Arshive of SID

بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم

علی محمدی*
استاد دانشگاه بوعلی سینا همدان، همدان، ایران

فاطمه تسلیمی جهرمی**
دانشجوی دکتری دانشگاه بوعلی همدان

(تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۱۷ ، ۹۵/۰۱/۱۴)

چکیده

طنز سیاه، یکی از زیر مجموعه‌های طنز و کمدی است. طنز سیاه نگاهی تمسخرانگیز به موقعیت‌های بیمارگونه و هولناک و موحش دارد و اغلب با مرگ، دلهره، رنج، ترس، اندوه و پوچی همراه است. اوضاع ناهمگون سیاسی و اجتماعی، نظریات فلسفی هگل و رمان‌های سیاه، منجر به ظهور این گونه طنز در ادبیات غرب شد.

اصطلاح «طنز سیاه»«Humour Noir» را نخستین بار آندره برتون، نظریه‌پرداز سوررئالیست فرانسوی، در سال ۱۹۳۵ در توصیف عبارت «ذهنیت عینی‌شدهٔ» هگل به کار برد و در *گلچین طنز سیاه*، جاناتان سویفت را به عنوان پیشگام این‌گونه، معرفی کرد. ویژگی‌های مهم طنز سیاه در ادبیات داستانی عبارتند از: تضاد، اغراق، مسخ و استحاله، انحراف از موضوع و توصیف و فضاسازی‌های گوتیک.

این مختصات در ادبیات فارسی، در داستان‌های صادق هدایت، غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی به صورتی برجسته، بروز دارد.

هدف از این مقاله، تعریف، واژه‌شناسی طنز سیاه و معرفی ویژگی‌های آن به صورت تطبیقی در ادبیات داستانی فارسی و انگلیسی به روش توصیفی- تحلیلی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، داستان، سوررئالیسم، طنز سیاه، آندره برتون.

* E-mail: khoshandam.ali2@gmail.com

** E-mail: ftaslim@yahoo.com

www.SID.ir

Arshive of SID

مقدمه

در ادبیات فارسی، همیشه به طنز به دلیل هنجارگریزی و درهم‌ریزی اقتدار زبان توجه بسیاری شده است. طنز را می‌توان شیوه‌ای از نقد و اعتراض دانست که به منظور تغییر اوضاع و با زبان هنری، اثری ادبی–هنری می‌آفریند و عیب‌ها، زشتی‌ها، نادرستی‌ها و کژی‌های فرد و جامعه و موقعیت‌ها را به طور مضحک، برجسته می‌کند. سخن چرینشفسکی محقق روس مبنیبر اینکه «طنزنویسی بالاترین درجهٔ نقد ادبی است»(آرین‌پور، ۱۳۷٦: ۳۷) بر همین جنبه از طنز، نظر دارد.

در یک دسته‌بندی محتوایی، طنز به دو گونهٔ سفید و سیاه تقسیم می‌شود. اصلانی معتقد است طنز شیرین یا سفید بر اساس نظریهٔ هوراس، شاعر رومی، بینشی است که می‌گوید انسان ذاتاً موجودی پاک‌سرشت و نیک‌خواه است؛ اما به دلایلی بسیار، فطرت پاک خود را از یاد می‌برد. از این رو نویسنده با بزرگ‌نمایی زشتی‌ها و بدی‌ها، انسان را از غفلت آگاه می‌کند و او را در مسیر درست راهنمایی می‌کند(اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). طنز سیاه در ادبیات غرب بر اساس نظریه و روش طنز جوونال، شاعر رومی، تلخ، گزنده و عصبی است. طنز جوونالی بر مبنای این نظر پدید آمده که بدی در وجود انسان سرشته شده است و انسان برای رسیدن به نیازهای خود از هیچ عملی روی‌گردان نیست و کمتر به کارهای نیک روی می‌آورد. جنبهٔ خنده‌آور طنز سیاه کمتر است و گریه بر خنده ترجیح داده می‌شود؛ «در طنز سیاه قدرت‌هایی ناشناخته و غیرقابل درک، سرنوشت و ارادهٔ انسان را تحت سیطره دارند؛ در این حالت انسان در حالتی ناگوار و پوچ به‌سرمی‌برد و سرخوردگی و بدبینی در وجودش، چیزی همیشگی است. در طنزهای سیاه انسان از آنجایی که توان آن را ندارد تا در وضعیت ناگوار خود تغییری ایجاد کند، می‌خندد» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). از اینجاست که به تعبیر برتون، خنده، نقاب نومیدی است(سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۸۰٦).

طنز سیاه، بیشتر در هنرهای ترسیمی و تجسمی، به‌ویژه کاریکاتور نمود دارد و در ادبیات، نخست به عنوان یکی از ویژگی‌های آثار سوررئالیستی مطرح شده است. سوررئالیست‌های جنبه‌های مختلف طنز سیاه را نشان دادند. همچنین نوشتن داستان‌های طنز سیاه که اغلب فضایی جنگی دارند، به ویژه مقارن با روزگار آن‌ها، یعنی بین جنگ جهانی اول تا دوم، به شدت رایج شد.

> «طنز شرایط را تغییر می‌دهد و واقعیت را فراواقعی می‌کند و دقیقاً به همین دلیل است که سوررئالیست بزرگی چون آندره برتون تا آن حد به طنز علاقه داشت، به

www.SID.ir

Arshive of SID

خصوص سنت‌شکنی‌های دور از احساسات‌گرایی‌ای که برتون، طنز سیاه نامید»(کریچلی، ۱۳۸٤: ۲۰).

در ادبیات غرب، گلچین‌ها و نقدها و تحلیل‌های بسیاری از طنز سیاه انجام شده است؛ اما در ایران شناخت طنز سیاه منحصر به هنرهای بصری بوده و در زبان و ادبیات فارسی، نمودی از آن جز در مقاله‌ها و رساله‌هایی دربارهٔ گروتسک دیده نمی‌شود. این در حالی است که در ادبیات فارسی نمونه‌های داستانی فروانی را از طنز سیاه می‌توان ذکر کرد که ارزش نقد و بررسی دارند. البته میراث طنز سیاه در داستان فارسی با توجه به قدمت صد وچند سالهٔ ادبیات داستانی ایران و زمینه‌های متفاوت سیاسی و اجتماعی، در مقایسه با ادبیات غرب، اندک است.

هدف این مقاله، معرفی، واژه‌شناسی، زمینه‌های ایجاد و برخی ویژگی‌های مهم طنز سیاه در ادبیات داستانی به صورت تطبیقی و با روش توصیفی-تحلیلی است.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ تحلیل و تشریح طنز سیاه در ادبیات فارسی تا کنون اثر مستقلی تألیف نشده است و تنها برخی فرهنگ‌نامه‌های ادبی فارسی، طنز سیاه را تعریف کرده‌اند و از چند اثر ادبی مربوط به این سبک نام برده‌اند. البته دربارهٔ طنز سیاه در ادبیات غرب مطالعات بسیاری صورت گرفته که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به پیشگفتار *گلچین طنز سیاه* از آندره برتون(۱۹٦٦) و مقالهٔ «سبک طنز سیاه» (۱۹۷٤) براون وبر اشاره کرد.

با توجه به ضعف پژوهشی موجود و اینکه خوانندگان از خلال این تعاریف به زمینه‌ها و ویژگی‌های طنز سیاه پی نمی‌برند، این مقاله، برای نخستین بار، طنز سیاه را به طور تطبیقی در ادبیات داستانی غرب و فارسی بررسی کرده است.

تعریف طنز سیاه

براون وبر در مقاله‌ای با عنوان «سبک طنز سیاه»، طنز سیاه را چنین تعریف می‌کند: «طنزی که به طور کلی، علت خنده را در اموری که جدی‌تر از آن است که به آن بتوان خندید، مثل مرگ انسان، فروپاشی نهادهای اجتماعی، بیماری‌های جسمی و روانی، نابهنجاری، رنج، اضطراب(غم و اندوه)، محرومیت و ترور جستجو می‌کند (Weber, 1974: 388). «سیاهی طنز سیاه از رَد اخلاق و دیگر اصول انسانی، تضمین الگوی دنیوی و

www.SID.ir

Arshive of SID

منظم، از آمادگیش برای لطیفه‌گویی دربارهٔ وحشت، خشونت، بی‌عدالتی و مرگی که خشم را برمی‌انگیزد، از اجتناب از احساسات‌گرایی (سانتی‌مانتالیسم) به معنای احساسات سَبُک و از غلبه‌اش بر تعجب و شوک می‌آید»(با تصرف: همان). دانش‌نامهٔ کلمبیا نیز در تعریف طنز سیاه می‌نویسد: «طنز سیاه، در ادبیات، تئاتر و فیلم، گروتسک و طنز مرضی جهت بیان پوچی، عدم حساسیت، پارادوکس و ظلم جهان مدرن به کار می‌رود. شخصیت‌ها و موقعیت‌های معمولی، اغلب به مراتب فراتر از محدودیت‌های طنز طبیعی یا کنایه اغراق می‌شوند. طنز سیاه بیشتر از اموری که با تراژدی همراه است استفاده می‌کند و گاهی برابر با طنز سبک(فارس) غم‌انگیز است (The Columbia Electronic Encyclopedia, 6th ed, 2006).

در زمینهٔ شناخت طنز سیاه در ادبیات فارسی تنها چند تعریف در فرهنگ‌نامه‌ها و کتب نقد ادبی فارسی وجود دارد. مثلاً میرصادقی در *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی* می‌نویسد: «خصوصیت مرضی و پوچی در ادبیات مدرن را طنز سیاه یا طنز تلخ می‌گویند، طنز سیاه به وضعیت و موقعیت‌های بیمارگونه و گروتسک و جهان موحش و هولناک می‌پردازد و اغلب با رنج و دلهره، مرض، جنگ و مرگ سر و کار دارد. هدف طنز سیاه، تکان دادن و برآشفتن خوانندگان یا تماشاگران است، به طوری که آنها را وادار کند که به چهرهٔ رنج و مرگ و حوادث هولناک بخندند، گاهی از طنز سیاه با عنوان کمدی سیاه یا کمدی تلخ نام می‌برند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۳۰۲).

محمدرضا اصلانی در *فرهنگ اصطلاحات طنز* دربارهٔ طنز سیاه می‌نویسد: «نوعی طنز که از مشخصه‌های تأثیر پوچی و داستان‌های مدرن است، این نوع طنز بیش‌تر به جنبه‌های بیمارگونه موحش و هولناک حیات بشری می‌پردازد و به تأثیر از فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم وجود عناصر رنج، ترس، دلهره و مرگ در آن مشهود است»(اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). محمد شریفی در *فرهنگ ادبیات فارسی*، همین تعریف اصلانی را تکرار کرده است(شریفی، ۱۳۸۷: ۹۷۵).

جلال نورانی نیز به نقل از کلیفتون فادیمن می‌نویسد: «طنز سیاه آدم را به شگفتی نمی‌اندازد، فقط حداقل لبخند ایجاد می‌کند. با مبالغه و ایجاد نفرت، خنده را توأم می‌گرداند، مانند برخی از آثار ساموئل بکت؛ اما باید گفت که چون اغراق‌ها و غلوها و خیال‌پردازی‌های عجیب و غریب نیز از خصوصیات ادبیات گروتسک است، ما گاهی با بهت‌زدگی و حیرت هم روبه‌رو می‌شویم. در فیلم‌های امروزی، گاهی خشونت‌ها و حتی کشتار را به گونه‌ای صحنه‌سازی می‌کنند که در بیننده خندهٔ ترس‌آور یا تنفرآور ایجاد کنند» (نورانی، ۱۳۹۰: ۵).

www.SID.ir

Arshive of SID

چنانکه براون وبر، ونسا مرهی، دانشنامهٔ بریتانیکا و بسیاری از منابع دیگر گزارش کرده‌اند، طنز سیاه به دلیل خنده به مرگ و آمیختگی خنده و گریه، با گالو«gallow» یا طنز قربانیان و گروتسک ارتباط تنگاتنگی دارد (Merhi, 2006: Abstract)، به طوری که می‌توان گروتسک را یکی از اشکال طنز سیاه دانست. برخی محققان چون نورانی نیز طنز سیاه و گروتسک را یکسان شمرده‌اند، اما گروتسک آمیزش احساسات ناهمگون مثل خنده و نفرت یا اندوه به صورت همزمان است، در حالی که «طنز سیاه، گریه را بر خنده ترجیح می‌دهد»(پلارد، ۱۳۷۸: ۹۲-۹۳).

با این تعاریف، به نظر می‌رسد در ادبیات غرب، منظور از طنز سیاه، کلیهٔ انواع شوخ‌طبعی است که از فنون سیاه بهره‌مند هستند؛ از این روست که در ادبیات غرب، دو اصطلاح «کمدی سیاه» و «کمدی تیره(تاریک)» نیز بعدها به عنوان جانشین یا جایگزینی برای اصطلاح طنز سیاه برتون، به کار رفته است.

گرایش طنز سیاه به مسائل تاریک چون قتل، افسردگی، جنایت، نژادپرستی، فقر و ... است. آثاری که به طور مجزا بخش‌های کمدی و تراژدی دارند، مثل *غلاف تمام فلزی*، طنز سیاه محسوب نمی‌شوند، چون طبق تعریف، طنز سیاه از درون تراژدی، طنز و کمدی استخراج می‌کند.

اصطلاح طنز سیاه در زبان فارسی

رضا سیدحسینی عبارت فرانسوی «Humour Noir» را در سال ۱۳۴۷به طنز سیاه ترجمه کرد و در جلد دوم *مکتب‌های ادبی* به کار برد. او می‌نویسد: «اصطلاح طنز سیاه را نخستین‌بار، آندره برتون، تئوریسین سوررئالیست فرانسوی، در توصیف و ترجمهٔ مفهوم «عینی» که هگل در *کلیات زیبایی‌شناسی* گفته بود، به کار برد. آندره برتون این عنوان را برای مشخص‌کردن یکی از گونه‌های کمدی و طنز در سال۱۹۳۵ ابداع کرد که در آن خنده ناشی از بدبینی و شک و تردید، اغلب با تکیه بر موضوعاتی مانند مرگ است. طنز سیاه، خنده‌ای است آمیخته به ناسزا که از اعماق درون عاصی برمی‌آید، برای مقابله با عقاید رایج و گفتار جهانی آن‌ها»(با تصرف، سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۸۱۹-۸۲۱).

زمانی که آندره برتون، اصطلاح فرانسوی «Humour Noir» را برای این گونه طنز و کمدی به کار برد، در ترجمهٔ انگلیسی فرهنگنامه‌ها، برابر عبارت «Black Humour» قرار گرفت. اما این عبارت در فارسی به طنز «satire» ترجمه شد؛ در حالی که «Humour» در

www.SID.ir

Arshive of SID

فارسی امروز به شوخ‌طبعی، فکاهه و مطایبه ترجمه می‌شود و طنز به «satire». این اشکال از آنجاست که اطلاق و رواج واژهٔ طنز به طور تخصصی و معادل واژهٔ «satire» غربی به عنوان نقد مضحک، غیرمستقیم و عمومی با بیان هنری و ادبی، نخست از دههٔ پنجاه وارد زبان فارسی شده (تجبّر، ۱۳۸۸: ۳۹) و تا پیش از آن طنز برای چنین مفهومی رایج نبوده و به انواع شوخ‌طبعی، طنز گفته می‌شده است. کتاب *مکتب‌های ادبی* رضا سیدحسینی نیز در دههٔ چهل منتشر شد که طنز هنوز مفهومی معادل «satire» غربیان نداشت و به کار نمی‌رفت. به نظر می‌رسد سیدحسینی به دلیل ترکیب گاه غیرقابل تمایز انواعی چون هزل و هجو و فکاهه با طنز و رایج نبودن برابرهایی چون فکاهی و مطایبه و شوخ‌طبعی برای واژهٔ «Humour»، کلمهٔ «طنز» را معادل آن قرار داده است. بنابراین معادل امروزی «Black Humour» را «شوخی سیاه» یا «کمدی سیاه» نیز می‌توان معرفی کرد. قرینهٔ درستی این امر را با جستجو در فرهنگ‌های انگلیسی می‌توان دید؛ زیرا در ادبیات انگلیسی اصطلاحی با عنوان « Black satire» رایج نیست و لغت‌نامه‌های معتبر انگلیسی چون آکسفورد، وبستر و لانگمن نیز اصطلاح «Black satire» را ندارند؛ اما «Black comedy» مطابق تعریف طنزسیاه در آن‌ها وارد شده است.

با علم به این موضوع، به دلیل تعاریف فرهنگ‌نامه‌ها، شهرت و پذیرش عنوان طنز سیاه در فارسی و به پیروی از مکتب‌*های ادبی* رضا سیدحسینی، در اینجا برای یکسان‌سازی، از همان اصطلاح طنز سیاه استفاده شده است.

پیدایش طنز سیاه

زمینه‌های مهم سیاسی و اجتماعی بروز طنز سیاه را چون ادبیات سیاه در «زمینه‌های فکری پیشرفت علم و تکنیک شهری، نابسامانی‌های اجتماعی، وقوع جنگ‌های جهانی و قیام‌های استقلال‌طلبانهٔ کشورهای مستعمره، ظهور مارکسیسم، رشد بوروکراسی و رشد سرمایه‌داری صنعتی می‌توان دسته‌بندی کرد» (با تصرف، زرین‌کوب، ۱۳۳۲: ٦٤-٦٨).

همچنین سوررئالیسم از عناصر رمان سیاه و رمان گوتیک، چون نگارش خودکار و فراواقع‌گرایی، پوچی، تصاویر مبهم و تیره و تار، فضاسازی در محل‌های متروک و دورافتاده و ترسناک، ضدقهرمان و قهرمانان بی‌هویت، روایت‌های متشتّت، فضاهای پلیدشهری، ترس و هراس، خشونت لجام‌گسیخته، آزادی جنسی و به طورکلی امور تابو، برای آفرینش طنز سیاه بهرهٔ بسیاری گرفت.

www.SID.ir

Arshive of SID

از نظر فلسفی، سوررئالیست‌ها بیش از همه خود را به اندیشهٔ فیلسوفان آلمانی و بـه ویـژه هگل نزدیک می‌دیدند. هگل در در میان نظریه‌های گوناگون فلسفی‌اش در کتـاب چهارجلـدی *زیبایی‌شناسی*، عبارتی دارد که نخستین‌بار آندره برتون به آن توجه کرد و به این دلیل که هگـل در این عبارت، مفهوم «طنز عینی»[1] را به میان کشیده است، خود را مرهـون او دانـست. «تـذکر دربارهٔ فضای کلی که ظهور این نوع طنز را توجیه می‌کند، همراه بـا ایـن خواسـت کـه دربـارهٔ کلمهٔ «عینی» (که در عین حال و به طور متفاوت هم به طنز و هم به تصادف اطلاق مـی‌شـود) اشتباه پیش نیاید، برتون را وادار کرد تا از اصطلاحات هگلی فاصـله بگیـرد و کلمـهٔ «سـیاه» را جانشین صفت عینی کند. اما آنی لوبرن می‌گوید که طنز عینی به معنـی هگلـی ایـن اصـطلاح، بی‌تردید بیان ذهنیت پیروزمندانه است در روابطی که با دنیای خارج دارد، امـا نـوعی پیـروزی است که می‌خواهد بسیار کامل باشد تا یک‌بار دیگـر، تـصویر واقعـی و ژرف روابـط خـود را ضایع نکند، زیرا چنین به نظر می‌رسد که این روابط متکی به دنیای منطق نیـستند، بلکـه از آنِ دنیای تضادها هستند» (با تصرف؛ سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۸۱۹).

از نظر موقعیت تاریخی، پیدایش طنز سیاه با جنگ جهانی اول و دوم مقارن بود. بـا شـروع جنگ جهانی دوم، گروه سوررئالیست‌های فرانسوی در سال ۱۹۳۷، پراکنده و بـه جنـگ اعـزام شدند. در این دوران، آندره برتون، کتاب *گلچین طنز سیاه* «Anthologie de l'humour noir» را چاپ کرد؛ که رژیم ویشیر، [2] آن را به جرم نفی روح انقـلاب ملـی فرانـسه، سانـسور کـرد. برتون، در سال ۱۹٤۷، قسمت‌هایی را به این کتاب افزود و با معرفی برخی نوشته‌های جاناتـان سویفت چون *راهنما برای خدمتکاران*[3] (۱۷۳۱)، یک *پیشنهاد نسبتاً مؤدبانه*[4] (۱۷۲۹)، *اندیـشه‌ای دربارهٔ دستهٔ جارو*[5] (۱۷۱۰) و تعدادی کلمات قصار، او را مبتکر و پیشرو در طنز سـیاه معرفـی کرد: «*گلچین طنز سیاه* برتون با *پیشنهاد معمولی [یک پیشنهاد مؤدبانه]* سویفت آغاز مـی‌شـود. برتون، سویفت را «مبدع حقیقی» طنز سیاه و «شـوخی‌هـای گزنـده و حـزن‌انگیـز»[6] مـی‌دانـد» (کریچلی، ۱۳۸٤: ۹۰).

---

1. Humour objectif

۲. به حکومـت فرانـسه بـین شکـست از آلمـان نـازی(۱۹٤۰) تـا آزادسـازی فرانـسه توسـط متفقـین و نیروهـای مقاومت(۱۹٤٤) «دولت ویشی» گفته می‌شود. ریاست این دولت بر عهده مارشال پتن بود.

3. Directions to Servants

4. A Modest Proposal

5. A Meditation upon a Broom-Stick

6. la plaisanterie féroce et funèbre

www.SID.ir

Arshive of SID

برتون در سال ۱۹٦٦، با «وسوسهٔ اضافه کردن نام‌های بیشتر» (Breton, 1966: 7) به *گلچین طنز سیاه*، این کتاب را با تجدید نظر و افزودن پیشگفتار، برای بار سوم ویرایش کرد و در آن، آثار چهل و پنج نویسنده، از جمله مارکی دوساد، آلفرد ژاری، فردریش نیچه، پترس بورل، اُهنری، کریستین گرابه، ژاک واشه، لوئیس کارول و.... را گنجاند. در این گلچین، آثار نویسندگانی جمع شده بود که کمابیش عناصر متضاد و موضوعات بسیار جدی چون مرگ، جنگ، نژادپرستی، قتل، مذهب و مضامین گاه تابو را به شیوه‌ای طنزآمیز در آثارشان بازتاب داده بودند؛ مثلاً «تامس دوکوئینسی، آدم‌کشی را یکی از هنرهای زیبا می‌شمرد و در عین حال از هم‌دردی عمیق با تیره‌روزی انسان‌ها به هیجان می‌آمد. از همین قِبَل است علاقه و محبت اُو. هنری به «اراذل قانون‌شکن» یا ژاک واشه که دل خون‌چکان یک گوسفند را به بغل زنی پرتاب کرده و فریاد زده بود: «بگیر، این هم قلب من!» و آلفرد ژاری که شب پیش از مرگش، در جواب دکتر سالتراس که از او پرسیده بود چیزی که در آن لحظه می‌تواند بیش‌تر از همه خوشحالش کند چیست؟ پاسخ داده بود: «یک خلال دندان!» و بالاخره گرابه (۱۸۰۱–۱۸۳٦) با «احتیاج به رسوایی» و پتروس بورل (۱۸۰۹–۱۸۵۹) با «سبک هذیانی‌اش» و بودلر با ضرورت «تکان‌دادن، عاصی‌کردن و به حیرت انداختن» و نیچه با حسن‌نیت انگاشتن بدبینی و صورتی از آزادی شمردن مرگ، و «عشق جنسی به عنوان تحقق آرمانی اتحاد ضدین» (با تصرف؛ سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۸۱۹).

اصطلاح طنز سیاه تا دههٔ شصت میلادی که کتاب *طنز سیاه*، به کوشش بروس جی فریدمن(۱۹٦۵)، در آمریکا منتشر شد، در ادبیات رایج نشده بود. این کتاب داستان‌های کوتاه یا بریده رمان‌هایی از سیزده نویسندهٔ آمریکایی، از جمله جی‌پی دونالدوی، ادوارد آلبی، جوزف هلر، توماس پینچان، جان بارت، ولادیمیر ناباکوف، لویی فردیناند سلین و خود فریدمن را شامل می‌شد.

اغلب داستان‌های برجستهٔ طنز سیاه، نظیر یک *پیشنهاد مؤدبانه*، *سفرهای گالیور*، *تریسترام شندی*، *شوایک؛ سرباز پاکدل*، *تبصرهٔ ۲۲* و *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج*، دربارهٔ موضوعات ناخوشایندی چون مرگ، پوچی، نقص عضو، دیوانگی و جنون، کشتار کودکان و نسل‌کشی، نژادپرستی، جنگ، قحطی، انحطاط فکری و اخلاقی، خشونت، قتل و ترور و نتایج و فجایع ناشی از آن نوشته شده‌اند.

www.SID.ir

Arshive of SID

طنز سیاه در ادبیات داستانی فارسی

پیشینهٔ طنز سیاه در ادبیات ایران را در قصه‌های سنتی همچون *هزار و یک شب* و قصه‌های گروتسکی برخی شاعران چون عطار می‌توان جست. همچنین طنز سیاه را در هجوهای گزندهٔ شاعران کهن که در آن دشمنان خود را با طنزی گروتسکی، فضاسازی سیاه، ناسزاگویی، تحقیر از طریق تشبیه به حیوانات و اوصاف خنده‌دار توصیف می‌کردند، می‌توان دید.

در دورهٔ معاصر، طنز سیاه وجه غالب داستان‌های صادق هدایت، غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی در داستان‌هایی چون «مرغ روح» از مجموعهٔ ولنگاری، «زنبورک‌خانه» و «دندیل»، اغلب داستان‌های مجموعه‌ی *سنگر و قمقمه‌های خالی* و *وعدهٔ دیدار با جوجوتسو* و بخش‌هایی از داستان‌های *بوف کور*، *عزاداران بیل* و *ملکوت* است؛ هرچند در داستان‌های نویسندگانی مانند صادق چوبک، جلال آل‌احمد، هوشنگ گلشیری و دیگران نیز نشانه‌هایی از طنز سیاه را می‌توان دید که بیشتر صورت گروتسک دارد، یعنی آمیختگی دو حس ناسازگار ترس یا دلهره یا انزجار و خنده به صورت هم‌زمان.

رویکرد محتوایی طنز سیاه فارسی با توجه به محتوای داستان‌های تألیف‌شده در دههٔ بیست تا پنجاه، بیشتر فقر و قحطی، اختناق سیاسی، ترس، خرافات، احوال طبقهٔ فرودست و پست جامعه، بیماری، انحطاط فکری، پوچی، بی‌هویتی و معلق‌بودن نسلی است که دوران گذار ایران را از سنت به شبه مدرنیته تجربه می‌کن

ویژگی‌ها و شگردهای مهم طنز سیاه در داستان‌های انگلیسی و فارسی

اغلب شگردهای طنز در داستان‌ها، به شکل طنز موقعیت رخ می‌دهند؛ البته ذات طنز نیز خود محتوا مدار است. به ویژه این‌که شگردهای طنز سیاه، بر خلاف طنز سفید، کاملاً پنهان است و برای شناخت آن باید لایه‌های مختلف داستان اعم از نماد و استعاره و تمثیل و... را از هم باز کرد. همچنین برخی از این شگردها در نمونه‌های داستانی یادشده هم‌پوشانی دارند که در اینجا سعی شده بر اساس برجسته‌ترین ویژگی بررسی شوند.

تضاد و تناقض

تضاد، یکی از مقولات عمدهٔ سازندهٔ طنز است که در طنز سیاه نیز کاربرد بسیاری دارد. طنز سیاه با حس تطابق‌ناپذیری، عبث بودن، بی‌اعتمادی و قرارگرفتن در مرکز تناقضات و مأیوس‌شدن از انتظارات همراه است. برآوردن نشدن انتظار، بی‌اعتمادی به همراه می‌آورد و

www.SID.ir

Arshive of SID

بی‌اعتمادی بی–تردید دربارهٔ کل نظام منجر می‌شود یا دست‌کم ساختار نظام را از استحکام می‌اندازد و به طنز سیاه، یعنی به هم‌ریختن نظم موجود و حاکم نزدیک می‌شود تا نظمی نوین را بیافریند. هگل نیز در *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* خود که از مفهوم «ذهنیت عینی» سخن گفت، بر عنصر و پایهٔ ناهماهنگی و ناهم‌سازی‌ها تأکید دارد (Hegel, 1979: 342). برتون هم از همین نظر هگل در تعریف طنز سیاه بهره برد. هگل معتقد است که طنز، گونه‌ای پارادوکس یا نقیض‌گویی است و اگر کسی بخواهد طنز را بفهمد، باید پارادوکس را بشناسد. در واقع از دیدگاه هگل، دیالکتیک سازش تناقض‌ها و اضداد، در وجود اشیاء، ذهن و طبیعت نهفته است.

در طنز سفید تقابل‌ها، صراحت دارند، اما در طنز سیاه، تضادها و تقابل‌ها آشکار نیستند. این تضاد و تناقض گاهی در کل ساختار یک داستان وجود دارد و گاهی در بخشی از آن. مثلاً ترفند اصلی جوزف هلر در رمان *تبصرهٔ ۲۲*، بهره‌گیری از موقعیت‌های تناقض‌آمیز است. *تبصرهٔ ۲۲*، بیانگر قانونی در زمان جنگ جهانی دوم در آمریکاست که طبق آن خلبانانی که آشفتگی‌های روحی روانی دارند، از پروازهای خطرناک در کشاکش جنگ معافند؛ اما از نظر مقامات مسئول، هر کسی که به این تبصره متوسل می‌شود، در واقع این موضوع را اثبات می‌کند که به شکلی کاملاً منطقی و خردمندانه، نگران سلامتی خویش است؛ پس از طرف مقامات به لحاظ روانی سالم تشخیص داده و به جنگ فرستاده می‌شود.

یک مثال داستانی از شگرد تضاد، داستان «زنبورک‌خانه» از مجموعهٔ *گور و گهوارهٔ* غلامحسین ساعدی است. پیرمرد کهنه‌فروش فقیری، کارگر جوانی را برای ازدواج با دختران دم‌بختش تحت فشار می‌گذارد و به اجبار یکی از دخترانش را به او می‌دهد، کارگر جوان به ناچار می‌پذیرد و همگی برای یافتن عاقد از خانه بیرون می‌آیند و ملا را در قبرستان و در حال انجام مراسم تدفین می‌یابند. در تضاد فضای قبرستان و عقد ازدواج، ملا نمی‌خواهد دستمزد مراسم کفن و دفن مرده را از دست بدهد و از طرفی نمی‌تواند از گرفتن شیرینی جاری‌کردن صیغهٔ ازدواج این دو نیز چشم‌پوشی کند، از این رو تصمیم می‌گیرد آن دو را در قبرستان عقد کند. وی در جواب خواهر عروس که قبرستان را محل مناسبی چنین کاری نمی‌بیند، عقد در قبرستان را مایهٔ شگون می‌داند: «ملا گفت: عروس و داماد کجان؟ پیرمرد گفت: همین جا خدمتتون. ملا گفت: ای بابا، چرا زودتر نگفتی؟ کار ما رو راحت کردین. پیرمرد گفت: چطور مگه؟ ملا گفت: همین الان کارشونو می‌سازم و راهیشون می‌کنم. ربابه گفت: تو قبرستون؟ ملا گفت: اگه بدونین چه شگونی داره، تا آخر عمر واسه هم می‌مونن»(ساعدی، ۱۳۴۷: ۳۲).

www.SID.ir

Arshive of SID

تضاد مراسم ازدواج و تدفین و این‌که خطبهٔ عقد در قبرستان خوانده شود، علاوه بر مضحکی، ترسناک و غم‌انگیز نیز است.

در همین صحنهٔ قبرستان، نشان دیگری از طنز سیاه هم وجود دارد؛ موقع خواندن نماز میت در کنار داماد، پسر جوانی می‌ایستد که از شدّت گریه‌اش مشخص است از بستگان نزدیک متوفی است. او در توجیه گریه‌اش به راوی می‌گوید: «پسری که گریه می‌کرد، برگشت و به من گفت: وقتی می‌شستنش، بدنش گرم بود و دهنش باز و بسته می‌شد» (همان: ۳۰). در واقع، ملا برای این‌که کفن و دفن مرده را پیش بیندازد و برای اینکه مبادا از خواندن عقد جا بماند، ظاهراً مُرده را زنده‌به‌گور کرده است. «زنده به گور کردن جنازه در ناله‌ها و گریه‌های پسر، با آنکه از راه غیرمستقیم بیان می‌شود؛ اما وزن و سنگینی این رفتار و رویداد به اندازه‌ای است که تن آدم را می‌لرزاند. تکان‌دهندگی این رویداد، زمانی بیشتر می‌شود که ملای داستان، مرگ و زندگی را سرسری می‌گیرد و گویی همه را دست‌به‌سر می‌کند» (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۸۱: ۸۱).

تناقض و تضاد، بن‌مایهٔ داستان «دندیل» ساعدی نیز است که طنز سیاه غلیظی دارد. مثلاً اسدالله پاسبان که وظیفه اصلیش با کنش‌های داستانیش متناقض است؛ وظیفهٔ پاسبان حفظ نوامیس مردم است؛ اما برای دختر نوجوانی که وارد روسپی‌خانهٔ دندیل شده، مشتری پیشنهاد می‌کند یا در برابر اعتراض‌ها و تهدیدهای گروهی از اهالی دندیل، از آمریکایی که پولی بابت عیاشی‌اش نداده، حفاظت و حمایت می‌کند. در واقع ساعدی در «دندیل» با طنز سیاه، نظم سیاسی پلیسی در کشورهای تحت سلطهٔ قدرت‌های استعماری را به تصویر می‌کشد که وظیفه‌شان تنها در پاسبانی از هوس‌ها و شهوت‌ها و منافع مادی نیروها و منابع استعمارگر، نه پاسبانی از حرمت، حقوق اولیه و زندگی شرافتمندانهٔ مردم کشورشان تعریف شده است. تضادی دیگر در جایی است که اهالی دندیل، از استوار آمریکایی که می‌خواهد وارد روسپی‌خانه شود، به مثابه تازه دامادی که به دنبال عروسش می‌رود، استقبال می‌کنند که این موقعیت نیز تضاد سیاه مضحکی دارد: «پنجک و آمریکایی وارد کوچه شدند. پشت سر آنها ... مردم که از توی تاریکی بیرون آمده بودند، آرام‌آرام کوچه را پرمی‌کردند ... آمریکایی بهت‌زده نگاه کرد و بلند شد رفت توی خانه. صدای خنده و همهمهٔ جماعت از پشت بام‌ها بلند شد» (ساعدی، ۱۳۵۲: ٤٤).

بهرام صادقی نیز در مجموعهٔ *سنگر و قمقمه‌های خالی*، از شگرد تضاد به دو صورت استفاده کرده است؛ یکی تضاد در نام شخصیت داستانی با کنش آن‌ها و دیگری در ساختار

www.SID.ir

Arshive of SID

داستان‌ها. قهرمان داستان «سنگر و قمقمه‌های خالی»، آقای کمبوجیه، نام دارد؛ نامی که از شدّت مهجوری طنزآمیز است و نام شاه هخامنشی و شجاعت را تداعی می‌کند؛ اما در داستان، او در پناه رختخواب و تختش، شخصیتی معمولی، منفعل، تنبل و بی‌دست و پاست که استعاره‌های متضادی در زندگی خود دارد. او خود را چون سربازی در سنگر زندگی فرض می‌کند که این سنگر زیر لحاف اوست. او ماندن در این سنگر را مقاومتی قهرمانانه می‌داند؛ زیرا حتی قمقمه‌هایش نیز از آب امید و اعتقاد خالی‌اند و دشمنی که به او هجوم می‌آورد، غنیمتی به چنگ نخواهد آورد: «آقای کمبوجیه، در سنگر تسلیم شد. خوشبختانه قمقمهٔ او کاملاً خالی بود و دشمن نتوانست به غنیمت-مقصود آب است- دست یابد»(صادقی، ۱۳۸۰: ۸۷). کمبوجیه نمونه‌ای از نسل روشنفکرانی پس از کودتاست که به دلیل شکست آرمان و آمال‌ها و اهدافشان، مأیوس و سرخورده و در سنگر زندگی تسلیم شده‌اند.

اغراق

واقعیت‌گریزی در اغراق و مبالغه به دو شکل کوچک‌نمایی (اغراق منفی) و بزرگ‌نمایی (اغراق مثبت) به عنوان یکی از ویژگی‌های ثابت آثار و بیان طنز و مطایبه‌آمیز شناخته می‌شوند. «معمولاً در طنز سیاه شخصیت‌های و موقعیت‌های معمولی به مراتب فراتر از محدودیت‌های طنز طبیعی یا کنایه، اغراق می‌شوند» (The Columbia Electronic Encyclopedia,6th edition, 2006).

اغراق مثبت یا بزرگ‌نمایی

اغراق مثبت یا بزرگ‌نمایی از شیوه‌های رایجی است که به نوعی در اکثر زیرمجموعه‌های طنز و مطایبه به کار می‌رود. یک مثال آن، داستان *گارگانتوا و پانتگروئل* از فرانسوا رابله است. این نویسندهٔ فرانسوی در قرن شانزدهم، از اغراق و افراط طنزآمیز و لجام‌گسیخته استفادهٔ به کمالی در این آثارش بُرد، به طوری که گروتسک با آثار وی در عرصهٔ ادبیات داستانی شناخته شد (تامسون، ۱۳۸٤: ۲۳). گارگانتوا از قهرمانان این کتاب پنج جلدی، یازده ماه در شکم مادر بود، سرانجام از گوش چپ مادر متولد شد. در وقت تولد نعره می‌زد که: «تشنه‌ام» و تمام شیری را که از ۱۷۹۱۳ ماده گاو دوشیده بودند، در همان لحظهٔ تولد آشامید. برای پیراهن او نهصد ذرع پارچه لازم بود. او مادیانی داشت که ناقوس کلیسای نوتردام را بر گردنش آویخته

www.SID.ir

Arshive of SID

بودند. در جهان داستان‌های اغراق‌آمیز و پرآشوب رابله، پس از فانتزی‌های خسته‌کنندهٔ منطقی، هرزگی، رؤیا، هذیان و...، این طنز است که بر عقل سلیم پیروز می‌شود.

یک مثال دیگر شگرد بزرگ‌نمایی، کتاب دوم و سوم *سفرهای گالیور* است؛ که در آن سویفت با نماد قراردادن گالیور به عنوان یک شهروند انگلیسی، انتقادهای گزنده‌ای از جامعهٔ قرن هجدهم انگلستان می‌کند. گالیور به سرزمین غولان دینگ‌نانگی می‌افتد که تصویری رؤیایی‌تر از جامعهٔ حقیقی انسانی و نوعی مدینهٔ فاضله یا آرمان‌شهر است. غول‌ها مردمانی نیک‌فطرت و نیکدلند که حکومتی ایدئال دارند؛ به طوری که پادشاه دینگ‌نانگ، از شنیدن شیوهٔ زندگی و آداب پست هموطنان گالیور حیرت‌زده می‌شود و آنان را منفورترین نسل کرْم‌های پستی می‌داند که طبیعت اجازه داده روی زمین بخزند. در کتاب سوم، گالیور به سرزمین اسب‌های باهوشی می‌رود که از انسان‌ها از نظر اخلاقی و هوش بالاترند. «سویفت با برتر نشان‌دادن اسب‌ها نسبت به انسان‌ها، می‌خواهد با کمال بی‌پردگی تمام مفاسد، صفات زشت و رذایل همنوعان خود را ترسیم نماید»(جوادی، ۱۳۸۵: ۱۸).

اغراق در طنز سیاه در داستان‌های فارسی و به ویژه داستان‌های هدایت، ساعدی و صادقی وجوه گوناگون دارد. یک نمونهٔ آن اغراق و لاف‌زنی شخصیت‌های داستان است. مثلاً هدایت در رمان *حاجی‌آقا*، حاجی ابوتراب را نمونهٔ یک بازاری کلاهبردار و فرصت‌طلب توصیف می‌کند که با لاف‌زنی و گزافه‌گویی می‌خواهد شأن خود را بالا ببرد. حاجی‌آقا از خانواده‌ای معمولی و حتی می‌توان گفت بی‌اصل و نسب است؛ اما پدرش را با لاف و دروغ، چنین معرفی می‌کند: «مرحوم ابوی از اعیان درجهٔ اول بود، سفر قندهار سه مَن و یک چارک چشم درآورد. وقتی که برگشت حاجی‌میرزا آقاسی، کتش را بوسید و یک حمایل و نشان بهش داد. همیشه پای رکاب شاه شهید راه می‌رفت»(هدایت، ۱۳۸۲: ۳۵). چنان که پیداست حاجی‌آقا دربارهٔ مقام پدر، جایگاه وی نزد شاه و اعمال وی اغراق کرده و از همه بدتر این موضوع را که پدرش مستبد بوده و چشم تعداد زیادی از مردم بی‌گناه را از کاسه درآورده است، افتخاری تمام عیار برای خود می‌داند.

یکی از شگردهای طنز در *توپ مرواری* نیز افراط در اغراق است. در واقع دو ویژگی خنده‌دار بودن و اغراق‌آمیز بودن، طنز سیاه را به طنز شیرین و کاریکاتور نزدیک می‌کند، چرا که طنز در بطن خود تناقض و امکان‌ناپذیری را نهفته دارد؛ اما طنز سیاه، جهانی اغراق‌آمیز را به نمایش می‌گذارد که در حال از هم پاشیدن است: «جنگ طول کشید و چنان مغلوبه شد که خون می‌آمد و لَش می‌برد»(هدایت، بی‌تا: ۱۳۰). جاری‌شدن رودخانهٔ خون از شدت خون

www.SID.ir

Arshive of SID

کشته و زخمی‌شدگان با اغراق و ایجاز و جناسی که هدایت به‌کار می‌برد و اینکه شدت رودخانهٔ خون به اندازه‌ای باشد که بتواند با خود جنازهٔ کشتگان را حمل کند، طنز را سیاه و خواننده را بین خنده و اندوه، سرگردان می‌کند.

تحقیر یا کوچک‌نمایی

> «نویسنده، شخصی را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبنده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند، این کار می‌تواند به صورت‌های مختلف صورت گیرد، می‌تواند از لحاظ جسمی یا از لحاظ معنوی و یا به شیوه‌های دیگری باشد»(جوادی، ۱۳۸٤: ۱۷). یکی از مثال‌های داستانی این روش، *سفرهای گالیور* از سویفت است. «در کتاب اول، گالیور به سرزمین لی‌لی‌پوت‌ها می‌رود که انسان‌های بسیار کوچکی هستند. سویفت با وصف طنزآمیز کشور آنها صحنه سیاسی انگلستان را توصیف می‌کند و در واقع نشان می‌دهد که سیاست‌بازی و دسیسه‌های سیاستمداران بزرگ قرن هیجدهم به همان درجه از واقعیات و از انسانیت به دور هستند که کارهای کوتوله‌های لی‌لی‌پوت»(همان: ۱۸).

در داستان «غیرمنتظر» بهرام صادقی، در برابر میرزا محمود خان مساوات، که تمثیل نسل مدعی افتخارات آریایی و البته بی‌ریشهٔ تاریخی است، پوچی نسل معاصر در دکتر فرنوش و فلور، دختر میرزامحمود، جلوه‌گر می‌شود. خواستگار فلور، دکتر فرنوش، با کوچک‌نمایی و تحقیر کاملاً کاریکاتوری، معرفی می‌شود؛ مرد درشت‌هیکلی که که برای تحصیل پزشکی به خارج از کشور رفته، اما هنوز رختخوابش را خیس می‌کند و در حالی به خواستگاری آمده که از همسر آینده‌اش می‌خواهد در وهلهٔ اول مادرش باشد و او را تر و خشک کند (صادقی، ۱۳۸۰: ۱٤۲).

اغراق منفی یا کوچک‌نمایی در داستان‌های معاصر فارسی به اشکال گوناگون می‌آید، که برجسته‌ترین شکل آن در داستان‌های طنز سیاه، مسخ و استحاله است.

مسخ و استحاله

مسخ در لغت به معنای تبدیل شدن از صورتی به صورت زشت‌تر است(دهخدا، ۱۳۳٤: ۳۹۷). مسخ در ادبیات مدّ نظر سوررئالیست‌ها نیز جایگاه داشت؛ «آندره برتون نیز زمانی که

www.SID.ir

Arshive of SID

داستان‌های طنز سیاه را گلچین می‌کرد، داستان‌های مسخ کافکا و *مزرعهٔ حیوانات* اُرول را به دلیل باژگونگی وضعیت انسان و حیوان با استفاده از شگرد مسخ و استعاری بودن در این کتاب جای داد» (کریچلی، ١٣٨٤: ٤٤). هدف طنز سیاه از مسخ و دگردیسی، از استحکام انداختن سلسله مراتب‌ها، هنجارها و معیارهاست و از این رو دست به آفرینش هیولایی غریب و وحشت‌آور می‌زند که در عین حال مضحک است. در داستان مسخ، قهرمان داستان، گرگور سامرسا به سوسک تبدیل می‌شود. این داستان، سرگذشت انسانی است که تا وقتی برای خانواده یا جامعه، فردی مفید است، عزیز و دوست‌داشتنی است؛ اما وقتی به دلایلی دچار از کارافتادگی می‌شود و دیگر توانایی تأمین نیازهای خانواده را ندارد و برای جامعه مفید نیست، هم عزت و احترام خود را از دست می‌دهد، هم به مرور به موجودی بی‌مصرف و مضّر، که حتی خانواده‌اش نیز از وی متنفّرند، تنزّل پیدا می‌کند. این خانواده، نماد جامعه‌ای است که دربارهٔ ضعیفان و ناتوانان بی‌رحم است و آن‌ها را مضّر و مخلّ آسایش خود می‌بینند. در نمایش‌نامهٔ سه پرده‌ای *کرگدن* اوژن یونسکو، نیز همهٔ ساکنین شهر کوچکی در فرانسه به کرگدن، که نماد انسان‌های بی احساس است، بدل می‌شوند.

در برخی از داستان‌های طنز سیاه با موجودات خیالی مواجه می‌شویم که اغلب حالت نمادین و استعاری دارند. در رمان‌های فلوبر در قرن نوزدهم، نیز حیوانیت یکی از ابعاد جدایی‌ناپذیر وجود بشری است. از نظر فلوبر، حیوانیت نه تنها در برابر علم، فنون، پیشرفت و تجدد از میان نمی‌رود بلکه برعکس به همراه پیشرفت، پیش می‌آید. به نظر وی حیوانیت جدید نه به معنای نادانی که به معنای «بی‌اندیشگی ایده‌های پذیرفته شده» است (با تصرف؛ کوندرا، ١٣٨٤:٢٧٦).

شگرد مسخ، در ادبیات داستانی فارسی در داستان‌های ساعدی، صادقی و هدایت تجلّی برجسته‌ای دارد. بیش از هر اثری، این ویژگی در *عزاداران بیل* ساعدی، به ویژه در بخش هفتم آن، در موجودی به نام «مو سرخه»، تجلّی می‌یابد. مو سرخه، پسری است که دلیل ویژگی بارزش یعنی موهای سرخ به این نام خوانده می‌شود. «شاید موهای قرمز و نام او از عبارت کهن «الفَقرُ مُوتُ الأحمَر»، مشتق شده باشد» (مسجدی، ١٣٨٩: ١٠٠): «موهای موسرخه به هم چسبیده، چشم‌هایش ورم کرده به هم آمده بود. دست و پایش تغییرشکل داده، عوض شده بود. انگشتانش پیدا نبود. هرچه گیرش می‌آمد می‌خورد» (ساعدی، ١٣٨٦: ١٧٥). او به دلیل گرسنگی مفرط و اشتهای سیری ناپذیر یا جوع، آن چنان می‌خورَد که رفته‌رفته تغییر شکل می‌دهد و هیأتی حیوانی پیدا می‌کند: «جانور عجیبی آمده بود به بیل و زده بود خرمن.

www.SID.ir

Arshive of SID

پوزه‌اش مثل پوزه‌ی موش دراز بود و گوش‌هایش مثل گوش گاو راست ایستاده بود. دست و پایش پشم داشت. دم کوتاه و مثلّثی‌اش آویزان بود. دوتا شاخ کوتاه که تازه می‌خواست از زیر پوست بزند بیرون، پایین گوش‌ها دیده می‌شد. زور که می‌زد، پلک‌هایش باز می‌شد و چشم‌هایش مثل چشم‌های قورباغه بالا را نگاه می‌کرد از زیر شاخ‌ها پیدا می‌شد. چند تکه کهنه از اندام‌هایش آویزان بود. نشسته بود و گندم می‌خورد» (ساعدی، ۱۳۸٦: ۱۷٦).

مو سرخه از از فرط پرخوری، بَیل را به قحطی و فقری جانکاه می‌کشاند تا آنجا که اهالی روستا قصد جان او را می‌کنند. در نهایت مو سرخه که شکل و هیأت حیوانی یافته، از ده به شهر می‌رود. این موضوع نیز نمایانگر فقر، گرسنگی، قحطی و مهاجرت دهقانان بیکار ناشی از روستاها به شهرهاست که از نتایج اصطلاحات ارضی بود.

در داستان چهارم این مجموعه که با نام «گاو» شهرت یافته است نیز شاهد مسخ شخصیتی هستیم. «مشدی حسن» در یک روستای بیابانی در یکی از مناطق ایران به نام بَیل زندگی می‌کند و گاوی دارد که عاشق اوست و بیش از یک انسان معمولی او را دوست دارد. روزی مشدی حسن به شهر می‌رود و در غیاب او گاو به دلایل نامعلومی می‌میرد. اهالی روستا، گاو را به چاه می‌اندازند تا مشدی حسن از دیدن جسدش ناراحت نشود، پس از برگشت، مشدی حسن از مرگ گاوش آگاه می‌شود؛ اما از فرط علاقه‌اش به گاو، مرگ و نیستی او را باور نمی‌کند. از این رو، آرام آرام خود را به جای گاو می‌پندارد و به همه می‌گوید من گاو مشدی حسنم نه مشدی حسن. با روان‌پریشی مشدی حسن، اهالی ده به فکر درمان او می‌افتند و پس از شکست روش‌های سنتی از قبیل نذر و دعا و...، به ناچار برای مداوا به شهر می‌برند؛ اما او در میان راه فرار کرده و در دره‌ای سقوط می‌کند و به سرنوشت گاو دچار می‌شود. استحالهٔ روحی مشدی حسن به گاو را می‌توان معروف‌ترین و شاید ماندگارترین جلوهٔ مسخ شخصیت در ادبیات فارسی دانست: «هوا که روشن شد، مشدی حسن عرق‌ریزان و نعره‌کشان در حالی که می‌دوید به طرف خانه‌اش آمد و یک راست دوید طرف طویله و لبهٔ کاهدان را چسبید. مشدی طوبا پنجره را باز کرد و رفت پشت بام طویله و از سوراخ پشت‌بام که نگاه کرد، مشدی حسن را دید در حالی که کله‌اش را توی علوفه فرو برده، پا به زمین می‌کوبد و نعره می‌کشد؛ مثل گاوشان، آن وقت‌ها که مشدی حسن می‌خواست به صحرا ببردش»(ساعدی، ۱۳۸٦: ۱۰۳).

استحالهٔ مشدی حسن فقط به این دلیل نیست که گاو تمام سرمایهٔ اوست و بدون گاو نمی‌تواند زندگی کند که از خودبیگانگی و بی‌هویتی انسان، فقر فرهنگی و اقتصادی، گریز از

www.SID.ir

Arshive of SID

واقعیت، نپذیرفتن حقیقت و گریز از شکست را به صورت تمسخرآمیزی با استحالهٔ شخصیت نمایش می‌دهد. بر خلاف مسخ کافکا و *کرگدن* یونسکو که شرح حال انسان‌هایی است که بر اثر دگرگونی جامعهٔ صنعتی و مدرن استحاله و مسخ شده‌اند، استحالهٔ روحی مشدی حسن و مسخ موسرخه، نتیجهٔ جامعهٔ فقیر و عقب‌افتاده است. در داستان‌های مسخ و کرگدن «آدمیان فراتر از فرهنگ مقید و قرادادهای اجتماعی، به حیوانات بدل می‌شوند؛ ولی در روایت ساعدی برای فرار از نابسامانی و نکبت‌های اجتماعی به گاو و غول شکمباره تبدیل می‌شوند» (پورعمرانی، ۱۳۸۲: ۱۵۹). شیری، گاو مَشدی حسن را در داستان چهارم *عزاداران بَیل*، نمادی خوشه‌ای تصوّر می‌کند که برای آن مصداق‌های بسیاری مانند قدرت، ثروت، سنّت، تعلّقات خانوادگی و جز این‌ها می‌توان سراغ گرفت (شیری، ۱۳۹٤: ۷۹).

در رمان *بوف کور* هدایت، مسخ شخصیت راوی به پدر یا عمو(هدایت، ۱۳۸۳: ١٤)، پیرمرد خنزر پنزری (همان: ۱۱۹) و حتی در توهمات او، تغییر بیمارگونه‌اش، به جغد صورت می‌گیرد: «در این وقت شبیه یک جغد شده بودم، سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده، نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند»(همان: ١١٦).

موجودات فراواقعی

«سوررئالیسم با نقد واقعیت، به نهضتی می‌پیوندد که در علوم، پایه‌های جزمیت را متزلزل می‌کند و در فلسفه، کیفیت انتزاعی نظام‌هایی را که فقط بر بنیاد منطق استوارند، نشان می‌دهد. سوررئالیست‌ها از دنیا واقع جدا می‌شوند تا در دنیای اشباح و اوهام نفوذ کنند»(سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۷۹۳) و از این طریق به فراواقعیت برسند.

در داستان‌های طنز سیاه مثلاً در داستان *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج* کورت وونه‌گات، این شگرد دیده می‌شود که راوی در تصورات خود، به وسیلهٔ موجودات فضایی که ترکیبی از ماشین و حیوانند، دزدیده و به سیاره‌ای برده می‌شود که شرایطی کاملاً متفاوت با زمین دارد و ظاهر و رفتار ساکنان آن نیز اختلافات مضحکی با انسان‌ها دارد. به نظر می‌رسد منظور وونه‌گات از این موجودات، انسان و جامعهٔ انسانی مدرن است که از آداب و سلوک انسانی سخت به دور افتاده و عاداتی دیگرگون یافته‌اند.

در میان داستان‌نویسان ایرانی، هدایت، ساعدی و صادقی در داستان‌های خود، استفادهٔ صریح‌تری از حیوانات و موجودات افسانه‌ای و گاه وهمی دارند. این شگرد گاهی همان خراب‌کردن سمبل‌ها و نمادها در طنز است که در داستان‌های طنز سیاه اغلب به طرف

www.SID.ir

Arshive of SID

موجودات اساطیری و خیالی میل دارد. در داستان‌های هدایت اغلب این موجودات، سخنگو هستند و اطوار انسانی دارند یا از موجودات با شکوه افسانه و قصه‌هایند یا موجوداتی استعاری‌اند که نویسنده با طعنه و کنایه به آن‌ها می‌نگرد. مثلاً در رمان *توپ مرواری* در بافتی نقیضه‌وار از حکایت‌ها و به ویژه اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن دربارهٔ موجودات خیالی چون سیمرغ، مرغ روح و اژدها اقتباسی مضحک دارد. اژدها در اساطیر معمولاً نماد قدرت و شوکت و اقتدار و گاه نماد خاندان شاهی است؛ اما هدایت کنش آنها را به گونه‌ای دیگر و گاه وارونه تصویر می‌کند: «اژدها که دید طعمه زیان‌کار است و آزار می‌دهد ما را کنار جزیره‌ای از اقلیم پنجم قی کرد و با نهیبی صاعقه‌آسا یک موی از زهار خویش کند و به سوی من پرتاب کرده، گفت: هر وقت مرا لازم داشتی این موی را در آتش افکن، در دَم به مددت خواهم شتافت» (هدایت، ١٣٦٤: ٥٦).

این صحنه به نوعی نقیضهٔ ماجرای سیمرغ و زال است؛ اما هدایت با ریشخند به داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی، داستان را این گونه پیش می‌برد که قهرمان داستان که قاعدتاً باید سوار بر مرغ باشکوه افسانه‌ای باشد، توسط اژدها خورده می‌شود و اژدها به دلیل سوء هاضمه، او را قی می‌کند و سپس موی زهار را، یعنی موی زائد بدنش را، در نقیضهٔ پری از بال یا مویی افسانه‌ای که قرار است احضارکنندهٔ ناجی باشد، به قهرمان می‌بخشد. گویی هدایت با هجو اساطیر، ناجیان افسانه‌ای را در دوران معاصر، به هیچ می‌گیرد.

در قضیهٔ «مرغ روح» از مجموعه‌ی ولنگاری نیز مرغ، استعاره‌ای برای روح شاعر دیرسال است که از جسم پرواز می‌کند؛ اما هدایت با تمسخر، به آن، تجسّد و تجسّم می‌دهد؛ مثلاً قبض روح با زندانی‌کردن مرغ روح در قفس توضیح داده می‌شود و تأکید بر مرغ بودن است تا روح بودن آن. استعاره‌ها و صفت‌هایی که هدایت برای این مرغ روح چون «شپشک‌زدهٔ گرد گرفته» به کار می‌برد، نیز طنزآمیزند؛ زیرا واکنش تمسخرآمیز وی را به ادبای سختگیر و کهن‌گرای دوره‌اش نشان می‌دهد.

در برخی داستان‌های طنز سیاه فارسی، موجودات وهمی مشمئز کنندهٔ تمثیلی و استعاری نیز دیده می‌شود. به نظر می‌رسد مقصود نویسندگان از استفاده حیوانات و موجودات خیالی مشمئز کننده، تنزّل دشمنان چه خارجی و چه داخلی به حدّ این موجودات است. حیوانات زشت و بدبو و البته سخت حال به عنوان تمثیل صفات رذیلهٔ اخلاقی به کار می‌رفته‌اند. نویسنده با اغراق و استعاره، این اشخاص، خلقیات و پدیده‌ها را موجوداتی مزاحم و زشت می‌داند و تنفّر خواننده را برمی‌انگیزد. شاید موفق‌ترین نمونهٔ این شگرد در داستان‌های

www.SID.ir

Arshive of SID

ساعدی، داستان «خانه باید تمیز باشد»، از مجموعهٔ داستانی *آشفته‌حالان بیداربخت* است. در این داستان، ساعدی وضعیت خانه‌ای را به تصویر می‌کشد که تمثیل جامعهٔ استبداد زده‌ای است که در آن زندگی و عشق بی‌معناست و در میان کثافات و آلودگی‌های آن چشم‌های تفتیش کنندهٔ غریبی، چون «برادر بزرگتر» در داستان ۱۹۸٤ جورج ارول، همه‌جا، انسان را می‌پاید. داستان از این قرار است که زن و شوهری برای ماه عسل به شهری ساحلی و ویلای متروک یک از دوستانشان می‌روند و سعی می‌کنند آن را تمیز و قابل سکونت کنند؛ اما به تدریج درمی‌یابند این ویلا، نمایشگاهی از موجودات مشمئزکننده، عجیب و غریب و نفرت‌انگیز است. این داستان، کلکسیونی از جانوران فرا واقعی است: «جانورانی شبیه لوله‌های شفاف پلاستیکی که با نور، خود را جمع می‌کنند؛ عنکبوت‌هایی غول‌پیکر و پشمی که حتی شن‌کش را می‌بلعند؛ موجوداتی بین تمساح و قورباغه که مار می‌خورند و پوستهٔ سخت دارند با سوسمارهای درشت‌سر بی‌رنگ؛ خفاش‌های هیولایی انسان‌نما؛ موش‌های سه‌کوهانه و چهارکوهانه. حیوان بزرگ یک متر و نیمی پشمالو که ترکیبی از سگ خپل چرچیلی و خوک و موش خرمایی و پشمالو و تیغ‌دار و چاق و سنگینی است و پشت سرهم زاد و ولد می‌کند»(ساعدی، ۱۳۸۸: ۱٤۲). «حیوانی قطور و غریب و ژله‌مانند، مانند یک بالش پف‌کرده، گویی از موم درست شده و از خانوادهٔ نهنگ‌ها که جانوران پشمالو را می‌بلعد» (همان: ۱٤۳). «موجودی بی‌شکل و چاق و بدرنگ سیاه چرکین، لزج و کف‌آلود که چشم‌های خونین دارد و شاخک‌های قوی فروان و صدایش شبیه آروغ است»(همان: ۱۵۳).

ساعدی در یکی از مصاحبه‌هایش، این موجودات ژله‌ای را تعبیر و تأویل کرده است. او، ساواک قبل از سال ۱۳٤۰ را موجودی شل و ول می‌داند و می‌گوید: «در قضایا کاره‌ای نبود و می‌خواست شکل بگیرد؛ یک موجود آمورفی بود عین ژله؛ افتاده بود توی مملکت. نمی‌دانست چکار بکند»(مجابی، ۱۳۷۷: ۷۸-۱٤۵).

درگیری زوج جوان با موجودات چندش‌آور، می‌تواند نمادی از درگیری انسان با پلشتی‌های درون خود نیز باشد. در این داستان، کشمکش آدمی با درون خود و با نظم و هنجار اجتماعی از طریق جدال آدمی با محیط طبیعی پیرامون، نشان داده می‌شود؛ اما همان‌گونه که ساعدی در پایان داستان نشان می‌دهد تمیز کردن‌های این چنینی به پاکی واقعی منجر نمی‌شود و به قدر نیم بوسه‌ای نیز دوام نمی‌آورد و نشان می‌دهد که پاک‌سازی کشور از عناصر پلشت سیاسی یا تصفیه اخلاقی نیز به بهبود اوضاع کشور نمی‌انجامد.

www.SID.ir

Arshive of SID

توصیفات و فضاسازی‌های گوتیک

در داستان‌های گوتیک، نویسنده، ذهن مخاطب را با رمز و راز و دهشت و حیرت آمیخته به اضطراب مشغول کرده و با فضایی تخیلی و مالیخولیایی آشنا می‌کند که به لحاظ ساختاری می‌توانند در پی یک گسست، تبدیل به داستان‌های ژانر جنایی-پلیسی شوند. نویسنده معمولاً داستان را بی‌زمان می‌کند تا حواس خواننده فقط متوجه رنگ و رخسار وهمناک و ترس‌انگیز شخصیت‌ها و خشم آنها، دهشت رخدادها و صداهای گنگ و همهمه‌های ابهام‌آمیزی شود که شبیه اصوات ارواح و شیاطین و سایر موجودات ترسناک است. از این روست که در داستان‌های گوتیک با موجودات شیطانی و مکان‌هایی چون گورستان، جنگل‌های تاریک، غار و کوهستان‌های ناهموار و تیره، قصرها و خانه‌های متروکه و بزرگ و مجلل، تیمارستان، دخمه‌های تاریک و نمناک و پر از حشرات موذی و... و اعمال خشونت‌بار مواجه می‌شویم.

یکی از بارزترین و شایع‌ترین فضاهای مضامین گروتسکی نیز، مرگ و مکان‌ها و اشیای مرتبط با آن، چون: گورستان، جمجمه، گورکن و... است (با تصرف: آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۲۰۲-۲۳۹). چنان که در داستان «زنبورک‌خانهٔ» ساعدی نیز وقایع داستان اغلب در قبرستان و خانهٔ محقر و کثیف پیرمرد می‌گذرد.

خشونت و فضاهای خلوت و تیره و تار از جمله ابزارهای پرکاربرد نویسنده در این جهتند. فضای تیره و تار داستان *نقاب مرگ سرخ* از ادگار آلن‌پو از این دست است.

در طنز سیاه گاهی فضاها و توصیفات، سیاه، گوتیک و مبهم؛ اما به نوعی با مضحکه و غافلگیری همراه است که به نوعی طنز موقعیت نیز دارد. فضای حاکم بر اغلب داستان‌های صادق هدایت، به‌ویژه *بوف کور*، بیشتر آثار غلامحسین ساعدی، *ملکوت* و برخی داستان‌های کوتاه بهرام صادقی، برخی داستان‌های جمال‌زاده، چوبک و *معصوم اول* هوشنگ گلشیری، گوتیک است؛ اما میزان مضحک بودن آن در هر اثر متفاوت است. توصیفات گوتیک در داستان‌های هدایت به شکل مضحک نیز رخ می‌دهد؛ جایی که بعضی شخصیت‌ها، در منتهای خونسردی یا با سرخوشی پرده از اعمال وحشتناک و جنایتکارانهٔ خود برمی‌دارند؛ مثلاً ریشخندکنان از قتلی حرف می‌زنند که سال‌ها پیش در کمال خونسردی مرتکب شده بودند و هیچ‌کس آن را کشف نکرده بود. در داستان *بوف کور*، این نوع طنز در داستان آن‌چنان درونی است که تلخی آن، توان پوزخند را هم از خواننده می‌گیرد: «مرد قصاب را می‌دیدم؛ ولی حرکات او که از دریچه‌ی اتاقم ترسناک، سنگین و سنجیده به نظرم می‌آمد، از این بالا مضحک و بیچاره جلوه می‌کرد، مثل چیزی که این مرد

www.SID.ir

Arshive of SID

نباید کارش قصابی بوده باشد و بازی درآورده بود» (هـدایت، ۱۳۸۳: ۹۱). وی در ادامـه نیـز دربارهٔ همین قصاب می‌نویسد: «لابد شب هم که دست به تن زنش می‌مالیـد، یـاد گوسـفندها می‌افتاد و فکر می‌کرد که اگر زنش را مـی‌کـشت، چقـدر پـول عایـدش مـی‌شـد!» (همـان). صحنه‌های وهم‌انگیز جنایی و ترسناک در این داسـتان بـسیار اسـت؛ امـا در برخـی از آن‌هـا واکنش بی‌خیالانه و خونسردانهٔ مضحک راوی منجر به طنز سیاه می‌شود. در بخشی دیگـر از بوف کور راوی چنان خونسردانه و به طور دقیق بریدن اعضای بدن زن اثیری و جـا دادن آن را در چمدان توصیف می‌کند، که گویی در حال تا کردن و جا دادن لباسی در چمـدان اسـت: «و همهٔ تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم... در چمدان را قفـل کـردم و کلیـدش را در جیبم گذاشتم» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۲). نمونهٔ دیگر آن توصـیف اعمـال هولنـاک یکـی از دیوانگان در تیمارستان در داستان سه *قطره خون* اسـت: «دو مـاه پـیش یـک دیوانـه را در آن زندان پایین حیاط انداخته بودند که با تیلهٔ شکسته شکم خودش را پاره کـرده، روده‌هـایش را بیرون کشیده بود و با آنها بازی می‌کرد. می‌گفتند او قصّاب بوده، به شکم پـاره‌کـردن عـادت داشته» (هدایت، ۱۳۸٤: ۲۷).

در داستان، نویسنده برای ایجاد حس فضای گوتیک و حس ترس در آثـارش، از جمـلات کوتاه پی‌درپی، توجه بـه جزئیـات، پیچیـدگی زمـان و مکـان و ایجـاد تردیـد در خواننـده بـا سؤال‌های پی‌درپی استفاده می‌کند تا ماجرا را برای مخاطب باورپذیر کند. مثلاً برخی فـضاهای داستان «قریب‌الوقوع» از بهرام صادقی نیز گوتیک است؛ اما راوی دیوانـهٔ داسـتان، بـا توصـیف جزئیات مضحکی آن موقعیت‌ها را طنزآمیز می‌کند. طنز روایت به ویژه وقتـی کـه راوی جـسد حلق‌آویز شدهٔ دوستش را همچون یک پزشک ویزیت می‌کند، به اوج می‌رسد: «وقتی بـه اتـاق دوستم می‌رسم با جالب‌ترین صحنه‌های زندگی باشـکوه و معـصومانه‌ای مواجـه مـی‌شـوم. از سقف، طناب کلفتی آویخته و به گردن خود گره زده است، هیکلش آویزان است، شـانه‌هـایش خم و به هم نزدیک شده و سرش به یک‌سو متوجه شده اسـت. دسـت‌هـا و پاهـا بلاتکلیفنـد، چشم‌هایش از حدقه بیرون زده و زبانش تا بیخ درآمده است. طفلـک! چـه زبـانی! حکایـت از سوءهاضمهٔ ممتد می‌کند که نتیجهٔ نخوردن صـبحانه و مـشروبات الکلـی اسـت. درسـت نگـاه می‌کنم. کمی دست‌هایش تکان می‌خورد. گویی می‌گوید: «دوست پزشـک مـن! لطفـاً زبـانم را درست معاینه کنید. ملاحظه می‌فرمایید؟ من چطور می‌توانستم با این همه بـار، زنـدگی کـنم؟» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲٦۳).

www.SID.ir

Arshive of SID

انحراف از موضوع و روایت اصلی

پریشانی یا ناتمامی روایت، انحراف‌های پی در پی، غیر لازم و اطناب‌گونه از داستان اصلی، در برخی از داستان‌ها، طنزآمیزند. این ویژگی را از شگردهای طنزسیاه نیز می‌توان به حساب آورد؛ زیرا این گونه انحرافات، داستان را از قطعیت می‌اندازد و نوعی تردید در کلیت و روایت داستان ایجاد می‌کند که منجر به فرا واقعی شدن آن می‌شود. البته این گونه انحرافات، هدفمندند و نویسنده قصد اعتراض دارد. به ویژه که برخی از این گونه داستان‌ها تمثیلی نیز هستند و استهزاء و اعتراضات سیاسی و اجتماعی و اخلاقی را نیز در ذات خود به همراه دارند. بسیاری از منابع غربی که به طنز سیاه پرداخته‌اند، معمولاً از رمان *تریسترام شندی* به عنوان یکی از نمونه‌های عالی این گونه طنز یاد کرده و انحراف فلسفی از موضوع و گسست و پریشانی روایت را یکی از ویژگی‌های آن شمرده‌اند؛ زیرا با حذف این انحراف‌ها از *تریسترام شندی*، کل کتاب حذف خواهد شد. لارنس استرن، نویسندهٔ این کتاب، این شگرد را سیستم یا «روش شندیایی» می‌نامد که از نام رمانش، که نمونهٔ اعلای انحراف از موضوع در داستان است، گرفته است(کریچلی، ۱۳۸٤: ۳۲). *تریسترام شندی* نقیضهٔ رمان‌های دورهٔ کلاسیک است که با انسجام ساختار و معنا، ابتدا، میانه و انتها داشته‌اند. طرح کلی این داستان دربارهٔ شخصی به نام تریسترام است که معنای آن نیز در زبان ایرلندی، به معنای اخته است. قابله‌ای که تریسترام را به دنیا می‌آورد، هنگام تولد ناخواسته دماغش را می‌شکند. او در پنج‌سالگی به دلیل افتادن شیشهٔ ارسی پنجره، اخته می‌شود. این داستان، واکنش خانوادهٔ وی را با پریشانی و انحراف فلسفی دربارهٔ موضوعاتی چون انتخاب نام، غسل تعمید، تألیف کتاب برای تربیت وی، عمو تابی، موعظه‌های کشیش یوریک و از همه عجیب‌تر صفحات سفید و بالعکس صفحات خط‌خوردهٔ داستان، نشان می‌دهد. داستان تریسترام شندی پر است از اظهارنظرها و عقاید راوی که به شکلی نامنظم و پراکنده به خواننده داده می‌شوند و نویسنده با ترفندهای فراوان، اصل داستان را پیوسته به تأخیر می‌اندازد. «از طریق همین درازگویی‌های گاه و بیگاه در *تریسترام شندی* و داستان‌های بی‌ربط...، مستقیماً به خود اشیاء نزدیک می‌شویم، ابعاد گوناگونی که هستهٔ زندگی روزمره را تشکیل می‌دهند. یعنی حرکت بی‌نهایت انحرافی نثر استرن عملاً در درون خود آبستن حرکتی متضاد و تدریجی است. می‌توان این مسأله را نوعی پدیدارشناسی کمیک محسوب کرد که نیروی محرکه‌اش توجه و دلمشغولی به خود اشیاء است، اشیائی که به محض رهایی ما از قید و بند تصورات دست و پا گیر، خود می‌نمایانند. دگماتیسم عاری از طنز، جای خود را به پراگماتیسم آمیخته به طنز می‌دهد»(کریچلی، ۱۳۸٤: ۳۳).

www.SID.ir

Arshive of SID

می‌توان رمان *توپ مرواری* صادق هدایت را از نظر این تکنیک طنز سیاه مشابه رمان *تریسترام شندی* دانست؛ به ویژه که می‌دانیم هر دو اثر، نقیضه‌اند. *توپ مرواری* ساختاری مغشوش و بی‌سر و ته دارد به طوری که برخی آن را رمان و برخی مثل قضایای *وغ‌وغ‌ساهاب* ارزیابی کرده‌اند. داستان دربارهٔ یکی از ادوات قدیم میدان توپ تهران یعنی توپ موسوم به مرواری است. هدایت ابتدا ماجرای توپ مرواری را در تهران دورهٔ قاجار ذکر می‌کند و خرافاتی که مردم دربارهٔ آن درست کرده‌اند؛ از جمله اینکه زنان و دختران تهرانی، برای درمان نازایی یا پیدا کردن شوهر، به آن متوسل می‌شوند و دخیل می‌بندند. بعد نویسنده، تاریخچهٔ باسمه‌ای این توپ و این که اول کجا بوده و بعد به کجاها رفته تا به تهران رسیده است را نقل می‌کند. هدایت به رغم اینکه ظاهراً رویدادهای خاتمه‌یافته را با نگاه به گذشته بازمی‌گوید، گویی از تمرکز در روایت عاجز است و دائماً سخن خود را ناتمام می‌گذارد تا پاره روایت‌های دیگری را شرح دهد که گره‌گشایی‌شان پیوسته به تعویق می‌افتد و گاه هرگز به فرجام نمی‌رسند. راوی علاوه بر روایت داستان به شیوهٔ پراکنده، گاهی، خوانندهٔ رمان را مستقیماً خطاب می‌کند و نکاتی را متذکر می‌شود که به موضوع ایران و اوضاع سیاسی و اجتماعی آن مربوط می‌شوند و نه به مضمون این رمان؛ نکاتی همچون ساختار تشکیل ملت آمریکای لاتین یا چگونگی یک مذهب یا باورهای خرافی. در نتیجه، رمان *توپ‌مرواری* ساختاری نامنسجم دارد. برای توصیف رفتار کریستف کلمب از اصطلاحات ادبی و تاریخی و مذهبی متداول در فرهنگ ایرانی استفاده می‌شود، آن هم هم‌زمان با هنجارگریزی سبکی به صورت ترکیب گونه‌های مختلف زبانی که تناسبی با زبان تاریخ‌نگاری ندارد و موقعیت‌های طنزآمیز پدید می‌آورد: «از مشاهدهٔ این منظره، لرزه بر اندام کلمب افتاد. در حال به سجده درآمد و گفت: سبحان الله، این چه حکایتی است؟ سپس سر از سجده برداشت و دید هفتاد و دو هفت تن [کذا فی الاصل] از سرنشینان کشتی از این صدای موحش زهره ترکانیده و به سرای باقی شتافته‌اند و بقیه همگی به شکم روش دچارند. چیزی نمانده بود که ناخدا کلمب هم خرقه تهی کند و یا لااقل مجبور شود که تنبان خود را عوض بنماید»(هدایت، بی‌تا: ۳۰).

منظور هدایت این است که در عین پیش بردن داستان اصلی، که چندان داستان توپ هم نیست، از خط روایت اصلی منحرف شود و داستان‌های دیگری را نیز تعریف کند. سجع‌های متعدد، متن‌های عربی دستکاری شده، اشعاری من‌درآوردی، تخیل داستانی، بیان ساده و کلام هجوآمیز، از عوامل پریشانی کلام هدایت است. به نظر می‌رسد هدایت با علم به ساختار قصه‌ها و داستان‌ها که معمولاً ساختارمندند، در این رمان، به عمد مدام از این شاخه به آن شاخه می‌پرد

www.SID.ir

Arshive of SID

و این ساختار خطی را به هم می‌ریزد و از این جهت به رمان *تریسترام شندی* شباهت می‌یابد. تریسترام شندی «درست در عین حرکت انحرافی‌اش، حرکتی متضاد و مستقیم نیز دارد. (...) ترکیب و تلفیق همین دو حرکت متضاد- مستقیم و انحرافی- همان چیزی است که قلب و هستهٔ طنز را به وجود می‌آورد» (کریچلی، ۱۳۸٤: ۳٤). از طریق همین جابجایی بی‌پایان در زاویه‌دیدها، از طریق مشاهدهٔ جهان از موضع علایق شخصی دیگران، مثلاً از منظر شاه یا مردم در توپ *مرواری*، می‌توان به خود اشیاء و امور و در نهایت معمای خنده‌دار زندگی نزدیک شد. علت عادت راوی به دور شدن از موضوع اصلی و صحبت دربارهٔ موضوعی دیگر را باید در رویداد طنزآمیزی جست که او خود در نخستین صفحات رمان شرح می‌دهد؛ یعنی شاهی که در تهران بر تخت است. درست همان زمانی که توپ از فرنگ ایران آورده می‌شود، هدایت به واژه‌شناسی نام تهران می‌پردازد و اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران را به طور کنایه‌وار توصیف می‌کند و این خود زمینه‌ساز سایر انحرافات از موضوعات دیگر می‌شود. شاهنشاه در توپ مرواری، نمادی از رضاشاه است و اعمال اصلاح‌طلبانهٔ وی به صورت کاریکاتوری در این اثر آمده است.

نتیجه‌گیری

طنز سیاه در ادبیات، نخست به عنوان یکی از ویژگی‌های آثار سوررئالیستی مطرح شد آندره برتون، سوررئالیست فرانسوی، آثار چهل و پنج نویسنده، چون سویفت، ژاری، کارول، ساد و... را در مجموعه‌ای تحت عنوان *گلچین طنز سیاه* منتشر کرد. طنز سیاه، پیوند تنگاتنگی با مفاهیمی مثل گروتسک، کمدی سیاه و گالو دارد به طوری که این انواع، گاه زیرمجموعه و گاه برابر با طنز سیاه قرار می‌گیرند.

زمینه‌های پیدایش طنز سیاه، سه محور بود: موقعیت تاریخی که همزمان با جنگ‌های جهانی اول و دوم بود و منجر به پوچی و ناامیدی انسان معاصر شد؛ نظریات فلسفی هگل با توجه به مفهوم ذهنیت عینی و رمان‌های گوتیک و سیاه به دلیل فضاسازی‌های فراواقع‌گرا و موضوعات ویژه.

انتقادهای گزنده و تمسخرآمیز دربارهٔ مسائل جدی، اندوه‌بار و موحش، موضوع اصلی طنز سیاه است. با توجه به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، طنز سیاه در داستان‌های غربی دربارهٔ مرگ، خودکشی، جنایت، جنگ، نژادپرستی، قتل، خشونت، پوچی و مانند آن و در ادبیات داستانی فارسی دربارهٔ مسائلی چون اختناق سیاسی، فقر و قحطی، بی‌هویتی و پوچی است.

«Black Humour» را در فارسی می‌توان، به «شوخی‌های سیاه» نیز ترجمه کرد.

www.SID.ir

Arshive of SID

از نویسندگان مشهور و برجستهٔ فارسی که در آثارشان طنز سیاه دیده می‌شود می‌توان به صادق هدایت، غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی اشاره کرد که در آثارشان، یأس، مرگ‌اندیشی و گروتسک با شوخی و لودگی برای ایجاد تأثیر آزاردهنده، باهم تلفیق می‌شوند. هرسه نویسنده داستان‌هایی دارند که می‌توان بخش‌هایی از آن‌ها را ذیل طنز سیاه بررسی کرد؛ به عنوان نمونه، بخش‌هایی از *بوف کور* صادق هدایت، ملکوت بهرام صادقی و *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی. برخی داستان‌ها نیز کاملاً طنز سیاهند مثل *توپ‌مرواری* و اغلب داستان‌های مجموعه‌ی *ولنگاری* صادق هدایت؛ *دندیل* و *زنبورک‌خانه* ساعدی و داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی* و *غیرمنتظر*. داستان‌های تمثیلی چون *عزاداران بیل* ظرفیت طنز سیاه دارند و این نوع طنز بعدها در آثار سایر نویسندگان فارسی نیز تأثیرگذار بوده است.

ویژگی‌های مهم طنز سیاه را می‌توان در شگردهایی چون؛ تضاد، انحراف از موضوع یا ساختار متشتّت روایت، موجودات فراواقع‌گرا، توصیفات و فضاسازی‌های گوتیک، اغراق با زیرمجموعه‌هایی چون تحقیر یا کوچک‌نمایی، مسخ و استحاله و بزرگ‌نمایی، شاهد بود.

منابع

الف) فارسی

آدامز، جیمز لوتر؛ یتس، ویلسون(۱۳۸۹)، *گروتسک در هنر و ادبیات*، مترجم آتوسا راستی، تهران: قطره.

آرین‌پور، یحیی، (۱۳۷۵)، *از صبا تا نیما*، ج دوم، چ ششم تهران: زوار.

اصلانی، محمدرضا، (۱۳۸۵)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنزآمیز*، تهران: کاروان.

استرن، لارنس، (۱۳۸۸)، *زندگانی و عقاید آقای تریسترام شندی*، مترجم ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

باتینگ، فرد، (۱۳۸۹)، *گوتیک*، مترجم علیرضا پلاسید، تهران: افراز.

پلارد، آرتور، (۱۳۸۳)، *طنز*، ترجمه سعید سعیدپور، چ سوم، تهران: مرکز.

تامسون، فیلیپ، (۱۳۸٤)، *گروتسک در ادبیات*، مترجم غلامرضا امامی، چ دوم، شیراز: نوید شیراز.

تجبّر، نیما، (۱۳۹۰)، *نظریهٔ طنز بر بنیاد متون برجستهٔ طنز فارسی*، تهران: مهر و ویستا.

جوادی، حسن، (۱۳۸٤)، *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، تهران: کاروان.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۳٦)، *لغتنامه*، ج۸، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران؛ سازمان لغتنامه‌ی دهخدا.

www.SID.ir

Arshive of SID

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۳۲)، «ادبیات سیاه در اروپا و آمریکا»، *یغما*، شماره ۵۹، صص ٦٤-٦٧.

ساعدی، غلامحسین، (۱۳۳۷)، *واهمه‌های بی‌نام و نشان*، چ پنجم، تهران: نیل.

----------، (۱۳٤۷)، *گور و گهواره*، تهران: نیل.

----------، (۱۳۵۱)، *ترس و لرز*، چ سوم، تهران: کتاب زمان.

----------، (۱۳۵۲)، *دندیل*، چ دوم، تهران: امیرکبیر.

----------، (۱۳۸٦)، *عزاداران بَیل*، تهران: نگاه.

----------، (۱۳۸۸)، *آشفته‌حالان بیداربخت*، تهران: نگاه.

سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چ پانزدهم، تهران: نگاه.

شریفی، محمد، (۱۳۸۷)، *فرهنگ ادبیات فارسی*، چ دوم، تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.

شیری، قهرمان، (۱۳۹٤)، *همسایهٔ هدایت*، تهران: بوتیمار.

صادقی، بهرام، (۱۳۸۰)، *سنگر و قمقمه‌های خالی*، چ دوم، تهران: کتاب زمان.

---------، (۱۳۸۸)، *ملکوت*، چ نهم، تهران: کتاب زمان.

کریچلی، سیمون، (۱۳۸٤)، *در باب طنز*، مترجم: سهیل سمّی، تهران: ققنوس.

کندی‌تول، جان، (۱۳۹۲)، *اتحادیهٔ ابلهان*، مترجم: پیمان خاکسار، چ پنجم، تهران: به‌نگار.

کوندرا، میلان، (۱۳۸۳)، *هنر رمان*، مترجم: پرویز همایون‌پور، چ ششم، تهران: قطره.

مسجدی، حسین، (۱۳۸۹)، «رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی»، *پژوهش‌های زبان و ادب فارسی*، ش ۸، صص ۹۳-۱۰٦.

مجابی، جواد، (۱۳۷۷)، *شناخت‌نامهٔ غلامحسین ساعدی*، تهران: قطره و آتیه.

مهدی‌پورعمرانی، روح‌الله، (۱۳۷۷)، *نقد و بررسی داستان‌های غلامحسین ساعدی*، تهران: آسا.

میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۷)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز.

نورانی، جلال، (۱۳۹۰)، «گروتسک»، بخش دوم، روزنامه‌ی *ماندگار* افغانستان، سال سوم، شماره ۵۷٦، دوشنبه۲ خردادماه، ص ۵.

وونه‌گات، کورت، (۱۳۹۰)، *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج*، مترجم: علی‌اصغر بهرامی، چ هفتم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

www.SID.ir

Arshive of SID

هدایت، صادق، (۲۵۳۶)، *علویه‌خانم و ولنگاری*، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.

_____، (بی‌تا)، *توپ مرواری*، بی‌جا: بی‌نا.

_____، (۱۳۸۲)، *حاجی‌آقا و سگ ولگرد*، به کوشش داوود علی‌بابائی، تهران: امیدفردا.

_____، (۱۳۸۳)، *بوف کور*، اصفهان: بوف کور.

_____، (۱۳۸٤)، *سه قطره خون*، تهران: مجید.

هلر، جوزف، (۱۳۹٤)، *تبصرهٔ ۲۲*، مترجم: احسان نوروزی، تهران: چشمه.

ب)انگلیسی

Breton, André.(1997), *Anthology of Black Humour*, Translated by Mark Polizzotti, City Lights Publishers.

Hegel ,G.W.F.(1979*) Esthetique*,Traduction originale par S. Jankelevitch, Paris: Aubier

Merhi, Vanessa M. (2006) *Distortion as identity from the grotesque to l'humour noir*, Thesis (Ph. D.) ,Rutgers The State University of New Jersey - New Brunswick.

The Columbia Electronic Encyclopedia, 6th ed. Copyright © 2012, Columbia University Press. All rights reserved: http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-blackhum.html(4 Feb. 2016)

Weber, Brown.(1947),"The Mode of Black Humour", *The Comic Imagination in American Literature*, Ed. Louis D. Rubin, Jr. Forum Series, Washington, D.C: U.s. Information Agency.

Glossary of Literary Terms; cumulative over the semester;

http://dictionary.reference.com/browse/black-Humour Dictionary.com's 21st Century Lexicon, Copyright © 2003-2014 Dictionary.com, LLC.

www.SID.ir