جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۶۵- ۸۹

طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستان‌های بهرام صادقی

غلامرضا پیروز*[۱] و مرضیه حقیقی [۲]

چکیده

کارناوال (Carnival) یکی از زمینه‌های ایجاد کلام چندآوا در نظریهٔ منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین است. کارناوال که برآمده از جشن‌های توده‌ای مردم در سده‌های میانه است، در کلام، با مؤلفه‌هایی نظیر طنز، تمسخر و شوخی، نفی ارزش‌های حاکم بر جامعه، آمیختگی مرگ و زندگی، توجه به جسم و لذت‌های جسمانی، انتقادهای اجتماعی و به طور کلی، با هر آنچه به رویارویی گفتمان توده‌ای و غیررسمی با گفتمان رسمی و غالب راه می‌برد، نشان داده می‌شود. باختین، این نظریه را در تقابل با تک‌آوایی، شادی‌ستیزی و جزم‌اندیشی رژیم استالین مطرح کرد. نکته‌ای که این پژوهش بر آن تأکید دارد کاربست ویژهٔ نظریهٔ منطق گفت‌وگویی، به‌ویژه کارناوال، در تاریک‌ترین و پراختناق‌ترین ادوار تاریخ است. برای این منظور، بهرام صادقی، در جایگاه یکی از برجسته‌ترین طنزپردازان معاصر فارسی که در دورهٔ سیاهِ پس از شکست کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به نگارش آثار طنزآمیز خود پرداخت، مورد توجه قرار گرفته است. این پژوهش درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش بوده است که طنز موجود در داستان‌های صادقی تا چه میزان با مؤلفه‌های سخن کارناوالی هم‌خوانی دارد و زمینه‌های گرایش به چنین شیوه‌ای چه بوده است؟ دستاورد پژوهش حاکی از آن است که طنز موجود در آثار صادقی با بسیاری از مؤلفه‌های سخن کارناوالی نظیرِ مرگ‌اندیشی و آمیختگی مرگ و زندگی، نفی معاداندیشی و توجه به ابعاد جسمانی حیات انسانی، نفی ارزش‌های حاکم بر جامعه، انتقادهای اجتماعی و غیره هم‌سوست. از این رو، فضایی چندصدا و گفت‌وگوگرا بر آن حکم‌فرماست که در تقابل با عصر سیاه و پرخفقان بعد از کودتا قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: بهرام صادقی، چندصدایی، طنز، کارناوال، گروتسک، منطق گفت‌وگویی، میخاییل باختین.

دریافت: ۱۳۹۲/۵/۶ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۱۰

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران(نویسندهٔ مسئول)pirouz_40@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران marziehhaghighi865@yahoo.com

مقدمه

میخاییل باختین، زبان‌شناس، فیلسوف و جامعه‌شناس قرن بیستم روسیه، نظریهٔ منطق گفت‌وگویی خویش را در عصر پراختناق، استبدادزده و شادی‌ستیز استالین مطرح کرد. در دوره‌ای که جزم‌اندیشی و انعطاف‌ناپذیریِ رژیم خودکامه و تک‌صدای استالین هر نوع تفکر و آوای مخالف را به‌شدت سرکوب می‌کرد، تمایلات اجتماعی و آرمان‌های آزادی‌خواهانه، باختین را بر آن داشت تا در اعتراض به استبداد و تک‌آوایی به گفت‌وگو روی آورد و با طرح الگوی منطق گفت‌وگویی، نظام حاکم را به‌چالش بکشد. از این رو، در نظریهٔ باختین و در نگاه هستی‌شناسانه و انسان‌شناسیِ فلسفی او احترازی قاطع از اقتدارطلبی، مطلق‌اندیشی، شادی‌ستیزی، و تک‌صدایی مشاهده می‌شود.

در نظریهٔ باختین، کارناوال از زمینه‌های برجستهٔ سخن استوار به منطق مکالمه است که منجر می‌شود آواهای متفاوت و مخالف بی هیچ محدودیتی به گوش برسد و شادی و خنده بیافریند. آنچه در این پژوهش بر آن تأکید شده است رویکرد ویژه به کارناوال و طنز در جوامعی است که تک‌صدایی، شادی‌ستیزی و جزم‌اندیشی بر آن‌ها حکم‌فرماست. رواج طنز، هجو، و هزل و شوخی نیز از ویژگی‌های ادبیات کشورهای استبدادزده و خفقان‌دیده‌ای نظیر ایران است که وقتی انتقاد صریح در آن جایگاهی ندارد، راه بر سخنان غیرصریح و خنده‌آور و انتقادهای گزنده از طریق طنز، باز می‌شود (حلبی، ۱۳۶۵: ۱۴). در ادبیات فارسی، همواره تاریک‌ترین و پراختناق‌ترین دوره‌های تاریخ، با ظهور سخنورانی مکالمه‌گرا و طنزپرداز و خلق آثاری گفت‌وگومند و جزمیت‌ستیز همراه بوده است. طنزِ برآمده از زبان سعدی، مولوی، حافظ، عبید زاکانی، و دیگران نتیجهٔ طبیعی چنین شرایطی است که ذهنیت گفت‌وگوگرا و طبع جویای مکالمهٔ این سخنوران را به سوی طنز و زمینه‌های انعطاف‌پذیر و اعتراض‌آمیزِ سخنِ کارناوالی سوق داده است. چنین رویکردی، به طور فراگیر، در ادبیات فارسی قابل ردیابی است. برای تأیید این فرضیه، دوران سیاه و پرتلاطم بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، که شکست و یأس و سرخوردگی روشنفکران ایرانی را در پی داشته، در نظر گرفته شده و داستان‌های بهرام صادقی، از بزرگ‌ترین طنزنویسان معاصر ادبیات فارسی، بررسی شد تا به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود:

۱. کدام‌یک از مؤلفه‌های طنز کارناوالی در داستان‌های بهرام صادقی نمود بیشتری یافته است؟
۲. زمینه‌های گرایش بهرام صادقی به طنز کارناوالی چه بوده و او چگونه با ابزار طنز به مبارزه با تک‌صدایی حاکم بر جامعه برخاسته است؟

پیشینهٔ پژوهش

تا آنجا که بررسی شد، تاکنون پژوهش مستقلی به موضوع طنز کارناوالی و مؤلفه‌های آن در متون ادبی نپرداخته است و فقط رونلد نولز در کتاب *شکسپیر و کارناوال پس از باختین* وجوه کارناوالی نمایش‌نامه‌های شکسپیر را تحلیل کرده است (نولز، ۱۳۹۱). نرگس یزدی و منصور ابراهیمی نیز، در مقاله‌ای کوتاه، نمایش‌نامهٔ *رومئو و ژولیت* را از این نظر بررسی کرده‌اند (یزدی و ابراهیمی، ۱۳۹۰).

رویکرد کارناوالی به طنز در آثار بهرام صادقی نیز تاکنون به طور مستقل بررسی نشده است، اما برخی پژوهشگران به جنبه‌های طنزآمیز در آثار صادقی اشاره داشته‌اند که از آن‌ها می‌توان به منابعی مانند *مسافری غریب و حیران* (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۷۹)، *بازخوانی مجموعه‌داستان‌های کوتاه سنگر و قمقمه‌های خالی اثر بهرام صادقی با تکیه بر مبانی نقد جدید* (سعیدی، ۱۳۸۵)، و مقاله‌هایی نظیر «طنز تلخ بهرام صادقی و طنز شیرین ایرج پزشکزاد» (دستغیب، ۱۳۷۶)، «طنز در داستان کوتاه امروز» (رهنما، ۱۳۷۲)، «بهرام صادقی، طنز و قمقمه‌های خالی» (صدر، ۱۳۸۰)، «اندر باب نقش‌بازی در داستان» (نفیسی، ۱۳۶۹)، و غیره اشاره کرد.

هدف پژوهش

هدف این پژوهش نشان‌دادن هم‌سویی وجوه طنزآمیز داستان‌های صادقی با طنز کارناوالی در نظریهٔ میخاییل باختین است که با توجه به مطالعات صورت‌گرفته، چنین رویکردی نه تنها در زمینهٔ داستان‌های بهرام صادقی مسبوق نیست، در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی نیز، تاکنون به این دیدگاه، توجه درخوری نشده است. با عنایت به اینکه کارناوال در نظریهٔ باختین به وجوه اعتراض‌آمیز و طنزگونهٔ سخن در برابر جزمیت و انعطاف‌ناپذیری در جامعه‌ای پراختناق تأکید دارد، طنزپردازی و بیان تناقض‌های اجتماعی در داستان‌های صادقی- که محصول دوران سیاه بعد از کودتاست- از این نظر درخور توجه است. از این رو، ضرورت توجه به موضوع این پژوهش بایسته می‌نماید.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و واحد پژوهش، داستان‌های بهرام صادقی است که در استناد به آن، از این منابع استفاده شده است: *وعدهٔ دیدار با جوجوجتسو* (۱۳۸۳)، *سنگر و قمقمه‌های خالی* (۱۳۵۴)، و *ملکوت* (۱۳۵۳).

مفاهیم نظری

۱. منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین

منطق گفت‌وگویی یا منطق مکالمه، قبل از باختین هم مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان بوده، اما ابتکار باختین در این بود که او منطق مکالمه را «بنیان سخن» معرفی کرد (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۸). رویکرد او به چنین رهیافتی، از یک طرف تحت تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی عصر و تقابل با اندیشه‌های استالینی قرار داشته است و از سوی دیگر، در تقابل با جنبش‌های فکری و طرح‌های زبانی‌ـهنری در حوزهٔ نقد ادبی بوده که از دو سرچشمهٔ زبان‌شناسی سیراب می‌شدند. از یک سو، نقد سبک‌شناختی که فقط به بیان فردی اهمیت می‌داد و به زبان کاری نداشت، و از سوی دیگر، زبان‌شناسی ساختارگرای سوسوری که فقط بر لانگ یا صورت دستوری مجرد تأکید می‌کرد و به گفتار به منزلهٔ یک پدیدهٔ منفی چندان توجهی نشان نمی‌داد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۸). باختین هر دو مکتب زبان‌شناسی را در فهم واقعیت کلامی ناتوان می‌دید. او برای برون‌رفت از این تنگنا به گفتار انسانی به منزلهٔ عمل متقابل لانگ و زمینهٔ گفتار روی آورد (تودوروف، ۱۳۷۳: ۴۹) و شخصی و فردی‌بودن گفته‌ها را نگرشی خلاف واقع دانست و معتقد بود گفتار ساختاری اجتماعی دارد.

باختین در جایگاه یک فیلسوف و پژوهشگر اجتماعی، بر ارتباط‌محوری هنر تأکید می‌کرد. گرچه او، در ابتدا گفت‌وگوگرایی را مختص گونهٔ رمان می‌دانست و داستایفسکی را مبدع رمان چندآوایی می‌شناخت، در نوشته‌های پسین خود، گونه‌های دیگر ادبی را نیز لحاظ کرد و عقیده داشت: «برقراری ارتباط به معنای تبادل پیام‌های معنادار، در ذات هنر است» (نولز، ۱۳۹۱: ۴). از همین رو، در عصر حاضر، مباحث و اصطلاحات باختینی از قبیل چندصدایی، کارناوال، و غیره برای خوانش انواع متفاوت آثار ادبی و هنری به‌کار گرفته می‌شود.

۲. کارناوال (Carnival)

از مهم‌ترین انواع سخن که در نظریهٔ منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین، منجر به آفرینش سخن استوار به منطق مکالمه می‌شود، سخن کارناوالی[۱] است (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳). پیشینهٔ

۱. در نظریهٔ باختین، سخن به دو نوعِ سخن تک‌گفتاری و سخن استوار به منطق مکالمه (شامل سه نوع: سخن کارناوالی، سخن «منی‌په»، و سخن داستان چندآوایی) تقسیم می‌شود (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳).

کاربرد اصطلاح کارناوال به ادبیات اروپا در سده‌های میانه بازمی‌گردد و باختین، نخستین کسی بود که آن را به صورت نظام‌مند به‌کار برد و برای پی‌ریزی نظریه‌اش در مورد خنده، فرهنگ عامیانه و جشن‌های خیابانی متداول در میان تودهٔ مردم در اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس را مورد استفاده قرار داد (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۳۰). از نظر باختین، انسان‌های سده‌های میانه دو نوع زندگی متفاوت داشتند: یکی زندگی کاملاً رسمی، جدی و تحت نظام سلسله‌مراتبی، توأم با هراس، جزم‌گرایی و سرسپردگی، و تقوا؛ دیگری زندگی در کارناوال و فضاهای همگانی، زندگی آزاد و سرشار از خندهٔ پرمعنا، آلودن تمامی مقدسات، بدگویی و بدرفتاری که بر شکستن فاصله‌ها و برهم‌زدن هنجارها استوار است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۵۳). دنیای آرمانی تودهٔ مردم در سده‌های میانی اروپا در همین جشن‌های خیابانی و کارناوال‌ها و ترانه‌های عامیانه متجلی می‌شد. کارناوال به منظور زمینی‌کردن هر امر مقدس، کوچک‌کردن، و از باورگریختن، به طبقات فرودست جامعه مجال می‌داد تا در مقابل فرهنگ خشک و رسمی حاکم بایستند و آن را به تمسخر بگیرند و به رهایی خویش بیندیشند. بر کارناوال منطقِ وارونگی حکم‌فرماست: ابله پادشاه و پادشاه ابله می‌شود، کفر و ایمان در هم می‌آمیزند، خردمند و نادان در کنار هم قرار می‌گیرند و در نهایت دنیایی وارونه آفریده می‌شود (مقدادی و بوبانی، ۱۳۸۲: ۲۲). به تعبیر باختین، دنیای وارونهٔ کارناوال، تقلید تمسخرآمیز زندگی غیرکارناوالی است و در تمامی تقلیدهای تمسخرآمیز، تحقیرها، نفرین‌ها، طنزها، و غیره منطق سروته و پشت‌وروشدن امور وجود دارد. خندهٔ کارناوالی نیز، سه ویژگی برجسته دارد: نخست اینکه واکنشی فردی به رخدادی خنده‌دار نیست، بلکه خنده‌ای همگانی است. دوم ماهیتی جهانی دارد و همهٔ جدیت‌ها و جزم‌گرایی‌های متداول را نشانه می‌گیرد. سوم اینکه خنده‌ای دوسویه است: شادمانه و پیروزمندانه و در عین حال تمسخرآمیز و تحقیرکننده؛ خنده‌ای که هم‌زمان به تأیید و انکار ابژهٔ خود می‌پردازد (نولز، ۱۳۹۱: ۱۲-۱۳).

۳. طنز کارناوالی

گرچه پیشینهٔ کارناوال به مراسم آیینی و جشن‌های عمومی و خنده‌دار قرون وسطایی می‌رسد، در جامعهٔ قرن نوزدهم و بیستم، این جشن کارکرد اعتراضی و ویران‌گرانهٔ خود را از دست داده و به رویدادی فولکلوریکی بدل شده است (زیما، ۱۳۷۷: ۱۸۹) و در مقابل زبانی پدید آمده که حاوی فرم‌ها و نمادها و ترکیب‌های کلامی خنده‌دار بود و تجربهٔ منحصربه‌فرد و پیچیدهٔ کارناوال را بازتاب می‌داد. باختین، نمونهٔ برجستهٔ این زبان و خندهٔ کارناوالی را در آثار فرانسوا رابله، نویسندهٔ بزرگ و شوخ‌طبع قرن شانزدهم فرانسه، ردیابی کرده و او را «بزرگ‌ترین

سخن‌گو و قلهٔ خندهٔ کارناوالی مردمی در ادبیات جهان» دانسته (باختین، ۱۳۷۷: ۵۰۸) و معتقد است، این خندهٔ چندپهلو که ذات و قانون اثر رابله را تشکیل می‌دهد، خود، نوعی جهان‌بینی است و جنبهٔ کیهانی دارد (باختین، ۱۳۸۴: ۱۵). خندهٔ کارناوالی، در تقابل با جدیت فئودالی و کلیسایی قرار می‌گیرد. لحن جدی فئودالی، انباشته از عواملی مانند ترس، ضعف، اطاعت، تسلیم، دروغ، ریاکاری، خشونت، ارعاب، تهدید، و انواع ممنوعیت‌ها بوده است، اما خندهٔ راستینی که در کارناوال وجود دارد، در حالی که لحن جدی را رد نمی‌کند، موجب پالودن و تکامل آن شده و آن را از جزمیت، یک‌جانبگی، جمود، تعصب‌ورزی، خشک‌اندیشی، عناصر ترس یا ارعاب، پندآموزی، و ساده‌اندیشی و اوهام و خشکی ابلهانه می‌پالاید و جدیت را از انجماد و جداشدن از کلیت تمام‌نشدهٔ زندگی روزمره بازمی‌دارد (باختین، ۱۳۷۷: ۴۸۸، ۴۹۱). باختین، این مضمون را در ارتباطی تنگاتنگ با گروتسک (Grotesgue) قرار می‌دهد. گرچه پیشینهٔ گروتسک به نخستین سال‌های مسیحیت، به‌ویژه در فرهنگ رومی می‌رسد، نخستین بار در نیمهٔ دوم قرن شانزدهم در آثار فرانسوا رابله، در اشاره به اعضای بدن به‌کار گرفته و وارد عرصهٔ ادبیات می‌شود (تامپسون، ۱۳۶۹: ۲۵ و ۲۷). گروتسک ریشه در چندگانگی کارناوالی و شوخ‌طبعی‌های عامه دارد (Hooby & Deboer, 2009: 146) و «با طرد زهدگرایی و معنویت آن‌جهانیِ قرون وسطی، بر سویه‌های محسوس و جسمانی هستی بشری تأکید می‌کند» (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۷). باختین، گروتسک را در پیوند با خنده، طنز، و کمدی می‌بیند و می‌کوشد آن را از دل کارناوال‌های تودهٔ مردم بیرون بکشد. او با پذیرش خنده و جنبهٔ کمیک و نازلِ فرهنگ توده‌ای، گروتسک را ترفیع می‌دهد و به اصلِ کارناوال عامیانه، محتوای فلسفیِ معناداری می‌بخشد که بیان‌کنندهٔ آرمان‌های اتوپیاییِ زندگی جمعی، آزادی، برابری، و فراوانی است (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۵۰).

در نظریهٔ باختین، فرهنگ کارناوال جلوه‌ها و بیان‌های گوناگونی را در بر می‌گیرد که به سه دسته تقسیم می‌شود: ۱. شکل‌های آیینی و نمایشی: مانند مراسم و جشن‌های کارناوال و نمایش‌های خنده‌داری که در مکان‌های عمومی اجرا می‌شوند. ۲. ترکیب‌های کلامی خنده‌دار: چون تقلیدهای تمسخرآمیز شفاهی و کتبی به زبان عامیانه و بومی. ۳. شکل‌های متفاوت واژگان خودمانی و گونه‌های لغوگویی: شامل نفرین‌ها، دشنام‌ها، ناسزاگویی، کفرگویی، و غیره (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۸؛ نولز، ۱۳۹۱: ۷).

سخن کارناوالی نیز، در نظریهٔ باختین، مصادیقی چون ریشخند و تمسخر و طنز، اهمیت تن و جسم در مقابل توجه فرهنگ حاکم به امور معنوی، رد تفکر استبدادی، توجه به امور غیرمتعارف و خارج از تناسب، تماس آزادانه و آشنا بین اشخاص، اتحاد اضداد، آلودن و کم‌بهاکردن ارزش‌های رایج، پیوستگی مرگ به تولد و نفی معاداندیشی، بی‌ارزش جلوه‌دادن

قوانین اجتماعی و اخلاقی، و غیره را در بر می‌گیرد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۵۴). در واقع، سخن کارناوالی، نظامی است که در آن برخلاف نظام حاکم، همه‌چیز با خنده، شوخی، و مسخرگی پیش می‌رود؛ تابوها و محرمات شکسته می‌شوند، مردم نقاب‌ها و صورتک‌های عجیب، مسخره، و ترسناک بر چهره می‌گذارند و در عریان‌ترین و بدوی‌ترین شکل ممکن ظاهر می‌شوند و به مقابله با هنجارهای حاکم می‌روند (شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۲).

گرچه برخی معتقدند روح حاکم بر جشن‌ها، آیین‌ها، و فرهنگ و اساطیر ایرانی، بر خلاف کارناوال باختینی، غیرمکالمه‌ای است و از میان جشن‌های ایرانی، فقط جشن مهرگان و نوروز را نام می‌برند که در آن‌ها نیز، فضای مونولوگ و اقتدار پادشاه مطرح است (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۹-۱۱۰)، طنز به بیان کریچلی، خصیصهٔ ثابت و لایتغیر انسان‌شناختی و جهان‌شمول است که در تمامی فرهنگ‌ها مشترک است و خنده مهم‌ترین تمایز مهم انسان از حیوان است که از فرهنگ برمی‌آید و به تعبیر ارسطو «هیچ حیوانی جز انسان نمی‌خندد» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۳۷، ۴۰). در فرهنگ و ادبیات ایران نیز، نمودهای گوناگونی از طنز و فرهنگ کارناوالی دیده می‌شود. به طور کلی، منطق گفت‌وگویی در جوامع تک‌صدا و جزم‌اندیش، بیشتر عینیت می‌یابد و در تاریخ و فرهنگ ایران، دوره‌های سیاه و پرخفقانی که به‌وجودآورندهٔ خنده و طنز کارناوالی بوده باشد، فراوان به‌چشم می‌خورد.[۱] ظهور و گسترش انواع گوناگون ادبی نظیر طنز، هجو، هزل، لطیفه، و غیره در ادبیات ایران نیز مؤید این ادعاست. یکی از ادوار تاریک و پرخفقانی که منجر به ظهور طنز کارناوالی در ادبیات فارسی شده است، دوران سیاه شکست و سرخوردگی روشنفکران ایرانی بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که دیالکتیک غیرمستقیم و کارناوالی طنز در برابر جزمیت فرهنگ غالب را در داستان‌های بهرام صادقی به‌بار نشانده و فضای داستان‌هایش را به فضایی کارناوالی نزدیک کرده است.

مؤلفه‌های طنز کارناوالی در داستان‌های بهرام صادقی

بهرام صادقی (۱۳۱۵-۱۳۶۳) از نویسندگان طنزپرداز معاصر است که نویسندگی را از سال

۱. از جشن‌ها و مراسم آیینی ایرانی که می‌توان در آن جنبه‌های کارناوالی را ردیابی کرد، می‌توان به آیین‌هایی نظیر آیین میرنوروزی، مراسم حاجی‌فیروز، خویش‌کاری‌های دلقک‌های دربار پادشاهان، و ظهور شخصیت‌هایی نظیر بهلول، عقلاءالمجانین، و دیگران اشاره کرد. ویژگی شاخصی که در نظر باختین، دلقک و ابله را به فضای چندصدایی مربوط می‌گرداند، حقّ دیگربودن در جهان و یکی‌نشدن با گروه‌های موجود زندگی است. ذکاوت و زیرکی هوشمندانه و شادمانهٔ دلقک، زخم زبان‌های تمسخرآمیز و حماقت‌های ساده‌لوحانهٔ ابله، در مقابل متعارفات و در حکم عامل افشاگر عرف‌پرستی‌ها قرار می‌گیرد (باختین، ۱۳۸۷: ۲۲۴، ۲۲۷).

۱۳۳۵ آغاز و کارهای اصلی خود را در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۱ منتشر کرده است؛ یعنی سال‌های سیاه پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲. این کودتا گسست عمیقی در تاریخ و فرهنگ ایران پدید آورد. ازبین‌بردن ارتباط‌های اجتماعی، مبارزه با هر نوع وحدت فکری و همبستگی، ترور فکری از طریق رادیو، کتاب، و انواع نشریات، و غیره از برنامه‌های رژیم کودتا بود. با بازگشت محمدرضا پهلوی، تاریخ و ادبیات ایران وارد دورهٔ سیاهی شد که در آن با درهم‌شکسته‌شدن همهٔ کانون‌های فرهنگی و اجتماعی، جامعه به صورت انبوه مردمِ تنها و ترسان درآمد. جوّ بی‌اعتمادی و سوءظن بر روابط اجتماعی حاکم و ترس و تعصب و خشونت بر تلخی زندگی مردم افزوده شد. پیامد چنین شرایطی، رشد پریشان‌فکری، جنون، و خودکشی شکست‌خوردگان حساس بود و ادبیات شکل‌گرفته در این بحران روانی‌ـاجتماعی، بازتابی از شکست و جلوه‌های گوناگون نپذیرفتن و گریز از واقعیت موجود بود (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۷۵-۲۷۶). بهرام صادقی در چنین شرایطی، با رویکرد ویژه به طنز اجتماعی، یأس و سرخوردگی‌های اجتماعی را بازتاب می‌دهد. ضیاء موحد در توجیه طنزگرایی بهرام صادقی، در بحران پس از شکست کودتای مصدق می‌گوید: «شکست مصدق یک گروه مرثیه‌سرا درست کرد. بهرام صادقی مرثیه‌سرا نشد و طنزش نجاتش داد... خوشبختانه، بهرام صادقی، قربانی سیاسی نبود. دستش را روی تأثیرات جانبی آن حادثه گذاشته بود و قربانیان آن قضیه را شرح می‌داد. آن‌ها دربارهٔ اصل ماجرا آه و ناله می‌کردند. بهرام صادقی آن‌ها را نگاه می‌کرد و سر به سرشان می‌گذاشت. او یک درجه بالاتر رفته بود. سرخوردگی‌ها را شرح می‌داد و خود جزو بازی بود» (اصلانی، ۱۳۸۴: ۴۴). اساساً طنز، بر پایهٔ انگیزش، بازتاب‌های عاطفی، و انگیختگی ذهنی صورت می‌گیرد و هدف آن، ابتدا کاستن رنج روحی و درد معنوی خود طنزپرداز است و سپس بیداری، آگاهی، و انگیختگی طنزشنو (موحد، ۱۳۸۲: ۱۵۸، ۱۶۴). همان‌گونه که خود صادقی نیز می‌گوید: «طنز، جز خنداندن، بر اعصاب خواننده تازیانه می‌زند و آن را از خمودگی ناشی از تکرار خود در اجتماع بیدار می‌کند و می‌فهماند که پس از خاتمهٔ قصه و خندیدن، تازه اول کار است و نوبت توست کی به خود بیایی، بیندیشی، و دریابی که زهر واقعیتی را که بدون آگاهی تو در پیرامونت، اعصابت را به رخوت و خمودگی فرو برده است، اکنون باید با پادزهر تفکر و شناخت شرایط هستی و محیطی که در آن زندگی می‌کنی، از تن و ذهنت بیرون بیاید» (اصلانی، ۱۳۸۴: ۵۷۵). صادقی در داستان‌های خود با چنین دیدگاهی به طنز می‌نگرد؛ دیدگاهی که در اساس با نظریهٔ کارناوال و خندهٔ کارناوالی باختین هم‌سوست. به تعبیر سپانلو، نگرش صادقی بر مبنای سنجش تناقض‌ها در یک موضوع انسانی و اجتماعی شکل می‌گیرد و

ناگزیر با طنزی ظریف در داستان‌هایش نمود می‌یابد (سپانلو، ۱۳۴۰: ۱۱۵). «طنزی که دریافتی از یک تجربهٔ هستی است و به طنز موجود در واقعیت و سرنوشت بشری اشاره دارد و لبخندی است خاص در مقابل همهٔ دنیا از جمله در مقابل خود صاحب لبخند» (نفیسی، ۱۳۶۹: ۳۴). چنین رویکردی، طنز موجود در داستان‌هایش را به شادیِ معنادار و فراگیر کارناوال نزدیک می‌کند. خنده‌ای که باختین در رابله می‌جوید نیز، خنده‌ای چندپهلوست که طرف مقابل آن، حیات و زندگی بشری در مفهوم گستردهٔ آن است نه یک خندهٔ فردی (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۱).

بسیاری از مصادیق سخن کارناوالی نیز، در داستان‌های بهرام صادقی قابل ردیابی است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱. فرهنگ و ادبیات توده‌ای

از آنجا که کارناوال در مقابل فرهنگ حاکم و اقلیت مسلط در جامعه قرار می‌گیرد، فضای حاکم بر آن، فضایی همگانی و توده‌ای است که با اکثریت مردم عادی جامعه و زندگی روزمرهٔ آن‌ها در پیوند است. آنچه در وهلهٔ نخست از کارناوال برای باختین اهمیت دارد برابری افراد اعم از شاه و گدا و... در جامعه است (Bakhtin, 1984: 15). در واقع، در کارناوال، خنده در رادیکال‌ترین و عام‌ترین صورت، تمام جهان را در بر می‌گیرد و در شادترین شکل خود، از اعماق مردم با زبان‌های عامیانه بیرون می‌آید و به عنوان یک ایدئولوژی والا در ادبیات راه می‌یابد (باختین، ۱۳۷۷: ۴۸۳). در ادبیات کارناوالی، مرز بین ادبیات و زندگی رسمی و غیررسمی درهم شکسته می‌شود و تودهٔ مردم در مرکز و محور آثار ادبی و هنری قرار می‌گیرند. بهرام صادقی نیز، پیام‌گزار نسلی درهم‌شکسته و مأیوس است که در کشاکش زندگی و در گیرودار حوادث و جریانات تلخ زندگی قرار دارند و طنز او طنزی است که از روابط آدم‌ها با یکدیگر، با اشیا، با زندگی، و نظام حاکم بر آن ناشی می‌شود (گلسرخی، ۱۳۷۷: ۲۶۹). شخصیت‌هایی که صادقی برای داستان‌هایش برمی‌گزیند، دمِ دست‌ترین انسان‌ها و محروم‌ترین اقشار جامعهٔ اطراف نویسنده را تشکیل می‌دهد. کارمند، دلال، بقال، حاشیه‌نشین‌ها، فک و فامیل‌های شهرستانی، آدم‌های ورشکسته، انسان‌های دل‌زده و ناامید طبقهٔ متوسط، روستاییان، و... محوری‌ترین شخصیت‌های داستان‌های صادقی را در بر می‌گیرند. صادقی با وجودی که خودش پزشک بود و تحصیلات دانشگاهی داشت، هیچ‌گاه خود را از مردم جدا نمی‌دانست. او به این بینش رسیده بود که فقط با حضور در متن جامعه می‌تواند به کشف معدن بی‌پایان عناصری که لازم کار یک

نویسندهٔ بزرگ است دست یابد و معتقد بود که برای نوشتن رمان و داستان ایرانی، باید در ایران زندگی کرد، با اتوبوس‌های شرکت واحد به این طرف و آن طرف رفت، کمی در دهات گشت و بعد از آن، داستان و رمان ایرانی نوشت (اصلانی، ۱۳۸۴: ۷۸). بنابراین، دغدغهٔ اصلی او یا انسان‌های روستایی است یا مردم محروم طبقهٔ متوسط شهری:

۱. ۱. شخصیت‌های سادهٔ روستایی

اندیشهٔ گرایش به دهات و مردم سادهٔ روستایی و ییلاقی در بسیاری از داستان‌های او تکرار شده است. این حس نوستالژیک، گرچه به بینش رمانتیسم نویسنده در رویارویی با مدرنیته راه می‌برد، در عین حال، وجوه برجستهٔ نظریهٔ کارناوالی را تأیید می‌کند. صادقی در داستان‌هایش صفا و پاکی روستاییان را ستایش می‌کند. در داستانِ کوتاه «آقای نویسنده تازه‌کار است»، قهرمان داستان یک مرد دهقان روستایی است: «آه! می‌توان یک داستان دربارهٔ دهقانان نوشت:... مرد دهاتی آدمی است ساده‌لوح و پاک‌طینت که عاشق همه است و کینه ندارد...» (صادقی، ۱۳۵۴: ۱۱۹).

علاقه به روستا و مردم روستایی به صورت بن‌مایه‌ای فراگیر در داستان‌های صادقی تکرار می‌شود. در داستان‌های «سراسر حادثه» و «قریب‌الوقوع» نیز این اندیشه تکرار شده است: «ای کاش در دهی زندگی می‌کردم! در یک ده که همه‌چیزش طبیعی و حقیقی است!» (همان: ۱۹۷).

رویکرد صادقی به چنین فضاها و شخصیت‌هایی، برای رهایی از دنیای آشفته و درگیر بحران عصر خویش است. روی‌آوردن به صفا و پاکی و مردم و زندگی بی‌آلایش روستا، در واقع همچون رویکرد کارناوالی به خنده و شادی، نوعی برون‌رفت از تنگنای زمان است که موجب تسکین درد و رنج‌های نویسنده و مردم اجتماعش می‌شود. از سوی دیگر، با واردکردن قهرمانان توده‌ای در فضای داستان، به اقشار گوناگون اجازه می‌دهد بدون ترس و تهدید، صدای خویش را به گوش برسانند. از این رو، فضایی چندصدا ایجاد می‌شود. آمیختن این فضای همگانی و چندصدا با چاشنی طنز، داستان‌های صادقی را با فضای کارناوالی هم‌سو می‌کند. صادقی همچون باختین، به کارکرد ویژهٔ خنده و فضاهای همگانی برای مبارزه با گفتمان رسمی و تک‌آوا توجه دارد و می‌گوید: «دنیای ما دنیای آشفته‌ای است و صلاح هیچ‌کس در این نیست که بکوشد آن را آشفته‌تر کند... بر این اساس من می‌گویم بیایید دور هم بنشینیم، قلب‌هایمان را صاف کنیم، روحمان را آزاد بگذاریم تا از تنگنای بی‌در و روزنش بیرون بیاید و در هواهای

تازه و فضاهای باز آن مثل یک پرندهٔ طلایی پر بزند و آن وقت رنگ تبسم به صورت‌هایمان بزنیم» (همان: ۱۱۶). صادقی در برابر جزمیت و انعطاف‌ناپذیری نظام حاکم به گفتمانی انعطاف‌پذیر و زندگی ساده و عاشقانه و غیررسمی گرایش دارد و معتقد است: «خدا و طبیعت و باد و برق و آفتاب همیشه به کسانی که در جست‌وجوی زندگی ساده و بی‌غل و غش و یک عشق پاک و آسمانی‌اند، کمک می‌رسانند» (همان: ۲۱۸). چنین رویکردی، همهٔ هنجارها و قوانین خشک، جزم‌گرا، و متعصبانه را به‌چالش می‌کشد.

۱. ۲. شخصیت‌های محروم شهری

علاوه بر گرایش به روستاییان و مردم سادهٔ دهاتی، مسائل و مشکلات مردم متوسط شهرنشین نیز، از دیگر دغدغه‌های بهرام صادقی است. داستان‌های بهرام صادقی در اجتماع اقشار مختلف مردم کوچه‌وبازاری شکل می‌گیرد. او در آثارش، شخصیت‌ها و زندگی‌هایی را مطرح می‌کند که هریک بیان‌کنندهٔ مشکلی از مشکلات اجتماع است. بیان چنین مسائلی، با چاشنی طنزی که او در فضای داستان به‌کار می‌گیرد، اعتراضی بنیادی بر پیکرهٔ فرهنگ و گفتمان حاکم است. در داستان «تأثیرات متقابل» از زندگی سخت و تحمل‌ناپذیر کارمندی می‌گوید که در یک آپارتمان کوچک، تنگ، و تاریک با دیوارها و سقف‌های کهنه و فرسوده با تمام اقوامش زندگی می‌کند و سقف خانه بر اثر باران فرو می‌ریزد و این، همان خانه‌ای است که رئیس اداره، قبل از رسیدن به ریاست در آن زندگی می‌کرده است. صادقی با زبانی طنزآمیز داستان را پیش می‌برد و مفاسد اجتماعی گریبان‌گیر رئیس اداره و مشکلات معیشتی کارمند سادهٔ اداره را بیان می‌کند. داستان از زبان کارمندی به نام «محمود افتخاری» روایت می‌شود که از تمام مفاسد رئیس اداره سر درآورده است، ولی چاره‌ای جز سکوت ندارد و با طنزی تلخ و گزنده، علت سکوتش را این‌گونه توضیح می‌دهد:

هم زبانش لال است و هم... چه پول‌های کلان که مقروض است و مثل سگ می‌ترسد که اگر لب تر کند مبادا حقوقش را قطع کنند... و روزنامه‌های عصر شرح روابط خطرناکش را با دول دیگر و جاسوسان خارجی به تفصیل تمام چاپ بزنند. این است که دم نمی‌زند (همان: ۲۶۰).

بیشتر داستان‌های بهرام صادقی با نمایش زندگی و درگیری‌های مردم محروم و فقیر عامی پیش می‌رود. در داستان «سراسر حادثه»، صادقی تمام قابلیت‌های هنری خویش را برای ترسیم کامل‌ترین تصویر از جامعه‌ای بیمار، بحران‌زده، و آشفته به‌کار می‌گیرد. ساکنان یک خانهٔ

پرمستأجر، که هیچ تفاهمی با یکدیگر ندارند، در شب یلدا در اتاق صاحب‌خانه گرد هم جمع می‌شوند. این تصویر بازتابندهٔ اجتماعی با اشخاص گوناگون است که به رغم تضادها و تناقض‌های بسیار در کنار هم جمع شده‌اند و در کشاکشی دائمی با یکدیگر به‌سر می‌برند. یا در داستان کوتاه «وعدهٔ دیدار با جوجوجتسو»، همهٔ اتفاقات در دکان حاجی عبدالستار رخ می‌دهد و صادقی در آن اقشار گوناگون جامعه را در لباس مشتری‌های دکان او معرفی می‌کند. توصیفی که ابتدای داستان از شخصیت و ظاهر حاجی عبدالستار ارائه می‌دهد، به‌خوبی خواننده را با فضای جامعه‌ای پر از سالوس و ریا مواجه می‌کند (صادقی، ۱۳۸۳: ۷۸). در گوشه‌ای از دکان چنین شخصیت متظاهری، سوراخ بزرگ موشی وجود دارد که جوجوجتسو از آن سر برآورده و دعوت‌نامه‌ای برای راوی داستان می‌برد و از او می‌خواهد این زندگی مبتذل و منحط خود را رها کند و پیش آن‌ها برود تا بیش از این در این گنداب دست‌وپا نزند. صادقی در این داستان، واقعیت‌های مبتذل زندگی را با تخیلات خویش پیوند می‌زند، و راه نجات از گنداب زندگی را سوراخ موشی می‌داند که در گوشهٔ دکان حاجی عبدالستار کشف کرده است، ولی نه می‌تواند از دکان او رها شود و نه به سوراخ موش راه پیدا کند. اساساً، کارناوال با درهم‌شکستن هنجارها و برهم‌خوردن نظام سلسله‌مراتبی در پیوند است. در این داستان، موشی به نام «جوجوجتسو» به کمک قهرمانِ سرخورده و مأیوس داستان می‌شتابد تا او را از فضای متشنج و پرابتذال و فساد حاکم نجات دهد. تخیل نویسنده با انتخاب موش و سوراخ موش برای رهایی از گنداب زندگی‌ـ با توجه به اینکه سوراخ موش عموماً به گنداب‌ها و فضاهای آلوده راه می‌یابدـ پارادوکسی ایجاد کرده و فضایی طنزآمیز به داستان بخشیده است. در عین حال به شدت و حدتِ اختناق و ابتذال موجود اشاره دارد که در آن فضا، سوراخ موشی در آن ارجحیت می‌یابد.

برهم‌خوردن نظام هنجارها و نظام سلسله‌مراتب‌ها در داستان «هفت گیسوی خونین» بهتر به‌نمایش درآمده است. در این داستان کوتولهٔ ناقص‌الخلقه و زشت‌رویی، در پی یک عشق ناگهانی، زندگی روزمرهٔ خویش را رها می‌کند و برای انجام شرط‌های معشوق راهی جنگل ظلمات می‌شود و به جنگ دیوان می‌رود. انتخاب کوتوله در تقابل با دیوان، بیان یک نقیضهٔ کارناوالی است که با مفهوم گروتسک هم‌خوانی دارد. کوتوله در این مسیر با امیرارسلان نامدار، حسین‌کرد شبستری، ملک‌بهمن، شیرویه، ملک‌جمشید، و... روبه‌رو می‌شود و آن‌ها را زندانی دیوان می‌بیند. کوتوله بر دیوان پیروز می‌شود و آن‌ها را نجات می‌دهد. صادقی کوتولهٔ داستانش را بر قهرمانان و پهلوانان افسانه‌ای ترجیح می‌دهد و با استفاده از بیانی تمسخرآمیز، گوشزد می‌کند که در عصر او، کارکردهای قهرمانان تاریخی و افسانه‌ای به پایان رسیده و تنها با رویکردی متناقض می‌توان به نبرد با دیوان زمان رفت (صادقی، ۱۳۵۴: ۲۳۵-۲۳۶).

بنابراین، فضای کارناوالی با جایگزینی کارکرد کوتوله و پهلوان در این داستان نمود یافته است. این تناقض و تقابل مضحک در سخنان خاربوته‌ها بیان می‌شود:

امیرارسلان کجا و کوتوله کجا؟ کوتوله به یک انگشت بند است... با این قوارهٔ ناموزون و با این بازوی نحیف. آن وقت تازه فرخ‌لقا کجا و گلندام کجا؟ یکی نیست به این گلندام لچک‌به‌سر بگوید دیگر به تو این حرف‌ها نیامده است... (همان: ۲۳۱).

صادقی در این داستان تخیلی، مضامینی از زندگی مدرن را با افسانه‌ها درآمیخته و با این رویکرد، جنبهٔ طنزآمیز داستان را برجسته‌تر کرده است. استفادهٔ مادر فولادزره از شامپوی جدید برای نرم‌کردن موهایش و برتری شامپو بر صابون‌های تقلبی سابق، عطر و کراوات‌زدن قارون‌دیو، ادعای تمدن و شرافت و رعایت اصول و مبادی دموکراسی از جانب قارون‌دیو، تمسخر قارون‌دیو به خاطر تحصیلِ دموکراسی و دروغ‌های دیگر در کالج‌های مختلف، نفرت دیو از رشوه و زدوبند و فساد، وجود تابلوهای نقاشی از کارهای رافائل و کمال‌الملک، دادن ساندویچ کالباس به حسین‌کرد شبستری در زندان و بیمارشدنش، و... از مصادیق زندگی مدرن عصر نویسنده است که با بیانی طنزآمیز در داستان تخیلی او راه یافته و فضایی خنده‌آور ایجاد کرده است.

بنابراین، صادقی با انتخاب فضاهای همگانی اجتماع و گرایش به فرهنگ توده‌ای، در پی ایجاد چندصدایی در داستان‌هایش است. هرکدام از شخصیت‌های عامی و کوچه‌وبازاری که در داستان مطرح می‌شود، نمایندهٔ قشر خود است و با صدای خود در داستان حرف می‌زند. صادقی با نمایش چنین فضایی، به مبارزه با خفقان و تک‌صدایی حاکم بر جامعه برمی‌خیزد. گفت‌وگوهایی که میان شخصیت‌های گوناگون داستان درمی‌گیرد نیز ناظر بر همین جنبه از سخن کارناوالی است. باختین معتقد است در نظام زبان، گفت‌وگو دقیقاً نقش کارناوال را ایفا می‌کند. چنین گفت‌وگویی در تقابل با کلام اقتدارگراست که گفت‌وگو را طرد می‌کند و قدم به قلمرو مشارکت نمی‌گذارد؛ همان‌طور که کارناوال در تقابل با فرهنگ رسمی که اجازهٔ بروز آواهای غیررسمی را نمی‌دهد، قرار می‌گیرد (نولز، ۱۳۹۱: ۶). بنابراین، چندصدایی کارناوالی در داستان‌های صادقی با ابزار طنز و استفاده از فضاهایی همگانی و گفت‌وگو و تعامل شخصیت‌های عامی و توده‌ای نمود می‌یابد.

۲. بحران هویت

یأس و سرخوردگی ناشی از شکست کودتای مصدق، روشنفکران را با بحرانی مواجه می‌کند که بی‌هویتی، گمگشتگی، وازدگی، و شکست را فریاد می‌زدند. بازتاب این مفاهیم در داستان‌های

صادقی با زبان طنزآمیز او آمیخته شده و فضای وهم‌آلود و ترسناکِ خلق‌شده در بحران بی‌هویتی را به دنیای وارونه و خنده‌دار موجود در کارناوال نزدیک کرده است. بی‌هویتی انسان معاصر، از برجسته‌ترین مضامینی است که سراسر داستان‌های صادقی را در بر گرفته است و او، در بسیاری از داستان‌ها، با طنز و شوخی به آسیب‌شناسی این مشکل اجتماعی پرداخته است. در داستان کوتاه *سنگر و قمقمه‌های خالی* با شرح جزئیات شناسنامه‌ای شخصیت‌های داستان، هم به فقر و نیازهای ضروری مردم می‌پردازد و هم به کنایه، ریشه‌های بی‌هویتی انسان را در فقر ردیابی می‌کند. در شناسنامهٔ شخصیت‌های اصلی داستان، در جاهای مهمی که نشان‌دهندهٔ هویت صاحب شناسنامه است، مهر ادارهٔ قند و شکر خورده و خوانا نیست (صادقی، ۱۳۵۴: ۷۳). نویسنده با این روش، هویت دارندگان شناسنامه را پنهان و تلویحاً بر این نکته تأیید می‌کند که در اجتماع آن روزگار، ضرورت درک هویت در برابر نیازهای حیاتی انسان به حاشیه رانده شده است. در داستان «صراحت و قاطعیت»، بی‌هویتی شخصیت‌ها با حروف مجهول X و Y و H و... نشان داده شده است. مجهول‌بودن نام شخصیت‌ها و مبهم و غیرصریح رفتارکردن اشخاص داستان، در تقابل با عنوان داستان پارادوکس و تناقضی ایجاد کرده که بر جنبهٔ طنزآمیزی و کارناوالی داستان افزوده است (همان: ۲۷۸).

این بی‌هویتی، سرنوشت محتوم بیشتر شخصیت‌های بهرام صادقی است. در داستان «کلاف سردرگم» نیز، شخصیت بی‌هویت داستان، مدام در جست‌وجوی عکس و هویت راستین خویش، عکاسی‌های مختلف را پشت سر می‌گذارد، ولی از تشخیص عکس واقعی خود ناتوان است (همان: ۲۵).

از زمینه‌های بروز بحران هویت، رویارویی ناگهانی جامعهٔ سنتی با مدرنیسم است و تجلی این بحران، در مکتب رمانتیسم، با تمثیل روستایی‌ای که یک‌باره با شهر و فرایند صنعتی‌شدن روبه‌رو شده، نشان داده می‌شود (پاینده، ۱۳۷۳: ۱۰۸). رویکرد صادقی به شخصیت‌های بی‌هویت و بحران‌زدهٔ روستایی نیز بیان‌کنندهٔ این مضمون است. صادقی، نام قهرمان دهاتیِ داستانِ «آقای نویسنده تازه‌کار است» را «آقای اسبقی» می‌گذارد و در این نام‌گذاری با کنایه به شهرزدگی و فراموش‌شدن هویت مرد روستایی می‌تازد. در ابتدای داستان انتقادی به نام قهرمان داستان صورت می‌گیرد: «چطور زارعی که در دهی دوردست زندگی می‌کند ممکن است اسمش آقای اسبقی باشد؟... یک دهقان هر قدر هم شرافتمند باشد ممکن است مشهدی غلامرضا باشد یا کربلایی عبدالله» (صادقی، ۱۳۵۴: ۱۱۷)، اما در ادامه مشخص می‌شود که آقای اسبقی همان «سبزعلی» است که هویت روستایی‌اش را از دست داده است. این بی‌هویتیِ

برآمده از مدرنیسم، با «بیماری قرن»، که از مضامین مورد توجه مکتب رمانتیسم است، برجسته می‌شود: «مرد بدبختی که شاید غیر از بیل و الاغ مسئلهٔ مهمی در زندگی‌اش وجود ندارد... ناگهان به بیماری قرن دچار می‌شود» (همان: ۱۱۸).

بحران هویت که زمینهٔ مرگ‌اندیشی را در داستان‌های صادقی فراهم می‌آورد، در داستان‌های «با کمال تأسف»، «زنجیر»، «سنگر و قمقمه‌های خالی»، «اذان غروب»، «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ»، و... نیز تکرار می‌شود و به صورت اندیشه‌ای فراگیر، سراسر فضای داستان‌های صادقی را در بر می‌گیرد.

۳. کارناوال زبانی

بیان انتقادهای اجتماعی در فضای سانسور و اختناق فقط به مدد طنز و خندهٔ کارناوالی میسر می‌شود. وقتی نویسنده‌ای به اندیشه و نفس خود اعتماد دارد، در برابر اخلاق و ویژگی‌های قراردادی عمومی تسلیم نمی‌شود و می‌کوشد در برابر نارسایی‌ها و نابرابری‌ها بایستد و به توصیف پدیده‌های پیرامون خود بپردازد. این نوآوری که محصول چنین تکاپو و تلاشی است، بیشتر در پیوند با ریشخند رسوم مصنوعی و عادت‌های کهنه حاصل می‌شود و در اساس، از کارکردهای طنز خلاق است (موحّد، ۱۳۸۲: ۱۶۴-۱۶۵). این استقلال و ناسازگاری طنز در برابر قراردادهای موجود، زمینه را برای بیان انتقادها و نقیضه‌های اجتماعی فراهم می‌آورد و مسائلی را مطرح می‌کند که گفتمان جدی از بیان آن عاجز است. به تعبیر باختین، «خنده، طنز، استهزا، و دلقک‌بازی‌های نمادین ابزارهایی هستند که مردم می‌کوشند در مقابل خشونت و جدیت از آن‌ها بهره گیرند و با قدرت سلطه‌گر مبارزه کنند. این خنده جنبهٔ دموکراتیک و رهایی‌بخش دارد و می‌خواهد از تمام مرزهای رسمی فراتر رود و قدرت را به باد تمسخر بگیرد» (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۳). داستان‌های بهرام صادقی نیز مجموعه‌ای از تابوهایی اجتماعی را بازتاب می‌دهد که اختناق و جزمیت حاکم، مانع بیان صریح آن بوده است. از مهم‌ترین انتقادهای اجتماعی مطرح‌شده در داستان‌های بهرام صادقی انتقاد از فساد اداری و بی‌مسئولیتی‌های مدیر و رئیس ادارات است که پیش‌تر، در داستان «تأثیرات متقابل» به برخی از آن‌ها اشاره شد.

انتقاد دیگر صادقی، به‌ریشخندگرفتن رسالت و تعهدات پزشکی و عملکرد متناقض پزشکان در برابر آن است. صادقی با وجودی که خودش پزشک است، در بسیاری از داستان‌ها، از سوءاستفاده‌ها و مفاسدی که گریبان‌گیر این حرفه شده است، پرده برمی‌دارد. در داستان «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ»، ابتدا تخصص‌های گوناگون پزشک تمسخر می‌شود:

دکتر صمیم جالینوس، پزشک امراض روانی، پوست، زنان، داخلی؛ متخصص بیماری‌های چشم و گوش و حلق و بینی، اطفال، عفونی؛ جراح مجاری ادرار و استخوان... دارای درجه از دانشگاه امریکا... ترک اعتیاد در بیست‌ونه ساعت، تزریقات استریل، رفع چاقی و ایجاد لاغری و بالعکس، معالجهٔ سفلیس تازه و سوزناک کهنه... (صادقی، ۱۳۵۴: ۳۱۳).

و در ادامه تعهد و رسالت پزشکیِ دکتر جالینوس را با سوگندنامهٔ بقراط به زیر سؤال می‌برد: «رحمان آه کشید و گفت: خیلی خوب، این‌ها را بقراط گفته است... و آن وقت ریز قیمت‌ها را دید که با خط درشت نستعلیق بر کاغذ سفید نوشته بود...» (همان: ۳۱۵-۳۱۶). صادقی در این داستان، با زبان و بیانی طنزگونه به مشکلات اجتماعی و بی‌مسئولیتی مقامات بهداشتی و غیربهداشتی و پزشکان می‌پردازد و بی‌پرده اوضاعی را نمایش می‌دهد که سودجویی و سوءاستفاده‌های مشاغل مختلف، فضایی متشنج و ناآرام و ناسالم در پایتخت ایجاد کرده‌اند. این تصویر، با ظهور مهمان ناخواندهٔ روستایی که برای درمان به شهر رفته و با شنیدن پیامدهای خطرناک جسمی و روحی شهرنشینی برای انسان، از آنجا رفته بود، برجسته شده است.

از دیگر زمینه‌های انتقاد اجتماعی در داستان‌های صادقی، انتقاد از روزنامه‌ها، نشریات، رادیو، و... است که عموماً گزارش‌هایی اغراق‌آمیز و خلاف واقع انتشار می‌دهند. در این داستان، از زبان رحمان- که از پذیرایی مهمان ناخوانده‌اش به ستوه آمده و درصدد است با بیان بدی‌ها و آشفتگی‌های زندگی شهری او را به روستا بازگرداند- به گزارش‌های اغراق‌آمیز رادیو اشاره می‌شود و با کنایه سخنان پیرمردی را که در رادیو به زیبایی‌ها و امکانات پایتخت اشاره می‌کند، به ریشخند گرفته می‌شود.

در داستان «در این شماره» با لحنی نیش‌دار از اوضاع داخلی «ماهنامهٔ سنگین تندباد» انتقاد می‌کند. هیئت تحریریهٔ این ماهنامه، جلسه‌ای تشکیل می‌دهند تا اوضاع «تندباد» را سامان ببخشند و مطالب این شماره را بررسی کنند، اما از آنجا که مقاله‌ای برای بررسی در جلسه نوشته نشده بود، هیئت تحریریه تصمیم می‌گیرد موضوع این شماره را به مناسبت تجدید دورهٔ مجله، به عکس و شرح حال مختصر کارکنان ماهنامه اختصاص دهد:

تمام اعضا با جنب‌وجوش غریبی عکس و نوشته‌هایی را که در دست داشتند جلو آوردند و سعی می‌کردند زودتر نوبت بگیرند. آقای مدیر داخلی آنان را دعوت به خونسردی و کفّ نفس نمودند (صادقی، ۱۳۵۴: ۱۸۲).

ریشخند خبرنگاران جویای نام، در سخنان آقای مترجم بیشتر نشان داده می‌شود: «بیوگرافی این‌جانب قریب پنجاه بار در مجلات مختلف چاپ شده است» (همان: ۱۸۵).

در داستان «غیرمنتظر» نیز به اوضاع نابسامان نشر کتاب می‌پردازد:

بعد از ناشر چهارمی، دیشب کتاب را بردم پیش ناشر پنجمی... اگر این ناشر راست می‌گفت و قصدش کمک به ادبیات جهانی بود... کتاب را دودستی می‌قاپید. می‌دانید چه گفت؟ خیلی یواش: «معذرت می‌خواهیم قربان، ما در برنامهٔ امسالمان چاپ کتاب‌های تحقیقی را منظور نکرده‌ایم» (همان: ۱۰۸).

از دیگر انتقادهای اجتماعی مطرح‌شده در داستان‌های صادقی، فقر و نابرابری‌های اجتماعی است. صادقی در *ملکوت*، سودجویی و بی‌عدالتیِ برخی را علت محرومیت عده‌ای دیگر می‌داند و این اندیشه را با چاقی و لاغری شخصیت‌های داستانش نشان می‌دهد:

این یک نظریهٔ علمیِ جدید است که همین چند روز پیش اثبات شده است: می‌گوید مجموع وزن بدن مردم دنیا همیشه عدد ثابتی است، منتهی نسبتش بین چاق و لاغرها نوسان می‌کند... آن وقت هرچه بر گوشت و وزن بدن عده‌ای افزوده بشود، به همان اندازه از وزن و گوشت عده‌ای دیگر کاسته می‌شود (صادقی، ۱۳۵۳: ۷۸).

زن‌ستیزی و انتقاد از برخی رفتارهای زنانه، از دیگر زمینه‌های کارناوال زبانی در داستان‌های صادقی به‌شمار می‌رود و صادقی با بیان انتقادیِ اندیشه‌های زن‌ستیزانه با این نقیضهٔ اجتماعی برخورد می‌کند. در داستان «غیرمنتظر»، میرزامحمودخان شخصیتی است که همیشه با همسرش در نزاع و قهر به‌سر می‌برد و در عین حال مشغول نگارش کتابی دربارهٔ وضع زنان و احساساتشان در دورهٔ هخامنشی است و می‌گوید: «کسی احساسات زن‌ها را در طول تاریخ به خوبیِ من تشریح نکرده است» (صادقی، ۱۳۵۴: ۹۶). صادقی با زبان طنز به مشکلات و دغدغه‌های زنان، از جمله میل به آزادی و آزادی‌خواهی (همان: ۷۴) می‌پردازد و در عین حال، در برخی داستان‌ها به خیانت زنان و بی‌میلی و انزجار مردان از اعتماد به آن‌ها نیز اشاره می‌کند: «پس تو را هم زنی گول زده است» (همان: ۲۲۶). این اندیشه اساس رمان *ملکوت* و رفتارهای دکتر حاتم نیز هست.

انتقاد از رشوه‌خواری (همان: ۲۳۳)، انتقاد از عملکرد شهرداری‌ها (همان: ۱۴)، تمسخر روشنفکرمآبان (۱۱۸)، تمسخر تحصیل‌کردگان بی‌کار و دیپلمه‌های گدا (۳۱۷)، انتقاد از شعرهای نو (۹۹) و شاعران موج نو (صادقی، ۱۳۸۳: ۳۰) و شاعرانی که شعر ننوشته مانیفست می‌دهند (۹۳)، تمسخر منتقدان فرهنگی (۷۹)، انتقاد از روشنفکری، احساسات ناسیونالیسم، میهن‌پرستی (۷۰)، و... از دیگر زمینه‌های انتقادهای اجتماعی است که با زبانی کارناوالی به‌تصویر درآمده است.

۴. دیدگاه انتقادی به ارزش‌های معنوی

باختین، عنصر اصلیِ تمایز میان فرهنگ شادِ توده‌ای و کارناوالی را با فرهنگ خشک قرون وسطی، در رئالیسم گروتسک می‌جوید. از آنجا که مهم‌ترین خصوصیت رئالیسم گروتسک، مادی‌بودن آن است، بنابراین، بدن و جسم در آن اهمیت ویژه‌ای می‌یابد (یزدی و انصاری، ۱۳۹۰: ۵۲). کارناوال به طور کلی در برابر تک‌صدایی نظام فئودالی و جزمیت قوانین خشک و انعطاف‌ناپذیر کلیسا به‌وجود آمده است؛ از این رو، مخالفت با اندیشه‌های معنوی مطرح‌شده در فضای کلیسا و توجه به ابعاد جسمانی وجود انسان در برابر خوارداشت تن و جسم، که در کلیسا مطرح بوده است، از مضامین کارناوالی و گروتسک محسوب می‌شود. رابله نیز، در آثار خود به تمسخر کشیشان و انتقاد از ارزش‌های کلیسایی می‌پردازد. او، «کشیشان را مردمی مفسده‌جو و نیرنگ‌باز و شهوت‌پرست و شکم‌خواره و سودجو می‌داند و آنان را موجوداتی بی‌ثمر و فاقد ارزش می‌خواند که منفور همه هستند و مردم آنان را مورد استهزا و تمسخر قرار می‌دهند» (شکورزاده، ۱۳۶۷: ۵۵۱). بهرام صادقی نیز، در داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی*، با کنایه به انتقاد عملکرد کشیشان می‌پردازد: «اگر چنین کنیم گناهمان با گناه کشیشانی که در کشاکش جنگ خانمانسوز دوست و دشمن، دربارهٔ تعداد فرشتگان و نوک سوزن بحث می‌کردند مشابه خواهد بود (چیزی که از وطن‌پرستی به دور است)» (صادقی، ۱۳۵۴: ۶۸). صادقی همچنین، در برخی از داستان‌ها با طنز و کنایه، از روحانیت هم انتقاد می‌کند. به طور مثال، در داستان «عافیت» و داستان «آقای نویسنده تازه‌کار است»: «در این مدت یک داستان نیمه‌تمام دربارهٔ آخوندها نوشتم (می‌دانید که در این باره هنوز چیزی نوشته نشده است؟ آخوند، می‌توان گفت که سرزمین کشف‌ناشده‌ای است)» (همان: ۱۲۰). در داستان «اقدام میهن‌پرستانه» معنویات مطرح در اجتماع و ارزش‌های حاکم بر آن با زبانی طنزآلود به سوی اندیشه‌های جسمانی و لذت‌های غیرروحانی نوسان می‌یابد (صادقی، ۱۳۸۳: ۶۲).

مطابق دیدگاه باختین، کارناوال و گروتسک، امری فیزیکی و جسمانی هستند که در ارتباط با بدن و در جهتِ رهایی از هر گونه قید و بند، و الزاماً شادمانه در حرکت‌اند (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۷). بنابراین، هر آنچه در مقابل خواسته‌های خشک و انعطاف‌ناپذیر و رسمی حکومت و مذهب قرار می‌گیرد، سویه‌ای کارناوالی و گروتسک دارد. از این نظر، کارناوال در تقابل با زهدگرایی و معنویت‌باوری قرار می‌گیرد و سخن کارناوالی، محل تجلی خودِ راستین مردم و جایی می‌شود که به انسان به معنای واقعی خودش و با همهٔ نیازهای پست و جسمانی‌اش توجه می‌شود.

انتقاد از پخش نمایش مذهبی در رادیو (صادقی، ۱۳۵۴: ۱۳۶)، ریشخندِ ارتباط مشروطیت و تسبیح (۹۶-۱۱۱)، دادن فتوای شخصی حجت‌الاسلام برای حلال‌بودن موسیقی برای خودش (۱۴۷)، استفاده از مسکرات و رقیق‌شدن احساسات مذهبی (۱۵۳)، تمسخر چهرهٔ حیله‌گر زن و ارتباط آن با اماکن متبرکه (۱۳۹)، زیر سؤال بردن خداپرستی غیرعاقلانه و گرایش به بینش حقیقی و ایمان واقعی به خدا (۲۲۵)، تمسخر *مثنوی‌خوانی* (۱۳۵، ۱۳۷)، دوربودن از عوالم معنوی و توجه به خوردن و خوابیدن [۲۳۰]، و... از مؤلفه‌هایی است که در آثار صادقی به اندیشهٔ کارناوالی او و اولویت ابعاد جسمانی بر وجوه معنویِ حاکم بر جامعه راه می‌برد.

۵. آمیختگی مرگ و زندگی

از مهم‌ترین مضامین سخن کارناوالی، که به شکلی گسترده و فراگیر در داستان‌های صادقی تجلی یافته و در واقع اندیشهٔ محوری و بنیادی او را تشکیل می‌دهد، مرگ‌اندیشی و رویارویی ناگریز زندگی با مرگ است. به طور کلی، درکنارهم قرارگرفتن مفاهیم متضاد و متناقض، از عناصر مهم ادبیات کارناوالی است، و تقابل مرگ و زندگی، بنیادی‌ترین تقابل موجود در هستی است؛ مرگی که زندگی و لذت‌های آن را به ریشخند می‌گیرد و زندگی که با مرگ در ستیز و مبارزه است. این بن‌مایهٔ کارناوالی، اساس رمان *ملکوت* را تشکیل می‌دهد. می‌توان گفت، چکیدهٔ نظریه‌های صادقی و وسوسه‌های ذهنی او دربارهٔ مرگ و زندگی در *ملکوت* به بار نشسته است و صادقی در این داستان، «با مرگ به ستیز مرگ» می‌رود (صنعتی، ۱۳۸۲: ۱۱۶). این رمان، بازتابندهٔ دنیایی کارناوالی است که آمیزش اضداد و اجتماع مفاهیم متناقض در تمام عناصر آن وجود دارد. شخصیت‌های داستان نقطه‌های مقابل یکدیگرند: در نقطهٔ مقابل آقای مودت که جن یا سرطان در معده‌اش حلول کرده است مرد چاقی قرار دارد که دستگاه گوارش سالمی دارد. مرد ناشناس که در پایان داستان به عنوان دستیار شیطان معرفی می‌شود، با سکوت و پیچیدگی‌های شخصیتی‌اش، در مقابل منشی جوانی قرار می‌گیرد که زندگی را خیلی سهل و ساده می‌فهمد و کلاف زندگی‌اش کاملاً صاف و گسترده است. شخصیت دکتر حاتم نیز پر از تناقض و تضاد است. او پزشکی است که رسالتش مداوای بیماران است و کمک به بیمار را وظیفهٔ خود می‌داند، اما در عمل، ساکن هر شهری که می‌شود مرگ و نیستی را می‌گستراند و با تزریق آمپول‌های مرگ شهر را به گورستانی از مرده‌ها تبدیل می‌کند. آمپول‌های او نیز ماهیتی متناقض دارند. مردم برای طول عمر و ازدیاد و ادامهٔ میل جنسی به دکتر حاتم مراجعه می‌کنند، در حالی که آمپول‌های او مرگ‌آور است. این تناقض به ویژگی دوگانهٔ هستی راه

می‌برد که همواره زندگی با مرگ روبه‌روست، عشق با نفرت همزاد است، جوانی از پیری ناگزیر است، و این تقابل‌های دوگانه، بخش اجتناب‌ناپذیر زندگی بشری است که در کارناوال نمود یافته است. توصیفی که در ابتدای داستان از چهرهٔ دکتر حاتم شده، ناظر بر همین دوگانگی‌هاست (صادقی، ۱۳۵۳: ۹). این تقابل و دوگانگی، در گفت‌وگوهای دکتر حاتم با منشی جوان نیز برجسته می‌شود:

من در این سن و سال خودم را بیش از هر وقت دیگر برای دوست‌داشتن و عشق‌ورزیدن آماده می‌بینم... دست‌ها و پاهای من چالاک‌اند، قوی و تازه، اما سرم پیر است، به اندازهٔ سال‌های عمرم. من اغلب اندیشیده‌ام که آن دوگانگی که همیشه در حیاتم حس کرده‌ام، نتیجهٔ این وضع بوده است. یک گوشهٔ بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشهٔ دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم (همان: ۱۸).

عشق و نفرت نیز از دوگانگی‌های شخصیت دکتر حاتم است. او در آرزوی عشق‌ورزیدن است، اما نفرتی که از خیانت زن بر دل دارد، موجب می‌شود در پایان اقامتش در هر شهر، زنش را همانند همهٔ ساکنان آن شهر که در پی عشق و زندگی هستند، بکشد و با دست خود خاک کند و راهیِ شهر دیگری شود. دکتر حاتم عقیم است و این نازایی، عشق به زندگی و حیات را در وجودش به نفرت و انتقام مبدل کرده است. داشتن فرزند و ازدیاد نسل از راه‌های غلبه بر ترس از مرگ است که میل به جاودانگی را در بشر سیراب می‌کند. دکتر حاتم از این موهبت برخوردار نیست، از این رو همواره با مرگ و زندگی در ستیز است و می‌خواهد با دردست‌گرفتن اختیار مرگ و زندگی دیگران، بر ترس خود از مرگ غلبه کند. او با همهٔ انسان‌هایی که میل به حیات دارند در ستیز است. تنها کسی که در این داستان، دکتر حاتم را ناراحت می‌کند، «م. ل» است که سال‌هاست با جراحی اعضای بدنش با مرگ روبه‌رو می‌شود: «این م. ل... مرا به زانو درخواهد آورد! ذره‌ای از مرگ نمی‌ترسد، به استقبال آن می‌رود... همین مرا در مقابلش ضعیف و متزلزل می‌کند» (همان). اما وقتی «م. ل» تصمیم می‌گیرد با تنها دستی که برایش مانده زندگی کند و میل به ادامهٔ حیات در وجودش زنده می‌شود، دکتر حاتم به او آمپول مرگ تزریق می‌کند.

اندیشهٔ بنیادینی که در این داستان مطرح است ریشخند زندگی با استقبال از مرگ است. فقط از طریق مرگی ارادی می‌توان به مقابلهٔ با ترس از مرگ رفت و با زندگی و ناپایداری‌های آن جنگید. این اندیشه در پایان داستان، از زبان منشی جوان عاشق‌پیشه و ساده‌دل که فهمیده است دکتر حاتم به او و همسرش آمپولِ مرگ تزریق کرده است، این‌گونه بیان می‌شود:

این سزای حماقت من است. سزای همهٔ آن سال‌ها و روزهایی که مصرانه به زندگی چسبیدم و خودم را نکشتم... اگر عمر دوباره‌ای به من ببخشند احمق نخواهم بود (همان: ۹۰).

در داستان «یک روز صبح اتفاق افتاد» نیز، این رویارویی ناگزیر مرگ و زندگی باتاب یافته است. در بیان این واقعیتِ اجتناب‌ناپذیر هستی، صادقی با بیان طنزآمیز به موقعیت مالکان و سرمایه‌داران گردن‌کلفت می‌پردازد که راه فراری در برابر مرگ ندارند (صادقی، ۱۳۵۴: ۲۶۷). آقای خواتیم در طلب زندگی ساده و آسوده و اثبات وجود خویش، در حالی که از دغدغه‌های زندگی شلوغ و بی‌حقیقت شهر به تنگ آمده است، به دهکدهٔ موروثی خود و به میان مردمی می‌رود که اختیار مرگ و زندگی‌شان را در دست دارند. اما در صبح یکی از روزهای مهرماه، با مرگ روبه‌رو می‌شود. آقای خواتیم با ترس و تشویش در برابر ناشناسی که مأمور مرگ اوست روبه‌رو می‌شود. او ترس از مرگ را با خنده‌هایی بی‌امان از خود دور می‌کند، ولی سرانجام می‌میرد. جنبهٔ کارناوالی آمیختگی مرگ با زندگی، با خنده‌هایی از سرِ ترس در رفتار آقای خواتیم نمود می‌یابد. خنده‌هایی که درصدد است زندگی را تداوم بخشد و مرگ را به بازی و ریشخند بگیرد، اما منطق حاکم بر کارناوال، منطق وارونگی و بی‌نظمی است و همه‌چیز در آن بر خلاف خواست و ارادهٔ انسان و هنجار غالب است. باختین، با خنده، به رویارویی با جزمیت، خفقان، و آشفتگی حاکم بر جامعه می‌رود و با مرگ، حتی همین خنده را نیز به چالش می‌کشد و این دوگانگی و دوپهلویی، ماهیت فضای کارناوالی است. مرگ برای کارناوال هم داستان تجدد است و هم خود تجدد. خندهٔ کارناوالی، خنده به تمامی تضادها از قبیل مرگ و تولد، آغاز و پایان، بالا و پایین است که باختین آن را «فرهنگ عمومیِ خنده» می‌نامد (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۱).

در داستان «با کمال تأسف»، دغدغهٔ اصلی نویسنده رویارویی با مرگ است. سرگرمی آقای مستقیم، بریدن و جمع‌آوری آگهی‌های فوت در روزنامه است که به طور اتفاقی یک روز، آگهی فوت خود را در روزنامه می‌بیند که به‌اشتباه چاپ شده است. ترس از مرگ چنان در وجود آقای مستقیم حلول می‌کند که او را به سوی تخیلات و رؤیاپردازی‌های دوگانه‌ای از حوادث بعد از مرگش می‌کشاند (همان: ۸۰). در داستان «غیرمنتظر» و «فردا در راه است» نیز اندیشهٔ مرگ حاکم است.

نکتهٔ درخور توجه در مرگ‌اندیشی صادقی این است که میل به زندگی و تداوم حیات با افزایش عمر رو به فزونی می‌گذارد. این مضمون در توصیف پیری سر و جوانی و چالاکی دست و پای دکتر حاتم و میل به دوست‌داشتن و عشق‌ورزیدن در پیری، به تصویر کشیده شده و در

داستان کوتاه «داستانی برای کودکان» با زبانی کودکانه بیان شده است. در این داستان، هرکدام از شخصیت‌ها که سن بیشتری دارد عمر بیشتری برای خود در نظر می‌گیرد (همان: ۴۴-۴۵). به طور کلی، بی‌هویتی و مرگ‌اندیشی در گسترهٔ زندگی، خارخار جان بهرام صادقی است که در قالب طنزی کارناوالی به عرصهٔ خودآگاهی او درمی‌آید.

نتیجه‌گیری

از پژوهش انجام‌شده می‌توان نتیجه گرفت:

۱. اجتماع و فرهنگ ایرانی در دوره‌های گوناگونی از تاریخ با شادی‌ستیزی و جزم‌اندیشی‌های تک‌آوایی روبه‌رو بوده و فضاهای متشنج، سیاه، دهشت‌بار، پرخفقان، و استبداد همواره بر مردم حکم‌فرمایی داشته است. چنین فضاهایی، منجر به بروز سخنوران و اندیشمندانی نظیر حافظ، سعدی، مولوی، عبید زاکانی، و دیگران در ادبیات ایران شده که با استفاده از ابزار طنز و گفت‌وگو، به مبارزهٔ غیرمستقیم و تلویحی با گفتمان تک‌صدای غالب برخاسته‌اند.

۲. دوران سیاه و پرخفقان پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز از فضاهای تک‌صدا و پرخفقانی است که منجر به یأس، شکست، سرخوردگی، وازدگی، و بی‌هویتی روشنفکران شده است. از آنجا که کارناوال در برابر هر نوع جزمیت و مطلق‌اندیشی فئودالی به‌وجود آمده است، سخن و طنز کارناوالی نیز در فضاهای خشک و تک‌صدا و پراختناق تجلی می‌کند.

۳. بهرام صادقی در میان نویسندگان روشنفکر بعد از کودتا، توانسته است با ابزار طنز و انتقادهای گزنده‌اش به آسیب‌شناسی وضع موجود بپردازد و با رویکرد ویژه‌اش به خندهٔ کارناوالی، با خفقان مبارزه کند و سرخوردگی‌هایش را التیام ببخشد. از این رو، طنز موجود در داستان‌های او با کارناوال در نظریهٔ باختین هم‌سوست.

۴. صادقی با رویکردی ویژه به زبانی هزل‌گونه و طنزآمیز توانسته فضایی چندصدا و کارناوالی ایجاد کند. از مؤلفه‌های برجستهٔ سخن کارناوالی که در داستان‌های او نمود یافته است می‌توان به فرهنگ و ادبیات توده‌ای، بیان طنزآمیز بی‌هویتی انسان معاصر و نقیضه‌های اجتماعی، کارناوال زبانی، انتقاد از ارزش‌های دینی و اجتماعی، آمیختگی مرگ و زندگی، و بیان تناقض‌ها و تقابل‌های اجتناب‌ناپذیر زندگی مانند عشق و نفرت، جوانی و پیری، و... اشاره کرد.

منابع

۱. احمدی، بابک(۱۳۷۸). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
۲. اصلانی، محمدرضا(۱۳۸۴). ***بهرام صادقی؛ بازمانده‌های غریبی آشنا***. تهران: نیلوفر.
۳. باختین،میخاییل(۱۳۸۷).***تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان***.ترجمهٔرؤیاپورآذر، تهران: نی.
۴. ----------(۱۳۸۴).***زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان***. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
۵. ----------(۱۳۷۷).«رابله و تاریخ خنده». ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان، صص۴۷۹- ۵۱۲ .
۶. پاینده، حسین(۱۳۷۳).«ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم».***ارغنون***، شمارهٔ۲،صص۱۰۱-۱۰۸.
۷. تامپسون، فیلیپ(۱۳۶۹). ***گروتسک در ادبیات***، ترجمهٔ غلامرضا امامی،شیراز: شیوا.
۸. تودوروف، تزوتان(۱۳۷۷).***منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.
۹. ----------(۱۳۷۳).«باختین: بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات در قرن بیستم». ***سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین***؛ ترجمهٔ محمدپوینده، تهران: آرست.
۱۰. حلبی،علی‌اصغر(۱۳۶۵).***مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی درایران***.تهران: مؤسسهٔ‌پیک ترجمه ونشر.
۱۱. دزفولیان، کاظم؛ طالبی، معصومه(۱۳۸۹).«مقایسهٔ اساطیر یونان و ایران بر پایهٔ اندیشه‌های باختین».***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهیدباهنر کرمان***،دورهٔ جدید،سال دوم، شمارهٔ۳، صص۹۷- ۱۱۵.
۱۲. دستغیب، عبدالعلی(۱۳۷۶).«طنز تلخ بهرام صادقی و طنز شیرین ایرج پزشکزاد». ***گزارش***، شمارهٔ ۸۲، صص ۵۹-۶۳ .
۱۳. رهنما، تورج(۱۳۷۲).«طنز در داستان کوتاه امروز». ***چیستا***، شمارهٔ ۱۰۴و۱۰۵، صص۳۷۰-۳۷۵ .
۱۴. زیما، پیر.و.(۱۳۷۷).«جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یان وات، لوکاچ، ماشری، گلدمن، باختین». ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان، صص۱۵۵-۱۹۶.
۱۵. سپانلو،محمدعلی(۱۳۴۰).***نویسندگان پیشرو ایران***،تهران: کتاب زمان.
۱۶. سعیدی، سارا(۱۳۸۵). ***بازخوانی مجموعه داستان‌های کوتاه «سنگر و قمقمه‌های خالی» اثر بهرام صادقی با تکیه بر مبانی نقد جدید***. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران،دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی، گروه زبان و ادبیات فارسی.

۱۷. شربتدار، کیوان؛انصاری، شهره(۱۳۹۱).«گروتسک و ادبیات داستانی: بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور»، ***ادبیات پارسی معاصر***، سال۲،شمارۀ۲، صص۱۰۵-۱۲۱.
۱۸. شکورزاده، ابراهیم(۱۳۶۷).«فرانسوا رابله؛ نویسندۀ بزرگ و شوخ‌طبع قرن شانزدهم فرانسه». ***مجلۀ دانشکدۀ ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***،سال۲۱، شمارۀ۴، صص۵۳۷-۵۵۲.
۱۹. صادقی، بهرام(۱۳۸۳). ***وعدۀ دیدار با جوجو جتسو***. تهران: پژوهه.
۲۰. ----------(۱۳۵۴). ***سنگر و قمقمه‌های خالی***. چاپ سوم، تهران: کتاب زمان.
۲۱. ----------(۱۳۵۳). ***ملکوت***. چاپ چهارم، تهران: کتاب زمان.
۲۲. صدر، رویا(۱۳۸۰).«بهرام صادقی، طنز و قمقمه‌های خالی». ***کتاب‌ماه ادبیات و فلسفه***،شمارۀ۴۴،صص۵۸-۶۱.
۲۳. صنعتی، محمد(۱۳۸۲). «با مرگ به ستیز مرگ:بررسی روان‌شناختی ملکوت بهرام صادقی». ***تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات***، چاپ دوم، تهران: مرکز.
۲۴. غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا؛ غلام‌پور، نگار(۱۳۸۷). ***میخاییل باختین***. تهران: روزگار.
۲۵. کریچلی، سیمون(۱۳۸۴). ***در باب طنز***. ترجمۀ سهیل سمّی، تهران: ققنوس.
۲۶. گلسرخی،خسرو(۱۳۷۷).«شناسنامه‌ای تلخ». ***خون آبی بر زمین نمناک: در نقد و معرفی بهرام صادقی***، به کوشش حسن محمودی، تهران: آسا، صص۲۶۵-۲۷۰.
۲۷. مقدادی، بهرام؛ بوبانی، فرزاد(۱۳۸۲).«جویس و منطق مکالمه: رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس». ***پژوهش‌های زبان خارجی***، شمارۀ۱۵،صص۱۹-۲۹.
۲۸. مکاریک، ایرناریما(۱۳۹۰).***دانش‌نامۀ نظریه‌های ادبی معاصر***.ترجمۀ مهران‌مهاجر ومحمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگه.
۲۹. موحد، عبدالحسین(۱۳۸۲). «طنز و خلاقیت». ***پژوهش‌های ادبی***، شمارۀ۲،صص۱۵۷-۱۷۱.
۳۰. مهدی‌پورعمرانی، روح‌الله(۱۳۷۹). ***مسافری غریب و حیران: نقد و بررسی گزیده داستان‌های بهرام صادقی***. تهران: روزگار.
۳۱. میرعابدینی، حسن(۱۳۸۰). ***صد سال داستان نویسی ایران***.(ج۱و۲)، چاپ دوم، تهران: چشمه.
۳۲. نفیسی، آذر(۱۳۶۹)، «اندر باب نقش بازی در داستان(برداشتی از «آقای نویسنده تازه‌کار است» اثر بهرام صادقی)»، ***کلک***، شمارۀ۵، صص۳۱-۴۳.
۳۳. نولز، رونلد(۱۳۹۱). ***شکسپیر و کارناوال پس از باختین***. ترجمۀ رؤیا پورآذر، تهران: هرمس.
۳۴. یزدی،نرگس؛ ابراهیمی،منصور(۱۳۹۰). «بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایشنامۀ رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین»، ***نشریۀ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی وموسیقی***، شمارۀ۴۳، صص۵۱-۵۷.

35. Bakhtin, Mikhail (1984). ***Rabelais and His World***. Helene Iswolsky(Tr.) Indiana University Press.
36. Hobby, Blake. & Deboer, Zachary Robert. (2009). "Carnival Virtues: Sex, Sacrilege and the Grotesque In Nathanael West's Miss Lonelyhearts", in: ***The Grotesque, Infobase***.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی