فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم شمارۀ هفدهم، بهار ۱۴۰۳ (۱۷۱- ۲۱۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.464570.1199

بررسی و تحلیل داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت براساس نظریۀ کارناوال میخاییل باختین

عیسی نجفی[۱]، فاطمه محمدی[۲]

چکیده

بخش مهمی از نظریۀ منطق گفت‌وگوی میخاییل باختین را کارناوال به خود اختصاص داده است. وی کارناوال را در تضاد با جشن‌های رسمی کلیسا و با هدف براندازی مناسبات مقتدرانه و خشک مطرح کرد و معتقد است که پیدایی و گسترش کارناوال و فرهنگ برآمده از آن به واژگونی سیستم ارزشگذاری که بالاترین رتبه را به فرهنگ ممتاز رسمی می‌دهد، منتهی می‌شود. ویژگی اساسی رویکرد کارناوالی عبارت است از دوگانگی، چندآوایی و خنده. کاربست کارناوال در ادبیات داستانی پیچیدگی‌هایی دارد که تحلیل آن‌ها بر ژرفا و تازگی اثر می‌افزاید. برخی داستان‌های کوتاه صادق هدایت از جمله «داستان حاجی مراد و زنده به گور» آثاری هستند که از قابلیت خوانش کارناوالی برخوردار می‌باشند. این قابلیت، ژرفای قلم صادق هدایت و انعطاف نظریۀ باختین را حکایت می‌کند. تحلیل مؤلفه‌های کارناوالی با داستان‌های هدایت، هدف اصلی پژوهش محسوب می‌شود. برای این منظور ابتدا به تبیین ادبیات کارناوالی و سپس به خلاصه داستان و نهایتاً به تحلیل کارناوالی این آثار می‌پردازیم. یافته‌های پژوهش در این زمینه بیانگر این است که در این دو داستان نمودها و مؤلفه‌های کارناوالی همچون طنز، خنده، مرگ و چندصدایی و همچنین شاخص‌های گروتسکی دیده می‌شود که در داستان زنده به گور نمود این نظریۀ نسبت به داستان حاجی مراد چشمگیر و پررنگ‌تر است.

واژه‌های کلیدی: طنز، کارناوال، خنده، چندصدایی، صادق هدایت، میخائیل باختین.

۱.مقدمه

[۱] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
i.najafi@razi.ac.ir

[۲] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
Fatemhmohamadi929@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰-**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۵/۰۶

با مطالعهٔ آثار صادق هدایت یکباره متوجه تغییر ناگهانی سبک و محتوای آن در قیاس با متون نثر کلاسیک فارسی می‌شویم. این تغییر و تحول در اندیشه و هنر هدایت عمدتاً متأثر از تمایلات اومانیستی اوست. در پژوهش حاضر که در حوزهٔ سبک داستان است؛ جنبه‌های کارناوال در آثار صادق هدایت بررسی می‌شود. این بررسی بخشی از نظریهٔ بسیار دقیق باختین است که او آثار رابله (نویسندهٔ فرانسوی) را بر اساس آن تحلیل کرد. کارناوال از منظر باختین جشن رهایی موقت از حقیقت غالب و تحکم آمیز است، جشنی که در آن، همهٔ سلسله مراتب‌ها و ممنوعیت‌ها به حال تعلیق در می‌آید و امر سرکوب شده بازمی‌گردد. او معتقد است کارناوال فرصت می‌دهد امر سرکوب‌شده‌ای که به‌واسطهٔ یک سری سلسله مراتب بسته شده بودند بیرون بزند و همهٔ متضادها باهم جمع شوند و ترکیب گردند.

بنابراین کارناوال یکی از نظریه‌های متأثر از جامعه‌شناسی است؛ و روند تحول یک اجتماع را نشان می‌دهد. از این‌رو می‌توان از طریق آن به اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر نویسنده پی برد. به همین علت و نیز با توجه به عصر پر تنشی که صادق هدایت در آن می‌زیست، می‌توانیم نمونه‌ها و مصادیق این نظریه را در آثارش به خوبی مشاهده کنیم. هدایت و مردم هم‌عصرش، همواره برای رسیدن به آزادی و برابری که از مؤلفه‌های اساسی کارناوال است تلاش می‌کردند. بنابراین انجام پژوهشی در این زمینه ضروری به نظر می‌رسد تا بتوان از طریق این نظریه به ابعاد تازه‌ای از آثار او دست یافت. اما همواره باید این نکته را مد نظر داشت که خود او بر این تأثیرپذیری از نظریهٔ کارناوال آگاه نبوده است.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

نقد ادبی در دوران معاصر، راهکارهای گوناگونی را برای فهم و خوانش متون ارائه داده است. یکی از آن‌ها، فهم متون از طریق خوانش گفتگویی است. این رویکرد که

در آن بر وجود رابطهٔ دیالکتیکی میان چهار عنصر: متن، آفریننده، خواننده و جهان پیرامون تأکید می‌گردد، به عنوان بحثی معرفت‌شناسانه، در مورد تمایز علوم انسانی و علوم طبیعی مورد توجه قرارگرفت. این نظریه توسط میخاییل باختین نظریه‌پرداز معروف روسی مطرح شد.گفت‌وگوی باختینی بسیار گسترده‌تر از گفت‌وگوی کلامی دو شخص است و نباید آن را به گفت‌وگوی دو شخصیت داستان محدود کرد. گفت‌وگو در بافت نظریهٔ باختین می‌تواند دو نگاه، دو فلسفه، دو متن، دو فرهنگ و غیره را دربرگیرد. اصطلاحاتی چون: کارناوال، چندصدایی، نقیضه، جدل، سبک‌بخشی عمده‌ترین شاخه‌های نظریهٔ منطق گفت‌وگوی باختین می‌باشند که تمام آنها متضمن وجود منِ «دیگری» است.

کارناوال از جمله مؤلفه‌های نظریهٔ گفتگویی (مکالمه‌گری) باختین است. کارناوال نوعی خرده فرهنگ انتقادی است که آیین‌ها و آداب و اخلاق حاکم و هنجارهای رایج را به سخره می‌گیرد. باختین بارها یادآوری می‌کند که در طول جشن کارناوال، مردم به خود می‌خندند و اینجاست که پای طنز به کارناوال باز می‌شود. از طرفی طنز یکی از شگردهای انتقاد اجتماعی و سیاسی در جامعه است. از این‌رو می‌توان نتیجه گرفت که طنز و کارناوال رابطه‌ای چندسویه باهم دارند.

به عبارت دیگر «مفهوم اصلی کارناوال نوعی گریز موقتی از زندگی عادی (یعنی رسمی) بوده است. کارناوال، یک صورت هنری از نمایش تئاتری نبوده، بلکه شکلی ملموس(اما موقتی) از خود زندگی بوده که نه فقط روی صحنه بازی می‌شده، بلکه به تعبیری (در طول کارناوال) زیسته می‌شده است. ماهیت ویژهٔ کارناوال که نحوهٔ خاصی از زندگی است، در همین امر نهفته است» (پوینده،۱۳۹۰: ۵۹۰).

صادق هدایت نویسندهٔ نسل اول و مترجم معاصر، از جمله نویسندگانی است که برخی از داستان‌هایش را می‌توان با رویکرد کارناوالی خواند. صادق هدایت (۲۸بهمن۱۲۸۱،۱۹فروردین۱۳۳۰) نویسنده، مترجم و روشنفکر ایرانی است که

حجم آثار و مقالات نوشته‌شده دربارهٔ نوشته‌ها، زندگی و خودکشی صادق هدایت گواهِ تأثیر ژرف او بر جریان روشنفکری ایران است. او در ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ در پاریس در ۴۸ سالگی خودکشی کرد و چند روز بعد در قطعهٔ ۸۵ گورستان پرلاشز به خاک سپرده شد. شمار بسیاری از سخنوران ایرانی نسل‌های بعدی، از غلامحسین ساعدی و هوشنگ گلشیری و بهرام بیضایی تا رضا قاسمی و عباس معروفی و دیگران، هر یک به‌نوعی کمتر یا بیشتر از کار و زندگی هدایت تأثیر پذیرفته و درباره‌اش سخن گفته‌اند. دنبال کردن سررشته‌هایی از طنز، آمیـزهٔ صداها، شکست مرزها و وارونگی نقش‌ها، در آثار صادق هدایت به ما این امکان را می‌دهند تا از منظر باختینی بر آن‌ها بنگریم. کاربست شبکه اصطلاحات باختینی در ادبیـات داسـتانی، پیچیدگی‌هایی دارد که تحلیل آنها در دل آثار، ژرفا و تازگی می‌آفریند. در این پژوهش که بر اساس روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است، ابتدا تمامی مؤلفه‌های کارناوال از داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت استخراج می‌شود و در ادامه به تبیین و تحلیل مهم‌ترین و پربسامدترین آن‌ها بر پایه اندیشه‌های باختین خواهیم پرداخت تا از این طریق به پاسخی برای این سوالات دست یابیم:

۱-آیا داستان «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت آثاری برخوردار از مؤلفه‌های کارناوالی محسوب می‌شوند؟

۲- شاخص‌ترین مؤلفه‌های کارناوال در داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت کدامند؟

۱-۲ . اهداف و ضرورت تحقیق

در زمینهٔ اهمیت پژوهش باید گفت به‌کارگیری نظریه‌های گوناگون نقد ادبی جدید و روش‌های منحصربه‌فرد آن‌ها در نقد و تحلیل آثار ادبی، از سوی دانشجویان رشته‌های مرتبط، امری ضروری و لازم است؛ زیرا انجام چنین تحقیقاتی، ازیک‌طرف

موجب شناخت بیشتر و بهتر نظریه‌های مذکور و مبانی آن‌ها می‌شود و از سوی دیگر، به ما در فهم ابعاد مختلف و مبهم و نامکشوف آثار ادبی و دریافت گسترده‌تری از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و مفهومی آن‌ها کمک خواهد کرد. در همین راستا، هدف از انجام این مقاله، کاربرد نظریهٔ باختین در متن داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» اثر صادق هدایت برای تحلیل شرایط فردی و اجتماعی شخصیت‌ها و فضاهای این اثر در جهت شناخت و فهم عمیق‌تر و درک و دریافت تازه‌تری از آثار این نویسنده نامدار معاصر است. بنابراین استفاده و فراگیری از مطالعات میان‌رشته‌ای و روش‌های جدید نقد ادبی در تحلیل آثار هنری و ادبی، برای پژوهشگران این شرایط را فراهم می‌کند که دلالت‌های نهفته و معانی در بسیاری از آثار صادق هدایت و همچنین دیگر آثار برجستهٔ ادبیات معاصر را نمایان سازند.

۱-۳ . پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ «داستان حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت و آثار وی کتب و مقالات متعددی نوشته شده است ولی در هیچ یک از آن‌ها، موضوع مقالهٔ حاضر اساس بحث و پژوهش نیست. آنچه در این زمینه انجام گرفته است به شرح ذیل است:

ـ منصوری، نعمت و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های کارناوال در داستان‌های عزاداران بیل غلامحسین ساعدی» بیان کرده‌اند: جلوه‌هایی از مرگ و ترس در پایان داستان‌ها، خلق شخصیت‌های مسخ شده و دیوانه، به‌کارگیری زبان عامیانه در موقعیت‌های مختلف، وجود ترس و هراس حاکم بر اتمسفر داستان‌ها، خلق موقعیت‌های طنزگونه و خنده‌دار با شیوه‌ای خاص و منتسب به خود و غیره، نشانه‌ها و مؤلفه‌های کارناوال‌گرایی در این اثر است.

ـ اسکویی، نرگس (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «مؤلفه‌های کارناوال در رمان نگران نباش»، گفتمان چند صدایی، زبان عامیانه، نسبیت، رئالیسم گروتسک، واژگونی، دیوانگی و خنده، مرگ و غیره را از مؤلفه‌های کارناوال در این اثر می داند.

ـ دانشگر، آذر (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های کارناوال در شعر حافظ»، محتوای فلسفی، غیر مذهبی بودن، وجود شخصیّتی بهلول‌وار، قلمرو آرمان شهری و گروتسک را از مؤلفه‌های کارناوال شعر حافظ معرفی می‌کند.

ـ رمضانی، ابوالفضل، یزدانی، انیسه (۱۳۹۴) درمقاله‌ای با عنوان«بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت وگوگرایی و کرونوتوپ در نمایش‌نامهٔ سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب اثر الیور گلدسمیت» بیان می‌کنند گلدسمیت برای ردّ جامعه غیردموکراتیک و سنتی زمان خود، به خلق نوعی کمدی پرداخته که در آن مردم با هرجنسیتی و با هرطبقه اجتماعی، با یکدیگر پیوند خورده و به گفتگو می‌پردازند؛ اگرچه آرای متضادی داشته باشند.

ـ پیروز، غلامرضا، حقیقی، مرضیه (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان«طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستان‌های بهرام صادقی» به بررسی طنز موجود در داستان‌های او و میزان همخوانی آن‌ها با مؤلفه‌های کارناوالی پرداخته و یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که طنز موجود در آثار صادقی با بسیاری از مؤلفه‌های سخن کارناوالی نظیرِ مرگ‌اندیشی و آمیختگی مرگ و زندگی، نفی معاداندیشی و غیره همسو است. از این‌رو، فضایی چندصدا و گفت‌وگوگرا بر آن حکم فرماست که در تقابل با عصر سیاه و پرخفقان بعد از کودتا قرار می‌گیرد.

ـ اسماعیلی، فاطمه (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی کارناوال‌گرایی در دارالمجانین جمال زاده» به بررسی این اثر پرداخته و بیان کرده است؛ از نتایج این پژوهش، وجود مؤلفه‌های نظیر دوگانگی، طنز، چند آوایی و عامیانه‌گرایی در این اثر است.

ـ یزدی، نرگس، ابراهیمی، منصور (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان«بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایش‌نامهٔ رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین» به بررسی مؤلفه‌هایی از جمله: زبان عامیانه وکوچه و بازار، نسبیت و درکنارهم قرارگرفتن مفاهیم متضاد، تاجگذاری و تاج‌برداری، ضیافت/ نقاب، نافرمانی از قدرت حاکم پرداخته است و براین باور است که برخلاف دیدگاه برخی از منتقدان که بخش‌های شاد این نمایشنامه را نامناسب دانسته و حذف این قسمت‌ها را پیشنهاد داده‌اند، بخش‌های مذکور قابلیت این اثر را به عنوان نوشته‌ای کارناوال آشکارکرده و به آن عمق و غنای بیشتر بخشیده است.

ـ مسعودی، شیوا (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با بررسی«تبیین جامعه‌شناختی عناصر کارناوالیته در نمایش‌های عصر ناصری» می‌پردازد و بر این باور است که در عصر مذکور حمایت از فعالیت‌های هنری چون نمایش و نمایش‌واره‌ها وگسترش سرگرمی‌های عمومی بیانگر توجه حکومت و در رأس آن شخص شاه بوده است.

ـ فشی، طیبه (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ خود به «بررسی جنبه‌های کارناوالی در داستان‌های جمال زاده » می‌پردازد و بر این باور است که کارناوال با مؤلفه‌هایی چون نقیضه، گروتسک، عامیانه‌گرایی و طنز در پی شکستن سلسله مراتب رسمی است که این اندیشه متأثر از تفکرات اومانیستی است. بنابراین مقالات و پایان‌نامه‌های دیگری هم درباره بحث کارناوال و نظریات باختین نوشته شده است که هیچ‌یک از آن‌ها با پژوهش حاضر مشابهت ندارند. بنابراین می‌توان گفت این پژوهش از این جهت تازگی دارد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱.کارناوال (Carnival)

باختین وجود رمان را ناشی از وجود دو عنصر اساسی می‌داند؛ یکی چند زبانی و دیگری دنیای خنده که بعدها نام کارناوال را به خود گرفت که زیر مجموعهٔ مباحث فرهنگ‌عامه و طنز محسوب می‌شود. وقتی کتاب «مسائل هنر داستایوفسکی» می‌خواست به انگلیسی ترجمه و در غرب چاپ شود، باختین فصلی دربارهٔ مفهوم «کارناوال» به کتاب افزود و اثر با نام «مسائل زیبایی‌شناسی داستایوفسکی» منتشر شد. در اصل، کارناوال به جشن‌های خیابانی گفته می‌شد که مردم اروپا برای فرار از زندگی واقعی، در خیابان‌ها برپا می‌کردند. در فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی این‌گونه آمده است: «کارناوال به جشن‌های عامیانه و عمومی اطلاق می‌شود که در آن‌ها طبقات اجتماعی باژگونه می‌شوند. دلقک‌ها، پادشاه، احمق‌ها، خردمند و مقدسین مسخره می‌شوند. پردیس و دوزخ، آسمان و زمین، خوب و بد، شوخی و جدی باهم آمیخته می‌شوند و نسبی بودن همهٔ ادعاها با طنزی شیرین به نمایش گذاشته می‌شوند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۸۹).

باختین معتقد است که پیدایی و گسترش کارناوال و فرهنگ برآمده از آن به واژگونی سیستم ارزش‌گذاری که بالاترین رتبه را به فرهنگ ممتاز رسمی می‌دهد، منتهی می‌شود. از نظر وی کارناوال وابسته به جمع است. در کارناوال مردم به مثابهٔ یک کل دیده می‌شوند و همه در مدت زمان برپایی کارناوال باهم برابرند. کارناوال در زمین‌های سرشار از دوگونگی و بی‌حرمتی به مقدسات، والا و پست، مقدس و نامقدس، زندگی و مرگ، شاه و دیوانه را به‌هم پیوند می‌دهد و بدین ترتیب مطلق بودن و جاودانگی ارزش‌های رسمی را رد می‌کند. «تصویرهای کارناوالی همواره دو رویه و متناقض هستند. تصاویر کارناوالی تصاویری هستند که به تقابل‌های مرگ و نوزایی یا تخریب و سازندگی می‌پردازند» (نامورمطلق، ۱۳۷۸ :۹۸).

باختین از فرهنگ کارناوالی به‌عنوان گونه‌ای فرهنگ عامیانه یاد می‌کند که موجب می‌شود تفاوت‌های اجتماعی ناشی از قدرت یا ثروت یا موقعیت ویژه، فراموش شود و افراد بدون توجه به این تفاوت‌ها در وضعیت و شرایطی برابر به گفتگو بپردازند.

«از نظر باختین جشن‌ها و کارناوال‌ها برای مقابله با فرهنگ حاکم و مسلط فئودالی و دینی دوران میانه و رنسانس و گریز از آن، موقعیت و فرصت مغتنم محسوب می‌شد. فرهنگ مردمی با نمودهایی مانند جشن‌ها و کارناوال‌ها در مقابل قصر و کلیسا با تمام باورها و آداب خاص آن قرار می‌گرفت و موجب می‌شد تا دو جریان موازی و متقابل در امتداد هم حرکت کنند»(همان: ۹۹).

از طرفی کارناوال از زندگی روزمره جدا نیست؛ کارناوال را نباید رخدادی دانست که فقط در روزهای تعطیل و در مناسبت‌های خاص روی می‌دهد؛ و خلاصه آنکه در طول کارناوال خود زندگی است که بازی می‌شود و طی مدت معین، بازی به زندگی بدلی گردد. درواقع کارناوال خود زندگی است که به‌صورت نمایش ارائه می‌شود. در این میان عنصر مهم تقلید و مضحکه هستند که فرهنگ زمان آن‌ها را اساسی و حیاتی می‌شمارد؛ پس کارناوال بستهٔ مناسبی برای تجدید حیات زبان و فرهنگ یک ملت است و نمونهٔ ادبی آن‌هم در تمام آثار طنز و هجو به چشم می‌خورد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۹۱). بنابر آنچه گفته شد، برای نظریهٔ کارناوال می‌توان چند مؤلفهٔ اصلی نام برد:

۲-۱-۱.مؤلفه‌های کارناوال

۲-۱-۱-۱.چندصدایی کارناوالی

کارناوال، روش باختین برای شرح سبک چندآوایی داستایوفسکی بود. به این معنا که هرکس صداهای دیگران را می‌شنود و هر فرد، به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر شخصیت دیگری را شکل می‌دهد. در اندیشهٔ باختین، کارناوال مفهومی است که در آن صداهای

متمایز فردی شنیده می‌شوند، نشو و نما پیدا می‌کنند و با همدیگر به کنش متقابل می‌پردازند. دوکرو چنین می‌نویسد: «برای باختین یک دسته از متن‌ها و به‌ویژه متن‌های ادبی وجود دارد که برای آن‌ها باید این ویژگی را در نظر گرفت که چندصدا به‌طور هم‌زمان سخن بگویند، بدون اینکه یکی از میان آن‌ها برتر باشد و دیگران را داوری کند. موضوع آن، چیزی است که در مقابل ادبیات کلاسیک یا رسمی، به آن ادبیات عامیانه یا کارناوالی گفته می‌شود» (دوکرو،۱۹۸۴: ۱۷۱).

۲-۱-۱-۲. شوخی (طنز) کارناوالی

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های کارناوال، طنز است. «در واقع مقصود باختین از کارناوال، روشی است که در آن شوخی عمومی اقدام به براندازی مرجعیت رسمی در فرهنگ و متون کلاسیک سده‌های میانه و رنسانس می‌کند» (پیک، جان، کویل، مارتین، ۱۳۹۱: ۹). همه‌چیز کارناوال در خنده و شوخی و جشن و پای‌کوبی و تمسخر اصول زندگی خلاصه می‌شود تا تمایز بین انسان‌ها از بین برود.

۲-۱-۱-۳. فرهنگ‌عامهٔ کارناوالی

فرهنگ عامه یا فولکلور به معنای دانش و آداب مردم یک جامعه و سرزمین است که شامل داستان‌ها، قصه‌ها، آداب و رسوم، جشن‌ها و اعیاد، باورها، اعتقادات و عادات توده‌ی مردم است. باختین برای پی‌ریزی نظریه‌اش، از فرهنگ عامیانهٔ اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس استفاده کرد. او کارناوال را جهان بی‌قیدوبند جلوه‌ها و اشکال فکاهی که در مقابل لحن جدی و رسمی فرهنگ کلیسایی و فئودالی سده‌های میانه قد علم می‌کند، تعریف کرد (مکاریک،۱۳۸۴: ۲۳). به همین دلیل کارناوال می‌تواند تأثیری به‌مراتب ویران‌کننده‌تر و طولانی مدت‌تر از یک انقلاب داشته باشد؛ زیرا با

جدیّت اربابان کلیسا ناسازگار بوده و مردم با استفاده از این فرهنگ، می‌توانستند فرهنگ مسلط را به تمسخر بگیرند.

در سرچشمهٔ آثار رابله، فرهنگ‌عامه را می‌یابیم که در عهد باستان در آثار پترون یا آریستوفان وجود دارد؛ و در دوران رنسانس در آثار بوکاچیو باز نمودار می‌شود. فرهنگ کمیک و مردمی قرون وسطی و رنسانس، سرچشمهٔ مستقیم و بی‌واسطه‌ی آثار رابله بود. این فرهنگ نوعی جهان‌نگری خاص و متفاوت با نگرش رسمی و حاکم و سرشار از صورت‌های ویژه بود (باختین،۱۹۸۴: ۹۳).

۲-۱-۱-۴.خندهٔ کارناوالی

مفهوم خنده در اندیشهٔ باختین با مفهوم کارناوال در پیوند است و او از ترکیب این دو به بیان مفهوم خنده کارناوالی می‌پردازد. «کارناوال، زندگی دوم مردم است که بر اصل خنده قرار دارد. زندگی جشن مردم است و جشن، ویژگی بنیادین تمام شکل‌های مراسم و نمایش‌های خنده‌آور سده‌های میانه است» (پوینده،۱۳۹۰: ۵۹۰). باختین بارها یادآوری می‌کند که در طول جشن، مردم به هم می‌خندند و موقعیت دیدگاه خویش را جدی نمی‌گیرد؛ زیرا این جشن، جشن دیوانگان است.

به نظر باختین این خرده‌فرهنگ بیشتر در طول دورهٔ تاج‌گذاری که میان سده‌های میانه و عهد رنسانس واقع‌شده است، پدیدار می‌گردد. در این موقعیت تاریخی که با نوعی بی‌ثباتی مشخص می‌شود؛ گروه‌های دهقانان، پیشه‌وران و بورژواها (آگاهانه یا ناآگاهانه) بر ضد حاکمیت اشراف و کلیسا و برای گسترش یک فرهنگ «جایگزین» مبارزه را آغاز می‌کنند، روشن است که در جامعه‌ای که رابله در آن به سر می‌برده جایی برای خرده‌فرهنگ انقلابی نبوده است؛ زیرا که قشرهای دهقانی به دلایل اقتصادی، سیاسی و فرهنگی، توانایی رویارویی منظم و سازمان‌یافته را با گروه‌های

حاکم نداشته‌اند؛ اما انگیزه‌های انتقادی در کارناوال به‌روشنی نمودار می‌شدند و اشراف و روحانیان کارناوال را به‌عنوان جشن مردمی تحمل می‌کردند.

باختین از شوخی‌های مردمی و شکل‌های خنده، توضیحی فرهنگی می‌دهد. مصری‌ها اهرام ثلاثه را ساختند و یونانیان تئاتر را، اما فرهنگ مردمی، کارناوال را ابداع کرد. خنده‌های کارناوالی و بزمی مهم‌ترین نقش را در تاریخ کمدی بازی می‌کنند. خنده، دربردارندهٔ تاریخ یک جامعه و همچنین تصویری از دنیاست. خنده، رخداد شدیداً پویایی است که ذهن و جسم را به جنبش در می‌آورد. خنده طغیانگر و طوفانی است به همین دلیل خنده، وضعیتی ثابت نیست بلکه وضعیتی گذراست. خندهٔ کارناوالی هم متوجه بازیگران است هم تماشاگران. خندهٔ کارناوالی، سنت را نمی‌پذیرد و به آینده نگاه می‌کند و با تمسخر و لودگی فرهنگ غالب را نقد می‌کند.

باختین در بررسی خندهٔ کارناوالی نقش انتقادی جشن مردمی را توضیح می‌دهد که از خود نیز انتقاد می‌کند و سرشت نسبی و ناپایدار نمادهای حاکم را آشکار می‌کند. خندهٔ کارناوالی که نیروی انتقادی و ویران‌گر است، با چهار عامل مهم فرهنگ فئودالی مخالفت می‌ورزد.

۱-سنت را رد می‌کند و پیوستگی و آینده را برتر می‌شمارد.

۲-در برابر ریاضت‌پیشگی معنوی دین سده‌های میانه، کارناوال زندگی و جسم را قرار می‌دهد.

۳-جدیت فرهنگ رسمی با ریشخند و لوده‌بازی‌های کارناوالی نفی می‌شود.

۴-تقابل آخر، رویارویی زندگی و مرگ است.

برای درک اهمیت و امروزین بودن نظریهٔ باختینی کارناوال، باید از هرگونه صورت‌پرستی‌ای که این نظریه را از زمینهٔ اجتماعی تاریخی‌اش جدا سازد، پرهیز کرد (پوینده، ۱۳۹۰: ۲۱۸-۲۰۹).

۲-۲.خلاصه داستان‌ها

دربارهٔ داستان «حاجی مراد» باید گفت که حاجی مراد، مردی است که در بازار، آبرو و اعتبار دارد و همه با او احترام می‌گذارند. اما او در زندگی، از زن شانس نیاورده است. بچه‌دار نمی‌شود. زنش مداوم به او غر می‌زند. مردم به او می‌گویند که زن دیگری بگیرد و بچه‌دار شود. اما او زن اولش را دوست دارد. حاجی به زنش بدبین است. به او اجازه بیرون رفتن از خانه را نمی‌دهد و گاهی هم زنش را کتک می‌زند. روزی حاجی از مغازه به خانه برمی‌گردد و با خودش خیالبافی می‌کند. ناگهان احساس می‌کند زنش از کنارش گذشت و به او اعتنا نکرد. خونش به جوش می‌آید و دنبال زن می‌رود. از حاشیه سفید چادر به یقین می‌رسد که زن خودش است. دیگر تردید نمی‌کند. جلو می‌رود و به زنش توپ و تشر می‌زند که چرا بی‌اجازهٔ او بیرون رفته است، اما زن اعتنا نمی‌کند. حاجی مراد، کشیده‌ای به صورت زن می‌زند. زن داد و بیداد می‌کند و مردم جمع می‌شوند. معلوم می‌شود که خانم، همسر او نیست. کار به شکایت می‌کشد. حاجی را به نظمیه می‌برند و در آنجا محکوم می‌شود. حاجی مراد که حس می‌کند، آبرویش رفته، زنش را طلاق می‌دهد.

همچنین داستان «زنده به گور» قصه یک فردی است که می‌خواهد خودکشی کند و بارها این کار را امتحان می‌کند اما موفق نمی‌شود. داستان از عقاید نویسنده جدا نیست و با تفکراتی که هدایت در برخی از کتاب‌ها و مقاله‌هایش در مورد انسان و زندگی دارد، بعید نیست که این داستان حکایت همان درون نویسنده است که نویسنده به خودکشی در پاریس فکر می‌کرده و به جای اینکه خودش خودکشی کند شخصیت تخیلی و داستان‌هایش را کشته است. داستان مانند خود هدایت کمی گیج و گنگ است و کمی تو در تو است. داستان اتاق سیاه فکری و زندگی مردی است که در تفکر نهلیستی خودش غرق شده و هیچ اهمیتی به هیچ چیزی نمی‌دهد. اصلاً

هیچ چیزی به غیر از خودش را نمی‌بیند اما کارهای دیگران را در حساب و کتابش می‌گنجاند. مثلاً وقتی می‌خواهد خودکشی کند به این فکر می‌کند که احتمالاً کی صاحبخانه می‌آید و او در را باز نمی‌کند و صاحبخانه با خودش می‌گوید خواب است و تا آخرش را محاسبه می‌کند. داستان کسی است که در خودش و نوشته‌هایش غرق شده با خودش و نوشته‌هایش درگیر است می‌نویسد که خودش را آزاد کند اما نمی‌تواند و نهایت خودش را جور دیگری آزاد می‌کند. این داستانها بیشتر به صورت گزارش یا سرنوشت‌نویسی است. اتفاقی که بـرای کسی افتاده و کسی دارد آن را برای شما تعریف می‌کند شاید این حس مشترکی باشـد که در موقع خواندن تمام این داستان‌ها به شما دست می‌دهد. مشـکل دیگـری کـه بـه چشم می‌آید در شخصیت-های داستانی آن است، چون شخصیت‌هـا بیشـتر شـبیه تیـپ هستند و ما بیشتر با یک سری تیپ در ارتباطیم. فضای داستان کاملاً توصـیفی اسـت و حرکت که از المان‌های اساسی داستان‌های امروزی اسـت در ایـن داسـتان بـه چشـم نمی‌خورد و گاهی حرکات را به صورت اضافات داستان و داخـل پرانتـز بـه داسـتان اضافه می‌کند.

۲-۳ .بررسی مؤلفه‌های کارناوال در داستان‌ها

۲-۳-۱.گفت‌وگو و چندصدایی

گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین بنیان‌های هر داستان است. داستان بدون گفت‌وگو امکان ندارد و گفت‌وگو روح داستانی را شکل می‌دهد و شخصیت‌ها را به مخاطب معرفی می‌کند. گفت‌وگو میان شخصیت‌ها بیشتر از هر عمل دیگری می‌تواند سبب تعریف شخصیت‌ها شود. گفت‌وگو و دیالوگ در نظریهٔ چندصدایی و گفت‌وگومندی باختین از اهمیتی بسزا برخوردار است. «ارتباط و عمل متقابل کلامی، بنیادی‌ترین خصیصهٔ زبان است.گفت‌وگو در مفهوم غیرگستردهٔ آن، فقط یکی از اشکال ارتباط زبانی، هرچند مسلماً مهمترین شکل آن را تشکیل می‌دهد. با این وجود، گفت‌وگو را

می توان در مفهوم گستردهٔ آن نیز به کار برد. در این حالت گفت‌وگو نه فقط ارتباط کلامی مستقیم و شفاهی بین دو شخص، بلکه هرگونه ارتباط زبانی به هر شکل ممکن را در بر می‌گیرد. می‌توان گفت تمامی ارتباط و فعل و انفعال زبانی به صورت تبادل گفتارها، یعنی به صورت گفت‌وگو انجام می‌پذیرد» (تودوروف،۱۳۷۷: ۹۲). بنابراین گفت‌وگو باید دارای یک نتیجه باشد.

در این بخش ابتدا قسمت‌هایی کوتاه از گفت‌وگوهای داستان ارائه می‌شود:

«یکی نیست از این مرتیکه بپرسد ابولی خرت بچند است؟» (هدایت،۱۳۳۰ :۳۱).

«برو برو، حاجی دروغی! تو حاجی هستی؟ پس چرا خواهر و مادرت در کربلا گدائی هرزه شدند؟ من را بگو که وقتی مشهدی حسین صراف از من خواستگاری کرد زنش نشدم و آمدم زن تو بی‌قابلیت شدم! حاجی دروغی» (همان: ۲۸)

«آهان، به تو هستم! این وقت روز کجا بودی؟ بایست تا بهت بگویم؟» (همان:۳۰).

«می‌خواهی آبروی چندین و چند ساله مرا به باد دهی؟ زنیکه بی‌شرم. حالا بگذار رو به روی مردم بگویم. مردم شاهد باشید این زنیکه را فردا طلاق می‌دهم» (همان:۳۱).

در میان گفتگوهای حاجی مراد و رئیس نظمیه چندان نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای به چشم نمی‌خورد. فقط نوع سخن گفتن آن‌ها که تا حدّی متناسب با موقعیت شغلی و شخصیت آن‌هاست آشکار می‌شود که البته آن هم نسبت به دیگر داستان‌های هدایت بسیار کمرنگ‌تر جلوه می‌کند. همچنین اطلاعاتی دربارهٔ زن حاجی به دست می‌آید از جمله اینکه، زن حاجی تقلید صدای دیگران را در می‌آورد و همین باعث می‌شود که حاجی، زن مشهدی حسین را حتی از صدایش هم نشناسد.

«مگر فضولی؟ به توچه؟ مردکه جلنبری، حرف دهنت را بفهم، با زن مردم چه کار داری؟ الان حقت را به دستت می‌دهم. آهای مردم به دادم برسید. ببینید این مرد که مست کرده از جان من چه می‌خواهد؟ به خیالت شهر بی‌قانون است؟ الان ترا می‌دهم به دست آژان... آقای آژان» (همان:۳۰).

آنچه که از حرف‌ها و عکس‌العمل‌های سریع زن مشهدی حسین به ذهن خواننده می‌رسد، آن است که او زنی است به عبارت عامیانه، شرّ است، به قول معروف از کاه کوه می‌سازد و در سخنانش کلمات توهین‌آمیز وجود دارد مانند: مرتیکهٔ بی‌سر و پا، مردکه جلنبری. زن‌ها، در داستان هدایت، زبان عامیانه یا تحصیل کرده، محترمانه یا بی‌ادبانه دارند اما غالباً زبان آن‌ها عامیانه و بی‌ادبانه است؛ البته منشأ این عوام‌گویی و بی‌ادبی رفتار مردان و نگرش شوهران به آن‌هاست. بدبینی و سؤظنی که مردان به زنان خود دارند، زمینهٔ این نوع حرف زدن را در زنان به وجود می‌آورد والا در مکالمات معمولی، زبان آن‌ها از فحش و ناسزا تهی است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، «چند صدایی که به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است. چنان‌که تمام صداها، حق حضور داشته باشند، بدون اینکه یکی بر دیگران مسلط باشد» (نامور مطلق،۱۳۸۷: ۳۹۸). در این داستان دیده می‌شود. در این اثر، هم صدای حاجی شنیده می‌شود و هم صدای همسرش و نیز سایر افرادی که در داستان صرفاً برای طرح افکار خود حضور می‌یابند و سپس از صحنه خارج می‌شوند.

همچنین در زنده‌به‌گور نیز این حالت را چنین وصف می‌کند: «در فکر خود غوطه‌ور شده بودم، دنبال آن می‌دویدم. مانند این بود که بال در آورده بودم و در فضا جولان می‌دادم، سبک و چالاک شده بودم به‌طوری‌که نمی‌شود بیان کرد. تفاوت آن‌ها، همانقدر است که پرتو روشنایی را که به‌طور طبیعی می‌بینیم در کیف تریاک مثل این است‌که همین روشنایی را از پشت آویز چلچراغ یا منشوری بلوری ببینند به رنگ‌های گوناگون تجزیه می‌شود، در این‌حالت خیال‌های ساده و پوچ که برای آدم می‌آید، همان‌طور افسونگر و خیره‌کننده می‌شود. هر خیال گذرنده و بیخود یک صورت دلفریب و باشکوهی به خودش می‌گیرد. اگر دورنما یا چشم‌اندازی از فکر آدم بگذرد، بی‌اندازه بزرگ می‌شود، فضا باد می‌کند، گذشتن زمان محسوس نیست» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۳)

زنده به‌گور نیز یادداشت‌های یک دیوانه است. او خود را محکوم به تنهایی می‌داند و سرانجام خودش را می‌کشد. تک‌گویی‌های درونی او قابل توجه است و شخصیت خود هدایت را تداعی می‌کند: «برو دیوانه، کاغذ و مداد را دور بینداز، بینداز دور، پرت‌گویی بس است. خفه شو، پاره کن، مبادا این مزخرفات به‌دست کسی بیفتد، چگونه مرا قضاوت خواهند کرد؟ اما من از کسی رودربایستی ندارم، به‌چیزی اهمیت نمی‌گذارم، به‌دنیا و مافیها می‌خندم، هرچه قضاوت آن‌ها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من پیش‌تر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام. آن‌ها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیش‌تر به آن‌ها می‌خندم. من از خودم و از همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم» (همان: ۲۷). بنابراین در این داستان همچون اثر دیگر هدایت عنصر گفتگو پررنگ است و یکی از راه‌های شناخت شخصیت‌های داستان همین مؤلفه است و در خلال این گفتگوها می‌توان صداهای مختلف را شناخت که هر کدام با زبان خاص خود به بیان مسائل موجود در داستان پرداخته‌اند.

۲-۳-۲.زبان عامیانه کوچه و بازار

عامیانه‌گرایی محسوس‌ترین جنبهٔ کارناوال برای مردمی کردن متن است که یکی دیگر از مؤلفه‌های نظریهٔ باختین به شمار می‌رود. به اعتقاد باختین، در همهٔ زبان‌ها و فرهنگ‌ها، دو نیروی متضاد وجود دارد. یکی نیروهای مرکزگرا و دیگری نیروهای مرکزگریزند. نیروی مرکزگرا نیرویی است که به دنبال یک پارچه‌سازی و همگن کردن و ایجاد نظم و سلسله مراتب در زبان و فرهنگ است (وبستر،۱۳۸۲: ۷۰). و باختین مصداق آن را در زبان حکمرانان، شوالیه‌ها، کلیسا، اشراف، گونه‌های شاعرانه و غیره می‌داند. درمقابل نیروی رقیب، یعنی نیروهای مرکزگریز که عاملی برای مقابله

با یک پارچه‌سازی زبان هستند، به شکل نیروهای خلع یدکننده و واگرا ظاهر می‌شوند که باختین مصداق آن‌ها را در گونه‌های تنزل داده شده‌ای مثل زبان دلقک‌ها، ولگردها و به طور وسیع‌تر، در زبان و اصطلاحات عامیانه جست‌وجو می‌کند، یعنی حکایات منظوم و قصه‌های خنده‌دار، تصنیف‌های خیابانی، ضرب‌المثل‌های عامیانه، و لطیفه‌های رایج بین مردم که در آن‌ها هیچ مرکزیت زبانی زبان ادبی متداول نیست، زیرا در کنار مرکز زبان‌شناختی، حیات کلامی ایدئولوژیک یک ملت و یک دورهٔ خاص قرار نمی‌گیرد، بلکه آن نوع دگرمفهومی است که تعمداً با زبان ادبیِ رسمی و فاخر «تقابل دارد». این دگرمفهومیِ تقلیدی، تمسخرآمیز، و عامیانه غالباً علیه زبان‌های رسمی زمان خود، آشکارا و مجادله جویانه برمی‌خاست (باختین،۱۳۹۰: ۳۶۵).

با این اوصاف باید گفت که «ادبیات عامیانه نشئت گرفته از فرهنگ مردم و بیانگر آرزوها، آمال، افکار، اخلاق و عادت‌های هر ملتی است» (اسماعیلی، خجسته، ۱۴۰۰: ۲۲). بررسی‌ها نشان می‌دهد که در داستان حاجی مراد و زنده به گور اثر صادق هدایت نمونه‌های مختلفی از عامیانه‌گرایی و دیده می‌شود و یکی از خصایص بارز این اثر قلمداد می‌گردد.

۲-۳-۳.کلمات و جملات عامیانه

«سلانه سلانه به راه فتاد» (هدایت،۱۳۳۰: ۲۸)، «حالا پدری ازت در آرم که حظ کنی» (همان:۴۲)، «مردم هم دوپشته ایستاده‌اند.» (همان:۳۲)، «می‌گذارید این مرتیکهٔ بی‌سر و پا میان کوچه به عورت مردم دست اندازی کند» (همان:۳۳)، «پوست دو لپه آن را جلو خودش تف می‌کرد.» (همان: ۲۸)، «اصلاً مرده شور این طبیعت من را ببرد» (صادق هدایت،۱۳۴۲: ۷)، «دروغ ودونگ» (همان:۱۳۹)، «همه رامنتر کرده‌ام» (همان:۱۰) و غیره.

۲-۳-۴. ضرب‌المثل‌ها

در داستان‌های صادق هدایت ضرب‌المثل جایگاه خاص و ویژه‌ای دارد. این کار سخن نویسنده را صریح‌تر و محکم‌تر بیان می‌کند و با زبان طنز اوضاع اجتماعی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. ضرب‌المثل یکی از نمادهای فرهنگ عامه است. در اینجا به نمونه‌ای از این ضرب‌المثل‌ها می‌پردازیم:

«تلافی بکنم که روی نان بکنی سگ نخورد؟» (هدایت،۱۳۳۰ :۲۸)، «نصیحت‌ها را از یک گوش می‌شنید و از گوش دیگر بدر می‌کرد.» (همان: ۲۹). «نه قلبم خراب نشد. امروز بهتر است نه، بادمجان بم آفت ندارد!» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۱)

۲-۳-۵. کنایه

کنایه نیز اغلب به‌صورت طعنه می‌باشد و در نهان خود آن تلخی و گزیدگی کارناوال را دارا است. هدایت با زبان کنایه با مردم صحبت می‌کند و همچنین با کنایات عامیانه، راحت‌تر می‌تواند مسائل مردم و جامعه را بیان کند. در اینجا به برخی از این کنایات اشاره می‌کنیم:

«از دیشب میانه آن‌ها سخت شکراب شد بود» (هدایت،۱۳۳۰ :۱۹)، «حالا یک مرتبه موش مرده شد» (همان:۳۳)، «دندان روی جگر می‌گذاشتم اما حالا کارد به استخوان رسیده» (همان:۳۸)، «حاجی همه چیز را می‌توانست تحمل کند مگر زخم زبان و نیش‌هایی که زنش به او می‌زند و او هم برای اینکه از زنش چشم زهره بگیرد عادت کرده بود او را اغلب می‌زد» (همان:۱۱)، «ناگهان از جا در رفت» (همان:۴۲)، «آن وقت بیشتر حساس بودم، آن وقت مقلد وآبزیر کاه بودم» (هدایت،۱۳۴۲: ۷)، «اشتباهی به دنیا آمده‌ام مثل چوب دوسر گهی از اینجا مانده و از آنجا رانده» (همان:۱۶).

۲-۳-۶ .مرگ

مضمون مرگ یکی از مهمترین مضامین‌کارناوالی است که با انگاره‌پردازی کاملاً غیرمتعارف در گونه‌های کارناوالی بازنمایی می‌شود. مفهوم خاص مرگ در این انگاره-پردازی به هیچ وجه با تفاسیر معنوی عزیمت از قلمرو خاص حیات به دنیای مردگان همخوانی ندارد. مرگ جزء لاینفکی از چرخهٔ حیات پیکرهٔ جمعی مردم است که خود بخشی از چرخهٔ حیات طبیعت به شمار می‌آید به باور باختین، کارناوال در مرز بین هنر و زندگی قرارگرفته است. در واقع کارناوال خودِ زندگی است که بر اساس الگوی خاصی از نمایش/ بازی شکل گرفته است. باختین برای تفسیر مجدد جسم و عملکردهایش و اتحاد دوبارهٔ جسم و خود، جسمِ انفرادی با جسمِ جمعی و بدنهٔ اجتماع مردم با جسمِ گیتی و در تأکید به ارتباط مداوم تولد و مرگ، نوزایی و استعارهٔ جامعه، تلاش می‌کند پادزهری شفابخش و رهایی دهنده را به فرهنگ تشریفاتی و از پیش تعیین شده تزریق کند؛ «این فرهنگ کل را نابود می‌کند، تجسم خود را از بین می‌برد، یک زندگی مجزا ایجاد می‌کند و ساختارهای قدرت طلب واستبدادی آن، انکارکنندهٔ نیروهای دوباره به وجود آورندهٔ طبیعت هستند. وارد شدن به این هیبت سرتاسر جشن و سرور و تجربهٔ رئالیسم گروتسک و شوخی و خنده‌هایش، وفور هستند» (باختین، ۱۹۸۴: ۲۱).

هدایت در داستان زنده به گور، مرگ و خودکشی را به اوج خود می‌رساند. زنده به گور، داستان درد و رنج‌های انسانی است که به خاطر ناامیدی، روند یکنواخت زندگی و علاقه نداشتن به انواع فنون و دغل‌های مردم برای پیش‌برد زندگی، راه فرار و نجات از این وضعیت اسفناک را در مرگ می‌بیند. اما از آن جا که مرگ هم گاهی انسان‌های بدبخت را در بدبختی‌شان تنها می‌گذارد و درد و رنج کشیدن آن‌ها را به نظاره می‌نشیند، از راوی داستان گریزان است. پس او به ناچار دست به خودکشی می‌زند اما هر بار بیشتر از بار قبل، مرگ از او فراری می‌شود. در این داستان راوی، خواننده را با انواع روش‌های خودکشی‌اش که تمام آن‌ها با شکست مواجه می‌شوند

آشنا می‌کند. این موضوع چیزی نیست که مغایر با روحیات هدایت باشد و نشان دهندهٔ این است که تا چه انداز ذهن هدایت با خودکشی درگیر بوده است.

داستان با تصویرگریِ هنرمندانهٔ راوی از اتاق آغاز می‌گردد و دیری نمی‌پاید که خواننده در می‌یابد با اتاق یک انسان بیمار روبرو است. «بازوهایم از سوزن انژکسیون سوراخ است. رختخواب بوی عرق و بوی تب می‌دهد... روی میز اتاق پراز شیشه، فتیله و جعبهٔ دواست. بوی الکل سوخته، بوی اتاق ناخوش در هوا پراکنده است» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۵).

داستان زنده به گور از آنجا که بعد از اولین تجربهٔ خودکشی نافرجام هدایت نوشته شده است؛ بسیار تحت تأثیر آن حال و هوا قرار گرفته است. هدایت می‌اندیشد که آنقدر بدبیار و بدبخت است که مرگ هم از او گریزان است. «به کسی که دست از همه جا کوتاه بشود، می‌گویند برو سرت را بگذار بمیر، اما وقتی که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی که مرگ هم پشت را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید....!» (همان). تأثیرپذیری هدایت از ماجرای خودکشی نافرجام، وقتی بیشتر نمود پیدا می‌کند که راوی در حال مرور راه‌های خودکشی است، پرت شدن در رودخانه را هم از قلم نمی‌اندازد. تا موضوع را به اینجا کشانده و این راه‌ها را بر شمرده است تا این یک قلم را ذکر کند. «کسی سیزده بار به انواع گوناگون قصد خودکشی کرده و همهٔ مراحل آن را پیموده: خودش را دار زد، ریسمان پاره شد، خودش را در رودخانه انداخته، او را از آب بیرون کشیده‌اند و غیره. بالاخره برای آخرین‌بار خانه را که خلوت دیده با کارد آشپزخانه همهٔ رگ و پی خودش را بریده و این دفعهٔ سیزدهمین می‌میرد» (همان)

یکی از بزرگترین دردهای هدایت در طول زندگی‌اش، نبودن کسی بود که حرف‌های او را آن چنان‌که مدنظر هدایت بود، درک کند؛ و او که فراتر از زمان و محیط خود می‌زیست. در پیدا کردن یک چنین فکری غالباً دچار سختی بود و این

موضوع را بارها در داستان‌هایشان منعکس کرده است. «یک چیزهایی هست نمی‌شود به دیگری فهماند، نمی‌شود گفت:آدم را مسخره می‌کنند، هر کسی مطابق افکار خودش دیگری را قضاوت می‌کند، زبان آدمی‌زاد مثل خود او ناقص و ناتوان است» (همان: ۲۹).

از نکات جالب توجه زنده به گور، مسألهٔ رویین‌تنی است. «من رویین‌تن هستم، زهر به من کارگر نشد، تریاک خوردم، فایده نکرد، آری من رویین‌تن شده‌ام، هیچ زهری به من کارگر نمی‌شود» (همان).

در پایان پس از کش و قوس‌های فراوان دیگر با مرگ آشنا و مأنوس است خود را زنده به گور می‌داند. «من یک زنده به گور هستم.» (همان: ۳۷). او دیگر به دنبال مرگ نیست چون هیچ احساسی به زنده بودن و تعلق خاطری به هیچ چیزی ندارد و از این رو خود را زنده به گور می‌داند و این شاید یک تلنگر باشد به انسان‌های به ظاهر زنده‌ای که از زندگی چیزی نمی‌دانند و فقط مانند حیوانات، طبیعت‌شان، آن‌ها را سر پا نگه داشته است. «شماهایی که گمان می‌کنید در حقیقت زندگی می‌کنید، کدام دلیل و منطق محکمی در دست دارید» (همان: ۳۶).

بنابراین باید گفت که مرگ یکی از واژگانی است که به وفور در این اثر کاربرد دارد در این عبارت تاکید چندباره بر این کلمه به تاثیرگذاری بیشتر داستان می‌انجامد. «ما وقتی‌که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی‌که مرگ هم پشتتش را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید...!» (همان: ۳۱).

۲-۳-۷.خنده

خنده، در کارناوال جایگاه بسیار مهمی‌دارد. به زعم باختین، کارناوال علاوه بر چندصدایی و چند زبانی، با خنده در ارتباط است؛ به این صورت که خنده، راه گریز و حتی غلبه با تک‌صدایی می‌باشد. خنده، شرایطی را فراهم می‌سازد که امور و مسائل

گوناگون و غیرقابل دسترس، به اموری عمومی و قابل دسترس برای همگان مبدل شود. «کارناوال تمامی مشخصه‌های فرهنگ عامیانهٔ خنده را درون خود متمرکز می‌کند» (تودوروف،۱۳۷۷: ۵۳). «کارناوال، زندگی دوم مردم است که بر اصل خنده قرار دارد. زندگی جشن مردم است و جشن، ویژگی بنیادین تمام شکل‌های مراسم و نمایش‌های خنده‌آور سده‌های میانه است» (پوینده، ۱۳۹۰، ۵۹۰).

نمونه‌هایی از خنده گروتسکی در داستان زنده به گور هدایت دیده می‌شود که تا حدودی آن‌ها جنبهٔ کارناوالی دارند و دلایلی برای خنده در آن قسمت از داستان دیده نمی‌شود:

«من پیشتر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام. آنها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم، من از خودم و از همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم.» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۴).

«به دنیا و مافیهایش می‌خندم. هر چه قضاوت آنها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم» (همان: ۲۴).

«این فکر برایم آمد که دیوانه شده‌ام. به خودم می‌خندیدم، به زندگانی می‌خندیدم، می‌دانستم که در این بازیگر خانهٔ بزرگ دنیا، هر کسی یک جوری بازی می‌کند تا هنگام مرگش برسد» (همان: ۲۳).

«یک فکر است که دارد مرا دیوانه می‌کند، نمی‌توانم جلو لبخند خودم را بگیرم. گاهی خنده بیخ گلویم را می‌گیرد» (همان: ۱۰).

۲-۳-۸.طنز

یکی از مؤلفه‌های چشمگیر در کارناوال، طنز است. «طنز، نوعی آیینه است که نظاره‌گران، عموماً چهره هر کس، به جز خود را در آن تماشا می‌کنند و به همین دلیل است که در جهان این‌گونه از آن استقبال می‌شود و کمتر کسی آن را برخورنده می‌یابد» (پلارد،۱۳۸۳، ۵). «طنز در اصطلاح ادبی عبارت است از شیوهٔ بیان مطالب انتقادی و نفرت بار که با خنده و شوخی همراه است» (پدرام و دیگران، ۱۴۰۰: ۶) هدایت فردی نکته‌یاب و باریک‌بین است و نقاط ضعف را خوب تشخیص می‌داد و با طنز خاص برملا می‌کرد او به رغم آنکه درونی پیچیده و فلسفی داشت فردی شوخ‌طبع و بذله‌گو بود. «طنز هدایت حالت انتقادی ظریف دارد، نمودار تلاش و عکس‌العمل فکری است که رنج می‌برد و مقاومت می‌کند و زشتی را طرد می‌سازد. منتهی با دست انداختن و به ریشخند گرفتن.» (یوسفی، ۱۳۸۰: ۳۴۶). بسیاری از طنزهای هدایت نقد اجتماعی است و گاهی حاوی نکته‌هایی است بسیار عمیق‌تر، طنز نیش‌دار و بی‌پروای او به همراه واژگان و جمله‌های عامیانه می‌باشد. طنز هدایت ظریف‌تر از هجو و هزل قدیم است و دامنهٔ آن نیز گسترده‌تر از طنزهای کلاسیک و نوکلاسیکی است که در قالب یک حکایت نکته ویژه‌ای را بیان می‌کردند. طنز او معمولاً عواطف تندی را منعکس می‌کند و اغلب یک احساس ناشکیبایی را در پوشش طنز و تمسخر بیان می‌دارد. طنز او از ادبیات متعهد نیست زیرا فاقد چارچوب ایدئولوژیک، و هدف مثبت نسبت به چیزی جز طنزگویی است از سوی دیگر طنز او بی بندوبارانه نیست. (کاتوزیان،۱۳۸۹: ۲۰۵).

داستان حاجی مراد، داستانی طنز آمیز است که براساس درک اشتباه موقعیت به وجود آمده است. شخصی، کسی را به جای دیگری می‌گیرد و به همین دلیل دچار شکنجه می‌شود. اساس داستان بر مبنای همین اشتباه شکل می‌گیرد. اشتباهی که پایه‌ریز طنز داستان است و حول محور این طنز، توصیفات زیبای داستان ارائه می‌شوند:

«آری این زن او بود، نه این که حاجی مانند اغلب مردها زنش را از پشت چادر می‌شناخت ولی زنش یک نشان مخصوص داشت که در میان هزاران تا زن، حاجی به آسانی زن خودش را پیدا می‌کرد. این زن او بود، از حاشیه سفید چادرش می‌شناخت» (هدایت، ۱۳۳۰: ۳۰).

و در بستر گفت‌وگوهای طنزآمیز نیز نمود بیشتری پیدا می‌کند:

«بی‌غیرت‌ها، شماها هیچ نمی‌گویید؟ می‌گذارید این مرتیکه بی‌سرو پا میان کوچه به عورت مردم دست اندازی بکند، اگر مشدی حسین صراف این‌جا بود به همه‌تان می‌فهماند. یک روز هم از عمرم باقی باشد، تلافی بکنم که روی نان بکنی سگ نخورد؟یکی نیست از این مرتیکه بپرسد ابولی خرت به چند است؟ کی هست که خودش را داخل آدمیزاد می کند. برو، برو، آدم خودت را بشناس. حالا پدری ازت دربیاورم که حظ بکنی! آقای آژان...» (همان:۳۱)

در ضمن گفت‌وگوها از تعابیر عامیانه و اغراق نیز استفاده شده است: «چه فضولی‌ها آقای آژان شما که شاهد هستید توی کوچه، روبروی صد کرور نفوس به من چک زد. حالا یک مرتبه موش مرده شد! چه فضولی‌ها! به خیالش شهر هرت است، اگر مشدی حسین بداند حقت را می‌گذارد کف دستت» (همان: ۳۲).

نکته دیگری که به طنز داستان دامن می‌زند، آن است که مشهدی حسین صراف قبلاً از زن حاجی مراد خواستگاری کرده بود و زنش همیشه سرکوفت او را به حاجی می‌زد، حالا یکباره زن مشهدی حسین در سر راه حاجی سبز شده و با تهدیدهایی که از زیر چادر دربارهٔ شوهرش می‌کند، بدتر به شک حاجی دامن می‌زند.

اما طنز داستان، با پرداخت کنش انتهای آن به پایان می‌رسد. حاجی تاکنون برای حفظ آبرو حتی حاضر به طلاق دادن همسر نازا و لجباز خود نشده بود، اینک با خوردن شلاق در حضور مردم، آبرو و اعتبارش را از دست می‌دهد و این مسئله او را در طلاق دادن زنش مصمم می‌کند.

۲-۳- ۹.گروتسک

گروتسک از مجموعهٔ تعاریف ناخوشایندی که بیان می‌شود، انتخاب شده است؛ تمسخرانگیز و زشت، نامحتمل، بهت‌آور، تحریف شده و مرموز، غیرمعمول، مضحک، ناموزون، مخوف، غیرضروری، باطل نما، چندش‌آور، عجیب، هجوآمیز و آزاردهنده، یاوه و چرند، مبتذل و زننده، ددمنشانه، دل آشوبگر، تهوع‌آور؛ و تکان دهنده، حیرت انگیز، روان وب و رقت‌انگیز، احمقانه و دلقکانه، مشمئزکننده، صفات و احساساتی از این قبیل که مطلوب و موردِ پسند نیستند. بدین ترتیب باید گفت گروتسک شاملِ «مسائلِ غیرمنتظرهٔ خاصی است که با واقعیت واکنش نشان می‌دهند» (آدامز، ویلسون، ۱۳۹۵: ۲۶۹) گروتسک از grotte ایتالیایی به معنی «غار» گرفته شده‌است دربارهٔ کاربرد اصطلاح گروتسک، فیلیپ تامسن در کتاب گروتسک می‌گوید: تضاد میان محتوای خوفناک یا مشمئز کننده با شیوهٔ کمیک، واژه گروتسک به ذهن خطور می‌کند که خویشاوندی بسیار نزدیکی با نابهنجاری جسمانی دارد (تامسن،۱۳۹۰: ۵).

در داستان حاجی مراد و زنده به گور هدایت جلوه‌های از گروتسک دیده می‌شود که به چندین مورد از آن اشاره خواهد شد.

۲-۳-۹-۱.نمونه‌ای از سخنان طعن‌آمیز گروتسکی

«برو برو، حاجی دروغی! تو حاجی هستی؟ پس چرا خواهر و مادرت در کربلا گدائی هرزه شدند؟ من را بگو که وقتی مشهدی حسین صراف از من خواستگاری کرد زنش نشدم و آمدم زن تو بی‌قابلیت شدم! حاجی دروغی» (هدایت، ۱۳۳۰ :۲۹).

فضای دیگر، فضای تقابل و رویارویی حاجی با زن ناشناس است که گمان می‌کند زن خودش باشد. این فضا، فضایی انتقام‌گونه و کینه‌توزانه است و حاجی پس از این رویارویی با توجیه شرعی (بیرون آمدن زن از خانه بی‌اجازهٔ شوهر) در پی آن است که همهٔ حساب‌های گذشته‌ای را که با زنش داشته یک جا تسویه کند. این فضای انتقام، نوعی بدبینی تشدید و تقویت می‌شود. غافل از آنکه، آن زن ناشناس، زن همسایهٔ حاجی است نه زن او. مکالمه‌های حاجی با زن که نهایتاً به سیلی خوردن زن منتهی می‌شود نوعی فضای ترس را بر مردم در ادامهٔ فضای انتقام که گفتیم حاکم می‌کند و می‌توان نتیجه گرفت که این انتقامی که حاجی در صدد گرفتن آن است، ترس را بر مردم کوچه و بازار مستولی کرده است به گونه‌ای که جرئت دخالت در این مشاجره را ندارند. فضایی هم که هدایت از تازیانه خوردن حاجی و بیرون رفتنش با آن وضع بد از عدلیهٔ شهربانی ارائه می‌کند، فضایی کاملاً طنزگونه (عبرت آموز) است.

۲-۳-۹-۲ .تقابل و پارادوکس‌های گروتسکی

«او هم برای اینکه از زنش، چشم زهره بگیرد عادت کرده بود او را اغلب می‌زد، گاهی هم از این کار خودش پشیمان می‌شد؛ ولی در هر صورت زود روی یکدیگر را می‌بوسیدند و آشتی می‌کردند» (همان:۲۶).

تقابل بین حاجی مراد و زن و تقابل بین کتک زدن و آشتی کردن. «حاجی مایل نبود که زنش را طلاق بدهد، ولی این عادت هم از سرِ او نمی‌افتاد، زنش را می‌زد» (همان).

تقابل بین بار مثبت کلمهٔ حاجی و بار منفی دروغی و هرز شدن. «زنیکهٔ بی‌شرم، حالا نگذار روبروی مردم بگویم» (همان: ۲۸).

«همه از مرگ می‌ترسند من از زندگی سمج خودم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۶)، «می‌گویند بهشت و دوزخ در خود اشخاص است، بعضی‌ها خوش بدنیا می‌آیند و بعضی‌ها ناخوش.» (همان: ۷).

در این داستان‌ها از تقابل موقعیت‌ها و شخصیت‌های متناقض می‌توان به طنز گروتسکی رسید؛ در طول روایت داستان هر یک از موارد و مسائلی که جنبهٔ تناقضی و به عبارتی منفی داشته است به وضعیت خودآگاهی می‌رسد بنابراین این قدرت گروتسک است که نیروهای تغییر دهندهٔ سرشت حقیقی انسان را می‌شناسد و نگرشی جدید از زندگی را ارائه می‌کند.

۲-۳-۹-۳.توصیف‌های گروتسکی

«حاجی رنگ و رویش سرخ شده، رگ‌های پیشانی و گردنش بلند شده بود» (هدایت، ۱۳۳۰: ۲۷).

«...بدست آژان، حاجی را بردند جلو میز دیگر، به همراهی آژان، او را بردند جلو در نظمیه. مردم ردیف ایستاده بودن و در گوشی با هم پچ‌پچ می‌کردند. عبای زرد حاجی را از روی کولش برداشتند و یکنفر تازیانه بدست آمد کنار او ایستاد. حاجی از زور خجالت سرش را پایین انداخت؛ وپنجاه تازیانه جلو مردم به او زدند، ولی او خم به ابرویش نیامد.» (همان: ۳۰).

«چشم‌هایم نیمه باز بود. نفسم گاهی تند وگاهی کند می‌شد و از همهٔ سوراخ‌های پوست تنم این گرمای گوارا به بیرون تراوش می‌کرد. مانند این بود که من هم دنبال آن می‌رفتم» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۹).

در این موارد، توصیفاتی که صادق هدایت از حاجی و چهره او و موارد دیگر ارائه می‌دهد تا حدودی زمینهٔ مناسبی را برای ابهام و ترس فراهم می‌کند. بنابراین نویسنده بیشتر درصدد است با ایجاد فضاهای خوفناک و وهمناک و با استفاده از عناصر طبیعی، خواننده را با ابهام و ترس و وحشت روبه‌رو سازد.

۲-۳-۹-۴ .عناصر مضحک و غریب اغراق‌آمیزی

گروتسک دو جنبه اساسی دارد: وحشت و مضحکه. در رابطهٔ بین گروتسک و مضحکه، اکثر نویسندگان معاصر براین عقیده‌اند که عامل خنده در گروتسک جنبهٔ ضروری و اساسی دارد. اما برخی از منتقدان ادبی بیشتر بر جنبه‌های وحشت‌زایی و دلهره‌آمیز آن و بعضی دیگر چون باختین بر جنبهٔ مضحکه و خنده‌آوری آن. توجه کرده‌اند از این رو باختین بر این جنبهٔ گروتسک توجه کرد و آن را واکاویده است. با این اوصاف باید گفت در آثار هدایت هر دو جنبهٔ آن دیده می‌شود که به نمونه‌های از جنبه‌های مضحک آن اشاره شده، و جنبه‌های دلهره آمیز و وحشت‌زا آن هم، در موارد بعدی بررسی شده است:

«خیلی غریب است! مگر صدای زن خودتان را نمی‌شناسید؟ حاجی آهی کشید:- آخر شما که نمی‌دانید زن من چه آفتی است! زنم نوای همهٔ جانوران را در می‌آورد، وختیکه از حمام می‌آید به صدای همهٔ زن‌ها حرف می‌زند. ادای همه را در می‌آورد. من گمان کردم می‌خواهد مراگول بزند صدای خودش را عوض کرده» (هدایت،۱۳۳۰: ۲۹).

«این فکر برایم آمد که دیوانه شده‌ام. به خودم می‌خندیدم، به زندگانی می‌خندیدم، می‌دانستم که در این بازیگرخانهٔ بزرگ دنیا، هر کسی یک جوری بازی می‌کند تا هنگام مرگش برسد» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۱).

«به دنیا ومافی‌هایش می‌خندم. هر چه قضاوت آنها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من یشتر به آنها می‌خندم.» (همان: ۲۴)

«این ورق‌های بدجنس، که با آنها فال گرفتم، این ورق‌های دروغگو که مرا گول زدند، آنجا در کشو میزم است، خنده‌دارتر از همه آن است که هنوز با آنها فال می‌گیرم! » (همان: ۲۳).

بنابراین دنیای گروتسک با تمام عجایب آفرینی، همان دنیای آشنای ماست و از خیال‌پردازی بسیار دور است. دنیای گروتسک حقیقی، مستقیم و بی‌پرده است؛ و همین است که آن را قدرتمند می‌سازد. اگر اثر در دنیای خیالی و بدون اشاره به دنیای واقعی خلق شود، دیگر گروتسکی وجود نخواهد داشت.

۲-۳-۹-۵.کاریکلماتورهای گروتسکی

گروتسک همواره با کاریکاتور همراه بوده است؛ کاریکاتور همان اغراق‌آمیز جلوه دادن خصوصیت‌های معین و مشخص است. این مهم در داستان‌های هدایت نمود چشمگیری دارد:

«حاجی خیس عرق، همدوش آژان از جلو مردم می‌گذشت وحالا مشکوک هم شده بود، درست نگاه کرد، دید کفش سگک دار آن زن وجورابهایش با مال زن او فرق داشت» (هدایت،۱۳۳۰: ۳۲).

«سربزیر روانهٔ خانه شد وکوشش می‌کرد پایش را آهسته‌تر روی زمین بگذارد تا صدای غژغژ کفش خودش را خفه بکند.» (همان: ۳۰).

«دیدم صورتم آماس کرده بود، رنگم خاکی شده بود، از چشمایم اشک می‌ریخت. قلبم بشدت می‌گرفت. با خودم گفتم که اقلاً قلبم خراب شد» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۱).

«اندیشه‌های پریشان و دیوانه مغزم را فشار می‌دهد» (همان: ۳۵).

۲-۳-۹-۷. فضای گروتسکی

«عبای زرد حاجی را از روی کولش برداشتند و یک نفر تازیانه به دست آمد کنار او ایستاد. حاجی از زور خجالت سرش را پایین انداخت، و پنجاه تازیانه جلو مردم به او زدند، ولی خم به ابرویش نیامد، وقتی که تمام شد دستمال ابریشمی از جیب درآورد عرق روی پیشانی خود را پاک کرد، عبای زرد را برداشته روی دوش انداخت، گوشهٔ آن به زمین کشیده می‌شد. سر به زیر روانهٔ خانه شد و کوشش می‌کرد پایش را آهسته‌تر روی زمین بگذارد تا صدای غژغژ کفش خودش را خفه بکند» (هدایت،۱۳۳۰: ۳۰).

«شب تاریک وجگر خراش پر شده بود از هیکل‌های ترسناک وخشمگین، وقتی‌که می‌خواستم چشم‌هایم را ببندم و خودم را تسلیم مرگ بکنم، این تصویرهای شگفت انگیز پدیدار می‌شد» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۰).

هدایت در داستان‌های خود از عناصر و جلوه‌های مختلف ایجاد هراس استفاده کرده است. اشاره به تیرگی فضاها و صحنه‌های حوادث برخاسته از جوی پریشان و اندوه‌زده و پوچ‌گرا است. که این فضای ابهام‌آلود و گرفته و توجه به مؤلفه‌های ایجاد وحشت در آثار مورد بررسی و به‌خصوص آثار این نویسنده نمود خاصی دارد.

۲-۳-۹-۸. جلوه‌های کمیک گروتسکی

همهٔ کسانی که در خصوص گروتسک نوشته‌اند، آن را با مضحکه و هراس در آمیخته‌اند. عده‌ای گروتسک را نوعی کمدی می‌دانند و عدهٔ دیگر مضحکهٔ عامیانه گفته‌اند. دیگرانی که بر کیفیت ترسناکی گروتسک تکیه دارند، آن را مرز دنیای رازها و خارق‌العاده‌ها دانسته و به دنیای ماوءالطبیعه سوق می‌دهند. موارد زیر نمونه‌های کمیک گروتسکی است:

«اتفاقاً عموی او مُرد و چون وارث دیگری نداشت، همهٔ دارائی او رسیده بود به حاجی و چون عمویش در بازار معروف به حاجی بود این لقب هم با دکان به او ارث رسیده بود» (هدایت، ۱۳۳۰: ۲۵).

«یکی نیست از این مرتیکه بپرسد ابولی خرت به چند است؟» (همان: ۲۸).

«یک قوای کور و ترسناکی برسرما سوارند، کسانی هستند که یک ستارهٔ شوم سرنوشت آنها را اداره می‌کند، زیر بار آن خرد می‌شوند و می‌خواهند که خرد بشوند» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۳).

«من پیشتر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام. آنها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم، من از خودم واز همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم.» (همان: ۲۴).

۲-۳-۹-۹ .عنصر شهوانی

«از روی لب‌های تر و تازهٔ او بوسه می‌زدم،گونه‌های او گل انداخته بود. یکدیگر را فشار می‌دادیم، موضوع فیلم را نفهمیدم. با دست‌های او بازی می‌کردم او هم خودش را چسبانده بود به من» (هدایت،۱۳۴۲: ۷).

هدایت در این داستان به عنصر شهوانی و از ادبیات جنسی و عبارات شنیع استفاده می‌کند؛ زیرا می‌داند مردم به این‌گونه موارد انس و الفتی خاص دارند و با این شیوه می‌تواند به هدف و مقصود اصلی خود نائل گردد. او از این طریق می‌خواهد انسان را از نیروهای که سرشت حقیقی او را تغییر داده‌اند و از مقام انسانی و کمال دور ساخته است، آگاه کند.

۲-۳-۹-۱۰.عناصر مرگینگی

از مهم‌ترین مؤلفه‌های ایجاد وحشت که در اکثر داستان‌های هدایت دیده می‌شود و از این لحاظ نیز آثار او در بین داستان‌نویسان معاصر برجسته است؛ توجه به موضوع مرگ و کشتن یا خودکشی است. علاقهٔ به این موضوع که ریشه در ویژگی‌های روحی هدایت دارد، در داستان‌های او به اشکال مختلف بازتاب دارد. نمونه‌های از این مورد در آثار وی به شرح ذیل است:

« وقتی‌که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی‌که مرگ هم پشتش را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید» (هدایت،۱۳۴۲: ۶).

«همه از مرگ می‌ترسند من از زندگی سمج خودم» (همان: ۶).

«به مرده‌هائی که تن آنها زیر خاک از هم پاشیده شده بود رشک می‌بردم. هیچ‌وقت یک احساس حسادتی به این اندازه در من پیدا نشده بود. به نظرم می‌آمد که مرگ یک خوشبختی و یک نعمتی است که به آسانی به کسی نمی‌دهند» (همان: ۸).

«از مرگ هم هیچ نمی‌ترسیدم. برعکس یک ناخوشی، یک دیوانگی مخصوصی در من پیدا شده بود که به سوی مغناطیس مرگ کشیده می‌شدم» (همان: ۱۵).

«ولی چون در نزد همهٔ مردم خودکشی یک کار عجیب وغریبی است، می‌خواستم خودم را ناخوش سخت بکنم، مردنی و ناتوان بشوم و بعد از آنکه چشم و گوش همه پر شد، تریاک بخورم تا بگویند: ناخوش بود مرد» (همان: ۲۹)

«من با مرگ آشنا و مأنوس شده‌ام. یگانه دوست من است، تنها چیزی است که از من دلجویی می‌کند. قبرستان مونپارناس به یادم می‌آید، دیگر به مرده‌ها حسادت نمی‌ورزم، من هم از دنیای آن‌ها به شمار می‌آیم» (همان:۲۴).

۲-۳-۹-۱۱. فضاسازی‌های اوج گیرنده همراه با وحشت

در داستان زنده به گور نیز هدایت به طرز استادانه‌ای حتی زمانیکه از وهم و خیالات شخصیت داستان، سخن به میان می‌آید از فضاسازی‌های همراه با وحشت بهره می‌گیرد تا به جذابیت و هراس هرچه بیشتر اثرش بیفزاید. «صورت آنها پیدا نبود. شب تاریک و جگرخراش پر شده بود از هیکل‌های ترسناک و خشمگین، وقتی‌که می‌خواستم چشم‌هایم را ببندم و خودم را تسلیم مرگ بکنم، این تصویرهای شگفت انگیز پدیدار می‌شد. دایره‌ای آتشفشان که به دور خودش می‌چرخید، مرده‌ای که روی آب رودخانه شناور بود، چشم‌هایی که از هر طرف به من نگاه می‌کردند. حالا خوب به یادم می‌آید شکل‌های دیوانه و خشمناک به من هجوم‌آور شده بودند. پیرمردی با چهره‌ای خون‌آلود به ستونی بسته شده بود. به من نگاه می‌کرد، می‌خندید، دندان‌هایش برق می‌زد. خفاشی با بال‌های سرد خودش می‌زد به صورتم. روی ریسمان باریکی راه می‌رفتم، زیر آن گرداب بود، می‌لغزیدم می‌خواستم فریاد بزنم، دستی روی شانه من گذاشته می‌شد، یک دست یخزده گلویم را فشار می‌داد، به نظرم می‌آمد که قلبم می‌ایستد. ناله‌ها، ناله‌های مشئومی که از ته تاریکی شبها می‌آمد. صورت‌هایی که سایه بر آنها پاک شده بود. آنها خود به خود پدیدار می‌شدند و ناپدید می‌گشتند.

در جلو آن‌ها، چه می‌توانستم بکنم؟ در عین حال، آن‌ها خیلی نزدیک و خیلی دور بودند، آن‌ها را در خواب نمی‌دیدم چون هنوز خوابم نبرده بود» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۷).

بنابراین بعضی از شخصیت‌های این داستان ذاتاً انسان‌هایی خرافاتی با ذهنیتی بیمار می‌باشند که با تکیه بر وهم و خرافه زندگی خود را سپری می‌کنند. «چند روز بود که با ورق فال می‌گرفتم، نمی‌دانم چطور شده بود که به خرافات اعتقاد پیدا کرده بودم؟» (همان: ۱۴).

۳.نتیجه‌گیری

کارناوال رویدادی است مردمی که جدیّت فرهنگ رسمی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. در واقع کارناوال اعتراض علیه وضعیت اجتماعی است و اثری که ویژگی کارناوالی دارد، فرهنگ غالب را به چالش می‌کشد؛ همان‌گونه که در دو داستان «زنده به گور» و «حاجی مراد» هم شاهد هستیم. با توجه به عصر پرتنش صادق هدایت، می‌توان نمونه‌ها ومصادیق این نظریه را در داستان‌های وی به خوبی مشاهد کرد. مؤلفه‌های چون طنز، مرگ، خنده، عامیانه‌گرایی، چندصدایی و غیره. بنابراین یکی از مؤلفه‌های کارناوال، بحث گفت‌وگومندی و چندصدایی در داستان‌هاست که از طریق این عنصر، مؤلف به بیان نوع نگرش شخصیت‌ها و پرداخت فضای فکری و روحی آن‌ها و همچنین به تبیین فضای فکری حاکم بر اثر نیز اشاره می‌کند. اطلاعات مورد نیاز جهت بسط و گسترش داستان را بدون دخالت مستقیم نویسنده در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. تمام گفت‌وگوها، از زبانی ساده و بی‌آلایش مطابق با خصایص و ویژگی‌های شخصیت‌های داستان برخوردارند که لحن و ویژگی‌های زبانی آن‌ها با شخصیت‌ها، کاملاً متناسب و سازگارند؛ از طرف دیگر نویسنده با پردازش شخصیت‌های مختلف با افکار و عقاید متفاوت، به شرح زندگی و مشکلات آنها

می‌پردازد. او به هرکدام از شخصیت‌ها اجازه داده که پا به عرصهٔ داستان بگذارند و نظرات خود را در قالب گفت‌وگو بیان کنند. در واقع او از دموکراسی ادبی به چندصدایی که در کارناوال مطرح می شود، می‌رسد. یکی دیگر از مؤلفه‌های کارناوال، طنز است که این مضمون در آثار هدایت به مرور برجسته می‌شود؛ مانند آنچه در زنده به گور ملاحظه می‌گردد به عقیده برخی «پوچ‌گرای» است. این امر در کلیه آثار هدایت کم و بیش دیده می‌شود. ازاین‌رو، شاهد تضادها و نمادهای این نوع تضادهای طنزآلود در زندگی و به تناسب آن در آثار هدایت می‌باشیم. وی در جهت انتقاد و اعتراض از نابه‌هنجاریهای اجتماعی و سیاسی، طنز را به‌کار می‌گیرد. او از تمامی ابزارها و شگردهای طنز در جهت تفهیم اوضاع نابه‌سامان اجتماعی بهره می‌گیرد.
اصطلاح مرگ کارناوالی یکی دیگر از مضمون‌های کارناوال است که اساس داستان زنده به گور بر همین مبنا شکل گرفته است. درواقع این داستان، نمونه‌ای از زندگی خود نویسنده است که چند روز پس از نوشتن آن، خودکشی می‌کند. در این داستان راوی با دنیای درون خود درگیر است. برخلاف این داستان در اثر دیگر هدایت یعنی حاجی‌مراد این مؤلفه یافت نشد. محتوای مرگ در سه چهارم آثار داستانی صادق هدایت (۳۱ اثر از ۴۱اثر) به‌خصوص در داستان زنده به گور، واضح و آشکاراست. به گونه‌ای که نویسندگان بسیاری با تکیه بر این موضوع، وی را نویسنده‌ای تیره‌بین و مرگ‌اندیش معرفی می‌کنند و شیوهٔ نگاه او به جهان اطراف خود را ناشی از نوعی فلسفهٔ مرگ‌اندیشی در نتیجهٔ مرگ شیفتگی می‌دانند؛ زیرا شخصیت‌های داستان‌هایش را با استفاده از شیوهٔ همزادپنداری دیوانه‌وار تا دم مرگ پیش می‌برد.
در بخش عوامل گروتسکی بیش از همه صادق هدایت به تبیین و تشریح فضاهای سیاه و تاریک و چندش‌آور پرداخته است که از این میان داستان زنده به گور به نسبت داستان حاجی‌مراد در رتبهٔ نخست قرار دارد. در ادامه خلق صحنه‌های عجیب و تقابل‌های گروتسکی، کاریکلماتورهای گروتسکی، عناصر کمیک، فضای گروتسکی و

غیره در داستان‌ها دیده می‌شود؛ زیرا این امور مستلزم فضای کمیک داستانی است در حالی که در غالب داستان‌های هدایت فضا و جوی خشن و جدی و بعضاً هولناک سایه افکنده است. عکس‌العمل ادبیات عامیانه به واسطه مرزشکنی‌هایی که میان دنیای اصلی و دنیای فرعی (فانتزی) ایجاد می‌کند، نتایج کارناوال‌گرایی را که متضمن از بین بردن مرزهای تعریف شده است، به خود معطوف می‌گرداند. بنابراین در بخش عامیانه‌گویی، ضرب‌المثل‌ها، کلمات عامیانه و کنایه از بسامد بالایی برخوردارند زیرا طبقات جامعهٔ داستانی هدایت را عوام‌الناس تشکیل می‌دهند و زبان عوام‌الناس با دو مقولهٔ ضرب‌المثل و کلمات عامیانه آشناتر است تا کلمات ثقیل علمی و فلسفی. صادق هدایت عامیانه‌گرایی کارناوال را در جهت رسیدن به دیالوگ به‌کار می‌گیرد. دیالوگ خود در تقابل با تک‌صدایی که عنصری اساسی در فرهنگ غالب است، قرار می‌گیرد. دیالوگ و مشارکت کارناوال، خصلتی دموکراتیک است. در فرهنگ مشارکتی کارناوال، دیالوگ موج می‌زند. به همین دلیل هدایت با استفاده از عناصر کارناوال در پی دموکراتیک کردن آثارش است تا از این طریق آثارش را از تک‌گویی نجات دهد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱) آدامز، جیمزلوتر و ویلسون یتس (۱۳۹۵)، ***گروتسک در هنر وادبیات***، ترجمه آتوسا راستی، چاپ سوم، تهران: قطره.

۲) باختین، میخاییل میخاییلوویچ (۱۳۹۰)، ***تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان***، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نی.

۳) ــــــــــــــ (۱۳۹۵)، ***پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی***، ترجمهٔ سعید صلح‌جو، با مقدمهٔ دکتر حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

۴) پلارد، آندرسن (۱۳۸۳)، ***طنز***، ترجمهٔ سعید سعیدپور، چاپ سوم، تهران: مرکز.

۵) پوینده، جعفر (۱۳۹۰)، ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***، تهران، نقش‌جهان.

۶) پیک، جان، کویل، مارتین (۱۳۹۱)، ***«دوره‌های ادبیات»*** روزنامهٔ شرق، شماره‌ی ۱۵۲۴.

۷) تامسن، فیلیپ (۱۳۹۰)، ***گروتسک***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.

۸) تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، ***منطق گفتگویی میخاییل باختین***، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

۹) رحیمی، رویا (۱۳۹۴)، ***بررسی معناشناسی در آثار صادق هدایت از دیدگاه باختین***، استاد راهنما: دکترمنیره احمد سلطانی، تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.

۱۰) کاتوزیان، محمد علی(۱۳۸۹)، ***صادق هدایت از افسانه تا واقعیت***، فیروزه مهاجر، چاپ سوم، تهران: طرح نو.
۱۱) مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، تهران: فکر روز.
۱۲) مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۱۳) وبستر، راجر(۱۳۸۲)، ***پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی***، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران: روزنگار.
۱۴) هدایت، صادق (۱۳۴۲)، ***زنده به گور، تهران***: جاویدان.
۱۵) هدایت، صادق (۱۳۳۰)، ***حاجی مراد*** (از مجموعه زنده به گور)، چاپ سوم، تهران: جاویدان.
۱۶) یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۰)، ***دیداری با اهل قلم***، چاپ هفتم، تهران: علمی.

مقاله‌ها

۱) اسماعیلی، زیبا، خجسته، معصومه (۱۴۰۰)، «***مؤلفه‌های ادبیات عامیانه در حکایت‌های هفت پیکر***»، فصل‌نامه علمی-تخصصی زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال چهارم، شماره هشتم، صص ۲۱-۳۷.
۲) پدرام، آتوسا، ترکمانی باراندوزی، وجیهه، فاضلی، فیروز، کیالاشکی، نعیمه (۱۴۰۰)، «***تحلیل و بررسی کارهای طنز آفرین ادبی در روزنامه شمال***»، فصل‌نامه علمی-تخصصی زبان و ادبیات فارسی (شفای دل سابق)، سال چهارم، شمارهٔ هفتم، صص۱- ۱۷.

۳) نامورمطلق، بهمن(۱۳۷۸)، «***چندصدایی باختینی و پساباختینی***»، مجموعه مقالات گفت‌وگومندی در هنر ادبیات به کوشش بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی،صص۱۱ -۳۲- تهران: سخن.

منابع لاتین

1. Bakhtin, M (1984) Rablelais and His World. Trans. Helene IswolskyBloomington: Indiana Univesity pressT.

2. Ducrot, Oswald. (1984). Le dire et le dit. Les Editions de Minuit.