محمد علی همایون کاتوزیان

دربارهٔ مقولهٔ ادبی طنزینه
و بحثی تطبیقی در کاربرد آن در ادب فارسی و غربی

این، فصل سوم از کتاب طنز و طنزینهٔ هدایت است که از چهار سال پیش در تهران، نشر مرکز، زیر چاپ بوده ولی هنوز اجازهٔ انتشار نیافته است. فصلهای دیگری از این کتاب پیش از این در ایران شناسی چاپ شده اند. اصطلاح «طنزینه» (به معنای irony یا ironie) از این جانب است تا از مقولهٔ متفاوت «طنز» (satire) تمیز داده شود.
هـ ک. مه ۱۹۹۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تاکنون سخن از طنز بود، و نمونه های آن در ایران و فرنگ، یعنی آن مقوله ای که در فرنگی satire خوانده می شود. اما مقوله و نوع و ابزار ادبی دیگری نیز وجود دارد که به انگلیسی irony و به فرانسه ironie می گویند. این در ادبیات قدیم و جدید فارسی نیز وجود داشته و دارد. اما در گذشته اصلاً آن را در نقد ادبی و بدیع ادبیات فارسی به عنوان مقوله و ابزار جداگانه ای نمی شناختند و در دورهٔ معاصر نیز که آن را به عنوان مقوله ای جداگانه باز شناخته اند، آن را هم «طنز» خوانده اند. اما این نامگذاری مُخلّ و منحرف کننده است، و در نقد ادبی سبب تخلیط آن با طنز می شود. به این دلیل این جانب واژهٔ «طنزینه» را برای آن پیشنهاد می کنم.

ریشهٔ «ایرونی» در زبانهای فرنگی «eiron» است، به معنای «فریبکار»، گو این که این «فریبکاری» نیز مانند «فریبکاری» های دیالکتیکِ سقراطی به قصد روشنگری به کار

می رود، یعنی سبب می شود که شنونده و خواننده نکته را با تأکید بیشتری دریابند. و از همین روست که کشفِ کم و بیش ناگهانیِ کُنه موضوع سبب سرگرمی و تفریح گیرنده می شود و لبخند بر لبانش می آورد. و به همین دلیل است که طنزینه گاه به عنوان ابزار طنز به کار برده می شود.

به این ترتیب، مبنای طنزینه بر تضاد و تناقض و ابهام و ایهام است. چنان که، در نقد ادبی معاصر در اروپا اصطلاح «ایرونی» گاه برای هر ابهام یا تناقضی به کار برده می شود، حال آن که، به خاطر دقّت در نقد، اینها را باید از ابزارهایِ طنزینه دانست نه عین آن. مثلاً irony of history (یا ironie d'historie) که در ایران به «طنز تاریخ» ترجمه شده مبنایش بر تضاد و تناقض است. و این به مواردی اطلاق می شود که یک شخصیت یا جنبشِ تاریخی در پی هدفهایی - معمولاً هدفهایی که از نظر خواننده و شنونده و (در تئاتر) بیننده شایسته و دلپذیر نیست - سخت می کوشند، و احیاناً از بی انصافی و دُژکاری نیز پرهیز نمی کنند، اما در پایان کار رشته هاشان پنبه می شود، و گاه نتایج جنبی و پیش بینی نشدهٔ همان دژکاریها کارشان را دیگرگون می کند و خلاف آرزوهاشان را به بار می آورد. irony of fate نیز (که به «طنز سرنوشت» ترجمه شده) نزدیک به طنزینهٔ تاریخ است: «یکی نقش بازی کند روزگار/ که بنشاندت پیش آموزگار». «هزار نقش برآرد زمانه و نبود/ یکی چنان که در آیینهٔ تصوّر ماست». و این اشاره ای به تضاد بین پیش بینی و واقعیت دارد، و به «فریبکاری» یا طنزینهٔ روزگار، که همان تاریخ یا سرنوشت است.

طنزینه هم مانند طنز ممکن است در اشاره و کنایه و عبارت و مَثَل و لطیفه و حکایت کوتاهی بیان شود، یا همهٔ یک داستان، یا بخش بزرگی از آن، را فرا گیرد. مورد دوم را می توان- به قیاس با «طنزنامه» که در فصل اول تعریف شد- «طنزینه نامه» خواند، و مورد اول را «طنزینهٔ لفظی» نامید. مولوی می گوید: «آن یکی پرسید اشتر را که هِی/ از کجا می آیی ای اقبال پی، گفت از حمام گرم کوی تو/ گفت خود پیداست از زانوی تو». و این نمونه ای از طنزینهٔ لفظی ست، که تناقض را ناگهان در مصرع آخر نشان می دهد، اما به نحوی که کاملاً آشکار نیست و کشف آن نیاز به اندک تأملی دربارهٔ ویژگیهای زانوی شتر دارد، و همین آن را فرحناک می کند و تأثیری طنزآمیز از آن به جا می گذارد. ضمناً این یک نمونه از طنزینهٔ تمثیلی (در قیاس با طنز تمثیلی) نیز هست، چون گفتگو با شتر رمزی برای بیانِ نکته ای کلی و انتزاعی ست. بهترین طنزینه نامهٔ ادبیات قدیم فارسی داستانِ رستم و سهراب است که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

تمسخر، نوعی طنزینهٔ لفظی، یا نزدیک به آن است. زیرا که اشاره به تضاد بین ظاهر

و باطن یا واقعیت و ادعا دارد. نمونهٔ عالی آن از سعدی: «آن که چون پسته دیدمش همه مغز/ پوست بر پوست بود همچو پیاز، پارسایانِ روی در مخلوق/ پشت بر قبله می کنند نماز». مصرع آخر، با جزئی تأملی که برای کشف معنای آن لازم است، این تمسخر را به طنزینهٔ لفظی نزدیک می کند. اما بیشتر الفاظ و عبارات مسخره آمیز- حتی در ادبیات- ظرافت طنزینه را ندارند. عشقی به یکی از دشمنان خود می گوید: «بر سرت عمّامه چون آلوده با گچ سنده ای/ رو در آیینه نگر باور نداری گر زمن». یا دربارهٔ ملک الشعراء بهار، پیش از آن که نظر خود را دربارهٔ او تغییر دهد (بیت قبلی خطاب به بهار نیست): «می خواست ملک خود برساند به وزارت/ با زور سفارت، افسوس که عمامه برایش سر خر بود، دیدی چه خبر بود». که باز هم در کشف تناقض بین معمم بودن و وزیر شدن در آن دوران جزیی ظرافتی هست. اما در «عارف نامهٔ» ایرج، در آن جا که می گوید: «دو ذرعی مولوی [دستارِ کوچک] را گنده تر کن/ خودت را روضه خوانی معتبر کن؛ چو ذوقت خوب و آوازت ستوده ست/ سوادت هم اگر کم بود بوده ست... بزن بالای منبر زیر آواز، بیفکن شور در مجلس ز شهناز»، تمسخر و طنز در حد خود می ماند و به طنزینه نزدیک نمی شود.

به طور کلی، طنزینه ممکن است صریح و روشن یا مستتر و مبهم باشد. و هر دو نوع را می توان هم در طنزینهٔ لفظی و هم در طنزینه نامه یافت، اگرچه طنزینهٔ لفظی معمولاً پوشیده و مبهم است، و در طنزینه نامه صراحت بیشتری ست، یعنی بیشتر در دسترس است. مبنای طنزینه بر تناقض است، اما اگر کاملاً صریح باشد ارزش آن را به عنوان طنزینه کم می کند، ولو این که خوب و مؤثر باشد. ضرب المثلِ «کَل اگر طبیب بودی سر خود دوا نمودی» در جایِ خود نکته را به طرز شیوا و مؤثری بیان می کند ولی صراحتش از کیفیتِ طنزینه ای آن به شدت می کاهد. ضرب المثل «عدو شود سبب خیر اگر خدا خواهد» نیز در همین حدود است، اگرچه کشفِ نکته در این یکی جزیی تأملی را ایجاب می کند، و صراحت آن تا اندازه ای ناشی از کثرت استعمال آن است، یعنی خواننده و شنونده پیشا پیش با تناقض مستتر در آن آشناست.

در طنزینه نامه ها، طنزینه معمولاً بیشتر در دسترس خواننده و (در تئاتر) بیننده است. و این از خصلتِ اثر یعنی طنزینه نامه بودنِ آن- ناشی می شود، چون طنزینه در طول داستان و نمایشنامه پرورانده می شود، و خواننده و بیننده گام به گام و صحنه به صحنه نسبت به «فریبکاری» یا «فریبکاری» های پوشیده در آن واقف می شوند و کم کم احتمال معکوس شدن جریان حوادث، و وصول به نتایج متناقض به ذهنشان متبادر می شود و قوّت می گیرد. این نکته را به طرز دیگر و گسترده تری می توان بیان کرد: از نظر شخصیتهای

داستان و نمایشنامه، طنزینهٔ محتمل پوشیده است، و آنان تا آخر کار حدس نمی زنند که نتیجه با آنچه می پندارند و برای آن می کوشند متناقض خواهد بود. اما خوانندگان و بینندگان که لاجرم احوال و گفتار و رفتار همهٔ شخصیتهای آن، و جریان همهٔ حوادث آن، را زیر نظر دارند، رفته رفته نسبت به کُنه حوادث هوشیار می شوند، و نسبت به نتایج متناقض به حدس و گمان زنی می پردازند.

البته این دلیل نمی شود که به پیش بینی عین تناقضی که حاصل می شود توفیق یابند، و در هر حال قوّت و ضعفِ این فرایند در آثار، و نیز در خوانندگانِ گوناگون متفاوت است. و به خاطر هوشیاری ای که خواننده و بینندهٔ امروزی نسبت به این گونه احتمالات یافته اند، در خیلی از داستانها و نمایشنامه ها و فیلمنامه های طنزینه ایِ معاصر- و خاصّه در انواع داستانهای جنایی و جاسوسی- برای «گمراه» کردنِ خواننده و بیننده ترفندهای گوناگونی به کار می رود، تا اگر هم بداند کاسه ای زیر نیم کاسه است، نداند که آن کاسه واقعاً کدام کاسه است، یعنی حدسش درست از آب در نیاید. نمونه های خوب این را در آثار نویسندگان ماهری چون جان لوکاره (نویسندهٔ معاصر انگلیسی، که از جمله «جاسوسی که از سرما آمد» او شهرت دارد) می توان یافت. اما غالباً چنان در این ترفندزنیها و بند بازیهای ذهنی مبالغه می شود که خواننده را به کلی گیج می کند، و به تأثیر هنری و زیبایی شناختیِ کلِ اثر آسیب می رساند.

طنزینه هم مانند طنز ممکن است شیرین یا تلخ باشد، و شاید بتوان گفت که بر روی هم تلخی در طنزینه بیش از طنز دیده می شود، و طنز تلخ غالباً به طنزینه نزدیک است، یا جزیی از آن را در بر دارد. اصلاً نوعی از طنزینه، طنزینهٔ تراژیک است که بیشتر به شکل طنزینه نامه نمود می کند. البته لازم نیست که طنزینه نامهٔ تراژیک به معنای دقیق و کلاسیک کلمه یک تراژدی باشد، اما غالباً، بلکه معمولاً، چنین است. در میان قُدمای اروپا، سوفوکل خاصّه به طنزینه نویسی شهرت دارد، تا حدّی که حتی طنزینهٔ تراژیک را گاهی «طنزینهٔ سوفوکلی» گفته اند. و از جمله اُدیپ شهریارِ او را می توان نمونه ای از طنزینهٔ کلاسیک اروپایی به شمار آورد. در این اثر، طنزینه های گوناگونی هست، مثلاً وقتی که ثمرات انتقامجویی ادیپ به خود او باز می گردد، یا در پایان کار که او هم، مانند تیرِ زیا، پس از این که کور شد «بینا» می شود. مشهورترین و احتمالاً بهترین طنزینهٔ تراژیک شکسپیر نمایشنامهٔ کینگ لیر است که بعداً به آن خواهیم پرداخت. و به همین قیاس، بهترین طنزینهٔ تراژیک فارسی «رستم و سهراب»ِ فردوسی ست که درباره آن نیز بعداً بیشتر گفتگو خواهیم کرد.

طنزینهٔ لفظی آن قدر زیاد و پراکنده است که به زحمت می توان اشکال گوناگون آن را در چند مثال خلاصه کرد. در ادبیات اروپایی، نمونه های آن را در آثار خیلی از شاعران و نویسندگان برجسته و بزرگ، از جمله اُسکار وایلد، مولیر، شکسپیر، ولتر، کافکا، جین آستین، داستایوسکی، بایرون، هوگو، بالزاک و خیلی دیگر، می توان مشاهده کرد. اسکار وایلد در یکی از سخنرانیها یش در امریکا گفت: انگلیس و امریکا یک کشورند که [تفاوت] زبان آنها را از یکدیگر جدا کرده است. و وقتی شنید که یکی از دوستانش با کمک مالی مؤسسه ای عازم امریکاست گفت: اگر آدم پولِ امریکا رفتن را داشته باشد که به امریکا نمی رود. به قول کافکا: نجات دهندهٔ بشر هرگز ظهور نخواهد کرد، اما اگر ظهور کند یک روز پس از روز قضا خواهد آمد. در محاکمه، وقتی که ژرف ک. به کشیش می گوید که اصلاً نمی داند و نمی تواند تصور کند که جرمش چیست، کشیش پاسخ می دهد که «این طرز حرف زدنِ گناهکاران [مجرمین] است». الکساندر پوپ (شاعر انگلیسی قرون هفده و هیژده) در اختلاطی از طنز و طنزینه می گوید: «من سگ والاحضرت در محلهٔ کیویِ لندنم/ قربان استدعا می کنم بگویید شما سگ چه کسی هستید».

خیلی از کلمات قصار ولتر مخلوطی از طنز و طنزینه اند، و از این جمله: «اگر خدا وجود نداشت لازم می بود که او را اختراع کرد». شعر بلندِ «ادبیاتی دربارهٔ مرگ دکتر سویفت»، از جاناثان سویفت (شاعر انگلیسی قرون هفده و هیژده) طنزی ست که نکته های طنزینه ای دارد، و به عنوان نمونه: «کدام شاعری آرزو نمی کند که آثاری به خوبی آثار خود از قلم همکارانش ببیند؟ اما اگر شعرشان از او بهتر باشد/ ترجیح می دهد که به دَرک واصل شوند... آلا یا بشریتِ عجیب الخلقه/ که تواند حماقتهای گوناگون تو را نشان دهد؟» «تورا شهوت و حرص و کین و حسد/ چو خون در رگان است و جان در جسد». [این بیت از بوستان سعدی ست، و معنای بیت سویفت هم که به این بیت سعدی ترجمه کردیم همین است]: «ثروت و قدرت و مقام برای هرکسی/ در حُکم غصب حقوق من است. من خود شایستهٔ مقامی نیستم/ ولی وقتی تو فروشدی من والاتر می نمایم». در شعر پوپ [شاعر انگلیسی سابق الذکر] «بیتی نمی خوانم/ که نگویم آه ای کاش کارِ من بود. وقتی در یک دوبیتی نکته ای می گوید/ که من در شش دو بیتی نمی توانم؛ در آتش حسد داد می زنم/ باشد که او و نکته سنجی اش به پُف آبله دچار شوند» [در اصل متن واژه ای که از نظر لفظ و معنا شبیه به پُف است به کار رفته که ما به پُف برگردانده ایم، چون غرض شاعر جناسی ست با نام الکساندر پوپ]. . در نمایشنامهٔ اهمیت ارنست [صادق] بودنِ

اسکار وایلد، یکی به دیگری می گوید: «جوری که تو با [نامزدت] لاس می زنی شرم آور است. تقریباً به همان بدی ست که [نامزدت] با تو لاس می زند».

بعضی از این مثالها را ضمناً برای این آوردیم که قرابت و (گهگاه) اختلاط طنز و طنزینهٔ لفظی را نشان داده باشیم (اگرچه به عنوان دو مقوله و ابزار و نوع ادبی این دو از یکدیگر مشخص اند). و این را در طنزینه های لفظی فارسی نیز خواهیم دید.

در ادبیات فرنگی طنزینه نامهٔ شیرین و تلخ، طنزآمیز و تراژیک، زیاد است، که بعضی در عِداد شاهکارهای بزرگ اند. و چنان که پیشتر گفتیم، در این گونه آثار طنزینه یا کل اثر یا بخشی از آن را در بر می گیرد. یک نمونهٔ این گونه طنزینه را در تارتوف مولیر می توان یافت که اصلاً یک نمایشنامهٔ کمدی ست. تارتوف مرد دروغزن و فریبکار و کلاهبرداری ست که نقاب زهد و تقوا به چهره اش زده و به این وسیله مرد دیندار و ثروتمندی را می فریبد و مرید خود می کند، تا حدّی که تصمیم می گیرد دخترش را برخلاف میل و رضایِ او به تارتوف بدهد. کوششهای برادران و پسرش برای جلوگیری از این کار سودی نمی کند، و صاحبخانه (که تارتوف مهمانِ دائمی اوست) تا آن جا پیش می رود که اموال خود را به تارتوف هبه کند. اما زنش که نسبت به انگیزه های تارتوف سخت مشکوک شده، و می داند که بحث و استدلال با شوهر مفتون و سرسپرده اش راه به جایی نخواهد برد، تدبیری می اندیشد، و سبب می شود که شوهرش پنهانی شاهد کوشش تارتوف برای تصاحب زن باشد. شوهر که پرده از چشمانش افتاده با تارتوف روبرو می شود، اما کار از کار گذشته، و تارتوف اینک صاحب همهٔ اموال اوست. این است که به آنها امر می کند که فوراً خانهٔ «او» را ترک کنند. در این لحظه، خانواده ظاهراً به خاک سیاه نشسته است. اما پادشاه که پنهانی در جریان حوادث بوده- و این را هیچ کس، نه بازیگران نمایشنامه نه بینندگان و خوانندگان، نمی دانند و نمی توانند حدس بزنند- دخالت می کند، و کار دیگرگون می شود.

تراژدیِ کینگ لی یر شکسپیر، که بعضی آن را بهترین اثر او، یا بهترین تراژدی او، می دانند، در وجوهی از داستان، یک طنزینهٔ تراژیک است. این پادشاه افسانه ای تصمیم می گیرد که از سلطنت دست بردارد و مُلکش را بین سه دختر خود تقسیم کند. دو دخترش از این تصمیم سخت استقبال می کنند و به مدح و ثنا و تعظیم و تکریم پدر می پردازند. اما دختر سوم به این نمایشها رضا نمی دهد. در نتیجه لی یر اقلیمش را بین آن دو بخش می کند، و دختر سوم را از دارایی خود- حتی جهیزیه، که برای ازدواج لازم بود- محروم می سازد. این دختر، بدون جهیزیه زن پادشاه فرانسه می شود و به آن جا می رود.

اما کار خلاف آنچه لی یر می پنداشت می شود. او گمان کرده بود که با گذشتن از اسباب بزرگی و جاه، و در نتیجه زحمت و مسؤولیتی که با آن همراه است، می تواند عین بزرگی و جاه را در هیأت پدر و سرور دخترانش حفظ کند. ولی وقتی که پیش دختر اولش مهمان می شود رفتار او را ناخوشایند وتوهین آمیز می یابد؛ و چون از سر قهر پیش دختر دوم می رود وضع را از آن هم بدتر می بیند. از شدّت درد و رنج و آزردگی سر به جنگل و مرغزار می گذارد، و دیوانه می شود. در جریان حوادث، پادشاه فرانسه به همراهی زنش، دختر سوم، به انگلیس لشکر می کشند و لی یر را از چنگال دختران دیگر به در می برند. سلامت روان به لی یر باز می گردد، ولی لشکر فرانسه از دو دختر دیگر شکست می خورند، لی یر با دختر سوم دستگیر می شوند، و حکم اعدامشان صادر می شود. حوادث سبب می شود که باز هم کار دیگرگون شود و لی یر نجات یابد، اما دختر سوم در آخرین لحظات اعدام شده است. لی یر نعش دختر را به صحنه می آورد و می گوید که هنوز زنده است.

خیلی از آثار کافکا در وجوهی از خود طنزینه نامه اند. محاکمه را در کلّ می توان طنزینهٔ دراماتیکی خواند. ژزف ک، بی جهت متهم می شود، و در طول داستان سعی دارد براءت خود را از جُرمی که نمی شناسد و به او نمی گویند چیست ثابت کند. اما در پایان کار محکوم به اعدام می شود و لبخندزنان به آن تن می دهد. فضا فضای توطئه است، اما توطئه ای آرام و معقول وجدّی و بی سر و صدا. همه تشریفات ظاهراً برمبنای نصّ قانون انجام می شود. اگرچه رفتار مأمورانِ قانون با او دوستانه نیست ولی درست و مؤدبانه است. حتی او را در طول «محاکمه» به زندان هم نمی اندازند، ولی حس می کند که همهٔ کارها پیش زیر نظر است. بالاخره خودش از کوشش باز می ایستد و «حکم قضا» را می پذیرد. طنزینهٔ لفظی در این اثر زیاد است، که نمونه اش را پیشتر گفتیم.

یک طنزینهٔ دراماتیک کوتاه و تکان دهنده در متن است که شاید به تنهایی بهترین اثر کافکا باشد، و تنها بخشی از داستان است که خود او با تشخیص خطاناپذیری در زمان حیاتش آن را منتشر کرد: دم درِ قانون دربانی ایستاده بود و مانع از ورود دهاتی ای شد که می خواست داخل شود. اما به او گفت که ممکن است بعداً اجازهٔ ورود بیابد. سالها گذشت و مرد بیچاره همان جا، دم درِ قانون به دربان التماس می کرد و اذن دخول می خواست. در این مدت دربان گهگاه از او سؤالات بزرگ منشانه ای می کرد ولی او را راه نمی داد. بالاخره مردک پیر و ضعیف و فرسوده شد. وقتی که خود را مشرف به مرگ دید از پاسبان پرسید که با این که همه خواهان قانون اند چرا در این سالها هیچ کس جز او

نخواسته است که وارد آن گردد. پاسبان با صدای بلند در گوشش گفت که از این در کس دیگری جز او نمی توانست وارد شود چون آن را اصلاً برای ورودِ او ساخته بودند؛ «اکنون من می روم، و در را می بندم». کلّ رمان قصر را می توان گسترشی از همین حکایت دانست که در آن ژزف ک، مهندس مساح و نقشه بردار، را «قصر» برای انجام خدماتی استخدام کرده است. اما ماهیت آن خدمات هرگز روشن نمی شود، و خود مهندس هم هرگز اجازهٔ دخول به قصر نمی یابد.

معمولاً برادرانِ کارامازوف را بهترین اثر داستایوسکی می دانند. در این رمان نیز چند طنزینهٔ ساختاری و دراماتیک هست که حکایت برخورد مفتشِ کلّ با شبح مسیح بهترین آنها، و بهترین جزء از کلّ رمان، و به تنهایی بهترین اثر داستایوسکی ست. در زمان تفتیش عقاید در اسپانیا، یک روز جوان ژولیده ای- که ظاهراً شبح مسیح است- در شهر سِویل ظاهر می شود، و با گفتار و رفتارش مردم را به خود جذب می کند، بدون این که کاری خلاف قانون و شرع و حکومت انجام دهد. کاردینال مفتش کلّ - پیرمردی که در رأس تفتیش عقاید است - دستور توقیف او را می دهد و در زندان ضمن مونولوگ (تک گویی) بلندی به او می گوید که اورا می شناسد، اما نام نمی برد.

کاردینال به زندانی می گوید که او جهان واقعی را نمی شناسد و گرفتار توهمات بی ربطی ست، و خیلی کسان را گمراه کرده، و نظم و قانون و آرامش و آسایش را برهم زده بوده است. اکنون آنان (یعنی کلیسای کاتولیک) نظم را برقرار کرده و آرامش را بازگردانده اند. و در خلال این تک گویی بارها از او می پرسد: اکنون برای چه بازگشته ای که مزاحم ما شوی؟

کاردینال ضمن گفته هایش به زندانی می گوید که فردا او را به دار خواهند آویخت وهمین مردمانی که امروز دنبالش به راه افتاده بودند شادمان در تشریفات اعدام شرکت خواهند کرد. طبیعت جهانِ خاکی چنین است و جز این نیز نخواهد بود. اکنون برای چه بازگشته ای که مزاحم ما شوی؟ مسیح ساکت است. و وقتی که مفتش کلّ از سخن باز می ایستد، برمی خیزد و دهانش را می بوسد. (و ای کاش حکایت همین جا تمام می شد، ولی کاردینال در زندان را باز می کند، و مسیح به کوچه می زند و ناپدید می گردد).

تاثیر طنزینه ای به ویژه در دو چیز است: یکی در کلّ اثر، یعنی تضادی که ظاهراً در گفتار و رفتار پاسداران مسیحیت کاتولیک است؛ و دیگری در همان سکوت مسیح، و خاصه بوسه زدن او بر دهانِ مفتش کل. تناقض قبلی کم و بیش بارز و مشهود است، اما از سکوت

و به ویژه واکنش نهایی مسیح می توان معانی گوناگونی برداشت که به هیچ وجه روشن یا مسلّم نیستند. و ابهامْ بیشتر در همین است. اصلِ موضوع تازگی ندارد، و دست کم یک بار در زندگی خودِ مسیح پیش آمده بود. اما ادبیّت اثر آن را سخت تر و تازه و منحصر به فرد کرده است. ضمناً، انگار داستایوسکی اوضاعی را که از سالهای ۱۹۳۰ به بعد در وطنش پیش آمد پیشگویی کرده است.

سارتر در نمایشنامهٔ دستهای آلوده یکی از اعضاء فرهمند گروه رهبری حزب در یک کشور اروپای مرکزی را معرفی می کند که دربارهٔ سیاستهای روز با کل رهبری آن اختلاف دارد. حزب هم حاضر نیست نظرات مستقل او را تحمل کند و هم- از نظر رعایت افکار عمومی داخل و خارج حزب- نمی تواند او را علناً و رسماً کنار گذارد. در نتیجه تصمیم به کشتنِ او می گیرند. یکی از جوانان حزب مأمور می شود که با نزدیک شدن به آن رهبرِ فرهمند اعتماد او را به دست آورد و او را ترور کند. در جریان پیشرفت حوادث دختر جوانی هم درگیر می شود که شیفتهٔ رهبر اندیشمند است و مأمور جوان هم به او دل می بندد. گفت و شنود و نشست و برخاست با آن رهبر مأمور جوان را در انجام وظیفه اش مردّد می کند. اما از سویی فرمانِ رهبری حزب و عواقب وخیم سرپیچی از آن هنوز مطرح است، و از سوی دیگر- و به صورت مبهم و پوشیده ای- حسادت عشقی و جنسی انگیزهٔ جداگانه ای برای قتل رهبر فرهمند به وجود می آورد. بالاخره (با اختلاطی از این دو انگیزه، که قوّت و ضعف نسبی شان مبهم است) رهبر به دست جوان کشته می شود. در این اثناء سیاست حزب تغییر می کند، و با نظرات رهبر مقتول که به خاطر آن محکوم به مرگ شده بود موافق می گردد. وقتی این را به جوان می گویند عذابِ وجدان جوان را منفجر می کند، و حاضر به سکوت نمی شود. و در حالی که رفقایش با اسلحه در خارج از اتاق انتظارش را می کشند فریادزنان در را باز می کند.

در ایران تا دورهٔ مشروطه و پس از آن طنزینه بیشتر لفظی بود، اگرچه طنزینه های ساختاری و دراماتیک (طنزینه نامه) نیز- خاصه در آثار دوران قدیم- دیده می شود. طنزینه های لفظی- یا دراماتیکِ خیلی کوتاه- از جمله در بعضی از رباعیّات خیام، کُلاً یا جُزءً، وجود دارد. رباعی اصولاً مؤثرترین محمل و ابزار رساندن نکات دراماتیکی به شکل موجز و تکان دهنده است، و اگر رباعی خوب باشد تأثیرِ آن معمولاً در بیت و خاصه در مصرع آخر حس می شود: «آن قصر که جمشید در او جام گرفت/ آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت؛ بهرام که گور می گرفتی همه عمر/ دیدی که چگونه گور بهرام گرفت؟». «در کارگه کوزه گری رفتم دوش/ دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش، ناگاه یکی کوزه

برآورد خروش/ کو کوزه گر و کوزه خر و کوزه فروش». «یک چند به کودکی به استاد شدیم/ یک چند به استادی خود شاد شدیم، پایان سخن شنو که ما را چه رسید/ از خاک درآمدیم و بر باد شدیم». «گویند کسان بهشت با حور خوش است/ من می گویم که آب انگور خوش است؛ این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار/ کآواز دُهُل شنیدن از دور خوش است». «گاوی ست در آسمان و نامش پروین/ گاو دگری نهفته در زیر زمین؛ چشم خردت گشای چون اهل یقین/ زیر و زِبَر دو گاو مشتی خر بین».

خیلی از رباعیات عرفانی شیخ ابوسعید ابی الخیر هم یا طنزینه اند یا تأثیر طنزینه ای دارند: «می رفتم و خونِ دل به راهم می ریخت/ دوزخ دوزخ شرر ز آهم می ریخت؛ می آمدم از شوق تو بر گُلشن کَون/ دامن دامن گل از گناهم می ریخت». «عشق تو بلای دل درویش من است/ بیگانه نمی شود مگو خویش من است؛ خواهم سفری کنم ز غم بگریزم/ منزل منزل غم تو در پیش من است». «در عالم اگر فلک اگر ماه و خور است/ از بادهٔ مستی تو پیمانه خور است؛ فارغ ز جهانی و جهان غیر تو نیست/ بیرون ز مکانی و مکان از تو پُر است». «عارف که ز سرِّ معرفت آگاه است/ بیخود زِ خود است و با خدا همراه است؛ نفی خود واثبات وجود حق کن/ این معنی لااله الاالله است». «مجنونِ تو کوه را ز صحرا نشناخت/ دیوانهٔ عشق تو سر از پا نشناخت؛ هر کس به تو ره یافت ز خود گم گردید/ آن کس که تو را شناخت خود را نشناخت». «منصور حلاج آن نهنگ دریا/ کز پنبهٔ تن دانه جان کرد جدا؛ روزی که اناالحق به زبان می آورد/ منصور کجا بود، خدا بود خدا».

در غزلهای حافظ طنزینهٔ لفظی کم نیست، و در خیلی موارد- مثل طنز او- به صنعت کنایه و اشاره متکی ست: «پیراهنی که آید از آن بوی یوسفم/ ترسم برادران غیورش قبا کنند». [«قبا کردن» کنایه از چاک زدن و پاره کردن است]. «هزار نکتهٔ باریکتر ز مو این جاست/ نه هر که سر بتراشد قلندری داند». «عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی/ عشق داند که در این دایره سرگردانند». «شاه ترکان سخن مدعیان می شنود/ شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد». «نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو/ که مستحق کرامت گناهکارانند». «من کز وطن سفر نگزیدم به عمر خویش/ در عشق دیدنِ تو هواخواهِ غربتم». «مرغ روحم که همی زد ز سرِ سدره صفیر/ عاقبت دانهٔ خالِ تو فکندش در دام». «این قصهٔ عجب شنو از بخت واژگون/ ما را بکشت یار به انفاس عیسوی». و خیلی دیگر که یا طنزینه یا طنزینه وارند، یعنی نکته، به صورت تناقض و با حداقلی از ابهام و تأمل، در کلام موجز و مؤثر بیان می شود.

یک نمونه از طنز و طنزینهٔ لفظی- یا در واقع طنز و طنزینهٔ ساختاری بسیار کوتاه- در

مثنوی مولوی، یعنی حکایت حمام رفتن شتر و پیدا بودنِ آن را از زانوانش پیش از این ذکر کردیم، که طنزینه ای تمثیلی ست. در جای دیگر مثنوی، در یک بیانِ صریح عرفانی، مولوی می گوید: «نردبان این جهان، ما و منی ست/ عاقبت این نردبان افتادنی ست، ابله است آن کس که بالاتر نشست/ استخوانش زودتر خواهد شکست». و در طنز طنزینه واری حکایت روباهی را می گوید که در خُم رنگ افتاد و اندکی در آن غوطه خورد: «پس برآمد یال و دُم رنگین شده/ کاین منم طاووس علیین شده». که این هم تمثیل است.

در آثار سعدی نیز طنزینه یا طنزینه وارهای لفظی وجود دارد: «صد پیرهن قبا کنم [یعنی: چاک می زنم] از خرّمی اگر/ بینم که دست من چو کمر در میان توست». «برف پیری می نشیند بر سرم/ همچنان طبعم جوانی می کند». «ای آتشِ خرمنِ عزیزان/ بنشین که هزار فتنه برخاست» (این مضمون در غزلهای سعدی تکرار می شود). «ما را همه شب نمی بَرَد خواب/ ای خفتهٔ روزگار دریاب». «دلی که عاشق و صابر بود مگر سنگ است/ زعشق تا به صبوری هزار فرسنگ است. برادرانِ طریقت نصیحتم مکنید/ که توبه در رهِ عشق آبگینه بر سنگ است. دگر به خفیه نمی بایدم شراب و سماع/ که نیکنامی در دین عاشقان ننگ است». «به خشم رفتهٔ ما را که می بَرَد پیغام/ بیا که ما سپر انداختیم اگر جنگ است...». «بارها روی از پریشانی به دیوار آورم/ ورغم دل با کسی گویم به از دیوار نیست...». «بلای عشق تو نگذاشت پارسا در پارس/ یکی منم که ندانم نماز کی بستم...». در گلستان و بوستان هم نمونه هایی هست.

چنان که در نمونه های بالا مشاهده می شود تأثیر طنزینه ای، در بیشتر موارد، در تناقض، ابهام، ایهام، کنایه و (در نتیجه) تأملی ست که در شنونده و خواننده ایجاد می شود. و این نیز در نمونه های گوناگون شدت و ضعف دارد. اما اگر تأکید بر این صنعتها خیلی زیاد باشد، سبب پیچیدگی مخلّ می شود، معنا را به کلّی اسیر زبان می کند، و دست آخر شعر معما می شود. این خود در نوع «لُغز» و «چیستان» غرضی ست که جای خود دارد، یعنی در واقع بیان معمایی به شکل منظوم است. ولی در شعر -خاصه غزل و مثنوی، و حتی انواع دیگر- در مجموع تأثیرش منفی ست. مثلاً در قصیدهٔ محکم و مطنطن خاقانی، «فلک کجروتر است از خط ترسا/ مرا دارد مسلسل راهب آسا» (روزگار از خط فرنگی هم چپ تر می رود، و مرا مانند راهبهای مسیحی- که برای ریاضت خود را با زنجیر می بندند- به زنجیر کشیده است) نه در مطلع اثر طنزینه ای به دست می آید و نه در ابیات گوناگونِ دیگر، هر چند این قصیده ارزشهای خود را دارد، و بیشترین تأثیر آن در حالتی ست که با صدای بلند و بیانِ فصیح و تأکیدهای مناسب آن را قراءت کنند. در قیاس

با این قصیده، سادگی و ظرافت و اثر طنزینه ایِ این رباعی از انوری در خور توجه است: «وقت گل و روز شادمانی آمد/ هنگام نشاط و کامرانی آمد، آن شد که به سَر ما نتوانی آمد/ سرما شد و وقتِ مهربانی آمد».

در دوبیتیها و ترانه های با باطاهر هم گهگاه اثر طنزینه ای دیده می شود، هرچند اینها را نمی توان طنزینهٔ کامل نامید: «ز دست دیده و دل هر دو فریاد/ که هرچه دیده بیند دل کند یاد؛ بسازم خنجری نیشش ز پولاد/ زنم بر دیده تا دل گردد آزاد». «گلی که خوم بدادم پیچ و تابش/ به آب دیدگانم دادم آبش؛ به درگاهت خدایا کی رَوا بی/ گل از مو دیگری گیره گلابش». سعدی در مطلع زیبای یکی از غزلهایش که در همین وزن (یعنی وزن فهلویات) است می گوید: «مرا خود با تو چیزی در میان هست/ وگرنه روی زیبا در جهان هست». امیر معزی نشابوری در بیت نه چندان ظریفی می گوید: «آیم ای دوست به نزدیک تو، بارم ندهی/ خود دلت بار دهد تا ندهی بار مرا». و عبدالرحمن جامی: «ریزم ز مژه کوکب بی ماهِ رُخت شبها/ تاریک شبی دارم با این همه کوکبها».

شدت کاربرد بدایع دقیق و ظریف در غزل حافظ (خاصه به نسبت همردیفهایش مانند سعدی و مولوی) بی سابقه است، و مقدار زیادی از ابهام و پیچیدگی و چندلایگی شعر او نیز مدیونِ همین است. اما به کار گرفتنِ مداوم و بی وقفهٔ این ابزار در دست او چنان استادانه است که -جز در موارد بسیار معدودی- در روانیِ بیان و رساندن معانی اخلال نمی کنند و تأثیر لطیف و موزون و رضایت بخشی بر جا می گذارند. و درست به همین دلایل تأثیر طنزینه ای در شعر او زیاد است.

این شیوهٔ بهره گیریِ مداوم از صنایع بدیعی، در شعر دورهٔ تیموری و- به ویژه- دورهٔ صفوی تأثیر زیادی گذاشت؛ و شکل مبالغه آمیز آن در آثار شاعران سبک هندی، چه در ایران و چه در هند، پدید آمد. به این جهت ظرافت و ابهام و تأمل در معنا در شعر این شاعران زیاد است، و نمونه های خوبی از آن را در کار شاعرانی چون کمال خجندی و وحشی بافقی و صائب تبریزی و کلیم کاشانی و عرفی و فغانی شیرازی می توان دید.

اما چنان که معمول است، وقتی که این سبک- پس از یک دوره مقاومت و سرکوبی- جا افتاد، شاعران دست پایین هم (که همیشه تعدادشان خیلی زیادتر است) به قصد شریک شدن در این آش به قافله پیوستند و چنان در ایجاد ابهام و پیچیدگی (آن هم از نوع زبانی و صوریِ آن) زیاده رفتند که ذوق از دست رفت، و بالاخره واکنش تند و ناموزونی در برابر آن شد که معروف به دورهٔ «بازگشت به استادان قدیم» است.

و این چنین بود که ناقدان بزرگ این دوره، خاصه آذر بیگدلی و رضا قلی خانِ

هدایت، کُلِ اشعار اواخر تیموری و دورهٔ صفوی را بی ارزش خواندند و آن دوران را دورهٔ انحطاط شعر فارسی خواندند. و طنزینهٔ تاریخ نیز در این است که مبالغه ای که خاصه شاعران کم قدرِ دورهٔ قاجار در تقلید از استادانِ قدیم کردند آن قدر شور شد که خیلی از شاعران و ناقدان مدرنِ عصر مشروطه و دورهٔ پهلوی نه فقط بر شعر دورهٔ قاجار که بر کلِ شعر فارسی تا قرن بیستم خط بطلان کشیدند. اما این خود مقولهٔ دیگری ست.

کمال خجندی که از پیشتازان سبک هندی ست خود در طنزینهٔ کوتاهی بر ایجاد ابهام و تأمل و تخیل در شعرش تأکید می کند: «کمال اشعارِ اقرانت چو اعجاز/ گرفتم سر به سر وحی است و الهام؛ چو خالی از خیالِ خاص باشد/ خیال است آن که گیرد شهرتِ عام». صائب در شعر ظریف و طنزینه واری (که از قضا طعنه ای به لفاظان و سخن سازانِ همان دوره است) می گوید: «صائب از قحطِ سخندان همه کس موزون است/ کاش می بود در این عهد سخندانی چند» (که اقتفایی از حافظ است در غزل معروف «حسب حالی ننوشتیم و شد ایامی چند»، جز این که قافیه اش با شعر حافظ یکی نیست). همین صائب در بیت طنزینه وار بسیار خوبی می گوید: «دل رمیدهٔ ما شکوه از وطن دارد/ عقیق ما دلِ پرخونی از یمن دارد». و نیز: «مکش به یاد وطن آه کاین همان وطن است/ که از لباس به یوسف نداد پیرهنی». و این بیت طنزینه وار از فغانی شیرازی ست: «گر گناهی نیست در مستی ثوابی نیز نیست/ اجرِ چندانی نباشد کارِ نافرموده را». کلیم کاشانی در بیت خوبی می گوید: «از هنر حالِ خرابم نشد اصلاح پذیر/ همچو ویرانه که از گنج خود آباد نشد». و در بیتی دیگر: «روزگار اندر کمین بخت ماست/ دزد دائم در پی خوابیده است».

از دورهٔ قاجار مثالی نخواهیم آورد، چون همان طور که دورهٔ تیموری و صفوی در مجموع دورهٔ طنز نبود، بلکه طنزینه و شبه طنزینه در شعر زیاد دیده می شد، دورهٔ قاجار- یا «بازگشت به استادان قدیم»- هم در مجموع عصر طنزینه نویسی نیست، اما (درست مانند استادانِ قدیم) طنز- و به ویژه هزل و هجو- در شعر این دوره کم نیست، که نمونه هایی از آن را در فصل اول دیدیم.

مثالهایی که تاکنون آورده ایم همه یا طنزینه و شبه طنزینهٔ لفظی یا طنزینه نامه و شبه طنزینه نامه های کوتاه بودند. اما در ادبیات فارسی طنزینه نامه، یا طنزینهٔ دراماتیک، نیز گفته ونوشته شده که بعضی بسیار خوب و مؤثراند. افسانهٔ باستانی کوروش و آژداهاگ از همین دست است. کوروش نوادهٔ دختری آژداهاگ آخرین پادشاه مادها بود، و مُعبّران پیشگویی کردند که روزی دولت پدربزرگش را سرنگون خواهد کرد و جای او را خواهد گرفت. آژداهاگ به یکی از محارم خود دستور داد که نوه اش را مخفیانه بکشد. اما این

مرد به طفل بیگناه رحمت آورد و او را به چوپانی سپرد. بعدها هویت کوروش آشکار شد و آژادهاگ از سر انتقامجویی پسرِ آن محرم خود را مخفیانه کشت و گوشت او را در ضیافتی به خودِ او خوراند. اما عاقبت پیشگویی معبّران درست از آب درآمد و کوروش مُلکِ پدر بزرگش را سرنگون کرد. این نمونه ای از «طنزینهٔ سرنوشت» است.

مؤثرترین طنزینهٔ سرنوشت، رستم و سهراب شاهنامه است که ضمناً نمونهٔ والایی از طنزینهٔ تراژیک است. شرح داستان آن قدر معروف است که تلخیص آن زاید خواهد بود. اما ارزش آن، گذشته از ویژگیهای خالص شعری که امری جداگانه است، در تنش و دلواپسی و ترس و امیدی ست که در هر مرحله شنونده و خواننده را به حدس و گمان زنی وامی دارد، و پیش بینی عاقبتِ کار را مشکل می کند. سهراب از توران به ایران لشکر می کشد که تخت کاووس را سرنگون کند به این امید که «چو رستم پدر باشد و من پسر/ نماند به گیتی یکی تاجور». او در آستانهٔ دژ سپید هژیر را دستگیر می کند و گُردآفرید (دختر رزمنده) را شکست می دهد. گُردآفرید که اگر با او همراه می شد ممکن بود سرنوشت جور دیگری شود دژ سپید را ترک می کند و دل سهراب را می شکند. وقتی کاووس گیو را به دنبال رستم می فرستد او شتاب نمی کند و چند روز با گیو به شادخواری می پردازد. کاووس از سهل انگاری رستم (و گیو) خشمگین می شود و با آنان تندخویی می کند. رستم از جا در می رود و پس از آن که تعارفات کاووس را سخت تر از او به او برمی گرداند به قهر می رود.

حالا چه خواهد شد (شنونده وخواننده از خود می پرسند)؟ بالاخره گودرز دلِ رستم را نرم می کند و کاووس از او پوزش می خواهد. رستم با کاووس و سپاه ایران به میدان سهراب می رود، و سهراب که جویای پدر است از هژیر می خواهد که سرداران ایران را معرفی کند: «اگر پهلوان را نمایی به من/ سرافراز باشی به هر انجمن». (حالا چه می شود؟). هژیر به امید نجات دادن جان رستم دروغ می گوید و رستم را معرفی نمی کند. در دو نبردِ متوالی رستم با سهراب، یک بار حتی نزدیک است که سهراب پدرش را بکشد ولی رستم به حیله از مهلکه می جهد. در گفتگوهایی که در حین نبرد می شود سهراب جویای رستم است، اما رستم خود را نمی شناساند.

بالاخره رستم پشت سهراب را به خاک می رساند و: «سبک تیغ تیز از میان برکشید/ برِ پورِ بیدار دل بر درید».

سهراب می نالد که رستم را گناهی نیست بلکه سرنوشت خواسته بود که در جستجوی پدر بی آن که او را بیابد کشته شود:

کنون گر تو در آب ماهی شوی / و یا همچو شب در سیاهی شوی
وگر چون ستاره شوی بَر به مهر / بِبُرّی ز روی زمین پاک مهر
بخواهد هم از تو پدر کین من / چو بیند که خشت است بالین من
از آن نامداران و گردنکشان / کسی هم برد نزد رستم نشان
که سهراب کشته ست و افکنده خوار / همی خواست کردن تو را خواستار

رستم بیهوش می شود، و پس از به هوش آمدن:

بگو تا چه داری ز رستم نشان / که گُم باد نامش ز گردنکشان
که رستم منم کِم مماناد نام / نشیناد بر ماتمم پور سام...
چو سهراب، رستم بدان سان بدید / بیفتاد و هوش از سرش بر پرید
بدو گفت گر زان که رستم تویی / بکُشتی مرا خیره بر بدخویی
ز هرگونه بودم تو را رهنمای / نجنبید یک لَخت مهرت ز جای...

از این پس شنونده و خواننده نگران و امیدوارند که نوشدارو سهراب را نجات دهد. کاووس نوشدارو نمی دهد. گودرز به رستم می گوید که خود او به کاووس رجوع کند. رستم عازم است، که خبر مرگ پسر را می شنود.

جهان سر گذشت است از هر کسی / چنین گونه گون بازی آرد بسی!

طنزینهٔ دراماتیک در گنجنامه ها و هوسنامه هایی (یعنی: رمانس هایی) چون ویس و رامین فخرالدین اسعد، خسرو و شیرین و اسکندرنامه و لیلی و مجنون نظامی، گرشاسپنامه اسدی و امثال اینها زیاد است، به ویژه در ویس و رامین که گردش چرخ یا سرنوشت گاه و بیگاه کار را دیگرگون می کند. اما بحث بیشتر در این باره در این جا مناسب نیست. فقط حیف است که از مناظرهٔ خسرو و فرهاد در خسرو و شیرین نظامی، که اختلاطی از طنز و طنزینهٔ لفظی و دراماتیک است، بگذریم:

نخستین بار گفتش کز کجایی / بگفت از دارِ مُلکِ آشنایی
بگفت آن جا به صنعت در چه کوشند / بگفت اندُه خرند و جان فروشند
بگفتا جان فروشی در ادب نیست / بگفت از عشقبازان این عجب نیست
بگفت از دل شدی عاشق بدین سان / بگفت از دل تو می گویی، من از جان
بگفتا عشق شیرین با تو چون است / بگفت از جانِ شیرینم فزون است...
بگفتا گر خرامی در سرایش / بگفت اندازم این سر زیر پایش
بگفتا گر کند چشم تو را ریش / بگفت این چشم دیگر دارمش پیش...
بگفتا گر بخواهد هرچه داری / بگفت این از خدا خواهم به زاری...

بگفتا چونی از عشق جمالش بگفت آن کس نداند جُز خیالش
بگفت از دل جدا کن عشق شیرین بگفتا چون زی ام بی جانِ شیرین...
چو عاجز گشت خسرو در جوابش نیامد بیش پرسیدن صوابش
به یاران گفت کز خاکیّ و آبی ندیدم کس بدین حاضرجوابی...

در فصل پیش شرح و تحلیلی از طنز دورهٔ مشروطه و پس از آن عرضه کردیم. در مراحل نخستین این عصر، طنزینه و شبه طنزینه- به ویژه در شعر- جای چندانی ندارد. چون، اولاً، گرچه تغییرات محسوسی در زبان و بیان شاعرانه پدید آمد، اما ابزار آن همان ابزار دورهٔ قاجار است. ثانیاً، غلبهٔ شعر سیاسی، آن هم نوع روزمرّه ای و روزنامه ایِ آن، و صراحتی که از لوازم این است گرچه جا را برای شعار دادن و هزل و هتاکی زیاد باز می کند، چندان جایی برای ظرافت و ابهام و تأمل و طنزینه و مشابه های آن باقی نمی گذارد. در ادبیات منثورِ این مراحلِ نخستین نیز- حتی در آثار تخیلی و داستانی- چندان اثری از این گونه ظرافتها نیست، و حتی در سیاحت نامهٔ ابراهیم بیک مراغه ای، که شاید بتوان گفت بهترین داستان مدرن این زمان است.

اما اندک اندک طنزینه و شبه طنزینهٔ لفظی و دراماتیک-غالباً به عنوان ابزار طنزِ ظریف و پوشیده- در داستان نویسی مدرن پدیدار می شود و رشد می کند و به سایر آثار ادبی منتشر می گردد. خیلی از قصه های یکی بود یکی نبود جمال زاده این اثر را دارند. «فارسی شکر است» و «دردِ دلِ ملاقربانعلی» را می توان کلاً و در پاره ای از اجزاء شان شبه طنزینه خواند. اما «دوستی خاله خرسه» (با این که اثری به یک معنا سیاسی ست) تماماً طنزینه نامه است. ممکن نیست کسی که برای نخستین بار این داستان را می خواند به رغم دلوا پسیِ مبهمی که حس می کند، عاقبت کار را حدس بزند و تازه وقتی هم که آن جوان لوطی بر اثر حق ناشناسی سرباز روسی تیرباران می شود، تا لحظه ای که سربازِ بی انصاف دزدانه بر سرِ نعش او می آید و پول او را می زند دلیلِ اعدامش روشن نیست.

در مثنویِ «کارنامهٔ زندان» ملک الشعراء بهار، که شعری روایی- و مضمون آن نیز به یک معنا سیاسی - ست طنزینه های بلند و کوتاه کم نیست. مثلاً وقتی که چگونگی بازداشت خود را به دست مأمورانِ شهربانی شرح می دهد، شاعر گمان دارد که چون شب عید است مراجعین برای قلاّشی آمده اند:

لیک بایست داد در هر حال هر یکی را چهار پنج ریال...
(به خدایی کز اوست مایه و سود در کفم پانزده ریال نبود
بود پانصد ریال آماده تا شود قسط قرض را داده

گفتم از قسط قرض کم سازم ماهِ دیگر عوض بپردازم)
بعد معلوم شد که این حضرات هر سه هستند عضو تأمینات
به خدایی که خالق بشر است که از او خوب و زشت و خیر و شر است
بس که بودم ز حالِ خویش نفور زین خبر شاد گشتم و مسرور

حکایت «دایه و مادر» در همین منظومه مخلوطی از طنز و طنزینهٔ تمثیلی ست. دایه ای بر اثر ندانم کاری سبب می شود که کودکی که پیراهنش آتش گرفته بود از سوختگی بمیرد. در این میان گوشه ای از دامن خود او هم می سوزد، و او برای توجیه خود دائماً به این اشاره می کند. بالاخره مادر طفل به او می گوید: «دور شو ای پلید دامن چاک/ دلِ ما را ز دامنِ تو چه باک». آن گاه شاعر منظور سیاسی خود را از این تمثیل طرح می کند:

تو هم ای دایه زین هنر بس کن دل ما سوختی دگر بس کن...
هر چه سر زنده بود در کشور زنده کردی به گورشان یکسر
آن که را بود قریه ای در نور و آن که را بُد کلاله ای به کُجور
قصد مِلک و دکانشان کردی بعد از آن قصد جانشان کردی...
شده تاریک روزگار همه به گدایی کشیده کار همه...
اهل مُلک از توانگر و محتاج ناف هشتند زیر بار خراج
خانهٔ خاص و عام ویران گشت همهٔ خانه ها خیابان گشت
دکّهٔ پیر زال شد میدان لیک میدانِ مشق شد دکّان...
به چه کار این همه عِقار تو را وین همه مستغل چه کار تو را؟...
شه کجا مُلک خویش یغما کرد گر به باشد که زاد بچه و خورد
خسروان مُلکِ خود چنین نبزند همهٔ گُربگان چنین ندرند
جیب مردم ز سیم و زر خالی پُر ز زر انبارِ حضرت عالی
به جز از چند صاحبِ منصب و آن وزیر و وکیل لامذهب
باقی خلق جمله در تعبند وز خدا مرگ ظالمان طلبند

اما از همه جالبتر وقتی ست که شاعر برای رفع ظلم به دیدن رئیس شهربانی می رود و از او می خواهد جُرمش را به او بگوید:

میر نظمیّه را هم اندر حال دیدم و کردم از نیاز سؤال
تا گناهانِ من بیان سازد جرم ناکرده ام عیان سازد
تا بدانم که چیست تکلیفم نکند کس دوباره توقیفم

پاسخ رئیس شهربانی انگار که از داستانهای کافکا نقل شده است:

گفت سر بسته گویمت رازی تا خود آن را به فکر حلّ سازی
فکر کن تا به روزگارِ کهن دِین ظلمیت بوده بر گردن
از رهِ سهو یا ز راهِ هوس ستمی رفته است از تو به کس...
تخم ظلم تو ظلم بار آورد وقت پیریت در کنار آورد

و این حرف آن قدر صمیمانه می نماید که شاعر به آن جواب می دهد:

گفتم ار من بدی به کس کردم از سَرِ جهل یا هوس کردم
تو که با من به عمد بد کردی بی شک آن بَد به حقّ خود کردی
زین بدیها قرین آفاتی سخت مستوجبِ مکافاتی

و جواب رئیس شهربانی:

گفت دارم بدین حدیث اقرار که مرا سخت باشد آخرِ کار

این طنزینهٔ کوتاه دِراماتیک از نیما یوشیج است:

کَچی دید عقابِ خودسر می بَرد جوجگکان را یکسر
خواست این حادثه را چاره کند بُبرد راهش و آواره کند
کرد اندیشه و کرد اندیشه برگرفت از بَر خود آن تیشه
رفت از دِه پی آن شرزه عقاب پل ده را سَرِ ره کرد خراب

و عبرت آن:

راه دشمن همه نشناخته ایم تیشه بر راهِ خود انداخته ایم

منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» هم شبه طنزینه نامه ای بلند است هم طنزینه های لفظی دارد. سریویلی- شاعری از اهالی دهکدهٔ سریویل- در نبرد با شیطان شکست می خورد، تا بالاخره صبح امیدی می دمد. اما سریویلی در می یابد که نبرد همچنان ادامه دارد:

عقل او از سر بپریده
خیره می گوید: شبی شیطان
به سرای من درآمد
خفت تا آن دم که صبح تابناک آمد،
پس برون شد از سرای من
لیک ناخنهای دست و پای و موهای تن او
مارها گشتند
در سراسر [...]
بین من جنگی ست با شیطان [...]

از طنزینه، اثری در «رقص مرگ» علوی، و کمتر در چشمهایش او هست. اما خیلی محدود. دورهٔ دوم داستان نویسی جمال زاده که شروع می شود، چنان که در فصل پیش دیدیم، او به طنز و بذله گویی و شوخی خود -که پر از نکات و حِکم اجتماعی ست- باز می گردد، و در این چارچوب طنزینه گویی او نیز کم و بیش ادامه می یابند. کلّ دارالمجانین را از جهاتی می توان طنزینه ای دراماتیک خواند: راوی برای فرار از دارالمجانینِ اجتماع به دارالمجانین پناه می برد، یعنی عمداً رفتاری می کند که او را دیوانه پندارند و در دیوانه خانهٔ شهر توقیف کنند. اما وقتی که پی می برد که آن جا نیز گوشه ای از جنگل بشری ست، راه فرار را مسدود می بیند، و هر چه برای اثبات دیوانه نبودن خود می کوشد بیشتر گمان می برند که دیوانه است. قلتشن دیوان هم اثری از طنزینه در خود دارد، به نحوی که می توان- از این نظر- آن را با تارتوف مولیر (که پیش از این ذکری از آن شد) مقایسه کرد. با این تفاوت که قلتشن دیوان، برخلاف تارتوف، پیروز و عاقبت به خیر می شود، و حاج شیخ ساده دل و نیکوکار بدنام و ملعون می میرد. در راه آب نامه هم -که یکی از بهترین آثار جمال زاده، و به ویژه از نظر فنی اثر خوبی ست- همین تأثیر دیده می شود. جوان پاکدل و مردم نشناسی که برای تعطیلات تابستانی از فرنگ برگشته حرف همسایه ها یش را باور می کند، و پس از هَدَر شدن پول و- بدتر از آن- از دست دادنِ امیدش به اجتماع و بشریت، در زاویهٔ بقعه ای مقیم می گردد. درحکایت «شیخ و فاحشه» نیز - در صحرای محشر - طنزینهٔ دل انگیز و سانتیمانتال و نیک فرجامی هست. چیزی مشابه این در حکایت «باج سبیل»- در مجموعهٔ حکایات کم و بیش پیوستهٔ سر و ته یک کرباس- هست، در برخورد ملا عبدالهادی با میرپنج زورگو؛ اگرچه موضوع این با آن متفاوت است.

سالهای ۱۳۲۰ باز هم مثل بعد از مشروطه دورهٔ ادبیات صریح و بارز سیاسی ست (و یکی از دلایل این که نوشته های جمال زاده در این دوره- با آن که زمینه های اجتماعی دارند- تقریباً نخوانده رد شد نیز همین بود). از این جهت اگرچه طنز سیاسی در این دوره زیاد نوشته شده اما بیشترِ آثار این دوره ظرفیتِ ابهام و ظرافتی را که برای طنزینه نویسی لازم است ندارند. حتی آثار خوبترِ چوبک و آل احمد در این دوره مایهٔ طنزینه ای ندارند (و البته لازم نیست که اثر خوب الزاماً طنزینه نامه باشد یا طنزینه های کوتاه و لفظی خوب و متعدد داشته باشد).

سرخوردگیهای ناشی از ۲۸ مرداد طنزینه نویسی- و خاصه انواع تلخ و حسرت بار آن- را به ادبیات مدرن فارسی باز گرداند. نمونه های خوب این را مثلاً در «نادر یا

اسکندر» و «کتیبهٔ» اخوانِ ثالث، در خیلی از داستانهای کوتاه بهرام صادقی- به عنوان نمونه در «غیر منتظر» و «با کمال تأسف»- و خیلی از کارهای غلامحسین ساعدی (از جمله بعضی از داستانهای شب نشینی باشکوه) می توان دید. سالهای چهل و پنجاه اگرچه هنوز از لحاظی دورهٔ پس از ۲۸ مرداد است، اما با رشد و سپس انفجار درآمد نفت، و تأثیر آن بر اقتصاد و اجتماع و فرهنگ، ویژگیهای خود را دارد. در نتیجه طنزینه های این دوره نیز، مثلاً «جبّه خانهٔ» هوشنگ گلشیری و بخشهایی از روزگار دوزخی آقای ایازِ رضا براهنی، و فصل گستاخیِ ساعدی و اسرار گنج درهٔ جنیِ ابراهیم گلستان از کارهای سالهای ۱۳۳۰ ممتاز و مشخص اند.

اما حکایت طنزینه نویسی پس از ۲۸ مرداد را باید در جاهای دیگری گفت، چون دورهٔ ما با مرگ هدایت به سر می رسد.

بخش علوم سیاسی دانشگاه اِکستر (Exeter) انگلستان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی