

بررسی انگاره‌های کارناوالی در رمان سنگ صبور صادق چوبک

دکتر فرزاد بالو

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران

مریم خواجه نوکنده

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه مازندران

چکیده

میخائیل باختین، از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان حوزه نقد ادبی، به‌ویژه رمان، محسوب می‌شود. در نظر وی، رمان مهم‌ترین ژانری است، که هسته مرکزی نظریه‌اش -منطق مکالمه- با تمامی مفاهیمی که در ذیل آن تعریف می‌شوند، می‌تواند مجال ظهور و بروز یابد. باختین از میان مفاهیم مختلف منطق مکالمه، دیدگاه ویژه‌ای نسبت به مفهوم کارناوال دارد. در نوشتار حاضر، نگارندگان برآنند تا یکی از شاهکارهای صادق چوبک یعنی رمان سنگ صبور را با ذکر شواهد و نمونه‌هایی، بر اساس انگاره‌های کارناوالی باختینی نظیر طنز و پارودی، زبان عامیانه کوچه و بازار، نسبیّت و در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد، نقاب/ضیافت، تاج‌گذاری و تاج‌برداری و نافرمانی از قدرت حاکم، نقد و بررسی کنند.

واژگان کلیدی: چوبک، سنگ صبور، باختین، کارناوال، گروتسک

۱- مقدمه

«میخائیل میخائیلویچ باختین» که به تعبیر تزوتان تودوروف برجسته‌ترین اندیشمندان نظریه‌پرداز و زبان‌شناس شوروی در قرن بیستم به شمار می‌آید (تودوروف، ۱۳۷۷: ۷) در فضای خفقان و اختناق عصر خودکامه‌ی استالینی خواهان مکالمه، خنده و آزاداندیشی بود. او با انتشار کتابی با عنوان *مسائل هنر داستانیستی*، برای نخستین بار مفهوم «منطق مکالمه» را مطرح ساخت. باختین پایه‌تلقی‌ای که از مفهوم «منطق مکالمه» دارد از میان ژانرهای مختلف ادبی، تنها ژانر رمان را واجد منطق مکالمه‌ای می‌داند. شعر، حماسه و تراژدی با بنیادی تک‌صدایی در این دایره نمی‌گنجند (Morris, 1994: 182). در این راستا، یکی از موضوعات بنیادینی که در ذیل هسته‌ی مرکزی مفهوم «منطق مکالمه‌ای باختین» جای می‌گیرد، مفهوم *کارناوال* و به تبع آن خنده می‌باشد. البته پیشینه‌ی این اصطلاح به ادبیات اروپا در سده‌های میانه بازمی‌گردد؛ اما باختین نخستین کسی است که این مفهوم را در آثارش به کار برد. باختین در کتاب *رابطه و دنیایش* اثر فرانسوا رابله به تعاریف جدیدی از این مفاهیم دست پیدا کرد. وی با جست‌وجو در ریشه‌های تاریخی رمان، به این نکته دست پیدا کرد که «آثار هجو-طنز یونان و روم باستان و قرون وسطا نظیر گفت‌وگوهای سقراطی، طنز شخصیت منپیان و نمایش در آن‌ها، زبان و جهان‌بینی حاکم به مضحکه گرفته می‌شود و تلاش برای واقع‌بینی و بررسی قضایا از دیدگاهی متفاوت صورت می‌گیرد» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۵۱). از مفاهیم هم‌پیوند با مفهوم کارناوال باختین، مفاهیم گروتسک و طنز می‌باشد. به عقیده باختین، در یک اثر کارناوالی مشخصه‌هایی نظیر زبان عامیانه کوچه و بازار، نسبیّت و در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد، تاج‌گذاری و تاج‌برداری، نقاب/ضیافت و نافرمانی از قدرت حاکم فعال و قابل مشاهده است.

بیان مساله : پرسش اصلی که این نوشتار دنبال می‌کند این است که آیا سنگ صبور صادق چوبک، این ظرفیت بالقوه را دارد که با تلقی باختینی از مفهوم کارناوال و مفاهیم مرتبط با آن مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد؟

پیشینه پژوهش: اگرچه تاکنون پژوهش مستقیماً براساس مولفه‌های منطق مکالمه‌ای باختین درباب آثار چوبک و از جمله سنگ صبور صورت نگرفته است؛ اما پاره‌ای از پژوهش‌ها انجام گرفته است که به نوعی در راستای پژوهش حاضر قرار می‌گیرد. موارد ذیل از آن جمله اند:

شربتدار، کیوان و شهره انصاری (۱۳۹۱)، «گروتسک و ادبیات داستانی بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی پور»، ادبیات و زبان‌ها: ادبیات پارسی معاصر، شماره ۴، صص ۱۰۵-۱۲۱.

عباسی، حبیب‌الله و فرزاد بالو (۱۳۸۸)، «تأملی در مثنوی معنوی با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین»، نقد ادبی، شماره ۵، ۱۷۴-۱۴۷.

محمدی کله سر، علیرضا؛ محمدکاظم یوسف پور و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۰)، «زمینه‌های گفتگویی طنز در مثنوی»، پژوهش‌های ادب عرفانی، شماره ۱۹، صص ۱۶۶-۱۴۳.

یزدی، نرگس و منصور ابراهیمی (۱۳۹۰)، «بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایشنامه رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین»، هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۳، صص ۵۸-۵۱.

روش پژوهش: نگارندگان این متن برآن‌اند تا با اتخاذ رویکردی توصیفی تحلیلی، رمان سنگ صبور صادق چوبک را براساس مفهوم کارناوال و مفاهیم مرتبط با آن مورد نقد و بررسی قرار دهند.

۲ - مفهوم کارناوال در اندیشه‌ی باختین

چنان‌که بر صاحب‌ظران حوزه جامعه‌شناسی ادبیات روشن است باختین در جهت تحقق و تبلور هسته مرکزی نظریه‌اش یعنی منطق مکالمه از یکسو، از فرمالیسم روسی، مبانی هستی‌شناسی و پدیدارشناختی فیلسوفان آلمانی، علوم طبیعی، موسیقی و... بهره می‌برد و از سوی دیگر، مفاهیمی چون: چندآوایی، چندزبانی، ظرف مکانی و زمانی، بین‌الذهانیت، کارناوال، خنده، فلسفه کنش و... را به خدمت می‌گیرد. کارناوال در میان مفاهیم باختینی جایگاه برجسته‌ای دارد و حجم وسیعی از نوشته‌هایش را به خود اختصاص داده است. «کارناوال در علوم اجتماعی و انسان‌شناسی به مفهوم خرده‌فرهنگ است و از مهم‌ترین ویژگی آن، از بین بردن مرزبندی رسمی پذیرفته شده و واژگونی و براندازی مبناهای به رسمیت پذیرفته شده از سوی نهادهای قدرت است. این براندازی مفاهیم دینی، اجتماعی، فرهنگی، جنسی و... را در برمی‌گیرد. فضای اختناق و خفقان‌آور عصر باختین سبب شده بود که هرگونه صدا و تفکر مخالف و مغایر با اندیشه‌های استالینی سرکوب شود و از طرف دیگر در عصر وی، فعالیت‌های فکری تحت تأثیر زبان‌شناسی ساختاری بود و گفتار، امری فردی محسوب می‌شد. باختین علاوه بر مخالفت با زبان‌شناسی فردی و ذهنی سوسوری و ساختارگرا، با پذیرش رویکرد اجتماعی زبان به مبارزه با تک‌صدایی استالینی پرداخت (استوار نامقی و عبدی مکوند، ۱۳۹۲: ۱۴۵).

از نظر باختین، همواره دو نوع فرهنگ و دو نوع ادبیات در تقابل با هم قرار داشته‌اند: یکی رسمی و دیگری غیر رسمی (عامیانه). بابک احمدی در کتاب **ساختار و تأویل متن** می‌نویسد: «می‌توانیم - البته با در نظر گرفتن موارد استثنایی - بگوییم که انسان سده‌های میانه، دو زندگی داشت: یکی زندگی رسمی، یکنواخت، جدی و تلخ، استوار به نظام خشک پایگان اجتماعی، که در سایه هراس، سرسپردگی و تظلم‌نمایی

می‌گذشت، و دیگری زندگی کارناوالی، زندگی در مکان‌های همگانی، زندگی آزاد، شاد و خندان، بی‌هراس از بی‌حرمتی، که در پی زمینی کردن هر مورد مقدس بود و در پی کوچک کردن، و از باور گریختن، در پی تماس با هر چیز ممکن» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۰۷). در حقیقت، گفت‌وگوی غیر رسمی، گفت‌وگویی مردمی و عامیانه است که دو طرف گفت‌وگو بدون هیچ سلطه و محدودیتی، به تعامل با هم می‌پردازند. این گفت‌وگوها از جمله در آیین‌ها و مراسمی مانند طنز و کارناوال به وقوع می‌پیوندند، زیرا در طنز و کارناوال از میزان سانسورها کاسته شده و گفت‌وگو به اوج خود می‌رسد تا جایی که گفت‌وگو، وجه تمایز ادبیات رسمی و ادبیات عامیانه محسوب می‌شود. باختین گونه کارناوالی را در زمره فرهنگ عامیانه قرار می‌دهد.

باختین برای کارناوال سه شکل در نظر گرفته است: «۱. نمایش‌های آیینی: نمایش‌های کارناوال و نمایش‌های کمیک بازار. ۲. سخنرانی‌های شفاهی کمیک: نمایش هم به صورت شفاهی و هم به صورت نوشتاری. ۳. ژانرهای مختلف بازبانپر از فحش و ناسزا: ناسزاگفتن، کفرگویی و توهین به مقدسات. (غلامحسین‌زاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۱۳۸).

زبان کارناوالی، زبانی بی‌پرده و بی‌پروا و در عین حال سرکوب کننده بود. زبانی رها از هرگونه قید و بندها و امور نهی شده و این زبان به تمهید فضایی می‌پردازد که صداها و معانی متعدد امکان حضور داشته باشند. «زبان کارناوال را می‌توان در میان ناسزاها، کلمات رکیک و کلاً چند زبان‌گونه‌گی بازار جست» (همان: ۱۴۰). کارناوال با چندآوایی و چندزبانی ارتباط تنگاتنگی دارد و رمان تنها ژانر ادبی است که در آن آواها، دیدگاه‌ها و زبان‌های گوناگون وجود دارد. این آواها و زبان‌ها می‌تواند با طنز یا خنده کارناوالی به نمایش گذاشته شوند. کارناوال که بر تنو تنانگی هم‌چون خوردن، خوابیدن، خوش‌گذرانی، رابطه جنسی و... تأکید دارد، در آن هر چیزی به باد سخره و استهزا گرفته می‌شود، همه چیز وارونه می‌گردد و میان طبقات اجتماعی بالادست و پایین دست جابه‌جایی صورت می‌گیرد. پادشاه، ابله و ابله، پادشاه می‌شود و همه چیز در هم آمیخته می‌شود. دو عنصر تقلید و مضحکه در فرهنگ یک ملت، مهم و اساسی به شمار می‌آید. بنابراین کارناوال، شرایط مناسبی را برای احیای زبان و فرهنگ یک ملت فراهم می‌کند که نمونه آن در آثار طنز و هجو به چشم می‌خورد. طبق گفته باختین، تا اواخر قرون وسطا به طنز و هجو توجه زیادی می‌شده است اما از رنسانس به بعد، قالب‌های جدی اهمیت پیدا کرد و قالب‌های طنز و هجو ارزش خود را از دست داد و کنار گذاشته شد ((مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۵۲)).

طنز، مفهومی مرتبط با مفهوم کارناوال دارد. طنز از دغدغه‌ها و تمهیدات زبانی و فرهنگی کهن بشر است که در طول تاریخ با زندگی و وجود آدمی درآمیخته است و اینک شناخت تمامی اجزا و ابعاد آن دشوار می‌نماید. به‌طورکلی، دو نوع دیدگاه در مورد طنز وجود دارد: یکی، دیدگاه محافظه‌کارانه و دیگری، دیدگاه رادیکالی. در اولی، هدف غایی طنز، «رشد ارزش‌های اخلاقی تثبیت و پذیرفته‌شده اجتماعی است و طنز در کنار معارف اخلاقی و دینی، هدفی جز ارتقای معنوی و کمالات اخلاقی ندارد». اما در دیدگاه رادیکالی، طنز «نه در خدمت اصلاح اخلاق فردی، بلکه در خدمت نقد اجتماعی و اعتراض و مبارزه» قرار می‌گیرد. در کنار این دو دیدگاه، از کارکرد روان‌شناختی طنز هم یاد می‌کنند که در پی تغییر و اصلاح اجتماعی یا فردی نیست بلکه به پیامدهای درونی و روانی تأثیر طنز بر مخاطب توجه می‌کند (فاضلی و مقدم، ۱۳۹۳: ۳۰).

درفرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، طنز به عنوان یک نوع ادبی در نظر گرفته شده که به انتقاد از «اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی» می‌پردازد (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

عده‌ای بر این مسئله اتفاق نظر دارند که هدف طنز، «شرارت و دشمنی با اخلاق نیست، بلکه هدف از به‌کار بردن چنین زبان دردآور و گاهی رنجاننده، به‌خود آوردن تبهکاران اجتماعی و بیدار کردن به‌خواب رفته‌گان غافل و بی‌خبر و فریفته است» (حلبی، ۱۳۷۷: ۴۹). هم‌چنین، کنش اصلی طنز را «نقض و تغییر عامدانه نظم و نظام‌ها یا قواعد و قراردادهای» قلمداد کرده‌اند (تجبر، ۱۳۹۰: ۷۷).

طنز با برجسته‌سازی امور غیر عادی، به بیان پستی‌ها می‌ردازد و نوعی تقابل ایجاد می‌کند؛ به این معنی که طنز صرفاً خنده‌دار نیست، گاهی ما را می‌خنداند و گاهی می‌گریاند. «طنز به مدد خردمندی و با تجسم آن، سفاکت را نشان می‌دهد، همانگونه که با تجسم عدل، ظلم را. همه‌ی طنزنویسها با وصف این تقابل است که زبان به طنز می‌گشایند. با این حال، عقل طنزنویس، عقل حاکم نیست. عقل او با عقل ما پیوند برقرار میکند و درواقع به ما نهیب می‌زند که «دیدنی چه شد؟» (دیدنی چه گذشت؟) او نمی‌گوید که این وضعیت خوب است یا بد، فقط نشان می‌دهد. او آینه‌های در برابر ما قرار می‌دهد و ما را مسخره می‌کند و درواقع جهل ما را به رخ می‌کشد» (درعلی، ۱۳۹۰: ۹۷).

باختین در طنز به دنبال آن است که همه‌ی آواها و صداها شنیده شود و به عبارتی به دنبال تحقق چندآوایی است.

۱-۲- گروتسک

اصطلاح دیگری که ارتباط تنگاتنگی با مفهوم کارناوال دارد و در ذیل آن قرار می‌گیرد، **رنالیسم گروتسک** است. گروتسک، در فرهنگ‌نامه‌ها به تعابیر مختلف به‌کار برده شده است. فرهنگ واژگان ادبی راتلج بر این مسئله تأکید دارد که «گروتسک معمولاً سیمای انسان را به شکلی مبالغه‌آمیز و دست‌کاری شده نشان می‌دهد» (Childs & Fowler, 2006: 101).

در فرهنگ علوم انسانی ذیل واژه گروتسک معادل‌های «گروتسک و عجایب نگاری» و در داخل قلاب «ترکیب نقش برگ، گل، انسان و حیوان» آمده است. معادل‌های دیگری که در این فرهنگ به جای واژه‌ی گروتسک به‌کار رفته، شامل «خیالی، شگفت، ناآشنا، ناساز، خنده‌آور و مسخره» (اشوری، ۱۳۸۱: ۱۵۲).

پیشینه‌ی گروتسک منحصر به سده‌ی بیستم یا تمدن مدرن نیست بلکه به غرب و حدوداً از اوایل مسیحیت در فرهنگ رومی، می‌رسد. دوره‌ای که تصویر انسان و گیاهان و جانوران در یک تابلوی نقاشی به شیوه‌ای عجیب و غریب تلفیق می‌شدند. این تصویرها برای نخستین بار در حوالی سال ۱۵۰۰ یعنی در قرن شانزدهم میلادی در رم کشف و پدیدار شد. از واژه‌ی ایتالیایی «گروت» که به معنای غار و حفاری است، صفت «گروتسکو» را برای دلالت به آن نقاشی ذکر شده، ساختند. این واژه در سال ۱۵۳۲ به صورت واژه‌ی «گروتسک» در زبان انگلیسی و فرانسه پدیدار شد تا اینکه در حوالی سال ۱۶۴۰ دوباره جای خود را به «گروتسک» می‌دهد. در زبان انگلیسی این واژه در مورد «نقاشی‌های عتیق و تقلیدهای رایج این سبک در سده‌ی شانزدهم» به‌ویژه در ایتالیا به‌کار می‌رفت (مثلاً در نقاشی‌های رافائل)، اما در همان سده، واژه گروتسک توسط «فرانسوا رابله» در مورد اجزای بدن مورد استفاده قرار گرفت و به این صورت این واژه، پا به عرصه ادبیات و امور غیر هنری نهاد (تامسون، ۱۳۹۰: ۱۶-۱۵).

از دید بسیاری از ادیبان غرب، گروتسک بیشتر به عنوان یک عنصر، جزء، وسیله و ابزار در نظر گرفته می‌شود تا یک نوع یا گونه ادبی. به این صورت که نویسنده به هر میزانی که به دلخواه اوست، می‌تواند آن را در هر جای اثر خود به‌کار بگیرد. در حقیقت چیزی شبیه تشبیه، استعاره، کنایه و امثال آن (ثابت‌قدم، ۱۳۸۳: ۲۰۴).

گروتسک، تا پیش از سده‌ی هجدهم هنوز وارد عرصه نظریه‌پردازی نشده بود اما پدیده‌ای بسیار قدیمی است. «تصاویر گروتسک در جشن‌های مذهبی جوامع اولیه‌ی غربی برای بزرگداشت بارآوری، مرگ و رستاخیز ریشه دارند و در

موجودات دو رگه افسانه‌ای مانند غول‌ها و خدایان ابتدایی اسطوره‌های مدیترانه‌ای دیده می‌شوند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۴۵).

باختین، در مقدمه *رابله و دنیای او* از درآمیختگی‌های انسان‌ها با گیاهان و حیوانات، سخن می‌گوید. باختین در این کتاب تعریفی را از کتاب رئالیسم رنسانس نوشته‌ی ال. ای. پینسکی می‌آورد و می‌نویسد: «در گروتسک زندگی در همه درجات آن پیش می‌رود؛ از نازل‌ترین، راکدترین، و بدوی‌ترین تا عالی‌ترین، پر جنب و جوش‌ترین، و معنوی‌ترین درجات آن: این حلقه متنوع اشکال گونه‌گون شاهدهی است بر یکه بودن و یگانگی‌شان؛ گروتسک همه چیز را گرد هم جمع می‌کند و آشتی می‌دهد، عناصری را که طرد شده‌اند دور یکدیگر گرد می‌آورد و همه‌ی مفاهیم متداول را رد می‌کند. گروتسک در هنر با مبحث پارادوکس در منطق مرتبط است. در نگاه نخست، گروتسک صرفاً شوخ و سرگرم‌کننده است، اما واقعیت این است که ظرفیت‌های عظیمی دارد» (شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۰۹-۱۰۸). گروتسک به مانند کارناوال به تنانگی توجه دارد و در پی مادی جلوه دادن همه‌ی امور معنوی و آن دنیایی استو با هر گونه زهدگرایی در ستیز است و به جنبه‌های جسمانی و این دنیایی تأکید می‌کند. سعی باختین بر این است که گروتسک را از کارناوال بیرون بکشد و در مقابل نظام خشک و رسمی حکومت روزگار قرار دهد، نظامی که در آن همه چیز به شوخی، خنده و مسخره گرفته می‌شود، مردم نقاب‌ها و صورتک‌های عجیب و غریب بر چهره می‌گذارند و بسیاری از ارزش‌ها و باورها کنار گذاشته می‌شود. از دیدگاه باختین آنچه در مقابل این نظام خشکو رسمی قرار می‌گیرد، جنبه‌ای از گروتسک را با خود به همراه دارد و کارناوال مکانی برای مخالفت‌های مردم با نظام و اثبات خود راستینشان می‌شد؛ جایی که حتی به نیازهای پست و جسمانی مردم توجه می‌شد. در مقاله‌ای «با نام «خوبی‌های کارناوال...»، که بر اساس نظریات میخائیل باختین به بررسی گروتسک در میس لانیلی هرترز پرداخته است، بر این تأکید می‌شود که گروتسک ریشه در چندگانگی کارناوالی و شوخ-طبعی‌های عامه دارد. سپس ادبیات گروتسک را ادبیاتی می‌داند که در صدد است تا آن خنده‌ای را که همه‌ی خوانندگان متن را یک‌سان می‌کند از بین ببرد. این نکته تقریباً همان است که گروتسک را از یکسان شدن با طنز جدا می‌کند. گویی طنز محض خنده انداختن است، اما گروتسک هم این است و هم نیست. هر کس بنا به ظرفیت وجودی خودش، و بنا به آنچه در درون آشفته یا آرام او می‌گذرد، نسبتی با این «خنده» ویژه‌ی گروتسکی برقرار می‌کند» (همان: ۱۱۰-۱۱۲).

گروتسک در برگیرنده و حاصل احساسات ناهمگون و متضاد است. در حقیقت، گروتسک قابلیت تلفیق دو یا چند حس متضاد را باهم دارد. به طور مثال خنده، قابلیت تلفیق و هم‌نشینی با ترس را که با آن دمساز نیست، دارد. ترس و خنده به عنوان جزء جدایی‌ناپذیر گروتسک، بر سراسر قلمرو گروتسک سایه افکنده‌اند. البته گروتسک تنها قصد بیان این تضادها را ندارد بلکه در پی معنای سومی هم هست که از نظرها دور مانده است و این معنای سوم، از تقابل بین دو یا چند حس به وجود می‌آید. مثلاً با مشاهده تابلوی ژوکوند، اثر داوینچی، دو لایه از یک مفهوم متضاد برای ما آشکار خواهد شد. یکی لبخند ملیح و لطیف بر لبان ژوکوند و دیگری چهره‌ی غمگین و متأثر داوینچی. در واقع این تابلو، این دو مفهوم متضاد را باهم به مبارزه فرامی‌خواند، بلکه در عین دریافت هر دو مفهوم، معنای سوم و ناآشنایی در ما ایجاد می‌شود که ما به آسانی آن حس را دریافت نمی‌کنیم اما از چگونگی درک و پدید آمدن آن ناتوانیم (جزینی، ۱۳۷۰: ۱۰۴).

همان‌طور که در بخش کارناوال اشاره کردیم، در کارناوال اصل زندگی مادی و جسمانی تسلط ویژه‌ای دارد که به بهترین وجه در آثار رابله بازنمایی شده است. از جمله تصاویر خوردن، نوشیدن، ارضای نیازهای جسمی و جنسی و پیکر آدمی. از منظر باختین، این تصاویر میراث فرهنگ خنده‌آور مردمی و نوعی نگرش زیبایی‌شناختی به زندگی عملی است که فرهنگ مردمی را یادآور می‌شود و با نگرش‌ها و دیدگاه‌های افراد در قرن‌های بعد، تفاوت دارد. وی از این نگرش با

عنوان «رنالیسم گروتسک» یاد می‌کند. «صورت گروتسک کارناوالی، گستاخی ابداع را برمی‌انگیزد، تجمع عناصر ناهمگن و نزدیکی به چیزهای دور را امکان‌پذیر می‌سازد، به رهایی از دیدگاه حاکم درباره‌ی جهان و هر قرارداد و هر آنچه مبتذل، مرسوم و پذیرفته‌ی همگان است، یاری می‌رساند و سرانجام امکان آن را فراهم می‌کند که نگاهی تازه به جهان بیفکنیم و دریابیم که تمام چیزهای مرسوم تا چه حد نسبی هستند و در نتیجه نظم جهانی سراپا متفاوتی امکان‌پذیر است. به این ترتیب گروتسک امکان جهانی دیگر، یک ساختار زندگی دیگر را عرضه می‌کند و مرزهای وحدت، بحث‌ناپذیری و تغییرناپذیری دنیای موجود را درمی‌نوردد» (ولی‌زاده، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۶).

تحلیل رمان سنگ صبور براساس انگاره‌های کارناوالی

در حوزه ادبیات داستانی معاصر ایران، صادق چوبک نامی آشنا و برجسته محسوب می‌شود. از وی به عنوان بزرگ‌ترین داستان‌نویسان معاصر فارسی بعد از جمال‌زاده و هدایت یاد کرده‌اند. به گونه‌ای که با سبک و زبان ویژه‌اش به سهولت از دیگر نویسندگان مطرح معاصر متمایز می‌گردد. سبک و زبانی که تنها به رمان‌ها و داستان‌هایش محدود شد و پس از او میراث بران و پیروانی پیدا نکرد. از آثار او می‌توان به کتاب‌های «خیمه شب بازی» شامل ۱۱ داستان، «انتری که لوطی‌اش مرده بود» با ۳ داستان و یک نمایش‌نامه، «روز اول قبر» با ۹ داستان و یک نمایش‌نامه، «چراغ آخر» شامل ۸ داستان و یک شعر و رمان‌های «تنگسیر» و «سنگ صبور» اشاره کرد. به طور کلی داستان‌های چوبک را به دو دوره تقسیم کرده‌اند: دوره‌ی نخست مربوط است به مجموعه‌های خیمه شب بازی (۱۳۲۴) و انتری که لوطی‌اش مرده بود (۱۳۲۸) که در این دوره به عوامل اجتماعی کمتر تکیه دارد. دوره دوم، رمان‌های تنگسیر (۱۳۴۴)، چراغ آخر (۱۳۴۴) و سنگ صبور (۱۳۴۵) را در بر می‌گیرد. در این دوره بیشتر از گذشته به عوامل اجتماعی نظر کرده است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۸۴).

در این میان، رمان سنگ صبور در عین حال که آخرین رمان چوبک محسوب می‌شود ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که تا به امروز تالی و دومی‌ای برای خود پیدا نکرده است. در این رمان، چوبک به فقر و طبقه‌ی فرودست جامعه می‌پردازد و از زن‌های روسپی، لاطها، فقیرها، دزدها و تمایلات جنسی سخن می‌گوید، در عصری که «فقر» با «تقدس» و «ثروت» با «ظلم» برابر بوده است. از این رو، هم از سوی حکومت طرد می‌شود، چه اینکه حکومت هم نمی‌خواهد جامعه‌ی ایران در نظر ممالک دیگر جامعه‌ای فقیر و کثیف معرفی شود و هم از سوی عموم مردم و مذهبی‌ها که می‌گویند: چوبک در حال تضعیف ارزش‌های دینی در جامعه است.

در این رمان، احمد آقا، معلمی است که با چند تن دیگر در یک خانه، اجاره‌نشین است. در آن خانه، زنی به نام گوهر زندگی می‌کند که چهارمین زن حاج اسمعیل است و از او پسری به نام کاکل زری دارد. کاکل زری، بچه‌ی گوهر و حاج اسمعیل است که با خون دماغ شدنش در حرم شاه چراغ نسبت حرامزادگی به او می‌دهند و پس از این واقعه، حاج اسمعیل، گوهر و کاکل زری و جهان سلطان را از خانه‌ی خود بیرون می‌کند و آن‌ها به خانه‌ی اجاره‌ای که احمد آقا در آن زندگی می‌کند پناه می‌آورند. گوهر برای گذران زندگی به صیغه‌روی روی می‌آورد. کاکل زری هم در خانه‌ی اجاره‌ای، با ماهی‌های درون حوض سرگرم می‌شود و سرانجام در این حوض می‌افتد و خفه می‌شود. پیرزنی به نام جهان سلطان نیز در طویله هست که فلج و یک-جانشین است و در کثافت غلت می‌خورد. بلقیس، زنی آبله‌گون و با صورتی پر از چاله‌چوله است که با

شوهر تریاکی و عقیم خود در این خانه زندگی می‌کند و هنوز باکره مانده است. شخصیت دیگر این داستان، سیف‌القلم، مردی هندی است که گوهر و چند زن و مرد دیگر را با سیانور به قتل می‌رساند و... ما در اینجا، به قدر مجالی که در ساختار یک مقاله می‌گنجد به بررسی رمان سنگ صبور براساس انگاره‌های کارناوالی باختینی خواهیم پرداخت. انگاره‌های کارناوالی نظیر: طنز و پارودی، زبان عامیانه‌ی کوچه و بازار، نسبت و در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد، نقاب/ضیافت، تاج‌گذاری و تاج‌برداری و نافرمانی از قدرت حاکم.

۱- طنز و پارودی

شیوه‌ها یا تکنیک‌هایی را که طنز در آن به کار گرفته می‌شوند می‌توان در پنج عنوان خلاصه کرد: «۱-کوچک کردن ۲- بزرگ کردن ۳-تقلید مضحک از یک اثر ادبی شناخته شده ۴-ایجاد موقعیتی در داستان یا نمایش‌نامه که خود به خود طنزآمیز است... ۵-به کار بردن عین کلمات کسی که مورد طنز قرار می‌گیرد و ایجاد چهارچوبی مضحک برای آن» (جوادی، ۱۳۸۲: ۱۷). پارودی یا نقیضه یکی از انواع مهم طنز محسوب می‌شود. با توجه به گستردگی مفهوم نقیضه، تعاریف متعددی از آن ارائه داده‌اند. از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به تعریف مهدی اخوان ثالث در کتاب نقیضه و نقیضه سازان اشاره کرد که عبارت است از به صورت هزل‌آمیز درآوردن یک اثر ادبی جدی و هر نوع تقلید هزل‌آمیز و نیشدار نیز شامل آن می‌شود (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۱۹). هم‌چنین شفیع کدکنی در کتاب قلندریه در تاریخ در تعریف نقیضه می‌نویسد: «در فرهنگ ملل جهان، همیشه نوعی از ادبیات وجود داشته است که در زبان‌های فرنگی به آن parody می‌گویند و قدمای ایرانی آن را نقیضه می‌خوانده‌اند و نقیضه آن است که قالب یا سبک یک متن پیشین را در جهت خلاف آن به کارگیریم که غالباً تبدیل اسلوب جد است به هزل و شوخی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۲۱). از منظر باختین «هر تقلید تمسخرآمیز، یک پیوند مکالمه‌ای هدف‌مند است که در آن زبان‌ها و سبک‌ها به تنویر متقابل و پویا می‌پردازند» (باختین، ۱۳۹۱: ۱۲۱). هم‌چنین طبق نظر وی، نقیضه، تقلید از سبکی خاص است که نویسنده سبکی را به کار می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که با هدف اصلی سبک مخالف است و با آن هم‌خوانی ندارد. «به نظر باختین، تقلید هزل‌آمیز، «سو» یا «گرایش» ارزیابانه‌ی اثر اصلی را وارون می‌کند» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۶۳). به بیان دیگر، نقیضه‌پرداز «به این سخن [دیگری] که تاکنون جهت‌گیری خود را داشته است و اکنون نیز سعی در حفظ آن دارد، جهت‌گیری معناشناختی جدیدی ببخشد و سمت و سوی جدیدی را بر آن غالب کند. چنین سخنی اصولاً باید به مثابه سخن نویسنده دریافت شود. در این حالت، سخن واحد دو جهت‌گیری معناشناختی و دو آوا را در خود جمع می‌کند» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۱۶-۱۱۵).

بنابراین، پارودی موجبات تغییر زبان را فراهم می‌آورد. به این صورت که نویسنده، طنز و جد را در کنار هم می‌نشانند و با این کار نقیضه‌گو نیت و هدف خود را جایگزین نیت اثر جدی می‌کند. آن تغییرات می‌تواند از نگاه باختینی در متن اصلی در سبک، درون‌مایه، تفکرات و بینش اجتماعی اثر و حتی الفاظی صورت پذیرد. که نویسنده اثر جدی به کار می‌گیرد، این جاست که پارودی باعث خلق یک اثر دو یا چند صدا می‌گردد. «نقیضه (قطع نظر از سبک پردازی) تلویحاً ناقص و ویران‌کننده‌ی ایدئولوژی مرسوم است، هرچند که ماهیت این ویران‌سازی ممکن است برای ناظر بی‌تجربه - ناظری که آگاهی کافی نسبت به بستر و بافت این ویران‌سازی ندارد- کاملاً مبهم باشد» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۳۸).

زمانی که احمد آقا با همزادش بر سر نوشتن و نوشتن بحث می‌کند، احمد آقا معتقد است که نمی‌تواند هر چیزی را روی کاغذ بیاورد بلکه به گفته خود وی، همه چیز باید در پرده و لفافه باشد، همزادش به طنز می‌گوید: «اگر خدای نکرده از جاده عفاف و اخلاق خارج شدی، یک دست‌گاہ تصفیه اخلاق کوچک جیبی با

کتاب خودت برای خواننده محترم بفرست تا پس از مطالعه آثار مستهجن و رکیک تو، توش اق بزنه و اخلاق خودش را تو آن دستگاه بالا بیاورد و پس از تصفیه دوباره آنرا هورت بکشد تا اخلاقش فاسد نشود» (۷۸).

احمد آقا در جایی از رمان معرکه‌ای راه می‌اندازد و در آن از شیخ صنعان انتقاد می‌کند: «این دیگه شیخ صنعونه با دختر ارمنی. ریششو تماشا کن. قرمساق با این پنج من ریش دین و آخرت رو ول کرده رفته دنبال دختر ترسا. ایمونشو به شیطون فروخته بیک غاز؛ و واسیه خاطر دختر ارمنی سنگ نیم منم قورت داده» (۱۳۶-۱۳۵).

احمد آقا در یکی از تک‌گویی‌های خود از کار شیخ محمود در به دام انداختن افرادی که از شهری دیگر به زیارت شاه چراغ می‌آیند و گوهر را برای صیغه به آن‌ها پیشنهاد می‌دهد، با زبانی طنزآمیز و هزل آمیز انتقاد می‌کند و از زبان او می‌گوید: «خانه خوب و راحت و نزدیک بحریم با تمام وسایل، از هر جهت آماده است. قیمتش هم برای زوار حضرت نازل است. مٹعه شرعیه حلال و طیب و طاهر و جوانسال دست به نقد هم حاضر است و یا احياناً خادمه و جیهه که از لحاظ حلیت خطبه هم می‌شود بدست می‌آید» (۱۸۲). در ادامه نیز، احمد آقا با بحث و جدل با شیخ محمود، او را سرزنش و ملامت می‌کند و به باد تمسخر و استهزا می‌گیرد که چرا گوهر را با صیغه خواندن و به تعبیر خود وی، با چند تا جمله عربی حلالش می‌کند؟ «اینبار دیگه برای کی بقول خودت حلالش کردی؟» (۱۸۵). «این چه معنی داره که تو این زن بدبخت رو مایه دس خودت کردی و مٹه آفتابه خلا رو دار او رو به این و اون کرایه می‌دی و با چندتا جمله عربی باصطلاح خودت حلالش می‌کنی؟» (۱۸۷). «خُب این چه فرقی داره با کاری که اون مردی می‌کنه که میره محله مُردسون میگه بی بی ما همش یه قرون داریم، اگه میشه بیایم تو؟» (۱۸۸). شیخ محمود نیز، با پاسخ‌هایی چون «خداوند فرموده زن برای تمتع است، مثل گوسفندی که سر می‌بری گوشتش را می‌خوری؛ زن هم برای تمتع است» (۱۸۸). و پاسخ‌هایی از این دست که با طنزی تلخ و تلویحی آراسته شده است کار خود را توجیه می‌کند. برای رعایت اختصار از ذکر آن‌ها پرهیز می‌کنیم و خوانندگان محترم را به صفحات ۱۸۷ و ۱۹۰ کتاب ارجاع می‌دهیم. هم‌چنین رجوع شود به صفحات ۷۲، ۱۳۹، ۱۵۷، ۱۸۱، ۲۰۹، ۲۲۳.

احمد آقا در انتهای داستان، طی بحث و گفت‌وگویی با گوهر باز هم بی‌اعتقادی خود را نسبت به صیغه و عقد به شیوه طنزآمیز و هزل‌آمیز بیان می‌کند: «اگه خوشت بیاد خودش به صد تا عقد می‌ارزه. حالا که چیزی نشده، اگه می‌خوای خودم عقدت می‌کنم. من بلدم: انکحت و زوجت، یه دس رخت و تو مطبخت و بالای تخت و دو بدبخت و ... مگه صفحه‌ش رو نشفتی؟» (۳۱۴).

در جایی دیگر که احمد آقا به صیغه خواندن شیخ محمود خرده می‌گیرد، شیخ محمود نیز در جوابش بیتی را نقیضه می‌سازد: «چراغی را که ایزد برفروزد، هرآنکس پف کند ریشش بسوزد» (۱۸۸).

۲- زبان عامیانه کوچه و بازار

زبان در آثار چوبک به ویژه سنگ صبور اهمیت بالایی دارد. «چوبک در داستان‌هایش از گونه‌های زبانی اقشار جامعه طیف متنوعی ارائه داد که منطبق با مشخصه‌های فردی و خاستگاه اجتماعی افراد بود. قبل از چوبک جمال‌زاده و هدایت دیگر داستان‌نویسانی بودند که به زبان مردمی توجه خاصی داشتند. جمال‌زاده بر ضرب‌المثل‌ها تأکید می‌کرد و هدایت بر جنبه‌های فولکلوریک و فرهنگ و آداب و رسوم عامه در زبان علاقه‌مند بود. چوبک از این سطوح فراتر رفت و نشان داد زبان عادی و حتی بی‌ادبانه‌ی مردم عادی کوچه و بازار پتانسیلی عظیم و کارکردی چند لایه دارد» (اصلائی، ۱۳۸۳: ۴۷-).

۴۶). رضا براهنی، به عنوان اولین منتقد جدی آثار چوبک، در کتاب *قصه‌نویسی* زبان داستانی چوبک را متناسب با تخیل دوزخی پنداشته و نوشته است: «تخیل چوبک، دوزخی است، به دلیل این‌که محیطی که او در آن زندگی می‌کند دوزخی است که آتش طمع و فقر و وحشت و گرسنگی و شهوت دمار از روزگار انسان در می‌آورد. دوزخ زبانی دوزخی می‌طلبد و امکان نداشت دوزخ بازبانی که معمول بهشت منزه‌طلبان حقیر است نشان داده شود. چرا باید انتظار داشته باشیم که فواحش، آدمکش‌ها، قوادها، گرسنگان و درماندگان، به زبانی مجامله‌آمیز و پرتعارف حرف بزنند؟ آن را اینان نه چنین زبانی را از کسی شنیده‌اند و نه خود آن را به زبان رانده‌اند، تا کسی که از زبان آن‌ها حرف می‌زند، همه‌چیز را به زبان بازی و مجامله و تعارف برگزار کند. فحش داده‌اند و دشنام شنیده‌اند و نویسنده‌ای که می‌خواهد بر زندگی آن‌ها وفادار بماند، باید از فحش‌ها و دشنام‌های آنان نیز سخن بگوید وگرنه زندگی آن‌ها رنگ اصیل خود را در اثر نویسنده نخواهد داشت. زبان نویسنده باید نماینده‌ی آدم‌هایی باشد که نویسنده از آن‌ها حرف می‌زند و از آن‌جا که آدم‌های چوبک خشن و دوزخی هستند، زبان چوبک نیز خشن و دوزخی بار آمده است» (اصلائی به نقل از براهنی، ۱۳۸۳: ۴۸-۴۷).

زبانی که چوبک برای شخصیت‌هایش به کار گرفته، در واقع ردی به زبان اثرهای دیگر زده و به‌طور کل زبان مرسوم را که نویسندگان دیگر به کار گرفته‌اند، دچار آشفتگی و پریشانی می‌کند و ترسی هم در دل ندارد که زبان فاحشه‌ها را در داستان خود وارد کند چرا که او معتقد است که همه‌ی شخصیت‌ها با آواها و زبان مخصوص به خود با نیات گوناگون باید حرف خود را در داستان بزنند و تنها به راوی اجازه حرف زدن و دخالت نداده است. راوی نیز، نقش و جایگاه و آوا و زبانی مساوی با دیگر شخصیت‌ها دارد.

به طور مثال زبان احمدآقا در این داستان، عامیانه است با این تفاوت که نسبت به جهان سلطان و بلقیس و کاکل‌زری با فرهنگ‌تر است. «راس گفتی بالاخره مملکت همه جور آدم لازم داره؛ هم نویسنده متعینین و متعینات می‌خواد، هم نویسنده گدا. منم اگه خواستم نویسنده بشم، میشم نویسنده گداها. این همه نویسنده داریم که دایم دستشون تو پر و پاچه متعیناته. یه شب میرن به یکی از مهمونی‌های متعینات و زنگی رو تو تاریکی گیر میارن و باش چش و ابرو میان، صُب که شد پا میشن و سرگذشت پایین تنه خودشون رو به رشته تحریر در میارن و تازه همین رو مایه دس می‌کنن برای جنده‌بازی‌ی بعدی، و تخصصشونم فقط در همین یه رشته‌س. اونا نه از گوهر و جهان سلطون خبر دارن، و نه میدونن یه همچو موجوداتی هم هستن، و نه زبون اونا رو می‌دونن» (۸۶).

زبان کاکل‌زری، زبان کودکانه و در جاهایی شاعرانه است. «یکی بود یکی نبود غیر خدا هیچکس نبود. یه اسب سفید سفیدی بود که موای دمبش و یالش مته پشمک بود. چشاشم مته کاسه خون بود» (۱۹۳). زبان کاکل‌زری به گونه‌ای است که در کمتر داستانی می‌توان به مانند و نظیر آن پیدا کرد. «چوبک با زبانی که برای کاکل‌زری به کار می‌برد، به زبان مکتوب فارسی تجاوز می‌کند. زبان کاکل‌زری زبان حرامزاده‌یی است که تنها از عهده‌ی چوبک، روایتگر حرامزادگی در فرهنگ و تاریخ ایرانی برمی‌آید ... چوبک با مهارت تمام، زبان کاکل‌زری را خلق می‌کند و شاهکار زبان قصه‌های فارسی را باید در همین جا دید و البته زبان جهان سلطان از این هم بی‌نظیرتر می‌شود. مهارت چوبک در خلق این زبان و چگونگی چیدن عبارت‌های مختلف زبانی در کنار هم بیرون آمدن این زبان از دهان یک نفر، از آن‌جا ناشی می‌شود که او آدم‌هایی را خلق کرده که به خوبی آن‌ها را می‌شناسد. این درست است که در قصه‌های چوبک، فاحشه‌ها حرف می‌زنند و زن‌هایی چون بلقیس و جهان سلطان، اما زبان این آدم‌ها، کپی و رونوشت زبان امثال این آدم‌ها در بیرون نیست و نمی‌توان

در کوچه و بازار گوش ایستاد تا این زبان را شنید و آن را فراگرفت تا از آن در قصه تقلید کرد» (محمودی، ۱۳۸۱: ۱۴۷-۱۴۶).

بلیس در این داستان دائماً، زبان به نفرین گوهر و کاکل زری و جهان سلطان می‌گشاید و نیز به دلیل این‌که شوهرش فاقد نیروی جنسی است زبانش را در خدمت غریزه و شهوتش به کار می‌گیرد و برای بیان آن حتی جزئیات را ذکر می‌کند. «احمد آقا بم نیگا نمیکنه؛ نگاهم میکنه اما همیشه همه حواسش پیش گوهره ... گوهر عزیز دلشه. حاجی زنکه سربازی رو سر سه تا هوو آوردش ... حاجی از او ستا زن دیگش بچش نمیشه. نذر میکنه اگه خدا بش بچه بده ببردش کربلا زیر نودون طلا ختنش کنه. این جندیه یه وجبی هزار تا جادو و جنبل میکنه و وختی میبینه حاجی اجاقش کوره به هوای ای که ارث حاجی رو بخوره میره زیر پای میز حسین تونتاب حموم سر خونیه حاجی می‌خوابه و این کاکل زری رو که ایشالو کاکلش رو آب مردشور خونه بیفته ترکمون می‌زنه» (۱۷۲-۱۷۱).

جهان سلطان، پیرزن افلیج و یکجانشین این داستان نیز، زبانش عامیانه است. زندگی کوتاه و چند روزه این زن، باعث می‌شود که همه چیز از برابر دیدگان او مانند یک نوار فیلم بگذرد. به همین سبب زبانش، ریتمی تند پیدا می‌کند. «خدایا چه خاکی بسرم شد این دختر نیومدش؛ نمیدونم چه بسرش اومده. تا حالا هیچوخت نشده بود که شب از خونش بیرون بخوابه. چه شده، کجا رفته. منم که پا ندارم پاشم. ای کاکل زری طفلک مته مرغ سرکنده واسیه ننش پرپر میزنه» (۵۰).

همان‌طور که اشاره کردیم، در سنگ صبور، همه شخصیت‌ها به جز سیف‌القلم که زبانش رسمی و تا حدی ادبی است زبان عامیانه را به کار می‌گیرند. از آن‌جا که شخصیت‌های سنگ صبور همگی از طبقه پایین دست جامعه هستند، از واژگانی شنیع و تحقیرآمیز استفاده می‌کنند و دایم زبان به نفرین و ناسزا می‌گشایند. احمد آقا: «بیشرفا! عرب برای ما هیچ چی نیآورد. هرچیم داشتیم نابود کرد. بدرک. لابد لیاقتشو نداشتیم. منم نویسنده نمیشم» (۱۲). «اگرم همین امروز بیایی محل سگ بت نمیذارم. رومو ازت برمی‌گردونم» (۲۳).

بلیس: «اهل بیرونان. مال بوشهر، مال فیروزآباد، مال زیر گل، چمدونم. همشون میان شاه چراغ زیارت که ایشالو شاه چراغ کمرشون بزنه» (۲۵). «از بس بافور می‌کشه تا لنگ ظهر خوابه. الهی جیگرش زیر پاش بشینه» (۲۷). «الهی بحق ناله‌های دل ام لایلا که رو تخته مردشور بیفته؛ تو رو میشه بت گفت مرد؟» (۲۸). «بین لگورش چه جوری داره سر حوض آتیش می‌بارونه که الهی جزت تو جیگر ننت بیفته. تو غافلی که این وصله زمین شده از صُب تا شوم چه آلو آرژنی تو این خونه می‌بارونه. ایشالو گمت رو آب بگیره یه عالمی از دست آسوده بشن. از دیشب که ننش گم‌وگور شده، انگار نه انگار یه ننه‌یم داشته» (۳۰).

کاکل زری: «کچل اومدش بیره، مرده‌شور کَلش بیره. یک، دو، سه، چهار. چقده ماهی تو حوض هس. مته النگوی دس نم تو آفتاب برق میزنن. مته خون سر مرغ» (۳۶).

جهان سلطان: «خدا خودش از حاج اسمعیل نگذره که روز این زن و بچه رو سیاه کرد. خدا رو بحق گلگون کفن صحرای کربلا قسمش میدم که تا تنش غلغله کرم نشه از دنیا نره» (۵۵).

سیف‌القلم: «عجب مردم احمقی هستید. دنبال چه می‌گردید؟ اگر من ساربانم که می‌دانم شتر را کجا بخوابانم. اگر من می‌خواستم که شما پیوزها باین زودی بفهمید، که آنها را نمی‌کشتم» (۲۶۳).

۳- نسیت و در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد

یکی از مهم‌ترین نمونه‌های نسیت در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد در سنگ صبور، کلنجار رفتن احمدآقا با همزادش است. هنگامی که احمدآقا از همزادش می‌خواهد که دست از سر او بردارد و آزادش بگذارد؛ اما همزادش با او یکی به دو می‌کند و راه خودکشی را جلوی پای او قرار می‌دهد. احمدآقا در جوابش می‌گوید: «چرا خودم رو بکشم؟ نمیکشم تا چشمت کور. هنوز زندگی برای من تماشا داره. من تازه بیس و پنجساله. دس کم باید زنده بمونم و مردمو بشناسم. این جور همیشه که مته خر بیام مته گاو برم. باید بمونم که ته و توشو دربیارم... میخوام بمونم بینم ظلم تا چه حد پیش میره. می‌خوام بمونم و بینم آدم تا چه اندازه قوه ستم کشیدن داره. می‌خوام بمونم و تموم رنگ‌های رنگین‌کمون دروغ رو بینم. می‌خوام بمونم و بنویسم. میخوام مردمو بشناسم. تو خیال میکنی شناختن آدمای خوب و بد خودش کم کیف داره؟ گمون می‌کنی دیدن طبیعت و لذت بردن از طبیعت تموم شدنیه؟» (۱۶-۱۵). اما در ادامه احمدآقا حرف خود را نقض می‌کند و نظرش تغییر پیدا می‌کند. «نه. من باید از این خونه فرار کنم. همش زلزله میاد. باید برم یه جای قایم بشم. برم سعدی... می‌رم گهواره دیب رو نوک کوه می‌شینم. اگه شهرم خراب بشه از بالا تماشا میکنم... میرم تو بیابون» (۱۷-۱۶).

نمونه‌ای دیگر را می‌توانیم در تک‌گویی‌های احمدآقا مشاهده کنیم که در چند قسمت این داستان مفاهیم متضاد را در کنار هم قرار داده است. «همین حالا، هم می‌تونی باشی و هم نباشی. این دس مننه. هم می‌تونم بکشم، هم زنده‌ت بذارم. من خدای توام. منم قهار و بی‌گذشتم. منم اگه اراده کنم که تو نباشی یا باشی همون میشه» (۲۲). «خُب چه عیبی داشته؟ همه چیزا خام و طبیعی بوده، تازه پیش از عصر حجر چه جوری بوده؟ وضع خونواده‌ها و برخوردها و مهرها و غرض‌ها و دوروئی‌ها و دروغ‌ها؟» (۴۲). «آدمیزاد از روز اولش از ناخوشی و زورگویی و گرسنگی و تنهایی رنج می‌برده؛ و از آسودگی و سیری و هم‌زبونی و آزادی شاد بوده» (۴۳). «همه بزبان متعینان آراسته و نه بزبان گدایان پیراسته. باید نوشته‌های خود را زیر صد پرده بپوشانم تا در مجالس اعیان بزبان بگردد و سرکلاس درس به نونهالان آموخته شود» (۷۹). «نگاه تو کشور وجودم را به آتش کشیده. در خواب و بیداری، شعله جانسوز نگاه تو هستیم را می‌سوزاند» (۸۰).

همان‌گونه که در بالا نیز اشاره کردیم، احمدآقا در سنگ صبور به زبان عامیانه تکلم می‌کند اما گاهی تغییر گفتار داده و گفتار ادبی را نیز به کار می‌گیرد: «ترا ستایش می‌کنیم که یکتا گوهر بحر موج آفرینش ماییم. که ما را اندیشه و سخن دادی تا از دیگر جانوران ممتاز شویم. که بر تو و آسمانهایت بیندیشیم. که ترا درود گوئیم و بیم ترا در دل بیروانیم و مهتر نبینیم. که پیوسته چشمه چشمان از ستم تو بجوشد!» (۵۹). و یا: «من باید از ازهار معطر و عندلیبان خوش نوا و فراوانی نعم الهی و ترفیه خلق و تخذیر جلق و محاسن نماز و روزه و آداب استنجا و قبایح استمناء و ذمائم استشها بالید و بالفم و رزائل سحق و صفرا بری آبغوره و فوائد مجالس تنویر و پرورش افکار و سنت نوره و واجبی و وجوب غسل ترتیبی و ارتماسی و ثواب آب تربت و خواص شیاف چارشیرینی و تدهین نفس اماره و تنقیه فرج اماره بنویسم...» (۷۸).

۴- تاج‌گذاری و تاج‌برداری

تاج‌گذاری و تاج‌برداری، از مشخصه‌ها و مفاهیم اصلی کارناوال محسوب می‌شود. چنانچه باختین در مورد آن معتقد است «تاج‌گذاری، انگاره تاج‌برداری قریب‌الوقوعی را در خود دارد: این [تاج‌برداری] در همان امتداد و دو سویه است (Bakhtin, 1984: 122). در سنگ صبور نیز، نمونه‌هایی از این تاج‌گذاری و تاج‌برداری به چشم می‌خورد. از نمونه-

های بارز آن، زمانی است که حاج اسمعیل از خجسته، مادر گوهر می‌خواهد که گوهر را به عقد خود درآورد. مادر گوهر این دل‌نگرانی را دارد که مبادا سه زن دیگر حاج اسمعیل، به دلیل سن کم گوهر، بلایی بر سر او بیاورند و او را اذیت کنند. ابتدا با این مسئله مخالفت می‌کند و به حاج اسمعیل می‌گوید که گوهر، کلفت و کنیز اوست و با خواهش و التماس می‌خواهد که از این فکر صرف‌نظر کند اما حاج اسمعیل پافشاری می‌کند و به خجسته می‌گوید: «زهره دارن نگاه چپ به گوهر بکنن؟ گوهر دیگه دختر تو نیس، زن منه. کسی جرأت داره بش بگه بالای چشت ابروه! جیگرش رو بیرون می‌کشم. بچه شدی. بکی بکی قسم، اگه یکیشون بخواد پشت چش و اسش نازک کنه میفرستمش اونجائی که عرب رفت و نی انداخت» (۶۴).

گوهر نیز، رفتار اولیه‌ی حاج اسمعیل را با خودش، بعد از عقد و زمانی که به خانه‌ی وی آمده بود این‌گونه به تصویر می‌کشد: «از حق همیشه گذشت که حاجی خیلی بم مهربون بود؛ برای اینکه من همیشه صاف و ساده بودم و کینه کسی رو تو دلم نداشتم و پشت سر زنای دیگش حرف نمی‌زدم. اگه هر از گاهی هم یه رنجشی از هووا می‌دیدم تو دل نمی‌گرفتم... اما حاجی به زنای دیگش خیلی بداخلاقی می‌کرد؛ و اونام خیلی ازش می‌ترسیدن. برای اینکه بی‌هوا می‌زد. یه هو می‌دید سر یه چیز کوچکی تا می‌خوردن می‌زدشون. بمن کاری نداشتم. همونجوری که آخرشم زلیخای بدبخت رو ناقص کرد. من بچه بودم؛ اگه کتکی که باونا می‌زد بمن میزد، می‌مردم. خدا از سر تقصیراتم بگذره که حاجی برای خاطر من یه روز اینقده زلیخا رو زدش که ناقص شد» (۶-۶۵).

در ادامه ما شاهد آن هستیم که با آستن شدن گوهر، حاج اسمعیل او را بالاتر از زن‌های دیگر قرار داده و به اوج رسانده و به نوعی تاج‌گذاری صورت گرفته است: «اما از وختیکه من اومده بودم تو خونش، بیشتر پیش من میومد. وختیکه سر همین کاکل‌زری آستن شدم، دیگه نمیدونی حاجی از خوشحالی بگم چطوری شده بود. مته بچه‌ها شده بود. رو پاهاش بند نبود. من دیگه شده بودم چشم و چراغ خونیه حاجی. زبونم لال، زبونم لال، حاجی بقبله نماز نمی‌کرد، بمن نماز می‌کرد. بالاتر از حرفم کسی نبود حرف بزنه. من شدم سوگلیش» (۹-۶۸).

بعد از به دنیا آمدن کاکل‌زری، حاج اسمعیل جشن بزرگی برگزار می‌کند و علاوه بر آن نذری می‌کند که تصویر آن این‌گونه است: «از این جهان سلطون پرسی، روزی که کاکل‌زری رو آوردم حاجی چه جشنی گرفت و چه سور و ولیمه‌ای داد. تموم محله رو دعوت کرد. دیگه بگم چکار نکرد. چهار دس قوال و پهلوان. کچلک و جانک و بندباز و اتتری تو خونمون می‌زدن و می‌کوفتن و بازی می‌کردن. نذر کرده بود که اگه بچه پسر باشه، یه سالش که شد ببردش کربلا زیر ناودون طلا ختنه‌ش کنه و موهای سرش رو بتراشه و هموزنش طلا بده بفقیه بیچاره‌ها» (۶۹).

اما به یکباره با تهمت زدن زلیخا مبنی بر این‌که کاکل‌زری بچه‌ی حاج اسمعیل نیست، بچه‌ی میرزا حسین تون‌تاب است ما شاهد تاج برداری و فرو افتادن گوهر از اوج به حقیض هستیم. «حاج اسمعیل شیره‌شو که خوب مکید، می‌زنه تو کونش بیرونش میکنه. میگه کاکل‌زری مال من نیس. بعد دس از پا درازتر با بچش میاد تو این خونه خرابه جل و پلاش رو پهن می‌کنه با من و بلقیس و بمونعلی و جهان سلطون زندگی میکنه. هی صیغه میره و هی شاش و گه و کرم از زیر جهان سلطون جمع می‌کنه و یه مشت نره خر میاره تو خونه جلو چش بچش میکشه رو خودش و بعد چن تومن می‌ذارن کف دستش و میرن پی کارشون» (۶-۷۵).

همان‌طور که اشاره کردیم حاج اسمعیل نذر کرده بود که اگر بچه پسر باشد کاکل‌زری و گوهر را به کربلا ببرد. گوهر از حاج اسمعیل می‌خواهد که جهان سلطان را نیز با خود ببرند. قبل از رفتن به کربلا روزی گوهر و جهان سلطان و کاکل‌زری به حرم شاه چراغ می‌روند که به با خوردن ناگهانی مشت یک دهاتی به دماغ کاکل‌زری، خون دماغ می‌شود و غش می‌کند. مردم هم طی یک باور خرافی خیال می‌کنند که خون‌دماغ شدن کاکل‌زری ناشی از حرامزادگی اوست. این خبر

در بازار به گوش حاج اسمعیل می‌رسد و او به یاد حرف زلیخا می‌افتد که می‌گفت کاکل‌زری بچه‌ی میرزا حسین تون‌تاب است. حاج اسمعیل نیز زمانی که با این ذهنیت به خانه می‌آید گوهر و جهان سلطان و کاکل‌زری را از خانه‌ی خود بیرون می‌کند: «گوهر خانم به حاجی گفته بود من بی جهان سلطون قدم از قدم ورنمی‌دارم باید اورم با خودمون ببریم کربلا. حاجیم قبول کرده بود که من رو هم با خودشون ببرن. ای از اقبال سیاه من بود که باید ای جور بشه. امام نطلبیده بود. آگه زلیخا او روز ای جر و دعوا رو راه ننداخته بود نه روزگار خودش سیاه می‌شد، نه روزگار من و گوهر و کاکل‌زری» (۹۸).

۵- نقاب/ضیافت

صیغه خواندن شیخ محمود را می‌توان نمونه‌ای از نقاب کارناوالی دانست. نقاب آن است که افراد با آن هویت حقیقی و واقعی خود را پنهان می‌کنند. «اول شیخ محمود میاد تو حیاط؛ مردک هم دنبالش میاد تو. شیخ محمود میگه یاالله. مردک هم میگه یاالله. بعد با هم میرن تو اتاقش. گوهر و اشش چائی دم کرده و روش رو سفت و سخت گرفته. سلام می‌کنه. اونا میشینن. شیخ محمود گفت «خانم، مرادخان از خانای در شولیه، قشقائیه (چمدونم مال کدوم زیر گلیه) طالب شماس.» گوهر میگه من «کنیز ایشونم، اختیارم دس شماس.» شیخ محمود وکیلش میشه صیغش می‌کنه. یه چائی می‌خوره بعد پا میشه میره پی کارش» (۹۱). در اینجا شیخ محمود با آوردن افرادی به خانه‌ی گوهر و صیغه کردن آن‌ها با گوهر به اصطلاح خودش آن‌ها را برای گوهر حلال و مباح کرده است و این حلال و مباح شدن، همان ضیافت کارناوالی است. در حقیقت شیخ محمود با نقاب صیغه و کلاه شرعی، ضیافت آن مردها را با گوهر به راه انداخته است.

۶- نافرمانی از قدرت حاکم در روایت داستانی

در سنگ صبور، حاج اسمعیل به عنوان فردی مقتدر، از خجسته مادر گوهر انتظار دارد که مطیع امر وی بوده و گوهر را به زنی به او بدهد تا هم او را خوشبخت کند و هم برخلاف سه زن دیگرش که از آن‌ها بچه‌دار نمی‌شد، از گوهر بچه‌دار شود و می‌بینیم با تصمیم خود، حق فکر کردن و تصمیم‌گیری را از خجسته می‌گیرد. «تو حرف زن، باقیش با من. برو خونه خودت ترتیب کارو بده تا خودم عصری با آخوند پیام... امروز ساعت خوبه. تو کارت نباشه. گوهر بیشتر بمن میرسه تا بدیگری. وختی تو اومدی خونیه من کلفتی، هنوز گوهر بدنیا نیومده بود. مگه یادت رفته؟ گوهر خونه زاده منه. بیا این ده تومنو بگیر برو خونت ترتیب کارو بده تا خودم عصری با آخوند پیام. خرج زیادی نکن. یه چیز مختصری باشه برای شگون. من از تظاهر خوشم نمیاد» (۶۴). اما در طی داستان و با گذر زمان شاهد آن هستیم که حاج اسمعیل بعد از خون دماغ شدن کاکل‌زری و باور عقاید خرافی و یادآوری حرف‌های زلیخا مبنی بر این‌که کاکل‌زری بچه‌ی میرزا حسین تون‌تاب و حرامزاده است، عهد خود را با خجسته فراموش می‌کند و گوهر را از خانه‌ی خود بیرون می‌کند. «روزگار گوهر مته شب تار شد. حاجی گفت «معلوم میشه زیر کاسه یه نیم کاسه‌ای هس». تا حالا باور نمی‌کردم و خیال می‌کردم بچه مال خودمه، اما حالا که تو حرم دماغش خون افتاده دیگه حتمه که بچه مال من نیس. امام که دروغ نمیگه.» هرچی گوهر از و جز کرد و دوپائی رفت رو قرآن، حاجی باورش نشد؛ از خونه‌ش کردش بیرون» (۹۷).

نمونه‌ی دیگر، نافرمانی کاکل‌زری از اطرافیانش است. به این صورت که زمانی که گوهر ناپدید می‌شود اطرافیان کاکل‌زری هم چون خانم کبری و بلقیس و احمدآقا از او می‌خواهند که در نبود مادرش، سر حوض نرود تا مبادا در حوض بیفتد و خفه شود. «اووخ خانم کبری گف «یه وخ نری سر حوض بیفتی بمیری‌ها.»

من گفم «نه» (۱۲۴). و یا: «هرچی به کاکل زری بگی سر حوض بازی نکنه تو حوض میفته، بازم گوش نمیگیره و سر حوض میره. شاید خیال می‌کنه نش تو حوض افتاده و دنبال نش می‌گرده» (۲۳۲). اما کاکل زری از این قضیه سرباز می‌زند و خود را در حوض می‌افکند و خفه می‌شود. احمدآقا آن را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «وختی از مدرسه اومدم خونه دیدم کاکل زری تو طویله، همون جای سابق جان‌سلطون خوابیده و یه لُنگ کشیدن روش. وختی بلقیس در روم واز کرد گفت: «کاکل زری افتاده تو حوض مرده.» من میدونستم که کاکل زری تو حوض افتاده مرده» (۲۸۰). بعد از افتادن و خفه‌شدن کاکل زری در حوض، احمدآقا به بلقیس می‌گوید که چرا مواظب کاکل زری نبوده و گذاشته که در حوض خفه شود؟ بلقیس نیز در جواب احمدآقا می‌گوید: «به دو دس بریده‌ی حضرت عباس که تخصیر من نبود. من نمی‌خواستم که کاکل زری بیفته تو حوض. از صُب تا شوم سر حوض با ماهیا بازی می‌کرد. هرچی بش می‌گفتم نکن بیوای طرف، نمیومد. از به باش بگو نگو کردم دیگه سر زبونم مو درآورد... اووخ رفتم خونه دیدم کُمش رو آب گرفته. نزیک بود پس بیفتم. دویدم زیر بازارچه شیون کنون. اووخ کل بمون و مردای دیگه اومدن از حوض کشیدنش بیرون بردنش تو طویله سر جای جان‌سلطون خوابوندنش تا احمدآقا اومد» (۲۸۶-۲۸۴).

نتیجه گیری

در این پژوهش با تکیه بر مفهوم کارناوال و مفاهیم مرتبط با آن، به تحلیل رمان سنگ صبور صادق چوبک پرداختیم. همان‌گونه که از شواهد و مثال‌ها برمی‌آید، رمان سنگ صبور را می‌توان یک اثر کارناوالی دانست. چوبکا استفاده از مصادیق کارناوالی و به‌کارگیری چاشنی طنز و نقیضه در سنگ صبور، رویکردی انتقادی از اوضاع جامعه‌ی آن روز ایران دارد. در واقع، چوبک با برجسته کردن طبقات فرودست جامعه در رمان سنگ صبور و تأکید بر مصادیق کارناوالی و گروتسکی تنو تنانگی همچون خوردن، خوابیدن، خوش‌گذرانی، رابطه‌ی جنسی و به باد سخره و استهزا گرفتن تابوهای مذهبی و باورهای عرف، همه‌چیز را وارونه می‌کند و با توجه به قشرهای فرودست جامعه به عنوان شخصیت‌های اصلی رمان، در حقیقت میان طبقات اجتماعی بالادست و پایین‌دست جابه‌جایی صورت می‌دهد. او با این کار، در برابر صدای حاکم و رسمی، امکان بازتاب صداهای طبقات فرودست جامعه را فراهم می‌آورد و در مقابل شرع، عرف و قانون حاکم، سازی مخالف کوک می‌کند.

www.anjomanfarsi.ir

پانوش

- ۱- برای بررسی و تبیین نسبت میان خنده و کارناوال. کتودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفت‌و-گویی*، ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز. وحکیمی، محسن (۱۳۷۴)، «نقد ادبی: ساختارگرایی آغازین: ۱- میخائیل باختین»، *کلیک*، شماره ۷۱ و ۷۲، صص ۱۶۸-۱۶۱. از آن جا که در پژوهش حاضر، نسبت میان خنده و کارناوال محل تامل و تحلیل نبوده است از ذکر مطالبی درباره‌ی آن صرف‌نظر کردیم.

منابع و مأخذ

- آشوری، داریوش. (۱۳۸۱)، *فرهنگ علوم انسانی انگلیسی به فارسی*، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.
- استوارنامقی، سیدمحمد و عبدی‌مکوند، اسماعیل. (۱۳۹۲)، «طنز تعلیمی بایزید و فضای کارناوال»، *فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۵، صص ۱۵۴-۱۳۷.
- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *صادق چوبک*، تهران: قصه.
- اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، تهران: کاروان.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره‌ی رمان*، ترجمه‌ی رویا پوراآذر، تهران: نشر نی.
- ثابت‌قدم، خسرو (۱۳۸۳)، «گروتسک در نثر ناباکوف»، *مجله سمرقند*، شماره ۳ و ۴، صص ۲۱۰-۲۰۱.
- تامسون، فیلیپ. (۱۳۹۰)، *گروتسک*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- تجبر، نیما. (۱۳۹۰)، *نظریه‌ی طنز بر بنیاد متون برجسته‌ی ادب فارسی*، چاپ اول، تهران: مهریستا.
- جزینی، جواد. (۱۳۷۰)، «ناهمگونی احساس (نگاهی به کتاب گروتسک در ادبیات نوشته‌ی فیلیپ تامسون)»، *سوره اندیشه*، صص ۱۰۵-۱۰۲.
- جوادی، حسن. (۱۳۸۲)، *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، تهران: کاروان.
- چوبک، صادق. (۱۳۵۲)، *سنگ صبور*، چاپ دوم، سازمان چاپ و انتشارات جاویدان.
- حکیمی، محسن. (۱۳۷۴)، «نقد ادبی: ساختارگرایی آغازین: ۱- میخائیل باختین»، *کلک*، شماره ۷۱ و ۷۲، صص ۱۶۸-۱۶۱.
- درعلی، مینا. (۱۳۹۰)، «طنز، خنده‌های متفکر؛ بررسی طنز در ادبیات نمایشی مدرن با نگاهی به آثار شاول»، *مجله نمایش*، شماره ۱۴۱، صص ۹۹-۹۷.
- شربتدار، کیوان و شهره انصاری. (۱۳۹۱)، «گروتسک و ادبیات داستانی بررسی مفهوم گروتسکو کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی پور»، *ادبیات پارسی معاصر*، شماره‌ی ۴، صص ۱۲۱-۱۰۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷)، *قلندریه در تاریخ*، تهران: نشر سخن.
- غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا و نگار غلامپور. (۱۳۸۷)، *میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*، تهران: روزگار.
- فاضلی، نعمت‌الله و امیر هاشمی مقدم. (۱۳۹۳)، *بررسی متون طنزآمیز عامیانه ایرانی*، تهران: نشر علم.
- لچت، جان. (۱۳۸۷)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر*، ترجمه محسن حکیمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات خجسته.
- محمودی، حسن. (۱۳۸۱)، *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق چوبک*، تهران: روزگار.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳)، *دانش‌نامه‌ی نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، تهران: نشر چشمه.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- مک‌هیل، برایان. (۱۳۹۲)، *داستان پست مدرنیستی*، ترجمه‌ی علی معصومی، تهران: ققنوس.
- ولی‌زاده، وحید. (۱۳۸۵)، «خنده در تاریکی / باختین و فرهنگ خنده‌آور مردمی در آثار رابله»، *خردنامه همشهری*، شماره ۳، صص ۴۷-۴۶.

Baldich, chris (1992).The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford: University Press.

Childs, Peter & Roger Fowler (2006).The Routledge Dictionary of Literary Terms, Routledge.

Pam Morris Ed. (1994) the Bakhtin Reader Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov ... Oxford: Oxford University Press.



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir