محمد علی همایون کاتوزیان

دربارهٔ طنز

این مقاله فصل اول کتاب طنز و طنزینهٔ هدایت است که در سال ۱۳۷۴ توسط «نشر مرکز» در تهران آماده به چاپ شد ولی هنوز اجازهٔ انتشار نیافته است. چون تحقیق مزبور دربارهٔ طنز و طنزینه در آثار هدایت بود، به مناسبت فصلهای اول و سوم آن به بحثی کلّی دربارهٔ طنز (satire) و طنزینه (irony یا ironie) تخصیص داده شد.

اگرچه این بحثی کلّی ست، ولی نکات تازه ای هم در آن وجود دارد. گذشته از این، بحث مزبور بحثی تطبیقی ست، یعنی -هم از دیدگاه نظری، و هم در ارائهٔ نمونه- دربارهٔ طنز در ادبیات فارسی و ادبیات اروپایی گفتگو می کند. و پیش از این (تا آن جا که نگارنده می داند) در نوشته های دیگری ارائه نشده است.

ه. ک.، آکسفورد، ژوئن ۱۹۹۷

در ادبیات همهٔ جوامع، طنز یکی از انواع و (در عین حال) یکی از ابزار ادبی بوده و هست. و- چه در سنّت های ادبی ایران چه فرنگ- اشکال، ابزار، معانی و اغراض و انگیزه های گوناگونی دارد که بر اثر تحوّل و توسعه و پیشرفت ادبی پدید آمده اند. با این تعریف، هزل وشوخی و مزاح و مطایبه و بذله گویی و تَسخَر (استهزاء) و هجو همه، به درجات واشکال، طنز در شمار می آیند، یا از ابزار آن به حساب می روند.

بد نیست که در صدر این مقال، پیش از این که شرح و تحلیل کوتاهی از طنز و انواع آن عرضه داریم، با سؤال مهمّی که بی شک هر آن به ذهن خیلی از خوانندگان متبادر خواهد شد برخورد کنیم. سؤال این است که طنز «واقعی» چیست؟ آیا هر شوخی و مزاح و استهزاء و -حتّی هجوی- را می توان طنز خواند؟ آیا طنزی که به خاطر اغراض شخصی و

فرو نشاندن آتش کینه و نفرت و انتقام گفته یا نوشته می شود طنز است؟ آیا طنزی را که در آن لغات رکیک یا مضامین مُستهجن باشد می توان جزء ادبیّات دانست؟ آیا هزلی را که هدف اجتماعی نداشته باشد، و در جهت پیشبرد نظریات و مکاتب سیاسی، یا تهذیب اخلاق و رفتار فردی و اجتماعی نباشد می توان طنز شمرد؟ یا -درست برعکس- آیا طنزی را که هدفش نقد وانتقاد و کشمکش سیاسی واجتماعی ست می توان کار ادبی و هنری نامید؟

در واقع این گونه سؤالها به کلّ ادبیات باز می گردد. و می توان موضوع را با اشاره به دعوایی که از اواسط قرن نوزدهم در اروپای غربی- به ویژه فرانسه وانگلیس- شروع شد و (به اشکال گوناگون و حتّی متضاد) تا امروز نیز ادامه یافته است، باز و بررسی کرد. وقتی که خِردگرایی افراطی و آرمانگرایانهٔ انقلاب فرانسه - پس از چند سال جذبه و شوق و شور و ایمان به ساختن بهشتی عقلی و علمی بر روی زمین - در قیاس با تجربه و واقعیتّ سرخورد و فرو کشید واکنشهای فلسفی و هنری و اجتماعی و سیاسی ای را به همراه آورد. وجه سیاسیِ آن در خود فرانسه بازگشت بوربون ها (اگرچه نه بر مبنای گذشته) به سلطنت، و درحوزهٔ گسترده ترِ اروپا، تسلّطِ ارتجاع در چارچوب «اتحاد مقدس» (یا به قولی «اتحاد نامقدس») بود.

در حوزهٔ فلسفه و علوم اجتماعی نیز دو گونه واکنش پدید آمد که هر دو آرمانگرایانه بود: یکی واکنش خِردگرایانِ آرمانگرا که به یک معنا در لاک خود فرو رفتند و نهضت علم گرایی را حتّی سرسختانه تر از پیش ادامه دادند. از نمونه های پیشتاز این نهضت یکی هانری دوسن سیمون و محفل او بود، و دیگری آگوست کُنت که مرید و دفتردارِ سن سیمون بود. واکنش دیگر، نهضت رمانتیسم در فلسفه بود که از آلمان و اتریش آغاز شد و معروف ترین نمونهٔ آن فیشته[1] است، اگرچه در سایر جوامع اروپایی نیز رمانتیسم فلسفی نمایندگانی پیدا کرد که یکی از مشهورترین آنان توماس کارلایل ادیب و فیلسوف اسکاتلندی بود. این رمانتیسم فلسفی از بعضی جهات با آن خردگرایی آرمانگرایانه صد درصد در تعارض و تضاد بود چون پایه های آن نه در خرد و منطق و تجارب حسّی و قابل لمس، بلکه در سنّت و عادت و عاطفه و ایمان قرار داشت. اما این هر دو نهضت از جهتِ روش (متد) و طرز برخورد مشابه بودند: اولی در تلاش بود که با شیوه های عقلی و «علمی» بهشت روی زمین را بسازد، و دومی می خواست از طرق ذهنی و عاطفی فردوس گمشده را بازجوید. در خور تأمل است که کارلایل،[2] فیلسوفِ ادیب و رمانتیک اسکاتلندی، پس از بازدیدی از محفل خردگرایانِ سن سیمون، با خوشوقتی در نامه ای نوشت که بینش علمی

این گروه به «مذهب» بَدَل شده است: «تصورش برای من ممکن نیست که انسان، بدون حضور مداوم مذهب در سینه اش، بتواند زندگی کند، مگر در حالت اضطرار و بیچارگی».[۳]

نهضت ادبی رمانتیسم نیز به موازات حوادث سیاسی و اجتماعی و بروز رمانتیسم فلسفی در آلمان شروع شد و به سرعت رشد و گسترش یافت. گوته و شیلر از پیشتازان شهیر این نهضت اند. پایه های این نیز از نظر تاریخی در ادبیات و اساطیر و افسانه های باستانی (یونانی، رومی، ژرمنی) و نیز ایمان و عادات و فرهنگ و ادبیّات قرون وسطایی (یعنی پیش از رنسانس) قرار داشت؛ و از نظر زمان جاری در پرورش عواطف و ذهنیات و احساسات فردی و جمعی.

اما رمانتیسم ادبی انگلستان ویژگیهای خود را پدید آورد، و در هر حال جزمیّت و سرسختی و ضدّ خِرد گرایی و واپس گرایی نهضت آلمان را نداشت: معروف ترین رمانتیک های نسل اول در انگلیس کالریج[۴] و وردزورث[۵] بودند که رمانتیسم اولی بیشتر، و دومی کمتر، به نهضت آلمان شباهت داشت. اما پیشتازانِ نسل دوم رمانتیسم را در انگلستان به زحمت می توان در قالب رمانتیسم آلمانی (یعنی تصوری که معمولاً از رمانتیسم در اذهان هست) گنجاند: بایرون، شِلی و کیتز[۷] بیش از هر چیز به یکدیگر شبیه بودند تا به هر شاعر و نهضت دیگری، چه در انگلیس و چه در جاهای دیگر. و به چیزی که شباهت نداشتند رمانتیک های آلمان و کالریج و وردزورث بود: آنان یکی بیش از دیگری جوان و یاغی و سنّت شکن و بدعت آور بودند، و یکی زودتر از دیگری نیز جوانمرگ شدند.

همین شیوهٔ سنّت شکنی و نوآوری در نهضت رمانتیک ادبی فرانسه نیز به چشم می خورَد، هرچند این نیز در دو سه نسل متوالی پدید آمد، و به دست پیشتازان و نخبگانِ آن تحول و پیشرفت کرد. ریشه های این نهضت را در آراء روسو می توان یافت، اما وجه ادبی آن، در حدود انقلاب فرانسه و پس از آن، از محفل مادام دواستال آغاز شد و با گذار از شاتو بریان و لامارتین بزرگترین نمایندهٔ خود را در شخص ویکتور هوگو پدید آورد. هوگو در رسالهٔ معروفی (که آن را می توان نخستین تئوری مدون رمانتیک های فرانسه دانست) گفت که شاعر باید از قیود کلاسیک آزاد گردد و در انتخاب لغت و مضمون (یا فرم و محتوا) آزاد باشد. عبارت Liberte dans l'art (آزادی در هنر) او مشهور است. و این تئوفیل گوتیه (پیرو، مرید و سرسپردهٔ بی چون و چرای هوگو) بود که - اگرچه سازندهٔ اصلیِ عبارت Art pour l'art[۸] «هنر برای نفس هنر» نبود- آن را شایع کرد و پرچمدار نبرد برای هنرِ ناب شد.

شعار «هنر به خاطر نفس هنر» به زودی چنان شایع شد، و هواداران و معارضانِ

سرسختی یافت، که به سرعت ریشه های خود را به عنوان شعار رمانتیست های تندرو فرانسوی از دست داد و به یک نظریه و بینش عام ادبی- هنری بَدل شد. اسکار وایلد را با هیچ تعریف دقیقی نمی توان رمانتیک خواند، اما آزادگی و پرده دری و بی قیدی او در گفتار و رفتارش طبعاً او را یکی از مروّجان «هنر برای نفس هنر» کرد. او به خاطر آزادی هنر خود را سوسیالیست خواند.

باری افراط در رمانتیسم (طبق معمول) سبب واکنشهایی شد که - چه در فرانسه چه در انگلیس- سبک و شیوهٔ رئالیسم را پدید آورد، که البته تغییرات اجتماعی نیز در آن تأثیر مهمی داشت (اگرچه تغییرات اجتماعی را به هیچ وجه نباید تنها عامل بروز و رشد رئالیسم ادبی کرد، چنان که وقتی -از اواسط قرن نوزدهم- رئالیسم در ادبیات شروع به رشد می کند، رمانتیسم در موسیقی همچنان به رشد خود ادامه می دهد و تا اوایل قرن بیستم دوام می یابد). افراط در رئالیسم نیز در اواخر قرن نوزدهم سبب «بحرانی» شد، چون در حالی که روزنامه نگاری و تاریخ نگاری و تحلیل و نقد اجتماعی در خارج از حوزهٔ ادبیّاتِ تخیّلی به سرعت در حال رشد بود، واقعیت گرایی افراطی در ادبیاتِ تخیلی (خاصه در روندهای ناتورالیستی که زولا مشهورترین نمایندهٔ آن است) موضوع تمیز و تشخیص داستان نویسی و شاعری را از روزنامه نگاری و جامعه شناسی و جز آن به شدت مطرح کرد. سمبولیسم که (در فرانسه) بودلر و مالارمه و رَمبو و ورلن[۹] از مشهورترین پیشتازان آن اند واکنشی به این بحران بوده، که در قرن بیستم به بروز روندهای گوناگون مدرنیستی در شاعری وداستان نویسی انجامید. و هنوز هم اشکال تحول یافتهٔ آن - به موازات سبکهای دیگر- ادامه دارد.

سمبولیسم و مدرنیسم در شعر و داستان (و نیز در موسیقی و نقاشی که از دایرهٔ بحث فعلی خارج است) با هیچ معنای تاریخی و دقیقی رمانتیک نیست، و در هر حال نویسندگان و سبکهای گوناگون آن از خیلی جهات با یکدیگر تفاوت دارند. اما در دو مقوله با وجوهی از رمانتیسم سنتّی قرابت دارد: یکی آزادی در انتخاب مضمون و بدایع و تکنیک، و از جمله توجه به تجارب ذهنی و عاطفی؛ دیگری شکستن قیود رسمی در کاربرد زبان و نظم منطقی حوادث و زمان و مانند اینها (چنان که در نقاشی و موسیقی مدرنیستی نیز دیده و شنیده می شود).

و از همین جا بود که دعوای «هنر برای نفس هنر» به شکل دیگر و در ابعاد بسیار گسترده تری از نو در اروپا مطرح شد. این بار دعوا به این شکل مطرح شد که هنرمند باید رئالیست و در خدمت اجتماع باشد، یعنی با واقعیات ملموس سر و کار داشته باشد، و این

واقعیات - و خاصّه مسائل و مشکلات و دردها و محرومیتهای اجتماعی- را در آثار خود منعکس کند. حال آن که، به نظر این دسته از ناقدان، مدرنیست ها -چه در ادبیات، چه درموسیقی، چه در نقاشی، چه درمعماری- به واقعیّات «عینی» و اجتماع و مسائل آن توجهی نداشتند، و آثار آنان اساساً بازتابی از تخیلات ذهنی و مسائل شخصی آنان بود. به موازات و در ارتباط با این دعوا، بحث دیگری نیز دربارهٔ فرمالیسم و «محتوا گرایی» نیز مطرح شد، یعنی گفته می شد که ارزش یک اثر هنری به مضمون و محتوای آن است نه به فُرم آن و ابزار و بدایع و تکنیک هایی که در آن به کار رفته است.

چنان که ملاحظه می کنید این بار، چه از نظر اجتماعی چه از نظر ادبی و چه از نظر تاریخی، دعوا عیناً دعوای قرن نوزدهم بر سرِ مقولهٔ «هنر به خاطر نفس هنر» نبود؛ ولی به آن شباهت داشت. آنچه مسأله را بزرگ و پیچیده کرد و در نتیجه (بیشتر از یک سوی دعوا) کار را به انکار و نفی، و حتی توهین و استخفاف و هتاکی و تهمت زنی کشاند، این بود که موضوع در چارچوبهای قرص و محکم و «انکار ناپذیر» ایدئولوژیک مطرح شد و با اعتقادات پرشور و آشتی ناپذیر و شبه مذهبیِ سیاسی گره خورد. و چون احزاب و قدرتهای دولتی و بین المللی بزرگ، و منافع تبلیغاتی آنان، نیز پشتوانهٔ هواداران «هنر به خاطر اجتماع» قرار گرفت، موضع آنان به شکل ارعاب و زورگویی و- در جوامعی که قدرتِ دولت در دستشان بود- طرد و سانسور تجلی کرد. و مبتذل ترین، و در عین حال مقتدرترین و گسترده ترین، اشکال آن در قالب رئالیسم سوسیالیستیِ ژدانفی، و نظریات و تبلیغات ادبی و هنریِ رُزنبرگ و گوبلز ظاهر شد. و به این ترتیب ادب و هنر مدرنیست از جانب اینان و دولتها یشان منحط و ضد اجتماعی اعلام شد و تحریم گردید.

پیش از ادامهٔ گفتگو دربارهٔ تحول این دعوا، بد نیست که چارچوب اجتماعی و تاریخی آن را لحظه ای کنار گذاریم و چند کلامی صرفاً از دیدگاه تئوری ادبی دربارهٔ آن بگوییم. از این نظر دعوای هنر برای نفس هنر یا هنر به خاطر اجتماع اساساً بحث عبثی ست. هنر هم برای نفس هنر هست، هم نیست: برای نفس هنر هست، زیرا که در غیر این صورت هنر نیست؛ برای نفس هنر نیست، زیرا که شناخت هنر نیاز به مخاطب دارد، یعنی این خواننده و بیننده و شنونده اند که هنر را هنر می کنند. به همین قیاس، هنر هم برای اجتماع هست، هم نیست: برای اجتماع هست، زیرا که نه فقط مخاطب دارد، بلکه از نظریات و مقولات و پدیده های اجتماعی (ولو از طریق ذهنیات آفرینندهٔ خود) متأثر است؛ برای اجتماع نیست، زیرا که ماهیت و ویژگیهای هنری و ادبی، آن را از صرف روزنامه نگاری، تبلیغات سیاسی، تاریخ نویسی، جامعه شناسی و جز آن مشخص و متمایز می کند.

به این ترتیب، هنر و ادب کلاسیک، رمانتیک، رئالیست، سمبولیست، مدرنیست و جز آن همه هنرند. و در ارتباط با این مقولات، نقد ادبی فقط سه وظیفه دارد: تشخیص و تمیز سبکها و انواع هنری از یکدیگر؛ ترجیح بعضی از آنان بر دیگران بر مبنای سلیقهٔ هنری و اجتماعی خود یا مکاتبی که به آنان وابسته است؛ بررسی قوّت و ضعف هر اثر هنری در قیاس با همان سبکی که آن اثر نمونه ای از آن است. یعنی روشی که نمونه ای از نتایج آن - به زبان ساده، و برای مثال- چنین است: «این اثری رمانتیک است؛ من اساساً ادبیات رمانتیک را (به نسبت سبکهای دیگر) نمی پسندم؛ اما این اثر به این دلایل نمونه ای خوب (یا بد) از آثار رمانتیک است.»

به همین قیاس، دعوای «فرم» و «محتوا» (به شکلی که در این گیر و دارها متجلّی می شود) بی معناست. هیچ هنری بدون ابزار و آلات و ملاط و خمیره اش پدید نمی آید. ادبیات ویژگیهای شکلی خود را دارد. حتی در خود ادبیات هم آنچه شعر عاشقانه را از نثر عاشقانه جدا می کند همان تفاوت در اشکال و ابزار بیان است، وگرنه محتوا که یکی ست. از سوی دیگر، هنرِ بدون مضمون و محتوا در واقع وجود ندارد، چون هر اثری که شکلی هنری و ادبی داشته باشد خواهی نخواهی چیزی را بیان می کند، ولو این که آن چیز ساده و پیش پا افتاده، یا پیچیده و دیرفهم، یا «مترقی» یا «ارتجاعی» باشد. البته تفاوتهای عمده ای در نسبتِ شکل و محتوا بین سبکها و آثار گوناگون وجود دارد، ولی شیوهٔ بررسی این نیز باید شبیه به آنچه در مورد «هنر برای نفس هنر یا به خاطر اجتماع» گفتیم باشد.

مثلاً مثنوی مولوی شعر است، چون ابزار و اشکال آن با «شعریت» یا بوتیقای زمانش می خواند (اگرچه از این دیدگاه نمونهٔ درخشانی از شعر دورهٔ خود و پیش از آن نیست)؛ اما مثنوی مولوی در عین حال یک اثر عرفانی ست، و کل محتوای عرفانی همراه با شاه بیتها و تک فردهای آن، آن را به یک اثر بزرگ عرفانی و در عین حال سهل الوصول و «مردمی» بَدَل کرده است. ممکن نیست که محتوای عرفانی مثنوی را از شعریت آن جدا کرد، چون اگر همهٔ آن حرفها را مولوی به نثر رسمی نوشته بود نتیجه از نظر تأثیر ادبی و اجتماعی آن چیز دیگری می شد. و از سوی دیگر اگر زبان و شعریت آن (به شرط لطمه نزدن به محتوا) قوی تر می بود تاثیر آن احتمالاً از این هم بیشتر می بود. نکتهٔ آخر - در ارتباط با مقولهٔ «هنر برای نفس هنر یا به خاطر اجتماع» - این که، ممکن است ما بر مبنای سلایق و عقاید شخصی و مکتبی خود عرفان را نپسندیم، یا محتوی ارشادی یا عشقی یا سیاسی را بر آن ترجیح دهیم. اما این دلیل نمی شود که بگوییم که مثنوی مولوی «به خاطراجتماع» نیست یا «منحط» است.

این چند کلام به قصدِ تحلیل نظری و انتزاعی موضوع ادا شد. اما البته تعصّبات و تعلقات گروهی ادبی و اجتماعی - و به ویژه زد و خوردهای سیاسی- غالباً مانع از این بوده است که چنین شیوه ای در نقدهای ادبی به کار رود. باری، در ادامهٔ آن بحث تاریخی، دعوای «هنر برای نفس هنر و اجتماع» در زشت ترین وجه آن سبب شد که نه فقط انبوهی از آثار ارزشمند (و گاهی خیلی ارزشمندِ) ادبی با توهین و تحقیر و تهمت و نفی و انکار و تحریم روبرو شوند، و حتی صاحبانشان طرد گردند و در مخاطره افتند و جلای وطن کنند؛ بلکه- در نتیجه- ظرفیّت ادبی و هنری کسانی که آزادانه یا به زور تسلیم آن شدند تماماً از قوّه به فعل درنیامد. یعنی حتّی در این حوزه هم آثار با ارزشی از قلم - مثلاً- اَلکسی تولستوی و اِرنبورگ و شولوخوف ساخته شد، اما تعدادشان نسبةً کم بود. به هر حال پخته ترین و آزادترین شکل «هنر به خاطر اجتماع» در خارج از قلمرو قدرتهای دولتی و رسمی (و نیز در حالت تنش با احزاب مکتبی) پدید آمد. و این به نهضت «هنر متعهد» (به فرانسه L'art engagé ؛ به انگلیسی Comitted art) پدید آمد، و نمونه های ارزشمندی در ادبیات اروپای غربی، آمریکای لاتین، خاورمیانه و جاهای دیگر به جا گذاشت.

اکنون واکنشی که در برابر تندرویها و بدگوییها و دُژکاریهای زِدانفی و رُزنبرگی پدید آمده ممکن است کار را یکسره دیگرگون سازد و به تندرویهایی در جهت خلاف آن بینجامد. و از جمله گاه شنیده و خوانده می شود که هر اثری که محتوای اجتماعی و سیاسی داشته باشد ادبی و از ادبیات نیست. با توجه به تجربه هایی که اندوخته شده، و آزادیها و آزاداندیشیها و آزادبینیهایی که به دست آمده، باید امیدوار بود که این نظر (پیش از این که مانند مورد قبلی تأثیرات منفیِ بزرگ و درازمدتی بر رشد و توسعهٔ ادبی بگذارد) جدّی تلقی نشود. زیرا که این نظر هم درست به دلایلی که در مورد پیشین بیان کردیم پذیرفتنی نیست. صِرف این که محتوای یک اثر ادبی (و در نتیجه شکل و ابزار آن) اساساً ذهنی نیست، بلکه عینی ست؛ یا سمبولیستی نیست، بلکه رئالیستی ست؛ یا خصوصی نیست، بلکه اجتماعی ست - صِرف این ویژگیها دلیل ادبی نبودن آن نمی شود. ممکن است ما آثار مدرنیستی و سمبولیستی و عرفانی و سحرآمیز و «خصوصی» و مشابه آنها را به سلیقهٔ خود مرجح بدانیم، و حتی دلایلی بیاوریم که - به طور کلی- ادبیّت این آثار از آثار دیگر بیشتر است. اما نفی وانکار آثار دیگر فقط به این دلیل که محتوایشان اجتماعی و سیاسی و مشابه آن است از دیدگاه تئوریک پذیرفتنی نیست، و از نظر اجتماعی و حرفه ای نیز نمایندهٔ همان گونه تنگ نظریها و انحصارگریها و خودپرستیهایی ست که در مورد پیشین دیدیم.

و برای این هزار مثال می توان زد اما یکی کافی ست. همهٔ آثار داستایوسکی رئالیستی ست، و تقریباً محتوای همهٔ آنها نه فقط اجتماعی ست، بلکه هدف و جهت سیاسی هم دارد. و معروف ترینشان از این نظر برادران کارامازف، شیاطین، ابله و جنایت و مکافات است که ضمناً به اجماع نظر بهترین آثار او هستند. و لبهٔ تیز حمله در همهٔ آنها متوجه لیبرال ها، سوسیالیستها و آنارشیست های روسیه در قرن نوزده میلادی ست. اما شکی نیست که ادبیات داستایوسکی در ارتفاعاتِ تاریخی ادبیات جهان جا دارد. به خاطر این که - صرف نظر از آراء سیاسی داستایوسکی و تأثیر بارز و عمیق آن در آثارش- هنر و ادبیّت این آثار در حد عالی ست. داستایوسکی مردی سیاسی و اجتماعی، و حتی می توان گفت مبلّغی پر شور و پیامبر گونه، بود، و اگر هم می خواست شخصیت اجتماعی - روانشناختی خود را از کارِ ادبی اش جدا کند، و در این کار موفق می شد، ممکن نبود ارزش و تأثیر کارهایش در این حدّ باشد. او حرفه اش -اگر بتوان گفت اصلاً حرفه ای داشت- روزنامه نگاری بود و دائماً همین آراء و عقاید را در تعارض با مخالفان خود به شکل مقالهٔ اجتماعی و نقد ادبی صریحاً بیان می کرد. اما رمان های او آثاری ادبی ست زیرا که به کلّی از روزنامه نگاری (و از جمله روزنامه نگاریِ خودش) ممتاز و مشخص است، و ظرافت و بوتیقا و فرم و ادبیّت آن سبب شده که امروز اغلب خوانندگانش در سراسر جهان بدون درک دقیق هدفهای سیاسیِ پوشیده در آن از آن لذّت می برند و چیز یاد می گیرند. رمان های داستایوسکی، به رغم هدفهای سیاسی شان، همه «چند صدایی» یا «دیالوگی» اند. و از فضا بر اثر مطالعهٔ دقیق و گستردهٔ آثار او بود که باختین- به این تعمیم ادبی رسید که وجه اساسیِ ادبیات (اگرچه باید گفت ادبیّات خوب و ممتاز پس از رنسانس) همان دیالوگی بودن آن است. یعنی صداهای گوناگون گفتمان های متفاوتی را طرح می کنند، بدون این که صدای برتری نهایتاً گفتمانِ «درست» را اعلام کند.

این مختصر همه برای این بود که بتوانیم با دستِ باز و با اجتناب از ایجاز مخلّ به گفتگو دربارهٔ موضوع این فصل بپردازیم.

چنان که گفتیم، طنز یکی از انواع ادبی ست، و ابزاری دارد که کنایه یکی از آنهاست. از سوی دیگر طنز یکی از ابزار ادبی نیز هست. وقتی که طنز به شکل ادبی (و نه فقط ابزار ادبی) عرضه می شود، اثر در مجموع و تماماً طنز است، که بهتر است -برای سهولت در کلام- آن را طنزنامه خواند. یعنی طنزنامه یک نوع ادبی ست. مثلاً موش و گربهٔ عبید، و وغ وغ ساهاب صادق هدایت و مسعود فرزاد، و چرند و پرند دهخدا، و خیلی از

شعرهای اشرف الدین حسینی گیلانی، و حاجی آقا و البعثة الاسلامیّه و قضیهٔ خر دجال هدایت، و کاندید ولتر و مزرعهٔ حیوانات اُرول. اما طنز خیلی وقتها در کلام و عبارت و لطیفه و حکایت کوتاه به کار برده می شود که گاه مستقل است و گاه جزیی از یک اثر ادبی است؛ مانند کنایات و بذله ها و طعنه های گلستانِ سعدی و غزلیّات حافظ، و نامه های هدایت و نمایشنامه های اسکار وایلد و برنارد شاو و داستانهای آناتول فرانس؛ و لطائفِ عبید و راغب اصفهانی و انوری و سنایی و دکتر جانسون (ادیب و بذله گوی و ناقد انگلیسی قرن هیژدهم).

هزل وشوخی و مزاح و بذله گویی و تَسخَر و هجو از اشکالِ گوناگون طنزاند، و گاه به شکل ابزار طنز و طنزنامه به کار برده می شوند. می گویند زمانی از یک سیاستمدار معروف انگلیسی تعریف یک جناح سیاسی وقت را خواستند و او در پاسخ گفت: من نمی توانم فیل را تعریف کنم ولی به محض این که بخواهد از در اطاق داخل شود آن را می شناسم. همین نظر را در تعریف طنز (و خیلی مقولات و مفاهیم ادبی و اجتماعی دیگر) نیز می توان به کار برد. جواب «طنز چیست؟»، مانند «شعر چیست؟» کار آسانی نیست، و چندان اهمیتی هم ندارد. دکتر جانسون (سابق الذکر) طنز را «شعری» تعریف کرده است که غَرضش «نکوهش بد ذاتی و حماقت» است. اما اغراض طنز هم در تجربهٔ اروپا و هم در سنّت ادبی ایران از این خیلی گسترده ترند. و از جمله تصفیه حسابهای خصوصی و گروهی و اجتماعی را شامل می شوند.

این نوع طنز در ادب فارسی فراوان است، و شاید بتوان گفت که برانواع دیگر غلبه دارد. حافظ می گوید: «زکوی میکده دوشش به دوش می بردند/ امام شهر که سجّاده می کشید به دوش». سعدی در گلستان از «ابلهی سَمین» حکایت می کند که «خلعتی ثمین در بَر و مرکبی تازی در زیر و قَصَبی مصری بر سر» داشت. یکی نظر او را در بارهٔ «این دیبایِ مُعلَم بر این حیوانِ لایَعلم» می پرسد و او می گوید:

به آدمی نتوان گفت ماند این حیوان — مگر دِراعه و دستار و نقش بیرونش
بگرد در همه اسباب و ملک و هستیِ او — که هیچ چیز نبینی حلال - جز خونش

و نیز در جای دیگری:

مردکی بود غرقه در جیحون — (در سمرقند بود، پندارم)
بانگ می کرد و زار می نالید — که دریغا کلاه و دستارم

انوری ابیوردی در هزلی حکایت می کند که محتسبی «به کوی و برزن» زنی را می زد. وقتی از یکی از تماشاگران علّت را پرسید: «گفتا زنکی ست روسپی این/ و آن

محتسبی ست روسپی زن» (که صنعت ایهام لفظی در آن به کار رفته است). طرزیِ افشار در شرح بند شلوار فروختن دختران رشتی در بازار می گوید: «دختران نجیب خطهٔ رشت/ چون غزالانِ مست می گردند. از پی مشتری به هر بازار/ بند تنبان به دست می گردند» (که صنعت ایهام مضمونی در آن به کار رفته است). [عباراتِ «ایهام لفظی» و «ایهام مضمونی» از این جانب است. معمولاً منظور از ایهام همان ایهام لفظی ست. امّا به نظر این جانب ایهام مضمونی نیز نوعی ایهام است، که نمونه اش را در بالا دیدیم]. و این قطعه را ابن یمین در ملامت از فخر فروشی مردم به اعتبار نیاکان خود گفته است:

دی شنیدم که ابلهی می گفت — پدر من وزیرِ خان بوده است
با وجودی که نیست معلومم — خود گرفتم که آن چنان بوده است
هیچ کس دیده ای که گُه خورده است — کاین به عهد قدیم نان بوده است؟

مهستی گنجوی که بانویی به هر معنا طنّاز بود در قطعه ای می گوید که کسی مسند قضا را می خواست ولی «صدر راضی نمی شد»: «قضا را خری داد و بستد قضا را/ اگر خر نمی بود قاضی نمی شد» (به صنعت ایهام توجه کنید). و در یک رباعی: قاضی چو زنش حامله شد زار گریست / گفتا زسر قهر که این واقعه چیست، من پیرم و چوب من نمی خیزد راست/ این قحبه نه مریم است، پس بچه زکیست.»

حکایت مولوی از داستانِ زن بیوه و کنیز و کدو («مُرد مرگی با فضیحت ای پدر/ خود شهیدی دیده ای از... خر») مشهور است. عبید می گوید که عِمران نامی را در قم تنبیه و تخفیف می کردند. گفتند که این بیچاره عُمر نیست عِمران است. پاسخ شنیدند که: خیر، عُمر است و الف و نون عثمان را نیز دارد. باز هم عبید می گوید که شیعیی نام خلفای راشدین- ابوبکر، عمر، عثمان و علی- را بر در مسجد نوشته دید. گِل بر داشت و به نام عمر پرتاب کرد ولی به نام علی خورد. دلگیر شد و گفت: تو که با اینان نشینی سزایت به از این نیست. قاآنی شیرازی در هجو کسی که در مجلسی به او غلیان تعارف نکرده بود چند بیتِ بلند و آب نکشیده دارد که: «ای فلان طعم زهرِ قهر مرا/ نچشیدی از آن نمی دانی». ... و بالاخره می گوید: «... توانی به خلق داد و به من/ دادِ غلیان خویش توانی؟». یغمای جندقی در لحظهٔ غمگین و تاریک و خشمناکی بر همهٔ موجودات می تازد و آنها را - «خاصه ناطق» - زن قحبه می خواند. قاآنی که بی شک به عنوان یکی از این موجودات خود را مشمول تعارف یغما دانسته بوده بر «آن شاعر زن قحبه که یغماش بنامند» سخت می تازد و داد می زند: «زن قحبه تو زن قحبه تری از همه مردم».

ایرج در طنز اجتماعی کوتاهی می گوید:

دربارهٔ طنز

هر کس ز خزانه برد چیزی — گفتند مَبَر که این گناه است
تعقیب نموده و گرفتند — دزدِ نگرفته پادشاه است

(که ایهام لفظی در آن به کار رفته است). دهخدا در یکی از مقالات چرند و پرند از بیمار شدن خود سخن می گوید و توضیح می دهد که همان طور که اگر فلان و فلان، فلان و فلان نکنند (و از جمله اگر اُم الخاقان - مادر محمد علی شاه - شبها با مرد بیگانه ای ملاقات نکند) ناخوش می شوند او هم ناخوش شده بود. و باز، در مقاله ای دیگر، از قول محمد علی شاه نامه ای به جناب عالیجاه «پارلمنتِ سویس» می نویسد و برای آن «پارلمنت» خلعت زربفتی همراه با یک دسته ترکهٔ انار مرغوب می فرستد و سفارش می کند که بدخواهان دولت او را که در سویس بودند به چوب ببندد. اشرف الدین حسینی گیلانی وقتی که لشکر مجاهدین مشروطه در قزوین گرد شده بود و محمدعلی شاه در صدد مصالحه برآمد خطاب به او گفت: «درویش نهنگ پلنگ علی چطو شد/ اون که می گفت بلی بلی چطو شد... نوری و شیخ آملی چطو شد».

ادیب الممالک فراهانی در قصیدهٔ طنزنامهٔ مطنطن و استادانه ای که شهرت دارد دادِ خود را از عدلیه نوبنیاد آن زمان ستانده، و از جمله وقتی که برای قاضی از جدّش علی بن ابیطالب حجت می آورد: «گفتا علی به حکم غیابی علی الاصول/ محکوم شد به کشتنِ عمر بن عبدوَد». فرخی یزدی در یک طنز سیاسی به شکل رباعی، با اشاره به سید حسین مدرس، می گوید: «ای بوقلمون مگر مدرّس شده ای؟». عشقی در قصیدهٔ مستزاد «مجلس چهارم» - از دوسه تن از نمایندگان آن مجلس که بگذریم - به قول سعدی برای کسی دختر و زن نگذاشته است: «شهزادهٔ ... همان قحبهٔ خائن/ با آن پُزِ چون جن/ هم صیغهٔ کرزن بُد و هم فکر ددَر بود/ دیدی چه خبر بود». عارف قزوینی دربارهٔ رئیس الوزرای وقت گفت: «زین خران جملگی بزرگ تر است/ می توان گفت یک طویله خر است». ملک الشعراء بهار در چند قطعه شعر یکی از وزیران به نام معاصرش را با چنان تند زبانی هجو کرده که از دیوانش حذف کرده اند (و از آن جمله قصیده ای ست که چند بیتی از آن دهان به دهان گشته و غالباً نمی دانند که شعر از کی و دربارهٔ کیست: «برج ایفل که هست سیصد متر/ نیمه شب بی خبر به... زنت»). وقتی از هدایت پرسیدند از تاریخ چه می داند. او گفت فقط می داند که در روزگار باستان پیشدادیان به ایران حکومت می کردند و در زمان او پَسدادیان (و بعدها همین مضمون را در توپ مرواری آورد). دوست و همنشینش شاهزادهٔ قهرمان شعرهایی دربارهٔ بزرگان آن دوران دارد که نقل مُثله شدهٔ آن معنا را نخواهد رساند (و از جمله دربارهٔ آن سیاستمدار عینک سیاه و کارهایش: «زهی کار و زهی کور و زهی...».

این مَثَلها را - به قول قدما - بدان آوردیم که بگوییم که هزل و مطایبه و مزاح و تَسخَر و هجو همه طنزاند و جز اینها «طنز واقعی» وجود ندارد. به زبان دیگر آنچه شکل و ابزار طنز و شوخی، و تأثیر آن را در خواننده، داشته باشد، با هر محتوایی، طنز است- حتّی هجو. البته ممکن است ما هجو کردن را نپسندیم (اگرچه معمولاً کساتی که در یک مورد هجو کردن را غلط می دانند در یک مورد دیگر آن را ارج می نهند)؛ ممکن است ما طنز اجتماعی را بر طنز خصوصی ترجیح دهیم یا برعکس، شاید به نظر ما طنز باید اخلاقی و آموزنده و «سازنده» باشد تا مستهجن و «خراب کننده»... امّا این ربطی به طنز بودن و نبودن گفته و نوشته ای ندارد. چنان که گفتیم، فرم مطلب و تأثیر آن تعیین کنندهٔ طنز بودن، و نیز ارزش نسبی طنز است. مثلاً هجوهایی که در آن کلمات و مضامین فاحش و رکیک به کار برده شده غالباً در سطوح پایین فرهنگی مؤثرند، و بر طبایع ظریف و پخته و رشد یافته تأثیر مثبت چندانی نمی گذارند، و گاهی اثر منفی دارند. یعنی حتّی در هجو هم درجات ظرافت و خشونت هست، و می توان از هجو ظریف و پخته و هجو خام و خشن نام برد (در حالی که هجو خود معمولاً از انواع خام و ابتدایی طنز است). طنز در حد عالی آن، اگر هم برای رساندنِ غَرَض و محتوایش از به کار بردن پاره ای لغات رکیک ناگزیر باشد، به کلمات و مضامین رکیک و مستهجن متکی نیست، و تأثیرش در این گونه موارد از راهِ کنایه و ایهام و تشبیه و تمثیل و سایر بدایع مناسبِ ادبی است.

طنز الزاماً رئالیستی (و خیلی وقتها «سی نیستی»)[۱۰] ست. چون مضمون و معنای آن با واقعیات سر و کار دارد، ولو این که نتیجه، کاریکاتوری از واقعیّت، یا رمز و تمثیلی از واقعیات باشد. و حتّی طنز «خصوصی» - یعنی طنزی که هدفهای عمومی و اجتماعی نداشته باشد- باز هم به جهانِ خارج از شخص بذله گو و طنز نویس ربط می یابد. از این رو مقولهٔ «طنزِ ناب» - در قیاس با «غزلِ ناب» - چندان معنایی ندارد، یا ناب بودن آن به نسبت طنزهای دیگر است؛ نه در مقایسه با شعر عشقی یا عرفانی.

طنز معمولاً، بلکه غالباً، مفرّح و خنده دار است، امّا الزاماً چنین نیست، و نیز نباید الزاماً چنین باشد. طنزهای کوتاه، و به ویژه بذله گویی و شیرینکاری، به عنوان ابزار کمدی هم به کار می روند. اما گاهی طنز تلخ است و تأثیر تکان دهنده ای دارد. در ابله داستایوسکی یکی از مؤثرترین و طنزآمیزترین صحنه ها وقتی ست که پرنس میشکین -شخصیت اصلی داستان، که از شدّت خوبی و صداقت و ایثار و خوش ذاتی و پاکدلی همان ابلهِ عنوان آن است، و ناگزیر سرانجام تراژیکی دارد- به مهمانی آن مردم محتشم و معنون می رود و هر سه کاری را که پیشاپیش سفارش شده بود نکند، خواهی نخواهی، می کند: یعنی هم درگیر

بحث سیاسی- اجتماعی آتشینی می شود، هم گلدان گران قیمت چینی را می شکند، و هم -دست آخر- در وسط مجلس دچار حملهٔ صرع می گردد. ولی در پس ظاهر خنده دارِ این صحنه، خواننده واقعیت فاجعه آمیز آن را حس می کند.

طنز تمثیلیِ مزرعهٔ حیوانات جورج اُرول نیز سراسر خنده دار است. مثلاً وقتی که قوانین اساسی این مزرعهٔ انقلابی و آرمانگرا یک به یک ترمیم و بی اثر می شوند: «دوپا بُد، چارپا خوب» به «دوپا خوب، چارپا بهتر» تغییر می یابد؛ «هیچ حیوانی نباید حیوان دیگری را بکشد» به «هیچ حیوانی نباید - بدون دلیل- حیوان دیگری را بکشد» بَدَل می گردد... و بالاخره «همهٔ حیوانات برابرند»، به «همهٔ حیوانات برابرند، ولی بعضی از آنان برابرترند» تبدیل می شود. و در روندِ رشدِ داستان، استحالهٔ رفتاری و - دست آخر- جسمی خوکهای حاکم به موجوداتِ دوپا خنده دار است، و داستان با این جمله پایان می یابد: «چشم [حیواناتِ زیردست] از آدمها به خوکها، و از خوکها به آدمها در حرکت بود، و هیچ یک نمی توانست بگوید کدام به کدام است». این همه خنده دار است، امّا دهشت و تأثر خواننده از فاجعهٔ آرمان شکنیها، دروغزنیها و جنایتهای بی شرمانهٔ خوکهای حاکم- حتّی اگر نداند که داستان رمز و تمثیلی از یک واقعهٔ تاریخی در جهان بشری ست- کم از آن نیست. امّا رمان تخیلّی علمیِ ۱۹۸۴ اُرول تماماً طنز تلخ است و تقریباً هیچ نکته خنده داری در آن وجود ندارد. در طنزنامهٔ تمثیلیِ «حدیث زنده بردار کردنِ آن سوار که خواهد آمد»، از هوشنگ گلشیری، و «زندگی محنت بار آقای ایاز» رضا براهنی (که از جهات دیگر نیز با هم قابل قیاس اند) نیز صحنه های خنده دار، و گاه (به ویژه در اثر دوم) سخت سرگرم کننده ای هست، امّا هردو به درجات و اشکالِ گوناگون تأثیر جدّی و رقت آور و غم انگیزی دارند.

به این ترتیب اگرچه، در ادبیات فارسی، «هزل» همواره متضّاد با «جِد» به کار رفته (چنان که سعدی در گلستان می گوید: «به مزاحت نگفتم این گفتار/ هزل بگذار از آن و جِد بردار»)، ولی طنز محدود به هزل و شوخی نیست، و مانند ۱۹۸۴ اُرول می تواند تلخ و گزنده باشد. و حتّی طنزهای خنده دار - و به ویژه نوع تمثیلی آنها- نیز معمولاً حاوی مضامین و حامل پیامهای جدّی اند. در همین بیتی که از سعدی نقل کردیم شاعر خود می داند و صریحاً می گوید که غرض او از آن «گفتارِ هزل»، رساندن نکته ای جدّی بوده است. و اگرچه عبید این نکته را در موش و گربه تصریح نکرده، امّا شکی نیست که غرض او از این طنز تمثیلی سخت جدّی بوده است. و حافظ که معاصر و مصاحب عبید بوده احتمالاً در کنایهٔ «ای کبک خوش خرام که خوش می روی به ناز/ غرّه مشو که گربهٔ عابد

نماز کرد» اشاره اش به این طنز عبید، و در هر حال به همان مضمون است. و چنان که گفتیم، مزرعهٔ حیوانات اُرول هم همین غرض را دارد؛ و نیز کاندید ولتر و خیلی از آثار دیگر.

اما طنز، مانند خیلی از تقریرهای دیگر، اغراض و انگیزه های پوشیده ای نیز دارد که غالباً از دیدگان خودِ گوینده و نویسنده نیز پنهان است، و از ناخودآگاهِ او نشأت می گیرد. یعنی دست کم بخشی از انگیزه های آن آگاهانه و در دسترس نیست، و وصول به آن به تحلیل روان شناختی نیاز دارد. و کشف این انگیزه ها به ویژه از راه تحلیل فرم آن -لغات و کلمات، اشارات و کنایات و جز آن- به دست می آید. یعنی، مثلاً، طنزی که هدف اجتماعی آن صریح و روشن است، یا حتی پوشیده ولی در دسترس است، انگیزهٔ آگاهانه اش آشکار است، و در هر حال عمومیت دارد، یعنی گوینده و شنوندگانش به نحوی در موضوع آن شریک اند. اما تحلیل لغات و عبارات و ابزار و بدایع آن پاره ای از انگیزه های ذهنی گوینده و نویسنده را آشکار می کند که ربطی به آن مضمون عمومی و مشترک ندارد. و نمونهٔ پیش پا افتادهٔ این مقولهٔ زبانی/ روان شناختی، همان «بتمرگ و بنشین و بفرما» ست. یعنی موضوع یکی ست، ولی طرز بیان از چیزهای دیگری حکایت می کند.

طنز غالباً خنده دار و سرگرم کننده و به این معنا، «کُمیک» است: ولی گاهی رمز و تمثیلی برای حالات غم انگیز و «تراژیک» نیز هست. در هر حال، حتی طنز کمیک و مُفرّح و خنده دار نیز کمدی نیست، اگرچه طنز اغلب به عنوان ابزار کمدی به کار می رود: نمایشنامه های «دوازدهمین شب» و «چنان که شما می پسندید» شکسپیر هیچ یک طنزنامه نیستند اگرچه طنز در فرم و ساختار آنها به کار رفته است؛ اینها به معنای دقیق کلمه کمدی اند، در تضاد با تراژدی های او. از سوی دیگر، کاندید ولتر پر از نیش و طعنه و کنایه و تَسخر، و به این دلایل سخت خنده دار و فرح انگیز است، اما کمدی نیست. و پر از تمثیلهای ریز و درشتی ست که یا به آراء و عقاید عمومی اشاره می کنند یا به شخصیتها و حوادث معاصر باز می گردند. کاندید و یارانش در یک مرحله از سرگردانیهاشان به ساحل جنوبی انگلیس می رسند، و شاهد اعدام دریاسالاری بر روی عرشهٔ یک رزمناوِ ساکن در بندر می شوند. کاندید ساده دل از یکی علت را می پرسد، و پاسخ می شنود: «به خاطر این که او به قدر کافی مردم را به کشتن نداده است؛ او فرماندهٔ یک نبرد دریایی با فرانسه بود، ولی می گویند که به اندازهٔ لازم به ناوگان فرانسه نزدیک نشد.» کاندید می گوید «حتماً دریاسالار فرانسوی هم به همان اندازه از دریاسالار انگلیسی فاصله داشته

است.» و پاسخ می گیرد که «البته در این نکته بحثی نیست». «اما در این کشور عقیده دارند که، برای تشویق دریاسالارانِ دیگر باید گاه گاه یکی از آنان را تیرباران کرد.» این حکایت اشارهٔ زهرآلودی به سرنوشت دریاسالار بنیگ (از دوستان ولتر) است، که ولتر برای نجات جانش سخت تلاش کرده و نتیجه نگرفته بود. چنان که «شعر فاجعهٔ لیسبن» او نیز واکنش مستقیمی به زلزلهٔ عظیم لیسبن، در سال ۱۷۵۵، و انتقاد گزنده ای از آراء و عقایدی ست که جهان خاکی را «بهترین جهانِ ممکن» می دانست.

طنز ولتر تقریباً همیشه گزنده و زهرآلود بود، و گاه گاه نیز (به نسبت سلطهٔ نویسندهٔ آن) چندان ظرافتی نداشت، اما غالباً گزندگی و ظرافت چنان به یکدیگر بافته اند که تأثیری عمیق و تکان دهنده دارند؛ و یکی از دلایل خشم و نفرتی که طنز او بر می انگیخت همین نیرو و تأثیر گذاری زیاد آن بود. مثلاً در بخش «تسامح، یا تحملِ آراء دیگران» در دایرة المعارف، ولتر نوشت که «در میان همهٔ ادیان، مسیحیت بی شک باید بیش از ادیان دیگر مشوّق تسامح و سعهٔ صدر باشد، گرچه تاکنون مسیحیان بی تسامح ترین مردمان بوده اند.» وی در جزوهٔ بی امضایی[11] نوشت که ریشه های کلیسای مسیحی در توطئهٔ کشیشانی ست که به خاطر منافع خصوصی خود مقولهٔ الوهیت مسیح را جعل کردند. و چند وقت بعد که نویسندهٔ جزوه لو رفت نزدیک بود برای ابد در زندان باستیل توقیف شود. این گونه طنز در کتابهای چرا مسیحی نیستم و رسالات نامحبوب برتران راسل کم نیست. و از جمله می گوید زمانی از راهبه ای پرسیدند چرا با لباس استحمام می کند، چون در حمام مرد غریبه نیست. جواب داد: خدای بزرگ که هست.

برنارد دو ماندویل،[12] نویسندهٔ هلندی تبار انگلیسی در قرن هیژدهم، در حکایت زنبورها[13] پیش هم اخلاق گرایان هم هواخواهان رشد و توسعهٔ اقتصادی را آزرده خاطر کرد. اخلاق سنّتی با مصرف زیاد، یا دست کم اِسراف و تبذیر، مخالف است. طنز تمثیلی ماندویل سخن از زنبورهایی می کند که زمانی تو به کار و «عابد و زاهد و مسلمان» شدند و از مصرف تجملّی دست کشیدند. امّا این سبب شد که هنروران و پیشه وران بیکار و بیچیز شوند.... و جامعه دچار فقر گردد. ماندویل قصدش نظریه پردازی اقتصادی نبود، اما این حکایت بیش از هرکس به اقتصاددان بزرگ معاصرش، آدام اسمیت، برخورد که آن را به عنوان منشوری برای تشویق مصرف عاطل و غیر مولّد، و بر ضدّ پس انداز و انباشت سرمایه تلقی کرد. تاریخ نشان داد که در شرایطی نظر اسمیت، و در شرایط دیگری نظر خلاف او درست است. اما این مقولهٔ دیگری ست.[14]

طنز کمدی نیست امّا غالباً کمیک است. در اروپای قرون وسطی که هنوز انواع ادبی

کلاسیک اروپا (یعنی: یونانی/رومی) و از جمله کمدی به ادبیّات اروپا بازنگشته بود، دو کتاب حاوی حکایات خنده دار و غالباً رکیک و مستهجن از دیگران ممتازاند: یکی دکامرُن،[۱۵] اثر جوانی بوکاچیو،[۱۶] شاعر و نویسندهٔ فلورانسی، و دیگری قصّه های کنتربری،[۱۷] از جفری چوسر،[۱۸] شاعر و نویسنده انگلیسی، که در چند مورد از دکامُرن نیز تأثیر پذیرفته است. هر دو نویسنده و کتابهاشان به قرن چهاردهم تعلق دارند، و هر دو از بزرگترین شاعران و نویسندگان اروپایی قرون میانه به شمار می آیند. چوسر به اجماع نظر بزرگترین شاعر انگلیسی قرون وسطاست.

بوکاچیو شاهد بلای بزرگ و مصیبت بارِ طاعون سالهای ۱۳۴۰ میلادی در اروپا بود. حکایات کتاب او به صورت قصه هایی گفته شده که ده جوان که بلای طاعون آنان را آواره کرده بود برای یکدیگر می گویند. یکی از آنها، حکایت جوانی ست که خود را به لالی زده بود و به عنوان یکی از خدمه در یک دِیر یا صومعهٔ زنانه استخدام شد. در اندک مدتی بانوان تارِک دنیا، به گمان این که لال است و سرّشان را فاش نخواهد کرد، به او رجوع کردند و او نیز با کمال میل تمنایشان را بر می آورد. امّا رفته رفته ازدحام خواستاران و تواتر پذیرایی از آنان چنان شد که جوان بیچاره از حال افتاد. بالاخره یک بار که یک بانوی ارشد به او رجوع کرد از فرط اضطرار بی اختیار زبان به اعتراض گشود. این را معجزه خواندند و ناقوسها را به صدا درآوردند.

کتاب چوسر ناتمام است. در ابتدا سی تن از زوّار بِکِت قدیس (که بُقعه اش در کاتدرال کنتربری بود) معرفی می شوند که قرار است هریک از آنان چهار قصّه بگویند، و گویندهٔ بهترین قصه به شام مجّانی دعوت شود. کتاب فقط حاوی بیست و چهار قصّه است. یکی از اینها حکایت نجاری از اهالی آکسفورد است که به اغوای مرد دیگری باور می کند که توفان نوح نزدیک است. بشکه ای بزرگ از سقف می آویزد و درون آن می شود، غافل از آن که مرد با همسرش مشغول عشقبازی ست. مرد دیگری از آشنایان خبر می شود و از سوراخ در به التماس از زن نجار دست کم بوسه ای می طلبد، اما هنگام بوسه زدن در می یابد که لب نیست و مخرج است. اندکی بعد باز می گردد و باز هم به اصرار بوسه می خواهد. این بار معشوقِ زن مخرج خود را از سوراخ در عرضه می کند و مرد میلهٔ آتشینی را که از پیش حاضر کرده بود در آن فرو می برد. معشوق از شدت درد نعره ای از جگر می کشد. نجّار که به گمانش توفان نوح آغاز شده طناب بشکه را قطع می کند به این امید که بر آب سیل روان خواهد شد. بشکه سقوط می کند.

دُن کیشوتِ سروانتس، هم در کلّ و هم در جزئیات گوناگونش، طنزنامه ای بزرگ از

آثار دورهٔ رنسانس است، امّا شهرت آن چنان است که نیازی به توضیح بیشتر نیست.

در تاریخ ادبیات ایران تا قرن بیستم میلادی نمونه ای از کمدی به معنای دقیق کلمه نیست، چون این از سنّتهای ادبی دیگری برخاسته است. امّا طنز و هزل و هجو و شعر و سخن خنده دار و فرح انگیز در آن زیاد است. معروفترین طنز تمثیلی ادبیات قدیم فارسی موش و گربه عبید است. این طنزی و تمثیلی از استحالهٔ ظاهراً ناگهانی امیر مبارزالدین کرمانی به شاهی متشرع و خشکه مقدس است که «تائب» و «عابد و زاهد و مسلمان» می شود، و در دنبال آن شاهِ فارس- شاه شیخ ابواسحق- را شکست می دهد و همان راه و رسم را- تا هنگام برافتادنش به دست پسر خود، شاه شجاع- در فارس مقرر می سازد. و این همان امیری ست که حافظ در خیلی از غزلهای آن دورانِ خود به طعنه و کنایه و اشاره «آخوند بازی» اش را به باد انتقاد و استهزاء و استخفاف می گیرد، و خود او را - به رَمز- محتسب (یعنی پاسبان شرعی) می خواند: «می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب/ چون نیک بنگری همه تزویر می کنند»؛ «باده با محتسب شهر ننوشی زنهار/ بخورد باده ات و سنگ به جام اندازد؛ دانی که عود و چنگ چه تقریر می کنند/ پنهان خورید باده، که تعزیر می کنند؛ واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند/ چون به خلوت می روند آن کارِ دیگر می کنند؛ مشکلی دارم ز دانشمند مجلس بازپرس/ توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می کنند؛ گویا باور نمی دارند روزِ داوری/ کاین همه قلب و دَغل در کارِ داور می کنند؛ ای سرو خوش خرام که خوش می روی به ناز/ غرّه مشو که گربهٔ عابد نماز کرد؛ تو و طوبا و ما و قامت یار/ فکر هر کس به قدر همّت اوست؛ دِلا دِلالتِ خیرت کنم به راه نجات/ مکن به فسق مباهات و زهد هم مفروش». و از این دست بسیار.

یکی از قدیمترین طنزنامه های کوتاه در ادبیات قدیم فارسی (که ضمناً طنزی تمثیلی ست) شعری از شاعری با نام و عنوان «استاد لبیبی» ست که گویا همین یک شعر از او باقی مانده، اگرچه همین می رساند که شاعری فحل بوده است. حکایت از این قرار است که کاروانی از ری به دِسکَره می رفت. بر اثر سیل، اهل کاروان اموالشان را رها کردند و به بلندی پل پناه بردند. راهزنان که از دور منظره را دیدند جرأت پیدا کردند و همهٔ اموال کاروان را «بردند و زدند». اما یک آدم زرنگ هم که جزو راهزنان نبود وقتی دید که بازار دزدی گرم است به قافلهٔ تاراج پیوست. و بعداً که شرح ماجرا را از او پرسیدند تنها جوابش این بود که: «کاروانی زده شد، کارِ گروهی سَره شد.» (ملک الشعراء بهار، در شرح حوادث اواسط سالهای ۱۳۲۰، به اقتفای این شعر قصیدهٔ خوبی- به عنوان «یک صفحه از تاریخ»- دارد که بعضی مصرعهای شعر لبیبی را نیز در آن تضمین کرده؛ و مَطلع آن چنین

است: «جرمِ خورشید چو از حوت به بُرج بره [حَمَل] شد/ مجلس چهاردهم ملعبه و مسخره شد».

مولوی در یکی از حکایات مثنوی داستان ساده لوحی را می گوید که به میهمانی باشکوهی بر سر سفرهٔ حلقه ای از درویشان بنشست، خوشحال از این که مفت و مجانی به چنین ضیافتی رسیده. و شادمانه با آنان ذِکرِ «خر برفت و خر برفت و خر برفت» را می گفت، غافل از این که خرش را پنهانی در بازار فروخته و از بهای آن آن سفره را افکنده بودند. و در حکایت دیگری داستان «بود بازرگان و او را طوطیی» را می گوید، که طوطی از صاحبش می خواهد که در سفرش به هند از طوطیان آن سامان راه بازگشت به آنان را بپرسد و پس از بازگشتِ بازرگان از او می شنود که در برابر این سؤال یکی از طوطیان به حالت احتضار سقوط می کند و می میرد. فوراً طوطی بازرگان نیز به چنین وضعی دچار می شود. بازرگان با تأثر «لاشهٔ» او را از قفس بیرون می اندازد، اما طوطی که در واقع زنده است آزادانه پر می زند و به بازرگان می گوید که «مردنِ» آن طوطی هندی پیام سربسته ای بود تا راه رهایی را به او نشان دهد. و البته کلّ داستان رمز و تمثیلی عارفانه است. (هم این هم حکایت قبلی به «طنزینه» هم نزدیک است، و این مقوله ای ست که در فصل سوم به آن خواهیم پرداخت).

مولوی در مثنوی (بیشتر در کتاب ششم) طنزها و تمثیلاتی نیز دارد که از حیث فرم و محتوا رکیک و مستهجن اند. مثل داستان آن کوسهٔ خوش سیما و آن جوانک زشت رو که شب در خانقاهی می خوابند، و جوانک - برای ایمنی- گِردِ خود خشت می چیند. نیمه های شب درویشی شروع به برچیدن خشتها می کند. پسر از خواب می پرد و اعتراض می کند. درویش دلیل خشت چینیِ او را می پرسد. جوانک با اشاره به دوست کوسه اش می گوید که او با این که خوش سیماست و کوسه نیز هست اما همان چند تارِ ریش او را از خطر تجاوز ایمن می کند. حال آن که او این حفاظ طبیعی را ندارد: «فارغ است از خشت و از پیکار خشت/ وَز چو تو مادر فروشِ کنگِ زشت، بر زنخ سه چار مو بهر نمون/ بهتر از سی خشت گرداگردِ کون».

مرزبان نامهٔ سعدالدین وراوینی پر از طنز و تمثیل است. در «داستان گرگ خنیاگر دوست با شبان»، گرگی از گله ای بی نصیب مانده و حسرت می کشید. شبانگاه بزغاله ای «با پس ماند» و گرگ به او رسید. برغاله گفت که شبان برای سپاسگزاری از بی آزاری تو مرا برایتِ هدیه فرستاده، و گفته که پیش از این که مرا بخوری باید برایت آوازی بخوانم که به نشاط درآیی و غذا بر تو گواراتر باشد. گرگ می پذیرد، و بر اثر خواندنِ بزغاله

شبان با چوبدست فرا می رسد.

در گلستان سعدی بذله و لطیفه و مَثَل زیاد است، و حکایاتی از آن نیز بعضاً یا کُلاً طنزنامه های کوتاه اند. از جمله، حکایت تعلق خاطر قاضیِ همدان به نعلبند پسر است که با اصرار و پیگیری زیادی بالاخره به هدف خود می رسد: «انگورِ نوآورده تُرُش طبع بود/ روزی دو سه صبر کن که شیرین گردد». و کارش به رسوایی می کشد: «امشب مگر به وقت نمی خواند این خروس/ عشاق بس نکرده هنوز از کنار و بوس، لب بر لبی و چشم خروس ابلهی بُوَد/ برداشتن به خواندن بیهودهٔ خروس». و به اخطار دوستان وقعی نمی گذارد: «روی در روی دوست کن بگذار/ تا عدو پشتِ دست می خاید.» تا این که امیر سر می رسد و به «عملهٔ عذاب» می گوید که او را از بام کوشک به زیر اندازند تا دیگران عبرت گیرند. قاضی به امیر می گوید که او دست پرورده و خدمتگزار خاندان اوست، و حیف است که برای عبرت سایرین معدوم شود: دیگری را بینداز تا من عبرت گیرم... طنز روباه و شتر- که روباهی فرار می کرد که شترها را می گیرند، و چون به او گفتند او که شتر نیست، گفت اگر بدخواهان این تهمت را به من بزنند تا خلاف آن را ثابت کنم کار از کار گذشته است- تمثیلی اجتماعی ست و روایات دیگر آن در آثار پیش از سعدی (از جمله انوری و مولوی) آمده است.

در «جدالِ سعدی با مدّعی»، که بلندترین حکایت گلستان است، راوی با مدعی بر سرِ توانگری و درویشی، و صفات توانگران و درویشان به مناظره می نشیند، و سرانجام کارشان به کتک کاری می کشد، و شکایت به قاضی می برند، و او هر دو را ملامت می کند که یکسویه داوری کرده و راه مبالغه پیموده اند. در یک مرحله از بحث، سخن از این می رود که توانگری از جمله جلوی تمایل به پاره ای معاصی و جرائم را در انسان می گیرد. و به این مناسبت، حکایت از آن درویشی می شود که او را «با حَدَثی، بر خبثی» (یعنی با نوجوانی، به جرمی) گرفتند: با آن که شرمساری بُرد بیم سنگساری بود. گفت ای مسلمانان زر ندارم[۱۹] که زن کنم و طاقت نه که صبر کنم، چه کنم لا رُهبانیة فِی الاسلام (ترک دنیا از لوازم مسلمانی نیست).

سنائی غزنوی طنز و تمثیل زیاد دارد. از جمله حکایت آن پیرزنی که دختر جوانش که مهستی نام داشت شدیداً بیمار و مشرف به مرگ بود و او سخت افسرده و ملول و آزرده خاطر شده بود. در این احوال سر گاوش در دیگ بزرگی گیر کرد و همین طور که نابینا به این سوی و آن سو می دوید از در درآمد. پیرزن پنداشت که عزرائیل است، و گفت: «ملک الموت من نه مهستی ام/ من یکی زالِ پیر محتی ام؛ گر تو را مَهستی همی باید/

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
۱۳۷۴

اینک او را ببر که می شاید». در حکایتی دیگر، خاتونی به درد زایمان افتاد و کنیزش را پیش زاهد ده فرستاد تا برای تسکین آن درد دعا کند. مخنّثی در راه به کنیز برخورد، و گفت به خاتون بگوید که از درد زایمان گریزی نیست: «تو که خوردی حلاوت.../ بکش اکنون مشقّت زادن».

هزل و هجو ادیب صابر و سوزنی سمرقندی و انوری ابیوردی تا سرحدّ فحشهای رکیک و آبدار پیش می رود. اما انوری و ادیب صابر گاه گاه نکات ارزنده ای را نیز به طنز آورده اند. ادیب صابر می گوید: «زیرِ دونان نشین که شیر فلک/ به سه منزل فرودِ گاو و بره ست؛ زیرکان زیر گاو ریشانند/ آل عِمران فرود البقره ست». بیت اول اشاره اش به علائم بروج است: برج «شیر» (اسد؛ ماه مرداد) سه برج پس از برج حَمَل («بره»؛ ماه فروردین) می آید. بیت دوم به سوره های اول و دوم قرآن اشاره می کند، که عنوان اولی بَقَره (= گاو) است، و دومی آل عِمران، یعنی دربارهٔ خاندان موسی ست. همین شاعر در جای دیگری مزاحمی را این گونه نکوهش می کند: «همه ناخوانده روی پیش کسان/ کس ندیده ست چو تو هیچ کسی؛ چو برانندت، زود آیی باز/ چه کسی، آدمیی یا مگسی؟» و این هم یک نمونه از تعارفاتش با شاعر معاصر خود رشیدالدین وطواط است: «آن مخنّث رشیدکِ وطواط/ جهل را همچو علم را سقراط؛ گر بِه دوزخ حدیث... کنند/ خویشتن را درافکند ز صراط».

حکایت نسبةً ظریف انوری را دربارهٔ مُحتسب روسپی زن گفتیم. امّا طنز و هزل او بیشتر وسیله ای برای اخاذی یا تصفیه حسابهای خصوصی ست. از جمله خطاب به صاحب مالی می گوید: «انوری نامِ هجو می نَبَرد/ که تو را چشم بر عطاست هنوز؛ دست خر نام می برد، لیکن/ می نگوید که در کجاست هنوز». و نیز دربارهٔ بخشش امیری: «گر اندک صِلتی بخشید امیرت/ از او بستان، کز او بسیار باشد؛ عطای او بُوَد چون خته کردن/ که اندر عمر خود یک بار باشد». و از میر بوبکر خالد نامی - که بی شک با او خرده حساب داشته- می پرسد که چرا هر زنی که او می گیرد با دیگران روابط خصوصی برقرار می کند. و سپس: «تو زنِ غَر به طبع می خواهی/ یا چنین اتفاق می افتد؟» انگار که اصل ادعا حقیقت داشته؛ و تأثیر این هجو هم دقیقاً در این نکته است، وگرنه از فحاشیهای معمول و متداول متمایز نمی بود. خاقانی - که از انوری بسیار جدی تر، و در کلام عفیف تر است- در هجو کسی می گوید: «خواجه اسعد چو مِی خورد پیوست/ طُرفه شکلی شود چو گردد مست؛ پارسا روی هست، اما نیست/ قلبتان شکل نیست، اما هست». و در حکایت تمثیلی حور و کور:

حوری از کوفه به کوری ز عجم — دم همی داد و حریفی می جست
گفتم ای کور دَم حور مخور — کاو حریف تو به بوی زِ توست
هان و هان تا ز خری دَم نخوری — ور خوری این مثَلش گوی نخست
که خری را به عروسی خواندند — خر بخندید و شد از قهقهه مست
گفت من رقص ندانم به سزا — مطربی نیز ندانم بهٔ درست
بهر حمّالی خواندند مرا — کآبْ نیکو کشم و هیزم چست

لطائف و بذله های عبید در رسالهٔ دلگشا و رسالهٔ صد پند و ریش نامه و جز آن شیرین و موجز و مؤثر است، ولی لغات فاحش و مضامین رکیک در آثار او هم کم نیست. او در حکایتی می گوید که مولانا عضدالدین بیمار شد؛ مولانا قطب الدین به عیادت او رفت و حالش را پرسید. عضدالدین گفت تب داشتم و گردنم درد می کرد، اکنون تب شکسته ولی گردن همچنان درد می کند. قطب الدین گفت: دل قوی دار که آن نیز به زودی بشکند. در حکایت دیگری نقل می کند که کسی شیخ سعدی را دید که ادرار کرده بود و به دیوار خانه ای استیراء می کرد. گفت چرا دیوار مردم را سوراخ می کنی. سعدی جواب داد: «دل قوی دار که به آن ستبری که تو دیده ای نیست». در نمونه ای دیگر می گوید که ماده خری را فحل می دادند، و خاتونی که صاحب خرِ نر بود برای کار خرش ده دینار می خواست. وقتی صاحب مادّه خر اعتراض کرد که این بها زیاد است، خاتون جواب داد: تو چنین چیزی بیار، من صد دینار می دهم.

اینها چند نمونه از طنز و هزل و هجو در ادبیات قدیم بود. در دوره های بعد (یعنی از قرن نهم تا سیزدهم هجری) نیز نمونه های زیادی هست که معمولاً در زیبایی و هنر و تأثیر به سطح قدیم نمی رسند، و یکی از بهترین اینها همان شوخی طرزیِ افشار دربارهٔ دختران رشتی ست که پیشتر از آن یاد کردیم. دورهٔ قاجار و «بازگشت ادبی» به اشکال و انواع قدیم، طبیعةً بر هزل و هجو نیز تأثیری مشابه داشت، و خاصّه در کارهای قاآنی و یغما به حدّ بالا رسیده که یکی دو نمونه از آن را پیش از این ذکر کردیم. قاآنی در قصیده ای با ردیف «بر» داستان مهرورزی با پسرکی را شرح می دهد که باید در دیوانش دید. در قصیدهٔ دیگری - «پسری بود زبانش الکن» - داستان لطیف برخورد پیرمرد الکنی را به آن پسر می گوید که می پندارد به تمسخر طرز حرف زدنِ او را تقلید می کند. امّا بالاخره موضوعِ کشف می شود: «مَ مَ من هم هَ هَ هستم مِ مِ مثل توتوتو/ تو تو تو هم هَ هَ هستی مِ مِ مثل مِ مِ من»[۲۰]

پس از این دورهٔ انقلاب مشروطه و نوسازیهای ادبی قرن بیستم بود که موضوع بحث

فصل بعدی ست. بخش علوم سیاسی دانشگاه اکستر (Exeter)، انگلستان

یادداشتها و مآخذ:

۱- Johann Fichte و یکی دیگر، هردر Herder.

۲- Thomas Carlyle

۳- رجوع فرمایید به H. Katouzian, *Ideology and Method in Economics* فصل دوم، یادداشت (۳۰)، و Asa Briggs's review of *The Collected Letters of Thomas and Jane Carlyle*, *Manchester Guardian Weekly*, Vol. 117, no. 11 (Sep. 1977), P.22. تاکید بر کلمات از خود کارلایل است.

۴- Samuel Coleridge

۵- William Wordsworth

۶- Percy Shelley

۷- John Keats، که به نظر بعضی از ناقدان بزرگترین شاعر رمانتیک انگلیسی، و به نظر بعضی دیگر بزرگترین شاعر انگلیسی ست. او در بیست و پنج سالگی درگذشت.

۸- این عبارت گویا نخستین بار در سال ۱۸۰۴ در بحث بنجامین کانستنت (Benjamin Constant) دربارهٔ زیبایی شناسی کانت به کار رفته. اما نخستین کاربُرد آن کم و بیش به معنای بعدی در گفتارهای درسی ویکتور کوسن (Victor Cousin) در مدرسهٔ سوربن (در سال ۱۸۱۸) دربارهٔ «ماهیت هنر، و کمال در زیبایی» دیده شده است:

"Ils faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de *L'art pour L'art*... le beau ne peut être la voie ni de l'utile, ni du bien, ni du saint; il ne conduit qu'à luimême." (تاکید افزوده شده): لازم است که دین برای دین و اخلاق برای اخلاق باشد، چنان که هنر به خاطر نفس هنر است... زیبایی نه راه وصول به فواید اجتماعی، نه راه خوبی و نیکوکاری، نه راه قدوسیت است؛ بلکه فقط راه به خود می برد و خود را می رساند. (تاکید را افزوده ایم).

۹- Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine.

۱۰- cynical؛ cinique.

۱۱- Serment des Cinquante: سوگند پنجاه.

۱۲- Bernard de Mandeville

۱۳- Fable of the Bees

۱۴- رجوع فرمایید به، محمد علی همایون کاتوزیان، آدام اسمیت و ثروت ملل، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۸؛ و H. Katouzian, "Adam Smith, Mandeville and Effective Demand", in *History of Economic Throught Newsletter*, 1976.

۱۵- *Decameron*

۱۶- Giovanni Boccaccio

۱۷- *Canterbury Tales*

۱۸- Geoffrey Chaucer

۱۹- در بعضی روایات: «قوّت ندارم»، اما به همان معنای فقر و بیچیزی ست.

۲۰- این بیت را از حافظه ام نقل کرده ام، به این جهت ممکن است کاملاً دقیق و امین نباشد. اصل شعر را نتوانستم در نسخه ای از دیوان قاآنی که فعلاً در دسترس دارم بیابم.