



University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http://jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092

A Comparative Study of the Place of burlesque and Carnival laughter in Don Quichotte and My Uncle Napoleon

Katayoun Shahparrad ¹ 0000-0002-7811-402X **Azine Hossein-zadeh** ² 0009-0006-0284-0208

1. Department of French literature, Faculty of literatures, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: k.shahpar@hsu.ac.ir

2. Department of French literature, Faculty of literatures, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: azine@hsu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 23 April 2022

Received in revised form: 22 June 2022

Accepted: 21 September 2022

Published online: Summer 2024

Keywords:

Carnival laughter, burlesque,

Bakhtine, Don Quichotte, My

Uncle Napoleon.

ABSTRACT

Mikhail Bakhtin refers to Don Quichotte as a great example of carnival laughter, referring to the indicators of carnival literature. For him, carnival means the reversal of rules, customs, traditions and beliefs and an opportunity to laugh. Burlesque is a way to express this laughter. In it, the author, by changing literary customs and traditions, sometimes turns the noble style into a burlesque, sometimes looks at a serious issue from a mocking point of view. The burlesque and laughter of the carnival is reflected in Don Quichotte. In Iran, in My Uncle Napoleon, using the capabilities of burlesque, Pezeshkzad turns carnival laughter into one of the most important features of his work and makes the reader laugh through inversion. As a result, the similarity between these two works can be considered both as the end point of a certain era and the continuation of a tradition that has a long history in Iran.

Cite this article: Shahparrad, Katayoun & hosseinzadeh, azine. "A Comparative Study of the Place of burlesque and Carnival laughter in Don Quixote and My Uncle Napoleon" *Research in Contemporary World Literature*, 2024, 29 (1), 45-70. DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2022.342046.2296>

© The Author(s). Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2022.342046.2296>





بررسی تطبیقی جایگاه مضحکه و خنده‌ی کارناوالی در دن کیشوت و دای جان ناپلئون

کتایون شهپرراد^۱ ✉ آذین حسین‌زاده^۲

۱. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: k.shahpar@hsu.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: azine@hsu.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۰۳</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۴/۰۱</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۳۰</p> <p>تاریخ انتشار: تابستان ۱۴۰۳</p> <p>کلیدواژه‌ها:</p> <p>خنده‌ی کارناوالی، مضحکه، باختین، دن کیشوت، دای جان ناپلئون.</p>	<p>میخائیل باختین، ابتدا در <i>بوطیقای داستایوفسکی</i>، سپس تر در <i>فرانسوا رابله</i> و فرهنگ مردمی در قرون وسطی و دوره‌ی <i>نوزایی</i>، با برشماری شاکله‌های ادبیات کارناوالی، دن کیشوت را نمونه‌ی بارز خنده‌ی کارناوالی معرفی می‌کند. کارناوال، به‌دید او، وارونه شدن قوانین، آداب و سنن، نیز باورهاست که فرصت می‌دهد همه به هرآنچه جدی است، بخندند. در این بین، مضحکه یا بورلسک، به‌مثابه‌ی آرایه‌ای ریطوریقای، شگردی است ادبی که بدین خنده مجال بروز می‌دهد. بر این اساس، نویسنده ضمن تمسخر آداب، رسوم و عادات، سنت ادبی را نیز به چالش می‌کشد؛ گاهی سبک فخیم را به مضحک بدل می‌کند، گاهی به موضوعی جدی از منظری تمسخرآمیز می‌نگرد. از همین روست که مضحکه و خنده‌ی کارناوالی، هم‌هنگام، در دن کیشوت به بهترین شکل بازتاب یافته است. در ایران، پزشکزاد، در <i>دای جان ناپلئون</i>، با تکیه بر قابلیت‌های مضحکه‌نویسی، چنان می‌کند تا خنده‌ی کارناوالی به یکی از مهم‌ترین بارزها تبدیل شود و رمانی حاصل آید که در آن، از طریق وارونه‌سازی، جلوه‌های سنن، عادات، رسوم و باورها به موضوعی برای خنده بدل گردند. اما کاربست مضحکه برای ایجاد خنده در ایران سنتی است دیرساله؛ در نتیجه، می‌توان قرابت میان دن کیشوت و <i>دای جان ناپلئون</i> را، نه‌تنها از منظر نقد جامعه‌شناختی، چونان پایانی بر دورانی خاص، بلکه وامدار سنتی دانست که، از قضا، در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و نمونه‌هایش را می‌توان در مضحکه‌نگاری‌ها، آنجا که جنبه‌ی فخیم و جدی ادبیات و باورها را به‌سخره می‌گیرند، بازجست.</p>

استناد: شهپرراد، کتایون و حسین‌زاده، آذین. "بررسی تطبیقی جایگاه مضحکه و خنده‌ی کارناوالی در دن کیشوت و دای جان ناپلئون". *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۴۰۳، ۲۹ (۱)، ۴۵-۷۰.



DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2022.342046.2296>

© نویسندگان.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱- مقدمه

مفهوم کارناوالی کردن را نخستین بار باختین^۱ در گستره‌ی نقد ادبی مطرح و، با بررسی شاکله‌هایش در *بوطیقای داستایوفسکی*، دن‌کیشوت را یکی از برجسته‌ترین آثار کارناوالی ادبیات جهان معرفی کرد (1998 176). از دید او، کارناوالی کردن یعنی درآمیختن فرهنگ عامه با ادبیات فخیم؛ بدینسان، متن کارناوالی شده، آنست که ساختارش به‌حیث بسیاری از عناصر، همچون روایت، محتوای روایی، دایره‌ی واژگان و تعابیر، نیز تصاویر، از فرهنگ کارناوالی متأثر شده باشد.

کارناوال در اروپا به‌معنای نمایشی است خیابانی؛ صحنه‌ای که بازیگر و تماشاچی در آن از قانون نانوشته‌ی نادیده‌انگاری هنجارها تبعیت می‌کنند؛ روزی که در طی آن، همه‌چیز وارونه می‌شود و هرآنچه در خارج از این بازه‌ی زمانی ممنوع بوده و مذموم یا بخشی از منهیات، مشروع و جایز تلقی می‌شود. پس، در کارناوال، فاصله‌ای میان بازیگر و تماشاچی وجود ندارد. کارناوال تماشا می‌شود، اجرا نیز می‌شود، بی‌آنکه کارگردان مشخصی داشته باشد.

به باور باختین، برخی از ادبا از این فرایند در ادبیات نیز بهره جسته‌اند؛ این مستلزم استفاده از نوع ویژه‌ای از ابزار بیان است که ضمن وارونه‌سازی هنجارها، زمینه را برای خنده و تمسخر در متن فراهم آورد. مضحکه^۲ نوعی نوشته‌ی طنزآمیز است که، با مضحک جلوه دادن آداب و رسوم و تسخیف هرآنچه جدی است و سبب‌ساز بروز اختلاف طبقاتی (معنویات، باورها، ادب و نزاکت، حرمت‌ها، تعسف...)، با ارزش‌های رایج در سنت ادبی و زایش اثر فخیم درمی‌افتد و شکلی را به‌عرصه می‌رساند که سبب‌ساز خنده می‌شود. مضحکه و خنده‌ی کارناوالی، هر دو، همان‌گونه که باختین نیز اثبات می‌کند، از زمره‌ی بارزهای اساسی دن‌کیشوت است (۱۷۶-۱۸۳). این از قضا همان میراثی است که، بعدها، همان‌گونه که شاهین نیز در مقاله‌ی خود اشاره کرده، در تئاتر مولی‌یر^۳ نیز، به‌خوبی مشهود است (شاهین ۱۳۸۳). در ایران، ایرج پزشکزاد را به‌عنوان نویسنده‌ای طنزپرداز می‌شناسند. شهره‌ترین اثر وی، *دایی‌جان ناپلئون*، رمانی است که مخاطبان ایرانی، از هر قشری، آن‌را خنده‌دار قلمداد می‌کنند. زمینه‌ساز این خنده، استفاده از شگرد ریپتوریکایی مضحکه‌نویسی است که با وارونه جلوه‌دادن ارزش‌ها، سنجه‌ها، آداب و سنن، حتی حساسیت‌های ناموسی، باعث ایجاد خنده‌ی کارناوالی می‌شود. در وجود قرابت میان اثر سروانتس و پزشکزاد جای تردید نیست. برخی از پژوهشگران نیز در تحقیقات خود، با تکیه بر نقد جامعه‌شناختی و با اتکا بر وجود پاره‌ای وجوه تشابه میان شخصیت‌ها (دن‌کیشوت/دایی‌جان یا سانچو/مش‌قاسم) و عملکردشان، هر دو اثر را، بیش از همه، بازنمای پایان دوره‌ای خاص از تاریخ قلمداد کرده‌اند (دادور ۱۳۸۴). حال آنکه قرابت میان این دو، فراتر از حدومرز آن چیزی است که صرفاً

¹ Mikhaïl Bakhtine

² burlesque

³ Molière

از طریق نقد جامعه‌شناختی آشکار می‌شود؛ به‌دیگر سخن، این قرابت، بیش از همه، حاصل مضحکه است و، در نتیجه، مربوط به گستره‌ی بوطیقای اثر و شیوه‌ی بیان. مضحکه در ادبیات ایران پیشینه‌ای کهن دارد و پزشکزاد، پیش از آنکه خواننده‌ی دن‌کیشوت باشد، وارث سپهر کارناولی کردنی است که نمونه‌هایش را می‌توان در آثار ادبایی چون سعدی، مولانا یا عبید زاکانی باز جست؛ همان‌ها که، حدود سه قرن پیش از سروانتس در دن‌کیشوت و دو قرن پیش از رابله^۱ در *گارگاتوا*، ادبیات فخیم و ارزش‌هایش را با استفاده از شوخی و استهزا، دستمایه‌ی وارونه‌سازی و ایجاد خنده کرده‌اند. با این تفاوت که دن‌کیشوت بازنمای وارونه‌سازی سنجها و سنن ادبیات غرب است و، از همین‌رو، مخاطبان‌ش فراوانند، حال آنکه *دایی‌جان ناپلئون* بازنمای فرهنگی ملی، با مخاطبانی ایرانی یا ایران‌شناس است.

آیا قرابت میان دن‌کیشوت و *دایی‌جان ناپلئون*، جدای از آنچه از طریق نقد جامعه‌شناختی حاصل می‌شود در جنبه‌های دیگری نیز نمود دارد؟ آیا می‌توان رابطه‌ای بینامتنی میان این دو اثر متصور شد؟ آیا پزشکزاد در نگارش رمان خود بیشتر از میراث مضحکه‌نویسی، به سبک‌وسایاق ایرانی بهره برده یا وامدار ادبیات اروپاست؟ آیا خنده‌ی کارناولی دن‌کیشوت از همان جنسی است که در *دایی‌جان ناپلئون* می‌بینیم؟ عطف به تاریخ نگارش دن‌کیشوت و سبقه‌ی مضحکه‌نویسی در ادبیات کشورمان، شایسته است پزشکزاد را وارث سروانتس قلمداد کنیم یا پیرو سنت این نوع ادبی در ایران؟ در تحقیق پیش‌رو، سه پیشینه می‌تواند مدنظر قرار گیرد: نخست، آنهایی که در باره‌ی دن‌کیشوت و جنبه‌ی مضحکه‌محور، همچنین خنده‌ی کارناوالی صورت گرفته. از آنجایی که تعداد این دست پژوهش‌ها در سطح جهانی زیاد است و قصد داریم در این مقاله، با هدف پرهیز از اطاله‌ی بحث، بیشتر بر جنبه‌ی تطبیقی میان دن‌کیشوت و اثر پزشکزاد تمرکز کنیم، بنابراین با دراختیارنهادن نشانی پایگاه اصلی تجمیع داده‌ها، به نام «Cervantes Project»، علاقمندان را به رجوع بدان دعوت می‌کنیم. این پایگاه زیر نظر دانشگاه A&M تگزاس فعالیت می‌کند:

<http://csdl.tamu.edu/cervantes/english/index.html>

دوم، به پژوهشی تطبیقی درباره‌ی قرابت میان دن‌کیشوت و *دایی‌جان ناپلئون*؛ در وجیزه‌ای با عنوان «ایده‌تالیسم انتزاعی در دن‌کیشوت و *دایی‌جان ناپلئون*» (دادور ۱۳۸۴) نگارنده از منظر نقد جامعه‌شناختی و با تکیه بر آرای لوکاج و گلدمن، نیز «قهرمان مسئله‌دار» بدین نتیجه می‌رسد که نقطه‌ی مشترک میان دو اثر، اعلام اختتام دوره‌ای از تاریخ، نیز تلاش در جان‌پشت کردن گذشته‌ای است که دیگر قابل احیا نیست. دادور جنبه‌ی طنزآمیز دو اثر را ناشی از استادی نویسندگان در گریز

¹ François Rabelais

از هجو و التجا به نوع ادبی هزل می‌داند، اما بر این باور است که اهمیت این دو، فقط هنگامی آشکار می‌شود که خوانشی جامعه‌شناختی از آنها داشته باشیم. به‌دیگر سخن، این از چشم نگارنده دور مانده که، از قضا، آنچه خوانش جامعه‌شناختی را ممکن می‌کند، دقیقاً برخاسته از خنده‌ی کارناوالی و شگرد مضحکه‌نویسی است. سوم، قرابت میان مضحکه‌نویسانی همچون عبید زاکانی و خنده‌ی کارناوالی. در این باره، مقاله‌ی درخوری با عنوان «مقایسه‌ی طنز عبید زاکانی با دیگران از منظر کارناوال‌گرایی باختین» (مرادی و فضلی درزی ۱۳۹۵) یافتیم؛ نگارندگان در آن ثابت کرده‌اند عبید، بیش از هر طنزپرداز دیگری، به آنچه باختین خنده‌ی کارناوالی می‌نامد نزدیک شده است.

جز این سه، تحقیق دیگری در خصوص سه‌گانه‌ی دن کیشوت، دایی جان ناپلئون و سابقه‌ی مضحکه‌نویسی در ایران، با تکیه بر دیدگاه باختین، وجود ندارد؛ این، خود تأییدی است بر ضرورت پژوهش ما.

نخستین گام، ارائه‌ی تعریفی است از خنده‌ی کارناوالی از دیدگاه باختین و برشماری شاکله‌های اساسی آن؛ سپس تر، مضحکه‌نویسی را از زوایای مختلف (لحن، سبک، زیبایی‌شناسی، نیت نویسنده، دریافت خواننده) برخواهیم رسید. در گام بعدی، با کنارهم‌قراردادن دن کیشوت و دایی جان ناپلئون، خواهیم دید چگونه مضحکه در هر دو اثر در خدمت خنده‌ی کارناوالی قرار می‌گیرد. از این منظر، قدمت مضحکه‌نویسی در ایران و استناد به عبید زاکانی، به‌مثابه‌ی عُشری از معشار، در تحلیل ما را یاری خواهد کرد. در این پژوهش، روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای، روش تحلیل داده‌ها از نوع کیفی و، روش استدلالی از نوع استقرایی است.

بورلسک که آن را مضحکه می‌نامیم، از *burla* برگرفته شده که در ایتالیایی به‌معنای شوخی و مزاح است. در اروپا، قدمت این شیوه‌ی گفتار به داستانک‌های قرون وسطی، نیز آثار رابله، به‌ویژه *گارگانتوا* بازمی‌گردد. مضحکه در فرانسه‌ی قرن هفدهم، واکنشی است به زبان فخیم ادبیات درباری، کلاسیسیسم و تکلف‌گرایی^۱ حاکم بر ادبیات. تأثیرگذاری مضحکه ریشه در فاصله‌ای دارد که بین موضوعی والا و شیوه‌ی بیان خودمانی آن ایجاد می‌شود. به باور برگسون: «مضحکه آنچه را جنبه‌ی رسمی دارد، به‌مقام مقوله‌ای خودمانی تنزل می‌دهد.» (Bergson 67) پس مضحکه، نوعی نقیضه-نویسی^۲ است، یعنی ترانگارش اثری جدی با استفاده از بذله‌گویی، هجا، استهزا، گاهی نیز درشت‌گویی. هرگاه در بازنویسی اثری فخیم، از سیاق مضحکه‌نویسی استفاده شود، حاصل همانی است که بدان نقیضه می‌گویند. نقیضه‌نویسی نیاز به مضحکه دارد؛ چه، استخوان‌بندی نقیضه، مضحکه است.

^۱ préciosité

^۲ parodie

بدینسان، مضحکه را باید هم در لحن جست، هم در فرایند؛ برای نمونه، سکارون، در قرن هفدهم، *این/ید*^۱ اثر ویرژیل را چنان بازمی‌نویسد که مضامین جدی (قهرمانی، سبک حماسی و پُرتعسف) به‌سخره گرفته می‌شود. با این‌همه، تعاریف گونه‌گونی از مضحکه، نقیضه، هزل و هجو وجود دارد؛ پس جا دارد، به‌قصد تمرکز بر مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالی، ابتدا به اختلاف‌نظرها در تعریف مضحکه اشاره کنیم سپس، با تبیین مفهومی مشخص، تحلیل خویش را پی‌گیریم.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- برداشت‌های گوناگون از مضحکه‌نویسی در ایران

مضحکه‌نویسی در ادبیات ایران سابقه‌ای دیرینه دارد، از سعدی گرفته تا مولانا و سنایی (پزشک‌زاد ۱۳۸۲، ۴۵). اما در نام‌گذاری و دسته‌بندی‌اش اختلاف‌نظر دیده می‌شود. پیش از مطرح شدن رویکرد باختین درخصوص مضحکه و نقش آن در ادبیات، محققان ایرانی این شیوه را نظیره، هجو یا هزل نیز نامیده‌اند. برای نمونه، پزشک‌زاد در *طنز فاخر سعدی*، هنگام بحث در باره‌ی عبید زاکانی، او را هزل‌نویس می‌نامد و برای این، به گفته‌ی خود عبید در پایان *مقدمه‌ی اخلاق‌الاشراف* همچنین رساله‌ی صدپند استناد می‌کند (۴۳). این همان تعبیری است که دادور نیز بدان اشاره دارد و اثر سروانتس، نیز پزشک‌زاد را هزل‌نویسی می‌نامد (دادور ۱۳۸۴). مضحکه فرایندی است که اجازه می‌دهد متن، شکل نقیضه به خود گیرد. این گونه است که مرادی و فضلی‌درزی، هنگام تحلیل آثار عبید زاکانی، ضمن برشماری شاکله‌های مضحکه در اثرش، او را یکی از شاخص‌ترین مضحکه‌نویسان ایران می‌نامند و اثبات می‌کنند خنده‌ی کارناوالی زیربنای آثار اوست (۲۲۲). پس آن تعریفی که در ابتدا از مضحکه ارائه دادیم مبنای تحقیق ماست. منبع اصلی در این برابر‌گزینی، فرهنگ *واژگان و اصطلاحات طنز* است (اصلائی ۲۲۶-۲۲۵)؛ چه، تعریفی که در آن عرضه شده بیشترین قرابت را با نظریات باختین دارد.

۲-۲- خنده‌ی کارناوالی و مضحکه

به باور باختین، ایجاد خنده‌ی کارناوالی منوط به وجود سه مؤلفه است: در فرهنگ عامه: همواره نزاعی میان دو قطب فرازین و فرودین در جریان است. این دو می‌تواند زندگی معنوی/شهووی باشد، یا مرگ/زندگی، یا دشنام‌گویی/مدح. گفتمان کارناوالی چندپهلوست و با آنچه بدان فرهنگ رسمی می‌گویند و تک‌بُعدی در تضاد است. متن جایی است که دو شاکله‌ی بالا از طریق آن، کارناوال‌بودگی خویش را آشکار می‌کند

(Belleau 39)

^۱ *Énéide*

با توجه به تعاریفی که ارائه دادیم، ابتدا، به بررسی موجز این دو اثر سروانتس می‌پردازیم، سپس همین شیوه را، این بار به نحوی مفصل و با رویکردی تطبیقی در اثر پزشکزاد بر خواهیم رسید تا به نتایجی دست یابیم که روشنگر ابعادی نوین است و نشانگر اینکه پزشکزاد، ممکن است تا اندازه‌ای وامدار سروانتس باشد، اما بیش از همه، وارث سنتی ادبی و دیرساله در ایران است.

۲-۳- دن کیشوت، مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالی

فراوانند پژوهش‌گرانی که درباره‌ی دن کیشوت نوشته‌اند؛ از باختین گرفته تا سولرس و بورخس (1521 *Universalis*). همگی در نکته‌ای اتفاق نظر دارند: سروانتس خالق رمان مدرن است، خالق اثری شگفت‌انگیز، بازگوی رابطه‌ی میان داستان و زندگی، میان ادبیات و آدمی؛ متنی که بر شانه‌های قهرمانش نه اسطوره‌ای کهن سنگینی می‌کند، نه خواندنش برای نخستین بار ممکن است ما را به تفکر وادارد، آن گونه که دکتر فاوست یا هملت. با این همه، آن را میراث جهانی می‌دانند، اثری که پس از کتاب مقدس، بیشترین دفعات بازنشر و ترجمه را دارد و از زمره‌ی پرخواننده‌ترین آثار ادبی است؛ اثری که، هرچند، پیش‌پاافتادگی موضوعش، ابتدا به ساکن، جلب توجه می‌کند، اما همچون قصر کافکا جایگاهی جهانی دارد؛ چه، از همان بدو انتشار، داستانی قلمداد شده دووجهی و مستلزم تفسیر، متنی که درکش نیاز به کاوش در ژرفای پس‌متن دارد.

اربابی روستایی، پس از سال‌ها مطالعه‌ی رمان‌های شهسواری، خانه را به قصد تجربه‌ی آنچه در داستان‌ها خوانده ترک می‌کند و به تمامی توهمات و تخیل‌هایی^۱ که در ذهن خویش انباشته مجلای بروز می‌دهد. این گونه است که سروانتس بزرگ‌ترین پرسش ادبیات را مطرح می‌کند: رابطه‌ی میان ادبیات (بخوانیم داستان، رمان یا، بهتر از همه، کتاب) و زندگی واقعی چیست؟ آیا ادبیات تنها آن چیزی است که بر کاغذ نقش می‌بندد یا ریشه‌هایش به زندگی حقیقی نیز پیوند می‌خورد؟ آیا رابطه‌ای میان زندگی قهرمان بر روی کاغذ و زندگی حقیقی، آن گونه که تجربه‌اش می‌کنیم وجود دارد؟ دن کیشوت برای نیل بدین از خانه خارج می‌شود، اما برای قراردعی خویش در فضا/مکان^۲ داستان‌هایی که خوانده، نیاز به ابزار دارد؛ از همین رو، نخستین کارش تهیه‌ی اسباب و ادوات سفر است، از کلاهخود برساخته از تاس ریش تراش گرفته تا زره و اسب و نیزه و مهتر. خیالبافی‌های دن کیشوت ادامه می‌یابد و دامنه‌اش هم فضا را دربرمی‌گیرد، هم شخصیت‌ها را. دختران روستایی را شاهدخت می‌بیند و مسافرخانه را قصر؛ شکست‌های متعددی را تجربه می‌کند. کشیش و سرتراش روستا با خدعه، او را به عمارتش بازمی‌گردانند. اما دن کیشوت تاب نمی‌آورد و بار دیگر راهی می‌شود. این دفعه نیز چیزی جز شکست در

¹ fantasmes

² structure chronotopique

انتظارش نیست. در پایان، یکی از هم‌ولایتی‌هایش صحنه‌ای ساختگی ترتیب می‌دهد، خود را به هیئت شوالیه بلانش‌لون درمی‌آورد و از او می‌خواهد خود را تسلیم کند. دن کیشوت این بار برای همیشه بازمی‌گردد، دیگر رمان شهسواری نمی‌خواند و از دنیا می‌رود.

اسپانیای آغاز قرن هفدهم را دیگر نباید آن کشور فاتحی متصور شد که می‌خواست استیلایش را تا به دورترین نقاط جهان بگستراند. مقارن با همین دوره، یعنی افول قدر قدرتی اسپانیاست که سروانتس با دن کیشوت، پایان عصر فاتحان و ورود به سپهری جدید را در حوزه‌ی رمان اعلام می‌کند. آنچه در بالا در قالب چند جمله گفتیم، همانی است که پژوهش‌گران در حوزه‌ی نقد جامعه‌شناختی با تعبیر «پایان دوره‌ی رمان شهسواری»، «پایان عصر باورهای دیرساله»، «تولد قهرمان مسئله‌دار»، نیز «آغاز دوره‌ی مدرنیته» از آن یاد کرده‌اند. عطف به اهمیت تحولاتی که در مقیاس وسیع، در فضای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی اروپای قرن هفدهم صورت پذیرفت، نمی‌توان انتظار داشت سروانتس یگانه منتقد رمان شهسواری باشد؛ چه، این رویکرد در آن دوران رواج داشته (Larousse 464). شاید آنچه دن کیشوت را، به نسبت باقی آثار مشابه، ماندگار و جهانی کرده، جذابیت پیرنگ یا وجهه‌ی به‌ظاهر پیش‌پافتاده‌اش باشد. به هر روی، اگر دن کیشوت، به نظر بسیاری، بهترین کتاب تاریخ ادبیات باشد، این زائیده‌ی نگاهی است که منتقدان از قرن نوزدهم به بعد داشتند و ابعادی از آن را آشکار نمودند که پیش‌تر نمی‌توانست کسی را جلب کند (D. Perrot-Corpet 16). به بیان دیگر، آنچه در دوران معاصر باعث می‌شود دن کیشوت یکی از برجسته‌ترین میراث ادبیات جهان باشد، ثمره‌ی خوانش ماست چراکه تلاش کرده‌ایم از طرق مختلف از این اثر رمزگشایی کنیم و به‌هیئت معنا باری را بدان ببخشیم که نتیجه‌ی آن، تکامل در دو قرن اخیر شود. گوئی‌تی‌سولو معتقد است بسیاری از نویسندگان، خواسته (فلویر، نوبوکوف، کالوینو) یا ناخواسته، از دن کیشوت در نگارش آثارشان گره‌برداری کرده‌اند (Goytisolo 2015). البته، بیشترین بازنویسی‌ها در قرن نوزدهم و بیستم صورت گرفته. بنابراین نمی‌توان مدعی شد سروانتس به‌گاه نگارش این رمان، الزاماً به تمامی ابعادی که قرار بود در دوران فرداین کشف شود آگاه باشد. هدف نخست او به‌سخره‌گرفتن رمان‌های شهسواری قرون وسطایی است. چنانکه در فرانسه، کمی پیش از او، رابله با *گارگانتوا/ حماسه* را به‌سخره گرفت.

باختین در *بوطیقای داستایوفسکی* (۶۸)، به‌گاه صحبت از چندآوایی و چندصدایی در آثار این رمان-نویس روسی، به‌منظور آوردن نمونه‌ای بارز از رمان مدرن، به اثر سروانتس نیز استناد و چند مقوله‌ی اساسی را مطرح و در بابشان بحث و فحص می‌کند. ما در میان تحلیل‌هایش صرفاً بر مباحثی تکیه می‌کنیم که با موضوع پژوهش‌مان مرتبط است، یعنی نقیضه‌نویسی، به‌مفهوم یکی از راه‌های ویران-کردن اثر؛ سپس‌تر، زبان خنده‌ی کارناوالی. گفته‌ی ما مکمل نظریه‌ی باختین درباره‌ی نقیضه‌نویسی

است؛ چه سازوکار مضحکه‌نویسی است که اثر را به نقیضه بدل می‌کند. نقیضه از نقض به معنای ویران کردن، شکستن یا گسستن است. نقیضه‌گو کلام نویسنده‌ای را در اثری مشخص تخریب می‌کند تا جدیت را از آن زائل و به مضحک بدل نماید. مضحکه‌نویسی یکی از راه‌های ویران کردن اثر است. برخی نقیضه را نوعی مضحکه در شکل برتر آن محسوب می‌کنند (م. اصلانی ۲۲۹) در این شگرد، نویسنده ضمن استهزای آداب و رسوم و عادات، افراد یا اثری ادبی را به‌سخره می‌گیرد و سبک فخیم را به مضحک بدل می‌کند. همین مضحکه‌نویسی است که، در نهایت، به خنده‌ی کارناوالی منتهی می‌شود.

چند سال پس از نگارش *بوطیقای داستایوفسکی*، باختین هنگام صحبت از *گارگاتووا*، ابتدا کارناول را تعریف می‌کند (۱۹۹۸، ۲۳). به‌باور او، کارناوال روزی است که قدرت حاکم به مردم اجازه می‌دهد با وارونه‌سازی و سبک‌داشت سلسله‌مراتب اجتماعی، نیز قوانین و آداب و سنن، فرصتی فراهم آورند تا تمامی اینها دست‌ماپه‌ی خنده شود. صحنه‌آرایی، لباس‌های مبدل، آرایش‌های اغراق‌گونه، استفاده از پنام، همگی در این میان نقش‌آفرینند؛ همه‌چیز در این فضا خارق‌عادت است. باختین نخستین کسی است که دامنه‌ی انگاره‌ی کارناوالی کردن را به گستره‌ی ادبیات می‌کشد و نشان می‌دهد چگونه فرهنگ عامه در بخش فخیم ادبیات رخنه می‌کند. بدینسان، کارناوال در ادبیات می‌تواند جنبه‌ای جهانی یابد، اما عطف به تفاوت‌های فرهنگی، جلوه‌های متفاوت است. باختین کارناوالی کردن را، هم فرایند می‌بیند، هم حاصل فرایند. در متن کارناولی‌شده، روایت، محتوای روایی، نیز تصاویر، همگی به‌نحوی بازنمای این فرایند هستند. فرهنگ کارناوالی زاییده‌ی اندیشه‌ی نویسنده نیست، بلکه در جامعه وجود دارد؛ نویسنده فقط آن را در اثر ادبی خویش می‌گنجاند.

باختین به‌هنگام معرفی *دن کیشوت* به‌مثابه‌ی برجسته‌ترین اثر کارناولی، به برخی شاکله‌ها اشاره می‌کند (باختین ۱۹۹۸، ۳۰ و ۹۰):

بهره‌گیری از نوع خاصی واقع‌گرایی به‌نام گروتسک متشکل از جنبه‌های دوگانه‌ای از واقعیت که، هرچند والا، اما ممکن است جنبه‌ای مضحک نیز بیابد، مانند نبرد یا لباس رزم پوشیدن.

استفاده از زبان کارناوالی که مختص عوام است و در ادبیات فخیم جایی نداشته است.

ترکیب‌بندی دوگانه‌ی *رمان: دن کیشوت* در کنار سانچو (ارباب/رعیت؛ بلندقامت/ستنبه؛ عاقل/دلچک...) نیز رخدادهای جدی در کنار نتیجه‌گیری‌های مضحک (سلمانی دن کیشوت را متهم به سرقت تاس می‌کند، دن کیشوت از حصار می‌پرسد آیا به‌نظرشان این تاس است یا کلاهخود و همه می‌گویند کلاهخود).

تضاد میان جهانی بینی آنکه مجنونش می بینیم با عاقل. نگرش دن کیشوت به جهان پیرامون، هرچند از صافی جنون گذر می کند، اما نشان می دهد می توان از جنبه های دیگر نیز به دنیا نگریست. این گونه است که برخی مقوله های به ظاهر بی خطر مانند ازدواج، به دست آوردن دل معشوقه، سفر یا شهسوارپنداری مخاطره آمیز می شوند. شهسوار قلابی خود را ناگزیر می بیند با دشمنی قلابی به نام آسیاب بجنگد تا دختری دهقان را که تصور می کند شاهدخت است برهاند.

دیدیم مضحکه نویسی چیست، خنده ی کارناوالی چگونه عمل می کند، سروانتس از دید باختین چگونه با استفاده از این دو، به جهان و باورهایش می خندد و ما را می خنداند. اکنون می توانیم مضحکه نویسی و خنده ی کارناوالی را در *دایی جان ناپلئون* بررسییم. پس ابتدا خلاصه ای ارائه می دهیم از مهم ترین کنش هایی که با موضوع مقاله ی ما مرتبط است؛ سپس، شاکله های مضحکه نویسی را که سبب ساز خنده ی کارناوالی است در لایه های گوناگون این اثر آشکار می کنیم تا ببینیم چه بخش هایی را باید متأثر از فرهنگ غرب دانست و چه سهمی برای فرهنگ ملی و ادبی ایران قائل شد.

۲-۴- مضحکه نویسی و خنده ی کارناوالسک در *دایی جان ناپلئون*

راوی پسری است سبزخط که در شارستانی متشکل از چندین عمارت در جوار اقوامش زندگی می کند. او دو دایی دارد: آقا (چون شیفته ی ناپلئون است دایی جان ناپلئون می نامندش) بزرگ خاندان است و دایی جان سرهنگ. راوی دل در گرو لیلی، دختر آقا دارد. دایی جان سرهنگ نیز لیلی را برای پسرش شاپور در نظر گرفته است. پدر راوی، به چشم خاندان، فردی غیراشرافی و بی سروپاست. از همین رو سعی می کند، در مقابل، مقام و منزلت خاندان زنش را به سخره گیرد؛ او مدام پی راه هایی می گردد که بتواند گذشته ای را که به ادعای خودشان پرافتخار است و به دید خودش زاییده ی توهم، دست اندازد و بی مقدار جلوه دهد. برای این، یا خود دایی جان ناپلئون را خفت می دهد، یا از رخدادهای چنان استفاده می کند که تمامی آنچه را در زندگی این خانواده ی اشرافی ممتاز و مقدس می نماید، به ترتیبی ریشخند کند. دایی جان ناپلئون در جمع خانواده، مدام به پیشینه ی درخشانش در ارتش اشاره دارد و داستان هایی ساختگی نقل می کند از دلاوری ها و نبردهایش با ارتش انگلستان که، برای مستمعین، هرچند باورناپذیر، اما بخشی است از هاله ی احترامی که گرد بزرگ خانواده را گرفته و نباید بدان تعرض کرد. دایی جان نوکری دارد به نام مش قاسم که، از شدت علاقه به اربابش، اندک اندک خود را در داستان پردازی های او دخیل می کند تا بدانجا که دایی جان نیز می پذیرد او همیشه در نبردها ملازمش بوده است. دامنه ی خیال پردازی های دایی جان که نشان از عارضه ای روانی دارد، خانواده را وامی دارد چندین بار صحنه سازی کنند: جایی سر جوخه ای هندی را که در ارتش انگلستان خدمت می کند به عنوان کلنل به او جا می زنند تا به مصالحه متقاعدش کنند اما دستشان رو می شود؛ جایی دیگر فردی

ارمنی را به‌جای افسری انگلیسی جا می‌زنند و به او می‌باوراند دولت انگلستان خواستار تسلیم اوست. دای‌جان، در بستر مرگ، اعلام می‌کند تسلیم شده و چندی بعد می‌میرد.

۲-۵- جلوه‌های مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالی

خلاف رمان سروانتس، فضای رمان پزشک‌زاد محدود و کم‌وبیش بسته است. بیشتر ماجرا (diégèse) در شارستان، بین ساکنان سه عمارت رخ می‌دهد. سعید، به‌عنوان راوی، گاهی آشکارا، گاهی در خفا شاهد گفتگو و رخدادهایی است که پیرنگ اصلی رمان را شکل می‌دهند. این، خود وجه‌تمایزی است میان *دای‌جان ناپلئون* و *دن کیشوت*. دن کیشوت مدام در سفر است و صحنه‌ها پی‌درپی عوض می‌شوند؛ این جابه‌جایی‌ها یکی از بارزهای رمان‌های شهسواری قرون وسطایی است؛ دوم اینکه، برخلاف دن کیشوت که همواره شخصیت‌ها او را در کنش می‌بینند، کسی دای‌جان را در حال ایفای نقش قهرمانی نمی‌بیند؛ او داستان رشادت‌هایش را «تعریف» می‌کند و اقوام، در فضای بسته‌ی باغ که به محفل نقالی می‌ماند در حکم شنونده‌اند. اینها به‌سبب احترام، یکی از بایسته‌های فرهنگ اشرافی، «وانمود می‌کنند» به‌رغم باورناپذیری، تمام گفته‌هایش را باور دارند. بدینسان، شکستن این حرمت، دستاویزی است برای مضحکه‌نویس تا آنچه را همگان باید هنجاری انکارناپذیر تلقی کنند به‌سخره گیرد و سبب‌ساز خنده‌ی کارناوالی شود.

آنچه به‌حیث تطبیقی جلب توجه می‌کند، جایگاهی است که، از سویی، دو قهرمان، از سویی دو مهتر/نوکر در سازوکار دو اثر دارند و جنبه‌ی کارناوالی را قوت می‌بخشد. دای‌جان و دن کیشوت، هر دو، بازنمای ادبیات فخییم هستند؛ بدین معنی که اگر دن کیشوت شیفته‌ی ادبیات شهسواری است و قهرمان‌سازی‌ها، دای‌جان نیز دل در گرو قهرمانی در قالب ادبیات و تاریخ وطن‌پرستانه دارد، مدام به اشعار ادبای نامی و حماسی اشاره می‌کند و پیوسته توهم قهرمانی خویش را در قالب زندگانی قهرمانان ادبی یا تاریخی (نظیر ناپولئون) بازمی‌جوید. از دیگر سو، سانچو، مهتر دن کیشوت، بازنمای ادبیات سخیف است و سخنگوی شیوه‌ی گفتار روزمره و عامی. او سطحی از گفتمان را به‌کار می‌گیرد که به‌کلی با آن دن کیشوت متفاوت است. به‌همین قیاس، گفتمان مش‌قاسم نیز درست در نقطه‌ی مقابل دای‌جان جای می‌گیرد؛ او نیز، در تلاشی که برای تکمیل گفته‌های اربابش دارد، از سطحی از گفتار بهره می‌گیرد که، نه‌تنها عامیانه است و رنگ‌وبویی از ادبیات فخییم ندارد، بلکه زمینه‌ساز شکل‌گیری مضحکه است.

۲-۵-۱- تخریب لحن حماسی در *دای‌جان ناپلئون* و *دن کیشوت*

لحن دای‌جان، هنگام نقل داستان دلآوری‌هایش، یادآور ادبیات فخییم شفاهی ایران و سنت نقالی است؛ با این تفاوت که حضار، در مجلس نقالی، این پیش‌فرض را پذیرفته‌اند که به حماسه‌های کهن ایران گوش می‌دهند؛ جایی که عناصر شگفت‌انگیز سهمی بسزا در سازوکارش داشته (سیمرغ، دیو،

روئین تنی اسفندیار...). اما در مجلس نقالی آقا، شنوندگان باید بنا را بر این گذارند که هرآنچه می‌شنوند حقیقت دارد. نظیر همین روند در ساختار روایی دن‌کیشوت نیز مشهود است؛ بدین ترتیب که او، در حین سخن گفتن با مردم کوچه و بازار، تو گویی در حال ایفای نقش به‌مثابه‌ی بازیگری بر روی صحنه باشد، پیوسته به قهرمانان و دلاوران و روئین‌تنان اشاره دارد. طبیعی است در این میان رخداد‌های متعددی باعث تخریب حرمت مجلس نمایش دن‌کیشوت یا نقالی آقا می‌شود. نزد سروانتس، سانچو مدام گفته‌های ارباب را تصحیح می‌کند، البته به قصد عناد و از سر خیرگی؛ از قضا، همین دخالت‌هاست که سبب‌ساز خنده‌ی کارناوالی می‌شود و از میان رفتن وجهه‌ی جدی گفته‌های اربابش. برای مثال، وقتی دن‌کیشوت، با لحنی حماسی مجلس را به‌دست گرفته و در حضور کشیش و مرد سلمانی، از هم‌سانی رشادت‌های خویش با قهرمانان حماسه‌های کهن می‌گوید، سانچو به‌میان حرف‌هایش می‌پرد و، با لحنی سخره‌آمیز، به او می‌گوید امیدوار است دست کم مهتران این قهرمانان، خلاف ادعای دن-کیشوت در رساندن سانچو به مقام و منزلت بالا، در وعده و وعیده‌های خویش استوار بوده باشند (سروانتس ۶۷).

نزد پزشک‌زاد، مش‌قاسم و دخالت‌های اوست که به دفعات به عامل تخریب بیانات ارباب و، به‌تبع آن لحن حماسی منجر می‌شود. اقوام در یکی از شب‌نشینی‌های همیشگی گرد هم جمعند؛ آقا طبق معمول، محفل را به‌دست گرفته و یکی از نبردهای شگفت‌انگیز خویش را با انگلیسی‌ها و مزدوری به‌نام خدادادخان نقل می‌کند؛ می‌گوید صحنه‌ی این درگیری جنگ ممسنی بوده، مش‌قاسم مدام به‌میان حرف‌هایش می‌پرد و اصرار دارد جنگ کازرون بوده. جنبه‌ی مضحک صحنه از همین‌جا آغاز می‌شود؛ چه، بدین می‌ماند که در مجلس نقالی واقعی، یکی از حضار مدام به‌میان حرف‌های نقال بپرد و، به‌قصد تصحیح، بگوید رستم نبوده اسفندیار بوده، یا نبرد در توران بوده، نه در سمنگان! آقا کوتاه می‌آید؛ حالا رسیده بدانجا که خدادادخان را دیده، نشانه گرفته و آماده‌ی شلیک است:

«دایی جان با اندام بلند خود برپا ایستاده بود. تفنگ را به‌حالت نشانه‌گیری به‌شانه‌ی راست تکیه داده و حتی چشم چپ را بسته بود...»

فقط پیشانی خدادادخان را می‌دیدم... بارها دیده بودمش... ابروهای پهن... جای زخم بالای ابروی راست... وسط دو تا ابرو را نشانه گرفتم و...

در این موقع که دایی جان در میان سکوت محض حضار درست میان ابروی دشمن را نشانه گرفته بود ناگهان واقعه‌ی غیرمنتظره‌ای اتفاق افتاد. از نزدیکی محلی که او ایستاده بود صدایی شنیده شد. صدای مشکوکی بود شبیه کشیده شدن پایه‌ی صندلی روی سنگ [...] بعدها دانستم اغلب مهمانان آن را صندلی دانسته بودند و ذهنشان به جای بدی نرفته بود...

دایی جان ناپلئون لحظه‌ای بر جا خشکش زد [...] به کنار دست خود یعنی آن طرفی که صدا از آنجا آمده بود برگشت. در آن طرف دو نفر بیشتر نبودند. یکی آقا جان و یکی قمر، یک دختر درشت و فربه از بستگان که اصولاً خل‌وضع بود [...] قمر خنده ابلهانه‌ای سرداد. به طوری که از خنده‌ی او بچه‌ها و حتی بعضی از بزرگ‌ها و حتی آقا جان به خنده افتادند» (پزشکزاد ۱۳۴۹، ۱۸).

در این بخش از دو جنبه می‌توان شاهد تخریب و وجهه‌ی حماسی روایت از طریق مضحکه‌نویسی بود: نخست، صدایی مشکوک شبیه به تیزیدن؛ دوم، خندیدن قمر که سبب‌ساز خنده‌ی حضار است. تمام شاکله‌های خنده‌ی کارناوالی در این صحنه مشاهده می‌شود: دخیل‌شدن جنبه‌های پست، اما طبیعی زندگی آدمی (گوارش و ضربه)؛ خندیدن دختری خل‌وضع که جدی‌بودگی روایت حماسی را تخریب و مضحکه می‌کند. همین قمر، به دلیل سکناش، خواننده را به یاد دلک‌هایی می‌اندازد که، در کارناوال‌ها، با حرف‌ها یا حرکات سخیف و مضحک‌شان، باعث ایجاد خنده می‌شدند. جلسه‌ای رسمی تشکیل می‌شود با حضور بزرگان خاندان، با هدف تشخیص منشأ صدای مشکوک و شناسایی ضارط، زیر نظر شمسعلی، مستنطق دادگستری و دکتر ناصرالحکما و اسدالله میرزا. اینجاست که درست همچون سروانتس، وقتی سانچو را با هدف تشدید خنده‌ی کارناوالی و مفسر و مصحح داستان وارد صحنه می‌کند، پزشکزاد نیز با مضحکه کردن روایت حماسی و نقالی آقا، روند ماجرا را به سوی مضحکه پیش می‌برد.

۲-۵-۲- تنزل مقام اشرافیت

عامل دیگری که به سبب مضحکه‌نویسی باعث خنده‌ی کارناوالی می‌شود، استخفاف اشرافیت به شیوه‌های مختلف است. اگر در رمان سروانتس، مضحکه‌ی اشرافیت و اخلاق شهسواری و پایبندی به اصول، به دفعات و در فضای باز و در انظار عمومی بازنمایی می‌شود، در مقابل، در اثر پزشکزاد، فضای بسته‌ی باغ اجازه نمی‌دهد غریبه‌ها از رخداد‌های مگوی خانواده آگاه شوند. این نکته نباید از نظر پنهان بماند که دن کیشوت، درست همچون دایی جان، به طبقه‌ی خرده‌اشرافیت تعلق دارند. در رمان سروانتس دو نفر (کشیش و مرد سلمانی) و در رمان پزشکزاد سه نفر نقش آشکارکننده‌ی پنهانکاری‌ها را دارند؛ یکی سعید که، به سبب سن اندکش، اجازه ندارد در جلسات بزرگان خانواده حضور یابد، ولی در خفا از اسرار آگاه می‌شود؛ دیگری پدر سعید که با هدف بی‌آبرو کردن خاندان اشرافی، می‌خواهد اسرار به بیرون درز کند؛ درنهایت، مش قاسم که بسیاری از نهانی‌ها را با سعید در میان می‌گذارد. رخداد‌های متعددی سبب استخفاف چهره‌ی اشرافی خانواده در دو اثر می‌شود که به‌ذکر برخی از آنها بسنده می‌کنیم.

۲-۵-۳- قهرمان‌های پوشالی در دو رمان

از سجایایی که اشراف برای خود قایلند یکی شجاعت است. دایی جان ناپلئون که همواره از رشادت-های خویش در نبردها داستان‌سرایی می‌کند، از باقی قهرمانان برجسته‌تر می‌نماید. فراموش نکنیم اگر دن کیشوت در خیال‌پردازی‌هایش از رمان‌های شهسواری قرون وسطایی الگوبرداری می‌کند، دایی جان نیز با خواندن کتاب‌هایی در باره‌ی ناپلئون بناپارت او را الگوی خویش قرار داده. قهرمان‌بودگی دایی جان در همان چهره‌نگاری نخست، درست مانند دن کیشوت، ناهمگون است و مضحک. اگر دن-کیشوت تاس ریش‌تراشی بر سر می‌گذارد و شمشیر و نیزه‌اش ساختگی است، دایی جان هم با نوع لباس پوشیدنش، جنبه‌ی کارناوالی شخصیتش را عیان می‌کند. وقتی مفتش تأمینات، نایب‌تیمورخان، برای رازگشایی از مرگ ساختگی دوستعلی به باغ می‌آید، «آقا کت نظامی را روی زیرشلواری کشف ناپلئون پوشیده بود و عبای خود را روی آنها به‌دوش انداخته بود.» (۸۳). کنار هم چیدن شخصیت دایی جان و ناپلئون بناپارت بازنمای مضحکه‌کردن تاریخ توسط پزشکزاد است. اینکه دایی جان می-کوشد پیوسته وقایع زندگی‌اش را به زندگی بناپارت پیوند زند و پیوسته از کلمات قصارش برای توجیه وضع موجود بهره‌گیرد، نشان می‌دهد تا چه میزان خود را به بناپارت نزدیک می‌بیند؛ مثلاً اصرار دارد زندگی‌اش سراسر شبیه بناپارت است چون همسر اولش را بعد از سیزده سال طلاق داده، همان‌گونه که بناپارت پس از سیزده سال از ژوزفین جدا شده (۳۵). اما بین رشادت ناپلئون و لاف‌زنی‌های دایی جان تفاوت زیادی مشهود است که راوی آنها را با استفاده از سیاق مضحکه‌نویسی نقل و سبب خنده‌ی کارناوالی می‌شود. از باب مثال، اگر دن کیشوت در نبرد با آسیاب بادی دچار ترس می‌شود، در رمان پزشکزاد دزد است که بر بزدلی دایی جان صحنه می‌نهد؛ یعنی به‌جای اینکه شهادت به‌خرج دهد، از ترس دزد زیر تخت پنهان می‌شود؛ آقا جان، شوهرخواهر دایی جان فوراً درمی‌یابد او خلاف رجزخوانی-هایش قایم شده؛ این مستمسکی می‌شود تا بزدلی برادرزنش را جار زند تا همه ریشخندش کنند. صحنه این چنین است: همه پی‌دزدند؛ دایی جان در اتاقش را قفل کرده و همه نگرانند مبادا در درگیری با سارق مصدوم شده باشد. سرانجام با هزار زحمت وارد می‌شوند. صدای ناله‌ی ضعیفی از زیر تخت به گوش می‌رسد؛ دایی جان است که از ترس غش کرده. حضار پروا نمی‌کنند به‌رغم خنده‌ای که تلاش دارند در گلو خفه‌اش کنند، به بزدلی او بخندد؛ فقط آقا جان است که به‌سخره می‌گوید: «قهرمان جنگ کازرون داشت از ترس دزد زیر تخت سکنه می‌کرد» (پزشکزاد ۱۳۴۹، ۳۶).

۲-۵-۴. جابه‌جایی بالاتنه و پایین‌تنه، از سروانتس تا پزشکزاد

اهمیت «شکم» را در دن کیشوت باید پیش از همه در ارتباط میان Panza (شکم) و نام سانچو جست. او، درست مانند دخترکان دهاتی حاضر در رمان، همواره از گفتمان و کردار سخیف استفاده می‌کند. نظیر همین را می‌توان در رمان پزشکزاد نزد دوستعلی نیز رؤیت نمود که عموزاده‌ی دایی جان

است. سنت اشرافیت حکم می‌کند مرد نماد قدرت باشد و رئیس خانواده. اما دوستعلی که مرد پاسبک و سست‌شلواری است، از قضا از کسی که بیش از همه چشم می‌زند همسرش، عزیزالسلطنه است. روزی کسی به زنش خبر می‌دهد دوستعلی با زن قصاب رابطه دارد. عزیزالسلطنه با چاقو به رختخواب می‌رود، به قصد بریدن رجولیت مرد. دوستعلی می‌گریزد و هراسان از پشت‌بام به خانه‌ی دای‌جان ناپلئون پناه می‌آورد و تعبیرکشان طلب کمک می‌کند. اهالی به شنیدن صدایش جمع می‌شوند. دوستعلی با نردبام خود را به حیاط می‌رساند و غش می‌کند. حاضران شروع می‌کنند به تفسیر واقعه، دوستعلی لای چشم‌ها را می‌گشاید، دست به‌زیر شکم می‌برد و با ترس می‌گوید:

«خودم دیدم... کارد را آشپزخانه را آورده بود توی رختخواب... اصلاً گرفت که ببرد...» [می‌گفت از یک نفر از فامیل شنیده من با یک زن جوان رابطه دارم... مرده شور این جور فامیل‌ها را ببرد... همه قاتلند! اگر دیر جنیبیده بودم تمامش را بریده بود...]

دای‌جان [می‌گفت] «... ناموس خانوادگی ما دیگر شوخی نیست.» (۵۷)

دای‌جان شرافت خانوادگی را به ناموس و ناموس را به رجولیت (پایین‌تنه) عموزاده‌اش پیوند می‌زند؛ این موجد خنده‌ی کارناوالی و، به‌تبع آن، مضحکه می‌شود. دای‌جان، ضمن مقصر نامیدن پدر راوی به‌مثابه‌ی جاسوس «انگلیسا»، ماجرای زناشویی را به استراتژی‌های جنگی ناپلئون مرتبط می‌کند و می‌گوید: «پدر راوی» استراتژی ناپلئون را که از من شنیده به‌کار خود من می‌زند... ناپلئون می‌گفت در جنگ‌ها باید به ضعیف‌ترین نقطه‌ی دشمن حمله برد» (۵۸). کنار هم قرار دادن مسائل مربوط به پایین‌تنه و تاریخ فرانسه باب مضحکه را می‌گشاید و آنچه را باید پنهان بماند در برابر چشم همه قرار می‌دهد و، هم‌هنگام، بدان بُعدی حماسی می‌بخشد. تفاسیر همچنان در قالب مضحکه ادامه می‌یابد. دای‌جان ناپلئون از همه‌ی خانم‌ها به‌جز خواهرش، یعنی مادر راوی، بدین بهانه که او ذینفع است، می‌خواهد مجلس را ترک کنند تا جلسه «سری» باشد. «سری» یعنی رخدادی این‌چنینی شایسته‌ی خانواده‌ی اشراف نیست و باید مخفی بماند. یکی از خانم‌ها معترض می‌شود: «ببینم! عزیزالسلطنه می‌خواسته یک‌جای بدن دوستعلی‌خان را بیره خواهرتان ذینفع است؟ اسدالله‌میرزا نتوانست خودش را نگه دارد. زیر لب گفت: - همه‌ی خانم‌ها ذینفع هستند! اصلاً واقعه‌ی دردناکی برای تمام جامعه‌ی نسوان است.» (۵۹). پزشک‌زاد از اسدالله‌میرزا شخصیتی ساخته که با شوخ‌طبعی خود، به‌ویژه اشاره‌ی مدام به پایین‌تنه (سافرانیسکو)، کاری می‌کند تا هر موضوعی، هر اندازه جدی، به مضحکه تبدیل شود. بدین ترتیب، موضع‌گیری او، درست در نقطه‌ی مقابل دای‌جان است. هر آنچه به‌چشم آقا حماسی و مقدس است، توسط اسدالله وارونه‌سازی می‌شود و جنبه‌ی مضحک می‌یابد. اسدالله‌میرزا در نقش دلکی باریک‌بین و سیاسی، قادر است از هر موقعیتی کارناوال بسازد. دوستعلی، به‌عنوان فردی

اشرافی، در این صحنه خواروخفیف می‌شود و کل خاندان آقا را که شاهد ماجرایند در استخفاف خویش سهیم می‌کند: با لباس خواب، از پشت‌بام، در نیمه‌شب، با استفاده از نردبام، به‌قصد فرار از قطع رجولیت، یعنی نماد مرد اشرافی توسط همسرش، به‌جمعی مذهبی‌نما و اشرافی پناه می‌برد که، با سخنان‌شان، نه‌تنها در اختفای واقعیت‌ها، همچنین آبروداری توفیقی نمی‌یابند، بلکه از طرق مختلف، صحنه را از آنچه می‌نمود مضحک‌تر می‌کنند. درست همچون صحنه‌ی گریز دن کیشوت از مغازه‌ی سلمانی بعد از سرقت تاس ریش‌تراشی و پناه بردنش به میکده. کارناوالی شدن، در هر دو رمان، به دایره‌ی قضا نیز گسترش می‌یابد. دن کیشوت از حصار در میکده به‌مثابه‌ی قاضی می‌خواهد اعلام کند آنچه سرقت کرده تاس نیست، بلکه کلاهخود است و قضات نیز در کمال ناباوری به او حق می‌دهند. نزد پزشک‌زاد، شمسعلی‌میرزا، بازپرس دادگستری، برای کشف حقایق، اصرار به بازجویی دارد و مصرّ است دوستعلی نوع‌کارد، زمان به‌رختخواب رفتن، نوع دست گرفتن رجولیت، ساعت اقدام به بریدن... همه را بیان کند. هر دیالوگی در این صحنه که به صحن دادگاه شبیه است و باید جدی باشد به مضحکه مبدل می‌شود. برای نمونه، دوستعلی در پاسخ به پرسش مربوط به زمان وقوع جرم می‌گوید: «آخه، آقا من که به عضو شریف ساعت نبسته بودم...» (۶۰). بدینسان باب خنده برای حصار، به‌ویژه مش‌قاسم و اسدالله‌میرزا باز می‌شود. آنچه در هر دو رمان در قالب عدالت‌خواهی نقل می‌شود، درحقیقت نقیضه‌ای است بر بازپرسی‌های رسمی قوه‌ی عدلیه؛ همین جنبه‌ی مضحک ماجراست که این برش از هر دو داستان را، به‌واسطه‌ی وارونه‌سازی، به خنده‌ی کارناوالی می‌رساند.

در ادامه‌ی جابه‌جایی مسائل پست و والا، در قالب بالاتنه/پایین‌تنه، پزشک‌زاد از خط‌های مکرر دوستعلی استفاده می‌کند تا، ضمن ایجاد خنده‌ی کارناوالی، نهاد نظمیه را نیز وارونه‌سازی و مضحکه کند. بعد از ماجرایش با عزیزالسلطنه، باز هم همسرش جسم او را تحقیر و چنان می‌کند که کار به بازشدن پای آژان به شارستان می‌کشد. ماجرا از این قرار است: همه به او شک دارند که دخترانش را باردار کرده. عزیزالسلطنه با تفنگ دایی‌جان ناپلئون به دوستعلی شلیک می‌کند. تیر به تهیگاهش می‌خورد. مضحکه‌نویسی اینجا می‌کند پایین‌تنه‌ی دوستعلی آسیب ببیند؛ و دوباره هر آنچه مربوط به ناموس است اسباب بی‌آبرویی و وارونه‌سازی می‌گردد. دکتر ناصرالحکما، با هدف حفظ آبرو، به‌جای تهیگاه دوستعلی، سروکله و دست‌هایش را پانسمان می‌کند. وقتی دوستعلی با این شکل و شمایل به خانه‌ی دایی‌جان ناپلئون پناه می‌برد، ظاهراً تمام بدنش زخمی است، حال آنکه همه می‌دانند تیر به کجایش خورده. پایین‌تنه‌ی دوستعلی به مقوله‌ای بدل می‌شود که اسباب خنده است، خنده‌ای از نوع کارناوالی و موقعیتی معتمن برای پزشک‌زاد تا، از طریق مضحکه‌نویسی، از دوستعلی شخصیتی بسازد که فقط جنبه‌های پست زندگی در او جلوه دارد؛ دوستعلی را نه با بالاتنه (اندیشه) و جایگاه اشرافی، بلکه

از طریق مخاطراتی می‌شناسیم که یا اندام‌های خصوصی‌اش را تهدید می‌کند، یا نمایانگر فعالیت‌های نامشروع جنسی اوست.

گفتیم یکی از بارزهای اصلی *دابیی‌جان ناپلئون* درست همچون *رمان سروانتس*، زیر سؤال بردن جدیت نهاد دادگستری یا نظمیه است؛ این‌گونه است که اسباب مضحکه‌نویسی و وارونه‌سازی با هدف ایجاد خنده‌ی کارناوالی برای هر دو نویسنده فراهم می‌آید. اگر سروانتس می‌کند که به صحن دادگاه و حضار را به اعضای هیئت منصفه بدل می‌کند و با مضحکه‌ی آنها و سبک گفتمان‌شان این نهاد را به سخره می‌گیرد و دن کیشوت را عامل اصلی این صحنه‌آرایی می‌کند، در اثر پزشکزاد، این عملکرد دوستعلی است که در جای‌جای داستان، یا پای مأمور نظمیه را به فضای باغ می‌گشاید یا مفتش دادگستری را. این بار، صدای تیراندازی است که توجه آژان را جلب می‌کند؛ او فهمیده تیر به کجای دوستعلی اصابت کرده و اصرار دارد به مسئولان گزارش دهد. مش قاسم می‌کوشد با چرب‌زبانی او را بفریید تا ماجرا را فیصله دهند. اما مأمور باتجربه، خام‌ریشی نیست که بدین سادگی فریب خورد:

«مش قاسم عصبانی شد: [...] بنده‌ی خدا داشته با تفنگ بازی می‌کرده در رفته...»

عزیزالله‌خان حرف او را برید: - پس بگو ماتحتش داشته با تفنگ بازی می‌کرده...

خوب تفنگ تفنگه... یک وقت می‌خورد توی چشم آدم، یک وقت توی جیگر آدم، یک وقت می‌خوره به آنجای آدم. [...]

دابیی‌جان عزیزالله‌خان را به اطاقی برد و ظاهراً با ادله و براهین محکم به او ثابت کرد که ممکن است حین بازی با تفنگ گلوله از بی‌راهه به آن محل آدم اصابت کند [...] عزیزالله‌خان گفت: - ما را خجالت می‌دهید، آقا ما نمک پرورده‌ی شما هستیم.» (۲۴۵)

مشخص است رشوه‌ای که به آژان می‌دهند ساکتش می‌کند. مش قاسم حتی در مواجهه با مأمور نظمیه نقشش را به‌عنوان دل‌قک به‌خوبی ایفا و با نحوه‌ی توصیف صحنه‌ی گلوله‌خوردن دوستعلی، چنان می‌کند تا همه‌چیز مسخره به‌نظر آید و در حرکتی کارناوالی با وارونه‌سازی، رشوه‌گیری بدیهی تلقی شود.

۲-۵-۵- کارکرد پنام در دو رمان

پنم که یکی از شاخص‌ترین جنبه‌های کارناوال است، هم در *رمان پزشکزاد*، هم سروانتس، چهره را پنهان و ضمن دگرگونی، آن را زشت، غلوآمیز یا خنده‌دار جلوه می‌دهد. بسیاری از شخصیت‌های دو رمان، با نقاب خویش، پیرنگ را چنان پیش می‌برند که وجهه‌ی کارناوالی به‌بهترین نحو بازتاب می‌یابد و زمینه برای ایجاد مضحکه‌نویسی فراهم می‌شود. در بطن داستان اصلی، هسته‌ها یا صحنه‌هایی فرعی

شکل می‌گیرد؛ این، هر دو رمان را به «داستان در داستان»^۱ مانند می‌کند. برخی از شخصیت‌ها مدام پنام بر چهره دارند، مانند نقاب شجاعت و جنگاوری دن کیشوت یا وطن‌پرستی دایی جان. برخی دیگر، بسته به موقعیت‌ها، پنام‌های مختلفی می‌زنند، مانند سانچو، کشیش، مرد سلمانی نزد سروانتس و اسدالله‌میرزا و مش قاسم و آقاچان (گاهی دوست و غمخوار، گاهی دشمن خونی)، یا سرجوخه‌ی هندی، در نقش نماینده‌ی ارتش انگلستان نزد پزشکزاد. لباس مبدل کمکی است در فرازدهی به نقش پنام. برای نمونه، شخصیتی مانند مادر اسپیران غیاث‌آبادی، زنی ریشدار و کربیه‌المنظر، این‌گونه توصیف می‌شود:

«... [چشم‌مان به مادر اسپیران افتاد، هر دو لحظه‌ای برجا خشک شدیم. اسدالله‌میرزا بی‌اختیار زیر لب گفت: — یا مرتضی علی! این اسب آبی از کجا آمده؟ تو هیچ باغ‌وحشی همچو حیوانی ندیده‌ام...] سیاهی ریش و سبیل او از دور نمایان بود و صدای تنفس او که به صدای ماشین‌های اتوشوئی قدیم شباهت داشت از فاصله زیاد شنیده می‌شد.» (۳۰۹)

همین زن، سپس‌تر، در مجلس عروسی اشراف، با لباس مبدل و فاخر حضور می‌یابد. پسرش نیز ناگزیر می‌شود برای اختفای سر کچلش از کلاه‌گیس استفاده کند: «مش قاسم [...] دوید و گفت: — وای بابام‌هی! آمدند، اما همشهری ما کلاه‌گیس سرش نیست [...] ننه‌اش هم خیلی بد وضعی داره [...] چادر سرشه... اما هیبتش [...] دور از جون به‌اندازه‌ی آسیدابوالقاسم واعظ ریش و سبیل دارد» (۳۰۷). مادر و پسر به سبب کراهت منظر، وجهه‌ای کارناوالی دارند، درست مانند گوژپشت نوتردام در کتابی به‌همین نام، اثر هوگو که در مبتدایش، به‌گاه برگزاری کارناوال، به‌دلیل زشتی صورت و اندامش چنان اسباب خنده می‌شود که برخی می‌اندیشند پنام زده.

۲-۵-۶. اهمیت راز برای سروانتس و پزشکزاد

چنانچه فرض را بر این نهیم که از زمره‌ی وجوه تشابه میان دو رمان دن کیشوت و دایی‌جان ناپلئون، تلاش دو نویسنده در بازنمایی شخصیت قهرمان در چارچوب آرمانی باشد که همواره به دنبالش هستند و هیچ‌گاه نیز بدان دست نمی‌یابند، به‌تعبیر دیگر مدام در پی بدل شدن به شخصیتی هستند که هیچ‌گاه بدان بدل نخواهند شد، در مقابل، در هر دو اثر، شخصیت‌هایی جانبی نیز حضور دارند که وارونه عمل می‌کنند و با تظاهر به نجابت و اخلاق‌مداری، در پس پرده، به کار دیگری مشغولند. کشیش یکی از شخصیت‌هایی است که در رمان سروانتس عهده‌دار این نقش است. او با اخلاقی که با معیارها و عرف مذهبی در تضاد است، در حقیقت، با الگوی مذهب درمی‌افتد. نظیر همین تضاد را می‌توان در

^۱ récits enchâssés

روابط خارج از عرفی جست که شخصیت‌های مرد و به‌ظاهر نجیب و اخلاق‌مدار رمان پزشکزاد با زنان، به ویژه زن شخصیتی به‌نام شیرعلی قصاب دارند.

شیرعلی که خود نمادی است از چهره‌نگاری گروتسک، مردی است به‌قامت بسیار بلند، متعصب، با سرویدنی سراسر خالکوبی. شهره است فردی را که به‌زنش نظر داشته با ساطور تکه‌تکه کرده (۶۴). در برابر او که کم از گارگانتوای رابله ندارد، طاهره، همسرش که «به‌تصدیق بزرگ و کوچک و پیر و جوان از خوشگل‌ترین زن‌های شهر بود» (۶۴) به‌رغم تعصب همسرش، به شیطنت‌هایش ادامه می‌دهد. مردهای خانواده‌ی آقا، همگی دستی به سروگوش طاهره کشیده‌اند. آنکه این راز را آشکار می‌کند دوستعلی است. او پس از هیاهوی شب بعد از سوء‌قصد به رجولیتش، خانه‌ی آقا را به مقصد نامعلومی ترک کرده. پیش از رفتن، نامه‌ای تهدیدآمیز خطاب به آقا می‌نویسد که اگر تأمین جانی نداشته باشد، نام تمام مردانی را که با طاهره رابطه داشته‌اند، برملا خواهد کرد. در این سیاهه، اسامی کم‌وبیش همه‌ی مردان خانواده درج شده. خلاف هنجارها، برای نمایندگان اشرافیت، داشتن رابطه با زنی دون‌پایه و عامی قبحی ندارد و همگی با هدف تعیش، از این موقعیت بهره می‌برند؛ البته در خفا؛ پزشکزاد پیرنگ داستان را به‌گونه‌ای پیش می‌برد که روایت مضحکه‌آمیز برملاشدن مسائل خصوصی خانواده به زمینه‌ای بدل می‌شود برای ایجاد خنده‌ی کارناوالی. این اما فقط دامن مردان را نمی‌گیرد؛ برخی از خانم‌ها نیز پایبند اخلاقیات نیستند. عزیزالسلطنه که با هیاهو بر سر بی‌وفایی شوهر، کارد به‌دست گرفته بود، فرصتی که فراهم می‌آید، نه نمی‌گوید؛ وقتی اسدالله میرزا اعتراف می‌کند به دلیل عشقش به او بوده که دوستعلی را کشته، عزیزالسلطنه مرگ شوهر را فراموش می‌کند و به چیزی نمی‌اندیشد جز اینکه به نحوی به آغوش اسدالله میرزا بخزد. تمام بایسته‌های اخلاقی خاندان اشرافی زمینه‌ساز مضحکه‌نویسی می‌شود. آنهایی که خود را نجیب می‌نمایانند، مرد و زن، همه نانجیبند و هنجارگریز؛ همان‌گونه که کشیش در رمان دن کیشوت با هنجارهای مذهبی فاصله‌ای طولانی دارد.

۲-۵-۷- نقش دلچک

دلچک‌ها، از دیرباز، در کارناوال، نقش مهمی برعهده داشتند و با رفتار و سکنات مسخره‌ی خویش، جدیت را وارونه‌سازی و صحنه را به مجالی برای خنده بدل می‌کردند. در رمان سروانتس، دلچک‌مآبی، صرفاً بر شخصیت یک نفر متمرکز نیست؛ به‌دیگر سخن، بسته به دریافت خواننده، همچنین شیوه‌ی عملکرد شخصیت‌ها، در جای‌جای داستان، این امکان ایجاد می‌شود که بتوان در وجناتشان، جنبه‌های متعددی از شخصیت دلچک را مشاهده نمود. این، گاهی در رفتار و سکنات قهرمان اصلی، یعنی خود دن کیشوت بازتاب می‌یابد، گاهی در شخصیت سانچو و گاهی نیز در برخورد باقی نقش‌آفرینان این رمان، هنگامی که قصد دارند با هدف مزاح، دن کیشوت و عملکردش را به سخره گیرند یا او را دست

اندازند. اما در رمان پزشکزاد، به‌رغم مشابهت، سیاق دیگری نیز دیده می‌شود؛ بدین ترتیب که شخصیت‌ها، با تفسیرشان از رخدادها، یا جنبه‌ی جدی امور را وارونه می‌کنند، یا به مسائل بی‌اهمیت بُعدی بیش از حد جدی می‌بخشند و باعث خنده می‌شوند.

اسدالله‌میرزا از زمره‌ی یکی از اینهاست که همیشه آگاهانه اقدام می‌کند؛ مش قاسم نیز در کنار او، با دروغ‌پردازی‌ها و داستان‌سرایی‌های اغراق‌آمیزش بازنمای دل‌کی است تمام‌عیار. اسدالله شخصیتی است شوخ‌طبع، کارمند وزارت امور خارجه، با موقعیتی ویژه در خانواده. او فرزند وصلت پدری اشرافی با دختر باغبان است، پس چندان صحیح‌النسب نیست. شکستش در ازدواج (زنش با مردی عرب گریخته) باعث شده در زندگی به چیزی جز خوشگذرانی نپردازد. نکته‌سنجی، قدرت بیان و طنزپردازی‌اش باعث می‌شود تا هر جا که هست صحنه‌ی جدی با وارونه‌سازی ارزش‌ها به مضحک بدل شود. او به همه‌ی رازها اشراف دارد، از خصوصی‌ترین جزئیات و نقطه‌ضعف‌های خانواده باخبر است. هرچند مرد خیرخواهی است، اما فرصت سبک‌داشت اشرافیت و ارزش‌هایش را از دست نمی‌دهد؛ حتی چنان باهوش است که شیرعلی غیرتی را وامی‌دارد اجازه‌اش دهد در نبودش مراقب همسرش باشد! این موجب حسادت تمام‌انهایی است که در خفا با زن رابطه داشته‌اند. همه به‌بهانه‌ی پاسداشت معیارها، پی‌ایند که اسدالله را از خانه‌ی شیرعلی بیرون آورند؛ اما فایده‌ای ندارد؛ دایی‌جان تصمیم می‌گیرد خودش برود خانه‌ی شیرعلی تا اسدالله را بیرون آورد. طاهره (همین نام‌گذاری طعنه‌آمیز برای چنین زنی موجب وارونه‌سازی و خنده است) با طنازی برای اسدالله کاسه‌ای شربت آورده و دو نفری پشت در می‌خندند؛ اسدالله شروع می‌کند به تباکی که تأمین جانی ندارم چون دوستعلی می‌خواهد مرا به قتل برساند. رفتارش در این صحنه‌ی تئاترگونه، رفتار دل‌کی که خوانندگان از ماهیت حرکات و صحبت‌هایش باخبرند، حال آنکه دایی‌جان، نقش‌آفرین اصلی صحنه، کفری است چون نتوانسته دل‌ک را فریب دهد و آبرویش نزد خانواده خواهد رفت. تضاد میان خشم آقا و تباکی ماهرانه‌ی اسدالله که حتی لحظه‌ای طاهره را هم به‌گریه وامی‌دارد، نیز اینکه هر موضوع جدی را به فرصتی برای لودگی بدل می‌کند، موجب خنده‌ی کارناوالی است. این‌را که گفتیم البته فقط نمونه بود؛ چه، او بارها به دل‌ک بدل می‌شود؛ از صحنه‌ی ابراز عشق به عزیزالسلطنه گرفته تا ماجرای ارسال نامه از طرف دایی‌جان برای آدولف هیتلر. اسدالله‌میرزا برای ممانعت از مضحکه‌شدن بیشتر دایی‌جان با او تماس تلفنی می‌گیرد و خود را نماینده‌ی هیتلر معرفی می‌کند و مدعی می‌شود واکسی محل، جاسوس آلمان‌هاست. این مستمسکی می‌شود تا یکی از صحنه‌های کارناوالی پیشین که توسط پدر راوی شکل گرفته و در آن اسم رمزی برای شناسایی مأموران آلمانی تبیین شده بود - «مرحوم آقا با مارلین دیتریش آبگوشت

بزباش خورد» - با افزوده شدن عباراتی کامل شود که پدر راوی از آن بی‌خبر است: «با چه؟» و مخاطب باید بگوید: «با ترشی گلپر!» همه چیز برای این دلکک اسباب خنده است. مش قاسم، نقال و دیگر بازیگر کارناوالی داستان، دومین شخصیتی است که در مقام دلکک نقش - آفرینی می‌کند. او با حرف‌ها و تفاسیر باورناپذیرش اسباب خنده‌ی همگان است. نخستین ویژگیش داستان‌پردازی‌های غلوآمیزی است که به دلکک ماندش می‌کند. او هیچ پرسشی را بی‌پاسخ نمی‌گذارد، همه چیز را می‌داند و همه جا را دیده:

«والله بابام‌جان، دروغ چرا؟ تا قبر آآآ، یک روز ما به چشم خودمان اژدها را دیدیم... داشتیم می‌رفتیم توی راسته غیاث‌آباد قم... از سر پیچ که رد شدیم یک‌وقت دیدیم یک اژدها پرید رودررومان و ایستاد. یک حیوانی بود، دور از جون، فی‌مابین پلنگ و گاومیش و گاو و اختاپوس و جغد... از قاچ دهنش به‌اندازه‌ی سه ذرع آتش درمی‌آمد... دل را به‌دریا زدم با بیل همچه زدم تو قاچ دهنش که نفسش بند آمد» (۸ و ۹)

همه به دین و ایمانش باور دارند، اما به او می‌خندند چون مانند دلکک می‌تواند هر ماجرای را به نمایش کمیک بدل کند؛ مش قاسم با تفسیرهایش در تکمیل، حک و اصلاح داستان‌های دل‌آوری آقا از دو جنگ ممسنی و کازرون، نقشش به‌عنوان دلکک تثبیت می‌شود؛ اغراق و درشت‌نمایی مضحک رشادت‌های دروغین دای‌جان یا خودش در «مملکت غیاث‌آباد» هر روایتی را به خنده‌ی کارناوالی بدل می‌کند. در ماجرای صدای مشکوک، مش قاسم برای صیانت از مقام اربابش، پیشنهاد می‌کند بگویند منشأ صدا گربه‌ی لیلی بوده و در مقابل سخره‌ی حضار که چگونه از حیوانی بدین کوچکی تیزی این چنین برمی‌خیزد، چنین استدلال می‌کند:

«ابدا، ابداء، هیچ به کوچک بزرگی نیست... اولش اینکه همه‌ی حیوانات از این بی‌ناموسی‌ها می‌کنند، دوش اینک ما خودمان از چلچله گرفته تا گاومیش به گوش خودمون از همه‌شان صدای مشکوک شنیدیم. سوش اینک هیچ به جثه نیست. ما همان موقع که گرما گرم جنگ کازرون بود یک مار دیدیم بی‌پدر بی‌ناموس یک صدای مشکوکی کرد که جسارته، نایب‌غلامعلی‌خان که تازه گوشش هم سنگین بود از خواب پرید.» (۱۲۱)

خلاف سانچو که، هر چند باور دارد دن کیشوت نجیب‌زاده است و والاتبار، با این همه مدام سعی دارد اربابش را به دنیای واقعیت بازگرداند و تفاوت میان آسیاب و غول‌ها را به مثابه‌ی دشمن خیالی، مدام به او یادآور می‌شود، مش قاسم خود را در دنیای خیالی اربابش دخیل می‌کند و جایگاه او را آن‌چنان بالا می‌پندارد که دشمن اصلیش را در هر ماجرای «انگلیسا» می‌داند و معتقد است فقط خودش و دای‌جان انگلیسا را می‌شناسند: «بابام‌جان خیلی طول دارد تو این انگلیسا را شناسی...» ما

خودمان یک همشهری داشتیم که به انگلیسا بدویراه گفته بود، شاگرد دکان باجناقش را تو کاظمین گیر آوردند، بستند به دم اسب ولش کردند تو بیابان خدا...» (۳۲۱)؛ یا در جایی دیگر:

«ما و آقا توی توپ و تفنگ و باروت بزرگ شدیم...» خود انگلیسا هم اگر چیزی توی لوله توپشان گیر می‌کرد می‌فرستادند پی آقا...» خاطرمان می‌آد تو جنگ ممسنی یک توپچی داشتیم که بهش می‌گفتی کهریزک را بزین دور از جون غیاث‌آباد را می‌زد... آقا، خدا حفظش کند مثل شیر آمد پشت توپ... خودش میزان گرفت... یک‌دفعه تمام این خیمه و علم و کتل انگلیسا دود شد رفت هوا...» دیدیم گلوله خورده وسط سفره‌ی انگلیسا... این کاسه‌ی آبگوشت و پلوچلوشان ریزریز شده بود» (۳۷۵).

مش قاسم در قالب دلک، درست همچون سانچو پانزا، توان این را دارد با شیوه‌ی بیان نقیضه‌وارش از حماسه‌های دلاوری ارباب چنان کند هر آنچه جدی و رسمی است به خنده و مضحکه بدل شود؛ بدینسان در هر دو رمان، تفسیر جدی از مقوله‌های بی‌اهمیت، باعث وارونه‌سازی و خنده‌ی کارناوالی می‌شود.

۲-۶- سروانتس و پزشکزاد: وارونه‌سازان سنت ادبی

درست است شخصیت دایی‌جان ناپلئون - آن‌هنگام که با الگو قرار دادن بناپارت، در عالم خیال، گذشته‌ای قهرمان‌گونه برای خود متصور می‌شود - یادآور خیال‌پروری‌های دن‌کیشوت است؛ درست است مش قاسم نیز، آن‌هنگام که خود را شریک ماجراهای جنگی دایی‌جان معرفی می‌کند، یادآور سانچوپانزا است؛ این نیز نباید از دید ما دور بماند که اگر سروانتس با نگارش رمان دن‌کیشوت، در اصل، با رمان‌نویسی به شیوه‌ی شهسواری قرون وسطایی اروپا درافتاد، پزشکزاد نیز سنت ادبی داستان‌های عاشقانه و قهرمان‌محور ایرانی را به سخره گرفت. اما، صرف‌نظر از تمامی اینها، رمان پزشکزاد، به‌حیث مضحکه‌نویسی نیز بازنمای ابعادی است بینامتنی از ادبیات کلاسیک ایران، یعنی نوشته‌های مضحکه‌نویسانی همچون عبید زاکانی. پیش‌تر گفتیم مضحکه‌نویسی در ایران، قدمتی دیرساله دارد. بدین‌حیث، باید قبل از آنکه دایی‌جان ناپلئون را نوعی دن‌کیشوت، به سبک‌وسباق ایرانی بپنداریم، آن‌را وامدار سنت مضحکه‌نویسان بزرگی ببینیم همچون سعدی، مولانا یا عبید؛ مرادی و فضل‌ی در پژوهش خود با تحلیلی موشکافانه، اثبات کرده‌اند خنده‌ی ناشی از خواندن آثار عبید از همان جنسی است که باختین خنده‌ی کارناوالیش می‌نامد (مرادی، فضل‌ی ۱۳۹۵). عطف بدین، می‌توان استنتاج کرد که خنده‌ی کارناوالی پزشکزاد، همان اندازه که ممکن است رو به دن‌کیشوت داشته باشد، ریشه در سنت مضحکه‌نویسی ایران نیز دارد. برای اثبات این مدعا، کافی است ماجراهای رمان پزشکزاد را دسته‌بندی و کنش‌ها را به دو گروه عمده تقسیم کنیم: نخست داستان‌پردازی‌های دایی‌جان از قهرمانی‌های دروغین

خویش و تفاسیری که مش قاسم در روند داستان‌گویی آقا عرضه می‌دارد و بدانها بُعدی مضحکه‌آمیز می‌بخشد؛ دوم، تمام آنچه با زندگی خصوصی خانواده‌ی اشرافی مرتبط است و، به‌واسطه‌ی دشمنی دابی‌جان با شوهرخواهر بی‌اصل و نسبش، سبب‌ساز بروز خصومت‌ها و هرآن چیزی می‌شود که سعی در اختفایش بوده و در قالب مضحکه عرضه می‌گردد. آن بخش از زندگی خانواده‌ی اشرافی که، به‌قولی به پایین‌تنه، یعنی به زیست جنسی و کارکردهای پست جسم آدمی مرتبط است، در این رمان - در چارچوب صحنه‌ها و پی‌رفت‌هایی^۱ مجزا که یادآور ساختار نمایشنامه یا داستان کوتاه است - به‌گونه‌ای روایت می‌شود که یادآور حکایت‌های کوتاه عبید زاکانی است، آنجا که مدام زیست معنوی (بالاتنه) در مقابل زیست مادی و، هرآنچه والا است، در مقابل جنبه‌های پست قرار می‌گیرد؛ این در حالی است که داستان دل‌آوری‌ها و رشادتها مدام خواننده را به یاد دن کیشوت می‌اندازد. پزشک‌زاد، به‌اعتراف خویش، طرفدار طنزنویسی فاخر است و، خلاف عبید، استفاده از دژواژه‌ها را خوش نمی‌دارد (نک. طنز فاخر سعدی)؛ از همین رو، چنان از سبک او گرت‌برداری می‌کند تا، در عین ایجاد خنده، از دژگویی بپرهیزد و در جذب مخاطبان دوران معاصر توفیق یابد. برای نیل بدین، دو تغییر عمده در میراث عبید ایجاد می‌کند: ابتدا از دژواژه‌ها فاصله و الفاظی را به‌کار می‌گیرد که بتواند با آنها به کارکردهای پست بدن انسان اشاره کند (صدای مشکوک، عضو شریف، سانفرانسیسکو، دل‌وروده...؛ دوم، از قالب حکایت‌های چندخطی یا منظوم عبید دور می‌شود تا از نوع رمان که ویژه‌ی دوران تجدد داستان‌نویسی در ایران است استفاده کند. بدین‌هیئت، پرهیز پزشک‌زاد از پلشت‌گویی، به‌سبک عبید، اما با استفاده از شیوه‌ی ریطوریقایی مضحکه‌نویسی، گونه‌گونی مخاطبانش را افزایش می‌دهد. می‌بینیم چگونه استفاده از رمان به‌شیوه‌ی خودزیست‌نامه‌ای تخیلی^۲، با هدف خلق و تقویت جنبه‌ی واقع‌گرا، نوشتار پزشک‌زاد را که میراثی است از حکایت‌های کوتاه همچون آن عبید، در قالب مضحکه‌نویسی و ایجاد خنده‌ی کارناوالی، به سنت نوپای رمان‌نویسی ایران پیوند می‌دهد.

۳- نتیجه‌گیری

خوانش امروزی ما از دن کیشوت و انگاشتن آن به‌مثابه‌ی مرز میان تجدد و سنت در رمان غربی، ثمره‌ی رخدادهایی است فلسفی و اجتماعی؛ بر ما هویدا نیست آیا سروانتس به‌گاه خلق اثرش چنین هدفی را در سر می‌پرورانده است. حتی می‌توان، به‌ضرس قاطع، مدعی شد انگاره‌ای جز به‌سخره گرفتن رمان‌های شهسواری قرون وسطایی نداشته؛ به‌دیگر سخن، همانی که باختین آن‌را خنده‌ی کارناوالی و شگرد مضحکه‌نویسی می‌خواند. منظور، وارونگی قوانین، آداب و سنن و هنجارهاست که فرصتی فراهم

¹ séquence

² autofiction

می‌آورد تا همه به همه چیز بخندند. در مضحکه‌نویسی، نویسنده ضمن تمسخر رسوم و عادات، افراد یا آثار ادبی را به‌چالش می‌کشد؛ سبک فخییم را به مضحک بدل می‌کند و به موضوعی جدی، از منظری تمسخرآمیز می‌نگرد. این دو به‌خوبی در دن‌کیشوت قابل مشاهده است، تا بدانجا که بازنویسی‌های متعددی نیز، عطف به ادوار مختلف، با هدف روزآمد کردن الگوی دن‌کیشوتی نگاشته و تحلیل‌های بی‌شماری در این خصوص صورت گرفته.

ایرج پزشکزاد در *دایی‌جان ناپلئون*، افزون بر گسست پیوند خویش با سنت نوپای داستان‌نویسی ایرانی، همین بارزه‌ها را، با استفاده از مضحکه‌نویسی، در قالب رمانی عرضه می‌دارد که در آن، سنت ادبی حماسه‌نویسی و نقلی، نیز باورهای دیرساله، به‌سخره گرفته می‌شود و با ایجاد خنده‌ی کارناوالی، به یکی از موفق‌ترین رمان‌های طنز معاصر بدل می‌گردد. درست است می‌توان دن‌کیشوت را به‌مثابه‌ی پایان دوره‌ی اقتدا به سنت ادبی در اروپا قلمداد کرد؛ نیز درست است می‌توان، عطف به شباهت‌ها، همان‌گونه که دادور نیز در پژوهش خود تشریح کرده، *دایی‌جان ناپلئون* را بازنمای پایان دوران قدیم در ایران پنداشت که جان‌پشت کردنش راه به‌جایی نمی‌برد. با این‌همه، در تحلیل‌مان با استفاده از رویکردی تطبیقی، دیدیم مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالی رمان پزشکزاد، بیش از آنکه تداعی‌گر سنت رمان غربی باشد، ریشه در سنت خنده‌آفرینی ادبیات کلاسیک ایران دارد؛ ریشه در آثار بزرگانی چون سعدی و مولانا و عبیدزاکانی که، در دوره‌ی خویش، در حاشیه‌ی ادبیات فخییم و فاخر، گاهی با استهزای مفاهیم جدی، هم‌هنگام با ایجاد خنده‌ی کارناوالی، بخشی از زندگی به‌عمد پنهان آدمی را که ادبیات رسمی بدان مجلای بروز نمی‌داد آشکار کردند. پزشکزاد با اعمال دو تغییر اساسی از این میراث کهن بهره برد: نخست، شکل ادبی را از حکایت کوتاه یا منظوم به رمان بدل کرد که شاینده‌ترین نوع ادبی، متناسب با ذائقه‌ی ایران مدرن است؛ دوم، سطح زبان را دگرگون کرد تا ضمن اجتناب از به‌کارگیری دژواژه، آن‌گونه که در آثار مضحکه‌نویسان قدیم ایران مشاهده می‌شود، با خلق واژگانی استعاری، همان خنده‌ای را در مخاطب برانگیزد که دست‌کمی از خنده‌های کارناوالی نوشته‌های مضحکه‌نویسان بزرگ ایران ندارد.

References

- Aslâni, Mohamad-Rézâ. *Farbange Taxxasosi-ye Vajegan va Estelâhâte Tanz*. Tehran: Qatrê, 1394/2015.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1982.

- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1998.
- . *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- Belleau, André. « Carnavalesque pas mort ? », *Études françaises*. Vol. XX, no. 1, printemps 1984.
- Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris: Flammarion, 1900.
- . « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » in *Fictions*. Paris: Gallimard, 1974.
- Calvino, Italo. *Le Chevalier inexistant*. Paris: Gallimard, 2012.
- Cervantes, Miguel de. *L'Ingénieux Noble Don Quichotte de la Manche*. Paris: La Pléiade, 1988.
- Dadvar, Ilmira. « Idealism-e entezäyi dar *Don Qichot* va *Däyi-jân Napélön* ». *Research in Contemporary World Literature [Pazhubesh-e Zabanha-ye Khareji]*. Tehran: 1384/2005.
- Dictionnaire des Littératures Larousse*. Paris: 1990.
- Encyclopaedia Universalis*. « Cervantès », Paris: 2005.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Livre de poche, 1976.
- Goytisoló, Juan. *Les Cervantiades*. Paris: BNF, 2015.
- Moradi, Ayoub, and Fazli Darzi, Bahare. « Moqayese-ye tanz-e Obeyd Zakani bâ digaran az manzar-e karnâvâl-gerâyi-e Baxtin ». *Bahâre Adab*. Tehran: 1395/2016.
- Nabokov, Vladimir. *Pnine*. Paris: Gallimard, 1992.
- Perrot-Corpet, Danielle. *Don Quichotte, figure du XX siècle*. Paris: Klincksieck, 2005.
- Pezeshkzad, Iraj. *Däyi-jân Napélön*. Tehran: Safi-Ali Shâh, 1349/1973.
- . *Tanzé Fâxeré Sa'di*. Tehran: Shahâb Saqeb, 1382/2003.
- Rabelais, François. *Gargantua*. Paris: Pléiade, 1994.
- Shahin, Shahnaz. « Le rire au théâtre ». *Research in Contemporary World Literature [Pazhubesh-e Zabanha-ye Khareji]*. no. 21 Tehran: 1383/2005.
- Virgile. *Énéide*. Paris : Flammarion, 2011.

Tâher, Rahim. « Bar-resiye nazire-guyi va esteqbâl-e xalâqân-e-ye Shahriyar az qazal-haye Hafez ». *Faslnâme-ye Motâle'at-e shahriyar-pajubi*, no. 12. Tehran: 1396/2017.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی