

# مؤلفه‌های زبانی و تحلیل ناسازه‌های گفتمانی در طنز

(مطالعه موردی مجموعه طنز تلویزیونی شبهای برره)

نادر امیری<sup>1</sup>

اعظم عبادی<sup>2</sup>

## چکیده

هدف از این نوشتار بررسی عنصر زبان در مجموعه طنز شبهای برره است. در این مقاله با استفاده از مفاهیم چندصدایی (هتروگلاسیا) و کارناوال میخاییل باختین و با تأسی به آن به مثابه نظریه و روش، زبان استعاری این مجموعه، مؤلفه‌های زبانی و ناسازه‌های گفتمانی آن و نحوه دیالوگ و تعامل ذهنیت با زبان آنها تحلیل می‌شود. در نهایت تفسیر مقاله از زبان طنز شبهای برره به این ایده می‌رسد که متأثر از دیدگاه باختین می‌توان دو نگاه درونی و بیرونی به زبان طنز شبهای برره داشت. از دیدگاه درونی، زبان و سوژه رابطه‌ای دو سویه دارد. همان‌گونه که زبان سوژه را می‌سازد، برای بررسی زبان نیز به زمینه آن که همان سوژه است نظر داریم. بنابر این کردارهای زبانی سوژه می‌تواند با توجه به خود او منطقی یا غیرمنطقی؛ محدود یا گسترده باشد. در اینجا تقابل بین زبان کیانوش (زبان معیار) و زبان برره‌ای‌ها (زبان غیرمعیار) برجسته می‌شود و در کل متن می‌توان نوع زبان برره‌ای‌ها را در مقایسه با دیگران، یعنی زبان کیانوش، ارزیابی کرد. از دیدگاه بیرونی استعاری بودن زبان برره برجسته می‌شود. استفاده کارناوالی کارگردان مجموعه طنز شبهای برره از زبانی خاص در بافتی ناسازگار با زبان رسمی منجر به تولید نوعی زبان نقیضه می‌شود که از طریق آن از شیوه بیان و تفکر مسلط فراتر می‌رود.

**واژه‌های کلیدی:** چندصدایی، کارناوال، ناسازه‌های گفتمانی، طنز.

## 1- مقدمه و بیان مسئله

طنز اساساً نوعی ناهماهنگی است که از ناسازگاری اجزای سخن با یکدیگر و با موقعیت کلامی حاصل می‌شود (فتوحی، 1390: 139). در سطح وسیع‌تر، زبان طنز حاصل ناسازگاری عوامل سازنده گفتمان است، هرگاه هر یک از این عوامل با بقیه مجموعه ناهماهنگ باشد باعث خنده می‌شود. بکس<sup>3</sup> (1996: 237) هم به همین نکته اشاره می‌کند، جایی که در ارتباط با متون طنز می‌گوید که این متون، راهکار درونی خاصی را به عنوان مدل اتخاذ نمی‌کنند. بلکه خصوصیات و راه‌های «گفتن» را متناسب با بافت اجتماعی که در آن قرار دارند برمی‌گزینند. طنز با توجه به ماهیت چند واژگانی‌اش، به مثابه مکان برخورد زبان‌های اجتماعی - فرهنگی در چارچوب کلی فرهنگ، با توجه به شرایط اجتماعی، تاریخی، اقلیمی و

naderamiri@hotmail.com

azamebadi@gmail.com

<sup>1</sup> - استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه رازی کرمانشاه

<sup>2</sup> - کارشناس ارشد علوم اجتماعی - مطالعات جوانان دانشگاه مازندران

<sup>3</sup> - Bex,

فیزیولوژیکی در شرایط مختلف، معناهای متفاوتی به خود می‌گیرد. شرایط طنز و دیگر شاخه‌های شوخ طبعی چنان در کشورمان با حیات سیاسی اجتماعی این مرز و بوم گره خورده که بررسی زمینه‌های تاریخ طنز، تنها با در نظر داشتن حرکت آن در بستر تحولات سیاسی، اجتماعی امکان‌پذیر است و ضرورت داشتن درکی درست از طنز و شوخ طبعی در جامعه امروز ما نیز نگاهی به این پیشینه است (صدر، 1384: 54). مطالعه سیر تحولات طنز نشان می‌دهد هرگاه آزادی بیان و اندیشه در جامعه فراهم شده است، زبان طنز صریح‌تر و بی‌تعارف‌تر است و در زمانی که انسدادهای گفتمانی امکان دیالوگ را محدودتر می‌کند، زبان صورتی غیرمستقیم و کنایه‌آمیز به خود می‌گیرد و یا به دامن گونه‌های گزنده زبان و شاید ضد زبان نزدیک می‌شود. به این ترتیب، با بررسی دگرگونی در حوزه طنز و ارتباط آن با شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه می‌توان خط سیر و روند این تغییرات را برحسب شرایط حاکم به دست آورد.

طنز به زبان باختینی نیرویی مرکزگیز است و به مصاف جدیتی می‌رود که سعی بر یکدستی و یکپارچگی دارد. رسمیت تک‌گو و تمام مرزهای رسمی آن را به تعلیق در می‌آورد و سرشتی مقاومتی به خود می‌گیرد و ناسازه‌های موجود در نظم‌های گفتمانی و نظام‌های اقتدار را به مخاطره می‌اندازد. طنز و خنده حاصل از آن پدیداری فردی نیست که در انزوا معنا داشته باشد بلکه نوعی فضای دموکراتیک را مهیا می‌کند که ترس و هراس در آن راه ندارد. زبان طنز صدای مردم است. طنز، هنجار موجود را برای لحظه‌ای می‌شکند. لحظه‌ای که به سوپاپ اطمینان مانند است. ایدئولوژی حاکم را به چالش می‌کشد و «ساحتی بینان می‌نهد که در آن موجودیت انسانی، مشروعیت مکالمه و حقانیت آزادی نهادینه شده است» (غلامحسین زاده و غلامپور، 1387: 125). ایجاد شرایط مطلوب و برقراری فضای سالم مکالمه، تعامل انسانی، آزاداندیشی و ایجاد خنده و آزادی و حضور صدای متباین از ضرورت ویژه‌ای برخوردار است و به خاطر همین ماهیت مکالمه‌ای آن، اهمیتی هستی‌شناختی دارد و به عنوان شیوه زیست فرهنگی، آزادی از ضرورت‌های آن محسوب می‌شود (همان). برنامه‌های طنز تلویزیونی یکی از ژانرهای روایی‌اند که به خاطر ترمذ از قواعد ادبی و اجتماعی آشکار، قواعد جدی را به مصاف طلبیده (مارتین، 1382: 135) و امکان خوانش‌های ناهمگون را فراهم می‌آورند.

در بررسی شگردهای طنزپردازی شیوه‌هایی که منجر به ایجاد خنده می‌شود در سه دسته کلی قرار داده شده است (الف) خنده‌ای که به واسطه کاربرد زبان حاصل می‌شود (ب) خنده‌ای که با ادا و اطوار حرکات نمایشی همراه است (پ) خنده‌ای که ترکیبی از شیوه‌های اول و دوم است (حری، 1387: 41). تمرکز این پژوهش روی شیوه اول است و به مهم‌ترین مولفه‌های ایجاد شوخ طبعی در مجموعه طنز شب‌های برره می‌پردازد. به این معنا که نقطه عزیمت خود را بر مؤلفه‌های زبانی استوار کرده است. پرسش اصلی این تحقیق این است که زبان مجموعه طنز شب‌های برره چگونه مرجع رسمی زبان را به نحوی استعاری به چالش کشیده است؟

تحقیق حاضر در ذیل تحقیقات تفسیری - انتقادی جای می‌گیرد. از این جهت تفسیری است زیرا قصد این است تا معنای کنش تولیدگر فرهنگ (مهران مدیری) تفسیر شود و نیز به خواننده این امکان داده شود تا حداقل تفسیر را از این کنش فرهنگی به دست آورد. از این رو، در این مسیر به خواننده

امکاناتی نظری و روش‌شناختی معرفی می‌شود. در اصل کل نظام مفهومی و روش‌شناختی به کار رفته در این تحقیق، ارائه منظومه معناداری از کنش صورت‌گرفته را ممکن می‌سازد؛ و از این جهت انتقادی است که به نوعی با روابط قدرت درگیر می‌شویم. این درگیری به دو جهت است. یکی اینکه مدبری با روابط قدرت درافتاده است و هر مفسری برای تفسیر کار او به تحلیل شیوه انتقاد او نیاز دارد. و از طرفی چون محقق به بازنمایی روابط قدرت در این کنش تفسیری می‌پردازد، رویکردش انتقادی است؛ چرا که به طور ضمنی به بازتفسیر یک کنش فرهنگی انتقادی پرداخته است و موجب شده است که خواننده متن را در زمینه‌ای از مفاهیم و روش انتقادی بازخوانی کند، در صورتی که قبل از این دست‌یابی به چنین تفسیری برای او امکان‌پذیر نبوده است (فاضلی، 1391).

## 2- پیشینه پژوهش

در چند سال اخیر تحقیقات کیفی زیادی در ایران با روش تحلیل گفتمان انجام شده و رو به فزونی است، اما کمتر تحقیقی را می‌توان یافت که به تحلیل گفتمان طنز و مشخصاً به تحلیل گفتمان طنز شب‌های برره پرداخته باشد. در اینجا به پژوهش‌هایی که به تحلیل زبان طنز به صورت عام و به تفسیر کلی سریال شب‌های برره پرداخته‌اند بسنده می‌شود.

- خادم (1387) در پژوهشی با عنوان «سوژگی انسان و ایزه‌های ممکن شناخت؛ تحلیل گفتمان کردارهای شکاف‌انداز در برنامه‌های پربیننده سیما» با توجه به رهیافت فوکویی به منظور اکتشاف نظام گفتاری در سریال‌های پربیننده تلویزیونی به شناسایی چگونگی هویت‌یابی سوژه‌ها و نهادهای اجتماعی در برنامه‌های تلویزیونی پرداخته است. نگارنده هر کدام از متن‌های نمونه خود را به صورت جداگانه بر اساس دوگانه‌سازی متن مشخص کرده و به دلالت‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی این متون پرداخته است.

- قرطاسی (1387) در تحقیقی با عنوان «بررسی نحوه بازنمایی اقوام در سریال‌های طنز تلویزیونی: مطالعه موردی سریال شب‌های برره» به بررسی وجود نابرابری در نمایش اقوام مختلف در سریال‌های تلویزیونی پرداخته است. مسئله پژوهش وی این است که شبکه سه سیمای جمهوری اسلامی ایران، اقوام را در قالب سریال‌های طنز تلویزیونی خود چگونه و با چه ابزاری بازنمایی می‌کند؟ در این تحقیق داده‌های تجربی و فرضیات با روش تحلیل محتوای کیفی بررسی شده‌اند. یافته‌های تجربی تحقیق، حاکی از بازنمایی مثبت قوم فارس و تهرانی و بازنمایی منفی سایر اقوام است.

- منتظر قائم (1384)، در مقاله‌ای با نام «بازنمایی جنسیت و قومیت در شب‌های برره»، این مجموعه طنز را نقطه عطفی در تاریخ تلویزیونی ایران می‌داند و معتقد است که این مجموعه به لحاظ ساختاری از طنز معمول ایران فراتر رفته است. او از زاویه ارتباطات و نقش و تأثیر رسانه‌ها بر فرهنگ جامعه، برنامه مزبور را بررسی کرده است و این هدف را با تکیه بر مفهوم بازنمایی پیگیری می‌کند. منتظر قائم معتقد است شب‌های برره تقابل کاراکترها را ابزار طنز خود نموده است. از تقابل‌های آشکار این سریال، هویت و جنسیت است و گفتار و شخصیت‌ها در جهت بازنمایی همین هویت‌هاست.

- کوثری (1384) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «زبان آمیخته و واسازی هویت در سریال شب‌های برره» نوشته است که یکی از جنبه‌های مهم این مجموعه به کارگیری زبان ابداعی است. به نظر وی همه موفقیت شب‌های برره در به کارگیری ضدزبان است. ضدزبانی که در خود حاکی از نوعی مقاومت در برابر نظم اجتماعی مسلط است و از طریق همین ضدزبان است که هویت شکل گرفته رسمی به نقد کشیده می‌شود.

لازم به ذکر است شماره‌ای از کلوزاپ سایت هفت‌سنگ ([www.7sang.com/closeup/barare](http://www.7sang.com/closeup/barare)) به شب‌های برره اختصاص داده شده است. تمامی نقد این سریال به دو دسته مخالف و موافق تقسیم شده است: امیر اسماعیلی در «برره‌ای موفق در جلب نگاه»، کاوه دهقان‌پور در «یکبار می‌جنگیم برای همیشه»، رامین علیزاده در «شب‌های برره، از آینه تا مسابقه»، هنگامه مهرآزاد در «سمبولیسم در شب‌های برره، اسکوییسیسم در آثار مهران مدیری»، آزاده در «برره کجاست؟»، نرگس رستمی در «برره: صفات زشت انسانی ما»، کتابون کریمی در «ما برره‌ای‌ها»، اشکان نیری در «کمدی ملی» در گروه موافقان و ابوالقاسم صادقی در «شب‌های برره طنز دولتی یا هزل»، اسماعیل امینی در «روستای برره و فقدان هراس‌آور و اخلاق و عواطف انسانی» و جلال سمیعی در «طنز یعنی خندیدن به همه چیز» و بسیاری دیگر در گروه مخالفان جای داده شده‌اند.

از آثار نویسندگان خارجی می‌توان به اثر سیمپسون<sup>1</sup> (2003) با عنوان «درباره گفتمان طنز» اشاره کرد. دیدگاه نظری این اثر شامل طیفی از رویکردهای ساختارگرایی، پراگماتیسم و تحلیل گفتمان درباره طنز است. با وجود اینکه رویکرد غالب کتاب، زبان‌شناسی است، اما از این جهت که با رویکردی زبان‌شناسی - جامعه‌شناسی و با استفاده از آراء میخائیل باختین، میشل فوکو، یورگن هابرماس و چند زبان‌شناس دیگر الگوی نظری را برای گفتمان طنز فراهم آورده است، تحقیق ارزشمندی در حوزه گفتمان طنز محسوب می‌شود.

برخی دیگر از تحلیلگرانی که در حوزه زبان‌شناسی اجتماعی کار کرده‌اند، مانند ترادگیل<sup>2</sup> و همکاران (1986)، بنسون<sup>3</sup> و گریوز<sup>4</sup> (1985) و مارتین<sup>5</sup> (1992) به طور ویژه به تحلیل طنز پرداخته‌اند، اما به طور غیرمستقیم، نظراتی درباره طبقه‌بندی موقعیت طنز در طیفی از تشکیلات کلامی از طریق الگوی سیستمی-کارکردی هالیدی (1974) ارائه کرده‌اند. همه این تحلیلگران که به نوعی در زبان‌شناسی اجتماعی صاحب نظراند، به کارکردهای زبان به عنوان نشانه اجتماعی توجه داشتند و بر این اعتقادند که این نشانه‌ها از تعامل نظام و کارکرد زبان و درون این نظام تشکیل می‌شود. آنها طنز را مطابق با الگوی هالیدی شامل سه فرانش<sup>6</sup> تجربی، میانفردی و متنی می‌دانند که این سه عنصر در تعامل با یکدیگر

1- Simpson, P.

2- Threadgold, T.

3- Benson, J.D.

4- Greaves, W.S.

5- Martin, J.R.

6- meta function

سبک یا گونه اجتماعی را به وجود می‌آورند که با توجه به موضوع آن، می‌تواند طنز باشد. در نتیجه از دید این تحلیلگران طنز مرتبه‌ای بین گونه کاربردی<sup>1</sup> و ژانر است که خود مرتبه‌ای پایین‌تر از ایدئولوژی است. تحلیلگر گفتمانی که در حوزه جامعه‌شناسی کار می‌کند نمی‌تواند با این پیش فرض‌ها کنار بیاید، چرا که ایدئولوژی را صرفاً در معنای سلبی و مارکسیستی آن نمی‌پذیرد.

## 2-1- جمع‌بندی پژوهش‌های پیشین

همانطوری که مشاهده شد مسئله محوری همه تحقیقات ذکر شده حول موضوع طنز است. با نگاهی سریع به این تحقیقات به طور کلی به دو الگو برمی‌خوریم؛ برخی صرفاً رویکردی زبان‌شناسانه داشتند، برخی دیگر با رویکردی جامعه‌شناختی به مسئله نگاه کردند. دسته اول، به خصوص تحلیلگرانی که با روش نظام‌مند کارکردی هلیدی کار کردند، طنز را در نوعی طبقه‌بندی در مقوله ژانر و پایین‌تر از ایدئولوژی قرار دادند. در صورتی که این دسته‌بندی را نمی‌توان عملیاتی کرد، چون تفکیک ایدئولوژی از غیر آن دشوار است و گفتمان طنز نمی‌تواند پیامدهایی را برای ایدئولوژی نداشته باشد.

برخی از محققان هر دو گروه ظاهراً نوعی تحلیل ایدئولوژیک از موضوع ارائه داده‌اند. با تحلیل ایدئولوژیک، تأکید بر رویه سلبی و مارکسیستی قدرت بیشتر است. این تحلیلگران با عینکی آلتوسری و گرامشی‌وار تولید معنا را در خدمت حفظ نظم اجتماعی می‌بینند که افراد را به یکدیگر پیوند می‌دهد و به این ترتیب انسجام اجتماعی را تنظیم می‌کند. با این دیدگاه مارکسیستی به طنز و رسانه متعهدی که آن را پخش می‌کند، امکان عمل سوژه نادیده گرفته می‌شود و رویه سازنده هژمونی که مذاکره برای رسیدن به اجماع درباره معناست، مورد غفلت واقع می‌شود. یکی از اشکالاتی که به این دیدگاه‌ها وارد است این است که نقدهایی از این دست، از افشاء دائمی ایدئولوژی فراتر نمی‌رود و گویی تنها به سیاست مخالفت صرف می‌انجامند. بسنده کردن به چنین رویکردی یعنی غافل‌ماندن از بررسی این موضوع که چگونه متون عامه‌پسند، توجه و علاقه مخاطبان خاص خود را جلب می‌کند و این جذابیت از طریق چه راهکارهای فرهنگی و چه متون دیگری تولید و بازتولید می‌شود. برداشت سلبی از قدرت، سوژه را محروم از قدرت تلقی می‌کند. تحلیل گفتمان (در مقابل تحلیل صرفاً ایدئولوژیک) این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد که گفتمان را نباید آنچنان که هست، تفسیر کنیم، بلکه باید به نحوه درگیری مخاطب با متن بپردازیم و افراد را دارای هویت یکپارچه در نظر بگیریم و قدرت را صرفاً تحمیل مجموعه‌ای از باورها نسبت به سوژه ندانیم. تأکید بر مکالمه متن و مخاطب آن، یعنی اذعان به این نکته که ادراک پاسخگو عاملی مهم است که در صورت‌بندی گفتمان شرکت می‌کند. ادراکی پویا که گفتمان آن را نیرویی در مقابل خود می‌یابد و یا نیرویی حامی که موجب استغنائی گفتمان است. چیزی که این تحقیق را از تحقیقات پیشین جدا می‌کند، این است که نقطه آغاز و شالوده کار این پژوهش تمرکز بر مولفه‌های

<sup>1</sup> - register

زبانی و ضد زبانی طنز شب‌های برره است که به لحاظ نظری و روشی مبتنی بر مفاهیم نظریه میخائیل باختین است.

### 3- مبانی نظری

روش تحلیل گفتمان روشی است که مسئله فرضیه‌های آن به گونه‌ای نمادین است و تمرکز آن روی نظام‌های گفتاری و اندیشه‌ای است. تمام جنبه‌های ارتباط را شامل می‌شود. به عبارتی در بر گیرنده پیام، متن خطاب‌گر یا خطاب‌گیر و بافت موقعیتی آن می‌شود (وردانک، 1389: 141). به لحاظ روش‌شناختی، در ادبیات علوم اجتماعی، اصطلاح «روش تحلیل گفتمان» بر روش‌های زبان‌شناختی و تحلیل زبان مثل روایت‌شناسی، تحلیل هم‌نشینی و تحلیل جان‌نشینی، سبک‌شناسی، یا عام‌تر از این، نحو‌شناسی و تکنیک‌های تجزیه و ترکیب زبانی، واج‌شناسی در تحلیل متون و گفتمان‌های ایدئولوژیک اطلاق می‌شود. دو ویژگی مهم، روش تحلیل گفتمان را از سایر روش‌ها متمایز می‌کند، یکی اینکه روش‌های پژوهش در علوم اجتماعی روش‌هایی‌اند که معمولاً مبتنی بر منطق ریاضی و اعداد تعریف شده‌اند، دیگر اینکه در روش تحلیل گفتمان، واحد تحلیل، واحدهای متنی و گفتاری است که می‌تواند یک جمله یا یک پاراگراف یا حتی فراتر از آن باشد. داده‌هایی که در این روش پژوهش برای آزمون فرضیه‌های نظری استفاده می‌شود، می‌توانند مرکب از هر گونه ژانر گفتاری یا نوشتاری مثل شعر، نمایشنامه و ... باشند (مهرآیین، 1386: 337). روش تحلیل گفتمان به دنبال این است که امور در زبان چگونه بازنمایی می‌شوند. منظور از ژانرهای گفتاری یا نوشتاری این است که نویسنده چگونه با استفاده از برخی شگردهای بلاغی، اطلاعاتی را برای مخاطب خود با توجه به گروه خودی یا گروه رقیب، با اهمیت یا بی‌اهمیت جلوه می‌دهد. برخی از شگردهای معنایی با الگوهای ایدئولوژیک و اعتقادات اجتماعی رابطه نزدیکتری دارند، برخی برای کوچک‌نمایی، عناد و طنز ابزارهای مقتدرتری‌اند (فتوحی، 1390: 365). در واقع دغدغه اصلی تحلیل گفتمان انتقادی کندوکاو درباره پیوندهای زبان و کردار گفتمانی است.

هر رخداد ارتباطی به منزله گونه‌ای از کردار اجتماعی برای بازتولید یا به چالش کشیدن نظم گفتمانی عمل می‌کند. این بدین معناست که رخدادهای ارتباطی از طریق رابطه با نظم گفتمانی، کردار اجتماعی گسترده‌تر را شکل داده و به وسیله آن شکل می‌پذیرند (بورگسن و فیلیس، 1389: 132). ژانر طنز و کنایه به عنوان رخداد ارتباطی بیشتر از دیگر ژانرها با نظم گفتمانی سرشاخ می‌شود و «تناقض‌های ایدئولوژیک یک دوره را مشخص می‌کند» (فتوحی، 1390: 365).

روش تحلیل گفتمان چهارچوب ارزشمندی را برای تحلیل مجموعه‌های طنز که معیارهای نهادینه شده را به چالش می‌کشد فراهم می‌آورد. در طنز زبان محوری که بازی کلمات نقش اصلی را در ایجاد آن دارد، بافت کلام، تقابل‌های معنایی و ذخیره معنایی مخاطب برای دریافت کنایه‌های طنز، مؤلفه‌های قابل توجهی‌اند. در واقع یکی از مهمترین ویژگی‌های بافت زبان، چندصدایی و چند معنایی بودن آن است و نقشی اساسی در خلق گفتمان طنز را دارد. طنزپرداز با تکیه بر همین ویژگی چندصدایی<sup>1</sup> بودن معنا و

<sup>1</sup> - multivoicedness

زبان کارناوالی به مصاف جدیت می‌رود. در زیر تعریف مختصری از هر کدام از اصطلاحات چندصدایی (هتروگلاسیا) و کارناوال آمده است.

### 3-1- چندصدایی

به عقیده آلن (1380: 14) زبان یک جامعه، در هر مرحله، مفروضی از موجودیت تاریخی خویش، سراسر دگر آواست: زبان، نشانگر همزیستی تناقضات اجتماعی ایدئولوژیک میان حال و گذشته، میان ادوار متفاوت گذشته، میان گروه‌های اجتماعی - ایدئولوژیک متفاوت، میان گرایش‌ها، مکتب‌ها و محفل‌ها و ... است و این همه قالبی مادی دارند. این زبان‌های دگرآوا به شیوه‌های گوناگون با یکدیگر مصادف شده، زبان‌های معرف جدیدی را شکل می‌دهند. بنابر این زبان عرصه مبارزه ایدئولوژیک است. باختین با طرح مفهوم «هتروگلاسیا<sup>1</sup>» یا «دگرآوایی» معتقد بود زبان از توانایی جای دادن آواهای بسیار در درون خود برخوردار است. نشانه‌های زبانی عنصری خنثی در ساختاری مشخص نیستند؛ نشانه‌های زبانی کانون مبارزه و تناقض از طرف منافع اجتماعی رقیب‌اند و همواره به این سو و آن سو کشیده می‌شوند. نشانه‌ها همواره در معرض رسوخ و تأثیرگذاری اندیشه‌های دیگرند. هر نشانه شامل بی‌نهایت دلالت است. این ایدئولوژی‌های اجتماعی‌اند که برخی دال و مدلول‌ها را در جایگاه ممتازتری نسبت به بقیه قرار می‌دهند و بقیه معانی را در محور آنها قرار می‌دهند (مهرآیین، 1386: 355). به اعتقاد باختین در زبان کلمه یا شکل زبانی دیگری که خنثی باشد یا به کسی تعلق نداشته باشد، وجود ندارد. زبان در مجموع چیزی است پراکنده و آکنده از مقاصد، زبان برای ذهنی که در آن زندگی می‌کند دستگاهی مجرد و متشکل از اشکال هنجارین نیست، بلکه نگرشی چندگانه و عینی در باب جهان است. هر کلمه رنگ و بوی حرفه، نوع ادبی، جریان و حزب و اثر مشخص، انسان مشخص، نسل، دوران، روز و ساعتی را با خود حمل می‌کند. هر کلمه رنگ و بوی زمینه و زمینه‌هایی را که در آنها واقع شده است، به خود می‌گیرد؛ زمینه و زمینه‌هایی که کلمه، زندگی اجتماعی حادی را در آنها از سرگذرانده است. تمامی کلمات و تمامی اشکال زبانی جایگاه مقاصد و منافع‌اند (تودوروف، 1377: 115). باختین، جهان اجتماعی را صحنه نبرد بی‌پایانی می‌داند که میان نیروهای رسمی که طالب ایستایی و جمودند و انگیزش‌های غیررسمی که طالب جنبش و تغییر و تکثرند، جریان دارد. کثرت یافتن بینش‌های اجتماعی ایدئولوژیک در جامعه مدرن به طور مؤثر، هژمونی جهان‌بینی زبان رسمی و یگانه را پایان می‌بخشد (باختین، 1387: 132). وی، زبان‌شناسی، سبک‌شناسی و فلسفه زبان را به منزله نیروهایی می‌داند که در خدمت گرایش‌های تمرکزبخش حیات کلامی ایدئولوژیک و بیش از هر چیز به دنبال وحدت در مقولات متنوع‌اند. این جهت‌گیری به علت یکپارچگی، موجب تمرکز تفکر فلسفی و زبان‌شناسی بر جنبه‌های تک‌نشانه‌ای گفتمان شده است و بیشتر بر جنبه‌های آواشناسی گفتمان توجه می‌کند و به «ذهنیت زبان» بی‌توجه بوده است. وی عوامل تعیین‌کننده محتوا و قدرت «زبان یکپارچه» در تفکر زبان‌شناختی و سبک‌شناسی را پیروزی زبان (گوش) حاکم بر بقیه زبان‌ها، جایگزین کردن زبان‌ها، اسارت زبان‌ها، فرایند تنویر زبان‌ها با «کلام

<sup>1</sup> - heteroglossia

درست»، تلفیق زبان‌های اجتماعی پست و نافرهیخته در زبان یکپارچه فرهنگ و حقیقت و قانونمند نمودن نظام ایدئولوژیک می‌داند (همان: 134). بنا به گفته باختین، اگرچه چندگونگی کلامی - گفتمانی از تنوع اجتماعی برمی‌خیزد و وجود آن اجتناب‌ناپذیر است، اما صاحبان قدرت همیشه آن را بر نمی‌تابند. به عبارتی اگر چه محیط‌های زبانی برخوردار از تکثرگفتمانی‌اند، اما سویه مکالمه‌ای زبان به خاطر اینکه برجسته‌کننده تعارضات، پایگاه‌های طبقاتی، مواضع ایدئولوژیک در جامعه است، اساساً برای برداشت‌های تک‌معنا و اقتدارطلب در جامعه تهدیدکننده محسوب می‌شوند (مهرآیین، 1386: 321). بنابر این همواره سویه بینامتنی کلام، در معرض دو موقعیت فرصت و تهدید است؛ یعنی هم ممکن است ارتقا یابد، هم محتمل است که سرکوب شود. قدرت و عناصری از جامعه که در خدمت قدرت دولتی‌اند، همواره سعی در سرپوش گذاشتن بر چنین جنبه‌هایی دارند که مستلزم سرکوب جنبه مکالمه‌ای زبان و تبدیل جامعه به یک جامعه «تک‌صدا» است (همان: 324). باختین در «مارکسیسم و فلسفه زبان» سخن از شیوه‌هایی می‌گوید که طبقه حاکم از طریق آنها می‌کوشد تا نبرد میان ارزش داورهای اجتماعی مختلف که در نشانه رخ می‌دهد را مضمحل کند و نشانه را تک‌صدایی کند. همانطور که قوانین حکومتی به جامعه تحمیل می‌شوند و جامعه را مقید و محدود می‌کنند، قدرتمندان همواره تنوع سخن‌ها را برای اینکه تنها یک زبان و یک سخن متداول و رایج را نهادینه کنند، به مبارزه می‌طلبند (تودوروف، همان: 117).

از دید باختین یکی از اصلی‌ترین اشکال به کارگیری و سازماندهی دگر مفهومی و چند صدایی، رمان به اصطلاح خنده‌دار است که شکل خاصی را برای به کارگیری و سازماندهی دگر مفهومی عرضه می‌کند که هم به لحاظ ظاهری بسیار پویا و هم به لحاظ تاریخی بسیار پرمحتوا است (باختین، 1373: 93). از دیدگاه باختین سبک خنده‌دار - تقلید تمسخرآمیز تمامی سطوح زبان ادبی - هم محاوره‌ای و هم نوشتاری - رایج در آن زمان را در برمی‌گیرد. زبان در رمان‌های تمسخرآمیز به عمیق‌ترین سطوح تفکر ادبی و ایدئولوژیک رسوخ می‌کند و در نتیجه تقلید تمسخرآمیزی از ساختار منطقی و بیانی همه گفتمان ایدئولوژیک ارائه می‌دهد. تقلید تمسخرآمیز به دورتر شدن نویسنده از زبان و پیچیده‌تر شدن رابطه او با زبان ادبی زمانه‌اش، خصوصاً در قلمرو رمان دامن می‌زند. گفتمان رمان‌گرای غالب دوره خاص، خود به یک موضوع تبدیل و وسیله‌ای برای انحراف و انکسار مقاصد جدید نویسنده می‌شود (همان: 96).

به طور کلی رده‌بندی زبان ادبی و تنوع گفتاری آن، شرط لازم برای سبک خنده‌دار است. در رمان خنده‌دار، تلفیق دگر مفهومی و به کارگیری سبک‌شناختی آن دارای دو ویژگی شاخص است:

1- در رمان، زبان‌های متعدد و نظام‌های اعتقادی کلامی - ایدئولوژیک تلفیق می‌شوند. مثل زبان‌های گونه‌ای، زبان حرفه‌ای، زبان طبقات اجتماعی و زبان طبقات مشترک المنافع (کشاورزان، اشراف‌زادگان، تجار و روستاییان)، زبان روزمره (زبان شایعات، پرگویی‌های اجتماعی، زبان پیشخدمت‌ها) و نظایر اینها. که با شکلی غیر شخصی وارد گفتمان مستقیم نویسنده می‌شوند.

2- تلفیق این زبان‌ها و نظام‌های اعتقادی اجتماعی - ایدئولوژیک برای انکسار مقاصد نویسنده است. ضمن آنکه به منزله مقولاتی کاذب، ریاکارانه، طمعکارانه، محدود، نامناسب و کوتاه‌نظرانه برای واقعیت، برملا و نابود می‌گردند. این نوع زبان‌ها تقریباً هر نوع جدیت تحکام‌آمیز و ارجاعی را طرد می‌کنند (همان):



103). «کارناوال‌گرایی» نیز چیزی نیست، جز روش دیگری که شرایط اولیه پیدایش دگر مفهومی و چند صدایی را فراهم می‌کند.

### 3-2- کارناوال

یکی از مفاهیم بنیادین نظریه باختین، کارناوال<sup>1</sup> است که به نظر می‌رسد پتانسیل قوی را در خود نهفته دارد و با به کارگیری آن در نظریه و اندیشه سیاسی می‌توان چشم‌اندازهای جدیدی را در این حوزه کشف کرد. در دوران حیات باختین با وجود اقتدار و استبداد یکسویه، وحشت و خشونت حاکم بود و امکان بیان آزاد وجود نداشت. با توجه به قاعده میشل فوکو که هر جا قدرت هست، مقاومت نیز وجود دارد؛ باختین در مفاهیمی چون مونولوگ، دیالوگ، کرونوتوپ، گروتسک و به خصوص کارناوال به دنبال مظاهر مقاومت است. باختین در کتاب *رابله و دنیای او* تلاش می‌کند تا نیروی سیاسی غیر رسمی مقاومت را نشان دهد و شاید به همین دلیل در آغار کتاب آثار و شخصیت رابله می‌نویسد که بدون تردید او دموکراتیک‌ترین بنیانگذار ادبیات مدرن است (به نقل از احمدی، 1375: 321).

باختین به این دلیل رابله را دموکرات می‌داند زیرا بیشترین نیروی مقاومت را در مفهوم کارناوال گنجانده است. به همین اعتبار است که مفهوم کارناوال از پتانسیل زیادی برای تبدیل شدن به مفهوم سیاسی برخوردار است. در وضعیت کارناوالی چنان انسداد و اجبار و خشونت از سوی فرهنگ رسمی اعمال می‌شود که هیچ‌کاری نمی‌شود کرد مگر خنده و استهزاء (انصاری، 1384: 253). هر کدام از فرهنگ‌های رسمی و غیررسمی، زبان خاص خود را دارند. زبان عامیانه نسبت به زبان و ادبیات رسمی، از گفتگومندی بالاتری برخوردار است به خصوص در گونه‌های کارناوالی آن. از نظر باختین یکی از حیله‌هایی که زندگی و فرهنگ عامیانه در آن تجلی می‌یابد کارناوال است. او گونه کارناوالی را نمونه‌ای برای بیان فرهنگ عامیانه می‌داند. ادبیات کارناوالی سرشار از صورت‌های دوگانه، دو رویه و متناقض است. صورت‌های کارناوالی از دید باختین به دوره‌های میانه محدود نمی‌شود، بلکه در ادبیات کهن یونان باستان نیز مشاهده می‌شود. باختین می‌گوید فرهنگ عامیانه و ادبیات کارناوالی مورد بی‌توجهی و بی‌مهری تاریخ‌نگاران قرار گرفته است (باختین، 1387: 234).

در گذشته کارناوال‌ها هر چند موقتی فاصله‌های طبقاتی و تمام سلسله مراتب اجتماعی را از بین می‌برد، وضعیت موجود را به سخره می‌گرفت و به آن قهقهه‌ای می‌زد که تمام اقتدار آن را در هم می‌شکست و از این طریق باعث سرزندگی دوباره زندگی انسانی می‌شد. خنده کارناوال همگانی است و مخاطب آن کل جهان است. دوسویه است؛ تمام جهان توسط شرکت‌کنندگان کارناوال به سخره گرفته می‌شود. این خنده همزمان حامل شادی و طعنه است؛ طعنه‌ای سرخوشانه و همگانی به اقتدار تک‌گو و رسمی.

استفاده کارناوالی کارگردان مجموعه طنز شب‌های برره از زبانی خاص در بافتی ناسازگار با زبان رسمی منجر به تولید نوعی اثر نقیضه می‌شود. یعنی با گسست از زبان رسمی و معمول در واقع به نوعی از باور

<sup>1</sup> - carnival

مشروعیت یافته‌ای که قدرت آن را تحمیل کرده است می‌گسلد. در اینجا زبان طنز شکل نقیضه‌ای می‌گیرد که متضمن رهایی است، در این حالت کارگردان از شیوه تفکر و شیوه بیان مسلط فراتر می‌رود البته نه از راه انکار و نفی آن، بلکه از طریق بازتولید آن در بافتی که به لحاظ جامعه‌شناختی با آن ناسازگار است و با این گسست بدعت‌آمیز آن را به مثابه چیزی بی‌پایه و بی‌اساس، بی‌ربط و حتی بی‌معنی جلوه می‌دهد.

#### 4- تفسیر یافته‌ها

ارتباط شفاهی و شوخی‌های زبانی یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های درک طنز ایرانی است. طنز سینمایی و تلویزیونی ما زبان محور است. علاقه مردم ایران به طنز کلامی دارای پیشینه تاریخی است. در ایران حتی در حوزه تئاتر هم طنزهای کلامی بیشتر از طنزهای موقعیت به چشم می‌خورد. این موضوع در مورد طنز مدیری هم صادق است. یکی از مؤلفه‌های سبکی مه‌ران مدیری همین طنز کلامی او است. مدیری با توجه به استعاره‌ای که در زمان و مکان (کرونوتوپ<sup>1</sup>) شب‌های برره برگزیده است، با توجه به ژانری که در آن کار می‌کند، زبان خاص خود را می‌آفریند و این زبان هم خود به مثابه استعاره دیگری در ادامه پیوستار استعاری‌ای که در شب‌های برره حاکم است. اولین بار این اتفاق تازه در زبان سریال‌های مدیری، در مجموعه پاورچین<sup>2</sup> با ابداع زبان برره‌ای ایجاد شد. زبان در شب‌های برره، دیگر صرفاً بازسازی و استفاده از زبان گروه‌های خاص نبود بلکه زبانی خلق شد که تلاش می‌کرد تا از قواعد نحوی خاص خود برخوردار باشد. این زبان آمیزه‌ای است از لهجه‌های مختلف و ترکیب آنها که علی‌رغم همه تفاوت‌هایشان در هم‌نشینی، یک فرهنگ تلقی می‌شوند و در مقابل یک دیگری که شاید فرهنگ معیار باشد قرار گرفته‌اند و در نهایت در نمود نوع خاصی از زبان برره نشان داده می‌شوند. زبانی که گستره آن نه چندان وسیع و اغلب ثقیل است و از پویایی لازم برخوردار نیست و شاید بتوان گفت که این زبان گویای جهان زیسته مردمان برره است؛ محدود و خام (قرطاسی، 1387: 121).

در قسمت تفسیر یافته‌ها آنچه کمک می‌کند تا سیمای روشنتری از سطح‌های نحوی و انتقادی زبان شب‌های برره ارائه دهیم، این است که تفسیر را به صورت لایه‌لایه در تحلیل دقیقی که محمود فتوحی رود معجنی در کتاب سبک شناسی از بافت طنز ارائه داده است قرار داده شود. لایه اول ناسازگاری زبانی است که زیر مجموعه‌های آن ناسازگاری‌های آوایی و ناسازگاری در سطح واژه است و در لایه دوم به ناسازگاری گفتمانی و زیر شاخه‌های آن یعنی درهم‌آمیزی گونه‌های تاریخی زبان و درهم‌آمیزی دو زبان

<sup>1</sup> - chronotope

<sup>2</sup> - در سریال طنز پاورچین مدیری داستانی را روایت می‌کند که فرهاد نامی که اصالتاً برره‌ای است در تهران در اداره‌ای مشغول کار است و همراه با همسرش در تهران زندگی می‌کند، خواهر فرهاد نیز برای ادامه تحصیل به این خانواده ملحق می‌شود. داوود که یک پایین برره‌ای دیگر است نیز به تهران آمده است و اتفاقاً در تهران درگیر رابطه‌ای عاطفی با دختری تهرانی به نام شقایق می‌شود و از فرهاد و همسرش می‌خواهد که برای این امر خیر پادرمیانی کنند به این ترتیب با خانواده فرهاد آشنا می‌شود و روابطشان به تدریج رو به صمیمیت می‌رود تا جایی که در یکی از اتاق‌های خانه فرهاد و همسرش بعد از عروسی ساکن می‌شوند. این سریال در هر یک از قسمت‌ها به داستانی مجزا می‌پردازد.

مختلف اشاره دارد. لایه سومی که نگارندگان اضافه کرده‌اند بر سویه ضدزبانی زبان شب‌های برره متمرکز است. برای هر کدام از این لایه‌ها به اختصار فکت‌هایی از مجموعه طنز شب‌های برره آورده شده است و به تفسیر آن پرداخته می‌شود.

#### 4-1- ناسازگاری زبانی

زبان طنز نسبت به زبان معیار که گونه کاربردی متداول در بین همگان است تشخیصی خارج از زمینه معیار است (فتوحی، 1390: 76). طبیعی است که وقتی زبان از بافت معیار به بافت دیگر منتقل شود حامل یک سری ناسازگاری و ناهنجاری‌ها در خود می‌شود. این ناسازگاری شامل طیفی است از ناسازگاری در سطح کلمه تا آمیزه‌ای از ناسازه‌های گفتمانی. زبان بازیگوشانه مدیری نیز از این امر مستثنی نیست و انواع ناسازه‌های کلامی و گفتمانی را در خود دارد.

#### 4-1-1- ناسازگاری‌های آوایی

نمونه‌ای از ناسازه‌های خرد، ناسازگاری‌های آوایی است (همان: 302). مثل ناسازهایی که در سریال شب‌های برره بین شخصیت‌ها مشاهده می‌شود؛ مانند «هشتپلکو»، «شومپیت کنکله»، «گولن‌ج» و نمونه‌های دیگر.

#### 4-1-2- ناسازگاری در سطح واژه

ناسازگاری‌های واژگانی که اغلب متوجه دستکاری در عناوین و نام‌ها است مثلاً نظام دوبرره، یا جان‌نثار که نامش نشان‌دهنده مجیزگویی او است، یا عبارات مدحی که همین جان‌نثار استفاده می‌کند، مثلاً می‌گوید «ای سیبیل، ای کلاه»، «ای لازمه گردشگری!» «ای عینک!».

یکی دیگر از ناسازگاری‌ها در سطح واژه، تکه‌کلام‌هایی است که در مجموعه کارهای مدیری به چشم می‌خورد مثل: «ای که گفتم یعنی چه؟»، «اینه...»، «ببخشید!»، «پاچه‌خواری»، «کیه... کیه؟»، «چی! داداش!»، «زیتون بزن!»، «میدم پدر پدر سوخته‌ات رو دربیارن»، «خیلی هم خوب، خیلی هم عالی»، «بله! بله!»، «مریا بده بابا!»، «ممعع» و ... که هر کدام متناسب با فضا و شخصیت‌های داستان در قصه گنجانده شده‌اند.

تکه‌کلام‌ها بیشتر از هر چیزی نقش تفسیری تولیدی دارند و با توجه به اینکه عاری از هر گونه قرارداد ادبی‌اند، می‌توانند افق تفسیری موقعیت را بسط و گسترش دهند و از این طریق به بینش مخاطب برای دریافت موقعیت یاری رسانند.

#### 4-2- ناسازگاری گفتمانی

برخی از شوخی‌های زبانی مدیری در واقع چالش با سازه‌های گفتمانی در سطح کلان است که به صورت یک مولفه بینامتنی در زنجیره آثارش دیده می‌شوند که عبارتند از الف) درهم آمیزی گونه‌های تاریخی زبان یا دو زبان مستقل از هم ب) آشنایی زدایی از قواعد ساخت نحوی زبان.

#### 4-2-1- درهم‌آمیزی گونه‌های تاریخی زبان

در هم‌آمیختگی دو گفتمان نوعی ناهماهنگی را طراحی می‌کند. این ناسازگاری در همه مجموعه‌های مدیری دیده می‌شود مثلاً یک نمونه ناهماهنگی گفتمانی درهم‌آمیزی دو گونه و سبک تاریخی است که یکی از نمونه‌های آن را در «باغ مظفر»<sup>1</sup> مشاهده می‌کنیم. در این نمونه شخصیت‌ها در شرایط اجتماعی مدرنی قرار دارند اما از زبانی استفاده می‌کنند که مربوط به بافت سنتی و پدرسالانه و خانخانی است. یا وقتی مردم برره در حرفه‌ایشان به اسامی و اصطلاحاتی مدرن مثل کلر (مبدع زبان اشاره) یا لئوناردو داوینچی و عباراتی مثل فمینیست، کمونیست یا ناریسیسم، ... اشاره می‌کنند که بسیار دور از انتظار مخاطب است. زبان طنز منجر به خلق متنی می‌شود که مخاطب آن را با زمان حال خودش می‌سنجد و احساس این همانی قوی با آن می‌کند.

#### 4-2-2- آشنایی زدایی از قواعد ساخت نحوی زبان

نمونه دیگر خلق ناسازه‌های گفتمانی وقتی است که قواعد ساخت نحوی زبان به هم می‌ریزد. مثل ساخت افعالی مثل «فرق فوکوله»، صرف افعال برره‌ای یا ساخت نحوی افعال معکوس که در آن گوینده در جمله خود دقیقاً افعالی برخلاف نظری که می‌خواهد اعلام کند، انتخاب می‌نماید. مثلاً اگر بخواهد مهمانی که در خانه‌اش است هر چه زودتر آنجا را ترک کند می‌گوید: «تشریف داشته بیدید» («تشریف داشتید»). این نوع فعل در اصل به صورت کنایه، به نظر می‌رسد به تعارف که جزو ویژگی‌های اخلاقی خاص ایرانیان است و در آن فرد به دلایلی منظور واقعی یا درخواست حقیقی خود را به زبان نمی‌آورد، اشاره دارد. یا می‌گویند «بفرمایید» در حالی که منظورشان این است که «برو پی کارت»، این یکی به آن یکی می‌گوید «لباست خیلی قشنگ است» در حالی که منظورشان این است که «سلیقه مزخرفی داری»، می‌گویند «شام در خدمت باشیم» و منظورشان این است که «بلند شوید بروید می‌خواهیم شام بخوریم». نکته جالب این است که اهالی برره می‌دانند کی افعال، به صورت معکوس به کار رفته و کی به صورت واقعی! مثلاً در کافه‌شان موقع حساب کردن که می‌رسد می‌گویند «قابل ندارد»، ولی منظورشان این است که «پولش را بده و برو!»

#### 4-3- زبان به مثابه مقاومت و ضد زبان

لحن مدیری طنزگونه است؛ مراد از طنزگونه، نقیضه‌گون و «پارادوکسیکال» است. او که با زبان خاص خود تأثیری انکارنشدنی در طنز دوره هشتاد به جا گذاشته است با برخی از اشکال گفتمان ایدئولوژیک (اخلاقی، سیاسی و گاهی حتی شاعرانه و خطابی) برخوردی نقیضه‌گون دارد. مدیری با به سخره‌گرفتن

1- در باغ دو خانواده را می‌بینیم که در یک باغ زندگی می‌کنند که با دیواری از هم جدا شده‌اند. این دو خانواده از بازمانده‌های دوره قاجاراند و دارای سبک زندگی‌ای ناهمگون با احوالات امروز هستند. به خاطر وصلتی که اتفاق می‌افتد، آدم‌های متفاوتی با این خانواده وارد فضای زندگی آنها می‌شود و تناقضات رفتاری این آدم‌ها و شیوه زیستشان فضای غالب داستان را تشکیل می‌دهد.

گفتارهای روزمره دروغین انسان‌ها و فرهنگی که پشت آنها است و با بازی با پاره‌ای از ساختارهای دستوری زبان مورد تأیید به عنوان مثال، به کار بردن افعال معکوسی که اشاره شد یا برخی تکه کلام‌های خاص و غیره و رساندن آنها به هیچ و پوچ، اقدام به فروپاشی آنها می‌کند. او با به هم ریختن ساختارهای دستوری و زبان‌شناختی و فاصله گرفتن از زبان مرسوم و آنچه مستقیماً در گفتار بیان شده است، آنها را بی‌اعتبار جلوه می‌دهد. این گونه گفتارها و زمینه آنها به نظر او قراردادی و اشتباه است و آن را واقعیتی ناهمگون به شمار می‌آورد. واقعیتی که به زعم او با دروغ ادغام شده است و این واقعیت بازتاب خود را در وجود نقیضه‌گون و تشدیدشده دروغ می‌یابد. این واقعیت روزمره انسانی سرانجام به جایگاه پوچی متزلزل می‌شود. مدیری با استفاده از اشکال گوناگون زبان و گروه‌های اجتماعی (مثلاً زبان شاعران، زبان و صفات کارمند منشی اداره جات و ...) و هم چنین زبان‌های ویژه محیطی خاص (در کرونوتوپ بسته‌ای مثل منزل خان بالا یا خان پایین در قالب گفت و گو و وارچی‌های خاله زنگی) به مواردی از این دست راه می‌یابد. زبان به کار گرفته شده و هم چنین چشم‌اندازهای اجتماعی هر چند به نحوی طبیعی به کار می‌رود اما به بهانه اینکه واقعیت‌های دروغین و توأم با دورویی و غرض‌ورزی و محدودیت و یادآوری‌های تنگ‌نظرانه و نابجا است، خط بطلان بر آنها کشیده می‌شود. مثلاً در مورد برره که تمامی زبان‌ها و انگاره‌هایی که در بین مردم آنجا به رسمیت شناخته شده‌است و به دیده فرهنگی استوار و پایدار بدان نگریده می‌شود و به عنوان مضامینی جدی تلقی می‌شوند، با استفاده مهران مدیری از زبان خاص خودش در نهایت محکوم به فناست و از میان برداشته می‌شود. زبان در شب‌های برره در یک معنای استعاری به کار می‌رود و در نهایت به «سکوت» در معنای ناتوانی انسان در ارتباط گرفتن با دیگری و عدم بهره بردن از پتانسیل منطق گفتگویی زبان اشاره دارد. بیگانگی انسان با جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و دور افتادن او از جهان اطرافش نوعی «سکوت منفی» را رقم می‌زند. چنین است که از دل این سکوت نوعی ضد زبان آفریده می‌شود، هنجارهای زبان در هم می‌ریزد و قواعد نحوی آشفته می‌گردد. کارگردان تلاش می‌کند در گستره این زبان‌پریشی تجربه‌های کاملاً متفاوت و ذهنیت دیگرگونه‌اش را به گونه‌ای متفاوت بیان کند. مدیری از حربه طنز و هجو استفاده می‌کند تا ضمن ساختن دنیای وارونه شب‌های برره، همه قرار و مدارهای سنت و عرف را درهم بریزد. او متخصص بازی با کلمات و نام‌ها است و به هم ریختن کلمات به شکل بازیگوشانه‌ای در همه سریال‌های او دیده می‌شود.

زبان در شب‌های برره در یک معنای استعاری به کار می‌رود و در نهایت به «سکوت» در معنای ناتوانی انسان در ارتباط گرفتن با دیگری و عدم بهره بردن از پتانسیل منطق گفتگویی زبان اشاره دارد. بیگانگی انسان با جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و دور افتادن او از جهان اطرافش نوعی «سکوت منفی» را رقم می‌زند. چنین است که از دل این سکوت نوعی ضد زبان آفریده می‌شود، هنجارهای زبان در هم می‌ریزد و قواعد نحوی آشفته می‌گردد. کارگردان و نویسنده تلاش می‌کند در گستره این زبان‌پریشی تجربه‌های کاملاً متفاوت و ذهنیت دیگرگونه‌اش را به گونه‌ای متفاوت بیان کند. مدیری از حربه طنز و هجو استفاده می‌کند تا ضمن ساختن دنیای وارونه شب‌های برره، همه قرار و مدارهای سنت

و عرف را درهم بریزد. او متخصص بازی با کلمات و نام‌ها است و به هم ریختن کلمات به شکل بازیگوشانه‌ای در همه سریال‌های او دیده می‌شود. در این میان آشفتگی در زبان یک مفهوم اعتراضی پیدا می‌کند، اعتراض به زبان رسمی به هر آنچه بخواید معیار باشد و خود را برما تحمیل کند. اعتراض به زبان و بیان شیوا و بی‌غلط، اعتراض به هر آنچه نشانی از کمال دارد و بخواید مرجع قرار گیرد. نوعی خروج از اسارت در نظام زبان رسمی است که چنگال‌های ایدئولوژی را بی‌وقفه در ذهن‌ها فرو می‌برد. این گذار از زبان به ضد آن را خود زبان میسر می‌کند. زبان خود فرصت‌هایی را تولید می‌کند که به رسمیت و مشروعیت دال‌های تک صدا حامل حیثیت و اقتدار خدشه وارد کند. همانطور که باختین اشاره می‌کند خنده و زبان طنز، تمام موضوعات فرهنگ جدی را نشانه می‌گیرد. نه فقط در تمام چیزهای برتر هیچ استثنایی قابل نمی‌شود، بلکه برعکس در وهله نخست به تمام آنها می‌تازد. به علاوه، مورد یا بخش خاصی را هدف قرار نمی‌دهد، بلکه کل جامعه و زندگی دنیا و جهان را نشانه می‌گیرد. در برابر دنیای رسمی، دنیای خاص خود را می‌آفریند، در برابر کلیسا و دولت رسمی، کلیسا و دولت خود را برپا می‌کند. حقیقت رسمی لحنی جدی، آمرانه و سرکوبگر دارد و متأثر از خشونت و ممنوعیت و محدودیت است. خندیدن مردم را به صورت موقت از ترس‌هایشان رها می‌کند و ذهن آنها را روشن کرده و جهان‌های ممکن و دیگرگونه را بر آنها آشکار می‌کند. دیری با نوعی واسازی در زوایای هویتی ایرانیان ما را به ویژه با ابعاد منفی آن مواجه می‌کند (کوثری، 1384). این «واسازی هویتی» (همان) (مثل وام گرفتن، آزمایش ادرار برای اعتیاد، طلاق والدین برای معاف کردن فرزند از خدمت سربازی، خانه و خر صفر کلیومتر به عنوان شرایط عروسی و صدها مورد دیگر) نوعی از رئالیسم را به تصویر می‌کشد که باختین آن را رئالیسم گروتسک می‌نامد. گروتسک، گستاخی خلق می‌کند و امکان نزدیک شدن به چیزهای مهم و دور را امکان پذیر می‌کند. به رهایی از دیدگاه حاکم درباره جهان و هر قرارداد و هر آنچه مبتدل، مرسوم و پذیرفته همگان است، کمک می‌کند و سرانجام امکان آن را فراهم می‌کند که نگاهی تازه به جهان اطرافمان بیفکنیم و دریابیم که تمام چیزهای مرسوم تا چه حد نسبی هستند. این گروتسک مرزهای بحث ناپذیر و تغییر ناپذیر را پشت سر می‌گذارد.

عنصر دیگری که در زبان طنز وجود دارد دو گونگی و چندآوایی است. دوگونگی پدیده کارناوالی طنز تقابل آن با هر گونه ارزش مطلق است. فرهنگ مسلط برای توجیه سلطه خود پدیده‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند اما دوگونگی زبان طنز این پدیده‌ها را به هم پیوند می‌دهد و در نتیجه تمام ارزش‌ها را نسبی می‌سازد. چهره دولحنی و دوزبانه‌ای که ستایش‌ها و دشنام‌ها را با هم جمع می‌کند می‌کوشد تا خود لحظه دگرگونی را، گذار کهنه به نو را و گذار مرگ به زندگی را دریابد. این چهره آن واحد تاج‌بخش و تاج‌گیر است. در جریان تکامل جامعه طبقاتی این جهان‌نگری نمی‌توانسته جز در فرهنگ غیررسمی جلوه‌گر شود، زیرا در فرهنگ طبقات مسلط که در آن ستایش‌ها و دشنام‌ها کاملاً جدا و تغییرناپذیر بودند هیچ جایگاهی نداشته‌است (باختین، 1387: 89). در شب‌های برره نوعی دوگونگی را شاهد هستیم چرا که همواره با دیگری روبرویم. از طرفی شب‌های برره خود متنی چندآوا نیست، در واقع نوعی نقد تک‌آوایی که مبتنی بر نادیده انگاشتن دیگر سخن‌هاست و اقتدار مرکزی برره که به دور از هرگونه

چندگونگی و پویایی است را بازنمایی می‌کند. در چنین فضایی چندآوایی تنزل می‌یابد و به حاشیه تبعید می‌شود.

#### 4-4- گفتمان گفت‌وگویی و تعامل ذهنیت‌ها در شب‌های برره

باختین زبان را در کاربرد روزانه انسان‌ها و به عنوان عملی مادی که از طریق سوژه خودآگاه ساخته می‌شود در کانون توجه خود قرار می‌دهد. به نظر باختین زبان خود، گفت‌وگو است و بر مفهوم دیالوگ استوار است. از نظر او گفت‌وگو از سه عنصر شکل گرفته است: گوینده، مخاطب و ارتباط بین گوینده و مخاطب (شنونده). زبان تعاملی است بین دو فرد. این نفوذ مکالمه و تبادل در گفتار است که امکان دستیابی به مفاهیم و دیگر عناصر را میسر می‌سازد. هر گونه پیشرفتی در علم گفتار مستلزم این است که عناصری از طریق مکالمه جلوه کند؛ مرحله‌ای که ایجاد رابطه نزدیک بر محور مکالمه و تبادل با گفتار به نمایان شدن جنبه‌های جدید در آن منتهی می‌شود (باختین، 1384: 146). باختین هستی انسان را نتیجه مکالمه و گفت‌وگو دانست. و دیالوگ را جنبه هستی شناختی وجود آدمی می‌دانست. دیالوگ برای او آستانه کنش نیست، بلکه عین کنش است (انصاری، 1384: 147). یعنی اینکه دیالوگ ابزار آشکار کردن و بیان منشی از پیش شکل گرفته شخصی نیست بلکه شخص از طریق این دیالوگ است که شکل می‌گیرد و هویت می‌یابد (همان). مدیری برای بازنمایی تک صدایی در برره همه شخصیت‌ها را یکسان ساخته است و تنها صدای متضاد در برره، صدای کیانوش است. بنابر این ما فقط با دو صدای متباین روبرویم.

رابطه گفت‌وگویی بین کیانوش با دیگر برره‌ای‌ها چگونه است؟ باید دید که معنا چگونه در سخن هر کدام از آنها شکل می‌گیرد؟ در ادامه نمونه‌هایی از ارتباط کیانوش با سحرناز، ارتباط برره‌ای‌ها با همسرانشان، وضعیت مناسبات و ارتباطات در برره با آن کسی که دیگری‌اش محسوب می‌شود و روش‌های حل منازعه پیشامدرن آنها بررسی می‌شود. به عنوان نمونه به دیالوگ زیر که برشی از قسمت «دکتر جاکوب» است نگاه کنیم:

کیانوش در صدد آموزش سواد به سحرناز است، برای او متنی را دیکته می‌کند.

کیانوش: بنویس... باران آمد.

سحرناز: ها!!! خوب... ها... الان که باران نه ویاد. (با لحنی حاکی از اینکه توان نوشتن آن را ندارد)

کیانوش: (یکه خورده) نه!!! تو فکر کن... تصور کن... فرض کن که داره بارون میاد.

سحرناز: ها!!! این فرض، چی بید؟

کیانوش: همین دیگه... یعنی فکر کن... تصور کن... تو فکر کن که داره بارون میاد.

سحرناز: ها... نه!!! من نمی‌تونم هم تصور کنم هم دیکته بنویسم.

کیانوش: (کلافه شده) اصلا اینو ول کن. تو بنویس... باران آمد.

سحرناز: باران نویاد!!!

کیانوش: (کلافه شده و از نفهمی سحرناز سرگیجه گرفته) ببین اگه حال و حوصله نداری دیکته بنویسی  
بذاریم یه وقت دیگه... (خسته از تلاش برای تفهیم سحرناز)

سحرناز: ها!!! نه. تو همش وخوای منو وپیچونی. هه!!! (اعتراض)

کیانوش: (معتراضانه) من بخوام تورو بیچونم؟

سحرناز: ها نه... تو همش وخوای از بار مسئولیت من شانه خال وکنی ها!!!

کیانوش: خوب. باشه. باشه سحرناز... اصلا اینارو ول کن... اصلا بنویس... باران نیامد.

سحرناز: خوب اگه باران ویاد چی (متفکرانه در حال تقلا برای نوشتن)

کیانوش: (به حالت مستعصل و گریه)

سحرناز: خوب خودتو لوس نه وکن نوشتم... (مشغول نوشتن می شود)

کیانوش: (گریه کنان) بنویس باران آمد.

سحرناز: ها!!!!!!!

کیانوش: دیدی راحتی!!! دیدی می تونی؟! حالا بده ببینم.

سحرناز: ها!!! (نوشته را به کیانوش می دهد)

کیانوش: (مبهوت از دیدن کاغذ آن را به سمت دوربین می گیرد برای نشان دادن نفهمی و بی سواد  
سحرناز. اوفقظ شکل باران را کشیده است)

همانطور که از دیالوگ ها پیدا است، گویی سحرناز به عنوان یک برره‌ای ذهن و زبانش جدای از هم  
کار می کند. هنگامی که می خواهد بنویسد متأثر از نیروی مرکزگرای ذهنش، امور را به نقطه واحد و  
مرکزی هدایت می کند. در حالی که کیانوش در نظر دارد او خارج از یک نقطه مرکزی فکر کند و بتواند  
تصور کند و بنویسد. زبان سحرناز از این حیث تک‌گویانه است چرا که تنها به خودش و اموری که  
بازنمایی می کند اشاره دارد. واژگانی که او به کار می برد صرفاً با خودشان قرار می گیرند و هیچ  
نسبتی انگار با واژگان دیگر ندارند؛ به قول باختین این واژگان خود<sup>1</sup> را هدف قرار می دهند و به چیزی  
فرا تر از مرزهای یافت خود ارجاع ندارند.

سحرناز به گفته‌ها و تصورات کیانوش با دیدگاهی کاملاً عینی می‌نگرد (چیزی مثل شیء). مفهومی  
که می‌خواهد از این گفتار دریابد و آن را بنویسد، نیز به نوبه خود باید تبدیل به شیء قابل دیدنی برای او  
شود. مفهومی که هنوز برای او تجسم نیافته است، امکان دستیابی به هر گونه رهیافت مکالمه‌گونی را  
بین او و کیانوش منتفی می‌کند. نمونه مشاجرات این زوج در خانه‌شان به خاطر اینکه هیچ‌گاه به دیالوگ  
نمی‌رسند، مرتب تکرار شده است و نمونه آن بسیار است؛ مثلاً در قسمت هشتادوهفت « صرفه‌جویی  
یعنی چه؟» هر چقدر که کیانوش برای سحرناز در مزایای صرفه‌جویی می‌گوید، او درک نمی‌کند. منطق  
او این است که همه چیز برای مصرف کردن و نهایتاً تمام شدن است و نوچوفسکو و گاز از این جهت با هم  
تفاوتی ندارند.

<sup>1</sup> - autotelic



نمونه دیگر برشی است از قسمت «فرهنگ یعنی چه؟» که مکالمه کیانوش و کارمندان بخش‌داری برره را نشان می‌دهد:

... (در بخش‌داری)

کیانوش: من پیشنهادم اینه که یک مرکز فرهنگی در برره تأسیس کنیم. پیشنهاد می‌...  
سالار: (حرف کیانوش را قطع کرده) یعنی سینما!!!

کیانوش: ببینین هم سینما هست هم تئاتر هست هم یک سالن موسیقی هم کتابخانه. ببینین!!! یه جایی مثل خانه فرهنگ برره.

همه: احسن احسن...

کیون: این خانه فرهنگ که وگویی چه معنی وده؟

کیانوش: (متعجب) یعنی شما نمی‌دونین فرهنگ یعنی چه؟

کیون: چرا و دونیم.

کیانوش (گیج و متعجب) پس چرا می‌پرسین؟! من نمی‌دونم!!! کیانوش: بسیار خوب.

و شروع می‌کند به تعریف فرهنگ و تاکید می‌کند که تمام مشکلات از عقب‌ماندگی فرهنگی بوده و جوامع... (سالار حرف کیانوش را قطع می‌کند)

سالار: حرف مفت از خودت در نه و کن... این فرهنگ که تو وگفتی توش پول پیدا وشه؟

در واقع فحوای مکالمه بالا، حاکم بودن تک صدایی را برانگاره برره‌ای نشان می‌دهد. نوع شناخت عینیت‌یافته و شیء شده آنها از هرگونه نفوذ مکالمه‌گونه تهی است و در نتیجه نمی‌توان از طریق این گفتار اقدام به گفتگو کرد و اساساً بدون آن هیچ درکی میسر نیست. ضمن اینکه کیانوش از زبانی بهره می‌گیرد تا مخاطبش را در گفت‌وگویی مشارکت دهد اما این اتفاق نمی‌افتد چون سهم واژگانی و افق مفهومی آنها یکی نیست؛ فهم هر گفتار و سخنی از پاسخ و واکنش شنونده آن جدا نیست و هر گفتاری به آنچه باختین افق مفهومی شنونده یا مخاطب می‌نامد گرایش دارد و گفتگو زمانی حاصل می‌شود که ما بین این افق‌های مفهومی تعاملی رخ دهد. به همین دلیل است که باختین می‌گوید گفتمان در مرز مابین بافت خودش و دیگری جریان دارد. و این حالت در زبان تک‌گویی برره‌ای‌ها ناپیدا و بیگانه است. نکته دیگر در ارتباط با این قضیه، شیوه برخورد برره‌ای‌ها با همسران است. در این مجموعه شاهد بازنمایی دو نوع ارتباط و شیوه برخورد با زنان هستیم. یکی برخورد انسانی کیانوش با همسرش سحرناز است و دیگری برخورد مرد سالارانه برره‌ای‌ها با همسرانشان است.

به عنوان مثال در قسمت مسابقه بزرگ شیرفرهاد، سالار خان و سردار خان به خاطر عدم تفاهم در رابطه‌شان با همسران خود موجب رنجش آنها می‌شوند و در حالی که کیانوش سعی می‌کند وساطت کند موجب قهر کردن همسر خود هم می‌شود. در واقع سریال تقابلی نحوه آشتی کردن و ارتباط برتر کیانوش را برای آشتی با همسرش و بقیه برره‌ای‌ها را نشان می‌دهد. مثال دیگر از ارتباطی از این نوع در قسمت «زنان زحمتکش» و در سکansı که نمایشگر نوع آشتی و نحوه برخورد با زن‌ها است، کیانوش با دسته گلی از

خانمش عذرخواهی می‌کند و بسیار لطیف با هم آشتی می‌کنند اما شیرفرهاد با الفاضی مانند «پاشو و یا خانه من گشمنه» زن خود - لیلون - را به خانه می‌برد.

آنچه در این دیالوگ‌ها نظر مخاطب را جلب می‌کند، تفاوت فرایند طرح مسئله و حل مسئله کیانوش و دیگر برره‌ای‌ها است که این مسئله به «مغایرت چهارچوب» (ردی، 1979: 237) مفهومی آنها برمی‌گردد. تقابل اندیشه و راه‌حل‌های کیانوش و دیگر برره‌ای‌ها نشان‌دهنده این نکته است که مغایرت چهارچوب تأثیر بسزایی بر فهم مسایل اجتماعی فرهنگی دارد.

## 5- نتیجه‌گیری

یکی از تمهیدات مدیری در خلق شب‌های برره، زبانی است که برمی‌گزیند. به زبان شب‌های برره می‌شود متأثر از باختین، دو نگاه درونی و بیرونی داشت. از دیدگاه درونی مهم‌ترین دلالت شب‌های برره، جادادن دو مجموعه نیرو و معانی در درون آن است. اگر زبان را به مثابه یک کردار اجتماعی در نظر بگیریم همواره دو گرایش مرکزگرای و مرکزگرا را از پیش در خود دارد، اگرچه آنها را به شیوه‌های مختلفی با هم ترکیب می‌کند تا گفتمان‌های چندگانه‌ای را در خود ایجاد کند. زبان، سوژه‌های سخن‌گوی خود را در درون خود می‌سازد. در واقع، سوژه در جریان مشارکت‌های گفت‌وگویی ساخته می‌شود. این سوژه‌ها در محدوده دلالتی که در چهارچوب آن سخن می‌گویند تعریف می‌شوند. رابطه زبان و سوژه، دو سویه است. همان‌گونه که زبان سوژه را می‌سازد، برای بررسی زبان نیز به زمینه آن که همان سوژه است نظر داریم. بنابر این کردارهای زبانی سوژه می‌تواند با توجه به خود او منطقی یا غیرمنطقی، محدود یا گسترده باشد. در اینجا تقابل بین زبان کیانوش (زبان معیار) و زبان برره‌ای‌ها (زبان غیرمعیار) برجسته می‌شود. به عبارتی از روی شناسایی شخصیت‌های مجموعه شب‌های برره می‌توان زبانی را که به کار گرفته می‌شود شناخت. در کل متن می‌توان نوع زبان برره‌ای‌ها را در مقایسه با دیگری آنها، یعنی زبان کیانوش، ارزیابی کرد.

از دیدگاه بیرونی استعاری بودن زبان برره برجسته می‌شود. در واقع کارگردان و نویسنده تلاش می‌کند در گستره نوعی زبان‌پریشی، ذهنیت دیگرگونه‌اش را به گونه‌ای متفاوت بیان کند. در میان این زبان‌پریشی، نوعی ضدزبان به وجود می‌آید. که به مثابه مقاومت و اعتراض است، نه در برابر زبان رسمی، بلکه در برابر مرجع این زبان و هر نظمی که بخواهد معیار باشد. این ضد زبان در واقع شکلی پارادوکسیکال به خود می‌گیرد که به لحاظ جامعه‌شناختی با بافت خود ناسازگار است و جایگاه و مرجع خود را به چالش می‌کشد. با این رویارویی از شیوه بیان و تفکر مسلط فراتر می‌رود. می‌توان گفت ضد زبان شب‌های برره، گفتمان فریبکارانه جدی رایج انسان‌ها را با نابودی تقلیدی تمسخرآمیز ساختارهای نحوی به تمسخر می‌گیرد. دورشدن از زبان معیار و بی‌اعتبار ساختن بیان رسمی همه جدیت‌های وزینی که ممکن است در گفتمان ایدئولوژیک رعایت شود و فرض کردن کل زبان به منزله مقوله‌ای قراردادی و

کاذب که بی‌تناسبی سرسختانه‌ای با واقعیت دارد، از مقولاتی‌اند که در زبان شب‌های برره به چشم می‌آید

## منابع

آلن، گراهام (1380). *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.  
احمدی، بابک (1375). *ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، جلد اول، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

انصاری، منصور (1384). *دموکراسی گفتگویی*، تهران: نشر مرکز.  
باختین، میخائیل (1373). *سودای مکالمه، خنده، آزادی*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: شرکت فرهنگی - هنری آرست، چاپ اول.  
باختین، میخائیل (1384). *زیبایی‌شناسی و نظریه رمان*، ترجمه آذین حسین زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

باختین، میخائیل (1387). *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی در باره رمان*، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نشر نی.  
تودورف، تزوتان (1377). *منطق گفتگویی باختین*، ترجمه داریوش کریمی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.  
حری، ابوالفضل (1387). *درباره طنز: رویکردهای نوین به طنز و شوخ طبعی*، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

خادم، عاطفه (1387). «سوژگی انسان و ابژه‌های ممکن شناخت تحلیل گفتمان کردارهای شکاف‌انداز در برنامه‌های پربیننده‌ی سیما»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه جامعه‌شناسی دانشگاه گیلان.  
صدر، رویا (1384). *برداشت آخر: نگاهی به طنز امروز ایران*، تهران: نشر سخن.  
غلامحسین زاده، غریب‌رضا و نگار غلامپور (1387). *میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*، تهران: نشر روزگار.

فاضلی، محمد (1391). *بابلسر: مصاحبه*. (12 خرداد).  
فتوحی رودمعجنی، محمود (1390). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن  
قرطاسی، علی (1387). *بررسی نحوه بازنمایی اقوام در سریال‌های طنز تلویزیونی (مطالعه موردی سریال برره)*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه جامعه‌شناسی دانشگاه علم و فرهنگ تهران.  
کوثری، مسعود (1384). «زبان آمیخته و واسازی هویت در سریال شب‌های برره»، *مجله الکترونیکی هفت‌سنگ ویژه‌نامه شب‌های برره*، اسفند [www.7sang.com/closeup/barare](http://www.7sang.com/closeup/barare).

مارتین، والاس (1382). *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، تهران: انتشارات هرمس.  
منتظرالقاظم، مهدی (1384). «بازنمایی جنسیت و قومیت در شب‌های برره»، *مجله الکترونیکی هفت‌سنگ ویژه‌نامه شب‌های برره*، اسفند [www.7sang.com/closeup/barare](http://www.7sang.com/closeup/barare).  
مهرایین، مصطفی (1386). *شرایط تولید فرهنگ: ریشه‌های ظهور مدرنیسم اسلامی در هند، مصر و ایران*، پایان‌نامه دکتری، ع، حاضری. گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (1388). نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

وردانک، پیتر (1389). مبانی سبک شناسی، ترجمه محمد غفاری، تهران: نشرنی.

Benson, J. D. & W.S. Greaves(2015).(Eds.).(1985). Systemic Perspectives on Discourse Vol Selected Theoretical Papers from the 9th International Systemic. workshop. Norwood,NJ: Albex publishing Corporation.

Reddy, Michael,(1979). "The Conduit Methaphor: A Case of Frame Conflict in Our Language", in A. Ortony (ed), Metaphor and Thought, Cambridge: Cambridge University Press, 284-324.

Simpson, Paul.(2003). On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humour. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam.

Threadgold, T., Grosz, E. A., Kress, G.,and M. A. K. Halliday (Eds.).(1986). Semiotics Ideolog Language. Sydney: Pathfinder Press.

Martin, J.r.(1992).English Text: Structure and System. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins.

[http://news.yahoo.com/s/nm/20051221/tv\\_nm/leisure\\_iran\\_comedy\\_d](http://news.yahoo.com/s/nm/20051221/tv_nm/leisure_iran_comedy_d)

، «بررسی و نقد شب‌های برره» c\_1

سازگاری

---