University of Tehran press

*Research in Contemporary World Literature*

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir **p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092**

# A Comparative Study of the Place of burlesque and Carnival laughter in Don Quichotte and My Uncle Napoleon

**Katayoun Shahparrad** [1]✉ 0000-0002-7811-402X **Azine Hossein-zadeh** [2] 0009-0006-0284-0208

1. Department of French literature, Faculty of literatures, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: k.shahpar@hsu.ac.ir
2. Department of French literature, Faculty of literatures, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: azine@hsu.ac.ir

## Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received: 23 April 2022

Received in revised form: 22 June 2022

Accepted: 21 September 2022

Published online: Summer 2024

**Keywords**:

Carnival laughter, burlesque, Bakhtine, Don Quichotte, My Uncle Napoleon.

## ABSTRACT

Mikhail Bakhtin refers to Don Quichotte as a great example of carnival laughter, referring to the indicators of carnival literature. For him, carnival means the reversal of rules, customs, traditions and beliefs and an opportunity to laugh. Burlesque is a way to express this laughter. In it, the author, by changing literary customs and traditions, sometimes turns the noble style into a burlesaue, sometimes looks at a serious issue from a mocking point of view. The burlesaue and laughter of the carnival is reflected in Don Quichotte. In Iran, in My Uncle Napoleon, using the capabilities of burlesque, Pezeshkzad turns carnival laughter into one of the most important features of his work and makes the reader laugh through inversion. As a result, the similarity between these two works can be considered both as the end point of a certain era and the continuation of a tradition that has a long history in Iran.

**Cite this article:** Shahparrad, Katayoun & hosseinzadeh, azine. "A Comparative Study of the Place of burlesque and Carnival laughter in Don Quixote and My Uncle Napoleon" *Research in Contemporary World Literature*,2024, 29 (1), 45-70. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.342046.2296

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.342046.2296

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

# بررسی تطبیقی جایگاه مضحکه و خنده‌ی کارناوالی در دن‌کیشوت و دایی‌جان ناپلئون

**کتایون شهپرراد** ✉ [۱] **آذین حسین‌زاده** [۲]

۱. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: k.shahpar@hsu.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: azine@hsu.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:** مقالهٔ پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۱/۰۲/۰۳

**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۱/۰۴/۰۱

**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱/۰۶/۳۰

**تاریخ انتشار:** تابستان ۱۴۰۳

**کلیدواژه‌ها:**

خنده‌ی کارناوالی، مضحکه، باختین، دن‌کیشوت، دایی‌جان ناپلئون.

**چکیده**

میخائیل باختین، ابتدا در *بوطیقای داستایوفسکی*، سپس‌تر در *فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در قرون وسطی و دوره‌ی نوزایی*، با برشماری شاکله‌های ادبیات کارناوالی، *دن‌کیشوت* را نمونه‌ی بارز خنده‌ی کارناولی معرفی می‌کند. کارناوال، به‌دید او، وارونه شدن قوانین، آداب و سنن، نیز باورهاست که فرصت می‌دهد همه به هرآنچه جدی است، بخندند. در این بین، مضحکه یا بورلسک، به‌مثابه‌ی آرایه‌ای ریطوریقایی، شگردی است ادبی که بدین خنده مجال بروز می‌دهد. بر این اساس، نویسنده ضمن تمسخر آداب، رسوم و عادات، سنت ادبی را نیز به چالش می‌کشد؛ گاهی سَبک فخیم را به مضحک بدل می‌کند، گاهی به موضوعی جدی از منظری تمسخرآمیز می‌نگرد. از همین روست که مضحکه و خنده‌ی کارناوالی، هم‌هنگام، در *دن‌کیشوت* به بهترین شکل بازتاب یافته است. در ایران، پزشکزاد، در *دایی‌جان ناپلئون*، با تکیه بر قابلیت‌های مضحکه‌نویسی، چنان می‌کند تا خنده‌ی کارناولی به یکی از مهم‌ترین بارزه‌ها تبدیل شود و رمانی حاصل آید که در آن، از طریق وارونه‌سازی، جلوه‌های سنن، عادات، رسوم و باورها به موضوعی برای خنده بدل گردند. اما کاربست مضحکه برای ایجاد خنده در ایران سنتی است دیرساله؛ درنتیجه، می‌توان قرابت میان *دن‌کیشوت* و *دایی‌جان ناپلئون* را، نه‌تنها از منظر نقد جامعه‌شناختی، چونان پایانی بر دورانی خاص، بلکه وامدار سنتی دانست که، از قضا، در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و نمونه‌هایش را می‌توان در مضحکه‌نگاری‌ها، آنجا که جنبه‌ی فخیم و جدی ادبیات و باورها را به‌سخره می‌گیرند، بازجست.

**استناد:** شهپرراد، کتایون و حسین زاده، آذین. "بررسی تطبیقی جایگاه مضحکه و خندهٔ کارناوالی در دن‌کیشوت و دائی‌جان ناپلئون"، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۴۰۳، ۲۹ *(۱)*، ۴۵-۷۰.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.342046.2296.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

## ۱- مقدمه

مفهوم کارناوالی‌کردن را نخستین‌بار باختین[1] در گستره‌ی نقد ادبی مطرح و، با بررسی شاکله‌هایش در *بوطیقای داستایوفسکی*، *دن‌کیشوت* را یکی از برجسته‌ترین آثار کارناوالی ادبیات جهان معرفی کرد (*1998 176*). از دید او، کارناوالی‌کردن یعنی درآمیختن فرهنگ عامه با ادبیات فخیم؛ بدینسان، متن کاناوالی‌شده، آنست که ساختارش به‌حیث بسیاری از عناصر، همچون روایت، محتوای روایی، دایره‌ی واژگان و تعابیر، نیز تصاویر، از فرهنگ کارناوالی متأثر شده باشد.

کارناوال در اروپا به‌معنای نمایشی است خیابانی؛ صحنه‌ای که بازیگر و تماشاچی در آن از قانون نانوشته‌ی نادیده‌انگاری هنجارها تبعیت می‌کنند؛ روزی که در طی آن، همه‌چیز وارونه می‌شود و هرآنچه در خارج از این بازه‌ی زمانی ممنوع بوده و مذموم یا بخشی از منهیّات، مشروع و جایز تلقی می‌شود. پس، در کارناوال، فاصله‌ای میان بازیگر و تماشاچی وجود ندارد. کارناوال تماشا می‌شود، اجرا نیز می‌شود، بی‌آنکه کارگردان مشخصی داشته باشد.

به باور باختین، برخی از ادبا از این فرایند در ادبیات نیز بهره جسته‌اند؛ این مستلزم استفاده از نوع ویژه‌ای از ابزار بیان است که ضمن وارونه‌سازی هنجارها، زمینه را برای خنده و تمسخر در متن فراهم آورد. مضحکه[2] نوعی نوشته‌ی طنزآمیز است که، با مضحک جلوه دادن آداب و رسوم و تسخیف هرآنچه جدی است و سبب‌ساز بروز اختلاف طبقاتی (معنویات، باورها، ادب و نزاکت، حرمت‌ها، تعسّف...)، با ارزش‌های رایج در سنت ادبی و زایش اثر فخیم درمی‌افتد و شکلی را به‌عرصه می‌رساند که سبب‌ساز خنده می‌شود. مضحکه و خنده‌ی کارناوالی، هر دو، همان‌گونه که باختین نیز اثبات می‌کند، از زمره‌ی بارزه‌های اساسی *دن‌کیشوت* است (۱۷۶–۱۸۳). این از قضا همان میراثی است که، بعدها، همان‌گونه که شاهین نیز در مقاله‌ی خود اشاره کرده، در تئاتر مولی‌یر[3] نیز، به‌خوبی مشهود است (شاهین ۱۳۸۳).

در ایران، ایرج پزشکزاد را به‌عنوان نویسنده‌ای طنزپرداز می‌شناسند. شهره‌ترین اثر وی، *دایی‌جان ناپلئون*، رمانی است که مخاطبان ایرانی، از هر قشری، آن‌را خنده‌دار قلمداد می‌کنند. زمینه‌ساز این خنده، استفاده از شگرد ریطوریقایی مضحکه‌نویسی است که با وارونه جلوه‌دادن ارزش‌ها، سنجه‌ها، آداب و سنن، حتی حساسیت‌های ناموسی، باعث ایجاد خنده‌ی کارناوالی می‌شود. در وجود قرابت میان اثر سروانتس و پزشکزاد جای تردید نیست. برخی از پژوهشگران نیز در تحقیقات خود، با تکیه بر نقد جامعه‌شناختی و با اتکا بر وجود پاره‌ای وجوه تشابه میان شخصیت‌ها (دن‌کیشوت/دایی‌جان یا سانچو/مش‌قاسم ) و عملکردشان، هر دو اثر را، بیش از همه، بازنمای پایان دوره‌ای خاص از تاریخ قلمداد کرده‌اند (دادور ۱۳۸۴). حال آنکه قرابت میان این‌دو، فراتر از حدومرز آن‌چیزی است که صرفاً

---

[1] Mikhaïl Bakhtine
[2] burlesque
[3] Molière

از طریق نقد جامعه‌شناختی آشکار می‌شود؛ به‌دیگر سخن، این قرابت، بیش از همه، حاصل مضحکه است و، درنتیجه، مربوط به گستره‌ی بوطیقای اثر و شیوه‌ی بیان.

مضحکه در ادبیات ایران پیشینه‌ای کهن دارد و پزشکزاد، پیش‌ازآنکه خواننده‌ی *دن‌کیشوت* باشد، وارث سپهر کارناولی‌کردنی است که نمونه‌هایش را می‌توان در آثار ادبایی چون سعدی، مولانا یا عبید زاکانی بازجست؛ همان‌ها که، حدود سه قرن پیش از سروانتس در *دن‌کیشوت* و دو قرن پیش از رابله[1] در *گارگانتوا*، ادبیات فخیم و ارزش‌هایش را با استفاده از شوخی و استهزا، دستمایه‌ی وارونه‌سازی و ایجاد خنده کرده‌اند. با این تفاوت که *دن‌کیشوت* بازنمای وارونه‌سازی سنجه‌ها و سنن ادبیات غرب است و، از همین‌رو، مخاطبانش فراوانند، حال آنکه *دایی‌جان ناپلئون* بازنمای فرهنگی ملی، با مخاطبانی ایرانی یا ایران‌شناس است.

.آیا قرابت میان *دن‌کیشوت* و *دایی‌جان ناپلئون*، جدای از آنچه از طریق نقد جامعه‌شناختی حاصل می‌شود در جنبه‌های دیگری نیز نمود دارد؟ آیا می‌توان رابطه‌ای بینامتنی میان این دو اثر متصور شد؟ آیا پزشکزاد در نگارش رمان خود بیشتر از میراث مضحکه‌نویسی، به سبک‌وسیاق ایرانی بهره برده یا وامدار ادبیات اروپاست؟ آیا خنده‌ی کارناوالیِ *دن‌کیشوت* از همان جنسی است که در *دایی‌جان ناپلئون* می‌بینیم؟ عطف به تاریخ نگارش *دن‌کیشوت* و سبقه‌ی مضحکه‌نویسی در ادبیات کشورمان، شاینده است پزشکزاد را وارث سروانتس قلمداد کنیم یا پیرو سنّت این نوع ادبی در ایران؟

در تحقیق پیش‌رو، سه پیشینه می‌تواند مدّنظر قرار گیرد: نخست، آنهایی که در باره‌ی *دن‌کیشوت* و جنبه‌ی مضحکه‌محور، همچنین خنده‌ی کارناوالی صورت گرفته. از آنجایی که تعداد این‌دست پژوهش‌ها در سطح جهانی زیاد است و قصد داریم در این مقاله، با هدف پرهیز از اطاله‌ی بحث، بیشتر بر جنبه‌ی تطبیقی میان *دن‌کیشوت* و اثر پزشکزاد تمرکز کنیم، بنابراین با دراختیارنهادن نشانی پایگاه اصلی تجمیع داده‌ها، به‌نام «Cervantes Project»، علاقمندان را به رجوع بدان دعوت می‌کنیم. این پایگاه زیر نظر دانشگاه A&M تگزاس فعالیت می‌کند:

http://csdl.tamu.edu/cervantes/english/index.html

دوم، به پژوهشی تطبیقی درباره‌ی قرابت میان *دن‌کیشوت* و *دایی‌جان ناپلئون*؛ در وجیزه‌ای با عنوان «ایده‌ئالیسم انتزاعی در *دن‌کیشوت* و *دایی‌جان ناپلئون*» (دادور ۱۳۸۴) نگارنده از منظر نقد جامعه‌شناختی و با تکیه بر آرای لوکاچ و گلدمن، نیز «قهرمان مسئله‌دار» بدین نتیجه می‌رسد که نقطه‌ی مشترک میان دو اثر، اعلام اختتام دوره‌ای از تاریخ، نیز تلاش در جان‌پشت‌کردن گذشته‌ای است که دیگر قابل احیا نیست. دادور جنبه‌ی طنزآمیز دو اثر را ناشی از استادی نویسندگان در گریز

[1] François Rabelais

از هجو و التجا به نوع ادبی هزل می‌داند، اما بر این باور است که اهمیت این‌دو، فقط هنگامی آشکار می‌شود که خوانشی جامعه‌شناختی از آنها داشته باشیم. به‌دیگر سخن، این از چشم نگارنده دور مانده که، از قضا، آنچه خوانش جامعه‌شناختی را ممکن می‌کند، دقیقاً برخاسته از خنده‌ی کارناوالی و شگرد مضحکه‌نویسی است. سوم، قرابت میان مضحکه‌نویسانی همچون عبید زاکانی و خنده‌ی کارناوالی. در این‌باره، مقاله‌ی درخوری با عنوان «مقایسه‌ی طنز عبید زاکانی با دیگران از منظر کارناوال‌گرایی باختین» (مرادی و فضلی درزی ۱۳۹۵) یافتیم؛ نگارندگان در آن ثابت کرده‌اند عبید، بیش از هر طنزپرداز دیگری، به آنچه باختین خنده‌ی کارناوالی می‌نامد نزدیک شده است.

جز این‌سه، تحقیق دیگری در خصوص سه‌گانه‌ی *دن‌کیشوت*، *دایی‌جان ناپلئون* و سابقه‌ی مضحکه‌نویسی در ایران، با تکیه بر دیدگاه باختین، وجود ندارد؛ این، خود تأییدی است بر ضرورت پژوهش ما.

نخستین گام، ارائه‌ی تعریفی است از خنده‌ی کارناوالی از دیدگاه باختین و برشماری شاکله‌های اساسی آن؛ سپس‌تر، مضحکه‌نویسی را از زوایای مختلف (لحن، سبک، زیبایی‌شناسی، نیّت نویسنده، دریافت خواننده) برخواهیم رسید. در گام بعدی، با کنارهم‌قراردادن *دن‌کیشوت* و *دایی‌جان ناپلئون*، خواهیم دید چگونه مضحکه در هر دو اثر در خدمت خنده‌ی کارناوالی قرار می‌گیرد. از این منظر، قدمت مضحکه‌نویسی در ایران و استناد به عبید زاکانی، به‌مثابه‌ی عُشری از معشار، در تحلیل ما را یاری خواهد کرد. در این پژوهش، روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای، روش تحلیل داده‌ها از نوع کیفی و، روش استدلالی از نوع استقرایی است.

بورلسک که آن‌را مضحکه می‌نامیم، از *burla* برگرفته شده که در ایتالیایی به‌معنای شوخی و مزاح است. در اروپا، قدمت این شیوه‌ی گفتار به داستانک‌های قرون وسطی، نیز آثار رابله، به‌ویژه *گارگانتوا* بازمی‌گردد. مضحکه در فرانسه‌ی قرن هفدهم، واکنشی است به زبان فخیم ادبیات درباری، کلاسیسیسم و تکلّف‌گراییِ[1] حاکم بر ادبیات. تأثیرگذاری مضحکه ریشه در فاصله‌ای دارد که بین موضوعی والا و شیوه‌ی بیان خودمانی آن ایجاد می‌شود. به باور برگسون: « مضحکه آنچه را جنبه‌ی رسمی دارد، به‌مقام مقوله‌ای خودمانی تنزّل می‌دهد.» (Bergson 67) پس مضحکه، نوعی نقیضه-نویسی[2] است، یعنی ترانگارش اثری جدی با استفاده از بذله‌گویی، هجا، استهزا، گاهی نیز درشت‌گویی. هرگاه در بازنویسی اثری فخیم، از سیاق مضحکه‌نویسی استفاده شود، حاصل همانی است که بدان نقیضه می‌گویند. نقیضه‌نویسی نیاز به مضحکه دارد؛ چه، استخوان‌بندی نقیضه، مضحکه است.

[1] préciosité
[2] parodie

بدینسان، مضحکه را باید هم در لحن جست، هم در فرایند؛ برای نمونه، سکارون، در قرن هفدهم، *انِاید*[1] اثر ویرژیل را چنان بازمی‌نویسد که مضامین جدی (قهرمانی، سبک حماسی و پُرتعسّف) به‌سخره گرفته می‌شود. با این‌همه، تعاریف گونه‌گونی از مضحکه، نقیضه، هزل و هجو وجود دارد؛ پس جا دارد، به‌قصد تمرکز بر مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالی، ابتدا به اختلاف‌نظرها در تعریف مضحکه اشاره کنیم سپس، با تبیین مفهومی مشخص، تحلیل خویش را پی‌گیریم.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱-.برداشت‌های گوناگون از مضحکه‌نویسی در ایران

مضحکه‌نویسی در ادبیات ایران سابقه‌ای دیرینه دارد، از سعدی گرفته تا مولانا و سنایی (پزشکزاد ۱۳۸۲، ۴۵). اما در نام‌گذاری و دسته‌بندیش اختلاف‌نظر دیده می‌شود. پیش از مطرح شدن رویکرد باختین درخصوص مضحکه و نقش آن در ادبیات، محققان ایرانی این شیوه را نظیره، هجو یا هزل نیز نامیده‌اند. برای نمونه، پزشکزاد در *طنز فاخر سعدی*، هنگام بحث در باره‌ی عبید زاکانی، او را هزل‌نویس می‌نامد و برای این، به گفته‌ی خود عبید در پایان *مقدمه‌ی اخلاق‌الاشراف* همچنین رساله‌ی *صدپند* استناد می‌کند (۴۳). این همان تعبیری است که دادور نیز بدان اشاره دارد و اثر سروانتس، نیز پزشکزاد را هزل‌نویسی می‌نامد (دادور ۱۳۸۴). مضحکه فرایندی است که اجازه می‌دهد متن، شکل نقیضه به خود گیرد. این‌گونه است که مرادی و فضلیِ‌درزی، هنگام تحلیل آثار عبید زاکانی، ضمن برشماری شاکله‌های مضحکه در اثرش، او را یکی از شاخص‌ترین مضحکه‌نویسان ایران می‌نامند و اثبات می‌کنند خنده‌ی کارناوالی زیربنای آثار اوست (۲۲۲). پس آن تعریفی که در مبتدا از مضحکه ارائه دادیم مبنای تحقیق ماست. منبع اصلی در این برابرگزینی، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز* است (اصلانی ۲۲۶-۲۲۵)؛ چه، تعریفی که در آن عرضه شده بیشترین قرابت را با نظریات باختین دارد.

### ۲-۲- خنده‌ی کارناوالی و مضحکه

به باور باختین، ایجاد خنده‌ی کارناولی منوط به وجود سه مؤلفه است:

در فرهنگ عامه: همواره نزاعی میان دو قطب فرازین و فرودین در جریان است. این دو می‌تواند زندگی معنوی/شهوی باشد، یا مرگ/زندگی، یا دشنام‌گویی/مدح.

گفتمان کارناوالی چندپهلوست و با آنچه بدان فرهنگ رسمی می‌گویند و تک‌بُعدی در تضاد است.

متن جایی است که دو شاکله‌ی بالا از طریق آن، کارناوال‌بودگی خویش را آشکار می‌کند (Belleau 39)

[1] *Énéide*

با توجه به تعاریفی که ارائه دادیم، ابتدا، به بررسی موجز این دو در اثر سروانتس می‌پردازیم، سپس همین شیوه را، این‌بار به‌نحوی مفصل و با رویکردی تطبیقی در اثر پزشکزاد برخواهیم رسید تا به نتایجی دست یابیم که روشنگر ابعادی نوین است و نشانگر اینکه پزشکزاد، ممکن است تا اندازه‌ای وامدار سروانتس باشد، اما بیش از همه، وارث سنتی ادبی و دیرساله در ایران است.

**۲-۳-. *دن‌کیشوت*، مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالی**

فراوانند پژوهش‌گرانی که درباره‌ی *دن‌کشیوت* نوشته‌اند؛ از باختین گرفته تا سولرس و بورخس (*Universalis* 1521). همگی در نکته‌ای اتفاق‌نظر دارند: سروانتس خالق رمان مدرن است، خالق اثری شگفت‌انگیز، بازگوی رابطه‌ی میان داستان و زندگی، میان ادبیات و آدمی؛ متنی که بر شانه‌های قهرمانش نه اسطوره‌ای کهن سنگینی می‌کند، نه خواندنش برای نخستین بار ممکن است ما را به تفکر وادارد، آن‌گونه که *دکتر فاوست* یا *هملت*. با این همه، آن را میراث جهانی می‌دانند، اثری که پس از *کتاب مقدس*، بیشترین دفعات بازنشر و ترجمه را دارد و از زمره‌ی پرخواننده‌ترین آثار ادبی است؛ اثری که، هرچند، پیش‌پاافتادگی موضوعش، ابتدا به‌ساکن، جلب توجه می‌کند، اما همچون *قصر* کافکا جایگاهی جهانی دارد؛ چه، از همان بدو انتشار، داستانی قلمداد شده دووجهی و مستلزم تفسیر، متنی که درکش نیاز به کاوش در ژرفای پس‌متن دارد.

اربابی روستایی، پس از سال‌ها مطالعه‌ی رمان‌های شهسواری، خانه را به‌قصد تجربه‌ی آنچه در داستان‌ها خوانده ترک می‌کند و به تمامی توهّمات و تخییل‌هایی[1] که در ذهن خویش انباشته مجلای بروز می‌دهد. این‌گونه است که سروانتس بزرگ‌ترین پرسش ادبیات را مطرح می‌کند: رابطه‌ی میان ادبیات (بخوانیم داستان، رمان یا، بهتر از همه، کتاب) و زندگی واقعی چیست؟ آیا ادبیات تنها آن‌چیزی است که بر کاغذ نقش می‌بندد یا ریسه‌هایش به زندگی حقیقی نیز پیوند می‌خورد؟ آیا رابطه‌ای میان زندگی قهرمان بر روی کاغذ و زندگی حقیقی، آن‌گونه که تجربه‌اش می‌کنیم وجود دارد؟ دن‌کیشوت برای نیل بدین از خانه خارج می‌شود، اما برای قراردهی خویش در فضا/مکان[2] داستان‌هایی که خوانده، نیاز به ابزار دارد؛ از همین رو، نخستین کارش تهیه‌ی اسباب و ادوات سفر است، از کلاهخودِ برساخته از تاس ریش‌تراش گرفته تا زره و اسب و نیزه و مهتر. خیالبافی‌های دن‌کیشوت ادامه می‌یابد و دامنه‌اش هم فضا را دربرمی‌گیرد، هم شخصیت‌ها را. دختران روستایی را شاهدخت می‌بیند و مسافرخانه را قصر؛ شکست‌های متعددی را تجربه می‌کند. کشیش و سرتراش روستا با خدعه، او را به عمارتش بازمی‌گردانند. اما دن‌کیشوت تاب نمی‌آورد و بار دیگر راهی می‌شود. این‌دفعه نیز چیزی جز شکست در

[1] fantasmes
[2] structure chronotopoique

انتظارش نیست. در پایان، یکی از هم‌ولایتی‌هایش صحنه‌ای ساختگی ترتیب می‌دهد، خود را به هیئت شوالیه بلانش‌لون درمی‌آورد و از او می‌خواهد خود را تسلیم کند. دن‌کیشوت این‌بار برای همیشه بازمی‌گردد، دیگر رمان شهسواری نمی‌خواند و از دنیا می‌رود.

اسپانیای آغاز قرن هفدهم را دیگر نباید آن کشور فاتحی متصور شد که می‌خواست استیلایش را تا به‌دورترین نقاط جهان بگستراند. مقارن با همین دوره، یعنی افول قدرقدرتی اسپانیاست که سروانتس با *دن‌کیشوت*، پایان عصر فاتحان و ورود به سپهری جدید را در حوزه‌ی رمان اعلام می‌کند. آنچه در بالا در قالب چند جمله گفتیم، همانی است که پژوهش‌گران در حوزه‌ی نقد جامعه‌شناختی با تعابیر «پایان دوره‌ی رمان شهسواری»، «پایان عصر باورهای دیرساله»، «تولد قهرمان مسئله‌دار»، نیز «آغاز دوره‌ی مدرنیته» از آن یاد کرده‌اند. عطف به اهمیت تحولاتی که در مقیاس وسیع، در فضای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی اروپای قرن هفدهم صورت پذیرفت، نمی‌توان انتظار داشت سروانتس یگانه منتقد رمان شهسواری باشد؛ چه، این رویکرد در آن دوران رواج داشته (*Larousse* 464). شاید آنچه *دن-کیشوت* را، به‌نسبت باقی آثار مشابه، ماندگار و جهانی کرده، جذابیت پیرنگ یا وجهه‌ی به‌ظاهر پیش‌پاافتاده‌اش باشد. به‌هر روی، اگر *دن‌کیشوت*، به‌نظر بسیاری، بهترین کتاب تاریخ ادبیات باشد، این زاییده‌ی نگاهی است که منتقدان از قرن نوزدهم به بعد داشتند و ابعادی از آن‌را آشکار نمودند که پیش‌تر نمی‌توانست کسی را جلب کند (D. Perrot-Corpet 16). به بیان دیگر، آنچه در دوران معاصر باعث می‌شود *دن‌کیشوت* یکی از برجسته‌ترین میراث ادبیات جهان باشد، ثمره‌ی خوانش ماست چراکه تلاش کرده‌ایم از طرق مختلف از این اثر رمزگشایی کنیم و به‌حیث معنا باری را بدان ببخشیم که نتیجه ی آن ، تکامل در دو قرن اخیر شود . گوئی‌تی‌سولو معتقد است بسیاری از نویسندگان، خواسته (فلوبر، نوبوکوف، کالوینو) یا ناخواسته، از *دن‌کیشوت* در نگارش آثارشان گرته‌برداری کرده‌اند (Goytisolo 2015). البته، بیشترین بازنویسی‌ها در قرن نوزدهم و بیستم صورت گرفته. بنابراین نمی‌توان مدعی شد سروانتس به‌گاه نگارش این رمان، الزاماً به تمامی ابعادی که قرار بود در دوران فردایین کشف شود آگاه باشد. هدف نخست او به‌سخره‌گرفتن رمان‌های شهسواری قرون وسطایی است. چنانکه در فرانسه، کمی پیش از او، رابله با *گارگانتوا* حماسه را به‌سخره گرفت.

باختین در *بوطیقای داستایوفسکی* (۶۸)، به‌گاه صحبت از چندآوایی و چندصدایی در آثار این رمان-نویس روسی، به‌منظور آوردن نمونه‌ای بارز از رمان مدرن، به اثر سروانتس نیز استناد و چند مقوله‌ی اساسی را مطرح و در بابشان بحث‌وفحص می‌کند. ما در میان تحلیل‌هایش صرفاً بر مباحثی تکیه می‌کنیم که با موضوع پژوهش‌مان مرتبط است، یعنی نقیضه‌نویسی، به‌مفهوم یکی از راه‌های ویران-کردن اثر؛ سپس‌تر، زبان خنده‌ی کارناوالی. گفته‌ی ما مکمل نظریه‌ی باختین درباره‌ی نقیضه‌نویسی

است؛ چه سازوکار مضحکه‌نویسی است که اثر را به نقیضه بدل می‌کند. نقیضه از نقض به‌معنای ویران‌کردن، شکستن یا گسستن است. نقیضه‌گو کلام نویسنده‌ای را در اثری مشخص تخریب می‌کند تا جدیت را از آن زائل و به مضحک بدل نماید. مضحکه‌نویسی یکی از راه‌های ویران‌کردن اثر است. برخی نقیضه را نوعی مضحکه در شکل برتر آن محسوب می‌کنند (م. اصلانی ۲۲۹) در این شگرد، نویسنده ضمن استهزای آداب و رسوم و عادات، افراد یا اثری ادبی را به‌سخره می‌گیرد و سبک فخیم را به مضحک بدل می‌کند. همین مضحکه‌نویسی است که، در نهایت، به خنده‌ی کارناوالی منتهی می‌شود.

چند سال پس از نگارش *بوطیقای داستایوفسکی*، باختین هنگام صحبت از *گارگانتوا*، ابتدا کارناول را تعریف می‌کند (۱۹۹۸، ۲۳). به‌باور او، کارناوال روزی است که قدرت حاکم به مردم اجازه می‌دهد با وارونه‌سازی و سبُک‌داشت سلسله‌مراتب اجتماعی، نیز قوانین و آداب و سنن، فرصتی فراهم آورند تا تمامی اینها دست‌مایه‌ی خنده شود. صحنه‌آرایی، لباس‌های مبدل، آرایش‌های اغراق‌گونه، استفاده از پنام، همگی در این‌میان نقش‌آفرینند؛ همه‌چیز در این فضا خارقِ‌عادت است. باختین نخستین کسی است که دامنه‌ی انگاره‌ی کارناوالی‌کردن را به گستره‌ی ادبیات می‌کشاند و نشان می‌دهد چگونه فرهنگ عامه در بخش فخیم ادبیات رخنه می‌کند. بدینسان، کارناوال در ادبیات می‌تواند جنبه‌ای جهانی یابد، اما عطف به تفاوت‌های فرهنگی، جلوه‌هایش متفاوت است. باختین کارناوالی‌کردن را، هم فرایند می‌بیند، هم حاصل فرایند.در متن کارناولی‌شده، روایت، محتوای روایی، نیز تصاویر، همگی به‌نحوی بازنمای این فرایند هستند. فرهنگ کارناوالی زاییده‌ی اندیشه‌ی نویسنده نیست، بلکه در جامعه وجود دارد؛ نویسنده فقط آن‌را در اثر ادبی خویش می‌گنجاند.

باختین به‌هنگام معرفی *دن‌کیشوت* به‌مثابه‌ی برجسته‌ترین اثر کارناولی، به برخی شاکله‌ها اشاره می‌کند (باختین ۱۹۹۸، ۳۰ و ۹۰):

بهره‌گیری از نوع خاصی واقع‌گرایی به‌نام گروتسک متشکل از جنبه‌های دوگانه‌ای از واقعیت که، هرچند والا، اما ممکن است جنبه‌ای مضحک نیز بیابد، مانند نبرد یا لباس رزم پوشیدن.

استفاده از زبان کارناوالی که مختص عوام است و در ادبیات فخیم جایی نداشته است.

ترکیب‌بندی دوگانه‌ی رمان: دن‌کیشوت در کنار سانچو (ارباب/رعیت؛ بلندقامت/ستنبه؛ عاقل/دلقک...) نیز رخدادهای جدی در کنار نتیجه‌گیری‌های مضحک (سلمانی دن‌کیشوت را متهم به‌سرقت تاس می‌کند، دن‌کیشوت از حضار می‌پرسد آیا به‌نظرشان این تاس است یا کلاهخود و همه می‌گویند کلاهخود).

تضاد میان جهانبینی آنکه مجنونش می‌بینیم با عاقل. نگرش دن‌کیشوت به جهان پیرامون، هرچند از صافی جنون گذر می‌کند، اما نشان می‌دهد می‌توان از جنبه‌هایی دیگر نیز به دنیا نگریست. این‌گونه است که برخی مقوله‌های به‌ظاهر بی‌خطر مانند ازدواج، به‌دست آوردن دل معشوقه، سفر یا شهسوارپنداری مخاطره‌آمیز می‌شوند. شهسوار قلابی خود را ناگزیر می‌بیند با دشمنی قلابی به‌نام آسیاب بجنگد تا دختری دهقان را که تصور می‌کند شاهدخت است برهاند.

دیدیم مضحکه‌نویسی چیست، خنده‌ی کارناوالی چگونه عمل می‌کند، سروانتس از دید باختین چگونه با استفاده از این‌دو، به جهان و باورهایش می‌خندد و ما را می‌خنداند. اکنون می‌توانیم مضحکه-نویسی و خنده‌ی کارناوالی را در *دایی‌جان ناپلئون* بررسیم. پس ابتدا خلاصه‌ای ارائه می‌دهیم از مهم-ترین کنش‌هایی که با موضوع مقاله‌ی ما مرتبط است؛ سپس، شاکله‌های مضحکه‌نویسی را که سبب‌ساز خنده‌ی کارناوالی است در لایه‌های گوناگون این اثر آشکار می‌کنیم تا ببینیم چه بخش‌هایی را باید متأثر از فرهنگ غرب دانست و چه سهمی برای فرهنگ ملی و ادبی ایران قائل شد.

**۲-۴-. مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالسک در *دایی‌جان ناپلئون***

راوی پسری است سبزخط که در شارستانی متشکل از چندین عمارت در جوار اقوامش زندگی می‌کند. او دو دایی دارد: آقا (چون شیفته‌ی ناپلئون است دایی‌جان ناپلئون می‌نامندش) بزرگ خاندان است و دایی‌جان سرهنگ. راوی دل در گرو لیلی، دختر آقا دارد. دایی‌جان سرهنگ نیز لیلی را برای پسرش شاپور درنظر گرفته است. پدر راوی، به‌چشم خاندان، فردی غیراشرافی و بی‌سروپاست. از همین رو سعی می‌کند، در مقابل، مقام و منزلت خاندان زنش را به‌سخره گیرد؛ او مدام پی راه‌هایی می‌گردد که بتواند گذشته‌ای را که به‌ادعای خودشان پرافتخار است و به‌دید خودش زاییده‌ی توهّم، دست اندازد و بی‌مقدار جلوه دهد. برای این، یا خود دایی‌جان ناپلئون را خفت می‌دهد، یا از رخدادها چنان استفاده می‌کند که تمامی آنچه را در زندگی این خانواده‌ی اشرافی ممتاز و مقدس می‌نماید، به‌ترتیبی ریشخند کند. دایی‌جان ناپلئون در جمع خانواده، مدام به پیشینه‌ی درخشانش در ارتش اشاره دارد و داستان‌هایی ساختگی نقل می‌کند از دلاوری‌ها و نبردهایش با ارتش انگلستان که، برای مستمعین، هرچند باورناپذیر، اما بخشی است از هاله‌ی احترامی که گرد بزرگ خانواده را گرفته و نباید بدان تعرض کرد. دایی‌جان نوکری دارد به‌نام مش‌قاسم که، از شدت علاقه به اربابش، اندک‌اندک خود را در داستان‌پردازی‌های او دخیل می‌کند تا بدانجا که دایی‌جان نیز می‌پذیرد او همیشه در نبردها ملازمش بوده است. دامنه‌ی خیال‌پردازی‌های دایی‌جان که نشان از عارضه‌ای روانی دارد، خانواده را وامی‌دارد چندین بار صحنه‌سازی کنند: جایی سرجوخه‌ای هندی را که در ارتش انگستان خدمت می‌کند به‌عنوان کلنل به او جا می‌زنند تا به مصالحه متقاعدش کنند اما دستشان رو می‌شود؛ جایی دیگر فردی

ارمنی را به‌جای افسری انگلیسی جا می‌زنند و به او می‌باورانند دولت انگلستان خواستار تسلیم اوست. دایی‌جان ، در بستر مرگ، اعلام می‌کند تسلیم شده و چندی بعد می‌میرد.

**۲-۵-.جلوه‌های مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالی**

خلاف رمان سروانتس، فضای رمان پزشکزاد محدود و کم‌وبیش بسته است. بیشتر ماجرا (diégèse) در شارستان، بین ساکنان سه عمارت رخ می‌دهد. سعید، به‌عنوان راوی، گاهی آشکارا، گاهی در خفا شاهد گفتگو و رخدادهایی است که پیرنگ اصلی رمان را شکل می‌دهند. این، خود وجهِ‌تمایزی است میان *دایی‌جان ناپلئون* و *دن‌کیشوت*. دن‌کیشوت مدام در سفر است و صحنه‌ها پی‌درپی عوض می‌شوند؛ این جابه‌جایی‌ها یکی از بارزه‌های رمان‌های شهسواری قرون وسطایی است؛ دوم اینکه، برخلاف دن‌کیشوت که همواره شخصیت‌ها او را در کنش می‌بینند، کسی دایی‌جان را در حال ایفای نقش قهرمانی نمی‌بیند؛ او داستان رشادت‌هایش را «تعریف» می‌کند و اقوام، در فضای بسته‌ی باغ که به محفل نقالی می‌ماند در حکم شنونده‌اند. اینها به‌سبب احترام، یکی از بایسته‌های فرهنگ اشرافی، «وانمود می‌کنند» به‌رغم باورناپذیری، تمام گفته‌هایش را باور دارند. بدینسان، شکستن این حرمت، دستاویزی است برای مضحکه‌نویس تا آنچه را همگان باید هنجاری انکارناپذیر تلقی کنند به‌سخره گیرد و سبب‌ساز خنده‌ی کارناوالی شود.

آنچه به‌حیث تطبیقی جلب توجه می‌کند، جایگاهی است که، از سویی، دو قهرمان، از سویی دو مهتر/نوکر در سازوکار دو اثر دارند و جنبه‌ی کارناوالی را قوت می‌بخشد. دایی‌جان و دن‌کیشوت، هر دو، بازنمای ادبیات فخیم هستند؛ بدین معنی که اگر دن‌کیشوت شیفته‌ی ادبیات شهسواری است و قهرمان‌سازی‌ها، دایی‌جان نیز دل در گرو قهرمانی در قالب ادبیات و تاریخ وطن‌پرستانه دارد، مدام به اشعار ادبای نامی و حماسی اشاره می‌کند و پیوسته توهّم قهرمانی خویش را در قالب زندگانی قهرمانان ادبی یا تاریخی (نظیر ناپولئون) بازمی‌جوید. از دیگرسو، سانچو، مهتر دن‌کیشوت، بازنمای ادبیات سخیف است و سخنگوی شیوه‌ی گفتار روزمره و عامی. او سطحی از گفتمان را به‌کار می‌گیرد که به‌کلی با آنِ دن‌کیشوت متفاوت است. به‌همین قیاس، گفتمان مش‌قاسم نیز درست در نقطه‌ی مقابل دایی‌جان جای می‌گیرد؛ او نیز، در تلاشی که برای تکمیل گفته‌های اربابش دارد، از سطحی از گفتار بهره می‌گیرد که، نه‌تنها عامیانه است و رنگ‌وبویی از ادبیات فخیم ندارد، بلکه زمینه‌ساز شکل‌گیری مَضحکه است.

***۲-۵-۱-.تخریب لحن حماسی در دایی‌جان ناپلئون و دن‌کیشوت***

لحن دایی‌جان ، هنگام نقل داستان دلاوری‌هایش، یادآور ادبیات فخیم شفاهی ایران و سنّت نقالی است؛ با این تفاوت که حضار، در مجلس نقالی، این پیش‌فرض را پذیرفته‌اند که به حماسه‌های کهن ایران گوش می‌دهند؛ جایی‌که عناصر شگفت‌انگیز سهمی بسزا در سازوکارش داشته (سیمرغ، دیو،

روئین‌تنی اسفندیار...). اما در مجلس نقالی آقا، شنوندگان باید بنا را بر این گذارند که هرآنچه می‌شنوند حقیقت دارد. نظیر همین روند در ساختار روایی *دن‌کیشوت* نیز مشهود است؛ بدین ترتیب که او، در حین سخن گفتن با مردم کوچه و بازار، تو گویی در حال ایفای نقش به‌مثابه‌ی بازیگری بر روی صحنه باشد، پیوسته به قهرمانان و دلاوران و روئین‌تنان اشاره دارد. طبیعی است در این میان رخدادهای متعددی باعث تخریب حرمت مجلس نمایش دن‌کیشوت یا نقالی آقا می‌شود. نزد سروانتس، سانچو مدام گفته‌های ارباب را تصحیح می‌کند، البته به قصد عناد و از سر خیرگی؛ از قضا، همین دخالت‌هاست که سبب‌ساز خنده‌ی کارناوالی می‌شود و از میان رفتن وجهه‌ی جدی گفته‌های اربابش. برای مثال، وقتی دن‌کیشوت، با لحنی حماسی مجلس را به‌دست گرفته و در حضور کشیش و مرد سلمانی، از هم‌سانی رشادت‌های خویش با قهرمانان حماسه‌های کهن می‌گوید، سانچو به‌میان حرف‌هایش می‌پرد و، با لحنی سخره‌آمیز، به او می‌گوید امیدوار است دست‌کم مهتران این قهرمانان، خلاف ادعای دن-کشیوت در رساندن سانچو به مقام و منزلت بالا، در وعده و وعیدهای خویش استوار بوده باشند (سروانتس ۶۷).

نزد پزشکزاد، مش‌قاسم و دخالت‌های اوست که به دفعات به عامل تخریب بیانات ارباب و، به‌تبع آن لحن حماسی منجر می‌شود. اقوام در یکی از شب‌نشینی‌های همیشگی گرد هم جمعند؛ آقا طبق معمول، محفل را به‌دست گرفته و یکی از نبردهای شگفت‌انگیز خویش را با انگلیسی‌ها و مزدوری به‌نام خدادادخان نقل می‌کند؛ می‌گوید صحنه‌ی این درگیری جنگ ممسنی بوده، مش‌قاسم مدام به‌میان حرف‌هایش می‌پرد و اصرار دارد جنگ کازرون بوده. جنبه‌ی مضحک صحنه از همین‌جا آغاز می‌شود؛ چه، بدین می‌ماند که در مجلس نقالیِ واقعی، یکی از حضار مدام به‌میان حرف‌های نقال بپرد و، به‌قصد تصحیح، بگوید رستم نبوده اسفندیار بوده، یا نبرد در توران بوده، نه در سمنگان! آقا کوتاه می‌آید؛ حالا رسیده بدانجا که خدادادخان را دیده، نشانه گرفته و آماده‌ی شلیک است:

«دایی‌جان با اندام بلند خود برپا ایستاده بود. تفنگ را به‌حالت نشانه‌گیری به شانه‌ی راست تکیه داده و حتی چشم چپ را بسته بود...

فقط پیشانی خدادادخان را می‌دیدم... بارها دیده بودمش... ابروهای پهن... جای زخم بالای ابروی راست... وسط دو تا ابرو را نشانه گرفتم و...

در این موقع‌که دایی‌جان در میان سکوت محض حضار درست میان ابروی دشمن را نشانه گرفته بود ناگهان واقعه‌ی غیرمنتظره‌ای اتفاق افتاد. از نزدیکی محلی که او ایستاده بود صدایی شنیده شد. صدای مشکوکی بود شبیه کشیده شدن پایه‌ی صندلی روی سنگ [...] بعدها دانستم اغلب مهمانان آن را صندلی دانسته بودند و ذهنشان به جای بدی نرفته بود...

دایی‌جان ناپلئون لحظه‌ای بر جا خشکش زد [...] به‌کنار دست خود یعنی آن‌طرفی که صدا از آنجا آمده بود برگشت. در آن‌طرف دو نفر بیشتر نبودند. یکی آقاجان و یکی قمر، یک دختر درشت و فربه از بستگان که اصولاً خل‌وضع بود [...] قمر خنده ابلهانه‌ای سرداد. به‌طوری‌که از خنده‌ی او بچه‌ها و حتی بعضی از بزرگ‌ها و حتی آقاجان به‌خنده افتادند» (پزشکزاد ۱۳۴۹، ۱۸).

در این بخش از دو جنبه می‌توان شاهد تخریب وجهه‌ی حماسی روایت از طریق مضحکه‌نویسی بود: نخست، صدایی مشکوک شبیه به تیزیدن؛ دوم، خندیدن قمر که سبب‌ساز خنده‌ی حضار است. تمام شاکله‌های خنده‌ی کاناوالی در این صحنه مشاهده می‌شود: دخیل‌شدن جنبه‌های پست، اما طبیعی زندگی آدمی (گوارش و ضُرطه)؛ خندیدن دختری خل‌وضع که جدّی‌بودگی روایت حماسی را تخریب و مضحکه می‌کند. همین قمر، به‌دلیل سکناتش، خواننده را به‌یاد دلقک‌هایی می‌اندازد که، در کارناوال‌ها، با حرف‌ها یا حرکات سخیف و مضحک‌شان، باعث ایجاد خنده می‌شدند. جلسه‌ای رسمی تشکیل می‌شود با حضور بزرگان خاندان، با هدف تشخیص منشا صدای مشکوک و شناسایی ضارط، زیر نظر شمسعلی، مستنطق دادگستری و دکتر ناصرالحکما و اسدالله‌میرزا. اینجاست که درست همچون سروانتس، وقتی سانچو را با هدف تشدید خنده‌ی کارناوالی و مفسر و مصحح داستان وارد صحنه می‌کند، پزشکزاد نیز با مضحکه کردن روایت حماسی و نقالی آقا، روند ماجرا را به‌سوی مضحکه پیش می‌برد.

**۲-۵-۲- تنزل مقام اشرافیت**

عامل دیگری که به‌سبب مضحکه‌نویسی باعث خنده‌ی کارناوالی می‌شود، استخفاف اشرافیت به شیوه‌های مختلف است. اگر در رمان سروانتس، مضحکه‌ی اشرافیت و اخلاق شهسواری و پایبندی به اصول، به دفعات و در فضای باز و در انظار عمومی بازنمایی می‌شود، در مقابل، در اثر پزشکزاد، فضای بسته‌ی باغ اجازه نمی‌دهد غریبه‌ها از رخدادهای مگوی خانواده آگاه شوند. این نکته نباید از نظر پنهان بماند که دن‌کیشوت، درست همچون دایی‌جان ، به طبقه‌ی خرده‌اشرافیت تعلق دارند. در رمان سروانتس دو نفر (کشیش و مرد سلمانی) و در رمان پزشکزاد سه نفر نقش آشکارکننده‌ی پنهانکاری‌ها را دارند؛ یکی سعید که، به‌سبب سن اندکش، اجازه ندارد در جلسات بزرگان خانواده حضور یابد، ولی در خفا از اسرار آگاه می‌شود؛ دیگری پدر سعید که با هدف بی‌آبرو کردن خاندان اشرافی، می‌خواهد اسرار به بیرون درز کند؛ درنهایت، مش‌قاسم که بسیاری از نهانی‌ها را با سعید در میان می‌گذارد. رخدادهای متعددی سبب استخفاف چهره‌ی اشرافی خانواده در دو اثر می‌شود که به‌ذکر برخی از آنها بسنده می‌کنیم.

**۲-۵-۳-. قهرمان‌های پوشالی در دو رمان**

از سجایایی که اشراف برای خود قایلند یکی شجاعت است. دایی‌جان ناپلئون که همواره از رشادت-های خویش در نبردها داستان‌سرایی می‌کند، از باقی قهرمانان برجسته‌تر می‌نماید. فراموش نکنیم اگر دن‌کیشوت در خیال‌پردازی‌هایش از رمان‌های شهسواری قرون وسطایی الگوبرداری می‌کند، دایی‌جان نیز با خواندن کتاب‌هایی در باره‌ی ناپلئون بناپارت او را الگوی خویش قرار داده. قهرمان‌بودگیِ دایی‌جان در همان چهره‌نگاری نخست، درست مانند دن‌کیشوت، ناهمگون است و مضحک. اگر دن-کیشوت تاس ریش‌تراشی بر سر می‌گذارد و شمشیر و نیزه‌اش ساختگی است، دایی‌جان هم با نوع لباس‌پوشیدنش، جنبه‌ی کارناوالی شخصیتش را عیان می‌کند. وقتی مفتش تأمینات، نایب‌تیمورخان، برای رازگشایی از مرگ ساختگی دوستعلی به باغ می‌آید، «آقا کت نظامی را روی زیرشلواری کشباف ناپلئون پوشیده بود و عبای خود را روی آنها به‌دوش انداخته بود.» (۸۳). کنار هم چیدن شخصیت دایی‌جان و ناپلئون بناپارت بازنمای مضحکه‌کردن تاریخ توسط پزشکزاد است. اینکه دایی‌جان می-کوشد پیوسته وقایع زندگیش را به زندگی بناپارت پیوند زند و پیوسته از کلمات قصارش برای توجیه وضع موجود بهره گیرد، نشان می‌دهد تا چه میزان خود را به بناپارت نزدیک می‌بیند؛ مثلاً اصرار دارد زندگیش سراسر شبیه بناپارت است چون همسر اولش را بعد از سیزده سال طلاق داده، همان‌گونه که بناپارت پس از سیزده سال از ژوزفین جدا شده (۳۵). اما بین رشادت ناپلئون و لاف‌زنی‌های دایی‌جان تفاوت زیادی مشهود است که راوی آنها را با استفاده از سیاق مضحکه‌نویسی نقل و سبب خنده‌ی کارناوالی می‌شود. از باب مثال، اگر دن‌کیشوت در نبرد با آسیاب بادی دچار ترس می‌شود، در رمان پزشکزاد دزد است که بر بزدلی دایی‌جان صحه می‌نهد؛ یعنی به‌جای اینکه شهامت به‌خرج دهد، از ترس دزد زیر تخت پنهان می‌شود؛ آقاجان، شوهرخواهر دایی‌جان فوراً درمی‌یابد او خلاف رجزخوانی-هایش قایم شده؛ این مستمسکی می‌شود تا بزدلی برادرزنش را جار زند تا همه ریشخندش کنند. صحنه این‌چنین است: همه پی دزدند؛ دایی‌جان درِ اتاقش را قفل کرده و همه نگرانند مبادا در درگیری با سارق مصدوم شده باشد. سرانجام با هزار زحمت وارد می‌شوند. صدای ناله‌ی ضعیفی از زیر تخت به‌گوش می‌رسد؛ دایی‌جان است که از ترس غش کرده. حضار پروا نمی‌کنند به‌رغم خنده‌ای که تلاش دارند در گلو خفه‌اش کنند، به بزدلی او بخندد؛ فقط آقاجان است که به‌سخره می‌گوید: «قهرمان جنگ کازرون داشت از ترس دزد زیر تخت سکته می‌کرد» (پزشکزاد ۱۳۴۹، ۳۶).

**۲-۵-۴-. جابه‌جایی بالاتنه و پایین‌تنه، از سروانتس تا پزشکزاد**

اهمیت «شکم» را در *دن‌کیشوت* باید پیش از همه در ارتباط میان Panza (شکم) و نام سانچو جست. او، درست مانند دخترکان دهاتی حاضر در رمان، همواره از گفتمان و کردار سخیف استفاده می‌کند. نظیر همین را می‌توان در رمان پزشکزاد نزد دوستعلی نیز رؤیت نمود که عموزاده‌ی دایی‌جان

است. سنّت اشرافیت حکم می‌کند مرد نماد قدرت باشد و رئیس خانواده. اما دوستعلی که مرد پاسَبُک و سست‌شلواری است، از قضا از کسی که بیش از همه چشم می‌زند همسرش، عزیزالسلطنه است. روزی کسی به زنش خبر می‌دهد دوستعلی با زن قصاب رابطه دارد. عزیزالسلطنه با چاقو به رختخواب می‌رود، به‌قصد بریدن رجولیت مرد. دوستعلی می‌گریزد و هراسان از پشت‌بام به خانه‌ی دایی‌جان ناپلئون پناه می‌آورد و نعیرکشان طلب کمک می‌کند. اهالی به‌شنیدن صدایش جمع می‌شوند. دوستعلی با نردبام خود را به حیاط می‌رساند و غش می‌کند. حاضران شروع می‌کنند به تفسیر واقعه، دوستعلی لای چشم‌ها را می‌گشاید، دست به‌زیر شکم می‌برد و با ترس می‌گوید:

«خودم دیدم... کارد را آشپزخانه را آورده بود توی رختخواب... اصلاً گرفت که ببرد...[...] می‌گفت از یک نفر از فامیل شنیده من با یک زن جوان رابطه دارم... مرده‌شور این‌جور فامیل‌ها را ببرد... همه قاتلند! اگر دیر جنبیده بودم تمامش را بریده بود[...]

دایی‌جان [...] گفت [...] ناموس خانوادگی ما دیگر شوخی نیست.» (۵۷)

دایی‌جان شرافت خانوادگی را به ناموس و ناموس را به رجولیت (پایین‌تنه) عموزاده‌اش پیوند می‌زند؛ این موجد خنده‌ی کارناولی و، به‌تبع آن، مضحکه می‌شود. دایی‌جان ، ضمن مقصر نامیدن پدر راوی به‌مثابه‌ی جاسوس «انگلیسا»، ماجرایی زناشویی را به استراتژی‌های جنگی ناپلئون مرتبط می‌کند و می‌گوید :«[پدر راوی] استراتژی ناپلئون را که از من شنیده به‌کار خود من می‌زند... ناپلئون می‌گفت در جنگ‌ها باید به ضعیف‌ترین نقطه‌ی دشمن حمله برد» (۵۸). کنار هم قرار دادن مسائل مربوط به پایین‌تنه و تاریخ فرانسه باب مضحکه را می‌گشاید و آنچه را باید پنهان بماند در برابر چشم همه قرار می‌دهد و، هم‌هنگام، بدان بُعدی حماسی می‌بخشد. تفاسیر همچنان در قالب مضحکه ادامه می‌یابد. دایی‌جان ناپلئون از همه‌ی خانم‌ها به‌جز خواهرش، یعنی مادر راوی، بدین بهانه که او ذینفع است، می‌خواهد مجلس را ترک کنند تا جلسه «سرّی» باشد. «سرّی» یعنی رخدادی این‌چنینی شایسته‌ی خانواده‌ی اشراف نیست و باید مخفی بماند. یکی از خانم‌ها معترض می‌شود: «ببینم! عزیزالسلطنه می‌خواسته یک‌جای بدن دوستعلی‌خان را ببره خواهرتان ذینفع است؟ اسدلله‌میرزا نتوانست خودش را نگه دارد. زیر لب گفت: – همه‌ی خانم‌ها ذینفع هستند! اصلاً واقعه‌ی دردناکی برای تمام جامعه‌ی نسوان است.» (۵۹). پزشکزاد از اسدلله‌میرزا شخصیتی ساخته که با شوخ‌طبعی خود، به‌ویژه اشاره‌ی مدام به پایین‌تنه (سانفرانسیسکو)، کاری می‌کند تا هر موضوعی، هر اندازه جدی، به مضحکه تبدیل شود. بدین‌ترتیب، موضع‌گیری او، درست در نقطه‌ی مقابل دایی‌جان است. هر آنچه به‌چشم آقا حماسی و مقدس است، توسط اسدلله وارونه‌سازی می‌شود و جنبه‌ی مضحک می‌یابد. اسدالله‌میرزا در نقش دلقکی باریک‌بین و سیّاس، قادر است از هر موقعیتی کارناوال بسازد. دوستعلی، به‌عنوان فردی

اشرافی، در این صحنه خواروخفیف می‌شود و کل خاندان آقا را که شاهد ماجرایند در استخفاف خویش سهیم می‌کند: با لباس خواب، از پشت‌بام، در نیمه‌شب، با استفاده از نردبام، به‌قصد فرار از قطع رجولیت، یعنی نماد مرد اشرافی توسط همسرش، به‌جمعی مذهبی‌نما و اشرافی پناه می‌برد که، با سخنان‌شان ، نه‌تنها در اختفای واقعیت‌ها، همچنین آبروداری توفیقی نمی‌یابند، بلکه از طرق مختلف، صحنه را از آنچه می‌نمود مضحک‌تر می‌کنند. درست همچون صحنه‌ی گریز دن‌کیشوت از مغازه‌ی سلمانی بعد از سرقت تاس ریش‌تراشی و پناه بردنش به میکده. کارناوالی شدن، در هر دو رمان، به دایره‌ی قضا نیز گسترش می‌یابد. دن‌کیشوت از حضار در میکده به‌مثابه‌ی قاضی می‌خواهد اعلام کنند آنچه سرقت کرده تاس نیست، بلکه کلاهخود است و قضات نیز در کمال ناباوری به او حق می‌دهند. نزد پزشکزاد، شمسعلی‌میرزا، بازپرس دادگستری، برای کشف حقایق، اصرار به بازجویی دارد و مصرّ است دوستعلی نوع کارد، زمان به‌رختخواب رفتن، نوع دست گرفتن رجولیت، ساعت اقدام به بریدن... همه را بیان کند. هر دیالوگی در این صحنه که به صحن دادگاه شبیه است و باید جدی باشد به مضحکه مبدل می‌شود. برای نمونه، دوستعلی در پاسخ به پرسش مربوط به زمان وقوع جرم می‌گوید: «آخه، آقا من که به عضو شریف ساعت نبسته بودم...» (۶۰). بدینسان باب خنده برای حضار، به‌ویژه مش‌قاسم و اسدالله‌میرزا باز می‌شود. آنچه در هر دو رمان در قالب عدالت‌خواهی نقل می‌شود، درحقیقت نقیضه‌ای است بر بازپرسی-های رسمی قوه‌ی عدلیه؛ همین جنبه‌ی مضحک ماجراست که این برش از هر دو داستان را، به‌واسطه‌ی وارونه‌سازی، به خنده‌ی کارناوالی می‌رساند.

در ادامه‌ی جابه‌جایی مسائل پست و والا، در قالب بالاتنه/پایین‌تنه، پزشکزاد از خبط‌های مکرّر دوستعلی استفاده می‌کند تا، ضمن ایجاد خنده‌ی کارناوالی، نهاد نظمیه را نیز وارونه‌سازی و مضحکه کند. بعد از ماجرایش با عزیزالسلطنه، باز هم همسرش جسم او را تحقیر و چنان می‌کند که کار به بازشدن پای آژان به شارستان می‌کشد. ماجرا از این قرار است: همه به او شک دارند که دخترانش را باردار کرده. عزیزالسلطنه با تفنگ دایی‌جان ناپلئون به دوستعلی شلیک می‌کند. تیر به تهیگاهش می‌خورد. مضحکه‌نویسی ایجاب می‌کند پایین‌تنه‌ی دوستعلی آسیب ببیند؛ و دوباره هر آنچه مربوط به ناموس است اسباب بی‌آبرویی و وارونه‌سازی می‌گردد. دکتر ناصرالحکما، با هدف حفظ آبرو، به‌جای تهیگاه دوستعلی، سروکله و دست‌هایش را پانسمان می‌کند. وقتی دوستعلی با این شکل و شمایل به خانه‌ی دایی‌جان ناپلئون پناه می‌برد، ظاهراً تمام بدنش زخمی است، حال آنکه همه می‌دانند تیر به کجایش خورده. پایین‌تنه‌ی دوستعلی به مقوله‌ای بدل می‌شود که اسباب خنده است، خنده‌ای از نوع کارناوالی و موقعیتی مغتنم برای پزشکزاد تا، از طریق مضحکه‌نویسی، از دوستعلی شخصیتی بسازد که فقط جنبه‌های پست زندگی در او جلوه دارد؛ دوستعلی را نه با بالاتنه (اندیشه) و جایگاه اشرافی، بلکه

از طریق مخاطراتی می‌شناسیم که یا اندام‌های خصوصی‌اش را تهدید می‌کند، یا نمایانگر فعالیت‌های نامشروع جنسی اوست.

گفتیم یکی از بارزه‌های اصلی *دایی‌جان ناپلئون* درست همچون رمان سروانتس، زیر سؤال بردن جدیت نهاد دادگستری یا نظمیه است؛ این‌گونه است که اسباب مضحکه‌نویسی و وارونه‌سازی با هدف ایجاد خنده‌ی کارناولی برای هر دو نویسنده فراهم می‌آید. اگر سروانتس میکده را به صحن دادگاه و حضار را به اعضای هیئت منصفه بدل می‌کند و با مضحکه‌ی آنها و سبک گفتمانشان این نهاد را به سخره می‌گیرد و دن‌کیشوت را عامل اصلی این صحنه‌آرایی می‌کند، در اثر پزشکزاد، این عملکرد دوستعلی است که در جای‌جای داستان، یا پای مأمور نظمیه را به فضای باغ می‌گشاید یا مفتش دادگستری را. این‌بار، صدای تیراندازی است که توجه آژان را جلب می‌کند؛ او فهمیده تیر به کجای دوستعلی اصابت کرده و اصرار دارد به مسئولان گزارش دهد. مش‌قاسم می‌کوشد با چرب‌زبانی او را بفریبد تا ماجرا را فیصله دهند. اما مأمورِ باتجربه، خام‌ریشی نیست که بدین سادگی فریب خورد:

«مش‌قاسم عصبانی شد: – [...] بنده‌ی خدا داشته با تفنگ بازی می‌کرده در رفته...

عزیزالله‌خان حرف او را برید: – پس بگو ماتحتش داشته با تفنگ بازی می‌کرده...

خوب تفنگ تفنگه... یک‌وقت می‌خورد توی چشم آدم، یک‌وقت توی جیگر آدم، یک‌وقت می‌خوره به آنجای آدم. [...]

دایی‌جان عزیزالله‌خان را به اطاقی برد و ظاهراً با ادله و براهین محکم به او ثابت کرد که ممکن است حین بازی با تفنگ گلوله از بی‌راهه به آن محل آدم اصابت کند [...] عزیزالله‌خان گفت: – ما را خجالت می‌دهید، آقا ما نمک‌پرورده‌ی شما هستیم.» (۲۴۵)

مشخص است رشوه‌ای که به آژان می‌دهند ساکتش می‌کند. مش‌قاسم حتی در مواجهه با مأمور نظمیه نقشش را به‌عنوان دلقک به‌خوبی ایفا و با نحوه‌ی توصیف صحنه‌ی گلوله‌خوردن دوستعلی، چنان می‌کند تا همه‌چیز مسخره به‌نظر آید و در حرکتی کارناوالی با وارونه‌سازی، رشوه‌گیری بدیهی تلقی شود.

**۲-۵-۵-. کارکرد پنام در دو رمان**

پنام که یکی از شاخص‌ترین جنبه‌های کارناوال است، هم در رمان پزشکزاد، هم سروانتس، چهره را پنهان و ضمن دگرگونی، آن‌را زشت، غلوآمیز یا خنده‌دار جلوه می‌دهد. بسیاری از شخصیت‌های دو رمان، با نقاب خویش، پیرنگ را چنان پیش می‌برند که وجهه‌ی کارناوالی به‌بهترین نحو بازتاب می‌یابد و زمینه برای ایجاد مضحکه‌نویسی فراهم می‌شود. در بطن داستان اصلی، هسته‌ها یا صحنه‌هایی فرعی

شکل می‌گیرد؛ این، هر دو رمان را به «داستان در داستان»[1] مانند می‌کند. برخی از شخصیت‌ها مدام پنام بر چهره دارند، مانند نقاب شجاعت و جنگاوری دن‌کیشوت یا وطن‌پرستیِ دایی‌جان . برخی دیگر، بسته به موقعیت‌ها، پنام‌های مختلفی می‌زنند، مانند سانچو، کشیش، مرد سلمانی نزد سروانتس و اسدالله‌میرزا و مش‌قاسم و آقاجان (گاهی دوست و غمخوار، گاهی دشمن خونی)، یا سرجوخه‌ی هندی، در نقش نماینده‌ی ارتش انگستان نزد پزشکزاد. لباس مبدل کمکی است در فرازدهی به نقش پنام. برای نمونه، شخصیتی مانند مادر آسپیران غیاث‌آبادی، زنی ریشدار و کریه‌المنظر، این‌گونه توصیف می‌شود:

«[...] چشم‌مان به مادر آسپیران افتاد، هر دو لحظه‌ای برجا خشک شدیم. اسدالله‌میرزا بی‌اختیار زیر لب گفت: — یا مرتضی علی! این اسب آبی از کجا آمده؟ تو هیچ باغ‌وحشی همچه حیوانی ندیده‌ام[...] سیاهی ریش و سبیل او از دور نمایان بود و صدای تنفس او که به‌صدای ماشین‌های اتوشوئی قدیم شباهت داشت از فاصله زیاد شنیده می‌شد.» (۳۰۹)

همین زن، سپس‌تر، در مجلس عروسی اشراف، با لباس مبدل و فاخر حضور می‌یابد. پسرش نیز ناگزیر می‌شود برای اختفای سر کچلش از کلاه‌گیس استفاده کند: «مش‌قاسم [...] دوید و گفت: — وای بابام هی! آمدند، اما همشهری ما کلاه‌گیس سرش نیست[...] ننه‌اش هم خیلی بد وضعی داره[...] چادر سرشه... اما هیبتش[...] دور از جون به‌اندازه‌ی آسیدابوالقاسم واعظ ریش و سبیل دارد» (۳۰۷). مادر و پسر به سبب کراهت منظر، وجهه‌ای کارناوالی دارند، درست مانند گوژپشت نوتردام در کتابی به‌همین نام، اثر هوگو که در مبتدایش، به‌گاه برگزاری کارناوال، به‌دلیل زشتی صورت و اندامش چنان اسباب خنده می‌شود که برخی می‌اندیشند پنام زده.

**۲-۵-۶-. اهمیت راز برای سروانتس و پزشکزاد**

چنانچه فرض را بر این نهیم که از زمره‌ی وجوه تشابه میان دو رمان *دن‌کیشوت* و *دایی‌جان ناپلئون*، تلاش دو نویسنده در بازنمایی شخصیت قهرمان در چارچوب آرمانی باشد که همواره به دنبالش هستند و هیچ‌گاه نیز بدان دست نمی‌یابند، به‌تعبیر دیگر مدام در پی بدل شدن به شخصیتی هستند که هیچ‌گاه بدان بدل نخواهند شد، در مقابل، در هر دو اثر، شخصیت‌هایی جانبی نیز حضور دارند که وارونه عمل می‌کنند و با تظاهر به نجابت و اخلاق‌مداری، در پس پرده، به کار دیگری مشغولند. کشیش یکی از شخصیت‌هایی است که در رمان سروانتس عهده‌دار این نقش است. او با اخلاقی که با معیارها و عرف مذهبی در تضاد است، در حقیقت، با الگوی مذهب درمی‌افتد. نظیر همین تضاد را می‌توان در

[1] récits enchâssés

روابط خارج از عرفی جست که شخصیت‌های مرد و به‌ظاهر نجیب و اخلاق‌مدار رمان پزشکزاد با زنان، به ویژه زن شخصیتی به‌نام شیرعلی‌قصاب دارند.

شیرعلی که خود نمادی است از چهره‌نگاری گروتسک، مردی است به‌قامت بسیار بلند، متعصب، با سروبدنی سراسر خالکوبی. شهره است فردی را که به‌زنش نظر داشته با ساطور تکه‌تکه کرده (۶۴). در برابر او که کم از گارگانتوای رابله ندارد، طاهره، همسرش که «به‌تصدیق بزرگ و کوچک و پیر و جوان از خوشگل‌ترین زن‌های شهر بود» (۶۴) به‌رغم تعصب همسرش، به شیطنت‌هایش ادامه می‌دهد. مردهای خانواده‌ی آقا، همگی دستی به سروگوش طاهره کشیده‌اند. آنکه این راز را آشکار می‌کند دوستعلی است. او پس از هیاهوی شب بعد از سوءقصد به رجولیتش، خانه‌ی آقا را به مقصد نامعلومی ترک کرده. پیش از رفتن، نامه‌ای تهدیدآمیز خطاب به آقا می‌نویسد که اگر تأمین جانی نداشته باشد، نام تمام مردانی را که با طاهره رابطه داشته‌اند، برملا خواهد کرد. در این سیاهه، اسامی کم‌وبیش همه‌ی مردان خانواده درج شده. خلاف هنجارها، برای نمایندگان اشرافیت، داشتن رابطه با زنی دون‌پایه و عامی قبحی ندارد و همگی با هدف تعیش، از این موقعیت بهره می‌برند؛ البته در خفا؛ پزشکزاد پیرنگ داستان را به‌گونه‌ای پیش می‌برد که روایت مضحکه‌آمیزِ برملاشدن مسائل خصوصی خانواده به زمینه-ای بدل می‌شود برای ایجاد خنده‌ی کارناوالی. این اما فقط دامن مردان را نمی‌گیرد؛ برخی از خانم‌ها نیز پایبند اخلاقیات نیستند. عزیزالسلطنه که با هیاهو بر سر بی‌وفایی شوهر، کارد به‌دست گرفته بود، فرصتی که فراهم می‌آید، نه نمی‌گوید: وقتی اسدالله میرزا اعتراف میکند به دلیل عشقش به او بوده که دوستعلی را کشته، عزیزالسلطنه مرگ شوهر را فراموش می‌کند و به چیزی نمیاندیشد جز اینکه به نحوی به آغوش اسدالله میرزا بخزد. تمام بایسته‌های اخلاقیِ خاندان اشرافی زمینه‌ساز مضحکه‌نویسی می‌شود. آنهایی که خود را نجیب می‌نمایانند، مرد و زن، همه نانجینبد و هنجارگریز؛ همان‌گونه که کشیش در رمان *دن‌کیشوت* با هنجارهای مذهبی فاصله ای طولانی دارد.

**۲-۵-۷-نقش دلقک**

دلقک‌ها، از دیرباز، در کارناوال، نقش مهمی برعهده داشتند و با رفتار و سکنات مسخره‌ی خویش، جدیت را وارونه‌سازی و صحنه را به مجالی برای خنده بدل می‌کردند. در رمان سروانتس، دلقک‌مآبی، صرفاً بر شخصیت یک نفر متمرکز نیست؛ به‌دیگر سخن، بسته به دریافت خواننده، همچنین شیوه‌ی عملکرد شخصیت‌ها ، در جای‌جای داستان، این امکان ایجاد می‌شود که بتوان در وجناتشان، جنبه‌های متعددی از شخصیت دلقک را مشاهده نمود. این، گاهی در رفتار و سکنات قهرمان اصلی، یعنی خود دن‌کیشوت بازتاب می‌یابد، گاهی در شخصیت سانچو و گاهی نیز در برخورد باقی نقش‌آفرینان این رمان، هنگامی که قصد دارند با هدف مزاح، دن‌کیشوت و عملکردش را به سخره گیرند یا او را دست

اندازند. اما در رمان پزشکزاد، به‌رغم مشابهت، سیاق دیگری نیز دیده می‌شود؛ بدین ترتیب که شخصیت‌ها، با تفسیرشان از رخدادها، یا جنبه‌ی جدی امور را وارونه می‌کنند، یا به مسائل بی‌اهمیت بُعدی بیش از حد جدّی می‌بخشند و باعث خنده می‌شوند.

اسدالله‌میرزا از زمره‌ی یکی از اینهاست که همیشه آگاهانه اقدام می‌کند؛ مش‌قاسم نیز در کنار او، با دروغ‌پردازی‌ها و داستان‌سرایی‌های اغراق‌آمیزش بازنمای دلقکی است تمام‌عیار. اسدالله شخصیتی است شوخ‌طبع، کارمند وزارت امور خارجه، با موقعیتی ویژه در خانواده. او فرزند وصلت پدری اشرافی با دختر باغبان است، پس چندان صحیح‌النسب نیست. شکستش در ازدواج (زنش با مردی عرب گریخته) باعث شده در زندگی به چیزی جز خوشگذرانی نپردازد. نکته‌سنجی، قدرت بیان و طنزپردازیش باعث می‌شود تا هرجا که هست صحنه‌ی جدی با وارونه‌سازی ارزش‌ها به مضحک بدل شود. او به همه‌ی رازها اشراف دارد، از خصوصی‌ترین جزئیات و نقطه‌ضعف‌های خانواده باخبر است. هرچند مرد خیرخواهی است، اما فرصت سبُک‌داشت اشرافیت و ارزش‌هایش را از دست نمی‌دهد؛ حتی چنان باهوش است که شیرعلیِ غیرتی را وامی‌دارد اجازه‌اش دهد در نبودش مراقب همسرش باشد! این موجب حسادت تمام آنهایی است که در خفا با زن رابطه داشته‌اند. همه به‌بهانه‌ی پاسداشت معیارها، پی اینند که اسدالله را از خانه‌ی شیرعلی بیرون آورند؛ اما فایده‌ای ندارد؛ دایی‌جان تصمیم می‌گیرد خودش برود خانه‌ی شیرعلی تا اسدالله را بیرون آورد. طاهره (همین نام‌گذاری طعنه‌آمیز برای چنین زنی موجب وارونه‌سازی و خنده است) با طنازی برای اسدالله کاسه‌ای شربت آورده و دو نفری پشت در می‌خندند؛ اسدالله شروع می‌کند به تباکی که تأمین جانی ندارم چون دوستعلی می‌خواهد مرا به‌قتل برساند. رفتارش در این صحنه‌ی تئاترگونه، رفتار دلقکی که خوانندگان از ماهیت حرکات و صحبت-هایش باخبرند، حال آنکه دایی‌جان ، نقش‌آفرین اصلی صحنه، کفری است چون نتوانسته دلقک را فریب دهد و آبرویش نزد خانواده خواهد رفت. تضاد میان خشم آقا و تباکی ماهرانه‌ی اسدالله که حتی لحظه‌ای طاهره را هم به‌گریه وامی‌دارد، نیز اینکه هر موضوع جدی را به فرصتی برای لودگی بدل می‌کند، موجب خنده‌ی کارناوالی است. این‌را که گفتیم البته فقط نمونه بود؛ چه، او بارها به دلقک بدل می‌شود: از صحنه‌ی ابراز عشق به عزیزالسلطنه گرفته تا ماجرای ارسال نامه از طرف دایی‌جان برای آدولف هیتلر. اسدالله‌میرزا برای ممانعت از مضحکه‌شدن بیشتر دایی‌جان با او تماس تلفنی می‌گیرد و خود را نماینده‌ی هیتلر معرفی می‌کند و مدعی می‌شود واکسی محل، جاسوس آلمان‌هاست. این مستمسکی می‌شود تا یکی از صحنه‌های کارناوالی پیشین که توسط پدر راوی شکل گرفته و در آن اسم رمزی برای شناسایی مأموران آلمانی تبیین شده بود – «مرحوم آقا با مارلین دیتریش آبگوشت

بزباش خورد» – با افزوده شدن عباراتی کامل شود که پدر راوی از آن بی‌خبر است: «با چه؟» و مخاطب باید بگوید: «با ترشی گلپر!» همه چیز برای این دلقک اسباب خنده است.

مش‌قاسم ، نقال و دیگر بازیگر کارناوالیِ داستان، دومین شخصیتی است که در مقام دلقک نقش‌آفرینی می‌کند. او با حرف‌ها و تفاسیر باورناپذیرش اسباب خنده‌ی همگان است. نخستین ویژگیش داستان‌پردازی‌های غلوآمیزی است که به دلقک مانندش می‌کند. او هیچ پرسشی را بی‌پاسخ نمی‌گذارد، همه‌چیز را می‌داند و همه‌جا را دیده:

«والله بابام‌جان، دروغ چرا؟ تا قبر آآآآ، یک روز ما به‌چشم خودمان اژدها را دیدیم... داشتیم می‌رفتیم توی راسته غیاث‌آباد قم... از سر پیچ که رد شدیم یک‌وقت دیدیم یک اژدها پرید رودرروم‌ان وایستاد. یک حیوانی بود، دور از جون، فی‌مابین پلنگ و گاومیش و گاو و اختاپوس و جغد... از قاچ دهنش به‌اندازه‌ی سه ذرع آتش درمی‌آمد... دل را به‌دریا زدم با بیل همچه زدم تو قاچ دهنش که نفسش بند آمد» (۸ و ۹)

همه به دین و ایمانش باور دارند، اما به او می‌خندند چون مانند دلقک می‌تواند هر ماجرایی را به نمایشی کمیک بدل کند؛ مش‌قاسم با تفسیرهایش در تکمیل، حک و اصلاح داستان‌های دلاوری آقا از دو جنگ ممسنی و کازرون، نقشش به‌عنوان دلقک تثبیت می‌شود؛ اغراق و درشت‌نماییِ مضحک رشادت‌های دروغین دایی‌جان یا خودش در «مملکت غیاث‌آباد» هر روایتی را به خنده‌ی کارناوالی بدل می‌کند. در ماجرای صدای مشکوک، مش‌قاسم برای صیانت از مقام اربابش، پیشنهاد می‌کند بگویند منشأ صدا گربه‌ی لیلی بوده و در مقابل سخره‌ی حضار که چگونه از حیوانی بدین کوچکی تیزی این‌چنین برمی‌خیرد، چنین استدلال می‌کند:

«ابدا، ابدا، هیچ به کوچک بزرگی نیست... اولش اینکه همه‌ی حیوانات از این بی‌ناموسی‌ها می‌کنند، دومش اینکه ما خودمان از چلچله گرفته تا گاومیش به‌گوش خودمون از همه‌شان صدای مشکوک شنیدیم. سومش اینکه هیچ به‌جثه نیست. ما همان‌موقع که گرماگرم جنگ کازرون بود یک مار دیدیم بی‌پدرِ بی‌ناموس یک صدای مشکوکی کرد که جسارته، نایب‌غلامعلی‌خان که تازه گوشش هم سنگین بود از خواب پرید.» (۱۲۱)

خلاف سانچو که، هرچند باور دارد دن‌کیشوت نجیب‌زاده است و والاتبار، با این همه مدام سعی دارد اربابش را به دنیای واقعیت بازگرداند و تفاوت میان آسیاب و غول‌ها را به مثابه‌ی دشمن خیالی، مدام به او یادآور می‌شود، مش‌قاسم خود را در دنیای خیالی اربابش دخیل می‌کند و جایگاه او را آن‌چنان بالا می‌پندارد که دشمن اصلیش را در هر ماجرایی «انگلیسا» می‌داند و معتقد است فقط خودش و دایی‌جان انگلیسا را می‌شناسند: «بابام‌جان خیلی طول دارد تو این انگلیسا را بشناسی[...] ما

خودمان یک همشهری داشتیم که به انگیسا بدوبیراه گفته بود، شاگرد دکان باجناقش را تو کاظمین گیرآوردند، بستند به دم اسب ولش کردند تو بیابان خدا...» (۳۲۱)؛ یا در جایی دیگر:

«ما و آقا توی توپ و تفنگ و باروت بزرگ شدیم[...] خود انگلیسا هم اگر چیزی توی لوله توپشان گیر می‌کرد می‌فرستادند پی آقا[...] خاطرمان می‌آد تو جنگ ممسنی یک توپچی داشتیم که بهش می‌گفتی کهریزک را بزن دور از جون غیاث‌آباد را می‌زد[...] آقا، خدا حفظش کند مثل شیر آمد پشت توپ... خودش میزان گرفت... یک‌دفعه تمام این خیمه و علم و کتل انگلیسا دود شد رفت هوا[...] دیدیم گلوله خورده وسط سفره‌ی انگلیسا... این کاسه‌ی آبگوشت و پلوچلوشان ریزریز شده بود» (۳۷۵).

مش‌قاسم در قالب دلقک، درست همچون سانچو پانزا، توان این را دارد با شیوه‌ی بیان نقیضه‌وارش از حماسه‌های دلاوری ارباب چنان کند هر آنچه جدی و رسمی است به خنده و مضحکه بدل شود؛ بدینسان در هر دو رمان، تفسیر جدی از مقوله‌های بی‌اهمیت، باعث وارونه‌سازی و خنده‌ی کارناوالی می‌شود.

**۲-۶-. .سروانتس و پزشکزاد: وارونه‌سازان سنّت ادبی**

درست است شخصیت دایی‌جان ناپلئون – آن‌هنگام که با الگو قرار دادن بناپارت، در عالم خیال، گذشته‌ای قهرمان‌گونه برای خود متصور می‌شود – یادآور خیال‌پروری‌های دن‌کیشوت است؛ درست است مش‌قاسم نیز، آن‌هنگام که خود را شریک ماجراهای جنگی دایی‌جان معرفی می‌کند، یادآور سانچوپانزاست؛ این نیز نباید از دید ما دور بماند که اگر سروانتس با نگارش رمان *دن‌کیشوت*، در اصل، با رمان‌نویسی به شیوه‌ی شهسواری قرون وسطاییِ اروپا درافتاد، پزشکزاد نیز سنّت ادبی داستان‌های عاشقانه و قهرمان‌محور ایرانی را به سخره گرفت. اما، صرفِ نظر از تمامی اینها، رمان پزشکزاد، به‌حیث مضحکه‌نویسی نیز بازنمای ابعادی است بینامتنی از ادبیات کلاسیک ایران، یعنی نوشته‌های مضحکه-نویسانی همچون عبید زاکانی. پیش‌تر گفتیم مضحکه‌نویسی در ایران، قدمتی دیرساله دارد. بدین‌حیث، باید قبل از آنکه *دایی‌جان ناپلئون* را نوعی *دن‌کیشوت*، به سبک‌وسیاق ایرانی بپنداریم، آن‌را وامدار سنت مضحکه‌نویسان بزرگی ببینیم همچون سعدی، مولانا یا عبید؛ مرادی و فضلی در پژوهش خود با تحلیلی موشکافانه، اثبات کرده‌اند خنده‌ی ناشی از خواندن آثار عبید از همان جنسی است که باختین خنده‌ی کارناوالیش می‌نامد (مرادی، فضلی ۱۳۹۵). عطف بدین، می‌توان استنتاج کرد که خنده‌ی کارناوالی پزشکزاد، همان اندازه که ممکن است رو به *دن‌کیشوت* داشته باشد، ریشه در سنّت مضحکه-نویسی ایران نیز دارد. برای اثبات این مدعا، کافی است ماجراهای رمان پزشکزاد را دسته‌بندی و کنش‌ها را به دو گروه عمده تقسیم کنیم: نخست داستان‌پردازی‌های دایی‌جان از قهرمانی‌های دروغین

خویش و تفاسیری که مش‌قاسم در روند داستان‌گویی آقا عرضه می‌دارد و بدانها بُعدی مضحکه‌آمیز می‌بخشد؛ دوم، تمام آنچه با زندگی خصوصی خانواده‌ی اشرافی مرتبط است و، به‌واسطه‌ی دشمنی دایی‌جان با شوهرخواهر بی‌اصل و نسبش، سبب‌ساز بروز خصومت‌ها و هرآن‌چیزی می‌شود که سعی در اختفایش بوده و در قالب مضحکه عرضه می‌گردد. آن بخش از زندگی خانواده‌ی اشرافی که، به‌قولی به پایین‌تنه، یعنی به زیست جنسی و کارکردهای پست جسم آدمی مرتبط است، در این رمان – در چارچوب صحنه‌ها و پی‌رفت‌هایی[1] مجزا که یادآور ساختار نمایشنامه یا داستان کوتاه است – به‌گونه‌ای روایت می‌شود که یادآور حکایت‌های کوتاه عبید زاکانی است، آنجا که مدام زیست معنوی (بالاتنه) در مقابل زیست مادی و، هرآنچه والاست، در مقابل جنبه‌های پست قرار می‌گیرد؛ این در حالی است که داستان دلاوری‌ها و رشادتها مدام خواننده را به یاد دن‌کیشوت می‌اندازد. پزشکزاد، به‌اعتراف خویش، طرفدار طنزنویسی فاخر است و، خلاف عبید، استفاده از دُژواژه‌ها را خوش نمی‌دارد (نک. *طنز فاخر سعدی*)؛ از همین رو، چنان از سبک او گرته‌برداری می‌کند تا، در عین ایجاد خنده، از دژگویی بپرهیزد و در جذب مخاطبان دوران معاصر توفیق یابد. برای نیل بدین، دو تغییر عمده در میراث عبید ایجاد می‌کند: ابتدا از دژواژه‌ها فاصله و الفاظی را به‌کار می‌گیرد که بتواند با آنها به کارکردهای پست بدن انسان اشاره کند (صدای مشکوک، عضو شریف، سانفرانسیسکو، دل‌وروده...)؛ دوم، از قالب حکایت‌های چندخطی یا منظوم عبید دور می‌شود تا از نوع رمان که ویژه‌ی دوران تجدد داستان‌نویسی در ایران است استفاده کند. بدین‌حیث، پرهیز پزشکزاد از پلشت‌گویی، به‌سبک عبید، اما با استفاده از شیوه‌ی ریطوریقاییِ مضحکه‌نویسی، گونه‌گونی مخاطبانش را افزایش می‌دهد. می‌بینیم چگونه استفاده از رمان به‌شیوه‌ی خودزیستنامه‌ای تخیّلی[2]، با هدف خلق و تقویت جنبه‌ی واقع‌گرا، نوشتار پزشکزاد را که میراثی است از حکایت‌های کوتاه همچون آنِ عبید، در قالب مضحکه‌نویسی و ایجاد خنده‌ی کارناوالی، به سنّت نوپای رمان‌نویسی ایران پیوند می‌دهد.

### ۳- نتیجه‌گیری

خوانش امروزین ما از *دن‌کیشوت* و انگاشتن آن به‌مثابه‌ی مرز میان تجدد و سنّت در رمان غربی، ثمره‌ی رخدادهایی است فلسفی و اجتماعی؛ بر ما هویدا نیست آیا سروانتس به‌گاه خلق اثرش چنین هدفی را در سرمی‌پرورانده است. حتی می‌توان، به‌ضرس قاطع، مدعی شد انگاره‌ای جز به‌سخره گرفتن رمان‌های شهسواری قرون وسطایی نداشته؛ به‌دیگر سخن، همانی که باختین آن‌را خنده‌ی کارناوالی و شگرد مضحکه‌نویسی می‌خواند. منظور، وارونگی قوانین، آداب و سنن و هنجارهاست که فرصتی فراهم

[1] séquence
[2] autofiction

می‌آورد تا همه به همه چیز بخندند. در مضحکه‌نویسی، نویسنده ضمن تمسخر رسوم و عادات، افراد یا آثار ادبی را به‌چالش می‌کشد؛ سبک فخیم را به مضحک بدل می‌کند و به موضوعی جدی، از منظری تمسخرآمیز می‌نگرد. این‌دو به‌خوبی در *دن‌کیشوت* قابل مشاهده است، تا بدانجا که بازنویسی‌های متعددی نیز، عطف به ادوار مختلف، با هدف روزآمدکردن الگوی دن‌کیشوتی نگاشته و تحلیل‌های بی‌شماری در این خصوص صورت گرفته.

ایرج پزشکزاد در *دایی‌جان ناپلئون*، افزون بر گسست پیوند خویش با سنت نوپای داستان‌نویسی ایرانی، همین بارزه‌ها را، با استفاده از مضحکه‌نویسی، در قالب رمانی عرضه می‌دارد که در آن، سنّت ادبیِ حماسه‌نویسی و نقّالی، نیز باورهای دیرساله، به‌سخره گرفته می‌شود و با ایجاد خنده‌ی کارناوالی، به یکی از موفق‌ترین رمان‌های طنز معاصر بدل می‌گردد. درست است می‌توان *دن‌کیشوت* را به‌مثابه‌ی پایان دوره‌ی اقتدا به سنّت ادبی در اروپا قلمداد کرد؛ نیز درست است می‌توان، عطف به شباهت‌ها، همان‌گونه که دادور نیز در پژوهش خود تشریح کرده، *دایی‌جان ناپلئون* را بازنمای پایان دوران قدیم در ایران پنداشت که جان‌پشت کردنش راه به‌جایی نمی‌برد. با این‌همه، در تحلیل‌مان با استفاده از رویکردی تطبیقی، دیدیم مضحکه‌نویسی و خنده‌ی کارناوالیِ رمان پزشکزاد، بیش از آنکه تداعی‌گر سنّت رمان غربی باشد، ریشه در سنّت خنده‌آفرینی ادبیات کلاسیک ایران دارد؛ ریشه در آثار بزرگانی چون سعدی و مولانا و عبید زاکانی که، در دوره‌ی خویش، در حاشیه‌ی ادبیات فخیم و فاخر، گاهی با استهزای مفاهیم جدی، هم‌هنگام با ایجاد خنده‌ی کارناوالی، بخشی از زندگیِ به‌عمد پنهانِ آدمی را که ادبیات رسمی بدان مجلای بروز نمی‌داد آشکار کردند. پزشکزاد با اعمال دو تغییر اساسی از این میراث کهن بهره برد: نخست، شکل ادبی را از حکایت کوتاه یا منظوم به رمان بدل کرد که شاینده‌ترین نوع ادبی، متناسب با ذائقه‌ی ایران مدرن است؛ دوم، سطح زبان را دگرگون کرد تا ضمن اجتناب از به‌کارگیری دُژواژه، آن‌گونه که در آثار مضحکه‌نویسان قدیم ایران مشاهده می‌شود، با خلق واژگانی استعاری، همان خنده‌ای را در مخاطب برانگیزد که دستِ‌کمی از خنده‌های کارناوالی نوشته‌های مضحکه‌نویسان بزرگ ایران ندارد.

## References

Aslâni, Mohamad-Rézâ. *Farhange Taxasosi-ye Vajegan va Estelâhâte Tanz*. Tehran: Qatré, 1394/2015.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1982.

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1998*.

---. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1987.

*Belleau, André*. « Carnavalesque pas mort ? », *Études françaises*. Vol. XX, no. 1, printemps 1984.

Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris: Flammarion, 1900.

---. « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » in *Fictions*. Paris: Gallimard, 1974.

*Calvino, Italo. Le Chevalier inexistant. Paris: Gallimard, 2012.*

Cervantes, Miguel de. *L'Ingénieux Noble Don Quichotte de la Manche*. Paris: La Pléiade, 1988.

Dadvar, Ilmira. « Idealism-e entezäyi dar *Don Qichot* va *Dâyi-jân Napélön* ». *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*. Tehran: 1384/2005.

*Dictionnaire des Littératures Larousse*. Paris: 1990.

*Encyclopædia Universalis*. « Cervantès », Paris: 2005.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Livre de poche, 1976.

Goytisolo, Juan. *Les Cervantiades*. Paris: BNF, 2015.

Moradi, Ayoub, and Fazli Darzi, Bahare. « Moqayese-ye tanz-e Obeyd Zakani bâ digaran az manzar-e karnâvâl-gerâyi-e Baxtin ». *Bahâre Adab*. Tehran: 1395/2016.

Nabokov, Vladimir. *Pnine. Paris: Gallimard, 1992.*

Perrot-Corpet, Danielle. *Don Quichotte*, *figure* du *XX siècle*. Paris: Klincksieck, 2005.

Pezeshkzad, Iraj. *Dâyi-jân Napélön*. Tehran: Safi-Ali Shâh, 1349/1973.

---. *Tanzé Fâxeré Sa'di*. Tehran: Shahâb Saqeb, 1382/2003.

Rabelais, François. *Gargantua*. Paris: Pléiade, 1994.

Shahin, Shahnaz. « Le rire au théâtre ». *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*. no. 21 Tehran: 1383/2005.

Virgile. *Énéide*. Paris : Flammarion, 2011.

Tâher, Rahim. « Bar-resiye nazire-guyi va esteqbâl-e xalâqân-e-ye Shahriyar az qazal-haye Hafez ». *Faslnâme-ye Motâle'at-e shahriyar-pajuhi*, no. 12. Tehran: 1396/2017.