

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی - پژوهشی

سال نهم - شماره سوم - پاییز ۱۳۹۵ - شماره پیاپی ۳۳

مقایسه طنز عبید زاکانی با دیگران از منظر کارناوال‌گرایی باختین

(ص ۲۲۴-۲۰۳)

دکتر ایوب مرادی^۱ (نویسنده مسئول)، بهاره فضلی درزی^۲

تاریخ دریافت مقاله: پاییز ۱۳۹۴

تاریخ پذیرش قطعی مقاله: زمستان ۱۳۹۴

چکیده

کارناوال نوعی خرده فرهنگ انتقادی در برابر هنجارها و رفتارهای رسمی اجتماعی، بر پایه گریز از هر گونه جزم اندیشی و اقتدارطلبی استوار است. کارناوال وابسته به جمع و کل است و این کل، به گونه‌ای تشکّل یافته تا هر سازمان رسمی را به مبارزه بطلبد. این تحقیق نشان می‌دهد در تاریخ ادبی ایران پیش از رواج داستان نویسی، میتوان جنبه‌هایی از کارناوال‌گرایی را در آثار عبید مشاهده کرد. در طنزهای سنتی دشنام و لغوگویی، هجا، توجه بیش از حد به مسائل شهوانی، بعنوان نشانه های کارناوالی وجود داشته تفاوت نگاه کارناوالی عبید در برقراری ارتباط دوسو یه با مخاطب(همآوایی) است که از طریق سبک برداری، جدل نهانی، نقیضه و پارودی قهرمان و ضد قهرمان خود را نشان میدهد و عبید با کاربری این روشها بیش از هر شاعر طنز پردازي به کارناوال نزدیک شده است. این مقاله تلاش میکند تا مصادیق کارناوالیزگی را در یکی از بحرانی ترین دورانهای تاریخ سیاسی و اجتماعی کشور، دوره حاکمیت استبداد و گفتمانهای تک صدایی نشان دهد. رویکرد باختینی به طنز عبید ثابت میکند صدای طنز عبید جنبه شخصی ندارد بلکه صدای دیگر و دوم مردم عصرش است. خنده حاصل از طنز وی از سر تمسخر و تحقیر نیست. بجز لطیفه‌هایی که به قومیتها تاخته و جنبه محلی و مکانی خاص به آن میدهد، مؤلفه‌های طنز عبید را باید همراه با ماهیتی فلسفی و جهانی دانست.

کلمات کلیدی: کارناوال‌گرایی، باختین، عبید زاکانی، طنز

^۱ - استادیار دانشگاه پیام نور
ayoob.moradi@gmail.com

^۲ - دکترای زبان و ادبیات فارسی

Baharedarzi@yahoo.com

۱. مقدمه و ضرورت بحث

باختین و عقایدش درباره کارناوال در آثار کلاسیک فارسی کمتر مجال بروز و ظهور یافته و بیشتر در ژانر داستان به آن توجه شده است. یکی از مهمترین دلایل آن را باید اهمیت سهم زبان و گفتگو در پرداخت کارناوالی دانست که عمده ترین و بارزترین مولفه کارناوالی چندآوایی، در زبان نویسنده خود را نشان میدهد.

کارناوال در همه حیطه ها نقاشی، معماری، علوم اجتماعی و... قابل بررسی است و مباحث باختینی برای خوانش انواع گوناگون متن از شعر و درام تا فیلم به کار گرفته میشود. شکسپیر و کارناوال پس از باختین، نولز، (۴) این پژوهش تلاش کرده است ردپای کارناوال را در آثار طنز در یکی از دورههای تاریخی ایران که در حال گذر و گذار است بررسی کند. در این دوره است که تغییرات ایدئولوژیک و فرهنگی و اجتماعی، همنشینی آیینها اتفاق افتاده و یا در حال رخ دادن است و نیز صدای حکومت صدایی استبدادی و تک آواست و کارناوال و ادبیات کارناوالی بازگو کننده صداهای دیگر بویژه صدای مخالف نظام و قدرت است. با توجه به بسامد طنز در ادبیات این دوره و به ویژه آثار عبید، چه نظم و چه نثر، تلاش شده است از منظر باختینی به این آثار نگریسته شود.

طنز این دوره نشان از جامعه درگیر با مسائل طبیعی و حیاتی خود را دارد. جامعه ای که نیازهای انسانی خود را شناخته و برخلاف ادبیات تصوف (گفتمان اقتدارگرا) تنها به فکر تعالی بخشیدن روح و جان خود نیست. چند صدایی؛ هرزه گویی (ناسزا، هجوهای رکیک شخصی و غیر شخصی)، هم نشینی آیینها (پرداخت توامان مقوله های مذهبی و غیر مذهبی مسلمان و جهود، کلیسا و مسجد)، قرینه سازی (حضور قهرمان و درعین حال پارودی آن) از عمده ترین مباحث کارناوالی است که با رویکرد باختینی میتوان به آن نگریست.

تا کنون پژوهشی در زمینه کارناوال گرایی در آثار کلاسیک فارسی غیر داستانی، صورت نگرفته است؛ از این رو دستاورد حاصل از آن میتواند مفهوم طنز در ادبیات قرن هشتم را با دیدگاههای دیگر نقد ادبی عرضه کند و به سوالات زیر پاسخ دهد:

۱- مهمترین شاخصه های کارناوال گرایی در آثار عبید چیست؟

۲- آیا در اثری از قرن هشتم میتوان گفتمان دوسویه (آواهای غیر) را مشاهده کرد؟

فرضیه های پژوهش

۱- مهم ترین شاخصه های کارناوال گرایی آثار عبید را میتوان در گروتسک، نقیضه، همنشینی آیینها جستجو کرد.

۲- برخی از مصادیق گفتمان دوسویه، مانند جدل نهانی، دیوانگی در آثار عبید قابل دریافت است.

۲. پیشینه پژوهش

از مهمترین آثاری که به عقاید باختین توجه کرده باید به موارد زیر اشاره کرد:
سودای مکالمه، آزادی، خنده، از باختین ترجمه پوینده، ساختار و تاویل متن اثر بابک احمدی، شک سپیر و کارناوال گرایی پس از باختین از نولز، و از مقالاتی که در این زمینه منتشر شده است موارد زیر با شاخصهای کارناوالی است:

بررسی و تحلیل عناصر ساختاری گروتسک در برخی داستانهای فارسی و خارجی که نویسندگان سعی کردند مفهوم گروتسک را در داستانهای ایرانی و خارجی با هم مقایسه کنند و به این نتیجه رسیده اند که داستانهای فارسی فضا سازی و اتفاقات کلی در قالب تشکیل فضای گروتسکی را نشان میدهد و در ادبیات خارجی صحنه های آنی. (ر.ک فشارکی ۱۳۹۲، صص ۸۹-۱۱۰، ش ۱۷، مطالعات و تحقیقات ادبی) همچنین داوودی در مقاله گروتسک در حکایتهای دیوانگان عطار تلاش کرده است کاربرد گروتسک را در حکایتهای عطار بر سنجد و به این نتیجه رسیده است که طرح واژگان مشتمل کننده و چندیش آور، مبارزه با ریاکاری قدرتهای اجتماعی، نشان دادن رقابتهای ناهمگون و نابرابر در هستی در قالب طنز از مهمترین کارکردهای گروتسکی آثار عطار است. (۱۳۹۱، تاریخ ادبیات، ش ۷۱، صص ۵۳-۷۶)

۳. روش پژوهش

روش پژوهش از نوع توصیفی و کتابخانه ای است و پس از تبیین مساله و توضیح درباره کارناوال گرایی و مؤلفه های آن، توصیف آثار طنز عبید و تطبیق داده های پژوهش صورت میگیرد.

۴. مؤلفه های کارناوال در طنز عبید زاکانی

۱.۴ چندصدایی (آوایی)

یکی از مهمترین دستاوردهای باختین در نظریه پردازی توجه به آواهای غیر در طول یک اثر ادبی است. هر داستانی که از تک صدا بودن فاصله گرفته و با برجسته شدن عنصر گفتگو در میان اشخاص آن، که هر یک نگرشها و دیدگاههای مخالف و متضاد و یا متفاوتی را ارائه میدهند، داستان چند آواست. چیزی که قبل از باختین به آن پرداخته نشده بود. درحقیقت اشخاص باید بر دنیای درونی خود حاکم باشند و هر یک جهان بینی خاص و مستقل از یکدیگر داشته باشند نه در جهتی که نویسنده میخواهد. هر یک از اشخاص داستان میتوانند نماینده طرز فکر خاصی باشد و نویسنده نیرویی را قرار نداده تا آنها را به سکوت وا دارد و این فرایند همراه با آگاهی است، آگاهی اشخاص که با آگاهی نویسنده یکی نمیشود. هیچ یک بر دیگری برتری نمییابد و این مهمترین تفاوت این داستانها با داستانهای تک صدایی است. باختین متفکری است که در برابر تک آوایی ایستاده و سلطه ایدئولوژی جزمگرا را از طریق روی آوردن به تکثر و چندگونگی جایگزین کرده است (جوپس و منطق مکالمه، مقدادی، ۲۸ نیز بنگرید ساختار و تاویل متن، احمدی، ۱۰۰).

به نظر باختین تقسیم بندی سخن به سه شکل ممکن است که لاج آن را اینگونه بیان میکند: ۱- گفتار مستقیم نویسنده، ۲- گفتار بازنمایی شده ۳- گفتار دوسویه (پس از باختین، لاج، ۳۳). دسته اول متعلق به راوی است. نوع دوم متعلق به مکالمات اشخاص در داستان است. هیچ کدام مربوط به چند آوایی نمیشود. بلکه تنها در مورد سوم است که آوای غیر نیز شنیده میشود. این دسته خود به چهار دسته تقسیم میشود ۱- سبک برداری ۲- نقیضه یا پارودی، ۲- اسکاز یا طنین، ۴- جدل نهانی. (جوینس، همان)

وجود آوای غیر در اثری از قرن هشتم شاید در آغاز کمی اغراق آمیز بنظر برسد. در حکایتهای عبید، هر یک از اشخاص دیدگاههای خاص خود را ارائه میدهند. قاضی زناکار و زن و شوهری که برای حل اختلاف به او مراجعه میکنند، غلامباره و معشوق و دلالش، زن و شوهر، حکیم و بیمار، شیعه و سنی، عرب و ایرانی و... آوای مختلفی است که شنیده میشود و این هنر عبید است که در درون این صداها، صدای وی قابل شنیدن نیست بلکه دقیقاً صدای جامعه و کل است که قابل دریافت است. کارکرد آوای غیر در حکایتهای عبید در ۱- سبک برداری، ۲- نقیضه و ۳- جدل نهانی خود را نشان میدهد.

۱.۱.۴. سبک برداری

در این شیوه میتوان از نامه‌های قلندری یاد کرد. نویسنده در این اثر به تقلید از سبک آثار قلندران زمانه خود توانسته است به این شیوه قلمفرسایی کند؛ البته در صورتی که این نامه‌ها را از عبید بدانیم؛ زیرا نویسندگان نامه‌ها اشخاص تاریخی بوده‌اند از این رو برخی در انتساب آن به عبید تردید کردند (ر.ک قلندریه در تاریخ، شفیعی کدکنی، ۲۵۳-۲۵۵). سبک این نامه‌ها که به نظر براون پر از اغلاط دستوری و صرفی و نحوی است و اغلب به گونه‌ای نامفهوم ادا میشود (نقل از همان، ۳۷۳) برای عبید طنزپرداز دستمایه هنری است. اصطلاحات خاص قلندرانکه هیچ معنای مشخصی را به ذهن تبادر نمیکند و نسخه برداریهای مغلوپ خود به نامفهومی آن انجامیده (ر.ک کلیات عبید، زاکانی، ۳۵۸) همه و همه ذهن خلاق عبید را به تقلید واداشته است. هرچند این دو نامه از زبان دو قلندر معروف عصر عبید بیان میشود اما وی با به کار بردن پاره‌ای اصطلاحات نامفهوم در انشاهای قلندران خواسته سبک آنان را دست بیندازد و تا حد زیادی موفق به انجام آن شده است و اصطلاحاتی مانند نر عالم بیسراک، بخیه روی بساط، بخشش جرزدان، اسرار خاص، اوپ اوپ ایپ، در نوشته خود به کار میگیرد (برای معنای هر یک ر.ک قلندریه در تاریخ، همان، ۴۹۱-۵۱۴)

«تحفه و تبرکی که شوریده وقت عشاق مردان مفرد جهان، نر بخیه روزگار اخی داوود ترمذی تفریده با خاک نشینان آن پای علم در قلم آورده بود از دست ابدال رومی رسید... بر یاد آن نامراد اوپ اوپ ایپ زدند. تبرکی که از اسرار خاص این مزار در یوزه رفته قلیل و کثیر... دیگ پالان میکند. سفره وقت

روندگان کرده است. جهت آن سفره دیگ عرقچین و سینه پوش روانه شد. باقی طریق متاهل بر زله بند شرف شیرازی بر خادم بابو دست رانده بی گفت این سر حلقه از این آستانه سجود پس دیوار کرده از انبانیچه های تکیه نشینان سلاح پاره ها برده بر آن سرزمین آمد...» (کلیات عبید، زاکانی، ۳۵۷-۳۵۸)

در این شیوه عین سبک متن تقلید میشود. با نقیضه و پارودی کمی متفاوت است. در نقیضه محتوا و مضمون تقلید نمیشود اما در سبک برداری بمانند آثار همطراز خود در سبک بیان و محتوا تقلید اتفاق میافتد. (ر.ک پس از باختین، لاج، ۳۳) عبید هم از اصطلاحات و شیوه سبکی آنان تقلید و هم به محتوا و مضمون نامه های آنان توجه کرده است که معمولا برای درخواست حشیش (اسرار خاص) و یا هدیه دادن این افیون بوده و همچنین در این نامه به نوعی دزدی اشاره میشود که احتمالا از شیوه های رایج قلندریان بوده و نیز اصطلاحات مربوط به غذا و سفره با توجه به گرسنگی همیشگی قلندران در این نوشته ویژگی خاصی بدان میبخشد؛ زیرا مصرف حشیش باعث گرسنگی میشود. (شفیعی، همان، ۳۴۷)

اصطلاحات نظیر دیگ پالان، دیگ عرقچین، سینه پوش (نوعی دم کنی همان، ۵۰۴)، سفره وقت روان کردن، خود از دغدغه های گرسنگی و ضعف بدنی این گروه میتواند حکایت داشته باشد و اگر این نوشته را از عبید بدانیم وی با تقلید سبکی توانسته تمام این زیباییها را منعکس کند.

در سبک برداری نویسنده قصد دارد با سبک دیگری به گفتگو بپردازد و همین ویژگی آن را در شمار چند آوایی و در نتیجه کارناوال گرایی قرار میدهد. این تقلید تا آنجا موفقیت آمیز بوده که حتی در انتساب آن به عبید تردید کرده اند و همین امر آن را از حالت نقیضه و پارودی بیرون میآورد و تنها تقلید سبکی است؛ نه پارودی آن. توجه به مقوله دیگر آوایی سبب میشود که این نوع نوشته ها را نیز بتوان در شمار آثار طنزآمیز عبید قرار داد زیرا سبک نویسندگان قلندر به همراه محتوا و مضمون نامه هایشان تقلید شده است.

۲.۱.۴. نقیضه یا پارودی

نقیضه تقلید صرف نیست. تقلید تمسخر آمیز که در طی آن هر کدام از صدهای متعارض اقتدارگرا هستند. اخلاق الاشراف، رساله تعریفات و ریش نامه را باید از نقیضه های عبید دانست. در آثار عبید نقیضه در دو سطح اتفاق افتاده است؛ برخی نقیضه آثار ادببند و برخی نقیضه اشخاص تاریخی. نوع اول به لحاظ شکلی و ساختار و یا حتی محتوایی با اثر مورد نقیضه خاصی مرتبط میشود و نوع دوم کمدی و نقیضه اشخاص تاریخی هستند و این نقیضه تا آنجا پیش میرود که مثلا به شیخ سعدی، مجد الدین درگزینی و مولاناها و امامان هر دوره نیز میرسد و قهرمانان آن در طول لطایف عبید در حکایت های متعدد تکرار میشود و مربوط به یک حکایت و لطیفه خاص نیست. نقیضه آثار ادبی کلیت و جامعیت یک اثر ادبی را

نقیضه میکند. مثلاً صد پند را باید نقیضه آثار تعلیمی دانست؛ در نقیضه اشخاص تاریخی، شخصیت‌های معروف ادبی، علمی، دینی حضوری بهلول وار و کمیک پیدا میکنند و هیچ وجهه ای به داستان و یا پیرنگ آن نمیدهد و میتوان بجای این اشخاص، یک فرد معمولی و حتی گمنام را قرار داد. استفاده عبید از نام این اشخاص آنها را در نظر خواننده، بی ارج و قرب و تبدیل به یکی از هزاران شخصیتی میکند که در زندگی روزمره خود دیده است.

در نظرگاه باختین نقیضه خصوصیت چند آوایی به متن میدهد و نخستین گام برای نقیضه سازی این است که هر سخنی ممکن است موضوع سخن دیگر (طنز آمیز، انتقادی یا نقیضه شود) و حتی

چه بسا به فرا سخن بدل شود. (در آمدی بر جامعه شناسی ادبیات، پوینده، ۱۶۹)

اخلاق الاشراف با زبانی ساده و گاه نزدیک به زبان کوچه و بازار، در پی افشای ردایل اخلاقی مردم عصر است. در این اثر، که شباهت زیادی به گلستان سعدی دارد، عبید تلاش میکند رسائل اخلاقی حکمایی چون امام محمد غزالی و خواجه نصیر الدین طوسی در جامعه قرن هشتم نوعی مخالفت با هنجار به شمار میرفت را همسو با گرایشها و آموزه‌های اخلاقی (در اصل ضد اخلاقی) جامعه خود مطرح کند و در نتیجه نقیضه ای بر اخلاق ناصری، اوصاف الاشراف خواجه نصیر الدین طوسی و نقدی بر رفتار حاکمان فرادست و محکومان فرودست باشد (اسلوب و ساختار اخلاق الاشراف، حکیم آذر، ۱۰۹)

در باب حیا و وفا پس از نقل آیات و روایات و حکما در بخش مذهب مختار چنین میگوید:

«صاحبنا میفرمایند که این اخلاق مکرر و مجوف است... مشاهده میشود هر کسی بیشر می پیشه گرفت و بی آبرویی مایه ساخت پوست خلق میکند، ... اما وفا که نتیجه دنائت نفس و غلبه حرص است... قدما چنین حرکات را نادانسته تحسین کرده اند و هرگاه شخصی در وفا به اقصی الغایه برسد به سگ تشبیه کرده اند... مرد باید که هر بامداد با قومی و هر شبانگاه با طایفه ای بسر برد. هر کس که از عمر خود برخوردار طلبد باید که بدین ترهات نظر نکند تا از نعمت همگان و صحبت ایشان محظوظ و متلذذ گردد، مردم از او ملول نشوند و یقین شناسد که: از هر دیگری نواله ای خوش باشد» (کلیات عبید، ۳۳۷ - ۳۳۹)

پندهایی که در صدپند میدهد نیز بر همین منوال است. در حقیقت دنیایی وارونه و بدون سلسله مراتب اجتماعی و بدون ضابطه‌های حاکم بر اجتماع و مردم، خلق میشود که گویی دنیای دیگری است. از اینرو آنچه در زندگی عادی تابو محسوب میشود در کارناوال به هیچ انگاشته میشود و در نگاه کارناوالیزه آن را به جویی نمیخرند. در نقیضه‌های عبید این نگاه بسیار برجسته است.

عبید در اینجا نقش یکی از شرکت کنندگان در این کارناوال پرده دری، هتک حرمت، بیناموسی، فحشا و ... را ایفا میکند. وی ناظر صرف نیست؛ بلکه خود را به مثابه یکی از شرکت کنندگان فرض میکند تا

بتواند سخن و حرف دل ایشان را بزند. از همین جاست که نگاه مخاطبش به وی میتواند تحت تاثیر قرار بگیرد، یعنی بی آنکه باعث رنجش و آزار وی شود بی آنکه به عقاید وی توهین کند، بی آنکه انگشت تیز انتقاد خود را در چشم وی فرو کرده باشد همچون یکی از این ایشان با آنها به گفتگو میپردازد و چون این گفتگو بظاهر یکسویه است به مانند بسیاری از آثار ادبیات قدیم ایران، باید شیوه وی را در این لحن بیان از شگردهای کارناوالی دانست. هم آوایی و همصدایی با مخاطب در عین بی طرفی ناشی از همدلی و همراهی نویسنده با آنهاست، زیرا همانطور که باختین معتقد است هر نقیضه آمیزه ای زبانی مبتنی بر منطق گفتگویی آگاهانه است. نمونه ای از این پندها:

تخم به حرام اندازید تا فرزندان شما فقیه و شیخ و مقرب سلطان باشند. (کلیات عبید، زاکانی، ۳۸۶).

به هر حال از مرگ بپرهیزید که از قدیم گفته اند مرگ را مکروه داشته اند (همان، ۳۸۵).

زکوه نیز بمستحقان رسانید چون زنان مستور که از خانه بیرون نتوانند رفتن و حیزان پیر و مفلس و ریش در آورده که از کسب مانده باشند و زنان جوان شوهر به سفر رفته که زکوه دادن یمنی عظیم دارد. (همان، ۳۸۲)

حج مکنید تا حرص بر مزاج شما غلبه نکند و بی ایمان و بی مروت نگردید. (همان، ۳۸۵)

امردان مست را چون خفته، دریابید تا بیدار نشوند فرصت را غنیمت دارید (همان، ۳۸۲).

در این عبارتها، عبید روایتگر منشهای جامعه خود است. تجاوز به تابوهای اجتماعی و دینی دیده میشود که خود با پرداخت کارناوالی و همآوایی مولف با مخاطب همراه است. اساساً طنز خود نوعی تجاوز به تابو است. و در همه طنزهای قوی این تجاوز به تابو دیده میشود. (مفلس کیمیا فروش، شفیع کدکنی، ۵۱)

ر ساله تعریفات، تعریف دیگری از اصطلاحات اجتماعی، مذهبی، حکومتی مطابق با هنجارهای معمول و پذیرفته شده زمانه شاعر است. ماهیت نقیضگی آن در این است که یکسره هر آنچه تاکنون بعنوان دین، فرهنگ، عرف و... در فرهنگ ایرانی پذیرفته شده بود را نقیضه کرده و منطبق بر اوضاع و احوال اجتماعی مردم عصر عرضه میکند. زمانه ای که به نظر علامه اقبال آشتیانی عفت و پاکی رخت بر بسته و «مادر یکی از پادشاهان عصر علناً به فسق و فحشا روزگار میگذارد و زوجه دیگری برای آنکه شوهرش فاسق او را به حبس افکنده، شوهر خود را در بستر خواب به فجیعترین طرزی میکشد و زوجه امیری دیگر به طمع ازدواج با برادر شوهر او را به دفع زوج خویش بر می انگیزد و پادشاهی به دست خود پدر را کور و با مادر زنا میکند و پادشاه دیگر علناً امرای خود را به طلاق گفتن زنان خویش و میدارد و در عشق ورزی نسبت به آنان به غزلسرایی میپردازد...» (کلیات عبید زاکانی، زاکانی، ۳۱) این چنین نقیضه سازیها را باید از دریچه کارناوال گرای دید نه صرف طنز و حتی هزل و هجو و یا بیان تناقض، زیرا تناقض تنها

در صورتی امکان پذیر است که مخالف با اوضاع و احوال اجتماعی باشد ولی کارناوال بیان مذهب مختار مردم عصر است که با بیانی طنز آمیز گفته میشود. مذهبی که نظام اقتدارگرا میخوهد بر روی آن سرپوش بگذارد ولی در آثار طنز از طریق مناسبات و هنجارهای اجتماعی مردم قابل دریافت است. نویسنده کارناوالی با بیانی صریح و بی پرده آنچه را دیگران نمیخواهند ببینند میبیند و بیان میکند. چه به قصد اصلاح باشد و چه تنها برای تفریح و تمسخر، زیرا هر دو سوی این ویژگی از کارکردهای کارناوال است.

در فصل دهم رساله تعریفات در حقیقت مردان و زنان آمده است:

الخاتون: آنکه معشوق بسیار دارد، الکدبانو: آنکه اندک دارد. (همان، ۳۷۶) المحترض: جوانی که ریشش دمیده باشد، المیت: ریش برآمده (همان، ۳۷۷)

از دیگر آثار نقیضه ای باید از ریش نامه یاد کرد. داستان با گفتگو آغاز میشود. این گفتگوها در آغاز دو جانبه (خیال معشوق و عاشق) است که با ظاهر شدن شخص سوم که از آن به ریش الدین ابوالمحاسن یاد میشود ادامه مییابد. در این اثر که بصورت مناظره و مجادله تنظیم شده یادآور سبک گلستان و حکایت جدال سعدی با مدعی است.

سبک فاخر حکایت با محتوای طنز آن در تضاد است و همین به لحاظ پرداخت نقیضه ای در زیر مجموعه آثار کارناوالی قرار میدهد.

در آغاز دیباچه ماندنی به شیوه سنتی وجود دارد که با توجه به محتوای طنز داستان حضور آن کمی غیر عادی بنظر میرسد بویژه رکاکت برخی جملات و کلمات داستان خود به خود فضای داستان را از حالت رسمی خارج میکند. با این حال شیوه عبید در پرداخت آن بگونه ای است که همچون آثار فاخر

ادبی آن را هم با دیباچه ای مختصر و مسجع با عبارات رنگین در حدود چند سطر شروع میکند

«شکر و سپاس پادشاهی را که بدست مشاطة قدرت شعشعة جمال نازکان و نازنینان ذریه آدم بر آینه خاطر محنت زدگان دریای محبت و مشقت کشیدگان بیداء مودت جلوه داد.» (کلیات عبید، ۳۴۳)

داستان تا پایان به شیوه بیان حکایت همچون ساختار ادبیات تعلیمی مانند قابوسنامه، کلیله و گلستان شکل بسته است. حکایت اول درباره این است که چرا ریش روستاییان دراز است و از آن مغولان کم و از آن ختایبان کمتر و ریش را از ابلیس میداند. به این ترتیب در اهمیت ریش است. (همان، ۳۵۰-۱) حکایت دوم بحثی درباره ریشخند است که چون ملائکه دیدند آدم ریش درآورد او را ریشخند کردند. در این حکایت ناخواسته منشا ریش به بهشت نسبت داده شد. (همان، ۳۵۱-۲) حکایت سوم شرح حال و روز معشوقی است که دوره حسنش با ریش در آوردن به سر آمد و عاشقی علت رمیدگی خلق از او را

چنین میگوید: «ای یار سبب این نفرت خلق و دشمن کامی آن دو سه تاره مویست که بر زرخ تو جولان میکند.» (همان، ۳۵۳).

حکایت آخر حکایت زاهدی بود که به حجاز میرفت و در راه به دیری میرسد و آنجا با ترسابچه ای دل میبازد. اندیشه وی آن بود که «این جماعت اهل دوزخند از کرم الهی و لطف نامتناهی عجب میدارم که چنین صورت موزون و سیرت مطبوع را {چگونه} بدوزخ معذب میگردانند (همان،) در هنگام بازگشت او را میبیند که ریش در آورده و زشت شده. (همان، ۳۵۴)

در پایان داستان نیز نقیضه داستانهای ایرانی دیده میشود که در آن مدعی ناگهان با گفتن نفرین و تهدید غیب میشود. نیز به شیوه جدال سعدی با مدعی، ریش الدین عصبانی میشود و او را نفرین و تهدید میکند و میگوید: «بحق آنخدای که بطلان جمال نازنینان را بدست قدرت ما حواله فرموده است که نشینم و آرام نگیرم تا سزای هریک بقدر ایشان در دامنشان نهم. اگر هزار سرم ببرند اقتدا بدین بیت کنم که گفته اند:

چو شمع با شد درین ره که گر سرت ببرند ز ذوق آن سر دیگر ز دوش بتراشی»
(همان، ۳۵۴۵)

نمونه ای دیگر: «در زمان ماضی ماهروئی بود ... دست حوادث روزگار و گردش لیل و نهار دود ریش از دودمان حسن او برآورد ... روزی آیه تعز من تشاء و تذلل من تشاء ورد زبان خود ساخته گرد شهر می گشت یکی از عاشقان صادق و یاران موافق در راه بدو بازخورد از صحبت او بگریخت. بیچاره بدوید و زاری کنان در دامنش آویخت که از برای خدا مشکل من بگشا... این زمان هیچ کس را به جانب من التفاتی نیست ... گفت: سبب این همه نفرت خلق و دشمنکامی آن دو سه تاره مویست که بر زرخ تو جولان میکند. بعد روزی چند محبوب مصیبت دیده در کوچه باغی میگذشت باغبانی را دید که بر دیوار باغ پرچین [از خار] مینهاد. پرسید که این پرچین از بهر چه مینهی؟ گفت تا کسی در باغ نرود. گفت: بدین زحمت چه حاجت؟ دو سه تاره موی ریش بر طرف دیوار باغ بنشان تا یک آدمی پیرامون اینجا نگردد که من تجربه کرده ام.» (همان، ۳۵۲-۳)

از عناصر کارناوالی این حکایت نقیضه، تقلید از سبک ادبیات تعلیمی با دادن پند و اندرز پایانی به باغبان و همینکه پایان بندی حکایت با ارائه تجربه طنزآمیز محبوب مصیبت دیده به باغبان ختم میشود خود پارودی پندنامهها دیده میشود.

در شیوه دیگر نقیضه سازی عبید از اشخاص تاریخی و یا دیوانه نماها استفاده میکند. این شیوه از نقیضه پردازی مربوط به اثر خاصی نیست بلکه در طول حکایتهای عبید دیده میشود. باختین درمورد

نقیضه معتقد است « سخن ها و گفتارهای نقیضه ای بسیار گوناگونند. ممکن است کسی سبک کسی دیگر را نقیضه سازی کند؛ ممکن است کسی منش و شیوه نگریستن ، اندیشیدن یا سخن گفتنِ خاص اجتماعی یا فردی کسی دیگر را نقیضه سازی کند. عمق و ژرفای نقیضه ها نیز متفاوت اند؛ یکی ممکن است صورتهای سطحی سخن دیگری را نقیضه سازی کند و یکی هم ممکن است عمیق ترین اصول حاکم بر سخن کسی دیگر را نقیضه سازی کند» (پرسش های نظریه ادبی داستایفسکی، باختین، ۱۹۴).

کسانی مانند ابوالعینا، جحا، طلحک نماینده مردمی که میتوانند در برابر زورگویان صدایشان شنیده شود، در اغلب داستانها تکرار و تبدیل به تیپ میشوند زیرا در چند حکایت متعدد و متوالی طرز فکر آنها تکرار و در نتیجه بسرعت تبدیل به تیپ اجتماعی و نماینده گروهی خاص میشوند. با این حال، از این واقعیت نمیتوان گذشت که این اشخاص در برابر اشخاص ایستای جامعه معرفی میشوند.

در آثار عطار، دیوانگانی که در برابر قدرت حاکم و حتی خدا سخنان عاقلانه و گاه هستی شناسانه مطرح میکردند و ذهن مخاطب را به چالش میکشیدند (ر.ک گروتسک در حکایت دیوانگان عطار، داوودی، ۶۰) این اشخاص قابل قیاس با بهلولهای آثار عبید نیستند. تنها شباهت آنها در صراحت بیان و اندیشه آنهاست که گاه در زبان گستاخ و دور از ادب اجتماعی بروز پیدا میکنند.

دیوانه نماهای لطیفه های عبید بمانند دیگر افراد جامعه هستند و همچون یکی از آنها تمام هم و غمشان شهوات جنسی و مالی است و اگر فرقی دارند در بیان همین مسائل، بدون حجاب و عفاف زبانی است. به این ترتیب تمایزی میان اشخاص برساخته عبید که از آنها با عنوان دیوانه و دلکک در تاریخ ادبیات یاد میشود و اشخاص دیگر وجود ندارد. و این هم از نقیضه هاست یعنی عبید شخصیت رندگونه و خرد گرایانه این افراد را در جامعه خود تبدیل به شخصیتی عادی و روزمره میکند. کاری که عبید میکند این است که بسیاری از اشخاص معروف را هم وارد فضای بهلول وار حکایتهای خود میکند. مولاناها و امامان معروف زمانهای گذشته مانند شیخ سعدی و مجد درگزینی و حتی امام شافعی یا رستم و هومان... نیز در این حکایتهای حضوری بهلول وار مییابند و البته در نهایت مانند یکی از مردم زمانه عبید هستند و نگاهشان، نگاه متفاوتی به انسان و هستی و جامعه نیست. تا آنجا که شیخ سعدی شاشه خود را بر دیوار می کوبد (کلیات عبید، ۴۳۴) و یا رستم و هومان که در جنگ به مسائل جنسی توجه دارند. (همان، ۳۲۷) در حقیقت طرز زیست، اندیشه و سخن آنان است که نقیضه میشود نه گلستان سعدی و یا شاهنامه فردوسی.

«جی گوسفند میدزدید و گوشتش صدقه میکرد. از او پرسیدند که این چه معنی دارد؟ گفت ثواب صدقه با بزه دزدی برابر گردد و در میانه پیه و دنبه اش توفیر باشد» (کلیات عبید، ۴۳۲) (نمونه های دیگر نیز همان، ۴۳۳ و ۴۴۲)

در این حکایت جی رسماً دزد نامیده میشود. جی شخصیتی دیوانه نما و بهلول وار در طنز عبید ایفا میکند. دیوانگی نیز از انگارهای کارناوالی است، زیرا در دیوانگی به بهترین وجهی سلسله مراتبها نادیده انگاشته میشود (همان، ۳۲) دیوانه ها چه با رفتارها و واکنشهای فردی و چه با سخنان. در این مواردی که اشخاص دیوانه، قهرمان حکایت‌های عبید را می‌سازند این انگاره کارناوالی در سخنان و رفتارهای آنان دیده میشود که البته مواردی که قهرمانان دیوانه نما، سخنان چندپهلوی و چند گانه بر زبانشان جاری شود و خواننده را به تفکر وادارد نیز دیده میشود. مانند:

کفش طلحک را از مسجد دزدیده بودند و به دهلیز کلیسا انداخته. طلحک میگفت: سبحان الله من خود مسلمانم و کفشم ترساست. (همان، ۴۷۱-۲)

دیوانگی باعث میشود متن چند صدا شود. دیوانگی موجب نگرگاههای متفاوت به هستی و جهان پیرامون میشود. باید یادآور شد که ساختن اشخاص دیوانه و دلچک در طول حکایت باعث عنصر چند صدایی متن میشود. زیرا « خود دلچک هم شخصیتی گفتگویی است مرکب از درایت، بلاهت، آسیب پذیری و خشونت» (شکسپیر و کارناوال پس از باختین، نولز، ۷۸)

در خانه جی بدزدیدند او برفت و در مسجدی برکند و به خانه میرد. گفتند: چرا در مسجد بر کنده ای؟ گفت: در خانه من دزدیده اند و خداوند این در دزد را میشناسد، دزد را به من بسپارد و در خانه خود بازستاند. (همان، ۴۳۶)

در حقیقت دیوانگان عبید با فریب مردم و یا تمسخر آنان، و یا خود را به نادانی زدن زندگی خود را میگذرانند. «ابوحارث را پرسیدند: مرد هشتاد ساله را فرزند آید؟ گفت: آری اگرش بیست ساله جوانی همسایه بود.» (همان، ۴۱۹)

ابوحارث با توجه به مسائل اجتماعی زمانش که همسایگان حدود عفت یکدیگر را رعایت نمیکردند پاسخ میدهد و آن را هم تاکید و به نحوی تایید میکند؛ چنانچه در حکایتی دیگر از مردی پرسیدند چرا بچه هایت شبیه خودت نیستند پاسخ بسیار نزدیک به پاسخ ابوحارث بود که اگر همسایگان ما را رها کنند به ما هم شبیه میشوند (همان، ۴۰۹)

در انگارهای کارناوالی یکی از بارزترین تصاویری که نمایش داده میشود نمایش افرادی است که بدون رعایت حدود و قانون ارتباط و آمیزشی افسار گسیخته و هرزگی بی قید و شرط دارند. در بخش عمده

از حکایت‌های عبید این انگاره به بهترین وجهی نمایش داده می‌شود. یعنی ارتباط نامشروع و بی قانون جای خود را به ارتباط مشروع و قانونی می‌دهد. و همین امر یعنی دهن کجی به هر چه قانونی است از مصادیق کارناوالی است.

«مولانا قطب الدین به راهی می‌گذشت. شیخ سعدی را دید که شاشه می‌کرد و ... در دیوار می‌مالید تا استبراء کند. گفت: ای شیخ چرا دیوار مردم سوراخ میکنی؟ گفت: قطب ایمن باش که بدان سختی نیست که تو دیده‌ای» (همان، ۴۳۴).

که عبارت ایهام گونه «تو دیده‌ای» هم دیدن و هم لمس کردن را به ذهن تبادر میکند. «جحی بر در دیهی رسید و گرسنه بود. از خانه ای آواز تعزیتی شنید. آنجا رفت گفت: شکرانه دهید تا من این مرده را زنده سازم. کسان مرده او را خدمت بجای آوردند. چون سیر شد گفت: مرا بسر این مرده برید، آنجا برفت، مرده را بدید گفت این چه کاره بود؟ گفتند جولاه، انگشت در دندان گرفت و گفت: آه دریغ! هر کس دیگری بودی در حال زنده شایستی کرد، اما مسکین جولاه چون مرد، مرد» (همان، ۴۴۷).

انگاره ضیافت از انگارهای کارناوالی در این طنز خود را نشان می‌دهد. در انگاره ضیافت، از یکسو افراد در یک فضای اغراق آمیز مشغول خوردن هستند و از سوی دیگر مرگ در حال رخ دادن است. این انگاره تقلیدی از عمل زمین و طبیعت است. غذا، کار و تلاش برای رسیدن به آن و در نهایت پیروزی زندگی بر مرگ. زمین هم مردگان را در خود می‌بلعد و در نهایت سرسبزی و خوردنی ورستنی نیز از اوست. در اینجا نیز دو تصویر وجود دارد. یکی مرده و آن دیگری که با خوردن غذا زندگی یافته است. این که جحی قصد زنده کردن وی را داشته نیز در انگارهای ضیافت وجود دارد. یعنی چرخه دایمی مرگ و حیات و زمان در کارناوال بصورت خطی نیست بلکه بصورت چرخشی و دایره وار است. همچون طبیعت یکی پس از دیگری نشان داده می‌شود. باید یادآور شد خوردن صرف، کار کردن صرف، خاصیت فردی است و نه جمعی؛ هر دو باید با هم در یک لحظه اتفاق بیفتد. (شکسپیر و کارناوال، نولز، ۲۸-۲۹) از آنجا که این متن طنز است در اینجا کارکردن با فریب مردم رخ داده و سیر شدن و زندگی به تبع آن حاصل شده است.

بلعیدن غذا (کشتن و خورده شدن جهان بوسیله انسان) و مردن (بلعیدن و خوردن انسان بوسیله طبیعت) معنایی فلسفی به انگارهای ضیافت می‌دهد که با خوردن و مستی بورژوازی فرق دارد. این خوردن با شادی همراه است. (همان، ۳۰)

نمونه دیگر در حکایتی است که جحی در قحطسالی وارد دیهی میشود و رئیس ده رنجور بود و در خانه او نان میپختند و او با زیرکی ادعای علاج وی میکند و میگوید:

«گفت: علاج او آن است که یک من روغن و یک من آس سل بیاورید. بیاوردند. در کاسه کرد و نانی چند گرم در آنجا شکست. یک لقمه بر میداشت و گرد سر بیمار میگردانید و بر دهان خود مینهاد تا تمام بخورد، گفت: امروز معالجت تمام باشد تا فردا. چون از خانه بیرون آمد رئیس در حال بمرد. او را گفتند: این چه معالجت بود که تو کردی؟ گفت: هیچ مگوئید اگر من آن نمیخوردم پیش از او از گرسنگی میمردم.» (همان، ۴۷۵-۶)

در اینجا نیز انگاره مرگ کسی و زندگی یافتن دیگری به همراه خوردن غذایی مفصل، با توجه به قحطسالی و کمبود غذا، رخ داده است که جحی با زیرکی سبب بقای خود شده است.

۳،۱،۴. جدل نهانی

«به نظر باختین رمان و بطور کلی زبان رمانگرا ماهیتی مجادله ای دارد، چراکه در گفتگو، هر کلمه را سخنگویی با نظام ارزشی خاص خود بر میگزیند و بیان میکند. بنابراین گفتارها، جملات و حتی کلمات موجود در رمان همواره دارای بار اجتماعی و به اجبار مجادله ای هستند» (شکسپیر و کارناوال، نولز، ۵). چنین گفتگوهایی در تقابل با اقتدارگرایی است. در حقیقت کلام اقتدارگرا به انواع دیگر گفتار اجازه خودنمایی نمیدهد و آن را در تقابل و تضاد و تداخل با خود میداند؛ از این رو مجادله بهترین روش برای بیان آواهای غیر است. مناظره ای که هر یک سخن خود را مطرح کند نمیتواند کارناوالیزه باشد زیرا در حقیقت هر یک سبک خود را دارد. در مجادله کارناوالی تعارض و تقابل گفتارها در هم تنیده میشود که نویسنده به هیچ روی قصد برتر جلوه دادن یکی بر دیگری را ندارد.

برخی از اتفاقات و حوادث حکایت‌های رساله دلگشا در محکمه قاضی اتفاق میافتد. محکمه و حضور قاضی، فضای جدلی را در متن بوجود میآورد. صرف جدل نمیتواند عامل چند آوایی متن باشد؛ بلکه در جدل باید بیطرفی مولف نیز مطرح باشد. مولف بی آنکه بخواهد به هیچیک از دو یا چند سوی مجادله کننده تمایلی نداشته باشد، تنها بیانگر دیدگاههای هر یک باشد که در طنز عبید این مساله رعایت شده است. مجادله و نتیجه آن در فضایی طنز با برداشتی طنز گونه روایت میشود و همین امر باعث میشود که طرز برداشت خاص و مورد علاقه مولف مطرح نشود. بویژه آنکه نگاهها، متفاوت و هر نگاه نماینده طرز فکری خاص در جامعه است.

خراسانی را مست با پسرکی بگرفتند، پیش ضیاء الملک بردند. ملک از خراسانی پرسید که هی، چرا چنین کردی؟ گفت: خانه خالی دیدم، ترک پسرکی چون آفتاب خاوری مست افتاده و خفته در ... ، غلامچه راست بگو اگر تو بودی نمیکردی؟ (کلیات عبید، زاکانی، ۴۷۰)

این حکایت خواننده را به چالش میکشاند تا هرکس عقیده خود را بیان کند. پاسخ آن آری یا خیر به تعداد خوانندگان این حکایت است که قطعیت در نتیجه گیری سنتی حکایتها را از بین میبرد. از بین بردن قطعیت با پرسش، خود یکی از راههای چند صدایی در متن است. میتوان در این موارد گفتمانی رمانگرا را شاهد بود. گفتمان رمانگرا به معنای «هر گفتمانی است که حاوی بیش از یک صدا، نقطه نظر، یا مرکز بصیرت باشد و در آن به صداها، نقطه نظرها یا بصیرت های موجود، اقتدار کافی و استقلال از مهار نویسنده و راوی اعطا شود» (شکسپیر و کارناوال، نولز، ۴)

غلامباره ای غلامی را به خانه برد، غلام تن به آرزوی او نداد و در بیرون آمدن گریبان او چسبید که اجرت من بده و ستیز برخواست. در این اثنا کسی از آنجا بگذشت، ماجرا بدو بیان نمودند و او را حکم کردن خواستند. او گفت: پدرم از جدم، از مزنی و او از شافعی روایت کرده که چون در خلوت بسته شود و پرده فروهشته، مهر واجب گردد. پس ترا نیز بهای لواط شمردن لازم آید. غلامباره دو درهم به غلام داد و به حکم گفت: والله جز تو قوادی که به مذهب شافعی باشد با سندن متصل قیادت کند ندیده‌ام. (کلیات عبید، ۴۸۷)

در اینجا ماجرا از سوی اشخاص مختلف بیان می‌شود. بهای لواط خواستن از سوی غلام، ندادن بها از سوی غلامباره و میانجیگری با سند دینی از سوی شخص سوم و پیش کشیدن ائمه معروف دینی برای رفع و رجوع کاری حرام خود بیان دیدگاههای متکثر جامعه عبید است بی آنکه خود، نظر مستقیم خود را اعمال کرده باشد.

«فقیهی جاحظ را گفت که اگر ریگی از ریگهای حرم کعبه به درون کفش کسی افتد به خدا همی نالد تا او را به جای خود برگرداند. گفت: بنالد تا گلویش پاره شود. گفت: ریگ را گلو نباشد. گفت: پس از کجا نالد؟» (همان، ۴۷۰)

در این حکایت مجادله بر سر نگاه و تجربه عرفانی و عقلانی است که به بهترین نحوی بیان شده است. فقیه با دیدی عرفانی به ریگ و جدایی او از کعبه نگاه میکند و جاحظ با نگرشی عقلانی. در این جدال عقل و عرفان، گویا این جاحظ است که با طرح پرسش از گفتمان مسلط جامعه (عرفان)، قصد مجادله و مجاب کردن آن را دارد.

و یا حکایت دیگری که جدال میان طلحک و واعظ است .

« واعظی بر منبر میگفت که هر که نام آدم و حوا نوشته ، در خانه آویزد شیطان بدان خانه در نیاید. طلحک از پای منبر برخاست و گفت: مولانا شیطان در جوار خدا به نزد ایشان رفت و بفریفت، چگونه میشود که در خانه ما از اسم ایشان بپرهیزد؟ » (همان، ۴۷۹)

در این حکایت نیز جدال میان عقل و خرافه دیده میشود که بصورت پرسش مطرح شده . طلحک نماینده عاقلان و واعظ نماینده کسانی که به نام دین و تنها برای بازار گرمی قصد فریب مردم را دارند. همانطور که از این حکایتها برمیاید جدل در فضای حکایتهای عبید به وضوح دیده میشود و حتی در حکایتهایی که سرشت و ماهیتی مجادله ای ندارند و مربوط به مسائل جنسی و ضد اخلاقی هستند نیز حضور پررنگی دارد. مانند مرگ مادر جحی و غسال و مجادله او با غسال بر سر خنده مادرش در هنگام شستشو (همان، ۴۷۶) ماجرای دیوث شدن مولانا قطب الدین بر سر بازی کعب "با شک" و دیوث شدن تقماق "بی شک" (شک: آمدن جانب مقعر قاب قمار و هم شک و تردید) (۴۶۳) و...

به نظر میرسد از شگردهای طنز عبید استفاده از عنصر پرسش و مجادله نهانی است؛ تا خواننده را با طرح پرسشهای مختلف به تردید وادارد و رای و عقیده خود را به طور مستقیم بازگو نکند و ذهن خواننده را در چالشی قرار میدهد تا با توجه به عقیده خود به هر کدام از دو طرف مجادله گرایش یابد . ایجاد جدل نهانی و مرافعه در فضای حکایتهای عبید با توجه به ظرفیت لطیفه ها و کوتاهی آن خود از هنرهای عبید است.

نمونه هایی از جدل نهانی در گفتگوهای درونی هر شخص نیز دیده میشود. (پس از باختین، لاج ، ۳۳) در ریش نامه ، ریش الدین ابوالمحاسن برای ستایش خود از این شیوه استفاده میکند. نخست از در دین و شریعت در می آید و بعد از بعد اجتماعی و در نهایت از بعد ادبی و شاعرانگی؛ در همان ابتدا که خود را معرفی میکند در و صف خود از آیات قرآنی یاد میکند و میگوید خدا مرا در قرآن در چند جا یاد کرده است همانگونه که عرف زمانه است که برای تایید خود به قرآن متوسل شوند وی نیز از این روش استفاده میکند. مانند نمونه زیر:

«گفت من آنم که خدا مرا در چند جا از قرآن یاد فرموده است در قصه آدم گفته (ریشا و لباس القوی ذلک الخیر) در قصه موسی گفته (و لاخذنا بلحیتی و لا براسی) و رسول بر نام من تسبیح فرموده است که (سبحان الذی زین الرجال باللحی و النساء بالذوائب)» (کلیات عبید، زاکانی، ۳۴۷). منشا خود را از بهشت میداند و پر جبرئیل و خضر و سنبل و حلاج از تشبیهات دیگر وی است (همان) گاهی از نظر عاشقان و گاه از نظر شاعران وارد بحث میشود. هم خود را لطیف میخواند و هم قهار .

« آن قهارم که اگر در محبوی، جفاکاری، عاشق آزاری، تند خوئی، نظر قهر گمارم بدان یکنظر او را در چشم جهانیان رسوا و روسیاه گردانم.» (همان، ۳۴۸)

در این بخش بدون اینکه کسی از ریش الدین دلایل وجودیش را بپرسد وی از دریچه‌های گوناگون به ستایش خود میپردازد. گویا قصد اقناع مخاطب خود را دارد و به شبهات فرضی وی در هر بابی دینی، اجتماعی، ادبی و حتی عرفانی پاسخ میدهد.

۲.۴. گروتسک

گروتسک با ادبیات وهمی و شگرف در پیوند است زیرا ناهنجاری، شگفتی و خنده وحشت و از همه مهمتر عنصر خیال در آن وجود دارد (تلفیق احساسات ناهمگون...، تسلیم جهرمی، ۱۷) در دایره المعارف هنر گروتسک را این گونه وصف میکند:

گروتسک (عجایب پردازی) در اصل به شیوه آرایش دیوار و سقف و سردابه (گروتو) های مکشوف در ویرانه های رم باستان اطلاق میشد. (در این تزئینات، شکلهای خیالی آدمیان، جانوران، گلها، گیاهان در طرحی متقارن به هم بافته شده اند). این اصطلاح در قرن شانزدهم رواج یافت و به شکل کژ نما و اغراق آمیز، ترسناک یا مضحک به خصوص در مجسمه سازی اطلاق شده است. (دایره المعارف هنر، پاکباز، ۴۴۶)

بالاترین بسامد نگرش کارناوالی در طنز عبید را باید در این مقوله جستجو کرد. اغراق و زیاده روی و افراط در مسائل شهوانی و لذا اید این جهانی خواننده را به اعجاب و شگفتی و ترس و خنده میرساند. باید گفت این خنده واکنشی است ترسناک زیرا خواننده ایرانی و شاید هر خواننده ای از درک روزگاری تابدین پایه درگیر مسائل شهوانی دچار ترس و دلهره میشود زیرا آن را با رفتارها و واکنش های فردی و اجتماعی زمانه خود مقایسه میکند و از افتادن خود و همگان در آن بیمناک میشود.

در گروتسک آثار عبید شهوت جنسی با و صفی برهنه و بدوی و عریان از پیش چشم خواننده میگردد. این شهوت خود برخاسته از دو مساله دیگر است که روشن و به دفعات مطرح میشود: ۱- زنا ۲- لواط. این دو آنچنان بهم تنیده اند که قابل تشخیص نیست که کدام بر دیگری مقدم است. البته چنانچه از شهوت با حیوانات در گذریم.

افراط در هر امر طبیعی از مشخصه های گروتسکی است در این اثر نیز شهوت، زنا، لواط در هر امری خود را نشان میدهد. بدیهی است گروتسک معنای ثابتی ندارد و مفاهیم مانند ناهماهنگی، وحشت افزایی، اغراق و زیاده روی، نابهنجاری، هجو و تغنن را باید از ویژگیهای بارز آن بر شمرد. (ر.ک گروتسک در ادبیات، تامسن، ۳۴)

به عنوان مثال برخی فعالیتهای فیزیکی مانند ادرار کردن، خوردن اعضای داخلی بدن مثل دل و قلوه، فین کردن همه عناصر کارناوالی را در داستانها مهیا میکند.

زمانی بیماری نزد طبیب می‌رود و از بیماری چشم‌مردد مینالد و میگوید تنگی و خشکی و سوزشی در چشم دارد و آیا امید مداوا می‌رود؟ طبیب به او میگوید: «همتی بدار که خدا این رنج را از چشم تو بردارد و بر ... زن طبیب بگذارد» (کلیات عبید، زاکانی، ۴۵۰). پرداختن توامان به مقوله های پزشکی و شهوانی که همزمان از ذهن طبیب میگذرد.

مسجد خانه خدا نیز از چنین افراطکاری‌ئی در امان نیست. وقتی پسر خطیب میبیند پدرش با الاغ در کار است، در لحظه ای که پدر بر منبر است می‌رود و از او میپرسد «بابا الاغ را لازم داری یا به صحرا برم؟» (همان، ۴۳۳)

پرداختن به مقوله دینی و شهوت جنسی، پرداختن به دو مقوله مسجد و طویله که خطیب در طویله با الاغ بود، حالت‌های متفاوت گروتسکی این حکایت است.

به هر گوشه ای بنگری به هر دینی و ایمان و هر قوم و ملیتی که باشد فرق نمیکند با این مقوله سخت درگیر است. زیاده روی و زیاده بهره کشی از اسافل اعضا نقش کلیدی در طنز عبید ایفا میکند. تا آنجا که خطیبی در کاشان ادعا کرده بود تنها کسانی میتوانند در حوض کوثر از ساقی آن آب بنوشند که فرجشان را مصون نگه دارند؛ کاشانی برمیخیزد «و گفت: ای مولانا مگر او در کوزه کند و هم باز خود خورد» (همان، ۴۳۷).

توجه به اسافل اعضا تا بدان پایه است که میان معیشت و شهوت نمیتوان خطی کشید. زنی نزد قاضی از خرجی ندادن شویش گله میکند و شوهر به قاضی در توجیه میگوید او از من نان میخواهد و من فقط آب دارم. (همان، ۴۲۱) و یا پسری که برای تعمیر آسیا از حمص به بغداد رفته بود با دیدن وضعیت رو سپیگری برای تشویق مادرش به او مینویسد اینجا «گردش اسافل اعضا پر رونقتر از گردش دستان گردنده آسیاست.» (همان، ۴۱۳)

پرداختن به مقوله شهوت و معیشت در هر دو حکایت از ابعاد دوگانه گروتسکی است. هر جا که شهوترانی در کنار اقتصاد، سیاست، معیشت قرار گیرد ابعاد چندگانه گروتسکس خود را نشان میدهد. مشاجرات زن و شوهری بر سر مسائل اقتصادی و جنسی است و حکم بین آنها نیز زنده بودن شهوتشان است که اگر مرده باشد نزاع درمیگیرد. (همان، ۴۱۲)

درویشی در خانه ای را میزند و از زن خانه صدقه میخواهد. زن و شوهر در دهلیز خانه ... بودند . درویش وقتی ناامید میشود از آنها میپرسد پس شما خود چه میخورید؟ جواب زن بدو بسیار رکیک و زننده است. زیرا همه خورد و خوراک و زندگیشان محدود به شهوات جنسی بود. (همان، ۴۳۴-۵)

در این حکایت نیز درویش را با تقاضای اقتصادی و معیشتی در بیرون خانه میبینیم و صحنه درون خانه همراه با شهوت پرستی است که در عین حال با خوردن و بلعیدن هم تناسباتی دارد. شاید بتوان این حکایت را از کارناوالی‌ترین حکایت‌های عبید دانست؛ زیرا هم مبحث خوردن و بلعیدن و هم اقتصاد و هم شهوت، هم درون سو(درون خانه و درون بدن) و هم بیرون سو و بیرون خانه (ایجاد فضاهای چندگانه)، در عین حال گفتگو و مناظره و شنیدن صداهای مختلف و نیز در کنار آن جدل و مباحثه، چند بعد کارناوالی را در همین یک حکایت نشان میدهد.

بیان بدوی، عریان، برهنه برخی مصادیق گروتسکی در زمینه شهوت بسیار تاثیرگذار است. نمونه اش مغولی که در بیابان مادر و پسری را با هم میبیند و آندو را با هم (همان، ۴۳۹) باید گفت شهوات از ویژگیهای جامعه بحران زده است زیرا باعث گم شدن فردیت در دنیای اجتماعی میشود. (در آمدی بر جامعه شناسی ادبیات، پوینده، ۱۷۱).

این نکته نیز حائز اهمیت است که پرداختن به مقوله طنز خود با شهوت پرستی رابطه مستقیم دارد تا آنجا که کریچلی معتقد است «طنز خود پیوند خفی با مردم سستیزی و شهوت پرستی دارد» (در باب طنز، کریچلی، ۶۰).

۳.۴. همنشینی آیینها

یکی از وجوه کارناوالی همنشینی آیینهاست. بدین معنی که در یک جشن کارناوالی مردم از هر طبقه، گروه و قومیتی در آن حضور دارند و به این جشن شادی میبخشند. کارناوال وابسته به فرهنگ عامه است و در فرهنگ عامه حضور آیینهای مختلف امری طبیعی است.

کریچلی معتقد است: «در طنز قومی، روح قومی یک مکان در خندیدن به مردمانی که شبیه ما نیستند و معمولاً به شدت احمق یا به نحوی خاص عجیب و غریب تصور میشوند، نمود و تجلی می یابد» (همان، ۸۶).

در آثار طنز عبید همنشینی آیینها به نحو بارزی در محتوای اثر تاثیر گذار است. اقوام جامعه(ترک، تاجیک)، پیروان ادیان مختلف(مسیحی، زرتشتی، یهودی، مسلمان)، روستایی در مقابل شهری، کاشانی و قمی و... مطرح هستند و پایه گذار طنز عبید. کاشانی به دلیل اظهار تشیع بیش از قزوینی و خراسانی در مغان طنز است. همچنین عرب و ترک در مقابل ایرانی مطرح میشود.

«مسیحی زرتشتی را گفت: از چه زمانی کامجویی از ... را به ترک گفته اید؟ گفت: از آنگاه که ادعای زاییدن ... کردند» (کلیات عبید، زاکانی، ۴۱۱).

در این مورد مسیحی از زرتشتی سوالی میپرسد که از مقوله‌های دینی نیست، یکی درباره تابوی نزدیکی با مادر سخن میگوید و دیگری با تابوی ثنویت پا سخ وی را میدهد. نکته ای که آن را با مفهوم کارناوال نزدیک میکند همنشینی ادیان مختلف و گفتگو میان آنها با عبور عریان و بی قید و شرط تابوهای آنهاست. «امیر طغاچار از مولانا قطب الدین پرسید که رافضی که باشد؟ گفت آنکه ... را از ... دست بر دهان نهاده گفت: ایوای من یکی کز رافضی اولویدرمن - یعنی من دو بار رافضی شدم» (همان، ۴۳۳).

در این حکایت مولانا قطب الدین - که شخصیتی دینی دارد - در پاسخ به سوال دینی و شرعی امیر طغاچار که شخصیتی رسمی و دولتی است پاسخی غیر رسمی و غیر شرعی میشوند که آنهم بجای آنکه مربوط به مسائل شرعی و دینی باشد مربوط به مسائل جنسی است. ذهن خلاق عبید آن پاسخ را که احتمالاً گفتمانی یک سویه در جامعه زمانش محسوب میشود تبدیل به تعارضی با زندگی اجتماعی افراد جامعه نشان میدهد. در اینجا مساله اختلاف فرق، رافضی در مقابل گفتمان اقتدارگرا، اهل سنت، با زبان طنز بیان میشود.

۴.۴. خنده کارناوالی

خنده کارناوالی خنده ویژه ای است. این خنده تعصب و تحجر را میپالاید. « خنده واقعی، دوسویه و جهانی جدیت را نفی نمیکند، بلکه آن را می پالاید و تکامل می بخشد. خنده، دگماتیسم، تعصب و تحجر را می پالاید. خنده از تعصب شیفته وار، ترس و هراس، ساده لوحی و توهم، تک معنایی بودن، سطحی بودن و احساساتی گری، رهایی می بخشد.

طنز عبید نیز برای خندانیدن صرف نیست، همراه با تناقض و تضاد است. نخندیدن ایجاد حالتی خشک و رسمی و خندیدن باعث بیرون رفتن از این حالت و یکی شدن است. در فضای خنده، انعطاف پذیری و ویرانی جدیتها نمایش داده میشود. خندیدن تنها برای انکار نیست بلکه برای تایید نیز هست. در ادبیات کارناوالی تضاد و چندگونگی همیشه دیده میشود. از این رو خنده هم انکار و هم تایید را در پی خواهد داشت.

« شاعری در مسجد یکی را دید که با او سفاهت کرد که در خانه خدا می کنی؟ مردک به هزار حيله بجست و از سوراخ مسجد نگاه می کرد دید که شاعر خود باز آمد و گفت : آن چه بود و این چیست؟ گفت: نشنیده ای « یجوز للشاعر مالا یجوز لغيره» (کلیات عبید، ۴۵۶)

در اینجا تضاد قداست مدرسه و تبدیل شدن آن به مکان آمیزش جنسی، تمایز شاعر با مردمان عادی در اجرای احکام دینی و نه ادبی، موجب خنده است. خنده کارناوالی خنده ای دو سویه است. هم تایید و هم انکار ابژه خود است. در نگاه کارناوالی خندیدن هر فرد وی را در چرخه مرگ و تولد دوباره قرار میدهد.

(شکسپیر و کارناوال، نولز، ۱۳)

خطیبی را گفتند: مسلمانی چیست؟ گفت: من مردی خطیبم مرا با مسلمانی چه کار؟ (کلیات عبید، زاکانی، ۴۶۱) در این حکایت برجسته‌نمایی تضاد، میان مسلمانی و خطیبی موجب خنده است. خطیب نمونه‌ای از کسانی است که تنها زبانشان به سخنان نیکو و دینی گرایش دارد و در جانیشان نفوذ ندارد. عبید در حکایت‌های متعددی به این افراد توجه می‌کند. در این حکایت هم تأیید می‌شود که او مردی خطیب است و هم انکار می‌شود که او مسلمان است.

از دریچه‌ای دیگر باید گفت نقاب نیز از انگاره‌های کارناوالی است که در این حکایت مسلمانی نوعی نقاب بر چهره اصلی خطیب محسوب می‌شود که خود با این نقابی که بر چهره می‌زند هیچ تناسبی ندارد. مسلمانی نقابی است که او را با دیگران نزدیک می‌کند و باعث وحدت جسمانی و مادی افراد با جمع می‌شود (شکسپیر و کارناوال، نولز، ۳۱) ولی وی با طرد این نقاب و در حقیقت با طرد گفتمان اقتدارگرا (مسلمانی)، ماهیت روحی و درونی خود را از این جمع نشان می‌دهد و تضاد وی با جامعه اش مشخص می‌شود و همین تضاد است که خود موجب خنده است.

۴. نتیجه

با وجودی که طنز عبید در سده‌های دور نوشته شده و شاخصه یک جامعه سنتی و بسته، تک صدایی است، اما برخی آثار با زمانهای دیگر میتوانند ارتباطی مستمر داشته باشند. طنز عبید با انسانها و روابطشان سرو کار دارد و بی آنکه به انسان ماهیتی فرا انسانی بخشد وی را با همه زشتیها و پلیدیهای درونش برای خوانندگان به نمایش می‌گذارد و گاه چند طبقه را در مواجهه با یکدیگر به گفتگو وامیدارد. طنز عبید با معیارهای کارناوالی ثابت می‌کند که وی قصد برقراری رابطه‌ای دو یا چند سویه با جامعه خود را داشته، اگر چه بر رفتارها و هنجارهای آنان صحنه نمی‌گذارد. از شاخصه‌های کارناوال گرایی در حکایت‌های طنز عبید را میتوان در مقولهٔ زبان (لغوگویی، چندآوایی)، نقیضه و پارودی، گروتسک، همنشینی آیینها، خنده کارناوالی و در نهایت توجه به تمرکز و تقدس زدایی دانست.

یافته‌ها حاکی از آن است که گروتسک مهمترین عنصر کارناوالی در آثار وی محسوب می‌شود. درحقیقت در جامعهٔ قرن هشتم که عبید برترین طنز پرداز آن است توجه به مسائل شهوانی و لذایذ تنانه در کنار مسائل دیگر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی از ویژگیهای ادبیات کارناوالی است. نویسنده قصد داشته تا با بزرگ‌نمایی، افراط و زیاده روی در خواسته‌ها و لذایذ، مشارکت خود در این کل، دور بودن از نگاه تحقیر و توهین، بیطرفی نسبت به هنجارها و رفتارهای زشت و غیر مرسوم و حتی تأیید آن در ر سالیه اخلاق الاشراف و صد پند، با این کل منسجم که جامعه در حال فروپاشی ارزشهاست وارد گفتمانی شود که در نگاه نخست یکسویه بنظر میرسد اما با در نظر گرفتن عنصر کارناوال چندسویه و آزاد محور است. در متون کلاسیک که عمدتاً گفتگو محور نیست، مساله چند آوایی زبان تنها در مصادیق خاص و محدود قابل بررسی است با این حال عبید با استفاده از شگردهایی مانند نقیضه، سبک برداری و جدل

نهانی سعی کرده گفتگو محوری را در آثار خود بازتاب دهد. کاربرد طنز و خلق اشخاص دیوانه و بهلول وار همراه با لغو گویی و کاربرد هجاها و کلمات رکیک به این گفتمان چند سویه کمک کرده است.

۵. منابع

- ۱- «گروتسک و ادبیات داستانی بررسی مفهوم گروتسک مصداق های آن در آثار داستانی شهریار مندنی پور». ۱۳۹۱ شربتداری، کیوان، شهره انصاری، ادبیات فارسی معاصر. ش دوم. (صص ۱۲۱-۱۰۵).
- ۲- اسلوب و ساختار اخلاق الاشراف، ۱۳۹۰ حکیم آذر، محمد، ادب پژوهی، ش ۱۷، (صص ۸۹-۱۲۰).
- ۳- بررسی و تحلیل عناصر ساختاری گروتسک در برخی داستان های فارسی و خارجی، ۱۳۹۲، محسن محمدی فشارکی، فضل الله خدادادی، یوسف افشار نیا، مطالعات و تحقیقات ادبی ش ۱۷، (صص ۸۹-۱۱۰).
- ۴- تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه، ۱۳۹۰ تسلیم جهرمی، فاطمه، و یحیی طالبیان، فنون ادبی، سال سوم، ش ۱ (پیاپی ۴) (صص ۱-۲۰)
- ۵- جویس و منطق مکالمه رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس، ۱۳۸۲، مقدادی، بهرام، فرزاد بوبانی، پژوهش زبان های خارجی. ش ۱۵ (صص ۱۹-۲۹).
- ۶- دانشنامه نظریه های ادبی معاصر ۱۳۸۴ مکاریک، ایرنا ریما، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران، آگه.
- ۷- دایره المعارف هنر، ۱۳۸۷ پاکباز، رویین، تهران، فرهنگ معاصر.
- ۸- درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، ۱۳۹۲، محمد جعفر پوپنده، تهران، نقش جهان.
- ۹- درباب طنز، ۱۳۸۴، سایمون کریچلی، ترجمه سهیل سُمی، تهران، ققنوس.
- ۱۰- ساختار و تاویل متن، ۱۳۹۲، احمدی، بابک، تهران، نشر مرکز
- ۱۱- شاخه زرین، ۱۳۹۲، فریزر، جیمز جرج ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، نشر آگه.
- ۱۲- کلیات عبید زاکانی، ۱۳۹۳ زاکانی، نظام الدین عبدالله، تحقیق و شرح و ترجمه حکایت های عربی پرویز اتابکی، تهران. زوار.
- ۱۳- گروتسک در ادبیات، ۱۳۹۰، فیلیپ تامسن، شیراز، نوید، ۳۴
- ۱۴- مفلس کیمیا فروش، ۱۳۸۴ شفیع کدکنی، محمدرضا، تهران. سخن.
- ۱۵- میخائیل باختین زندگی، اندیشه ها و مفاهیم بنیادین ۱۳۸۷ غلامحسین زاده، غریب رضا، غلامپور، نگار، تهران. نشر روزگار.
- ۱۶- نقیضه در گستره نظریه های ادبی معاصر ۱۳۸۸ قاسمی پور، قدرت، نقد ادبی، س ۲. ش ۶. صص ۱۲۷-۱۴۷.

- 1- After Bakhtin : essay on fiction and criticism. 1990. Lodge, David
London. Routledge
- 2- A Reader's Guide to Contemporary literary Theory 1993.
Selden. Raman .and Widdoson. Peter. New York. Harvester
Wheatsheaf.
- 3- Aspect of the grotesque in franz kafks' of literary Terms' in the
grotesque 2009, Evans, Robert c , infobase
- 4- Dialogic Imagination. 1981. Bakhtin. Mikhail Trans. And eds. M.
Holoquist. Austin: Texas University Press.
- 5- Problems of Dostoevsky's Poetics 1984. Bahktin. Mikhail . Ed. And
Trans. By Caryl Emerson . London: University of Minnesota Press