مقالهٔ علمی-پژوهشی

رابطهٔ طنز داستانی با تحولات سیاسی در دورهٔ پهلوی

قهرمان شیری*

چکیده

بنیادی‌ترین عنصر طنزآفرینی همان قاعدهٔ هنجارگریزی است که اساس ادبیات نیز متکی بر آن است. اما هنجارگریزی در ادبیات جنبهٔ تعالی‌بخشی بر فرم و زبان دارد و در طنز، جنبهٔ تخریب رسومات رفتاری و تنزل روال متعارف کلامی. علاوه‌برآن، آشنایی‌زدایی در طنز شامل بسیاری از حرکت‌های فیزیکی، رفتاری، فکری و کلامی می‌شود؛ یعنی همهٔ کنش‌های موجودات زنده به‌خصوص انسان را در برمی‌گیرد؛ درحالی‌که آشنایی‌زدایی در شعر و ادبیات، غالباً جنبهٔ زبانی و گاه ذهنی دارد؛ یعنی یا صور خیال‌های نامتعارف ارائه می‌شود یا رفتار با زبان روالی متفاوت‌تر از کنش ارتباطی پیدا می‌کند. با آنکه طنز و فکاهه یکی از ابزارهای مدنی برای انتقاد و انتقام از جبر و جور و جباریت بوده است که از دورهٔ مشروطه به بعد همواره به‌منزلهٔ عنصری محوری در داستان و شعر فارسی حضور داشته است، اما ماهیت و میزان این حضور به‌طور تنگاتنگ با رفتارهای سیاسی و فرهنگی حکومت‌ها مرتبط بوده است. در دورهٔ رضاشاه، اختناق سیاسی عرصهٔ فرهنگی و طنزنویسی را نیز در سیطرهٔ خود می‌گیرد و باعث استمرار جریان ضعیفی از طنز تفننی و غیرسیاسی می‌شود، اما در دههٔ پیش از کودتا، با استقرار فضای آزاد نسبی، طنز فارسی مجدداً با جنبه‌های سیاسی و صریح و پخته مطرح می‌شود. در سال‌های پس از کودتا، طنز مدتی از گسترهٔ فرهنگ رسمی غایب می‌شود و وقتی در دههٔ پنجم از سدهٔ چهاردهم خورشیدی با حرکتی محتاطانه و نیمه‌جان ظاهر می‌شود، طنز پنهان و عمیق و تصویری و تفکرانگیز جایگزین طنز سیاسی و زبانی و آشکار می‌شود.

کلیدواژه‌ها: طنز، داستان، تحولات سیاسی، کودتای ۱۳۳۲، پهلوی.

* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول) gh.shiri@basu.ac.ir

CC BY NC

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳

ادبیات داستانی و مطالعات بین‌رشته‌ای، دورهٔ جدید، سال اول، شمارهٔ ۱، پاییز ۱۴۰۵، صص ۹۹-۱۲۷

The relationship between fictional satire and political developments in the Pahlavi era

Ghahreman Shiri*

Abstract

The most fundamental element in the creation of satire is the principle of deviation, which also serves as the foundation of literature. However, while deviation in literature has a function of elevating form and language, in satire it serves to deconstruct behavioral norms and lower conventional verbal routines. Furthermore, defamiliarization in satire encompasses a wide range of physical, behavioral, intellectual, and verbal acts, thereby extending to all actions of living beings, particularly humans. In contrast, defamiliarization in poetry and literature often has a linguistic and occasionally mental dimension; that is, it either presents unconventional imagery or employs language in a way that differs from ordinary communicative practice. Although satire and humor have served as civil tools for criticizing and taking revenge against tyranny and oppression, and have remained central elements in Persian fiction and poetry since the Constitutional period, the nature and extent of this presence have been closely tied to the political and cultural policies and practices of governments. During the Reza Shah era, political repression dominated the cultural sphere and the field of satire, leading to the continuation of a weak trend of non-political and recreational humor. However, in the decade preceding the coup, with the emergence of a relatively open atmosphere, Persian satire once again took on political, explicit, and mature forms. In the years following the coup, satire was absent from the realm of official culture for a while, and when it reappeared in the fifth decade of the fourteenth century (Solar Hijri calendar) through a cautious and feeble movement, hidden, profound, imagistic, and thought-provoking satire replaced political, linguistic, and overt satire.

Keywords: satire, political developments, story, the 1953 coup, Pahlavi.

* Professor of Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran (Corresponding Author). gh.shiri@basu.ac.ir

۱. مقدمه

طنز نوعی مکانیسم دفاعی است که موجود صاحب شعوری چون انسان اغلب از آن در برابر فشارهای روانی استفاده می‌کند تا خشم و خروش درونی خود را تخلیه و به آرامش روانی دست پیدا کند. اساساً انسان هنگامی که در برابر حریف‌های قدرتمند نمی‌تواند از ابزارهای متقابل نظامی و ترفندهای تبلیغی استفاده کند یا در اصطلاح وقتی یک فرد خود را با یک نبرد نابرابر مواجه می‌بیند، یکی از راه‌هایی که می‌تواند به آن توسل بجوید تمسخر و تخریب حریف است. بر این اساس می‌توان گفت که طنز تلاشی است برای ایجاد تعادل در نبردی نابرابر؛ نبردی که یک سویهٔ آن هر نوع کنش مبتنی‌بر زور و منطق‌گریزی را بی‌محابا از خود بروز می‌دهد، اما طرف مقابل هیچ‌گونه نبردافزاری جز شگردهای ادبی و زبانی و برجسته‌سازی کنش‌های غیرمدنی برای تصویر ماهیت زشت حریف خود در اختیار ندارد تا در برابر آن کردارهای مبتنی بر سلطه واکنش‌های متقابل نشان دهد.

علاوه‌براین، طنز غلظت‌بخشی به شماری از رفتارها و گفتارهای آدم‌ها هم هست تا هر کسی با مطالعه و مواجهه و مشاهدهٔ آن‌ها به قباحت آن اعمال و غیرمنطقی بودن آن‌ها به‌راحتی پی ببرد. در حقیقت، شماری از طنزها نوعی کاریکاتور کلامی از کردارها و پندارها و گفتارها هستند تا انسان‌ها با تعمق و تأمل بیشتر به چگونگی آن‌ها بنگرند و به ارزیابی مجدد دیگران بپردازند. گویی طنز نوعی آینهٔ واقعیت‌نما است که آدم‌ها را در آن به نمایش می‌گذارند، اما این آینه اندکی محدب یا مقعر است و چهرهٔ تصویر را درشت‌تر یا ریزتر از آن چه که هست نشان می‌دهد.

گاهی نیز خود واقعیت‌های ادبی (داستان و شعر) از چنان زمینهٔ مستحکم و مشابهی در واقعیت‌های عینی برخوردار هستند که نفس شبیه‌سازی و عینیت مصداقی، اسبابی برای فکاهه‌آفرینی در مخاطب می‌شود؛ چون واقعیت داستانی با چهره‌ای عریان‌تر از واقعیت اجتماعی به نمایش گذاشته می‌شود. دنیای *حاجی آقا* و *علویه خانم* (۱۳۱۲) از فرط غلیظ بودن واقعیت‌های موجود در زمینه است که گاه برخی از موقعیت‌های گفتاری و رفتاری در آن‌ها به نمایش محضی از کمدی و فکاهی تبدیل می‌شوند. گاهی نیز نوع ژانر و یا نوع موقعیت آدم‌ها و نام‌ها و جایگاه‌های اجتماعی آن‌ها به‌حدی جدی و رسمی است که همه تصور می‌کنند

همهٔ کنش‌های موجود در آن محیط‌ها و موقعیت‌ها و آدم‌های متعلق به آن‌ها باید از جدیت و رسمیت برخوردار باشد، اما وقتی مثلاً مقامی سیاسی یا دینی یا علمی با بی‌پروایی به ادای جملات یا بروز کنش‌های عوامانه و نامنطبق با درایت و عقلانیت می‌پردازد یا حتی جملات غیردستوری بر زبان می‌آورد، به یک باره ذهنیت مخاطب به هم می‌ریزد؛ چون چنان انتظاری از آن موقعیت و آن آدم ندارد.

اگر همهٔ رفتارها و گفتارهای انسانی دارای روال مرسوم و طبیعی باشند، هیچ‌گونه طنزی در واقعیت وجودی آن‌ها به وجود نمی‌آید. تغییر در مسیر کنش‌های مرسوم گفتاری و رفتاری و سوق دادن آن‌ها به سویه‌های ناسازگار با سیر و سلوک مستقیم ارتباطی، عامل اصلی در آفرینش انواع فکاهیات است. بر این اساس، بنیاد طنز و مطایبه و شعر و ادبیات، هر دو بر یک اصل همسان نهاده شده است که عبارت است از خلاف عادت یا آشنایی‌زدایی. اما این آشنایی‌زدایی در این دو نوع ادبی کارکردی متفاوت دارد. در شعر و ادب، ظرفیت زبان و کلام، از سویهٔ رسمی و معمولی به عرصهٔ عالی و گزینش واژگانی با سبک و سیاق متعالی، تفکرانگیز و بسیار پر زرق و برق و زیبا سوق داده می‌شود که چیزی است فراتر از حد متعارف و متداول. اما در ادبیات فکاهی، کلام از حالت معمول و مرسوم خود اغلب به سطحی پایین‌تر تنزل پیدا می‌کند؛ چون نوع گزینش واژگان و گاه حتی جمله‌پردازی‌های آن برگرفته از فرهنگی فرودست و عامیانه است که در حدی پایین‌تر از فرهنگ متوسط و متعارف قرار گرفته است و معمولاً گروه‌های محدودی از عامهٔ مردم که سنتی‌تر هستند و توان تطابق‌پذیری با رسومات جدید را ندارند، از آن زبان و فرهنگ استفاده می‌کنند. وقتی آن فرهنگ به عرصهٔ ادبیات و سینمای رسمی وارد می‌شود، به دلیل آشنایی‌زدایی‌هایش خاصیت خنده‌انگیز به هنر می‌دهد.

۲. پیشینهٔ طنز در دورهٔ پهلوی

پیشینهٔ طنز مدرن فارسی به دورهٔ مشروطه باز می‌گردد. ادبیات این دوره از نظر طنزپردازی استثنایی‌ترین دوره در فرهنگ ایران است. با آنکه طنز غالب بر این دوره اغلب زبانی منظوم دارد و از طریق قالب‌های شعری عرضه می‌شود، ولی صراحت و شفافیت و دوری آن از جوهرهٔ شاعرانگی، بیان شعری را به زبان نثر نزدیک می‌کند. به این سبب، شعر طنز در این دوره به‌دلیل عاری بودن از شگردهای هنری، چندان با زبان نثر بیگانه نیست و بر ادبیات فکاهی

در عصر پهلوی تأثیر بسیار می‌گذارد. علاوه‌براین، در این دوران، انتشار نوشته‌های طنزپرداز بزرگی چون دهخدا در نشریهٔ *صوراسرافیل*، تا نزدیک به یک قرن، طنز فارسی را در شعاع تأثیر خود قرار می‌دهد. دهخدا در زمانه‌ای که زمینهٔ اصلی حاکم بر فرهنگ جامعه، مبتنی‌بر نقد و طنز شفاف و صریح و شعاری است، با نبوغ فردی خود، از یک‌سو طنز منظوم را به‌جانب طنز منثور سوق می‌دهد؛ از سوی دیگر، طنز و هجو شعاری را با شیوه‌ای متفاوت تبدیل به طنز کنایی و ادبی و روایی غیرمستقیم می‌کند و نوع خاصی از طنز را پدید می‌آورد که می‌توان نام آن را طنز تحلیلی گذاشت. او در عین هم‌سویی با فضای فرهنگی جامعه، می‌کوشد جلوه‌ای کاملاً هنری به طنز بدهد. بر این اساس، هم‌سویی او با فرهنگ منتقدانه و معترض حاکم، با نوعی اعتراض و ناهم‌سویی با این فرهنگ همراه است. او اعتراضی دوسویه دارد، اما این مخالفت را با اعتراض آشکار زبانی و به‌صراحت مطرح نمی‌کند، بلکه در عمل با کردار خود و جست‌وجوی گونهٔ ادبی متفاوت‌تر به نمایش می‌گذارد. جمال‌زاده نیز که در این دوران از فعالان عرصهٔ نثر به‌شمار می‌رود، روشی متفاوت‌تر از دهخدا دارد. او می‌کوشد طنز آشکار شعری را با شیوهٔ روایتگری در داستان، به‌صورت نوآورانه ترکیب کند. به این سبب، از یک‌سو، شیوهٔ روایتگری را به جایگاهی مدرن و تکامل‌یافته ارتقا می‌دهد و از سوی دیگر، طنزهای موقعیتی و تصویری و زبانی را به‌طور هم‌زبان در روایت ادغام می‌کند تا آن‌ها نیز به‌نوعی با تکامل در شیوهٔ اجرا همراه شوند.

اگر جمال‌زاده ترکیب‌کنندهٔ طنز اجتماعی و فکاهه‌پردازی‌های تفننی با یکدیگر از یک‌سو و طنز و روایت از سوی دیگر باشد، هدایت در آثار خود جامع طنزپردازی حرفه‌ای و داستان‌نویسی کاملاً جدی است که علاوه‌بر خلق آثاری جداگانه در هر دو طریقه و بازی در هر دو نقش متفاوت، آثار دیگری را نیز به ترکیب طنز و داستان از آن منظرهای دوگانه اختصاص می‌دهد. داستان‌های *حاجی آقا* و *توپ مرواری* محصول این ترکیب‌سازی است. در *حاجی آقا*، کفهٔ جدیت بر طنز غالب‌تر شده است و در *توپ مرواری* کفهٔ طنز بر جدیت برتری یافته است. مجموعه‌هایی چون *وغ‌وغ ساهاب* (۱۳۱۳)، *افسانهٔ آفرینش* (۱۳۰۹)، *ولنگاری* (۱۳۲۳) و مجموعه نوشته‌ها ـ *البعثة* و چند داستان دیگر ـ از طنزهای حرفه‌ای اوست.

۳. طنز در دورهٔ پهلوی

رشد طنز اجتماعی، ارتباط مستقیمی با تحولات سیاسی و وضعیت اجتماعی دارد. در جوامع برخوردار از استبداد مطلق فردی و قبیله‌ای، فضای مناسب برای طنزآفرینی پدید نمی‌آید؛ چون طنز اجتماعی (و نه گونه‌های مختلف فکاهه) همواره با انتقاد و انتقام و تمسخر همراه است.

> طنز نمی‌تواند محصول دوران استبداد مطلق باشد؛ چون در چنین شرایطی رشد و نمو طنز عملاً غیرممکن است. سوژه‌ها و شخصیت‌های طنز که عموماً در جایگاه قدرت قرار دارند، باید از حداقل تحمل که همانا اجازهٔ آفرینش طنز است برخوردار باشند. دورهٔ استبداد رضاخان در ایران نمونهٔ بارز این عدم تحمل و درنتیجه افول طنز است (کرمی، ۱۳۸۸: ۱۰).

سال‌های پس از کودتای ۱۳۳۲ نیز چنین وضعیتی داشت. یک دلیل دیگر برای کاهش طنز در این جوامع آن است که صادر شدن رفتارها و گفتارهای مغایر با منطق متعارف عقلی، عرفی و انسانی از صاحبان قدرت، اغلب اسبابی برای طنز و تمسخر می‌شود و با صدور مجموعه‌ای از این طنزهای طبیعی، گاهی دیگر نیازی به تولید طنزهای تصنعی احساس نمی‌شود. اگرچه ادعا شده است که «در دورهٔ آزادی کامل نیز طنز یا حداقل طنز سیاسی-اجتماعی جایگاه والا و تأثیرگذار نخواهد داشت. دلیل این امر برخاسته از تمایل طنز به افشای اسرار مگو با زبان اشاره و کنایه است» (همان). اما واقعیت‌های عینی، چون تحولات سیاسی در دورهٔ مشروطه و دورهٔ مصدق، به‌خوبی اثبات می‌کند که وجود فضای باز سیاسی زمینهٔ بیشتری برای توسعهٔ طنز فراهم می‌کند؛ چرا که طنزپردازان به‌راحتی می‌توانند همهٔ رفتارهای اهل سیاست را دستمایه‌ای برای طنزپردازی‌های خود قرار دهند. البته فضاهای نیمه‌باز هم که سخت‌گیری‌های سیاسی و امنیتی در آن‌ها کم باشد، معمولاً امکان فعالیت به طنزپردازان می‌دهد. در این فضاها است که نویسندگان از طعن و تعریض و کنایه و تمثیل و سمبل برای تصویر طنزآمیز واقعیت‌ها استفاده می‌کنند تا حساسیتی در مأموران سانسور ایجاد نکنند. دههٔ پیش از انقلاب ۱۳۵۷ چنین وضعیتی داشت.

۱.۳. دورهٔ پهلوی اول (۱۳۰۰ – ۱۳۲۰)

دارالمجانین (۱۳۲۱) جمال‌زاده که پس از یک دورهٔ بیست‌سالهٔ سکوت هراس‌آلود، درست یک سال پس از شهریور بیست، به چاپ می‌رسد، بی‌گمان محصول دورهٔ نگارش خود است و نباید فضای سیاسی و فرهنگی حاکم بر آن را با دههٔ سوم از سدهٔ چهاردهم خورشیدی که نخستین دههٔ حکومت پهلوی دوم است یکسان تصور کرد. فضای حاکم بر *سه قطره خون* (۱۳۱۱) نیز مرتبط با دورهٔ رضاشاه است. اگر تیمارستان در هر دو داستان، تمثیلی برای جامعه باشد، جامعه‌ای که از چنان فضای اختناق‌آور و سرشار از جهل و اجبار و فشار و نابرابری برخوردار باشد، بی‌گمان جامعهٔ عصر رضاشاه است و نه فضای به‌نسبت باز و مبتنی‌بر رئالیسم انتقادی دههٔ سوم. *علویه خانم* (۱۳۱۲) هدایت به‌منزلهٔ داستانی رئالیستی-ناتورالیستی، چهرهٔ دیگری از این جامعه را به تصویر می‌کشد که گوشه‌ها و زوایای آن انباشته از نکبت و فلاکت و جهالت و پلشتی است و وضعیت تهوع‌آور زندگی در بخش‌هایی از بدنهٔ جامعه مخاطب را با احساس دوگانه‌ای از طنز و تراژدی درگیر می‌کند که امروزه می‌توان نام آن را طنز تراژیک گذاشت.

تشبیه جامعه به تیمارستان، با استفاده از سازوکار اغراق و تحقیر، در حقیقت ارائهٔ تصاویری مضحک و هجوآمیز از دورهٔ پهلوی اول است که بازماندهٔ سیاست‌ورزی‌های کوته‌فکرانه در قرون و اعصار گذشته است و برطرف شدن آن‌ها، زمان طولانی‌تری می‌طلبد. ناگفته پیداست که زیاده‌روی در نمایش زشتی‌ها و بی‌اعتنایی به انصاف و عقلانیت، بازتاب توقعات بیش از حد جامعه از توان محدود حکومت است که عملکرد آن در علاج تدریجی دردها، درون آن‌ها را انباشته از نفرت و کینه به گردانندگان می‌کند و آن را با طنز و تمسخر به نمایش می‌گذارند و حتی زمین و زمان را از آن بی‌بهره نمی‌گذارند؛ مانند *افسانهٔ آفرینش* (نگارش ۱۳۰۹، چاپ ۱۳۲۵) و *وغ‌وغ ساهاب* (۱۳۱۳) هر دو از هدایت.

بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی از سازوکارهای طنز است که اولی در اصطلاحات ادبی با کلماتی چون اغراق و مبالغه و غلو مطرح می‌شود و دومی البته نامی در اصطلاح ادبی ندارد و بیشتر اصطلاحی روان‌شناختی است و با تعبیراتی چون تحقیر و خودکم‌بینی یا کوچک‌شماری دیگران به آن اشاره می‌شود. این‌گونه از طنزها اغلب از نوع طنزهای موقعیتی

و تصویری به‌شمار می‌روند که چون به وارونه‌نمایی واقعیت‌ها می‌پردازند، اسبابی برای خنده‌انگیزی می‌شوند. به گفتهٔ حلبی «اساسی‌ترین شیوه یا افزار هجاگوی یا هزل‌نویس، تحقیر است. [که عبارت است از] کاستن قدر یا بی‌ارزش کردن قربانی خود از طریق بد جلوه دادنِ قدوقامت یا شأن و مقام او» (حلبی، ۱۳۶۵: ۶۲).

> هزل‌گوی یا هجانویس برای آنکه حقایق را برای خوانندگان خود، به‌ویژه مردم ساده‌لوح، آشکار سازد، قربانی خود را تحقیر می‌کند و به هر وسیلهٔ ممکن که بتواند، حتی به وسیلهٔ بددهانی و دشنام زشت، قدر و منزلت او را می‌کاهد و از تشبیه او به جانوران درنده‌خوی و مردارخوار و جز آن بازنمی‌ایستد. ثانیاً او را برهنه می‌سازد؛ یعنی او را از همهٔ تصنعات و شئون ساختگی و بستگی و بی‌ارزش عینی برهنه می‌سازد و بی آن همه، او را در منظر دید خوانندگان می‌نشاند تا ببینند و داوری کنند (همان: ۶۶).

انتقال آدم‌های با نبوغ و نخبه، به‌اجبار یا به‌اختیار به درون این تیمارستان‌ها، که گردانندگان آن‌ها دیوانگان واقعی محسوب می‌شوند، تقریباً ساختمان تمثیلی-واقعی به این محیط‌ها می‌دهد که به‌نوعی تجسم‌بخشنده به رفتار حکومت با اندیشمندان و روشنفکران است. و چون در این دوره انتقاد و طنز نیز مثل بسیاری از واقعیت‌های سیاسی-اجتماعی دچار محدودیت‌های شدید امنیتی شده است، درحالی‌که تجربهٔ زیست با آزادی حداکثری در دوران مشروطیت در کارنامهٔ اهل فرهنگ وجود داشت، نویسندگان با توسل به واقعیت‌های تمثیلی به بیان وضعیت خود در آن دوره با استفاده از پدیدهٔ تیمارستان می‌پردازند که هم جنبهٔ انتقادی دارد و هم جنبهٔ فکاهی و طنزآمیز. و جالب‌تر آنکه این تمثیل‌های طنزآمیز حتی در خود آن دوران نیز به چاپ نمی‌رسد. گویی فضای اختناق آن چنان شدید است که حتی اجازهٔ انتشار به آثار خنده‌دار نیز نمی‌دهد و شور و شادی به‌کلی از جامعه رخت بر بسته است.

در این روایت‌ها، نویسندگان با طرح این‌گونه ماجراهای رئالیستی با ظرفیت تمثیل‌پذیری و تأویل‌گرایی می‌توانند عقده‌هایی را که از طریق مقایسهٔ دوران خود با دورهٔ مشروطه و نیز با جوامع اروپایی در دل انباشته کرده‌اند به‌راحتی بیرون بریزند و هرچه می‌خواهند به گردانندگان تیمارستان که نمادی از سردمداران مملکت هستند نسبت دهند. اینجا همان «تهران مخوف» است؛ همان شهری است که *مجمع دیوانگان* (۱۳۰۳) صنعتی‌زادهٔ کرمانی در درون آن قرار دارد. جامعه‌ای که در اصل افراد به‌ظاهر سالم آن دیوانه‌های واقعی هستند

و دیوانگان در حقیقت اندیشمندانِ عاقل و آینده‌نگرند که به‌دست همان افراد به‌ظاهر سالم اما نادان به اسارت گرفته شده‌اند. بخشی از ماجرای مجمع *دیوانگان* چنین است که با فرارسیدن سال نو، دیوانگان تصمیم می‌گیرند موقتاً عاقل بشوند تا بتوانند مثل دیگران سال نو را با آزادی جشن بگیرند. شب‌هنگام براساس نقشه‌ای که از پیش طرح کرده‌اند از دارالمجانین بیرون می‌روند و سر به صحرا می‌گذارند.

در میان آنان پیرمردی است زنده‌دل که در سخنانی می‌گوید: «همه‌جا دارالمجانین است و این جامعه محبس تنگ و تاریکی است که عقول بشری در آن محبوس است، ولی انسان در این حبس در فکر رهایی خود نیست. با این همه نوع بشر گاهی جست‌وخیزهایی می‌کند که موجب تغییرات عمده در وضع زندگانی مردم شود.» آن‌گاه با استفاده از هیپنوتیزم آن‌ها را به آینده و «کشور خِرَد» می‌برد و ترقیات دوهزار سال بعد را به آنان نشان می‌دهد. این مسافرت روح و روان، شرطش ترک افکار کنونی و خلع عادات و تقلیدها، توشه‌اش تصفیهٔ طبیعت و تزکیهٔ قوا و تقویت احساس و ترویج روح، بلیتش خیرخواهی نوع بشر، مخاطراتش سوءظن، اخلاقِ ناستوده، کهنه‌پرستی، طمع و حرص [و] غرور علمی و افتخار به حسب و نسب و ثروت‌پرستی است (آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج۲: ۲۷۵).

بخشی از واقعیت‌های موجود در این جامعهٔ پر اختناق را باید در *بوف کور* (۱۳۱۵ به بعد) جست‌وجو کرد. آل‌احمد نخستین کسی بود که *بوف کور* را سند اجتماعی محکمی برای محکوم کردن حاکمیت قلمداد کرد:

> من هر وقت در *بوف کور* می‌خوانم «در این وقت صدای یک دسته گزمهٔ مست از توی کوچه بلند شد که می‌گذشتند و شوخی‌های هرزه با هم می‌کردند... من هراسان خود را کنار کشیدم» به یاد وحشت و هراسی می‌افتم که نزدیک بیست سال مثل یک بختک در شب تاریک استبداد بر سر ملتی افتاده بوده است. به‌خصوص اگر در نظر بیاوریم که این آمد و رفت گزمه‌ها چندین بار در کتاب تکرار شده است؛ برگردان کتاب است (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۴).

آل‌احمد در جای دیگر از همین نوشته می‌گوید:

> سکوتی که در آن دوران حکومت می‌کند، در خود فرورفتگی و انزوایی که ناشی از حکومت سانسور است، نه‌تنها در اوراق انگشت‌شمار مطبوعات رسمی و در سکوت نویسندگان نمودار

است، بیش از همه جا در *بوف کور* خوانده می‌شود. ترس از گزمه، انزوا و گوشه‌نشینی، عدم اعتماد به واقعیت‌های فریبنده، به ظاهرسازی‌ها که به‌جای واقعیت جا زده می‌شوند، غم غربت (نوستالژی)، انکار حقایق موجود، قناعت به رؤیاها و کابوس‌ها، همه از مشخصات طرز فکر مردمی است که زیر سلطهٔ جاسوس و مفتش (انکیزیتور) و «گپئو» زندگی می‌کنند. وقتی آدم می‌ترسد با دوستش، با زنش، با همکارش و یا با هرکس دیگر درد دل کند و حرف بزند ناچار «فقط با سایهٔ خودش خوب می‌تواند حرف بزند». *بوف کور*، گذشته از ارزش هنری آن، یک سند اجتماعی است؛ سند محکومیت حکومت زور (همان: ۱۶-۱۷).

۲.۳. دههٔ پیش از کودتا (۱۳۲۰ ـ ۱۳۳۲)

جامعهٔ پیش از کودتا و پس از شهریور ۱۳۲۰ جامعه‌ای پویا است. تشکیل احزاب و آزادی تجمعات و انتشار گستردهٔ مطبوعات، استیضاح وزرا و تغییرات مکرر کابینه‌ها در مجلس، برگزاری نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، حضور متفقین در ایران، حتی اعلام خودمختاری آذربایجان به‌وسیلهٔ حزب دموکرات پیشه‌وری و سپس سرکوب آن به‌وسیلهٔ حکومت پهلوی، و صدها حادثهٔ مختلف تاریخ‌ساز دیگر، همه حکایت از جامعه‌ای دارد که فعالان فرهنگی و سیاسی آن از جنب‌وجوش بسیار برخوردارند و فضای ادبی و هنری آن نیز به‌طور گسترده در سیطرهٔ رئالیسم اجتماعی و رئالیسم انتقادی است. در چنین فضایی است که طنزپردازان بسیاری در حوزهٔ مطبوعات پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند و بیشترین نشریات طنز را منتشر می‌کنند. در حوزهٔ ادبیات داستانی نیز چند نویسندهٔ معروف و بعضی از نویسندگان تازه‌کار، گونه‌های متفاوتی از طنز را مطرح می‌کنند که به‌دلیل همسویی با این فضای پرتحرک می‌توان نام آن را طنز شاد گذاشت. طنزی که غنای فکاهه‌پردازی آن بسیار قوی است و سویهٔ تفننی و تفریحی و تمسخرکنندگی آن گاه بر سویهٔ تفکرانگیزی غالب است؛ به‌خصوص در آثار نویسندگان بسیار جدی‌ای چون هدایت و آل‌احمد. در نوشته‌های جمال‌زاده و نیز در داستان‌های کوتاه رسول پرویزی که بعدها بر آن‌ها نام *شلوارهای وصله‌دار* می‌گذارد، البته عنصر فکاهه‌پردازی بن‌مایه‌های فکری و اجتماعی را در شعاع تأثیر خود قرار می‌دهد؛ به‌حدی که گویی قصد نویسندگان آن‌ها از داستان‌نویسی صرفاً آفرینش موقعیت‌هایی مشابه با نمایش‌های کمدی بوده است. روایت واقعیت‌های امروزی در قالب داستان‌های قصه‌وار و تمثیلی در *ولنگاری*، یعنی قضیه‌های هدایت، دنیایی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد که

به‌شدت آشنایی‌زدا و غریبه‌سازی شده است و دادن این نوع بافت بیگانه و مشابه با افسانه‌ها به واقعیت‌های امروزی، اسباب عمده‌ای برای فکاهه‌آفرینی می‌شود.

پیش از کودتا یکی از موضوعات مهم در عرصهٔ طنزپردازی، حساسیت به باورها و رفتارهای دینی است. بخش‌هایی از کتاب‌های *حاجی آقا* (۱۳۲۴)، *توپ مرواری* (۱۳۲۷)، *البعثة* (نگارش سال‌های پیش از ۱۳۲۹، و چاپ ۱۳۶۱) از هدایت، *سرگذشت عمو حسینعلی* (۱۳۲۱)، *قلتشن دیوان* (۱۳۲۵)، *صحرای محشر* (۱۳۲۶) از جمال‌زاده، و *دید و بازدید* (۱۳۲۴)، *سه‌تار* (۱۳۲۷) و *زن زیادی* (۱۳۳۱) از آل‌احمد ارتباط مستقیم به همین موضوع دارند. شاید یکی از علت‌های این رویکرد آن باشد که جمال‌زاده و آل‌احمد از خانواده‌ای روحانی برخاسته‌اند و هدایت نیز دارای خانواده‌ای کاملاً سنتی و مذهبی است. بر این اساس، فکر و فرهنگ غالب بر این خانواده‌های سنت‌گرا، در چالش با شماری از اندیشه‌های مدرنیستی، چون دیدگاه‌های مارکسیستی، اومانیستی، لیبرالیستی و اگزیستانسیالیستی، قرار می‌گیرد و بیش از هر کس دیگری، این نویسندگان هستند که تعارض‌های موجود در محیط خانواده و اجتماع را احساس می‌کنند و جهان داستانی خود را به محیطی جدی برای نمایش این تقابل‌ها و ناهمسازی‌های اساسی بین سنت و مدرنیته تبدیل می‌کنند. از آنجا که در این سال‌ها شکل‌گیری محافل و احزاب و تشکل‌های سیاسی و فرهنگی مجاز شمرده شده است و مدرسه‌ها و دانشگاه‌ها و سینماها و اداره‌های جدید نیز به زندگی شهرنشینی اضافه شده است و بخش مهمی از اوقات آدم‌ها در محیط‌های جمعی و خارج از خانواده سپری می‌شود و نیز انواع مطبوعات و کتاب‌های گوناگون به انتشار گذاشته می‌شود و با این وسایل، میزان سواد و گسترهٔ مطالعات آدم‌ها افزایش بسیار چشم‌گیری یافته است و آشنایی جوانان با افکار و نظریات اندیشمندان جهان شتاب فراوانی گرفته است، پرسش‌های بی‌شماری نیز در ذهن آن‌ها به وجود آمده است که باید متولیان اندیشه‌های سنتی به آن‌ها پاسخ‌های مناسب و معقولی بدهند. اما در مقابل، حرکت‌های فرهنگی در محیط‌ها و محفل‌های سنتی تغییر چندان محسوسی نکرده است و قدرت تطبیق‌پذیری و تکامل‌دهی به اندیشه‌ها در آن حوزه‌ها، به‌شدت کاهش یافته است. به این سبب، نه‌تنها اغلب تحصیلکرده‌ها، بلکه فرزندان آن خانواده‌های سنتی که این سه نویسنده نیز در زمرهٔ آن‌ها قرار دارند و گروه‌هایی از مردم نیز به‌سادگی مجذوب اندیشه‌های جدید

می‌شوند و قلم‌های خود را به ابزاری برای نقد و طعن و تمسخر آن ناتوانی‌ها در درک ملازمات و مقتضیات دنیای جدید تبدیل می‌کنند.

تعلق بسیاری از نویسندگان و روشنفکران چپ به خانواده‌های مذهبی و سنتی، تداعی‌کنندهٔ نبرد غم‌انگیز و فکاهه‌آمیز دو گفتمان متفاوت و حتی متقابل از دو گروهی است که یکی از آن گروه‌ها سربازان خود را به امان خدا رها کرده و هیچ برنامه و استراتژی و تاکتیک فعالی برای آن‌ها تدارک ندیده است. و گروه دیگری که حریفی تازه‌نفس است و نیروی چندانی هم ندارد، اما با استفاده از انفعال و رخوت‌گرفتگی آن لشکر بی‌شمار و بی‌تدبیر و بی‌تدارک، با جولانی ساده همهٔ جبهه‌های نبرد، حتی درون خانه‌های فرماندهان آن لشکر منفعل را نیز به تصرف خود درمی‌آورد. اینجاست که سرنوشت بسیاری از افراد آن لشکر مصداقی از آن شعر نصرت رحمانی می‌شود: «یاران / وقتی صدای حادثه خوابید / بر سنگ گور من بنویسید: / ـ یک جنگجو که نجنگید/ اما... شکست خورد» (رحمانی، ۱۳۷۴: ۵۳۰).

۱.۲.۳. طنزپردازان پیش از کودتا

اما پیش از پرداختن به چگونگی و چرایی طنز در داستان‌های پیش و پس از کودتا، اشاره‌ای به داستان‌نویسان برجستهٔ این سال‌ها و آشنایی با طنزگرایان ضرورت دارد. نیمی از نویسندگان هشت‌گانهٔ داستان از نسل اول که در سال‌های پیش از کودتا به‌طور جدی به داستان‌نویسی مشغول‌اند، گرایشی پر شور و شوق به طنز جدی دارند. آن‌چنان که گویی یکی از هدف‌های مهم آنان از نگارش داستان، ارائهٔ تصویرهای طنزآمیز از واقعیت‌های اجتماعی است و نه چیز دیگر. در میان این چهار تن، تنها سیمین دانشور است که در *آتش خاموش*، به‌جای خلق داستان‌های طنزآمیز، به ترجمه و اقتباس داستان‌های فکاهی از او. هنری می‌پردازد که چندان جنبهٔ سیاسی-اجتماعی نیرومند ندارند. اما بخش عمده‌ای از وقایع داستان‌های جمال‌زاده وابستگی تام و تمام به طنز و فکاهه دارد و نیمی از آثار هدایت نیز یا طنز محض است یا داستان‌هایی درآمیخته با طنزهای زبانی و تصویری. در داستان‌های آل‌احمد، اگرچه طنز از گسترهٔ چندان وسیعی برخوردار نیست، ولی موقعیت‌هایی که صحنه‌های طنزآمیز داستان‌ها در آن‌ها قرار گرفته است اغلب از چنان حساسیت و اهمیتی برخوردار هستند که همهٔ موجودیت داستان را وابسته به خود می‌کنند.

آن چهار داستان‌نویس دیگر که یا علاقهٔ چندانی به طنزپردازی ندارند یا رویکرد آنان به طنزپردازی در این دوره چهره نشان نمی‌دهد، یکی علوی است و دیگری به‌آذین، که هر دو از طرفداران سرسخت اندیشه‌های مارکسیستی و سیاست‌های حزب توده هستند و تا پایان عمر نیز به آن اندیشه‌ها وفادار می‌مانند و معتقدات ایدئولوژیک و وابستگی‌های سیاسی به تشکیلات حزبی، آنان را از رویکرد جدی به ادبیات فکاهی بازمی‌دارد. ابراهیم گلستان نیز، که بیشتر از آل‌احمد در تشکیلات حزب توده باقی می‌ماند و سپس از آن جدا می‌شود، در داستان‌نویسی همیشه جدی‌تر از آن است که ادبیات فکاهی را جدی بگیرد. او بیشتر به فرم و زبان و ذهنیت و تصویر در روایت حساس است تا طنزپردازی. اما او نیز فیلم‌نامهٔ *اسرار گنج درهٔ جنی* (۱۳۵۳) را با بافت و بیان فکاهی به نگارش درآورده است. و صادق چوبک، که در بین داستان‌نویسان نسل پیش از کودتا از برجستگان قوم محسوب می‌شود، در این سال‌ها با نگرشی جدی و کاملاً بدبینانه می‌نویسد. آثار متمایل به طنز او اغلب متعلق به سال‌های پس از کودتا است. طنز او البته بسیار عبوس و غیرفکاهی است. او در پی شکار موقعیت‌های تراژیک و ناتورالیستی در جامعه است و چنان نگرشی بی‌گمان با هزل میانهٔ خوبی دارد، و هزل او مصداق مجسمی از طنز تراژیک است، نه طنز تمسخرکننده و تفننی و شاد. در بسیاری از داستان‌های او نیز، از جمله در *انتری که لوطی‌اش مرده بود* (۱۳۲۸)، *تنگسیر* (۱۳۴۲)، *روز اول قبر* (۱۳۴۴)، *چراغ آخر* (۱۳۴۴) و چند داستان کوتاه دیگر چون *عدل* و *اسائهٔ ادب*، گاه رگه‌های متعددی از طنزهای تصویری و موقعیتی به‌صورت کاملاً طبیعی و البته بسیار غمگینانه می‌توان یافت.

بسیاری از طنزپردازان حرفه‌ای ایران داستان‌نویس نیز هستند، اما داستان‌نویسی آنان همواره مغلوب طنزپردازی است و هنر چندانی در حوزهٔ داستان‌پردازی از خود بروز نمی‌دهند. صادق هدایت تنها داستان‌نویس بزرگی است که در همان حال طنزپرداز بسیار قوی‌دستی نیز هست و در هر دو شیوهٔ ادبی هنر او کاملاً در اوج است. هدایت طنز را به‌طور کامل در سبک داستان‌نویسی خود حل و هضم کرده است. داستان او طنز است و طنز او داستان. بخش عمده‌ای از قدرت و غنای ادبی و محتوایی در داستان‌های هدایت معطوف به هنر

طنزپردازی اوست که اگر آن را از سبک داستان‌نویسی او نادیده بینگاریم، مثل آن است که هویت داستان‌نویسی او را نفی و طرد کرده‌ایم.

هدایت اغلب از هر چیز ناخوشایندی آنتی‌تز تمام‌عیاری تدارک می‌بیند و به نمایش می‌گذارد. آن‌چنان که گویی با سلاحِ خودِ واقعیت‌های پلید و پلشت به نبرد با آن‌ها می‌پردازد. وقتی داستان پرده‌گردانی‌ها را به روایت می‌گذارد، زندگی آلوده به انواع پلیدی‌های آن پرده‌گردان‌ها را به شیوه‌ای که خود آن پرده‌گردان‌ها در پیش گرفته‌اند، به پرده‌ای زنده و سینمایی تبدیل می‌کند تا از آن نمایشگاه ملموس‌تری ترسیم کرده باشد؛ (*علویه خانم*). در *سه قطره خون*، از طریق قرار دادن شخصیت‌های داستانی در یک تیمارستان و محیط اجتماع، جامعهٔ به‌ظاهر برخوردار از عقل و اندیشه را نیز به‌گونه‌ای به نمایش می‌گذارد که گویی بدیل همسانی برای تیمارستان است و آدم‌های آن چندان تفاوتی با آدم‌های دارالمجانین ندارند. راوی داستان که گویی تنها موجود عاقل در تیمارستان و خارج از آن است، دنیا را به بازیگرخانه تشبیه می‌کند که در آن هر کسی یک‌جور بازی می‌کند تا هنگام مرگش فرابرسد. گردانندگان تیمارستان و ملاقات‌کنندگان و خویشاوندان بیماران همه دارای انواع گوناگونی از نابهنجاری‌های اخلاقی و اجتماعی و روانی هستند. رئیس تیمارستان

> از تمام دیوانه‌ها دیوانه‌تر است. او خون‌ریز است؛ چون برای گربه‌ها دام می‌گذارد و به این وسیله آن‌ها را می‌کُشد و سه قطره خونی که در زیر درخت کاج چکیده اثر جنایت اوست. اما او می‌گوید این خون‌ها مال مرغ حق است. پس با این اوصاف، او دام‌گستری دروغگو هم هست (شیری، ۱۳۸۲: ۲۴۰).

در طنزهای داستانی و نمایشیِ پیش و پس از کودتا، هر دو، از طرح‌های شخصیتی برای آفرینش‌گری استفاده می‌شود. چون اساساً یکی از مستمسک‌های روایتگری، تمرکز بر کنش‌های آدم‌هاست. اما ماهیت این‌گونه طنزها و روایت‌ها در پیش از کودتا چنین است که در گزینش آدم‌ها قاعدهٔ نوعی و تیپیکال بودن شخصیت یک اصل اساسی است. به این دلیل است که شخصیت‌ها، مثل آدم‌های نمایش‌ها و داستان‌های افراشته، حاجی‌های طماع و شیاد بازاری هستند و همین عنصر نیز در کتاب *حاجی آقا*، اسباب روایت طنزپردازانه‌ای قرار گرفته است که البته کنش‌های او از جلوه‌های سیاسی نیرومند نیز برخوردار است. اما طنزهای افراشته در ارتباط‌دهی این آدم‌ها به حوزهٔ قدرت از عمق و غنای لازم برخوردار نیست.

در سال‌های پس از کودتا نیز البته همچنان یکی از شیوه‌های طنزگویی و داستان‌پردازی استفاده از پیرنگ‌های شخصیتی است و اتفاقاً در این دوره، این شیوه به یکی از پدیده‌های بسیار مطلوب در نمایش و سینما و ادبیات فکاهی تبدیل می‌شود و شخصیت‌های معروفی چون صمد و مراد برقی و... در سینما ظاهر می‌شوند. تفاوت این شخصیت‌ها با شخصیت‌های پیش از کودتا یکی در آن است که دیگر اصلاً شخصیت آن‌ها از عمق و غنای اجتماعی یا طنز در معنای اجتماعی و سیاسی آن برخوردار نیست و بیشتر رفتاری فکاهی و کمدی‌وار دارند، دیگر آن که اساساً این شخصیت‌ها دارای وجههٔ نوعی و تیپیکال نیستند و اغلب از میان مردم انتخاب می‌شوند و بیشتر هم از کنش‌های گول‌وارانه برخوردارند تا اسبابی برای تمسخر و فکاهه قرار بگیرند. البته نباید این واقعیت را نیز نادیده گرفت که گویی در این سال‌ها به‌دلیل نقشی که عوام و اراذل و اوباش در پیروزی کودتا و تداوم‌بخشی به سیاست‌های اقتدارطلبانهٔ حکومت بر عهده داشتند، هنرمندان و اندیشمندان جامعه نوک حمله‌ها و هجوم‌های انتقادی خود را با زبان طنز و تمسخر به‌جانب آن‌ها نشانه می‌روند.

در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ در قلمرو طنز جدی همچنان حساسیت‌های عمده عبارت است از موضع‌گیری در برابر بعضی از کنش‌های سیاسی، که نمونه‌های بارز آن را در آثار توللی و افراشته و چند نشریهٔ فکاهی، از جمله *چلنگر*، *توفیق*، *حاجی بابا*، *قلقلک* و *باباشمل*، می‌توان دید و در حوزهٔ طنز داستانی، حساسیت‌های هستی‌شناختی و موضع‌گیری دربارهٔ موضوعات مذهبی و فرهنگی جایگزین آن گونه کنش‌های صریح و سیاسی می‌شود. به نظر می‌رسد ادبیات روایی همواره از ظرفیت بیشتری برای عمق بخشیدن به اندیشه‌ها حتی در حوزهٔ طنزپردازی برخوردار بوده است و هرچه بر پیشینهٔ این نوع از ادبیات افزوده می‌شود، شگردهای متنوع‌تری برای ترسیم موقعیت‌های طنزآمیز نیز به عرصه وارد می‌شود.

صحرای محشر (۱۳۲۶) پنجمین رمان جمال‌زاده در دههٔ سوم، بعد از *دارالمجانین* (۱۳۲۱)، *سرگذشت عمو حسینعلی* (۱۳۲۱)، *سروته یک کرباس* (۱۳۲۳) و *قلتشن دیوان* (۱۳۲۵)، در عین حال که به نظر می‌رسد کتابی مذهبی-تفریحی است، یکی از مجموعه‌های طنز جدی در سال‌های پیش از کودتا است که گویی بخشی از مسائل اجتماعی آن سال‌ها را در قالب ماجرایی به‌نسبت نامرتبط اما کاملاً مرتبط با اعمال و افکار گروه‌هایی از مردم جامعه

به تصویر می‌کشد. بخشی از کارکرد این کتاب شباهت کامل به *خواب‌نامهٔ* اعتماد السلطنه (آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج۱: ۲۷۰ـ ۲۷۱) و *رؤیای صادقهٔ* جمال‌الدین واعظ اصفهانی، پدر جمال‌زاده، دارد که در دورهٔ قاجار به طنز و تمسخر و برای تصویر جایگاه واقعی بعضی از رجال دینی و سیاسی در پیشگاه خداوند، آنان را با استفاده از شگرد خواب‌نگاری، در دادگاه عدل الهی به محاکمه کشیده بودند. نام این نوع طنزهای موقعیتی و خلاف عادت را می‌توان طنزهای انتقادی-انتقامی گذاشت که نویسنده برای انتقام‌گیری از دشمنان و مخالفان خود و جامعه، از طریق تصویر تخیلی و رؤیایی، عواقب ظلم و زور و زشت‌کاری‌های آنان را در دادگاهی اعتقادی به نمایش درمی‌آورد و آنان را که در این دنیا در برابر هیچ خدایی سر به بندگی فرود نمی‌آورند، در آن دنیا به خاک مذلت و خواری می‌نشاند تا سرنوشت آنان را اسبابی برای مضحکهٔ عام و خاص قرار دهد و به این‌وسیله آبی بر آتش کینه‌ها و عقده‌های درونی خود و جامعه بریزد. *صحرای محشر* نیز نقش همان کارناوال‌های اروپایی را دارد که میخاییل باختین در طنزهای رابله نشان می‌دهد؛ جشنی سرشار از شادی و مضحکه که هرکسی می‌تواند خود را در نقش و لباس هر کدام از شخصیت‌های اجتماعی-سیاسی و مذهبی درآورد و آنان را به تمسخر بگیرد یا هرکدام از آن شخصیت‌ها را به‌طور نمایشی به محاکمه بکشاند (جمعی از نویسندگان، ۱۳۷۷: ۱۸۶-۱۸۷). بی‌گمان وجود برخی شباهت‌ها بین دههٔ سوم و *صحرای محشر* بوده است که جمال‌زاده را به نگارش این داستان کشانیده است و دلیل جدی گرفته شدن این کتاب نیز ناشی از این گونه مشابهت‌هاست. شلوغی و جنب‌وجوش فراوان در جامعه، یادآور ازدحام آدم‌ها در *صحرای محشر* است. دیگر آنکه در این دوره جامعه چندان یک‌دست نیست. تشکیل احزاب و گروه‌های چپ و راست و محفل‌های مختلف فرهنگی و مطبوعاتی و به‌وجودآمدن چنددستگی و حتی اختلافات گوناگون فکری و اعتقادی در جامعه، تصویر روز قیامت را تداعی می‌کند که در آن هر کسی در اندیشهٔ نجات خویش است و همهٔ وابستگی‌های خویشاوندی نیز از میان رفته است.

داستان‌های *صحرای محشر* (۱۳۲۱) از جمال‌زاده، *ولنگاری* (۱۳۲۳)، *حاجی آقا* (۱۳۲۴)، *توپ مرواری* (۱۳۲۷) و *البعثة الاسلامیه* از هدایت، و بخش‌هایی از کتاب‌های *دید* و *بازدید* (۱۳۲۴)، *سه‌تار* (۱۳۲۷) و *زن زیادی* (۱۳۳۱) از آل‌احمد، هرکدام جنبه‌هایی از عملکرد

اجتماعی و سیاسی حکومت و مردم را در سال‌های دههٔ سوم به نمایش می‌گذارند. *صحرای محشر* نوعی تمثیل طبیعی‌نما از دههٔ پیش از کودتاست که در آن هم حضور نیروهای متفقین و هم شکل‌گیری احزاب و هم فعال شدن نیروهای سنتی جامعه و هم جدال‌های مستمر نمایندگان مجلس و کابینه‌های دولت وضعیتی شبیه به شلوغی قیامت را در ذهن تداعی می‌کند. او در این کتاب به‌نوعی قلم خود را به‌جانب انتقام‌گیری از گروه‌های سنتی و معترض به نخستین کتاب خود کشانیده و در تصویر *صحرای محشر*، صحنه‌های گوناگونی از رفتارهای ناصواب و مجازات‌های پر عقاب برای آنان تدارک دیده است. در عین حال، با فضای هنری حاکم بر آن دوره که از نوعی نگرش انتقادی به‌نسبت تند در برابر نیروهای سنت و حاکمیت برخوردار شده بود، همراهی تمام‌عیار نشان می‌دهد. *البعثة الاسلامیه* نیز دقیقاً در همسویی با همین فضا به نگارش درآمده است. بخشی از داستان‌های آل‌احمد نیز که خود برخاسته از میان همین گروه‌ها است، به ارائهٔ تصویرهای انتقادی و طنزآمیز از درون محفل‌های آنان اختصاص یافته است.

> با سال ۱۳۲۰ که بندها می‌گسلد، مردمی که از فشار سکوت نزدیک بوده است لال بشوند با عجله هرچه گفتنی دارند بیرون می‌ریزند. استقبال عمومی از هر مطبوعه‌ای که هرزه‌تر فحش می‌دهد تا سال ۲۴ نمونهٔ بارز این شتاب در گفتن و در هرچه بدتر گفتن است. انتقامی است که از سکوت گذشته می‌گیرند. و این شتاب نه‌تنها مطبوعات را به‌طرز بی‌سابقه‌ای گسترده می‌سازد، بلکه سرسری نوشتن را رواج می‌دهد. *حاجی آقا* عیناً این مشخصات را دارد. هدایت خجول و کم‌حرف دهان باز کرده است و با پرگویی فحش می‌دهد. تقریباً تمام داستان‌های *ولنگاری* و *آب زندگی* این خصوصیت را دارند. این نوع آثار، چه از لحاظ شکل و چه از لحاظ معنی، انحرافی است به‌سوی روزنامه‌نگاری (ژورنالیسم) (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۷).

توپ مرواری و شماری از داستان‌های *ولنگاری*، مثل «خر دجال»، طلیعهٔ ادبیات استعمارستیز و مخالف با حضور غربی‌ها در ممالک جهان‌سوم است که البته زبان طنزآمیز آن‌ها همواره مانع از جدی تلقی کردن آن‌ها در حوزهٔ ادبیات انتقادی می‌شود. در عرصهٔ استعمارستیزی نیز هدایت پیشروتر از دیگران است و نشانه‌های استعمار و غرب‌زدگی را که در فضای فرهنگی ایران در سال‌های پس از کودتا چهره نمایان می‌کند، پیش از کودتا و در زمان حضور متفقین در ایران بارها آشکارا و یا با بیان تمثیلی مطرح می‌کند. در این داستان‌هاست که نویسنده با

توسل به شگردهای متنوعی از طنزهای زبانی، ادبی، تصویری و موقعیتی، اثری بی‌بدیل در حوزهٔ ادبیات طنزی پدید می‌آورد که با فضای سیاسی-اجتماعی آن سال‌ها در هماهنگی کامل قرار دارد و از مصادیق طنز سیاسی و اجتماعی کامل‌عیار در گسترهٔ ادبیات داستانی در ایران به‌شمار می‌رود. نام کتاب نوعی تأکید بر خرافه‌پرستی عوام را به نمایش می‌گذارد و در عین روایت ورود استعمار، زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در جوامع جهان‌سوم را نیز عاملی عمده و حتی همسان و هم‌سطح با استعمار برای مستعمره شدن‌ها تلقی می‌کند. اگرچه لفظ توپ با آن توجیهات طنزآمیزی که نویسنده برای موجودیت آن کرده است، خود دلالت بر ابزار سلطه نیز دارد، اما وقتی در جهان‌سوم همان ابزار سلطه به‌وسیلهٔ گروه‌هایی از مردم تقدیس می‌شود، به‌خوبی عمق جهالت جامعه و عدم اشراف بر واقعیت‌ها که نقشی همسان با استعمار و استبداد در واپس‌ماندگی جامعه دارند، نیز خودبه‌خود به میان کشیده می‌شود.

حاجی آقا شخصیتی است که نامش نیز ریشه در فرهنگ مذهبی دارد و البته بخش‌هایی از رفتار او هم به‌طور کم‌رنگی با آموزه‌های فرهنگی هماهنگ است. حاجی آقا نامی بازاری نیز هست؛ چون بسیاری از حاجی آقاهای غیرمعمم اهل بازار و معاملات مالی و دلالی هستند و در این کتاب این شخص دو خصوصیت دلالی و کارچاق‌کنی را در دو حوزهٔ اقتصاد و سیاست به طور هم‌زمان با یکدیگر همراه دارد. بنابراین، گویی او شخصیتی است که به‌طور هم‌زمان سه حوزهٔ مختلف را نمایندگی می‌کند و نویسنده با تمرکز بر شخصیت او، در پی آن است تا تصویرهای طنزآمیزی از کنش‌های مختلف سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعهٔ ایران را در دههٔ سوم از سدهٔ چهاردهم خورشیدی به نمایش بگذارد. با این داستان و *توپ مرواری* است که هدایت طنزهای انتقادی خود را به همهٔ حوزه‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و حتی بین‌المللی که همان استعمار باشد سرایت می‌دهد.

رشد ادبیات فکاهی در دههٔ سوم بیش‌تر در سویهٔ زبانی است، و این حقیقت را در اغلب داستان‌های این سال‌ها می‌توان مشاهده کرد؛ چه در زبان قصه‌واره‌های *ولنگاری* یا در به‌کارگیری زبان عامیانه در *علویه خانم* یا در ترکیب انواع زبان‌ها و لحن‌ها در *توپ مرواری*، و یا در زبان عوامانهٔ زن‌ها در داستان‌های *دید و بازدید* و *زن زیادی* از آل‌احمد و یا در کاربرد

گستردهٔ اصطلاحات ادبی و لحن بعضی از گروه‌های اجتماعی در داستان‌های جمال‌زاده. حجم استفاده از اصطلاحات زبانی در این آثار در حدی است که می‌توان فرهنگ مفصلی از مصطلحات زبان‌های گوناگون گفتاری و مکتوبات این سال‌ها تدوین کرد. دلیل رویکرد به طنز زبانی را باید در چند حقیقت جست‌وجو کرد. یکی در فضای به‌نسبت باز سیاسی این سال‌ها است که استتارگری‌های مرسوم در سال‌های پس از کودتا و سانسور شدید سیاسی هنوز چهره نشان نداده و توان تحمل‌پذیری جامعه بسیار بالاست. دیگر آنکه این نوع طنز در پیشینهٔ خود طنز صریح و سیاسی عصر مشروطه را دارد که ادبیات را به‌طور کلی به شعار سیاسی تبدیل کرده بود و حال می‌خواهد چنین نباشد. و سوم آنکه پس از عبور از یک دورهٔ بیست‌ساله از اختناق شدید سیاسی و فرهنگی و بستن دهان‌ها، طبیعی است که سکوت‌های اجباری، بسیاری از محدودیت‌ها را درنوردد و به فریاد و فغان تبدیل شود و با ستیز و سخره به توصیف و ترسیم فرهنگ استبدادی بپردازد. اما تفاوت عمده‌ای که طنزهای داستانی این سال‌ها با طنزهای منظوم و منثور دورهٔ مشروطه، البته به‌استثنای *چرند و پرند* دهخدا، دارد این است که طنزهای زبانی و سایر گونه‌های فکاهیات در این دهه از جوهرهٔ ادبی بیشتری برخوردار می‌شود. حتی غنای ادبی طنزهای پس از کودتا از نظر زبانی چندان قابل قیاس با طنزهای زبانی این سال‌ها نیست. اگر طنز دورهٔ مشروطه و پیش‌تر، الگوی طنزپردازی در این دوره بوده باشد، ادبیات فکاهی این دوره نیز الگویی برای سه چهار دهه بعد از خود می‌شود. اما چون در سال‌های پس از کودتا شرایط اجتماعی به‌طور کلی دچار تغییر می‌شود، طنز این سال‌ها را نیز به‌شدت در حوزهٔ تأثیر خود قرار می‌دهد و بافت و زبان طنز از گسترش کیفی و پیشرفتی که مناسب آن است بی‌بهره می‌شود. به این سبب طنزهای پس از کودتا بیشتر موقعیتی و تصویری است؛ چون امکان صراحت‌گویی حتی به‌طور نسبی در طنزهای سیاسی و اجتماعی وجود ندارد. طنزهای پنهان همیشه متمرکز بر اعمال و رفتار آدم‌هاست؛ یعنی بازتاب عینی کنش‌های فیزیکی که همان طنزهای موقعیتی و تصویری است.

جمال‌زاده و هدایت در سال‌های پیش از کودتا، به‌دلیل غالب بودن رویکرد زبانی بر طنز، در شخصیت‌پردازی‌های خود بیش از سایر نویسندگان از امکانات موجود در لحن و لهجه، هم برای تجسم‌بخشی و تمایزگذاری بین آدم‌های داستانی استفاده می‌کنند و هم برای آفرینش

طنزهای تصویری و زبانی و تمسخر کنش‌های بیرونی و منش‌های درونی. بعد از وضعیت ظاهری آدم‌ها که در همان نگاه اول بیننده را تا حدودی با شخصیت آنان آشنا می‌کند، سبک حرف زدن‌ها قرار دارد که گاه از چنان اهمیتی برخوردار است که به اعتقاد بعضی از قدما، تمام هویت آدم‌ها در آن نهفته است. آدمی مخفی‌ست در زیر زبان. گاهی در عالم واقعیت هم، چنین است که وقتی کسی سخن می‌گوید، عیب و هنر خود را نیز همراه با کلام خود برای مخاطب برملا می‌کند. شخصیت علویه خانم و حاجی آقا و میهن‌پرست و بسیاری از آدم‌های دیگر داستان‌های هدایت، پیش از آنکه از طریق گفته‌های راوی برملا شود، از طریق نص صریح گفته‌های خود آن‌هاست که در ذهن مخاطب تثبیت می‌شود. پیشینهٔ این شیوه از طنزپردازی به جمال‌زاده بازمی‌گردد و پیش‌تر از او به دهخدا. شاید بتوان گفت که برجسته‌ترین اثر جمال‌زاده در این حوزه همان کتاب *یکی بود یکی نبود* است و در درون داستان‌های آن نیز «فارسی شکر است» از همهٔ داستان‌ها بیشتر شاخصهٔ لحن آدم‌ها را به تصویر می‌کشد. اما واقعیت این است که همین ویژگی‌ها در بسیاری از داستان‌ها، از جمله *دارالمجانین* و *صحرای محشر* و نیز داستان‌های *علویه خانم* و *توپ مرواری* بیشترین نقش را در آفرینش شخصیت‌های اجتماعی ملموس و متمایز و در همان حال سرشار از طیبت و طنز برعهده داشته است. آل‌احمد نیز در بعضی داستان‌های *دید* و *بازدید* و *زن زیادی* پیرو هدایت در گرایش به امکانات زبان عامیانه است.

درواقع فضای سیاسی آزاد در دورهٔ مشروطه که با هیچ نوع محدودیتی در آزادی بیان مواجه نبود، بزرگ‌ترین زمینه‌های اجتماعی را برای تکوین طنزهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هجو صریح شخصیت‌ها فراهم آورد و پس از یک دورهٔ به‌نسبت بیست‌ساله، بار دیگر وقتی به‌طور نسبی فضای همسانی با جانشینی محمدرضا پهلوی به‌جای پدر و حضور متفقین در ایران پدید آمد، دوباره اقبال به آن گونه از تصویرپردازی‌های هجوآمیز از شخصیت‌ها، گسترهٔ ادبیات را به‌طور محدود در اختیار خود گرفت. اما این بار وجههٔ ادبی این آثار از غنای بیشتری برخوردار و نام و نشان شخصیت‌ها با ابهام و استتار بیش‌تری همراه بود.

۳.۳. پس از کودتا (۱۳۳۲-۱۳۵۷)

پس از وقوع کودتا و استقرار یک حکومت نظامی خشن، همهٔ امیدها و آرمان‌ها بر باد می‌رود. بگیر و ببندها آغاز و تا مدت‌ها استمرار پیدا می‌کند. پیامد مستقیم این وضعیت، انحلال احزاب است و تعطیلی نشریات و انجمن‌ها، و کاهش شدید انتشار کتاب، و رکود شدید فرهنگی. طنز فارسی در طول یک دهه پس از کودتا، بسیار شدیدتر از دورهٔ رضاشاه، گویی به اغما فرو می‌رود. در تاریخ ادبی این سال‌ها، جز *شب نشینی باشکوه* (۱۳۳۹) از ساعدی، که در اواخر این دهه به چاپ می‌رسد و دربردارندهٔ چند داستان جدی در فضای طنز تراژیک است، تا پایان دهه جز شماری از داستان‌های پر سوز و گداز بازاری اثر چندان چشمگیری به عرصهٔ ادبیات وارد نمی‌شود. خنده‌های این سال‌ها از گریه غم‌انگیزتر است. نشانه‌های بهبود اوضاع و کاهش فشارها با طرح لایحهٔ اصلاحات ارضی آغاز می‌شود و از آغاز دههٔ بعد رکود فرهنگی جای خود را به پاره‌ای از جنب‌وجوش‌های جدی می‌دهد. اما هیچ‌گاه در دورهٔ پهلوی، آزادی‌های نسبی در حوزهٔ سیاست و فرهنگ همانند دههٔ ۲۰ تا ۳۲ برای بار دیگر تکرار نمی‌شود. فعالیت‌های اولین دهه پس از کودتا را می‌توان تحرکات بی‌رمق برای اثبات زنده ماندن نام‌گذاری کرد.

حسن میرعابدینی سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ را دورهٔ بیداری و به‌خودآیی نام‌گذاری کرده است؛ ویژگی‌های ادبی این دوره، درستی این نام‌گذاری را تأیید می‌کند: پرداختن به ادبیات روستایی و اقلیمی، رو آوردن به تک‌نگاری‌های اجتماعی، رجعت به دوران کودکی، دقت در زندگی کارمندی، نگرش انتقادی به فعالیت‌های فرهنگی و مطبوعاتی، و نمایش عمق عوامیت عمومی از جلوه‌های آن نوع بیداری و به‌خوداندیشی است تا پس از عبور از شکست و گریز دههٔ پیش‌تر، ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲، بخشی از زمینه‌های شکست در شیوهٔ زیست و کنش و منش مردم و گروه‌های فرهنگی و روشنفکری به بازکاوی گذاشته شود.

در طول «سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۷، یأس و سرگشتگی ادبیات ایران را درمی‌نوردد. الهام از مردم جای خود را به الهام از افسانه‌ها و اساطیر می‌دهد و تکرار ایده‌های ملال‌انگیز و آکنده از شکست و ندامت، به‌صورتی کلیشه‌ای در آثار مختلف، ادبیات این سال‌ها را گرفتار یکنواختی عجیبی می‌کند. نویسندگان به درجه‌ای از نومیدی و عرفان‌زدگی می‌رسند که حتی آگاهی و

مسئولیتشان در برابر خواست‌های غریزی رنگ می‌بازد». اما از حدود سال‌های ۱۳۳۷ تا ۱۳۳۸، «دیوارهای خفقان ناشی از کودتا فرو می‌ریزد و موج‌های عصیان مردمی (با استفاده از درگیری‌های درونی هیئت حاکمه بر سر اصلاحات ارضی) خیزشی دوباره را آغاز می‌کنند» (عابدینی، ۱۳۶۹، ج۱: ۲۷۷). از نیمهٔ دومِ دههٔ چهارم، یا به‌قول میرعابدینی از حدود سال‌های ۱۳۳۷ که اندک‌اندک بحران اجتماعی تخفیف پیدا می‌کند، مبارزه علیه دلمردگی در آرمان‌خواهی و دلبردگیِ ملال‌ها شدت می‌یابد. از همین سال‌هاست که «نیروهای اجتماعی از منگی یک ضربهٔ بزرگ و وحشت کابوس گذشته بیرون می‌آیند و کم‌کم در جست‌وجو و شناسایی پتک نابهنگام، در روشنی‌ها و تیرگی‌های محیط خیره می‌شوند، حقیقت دردناک و بزرگی از میان ابهام و کدورت گذشته سر بیرون می‌کشد» (مدرسی، ۱۳۳۷: ۶۹۲).

در دههٔ سوم تأثیر فضای باز و صراحت‌گویی‌های سیاسی به‌طور خودکار باعث اقبال به طنزهای زبانی می‌شود. این نوع طنز که در پیشینهٔ خود دشنام‌گویی‌های آشکار به شخصیت‌ها و نهادهای سیاسی و فرهنگی دورهٔ مشروطه را دارد که از مصداق‌های هجو در ادبیات فکاهی است، در این دوره طنزهای زبانی‌اش از نوع هدایت می‌شود که از خصوصیت ابهام و کنایه و تفکرانگیزی برخوردار است. متقابلاً در دههٔ چهارم و پس از کودتا، ممنوعیت‌ها عرصه‌های هنری را نیز به‌تمامی در دایرهٔ تأثیر خود می‌گیرند و رویکرد نویسندگان را به طنزهای تصویری، نمایشی و موقعیتی به‌دنبال می‌آورند. هجوها به‌طور کامل به کنار نهاده می‌شوند و طنزهای پیچیده و پر تعمق، ترس‌خورده و تراژیک جایگزین فکاهه‌پردازی‌های به‌نسبت آشکار پیشین می‌شوند. موضوعات و ماجراها اغلب ماهیتی خنثی و به دور از ارتباط با مسائل سیاسی و ساختارهای کلان اجتماعی و فرهنگی پیدا می‌کنند. زبان و بیان بافتی پر ابهام و کنایه و توأم با طعن و تعریض به خود می‌گیرد و همهٔ انتقادات و تمسخر کردن‌ها با توسل به شخصیت‌های داستانی که از میان آدم‌های معمولی و طبقات متوسط یا پایین‌دست اجتماع برگزیده شده‌اند به انجام می‌رسد.

به‌دلیل پرهیز از صراحت‌گویی، هنرنمایی با توسل به تمایزات گوناگون زبانی چون لهجه و لحن و گونه‌های زبانی که بیشتر در دهه‌های پیشین از مقبولیت برخوردار بود، بی‌رنگ می‌شود و بسیاری از نویسندگان در آفرینش شخصیت‌ها کنش‌های فکری و فیزیکی را در

محور خلاقیت‌های خود قرار می‌دهند. به این طریق، علاوه‌بر آنکه داستان‌نویسان درونگراتر می‌شوند و داستان‌نویسی جنبهٔ روان‌شناختی پیدا می‌کند، طنزنویسی نیز با تمرکز بر بعضی بازتاب‌های روانی کردارها، توسعهٔ عمقی خود را در آثار نویسندگانی چون صادقی و ساعدی به تجربه می‌گذارد. علاوه‌برآن، نویسندگان حساسیت‌های بزرگ‌تری چون دستیابی به سبک و زبان شخصی را که انرژی و اوقات بسیاری از آن‌ها را به خود اختصاص می‌دهد، جایگزین کندوکاو در کشف امکانات طنزهای زبانی می‌کنند. در سال‌های پس از کودتا شمار اندکی از نشریات طنز به‌طور نیم‌بند و با هزار احتیاط فعالیت خود را آغاز یا استمرار می‌بخشند و به این طریق اندکی از نیاز روانی جامعه به تخلیه کردن فشارها و واکنش‌های متقابل به تهدیدها و تحمیل‌ها و سخت‌گیری‌ها را با دهن‌کجی و تمسخر به انجام می‌رسانند. دیگر آن که شمار طنزنویسان حرفه‌ای در این سال‌ها بسیار افزون‌تر از دههٔ پیش‌تر می‌شود و به این‌وسیله گویی اساساً نوعی تقسیم کار بین طنزپردازان حرفه‌ای و داستان‌نویسان جدی به انجام می‌رسد که همت هر گروه معطوف به تخصص خاص خود شود. پیش از کودتا، با سقوط دیکتاتوری در شهریور ۱۳۲۰ بیش از یک دهه فضای سیاسی و اجتماعی برای عقده‌گشایی از کینه‌های فروخورده و انتقام‌گیری از عاملان انحطاط فرهنگی و استبداد سیاسی به‌طور نسبی بازگشایی می‌شود. اما فشارهای شدید روحی و روانی کودتای ۱۳۳۲ تا سال‌ها در عمق درون اندیشمندان و نویسندگان رسوب می‌کند و هیچ‌گاه نیز به‌طور جدی فضای مناسبی برای تسکین داغ و درفش‌هایی که برای ساکت کردن آن‌ها به کار گرفته بودند فراهم نمی‌آید. به این دلیل است که در عالم داستان‌نویسی، طنزهای ترس‌خورده‌ای که در این دوره وجود دارد اغلب سیاه و عمیق و تحسرانگیز و نوستالژیک است.

«در جوامع آزاد، آنجا که پلیدی‌ها شکست خورده‌اند اما هنوز یک‌سره از میان نرفته‌اند، طنز لحنی شوخ و شاد دارد. اما آنجا که پلیدی‌ها هنوز مسلط و استوارند، لحن طنز تلخ و تند و گزنده است» (تنکابنی، ۱۳۵۷: ۷۲). این گفتهٔ تنکابنی نیز بیشتر برای جریان طنز شفاهی و غیررسمی مصداق دارد تا طنز مکتوب و رسمی:

> اگر هر ملتی، به‌خصوص ملت ما، دوره‌های دشوار تاریخی را تاب آورده و از سر گذرانیده است، شاید اغراق نباشد که بگوییم یکی هم به یاری این سلاح [طنز] بوده است. هنرمندان بی نام و نشان، داستان‌ها یا لطیفه‌های طنزآمیز می‌ساختند و مردمی که خوشبختانه همیشه

از حس درک طنز برخوردارند، آن‌ها را می‌گرفتند و بازگو می‌کردند و رواج می‌دادند و ملت با این نفس زدن‌های کوتاه خفگی را پشت‌سر می‌گذاشت (همان: ۶۴).

۱.۳.۳. طنزپردازان پس از کودتا

در بین داستان‌نویسان متعدد نسل بعد از کودتا، شمار نویسندگان طنزگرا نیز البته بیشتر است، اما گسترهٔ طنزپردازی آن‌ها چندان قابل مقایسه با نسل پیش از کودتا نیست. در همان حال، بعضی از نویسندگان نسل قبل از کودتا، در سال‌های پس از کودتا نیز همچنان به خلق داستان‌هایی با آمیزه‌هایی از طنز و فکاهه مشغول هستند؛ مثل جمال‌زاده و آل‌احمد. صادق چوبک نیز از طنزپردازان متفاوت این سال‌هاست که از هزل غیرفکاهی و طنز طبیعی و تراژیک و سیاه برای روایت‌های خود استفاده می‌کند. نویسندگانی که در سال‌های پس از کودتا نشانه‌های به‌نسبت نیرومندی از گرایش به طنز در آثار آنان بروز پیدا کرده است عبارت‌اند از: بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، فریدون تنکابنی، جواد مجابی، نادر ابراهیمی، عباس پهلوان و مهشید امیرشاهی. رویکرد به طنزپردازی در کارنامهٔ نویسندگان پس از کودتا اغلب از سال‌های هم‌زمان با اصلاحات ارضی که فضای فرهنگی اندکی با گشایش همراه می‌شود چهره نشان می‌دهد. در بین آن نویسندگان، صادقی، ساعدی، تنکابنی و مجابی بیش‌تر از دیگران به ادبیات فکاهی گرایش جدی دارند. بهرام صادقی در اغلب داستان‌های *سنگر و قمقمه‌های خالی* (۱۳۴۹) طنز را در معنای اجتماعی آن، با زبان و بیانی کاملاً کنایی و ابهام‌آمیز و تفکرانگیز، به یکی از خصوصیات اصلی روایت تبدیل می‌کند. عمیق‌ترین طنزهای داستانی در ادبیات ایران متعلق به اوست. غلامحسین ساعدی نیز مانند صادقی طنز را به‌منزلهٔ عنصری ذاتی در واقعیت و داستان تلقی می‌کند و از آن برای نمایش عینی و اغراق‌آمیز و متناسب با موضوع و ماجرا در واقعیت‌های داستانی استفاده می‌کند تا تصویر و تمسخر واقعیت به‌طور توأمان مخاطب را در حوزهٔ تأثیر خود قرار دهد. *شب‌نشینی باشکوه* (۱۳۳۹)، *عزاداران بَیل* (۱۳۴۳)، *چوب به دست‌های ورزیل* (۱۳۴۴)، *دندیل* (۱۳۴۵) و *ترس و لرز* (۱۳۴۷)، بیشترین نمونه‌های طنز او را در خود جای داده‌اند و در آثار دیگر او نیز همچنان طنز حضور بارز دارد. تنکابنی از ادبیات فکاهی بیش از هر چیزی استفادهٔ تفننی می‌کند، اما در کار خود پایدار و پردوام است. قطعات فکاهی او اغلب به‌دلیل تأثیرپذیری از سبک بی‌ثبات و سطحی‌نگرانه و دیدگاه‌های عوامانهٔ او کمتر به حوزهٔ طنز جدی راه پیدا می‌کنند. فکاهیات او

در اغلب آثارش پراکنده است؛ و بیشتر آن‌ها را در *یادداشت‌های شهر شلوغ* (۱۳۴۸)، *راه رفتن روی ریل* (۱۳۵۶)، *ستاره‌های شب تیره* (۱۳۴۷) و *سرزمین خوشبختی* (۱۳۵۷) می‌توان مشاهده کرد. اما جواد مجابی با نخستین نوشته‌های خود نشان می‌دهد که نویسنده‌ای است جست‌وجوگر و با استعداد؛ و اگر اراده کند نه‌تنها داستان‌نویسی طنزپرداز، بلکه طنزنویسی حرفه‌ای هم می‌تواند باشد. این حقیقت از دو کتاب اول او، *من و ایوب و غروب* (۱۳۵۱) و *آقای دوزنقه* (۱۳۵۰) قابل استنباط و اثبات است. نادر ابراهیمی نیز روحیه‌ای تلاشگر و تنوع‌طلب در استفاده از شگردهای روایت دارد و بخشی از آن روحیه در یک برهه از زمان به‌جانب ادبیات فکاهی جهت‌دهی می‌شود و طنزهایی متفاوت می‌آفریند ولی تداوم پیدا نمی‌کند. *مصابا و رؤیای گاجرات* (۱۳۴۳) بیشترین جلوه‌گاه طنزهای اوست اما در کتاب‌های دیگر او چون *افسانهٔ باران* (۱۳۴۶) و *مکان‌های عمومی* (۱۳۴۵) نیز گاه رگه‌هایی از ادبیات فکاهی وجود دارد. عباس پهلوان همچنان که در داستان‌نویسی بیشتر به شکار موضوعات کوتاه و گذرا و پرتنوع و پرصراحت علاقه‌مند است، در حوزهٔ فکاهیات نیز خصوصیت صراحت‌گویی و تنوع‌طلبی را سرایت می‌دهد و بیشتر موضوعات مرتبط با روابط جنسی را در حوزهٔ حساسیت‌های خود قرار می‌دهد که دیگران همواره دربارهٔ آن‌ها سکوت می‌کنند. بیشتر طنزهای او در *شب عروسی بابام* (۱۳۴۰) و *تشریفات* (۱۳۵۲) به نگارش درآمده است. مهشید امیرشاهی به گواهی مجموعه داستان‌های اولیه، کمتر از داستان‌نویسان دیگر به ادبیات فکاهی علاقه نشان داده است. اما همان اقبال اندک نیز در هم‌سویی با فضای فرهنگی حاکم بر زمانه قرار دارد و معطوف به خاطرات کودکانه است. در این دوره جمال‌زاده نیز همچنان در کار آفرینش آثار روایی-فکاهی است، ولی چون واقعیت‌های داستانی او چندان تطابقی با واقعیت‌های جاری در جامعهٔ ایرانی ندارد، نمی‌توان آثار او را نیز در زمرهٔ نمایندگان تأثیر و تأثرات فرهنگی در حوزهٔ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران به‌شمار آورد. و آل‌احمد با آثاری چون *مدیر مدرسه* (۱۳۳۷)، *پنج داستان* (۱۳۵۰) و *سنگی بر گوری* که نگارش این دو کتاب آخر متعلق به این دوره است و چاپ آن‌ها پس از مرگ نویسنده انجام گرفته است، و شمار دیگری از یادداشت‌ها و نوشته‌هایش یکی از نمایندگان برجستهٔ طنزپردازی در داستان‌نویسی فارسی است که بخشی از خط سیر تحولات فرهنگی و سیاسی جامعهٔ ایران را

از خلال حساسیت‌هایی که نویسندگانی چون او در داستان‌های خود به نمایش گذاشته‌اند می‌توان دریافت.

حساسیت‌ها در این دوران، بیشتر بر موضوعات است و گونهٔ طنزها نیز اغلب از نوع طنزهای موقعیتی، داستانی و نمایشی است. پاره‌ای از این موضوعات عبارت‌اند از: ۱. یادکرد دوران کودکی و نگارش داستان‌هایی از دنیای صاف و صادقانهٔ کودکان در آثار میرصادقی، تنکابنی، دانشور، قریب، پاینده، پهلوان، امیرشاهی، پرویزی، بابامقدم و آل‌احمد؛ ۲. بهره‌گیری از تمثیل روستا برای طرح موضوعات کلان سیاسی و اجتماعی در آثار ساعدی، آل‌احمد، گلستان؛ ۳. بازگشت به خانواده، برای نشان دادن دل‌زدگی از سیاست به جد و طنز، در آثار آل‌احمد، به‌آذین و شاملو؛ ۴. مروری بر زندگی یکنواخت کارمندی در آثار آل‌احمد، به‌آذین، ساعدی و صادقی.

٤. نتیجه‌گیری

نتیجهٔ سخن آنکه طنز فارسی را در دورهٔ پهلوی می‌توان به دو دورهٔ عمده تقسیم کرد. در دورهٔ اول که پیش از سقوط مصدق است، به‌دلیل تأثیرپذیری فضای سیاسی و فرهنگی جامعه از کناره‌گیری اجباری رضاشاه و دستیابی به آزادی نسبی، زبان و قلم نویسندگان توانست تا حدود زیادی عقده‌های فروخوردهٔ خود را در دوران اختناق بازگشایی کند. و در دورهٔ دوم که مربوط به سال‌های پس از مصدق است، فضای فرهنگی و سیاسی جامعه با کودتایی ویرانگر، آرمان‌های خود را برای دو دهه و نیم از دست می‌دهد و تا وقوع انقلاب ۵۷ نیز هیچ‌گاه به‌طور کامل فرصتی برای تخلیهٔ کامل فشارها پیدا نمی‌کند. در اولین دههٔ پس از کودتا، جامعهٔ ایران فضایی کاملاً بسته و شدیداً استبدادی را تجربه می‌کند که طنز هیچ جایگاهی در آن ندارد. اما از دههٔ دوم و با کاهش فشارها رگه‌های کم‌رنگی از طنز در حوزهٔ داستان‌نویسی نیز پا به عرصه می‌گذارد که ماهیتی بسیار متفاوت‌تر از دورهٔ اول دارد. خصوصیات طنز فارسی در سال‌های پیش و پس از کودتا در کوتاه‌ترین عبارت‌ها چنین است:

پیش از کودتا

ـ استفاده از لحن و لهجه برای طنزآفرینی؛

ـ به‌کارگیری گونه‌های زبانی به‌خصوص زبان عامیانه و تاریخی و لاتی؛

ـ علاقه‌مندی به خلق شخصیت‌های نوعی؛
ـ شاد بودن لحن و زبان و مضمون‌ها؛
ـ تنوع موضوعات و تعلق آن‌ها به تمامی حوزه‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی؛
ـ تمرکز بر طنزهای سیاسی و مذهبی؛
ـ گسترش چشمگیر طنز در مقایسه با دورهٔ پهلوی اول؛
ـ غنای ادبی پیدا کردن آثار فکاهی در مقایسه با شعر دورهٔ مشروطه؛
ـ الگوگیری از شیوه‌ها و شگردهای مشروطه و ترکیب و تکامل‌بخشی به آن شیوه‌ها؛
ـ تبدیل طنز به یکی از هدف‌های نوشتن و پدید آمدن طنز حرفه‌ای؛
ـ استفاده از تمثیل‌های حیوانی و هجوکننده برای تقبیح عملکرد جامعه در تمامی عرصه‌ها.

پس از کودتا

ـ بی‌توجهی به لحن و لهجه در شخصیت‌پردازی؛
ـ بی‌عنایتی به امکانات گونه‌های زبانی در جامعه؛
ـ علاقه‌مندی به آفرینش سبک‌های زبانی و شخصی؛
ـ تلخ و ناشاد بودن طنز به تأثیر از فضای بسته و پراختناق؛
ـ خودسانسوری و پرهیز شدید از طنزهای سیاسی؛
ـ رویکرد به طنزهای فردی و خصوصی و خانوادگی؛
ـ رواج طنزهای تلخ و تراژیک و طنز سیاه و نوستالژیک؛
ـ تبدیل کلیت ادبیات و هنر به سوژه‌هایی برای طنزپردازی؛
ـ علاقه‌مندی به احیای گذشته با روی آوردن به خاطرات کودکی؛
ـ عبوس شدن جامعه و کاهش عمده در مقدار طنزپردازی؛
ـ پیچیده و پنهان شدن جلوه‌های عینی طنزپردازی؛
ـ استفاده از امکانات موجود در فرهنگ‌های اقلیمی؛
ـ تمرکز یافتن بر تأثیر محیط اداری بر رفتار و روان کارمندان؛
ـ به‌کارگیری تمثیل روستا و واقعیت‌های تمثیلی برای تبیین و تقبیح رفتارها در تمامی ارکان جامعه به‌خصوص رفتارهای سیاسی.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. جلد دوم، چاپ چهارم. تهران: زوار.

آل‌احمد، جلال (۱۳۴۳). *یک چاه و دو چاله و مثلاً شرح احوالات*. تهران: رواق.

آل احمد، جلال (۱۳۵۷). *هفت مقاله*. تهران: امیرکبیر.

امیرشاهی، مهشید (۱۳۴۸). *بعد از روز آخر*. تهران: امیرکبیر.

پرویزی، رسول (۱۳۵۷). *شلوارهای وصله‌دار*. چاپ دوم. تهران: جاویدان.

تنکابنی، فریدون (۱۳۵۷). *اندیشه و کلیشه و چند مقالهٔ دیگر*. تهران: جهان کتاب.

جمعی از نویسندگان (۱۳۷۷). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۶۵). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*. چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ پیک ترجمه و نشر.

رحمانی، نصرت (۱۳۷۴). *آوازی در فرجام*. تهران: علم.

شیری، قهرمان (۱۳۸۲). *داستان‌نویسی: شیوه‌ها و شاخصه‌ها*. تهران: پایا.

عابدینی، حسن (۱۳۶۹). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. جلد اول. چاپ دوم. تهران: تندر.

عابدینی، حسن (۱۳۶۸). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. جلد دوم. تهران: تندر.

مدرسی، تقی (۱۳۳۷). «ناکامی خانوادهٔ کارمندان». *صدف*. شمارهٔ ۹: ۶۹۲ـ۶۹۵.

کرمی، محمدحسین؛ ریاحی زمین، زهرا؛ دهقانیان، جواد (۱۳۸۸). «پژوهشی در تئوری و کارکرد طنز مشروطه». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱: ۱ـ۱۶.

References

A Group of Writers (1978). *Darāmadi bar jāme'e-šenāsiye adabiyāt* [An introduction to the sociology of literature]. tr. Mohammad-Ja'far Puyandeh. Tehran: Naqš-e jahān. [in Persian]

ʿĀbedini, Hasan (1968). *Sad sāl dāstān-nevisi dar iran* [One hundred years of storytelling in iran]. vol 2. Tehran: Tondar. [in Persian]

ʿĀbedini, Hasan (1969). *Sad sāl dāstān-nevisi dar iran* [One hundred years of storytelling in Iran]. vol 1. 2nd edition. Tehran: Tondar. [in Persian]

Āl-e Ahmad, Jalāl (1964). *Yek čah va do čale va masalan šarh-e ahvālāt* [One well and two wells and, for example, a description of the situation]. Tehran: Ravāq. [in Persian]
Āl-e Ahmad, Jalāl (1978). *Haft maqāle* [Seven articles]. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
Amiršāhi, Mahšid (1969). *Baʾd az ruz-e āxar* [After the last day]. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
Āriānpur, Yahyā (1932). *Az sabā tā nimā* [From saba to nima]. vol. 2. 4th edition. Tehran: Zavvār [in Persian].
Halabi, ʿAli-Asqar (1986). *Moqaddameʾi bar tanz va šux-tabʾi dar iran* [An introduction to satire and humor in iran]. 2nd edition. Tehran: Peyk-e tarjome va našr. [in Persian]
Karami, Mohammad-Hossein; Riāhi Zamin, Zahrā; Dehqāniān, Javād (2009). "Pažuheši dar teʿori va kārkerd-e tanz-e mašrute" [A study in the theory and function of constitutional humor]. *Researches on persian language and literature, university of isfahan*, new edition, Issue 1: 1-16. [in Persian]
Modarresi, Taqi (1959). "Nākāmiye xānevādeye kārmandan" [The failure of the employees' family". *Sadaf*. issue 9: 692-695. [in Persian]
Parvizi, Rasul (1978). *Šalvār-hāye vasleh-dār* [Pants with patches]. 2nd edition. Tehran: Javidān. [in Persian]
Rahmāni, Nosrat (1955). *Āvāzi dar farjām* [A song in the end]. Tehran: ʿElm. [in Persian]
Širi, Qahremān (1959). *Dāstān-nevisi: šive-hā va šāxese-hā* [Storytelling: methods and characteristics]. Tehran: Pāya. [in Persian]
Tonekāboni, Fereydun (1978). *Andiše va keliše va čand maqāleye digar* [Thought and cliché and a few other articles]. Tehran: Jāhan-e ketāb. [in Persian]