**با نوع ادبی "طنز" در دو رمان**

**" مرگ سودخور" صدر الدین عینی و "حاجی آقا" ی صادق هدایت**

**(تهران: نشر نو؛ نشر آسیم، 1398)**

جواد اسحاقیان

حقیقت، این است که من در اردیبهشت ماه 1399 سرانجام توانستم رمان ششصد و پنجاه صفحه ای "غلامان" نوشته ی "صدرالدین عینی" بنیانگذار ادبیات داستانی ازبکستان و تاجیکستان را خوانده، خوانشی بیست و دو صفحه ای با عنوان "خوانش رمان *غلامان* نوشته ی صدرالدین عینی به عنوان رمان تاریخی" بنویسم. از مقدمه ای که دکتر "حسن جوادی" بر این رمان نوشته و در آن، به سفر "هدایت" به "تاشکند" و آشنایی او با "عینی" و آثارش اشاره کرده (عینی، 1398، 16) چنین دریافتم که به احتمال زیاد "هدایت" رمان کوتاه "مرگ سودخور" (1937= 1316) نوشته ی "عینی" را خوانده و با الهام و اقتباس از آن رمان "حاجی آقا" (1945= 1324) ی خود را نوشته است. من چون خود کتابی با عنوان "با بوطیقای نو در آثار هدایت" نوشته ام – که در سایت ادبی و هنری "حضور" به طور کامل انتشار یافته است – خواستم در باره ی این دو اثر نیز مقایسه ای تطبیقی به عمل آورم. با مطالعه ی "مرگ سودخور" دریافتم که در سال 1968 "کمیساروف" ((D. S. Komissarov روسی هم مقاله ای با عنوان "قاری اشکمبه و حاجی آقا" در شهر "دوشنبه" به مناسبت نودمین سال تولد "عینی" نوشته که خلاصه ای از آن در روزنامه ی تاجیکی "معارف و مدنیّت" انتشار یافته است. در مؤخره ی رمان "مرگ سودخور" نیز مقاله ای فراگیر نوشته ی "ییرژی بِچکا" ((Jiṝi Be¢ka شرق شناس "چک" آمده که "محمد قاسم زاده" آن را ترجمه کرده است. از آنجا که "بچکا" مشترکات و مفترقات این دو رمان کوتاه را به دقت مورد ارزیابی قرار داده، من که در برابر عمل انجام شده قرار گرفته بودم، بر آن شدم تا با توجه به آنچه پیشتر در باره ی "حاجی آقا" نوشته بودم، این دو اثر را به اعتبار نوع ادبی "طنز" و از زاویه ای دیگر مورد بررسی قرار دهم. "یحیی آرین پور" در مورد سفر "هدایت" به "تاشکند" می نویسد:

" هدایت روز شانزدهم آذر ماه 1324 همراه یک هیأت فرهنگی [ علی اکبر سیاسی (رئیس دانشگاه تهران)، فریدون کشاورز ] از اعضای کادر رهبری حزب توده ی ایران و یکی از سه وزیر این حزب در دولت "قوام السلطنه" در سال 1325 ] برای شرکت در جشن یادبود بیست و پنجمین سال تشکیل دولت جمهوری ازبکستان و به دعوت دانشگاه تاشکند، به آن کشور رفت و دو ماه در آنجا ماند و در اوضاع و احوال مردم آن سرزمین، مطالعه و تحقیق کرد و ذخایر نسخه های خطی نفیس و فراوان دانشگاه تاشکند را با علاقه و اعجاب از نظر گذرانید، اما در بازگشت از این سفر، حاضر نشد مطابق معمول در انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی در باره ی مشاهدات خود در آن سفر، سخنرانی کند یا در جایی مطلبی بنویسد " (آرین پور، 1376، 343).

با توجه به مقاله ی جامع "بچکا" دیگر تردیدی باقی نمیماند که "هدایت" رمان خود را با نگاهی به رمان "عینی" نوشته که به باور من نه تنها از رمان "عینی" برتر نیست، بلکه متأسفانه به خاطر از دست نهادن سازه های رمان، شتابزدگی در نظیره سازی و "اقتباس" و به ویژه دخالت دادن ذهنیات و حساسیتهای روانی خود در داستانی که "عینی" آن را با

رویکردی بیرونی، رآلیستی و بیطرفانه پدید آورده، آسیبهایی جِدّی بر رمان خود، زده است و شاید هم به همین دلیل، کمتر مورد اقبال منتقدان قرار گرفته است. یکی از برجسته ترین منتقدان دکتر "مصباح زاده ایرانیان" است که در مورد ارزش هنری این اثر می نویسد:

" بسیاری از نقادان هنری "حاجی آقا" را "بهترین" اثر هدایت دانسته اند. از نگاه ما، این ارزیابی به دو دلیل اصلی، نمی تواند درست انگاشته شود:

کالبد این اثر، یک کالبد یگانه و جا افتاده ای رمان یا داستان کوتاه نیست. با اندکی تغییر، این نوشته بدل به یک نمایشنامه می شود و با کاستن دو یا سه گذر [= عبارت] چیزی جز یک سخنرانی بلند و شعار مانند سیاسی، از آن به جای نمیماند. اگر رمان بنا بر شناسه (تعریف) آن، همبار [= انبوه، مجموعه] ی است از یک زندگینامه و یک تاریخ اجتماعی، باید بگوییم که "حاجی آقا" این دو چگونگی را به اندازه ی لازم، ندارد و افزون بر آن، هیچ گونه پیوند آلی هنری میان جنبه های زندگی نامه ای و جنبه ی تاریخی آن نیست. این هدایت است که از زبان خود در یک گذر کوتاه و شتابزده، زندگینامه ی حاجی را می نگارد و در یک صفحه، دگرگونیهای اجتماعی را. حاجی، در هشتی خانه اش نشسته است؛ آدمها یک به یک می آیند؛ حرفهای خود را میگویند و بیرون میروند و . . . داستان پایان می یابد.

خوش بینی و منش آوازه گرانه ی این نوشته در تحلیل پایانی، دستاویز نقادانی است که "حاجی آقا" ی خوشبین را در برابر "بوف کور" بدبین میگذارند. به گمان ما، این دو جنبه، دقیقاً نقطه های ضعف اساسی این رمان هستند. اینها نتیجه ی راستاراست [= مستقیم] اثری هستند که هدایت از خوشبینی وهم آلود و آوازه گزیهای سالهای 1332-1320 گرفته است. این جا است که او نتوانسته خود را از زیر فشار راستا [= جهتگیری] ی سیاسی – فرهنگی حزب توده برهاند.

"بزرگی "حاجی آقا" نه در کالبد آن است، نه در فضای خوش بینانه اش. این بزرگی، درست در جایی است که همواره ناشناخته و درک نشده مانده است؛ یعنی در تیپ قهرمان داستان "حاجی" که الگوی یک سرمایه دار سنتی است. حاجی که یک بازرگان، کارخانه دار، دلال، قاچاقچی و کلاهبردار است، به گونه ای تیپیک (الگووار) یک طبقه ی نوین و بنیاد آ« و راهای گسترش و توجیهش را نشان میدهد. حاجی، حماسه ی حقیر یک طبقه ی اندک مایه [= پس افتاده، نافرهیخته] است.

تیپ (الگو) به معنی متوسطِ منشهای اجتماعی دوره ای خاص نیست. این متوسط، جز در اندیشه های ناهنجیده [= مجرد و انتزاعی] نمی تواند هستی داشته باشد. تیپ، آدم زنده و راستینی است که ویژگیهای طبقه اش در او بلورسته [= مجسّم] هستند. چنین آدمی، کسی است که در آنِ واحد، هم عام است، هم خاص. از این دیدگاه است که حاجی آقا را می توان یک رمان باارزش دانست به دلیل شعارهایی که در آن انباشته است " (مصباح زاده ایرانیان، 1358، 130).

اگر "بزرگ علوی" نیز این اثر را "یکی از "پیشروانه ترین" کارهای "هدایت" معرفی میکند، به این دلیل است که به باور او "هدایت" :

" با تندی بی پیشینه ای پرده از چهره ی یک قدرتمند بی وجدان – که نمونه ای بجا برای همرَده های خود او است –

برگرفته تا آشفتگی زدایش ناپذیر فرومایگی، آزمندی به قدرت و پول، تباهی و چاپلوسی را به نمایش بکشد " (علوی، 1386، 262).

باری، ارزش گذاری "علوی" ناظر به سویه ی "تیپ" سازی از یک سو و همسویی نویسنده ی توده ای (عضو مشاور در حزب توده ی ایران) و جهتگیری ایده ئولوژیک و سیاسی "هدایت" در یک مقطع معین زمانی در سال 1324 است و به آنچه اهمیت نمیدهد، ارزشهای ادبی و هنری در گستره ی "داستان" و سازه ها و عناصر آن است. "عابدینی" نیز به احتمال، زیر تأثیر "مصباح زاده ایرانیان" نیز می نویسد:

" حاجی آقا، داستانی بی اوج و هول و ولای داستانی است و با تغییراتی جزئی به مقاله ای تبلیغی بدل می شود. این امر، نشانگر جانیفتادگی شخصیت و اعمال حاجی در متن زندگی اجتماعی ای است که در داستان توصیف می شود. بی شک، مدتی کوتاه پس از خواندن این داستان، تمام گفتگوها و حرفهای روزمرّه از یاد میروند، زیرا عاری از حقیقت هنری و تکراری اند، اما پیر مرد، رفتار و حرکاتش فراموش نشدنی است و تا سالها در ذهن خواننده میماند. با وجود ضعف داستان و اغراقی که در ساخت شخصیت حاجی به کار رفته و به او جنبه ای کاریکاتوری میدهد، حاجی چهره ای زنده و قابل لمس و یکی از تیپهای ماندنی ادبیات معاصر ایران است " (عابدینی، 1366، 131).

از طرف دیگر، "عینی" از سویی دیدی واقعگرایانه و تجربی در قبال مناسبات دهقانی داشت و از جانب دیگر، روابط این لایه ی طفیلی را با زمینداران و "بای" ها (توانگران) و حکومت "امیر عالِم خان" نیک می شناخت و بیش از "هدایت" با اقشار و طبقات اجتماعی گوناگون تعامل داشت که از "عینی" شخصیتی "برونگرا" می ساخت. کشاکش او با نیروهای سنتی و فاسد "امیرنشین بخارا"، تجربه ی شکنجه و آسیب هفتاد و پنج ضربه تازیانه و حبس خودش در آوریل 1917 به جُرم "روشنفکر" و "مدرنیست" بودن، کشته شدن برادرش "سِراج الدّین خواجه" در 1918 به اشاره ی "امیر عالِم خان"، فعالیت فرهنگی و سیاسی پیگیر ، تجربه ای زیسته به او می بخشید که "هدایت" هرگز آن را نداشت. رفتار ظریف، احتیاط آمیز و خردمندانه ی "عینی" با بلشویکها، به او امکان داد تا فاصله ی لازم از از "قدرت" تجربه کند و در همان حال به آنان تقرب جوید و از این رهگذر ایمن بماند؛ بیشتر عمر کند؛ بیشتر بنویسد و تأثیرگذار بماند. این همه، به او کمک میکند تا به "تمامیّت روانی" برسد که البته بر ارزش هنری رمانهایش هم تأثیر میگذاشت، چنان که خواهیم نوشت.

\*\*\*

1. *طنز، اجتماع دو امر متضاد و متناقض است:*

"طنز" غایتی و ساختاری دارد. "درایدن" ((Dryden در "گفتمانی راجع به طنز" (*Discourse Concerning Satire*) بر این باور است که هدف طنز "اصلاح مفاسد" است. "دانیل دفو" ((Daniel Defoe غایت طنز را "پاکسازی جنبه ی حیوانی انسان" میداند (پولارد، 1977، 2-1). "دفو" برای تبیین غایت طنز، از همانندی دو واژه ی " "Satireو "Satyr" استفاده میکند که در اساطیر یونان، موجودی نیمه انسان – نیمه حیوان است و غرض او از این "جناس لفظی"، این است که لابد طنز باید بتواند یا سیما یا جنبه های حیوانی "انسان" بستیزد و او را اصلاح کند و به هر حال، به دو سویه ی "ساختار طنز" نظر دارد. اما طنز را به اعتبار "ساختار" و "مکانیسم" آن نیز می توان بررسی کرد. طنز به این اعتبار، اجتماع دو امر متضاد در یک فرد، موقعیت و منش یا تضاد میان اقوال و افعال این یا آن فرد، لایه و طبقه ی اجتماعی است. "پولارد" می نویسد: " طنز، همیشه به تفاوت میان آنچه هست و آنچه باید باشد، نظر دارد " (پولارد، 3).

اینک به سراغ رمان "عینی" میرویم. راوی – که همان "منِ" نویسنده است – در یک حوزه ی علمیه یا "مدرسه ی میر عرب" در "بخارا" به حجره ای نیاز دارد که "قاری اشکمبه" دو باب از آن دارد و به دو طالب علوم دینی اجاره داده است. راوی – که در تمام طول داستان برای گرفتن حجره و شناخت هر چه بیشتر "سودخور" همراه او یا وابستگان به او است – میخواهد آدرس خانه ی "قاری اشکمبه" را یافته در مورد گرفتن حجره ای برای تعلّم با او گفت و گو کند. پس در حالی که طبقی از آش پلو به معنی "پلو خورش" رایج ما اما سیر گوشت و سیر روغن با یک تاه نان تفتان و یک کف دست قند بر دست نهاده با دوستی طنبور نواز – که خانه ی "سودخور" را میداند – به خانه ی او میرود. پیش از رسیدن به خانه ی معهود، "رحیم قند" طنبور نواز در معرفی "سودخور" در ولیمه ای میگوید:

**" یک طبق آش پلو آوردند. در حقیقت، سیرگوشت و سیرروغن بود، اما ده یکِ آن آش هم، نصیب من نشد. با وجود آن که او از مهمانخانه در قطار مهمانان آش خورده برآمده بود، این آش را با اشتهای اوّله خوردن گرفت. او تا یک لقمه خوردن من، دو – سه لقمه میخورد؛ چنان که شکم بنده ها [= شکم بارگان] می کنند؛ یعنی هر لقمه دو لُنده [= تکّه] گوشت را همراه کرده روغنش را تا آرنج خود شارانده [= در حالی که روغن آن از آرنجش میچکید] می گرفت. . .**

**رحیم قند حکایه ی خود را تمام کرد و در آخر، علاوه نمود: " این آدم "بای" [ثروتمند، مالک] باشد، هم بسیار چشم گرسنه است. برای ستاندن یگان چیز، از هیچ کار ابا هم نمیکند و عار هم. با وجود این، چشمش سیر نمی شود " (عینی، 1398، 48-47).**

تضاد یا بهتر بگوییم "تناقض" موجود در این عبارات این است که "سودخور" – که به ظاهر "قاری" و "قرآن" خوان است و انتظار میرود بر "نفس امّارة بالسوء" خود چیره باشد و شمّه ای از اخلاق دینی در رفتارش مشاهده شود – خود یک "بای" به زبان "تاجیک" و "متموّل" و مالک است و در همان حال، رفتاری چون قحطی زدگان و "قلندران" و "ریزه خواران" و "زَلّه" برداران دارد. او پیشتر یک بار پذیرایی شده اما وقتی برای "رحیم قند" طنبور نواز تازه وارد آش پلو کذایی می آورند، نُه دهم آن را "قاری اشکمبه" میخورد (46).

او هیچ گاه نه در خانه دستور طبخ غذا میدهد، نه از بیرون خوراکی می خَرد و می آورد. او همیشه خود را در بیرون سیر و بهتر بگوییم "بارگیری" میکند. خود میگوید:

**" من هر روز نماز پیشین [= نماز ظهر] را در خانقاه دیوان بیگی میخوانم و به آنجا هر مُرده ای را که برای جنازه خوانی [ نماز میّت ] آورده باشند، خواه شناس باشد خواه بیگانه، بر سرِ قبرش میروم و به قدر نصیبه، یَرتش [ = ولیمه ی عزا] گرفته میگردم " (24).**

مراتب خسّت و گران جانی او آن اندازه است که دو حجره ی خود را به دو طلبه به این شرط به آنان واگذار کرده که گذشته از اجازه بها، هر روز باید دو بار و هر بار چند کاسه آش پلو نیز به او بدهند. او یک کاسه را فی المجلس ظهر و شب در همان حجره می خورد و دو کاسه پلو خورشت را هم برای دو زن خود می برد و به این ترتیب، در خانه ی این مُمسک گدامنش، غذایی طبخ نمی شود:

**" من دو حجره دارم؛ هر کدام آنها را به دو ملابچه به همین شرط دادم که آنها هر روز یک آش پلو دو کسه [= دو نفره] می پزند. یکیشان در ساعت یازدهِ روز، دیگرشان قریب نماز دیگر [= نماز عصر]. من هر روز در ساعت معین رفته، با هر کدامِ آنها آششان را همراه میخورم " (55).**

در نوولت "حاجی آقا" نیز شخصیت اصلی "عبای شتری نازک" به تن (هدایت، 1356، 9) و "تسبیح شاه مقصودی" بر دست دارد (11). خود را به دیگران "حاجی" معرفی میکند اما به واقع، به حج نرفته و این عنوان را از پدرش "حاجی فیض الله" گرفته است و خواننده پیوسته او را در کنار "حجت الشریعه" می بیند که یا برایش داروهای تقویت "بای" می آورد (21) یا به او پول و مأموریت میدهد تا به روستاها رفته، در ترویج خرافه بکوشد (96) و به این دلیل، سیمایی متدین و مؤمنانه به خود میدهد. در دهه ی "عاشورا" پسر کوچکش "کیومرث" را با لباس سیاه و کشکول و پیشبند سفید توی جماعت میفرستد که به رایگان آب به تشنه لبان برساند (46).

اما پول و مال و منال این "حاجی آقا" با پارو بالا میرود. هم "مقاطعه ی راه "زیرآب" را در شمال برداشته، هم سه باب حمام و چند باب خانه و دکان و چند پارچه مِلک و املاک دارد (22). هم به کار قاچاق و صدور تریاک و فرش به "بغداد" می پردازد (19) هم کارخانه ی پارچه بافی در "اصفهان" دارد که مباشرش "غلامرضا احمد بیگی" هر شش ماه یک بار، سودش آن را برایش می آورد (17) که سی و هشت هزار توان است (18). با این همه، خواننده این اندازه خسّت و امساک او را بر نمی تابد.

او هر روز صبح زود، سهمیه ی قند زنان متعددش را میدهد و کیسه ی قند را پنهان میکند تا بیشتر از آنچه تصور میکند، نخورند و ریخت و پاش نکنند (10). وقتی آلو میخرد، آن ها را یک به یک می شمارد تا پس از خورده شدن، شمار هسته های آن را با شمار آلوهایی را که خریده مقایسه میکند و اگر متوجه کم و کاستی آنها شود، فرض را بر این میگذارد که یا نوکرش "مراد" به آنها ناخنک زده یا زنان و بچه ها خورده اند و اصلاً به این فکر نمی افتد که ممکن است کسی آلو را با هسته اش قورت داده یا دور انداخته باشد:

**" چون خدا بنده های خودش را میشناسه که چه قدر دزد و دغلند، توی آلو هسته گذاشته تا بشه شمرد. من پوستی از سرتان بکَنم که حظ بکنید. همه تان، چوب و چماق میخواهید " (15).**

در حالی که یکی از وزرای دولت به نام "دوام الوزاره" کنارش نشسته، وقتی نوکرش اجازه میخواهد بیرون رفته پیاز بخرد، می گوید:

**" اول ماه، یکم و نیم پیاز خریدم. همه تمام شد؟ درِ دیزی وازه، حیای گربه کجاست؟ خوب حالا برو دو – سه سیر پیاز از مشدی معصوم بگیر تا بعد رسیدگی کنم، اما نرخش را بپرس که توی حساب، به من پا نزنه. بگو پیاز شیرین خوب مال قُم باشه " (29).**

خواننده میان آن اندازه ثروت و مُکنت و این همه امساک و خشک دستی، دلیل و پیوندی نمی یابد. اما تناقض موجود در طنز، تنها به خسّت او محدود نمی شود. میان زبان و ذهن او، همیشه تناقضی هست؛ یعنی اگر گزاره ای درست باشد، دیگری حتماً غلط است و اگر گزاره ای خطا است، دیگری حتماً درست است. جمع دو امر متناقض، مُحال است. اگر "حاجی آقا" خسیس است، قاعدتاً نمی تواند توانگر باشد و اگر توانگر است، منطقاً نمی تواند این اندازه خسیس بنماید. با این همه، این هر دو صفت و منش در او به هم گرد آمده است و زیبایی "طنز" در همین "اجتماع نقیضین" است.

"قاری اشکمبه" بی داشتن منش حسابگرانه و به تعبیر رایج "زیرکی" هرگز نمیتواند به چنان ثروتی دست یابد که یکی از بزرگترین سپرده گذاران بانک شده باشد. او که در خوردن سپرده های سرمایه ی ناچیز رعیت بیسواد "زرنگی" خاصی یافته، تصمیم میگیرد از شهر "بخارا" به روستاها رفته مستقیماً به سر وقت روستاییان نیازمند به قرضه از اربابان کلاهبردار برود تا با دادن قرضه با سودی کمتر، دست اربابان را از سر رعیت ساده لوح کوتاه کند. او چون به روستایی میرود، میکوشد شیوه ها و ترفندهای تازه ای به اربابان و بزرگ زمینداران بیاموزد اما در ازای مشاوره ی مالی خود، از آنان سهمی میخواهد:

**" اگر هر فایده ای را که از آن راه یابید، با من تقسیم کردن را وعده دهید، من آن راه را به شما نشان میدهم. . . این راه، راه ویکسیل [= سَفته] است. بعد از این، در داد و گرفت با قرض داران، به جای وثیقه ی قاضی، وثیقه ی روسی [ = استفاده از سَفته که نیاز به سواد و هوشیاری وامخواه دارد که روستایی بیسواد فاقد آنها است] را به کار بردن در کار است " (164).**

"قاری اشکمبه" با استفاده از این ترفند و با علم بر بیسوادی رعیتی به نام "محسین" و اظهار همدلی با او می تواند وی را فریفته به سودی کلان برسد (170). با این همه، خود در برابر خزانه دار یک "بای" و از طریق همان سفته های کذایی، فریب میخورد و به شدت زیان می بیند؛ به این معنی که این بار خزانه دارِ یک بزرگ مالک هم "صد هزار تنگه ی بخارا" پول خود را میگیرد، هم از دادن سفته ها به "قاری اشکمبه" خودداری میکند و در نتیجه، "سودخور" هوشیار شهر به جوال خزانه دار میرود و با نداشتن هیچ گونه مدرک مکتوب، امکان شکایت را هم از خود میگیرد:

**" این چه بیدادی است؟ مسلمانی تمام بر هم خورده است. وای، داد، ای گویان به طرف ارک امیر دوید. اکنون او را هر کسی که به این حال در راه میدید، در دیوانه شدن او شبهه نمیکرد " (190).**

این مثال را هم برای توضیح این دقیقه آوردم که نشان دهم "طنز" بیش از آنچه به قول منطقیون اجتماع "متتضادتان" باشد، اجتماع "متناقضان" است. نمودی از این جمع ناسازه ها را در ذهن و زبان "حاجی آقا" نیز می توان یافت. او در حالی از وجود "امنیت" در روزگار سلطنت "رضاشاه" می گوید که به قول خودش اما در حضور یکی از امرای ارتش:

**" امروز با این امنیت و آزادی که از دولت سر قائد محترم مملکت برخورداریم، مثل زمان شاه شهید [= ناصرالدین شاه] که نیست. آن وقت هر کس را به دربار احضار میکردند، اول وصیت نامه اش را می نوشت و بعد هم برای مهمان، یک فنجان قهوه ی [قجری] می آوردند. . . بروید از مازندران سرمشق بگیرید. من تصدیق میکنم که از روی کمال رضا و رغبت یک کف دست زمین که آنجا داشتم، در طبق اخلاص گذاشتم و تقدیم خاکپای همایونی کردم. حالا هر کس از آن حوالی میاد، میگه مثل بهشت برین شده. اگر مال خودم بود، سالی یک مشت برنج عایدی داشت که میباس با منقاش [= انبر] از توی گلوی کدخدا و عمّال دولت بیرون بکشم. همه اش حیف و میل می شد؛ خودمم که شخصاً نمی توانستم رسیدگی کنم ، اما حالا به دست آدم خبره افتاده. خوب چه بهتر؛ مملکت آباد می شه " (27).**

او بسته به این که با چه کسی همکلام باشد، پیوسته نقش بازی میکند. پیشتر از نبودِ امنیت جانی در زمان "شاه شهید" میگفت و از امنیتی که در روزگار "رضا شاه" در ایران می بوده است. اینک به سویه ی دیگر زبان و ذهن متناقض او دقت کنیم. راننده اش "گل محمد" نامی را متهم میکند به این که لاستیک اتومبیلش را ترکانده و باید مجازات شود:

**" اگر دوره ی شاه شهید بود، همین مرتیکه را می آوردم تو هشتی به چهارپایه می بستم تا می خورد، میزدمش. کمر به پایینش را له و لورده میکردم. عدلیه! نظمیه! همه اش دزدی و حقه بازی است. مرحوم میرزا کریم خان خدا بیامرز، هر روز فراشهایش را به چوب می بست و ازشان زهرچشم میگرفت. میگفت: تا نباشد چوب تر، فرمان نبره گاو خر " (22-21).**

در عبارت زیر، به نقد مملکتداری "رضا شاه" می پردازد و خودکامگی و غصب اراضی او را محکوم میکند:

**" تو آن دوره، مردم به جان و مالِ خودشان اطمینان نداشتند. املاک منو تو مازندران، به یک قران مصالحه کردند و مجبورم کردند قباله اش را ببرم تقدیم خاکپای رضاخان بکنم. کسی جرأت نمیکرد که جیک بزنه. بالاخره یک روز ملت میفهمه و مجسمه ی طلای منو به جای مجسمه ی رضاخان سرِ گذرها میگذاره " (55).**

1. *طنز ، با اغراق تأثیرگذار می شود:*

اثر "طنزآمیز" همان اثر "واقعگرا" نیست. واقعیت، تطابق "عین" با "ذهن" است اما در یک اثر هنری، "عین" و واقعیت بیرونی در "پسزمینه" ((background و "ذهن" در "پیشزمینه" (foreground) قرار میگیرد. عامل "بزرگ نمایی" ((exaggeration سازه ای ادبی و مبتنی بر "تخیل" هنری است و آنچه را "بیرونی" و عینی است و تنها جنبه و ارزش "خبری" و "ارجاعی" دارد، به عنصر و سازه ای "درونی" و "هنری" تبدیل می کند. "تاریخ" و "واقعگرایی" با "عین" سر و کار دارد اما "حماسه" و "طنز" تنها با "ذهن" و "اغراق" به اثری هنری فرامیرود. "داستایوسکی" ((Dastoyevsky می نویسد:

" تمامی هنر تا اندازه ای، با اغراق توأم است، ولی حدود آن را نباید بیش از این، گسترش داد. چهره نگاران به خوبی از این مسأله آگاهند؛ مثلاً فرض کنیم که الگوی تصویر، بینی نسبتاً بزرگی دارد. برای ایجاد حد اکثر شباهت ممکن، بینی را باید کمی بزرگتر نقش کرد ولی بیش از این، کوچکترین اغراق هم، تصویر را به کاریکاتور مبدّل خواهد کرد " (سیلایف، 1352، 153-152).

اما "اغراق" خود دو گونه است. شاید یکی از بهترین تعریفها را از این گونه های برخورد هنرمند با واقعیت بیرونی "نظامی عروضی" در "چهار مقاله" گفته باشد که میگوید: شاعر کسی است که بتواند " معانی خُرد را بزرگ و معانی بزرگ را خُرد نشان دهد. " در این حال "اغراق" به دو گونه بخش می شود. نخست، وقتی است که ما شخص یا پدیده ای را بیش از آنچه می نماید، تصویر یا توصیف کنیم که به آن "اغراق بلاغی" (hyperbole) میگویند؛ مثلاً وقتی در توصیف "افراسیاب" بگوییم: " شود کوه آهن چو دریای آب / اگر بشنود نام افراسیاب " که گونه ای "درشت نمایی مفرط" (bold overstatement) یا "اغراق غیر معقول" ((extravagant exaggeration است (آبرامز، 1991، 85). گونه ی دیگر، هنگامی است که سوژه ای را بیش از آنچه هست، "کوچک انگاری" ((lessening کرده "خوارمایه" سازیم که در یونانی به آن (miosis) میگویند؛ مثل وقتی که به چیزی که "عالی" است، بگوییم: "هِی! بَدَک نیست" (کادن، 1984، 366).

در نوع ادبی "طنز" در وجه غالب، بر نقطه ضعفهای شخصیت تأکید می شود و از راه بزرگ نمایی، این نقطه ضعفها را باید چندان بزرگ نمایی کرد تا چشمگیر به نظر آید. "رابرت هریس" (R. Harris) می نویسد:

" اغراق، یکی از شگردهای اساسی در طنز است و هدف از کاربرد آن، این است که وجود عیب و ایرادها را در کسی یا موقعیتی، مورد تأکید قرار دهد، زیرا درک و قبول عیب و نقص، مقدم بر مبارزه با آن و چاره گری برای محو آن است. طنزپرداز، از یک مورد خطا، تصویری مبالغه آمیز ترسیم میکند و البته هدفش، این است که آنچه را مرئی و محسوس نیست، قابل رؤیت کند تا سپس بتواند با امور ناپسند مبارزه کند " (هریس، 2004).

در زندگی روزمره، آدمی به این نقطه ضعفها و سویه های منفی شخصیت و امور عادت میکند و هر چیز، "عادی" و "پیش پا افتاده" می شود. کار طنزنویس این است که شگرد "اغراق" و "موضوع" یا "شخص" مورد نظر را چندان بزرگ نمایی باید کند که حتی چشم و ذهن معتاد شده، مسأله را جدّی تر از آنچه باید، ببیند تا برایش "تازه" و "طُرفه" به نظر آید. این نیّت با تلفیق دو گونه اغراق ممکن می شود؛ یعنی نویسنده، صفتی را در شخصیت چندان بزرگ نمایی میکند تا نقطه ضعفش را به رخ خواننده و مخاطب بکشد؛ نه این که بخواهد آن را بستاید. میخواهد شخصیت و سویه ی منفی منش او را بزرگ نمایی کند تا آن را بنکوهد. "قاری اشکمبه" پیش سرتراش میرود تا موی سر بسترد. به "بزرگ نمایی" نقطه ضعف و در همان حال "کوچک نمایی" و "خوارمایه سازی" خود شخصیت داستان دقت کنیم:

**" من خواه در یک هفته یک بار موی سر گیرم، خواه در دو ماه، این کار من است و به شما هیچ دخل ندارد. موی سر من خواه بلند باشد خواه پست، شما یک بار تیغ میرانید و برای موی سر بلند، دو بار تیغ نمیرانید که خدمت بر زیاد کرده باشید. اگر من به شما نسبت به دیگران کمتر مزد داده باشم، شما به شکایت کردن حق ندارید، زیرا خودتان دیده اید که نیمه ی سرِ من، بی موی است و شما به آنجا هیچ تیغ نمیرانید. بنابراین در وقت مزد گرفتن، همین نقطه را به نظر گرفتنان لازم است. . . در آینده، پول دو موی سر [زدن] را یکجا میدهم " (26-24).**

نویسنده برای بزرگ نمایی مراتب خسّت و مالدوستی "قاری اشکمبه" نخست میگوید که بخشی از موی سر مشتری ریخته شده و لابد سرتراش نیازی ندارد آن بخش را بتراشد. سپس می افزاید مشتری نیز به همین دلیل، دستمزد سرتراش را نیمه حساب میکند. پیشتر "قاری اشکمبه" همان نیمه را فی المجلس میداده اما اکنون چون سرتراش میگوید همگان هر هفته یک بار موی سر میتراشند و شما هر ماه یک بار، بر او گران آمده، همان نیمه ی دستمزد را هم نمیدهد و میگوید دفعه ی بعد، دستمزد یک بار سرتراشی را به طور کامل خواهد داد. راوی به این ترتیب، به "خوارمایگی" اغراق آمیز "قاری اشکمبه" می پردازد.

در "حاجی آقا" نیز "بزرگ نمایی" همان درشت نمایی نقطه ضعف این یا آن شخصیت است اما در همان حال، هدف "کوچک انگاری" و "خوارمایه سازی" شخصیت یا کسانی است که به این اوصاف و نعوت، موصوفند. "حاجی آقا" خود میداند خسیس است و ناخودآگاه در دادگاه وجدان اخلاقی، خود را به داشتن این صفت می نکوهد اما خود شخصاً به آن اعتراف نمیکند؛ بلکه با "فرافکنی" ((projection همین صفت را در دیگری، سرزنش میکند و مثلاً میگوید "وزیر مالیه" یک استکان چای را با یک قند می خورد:

**" دیروز وزیر مالیه منو احضار کرد. دیدی که اتومبیلش را دنبالم فرستاد. چایی که آوردند، خودش پا شد رفت قندان را از توی دولابچه درآورد و گفت: من امتحان کرده ام. یک حبّ قند هم، این استکانها را شیرین میکند. . . . با وجود این که میدانست که من دودی ام، نگفت یک قلیان برایم بیاورند " (12).**

گذاشتن قندان در دولابچه، عادت زشت "حاجی آقا" است (12) اما آن را به "وزیر مالیه" نسبت میدهد. حال با توجه به این که خزانه ی مملکت در دست "وزیر مالیه" است، تناقض این واقعیت با آن گونه رفتار مُمسکانه، بیشتر برجسته می شود. در جای دیگر پا را فراتر نهاده در مورد خود و دیگران به دروغزنی آهنگ میکند:

**" این، یک چارک [= ده سیر] آلو بود؟ کارد بخوره به شکمشان! همه شکایت دارند که از سر سفره گشنه پا می شند. خونه ی کدام وزیر و وکیله که شب، یک چارک آلو تو خورش میریزند؟ بروید ببینید؛ مردم شب تو خونه شون، حاضری میخورند. اعلی حضرت رضا شاه با اون [ثروت] چنانیش، صبح هیزم خونه را جلویش میکِشند. برای یک گوجه فرنگی، دعوایی راه می اندازه که خون بیاد و لش ببره؛ با اون عایدی، با اون پول سرشار! (14).**

1. *در طنز، خنده یک عنصر ضروری است:*

"خنده" نتیجه ی طبیعی دو امر متناقض یا طبیعی و مقبول با غیرطبیعی و نامتعارف است. این که چند و چون این خنده را چگونه می توان اندازه گیری کرد، به تازگی مورد طنز، میزان گسترش موضوع طنز در سطح جامعه و به ویژه زبان، لحن، رسایی و شیوه ی ادای آن بستگی دارد و به همین دلیل "جوک" ها هرچند محلی تر، طُرفه تر و با توجه به ظرایف و دقایق زبان و شیوه ی ادای مقصود بیان شود، گیرایی بیشتری دارد و بازتاب بیشتر و محسوس تری خواهد داشت، زیرا شفاهی بیان می شود و مخاطب می تواند حرکات و سکنات و حالات چهره ی گوینده را هم ببیند و بشنود و زیر تأثیر قرار گیرد. یک "جوک" به زبان ترکی و رشتی، تأثیری به مراتب بیشتر از ترجمه ی فارسی آن دارد. "ترال" (Thrall) و همکارانش، خنده ی موجود در "طنز" را ابزاری برای تصحیح خطا دانسته می نویسند:

" طنزنویس به کسی میگویند که از تباهی برخی نهادها و ارزشها و ضرورت اصلاح و بهبود اجتماعی، آگاهی دارد و میکوشد به یاری خنده، به این نارساییها و استهزای تباهیها و خطاها، زمینه را برای تغییر وضعیت نامطلوب آماده کند " (ترال و دیگران، 1960، 436).

"فروید" ((Freud معتقد است مکانیسم خنده در پی انبساط خاطر زود گذر ناشی از یک آرزوی پنهانی و ممنوعی به وجود می آید که دلهره ای را - که معمولاً برآوردن یک آرزو ایجاد می کند - تخفیف می دهد و با سبُک کردن یک انگیزه ی ممنوع و درآوردن آن به صورت یک "جوک" (joke) یا "کارتن" (cartoon)، "تنش" ( (tensionدرونی را آزاد می کند. آزاد گشتن ناگهانی تنش، شگفتی مطبوعی به بار می آورد. ریشه ی ناخودآگاه تنش فرد به گونه ای در "جوک" یا حکایت، تغییر شکل پیدا می کند که معمولاً ناراحت کننده نیست " (حلبی، 1364، 60). به باور "نورمن مان" (Norman (Mann در *مقدمه ای بر روان شناسی* (1962*Introduction to Psychology* :) " خنده، نتیجه ی ادراک ناگهانی تناقض (تضاد) موجود میان وضع چیزها است: چنان که هست و چنان که باید باشد؛ یا چنان که منتظریم و فکر می کنیم باید چنان باشد " (همان، 60-59).

پیشتر از شیوه ی آش خوردن "قاری اشکمبه" نوشتیم که چگونه با دست چنان لقمه های پر از روغنی را برمیداشت که از آستین او روغن سرازیر می شد و نفس بر نفس میخورد و نُه دهم آش دوستش را هم خورد. اینک، دیگر بار به همین صحنه ای اشاره کنیم که خواننده را به خنده می اندازد:

**" به سخن کسی جواب نداد و سرش را از طبق برنداشت. او پنج انگشتش را وسیع گشاده، آش را با گوشت و روغنش چنان پیچانده میگرفت که در هر لقمه اش گویا در آب خیز کنار دریای تیزاب [= دریای موّاج و پُرتلاطم] فرورفته استاده باشد، در آشِ طبق، رخنه ی کلانی پیدا می شد؛ و دهانش چنان از آش پُر میگشت که وقت خاییدن [= جویدن] و نفس کشیدن، دانه های برنج با آب دهانش همراه شده به روی طبق، پاش میخوردند.**

**با دیدن این حال، من از آش خوری دست کشیدم، حتی به طرف آن آش یارای نگاه کردنم نماند. دیگران هم به طرف طبق، با دل ناخواهم [= با بی میلی و اکراه] دست برده می آوردند و از زیرتر طبق، از جایهایی که آب دهان قاری نرسیده بود، کم کم میگرفتند.**

**گاهاً به حلقومش آش بند شده مانده، از گلویش به زودی نمیگذشت. در این گونه موردچه ها، او بی آن که دست راستش را از روی طبق بردارد، با دست چپش کاسه ی آب را گرفته قدری نوشیده، آشِ در گلویش بند شده را درون میفرستاد.**

**" برای آش خوری شما، یک سُنبه هم در کار بوده است [= لازم است] قاری عَمَک ! " گفتم من به او. او با این سخن من، نیمخندی کرد، اما جوابی نداد، چون که به سبب پُری دهانش، حرف زده نمی توانست. . . عاقبت قاریِ اشکمبه، آش ما را هم تمام کرده از جایش برخاست و دستِ روغن آلودش را به مَسحیِ [= کفش چرمی] خود مالیده، پاک کرده از آشخانه برآمده رفت " (60).**

اینک به چگونگی خوردن همتای "قاری اشکمبه" در "حاجی آقا" دقت کنیم که وقتی با آن پنجه ی گوشتالو، لقمه را دور بشقاب میچرخانند، بیننده فکر میکند میخواهند ثابت کنند که محیط دایره، مساوی است با مجذور شعاع ضربدر عدد پی:

**" وقتی که صحبت از خوراکی به میان می آمد، چهره اش می شکفت؛ آب دهنش را قورت میداد و حدقه ی چشمش گشاد می شد؛ مخصوصاً خوراکیهای شیرین مانند خرما و حلوا و باقلوا و پلوهای چرب و شیرین را زیاد دوست میداشت. سرِ غذا "بسم الله" میگفت و آستینش را بالا میزد. با انگشتهای تپلی – که روی ناخنهایش حنا بسته بود – لقمه میگرفت و همیشه دوست داشت از لای انگشتانش روغن بچکد. چشمهایش در موقع خوردن، لوچ می شد و شقیقه هایش به جنبش می افتاد و ملچ و ملوچ راه می انداخت. بعد آروغ میزد و میگفت: " الهی الحمد لله ربّ العالمین !" بعد با ناخن، دندانهایش را خلال میکرد و تا مدتی بعد از غذا، از سرِ جایش تکان نمیخورد " (44).**

با این همه، طنز موفق و موجود در نوشته یا نمایش، هم ستایش مخاطب را بر می انگیزد، هم او را دلتنگ میکند. در نخستین صورت، مخاطب بی اختیار زبان به ستایش نویسنده می پردازد. میگویند وقتی "گوگول" ((Gogol نویسنده ی طنزپرداز قرن نوزدهم روسیه، نمایشنامه ی "بازرس کل" (1836*Inspector General*:) خود را – که در افشاگری فساد اداری و رشوه گیری بازرسان مخصوص تزارهای روسیه بود – به صحنه آورد، "الکساندر دوم" (Alexander II: Emperor) تزار اصلاح طلب روسیه، چنان زیر تأثیر طنز نمایشنامه قرار گرفت که از جا برخاسته، پیش از دیگران تماشاگران برای نویسنده اش کف زد و به این ترتیب، فساد اداری و نظاموار موجود در روسیه را مورد تأیید قرار داد.

اینک دیگر بار به سروقتِ "سودخور" بازگردیم. همه ی سرمایه ی "قاری اشکمبه" در "بانک پادشاهی" است. اما یکی – دو روز است که موجودی بانک را برداشته به جایی دیگر برده اند. "سودخور" سخت نگران داشته های خویش است. با خود میگوید شاید ساعت دوازده صندوق موجودی بانک از شهر "کاگان" برسد و او از چند و چون سرمایه ی خود، آگاه شود. پس تا اطلاع ثانوی، به مسجد میرود تا نماز را به جماعت بگزارد. اما هنگام اقامه ی نماز می شنود:

**" بالشویکان در کاگان، حکومت را به دست خود گرفته، بَنکها و از این جمله بنک پادشاهی را با همه ی پولهای کاغذی، طلا، نقره و کاغدهای قیمت دارشان [= اوراق بهادار] مصادره کرده اند. قاری اشکمبه با شنیدن این خبر "آه پولکم!" گویان یک پهلو به زمین غلتید. نمازخوانان به این حادثه، اهمیت ندادند و برای این کار، نمازشان را ویران نکردند. اما بعد از ادای نماز، دیدند که از دهان قاری اشکمبه، قدری خون و زرداب آمده، بر روی سنگ صحن ریخته است. یک طرف روی و جاغش [= گونه اش] به سنگ برخورده، خراشیده شده است. سیمایش رنگ خاکستریِ تیره پیدا کرده است و انگشتان دستانش به گونه هایش چسبیده، شخ [= خشک] شده مانده اند. او مُرده بود " (215).**

با این همه، خنده ی موجود در طنزهای موفق، گاه به جای آن که مفرّح ذات شود، در گلو میماند و خود عقده می

شود و به عوض آن که بخنداند و "تنش" از روان بزداید، به گریه تبدیل می شود، زیرا تا می آییم فکر کنیم داریم به دیگری ، دیگران و امری غیر از خودمان می خندیم، در می یابیم که آنچه به آن یا به او خندیده ایم، در شخص و جامعه ی خود ما است. پس گلوله ی خنده به جای اصابت به دیگری، کمانه می کند و به خود ما می خورد. در این حال، خنده به گونه ای گریه ی پنهان تبدیل می شود."گوگول" در مقدمه ای بر همین نمایش نامه ی "بازرسکل" خود ، خطاب به مخاطبان نمایشنامه اش می گوید:

" اینک ای همه ی مردم جهان! ای مسیحیان خوب! خوب به این شهر نگاه کنید . . . فکر می کنید شما دارید به که می خندید؟ شما دارید به خودتان می خندید " (ماگیر، 1976، 208-207).

اینک به "حاجی آقا" بازمیگردیم تا دریابیم در صد ساله ی گذشته، نمایندگان فکری چه طبقاتی انگلی، سنتی، ارتجاعی و مایه ی شرمساری بر ما حکومت میکرده اند تا به جای این که از طنز موجود در این اثر بخندیم، از ما که هیچ، از سنگ هم ناله میخیزد. وقتی "حاجی آقا" کلی پول در اختیار "حجت الشریعه" میگذارد تا به روستاها رفته، اندیشه هایی خاص را تبلیغ و ترویج کند.،گوشم به من یادآوری میکند که "مدتی این لحن ها بشنوده است":

**" خودتان بهتر میدانید که ایران، بوی نفت میده. یک جرقه کافیه که آتش بگیره. برای جلوگیری از این پیشامد، ما محتاج به ملت احمق و مطیع و منقاد هستیم. اما تشکیل این احزاب و دسته هایی که راه افتاده و دم از آزادی و منافع کارگر میزنند، خطر مرگ داره. نباید گذاشت پشت مردن باد بخوره و یوغ اسارت را از گردنشان بردارند و تکانی بخورند. باید دستگاه قدیم را تقویت کرد. . .فردا که قدرت افتاد دست همان دهاتیها بیچاره که برایش دلسوزی میکنید، آن وقت زن و بچه ی من و تو باید بره به دست و پای همان دهاتی بیفته؛ یعنی اگر قرار بشه که مردم افسار سرِ خود بشند، دیگر جای من و تو نیست. تا موقعی که مردم سر به گریبان، وحشت آن دنیا و شکّیات و سهویات نباشند، در این دنیا، مطیع نخواهند ماند. آن وقت ماها نمی توانیم به زندگی خودمان برسیم. . . اگر ما مردم را از عقوبت آن دنیا نترسانیم و در این دنیا از سرنیزه و مُشت و توسری نترسانیم، فردا کلاه ما، پسِ معرکه است. . . مردم باید گشنه و محتاج و بیسواد و خرافی بمانند تا مطیع ما باشند. . . ما نمیخواهیم که شما بروید و نماز و روزه ی مردم را درست بکنید. برعکس، ما میخواهیم به اسم مذهب، آداب و رسوم قدیم را رواج بدهیم. ما به اشخاص متعصب سینه زن و خوش باور احتیاج داریم نه دیندار مسلمان. باید کاری کرد که برزگر و دهقان، خودش را محتاج من و شما بدانه و شکرگزار باشه " (97-95).**

منابع:

آرین پور، یحیی. *از نیما تا روزگار ما.* تهران: انتشارات زوّار، چاپ دوم، 1376.

م. ایرانیان، جمشید. *واقعیت اجتماعی و جهان داستان.* تهران: انتشارات امیرکبیر، 1358.

حلبی، علی اصغر. *مقدمه ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران.* تهران: مؤسسه ی انتشارات پیک، 1364.

سیلایف، ن. *مسائل زیبایی شناسی و هنر*. ترجمه ی محمدتقی فرامرزی. تهران: انتشارات پویا، 1352.

عابدینی، حسن. *صد سال داستان نویسی در ایران.* تهران: انتشارات تندر، ج 1، 1366.

عینی، صدرالدین. *مرگ سودخور:* با مقدمه ی حسن جوادی و مقاله ای از ییرژی بچکا. تهران: نشر نو با همکاری نشر آسیم، 1398.

علوی، بزرگ. *تاریخ و تحول ادبیات جدید ایران.* برگردان: امیرحسین شالچی. تهران: انتشارات نگاه، 1386.

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms.* Sixth Edition, Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Idioms.* Penguin Books, 1984.

Harris, Robert. *Propose and Method of Satire.* Original Published: Agust 20, 1990, Version Date: October 24, 2004.

Maguire, Robert A. (Select, Edit, Translate, and Introduce). *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays.* Princeton University Press, Princeton: New Jersey, 1976.

Pollard, Arthur. *Satire.* (The Critical Idiom), Methuen & Co Ltd. 1977.

Thrall, William; Addison Hibbard, and C. Hugh Holman (Eds.). *A Handbook to Literature.* New York: Odyssey Press, 1960.