران، آنچه می‌اندیشند و این‌که چه‌گونه عمل می‌کنند کمک می‌کند. به این شکل طنز می‌تواند از اصطکاک اجتماعی بکاهد. سمی باسو[1] این تئوری را آزموده است که طنز تقویت‌کنندهٔ مدارای مذهبی است.(۱۶) همان‌طور که در فصل سوم گفتم، وقتی در حال رانندگی در جاده حوصله‌ام سرمی‌رود، کنایهٔ جورج کارلین را

1. Sammy Basu

با خود تکرار می‌کنم: «تا حالا دقت کردی که در بزرگراه هرکسی از تو سریع‌تر می‌راند یک روانی است و هرکسی از تو آهسته‌تر می‌راند یک احمق؟»

شوخ‌طبعی ما را نه فقط در برابر تفاوت‌های مردمان روادارتر، بلکه نیک‌خواه‌تر هم می‌کند. در نظر بگیرید که بری گلدواتر[1]، سناتور ایالت آریزونا در دههٔ شصت میلادی، چه‌طور در کلوپ ییلاقی گلف ققنوس عضو شد: از آن‌جا که پدرش یهودی بود، کلوپ در ابتدا تقاضایش را رد کرد. به جای عصبانی‌شدن یا طرح شکایت حقوقی، گلدواتر به رئیس کلوپ زنگ زد تا یک سؤال بپرسد: «از آن‌جا که من فقط نصفم یهودی است، می‌توانم به شرط این‌که تنها تا سوراخ نهم بازی کنم عضو بشوم؟»[2] رئیس از ته دل خندید و به‌سرعت او را به کلوپ راه داد. طنز گلدواتر با ملایمت، چشمان رئیس را به پوچی یهودی‌ستیزی کلوپ باز کرد و به او اجازه داد به‌آسانی قوانین کلوپش را تغییر بدهد.

نیک‌خواهی لطفی است که اجازه می‌دهد فرد (حتی فردی که از نظر اخلاقی قابل سرزنش است) آسوده باشد و حس نکند تهدید شده. کسی که با نیک‌خواهی به اشتباهش پی برده باشد، احتمال بیش‌تری دارد که به پیام دیگران گوش بدهد و طبق آن عمل کند. یک کاربرد عملی این اصل در نامه‌های استحصال قروض است. در شکل معمول، این نامه‌ها با تهدید فرد مقروض به عمل قانونی یا دادن امتیاز منفی به اعتبار مالی فرد اغلب او را در موقعیت دفاعی، غیرمنطقی یا حتی خصمانه قرار می‌دهد. اما این پاراگراف را که از یک نامهٔ استحصال قرض نقل می‌شود، در نظر بگیرید: «ما همیشه از خدمت‌دهی به شما خوش‌حالیم. ولی لطفاً یک استراحت کوچک به ما مرحمت کنید. حساب شما ده ماه است که صاف نشده است. حتی مادر آدم هم بعد از نُه ماه نیاز دارد یک نفسی تازه کند». این پیام برای خواننده حاوی احترام است، ولی طنزی بازیگوشانه را به‌کار می‌برد تا طرف را متقاعد کند منطقی باشد و وامش را پرداخت کند.

یک نمونهٔ دیگر از به‌کارگیری عملی این اصل که طنزْ انتقاد را غیرتهدیدآمیز می‌کند: کلاس‌های آموزش رانندگی اجباری که قاضی برای متخلفان قوانین راهنمایی رانندگی

1. Barry Goldwater

۲. در هر بار بازی گلف هجده سوراخ را بازی می‌کنند. ـ م.

تعیین می‌کند. آموزشگاه‌های رانندگی از مدت‌ها پیش می‌دانستند که مردم از شرکت در چنین کلاس‌هایی متنفرند و تا دههٔ هشتاد میلادی، هیچ‌کسی راه‌حلی روش‌مند برای غلبه بر این حس تنفر نداشت. تا این‌که یک آموزشگاه رانندگی در لوس‌آنجلس یک استندآپ‌کمدین را استخدام کرد تا دورهٔ رانندگی اجباری را آموزش بدهد. رویکرد شوخ و شنگ او به درس نه فقط بر تنفر شرکت‌کنندگان غلبه کرد، بلکه از سوی آن‌ها بسیار ستایش شد. بسیاری از آن‌ها گفتند که اصلاً مشتاقانه به کلاس می‌آیند. امروزه در کالیفرنیا آموزشگاه‌های رانندگی فراوانی هستند که تنها کمدین‌های حرفه‌ای را به‌عنوان معلم به‌کار می‌گیرند.

طنز نه فقط تدافعی‌بودن را کاهش می‌دهد، بلکه از تنش هم می‌کاهد. به این دلیل است که بعضی از ادارات پلیس به افسران‌شان آموزش‌هایی در زمینهٔ استفاده از طنز داده‌اند. در نیویورک، طی یک برنامه دو افسر به تلفن‌های مربوط به دعواهای خانگی پاسخ می‌دادند. یکی یونیفورم رسمی‌اش را پوشیده بود و دیگری لباس شخصیت کارتونی دافی داک. ادل رابرتز، افسر پلیس سن فرانسیسکو، دورهٔ آموزش طنز را با نمرات عالی گذراند و دو هفتهٔ بعد تماسی داشت دربارهٔ یک دعوای خانوادگی. وقتی که ماشینش را کنار خانه پارک می‌کرد، صدای فریاد و به‌هم‌کوفتن اثاثیه به گوش می‌رسید. همین که داشت به سمت در جلویی خانه می‌رفت، یک تلویزیون پروازکنان شیشهٔ پنجرهٔ جلو خانه را شکست و به بیرون افتاد. او با صدای بلند در زد. صدایی با ناراحتی پرسید: «کیه؟» رابرتز جواب داد: «تعمیرکار تلویزیون». زوج دست از دعواکردن برداشتند و با لبخندی بر لب دم در آمدند.

زندگی کسانی با طنز نجات داده شده است. مشهورترین نمونه آبراهام لینکلن است. چند سال پیش از رئیس‌جمهورشدن به یک دوئل دعوت شد. او پذیرفت مشروط بر این‌که تعیینِ سلاح و فاصله‌ای که می‌بایست از یکدیگر بایستند با او باشد. حریفش قبول کرد. لینکلن گفت: «تاپالهٔ گاو و از فاصلهٔ پنج قدمی». قضیه فیصله پیدا کرد.

طنز لینکلن نه فقط عواطف منفی خودش را کاهش داد تا بتواند منطقی عمل کند، بلکه همین کار را برای حریفش هم انجام داد. قهرمان‌بازی درنیاوردن لینکلن راهی هوشمندانه هم بود برای اقرار به این موضوع که او تیرانداز خوبی نیست و حتی شمشیربازی‌اش از آن هم بدتر است. با این ماجرا فضیلتِ تواضع را نشان داد. در هر

موقعیتی جست‌وجو برای طنز معمولاً به جست‌وجو برای نواقص انسان منجر می‌شود، و آن‌طور که لینکلن به‌طور ضمنی پذیرفت، می‌توانیم به اندازهٔ کافی در خودمان بیابیم.

اسقف اعظم کنتربری، رابرت رانسی[1]، تعریف می‌کند که چه‌طور یک بار که سوار قطار بوده متوجه شده که مابقی مسافران در کوپه‌اش بیماران روان‌پریشی بودند که به گردش آورده شده بودند. یک مراقب از بیمارستان روانی به کوپه آمد تا مطمئن شود که همه حاضر هستند. او شمرد: «یک، دو، سه، چهار، پنج» وقتی که به رانسی رسید، پرسید: «تو کی هستی؟» رانسی جواب داد: «من اسقف اعظم کنتربری هستم[2]». مراقب به او لبخند زد و با انگشت نشانش داد و به شمردن ادامه داد: «شش، هفت، هشت...». توانایی رانسی در دیدن خودش به همان شکل که مراقب بیمارستان او را می‌دید، و مسرورشدن از این دیدگاه، نمایانگر تواضع فراوان است.

حتی آداب‌دانی هم گاهی تواضع طنزآمیز را توصیه می‌کند. مؤدبانه‌ترین شکل پذیرش ستایشی که دیگران نثارمان می‌کنند، شوخی‌کردن با خود است. وقتی جان اف کندی با گروهی از دانش‌آموزان در کاخ سفید دیدار می‌کرد، یکی پرسید: «آقای رئیس‌جمهور، شما چه‌طور یک قهرمان جنگی شدید؟» کندی جواب داد: «کاملاً ناخواسته بود، یک‌عده هُلم دادند». کندی با این شوخی بحث را از موضوع شجاعتش منحرف کرد و درواقع فضیلتی عالی‌تر را به نمایش گذاشت.

وقتی تواضع با بردباری ترکیب می‌شود، انسان‌ها می‌توانند استقامت شایان توجهی نشان بدهند؛ فضیلتی دیگر که با طنز تقویت می‌شود. اگر ما به ضعف‌ها و شکست‌های‌مان نگاهی کمیک داشته باشیم، کم‌تر احتمال دارد که با حس ناامیدی روبه‌رو بشویم. برای اختراع لامپ برق، توماس ادیسون تقریباً ده هزار ماده را امتحان کرد. وقتی از او پرسیدند که آیا از این همه تلاش ناموفق ناراحت نشده جواب داد: «نه، من هزاران راه یاد گرفتم که نمی‌شود با آن‌ها لامپ برق ساخت». باتری ذخیره‌سازی الکتریسیته‌اش تقریباً بیست‌وپنج هزار بار آزموده شد، ولی با طبع طنزی که او داشت، ادامه‌دادن مشکل نبود. به وقت مرگ، ادیسون ۱۰۹۳ اختراع را به ثبت رسانده بود.

---

1. Robert Runcie

۲. اسقف کنتربری، لقب بالاترین مقام روحانی کلیسای انگلیکن، شاخهٔ رسمی مسیحیت در انگلستان، است. رهبر اسمی کلیسا ملکه است. ـ م.

بر میز کارش تکه‌های کاغذی پیدا شد که برای خودش یادداشت‌هایی گذاشته بود. یکی‌شان این بود: «یادت باشد یونس آخرش سالم بیرون آمد».

در وضعیت‌های خطرناک، استقامت تبدیل به شجاعت می‌شود، همان‌طور که درخصوص اعلام جنگ ایتالیا از چرچیل دیدیم، طنز می‌تواند با کاهش هراس، به تقویت شجاعت یاری برساند. در مسائل مربوط به پزشکی، ترس شایع است و طنز هم مثل پادزهری برای آن عمل می‌کند؛ همان‌طور که در فصل سوم دربارهٔ ارما بامبک و واکنش او به سرطان پستانش دیدیم.

طنز در زمان هولوکاست

برای تبیین ارزش طنز می‌خواهم این فصل را با بررسی طنز در دوران هولوکاست به نتیجه برسانم. حتی تصور چنین کاری در نگاه اول به‌نظر تکان دهنده می‌آید؛ ناسازگار است، ولی خنده‌دار نیست! در فرهنگ غربی یک سنت دیرپای پیش‌داوری علیه طنز وجود دارد؛ به‌خصوص دربارهٔ چیزی به مصیبت‌باری هولوکاست. تراژدی چه بر صحنه چه در زندگی واقعی جدی و حتی روحانی است، درحالی‌که طنز و کمدی «سبُک»اند. وقتی کمدی در تراژدی ظاهر می‌شود، مثلاً به‌کرات در کارهای شکسپیر، معمولاً به‌عنوان «تسکین کمیک» به آن کم‌توجهی می‌شود.

ولی یونانیان باستان، شکسپیر و دیگر درام‌نویسان به کمدی اهمیتی بیش از این می‌دادند. آن‌ها متوجه بودند که کمدی یک «زنگ تفریح» در میانهٔ دنیای واقعی نیست، بلکه یک زاویهٔ دید دیگر به دنیاست. و دیگر این‌که آن زاویهٔ دید، کم‌ارزش‌تر از زاویهٔ دید تراژیک نیست. همان‌طور که کنراد هایرس می‌گوید، کمدی بیانگر «ایستادگی سرسختانه در برابر واگذاشتن حرف آخر به تراژدی است»(۱۸). و این دقیقاً دربارهٔ هولوکاست صدق می‌کند.

در این دوره طنز سه فایدهٔ اصلی داشت. نخستین کارکردش انتقادی‌بودنش بود: کمدی توجه‌ها را بر آنچه نادرست بود متمرکز می‌کرد و مقابله با آن را سازمان می‌داد. دومین کارکردش متحدکنندگی‌اش بود: طنز به آن‌هایی که به سرکوبگرشان می‌خندیدند حس هم‌بستگی می‌داد. و سومین کارکردش از عهدهٔ سختی‌ها برآمدن بود: به سرکوب‌شدگان کمک می‌کرد از خلال رنج‌شان ــ بدون از دست دادن مشاعرشان ــ عبور کنند.

با کارکرد انتقادی شروع می‌کنیم. در زمان به‌قدرت‌رسیدن هیتلر و رایش سوم، طنزپردازان از نخستین کسانی بودند که توجه‌ها را به معضل در حالِ شکل‌گیری جلب کردند. اولین انتقادات از نازی‌ها نه از سوی سیاست‌مداران یا رهبران مذهبی، بلکه از سوی مجریان کاباره‌ها و کاریکاتوریست‌های روزنامه‌ها بود. در زمانی که اکثر مردم آمریکا دوست نداشتند بدانند در اروپا چه می‌گذرد، **دیکتاتور بزرگ** چارلی چاپلین توجه‌ها را به جنون هیتلر جلب می‌کرد.

در گتوها[1] به «شاهکار» هیتلر Mein Krampf (دل‌پیچهٔ من) می‌گفتند.[2] تئوریِ نژاد برتر او دستمایهٔ ده‌ها لطیفه بود؛ مثلاً: دو جور آریایی وجود دارد، غیرـآریایی و بربرـآریایی. لطیفه‌ای دیگر تفاوت فاحش میان مرد سمبلیک بلندقد موبور و عضلانی آریایی با هیکل واقعی هیتلر و گوبلز و گورینگ را مسخره می‌کرد.

این روحیهٔ انتقادی در مقابل ماشین پروپاگاندای نازی مؤثر بود. درواقع تحقیقات دربارهٔ مغزشویی نشان داده است که ریشخندِ طنز شاید مؤثرترین روش خنثی‌کردن آثار تعالیم تبلیغی است. ویلیام سارجنت[3] روان‌پزشک مدعی است که اگر فرد در هر مرحله‌ای از مغزشویی بخندد، «همهٔ فرایند خراب شده است و می‌بایست از ابتدا شروع کرد».(۱۹)

از آن‌جا که طنز با پروپاگاندای نازی‌ها تضاد داشت و حقایق تلخ دربارهٔ نازی‌ها را رو می‌کرد، از آن بسیار هراس داشتند. یک زندگی‌نامه‌نویس هیتلر نوشته است: «از این‌که به او بخندند هراس داشت».(۲۰) وقتی افرادی شناخته‌شده او را مسخره می‌کردند، بی‌رحمانه به ایشان حمله می‌کرد؛ برای نمونه، برتولت برشت دشمن رایش شناخته شد، حق شهروندی‌اش سلب شد و مجبور شد از آلمان بگریزد.

یکی از اولین کارهای دولت تازه‌به‌قدرت‌رسیدهٔ نازی در ۱۹۳۳ ایجاد یک «قانون علیه حملات خیانت‌کارانه به دولت و حزب و به هدف حفظ یکپارچگی حزب» بود.

---

۱. Ghettos، محله‌های یهودی‌نشین در اروپا. در خلال جنگ جهانی دوم در کشورهای تحت اشغال آلمان نازی در اطراف گتوها حصارکشی و شرایط زندگی در آن‌ها بسیار دشوار شد. بسیاری از ساکنان این گتوها اهداف آسانی برای ارسال به اردوگاه‌های مرگ بودند. ـ م.

۲. به جای *Mein Kampf* (نبرد من) اثر مشهور هیتلر. ـ م.

3. William Sargent

هرمان گورینگ به آکادمی حقوق آلمان یادآوری می‌کرد که بازگوکردن یک لطیفه در حکمِ مقابله با دولت و پیشواست. بر طبق این قانون، شنیدن و اشاعهٔ لطیفه‌های ضدنازی خیانت محسوب می‌شد. حتی چند نفر را محاکمه کردند، چون سگ یا اسب‌شان را «آدولف» نام گذاشته بودند.[1] در فاصلهٔ ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵، پنج هزار مجازات مرگ از سوی «دادگاه‌های خلق» برای خیانت صادر شد که بخش بزرگی از آن‌ها به لطیفه‌های ضدنازی مربوط می‌شد.

یکی از کسانی که اعدام شد یوزف مولر، کشیشی کاتولیک بود، که برای دو نفر از مراجعان کلیسایش این داستان را تعریف کرده بود: «یک سرباز که به‌شدت زخمی شده بود از قاضی عسکر خواست آخرین آرزویش را برآورده کند. 'عکس هیتلر را یک طرفم بگذار و عکس گورینگ را طرف دیگرم. این‌طوری وقتی بمیرم، مثل عیسی خواهم مرد، میان دو دزد'. کیفرخواست مولر این لطیفه را «یکی از زننده‌ترین و خطرناک‌ترین حملات علیه اعتماد ما به پیشوا... خیانت به مردم، به پیشوا و به رایش » خوانده بود.(۲۱)

به‌رغم این قبیل دادگاه‌ها و اعدام‌ها، لطیفه‌های ضدنازی رونق داشت. لطیفه‌هایی هم با موضوع مجازات لطیفه‌گویان ساخته شد، هم‌چون داستان کمدینی که محکوم شده بود آن‌قدر در انفرادی بماند تا هرچه لطیفهٔ ضدنازی بلد است بگوید. البته که سال‌ها همان‌جا ماند.

بعضی از لطیفه‌ها خصومت‌شان را آشکار می‌کردند، ولی بسیاری‌شان زیرپوستی‌تر بودند، مثل داستان آن پدر یهودی که به پسرش شکرگزاری پیش از خوردن غذا را یاد می‌داد:

«امروزه در آلمان باید شکرگزار خدا و هیتلر باشی».

پسر پرسید: «ولی اگر پیشوا مرد چی؟»

«آن وقت فقط خدا را شکر کن».

علاوه بر لطیفه‌ها، حتی موارد اندکی از طنز در ارتباط مستقیم با نازی‌ها هم وجود داشت. در ابتدای دوران رایش سوم، پیتر لور[2] که برای نقش قاتل در فیلم M مشهور

۱. باید توجه داشت که گذاشتن اسامی انسان‌ها بر روی حیوانات در دنیای غرب بسیار رایج است و توهین‌آمیز تلقی نمی‌شود. ـ م.

2. Peter Lorre

شده بود در وین زندگی می‌کرد. گوبلز که نمی‌دانست لور یهودی است از او خواست به آلمان بیاید. لور با یک تلگرام پاسخ داد: «دو تا آدم‌کش در حد و اندازهٔ من و هیتلر در یک آلمان نمی‌گنجند».(۲۲)

برخی از بهترین طنزها علیه نازی‌ها کاملاً جسورانه بودند. وقتی آلمان‌ها وارد وین شدند، زیگموند فروید در آن‌جا زندگی می‌کرد. او را دستگیر کردند، ولی بعداً پیشنهاد دادند اجازه دارد کشور را ترک کند مشروط بر این‌که دست‌نوشته‌ای امضا کند که با او بدرفتاری نشده است. فروید نشست و این را نوشت:

خطاب به خوانندهٔ این نامه:
با طیب خاطر می‌توانم گشتاپو را به همه توصیه کنم.
زیگموند فروید

خراب‌کاری و دیگر اَشکال مقاومت اغلب خنده‌دار بودند. در شهرهای بسیاری وقتی نازی‌ها وارد می‌شدند، می‌دیدند که علائم راهنمایی و خیابان‌ها را پشت و رو کرده‌اند. آشپزهایی که اشغال‌گران آن‌ها را مجبور به‌کار می‌کردند گاهی در غذای نیروهای آلمانی مسهل می‌ریختند. پاول فانتل، پزشکی که مجبور به‌کار در مرکز گشتاپو در چکسلواکی شده بود، پرونده‌ها را تخریب می‌کرد و برای یهودیانی که پلیس مخفی آن‌ها را نگه داشته بود، مخفیانه غذا می‌برد. در ۱۹۴۲ او را به اردوگاه تریزین‌اشتات[1] فرستادند، جایی که چندین نقاشی با تصاویری از هیتلر در لباس دلقک به همراه سربازان آلمانی لاغر مردنی و پاهای اردکی کشید. (۲۳)

خارج از اروپا البته مردم آزادی بیش‌تری برای تمسخر هیتلر داشتند. در جشنوارهٔ خیابانی پوریم اد لولویادا[2] سال ۱۹۳۵ در تل‌آویو، ماشین‌هایی را به صورت تانک‌های نازی در آوردند و با آن‌ها به همراه عده‌ای در لباس‌های نظامی آلمانیِ مسخره رژه رفتند. در اورشلیم در زمان جنگ استانیسلاو دوبرزینسکی[3] کتاب کاریکاتوری دربارهٔ هیتلر منتشر کرد. در یکی از کاریکاتورها، پیشوایی ورم‌کرده با استفاده از باد گرم معدهٔ

1. Theresienstadt
2. Purim Adloloyada
3. Stanislaw Dobrzynski

خودش مانند بالون بر فراز برلین پرواز می‌کرد. یک طرح دیگر با عنوان «نبرد او» گرگ‌ها و کفتارها را در حال جست‌وجوی غذا در زمینی پوشیده از اسکلت نشان می‌داد.(۲٤)

دومین فایدهٔ طنز در قابلیت متحدکنندگی‌اش است. طنز از نوعی که درباره‌اش بحث کرده‌ایم، خطی میان خودی و غیرخودی می‌کشد. در این‌جا غیرخودی‌ها نازی‌ها و خبرچین‌های‌شان بودند که سیبل شوخی‌ها می‌شدند. خودی‌ها کسانی بودند که با نازی‌ها مخالف بودند. یهودیان اروپا مهم‌ترین گروهی بودند که این نوع طنز در ایشان هم‌بستگی ایجاد می‌کرد. یک نمونه:

وقتی هیتلر در نبردهای زیادی ناکام ماند، از منجمش پرسید: شکست خواهم خورد؟
منجم پاسخ داد: بله
هیتلر پرسید: بعدش خواهم مرد؟
بله
چه وقتی خواهم مرد؟
در عید یهودیان
اما کدام عیدشان؟
هر روزی بمیری عید یهودیان است.

طنز موجب هم‌بستگی وسیع‌تری بود میان همهٔ کسانی که علیه نازی‌ها مقاومت می‌کردند. دیوید لو[1]، کاریکاتوریستی که از دههٔ بیست میلادی تا زمان جنگ، کاریکاتورهای ضدنازی می‌کشید، گفت: «هیتلر نتوانسته نظم نوینش را در اروپا برقرار کند، اما قطعاً موفق شده سازمان ملل کاریکاتوریست‌ها را تحقق ببخشد».

مسیحیان بسیاری فریب نظریات هیتلر دربارهٔ نژاد برتر را خوردند، ولی بعضی‌شان پوچی‌اش را دریافتند و با یهودیان مظلوم هم‌بستگی داشتند. این موضوع در داستانِ زیر منعکس شده است:

چند دسته نیروی ویژه در زمان مراسم صبحگاهی یکشنبه به یک کلیسای تبشیری وارد شدند.
رئیس‌شان گفت «یاران آلمانی من. من با هدف حفظ خلوص نژادی این‌جا هستم.

1. David Low

ما به قدر کافی غیرآریایی‌ها را تحمل کرده‌ایم و می‌بایست اکنون از شرشان خلاص بشویم. دستور می‌دهم همهٔ کسانی که پدران‌شان یهودی بودند این کلیسا را همین حالا ترک کنند».

چند نمازگزار بلند شدند و آن‌جا را ترک کردند.

«و اکنون من دستور می‌دهم همهٔ کسانی که مادران یهودی دارند از این‌جا بیرون بروند».

به این‌جا که رسید، کشیش پرید و تمثال مسیح مصلوب را برداشت و خطاب به تمثال گفت: «برادر حالا نوبت من و توست که از این‌جا برویم».[1]

یکی از اولین جاهایی که طنز برای تبلیغ هم‌بستگی درمیان مخالفان هیتلر ظاهر شد کاباره‌ها بودند. بسیار پیش از آن‌که نازی‌ها کنترل کامل آلمان را در ۱۹۳۳ به‌دست بگیرند، هنرمندانی در کاباره‌ها بودند که هیتلر و نیروهای ویژه‌اش را به سخره می‌گرفتند. اگر مردم آلمان به هشدارهای به‌هنگام این کمدین‌ها گوش داده بودند، هیتلر را هرگز به پیشوایی نمی‌رساندند.

در مونیخ، هنرمند کاباره، وِس فردل[2]، تصاویر بزرگ هیتلر، گورینگ و دیگر سران نازی را بیرون می‌آورد و بعد با صدای بلند با خودش فکر می‌کرد: «حالا باید آویزان‌شان کنم یا این‌که بیخ دیوار بگذارم‌شان؟»

چند کمدین کاباره یک اجرای ساده داشتند که در آن با دهانی بسته‌شده با دهان‌بند روی صحنه می‌رفتند، برای چند دقیقه روی صندلی ساکت می‌نشستند و بعد برمی‌خاستند و از صحنه خارج می‌شدند. آن‌گاه مجری برنامه می‌گفت: «خانم‌ها و آقایان، حالا که بخش سیاسی برنامه به اتمام رسید، به سرگرمی می‌پردازیم».(۲۵)

نازی‌ها چندبار کاباره کمدین محبوب، ورنر فینک[3]، را بستند. وقتی یک نفر از محتوای سیاسی برنامه خوشش نیامد و حین اجرا فریاد زد: «یهودی کثیف»، فینک جواب داد: «من فقط ظاهرم باهوشه!» وقتی مأموران گشتاپو را در میان تماشاچیان یافت از ایشان پرسید «خیلی سریع حرف می‌زنم. می‌فهمید که؟»

۱. بر طبق روایات مسیحی، عیسی از مادری یهودی زاده شده بود. ـ م.

2. Weiss Ferdl
3. Werner Finck

در نهایت نازی‌ها همهٔ کاباره‌هایش را بستند و بسیاری از هنرمندان را به اردوگاه زندانیان فرستادند، ولی طنز کاباره‌ای دوباره در آن‌جا پیدایش شد. حتی در داخائو[1] در تابستان ۱۹۴۳ نمایش‌نامه‌ای که نازی‌ها را به طنز می‌گرفت برای شش هفته اجرا شد. شخصیت اصلی داستان، کنت‌آدولار، بدلی ظریف از هیتلر بود. مأموران اس اس را به‌عنوان «میهمانان افتخاری» در ردیف اول نشانده بودند. رودولف کالمار[2]، نویسندهٔ نمایش‌نامه، از اردوگاه جان به در برد و در آلمان شرقی بعد از جنگ بازیگری محبوب شد. یکی دیگر از نجات‌یافته‌ها اثر طنز او بر ساکنان اردوگاه را توصیف می‌کند:

> بسیاری از آن‌هایی که هر شب پشت ردیف مأموران اس اس می‌نشستند و از ته دل می‌خندیدند روز آزادی را ندیدند، ولی بیش‌ترشان از این نمایش برای تحمل شرایط‌شان قوت گرفتند... آن‌ها وقتی شب روی تخت‌های چوبی‌شان دراز می‌کشیدند، اطمینان خاطر داشتند: ما کاری کرده‌ایم که به همقطارمان قوت قلب می‌دهد. ما نازی‌ها را مسخره نشان دادیم.(۲۶)

ترسینشتاد در چکسلواکی اردوگاهی با پیشرفته‌ترین کاباره و تئاتر بود. شعرا، بازیگران و موسیقی‌دان‌ها با ترانه و اجراهای طنز و موسیقی آدم‌ها را سرگرم می‌کردند و برای بیماران برنامه‌های ویژه اجرا می‌کردند. آن‌طور که رهبر مذهبی زندانیان، خاخام اریش واینر[3]، متوجه شده بود آن برنامه‌ها «اراده‌شان را برای ادامهٔ بقا تقویت می‌کرد و آن‌ها را سرشار از نیروی مقاومت می‌کرد».(۲۷)

سومین کارکرد طنز در دوران هولوکاست، کمک به آدم‌های سرکوب‌شده بود برای دست‌وپنجه نرم‌کردن با رنج و مصیبت‌شان ــ بدون این‌که کارشان به جنون بکشد.

۱. اردوگاه کار اجباری داخائو اولین اردوگاه کار اجباری سازمان‌یافته‌ای بود که دولت نازی در مارس ۱۹۳۳ دایر کرد. این اردوگاه در محوطهٔ یک کارخانهٔ متروکهٔ تسلیحات‌سازی نزدیک به قسمت شمال شرقی شهر داخائو، در جنوب آلمان قرار داشت. در ابتدا فقط محکومان سیاسی در این اردوگاه نگهداری می‌شدند، اما بعدها و به‌خصوص در طول دوران جنگ دوم جهانی، یهودیان و بسیاری دیگر از اقلیت‌ها نیز به این اردوگاه که شرایط زندگی طاقت فرسایی داشت، فرستاده شدند. ـ م.

2. Rudolf Kalmar

3. Erich Weiner

امیل فاکنهایم[1]، فیلسوف و نجات‌یافته از آشویتس لُب مطلب را چنین می‌گوید: «ما با طنز روحیه‌مان را حفظ می‌کردیم».(۲۸) فراغت عاطفی طنز اغلب با تخیل تقویت می‌شود. برای نمونه، در گتوی لوتس، بسیاری از لطیفه‌ها دربارهٔ کمبود غذا بود. «قبل از جنگ ما اردک می‌خوردیم و مثل اسب راه می‌رفتیم، حالا ما اسب می‌خوریم و مثل اردک راه می‌رویم».(۲۹) اگر کسی را در حال دویدن می‌دیدند، می‌گفتند: «اسب مسابقه خورده است»(۳۰) در اردوگاه‌های مرگ بمب‌هایی که ریخته می‌شد را «ماتزا قلقلی»[2] و هواپیماهای شوروی که بر فرازشان پرواز می‌کرد را «مرغ‌های قرمز» می‌نامیدند.(۳۱)

در کتاب **انسان در جست‌وجوی معنا** ویکتور فرانکل[3]، روان‌پزشک، شرح می‌دهد که چه‌طور یک هم‌اردوگاهی در آشویتس که جراح بوده را به ارزش طنز برای بقا آگاه کرده است. او پیشنهاد می‌کند که هر روز دست‌کم یک داستان خنده‌دار دربارهٔ آنچه ممکن است بعد از آزادشدن‌شان رخ بدهد برای همدیگر تعریف کنند. زندانیانِ دیگر هم «رؤیاهایی خنده‌برانگیز دربارهٔ آینده» ابداع کردند. یکی تصور کرده بود وقتی به خانه برمی‌گردد، به ضیافتی برای شام دعوت می‌شود و در آن‌جا به میزبان التماس می‌کند که سوپ را از پایین ظرف برایش بکشد (تا سوپ غلیظ‌تری به او برسد).

اما طنزِ مقاومت تماماً بر پایهٔ تخیل نبود. فرانکل تعریف می‌کند که در گروهی بود که هرچه مو داشتند را تراشیدند و سپس به داخل حمام هل‌شان دادند:

> توهماتی که هنوز بعضی‌های‌مان داشتیم یکی‌یکی نابود شد و بعد به شکلی غیرمنتظره بیش‌ترمان تسلیم یک حس طنز شوم شدیم. ما می‌دانستیم هیچ‌چیزی برای باختن نداریم به جز همان زندگی‌های لخت مسخره‌مان. وقتی دوش‌ها راه افتاد، همهٔ تلاش‌مان را کردیم که هم دربارهٔ خودمان و هم دربارهٔ دیگران شوخی بکنیم. دست آخر [نه ماده‌ای سمی که] آبِ واقعی فرود آمد.(۳۲)

بر اساس داستانی در تلمود، الیاس نبی گفت کسانی که در این دنیا به دیگران خنده هدیه می‌کنند در دنیای بعدی پاداش می‌گیرند.(۳۳) در زمان هولوکاست، طنز

1. Emil Fackenheim

۲. Matzah balls، نوعی غذای سنتی یهودیان اشکنازی که شبیه کوفته قلقلی است. ـ م.

3. Viktor Frankl

یهودی تفاوت‌هایی با زمان پیش از خود داشت. برای نمونه، چهره‌های سنتی کمیک هم‌چون اشنورر (گدا)، اشماتسِل (پخمه) و اشلمیل (احمق) دیگر وجود نداشتند. ولی کارکردهای طنز کمابیش به مانند گذشته بود: وسیله‌ای برای تفکر انتقادی، ابزار تقویت هم‌بستگی گروهی و کمک به مردم برای زنده‌ماندن در محیطی خطرناک. این لطیفه از آن دوران، هر سه را در خود دارد:

گوبلز در حال بازدید از مدارس آلمان بود. در یک مدرسه از دانش‌آموزان خواست که شعارهای وطن‌پرستانه بخوانند.

یک کودک فریاد زد: «زنده باد هیتلر».
گوبلز گفت: «آفرین»
یکی دیگر گفت: «آلمان تا ابد سربلند است».
ـ «عالی است، شعار قوی تری بلد هستید؟»
یک دست بالا رفت و گوبلز سر تکان داد.
پسر کوچولو گفت: «تا ابد جاوید باد مردمان من».
گوبلز سرخوشانه گفت: «محشر بود. اسمت چیست پسرجان؟»
«ایسرائیل گولدبرگ[1]»

۱. نام و نام خانوادگی هر دو از اسامی شایع یهودی هستند. ـ م.

فصل ۷

فلسفه و کمدی
انسان فکور و انسان خندان

آیا سقراط اولین استندآپ‌کمدین بود؟

در فصل‌های یکم و پنجم به آرای بعضی از فلاسفهٔ باستان دربارهٔ طنز پرداختیم و در فصل‌های دوم و ششم مزایای طنز را بررسی کردیم. در این فصل، از رابطهٔ فلسفه و مزایای طنز خواهیم گفت. من معتقدم که از ابتدای پیدایش فلسفه، بسیاری از فلاسفه به ارزش طنز پی برده بودند؛ چراکه بیش‌تر مزایای طنز مزایای فلسفه نیز هست.

یک فرم امروزین از طنز، یعنی استندآپ‌کمدی، دست‌کم هشت شباهت با فلسفه دارد. اولاً، بر پایهٔ گفت‌وگوست. کمدین‌ها معمولاً مشاهدات‌شان را به صورت نیمی از یک گفت‌وگو بیان می‌کنند و اغلب پاسخ‌های مخاطبان را داخل روایت‌شان جا می‌دهند. در فلسفه، گفت‌وگو از زمان افلاطون قالبی مرسوم داشته است و رسالات فلسفی بعضی اوقات خطاب به خواننده‌اند و نظریات احتمالی خواننده در بحث گنجانده می‌شود.

دوم، استندآپ‌کمدی و فلسفه معمولاً انعکاس تجربیات روزمره‌اند، به‌خصوص موارد بغرنج. مثلاً از رؤیای واضح و روشن برمی‌خیزیم و نمی‌دانیم چه اتفاقی افتاده یا دارد می‌افتد. یا برای سالیان سال تحت حکومت رهبرانی «دموکراتیک» زندگی می‌کنیم که از ابتدا با قدرت‌گرفتن‌شان به‌شدت مخالف بودیم.

یک راه معمول برای شروع مباحثه پرسش از چنین تجربه‌هایی است که سومین شباهت میان استندآپ‌کمدی و فلسفه را تشکیل می‌دهد. ساده‌ترین قالب هم در فلسفه هم در کمدی، مطرح‌کردن اصل قضیه و بعد پرسش از چند و چون آن است. اگر وقتی خواب بوده‌ایم در حال مشاهدهٔ چیزهایی بوده‌ایم که وجود خارجی نداشته‌اند، پس چه‌طور می‌توانیم به بینایی‌مان اطمینان داشته باشیم؟ آیا می‌توانیم اصلاً مطمئن باشیم که همین حالا در رؤیا نیستیم؟ و آیا دموکراسی چه ارزشی دارد وقتی ده‌ها میلیون نفر را مجبور کند تحت سیطرهٔ شخصی زندگی کنند که به او «نه» گفته‌اند؟

این دو پرسش به قدری برای ما آشناست که بعید می‌نماید حاصل خوش‌ذوقی فلاسفهٔ عبوس باشد، ولی این پرسش را در نظر بگیرید: «ممکن است که من مغزی درون یک خمره باشم؟»[1] یا سؤال توماس ناگل[2] را که «خفاش‌بودن چه حسی دارد؟» هر دو می‌توانند به‌آسانی بخشی از شوخی‌های رابین ویلیامز باشند. با حذف توضیحات و پاورقی‌ها، مقالهٔ ند بلاک[3] با عنوان «چرا آینه‌ها جای چپ و راست را عوض می‌کنند، ولی جای بالا را با پایین عوض نمی‌کنند؟»(۱) می‌تواند دستمایهٔ شوخی‌های ریتا رادنر یا بیل کازبی[4] باشد. پرسش‌هایی شبیه به این جدید نیستند و به فلسفهٔ باستان برمی‌گردند. ارسطو در کتابچه‌اش، **مشکلات**، می‌پرسد:

۱. اصطلاح «مغز درون خمره» اشاره به یکی از مهم‌ترین پرسش‌های فلسفهٔ ذهن و خودآگاهی است. سؤال این‌جاست که آیا ممکن نیست هوشیاری انسان، تنها نتیجهٔ دریافت‌هایی باشد که یک مغز جداشده از بدن و متصل‌شده به یک ابزار پیشرفته، برای زنده‌نگاه‌داشتن و ارسال و دریافت محرک‌های الکتریکی، در یک ظرف آزمایشگاهی (یا خمره) تجربه می‌کند؟ آیا می‌توان مطمئن بود که تمام آن چیزهایی که با حواس‌مان درک می‌کنیم و تمام پندارهای‌مان حاصل مثلاً محرک‌های الکتریکی نباشند که به مغز داخل این ظرف آزمایشگاهی ارسال می‌شوند؟ چه‌گونه می‌توان مطمئن شد که اشیا و موجودات همان‌طور هستند که ما درک می‌کنیم یا اصلاً وجود دارند و زاییدهٔ خیال و توهمات ما نیستند؟در متن، اشاره به آزمایشی ذهنی است که در آن تصور کنیم آگاهی فقط محدود به ادراکاتی مغزی است که یک سیستم الکتریکی به‌هم پیوسته آن را شکل می‌دهد و واقعیتْ موهومی و شک‌برانگیز است. ـ م.

چنین پرسش‌های بغرنجی تاکنون ذهن فلاسفهٔ پرشماری را مشغول داشته است و آثار ارزشمندی دربارهٔ آن‌ها به‌وجود آمده‌اند. رنه دکارت، امانوئل کانت، گوتفرید لایبنیتز و باروخ اسپینوزا از جمله فلاسفه‌ای هستند که دراین‌باره آثار مشهوری از آن‌ها به جا مانده است. ـ م.

2. Thomas Nagel

3. Ned Block

4. Bill Cosby

چرا همهٔ مردان، چه بربر چه یونانی، فقط تا ده می‌شمرند و بعدش با تکرار همان‌ها سراغ یازده و دوازده و الی آخر می‌روند ؟

چرا چیزهای بدبو برای کسانی که از آن خورده‌اند بدبو نیست؟

چرا یک گروه کُر بزرگ بهتر از یک گروه کوچک حساب زمان را نگاه می‌دارد؟

چرا مست‌ها راحت‌تر به گریه می‌افتند؟

چرا هیچ‌کس نمی‌تواند خودش را قلقلک دهد؟

شباهت چهارم این است که کمدین‌ها و فلاسفه با کاوش در پرسش‌هایی که از تجربیات روزمره برمی‌آیند، خود را تا حدودی از آن وقایع جدا می‌کنند. با فلسفیدن یا لطیفه‌گفتن دربارهٔ چیزی، ما آن را با دیدی فراتر از معمول نگاه می‌کنیم. این زوایهٔ دید به همراه فراغتی که در فلسفیدن وجود دارد، از مدت‌ها پیش ملازم مفهوم «فلسفی» بوده است: «عقلایی، منطقی و آرام در موقعیتی دشوار». و قرن‌ها همین زاویهٔ دید و فراغتْ مشخصهٔ کمدین‌ها بوده است. ارما بامبک، اسکار وایلد، و مارک تواین را در نظر آورید.

پنجم، هم کمدین‌ها هم فلاسفه در جست‌وجوی دیدگاه‌های جدید و تفکرات شگفت‌انگیز هستند و به همین دلیل، به انتقالات شناختی بها می‌دهند. به گفتهٔ سیمون کریچلی[1]، هر دو از شما می‌خواهند «هر چیزی را طوری نگاه کنید که انگار همین حالا از سیارهٔ دیگری به زمین آمده‌اید».(۲) ویلیام جیمز[2] خاطرنشان ساخت: «همان‌طور که افلاطون و ارسطو گفته‌اند فلسفه ریشه در حیرت دارد و قادر است به تخیل‌کردن هر چیزی متفاوت از آنچه اکنون هست. به آشناها هم‌چون غریبه نگاه می‌کند و به غریبه‌ها هم‌چون آشنا».(۳) برتراند راسل گفت: «امتیاز فلسفه آغازکردن با چیزی چنان ساده است که به‌نظر می‌رسد ارزش بیان‌شدن ندارد و به‌پایان‌رسیدن با چیزی به درجه‌ای متناقض‌نما که هیچ‌کسی نمی‌تواند باورش کند».(٤)

هم کمدی هم فلسفه با ذهن ما بازی می‌کنند. باید فراتر از مرزهای معمول تفکر رفت تا بتوان این احتمال را در نظر گرفت که شاید من اکنون در حال رؤیادیدن هستم و آنچه می‌بینم واقعیت ندارد و یا تصور کرد من یک مغز داخل خمره هستم. کمدین‌ها

۱. Simon Critchley، از سیمون کریچلی کتاب «در باب طنز» با ترجمهٔ سهیل سُمی به فارسی ترجمه شده است. تهران، ققنوس ۱۳۸٤. ـ م.

2. William James

هم ذهنیت ما را به همین شکل باز می‌کنند. برای نمونه، در یک استندآپ‌کمدی راجع به مردان و زنان، ریتا رادنر چنین نظر داد: «من تازگی جایی خواندم که زنان به اوج نیاز جنسی‌شان در سی‌وپنج سالگی می‌رسند و مردان در هجده سالگی. این دیگه چه وضع خلقته؟ ما درست وقتی به اوج نیاز جنسی می‌رسیم که اون‌ها متوجه میشن نمی‌تونن از جاشون بلند شن».

اگرچه برتراند راسل هیچ‌وقت استندآپ‌کمدی اجرا نکرد، با اندکی تمرین می‌توانست استندآپ‌کمدین خوبی شود. این‌ها را در نظر بگیرید:

> چنین گفته می‌شود که انسان یک حیوان عاقل است. من همهٔ عمرم را صرف یافتن شواهدی برای این گفته کردم.
>
> بسیاری از آدم‌ها پیش از آن‌که عقل‌رَس بشوند، می‌مردند؛ الان هم همین‌طور است.
>
> زمانی را که با لذت تلف کرده باشی زمان تلف‌شده به‌حساب نمی‌آید.
>
> من هیچ‌وقت حاضر نخواهم شد تا پای جان بر سر عقایدم بمانم، چون ممکن است در اشتباه باشم.
>
> کاملاً مهمل است، اما کسی که می‌خواهد فیلسوف بشود می‌بایست یاد بگیرد که از مهملات نهراسد.(۵)

شباهت ششم این است که هم کمدین‌ها هم فلاسفه، انتقادی فکر می‌کنند. آن‌ها انسان‌ها را تشویق می‌کنند که با خودشان صادق باشند و توجیه‌کردن و هم‌رنگ جماعت‌شدن را کنار بگذارند. آن‌ها به کلمات، معانی‌شان و کاربردشان بسیار اهمیت می‌دهند. یک روش پذیرفته‌شده هم در کمدی هم در فلسفه این است که یک ایدهٔ پذیرفته‌شدهٔ همه را انتخاب کنید و سه سؤال اساسی بپرسید:

آیا موضوع **روشن** است؟ ـ کسانی که به آن باور دارند دقیقاً چه می‌گویند؟

آیا **منسجم** است؟ ـ آیا اجزایش با یکدیگر و با دیگر ایده‌های باورمندان سازگار است؟

و آیا **پذیرفتنی** است؟ ـ آیا دلایل خوبی برای پذیرشش وجود دارد؟

کمدی و فلسفه برای شکوفایی، وابسته به پاسخ «نه» به این پرسش‌ها هستند؛ وابسته به گیجی، سفسطه و دیگر ناسازگاری‌های مردم در نحوهٔ فکرکردن، سخن‌گفتن و نوشتن.

وقتی تفکر انتقادی دربارهٔ سیاست یا مذهب است، کمدین‌ها و فلاسفه به سنت و قدرت وقعی نمی‌نهند ــ و این شباهت هفتم است. هر دو مخالف باور کورکورانه و اطاعت بی‌چون‌وچرا هستند و در کمدی و فلسفهٔ ناب هیچ‌چیزی تقدس ندارد. به همین دلیل بود که سقراط را محاکمه و اعدام کردند و همین‌طور ده‌ها کمدین کاباره‌ای را در دههٔ ۱۹۳۰ در آلمان.

کمدی و فلسفه، علیه استعداد طبیعی انسان به پذیرش تعالیم تبلیغی عمل می‌کنند. اغلب اوقات، بیش‌تر ما به چیزی عمل می‌کنیم که به ما گفته می‌شود و آن‌طور فکر می‌کنیم که به ما گفته شده است. در آزمون میلگرم دربارهٔ اطاعت، دو سوم مردان شرکت‌کننده حاضر بودند یک شوک بالقوه مرگ‌بار الکتریکی را بر انسان دیگری وارد کنند، صرفاً به این دلیل که پژوهشگر با یک دسته کاغذ گیره‌دار در دستش از آن‌ها می‌خواست که چنین کنند.(۶) به قول برتراند راسل: «بسیاری از آدم‌ها پیش از آن‌که عقل‌رَس بشوند، می‌مردند؛ الان هم همین‌طور است».(۷)

در نظرسنجی فوریهٔ ۱۹۸۹، ٤٤ درصد از شرکت‌کنندگان، گزینه‌های انتخابی رئیس‌جمهور جورج دبلیو بوش را برای کابینه‌اش «خوب» یا «عالی» توصیف کرده بودند؛ ولی ۸۱ درصد از پاسخ‌دهندگان حتی نتوانسته بودند یکی از اعضای دولتش را نام ببرند! دستمایهٔ نابی برای کمدی یا فلسفه. بعدتر جورج دبلیو بوش [پسر] مورد انتقاد جان استوارت کمدین و پیتر سینگر فیلسوف قرار گرفت.(۸) اگر بوش به اندازه هیتلر اختیار داشت، استوارت و سینگر حالا در یک سلول زندگی می‌کردند.

و آخر آن‌که، کمدین‌ها و فلاسفه اغلب دربارهٔ موقعیت‌های غیرواقعی فکر می‌کنند، و به همان راحتی که دیگران دربارهٔ واقعیت فکر می‌کنند این‌ها با احتمالات، در ذهن‌شان ور می‌روند. از دوران آتن باستان، آزمودن افکار در کمدی و فلسفه رایج بوده است. اگر زنان از جنگ خسته بشوند و برای مجبورکردن مردان به صلح، دست به اعتصاب جنسی بزنند چه؟ این همان نمایش‌نامهٔ لیزیستراتای آریستوفان است. اگر درستکاری به معنای پس‌دادن اموال مردم به خودشان باشد، درخصوص همسایه‌ای که شمشیرش را به امانت نزد شما سپرده و در زمان عصبانیت فراوان می‌خواهد پسش بگیرد، تکلیف چیست؟ این هم موضوع **جمهور** افلاطون است.

در کلاس درس فلسفهٔ دینم، وقتی به دکترین‌های متناقض می‌پردازیم که با عنوان مسیحیت آموزش داده می‌شود، همیشه یادآوری می‌کنم که مطابق **دایرةالمعارف جهان**

مسیحیت، بیش از سی‌وچهارهزار فرقه وجود دارند که خود را «مسیحی» می‌نامند. فکر می‌کنم شاید به جای «مسیحیت» باید از «مسیحیت‌ها» صحبت کنیم. بعد می‌پرسم: «چه می‌شد اگر سی‌وچهار هزار دانش شیمی وجود می‌داشت؟»

وقتی براهین وجودی را در همان کلاس مورد بحث قرار می‌دهیم، من این گفتهٔ انسلم[1] که «آن‌که هیچ‌چیزی بزرگ‌تر از او در خیال نیاید» را با تبلیغ یک محصول جدید مقایسه می‌کنم که «رنگ بی‌نقص! بهترین رنگ ممکن برای هر کاربردی». بعد از دانشجویان می‌خواهم که تصور کنند یک گالن از این رنگ خریده‌اند و اتاق‌شان را با آن رنگ کرده‌اند. اگر لازم بشود که سه بار رنگ بزنند و این رنگ شانه‌های قلم‌موی‌شان را هم خراب کند، آیا حق دارند معترض بشوند که این رنگ بی‌نقص نیست؟ آن‌ها می‌گویند البته. ولی اگر آن رنگِ بی‌نقص در مراحل آماده‌سازی بوده و هنوز تولید نشده باشد چه‌طور؟ آیا باز هم به همان مقدار حق دارید که بگویید بهترین رنگ نبوده است، چون ساده‌ترین ویژگی هر رنگ بی‌نقصی را که همانا «وجودداشتن» است، نداشته است؟ به این‌جا که می‌رسیم بیش‌تر دانشجویان می‌خندند.

همچنین از دانشجویان می‌خواهم یک گفت‌وگو میان یک زوج تازه ازدواج کرده را تصور کنند که بودجه‌شان محدود است و نگران بچه‌دارشدن هستند.

الف: اگر بچه‌دار بشویم، بچه‌مان لباس و اسباب‌بازی خوبی نخواهد داشت.

ب: ولی اگر بچه‌دار نشویم که بیچاره هیچ اسباب‌بازی و لباسی نخواهد داشت.

باز هم خنده.

آنچه در این تجربه‌های ذهنی خنده‌دار است شیوهٔ به‌کارگیری مفهوم «وجود» است، به‌عنوان یک ویژگی که جزو ویژگی‌های هر شخص یا شیء است و استفادهٔ نادرست از آن به‌راحتی قابل تشخیص است. به دانشجویان می‌گویم همین سوءاستفاده از مفهوم وجود در قلب براهین وجودی هم هستند، فقط آن‌جا کم‌تر به چشم می‌آید. در طول سال‌های تدریسم به‌ندرت دیده‌ام که یک دانشجوی باهوش در همان بار اولی که استدلال انسلم را می‌شنود، این مغلطه را تشخیص بدهد و به خنده بیفتد.

۱. Anselm، قدیس انسلم کنتربری، یکی از مهم‌ترین متفکران مسیحی که در قرن یازدهم میلادی می‌زیست. ـ م.

طنز و اگزیستانسیالیسم

به‌رغم آن‌که طنزْ تجسم نگرش خلاق و منتقدانهٔ محبوب فلاسفه است، عجیب است که چرا شمار اندکی از فلاسفه قدر آن را دانسته‌اند. بعضی از فیلسوفان در استدلال‌های‌شان بذله‌گویی نشان داده‌اند. عنوان *Sense and Sensibilia* که جی. ال. آستین[1] برای نقد تندش بر تئوری داده‌های حسی انتخاب کرده است، از همین دست است[2]، ولی طنز به‌عنوان یک فضیلت شخصی میان فیلسوفان شایع نیست.

یک گروه از فلاسفه که به‌نظر می‌رسد طبع طنز پُرمایه‌ای داشته‌اند، اگزیستانسیالیست‌ها بوده‌اند. موضوعاتی چون نزاع میان شخص و گروه، دست‌مایهٔ کمدی قرار گرفته است. یکی از شخصیت‌های **بن‌بست** سارتر می‌گوید: «دیگران همان جهنم‌اند». الین، شخصیتی در سریال کمدی **ساینفلد**[3]، می‌گفت: «آدم‌ها اون‌ها از همه بدترند».

عموماً کمدی و اگزیستانسیالیسم بر وجه غامض زندگی تأکید می‌کنند. مارک تواین نوشت: «منشأ پنهان طنز نه لذت، بلکه اندوه است. هیچ طنزی در بهشت وجود ندارد»(۹) هم‌عصرش نیچه گفت انسان‌ها تنها حیواناتی‌اند که می‌خندند، چون فقط آن‌ها این‌قدر عمیق زجر می‌کشند.

شاید مهم‌ترین اشتراک میان کمدی و اگزیستانسیالیسم پوچی است: پوچی تجربیات شخصی در زندگی و پوچی کل وضعیت انسانی؛ برای نمونه، تم بیش‌تر فیلم‌های چارلی چاپلین به آنچه هایدگر «پرتاب‌شدگی» می‌نامد شبیه است: خود را در وضعیتی یافتن که انتخاب‌مان نبوده، ولی در مقابلش مجبور به کنش هستیم. بی‌آن‌که نیاز به دستور صحنه باشد، ما نیز چون چارلی بر اساس آنچه پیش آید، با سیر حوادث جلو می‌رویم.

حتی دو موضوع مهم در اگزیستانسیالیسم تبدیل به تئوری‌های طنز شده‌اند. یکی ناتوانی منطق در دریافت کافی تجربهٔ زیسته؛ این خلاصهٔ تفسیر شوپنهاور از طنز است که بر پایهٔ تفاوت میان مفاهیم و ادراکات بنا شده.(۱۰) لذت‌بردن از شادمانی در

1. J. L. Austin

۲. این عنوان با نام تئوری مذکور (sense data theory) و رمان معروف غرور و تعصب توأمان بازی کرده است. ـ م.

۳. Seinfeld، یک کمدی موقعیت آمریکایی که از ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۸ از تلویزیون ان‌بی‌سی پخش می‌شد. سازندگان آن لری دیوید و جری ساینفلد بودند. ـ م.

پیروزیِ ادراک بر مفهوم نهفته است؛ در دیدن «آن مدیرهٔ سخت‌گیر، خستگی‌ناپذیر و مشکل‌ساز، یعنی منطق» وقتی که با صورت به زمین می‌خورد.

دیگر موضوع اگزیستانسیالیست که به‌عنوان تئوری طنز ارائه شده، تفاوت بنیادین میان فرد و شیء و تصنعی‌بودن بازی‌کردن نقش شیء است که شخص انجام می‌دهد. این فرمول هانری برگسون در «خنده» است: آنچه به آن می‌خندیم یک بی‌انعطافی مکانیکی در جایی است که انتظار داریم انعطاف زندهٔ انسان را ببینیم.(۱۱) بر طبق نظر برگسون، کاربرد خنده تحقیر فرد بی‌انعطاف است تا دوباره انسانی رفتار کند.

کیرکگور و نیچه، دو تن از نخستین متفکرانی که در قرن نوزدهم «اگزیستانسیالیست» نامیده شدند، توجه زیادی به ارتباط میان طنز و فلسفه نشان دادند. کیرکگور از طنز به‌عنوان «لذتی که دنیا را تسخیر کرده است» سخن می‌گوید و «سه مرتبه از وجود» را در ارتباط با طنز و خویشاوند نزدیکش آیرونی، مشخص می‌کند: مرتبهٔ زیباشناختی، مرتبهٔ اخلاقی، و مرتبهٔ مذهبی. او در کتاب **تعلیقهٔ غیر علمی نهایی** می‌نویسد: «طنز آخرین مرحلهٔ آگاهی اگزیستانسیال پیش از ایمان است»(۱۲) او حتی خودش را «ذاتاً یک طنزپرداز» می‌خواند. برای نمونه، در بحث دربارهٔ هگل می‌نویسد که بابت همهٔ دسته‌بندی‌های تاریخ جهان و منظومهٔ فلسفی عظیمش، او هم مثل بقیه، آخر هفته‌ها شال و کلاه می‌کرده تا دستمزدش را بگیرد. به مانند استندآپ‌کمدین‌های امروزی کیرکگور از فنون آیرونی، ارتباط کنایی و به زبان دیگری سخن‌گفتن استفاده کرده است.

او که از پیش‌داوری‌های مرسوم فلسفی علیه خنده و طنز به‌خوبی آگاه بود، از تأکید بر جدی‌بودن در فلسفه انتقاد می‌کند. او اصرار داشت که جدی‌بودن بیجا همان‌قدر اشتباه است که خندیدن بیجا.

کیرکگور عنصر اولیه در طنز را «تناقض» می‌نامد و منظورش نقض آن چیزی است که ما در رخدادها انتظار داریم. زندگی سرشار از چنین رخدادها و بنابراین پر از موقعیت‌های طنز است. کیرکگور می‌گفت هرچه هستی ما کامل‌تر باشد، طنز را بیش‌تر کشف می‌کنیم. تراژدی هم‌چون کمدی بر مشکلات تمرکز می‌کند، اما درحالی‌که دیدگاه کمیک به دنبال راه برون‌رفت است، دیدگاه تراژیک از نجات می‌گریزد.(۱۳)

نیچه نیز چون کیرکگور در نوشتارش طنز فراوان دارد و در مقابل وضعیت انسان موضعی آیرونیک می‌گیرد. در **چنین گفت زرتشت**، خنده نمایندهٔ تفکر آزاد زرتشت

است، کسی که می‌تواند بازرخدادی همیشگی را بپذیرد و به‌رغم همهٔ رنج‌ها، به زندگی یک «آری» سرخوشانه بگوید. زرتشت در سخنانش خطاب به ابرمردان خود را «پیامبر خندان» می‌نامد و به آن‌ها توصیه می‌کند: «یاد بگیرید به خودتان آن‌طور بخندید که بایستهٔ انسان است».(۱۴) دشمنی که زرتشت باید نابود کند «روح جاذبه» است که نه با خشم، بلکه با خنده از بین می‌رود. نیچه می‌گوید ما همچنان در عصر تراژدی، عصر اخلاق و ادیان هستیم و هنوز کمدیِ هستی ظاهر نشده است. ولی او به روزگاری روشن امید بسته است که تنها دانایی همراه با خنده باشد، حکمت شادان. او این سبُک‌روحی را با چندین تصویر مرتبط با خنده معرفی می‌کند، به‌خصوص با رقص و آواز و پرواز.

اگرچه اگزیستانسیالیست‌های متقدم توجه زیادی به طنز نشان می‌دادند، متأخرینی چون سارتر و کامو چنین نبودند. سارتر در زندگی‌نامه‌ای که برای فلوبر نوشته است دیدگاهی هم‌چون برگسون دربارهٔ طنز دارد، البته با تأکید بیش‌تری بر اهانت‌بار بودن خنده.(۱۵) برای سارتر، هم‌چون برگسون، ناسازگاری طنز در کشمکش بین سرزنده‌بودن و مکانیکی‌بودن است. می‌گوید انسان‌ها خنده‌برانگیزند وقتی فکر می‌کنند که منشأ اعمال‌شان هستند، درحالی‌که درواقع اعمال‌شان نتیجهٔ شرایط پیشین و عوامل خارجی است. آن‌ها ابژه‌هایی هستند که وانمود می‌کنند سوژه‌اند؛ «در خود» بودنی که به لباس مبدلِ «برای خود» بودن درآمده است.

سارتر می‌گوید مردم متنفرند از این‌که به آن‌ها بخندند؛ چراکه خنده حمله‌ای است که علیه آن دفاع یا انتقامی وجود ندارد. خنده جایگزین زجرکُشی یا تبعید است. با خندیدن به مردم ما با آن‌ها هم‌چون ابژه رفتار می‌کنیم و هم‌بستگی‌مان را با ایشان نادیده می‌گیریم. کارکرد خنده خارج‌کردن قربانی خنده از دایرهٔ خودی‌هاست و اجازه دادن به آن‌هایی است که می‌خندند تا به برداشت خود از معنای انسان‌بودن ادامه دهند. سارتر می‌گوید به این دلیل است که درست نیست خود را به این منظور که به ما بخندند، به دیگران عرضه کنیم. دلقک یا بازیگر کمیک درواقع به خودش خیانت می‌کند!

آنچه در این برداشت از خنده به چشم می‌آید غیبت کامل عنصرِ بازی است و این‌که طنز را به‌عنوان یک شکل دیگر از ارتباط جدی در نظر می‌گیرد. درواقع از

دید سارتر، کارکرد طنز برای حفظ روحیهٔ جدی‌بودن است. به گمان او، خنده یک واکنش اضطرابی است هم‌چون بهت، فرار یا ترس که هویت حقیر انسان‌هایی را آشکار می‌کند که تظاهر به انسانیت می‌کنند. حتی کمدی صحنه‌ای هم با شخصیت‌هایی که با رفتار شیءگونه‌شان خود را در معرض خنده و تمسخر ما قرار می‌دهند، فقط شکل نهادینه‌شدهٔ خندهٔ بدوی است.

آلبر کامو حتی بیش از سارتر به طنز کم‌لطفی نشان داده است. در **شورشی و افسانهٔ سیزیف**، «قیام متافیزیکی» را در حکمِ اعتراضی علیه شرایط خود و دنیا به‌عنوان اصیل‌ترین پاسخ به پوچی وضعیت انسانی ستایش می‌کند و می‌گوید هیچ تقدیری وجود ندارد که با تمسخر قابل تغییردادن نباشد.

مشکل این ارزش‌دهی به تمسخر این است که اگرچه سرکشی مقابل خدایان یونانی ممکن است مفهومی داشته باشد، در مقابل جهانی بی‌هویت بی‌معناست. اعتراض به وضعیت انسانی دست‌کم برای خداناباوری چون کامو به مانند فریادزدن کودک دو سالهٔ زودرنج بر سرِ دری است که انگشتش در میانش گیر کرده است. آیا جهان با ما بدرفتاری می‌کند؟ آیا ما بیش از یک زندگی طلب داریم؟ اگر پوچی، بی‌پایگی و فقدان سرنوشت یک ویژگی ذاتی زندگی ماست و امکان آزادی و رسیدن به شأن انسانی‌مان را فراهم می‌کند، پس سرکشی و تنفر از آن احمقانه و بی‌اصالت به‌نظر می‌رسد. سرکشی ممکن است برای لحظه‌ای احساسات مثبتِ قدرت، غرور و شجاعت را القا کند، ولی چنین دلخوشکنک‌هایی غیرواقعی و خودستایانه‌اند. در بهترین حالت، رفتاری بچه‌گانه است و در بدترین حالت، خودفریبی است. همان‌طور که توماس ناگل گفته است، اگر جهان پوچ است و هیچ‌چیز مهم عینی وجود ندارد، پس همین موضوع هم اهمیتی ندارد و اعتراضات احساساتی علیه تقدیر به‌منزلهٔ شکست و پذیرفتن بی‌اهمیت‌بودن وضعیت ما در برابر مقدرات آسمانی است.(۱۶) به‌راستی این بی‌اهمیت‌بودنْ به‌صورت کمدی بهتر قابل شرح است تا تراژدی.

واکنش‌های تند از نوع کامو نسبت به پوچی به‌نظر بقایای تاریخ‌مصرف‌گذشتهٔ سنت‌های قهرمان‌پروری و تراژیک است که با رمانتیسم خودمحورانه ترکیب شده‌اند. در مقابل، ابرمرد نیچه قهرمانی سرخوش و رقص‌کنان است که از وضعیت تراژیک فرامی‌رود؛ نتیجه آن‌که در مقابله با جهانی بدون بنیان‌های اخلاقی یا معرفتی،

والاترین و اصیل‌ترین واکنش نه یک شورش کور، بلکه خنده است. اگر قرار است که پوچی وضعیت انسان را جدی بگیریم، پس به شکلی پارادکسیکال لازم است آن را جدی نگیریم.

بودای خندان

در یک تباین خوشایند با اگزیستانسیالیسم قرن بیستمی و دیگر فلسفه‌هایی که طنز را به چالش کشیده‌اند، سنت شرقی بودایی ذن ــ به‌خصوص سنت رینزای (لین‌ـچی)[1]، استاد قرن نهمی ــ از طنز در راه رهاسازی ذهن کمک می‌گیرد. برخلاف اکثر فلسفه‌های غربی که نظام‌هایی برای توضیح‌دادن جهان بر اساس استدلال منطقی و تابع مفروضات عقلانی‌اند، ذن مجموعه‌ای از توضیحات و استدلال‌ها نیست، هیچ فرضی از جمله **اصل دلیل کافی**[2] را مفروض نمی‌گیرد و عموماً ضد روشنفکرانه است. موضوعات و معماهایی که ذن به آن‌ها شهره است در حقیقت علیه آن نوع پرسش‌هایی است که متفکران غربی آن‌ها را جدی می‌گیرند. اما به‌رغم تفاوت‌هایش با خردگرایی غربی، ذن روشی نظام‌مند برای جهان‌نگری و زندگی در این دنیاست و بنابراین، فلسفه به‌حساب می‌آید.

بگذارید تفاوت میان ذن و نگرش غربی را با نقل قولی از فیلسوف قرن هجدهمی، گئورگ فریدریش مایر[3]، و سه نمونه از طنز ذن نشان بدهیم:

> بعضی چیزها به‌خودی‌خود به قدری مهم و با ارزش‌اند که به جز در آرامش و وقار نمی‌توان به آن‌ها اندیشید یا حتی نام‌شان را برد. در چنین اوقاتی، خنده قبیح و مجرمانه است... مثل همهٔ مزاح‌های مربوط به مذهب، فلسفه و مسائلی از این دست.(۱۷)

رینزای اغلب بدون توجه به پرسش مطرح‌شده، تنها فریاد می‌زد «کواتز»، یک کلمهٔ بی‌مفهوم.

---

1. Rinzai (Lin-chi)

۲. Principle of Sufficient Reason، اصلی که بیان می‌دارد: هیچ گزاره‌ای درست نیست مگر برای این‌گونه‌نبودن‌اش دلیل کافی وجود داشته باشد. ـ م.

3. Georg Friedrich Meier

وقتی یک راهب از استاد ذن، اومون (یون‌من)[1]، پرسید: «بودا چیست؟» او پاسخ داد: «یک سرگین خشک‌شده!»

اگر بودا را دیدید، بکشیدش.

برای کسی که با تفکر غربی بزرگ شده، سه گزارهٔ آخر ممکن است بهت‌آور به‌نظر برسد. این گزاره‌ها نه فقط طنز را با مذهب و اندیشهٔ فلسفی مخلوط می‌کنند، بلکه پذیرای بی‌احترامی به بنیان‌های دین و فلسفه هم می‌شوند. چه‌طور کسی که ادعای استادی ذن دارد می‌تواند چنین کند؟

سنت طنز در بودیسم به پیش از ذن و دست‌کم به زمان چوانگ زو[2] می‌رسد؛ ایده‌های فلسفی او بود که کمک کرد بودیسم از متافیزیک سودازده‌ای که در هند بود به فلسفه‌ای کاربردی در چین و ژاپن بدل بشود. در بودیسم هندی، طنز به اندازهٔ تفکر غربی تخطئه می‌شد. بودایی‌های هند میان شش نوع خنده تمایزی دقیق قائل شده بودند و فقط خفیف‌ترین نوع لبخند برای راهبان مجاز شمرده می‌شد؛ فقط لبخندی بسیار کم‌رنگ (که دندان‌ها را آشکار نمی‌کند) منسوب به بودا.(۱۸) اما استادان ذن این نگرش را به شکل بنیادینی متحول کردند. هم‌چون چوانگ زو، طنز برای ایشان تنها ابزاری آموزشی نبود، بلکه از فهم ارتباطِ ضروری میان قدرتِ رهاسازی طنز و هدف کانونی بودیسم (که حذف وابستگی‌ها و همهٔ اشکال اسارت‌های ذهنی است) منتج شده بود.

بر اساس آموزه‌های ذن، پیش از آن‌که به مرحله روشنی برسیم، سعی ما در کنترل‌کردن چیزها و آدم هاست، ولی همین تعلق خاطرمان به آن‌ها باعث می‌شود مقهور آن‌ها باشیم. برای رسیدن به **ساتوری**[3] (بصیرت) لازم است خودمان را از تعلقات رها کنیم. البته بسیاری از فلاسفهٔ غربی به‌خصوص در سنت‌های رواقی و مسیحی، رهایی از تعلقات را تبلیغ کرده‌اند و ای بسا آن‌ها هم از طنز ذن در این شعر ماساهیده[4] محظوظ شوند:

1. Ummon (Yun-men)
2. Chuang Tzu
3. Satori
4. Masahide

طویله‌ام خاکستر شد
حالا اما بهتر می‌بینم
بالا آمدن ماه را

ولی استادان ذن از نوعی وابستگی شدیدتر هم سخن گفته‌اند؛ وابستگی‌ای فراتر از وابستگی‌های مادی. آن‌ها می‌آموزانند که تعلق خاطر به بودیسم، در صورتی که به آن مانند یک مذهب یا مناسکی برای تعبد نگاه بشود، خودش می‌تواند یک نوع وابستگی باشد. از همین رو، در ذن هیچ مناسک، متون مقدس، دکترین یا شخصیت مقدسی وجود ندارد که پیرو موظف باشد به آن‌ها احساس وابستگی داشته باشد ــحتی خود بودا. حتی به خودِ ایدهٔ عدم وابستگی هم نباید وابسته شد! این تأکید بر عدم وابستگی بیانگر قداست‌زدایی و نمادشکنی شایع در ذن است؛ همان‌طور که در نمونه‌های پیشین دربارهٔ بودا دیدیم.

در ذن یک نوع دیگر از عدم وابستگی هم هست که معمولاً برای متفکران غربی ناآشناست؛ عدم وابستگی به واژگان، مفاهیم، خرد و تفکر منطقی. بر اساس آموزه‌های ذن، وقتی ما تفکر منطقی را به‌شکل ابزاری برای اِعمال قدرت و کنترل جهان پیرامون به‌کار می‌بریم یا وقتی از خلال واژگان‌مان و ایده‌های‌مان تلاش می‌کنیم در کاری «خبره» بشویم یا چیزی را «ثبت» کنیم، به آن‌ها وابسته شده‌ایم. البته این دیدگاه همان‌طور که در رابطهٔ میان دانش و فنّاوری مشاهده می‌شود، دیدگاه غالب در غرب بوده است. ما اغلب می‌گوییم: «دانستنْ قدرت است»[1].

ذن لااقل به سه دلیل فهم جهان از طریق مفاهیم را ناقص می‌شمارد. اول، این فهم به‌عنوان شکلی از معرفت منتقل می‌شود، درحالی‌که ذن به دنبال تجربهٔ مستقیم است. دوم، مفاهیم ایستا هستند، درحالی‌که واقعیت سیال است. سوم، تفکر مفهومی با تمایزقائل‌شدن عمل می‌کند؛ به‌خصوص میان تقابل‌هایی نظیر ذهن/ماده، سوژه/ابژه، خوب/بد، درحالی‌که واقعیت عملاً یکپارچه است. ذهن منطقی ما البته همیشه تلاش می‌کند مفاهیم را شکل بدهد و از طریق آن‌ها می‌کوشد دنیا را متوقف و آن را بخش‌بخش کند. ولی می‌باید به خودمان یادآوری کنیم که هر نظام مفهومی هر چقدر

۱. یا «توانا بود هر که دانا بود» آن‌طور که سعدی می‌گوید. ـ م.

هم که در وضعیتی خاص مفید باشد، در بهترین حالت یک ابزار است و نه تماسی مستقیم با واقعیت. بر اساس آموزه‌های ذن، ما می‌بایست دایماً نظام‌های مفهومی‌مان را به چالش بکشیم و مفاهیم‌مان را «بشکنیم» تا مانع از این توهم شویم که مفاهیم به ما درکی عینی و بی‌طرفانه از اشیا می‌دهند.

این عدم وابستگی به ایده‌ها و نظام‌های مفهومی با نوع حتی مهم‌تری از رهایی مرتبط است که درواقع رهایی اصلی ذن است: رهاشدن از خود ذهن به‌عنوان جوهری متافیزیکی. اصلی‌ترین وابستگی که باید با آن قطع رابطه کنیم «من» است، خودِ بی‌واسطه که به آن به‌عنوان سوژه‌ای پایا و متمایز از مابقی واقعیت نگاه می‌شود. در ذن، نفسِ تجربیْ شخص نیست و یک جوهرِ مجزا نیست. بصیرت که غایت مطلوب است، درواقع دریافت شهودی این مطلب است که «ذهن» مجزای من که آن را نمایندهٔ خودم می‌دانم، هیچ است. در رهاشدن از این وابستگی نادرست به خود، من بر منشأ همهٔ وابستگی‌ها غلبه می‌کنم.

برای ذن، طنز به آن دلیل ارزشمند است که به قطع وابستگی‌های‌مان به دکترین‌ها، به فهم مفهومی و به خود موهوم کمک می‌کند؛ چراکه طنزْ برخورد احساس و فهم، معکوس‌کردن دیدگاه‌ها و عاجزکردن منطق را دربردارد. و هم‌چون بصیرت که گاهی شکلی از آن است، طنز به همان اندازه برق‌آسا و غیرمنتظره فرود می‌آید. «آها»ی ناگهانی بصیرت از «ها ها»ی فهمیدن یک لطیفه چندان دور نیست. استاد کوکُکو (کونگ‌ـکو)[1] در قرن پانزدهم دریافته بود که بصیرت یک «سرنگونی عظیم تمامی نظام هوشیاری»(۱۹) است، دیدگاهی که تعمیم‌پذیر به بهترین طنزها هم هست.

تا وقتی که تفکر منطقی بی‌دردسر پیش برود، ما معمولاً ماهیت تفکر و خود را به پرسش نمی‌گیریم؛ همان‌طور که تا وقتی خودروی ما درست کار می‌کند، ما به زیر کاپوت نگاه نمی‌اندازیم. ولی طنز چوبی لای چرخ فرایند شناختی ذهن منطقی می‌گذارد و به این ترتیب، ما را تحریک می‌کند که ماهیت آن را به چالش بکشیم. از این روست که ناسازگاری از هر نوعش تا این اندازه در ذن مفید است. مثلاً گفت‌وگو میان استادان و شاگردان، اغلب انتقال‌های شناختیِ غیرمنطقی را دربر می‌گیرد، هم‌چون

1. Kukoku (K'ung-ku)

وقتی که توزان (تونگ‌ـشان)[1] می‌پرسد: «بودا چیست؟» و پاسخ می‌شنود: «مقداری کتان». تناقضات به شکلی مشابه برای عاجزکردن ذهن منطقی مفیدند و بنابراین، به آن‌ها توجه می‌شود. حتی نیازی نیست پاسخ‌ها به پرسش‌های شاگردان اصلاً معنایی داشته باشد، هم‌چون وقتی که رینزای به همهٔ پرسش‌ها بدون استثنا با «کواتز» یا با چوب‌زدن، سیلی‌زدن و پیچاندن بینی آن‌ها پاسخ می‌دهد. هدف همهٔ این کارهای بی‌سروته برای خارج‌کردن قطار فکر از ریلش است تا شاگرد به سطحی پایه‌ای‌تر از آگاهی برسد، ماهیت حقیقی واقعیت و گول‌زنندگی ذات شخصی فرد را ببیند. به این ترتیب، طنز در ذن نمایندهٔ عالی‌ترین شکل تفکر انتقادی است. پیش‌تر موردی مشابه در تفکر غربی را مرور کردیم؛ نظر شوپنهاور مبنی بر این‌که بخشی از لذت طنز ناشی از شعف ما در کشف نواقص تفکر مفهومی است: «از این‌رو برای ما باید مسرت‌بخش باشد که برای یک‌بار هم که شده، آن حاکم سخت‌گیر، خستگی‌ناپذیر و دردسرساز، یعنی منطق محکوم به ناکامی شود».(۲۰)

اگر شوپنهاور و معدودی دیگر را کنار بگذاریم، تمایزی واضح میان فلسفهٔ غربی و ذن در ارزش‌دهی به «شکستنِ» تفکر مفهومی و منطق وجود دارد. خود شخصی، مادی و خودآگاه که در ذن فریبی بنیادین و دست‌مایهٔ شوخی است، سنگ بنای خردگرایی دکارتی و فلسفه‌هایی است که از آن نشئت گرفتند. برای این سنت فکری، وجود یک «من» خودآگاه به‌عنوان نوعی خاص از وجود متمایز از بقیهٔ جهان، یگانه قطعیتی است که با آن می‌توان تفکر را آغازید و بر پایهٔ آن است که می‌شود راه به‌سوی سایر معرفت‌ها برد. نیاز به گفتن نیست که این «من» در خردگرایی بسیار جدی گرفته می‌شود، همان‌قدر که خدا در مسیحیت و یهودیت.

از دیدگاه ذن، «می‌اندیشم پس هستم» یا **کوجیتوی** دکارتی از همان ابتدا هم مشکل‌دار به‌نظر می‌رسد؛ چراکه لازمهٔ آن، ایدهٔ موهوم ذهن شخصیِ مادی و نیز اعتمادی اغراق‌شده به عقل است. اگر ذات من اندیشیدن است، پس لازم است همه‌چیز اندیشیدنی باشد. تکیه بر کوجیتوی دکارتی به‌عنوان نقطهٔ آغازین نیز به گمان من، عامل اصلی فقیربودن طنز در آرای بسیاری از فلاسفهٔ غربی است. آن‌ها همه‌چیز را زیادی

1. Tozan (Tung-shan)

جدی می‌گیرند؛ چراکه خودشان را زیادی جدی می‌گیرند و به این دلیل خودشان را زیادی جدی می‌گیرند، چون «خود»شان را زیادی جدی می‌گیرند.

در نتیجهٔ کار با مفروضات خردگرایی، فلاسفهٔ غربی همان‌طور که پیش‌تر دیدیم معمولاً وقتی با ناسازگاری‌های عظیم حل‌نشدنی در زندگی روبه‌رو می‌شوند، دچار پریشانی می‌شوند. مثلاً وقتی به‌نظر می‌رسد خود مادی‌شان با این فکر تهدید می‌شود که مرگ‌شان ممکن است پایان خودشان باشد با حاشیه‌روی، ناامیدی یا عصیان واکنش نشان می‌دهند.

در مقابل، متفکران ذن هیچ‌کدام از دشواری‌های متفکران غربی را با پوچی ندارند؛ چراکه موضع اصلی ذن یک موضع آیرونیک است. و از آن‌جا که ذن بنا را بر برآوردن نیازهای فهم من از دنیا به‌عنوان جهانی مبتنی بر نظامی عقلایی نگذاشته است، برای آن‌هنگام که پدیده‌ها توضیح‌دادنی نیستند آمادگی دارد. کسی که می‌تواند غیرواقعی‌بودن ذهن شخصیِ مادی را درک کند، یعنی کسی که درواقع به دنبال درک این واقعیت به‌عنوان عالی‌ترین نوع بصیرت است، برخلاف خردگرای غربی برای هر چیزی آماده است.

به همین ترتیب، نامنطبق‌بودن امیال و امکانات نیز معضلی برای ذن نیست؛ چراکه ذن به دنبال حفظ امیال است. کسی می‌تواند در ازدست‌دادن داشته‌های مادی لبخند بزند که به آن‌ها وابستگی ندارد، هم‌چون شعری که دربارهٔ بهتردیدن ماه بعد از سوختن طویله در آتش نقل شد. به همین شکل، عدم وابستگی به خود است که اجازهٔ خندیدن به خود را می‌دهد. آن‌چنان‌که توماس مرتون[1] دربارهٔ سالکی که در مطالعهٔ ذن به بصیرت رسیده، می‌گوید: «قبول کامل هیچ‌بودگی خویش نه‌تنها دشوار نیست، بلکه منشأ و کانون لذتی توصیف‌ناپذیر است».(۲۱)

بنابراین، طنز نه‌تنها برای رسیدن به بصیرت به‌کار می‌رود، بلکه با فهم ناگهانِ ماهیت فریبندهٔ خویش، به‌خودی‌خود می‌تواند شکلی از شادمانی عمیق باشد. بهترین شوخی‌ای که می‌توانم تجربه کنم، خودم هستم. و وقتی که از وابستگی‌ها به نفس خود رها شدم و توانستم خودم را با طنز بنگرم، طنز در همه‌چیز به‌آسانی جاری می‌شود.

البته من در بررسی نگرش ذن به طنز، از منظر «ذن» به آن نگاه کردم. اما آنچه این‌جا یافتیم درس‌های مهمی برای متفکرانی از سنت‌های فکری دیگر هم دارد. ذن

1. Thomas Merton

توجه ما را به ارزش‌های مغفول‌ماندهٔ طنز جلب می‌کند؛ ارزش‌هایی که در ابتدای این بخش به آن‌ها اشاره شد، به‌خصوص حمایتش از رهاسازی مفهومی و کاربردی. نگرش قداست‌زدا در ذن برای همهٔ نظام‌های فکری مفید است؛ چراکه روحیهٔ انتقادی را زنده نگاه می‌دارد و مانع پیروی کورکورانه و دیگر اشکال تفکر همگرا می‌شود. موضوع مهم دیگر، تأکید ذن بر این نکته است که تفکر عقلانی فقط بخشی از زندگی ما (و حتی صرفاً بخشی از زندگی ذهنی ما) است و به‌خودی‌خود هیچ ارزش مطلقی ندارد.

ولی مهم‌ترین ویژگی نگرش ذن به طنز، مهم‌ترین ویژگی خود ذن است: تأکیدش بر عدم وابستگی. هر فلسفهٔ واسعی همیشه راهی برای پاسخ به پوچی‌ها دارد، از پیش‌پاافتاده‌ترین مسائل زندگی تا بزرگ‌ترین آن‌ها که همگی تشکیل‌دهندهٔ وضعیت انسانی‌اند. اغلب فلاسفه می‌پذیرند که عقب‌نشستن و خندیدن، پاسخی شایسته به پوچی‌های کوچک است. این دیدگاه از زمانی وجود داشته است که ارسطو کمدی را خنده‌ای در مقابل بدبیاری‌ها و نواقص کوچک نامید. ولی وقتی به پوچی‌های بزرگ می‌رسیم، بیش‌تر فلاسفهٔ غربی فکر می‌کنند که تنها یک پاسخ جدی لازم است و پاسخی فراغت‌دار نظیر شادمانی را رد می‌کنند. برای نمونه، اصرار هایدگر را در نظر بیاورید بر این‌که ما دشوار فکر می‌کنیم و موضوع هم اغلب مرگ است. آنچه موضع آزاد از تعلقِ ذن نشان می‌دهد امکان یک پاسخ فارغ‌دلانه به هر پوچی است.

توماس ناگل معتقد است که این امکان می‌بایست در فلسفهٔ غربی از ابتدا واضح می‌بود. به‌هرحال پیش از هر چیز، توجه ما به پوچی بر پایهٔ توانایی ما در دیدن هر موقعیتی در زمینه‌ای وسیع‌تر و بافاصله است.(۲۲) برای نمونه، ما به سخنرانی یک سیاست‌مدار در حمایت از یک موضع گوش می‌دهیم، ولی ناگهان سخنرانی ماه قبلش را به یاد می‌آوریم که موضعی مخالف گرفته بود. ناگل نشان می‌دهد که قابلیت ما در دور رفتن و نگاه‌کردن فاصله‌دار به چیزها، مرزی نمی‌شناسد. همان‌طور که می‌توانیم بدون عاطفه به تماشای تقلای یک مورچه با دانهٔ شنش بنشینیم، می‌توانیم به زندگی‌مان یا حتی به تاریخ هستی از منظر جادوانگی بنگریم.

اما اگر رواست که یک گام دورتر برویم و به این قبیل ناسازگاری‌ها در زندگی‌مان توجه کنیم، چرا گامی دورتر نرویم تا به ناسازگاری‌هایی از نوع دیگر بخندیم، به‌خصوص آن‌هایی که ویژگی جدایی‌ناپذیر وضعیت انسانی‌اند و در مقابلش از ما

هیچ کاری ساخته نیست؟ در اغلب مواقع، ما می‌بایست گرسنگی بچه‌های‌مان را بسیار جدی بگیریم، این را دستمایهٔ شادمانی‌کردن نکوهیده است. ولی گریزناپذیری مرگ چه؟ و آنچه استفن لیکاک[1] «تباین ناسازگار میان جنبش شوق‌انگیز زندگی ما و تباهی پایانی‌اش» می‌نامد چه؟(۲۳) آیا مجبوریم این‌ها را هم جدی بگیریم؟

تصور کنید که در روزنامهٔ صبح بخوانیم یک شهاب‌سنگ عظیم‌الجثه در مسیر برخورد به زمین، حیات را بر این کره تا آخر این هفته به پایان می‌رساند. آیا هیچ اشکالی در خنده‌دار دیدنش وجود دارد؟ آیا رویکردهای مسئولانه و همدلانه‌تری وجود دارد که بهتر باشد آن‌ها اتخاذ کنیم؟

در زندگی واقعی البته بیش‌تر ما بیش از چند روز از زندگی‌مان باقی مانده است، ولی بازهم پس از روزهایی متناهی عمر سیارهٔ ما به پایان خواهد رسید و بسیار زودتر از این اتفاق، عمر ما چنین خواهد شد. در مقیاس کیهانی، هیچ‌کدام از دو رخداد این‌قدر اهمیت ندارد که از امکان طنز فراتر برود. درواقع اگر با فاصلهٔ کافی نگاه کنیم، هرکدام‌شان می‌توانند به اندازهٔ خراب‌کاری‌هایی که در فیلم‌های قدیمی صامت نمایش داده می‌شد، خنده‌دار باشند. چارلی چاپلین، کمدین فیلم‌های صامت، گفت زندگی یک تراژدی در نمای نزدیک و یک کمدی در نمای دور است. اگر آن‌طور که غالباً ادعا می‌شود فیلسوفان دیدی بسیار وسیع دارند، پس می‌بایست بیش‌تر از همه قدردان طنز باشند؛ چراکه وسیع‌ترین نگاه به دنیا از آنِ طنز است.

1. Stephen Leacock

فصل ۸

نیمهٔ خالی و نیمهٔ پر لیوان

خرد کیهانی

همان‌طور که دانشجویان کلاس فلسفه در نخستین درس یاد می‌گیرند، این رشته نامش را از واژگان یونانی «عشق» و «خرد» گرفته است[1]. و از ابتدا، فلاسفه گفته‌اند که خرد شامل دانش چه‌گونه خوب‌زیستن است. به گفتهٔ رابرت نوزیک[2]: «خرد، کاربردی است؛ مفید است. خرد آن چیزی است که به فهم آن نیاز دارید؛ برای خوب‌زیستن و مواجهه با مشکلات اصلی و پرهیز از خطرها و مخمصه‌هایی که انسان‌ها گرفتارشان می‌شوند».(۱)

زندگی پیچیده است و بنابراین خرد، دانستن بسیاری چیزها را دربرمی‌گیرد. نوزیک پانزده مورد را فهرست کرده است:

۱. مهم‌ترین اهداف و ارزش‌های زندگی؛ هدف غایی، اگر اصلاً وجود داشته باشد.
۲. از چه راه‌هایی می‌توان با صرف هزینه‌های کم‌تر به این اهداف رسید.
۳. چه جور خطرهایی ما را در رسیدن به این اهداف تهدید می‌کنند.

۱. «فیله‌سوفیا» در زبان یونانی به معنای «عاشق خرد» است. ـ م.

2. Robert Nozick

٤. چه‌طور این خطرها را بشناسیم و آن‌ها را به حداقل برسانیم.
٥. انسان‌های متفاوت در کنش‌ها و انگیزه‌های‌شان چه‌گونه‌اند (به این دلیل که این تفاوت‌ها خطرها و فرصت‌هایی را فراهم می‌آورند).
٦. دست‌یافتن به (یا چشم‌پوشی از) چه چیزی ناممکن یا دشوار است.
۷. چه‌گونه چیزی را که مناسب است به وقتش بگوییم.
۸. چه وقت اهداف معین به حد کافی حاصل شده‌اند.
۹. چه محدودیت‌هایی غیرقابل پیشگیری‌اند و چه‌طور آن‌ها را قبول کنیم.
۱۰. چه‌طور خودمان و رابطه‌مان را با دیگران و جامعه‌مان بهبود بدهیم.
۱۱. ارزش واقعی و ناپیدای چیزها چیست.
۱۲. چه وقت به درازمدت فکر کنیم.
۱۳. واقعیات، نهادها و طبع انسانی در چه چیزهایی تنوع و در چه چیزهایی جمود دارند.
۱٤. انگیزه‌های واقعی‌مان چیست.
۱٥. چه‌طور با تراژدی‌ها و مصایب بزرگ و همین‌طور رخدادهای نیک زندگی‌مان مواجه بشویم و سر کنیم.(۲)

اگر برآورد من از طنز درست باشد، شوخ‌طبعی طنز به این آگاهی‌ها کمک می‌کند. البته ما عموماً به منظور خردمندترشدن به طنز نمی‌پردازیم؛ همان‌طور که برای بهبود مهارت‌های ریاضی، پیانو نمی‌زنیم.(۳) اما با پرورش‌دادن شوخ‌طبعی‌مان چه‌گونه «خوب‌زیستن و مواجهه با مشکلات اصلی و پرهیز از خطرها و مخمصه‌هایی که انسان‌ها را گرفتار می‌کنند» می‌آموزیم.

ما به منافع پرشمار طنز پرداختیم. در فصل سوم دیدیم چه‌طور فراغت عاطفی موجب تقویت خردگرایی، و انعطاف ذهنی می‌شود. تمایز میان کمدی و تراژدی در فصل چهارم نشان داد که چه‌طور طنز دیدگاهی عقلایی‌تر، انتقادی‌تر و خلاقانه‌تر پدید می‌آورد که در دنیای مدرن بیش‌تر به‌کار ما می‌آید. ما را به پیچیدگی زندگی حساس می‌کند، توانایی ما را در رویارویی با تازگی و نابهنجاری بهبود می‌بخشد و نخبه‌گرایی، نظامی‌گری و جنسیت‌گرایی را به چالش می‌کشد. در فصل ششم، بعضی فضیلت‌های اخلاقی و روشنفکرانهٔ طنز را برشمردیم: داشتن فکر باز، تفکر وسیع، تفکر انتقادی، ازخودگذشتگی، صداقت با خود، بردباری، مدارا، خیرخواهی، افتادگی، مداومت و

شجاعت. سپس در فصل هفتم مقایسه‌ای کردیم میان طنز و فلسفه در تقویت نگرشی کنجکاو، خلاق و انتقادی که زندگی‌مان را از آن زاویه می‌بینیم.

بسیاری از این مزایا با معرفت‌هایی که در فهرست نوزیک هست، اشتراک دارند. برای بازشدن موضوع می‌توانیم بحث کمدی در فصل سوم و چهارم را خلاصه کنیم و به آن بپردازیم. آن‌جا مطرح کردم که خنده از علامت‌های بازی به همراه فعالیت‌های شبه‌خصمانه‌ای چون به‌هم‌پریدن، قلقلک‌دادن، و دنبال‌بازی تکامل پیدا کرده است. شادمانی طنزآمیز وقتی تکامل یافت که انسان‌های نخستین شروع کردند به لذت‌بردن از انتقال‌های شناختی، یعنی تغییرات ناگهانی در ادراکات و افکارشان. در دنیای خطرناکی که آن‌ها زندگی می‌کردند، شاید منشأ اولین طنزهای‌شان اعلام خطرهای دروغین بوده باشد یا وقتی چیزی که تهدیدکننده به‌نظر می‌آمد، چنین نبود. هم‌چون خنده در بازی شبه‌خصمانه، خندهٔ طنزآمیز نیز یک نگرش بازیگوشانه و از لحاظ عاطفی **فراغت‌دار** را علامت می‌داد. وقتی گروه آسوده می‌شد و از انتقالِ شناختی لذت می‌برد، لذت مشترکشان به تقویت پیوندهای اجتماعی کمک می‌کرد. هم‌چون هر تجربهٔ لذت‌بخش دیگری، می‌خواستند که دوباره تکرارش کنند. پس به بازسازی موقعیت‌هایی اقدام کردند که آن‌ها را شادمان می‌کرد. سپس عناصر دراماتیکی چون اغراق را برای تقویت این اثر اضافه کردند. در نهایت، آن‌ها از همان ابتدا موقعیت‌هایی را تصور کردند که می‌توانست انتقالات شناختی لذت‌بخش ایجاد کند.

پیشرفت بزرگ در توسعهٔ طنز زبان بود. زبان به انسان‌های نخستین اجازه داد وضعیت‌ها و رخدادهای تکان دهنده را ذهناً توصیف کنند، بدون این‌که لازم باشد آن‌ها را جسماً تولید کنند. همین‌طور باعث شد که فراغت عاطفی طنز نیز سهل‌الوصول‌تر شود. آن‌ها می‌توانستند با استفاده از واژگان دربارهٔ رخدادهای خنده‌داری که به یاد می‌آوردند داستان‌هایی را بگویند و داستان‌های خنده‌دار را با کم‌ترین خطر برانگیختن عواطفِ ستیز یا گریز سر هم کنند. یکی از قالب‌هایی که محبوبیت پیدا کرد داستان‌هایی بود که از تفسیر یک عبارت به تفسیر متمایز دیگری منتقل می‌شد، هم‌چون شوخی‌های روایی. قالب دیگرْ رد و بدل پرسش و پاسخ‌های بازیگوشانه بود، هم‌چون معماهای خنده‌دار.

در قرن پنجم پیش از میلاد مسیح این قالب‌ها و دیگر فنون در یونان به یکدیگر رسیدند تا کمدی دراماتیک را به‌وجود بیاورند. بعداً کمدی به پارودی، فارس، مسخرگی،

کمدی اطوار، کمدی رمانتیک، کمدی سیاه و... تقسیم شد. سرانجام دیگر رسانه‌های هنری چون داستان، شعر، طراحی، نقاشی، عکاسی، موسیقی و رقص نیز قالب‌های کمیک را گسترش دادند. «کمدی» در معنای وسیعش همهٔ این هنرها را که به هدف برانگیختن شادمانی طراحی شده‌اند در بر می‌گیرد.

برای این‌که ببینیم کمدی چه‌گونه خردمندی را تقویت می‌کند، پاره‌ای از قدیمی‌ترین شخصیت‌ها و موقعیت‌های کمدی را در نظر بیاوریم. طی یک قرن پس از تولد کمدی، نقایص انسانی (جسمانی، روانی و اخلاقی) به محرک‌های اصلی انتقالات شناختی تبدیل شدند و به همین دلیل بود که در قرن چهارم پیش از میلاد، ارسطو می‌توانست بگوید کمدی «تقلیدی است از مردمی که از متوسط پست‌ترند».(٤) افلاطون بر خودبزرگ‌بینی به‌عنوان یک نوع رذیلت کمیک تمرکز کرد که فخرفروشان، ملانقطی‌ها، پر ادعاها و ریاکاران را در بر می‌گرفت و کمدی به آن‌ها نشان می‌داد آن‌طور که فکر می‌کنند قوی، بااستعداد، باهوش، سخاوتمند و از این دست نیستند. افلاطون گفت عنصر ضروری شادمانی «آن نوع رذیلتی است که با عکس آنچه بر معبد دلفی حک شده است [بدان کیستی] قابل توصیف است: بدان چه نیستی».(٥)

در نگاه به عملکرد این تیپ‌های دم دستی اولین درس‌های زندگی بهتر را فرامی‌گیریم:

۱. مثل این شخصیت‌های مسخره نباش. به جایش دربارهٔ نقاط قوت و ضعف خودت صادق باش، و در گفتار و کردارت یک‌رنگ باش.

در زمان شکسپیر، این آموزه را که کمدی به‌عنوان شکلی از آموزش اخلاق منفی برای مخاطبان توصیف می‌شد، بن جانسون و سر فیلیپ سیدنی اشاعه می‌دادند. امروز جان کلیز[1]، از گروه **مانتی پایتون**[2]، عمدتاً از طریق همین آموزش‌های منفی، بزرگ‌ترین تهیه‌کنندهٔ

1. John Cleese

۲. Monty Python، گروه مانتی پایتون (که پایتون‌ها هم نامیده می‌شود) از شش کمدین بریتانیایی تشکیل می‌شد که نخستین سریال کمدی از آن‌ها در سال ۱۹٦۹ از شبکه بی‌بی‌سی پخش شد و تا سال ۱۹۸۳ در عرصه تولید کمدی‌های تلویزیونی و سینمایی پرکار و مشهور بودند. کمدی‌های آن‌ها ریتمی تند و در عین حال طنزی عمیق و منحصربه‌فرد دارد. بعضی منقدان، سبک آن‌ها را کمدی سوررئال توصیف کرده‌اند. جان کلیز یکی از شش کمدین عضو این گروه است که سابقهٔ بازیگری، نویسندگی و تهیه‌کنندگی دارد. بقیهٔ اعضا تری جونز، مایکل پلین، اریک آیدل، گراهام چاپمن و تری گیلیام ←

ویدئوهای آموزشی دنیا شده است. در ویدئوهایی چون «جلسات، جلسات لعنتی» کلیز اشتباهات شایع را به شکلی خنده‌دار بازی می‌کند تا آموزش‌گیرنده در آرامش و خنده یاد بگیرد چه اشتباهاتی مرتکب نشود.

از آریستوفان به بعد، بسیاری از شخصیت‌های کمیکْ اشخاصی بوده‌اند که در حالت معمول جدی گرفته می‌شوند، مثل رهبران سیاسی و نظامی. آن‌ها اغلب به صورت افرادی تصویر می‌شوند که مردم را به بیراهه می‌کشانند و زیر نقاب آرمان‌های شریفی چون میهن‌دوستی به دیگران آسیب می‌رسانند. کمدی از ابتدا نظامی‌گری، پدرسالاری و هر نوع قهرمان‌گرایی را به چالش کشیده است. درس زندگی این‌جا این است:

۲.دربارهٔ قدرتمندان و نهادها منتقدانه بیندیش به‌خصوص آن‌هایی که از تو می‌خواهند برای افتخار بکُشی یا کشته بشوی.

افزون بر رهبران فریب‌کار، در کمدی حقه‌بازان دون‌مایه، چاپلوسان و کلاه‌برداران دیگر بسیارند. از آن‌ها می‌آموزیم که:

۳. در معاشرت با کسانی که تلاش می‌کنند تو را ترغیب کنند طوری فکر یا عمل کنی که به آن‌ها منفعت برسد، احتیاط کن.

کمدی درس‌هایش را نه فقط از خلال شخصیت‌های کمیکش، بلکه از طریق قهرمانانی که به جای این‌که به آن‌ها بخندیم، با آن‌ها می‌خندیم نیز می‌دهد. هم‌چون قهرمانان تراژدی آن‌ها می‌بایست با مشکلات بزرگ دست و پنجه نرم کنند، اما برخلاف قهرمانان تراژیک، آن‌ها قادرند بیش‌تر مشکلات‌شان را حل کنند چون رویکرد متفاوتی دارند که ذر آن هوشمندی بر عواطف غلبه دارد. قهرمانان کمیک به جای حس‌کردن راه خروج‌شان از دردسر، درباره‌اش فکر کرده‌اند. برای تأکید بر این تمایز، کمدی‌ها اغلب شخصیت‌های ملودارم و قهرمان را به شخصیت‌های کمیک بدل کرده‌اند. درس این‌جا این است:

بودند. این گروه رسماً با مرگ چاپمن در چهارم اکتبر ۱۹۸۹، یعنی بیستمین سالگرد پخش نخستین کار تلویزیونی آن‌ها فروپاشید؛ هر چند که بقیه تا سال‌ها بعد در عرصهٔ کمدی ماندند و بعضاً با یکدیگر کارهای مشترکی انجام دادند. ـ م.

٤. وقتی با مشکلی روبه‌رو می‌شوی، از دلسوزی برای خود، خشم و تنفر برحذر باش. آرامشت را حفظ کن و فکر کن.

در همین خصوص، آموزه‌ای وجود دارد دربارهٔ شیوهٔ تفکر که در حل مشکلات و داشتن زندگی رضایتمندانه بسیار مفید است. در کمدی، رمز موفقیتْ داشتن تفکر همگرا براساس فرمول‌های قالبی نیست. رمز موفقیت کمدی تفکر واسع و هوشمندانه است نه این نوع تفکر [قالبی] که اصولاً خنده‌دار نیست. قهرمانان کمدی نمونه‌های انعطاف ذهنی‌اند و شخصیت‌هایی که مسخره می‌شوند نمونه‌های جمود فکری. پس:

۵. هرچه موقعیت پیچیده‌تر باشد، احتمال این‌که نیازمند تفکر متفاوت باشی بیش‌تر است. اسیر خط‌مشی‌های فکری نشو و فکرت را باز نگاه دار.

این تشویق به انعطاف ذهنی را خصوصیات اجتماعی کمدی تقویت می‌کند. درحالی‌که قهرمان‌گرایی موجود در ژانرهای تراژدی و حماسی، نخبگان طبقات بالای جامعه را می‌ستاید، کمدی تنوع را ارج می‌نهد. بسیاری از انتقالات شناختی کمدی واژگون‌سازی روابط قدرت‌اند، هم‌چون خدمتکارانی که از اربابان‌شان زرنگ‌ترند، زنانی که از شوهرانِ جنگاورشان باتدبیرترند و کوتوله‌هایی که ناجی بقیه می‌شوند. درس دیگری برای زندگی:

٦. هرکسی برای خودش آدمی است. هرکسی دیدگاهی، سرگذشتی و سهمی از زندگی دارد.

تأکید بر این برابری‌خواهی در کمدی تأکیدی بر نیاز انسان‌ها به یکدیگر است. واحد اصلی در تراژدی، فرد است، اما در کمدی زوج، خانواده، دهکده، گروه دوستان و دستهٔ همکاران است. گروه‌ها در حل مشکلات بسیار راحت‌ترند. بسیاری از موقعیت‌ها که برای یک نفر اضطرار به‌حساب می‌آیند برای دو نفر یا بیش‌تر شادی‌آفرین‌اند. از شکسپیر گرفته تا ساینفلد، کمدی‌ها با تکیه بر وابستگی میان انسان‌ها، اغلب داستان‌هایی درهم‌تنیده و هم‌زمان داشته‌اند. از همهٔ این‌ها می‌آموزیم که :

۷. انسان‌ها به جامعهٔ انسانی تعلق دارند. ما با کمی یاری از سوی دوستان‌مان از پس مشکلات برمی‌آییم. زندگی یک نبرد تک‌نفره نیست، بلکه یک ماجراجویی اجتماعی است.

در ارج‌نهادن به جامعه، کمدی منکر برخوردهای اجتماعی نیست. در کمدی هم مثل تراژدی بسیاری از مشکلات اجتماعی‌اند، ولی راه حل معمول برای درگیری‌های اجتماعی در کمدی اغلب با تراژدی تفاوت دارد. به جای روبه‌روشدن چهره‌به‌چهرهٔ رقبا، قهرمانان کمدی از تاکتیک‌های غیرمستقیم استفاده می‌کنند. آن‌ها دلجویی می‌کنند، زیر نقاب پنهان می‌شوند، معرکه می‌گیرند، نقشه‌شان را عوض می‌کنند و حتی فرار می‌کنند. به قول ضرب‌المثلی ایرلندی، بزدلی تنها یک لحظه است، ولی زنده‌نبودن برای همیشه است. و وقتی درگیری برطرف شد، قهرمانان کمدی گذشت می‌کنند و فراموش می‌کنند. درسی دیگر:

۸. بهتر است خشونت آخرین راه حل باشد. حقه‌زدن و چانه‌زدن اغلب بهتر جواب می‌دهند. کینه‌توزی به نفع هیچ‌کسی نیست.

تفاوت بزرگ دیگری میان تراژدی و کمدی وجود دارد. تأکید تراژدی بر عظمت و شرافت انسانی است؛ «چه شاهکاری است انسان! چه فضیلتی است شرف را! چه بیکرانه است توانستن!» (**هملت**، پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم). حتی بسیاری از قهرمانان تراژیک یونان، نوادگان خدایان بوده‌اند. در مقابل، تأکید کمدی بر محدودیات انسانی است. تا حدودی به این دلیل که تیپ‌های کمیک بسیار ملموس‌اند. همین‌طور به این سبب که کمدی در دنیای طبیعی گرسنگی، تشنگی و میل جنسی نهفته است. هرچقدر نامتصور است که هملت در یک تک‌گویی در حسرت پاچهٔ گوسفند ناله سر دهد، سر جان فالستاف کاملاً ممکن است چنین بکند. به گفتهٔ ناتان اسکات[1]، «هدف اصلی کمدین یادآوری این موضوع است که چقدر همهٔ ما درگیر مسائل روزمرهٔ این دنیا هستیم».(٦) برخلاف قهرمانان تراژیک، قهرمانان کمیک در این دنیا راحت‌اند و با محدودیت‌های خود و دوستان‌شان به‌راحتی زندگی می‌کنند. یک درس دیگر :

۹. جای تعجب ندارد که انسان‌ها از نظر ژنتیکی، ۹۸ درصد شبیه به شامپانزه‌ها هستند. نیازهای بنیادین ما همیشه غذا، نوشیدنی، دوستی و رابطهٔ جنسی بوده است. زندگی به‌عنوان حیوانات خردمند بسیار هم لذت‌بخش است.

1. Nathan Scott

فراتر از همهٔ این درس‌های تفصیلی دربارهٔ خوب زندگی‌کردن، کمدی با عبوردادن ما از خلال همهٔ پیچ و خم‌ها، اشتباه‌گرفتن‌ها، بد رساندن منظور، خراب‌کاری و نجات در آخرین لحظه، به ما درسی عمومی می‌دهد. لذت‌بردن از این انتقال‌ها به ما می‌آموزاند که :

۱۰. زندگی پیچیده و پیش‌بینی‌ناپذیر است. هرطور به چیزی فکر کنی، کس دیگری جور دیگری فکر می‌کند و در فاصلهٔ یک دقیقه ممکن است نظر تو هم عوض بشود. اصل قضیه (اگر واقعاً چنین چیزی وجود داشته باشد) به‌هیچ‌وجه روشن نیست. همان‌طور که آلبرت آینشتاین گفته: «موقعیت ما در این کرهٔ خاکی غریب به‌نظر می‌آید. هرکدام‌مان بدون این‌که اراده کرده باشیم یا دعوت شده باشیم برای مدتی کوتاه این‌جا ظاهر می‌شویم، بدون این‌که بدانیم چرا و از کجا»(۷) پس انتظار غیرمنتظره‌ها را داشته باش و سعی کن از آن‌ها لذت ببری.

مقایسهٔ این ده درس کمیک با آن پانزده موردی که نوزیک جزو دانسته‌های فرد خردمند برمی‌شمارد به‌خوبی نشان می‌دهد که اشتراک‌ها زیادند؛ به‌خصوص با موارد پنجم، چه‌طور انسان‌ها متفاوت‌اند؛ نهم، چه محدودیت‌هایی گریزناپذیرند و چه‌گونه می‌توان قبول‌شان کرد؛ دوازدهم، چه وقت به درازمدت فکر کنیم و پانزدهم، چه‌طور با تراژدی‌ها و مصایب بزرگ و همین‌طور رخدادهای نیک زندگی‌مان مواجه بشویم و سر کنیم.

در مجموع، استراتژی کمیک برای خوب‌زیستن، تطبیق‌پذیری است؛ چیزی که ارسطو و توماس آکویناس آن را **یوتراپلیا** «خوش‌محضری» نامیدند. آنچه اهمیت ویژه دارد توانایی رفتن به وضعیت بازی است در وقتی که یک امر غافل‌گیرکننده نیاز به توجه آنی ما ندارد. اغلب وقتی «خبر بد» می‌رسد، کاری برای بهبود اوضاع نمی‌توان کرد؛ به جز فراغت‌گرفتن عاطفی از آن تا بلکه به‌این‌وسیله بیش از تراژیک‌بودن، خنده‌دار بشود. اسکار وایلد به وقت مرگ گفت: «این کاغذ دیواری خیلی ضایع است. یکی از ما دو تا باید شرش را کم کند».

یادداشت‌ها

دیباچهٔ نویسنده

1. See John Morreall, "The Rejection of Humor in Western Thought", *Philosophy East and West* 39 (1989), 243-65.

فصل ۱. موضوعی شوخی‌نابردار: سنت طرد طنز و تئوری‌های سنتی طنز

1. Ingvild Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion* (New York: Routledge, 1997), 80-8.
2. H. Paul Grice, "Logic and Conversation", in *Syntax and Semantics,* vol. 3, ed. Peter Cole and Jerry Morgan (New York: Academic Press, 1975),41-58.
3. George Carlin, *Brain Droppings* (New York: Hyperion, 1997), 173.
4. Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor* (Dordrecht: Reidel, 1984).
5. Epictetus, *Enchiridion,* 33, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 255.
6. Plato, *Republic,* 388e.
7. Ibid.
8. Ronald de Sousa, "When Is It Wrong to Laugh?" in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 238.
9. Plato, *Philebus,* 48-50, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 10-13.

10. See John Morreall, *Comedy, Tragedy, and Religion* (Albany: State University of New York Press, 1999), 150-4, and John Morreall, "Comic Vices and Comic Virtues", *Humor: International Journal of Humor Research,* forth coming.

11. Basil the Great, *The Long Rules,* trans. M. Wagner, *The Fathers of the Church Series,* vol. 9 (Washington: Catholic University of America, 1950), 271.

12. John Chrysostom, *On the Priesthood: Ascetic Treatises; Select Homilies and Letters; Homilies on the Statues,* vol. 9 of *A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church,* ed. Philip Schaff (New York: Christian Literature Co., 1889), 442.

13. Neil Adkin, "The Fathers on Laughter", *Orpheus* 6/1 (1985), 151-2.

14. Gilhus, *Laughing Gods and Weeping Virgins, 65.*

15. Irwin Resnick, "Risus Monasticus: Laughter and Medieval Monastic Culture", *Revue Benedictine* 97/1-2 (1987),95.

16. P. S. Frank, *Angelikos Bios* (Munster: Aschendorffsche: Verlagsbuchhandlung, 1964), 145.

17. William Prynne, *Histrio-Mastix: The Players Scourge or Actors Tragaedie* (London, 1633).

18. Thomas Hobbes, *Leviathan,* in his *Works,* ed. W. Molesworth (London: Bohn, 1839), vol. 3, ch. 11.

19. Thomas Hobbes, *Philosophical Rudiments Concerning Government and Society* (London: R. Royston, 1651), ch. 1, section 12.

20. Thomas Hobbes, *Leviathan,* Part I, ch. 6, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 19.

21. Roger Scruton, "Laughter", in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 168.

22. Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor, 40.*

23. Jerrold Levinson, "Humour", *Routledge Encyclopedia of Philosophy,* ed. E. Craig (London: Routledge, 1998), 564.

24. Plato, *Laws* 7: 816e.

25. Plato, *Laws* 11: 935e.

26. Sir Philip Sidney, *The Defense of Poesie* (1595), Ponsonby edition, British Museum.

27. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic,* in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 124.

28. Francis Hutcheson, "Reflections upon Laughter" (Glasgow, 1750), in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 26-40.

29. Lambert Deckers, "On the Validity of a Weight-Judging Paradigm for the Study of Humor", *Humor: International Journal of Humor Research* 6 (1993), 43-56.

30. Hutcheson, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* 29.

۳۱. برای توضیح کامل‌تر تئوری ناسازگاری ن. ک.:
John Morreall, *Taking Laughter Seriously* (Albany: State University of New York Press, 1983), ch.3.

32. Robert L. Latta, *The Basic Humor Process: A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity* (Berlin: Mouton de Gruyter, 1999), chs. 7-11.

33. Latta, *The Basic Humor Process, 104.*

34. Horace, *Satires, Epistles and Ars Poetica,* trans. H. Rushton Fairclough. Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1929), 451.

35. Paul McGhee, *Humor: Its Origin and Development* (San Francisco; W. H. Freeman, 1979), 10.

36. Cicero, *On the Orator,* trans. E. W. Sutton and H. Rackham. Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942), Book II, ch. 63.

37. Immanuel Kant, *Critique of Judgment,* in The *Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 47.

38. James Beattie, "An Essay on Laughter and Ludicrous Composition", in *Essays,* 3rd ed. (London: 1779),318.

39. Beattie, "An Essay on Laughter and Ludicrous Composition", 320.

40. Arthur Schopenhauer, in The *Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 52.

41. Ibid., 58.

42. Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript,* in The *Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 85-6.

43. John Lippitt, *Humour and Irony in Kierkegaard's Thought* (London: Macmillan, 2000).

44. Michael Clark, "Humor and Incongruity", in The *Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 139-55.

45. Mike Martin, "Humour and the Aesthetic Enjoyment of Incongruities", in The *Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 176.

46. Kant, *Critique of Judgment,* in The *Philosophy of Laughter and Humor,* 48-9.

47. George Santayana, The *Sense of Beauty,* in The *Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 92-3.

48. Richard Taylor, *Metaphysics,* 3rd ed. (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1983),91.

49. Barry Barnes, "The Comparison of Belief Systems: Anomaly versus Falsehood", in *Modes of Thought,* ed. Robin Horton and Ruth Finnegan (London: Faber and Faber, 1973), 190.

50. Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford: Stanford University Press, 1957), 3.

51. Thomas Schultz, "A Cognitive-Developmental Analysis of Humor", in *Humor and*

Laughter: Theory, Research and Applications, ed. Tony Chapman and Hugh Foot (New York: Wiley, 1976), 12-13. See also Jerry Suls, "A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis", in The *Psychology of Humor,* ed. Jeffrey Goldstein and Paul McGhee (New York: Academic Press, 1972), 81-99; and Jerry Suls, "Cognitive Processes in Humor Appreciation", *Handbook of Humor Research,* ed. Paul McGhee and Jeffrey Goldstein (New York: Springer- Verlag, 1983), 39-58.

52. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding,* Book III (London: 1690), ch. 9, para. 16.
53. Lord Shaftesbury, "The Freedom of Wit and Humour", *Characteristicks,* 4th ed. (London, 1727).
54. Herbert Spencer, "On the Physiology of Laughter", in *Essays on Education,* Etc. (London: J. M. Dent, 1911), 299.
55. Spencer, "On the Physiology of Laughter", 302.
56. Ibid., 303.
57. Ibid., 304.
58. Ibid., 307.
59. John Dewey, "The Theory of Emotion (I): Emotional Attitudes", *Psychological Review* 1 (1894),558-9.
60. Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious,* trans. James Strachey (New York: Penguin, 1974). See also Sigmund Freud, "Humor", in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 111-16. Originally published in the *International Journal of Psycho-analysis* 9 (1928), 1-6.

۶۱. برای توضیح کامل‌تر تئوری تسکین ن.ک.:
Morreall, *Taking Laughter Seriously,* ch. 4.

62. Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious,* 254.
63. Ibid., 293.
64. Ibid., 295.

۶۵. مکاتبات خصوصی ویلیام فرای، همچنین ن.ک.:
Charmaine Liebertz, "A Healthy Laugh", *Scientific American,* September 2005.

66. http://www.mc.vanderbilt.edu/reporter/index.html?ID=4030.
67. Ogden Nash, *Best of Ogden Nash* (Chicago: Ivan R. Dee, 2007).
68. Spencer, "On the Physiology of Laughter", 307.
69. Latta, *The Basic Humor Process,* 47.
70. H. J. Eysenck, Foreword to Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee, eds., *The Psychology of Humor* (New York: Academic Press, 1972), xvi.
71. Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious,* 255.

72. Ibid., 257.
73. Ibid., 300.
74. Aristotle, *Nicomachean Ethics,* 4, 8, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 14-16.
75. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae,* 2a2ae, Q. 168, Volume 44, *Well- Tempered Passion,* trans. Thomas Gilby (New York: McGraw-Hill, 1972), 211-27.
76. Aquinas, *Summa Theologiae,* 2a2ae, Q. 168, Article 2, 217.
77. Ibid.
78. Aquinas, *Summa Theologiae,* 2a2ae, Q. 168, Article 4, 225-7.
79. Latta, *The Basic Humor Process.*
80. Ibid., 44.
81. Ibid., 38.
82. Ibid., 103.

فصل ۲. ستیز یا گریز یا خنده: روان‌شناسی خنده

۱. در کاربرد قدیم واژه، طنز به یک مایع اطلاق می‌شد؛ به‌خصوص مایعی که یکی از طبایع چهارگانهٔ بدن است که احساسات و عواطف را کنترل می‌کند (خون، بلغم، صفرا، سودا).

2. See John Morreall, "Humor and Emotion", *American Philosophical Quarterly* 20/3 (1983), 297-304, reprinted in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press 1987), 212-24; John Morreall, "Funny Ha-Ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity", in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 188-207; and John Morreall, "Enjoying Incongruity", *Humor: International Journal of Humor Research* 2/1 (1989), 1-18.
3. See Jerome Shaffer, "An Assessment of Emotion", *American Philosophical Quarterly* 20 (1983), 161-73.
4. See, for example, Colin Radford, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?" *Proceedings of the Aristotelian Society,* suppl. vol. 69 (1975), 67-80; and Robert J. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999).
5. Robert C. Roberts, "Is Amusement an Emotion?" *American Philosophical Quarterly* 25 (1988),273.
6. Roger Scruton, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 165.
7. Henri Bergson, *Laughter,* in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 118.
8. Horace Walpole, letter to Horace Mann, December 31, 1769.

9. Roberts, "Is Amusement an Emotion?", 296.
10. Wallace Chafe, *The Importance of Not Being Earnest: The Feeling Behind Laughter and Humor* (Amsterdam: John Benjamins, 2007), 23.
11. See Johann Huizenga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Human Culture* (Boston: Beacon, 1955).
12. George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York: Charles Scribner's Sons, 1896),27.
13. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae,* 2a2ae, 168,2,217.
14. Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor* (Dordrecht: D. Reidel, 1985).
15. Owen Aldis, *Play Fighting* (New York: Academic Press, 1975), 139, and Iaak Panksepp, "Rough and Tumble Play: A Fundamental Brain Process", in *Parent-Child Play,* ed. Kevin MacDonald (Albany: State University of New York Press, 1993), 150.
16. Ian van Hooff, "A Comparative Approach to the Phylogeny of Laughter and Smiling", in *Non- Verbal Communication,* ed. Robert A. Hinde (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), 209-41. See also Jane Goodall, "The Behavior of Free-Living Chimpanzees in the Gombe Stream Reserve", *Animal Behavior Monographs* 1 (1968), 165-311; and Robert Provine, *Laughter: A Scientific Investigation* (Harmondsworth: Penguin, 2000).
17. Van Hooff, "A Comparative Approach to the Phylogeny of Laughter and Smiling", 212-13.
18. Ibid., 217.
19. Aldis, *Play Fighting;* Jane Goodall, "The Behavior of Free-Living Chimpanzees in the Gombe Stream Reserve", 165-311; Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* 75-6.
20. See R. Andrew, "The Origins and Evolution of the Calls and Facial Expressions of the Primates", *Behaviour* 20 (1963), 1-109; William Fry, "A Comparative Study of Smiling and Laughter", Paper at Western Psychological Association, San Francisco, April 1971; William F. Fry, "The Appeasement Function of Mirthful Laughter: A Comparative Study", Paper at the International Conference on Humour and Laughter, Cardiff, Wales, July 1976.
21. Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* ch. 5.
22. Marvin Harris, *Our Kind* (New York: Harper and Row, 1989), 77.
23. Robert Provine and K. R. Fischer, "Laughing, Smiling and Talking: Relation to Sleeping and Social Context in Humans", *Ethology* 83 (1989), 295-305; Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* 45.
24. Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* 42.
25. Ibid., 40.
26. Ibid., 40-1.

فصل ۳. از لوسی تا «من عاشق لوسی هستم»: تکامل طنز

1. Robert Provine, *Laughter: A Scientific Investigation* (Harmondsworth: Penguin, 2000), 86;

Jennifer Gamble, "Humor in Apes", *Humor: Inter- national Journal of Humor Research* 14/2 (2001), 169; William Fry, "The Biology of Humor", *Humor: International Journal of Humor Research* 7/2 (1994), 111-26.

2. Immanuel Kant, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 46, 48.
3. See Paul McGhee, *Humor: Its Origin and Development* (San Francisco: W. H. Freeman, 1979).
4. Jean Piaget, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood,* trans, C. Gattegno and F. M. Hodgson (London: Routledge and Kegan Paul, 1991),91.
5. Piaget, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood,* 92.
6. In McGhee, *Humor: Its Origin and Development,* 66.
7. Piaget, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood,* 96.
8. In McGhee, *Humor: Its Origin and Development,* 68. See Piaget *Play, Dreams, and Imitation in Childhood,* 120.
9. Kornei Chukovsky, *From Two to Five,* trans. Miriam Morton (Berkeley: University of California Press, 1963),601. .
10. V. S. Ramachandran and Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain* (New York: William Morrow, 1998), 206.
11. Wallace Chafe, *The Importance of Not Being Earnest: The Feeling Behind Laughter and Humor* (Amsterdam: John Benjamins, 2007), 23.

۱۲. نسخه‌ای قدیمی‌تر از این روایت از خنده را در Donald Hayworth, "The Social Origin and Function of Laughter", *Psychological Review* 35 (1928), 367-85 می‌توان یافت.

A contemporary version is in Provine, *Laughter: A Scientific Investigation.*

13. Ramachandran and Blakeslee, *Phantoms in the Brain,* p. 205.
14. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).
15. Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* 87.
16. See John Morreall, *Taking Laughter Seriously* (Albany: State University of New York, 1983), 70-2.
17. Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (New York: Random House, 1972), 6.
18. Beatrice Otto, *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).
19. Gamble, "Humor in Apes", 163-79; Francine Patterson and Eugene Linden, *The Education of Koko* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985), ch. 16; McGhee, *Humor: Its Origin and Development,* 110-20; Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* ch. 5.
20. Francine Patterson, "Koko: Conversations with Herself", *Gorilla, 10* (December 1989).

21. Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* 94.

22. Patterson, "Koko: Conversations with Herself", ch. 1.

23. Provine, *Laughter: A Scientific Investigation,* 95.

24. Woody Allen, *Getting Even* (New York: Random House, 1971), 33.

25. Aristotle, *Poetics,* 5, 1449a, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 14.

26. Mark Twain, *Following the Equator: A Journey around the World* (New York: Harper and Brothers, 1906), ch. 10.

27. Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor* (Dordrecht: Reidel, 1984), 107-14.

28. Søren Kierkegaard, *Either/Or,* trans. W. Lowrie, Vol. II (Garden City, NY: Anchor Books, 1959), 331-2.

29. Henri Bergson, *Laughter,* in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 119.

30. Willibald Ruch, *Die Emotion Erheiterung: Alusdrucksformen und Bedingungen* [The Emotion of Exhilaration: Forms of Expression and Eliciting Conditions], unpublished habilitations thesis, Department of Psychology, University of Düsseldorf, 1990.

31. Immanuel Kant, *Critique of Judgment,* in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 45-7.

32. Ibid., 47.

33. Aristotle, *Nicomachean Ethics,* 4, ch. 8, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 15.

34. Cf. Harvey Mindess, *Laughter and Liberation* (Los Angeles: Nash, 1971).

35. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea,* trans. R. B. Haldane and J. Kemp (London: Routledge and Kegan Paul, 1964), 2: 280.

36. Dave Barry, *Dave Barry's Guide to Life* (New York: Wings Books, 1991),215.

37. Sigmund Freud, "Humor", *International Journal of Psychoanalysis* 9 (1928), 1-6.

38. Richard Brautigan, *Sombrero Fallout: A Japanese Novel* (New York: Simon and Schuster, 1976), 80.

39. Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (Garden City, NY: Doubleday Anchor, 1961), 223.

40. Qian Suoqiao, "Translating 'Humor' into Chinese Culture", *Humor: International Journal of Humor Research* 20 (2007), 277-95.

41. Jerrold Levinson, "Humour", *Routledge Encyclopedia of Philosophy,* ed. E. Craig (London: Routledge, 1998), 565.

42. Ibid.

43. Noël Carroll, "Humour", *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University

Press, 2003), 353. See Levinson, "Humour", 562-7.

44. Carroll, "Humour", 355.

45. Ibid., 354.

46. Ibid., 354-5.

47. Ibid., 354.

48. Ibid.

۴۹. بسیاری از ایده‌های ارزش تطبیقی طنز را مدیون «خنده و ادبیات: تئوری بازی طنز» برایان بوید هستم. *Philosophy and Literature* 28 (2004), 1-22.

همچنین ن.ک.:

Gordon Burghardt, *The Genesis of Animal Play: Testing the Limits* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).

برای نقدی بر ادعای مفیدبودن بازیگوشی ن.ک.:

Brian Sutton- Smith, *The Ambiguity of Play* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 24-6.

50. Robert Fagen, "Animal Play, Games of Angels, Biology, and the Brain", in *The Future of Play Theory: A Multidisciplinary Inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith,* ed. Anthony D. Pellegrini (Albany: State University of New York Press, 1995), 35; and Stuart Brown, "Playas an Organizing Principle: Clinical Evidence and Personal Observations", in *Animal Play: Evolutionary, Comparative, and Ecological Perspectives,* ed. Marc Bekoff and J. A. Byers (Cambridge: Cambridge University Press, 1998),243-59.

51. Brown, "Playas an Organizing Principle", 248. See also Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play, 40.*

52. Marek Spinka et al., "Mammalian Play: Training for the Unexpected", *Quarterly journal of Biology* 76 (2001), 141-68.

53. Michael Lewis, "Playas Whimsy", in *Does Play Matter? Functional and Evolutionary Aspects of Animal and Human Play,* ed. P. K. Smith, *The Behavioral and Brain Sciences* 5/1 (1982), 166.

54. Kant, *Critique of judgment,* in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 46.

55. See Thomas Nagel, *The View from Nowhere* (New York: Oxford University Press, 1989).

56. On the similarities between humor, science, and art, see Arthur Koestler, *The Act of Creation* (London: Hutchinson, 1964).

57. Herbert Lefcourt and Rod A. Martin, *Humor and Life Stress: Antidote to Adversity* (New York: Springer-Verlag, 1986); Herbert M. Lefcourt, *Humor: The Psychology of Living Buoyantly* (New York: Plenum, 2001); Rod A. Martin et al., "Humor, Coping with Stress, Self-Concept, and Psychological Well-Being", *Humor: International journal of Humor Research* 6/1 (1993), 89-104; Rod A. Martin, "The Situational Humor Response Questionnaire (SHRQ) and Coping Humor Scale (CHS): A Decade of Research Findings", *Humor: International journal of Humor Research* 9/3-4 (1996), 251-72.

58. Max Eastman, *Enjoyment of Laughter* (New York: Halcyon House, 1936),45.

59. John Morreall, *Humor Works* (Amherst, MA: Human Resource Development Press, 1997), 59-90.

60. Erma Bombeck, "Me Have Cancer?" *Reader's Digest* 142 (April 1993), 96-8.

۶۱. در باب مزایای فیزیولوژیک و روان‌شناختی طنز ن. ک.:
The special number of *Humor: International journal of Humor Research* on Humor and Health, 17/1-2 (2004). Also, Lefcourt and Martin, *Humor and Life Stress: Antidote to Adversity;* Lefcourt, *Humor: The Psychology of Living Buoyantly;* Martin et al., "Humor, Coping with Stress, Self-Concept, and Psychological Well-Being", 89-104; Martin, "The Situational Humor Response Questionnaire (SHRQ) and Coping Humor Scale (CHS)", 251-72; Rod A. Martin, *The Psychology of Humor: An Integrative Approach* (Amsterdam: Elsevier Science: 2006), chs. 6,9, 10, 11.

فصل ٤. آن لبخند ژکوندی: زیبایی‌شناسی طنز

1. E. H. Gombrich, "Huizinga and 'Homo Ludens,' " review of *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture,* by Johan Huizenga, *Times Literary Supplement,* October 4, 1976, 1089.
2. Plato, *Philebus,* 48-50, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 10-13; Aristotle, *Nicomachean Ethics,* 4, 8, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 14-16.
3. Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious, Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* trans. James Strachey (New York: W. W. Norton, 1963), chs. 3-4.
4. Cf. Mike Martin, "Humor and the Aesthetic Enjoyment of Incongruities", in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 183.
5. Martin, "Humor and the Aesthetic Enjoyment of Incongruities", 176.
6. See John Morreall, "Funny Ha-Ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity", in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 204-5; Noël Carroll, "The Nature of Horror", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), 51-9; and Noël Carroll, *The Philosophy of Horror* (New York: Routledge, 1990).
7. Carroll, "The Nature of Horror", 51-9; and Carroll, *The Philosophy of Horror.*
8. André Breton, *First Surrealist Manifesto* (Paris: Editions du Sagittaire, 1924).
9. Quoted in James Thrall Soby, *Rene Magritte* (New York: The Museum of Modern Art, Doubleday), 15.

10. Quoted in Soby, *René Magritte, 9.*
11. See John Morreall, *Comedy, Tragedy, and Religion* (Albany: State University of New York Press, 1999), ch. 4.
12. Noël Carroll, "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research", *Ethics* 110 (2000), 350-1.
13. See James Robson, *Humour, Obscenity, and Aristopbanes* (Tubingen: Gunter Narr Verlag, 2006).
14. Edward L. Galligan, *The Comic Vision in Literature* (Athens: University of Georgia Press, 1984), 190.
15. See Morreall, *Comedy, Tragedy, and Religion,* ch. 4.
16. Galligan, *The Comic Vision in Literature,* 36.
17. Conrad Hyers, *And God Created Laughter: The Bible as Divine Comedy* (Atlanta: John Knox Press, 1987), 115-16.
18. Warren St. John, "Seriously, the Joke is Dead", *New York Times,* May 22, 2005, Section 9.
19. B. F. Skinner, *Beyond Freedom and Dignity* (New York: Bantam, 1976),49.

فصل ٥. خندیدنِ بیجا: اخلاق منفی طنز

1. In 1. Hausherr, *Penthos: La doctrine de la componction dans l'Orient cretien* (coll. Orientalia Christiana Analecta, 132) (Rome: Pontificum Institutum Orientalium Studiorum, 1944).
2. Gregory of Nyssa, *Opera,* vol. 5, ed. J. McDonough and P. Alexander (Leiden: Brill, 1962), 310.
3. John Climacus, *The Ladder of Divine Ascent* (Mahwah, NJ: Paulist Press, 1982), 192.
4. Anthony Ludovici, *The Secret of Laughter* (New York: Viking, 1933), 12-13, 11.
5. William Prynne, *Histrio-Mastix: The Players Scourge or Actors Tragaedie.* (London, 1633).
6. Quoted in *The Sayings of the Desert Fathers,* ed. Benedicta Ward (Oxford: Mowbrays, 1981),893.
7. Climacus, *The Ladder of Divine Ascent,* 140.
8. Michael Philips, "Racist Acts and Racist Humor", *Canadian Journal of Philosophy* 14 (1984): 75.
9. Christie Davies, *Ethnic Humor around the World* (Bloomington: Indiana University Press, 1996); *Jokes and Their Relations to Society* (New York: Mouton de Gruyter, 1998); and *The Mirth of Nations* (New Brunswick, NJ: Transaction, 2002).
10. Ronald de Sousa, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987),239.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. Ibid.

14. See Roger Scruton, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 170-1.

15. Ludovici, *The Secret of Laughter,* 11-13.

16. Thomas Hobbes, *English Works of Thomas Hobbes,* 11 vols. (London: Bohn, 1845), vol. 4,455.

17. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic,* trans. by C. Brereton and F. Rothwell (New York: Macmillan, 1913), 139.

18. Stanley Milgram, *Obedience to Authority: An Experimental View* (New York: HarperCollins, 1974).

برای ویدئویی ضبط‌شده از این پاسخ خنده ن.ک.:
http://www.chass.ncsu.edu/langure/ethics/php816/modules/human_ subjects/laugh.mov.

19. Peter Jones, "Laughter", in *Proceedings of the Aristotelian Society,* Supplementary Volume 56 (1982), 225.

20. Philips, "Racist Acts and Racist Humor", 76.

21. Ibid., 77.

22. Richard Mohr, "Fag-ends and Jokes' Butts", from "Gays and Equal Protection", unpublished manuscript.

۲۳. برای بررسی تاریخی کاربرد طنز در «سرجای‌شان نشاندن» سیاه‌پوستان آمریکا ن.ک.:
Joseph Boskin, *Sambo: Rise and Demise of an American Jester* (Oxford: Oxford University Press, 1986).

24. Joseph Boskin, "The Complicity of Humor: The Life and Death of Sambo", in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 250-63.

فصل ٦. خوب خندیدن: اخلاق مثبت طنز

1. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae,* 2a2ae, Q. 168, Article 2, 219.

2. Brian Boyd, "Laughter and Literature: A Play Theory of Humor", *Philosophy and Literature* 28/1 (2004), 1-22.

3. Paul N. Dixon et al., "Relating Social Interest and Dogmatism to Happiness and Sense of Humor", *Individual Psychology Journal of Adlerian Theory, Research, and Practice* 42 (1986),421-7.

4. Gerald R. Miller and Bacon, P., "Open- and Closed-Mindedness and Recognition of Visual Humor", *Journal of Communication* 21 (1971), 150-9.

5. Edward de Bono, *Serious Creativity: Using the Power of Lateral Thinking to Create New Ideas* (New York: HarperColiins, 1992),8.

6. Alice Isen, "Some Perspectives on Positive Feelings and Emotions: Positive Affect Facilitates Thinking and Problem Solving", in *Feelings and Emotions: The Amsterdam Symposium,* ed. Anthony Manstead et al. (New York: Cambridge University Press, 2004), 263-81. Avner

Ziv, "Using Humor to Develop Creative Thinking", *Journal of Children in Contemporary Society* 20 (1988),99-116.

7. Irving Janis, *Groupthink: Psychological Studies of Policy Decisions and Fiascoes,* 2nd ed. (Boston: Houghton Mifflin, 1982).

8. Beatrice Otto, *Fools Are Everywhere: The Court Jester around the World* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

9. Otto, *Fools Are Everywhere,* 128.

10. Christopher Cerf and Henry Beard, *The Pentagon Catalog: Ordinary Products at Extraordinary Prices* (New York: Workman, 1986).

11. Paul Slansky, *The Clothes Have No Emperor: A Chronicle of the American 80s* (New York: Fireside, 1989).

12. Peter Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience* (New York: Walter de Gruyter, 1997).

13. C. W. Metcalf and Roma Felible, *Lighten Up: Survival Skills for People under Pressure* (New York: Addison-Wesley, 1992), 30.

14. Robert C. Roberts, "Humor and the Virtues", *Inquiry* 31 (1988), 127.

15. See Allen Fay, *Making Things Better by Making Them Worse* (New York: Hawthorn, 1978).

16. Sammy Basu, "'Woe Unto You Who Laugh Now!': Humor and Toleration in Overton and Shaftesbury", in *Religious Toleration: "The Variety of Rites" from Cyrus to Defoe,* ed. John Christian Laursen (New York: St. Martin's Press, 1999), 147-72.

17. Robert Runcie, *Seasons of the Spirit* (Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1983).

18. M. Conrad Hyers, "The Dialectic of the Sacred and the Comic", in *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective,* ed. M. Conrad Hyers (New York: Seabury, 1969), 232.

19. William Sargent, in Joyce O. Herzler, *Laughter: A Socia-Scientific Analysis* (New York: Exposition Press, 1970), 143.

20. Robert Waite, *The Psychopathic God: Adolf Hitler* (New York: Basic Books, 1977), 13.

21. Harry Trimhorn, "Did Hitler's Hanging Judges Act Illegally?" *Toronto Star,* August 31, 1980.

22. Steve Lipman, *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust* (Northvale, NJ: Jason Aronson, 1991), 103.

23. Hana Greenfield, "Fighting Back with Satire", *Jerusalem Post Entertainment Magazine,* April 27, 1990.

24. Stanislaw Dobrzynski, *Sein Kampf:* 41 *Caricatures politiques* (Jerusalem: Wydawnictwo "W Drodze", 1944), 46.

25. B. D. Shaw, ed., *Is Hitler Dead? and Best Anti-Nazi Humor* (New York: Alcaeus House, 1939), 10-11.

26. Uwe Naumann, *Zwischen Trdnen und Gelächter* (Cologne: Pahl-Rugenstein Verlag, 1983), 226-7.

27. Ulrike Migdal, *Und die Musik spielt dazu: Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt* (Munich: Piper, 1986), 24.

28. Konnelyn Feig, *Hitler's Death Camps: The Sanity of Madness* (New York: Holmes & Meier, 1979), 77.

29. Lucjan Dobroszycki, ed., *The Chronicle of the Lodz Ghetto* 1941-1944 (New Haven: Yale University Press, 1984), 327.

30. Robert Moses Shapiro, "Yiddish Slang under the Nazis", *The Book Peddler,* Summer 1989, 30.

31. Shapiro, "Yiddish Slang under the Nazis", 31.

32. Viktor Frankl, *Man's Search for Meaning* (New York: Simon & Schuster, 1959), 54-6.

33. *Talmud,* Tanit 22a.

فصل ۷. فلسفه و کمدی: انسان فکور و انسان خندان

1. Ned Block, "Why Do Mirrors Reverse Left/Right but Not Up/Down?" *Journal of Philosophy* 71 (1974), 259-77.

2. Simon Critchley, interview on http://www.onegoodmove.org, November 18,2002.

3. William James, *Some Problems of Philosophy,* in *William James: The Essential Writings,* ed. Bruce Wilshire (New York, Harper, 1971),2.

4. Bertrand Russell, *The Philosophy of Logical Atomism* (London: Allen and Unwin, 1918), 53.

5. All quotes are from http://www.quotationspage.com/quotes/Bertrand_Russell.

6. Stanley Milgram, *Obedience to Authority: An Experimental Viem* (New York: HarperCollins, 1974).

7. Bertrand Russell, *The ABC of Relativity* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1925), 166.

8. Peter Singer, *The President of Good and Evil* (New York: Dutton, 2004).

9. Mark Twain, *Following the Equator: A Journey around the World* (New York: Harper and Brothers, 1906), ch. 10.

10. Arthur Schopenhauer, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), ch. 9.

11. Henri Bergson, *Laughter,* in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 120-I.

12. Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript,* tr. David Swenson and Walter Lowrie (Princeton: Princeton University Press, 1941), 259.

13. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript,* 83-4.

14. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra,* tr. Walter Kaufmann (New York: Penguin, 1978), ch. 73, section 15.

15. Jean-Paul Sartre, *The Family Idiot: Gustave Flaubert* 1821-1857, tr. Carol Cosman, 3 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

16. Thomas Nagel, "The Absurd", *Journal of Philosophy* 68 (1971), 716-27.

17. Georg Friedrich Meier, *Thoughts on Jesting,* ed. Joseph Jones (.Austin: University of Texas Press, 1947), 55-6.

18. Conrad Hyers, *Zen and the Comic Spirit* (Philadelphia: Westminster John Knox Press, 1975), 34.

19. D. T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism* (London: Rider, 1948-53), vol. 2, 97.

20. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea,* trans. Haldane and Kemp (London: Routledge and Kegan Paul, 1964), 2: 280.

21. Thomas Merton, *Mystics and Zen Masters* (New York: Delta, 1967), 228.

22. Nagel, "The Absurd", 716-27.

23. Stephen Leacock, *Humor and Humanity* (New York: Henry Holt, 1938), 219-20.

فصل ۸. نیمهٔ خالی و نیمهٔ پر لیوان: خرد کیهانی

1. Robert Nozick, *The Examined Life: Philosophical Meditations* (New York: Touchstone, 1989), 267.

2. Nozick, *The Examined Life,* 269.

۳. یک استثنا اعضای اتحادیهٔ طنز کاربردی و درمانی‌اند که «مداخلات طنزی» را در جلسات درمانی به‌کار می‌برند.

4. Aristotle, *Poetics,* 5, 1449a, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 14.

5. Plato, *Philebus* 48-50, in *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall (Albany: State University of New York Press, 1987), 11.

6. Nathan Scott, "The Bias of Comedy and the Narrow Escape into Faith", in *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective,* ed. M. Conrad Hyers (New York: Seabury, 1969), 57.

۷. Albert Einstein «مرام من»، سخنرانی‌اش برای جبههٔ حقوق بشر آلمان، Berlin, 1932.

منابع

Adkin, Neil. "The Fathers on Laughter", *Orpheus* 6/1 (1985): 149-52.

Aichele, George. *Theology as Comedy.* Lanham, MD: University Press of America, 1980.

Aldis, Owen. *Play Fighting.* New York: Academic Press, 1975.

Allen, Woody. *Getting Even.* New York: Random House, 1971.

Andrew, R. J. "The Origins and Evolution of the Calls and Facial Expressions of the Primates", *Behaviour* 20 (1963): 1-109.

Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae.* Volume 44. *Well-Tempered Passion,* trans. Thomas Gilby. New York: McGraw-Hill, 1972.

Aristotle. *The Basic Works of Aristotle,* ed. Richard McKeon. New York: Random House, 1941.

Armstrong, A. MacC. "The Idea of the Comic", *British Journal of Aesthetics 25* (1985): 232-8.

Ascione, Lou. "Dead Sharks and Dynamite Ham: The Philosophical Use of Humor in *Annie Hall."* In *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy is Wrong?* ed. Mark T. Conard. Chicago: Open Court, 2004.

Auden, W. H. "Notes on the Comic", *Thought* 27(1952): 57-71.

Bailey, John. *Intent on Laughter.* New York: Quadrangle, 1976.

Bain, Alexander. *The Emotions and the Will,* 3rd ed. London: Longmans and Green, 1875.

Barnes, Barry. "The Comparison of Belief Systems: Anomaly versus Falsehood." In *Modes of Thought,* ed. Robin Horton and Ruth Finnegan, 182-98. London: Faber and Faber, 1973.

Barry, Dave. *Dave Barry's Guide to Life.* New York: Wings Books, 1991.

Basil the Great. *The Long Rules,* trans. M. Wagner. *The Fathers of the Church Series,* vol. 9. Washington: Catholic University of America, 1950.

Basu, Sammy. "Dialogic Ethics and the Virtue of Humor", *Journal of Political Philosophy* 7 (1999): 378-403.

Basu, Sammy. "'Woe Unto You Who Laugh Now!': Humor and Toleration in Overton and Shaftesbury." In *Religious Toleration: "The Variety of Rites" from Cyrus to Defoe,* ed. John Christian Laursen, 147-72. New York: St. Martin's Press, 1999.

Baudelaire, Charles. "The Essence of Laughter." In *The Essence of Laughter and Other Essays, Journals, and Letters,* trans. Charles Pierre, ed. Peter Quennell. New York: Meridian Books, 1956.

Beattie, James. "An Essay on Laughter and Ludicrous Composition." In *Essays,* 3rd ed. London, 1779.

Bekoff, Marc and Byers, J. A. *Animal Play: Evolutionary, Comparative, and Ecological Perspectives.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Bell, Jason. "The Laughing Animal: An Inquiry into the Ethical and Religious Implications of Humor", *Kinesis: Graduate Journal in Philosophy* 30 (2003): 4-22.

Benatar, David. "Prejudice in Wit: When Racial and Gender Humor Harms", *Public Affairs Quarterly* 13 (1999): 191-203.

Berger, Peter. *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience.* New York: De Gruyter, 1997.

Bergler, Edmund. *Laughter and the Sense of Humor.* New York: Intercontinental Medical Book Company, 1956.

Bergmann, Merrie. "How Many Feminists Does It Take to Make a Joke: Sexist Humor and What's Wrong with It", *Hypatia* 1 (1986): 63-82.

Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic,* trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. London: Macmillan, 1913.

Bierman, Arthur K. "Socratic Humor: Understanding the Most Important Philosophical Argument", *Apeiron: A Journal for Ancient Philosophy and Science* 5 (1971): 23-42.

Block, Ned. "Why Do Mirrors Reverse Left/Right but Not Up/Down?" *Journal of Philosophy* 71 (1974): 259-77.

Bombeck, Erma. "Me Have Cancer?" *Reader's Digest* 142 (April 1993): 96-98.

Boskin, Joseph. "The Complicity of Humor: The Life and Death of Sambo." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 250-63. Albany: State University of New York Press, 1987. Originally published in *Philosophical Forum* 9 (1977-8): 371-82.

Boskin, Joseph. *Sambo: Rise and Demise of an American Jester.* Oxford: Oxford University Press, 1986.

Boston, Richard. *An Anatomy of Laughter.* London: Collins, 1974.

Boullart, Karel. "Laughing Matters or 'Comodia Naturalis,' " *Philosophica* 38 (1986): 5-26.

Boyd, Brian. "Laughter and Literature: A Play Theory of Humor", *Philosophy and Literature* 28 (2004): 1-22.

Brautigan Richard. *Sombrero Fallout: A Japanese Novel.* New York: Simon and Schuster, 1976.

Bremond, Andre. "Hints on Risibility", *Modern Schoolman* 17 (1940): 29-30.

Breton, Andre. *First Surrealist Manifesto.* Paris: Editions du Sagittaire, 1924.

Brottman, Mikita. *Funny Peculiar: Gershon Legman and the Psychopathology of Humor.* Hillsdale, NJ: Analytic Press, 2004.

Brown, Deborah J. "What Part of 'Know' Don't You Understand?" *Monist* 88/1 (2005): 11-35.

Brown, Stuart. "Play as an Organizing Principle: Clinical Evidence and Personal Observations." In *Animal Play: Evolutionary, Comparative, and Ecological Perspectives,* ed. Marc Bekoff and J. A. Byers, 243-59. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Buckham, John W. "Humor at a Time Like This", *Personalist* 27 (1946): 413-24.

Buckley, Francis. H. *The Morality of Laughter.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

Burghardt, Gordon. *The Genesis of Animal Play: Testing the Limits.* Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

Carlin, George. *Brain Droppings.* New York: Hyperion, 1997.

Carpino, Joseph J. "On Laughter", *Interpretation* 13 (1985): 91-102.

Carroll, Noël. "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research", *Ethics* 110 (2000): 350-87.

Carroll, Noël. "Humor", *The Oxford Handbook of Aesthetics,* ed. Jerrold Levinson, 344-65. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Carroll, Noël. "Horror and Humor", *Journal of Aesthetics and Art Criticism 57* (1999): 145-60.

Carroll, Noël. "Intimate Laughter", *Philosophy and Literature* 24 (2000): 435-50.

Carroll, Noël. "The Nature of Horror", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 51-9.

Carroll, Noël. "On Jokes", *Midwest Studies in Philosophy* 16 (1991): 280-301.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror.* New York: Routledge, 1990.

Carroll, Noël. "Two Comic Plot Structures", *Monist* 88 (2005): 154-83.

Cave, Peter. "Humour and Paradox Laid Bare", *Monist* 88 (2005): 135-53.

Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Re-Marriage.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Cerf, Christopher and Beard, Henry. *The Pentagon Catalog: Ordinary Products at Extraordinary Prices.* New York: Workman, 1986.

Chafe, Wallace. *The Importance of Not Being Earnest: The Feeling behind Laughter and Humor.* Amsterdam: John Benjamins, 2007.

Chapman, Anthony, and Foot, Hugh, eds. *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications.* New York: Wiley, 1976.

Chapman, Anthony, and Foot, Hugh, eds. *It's a Funny Thing, Humour.* Oxford, NY: Pergamon, 1977.

Chrysostom, John. *On the Priesthood: Ascetic Treatises; Select Homilies and Letters; Homilies on the Statues,* vol. 9 of *A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church,* ed. Philip Schaff. New York: Christian Literature Co., 1889.

Chukovsky, Kornei. *From Two to Five,* trans. Miriam Morton. Berkeley: University of California Press, 1963.

Cicero, Quintus Tullius. *On the Orator,* Book II, trans. E. W. Sutton and H. Rackham. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.

Claiborne, John. "Laughter and the Theory of Action", *Southern Journal of Philosophy* 10: 343-52.

Clark, Michael. "Humor and Incongruity." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 139-55. Albany: State University of New York Press, 1987. Originally published in *Philosophy* 45 (1970): 20-32.

Clark, Michael. "Humor, Laughter, and the Structure of Thought", *British Journal of Aesthetics* 27 (1987): 238-46.

Climacus, John. *The Ladder of Divine Ascent.* Mahwah, NJ: Paulist Press, 1982.

Cohen, Ted. "Humor." In *The Routledge Companion to Aesthetics,* ed. Berys Gaut and Dominic M. Lopes, 375-82. New York: Routledge, 2001.

Cohen, Ted. "Jokes." In *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics,* ed. Eva Schaper, 120-36. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Cohen, Ted. *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Conard, Mark, and Skoble, Aeon, eds. *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy is Wrong?* Chicago: Open Court, 2004.

Condren, Conal. "Between Social Constraint and the Public Sphere: On Misreading Early Modern Political Satire", *Contemporary Political Theory* 1 (2002): 79-101.

Conolly, Oliver, and Haydar, Bashshar. "The Good, the Bad and the Funny", *Monist* 88 (2005): 121-34.

Cooper, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy, With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the "Tractatus Coislinianus."* New York: Harcourt Brace, 1922.

Critchley, Simon. *On Humour.* New York: Routledge, 2002.

Darwin, Charles. *The Expression of Emotions in Man and Animals.* Chicago: University of Chicago Press, 1965.

Dauer, Francis W. "The Picture as the Medium of Humorous Incongruity", *American Philosophical Quarterly* 25 (1988): 241-51.

Davenport, Manuel. "An Existential Philosophy of Humor", *Southwestern Journal of Philosophy* 7 (1976): 169-76.

Davies, Christie. *Ethnic Humor around the World.* Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Davies, Christie. *Jokes and Their Relations to Society.* New York: Mouton de Gruyter, 1998.

Davies, Christie. *The Mirth of Nations.* New Brunswick, NJ: Transaction, 2002.

Davis, William H. "The Beautiful, the Amusing, and the Right", *Philosophy Today* 27 (1983): 269-72.

De Bono, Edward. *Serious Creativity: Using the Power of Lateral Thinking to Create New Ideas.* New York: HarperCollins, 1992.

Deckers, Lambert. "On the Validity of a Weight-Judging Paradigm for the Study of Humor", *Humor: International Journal of Humor Research 6* (1993): 43-56.

De Sousa, Ronald. "When Is It Wrong to Laugh?" In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 226-49. Albany: State University of New York Press, 1987.

Descartes, René. "The Passions of the Soul." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 21-5. Originally published in Elizabeth Haldane and G. R. T. Ross, trans., *The Philosophical Works of Descartes,* vol. 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 1911).

Dewey, John. "The Theory of Emotion", *Psychological Review* 1 (1894): 553-69.

Dixon, Paul N. et al. "Relating Social Interest and Dogmatism to Happiness and Sense of Humor", *Individual Psychology Journal of Adlerian Theory, Research, and Practice* 42 (1986): 421-7.

Dobroszycki, Lucjan, ed. *The Chronicle of the Lodz Ghetto* 1941-1944. New Haven: Yale University Press, 1984.

Dobrzynski, Stanislaw. *Sein Kampf : 41 Caricatures politiques.* Jerusalem: Wydawnictwo "W Drodze", 1944.

Dolitsky, Marlene. "Humor and the Unsaid", *Journal of Pragmatics* 7 (1983): 39-48.

Dziemidok, Bohdan. *Comical: A Philosophical Analysis,* trans. Marek Janiak. Dordrecht, Holland: Kluwer, 1992.

Eastman, Max. *Enjoyment of Laughter.* New York: Simon and Schuster, 1936.

Eastman, Max. *The Sense of Humor.* New York: Scribner's, 1921.

Egenberger, Stefan. "The Poetic Representation of the Religious in Kierkegaard's Postscript: Climacus's Humoristic Style against the Backdrop of E. T. A. Hoffimann's Understanding of Humor", *Kierkegaard Studies, 2005* Yearbook: 113-36.

Einstein, Albert. "My Credo." Speech to the German League of Human Rights, Berlin, 1932.

Else, Gerald F. "Comedy." In *Plato and Aristotle on Poetry,* ed. Peter Burian, 185-95. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986.

Erasmus. *In Praise of Folly,* trans. Hoyt Hopewell Hudson. Princeton: Princeton University Press, 1941.

Evans, C. Stephen. "Kierkegaard's View of Humor: Must Christians Always Be Solemn?" *Faith and Philosophy* 4 (1987): 176-86.

Eysenck, H. J. Foreword to *The Psychology of Humor,* ed. Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee. New York: Academic Press, 1972.

Fagen, Robert. *Animal Play Behavior.* New York: Oxford University Press, 1981.

Fagen, Robert. "Animal Play, Games of Angels, Biology, and the Brain." In *The Future of Play Theory: A Multidisciplinary Inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith,* ed. Anthony D. Pellegrini, 23-44. Albany: State University of New York Press, 1995.

Fay, Allen. *Making Things Better by Making Them Worse.* New York: Hawthorn, 1978.

Feig, Konnelyn. *Hitler's Death Camps: The Sanity of Madness.* New York: Holmes & Meier, 1979.

Festinger, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance.* Stanford: Stanford University Press, 1957.

Fisher, Fred. "Musical Humor: A Future as Well as a Past?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32 (1974): 375-83.

Flewelling, Ralph T. "The Animal Capable of Laughter", *Personalist* 25 (1944): 341-53.

Frank, P. S. *Angelikos Bios.* Munster: Aschendorffsche: Verlagsbuchhandlung, 1964.

Frankl, Victor. *Man's Search for Meaning.* New York: Simon and Schuster, 1959.

Franzwa, Gregg. "Some Thoughts on Funniness", *Southwest Philosophical Studies* 5 (1980): 77-80.

Freud, Sigmund, *Jokes and Their Relation to the Unconscious. Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* vol. 5, trans. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1963.

Freud, Sigmund. "Humor", trans. Joan Riviere. In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 111-16. Originally published in the *International Journal of Psycho-Analysis* 9 (1928): 1-6.

Froeschels, Emil. *Philosophy of Wit.* New York: Philosophical Library, 1948.

Fry, William, "The Biology of Humor", *Humor: International Journal of Humor Research* 7 (1994): 111-26.

Fry, William. *Sweet Madness.* Palo Alto: Pacific, 1963.

Fuller, Benjamin A. G. "Is Reality Really Comic?" *Journal of Philosophy* 43 (1946): 589-98.

Galligan, Edward L. *The Comic Vision in Literature.* Athens: University of Georgia Press, 1984.

Gamble, Jennifer. "Humor in Apes", *Humor: International Journal of Humor Research* 14 (2001): 163-79.

Gaut, Berys. "Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humor", *Philosophy and Literature* 22 (1998): 51-68.

Gayman, Cynthia. "Not So Funny: A Deweyan Response", *Contemporary Pragmatism* 2 (2005): 85-91.

Gelven, Michael. *Truth and the Comedic Art.* Albany: State University of New York Press, 2000.

Gibbs, Paul. "A Psychoanalytic Interpretation of the Effectiveness of Humor for Teaching Philosophy", *Journal of Thought* 32 (1997): 123-33.

Gilhus, Ingvild. *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion.* New York: Routledge, 1997.

Gilman, Bradley. "The Ethical Element in Wit and Humor", *International Journal of Ethics* 19 (1909): 488-94.

Gilman, Sander L. "Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny?" *Critical Inquiry* 26 (2000): 279-308.

Giora, Rachel. "On the Cognitive Aspects of the Joke", *Journal of Pragmatics* 16 (1991): 465-85.

Golden, Leon. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis.* Atlanta: Scholars Press, 1992.

Goldstein, Jeffrey, and Paul McGhee, eds. *The Psychology of Humor.* New York: Academic Press, 1972.

Goldstein, Laurence. "Humor and Harm", *Sorites* 3 (November 1995): 27-42.

Goldstein, Laurence, Editor's Introduction, *Monist* 88/1 (2005). Special issue on Humor.

Gombrich, E. H. "Huizinga and 'Homo Ludens.' " Review of *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture,* by Johan Huizenga, *Times Literary Supplement,* October 4, 1976, 1089.

Goodall, Jane. "The Behavior of Free-Living Chimpanzees in the Gombe Stream Reserve", *Animal Behavior Monographs* 1 (1968): 165-311.

Gordon, Jeffrey. "A Bolt in the Summer Sky: In Quest of the Essence of Humor", *Southwest Philosophical Studies* 7 (1982): 142-6.

Gracia, Jorge J. E. "The Secret of Seinfeld's Humor: The Significance of the Insignificant." In *Seinfeld and Philosophy: A Book about Everything and Nothing,* ed. William Irwin, 148-59. Chicago: Open Court, 1999.

Gregory of Nyssa. *Opera,* ed. J. McDonough and P. Alexander. Leiden: Brill, 1962.

Gregory, Joel C. *The Nature of Laughter.* New York: Harcourt Brace, 1924.

Greig, John Y. T. *The Psychology of Laughter and Comedy.* New York: Rowman and Littlefield, 1969.

Grice, H. Paul. "Logic and Conversation." In *Syntax and Semantics,* vol. 3, ed. Peter Cole and Jerry Morgan, 41-58. New York: Academic Press, 1975.

Grotjahn, Martin. *Beyond Laughter: Humor and the Subconscious.* New York: McGraw-Hill, 1966.

Gruneberg, R. "Humor in Music", *Philosophy and Phenomenological Research 30* (1969): 122-5.

Gruner, Charles R. *The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh.* New Brunswick, NJ: Transaction, 1999.

Gruner, Charles R. *Understanding Laughter: The Workings of Wit and Humor.* New York: Rowman and Littlefield, 1979.

Gunter, Pete A. Y. "Nietzschean Laughter", *Sewanee Review* 77 (1968): 493-506.

Gunter, Pete A. Y. "Whitehead, Bergson, Freud: Suggestions toward a Theory of Laughter", *Southern Journal of Philosophy* 4 (1966): 55-60.

Gutwirth, Marcel. *Laughing Matter: An Essay on the Comic.* Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Hanks, Donald. "Self-Deprecating Humor in Relation to Laughter", *Contemporary Philosophy* 23 (2001): 29-33.

Hanley, Richard, ed. *South Park and Philosophy: Bigger, Longer, and More Penetrating.* Chicago: Open Court, 2007.

Hanna, Thomas. "The Compass Points of the Comic and Pathetic", *British Journal of Aesthetics* 8 (1968): 284-94.

Harbsmeier, Christoph. "Humor in Ancient Chinese Philosophy", *Philosophy East and West* 39 (1989): 289-310.

Hardcastle, Gary L., and Reisch, George A., eds. *Monty Python and Philosophy: Nudge, Nudge, Think, Think!* Chicago: Open Court, 2006.

Harpham, Geoffrey. "The Grotesque: First Principles", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34/4 (1976): 461-8.

Harris, Marvin. *Our Kind.* New York: Harper and Row, 1989.

Hartz, Glenn, and Hunt, Ralph. "Humor: the Beauty and the Beast", *American Philosophical Quarterly* 4 (1991): 299-309.

Harvey, Jean. "Humor as Social Act", *Journal of Value Inquiry* 29/1 (1995): 19-30.

Haskins, Casey. "Art, Morality, and the Holocaust: The Aesthetic Riddle of Benigni's *Life Is Beautiful", Journal of Aesthetics and Art Criticism 59* (2001): 373-84.

Hatab, Lawrence. "Laughter in Nietzsche's Thought: A Philosophical Tragicomedy", *International Studies in Philosophy* 20 (1988): 67-79.

Hausherr, Irenee. *Penthos: La doctrine de la componction dans l'Orient cretien* (coll. Orientalia Christiana Analecta, 132). Rome: Pontificum Institutum Orientalium Studiorum, 1944.

Hayworth, Donald. "The Social Origin and Function of Laughter", *Psychological Review* 35 (1928): 367-85.

Hazlitt, William. *Lectures on the English Comic Writers.* London: Oxford University Press, 1920.

Herzler, Joyce O. *Laughter: A Socia-Scientific Analysis.* New York: Exposition Press, 1970.

Heyd, David. "The Place of Laughter in Hobbes' Theory of Emotions", *Journal of the History of Ideas* 43 (1982): 285-95.

Hill, Carl. *The Soul of Wit: Joke Theory from Grimm to Freud.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

Hinde, Robert A., ed. *Non-Verbal Communication.* Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

Hobbes, Thomas. *Human Nature. English Works,* vol. 4, ed. William Molesworth. London: Bohn, 1840.

Hobbes, Thomas. *Leviathan. English Works,* vol. 3, ed. William Molesworth. London: Bohn, 1839.

Hobbes, Thomas. *Philosophical Rudiments Concerning Government and Society.* London: R. Royston, 1651.

Hofstadter, Albert. "The Tragicomic: Concern in Depth", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (1965): 295-302.

Holland, Norman. *Laughing: A Psychology of Humor.* Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Hong, Howard V. "The Comic, Satire, Irony, and Humor: Kierkegaardian Reflections", *Midwest Studies in Philosophy* 1 (1976): 98-105.

Horace. *Satires, Epistles and Ars Poetica,* trans. H. Rushton Fairclough. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1929.

Hösle, Vittorio. *Woody Allen: An Essay on the Nature of the Comical.* Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2007.

Huizenga, Johann. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Human Culture.* Boston: Beacon, 1955.

Hume, Robert. "Some Problems in the Theory of Comedy", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972): 87-100.

Hutcheson, Francis. *Reflections Upon Laughter, and Remarks Upon' the Fable of the Bees.* Glasgow, 1750.

Hyers, Conrad, *And God Created Laughter: The Bible as Divine Comedy.* Atlanta: John Knox Press, 1987.

Hyers, Conrad. "The Dialectic of the Sacred and the Comic." In *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective,* ed. M. Conrad Hyers, 208-40. New York: Seabury, 1969.

Hyers, M. Conrad. *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective.* New York: Seabury, 1969.

Hyers, Conrad. "Humor in Zen: Comic Midwifery", *Philosophy East and West* 39 (1989): 267-77.

Hyers, Conrad. *The Comic Vision and the Christian Faith.* New York: Pilgrim Press, 1981.

Hyers, Conrad. *The Spirituality of Comedy: Comic Heroism in a Tragic World.* New Brunswick, NJ: Transaction, 1995.

Hyers, Conrad. *Zen and the Comic Spirit.* Philadelphia: Westminster Press, 1975.

Irwin, William, ed. *Seinfeld and Philosophy: A Book about Everything and Nothing.* Chicago: Open Court, 1999.

Irwin, William, Conard, Mark, and Skoble, Aeon, eds., *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer.* Chicago: Open Court, 2001.

Isen, Alice. "Some Perspectives on Positive Feelings and Emotions: Positive Affect Facilitates Thinking and Problem Solving." In *Feelings and Emotions: The Amsterdam Symposium,* ed. Anthony Manstead et al., 263-81. New York: Cambridge University Press, 2004.

James, William. *Some Problems of Philosophy.* In *William James: The Essential Writings,* ed. Bruce Wilshire. New York: Harper, 1971.

Janis, Irving. *Groupthink: Psychological Studies of Policy Decisions and Fiascoes,* 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1982.

Janko, Richard. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II.* London: Duckworth, 1984.

Jones, Peter. "Laughter", *Proceedings of the Aristotelian Society,* suppl. vol. 56 (1982): 213-28.

Jones, Ward E. "The Function and Content of Amusement", *South African Journal of Philosophy* 25 (2006): 126-37.

Joubert, Laurent. *Treatise on Laughter,* trans. Gregory deRocher. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1980.

Kahn, Samuel. *Why and How We Laugh.* New York: Philosophical Library, 1975.

Kallen, Horace M. *Liberty, Laughter, and Tears: Reflections on the Relations of Comedy and Tragedy to Human Freedom.* DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1968.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment,* trans. J. H. Bernard. London: Macmillan, 1892.

Karassev, Leonid V. *Pilosofia Smekha/Philosophy of Laughter.* Moscow, Russia: R. G. G. U., 1996.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature,* trans. Ulrich Weisstein. New York: McGraw Hill, 1966.

Khatchadourian, Haig. "Semantics and Humor", *Methodos* 10 (1958): 101-12.

Kierkegaard, Søren, *Concluding Unscientific Postscript,* trans. David Swenson and Walter Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1941.

Kierkegaard, Søren. *The Concept of Irony,* trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Kierkegaard, Søren. *Either/Or,* trans. Walter Lowrie. Garden City, NY: Anchor Books, 1959.

Kincaid, James. *Dickens and the Rhetoric of Laughter.* Oxford: Oxford University Press, 1971.

Kivy, Peter. "Jokes Are a Laughing Matter", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003): 5-15.

Knox, Israel. "The Comic, the Tragic, and the Cynical: Some Notes on Their Ethical Dimensions", *Ethics* 62 (1952): 210-14.

Knox, Israel. "Towards a Philosophy of Humor", *Journal of Philosophy 48* (1951): 541-7.

Koestler, Arthur. *The Act of Creation.* London: Hutchinson, 1964.

Krishna Menon, V. K. *A Theory of Laughter.* London: Allen and Unwin, 1931.

Kuhlman, Thomas. *Humor and Psychotherapy.* Homewood, IL: Dow Jones-Irwin, 1984.

Kulka, Tomas. "The Incongruity of Incongruity Theories", *Estetika* 30 (1993): 1-10.

Kupperman, Joel. "Not in So Many Words: Chuang Tzu's Strategies of Communication", *Philosophy East and West* 39 (1989): 311-17.

LaFollette, Hugh, and Shanks, Niall. "Belief and the Basis of Humor", *American Philosophical Quarterly* 30/4 (1993): 329-39.

Lamarque, Peter. "How Can We Fear and Pity Fictions?" *British Journal of Aesthetics* 21 (1981): 291-304.

Langer, Suzanne. *Feeling and Form.* New York: Scribner, 1953.

Lash, Kenneth. "A Theory of the Comic as Insight", *Journal of Philosophy* 45 (1948): 113-20.

Latta, Robert L. *The Basic Humor Process: A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity.* Berlin: Mouton de Gruyter, 1999.

Leacock, Stephen. *Humor and Humanity.* New York: Holt, 1938.

Leacock, Stephen. *Humor: Its Theory and Technique.* New York: Dodd, Mead, 1935.

Lefcourt, Herbert M., and Martin, Rod A. *Humor and Life Stress: Antidote to Adversity.* New York: Springer-Verlag, 1986.

Lefcourt, Herbert M. *Humor: The Psychology of Living Buoyantly.* New York: Plenum, 2001.

Legman, Gershon. *No Laughing Matter: Rationale of the Dirty Joke,* 2nd series. New York: Breaking Point, 1975.

Legman, Gershon. The *Rationale of the Dirty Jokes: An Analysis of Sexual Humor,* 1 st series. New York: Grove Press, 1968.

Lengbeyer, Lawrence. "Humor, Context, and Divided Cognition", *Social Theory and Practice: An International and Interdisciplinary Journal of Social Philosophy* 31 (2005): 309-36.

Levine, Jacob, ed. *Motivation in Humor.* New York: Atherton, 1969.

Levinson, Jerrold. "Humour." *Routledge Encyclopedia of Philosophy,* ed. E. Craig, 562-7. London: Routledge, 1998.

Lewis, Michael. "Play as Whimsy." In *Does Play Matter? Functional and Evolutionary Aspects of Animal and Human Play,* ed. P. K. Smith, 139-84. The *Behavioral and Brain Sciences* 5/1 (1982).

Lewis, Peter B. "Schopenhauer's Laughter", *Monist* 88 (2005): 36-51.

Liebertz, Charmaine. "A Healthy Laugh", *Scientific American* 16/3, September 2005.

Lipman, Steve. *Laughter in Hell:* The *Use of Humor during the Holocaust.* Northvale, NJ: Jason Aronson, 1991.

Lippitt, John. "A Funny Thing Happened to Me on the Way to Salvation: Climacus as Humorist in Kierkegaard's *Concluding Unscientific Postscript", Religious Studies: An International Journal for the Philosophy of Religion* 33 (1997): 181-202.

Lippitt, John. *Humor and Irony in KierkegaardJs Thought.* London: Macmillan, 2000.

Lippitt, John. "Humour." In *Companion to Aesthetics,* ed. David Cooper. Oxford: Blackwell, 1992.

Lippitt, John. "Is a Sense of Humour a Virtue?" *Monist* 88/1 (2005): 72-92.

Lippitt, John. "Laughter: A Tool in Moral Perfectionism?" In *Nietzsche's Futures,* ed. John Lippitt, 99-126. New York: Macmillan/St. Martin's, 1999.

Lippitt, John. "Nietzsche, Zarathustra, and the Status of Laughter", *British Journal of Aesthetics* 32/1 (1992): 39-49.

Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding.* London, 1690.

Lorenz, Konrad. *On Aggression.* New York: Bantam, 1963.

Ludovici, Anthony. *The Secret of Laughter.* New York: Viking, 1933.

Lutz, Cora. "Democritus and Heraclitus", The *Classical Journal* 49 (1954): 309-14.

Magada-Ward, Mary. "Helping Thought and Keeping It Pragmatical, or, Why Experience Plays Practical Jokes", *Contemporary Pragmatism* 2 (2005): 63-71.

Mandel, Oscar. "The Nature of the Comic", *Antioch Review* 30 (1970): 73-89.

Marmysz, John. *Laughing at Nothing: Humor as a Response to Nihilism.* Albany: State University of New York Press, 2003.

Martin, Mike W. "Humor and the Aesthetic Enjoyment of Incongruities." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed, John Morreall, 172-86. Albany: State University of New York Press, 1987. Originally published in *British Journal of Aesthetics* 23 (1983): 74-85.

Martin, Rod A. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach.* Amsterdam: Elsevier, 2006.

Martin, Rod A. "The Situational Humor Response Questionnaire (SHRQ) and Coping Humor Scale (CHS): A Decade of Research Findings", *Humor: International Journal of Humor Research* 9 (1996): 251-72.

Martin, Rod A., Kuiper, N. A., Olinger, L. J., and Dance, K. A. "Humor, Coping with Stress, Self-Concept, and Psychological Well-Being", *Humor: International Journal of Humor Research* 6/1 (1993): 89-104.

McDonald, Kevin, ed. *Parent-Child Play.* Albany: State University of New York Press, 1993.

McFadden, George. *Discovering the Comic.* Princeton: Princeton University Press, 1982.

McFadden, George. "The Quality of the Comic." In *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley,* ed. John Fisher, 261-77. Philadelphia: Temple University Press, 1983.

McGhee, Paul. *Humor: Its Origin and Development.* San Francisco: W. H. Freeman, 1979.

McGhee, Paul, and Goldstein, Jeffrey, eds. *Handbook of Humor Research.* New York: Springer-Verlag, 1983.

Meier, Georg Friedrich. *Thoughts on Jesting,* ed. Joseph Jones. Austin: University of Texas Press, 1947.

Merton, Thomas. *Mystics and Zen Masters.* New York: Delta, 1967.

Metcalf, C. W., and Felible, Roma. *Lighten Up: Survival Skills for People under Pressure.* New York: Addison-Wesley, 1992.

Metcalf, Robert. "Balancing the Senses of Shame and Humor", *Journal of Social Philosophy* 35 (2004): 432-47.

Migdal, Ulrike. *Und die Musik spielt dazu: Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt.* Munich: Piper, 1986.

Milgram, Stanley. *Obedience to Authority: An Experimental View.* New York: Harper Collins, 1974.

Miller, Gerald R., and Bacon, P. "Open- and Closed-Mindedness and Recognition of Visual Humor", *Journal of Communication* 21 (1971): 150-9.

Mills, Claudia. "Racist and Sexist Jokes: How Bad Are They (Really)?" *Report from the Center for Philosophy and Public Policy* 7 (1987): 9-12.

Mindess, Harvey. *Laughter and Liberation.* Los Angeles: Nash, 1971.

Mohr, Richard. "Fag-ends and Jokes' Butts", from "Gays and Equal Protection." Unpublished manuscript.

Monro, David H. *Argument of Laughter.* Melbourne: Melbourne University Press, 1951.

Morreall, John. *Comedy, Tragedy, and Religion.* Albany: State University of New York Press, 1999.

Morreall, John. "The Comic and Tragic Visions of Life", *Humor: International Journal of Humor Research* 11/4 (1998): 333-56.

Morreall, John. "Comic Vices and Comic Virtues", *Humor: International Journal of Humor Research,* forthcoming.

Morreall, John. "Enjoying Incongruity", *Humor: International Journal of Humor Research* 2 (1989): 1-18.

Morreall, John. "Fear without Belief", *Journal of Philosophy* 90/7 (1993): 359-66.

Morreall, John. "Funny Ha-Ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 188-207. Albany: State University of New York Press, 1987.

Morreall, John. "Humor and Aesthetic Education", *Journal of Aesthetic Education* 15/1 (1981): 55-70.

Morreall, John. "Humor and Emotion." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 212-24. Albany: State University of New York Press, 1987. Originally published in *American Philosophical Quarterly* 20/3 (1983): 297-304.

Morreall, John. "Humor and Philosophy", *Metaphilosophy* 15 (1984): 305-17.

Morreall, John. "Humor and Work", *Humor: International Journal of Humor Research* 4 (1991): 359-73.

Morreall, John. *Humor Works.* Amherst, MA: Human Resource Development Press, 1997.

Morreall, John, ed. *The Philosophy of Laughter and Humor.* Albany: State University of New York Press, 1987.

Morreall, John. "The Rejection of Humor in Western Thought,' *Philosophy East and West* 39 (1989): 243-65.

Morreall, John. "The Resistance of Humor during the Holocaust." In *Hearing the Voices: Teaching the Holocaust to Future Generations,* ed. Michael Hayse et al., 103-12. Merion Station, PA: Merion International, 1999.

Morreall, John. *Taking Laughter Seriously.* Albany: State University of New York Press, 1983.

Nagel, Thomas. "The Absurd", *The Journal of Philosophy* 68 (1971): 716-27.

Nagel, Thomas. *The View from Nowhere.* New York: Oxford University Press, 1989.

Nahm, Milton C. "Falstaff, Incongruity and the Comic: An Essay in Aesthetic Criticism", *Personalist* 49 (1968): 289-321.

Nash, Ogden. *Best of Ogden Nash.* Chicago: Ivan R. Dee, 2007.

Naumann, Uwe. *Zwischen Tränen und Gelächter.* Cologne: Pahl-Rugenstein Verlag, 1983.

Nevo, Ruth. "Toward a Theory of Comedy", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21 (1963): 327-32.

Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra,* trans. Walter Kaufmann. New York: Penguin, 1978.

Nozick, Robert. The *Examined Life.* New York: Touchstone Press, 1989.

Nuñez-Ramos, Raphael, and Lorenzo, Guillermo. "On the Aesthetic Dimension of Humor", *Humor: International Journal of Humor Research* 10 (1997): 105-16.

O'Connell, Walter, and Peterson, Penny. "Humor and Repression", *Journal of Existentialism* 4 (1964): 309-16.

Otto, Beatrice K. *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World.* Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Panksepp, Jaak. "Rough and Tumble Play: A Fundamental Brain Process." In *Parent-Child Play,* ed. Kevin MacDonald, 147-84. Albany: State University of New York Press, 1993.

Pappas, Nickolas. "Morality Gags", *Monist* 88/1 (2005): 52-71.

Patterson, Francine. "Koko: Conversations with Herself", *Gorilla* 19 (December 1989).

Patterson, Francine and Linden, Eugene. The *Education of Koko.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985.

Paulos, John Allen. *I Think, Therefore I Laugh: An Alternative Approach to Philosophy.* New York: Columbia University Press, 1985.

Pellegrini, Anthony D., ed. The *Future of Play Theory: A Multidisciplinary Inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith.* Albany: State University of New York Press, 1995.

Percival, Philip. "Comic Normativity and the Ethics of Humour", *Monist* 88 (2005): 93-120.

Perkins, Robert L. "The Categories of Humor and Philosophy", *Midwest Studies in Philosophy* 1 (1976): 105-8.

Pfeifer, Karl. "Causal Capacities and the Inherently Funny", *Conceptus: Zeitschrift für Philosophie* 27 (1994): 149-59.

Pfeifer, Karl. "From Locus Neoclassicus to Locus Rattus: Notes on Laughter, Comprehensiveness, and Titillation", *Res Cogitans* 3 (2006): 29-46;

Pfeifer, Karl (1994). "Laughter and Pleasure", *Humor: International Journal of Humor Research* 7 (1994): 157-72.

Pfeifer, Karl. "Laughter, Freshness and Titillation", *Inquiry* 40 (1997): 307-22.

Pfeifer, Karl. "More on Morreall on Laughter", *Dialogue* 26 (1987): 161-6.

Philips, Michael. "Racist Acts and Racist Humor", *Canadian Journal of Philosophy* 14 (1984): 75-96.

Piaget, Jean. *Play, Dreams, and Imitation in Childhood,* trans. C. Gattegno and F. M. Hodgson. London: Routledge and Kegan Paul, 1991.

Piddington, Ralph. The *Psychology of Laughter.* London: Figurehead, 1933.

Plato. *The Collected Dialogues of Plato,* ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Plessner, Helmuth. *Laughing and Crying,* trans. James Spence and Marjorie Grene. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Porteous, Janice. "Humor and Social Life", *Philosophy East and West* 39 (1989): 279-88.

Potter, Nancy. "Is There a Role for Humor in the Midst of Conflict?" In *Social Philosophy Today: Communication, Conflict, and Reconciliation,* Volume 17, ed. Cheryl Hughes, 103-23. Charlottesville, VA: Philosophy Documentation Center, 2003.

Prado, Carlos G. "Why Analysis of Humor Seems Funny", *Humor: International Journal of Humor Research* 8 (1995): 155-66.

Provine, Robert. *Laughter: A Scientific Investigation.* Harmondsworth: Penguin, 2000.

Provine, Robert, and Fischer, K. R. "Laughing, Smiling and Talking: Relation to Sleeping and Social Context in Humans", *Ethology* 83 (1989): 295-305.

Prynne, William. *Histrio-Mastix: The Players Scourge or Actors Tragaedie.* London, 1633.

Purdie, Susan. *Comedy: The Mastery of Discourse.* Toronto: University of Toronto Press, 1993.

Qian Suoqiao. "Translating 'Humor' into Chinese Culture", *Humor: International Journal of Humor Research* 20 (2007): 277-95.

Quintilian. *Institutes of Oratory,* trans. John Selby Watson. London: George Bell and Sons, 1891.

Radford, Colin. "How Can We Be Moved by the Fate of *Anna Karenina?" Proceedings of the Aristotelian Society,* suppl. vol. 69 (1975): 67-80.

Radin, Paul. *Trickster: A Study in American Indian Mythology.* New York: Random House, 1972.

Rahner, Hugo. "Eutrapelia: A Forgotten Virtue." In *Holy Laughter,* ed. M. Conrad Hyers, 185-97. New York: Seabury Press, 1969.

Rahner, Hugo. *Man at Play.* New York: Herder and Herder, 1972.

Ramachandran, V. S., and Blakeslee, Sandra. *Phantoms in the Brain.* New York: William Morrow, 1998.

Randall, Francis B. "The Goofy in Art", *British Journal of Aesthetics* 11 (1971): 327-40.

Rapp, Albert. *The Origins of Wit and Humor.* New York: E. P. Dutton, 1951.

Raskin, Victor. "Humor and Truth", *The World and I* (August 1992): 670-2.

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor.* Dordrecht: Reidel, 1984.

Resnick, Irwin. "Risus Monasticus: Laughter and Medieval Monastic Culture", *Revue Benedictine* 97/1-2 (1987): 90-100.

Roberts, Robert C. "Humor and the Virtues", *Inquiry* 31(1988): 127-49.

Roberts, Robert C. "Is Amusement an Emotion?" *American Philosophical Quarterly* 25/3 (1988): 269-74.

Roberts, Robert C. "Sense of Humor as a Christian Virtue", *Faith and Philosophy* 7 (1990): 177-92.

Roberts, Robert C. "Smiling with God: Reflections on Christianity and the Psychology of Humor", *Faith and Philosophy* 4 (1987): 168-75.

Robson, James. *Humour, Obscenity, and Aristophanes.* Tubingen: Gunter Narr Verlag, 2006.

Roeckelein, *The Psychology of Humor: A Reference Guide and Annotated Bibliography.* Westport, CT: Greenwood, 2002.

Ruch, Willi bald, ed. *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristic.* Berlin: Mouton de Gruyter, 1998.

Ruch, Willibald. *Die Emotion Erheiterung: Alusdrucksformen und Bedingungen* [The Emotion of Exhilaration: Forms of Expression and Eliciting Conditions]. Unpublished habilitations thesis, Department of Psychology, University of Düsseldorf, 1990.

Rudner, Rita. *I Still Have It ... I Just Can't Remember Where I Put It: Confessions of a Fiftysomething.* New York: Random House, 2008.

Runcie, Robert. *Seasons of the Spirit.* Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1983.

Russell, Bertrand. *The ABC of Relativity.* London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1925.

Russell, Bertrand. *The Philosophy of Logical Atomism.* London: Allen and Unwin, 1918.

Russell, Olga Webster. *Humor in Pascal.* North Quincy, MA: Christopher; 1977.

Santayana, George. *The Sense of Beauty.* New York: Scribner's, 1896.

Sartre, Iean-Paul, *The Family Idiot: Gustave Flaubert* 1821-1857, trans. Carol Cosman, 3 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Idea,* trans. R. B. Haldane and John Kemp. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

Schrempp, G. "Our Funny Universe: On Aristotle's Metaphysics, Oring's Theory of Humor, and Other Appropriate Incongruities", *Humor: International Journal of Humor Research* 8 (1995): 219-28.

Schultz, Thomas. "A Cognitive-Developmental Analysis of Humor." In *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications,* ed. Tony Chapman and Hugh Foot, 12-13. New York: Wiley, 1976.

Scott, Nathan. "The Bias of Comedy and the Narrow Escape into Faith." In *Holy Laughter,* ed. M. Conrad Hyers, 45-74. New York: Seabury Press, 1969.

Scruton, Roger. "Laughter." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 156-71. Albany: State University of New York Press, 1987. Originally published in *Proceedings of the Aristotelian Society,* suppl. vol. 56 (1982): 197-212.

Seward, Samuel. *The Paradox of the Ludicrous.* Stanford: Stanford University Press, 1930.

Shaffer, Jerome. "An Assessment of Emotion", *American Philosophical Quarterly* 20 (1983): 161-73.

Shaftesbury, Lord. "The Freedom of Wit and Humour", *Characteristicks,* 4th ed. London, 1727.

Shapiro, Robert Moses. "Yiddish Slang under the Nazis", *The Book Peddler* (Summer 1989): 30.

Sharpe, Robert A. "Seven Reasons Why Amusement Is an Emotion." In *The Philosophy of Laughter and Humor,* ed. John Morreall, 208-11. Albany: State University of New York Press, 1987. Originally published in *Journal of Value Inquiry* 9 (1975): 201-3.

Shaw, B. D. ed. *Is Hitler Dead? and Best Anti-Nasi Humor.* New York: Alcaeus House, 1939.

Shibles, Warren. *Humor: A Comprehensive Classification and Analysis.* Whitewater, WI: Language Press, 1978.

Sidis, Boris. *The Psychology of Laughter.* New York: Appleton, 1913.

Sidney, Philip. *The Defense of Poesie,* ed. Ponsonby. British Museum, 1595.

Singer, Peter. *The President of Good and Evil.* New York: Dutton, 2004.

Sjursen, Harold. "The Comic Apprehension", *Midwest Studies in Philosophy* 1 (1976): 108-13.

Skinner, B. F. *Beyond Freedom and Dignity.* New York: Bantam, 1976.

Slansky, Paul. *The Clothes Have No Emperor: A Chronicle of the American 80s.* New York: Fireside, 1989.

Söderquist, K. Brian. "Irony and Humor in Kierkegaard's Early Journal: Two Responses to an Emptied World", *Kierkegaard Studies,* 2003 Yearbook: 143-67.

Spencer, Herbert. "On the Physiology of Laughter", *Essays on Education, Etc.* London: Dent, 1911.

Spinka, Marek et al. "Mammalian Play: Training for the Unexpected", *Quarterly Journal of Biology* 76 (2001): 141-68.

Stearns, Frederic. *Laughing: Physiology, Pathophysiology, Psychology, Pathopsychology, and Development.* Springfield, IL: Thomas, 1972.

Steward, Julian. "The Ceremonial Buffoon of the American Indian", *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters* 14 (1931): 189-98.

Stolnitz, Jerome. "Notes on Comedy and Tragedy", *Philosophy and Phenomenological Research* 16 (1955): 45-60.

Sully, James. *An Essay on Laughter.* London: Longmans, Green, 1902.

Sully, James. "Prologomena to a Theory of Laughter", *Philosophical Review* 9 (1900): 365-83.

Suls, Jerry. "A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis." In *The Psychology of Humor,* ed. Jeffrey Goldstein and Paul McGhee, 81-99. New York: Academic Press, 1972.

Suls, Jerry. "Cognitive Processes in Humor Appreciation." In *Handbook of Humor Research,* ed. Paul McGhee and Jeffrey Goldstein, 39-58. New York: Springer-Verlag, 1983.

Sutton-Smith, Brian. *The Ambiguity of Play.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Suzuki, D. T. *Essays in Zen Buddhism.* London: Rider, 1948-53.

Swabey, Marie Collins. "The Comic as Nonsense, Sadism, or Incongruity", *Journal of Philosophy* 55 (1958): 819-32.

Swabey, Marie Collins. *Comic Laughter: A Philosophical Essay.* New Haven: Yale University Press, 1961.

Tapley, Robin. "Just Joking: The Ethics of Humour", *Yeditepe'de Felsege* 4 (2005) 171-98.

Tarozzi-Goldsmith, Marcella. *Nonrepresentational Forms of the Comic: Humor, Irony and Jokes.* New York: Peter Lang, 1991.

Taylor, Richard. *Metaphysics,* 3rd ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1983.

Telfer, Elizabeth. "Hutcheson's *Reflections upon Laughter", Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995): 359-69.

Thomson, A. A. *Anatomy of Laughter.* London: Epworth, 1966.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1970.

Twain, Mark. *Following the Equator: A Journey around the World.* New York: Harper and Brothers, 1906.

Van de Vate, Dwight. "Laughter and Detachment", *Southern Journal of Philosophy* 3 (1965): 163-71.

Van Hooff, J. A. R. A. M. "A Comparative Approach to the Phylogeny of Laughter and Smiling." In *Non-Verbal Communication,* ed. Robert A. Hinde, 209-41. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

Vasey, George. *The Philosophy of Laughter and Smiling,* 2nd ed. London: J. Burns, 1877.

Vogel, Susan. *Humor: A Semiogenetic Approach.* Bochum, Germany: Studieneur/ Brockmeyher, 1989.

Wahman, Jessica. "We Are All Mad Here: Santayana and the Significance of Humor", *Contemporary Pragmatism* 2 (2005): 73-83.

Waite, Robert. *The Psychopathic God: Adolf Hitler.* New York: Basic Books, 1977.

Walsh, J. J. *Laughter and Health.* New York: Appleton, 1928.

Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

Weeks, Mark. "Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of Super-Laughter", *Journal of Nietzsche Studies* 27 (2004): 1-17.

Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History.* Garden City, NY: Doubleday Anchor 1961.

White, Richard. "Hume's Dialogues and the Comedy of Religion", *Hume Studies* 14 (1988): 390-407.

Wieck, David Thoreau. "Funny Things", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1967): 437-47.

Wilson, Christopher. *Jokes: Form, Content, Use and Function.* New York: Academic Press, 1979.

Wisdo, David. *The Life of Irony and the Ethics of Belief* Albany: State University of New York Press, 1993.

Wolf, Michael P. "A Grasshopper Walks into a Bar: The Role of Humor in Normativity", *Journal for the Theory of Social Behaviour* 32 (2002): 331-44.

Wolfenstein, Martha. *Children's Humor.* Glencoe, IL: Free Press, 1954.

Woodruff, Paul. "Rousseau, Moliere, and the Ethics of Laughter", *Philosophy and Literature* 1 (1977): 325-36.

Wright, Milton. *What's Funny and Why.* New York: McGraw-Hill, 1939.

Wurzer, Wilhelm S. "Culture Clowns on a Tour with Nietzsche and Heidegger", *Existentia: An International Journal of Philosophy* 11 (2001): 267-76.

Xu, Weihe. "The Confucian Politics of Appearance - and Its Impact on Chinese Humor", *Philosophy East and West* 54 (2004): 514-32.

Yanal, Robert J. *Paradoxes of Emotion and Fiction.* University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.

Zemach, Shlomo. "A Theory of Laughter", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17 (1959): 311-29.

Ziv, Avner. "Using Humor to Develop Creative Thinking", *Journal of Children in Contemporary Society* 20 (1988): 99-116.

Zucker, Wolfgang W. "The Giant Mouthless", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19 (1960): 185-90.

نمایه

آخارنیایی‌ها (*Acharnians, The*) ۱۶۵

اَدمز، چارلز (Addams, Charles) ۱۰۵

آدم‌سانان (Hominids) ۸۷

آریستوفان (Aristophanes) ۶۲، ۹۸، ۱۱۰، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۱۱، ۲۲۹

آزادی بذله‌گویی و طنز (*Freedom of wit and humour, The*) ۵۲

آژیر اشتباه (False alarm) ۹۳، ۹۴

آستن، جین (Austen, Jane) ۷۹، ۱۴۷، ۲۱۳

آستین، جی. ال. (Austin, J.L.) ۷۹، ۱۴۷، ۲۱۳

آشویتس (Auschwitz)، ۲۰۵

آکویناس، توماس (Aquinas, Thomas) ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۷۸، ۸۱، ۱۳۱، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۸۷، ۲۳۲

آلن، استیو (Allen, Steve) ۱۰۶

آلن، وودی (Allen, Woody) ۱۳، ۲۳، ۳۲، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۲

آمبروز (Ambrose) ۱۶۳

آمفیتئوس (Amphitheus) ۱۶۵

آنتیب (Antibes) ۳۲

آنی‌شینابه (Annishinabe) ۹۶

آیرونی (Irony) ۲۰، ۴۷، ۲۱۴

آینشتاین، آلبرت (Einstein, Albert) ۲۳۲
آیین، مناسک (Ritual) ۶۶، ۹۸

ابرها (*Clouds, The*) ۴۵، ۶۲
ابژه (*Object*) ۴۶، ۲۱۵، ۲۱۹
اپیکتتوس (Epictetus) ۳۵
اپی‌نفرین (Epinephrine) ۷۰، ۱۲۵
اتروسکی (Etruscan) ۱۳۰
اتولوژی (Ethology)، دانش رفتارشناسی جانوران ۸۲
احساس (Feeling) ۳۳، ۴۰، ۴۳، ۵۳، ۵۴، ۷۰، ۷۲–۷۴، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۷–۱۱۹، ۱۲۴، ۱۳۵، ۲۱۹، ۲۲۰
اخلاق (Ethics) ۳، ۶، ۲۸، ۳۸، ۶۱، ۶۷، ۱۳۸، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۷، ۲۱۵، ۲۲۸
اخلاق طنز (Ethics of humor) ۶، ۶۷، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۷، ۱۷۰
اخلاق فراغت (Ethics of disengagement) ۶، ۱۷۱
اخلاق فضیلت‌گرا (Virtue ethics) ۱۵۸
اخلاق قانون طبیعی (Natural law ethics) ۱۵۸
اخلاق مثبت طنز (Positive ethics of humor) ۶، ۱۸۷
اخلاق منفی طنز (Negative ethics of humor) ۶، ۱۵۷
اخلاق نیکوماخوسی (*Nicomachean ethics*) ۶۱
اخلاق وظیفه‌گرایانه (Deontological ethics) ۱۵۸
اُدیپِ شهریار (*Oedipus the king*) ۴۸، ۱۱۴، ۱۳۴، ۱۳۵
ادیسون، توماس (Edison, Thomas) ۲۳، ۱۹۷
ادیسون، جوزف (Addison, Joseph) ۱۳۰
ادیسه (*Odyssey, The*) ۱۴۰
ارسطو (Aristotle) ۵، ۲۳، ۲۷، ۴۵، ۶۱–۶۴، ۹۸، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۵۷، ۱۸۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۳۲
اِرشی (Er Shi) ۱۹۰
اسپنسر، هربرت (Spencer, Herbert) ۳۹، ۵۲–۵۸، ۶۵، ۱۰۲
اسپینکا، مارک (Spinka, Marek) ۱۲۳
استندآپ کمدی (Stand up Comedy) ۳۲–۳۴، ۸۱، ۹۵، ۱۰۱، ۱۱۱، ۱۵۲، ۱۶۶، ۱۸۳، ۱۹۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۴

استوارت، جان (Stewart, Jon) ۱۰۹، ۱۴۵، ۱۶۳، ۱۸۹، ۲۱۱
اسکات، ناتان (Scott, Nathan) ۲۳۱
اسکروتُن، راجر (Scruton, Roger) ۳۹
اسکینر، بی. اف. (Skinner, B. F.) ۱۵۱
اصل اصالت (Authenticity principle) ۱۵۲
اصل دلیل کافی (Principle of Sufficient Reason) ۵۰، ۲۱۷
اصل واقعیت (Reality principle) ۱۱۱، ۱۵۲
افرایم (Ephraem) ۳۷
افسانهٔ سیزیف (*Myth of Sisyphus, The*) ۲۱۶
افلاطون (Plato) ۳۵، ۳۶، ۳۸–۴۰، ۶۹، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۸۹، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۸
امثال سلیمان (*Proverbs, Book of*) ۳۶
امیال (Desires) ۷۰، ۷۲–۷۴، ۱۱۶، ۱۷۱، ۲۲۲
امین، عیدی (Amin, Idi) ۱۷۶
انتقالِ شناختی (Cognitive shift) ۵، ۶۵، ۶۶، ۹۳، ۹۵، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۲–۱۱۴، ۱۳۳–۱۳۵، ۲۲۷
انجیل (*Bible, The*) ۳۵، ۳۶، ۱۱۸، ۱۵۹، ۱۶۶
انسان خردمند (Homo sapiens) ۱۱۹
انسان در جست‌وجوی معنا (*Man's search for meaning*) ۲۰۵
انسان‌واران (Apes) ۲۸، ۸۴، ۸۵
انسلم (Anselm) ۲۱۲
انکریدیون (Enchiridion) ۳۵
انگیزه (Motivation) ۷۴، ۷۵، ۱۱۴، ۱۲۵
اوجیبوا (Ojibwa) ۹۷
اومون (یون من) (Ummon (Yun-Men)) ۲۱۸
آیزنک، هانس یورگن (Eysenck, Hans Jurgen) ۵۹
ایستمن، مکس (Eastman, Max) ۱۲۴
ایسن، الیس (Isen, Alice) ۱۸۸
ایلیاد (*Iliad*) ۳۵، ۱۴۰
اِیمیوس، دان (Imus, Don) ۱۸۵

بار، روزن (Barr, Roseanne) ۳٤
بارنز، بری (Barnes, Barry) ۵۰
بازنمایی تقلیدی (Mimetic Representation) ۵۵، ۵۹، ٦۱
بازی با کلمات (Pun) ۹۵، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳٦
باسکین، جوزف (Boskin, Joseph) ۱۸۵
باسو، سمی (Basu, Sammy) ۱۹٤
باسیلیوس کبیر (Basil the Great) ۳٦
بال، لیوسیل (Ball, Lucille) ۱۰۰، ۱٤۳
بامبک، ارما (Bombeck, Erma) ۱۲٦، ۱۲۷، ۱۹۸، ۲۰۹
باواریا (Bavaria) ۹۷
بذله‌گویی (Wit) ۸، ۱۷، ۲۱، ۲۲، ۵۲، ۵٤، ۵۸، ٦٤، ۸۱، ۹۵، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۹۱، ۲۱۳
براتیگان، ریچارد (Brautigan, Richard) ۱۱۱
برتن، آندره (Breton, André) ۱۳٦
برشت، برتولد (Brecht, Bertolt) ۱۹۹
برگر، پیتر (Berger, Peter) ۱۹۲
برگسون، هانری (Bergson, Henri) ۱٦، ۱۸، ۲۳، ۳۹، ٤۱، ۷٤، ۱۰۷، ۱٤٤، ۱۷۲، ۲۱٤، ۲۱۵
برگمن، مری (Bergmann, Merrie) ۱۷۸، ۱۸۲
برل، میلتون (Berle, Milton) ۱۱۰
برنز، جرج (Burns, George) ۱۲٦
برن کوهن، ساشا (Baron Cohen, Sacha) ۱۸۰
بروکس، مل (Brooks, Mel) ۱۰٦
برونته، شارلوت (Bronte, Charlotte) ۱۰۸
بری، دیو (Barry, Dave) ۵۰، ۱۱۱، ۱۹۵
بزن و بکوب (Slapstick) ۱۳۱
بلاک، ند (Block, Ned) ۲۰۸
بلک، لوییس (Black, Lewis) ۳٤
بن‌بست (*No Exit*) ۲۱۳
بنیدیکت قدیس (St. Benedict) ۳۷
بورات (*Borat*) ۱۸۰، ۱۸۱

بوش، جورج دبلیو. (Bush, George W.) ۱٤٤، ۱٦۳، ۱۹۱، ۲۱۱
بوید، برایان (Boyd, Brian) ۱۸۸
بیتی، جیمز (Beattie, James) ٤۳، ٤٦
بی‌معنی (Nonsense) ۵۱، ۵۳، ۷۸، ۱۲۱
بیویس و بات هد (Beavis and Butt-head) ۱۷٤

پاپاس، نیکلاس (Pappas, Nickolas) ۱٦۷
پاخوم مصری (Pachom of Egypt) ۳۷
پارودی (Parody) ۲۱، ۹٤، ۱۳۱، ۲۲۷
پانتومیم (Mime) ۹٤
پترسون، فرنسین (Patterson, Francine) ۹۹
پرواین، رابرت (Provine, Robert) ۸٦، ۹۵
پروتاگوراس (Protagoras) ۳۵
پرین، ویلیام (Prynne, William) ۳۷، ۱٦۲
پلاتوس (Plautus) ۹۸
پلکان تواضع بنیدیکت (Benedict's ladder of humility) ۳۷
پلیستوسن (Pleistocene) ۹۲، ۱۰۵
پوچی (Absurdity) ٤۷، ٤۹، ۱٤۱، ۱٦٦، ۱۷۳، ۱۹۵، ۲۱۳، ۲۱٦، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۲۳
پوریم ادلویادا (Purim Adloyada) ۲۰۱
پیاژه، ژان (Piaget, Jean) ۸۹، ۹۰، ۹۲، ۹۹
پیرمرد و دریا (*Old man and the sea, The*) ۱٤٤
پیکاسو (Picasso) ۱۳٤
پیکونگ (Picong) ٦٦
پیوریتان‌ها (Puritans) ۳۷، ۳۸، ۱٦۲

تاک‌شوهای شبانگاهی (Late-night talk show) ۱۰۹
تأملاتی بر خنده (*Reflections Upon Laughter*) ٤۲
تام سایر (*Tom Sawyer*) ٦۰
تجربهٔ زیباشناختی (Aesthetic experience) ۲۸، ۱۲۹–۱۳٤، ۱٤۸، ۱۷۱، ۱۷۳
تحلیل مفهومی (Conceptual analysis) ٤۰

تخیلی (Fantastic) ۵، ۴۸، ۵۴، ۱۳۴–۱۳۷، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۷۷، ۱۷۸

تراژدی (Tragedy) ۵، ۲۸، ۷۲، ۷۴، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۳۵–۱۳۸، ۱۴۰–۱۴۸، ۱۶۵، ۱۹۸، ۲۱۴–۲۱۶، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۹–۲۳۱

تراژیک (Tragic) ۵، ۲۸، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۹۸، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۲۹، ۲۳۱

ترایانوس (Trajan) ۱۷۶

ترسینشتاد (Theresienstadt) ۲۰۴

ترنس (Terence) ۹۸

ترودو، گری (Trudeau, Gary) ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۱

ترودو، مارگریت (Trudeau, Margaret) ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۷

ترینیداد (Trinidad) ۶۶

تطور خلاقیت (Creative Evolution) ۴۱

تعالیم تبلیغی (Indoctrination) ۱۹۹، ۲۱۱

تعلیقهٔ غیر علمی نهایی (*Concluding unscientific postscript*) ۲۱۴

تقدیم به نیویورک (*Homage to New York*) ۱۳۱

تمسخر (Scorn) ۸، ۳۲، ۶۲، ۷۸، ۱۵۷، ۲۰۱، ۲۱۶

تناقض‌درمانی (Paradox Therapy) ۱۹۳

تنگلی، ژان (Tinguely, Jean) ۱۳۱

تنیسون (Tennyson) ۱۴۵

تواین، مارک (Twain, Mark) ۵۵، ۵۶، ۶۰، ۱۰۳، ۱۳۱، ۲۰۹، ۲۱۳

توزان (تونگ‌ـشان) (Tozan (Tung-shan)) ۲۲۱

تولس، تام (Toles, Tom) ۱۹۱

تواملین، لیلی (Tomlin, Lily) ۱۶۶

تیلور، ریچارد (Taylor, Richard) ۵۰

تئوری آرامش‌بخشی (Relaxation Theory) ۵، ۶۴

تئوری برتری (Superiority Theory) ۵، ۳۵، ۳۸–۴۰، ۴۲، ۴۳، ۵۱، ۵۴

تئوری تسکین (Relief Theory) ۵، ۳۹، ۴۲، ۴۳، ۵۱–۵۴، ۵۶، ۵۸، ۶۱

تئوری داده‌های حسی (Sense Data Theory) ۳۹، ۲۱۳

تئوری روانکاوی (Psychoanalytic theory) ۵۸

تئوری طنز تمایلی (Dispositional Theory of Humor) ۱۱۶

تئوری کنش‌های گفتار (Theory of speech acts) ۷۹

تئوری ناسازگاری (Incongruity Theory) ۵، ۳۹، ۴۲–۴۴، ۴۶–۴۸، ۵۱، ۵۳، ۶۱، ۶۴، ۱۰۴، ۱۱۴

تئوری ناهنجاریِ شناختی (*A Theory of cognitive dissonance*) ۵۰

تئوری هیدرولیک عواطف و تفکر (Hydraulic theory of emotions and thinking) ۵۸

جانز، گلینس (Johns, Glynis) ۱۴۶

جانسون، بن (Jonson, Ben) ۴۱، ۶۶، ۹۸، ۱۶۲، ۲۲۸

جدی‌گرفتن خنده (*Taking Laughter Seriously*) ۲۷

جروم (Jerome) ۱۶۳

جنسیت‌گرا (Sexist) ۱۸۳، ۱۸۵

جنسیت‌گرایی (Sexism) ۱۴۶، ۲۲۶

جنیس، اروینگ (Janis, Irving) ۱۸۹

جونز، پیتر (Jones, Peter) ۱۷۵، ۲۲۸

جیمز، ویلیام (James, William) ۴۳، ۴۶، ۱۹۲، ۲۰۹

چاپلین، چارلی (Chaplin, Charlie) ۱۴۵، ۱۹۹، ۲۱۳، ۲۲۴

چانگ زو (Chuang Tzu) ۲۱۸

چرا آینه‌ها جای چپ و راست را عوض می‌کنند، ولی جای بالا را با پایین عوض نمی‌کنند؟ (*Why Do Mirrors Reverse Left/Right But Not Up/Down?*) ۲۰۸

چرچیل، وینستون (Churchill, Winston) ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۹۸

چف، والاس (Chafe, Wallace) ۷۵

چمبرز (Chambers) ۱۱۴، ۱۱۵

چنین گفت زرتشت (*Thus spoke Zarathustra*) ۲۱۴

چوکوفسکی، کورنی (Chukovsky, Korney) ۹۱

چهرهٔ بازی (Play face) ۸۴

چه وقت خندیدن درست نیست (*When Is It Wrong To Laugh?*) ۱۷۰

حماسه (Epic) ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۵

خردگرایان (Rationalists) ۴۹، ۵۰

خفاش‌بودن چه حسی دارد؟ (*What Is It Like To Be a Bat?*) ۲۰۸

خلق (Affect) ۳۳، ۵۸، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۴۹–۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۷۳، ۱۸۰، ۱۸۴، ۲۰۰

خنداندن (Amuse) ۱۸، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۳۲

خنده (Laughter) ۵، ۸، ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۲۰، ۲۴–۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۴–۴۹، ۵۱–۶۰، ۶۲، ۶۴–۶۶، ۶۹، ۷۱، ۷۵–۷۷، ۸۰، ۸۲–۸۶، ۸۸–۹۰، ۹۲–۹۴، ۹۹–۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲–۱۱۴، ۱۱۶–۱۲۱، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۲–۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰–۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۲–۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۸، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۱۴–۲۱۸، ۲۲۷، ۲۲۹

خنده (*Laughter*) ۱۶، ۱۸، ۴۱

خندهٔ پاک (Risus Paschalis) ۹۷

خنده‌دار (Funny) ۵، ۱۷، ۱۸، ۳۲، ۴۰، ۴۵، ۴۷، ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۲–۷۴، ۷۶، ۷۷، ۸۰، ۸۱، ۸۶، ۸۷، ۹۱، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۴۹–۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۸، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲

خنده‌گاه (Punch line) ۱۷، ۲۰، ۳۴، ۱۳۶، ۱۶۹–۱۷۱

خنده‌های ضبط‌شده (Laugh tracks) ۹۳، ۱۰۹

خندیدن به دیگری (Amusement) ۱۸، ۳۹

خودبزرگداری (Self-glory) ۱۳۳

داخائو (Dachau) ۲۰۴

دارو، کلارنس (Darrow, Clarence) ۱۰۲

دافی داک (Daffy Duck) ۷۲، ۱۹۶

دالی، سالوادور (Dali, Salvador) ۱۲۱، ۱۳۶

دانش‌نامهٔ فلسفه (*Encyclopedia of philosophy, The*) ۱۳۶

دانشنامهٔ فلسفی راتلج (*Routledge Encyclopedia of Philosophy*) ۱۱۶

دختران چریک (Guerrilla girls) ۱۲۹

دراکولا (Dracula) ۷۲

در باب فیزیولوژی خنده (*Nursing Jocularity, Journal of*) ۵۲

درگیر بودن (Engagement) ۱۷۲

دست‌انداختن (Practical joke) ۳۵، ۸۳، ۹۴، ۹۵، ۱۳۲، ۱۷۶

دفاع از شعر (*Defense of Poeise*) ۴۱

دکرز، لمبرت (Deckers, Lambert) ۴۲

دگرآزاری (Sadism) ۱۳۲، ۱۷۶

دلقک‌بازی (Clowning) ۹۴

دوبرزینسکی، استانیسلاو (Dobrzynski, Stanislaw) ۲۰۱

دو بونو، ادوارد (De Bono, Edward) ۱۸۸

دوپاک (DOPAC) ۱۲۵، ۱۴۶

دوجین‌ها (Dozens, The) ۶۶

دودو (Dodo) ۹۵

دو سوسا، رونالد (De Sousa, Ronald) ۳۵، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۲

دوشان، مارسل (Duchamp, Marcel) ۱۳۲

دیکتاتور بزرگ (*Great Dictator, The*) ۱۹۹

دیونیسوس (Dionysus) ۹۷، ۹۸، ۱۶۳، ۱۶۵

دیویس، کریستی (Davis, Christie) ۱۶۸، ۱۶۹

دیوئی، جان (Dewey, John) ۵۴

ذومعانی (Double entendre) ۹۵

رابرتز، رابرت سی (Roberts, Robert C.) ۷۲، ۷۴، ۱۲۱، ۱۶۷، ۱۹۳

رابله (Rabelais) ۹۸

راجرز، ویل (Rogers, Will) ۱۰۶

رادنر، ریتا (Rudner, Rita) ۷۵، ۱۰۲، ۱۱۱، ۲۰۸، ۲۱۰

راسکین، ویکتور (Raskin, Victor) ۳۴، ۳۹، ۷۸، ۱۰۳

راسل، برتراند (Russell, Bertrand) ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱

راماچاندران، وی. اس. (Ramachandran, V. S.) ۹۲، ۹۳

رانسی، رابرت (Runcie, Robert) ۱۹۷

رایت، استیون (Wright, Steven) ۷۵، ۷۶

رساله خطیب (*On the orator*) ۴۵

رساله یعقوب (*James, Epistle of*) ۲۳، ۱۶۶

روانکاوی (Psychoanalysis) ۵۸

روخ، ویلیبالد (Ruch, Willibald) ۱۰۹

رومئو و ژولیت (*Romeo and Juliet*) ۱۴۴

رهایی‌بخش (Liberating) ۱۱۰

ریگان، رونالد (Reagan, Ronald) ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۹۱، ۱۹۲

رینزای (لین چی) (Rinzai (Lin-chi)) ۲۱۷، ۲۲۱

زبانشناختی (Linguistic) ۱۵، ۷۸
زبانشناسی (Linguistics) ۲٤، ۲۵
زندگی بی‌حرکت پرسرعت (Fast moving still life) ۱۳٦
زندگی هنرمندان (*Lives of the Artists*) ۱۲۹
زیباشناختی (Aesthetic) ۵، ۲۸، ۱۲۹–۱۳۷، ۱٤۸، ۱٤۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۲۱٤
زیباشناسی (Aesthetics) ۲۸
زیبانمایی (Aestheticize) ۱۰٦
زیو، اونر (Ziv, Avner) ۱۸۸

ساتورنالیا (Saturnalia) ۳۲
ساتوری (Satori) ۲۱۸
ساتیر (Satyr) ۹، ۱٤۱، ۱٤۵
سارتر، ژان پل (Sartre, Jean-Paul) ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱٦
ساقهٔ مغز (Brain stem) ۱٤۲
سال، مورت (Sahl, Mort) ۱۹۰
سانتا باربارا (Santa barbara) ۱۲٦
سانتایانا، جرج (Santayana, George) ۴۹، ۵۰، ۷۸
سایر، تام (Sawyer, Tom) ٦۰
ساینفلد (*Seinfeld*) ۲۱۳، ۲۳۰
ستایر (Satire) ۹
ستیز یا گریز (Fight-or-fright) ۵، ٦۹–۷۱، ۹۲، ۹۳، ۱۰٤، ۱۲٤، ۱۲۵، ۱۳۹، ۱٤۲، ۱۹۳، ۲۲۷
سرجنت، ویلیام (Sargent, William) ۱۹۹
سروانتس (Cervantes) ۹۸
سقراط (Socrates) ٦، ٦۲، ۱۱۰، ۲۰۷، ۲۱۱
سقوط سومبررو (*Sombrero Fallout*) ۱۱۱
سنت اومر (St. Omer) ۳۲
سنکا (Seneca) ٦٤
سوفوکل (Sophocles) ۴۸، ۱٤۳، ۱٤٤
سویفت (Swift) ۹، ۹۸

سیدنی، سر فیلیپ (Sidney, Sir Philip) ۴۱، ۲۲۸
سیستم لیمبیک (Limbic System) ۱۲٤، ۱٤۲، ۱٤۳
سیسرون (Cicero) ٤۵
سینگر، پیتر (Singer, Peter) ۲۱۱

شادکردن ← خنداندن
شادمانی (Amusement) ۸، ۱۸، ۲۲، ۲۸، ۲۹، ٤۰، ٤٦–٤۸، ٦۱، ٦۲، ٦۵، ٦۹–۷۷، ۸۰، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۱۲–۱۱٤، ۱۱٦، ۱۱۷، ۱۱۹–۱۲۱، ۱۲٤، ۱۲۷، ۱۳۰–۱۳۸، ۱٤۱، ۱٤۳، ۱٦۲، ۱٦٤، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۷، ۲۱۳، ۲۲۲–۲۲٤، ۲۲۷، ۲۲۸
شادی‌بخش (Amusing) ٦۹
شافتسبری، لرد (Shaftesbury, Lord) ۵۲–۵٤، ۱۳۰، ۱۳٤
شرلی (*Shirley*) ۱۰۸
شکارچی–گردآورنده (Hunter-gatherer) ۱۳۹
شکسپیر (Shakespeare) ۴۱، ۷۲، ۹۸، ۱۳۱، ۱٤٤، ۱٤۸، ۱۹۸، ۲۲۸، ۲۳۰
شنبه شب زنده (Saturday Night Live) ۸۳
شوپنهاور، آرتور (Schopenhauer, Arthur) ۳۹، ٤۳، ٤٦، ۱۱۰، ۱٤۸، ۲۱۳، ۲۲۱
شوخ‌طبعی (Humor) ۷، ۸، ۱۰–۱۷، ۱۹، ۲۱، ۲۳–۲٦، ۵٤، ٦۱، ۱۲٦، ۱۷۲، ۱۸٤، ۱۹۵، ۲۲٦
شو کمدی تلویزیونی (Sitcom) ۸۳، ۹۳، ۹۸، ۱٦۳، ۱۸۳، ۲۲۸
شولتس، توماس (Schultz, Thomas) ۵۱، ۱۲۱

صومعه کولامبن (Monastery of Columban, The) ۳۷

طنز (Humor) ۲۷–۲۹، ۳۱–۳۵، ۳۹، ٤۰، ٤۲، ٤۳، ٤۵–۵۲، ۵٤–۵۹، ٦۱–٦۷، ٦۹، ۷۰–۷۲، ۷٤، ۷٦–۷۸، ۸۱–۸۳، ۸۵، ۸۷–۹۲، ۹٤–۹٦، ۹۸–۱۰۵، ۱۰۷–۱۱۳، ۱۱٦–۱۲۷، ۱۲۹–۱۳۷، ۱٤۳، ۱٤۵–۱۵۳، ۱۵٦–۱٦۷، ۱۷۰–۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۷–۱۸۹، ۱۹۱–۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۳–۲۱۸، ۲۲۰–۲۲٤، ۲۲٦–۲۲۸
طنزآمیز (Humorous) ۹، ۱۲، ۱۳، ۱٦، ۱۹، ۲۳، ۳۲، ٤٦، ٤۷، ۵۱، ۵۷، ۶۵، ٦۹، ۷۱، ۷٦، ۸۱، ۸۳، ۹۲، ۹۸، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۱٦، ۱۲٤، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳٤، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱٤۳، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱٦۱، ۱٦۲، ۱۷۲، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۷، ۲۲۷
طنز انتقادی (Satire) ۱۰، ۱۹۱
طنز ذن (Zen humor) ۲۱۷، ۲۱۸
طنز هولوکاست (Holocaust humor) ۱۹۸
طنز یهودی (Jewish Humor) ۲۰۵

عاطفه (Emotion) ۲۲، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۷۷، ۱۲۱، ۱۷۲، ۲۲۳
عصب‌شناس (Neuroscientist) ۹۲
عصب‌شناسی (Neuroscience) ۹
عصر روشنگری (Enlightenment, The age of) ۳۸، ۵۰
علامت (Signal) ۵، ۸۲، ۸۴-۸۶، ۸۸، ۹۲، ۹۳، ۱۰۱، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۷، ۲۲۷
عمه جمایما (Aunt Jemima) ۱۸۲
عید الاغ‌ها (*Feast of Asses*) ۳۲
عید احمق‌ها (*Feast of Fools*) ۳۲

غرشگران (*Roarers, The*) ۶۶
غریب (Bizarre) ۵، ۳۳، ۴۸، ۵۹، ۸۲، ۱۳۴، ۱۳۶، ۲۳۲
غیراصیل (Non bona fide) ۱۷۱
غیرفرضی (Anhypothetical) ۱۷۸

فارغ‌البال (Disengaged) ۷۸، ۹۱، ۱۴۲، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۷۱، ۲۲۳، ۲۲۷
فارس (Farce) ۱۳۱، ۲۲۷
فاکس وُرتی، جف (Foxworthy, Jeff) ۱۸۳
فاکنهایم، امیل (Fackenheim, Emil) ۲۰۵
فالستاف، سر جان (Falstaff, Sir John) ۷۲، ۲۳۱
فانتل، پاول (Fantl, Pavel) ۲۰۱
فایده‌گرایی (Utilitarianism) ۱۵۸
فتانیک (Phthonic) ۳۵، ۱۶۷
فجیع (Macabre) ۵، ۴۸، ۱۳۴-۱۳۶
فخر ناگهان (Sudden glory) ۳۸، ۴۲
فراست، رابرت (Frost, Robert) ۱۶۰
فراغتِ بازیگوشانه (Playful disengagement) ۲۸، ۱۷۱
فراغت (Disengagement) ۶، ۲۲، ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۶۵، ۷۶، ۷۷، ۹۲، ۱۲۲، ۱۲۵-۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۷۱-۱۷۵، ۱۷۷، ۲۰۵، ۲۲۶، ۲۲۷، نیز ← فارغ‌البال
فرانکل، ویکتور (Frankl, Viktor) ۲۰۵
فرانکلین، بنجامین (Franklin, Benjamin) ۱۹۱

فرای، ویلیام (Fry, William) ۵۶
فردل، وایس (Ferdl, Weiss) ۲۰۳
فستینگر، لئون (Festinger, Leon) ۵۰
فلیتینگ (Flyting) ۶۵
فرضیه (Hypothesis) ۸۵، ۸۸
فروید، زیگموند (Freud, Sigmund) ۱۶، ۲۰، ۵۲، ۵۴-۶۱، ۶۵، ۱۱۱، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۴۸، ۲۰۱
فریزی (Frisian) ۱۷۹
فقدان منافع شخصی (Disinterestedness) ۱۳۰
فکاهه (Humor) ۱۰، ۱۷۲
فلسفهٔ خنده و طنز (*Philosophy of Laughter and Humor, The*) ۲۷
فلوبر (Flaubert) ۲۱۵
فن خطابه (*Rhetoric*) ۴۵
فوتس، راجر (Fouts, Roger) ۹۹
فیلم‌های اسناف (Snuff movies) ۱۳۸
فیلیپس، مایکل (Phillips, Michael) ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۷
فینک، ورنر (Finck, Werner) ۲۰۳

قطعات آیرونیک (Ironic lines) ۱۱۴
قشر مخ (Cerebral cortex) ۱۲۴، ۱۴۲، ۱۴۳
قورباغه‌ها (*Frogs, The*) ۱۶۵
قهرمان (Protagonist) ۶۲، ۸۳، ۹۸، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۴-۱۴۶، ۱۹۷، ۲۲۹

کاتالوگ پنتاگون (*Pentagon Catalog, The*) ۱۹۱
کارکرد طنز (Humor Works) ۲۸، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۱۶
کارلین، جرج (Carlin, George) ۳۳، ۱۲۵، ۱۹۰، ۱۹۴
کارناوال (Carnival) ۳۳، ۹۷، ۱۱۰
کارنینا، آنا (Karenina, Anna) ۷۲
کارهای نژادپرستانه و طنز نژادپرستانه (*Racist Acts and Racist Humor*) ۱۶۷
کاریکاتور (Caricature) ۱۳، ۱۸، ۵۶، ۵۷، ۷۳، ۹۴، ۱۰۱، ۱۳۳
کازبی، بیل (Cosby, Bill) ۲۰۸

کافمن، اندی (Kaufman, Andy) ۸۲، ۸۳
کالمار، رودولف (Kalmar, Rudolf) ۲۰٤
کانت، امانوئل (Kant, Immanuel) ۳۸، ۳۹، ٤۳، ٤۵، ٤٦، ٤۸، ٤۹، ۸۹، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۳، ۱۳۰، ۱٤۸، ۲۰۸
کانامیت (Kanamit) ۱۱۵
کاندید کمرا، دوربین مخفی (Candid Camera) ۸۳، ۹۵
کایوت (Coyote) ۹٦، ۱۰۵
کتاب اول پادشاهان (*Kings 1*) ۳٦
کتاب جامعه (Ecclesiastes, Book of) ۱٦٦
کتاب دوم پادشاهان (*Kings 2*) ۳٦
کتاب یوشع (*Joshua, Book of*) ۱٤۰
کرامول (Cromwell) ۳۸
کر، والتر (Kerr, Walter) ۹۸، ۱٤٤
کرو، جیم (Crow, Jim) ۱۸۲، ۱۸۳
کرول، نوئل (Carroll, Noel) ۱۱٦، ۱۱۸–۱۲۰، ۱۳۵، ۱۳۸
کریچلی، سیمون (Critchley, Simon) ۲۰۹
کریسوستوم، جان (Chrysostom, John) ۳٦، ۱٦۰، ۱٦۳
ککوکو (کونگ–کو) ((Kukoku (K'ung-ku) ۲۲۰
کلارک، مایکل (Clarke, Michael) ٤۷
کلوپ کمدی (Comedy Club) ۹۳
کلیز، جان (Cleese, John) ۲۲۸ ، ۲۲۹
کلیماکوس، جان (Climacus, John) ۱٦۰، ۱٦۳، ۱٦٦
کمدی (Comedy) ۵، ٦، ۱٦، ۲۸، ۲۹، ۳۲، ۳۷، ۳۸، ٤۰، ٤۱، ٤۵، ٦۱–٦۳، ٦٦، ۷۲، ۷٤، ۹۳–۹۵، ۹۷، ۹۸، ۱۰٦، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۳۱، ۱۳۳–۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱٤۰–۱٤۸، ۱٦۲، ۱٦۳، ۱٦۵، ۱٦٦، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۸، ۲۰۷–۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱٤، ۲۱٦، ۲۲۳، ۲۲٤، ۲۲٦–۲۳۲
کمیک (Comic) ۱۳، ۱۸، ۲٤، ۲۸، ۲۹، ۳٤، ٤۹، ۵٤–۵٦، ۵۸–٦۱، ٦٦، ٦۹، ۸۱، ۹٤–۹۷، ۱۰۳، ۱۰٦، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۲٦، ۱۳۱، ۱۳۸، ۱٤۱، ۱٤۳، ۱٤٤، ۱٤٦، ۱۵۲، ۱٦۲، ۱٦۳، ۱۷۳، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰٦، ۲۱٤، ۲۱۵، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲
کمدی استندآپ ← استندآپ کمدی
کمدی صحنه (Stage Comedy) ۹٤، ۱۳۱
کمدی، تراژدی، و مذهب (*Comedy, Tragedy, and Religion*) ۲۸

کمدی نمایشی (Dramatic Comedy) ۹۸
کمدی نو (New Comedy) ٦۲، ٦۳، ۹۸
کندی، جان اف. (Kennedy, J.F.) ۱۷٤، ۱۹۰، ۱۹۷
کنش تأثیری (Perlocutionary act) ۷۹
کنش غیرلفظی (Illocutionary act) ۷۹، ۸۰
کنش لفظی (Locutionary act) ۷۹، ۸۰
کنش‌های وفق‌پذیرانه (Adaptive actions) ۷۰، ۷۲، ۷۳
کنکاش‌های کاسیان (Cassian's conferences) ٦۳
کوپر، آنتونی اشلی (Cooper, Anthony Ashley) ۱۳۰
کورتیزول (Cortisol) ۱۲۵، ۱۳۹، ۱٤٦
کورو، چارلز (Kurault, Charles) ۱۰۲
کوکو (Koko) ۹۹، ۱۰۰
کوموس (Komos) ۹۷
کوموئیدیا (Komoidia) ۹۷
کوهن، تد (Cohen, Ted) ۱٤۸، ۱۸۰، ۱۸۱
کی، دنی (Kaye, Danny) ٦۳، ۷۵، ۱۲۲، ۱۵۵، ۱۹٤، ۱۹۷
کیرکگور، سورن (Kierkegaard, Soren) ٤۳، ٤۷، ۱۰۷، ۲۱٤
کیمبریج، گادفری (Cambridge, Godfrey) ۱٦٦
کینگ، استفن (King, Stephen) ۱۳۵

گامبریچ، ای. اچ. (Gombrich, E. H.) ۱۲۹
گتو (Ghetto) ۱۲۹، ۱۹۹
گراهام، هری (Graham, Harry) ۵۳، ۲۲۸
گردن قرمزها (Rednecks) ۱۸۳
گروتسک (Grotesque) ٤۸، ۱۳٤–۱۳٦
گروه‌اندیشی (Groupthink) ۱۸۹، ۱۹۲
گریس، پل (Grice, Paul) ۳۳، ۳٤، ۷۹، ۸۰
گریگوری نیسایی (Gregory of Nyssa) ۱٦۰
گلدواتر، بری (Goldwater, Barry) ۱۹۵

گالیگان، ادوارد (Galligan, Edward) ۱۴۲، ۱۴۳
گوبلز (Goebbels) ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۶
گورینگ (Goering) ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۳
گولدستین، لارنس (Goldstein, Laurence) ۱۶۷

لاتا، رابرت (Latta, Robert) ۴۳، ۵۸، ۶۴
لاک، جان (Locke, John) ۵۱
لاکوتا (Lakotah) ۹۷
لارسن، گری (Larsen, Gary) ۱۰۵
لری نصاب آنتن (Larry the cable guy) ۱۸۳
لطیفه (Joke) ۱۰، ۱۶، ۲۰، ۲۵، ۲۸، ۴۵، ۴۸، ۵۴، ۵۵، ۷۷، ۸۲، ۸۶، ۱۰۱، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۷–۱۲۰، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۳۶، ۱۴۸–۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۶۱، ۱۶۸–۱۷۱، ۱۷۷–۱۸۰، ۱۸۴، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۲۰
لطیفه و ارتباطش با ناخودآگاه (*Jokes and their relation to the unconscious*) ۱۶، ۲۳، ۲۵، ۳۲، ۴۸، ۵۴، ۵۸، ۱۰۱–۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۸، ۱۴۳، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۳، ۱۶۸–۱۷۱، ۱۷۸–۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۲۰۰، ۲۰۵
لنو، جی (Leno, Jay) ۱۰۲
لو، دیوید (Low, David) ۸۲، ۱۴۸، ۲۰۲
لودیویسی، آنتونی (Ludovici, Anthony) ۱۶۱، ۱۷۲
لور، پیتر (Lorre, Peter) ۲۰۰، ۲۰۱
لوسی (Lucy) ۵، ۸۷، ۸۸
لویاتان (*Leviathan*) ۳۸
لوینسن، جرولد (Levinson, Jerrold) ۳۹، ۱۱۳، ۱۱۶
لوییس، مایکل (Lewis, Michael) ۱۲۳
لیپیت، جان (Lippitt, John) ۱۶۷
لیزیستراتا (Lysistrata) ۹۸، ۱۴۱، ۱۴۶
لیکاک، استفن (Leacock, Stephen) ۲۲۴
لین یوتانگ (Lin Yutang) ۱۱۳
لینکلن، آبراهام (Lincoln, Abraham) ۱۷۴، ۱۹۶، ۱۹۷

ماتریالیسم دیالکتیک (Dialectical Materialism) ۳۹
مار، بیل (Maher, Bill) ۹۴، ۱۳۲، ۱۴۵، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۸۹

مارتین، مایک (Martin, Mike) ۴۸، ۱۳۴
ماردی گرا (Mardi Gras) ۳۲، ۹۷، ۱۱۰
ماساهیده (Masahide) ۲۱۸
ماگریت، رنه (Magritte, René) ۱۳۶، ۱۳۷
مالی، ایونز (Evans, Molly) ۱۴۵
مانابوژو (Manabozho) ۹۶
مانتی پایتون (Monty Python) ۲۲۸
مایر، گئورگ فریدریش (Meier, Georg Friedrich) ۲۱۷
مبهوت (Puzzled) ۱۰۴
مِت‌کالف، سی دبلیو (Metcalf, C. W.) ۱۹۳
مجلهٔ شوخ‌طبعی‌های پرستاری (*Journal of Nursing Jocularity*) ۱۸۴
مجلهٔ طنز (*Journal of Humor*) ۱۳، ۱۲۱
مجلهٔ نشنال لمپون (*National Lampoon magazine*) ۱۷۵، ۱۷۶
مخوف (Horrible) ۵، ۴۸، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶
مدخل الاهیات (*Summa theologiae*) ۶۳
مر، ریچارد (Mohr, Richard) ۱۸۲
مرتون، توماس (Merton, Thomas) ۲۲۲
مزامیر (*Psalms*) ۳۶، ۱۱۸
مسخرگی، مسخره (Burlesque) ۵۲، ۹۸، ۲۲۷
مسئله‌ها (*Problems*) ۲۷
مغز خزندگان (Reptilian brain) ۱۴۲
مفهومی (Conceptual) ۴۰، ۴۱، ۴۸، ۴۹، ۵۱، ۹۰، ۹۱، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۳۶، ۱۴۳، ۲۱۶، ۲۱۹–۲۲۱، ۲۲۳
مکانیسم‌های سمانتیک طنز (*Semantic Mechanisms of Humor*) ۳۴
مک گی، پل (Mcghee, Paul) ۴۴، ۹۰، ۱۲۱
ملویل (Melville) ۱۴۴
مناندر (Menander) ۶۲، ۶۳، ۹۸
منکوف، رابرت (Mankoff, Robert) ۱۱۰
موبی دیک (*Moby Dick*) ۱۴۴
مور، مایکل (Moore, Michael) ۱۴۵، ۱۸۲

موریل، جان (Morreall, John) ۳، ۲۴–۲۶
مولر، یوزف (Muller, Josef) ۲۰۰
مویا (Moja) ۹۹
میلگرام، استنلی (Milgram, Stanley) ۱۷۴

ناگل، توماس (Nagel, Thomas) ۲۰۸، ۲۱۶، ۲۲۳
ناحیهٔ گرگ و میش (*Twilight Zone, the*) ۱۱۴
ناسازگاری (Incongruity) ۵، ۳۹، ۴۲–۵۱، ۵۳، ۵۴، ۵۷، ۶۱، ۶۴، ۶۵، ۸۵، ۹۰، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۴، ۱۲۱، ۱۳۴، ۱۴۸، ۱۸۹، ۲۱۵، ۲۲۰
ناسازگاری مفهومی (Descending Incongruity) ۹۰
ناسازگاری نزولی (Conceptual Incongruity) ۵۳، ۵۷، ۱۰۲
ناهنجاریِ شناختی (Cognitive dissonance) ۵۰
نتیجه‌گرا (Consequentialist) ۱۵۷، ۱۵۸
نخستی‌ها (Primates) ۸۴، ۸۵، ۸۸، ۸۹، ۹۹
نست، توماس (Nast, Thomas) ۱۹۱
نش، اُگدن (Nash, Ogden) ۵۷
نشانه (Sign) ۹۹، ۱۰۰
نقد قوه داوری (Critical judgement, The) ۱۳۰
نکته‌پردازی (Wisecrack) ۱۴۵
نگرش (Attitude) ۱۲۲، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۱، ۱۸۸، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۷
نگهبان موزه (*Museum Security Guard*) ۱۳۲
نوتردام (Notre-dame) ۷۳
نور اپی‌نفرین (Norepinephrine) ۱۲۵
نوزیک، رابرت (Nozick, Robert) ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۲
نیچه (Nietzsche) ۱۱۵، ۲۱۳–۲۱۶
نیروی حیاتی (Elan vital) ۴۱
نیکسون، ریچارد (Nixon, Richard) ۷۲

واساری (Vasari) ۱۲۹
واشینگتن، جورج (Washington, George) ۴۴

واکنش موقعیت‌یابی (Orienting reflex) ۱۰۴، ۱۳۶
والپول، هوراس (Walpole, Horace) ۷۴
والتون، کندال (Walton, Kendall) ۹۵
وایلد، اسکار (Wilde, Oscar) ۱۱، ۷۵، ۲۰۹، ۲۳۲
وودهاوس، پی. جی. (Wodehouse, P.G.) ۵۷، ۱۴۷
وست، می (West, Mae) ۳۴، ۱۰۳، ۱۰۸
ولسفورد، انید (Welsford, Enid) ۱۱۲
ونوس میلو (Venus de Milo) ۱۳۳
وود، گرنت (Wood, Grant) ۱۳۴
ویتنی، دن (Whitney, Dan) ۱۸۳
ویلیامز، رابین (Williams, Robin) ۱۵۱، ۲۰۸
واینر، اریش (Weiner, Erich) ۲۰۴
وینترتون، ان (Winterton, Ann) ۱۶۹
ویندیگوکان (Windigokaan) ۹۷
وینباگو (Winnebago) ۹۶

هابز، توماس (Hobbs, Thomas) ۲۳، ۳۸، ۳۹، ۴۲، ۶۹، ۱۳۲–۱۳۴، ۱۵۷، ۱۷۲
هاچیسون، فرانسیس (Hutchenson, Francis) ۴۲، ۴۳، ۱۳۰
هاردینگ، وارن جی. (Harding, Warren G.) ۱۰۲
هال، راد (Hull, Rod) ۱۰۶، ۱۰۷
هالی (Holi) ۹۷
هایدگر (Heidegger) ۲۱۳، ۲۲۳
هایرس، کنراد (Hyers, Conrad) ۱۴۵، ۱۹۸
هجو (Lampoon) ۸–۱۳، ۱۶، ۱۸، ۵۲، ۹۴، ۱۳۱
هرج‌ومرج (Anarchy) ۵، ۳۱، ۱۵۹، ۱۶۵
هریسون، جورج (Harrison, George) ۱۷۵
هژمونی منطق (Hegemony of reason) ۱۱۰
هگل (Hegel) ۲۱۴
هم‌دستی طنز (The Complicity of humor) ۱۸۵

هم‌سرایان (Chorus) ٦٣، ١٤١
هملت (*Hamlet*) ١٤٦، ٢٣١
هانسن، دوان (Hanson, Duane) ١٣٢
همجنس‌گرا هراسی (Homophobia) ١٨٢
همینگوی (Hemingway) ١٤٤
هوراس (Horace) ٤٤، ٤٥، ٧٤
هوف، یان وان (Hooff, Jan Von) ٨٤، ٨٥، ٨٨
هیتلر (Hitler) ١٦٦، ١٩٩-٢٠٤، ٢٠٦، ٢١١
هیوکاها (Heyokas) ٩٧

یوتراپلیا (Eutrapelia) ١٨٧، ٢٣٢
یوتراپلیوس (Eutrapelios) ٦٢، ٦٤، ١٨٧
یوحنای تبشیری (John the evangelist) ٦٣
یومو (Youmo) ١١٣