فصلنامه اجتماعیات در ادب فارسی
سال اول/ شماره مسلسل اول/ زمستان ۱۴۰۱ / صفحات: ۶۴-۵۱

اجتماعیات در آثار بهرام صادقی از منظر کارناوال گرایی باختینی

عیسی سلیمانی
استادیار زبان و ادبیات فرانسهٔ دانشگاه ولایت

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴

چکیده

ادبیات از همان زمان پیدایش‌اش، اجتماعیات را در خودش بازتاب می‌داده است. ولی اوج این تحقیقات به متفکرانی چون کارل مارکس در قرن نوزدهم و گئورگ لوکاچ و لوسین گلدمن و تری ایگلتون و فردریک جیمسون و پی یر ماشری و... در قرن بیستم بر می‌گردد که دنبال خوانشی جامعه شناختی از ادبیات در آثار ادبی بودند. و این تحقیقات وقتی اوج گرفت که در نیمهٔ اول قرن بیستم ولادیمیر پراپ ***ریخت شناسی قصه‌ها*** را نوشت و نشان داد که این قصه‌ها تقریباً در تمام جهان به لحاظ ساختار خیلی شبیه هم هستند و بعد از او میخائیل باختین آمد روی تاریخ شفاهی و فولکلورها و سنت‌ها از جمله کار کرد که اوج تحقیقاتش کتابش راجع به فرانسوا رابله بود که نشان داده بود چطور رنسانس در اعتلای فرهنگ شفاهی نقش داشته و رابله چطور توانسته بود از این فرهنگ شفاهی موجود و فولکلورها در اجتماعیات تاریخ بشریت استفادهٔ بهینه بکند تا آثار پنج گانه‌اش را خلق کند که همچنان یکی از بهترین آثار ادبی جهان باقی بماند، طوری که منتقدان و رمان نویسان بزرگی چون میلان کوندرا همچنان بر پیوند رئالیسم گرتسک و فرهنگ شفاهی در آثار او تأکید کرده‌اند. این خندهٔ کارناوال در آثار بهرام صادقی به خنده‌ای تلخ و هجوآمیز تبدیل شده است و نه خنده‌ای از سر شادی و سرور. ما در این مقاله سعی خواهیم کرد نشانه‌ها و شاخصه‌های کارناوال را در آثار صادقی و مخصوصاً ***داستان سراسر*** بررسی کنیم و پی ببریم علت این دگرگونی خندهٔ شاد به خندهٔ سیاه چیست؟

واژه‌های کلیدی: کارناوال، باختین، اجتماع، صادقی، تاریخ

مقدمه

اگر ما قدیمی‌ترین کتاب‌های ادبی را هم بررسی کنیم، اجتماعیات از همان زمان در آثار ادبی بازتاب می‌یافته است، و هر نویسنده‌ای بنا به نگرش و دیدگاه خودش، و بنا به شرایط و اوضاع جامعه‌اش مسائلی خاص را از منظری خاص در آثار خودش منعکس می‌کرده است. و این بازتاب‌ها بنا به تاریخ و مسائل سیاسی و نگرش نویسندگان از کشوری به کشوری دیگر فرق می‌کرده است. مثلاً اجتماعیاتی که نویسنده‌ای فرانسوی روی آن‌ها تمرکز می‌کند و در آثار خودش نشان می‌دهد، با همان مسائل و طریقهٔ نگاه به آن‌ها در آثار نویسنده‌ای ایرانی فرق دارد، مگر اینکه اوضاع اجتماعی و شرایط کشور آن‌ها و مخصوصاً شرایط هر دو نویسنده خیلی مشابه هم باشند.

مثلاً تقسیم بندی خود باختین راجع به هویت انسان‌ها و رابطه‌شان با اجتماع بر سه دسته است. اول خود برای خود که در این دسته هویت نامطمئن و مبهم است و در نهایت هویتی شکل نمی‌گیرد. دستهٔ دوم خود برای دیگری و اجتماع و سومی دیگری (اجتماع) برای خود است. در همین دو تقسیم بندی و بنا به ذهنیت مؤلف است که نویسنده تفکرات و قضاوت‌ها و احساسات خود از جامعه را موسوم به اجتماعیات در اثر یا آثار خود بازتاب می‌دهد. این اجتماعیات می‌تواند انواع فولکلورهای کشورش باشد، یا آداب و رسوم و فرهنگ کشورش ، یا نحوهٔ زیست اجتماعش، یا تاریخ واقعی کشورش ، یا نوع حکومت کشورش، یا نوع روابط انسان‌های آن کشور، یا نحوهٔ بده بستان آن اجتماع و یا

*نویسنده مسئول: seepantilaa@gmail.com

چندین نمود فرهنگی دیگر. همان‌طور که ما با خواندن شاهنامه می‌توانیم بفهمیم چه نوع شاهان و حکومت‌هایی بر ایران حکمرانی می‌کرده‌اند، و چه روابطی بین اربابان (حاکمان) و برده‌ها (مردم معمولی) حاکم بوده. و این که هر نویسنده‌ای بنا به جهان‌بینی و ذهنیتش، اجتماعیات جامعه را چگونه در آثارش متجلی می‌کند، لازمهٔ فهمش پی بردن به چگونگی رابطهٔ هستی شناختی مؤلف با جهان اطرافش در دوره‌ها و مسیرهای فکری‌اش است. طبق همین احساس هستی شناختی است که مؤلف اجتماعیان یک جامعه را در دوره‌های متفاوت در ژانرهای متفاوت بیان می‌کند. بهرام صادقی هم در ده سالی که می‌نوشت، تقریباً همیشه به صورت هجو اجتماعیات و تاریخ همان ده سال ایران را به تحریر درآورده است. به‌طوری‌که با تحلیل داستانی از او از منظر کارناوال باختینی در این مقاله به جو فکری و سیاسی آن اجتماع و به نوعی تاریخ مردم شناختی ایران پی می‌بریم.

اگر بخواهیم از نویسندگان و هنرمندان معاصر غرب چند نفری را نام ببریم که در آثارشان رگه‌هایی از کارناوال هم چنان هست، قطع به یقین می‌توان از کسانی چون میلان کوندرا، فدریکو فلینی و ارنست همینگوی و استنلی کوبریک (مخصوصاً فیلم ***چشمان کاملاً بسته*** که به لحاظ نقاب و توهین به مقدسات و تاج‌گذاری و تاج برداری و مکان خاص و زمان خاص فیلمی کارناوال گونه است) می‌توان نام برد. و مثال دیگرش میلان کوندراست که کارناوال در آثارش موج می‌زند. از همان پایان رمان ***شوخی*** که مراسم جشن اسب سواری شاهان است و جشن خود لودویک و دوستش برگزار می‌شود، که نمونهٔ اعلای کارناوال را شاهدیم تا اینکه در پایان رمان ***زندگی جای دیگر است*** که جشن در خانهٔ سینماگر برگزار می‌شود و یارومیل را به طور افقی بیرون می‌گذارند و او سرما می‌خورد و می‌میرد، و یا پایان رمان ***والس خداحافظی*** که به جشن کارناوال گونه ختم می‌شود، هر چند که پایان رمان بسیار تیره است ولی کامل‌ترین نوع کارناوال در ***کتاب خنده و فراموشی*** است که در قسمت موسوم به On porte un poète (شاعری را حمل می‌کنند) مراسم کارناوال به طور کامل اجرا می‌شود؛ شاعر که از همه قدرتمندتر بود، در پایان مراسم به صورت افقی حمل می‌شود. رمان‌های ***بار هستی*** (***سبکی تحمل ناپذیری هستی***) و ***جاودانگی*** نیز به جشن ختم می‌شوند؛ پایان هر دوی این رمان‌ها به جشن ختم می‌شود: در ***بار هستی*** توما و ترزا رفته‌اند به عیش و خوش گذرانی، و با دهدار و سگ و خوک و جوانی دیگر خوش می‌گذارند و هنگام بازگشت زیر کامیونی که بد نگه داری شده است، له می‌شوند. در اینجا به تکنیک خیلی مهمی از کوندرا می‌رسیم که در رمان‌هایش به کار می‌برد. و آن این است که وقتی می‌بینند شخصیت‌هایش خیلی تحقیر می‌شوند و خیلی عذاب می‌کشند، آن‌ها را به طرف مرگ سوق می‌دهد.

در ***جاودانگی***، راوی رمان که خود کوندراست، شخصیت‌هایش را کنار استخر گرد هم می‌آورد و به عیش و نوش می‌پردازند و از همه چیز حرف می‌زنند که شبیه مکالمات سقراط در زمان یونان باستان در میدانی عمومی است. اینجا بعید می‌دانیم که کوندرا ناخودآگاه گوشهٔ چشمی به مکالمات افلاطونی نداشته باشد، چون از همان بدو نویسندگی‌اش داستان ***ضیافت*** را با تأسی از مکالمات افلاطون نوشته بود که حتی نام داستان نیز اشاره‌ای به ضیافت افلاطون است. نام دیالوگ افلاطون و نام داستان کوندرا هر دو symposium (ضیافت) است، البته بانام‌های متفاوتی در زبان فرانسه :
Le banquet de Platon et Le symposium de Kundera

ولی به گمان ما اوج کارناوال گرایی کوندرا در ***جشن بی معنایی***، آخرین رمانش، اتفاق می‌دهد که در پایان رمان شخصیت‌های رمانش را روانهٔ باغ لوگزامبورگ، باغی معروف در سطح جهان، می‌کند و آدم‌هایی چون استالین و شخصیت‌های خودش را به آنجا می‌برد و روایت می‌کند که چه قدر آدم‌هایی از ملیت‌هایی متفاوت به آنجا آمده‌اند و جشن باشکوهی به صورت کارناوال برگزار است. البته این رمان کلاً بر پایهٔ جشن و شادی است و در چندین جای رمان، چندین جشن، به صورت‌های مختلف داریم.

اگر ما بخواهیم تمامی اجتماعیات از منظر باختین را در آثار بهرام صادقی بررسی کنیم، باید یک کتاب بنویسیم. برای همین فقط کارناوال از منظر باختین را برگزیده‌ایم. و البته اگر کل داستان‌های صادقی و شخصیت‌های آن‌ها را یکجا جمع کنیم، کارناوالی عالی خواهیم داشت. به عنوان نمونه هم می‌توان از داستان ***عافیت*** نام برد که به نوعی هجو

منیپه ای[1] است؛ چه کسانی که در داخل دوش‌ها هستند و خبری از آب نیست، و چه کسانی کـه منتظـر دوش گـرفتن هستند و نمی‌دانند خبری از آب نیست. برای همین داشتن اطلاعاتی مختصر راجع به مراحل کارناوال در تـاریخ ادبیـات و کلاً تاریخ جهان و به طور اخص نگرش باختین به کارناوال لازم است. در آن صورت می‌بینیم باختین چـه گزینشـی از کارناوال داشته است، و یا اصلاً کدام نویسنده یا نویسندگان را انتخاب کرده است و چه نویسندگانی را انکار کرده است و چرا داستایوفسکی را بانی و بنیان‌گذار کارناوال می‌داند و نویسندگان خیلی بزرگی چون شکسپیر و تالستوی و چخوف و گوگول را در مورد کارناوال هم تراز داستایوسکی نمی‌داند. چـرا صـرفاً بـه داستایوسـکی آن مقـام بنیان‌گـذار در چنـد صدایی را می‌دهد . آیا همهٔ این انتخاب‌ها صرفاً برای گذار از سد سانسور بود یا واقعاً فقط داستایوسکی آن توان و ابـداع را داشت؟

پیشینهٔ تحقیق

راجع به آثار بهرام صادقی منتقدان ایرانی مقالات و کتاب‌هایی نوشته‌اند، ولی مقاله یا کتـابی کـه از منظـر کارنـاوال گرایی به آثار بهرام صادقی پرداخته باشد، تا حالا منتشر نشده است، و این دلیلی بر آن نیست که کسـی چیـزی از ایـن منظر ننوشته، شاید چند نفری نوشته‌اند ولی تا حالا منتشر نکرده‌اند. خلاصـه، از مجمـوع آثـاری کـه بـه ایـن نویسـنده پرداخته‌اند، می‌توان از هوشنگ گلشیری در مجموعه مقالات خود با نام ***باغ در باغ***، حسن میرعابدینی در کتـاب ***صـد سال داستان نویسی ایران***، قهرمان شیری در کتاب ***ملکوت روایـت***، محمدرضـا اصـلانی در کتـاب ***بازمانـده‌های غریبی آشنا*** و کتاب ***خون آبی بر زمین نمناک*** (مجموعه مقاله) و مقالات و کتاب‌هـایی دیگـر نـام بـرد کـه بـه ایـن نویسنده اختصاص داده‌اند، این کتاب‌ها و مقالات از منظـری کلـی بـه آثـار صـادقی پرداخته‌انـد، و خیلـی کـم یکـی از داستان‌های او را مفصل بررسی کرده‌اند. غلامحسین ساعدی راجع به دومـین داسـتان صـادقی می‌نویسـد: «در داسـتان بهرام صادقی به ظاهر گرهی نیست، ولـی گـره محکم‌تـری هسـت؛ درمانـدگی آدمـی در شـناختن تصـویر خـویش؛ در شناختن خویشتن خویش، از دست دادن نه تنها هویت وجودی که حتی هویت حضوری.»

غلامحسین ساعدی راجع به آثار بهرام صادقی گفته است که دست مایهٔ کارهای او طبقهٔ متوسـط بـود؛ کارمنـدان و آموزگاران و دلالان و پیروپاتال‌های حاشیه نشین، فک و فامیل آن‌ها، آدم‌های ورشکسته، ورشکسـتهٔ جسـمی و روحـی، کسانی که به آن‌ها توهین شده و تحقیر شده‌اند، و مدام درحال نوسان هستند، در نوسان بین بیم و امیـد، بـین امیـد و ناامیدی. دلزده و آشفته حال هستند که با شادی‌های کوچک خوشبخت هستند و با غم‌های بسیار بزرگ آن‌چنان آشـنا و مأنوس هستند که خم به ابرو نمی‌آورند. فضای قصه‌های او انباشته از یک چنین عناصر کبود و یخ زده اسـت. صـادقی برداشت خاصی داشت : تلفیقی از دنیای خودش، تلفیق بیـنش و نگـرش خـودش، تلفیـق درک و دریـافتش از ادبیـات پلیسی غرب و مخصوصـاً قصـه‌های عامیانـهٔ خودمـان مثـل داراب نامـه و اسـکندرنامه و امیـر ارسـلان و حمـزه نامـه و امیرارسلان و شیرویهٔ نامدار که نمونهٔ اعلایش همین داستان ***سراسر حادثـه*** اسـت. انگـار راجـع بـه ادبیـات تطبیقـی می‌نویسد. گوشه‌هایی از اجتماع را می‌گرفت و باز می‌کرد، گوشه‌هایی که انگار برای همه تازگی داشت. او به طور دقیق نمایش گر طبقهٔ متوسط و سرگردان و سردرگمی بود که همهٔ اعضـای آن بلـاتکلیف هسـتند و نمی‌داننـد کـه بـه کجـا آویزان هستند. نکتهٔ مهم کار او این بود که فی‌المثل زندگی یک کارمند در داستان او، با همهٔ راز و رمزش نکتهٔ دیگـری داشت، که نه تنها خود تسلیم شده بود که بختک حاکم نیز بر او سوار شده بـود. ولـی همـه معصـوم و بیچـاره بودنـد، مچاله شده بودند. با این که استعداد کافی برای زندگی بهتر دارد، ولی دست و پایش را با تار عنکبوت بسته اند. صادقی خواننده را تا یک چنین مرزی می‌کشاند و بعد رهایش می‌کند. او در هیچ کـارش تعیـین تکلیـف نمی‌کنـد. خواننـده را مکلف می‌کند و می‌گوید نگاه کن! تو این هستی یا آن؟ آدم هستی یا ساختمان؟ دقیقـاً عـین داسـتانی کـه نـه عکـاس صاحب عکس را می‌شناسد و نه خود شخص خودش را.

1. Ménippée

در واقع او بیشتر قصه‌های شفاهی می‌نوشت، و یا قصه‌های شفاهی را که به پایان می‌رساند، دیگر به روی کاغذ نمی‌آورد. و همین مورد، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های ادبیات شفاهی و فولکلور و یکی از عناصر اصلی مقالهٔ مورد نظر ماست که ناخودآگاه در ذهنیت بهرام صادقی ته نشین شده بود.

خسرو گلسرخی نوشته‌های بهرام صادقی را کارنامهٔ دو دهه از تاریخ زندگی اجتماعی ما می‌دانست که اجتماعیات در آثار او بازتاب یافته بود و ما بدون هیچ کم و کاستی در جریان زندگی‌مان شاهد رنگ به رنگ شدن آدم‌ها، جا به جایی ارزش‌ها و نیز متروک ماندن جوهر خروش و جوشش هستیم. دنیای او دنیای شفاف و ساده لوحانه‌ای نیست که در آن همه چیز به خوبی و خوشی پایان گیرد. همه چیز در دنیای او به مانع بر می‌خورد. همیشه دیواری هست که واماندگی و درماندگی در آنجا موج می‌زند. دنیای او، دنیای تاریک و مسخ شدن است و بودنش عاریتی است. انسان در آثار او موجود تفاله شده‌ای است که به زندگی‌ای غیر طبیعی در رابطه با جامعه و طبیعت و اشیاء گره خورده است. او خود را ملزم به نجات نمی‌بیند. ادامهٔ خود را در سازش و مدارا می‌جوید. در پی راه یابی و برقراری روابطی منطقی با زندگی نیست. صادقی با ایجاد فضاهایی خاص از واقعیات روزمره به اعماق جامعه و پنهانی‌ترین زوایای حس و رفتار آدمی راه می‌برد. او پیام گذار نسلی درهم شکسته و مأیوس است که در کشاکش زندگی اعصابشان لای چرخ‌ها له شده است. با وجود همهٔ این تفاسیر، او در یکی از مصاحبه‌هایش گفته است: در وهلهٔ اول باید داستان نوشت. و «شروع داستان باید طوری باشد که خوانندهٔ فرضی را یک دفعه تکان بدهد، و او را وادارد که قصه را رها نکند. یعنی احساس کند که این قصه حامل پیامی است، و می‌خواهد چیزی را برای او بگوید که نمی‌توان از آن گذشت، و نباید هم بگذرد.» (اصلانی، محمدرضا، ۵۸۳ : ۱۳۸۴). او در داستان‌هایش گاه به نظیره نویسی روایت‌های عامیانه و فولکلور روی می‌آورد تا در خلال هجو قالب‌های رایج افسانه نویسی به بیان دغدغه‌های ذهنی همیشگی‌اش بپردازد. حتی این گونه آثار او به دلیل درآمیختگی شیوه‌های نوین نوشتاری با شیوه‌های کلاسیک، حرکتی متفاوت با نویسندگان دیگری است که در این قالب کار کرده‌اند. در مصاحبه‌ای دیگر گفته است: یکی از شرایط داستان و رمان خوب این است که نویسنده مسائل زمان خودش را در قالب شرایط همیشگی زندگی و در قالب زندگی ذهنی همیشگی بشر بیان کند، نه در قالب مسائل روزنامه‌ای زمان.

بحث

اگر به حیات ژانرها نگاهی بیندازیم، می‌بینیم که ژانرها هرگز از بین نمی‌روند و فقط عوض می‌شوند. «ژانر حتی به دلیل سرشت خود، پایدارترین و جاودانه ترین گرایش‌های تحول ادبی را منعکس می‌کند و همیشه عناصر نامیرایی از کهنگی را با خود دارد ولی به بهای تجدیدی مستمر، و اگر بتوان گفت، به بهای نوعی مدرنیزاسیون. ژانر همیشه همان و دیگری است، همیشه توأمان کهنه و تازه است. از نو زاده می‌شود و خود را در هر مرحلهٔ تحول ادبی و در هر اثر فردی تازه می‌کند. اصلاً زندگی ژانر همین گونه است. در نتیجه، کهنگی حفظ شده در ژانر کهنگی مرده‌ای نیست، بلکه تا ابد زنده است، یعنی مدام دارای توانایی برای تجدید حیات است. ژانر در حال زندگی می‌کند، ولی همیشه گذشته و ریشهٔ خود را به یاد می‌آورد. ژانر حافظهٔ هنری خویش را از خلال مرافعهٔ تحول ادبی نشان می‌دهد و در حدی هست که بتواند انسجام و استمرار همین تحول را تضمین کند. به همین دلیل، اگر بخواهیم ذات یک ژانر را بفهمیم بایستی آن را تا سرچشمه‌هایش بررسی کنیم.» (باختین، میخائیل، ۱۳۹۵ :۱۳۴) پس همان‌طور که گفته شد ژانرها تحول می‌یابند و جالب این که «ژانر هر چقدر بیشتر تحول می‌یابد و پیچیده‌تر می‌شود، آنقدر بیشتر گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورد.» (همان :۱۵۳).

با این توضیحات باختین راجع به ژانر و تحول آن در تاریخ، به کارناوال و کارناوالیزه کردن ادبی می‌پردازیم. به نظر باختین کارناوال مجموعه‌ای از جشن و سرورهای گوناگون و مناسک است که به‌دلیل آن که ماهیت و ریشه‌های عمیق آن در اندیشهٔ بشری و در ساختارهای اجتماعی و بدوی جای گرفته است، و تحول آن در جامعه‌ای طبقاتی روی

می‌دهد، و با وجود سرزندگی استثنایی‌اش دارای تنش زیادی است، «یکی از پیچیده‌ترین و گیراترین مسئله‌های تاریخ فرهنگی را مطرح می‌کند.» (همان :۱۵۴).

به نظر باختین کارناوال پدیده‌ای ادبی نیست، بلکه یک فرم نمایش ترکیبی است که خصلت مناسکی دارد. «همین فرم بسیار غنی و پیچیده بنا بر اقتضای عصرها و ملت‌ها و جشن‌های ویژه، طبق یک پایهٔ کارناوالی مشترک، گونه‌های مختلف کارناوال را با اختلافات جزئی بسط می‌دهد. کارناوال برای خود زبان کاملی از نمادهای عینی و محسوس ساخته است. این زبان به طرزی متمایز و به عبارت دیگر به طرزی فصیح (مثل هر زبان)، درکی از جهان کارناوالی واحد (ولی پیچیده) را بیان می‌کند که از تمام شکل‌های آن جدایی ناپذیر است. این زبان نمی‌تواند در زبان گفتاری و حتی کمتر در زبان مفاهیم انتزاعی، به طور کامل و تکمیل بیان شود، بلکه تابع گونه‌ای جابجایی تصاویر هنری زبان ادبی می‌شود که خود را از طریق خصلت عینی و محسوسش به این زبان نزدیک می‌سازد.» (همان‌جا) باختین همین جابه‌جا سازی کارناوال در ادبیات را کارناوالیزه کردن می‌نامد.

تعریف دیگری که باختین از کارناوال می‌دهد، این است: «کارناوال نمایشی است بدون نرده و بدون جداسازی بازیگران از تماشاگران، تمام شرکت کنندگان آن فعال هستند و همه شان در کنش کارناوالی شرکت می‌کنند. به کارناوال نگاه نمی‌کنند، حتی آن را بازی نمی‌کنند، بلکه آن را زندگی می‌کنند، مطیع قانون‌های آن می‌شوند. قانون‌هایی که به همان اندازه که عمری طولانی دارند، آن اندازه نیز مرسوم هستند و حیاتی کارناوالی را می‌زینند. مع ذلک همین حیات بیرون از روال های همیشگی و معمولی قرار دارد و به نوعی زندگی وارونه و جهانی وارونه است.» (همان‌جا)

با این حرف‌ها درمی یابیم که «قوانین و منع‌ها و محدودیت‌هایی که ساختار و جریان خوش زندگی عادی را مشخص می‌کنند، هنگام اجرای کارناوال به حالت تعلیق در می‌آیند؛ نخست نظام سلسله مراتبی و تمام ترس‌های موجود در آن را واژگون می‌کنند: تقدیس و زهد و اتیکت را، یعنی هر آنچه را که از طریق نابرابری اجتماعی یا چیزی دیگر (مثلاً نابرابری سن) تحمیل شده است. تمام فواصل موجود بین انسان‌ها را از بین می برند تا طرز برخوردی ویژهٔ کارناوال یعنی برخوردی آزاد و خودمانی را جانشین آن‌ها کنند و این مورد عنصر خیلی مهمی است برای ادراک کارناوالی از جهان.» (همان: ۱۵۵) با این تفاسیر، انسان‌هایی که در زندگی عادی، مانع‌های سلسله مراتبی غیرقابل گذر، آن‌ها را از همدیگر جدا می‌ساخت، می‌توانند در مکان‌های کارناوالی راحت با هم صحبت کنند. و بدین ترتیب در کارناوال قالبی شکل می‌گیرد که می‌توان آن را نیمه شوخی و نیمه واقعی تلقی کرد؛ این مدل از روابط انسان‌ها، مخالف روابط اجتماعی – سلسله مراتبی قادر مطلق زندگی رسمی و جاری است؛ رفتار و حرکات و گفتار انسان‌ها خودشان را از مهار موقعیت‌های سلسله مراتبی (قشرهای اجتماعی و مرتبه‌های اداری و سرمایه و سن و...) رها می‌کنند. این کار موقعیت و وضعیت آن‌ها را خارج از کارناوال کاملاً محدود می‌کرده و از دیدگاه منطق زندگی عادی نامناسب و غیرعادی بود. همهٔ این موارد به مفهومی به نام غرابت پیوند می‌خورد که مقولهٔ ویژه‌ای از ادراک جهان کارناوالی است که عمیقاً به غرابت پیوند خودمانی گره خورده است. این مورد باعث می‌شود هر آنچه که به طور معمولی در انسان سرکوب شده، آزاد شود و آن انسان شکوفا شده خود را در قالبی عینی بیان کند. به نظر ما این مفهوم آخری خیلی مهم است، مفهومی که تقریباً چیزی شبیه کاتارسیس است و باعث می‌شود انسان پای بند به قوانین که بیشتر از یازده ماه درگیر و تسلیم قوانین بوده، در چند روز آزاد و رها باشد و دوباره زندگی عادی و شهروندی و تابع قانون بودن را از سر بگیرد. همهٔ این موارد را در داستان ***سراسر حادثه*** ملاحظه خواهیم کرد.

مقولهٔ دیگر ادراک کارناوالی، پیوند وصلت‌های ناجور (برده– شاه) با رابطهٔ خودمانی است؛ روابطی خودمانی با اندیشه‌ها و سیستم ارزش‌ها، با پدیده‌ها و موضوع‌های شناسایی برقرار می‌شود. در واقع، «کارناوال امور مقدس و امور الحادی، تعالی و پستی، امور والا و امور نامفهوم، حکمت و حماقت و... را به هم نزدیک می‌کند، بعد یک جا جمع شان می‌کند و در نهایت آن‌ها را با هم می‌آمیزد.» (همان: ۱۵۵). به چند مقولهٔ دیگر بالا، باید مقولهٔ هتک حرمت از

مقدسات، توهین به مقدسات، سیستم تنزل دهندهٔ ارزش‌ها و افتضاح کردن آن‌ها، حرف‌های زشت دربارهٔ نیروهای تکوینی زمین و تن، و نیز حرف‌هایی راجع به هزل متون و کلام‌های مقدس اضافه کرد.

مورد بعدی عنصر کارناوالی، تاج‌گذاری خنده دار و سپس عزل شاه کارناوال است که همین مورد نیز در ***داستان سراسر*** حادثه هست. قاضی را اول شاه می‌کنند و بعد بی حرمتش (تاج برداری) می‌کنند. در دل اعمال مراسم تاج‌گذاری-تاج برداری حالت رقت بار خلع و جانشینی، مرگ و تولد دوباره وجود دارد. در کل و به طور اساسی، کارناوال جشن ویران کردن و حیات بخشیدن است؛ بحث بر سر ایده‌ای انتزاعی نیست، بلکه بر سر ادراک جهان زنده است، همان جهانی که مستأجران و صاحبان خانه در داستان ***سراسر حادثه*** در آن نفس می‌کشند.

در ضمن، مراسم تاج‌گذاری – تاج برداری، مراسمی دو سویه است؛ دو مراسم در قالب یک مراسم اجرا می‌شود که «خصلت ثابت و در عین حال خصلت باروریِ تغییر – تجدید، نسبی بودن نشاط هر ساختار اجتماعی و هر نظام و هر قدرت و هر موقعیت سلسله مراتبی را بیان می‌کند.» (همان: ۱۵۷). تاج‌گذاری، ایدهٔ تاج برداری آتی را از قبل خبر می‌دهد، یعنی این که می‌فهمیم وقتی تاج‌گذاری‌ای در کار هست، حتماً در پی‌اش تاج برداری‌ای هم هست. وقتی برده‌ای یا دلقکی را به تخت پادشاهی می‌نشانند، و تمام مراحل و عناصر تشریفات و نمادهای قدرت را به کسی می‌دهند که صاحب تاج واجد آن‌هاست، حتماً باید بدانیم که این مراسمی دو سویه است؛ خلع لباس و تاج برداری‌ای در راه است. یعنی تمام این موارد حامل نفی و عکس شان هم هستند؛ تولد آبستن مرگ است و مرگ، تولد دوباره را از قبل خبرمی دهد. یعنی تاج برداری ختم تاج‌گذاری است و تاج‌گذاری‌ای دیگر را از قبل خبر می‌دهد. این‌ها سرشت دوسویهٔ تصاویر کارناوالی هستند. در واقع همیشه دوگانه هستند و دو قطب دگرگونی و بحران را یکی می‌کنند: تولد و مرگ را، رحمت و بلا را، تحسین و دشنام را، جوانی و فرتوتی را، علو و پستی را، ظاهر و باطن را، حماقت و حکمت را. «اندیشهٔ کارناوالی طبق قانون تضادها (کوچک و بزرگ، چاق و لاغر) غنی از تصاویر دوتایی، غنی از تشابهات (همزادها و دوقلوها) است.»

از نظر ما لازم است اینجا نظر باختین راجع به خندهٔ کارناوال را هم بیفزاییم. آن نیز مثل دیگر موارد، «عمیقاً دوسویه است و به لحاظ ژنتیک به کهن‌ترین شکل‌های خندهٔ مناسکی گره می‌خورد. این خنده به چیزی در بالا شلیک می‌شود؛ به آن می‌خندد. در قدیم مردم در کارناوال‌ها خورشید (الههٔ برین) و دیگر خدایان و هم چنین قدرت والای زمینی را مسخره و ریشخند می‌کردند تا آن‌ها را به تجدیدشان مجبور کنند. تمام شکل‌های خنده به مرگ و تولد دوباره، به عمل تولید مثل و نمادهای باروری گره خورده بودند. خندهٔ مناسکی، واکنشی بود به بحران‌ها در زندگی خورشید، در زندگی االههها و جهان و انسان. در واقع، خنده‌ای نحس بود. در آن خنده، تمسخر و شعف، قاطی هم می‌شد. در خنده، مردم به چیزهای بسیاری مجاز بودند که در هنگام جدیت، از آن‌ها قدغن شده بودند.» (همان: ۱۶۰)

نکتهٔ مهم دیگری را که در مراسم کارناوال می‌توان دید، جشن گرفتن برخی دگردیسی هاست. البته می‌توان گفت که کارناوال پروسهٔ دگردیسی را جشن می‌گیرد و نه چیزی را که دگر یافته است. و آن دگردیسی «کارکردی است نه ذاتی. یعنی چیزی را مطلق نمی‌کند، بلکه در چارچوب خوشحالی و نشاط، نسبیت جهانی این امور را اعلام می‌کند. مراسم تاج برداری به طرزی متناقض مراسم تاج‌گذاری را از سر می‌گیرد. لباس‌های شاه، تاج شاه و دیگر آرم‌های قدرتش را می‌کنند، شاه را مسخره می‌کنند و کتکش می‌زنند (...) این نوع تاج برداری، ویرانی و نفی ناب و مطلق نیست.» (همان: ۱۵۷-۱۵۸). کارناوال بلد نیست چیزی را نفی کند، همان‌طور که بلد نیست چیزی را به طور مطلق تأیید کند. و این نوع تاج برداری، دقیقاً از نوع تاج برداری‌ای است که سرزنده ترین تصویر دگردیسی‌ها – تجدیدها و مرگ خلاق و بارور را ارائه می‌کند. به عبارت دیگر، تاج برداری لاینفک از تاج‌گذاری است و برعکس. یعنی این دو، دو مراسم در قالب یک مراسم هستند و در همدیگر دگرگون می‌یابند؛ اگر این دو مراسم را از هم تفکیک کنیم، معنای کارناوالی آن‌ها خود به خود محو می‌شود.

برای اینکه منظر و کلام باختین راجع به کارناوال را به پایان برسانیم، باید چند نکته‌ای هم راجع به مکان‌هایی بگوییم که کارناوال در آنجاها سپری می‌شد. در قدیم به دلیل شرایط مکانی، عرصهٔ اصلی کارناوال، میدان عمومی شهر و خیابان‌های مجاورش بود. البته برخی وقت‌ها، در خانه‌ها نیز کارناوال برگزار می‌کردند (عین داستان ***سراسر حادثه***). در حقیقت، کارناوال محدودیت زمانی داشت نه مکانی. خبری از صحنه و چراغ‌های جلو صحنه و نرده نبود. مکان اصلی آن می‌توانست میدان باشد، زیرا میدان به لحاظ مفهومش، مکانی مردمی و همگانی بود. همهٔ مردم شهر می‌بایست در برخورد خودمانی سهیم می‌شدند، طوری که همه می‌توانستند در مراسم شرکت کنند و اختلافات طبقانی و حصارها و موانع و محدودیت‌ها از بین می‌رفت و کل هدف از برگزاری کارناوال همین بود.

۱-۱ کارناوال در تاریخ ایران

این که مفهومی مثل کارناوال وارد زبان فارسی شده است، دلیلی بر آن نیست که همچو جشنی در ایران باستان و بعدها در ایران وجود نداشته است. دلیلش آن است که به دلایل سیاسی و شاید هم تاریخی و مذهبی خیلی به این جشن‌ها نپرداخته‌اند، و منتقدان زبان فارسی یا شرق شناسان این نوع جشن‌ها را گردآوری نکرده و یا فرمول بندی نکرده‌اند والا بعید می‌دانیم که اگر این نوع جشن در تاریخ ایران وجود نداشته، صادقی توانسته باشد همچو داستان کارناوالسک را طابق النعل بالنعل نظریات باختین راجع به کارناوال نوشته باشد. حالا چند نمونهٔ ایرانی می‌آوریم تا نشان بدهیم همچو جشن‌ها و مراسم‌هایی همیشه در تاریخ ایران وجود داشته است.

به عنوان نمونه، مراسم پهلوان پنبه تقریباً شبیه اجرای مراسم کارناوال است. او پهلوان مسخره‌ای است که تمام تن او را به پنبه می‌گیرند و او را با حلاجی که کمان در دست دارد به رقص می‌آورند. حلاج در میان رقص یواش یواش پهلوان را با زدن کمان عور و برهنه می‌کند؛ تمام پنبه‌های تن او را بر باد می‌دهد. در اصطلاح قدیم پهلوان پنبه مردی درشت اندام و قوی هیکل ولی بی زور و بی قوت را می‌گویند که ظاهری دلیر و دلی پرترس دارد. شبیه تاج‌گذاری و تاج برداری کارناوال است.

دومین مراسم کارناوال گونه، اصطلاح پنبهٔ کسی را زدن است که عین کارناوال به صورت جشن برگزار می‌شود. و عملش چنین است. از شخصی فرتوت، دم عید (به هنگام عید نوروز) با پنبه پهلوانی می‌سازند. بعد ماهیچه‌هایی قلابی برایش درست می‌کنند، و او شروع می‌کند به رجز خوانی و جر زنی. دو سه روزی برای خودش رجز می‌خواند و کیف می‌کند. بالاخره در پایان جشن (پایان مراسم) او را به میدان می‌آورند و حلاجی پنبه‌های او را می‌زند (او رجز می‌خواند و حلاج پنبه‌های او را می‌زند) تا اینکه مردم ببینند چه پهلوان توخالی‌ای بوده است. در این حکایت، تقریباً تمام عناصر کارناوال هست که اول از همه روز خاص جشن (عید نوروز)، مکان جشن (میدان)، اعمال کارناوال (انتخاب یک شخص فرتوت، یک شخص بی ارزش از لحاظ روابط اجتماعی، یک گدا به عنوان پادشاه)، انتخاب همان شخص به عنوان شاه (تاج‌گذاری) که پادشاهی دروغین بود، حاکم بودن و حکومت کردن و فرمان راندن همان پادشاه دروغین که در نهایت (آخر روز) پادشاهی همان شخص به پایان می‌رسید. این‌ها همه نشانه‌های کارناوال هستند. حافظ هم در دیوانش شعری به همین مضمون دارد:

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی (دیوان حافظ، ۱۳۸۲ : ۴۵۵)

و مورد سوم مراسم کارناوال، مراسم انتخاب میر نوروزی در سنت‌های ایرانی است. براساس سنت‌های نوروزی ایرانی‌ها که از قدیمی ترین ایام تاکنون پابرجا مانده است، در ایام نوروز در هر محله و کوی و برزن و روستا مردم اجتماع می‌کردند و به قید قرعه یک نفر را از میان خویش برای تصدی میر نوروزی آن جمع برمی‌گزیدند. میرنوروز، فرمانروای آن جمع می‌شد و فرمان‌هایی که می‌داد، در طول مدت فرمانروایی‌اش (پنج روز) برای همگان لازم الاجرا بود.

پس از گذشت پنج روز، مقام «میر نوروزی» از او گرفته می‌شد و میر نوروزی سابق و اصلی دوباره به کسوت پیشین خویش باز می‌گشت و زندگی عادی خود را از سر می‌گرفت.

اگر مردم میر نوروزی را از میان مردان دانا و هوشیار برمی‌گزیدند، منشأ اثرات و امور نیکو می‌شد. به پاک کردن گذرگاه‌ها، لایروبی جوی‌ها و نهرها، آشتی دادن مردم، زدودن کدورت‌ها و انتشار خوبی‌ها و نیکویی‌ها فرمان می‌داد. در صورتی که قرعهٔ فال میر نوروزی به فردی ناباب و بذله گو یا پریشان احوال و نادرستی می‌افتاد، مردم مدت پنج روز در عذاب و رنج به سر می‌بردند و بسا میر نوروزی که مردم را به اجبار به انجام کارهای ناپسند و نسنجیده فرمان می‌داد. در برخی موارد دیگر نیز میر نوروزی مردم را به کارهای شوخی و بذله گویی و خنده دار وامی‌داشت. این که نیت اصلی حافظ از سرودن این بیت و در کل این غزل جی بوده است، ما خبر نداریم؛ ما فقط بنا به موضوع مقاله این بیت را اینجا آورده‌ایم و اشاره می‌کنیم که فولکلور و اجتماعیات همان‌طور که در شاعران بزرگ قدیم ایران بوده، در نویسندگان مدرن ایران هم هست، و جز این قابل تصور نیست؛ چرا که همان‌طور که در بالا گفتیم حافظ برای دیگری (جامعه و اعضایش)، و دیگری (جامعه و اعضایش) برای حافظ بوده، و در نتیجه خواسته یا ناخواسته حافظ آن دیگری را به چندین روش بازتاب داده است. آیین میر نوروزی که در گسترهٔ زمانی نوروز برپا می‌شده، از دیرباز تاکنون تداوم داشته و هنوز هم در برخی از نواحی ایران زمین (برای نمونه در غرب ایران و در میان کردها) و نیز دیگر کشورهای (از جمله قزاقستان در آسیای مرکزی) اجرا می‌شود. این آیین‌های پاک و درخشنده که ارتباط نزدیکی با چگونگی استفادهٔ بهتر از فرصت‌های در اختیار است، نمونه‌ای است از مشارکت دادن مردم در مدیریت جامعه.

به هر تقدیر، باید آیین‌های نوروزی را که هر کدام نشانه‌هایی از تاریخ کهنسال فرهنگ و تمدن ایرانی است، پاس بداریم و با توجه به توحیدی بودن سرزمین ایران از سپیده دم تاریخ تاکنون، این آیین‌ها را نیز باشکوه برگزار کنیم . هریک از آیین‌های نوروزی نشانه‌ای است از سپاسگزاری به درگاه یزدان پاک و به همین جهت پس از پذیرش اسلام از سوی ایرانیان، این سنت‌ها به دلیل عدم مغایرت آنان با آموزه‌های خدایی و یکتایی دین مبین اسلام، و نبود هیچ نشانه‌ای از شرک و بت پرستی در آن، پایدار و ماندگار شد تا نسل امروز ایران زمین با تکیه بر سنت‌های آبا و اجدادی خود، درخت بارور تمدن و فرهنگ ایران را پاس بدارند.

حالا به تأسی از نظرات باختین راجع به کارناوال و شبیه مقاله‌ای که لوران ژنی [۲]راجع به آثار ریمون روسل[۳] نوشته[۴]، می‌خواهیم در مقاله‌ای که راجع به آثار بهرام صادقی، مخصوصاً راجع به داستان ***سراسر حادثه*** می‌نویسیم، روی مراسم کارناوال (تمام مشخصه‌ها و نحوه‌های اجرای آن) و روی این سه مورد بیشتر درنگ کنیم. مورد نخست: نشانه‌هایی که در آثار صادقی هستند، مخصوصاً نشانه‌های موجود در داستان ***سراسر حادثه***، نمایندهٔ سخن (کلام و گفتار)[۵] جامعه شناختی هستند و سخن جامعه شناختی را نشان می‌دهند.

مورد دوم: سخن تاریخی در لابه لای این نشانه‌ها برای خودش جا باز می‌کند، به عبارت دیگر سخن تاریخی به خودش شکل می‌دهد و در مقام سخن دیده می‌شود (چون کارناوال فضا نیز هست).

مورد سوم این که، ما طبق این نشانه‌ها به مراسم کارناوال و کلام (سخن و گفتار) کارناوال - سنتی شکل می‌دهیم. طبق این سه سخن و گفتار، می‌خواهیم داستان صادقی را از منظر کارناوال باختینی تحلیل کنیم و سخن خودمان را شکل بدهیم.

---

۲. Laurent Jenny

۳. Raymond Roussel

۴. Le discours du carnaval, laurent Jenny, Littérature, No 16, IMAGES ET DISCOURS (DECEMBRE 1974), PP, 19-36

۵. Le discours هرجا این دیسکور آمده، بنا به اقتضای متن، یا سخن نوشته ایم، یا کلام یا گفتار، نه گفتمان

نویسندگان و منتقدان بزرگ جهان نگاهی کلی به تاریخ و فرهنگ و کتاب‌های معتبر کشورشان و برخی اوقات به جهان می‌اندازند و طبق جهان‌بینی و نگرش شان به امور، مسیر فکری و نوشتاری شان را تعیین می‌کنند. ولی برخی اوقات مسائلی دیگر در میانهٔ راه، مسیر و رابطهٔ هستی شناختی شان با جهان را تغییر می‌دهد. برخی از این نویسنده‌ها مسائل عاطفی و یا مسائل تاریخی و یا مسائل روان شناختی و یا مسائل اجتماعی را از منظری کمیک یا تراژیک یا انتقادی یا هجوآمیز و ... بررسی می‌کنند. عمر نوشتاری برخی از این نویسنده‌ها کم و عمر برخی دیگر بیشتر است، هر چند که عمق نوشته‌های شان به طول عمرشان چندان بستگی ندارد. همان‌طور که می‌دانیم هویت تمام انسان‌ها که نویسنده‌ها هم جزوشان هستند، بنا به تقسیم بندی باختین در خود برای دیگری، و دیگری برای خود شکل می‌گیرد. تقریباً تمام نویسندگان جهان هم خارج از این چارچوب عمل نکرده‌اند و مهم‌تر این که در ذهنیت و آگاهی و شعور هنرمند یا نویسنده‌ای خلاق چون بهرام صادقی و یا میلان کوندرا و استنلی کوبریک و فدریکو فلینی چه می‌گذرد که از بین انواع ژانر و نوع روایت‌ها به کارناوال روی می‌آورد، بی شک معماست. و البته این مسئله را می‌توان بنا به حرف یونگ راجع به ناخودآگاه جمعی انسان‌ها نیز توجیه کرد و یا با حرف زدن از برخی فولکلورهای مشترک در ملل مختلف نیز توجیه کرد؛ فولکلورها از قبل، خیلی قبل تر از ما هستند، نویسنده یا نویسندگان مختلفی می‌آیند با تأثیر گرفتن از نحوهٔ روایت و قصه‌گویی و فضا و اشخاص و گفت و گوهای موجود در آن فولکلورها آثار خلاقهٔ خودشان را نیز خلق می‌کنند، و منتقدان بزرگی بعد سال‌ها و شاید بعد قرن‌ها از آن نویسنده‌ها می‌آیند و آن آثار را کشف می‌کنند، دسته بندی می‌کنند، وجوه تازه و شگفت انگیز آن آثار را به خوانندگان گوشزد می‌کنند و در نهایت خوانندگان با توجه به این دیدگاه‌های جدید، حرف‌های جدید، کشف‌های جدید آثار نویسندگانی دیگر را می‌خوانند و متوجه شباهت‌های عجیب و شگفت انگیز در این آثار با حرف‌های آن منتقدان خارجی می‌شوند. نظر ما هم همین است؛ داستانی را که ما برای بررسی انتخاب کرده‌ایم، داستانی است که می‌توان آن را جزو تاریخ و فرهنگ باستانی ایران محسوب کرد که سالیان سال ایرانی‌ها آن نوع مراسم‌ها را همیشه کم و بیش اجرا می‌کرده‌اند، و حالا هر سال اجرا می‌کنند: دور هم جمع شده در شب چله، حرف زدن‌ها و شاید اجرای مراسم‌های متنوع بنا به شرکت کنندگان و شهرها و استان‌ها.

حالا به باختین برگردیم. وقتی او با کسانی چون ولوشینوف (۱۸۹۴-۱۹۳۶) و مدودف (۱۸۹۱-۱۹۳۸) آشنا شد، حلقه‌ای تشکیل دادند. «اعضای این حلقه متون بسیاری خلق کردند که حاصل مباحثات مشترک آن‌ها بوده، و ارتباط تنگاتنگی با مقولات مهم و حساس مطرح در نخستین مهر و موم‌های برقراری اتحاد جماهیر شوروی داشت، که زمانه‌ای دشوار و تحت سیاستی سخت گیرانه بود.»[۶] (پین، مایکل، ۱۳۸۲ : ۱۲۵) و البته هنوز سوء تفاهمات زیادی در مورد این متون تولید شده از طرف این حلقه هست که یکی از علت‌ها، «ناشی از غنا و چندسویگی مباحثات آنان بوده، مباحثی که به شیوه‌های متفاوتی جذب شده‌اند.» (همان‌جا) البته شاید مهم‌ترین و تناقض آمیزترین وجه آثار باختین که الان این قدر مهم و تأثیرگذار است، این باشد که او در عین تعلق فکری داشتن به «زیبایی شناسی فرمالیستی» در چارچوب «مارکسیسم حزبی» نیز اندیشیده و با آن دسته بندی‌های دقیقش راجع به تک سخنی بودن جامعه با داشتن زبانی مشترک با تأکید بر داشتن همبستگی شدید و اکید ارزشی، چندسخنی بودن جامعه و همزیستی زبان‌ها و فکرهای گوناگون، و در نهایت ناهمسخنی و حضور صداها و سیاق‌های فکری گوناگون در زبانی مشترک، خیلی هم تأثیرگذار بود.

در نهایت باید به تأسی از یونانیان باستان اثر هنری را معما بدانیم که حتی خالق آن هم دقیق نمی‌داند که چه خلق می‌کند و چه می‌نویسد و متن اثر هنری بعدها طبق دیدگاه‌ها و از منظرهای مختلف است که معنایی جدید پیدا می‌کند و تفسیری تازه بر آن اضافه می‌شود. به قول امبرتو اکو و ژان-کلود کریر در مصاحبه شان در کتاب ***از کتاب خلاصی نداریم***، متن با معناها و تفسیرهای قبلی خوانده می‌شود. البته این دو متفکر نظرشان بر شاهکارهایی چون هملت شکسپیر و دن کیشوت سروانتس است که وقتی ما امروزه آن‌ها را می‌خوانیم، با تفسیرهای تلنبار شده بر آن‌ها

---

۱. فرهنگ اندیشهٔ انتقادی، از روشنگری تا پست مدرنیته، ویراسته ی مایکل پین، ترجمه ی پیام یزدانجو، ۱۳۸۲، نشر مرکز

می‌خوانیم، طوری که خوانش دوبارهٔ ما از آن‌ها بی تأثیر از آن تفسیرها نیست. و حتی منتقدانی چون ژرار ژنت به درستی می‌گویند که خوانش امروزی ما مثلاً از کافکا، روی خوانش ما از دن کیشوت سروانتس تأثیر دارد و برعکس. از همین منظرها و تفسیرهاست که ما می‌خواهیم سراغ داستانی از بهرام صادقی، یکی از بزرگترین نویسندگان معاصر فارسی برویم.

خلاصه این که، کتاب خود باختین راجع به رابله که امروزه پایهٔ مطالعات فرهنگی است، بر پایهٔ فرهنگ فکاهی مردمی در قرون وسطی و رنسانس بود که با نگرش و بینش و جهان‌بینی‌های رسمی خیلی متفاوت بود و اوج تجلی آن در آثار بوکاچیو و آثار رابله بود و در دوران باستان در آثار پترونیوس و آریستوفانس وجود داشت. کل حرف ما هم در همین مقاله، نقد اثر کارناوال گونهٔ یک نویسنده که ریشه در فولکلورها و سنت‌های مردمی داشت، به منظور رسیدن به فهم یک جامعه برای بررسی آن جامعه از طریق نمایش آن جامعه است.

البته به نظر ما، داستان ***سراسر حادثه*** را می‌توان از منظر لوسین گلدمن، مخصوصاً از منظر مهم‌ترین کتاب او، ***خدای پنهان***، بررسی کرد که چطور ساختار معنای یک کتاب به طور پنهان در ساختار جامعه، مخصوصاً در ساختار طبقه‌ای خاص، (در این داستان یک خانواده که چند نفر با هم کنار هم مثلاً زندگی می‌کنند)، قرار دارد و از طریق بررسی متنی مشخص، می‌توان به رموز و معناهای متعدد اثر و آن جامعه پی برد. «آنچه گلدمن وقت آن را نیافت، بسط بررسی‌هایش دربارهٔ آثار و ساخته و پرداخته کردن توصیف روابط میان زبان ادبی و ساختارهای اجتماعی‌ای است که زبان ادبی از آن مشتق می‌شود یا با فراتر رفتن از آن ساختارها بیانشان می‌کند.» [۷]

البته نظر گلدمن تقریباً جایی برای خلاقیت و تخیل نویسنده باقی نمی‌گذارد وقتی می‌گوید: «رمان وقایع نامهٔ اجتماعی است و جامعهٔ زمان خود را باز می‌نمایاند» این حرف، جایی را برای استمرار آثار ادبی و تخیل نویسنده باقی نمی‌گذارد. گلدمن به جای مطرح کردن «همسانی واقعیت اجتماعی و محتوای ادبیات داستانی» این همسانی را بیشتر در ساختار محیط اجتماعی و شکل داستانی می‌بیند؛ در واقع، «میان شکل ادبی رمان و رابطهٔ روزمرهٔ انسان‌ها با اموال و با انسان‌های دیگر، نوعی همتایی هست.» (همان، ۱۹۶) و این حرف را می‌توان در ادبیات معاصر ایران (کارناوال گرایی در تاریخ ادبیات ایرانی) نیز بررسی کرد: آیا در ادبیات و تاریخ ما که بسیار رسمی و حکومتی-مذهبی بوده، می‌توانسته کارناوال به وجود بیاید. اگر در ملأ عام نبوده، در خانه‌های اشراف و هنرمندان حتماً کارناوال را اجرا می‌کرده‌اند. ولی همچو مناسکی در ادبیات کهن ما که بیشتر به نظم است تا به نثر، اثری از کارناوال وجود ندارد و جالب این که در مراسم‌های گردهمایی و جمع شدن‌های به هر جهت ایرانی‌های امروزی نشانه‌هایی وارونه از کارناوال می‌بینیم.

در زیر مراحل کارناوال را به ترتیب و طبق تقسیم بندی باختینی نام می‌بریم، و در هر مورد، قسمت مربوط به داستان سراسر حادثه را می‌آوریم و نشان می‌دهیم که چطور این داستان طابق النعل بالنعل با تقسیم بندی کارناوالی مطابقت دارد و از همین مورد می‌خواهیم به تجلیات اجتماعیات بازتاب یافته در این داستان برسیم و نشان بدهیم که چطور صادقی از طریق نشان دادن مفهومی فرهنگی و بازی‌ای فرهنگی به جامعه و تاریخ آن جامعه می‌رسد. البته این را نیز ناگفته نگذاریم که از منظر باختین و تحقیقات او آثار هجوآمیز اگر نه سرمنشأ اصلی رمان مدرن، بلکه حتماً جزو سرمنشأهای اصلی آن بوده‌اند و رمان از دل همین سرمنشأها به وجود آمده است؛ نمونهٔ برجسته‌شان، آثار رابله و دیدرو و آریستوفان و گوگول هستند که در نهایت داستایوسکی از همهٔ این‌ها متأثر بوده و این ژانر را به اوج رسانده است و حالا به تحلیل خود داستان از منظر کارناوال باختینی می‌رسیم و نشان می‌دهیم که این داستان چطور تمام ویژگی‌های کارناوال باختینی را داراست. البته اینجا قبل از تحلیل داستان می‌خواهیم به نکته‌ای بسیار مهم اشاره کنیم. در یونان باستان، کارناوال چند روزه می‌شد و هدف اصلی آن، وارونه کردن تمام ارزش‌ها و جایگاه‌ها، و از بین بردن فاصله‌ها و در نهایت تاجگذاری و تاج برداری توأمان بوده است؛ به این نحو که پادشاه را از بین تودهٔ مردم انتخاب می‌کردند؛ مخصوصاً گدایی، فقیری را انتخاب می‌کردند و با این نحو به نوعی سر گدا تاج می‌گذاشتند، و از سر پادشاه

۷. نقد ادبی در قرن بیستم، تادیه، ژان-ایو، ترجمه مهشید نونهالی، نشر نیلوفر، تهران، ۱۳۷۸:۱۹۷

تاج را برمی‌داشتند. و چون این عمل در واقعیت امکان نداشت، مردم هر اعتراضی در دل داشتند بـه گـدا- پادشـاه تـازه منصوب شده می‌کردند، بدترین فحش‌ها را نصیبش می‌کردند (به او می‌دادند)، کـتکش می‌زدنـد و در نهایـت در پایـان مراسم کارناوال تاجش را برمی‌داشتند. ولی نکته‌ای که می‌خواهیم اینجا بگوییم، این است که در داستان سراسـر حادثـه تمام مراحل کارناوال اجرا می‌شود (زمان کارناوال، مکان کارناوال، تعیین پادشاه و تاج‌گذاری پادشاه و تـاج بـرداری از او و...)، ولی حرف‌هایی که در مراسم زده می‌شود، مخصوصاً لحظاتی که صرف دعوا و جـر و بحـث سـر آمریکـا و شـوروی می‌شود، نشانی از جامعه‌ای بسیار عقب مانده و مردمانی عقب مانده تر است. نشان می‌دهد در جامعـه‌ای کـه مردمـانش برای جشن هم جمع بشوند، کارشان جشن نیست، دعوا و طرفداری از دو کشـوری اسـت کـه هـیچ اهمیتـی بـه ایـران نمی‌دهد؛ نشان از مردمانی نابالغ و وابسته است، نشان از جامعه‌ای به استقلال نرسیده است، نشان از مردمانی اسـت کـه خودی ندارند، هنوز خودشان وجود ندارد، اگر هم داشته باشند، خودی است که مسـتقل نیسـت، در رابطـه بـا دیگـری غایب که به شدت حاضر است، شکل می‌گیرد. برای همین این متن به لحاظ نشانه شناسی اجتماعی و برای رسـیدن بـه جامعه شناسی ادبی بسیار مهم است.

بعید می‌دانم که بهرام صادقی از نظریه‌ها و تقسیم بندی‌های باختین راجع به کارناوال و هجو منیپه ای خبر داشـته باشد. چون این داستان را صادقی در ۱۳۳۸ چاپ کرده است و آن زمان هنوز کتاب‌های باختین بـه فرانسـه و انگلیسـی ترجمه نشده بود. چند سال بعد از آن تاریخ است کـه مایکـل هالکوئیسـت[8]، متـرجم و مفسـر معـروف انگلیسـی زبـان باختین، کتاب‌های باختین را به انگلیسی ترجمه کرد و او در جهان انگلیسی زبان به شهرت عظیمی رسـید. طـوری کـه امروزه در دانشگاه‌های آمریکا دانشکده‌هایی به نام باختین شناسی دایر است. البته ایـن کـه داسـتان سراسـر حادثـه از بهرام صادقی کاملاً با طبقه بندی باختینی از کارناوال مطابقت دارد، چیزی عجیبی نیست. چون که بـاختین هـم از روی اجرای مراسم‌ها و بررسی فولکلورها به طبقه بندی خودش رسیده اسـت. حالـا بـه تحلیـل داسـتان و تشـخیص عناصـر کارناوال در داستان بپردازیم.

خواننده با خوانده اولین جملهٔ داستان به یکی از عناصر کارناوال پی می‌برد (زمان اجرای مراسم، شـب خـاص و زمـان خاص). راوی می‌گوید: «برادر بزرگ تر صبح وقتی می‌خواست سر کارش برود گفت که باید امشب مستأجران را دعـوت کنیم و به رسم قدیم و همیشگی به آن‌ها شام بدهیم، چون علاوه بر اینکـه شـب یلـدا شـبی تـاریخی اسـت ایـن خـود بهانه‌ای است برای اینکه باز هم دور خود جمع بشویم.» (صادقی، بهـرام، ۱۶۸:۱۳۸۰). در همـین پـاراگراف اول، هـم از زمان اجرای مراسم کارناوال باخبر می‌شویم، هم از مکانش که در یونان باستان در میادین عمومی برگـزار می‌شـد، ولـی چون اینجا ایران است و احتمال اینکه مراسم به شلوغی و دعوا و... ختم بشود، در خانـه برگـزار می‌شـود. در ضـمن سـه صدای متفاوت را در داستان می‌شنویم؛ صدای برادر بزرگتر، صدای معترض برادر و صدای ساکت برادر وسطی.

از عناصر دیگر کارناوال، عدم تجانس و درهم آمیختگی امر والا و امر مبتذل، مردم فقیر و مردم ثروتمند، شاه و گـدا، سخنان وقیح و سخنان متعالی و ... است. چند پاراگراف را که رد کنیم، بـه عـدم تجـانس سـاکنان آپارتمـان می‌رسـیم. ساکنین آپارتمان استعاره از کل جامعه است، و تقریباً از هر قشر جامعه عضوی را داریـم. قاضـی و بـازاری و سیاسـی و دانشجو و زن خانه دار و دانش‌آموز و خواننده و... .

خود راوی هم به این مورد اشاره می‌کند وقتی که می‌گوید: «مستأجران ترکیب نامتجانسی داشـتند، بـه حـدی کـه شاید اگر کسی به فکر مطالعه می‌افتاد، آنان را نظیر مسائل فیزیک و شیمی مسعود می‌یافت، با این تفـاوت کـه تعیـین چگالی و فرمول گسترده شان دشوارتر و طاقت فرساتر بود.» (همان، صص ۱۷۲-۱۷۳). بعد از این حرف‌هـا راوی شـروع به توصیف مستأجران می‌کند. اول از همه دو برادر را توصیف می‌کند که «همه چیزشان برعکس هم» بود. این بـرعکس بودن همه چیز، سوای اخلاق و منش و رفتار، در اتاقشان نیز تجلی یافته بود. اتاق یکی پرنور و تمیز، اتاق دیگری نمور و تاریک و پر میکرب. راوی بعد از توصیف دو برادر، کلام و سخن را به دسـت دو بـرادر می‌دهـد؛ در واقـع روایـت پخـش

8. Michael Halquiste

می‌شود و یک بار یکی از برادرها (بلبل) راوی می‌شود و نظرش را راجع به سه برادر می‌گوید، بار دیگر برادر دیگر (درویش)، نظرش را راجع به برادرها می‌گوید. و هر بار نظری کاملاً متفاوت داریم. و این همان اتفاق و تکنیکی است که در آثار فیودور داستایفسکی هست و داستایوسکی به نحو احسن از این تکنیک برای پایان ندادن به شخصیت‌ها استفاده می‌کند. موریس بلانشو[9] اسم این تکنیک روایی را گفتگوی بی پایان[10] می‌نامد ولی باختین نظر دیگری دارد. او می‌گوید با این کار ما با خود نهایی ناشدنی[11] رو در رو هستیم. این مفهوم «بیانگر آن است که فرد هرگز نمی‌تواند نهایی شود، به طور کامل شناخته و فهمیده شود و یا برچسب بخورد؛ مفهوم رابطهٔ خود با دیگران، یا با گروه‌های دیگر، که بیانگر آن است که خود به‌گونه‌ای جدایی ناپذیر با دیگران در هم تنیده شده و هیچ صدای منفردی وجود ندارد.» (رشیدیان، عبدالکریم، ۱۳۹۴ : ۱۷۴-۱۷۵) و یکی از دلایل اصلی ما برای انتخاب این داستان برای تحلیل از منظر کارناوال باختینی، همین تشابهاتِ تکنیکی و کلامی است، همین تشابهاتِ نگاه به شخصیت‌هاست که خیلی شبیه نوع روایت و تکنیک کارهای داستایوسکی در آثار هجو منیپه ای اش است. قطعاً این کارِ صادقی، واجد خیلی از عناصر گفتگوی سقراطی را نیز داراست (دور هم جمع شدن اشخاص، نظریه پردازی اشخاص، زایاندن[12] حقیقت از طریق گفتگو و...). حالا به زن و شوهر مستأجر طبقهٔ دوم می‌رسیم. این‌ها هم کاملاً ناهمگن و نامتجانس هستند. «مرد قد کوتاه و چاق بود با شکم جلو آمده و زن دراز و لاغر بود با لب‌های نازک و چشم های کنجکاو. گوئی در درون مرد نیرویی بود که می‌خواست به خارج سرباز کند و چون راه خروج نمی‌یافت روز به روز بر دیوارهای قابل ارتجاع زندانش بیشتر فشار می‌آورد و لذا به حجم آن می‌افزود و نیز ... چیزی نظیر همان نیرو که می‌خواست به درون زن راه یابد و در پشت خندق‌های سرمازده و دروازه‌های استخوانی سرگردان مانده بود، دشمن خود را از هر طرف در پنجه‌های وحشی خویش می‌فشرد و می‌پیچاند و لذا به انجماد روزافزون او کمک می‌کرد. مرد با شکمش می‌پرسید: چرا؟ و زن هم با بچه‌هایش: برای چه؟» (همان: ۱۷۵-۱۷۶) راوی سوت قبل از خطر را می‌زند؛ در واقع می‌گوید بله، قرار است شب چله، چله نشینی کنیم، ولی گمان نکنید حتماً شب خوشی خواهید داشت، فکر نکنید حتماً بهتان خیلی خوش خواهد گذشت. راوی وقتی از نیرویی حرف می‌زند که احتمالاً منفجر بشود، باید حتماً منتظر عواقب انفجارها هم باشیم. در کارناوال‌های یونان باستان و بعدها از آتش افزارها استفاده می‌کردند، که این آتش افزارها بعدها به تانک و توپ تبدیل شد. صادقی چون روایتش را در خانه، در محیطی بسته قرار داده است، از نیرویی استفاده می‌کند که در پایان داستان منفجر خواهد شد و تمام رمز و راز خانوادگی برملا خواهد شد. صادقی با این نوع چیدن قطعه‌ها کنار هم می‌خواهد مراسم کارناوال را شروع کند.

داستان با راوی‌ای که جزو شخصیت‌های داستان نیست، شروع شده بود، بعد دو برادر روایت کردند و نظرشان را راجع به سه برادر گفتند، بعد آن‌ها نویسنده گاه گاهی روایت و سخن را دست مادر می‌دهد که همچون کشتی بانی آگاه، مواظب کشتی است. بعد مادر خانم مهاجر روایت خودش، دیدگاه خودش، نظر خودش را راجع به شوهرش و مازیار می‌گوید. در واقع نویسنده، با زیرکی تمام دارد تمام شخصیت‌های رمان را به‌سان سقراط وسط معرکه می‌کشاند تا آن‌ها هم از موضعی برابر اندازهٔ سقراط حق نظریه پردازی و حرف زدن داشته باشند تا شاید بلکه حقیقت به دنیا بیاید که هرگز هم به دنیا نمی‌آید و مدام این گفت و گو، به قول موریس بلانشو، تا بی نهایت ادامه می‌یابد. این همان کاری بود که باختین به دنبال به کرسی نشاندن عقاید مدرن و سیاسی و زیبایی شناسی اش، کارهای داستایوسکی مرتجع و نابغه را به دقت و با جزئیات تمام می‌خواند؛ در واقع از طریق آثار داستایوسکی حرف‌های سیاسی و ناخودآگاه مخالفان سیاسی روس را می‌زد. چون حکومت آن زمان هیچ مشکلی با آثار داستایوسکی نداشت و تمام حرف اجتماع را از طریق آثار او می‌شد زد. و این همان کاری است که صادقی حرف اجتماع را در این داستان هجوآمیز زده است؛ به

9 Maurice Blanchot
10 L'entretien infini
11 Unfinalized self
12 Maïeutique

نوعی تقریباً تمام اجتماعیات ایران آن زمان در این داستان هست: قاضی عالی‌رتبه اجتماع، سیاسی اجتماع، عارف اجتماع، دانشجوی اجتماع، دانش‌آموز اجتماع که همه شان کاریکاتور هستند و تجسم بدبختی و فلاکت. زن قاضی که مدام به فکر بچه‌دار شدن است، همیشه با شوهرش درگیر است و این دگرآزاری و خودآزاری اش در چندین جا متبلور است.

راوی داستان بعد از شنیدن نظر خانم مهاجر، خودش سراغ شخصیت خانم مهاجر می‌رود. «خانم مهاجر، شاید به واسطهٔ مسافرت‌های پی در پی به اماکن متبرکه، یا رنج مقدس بی فرزندی، یا نیروی پنهانی عجیب و مسحور کننده‌ای که لازمهٔ حیله‌گری‌ها و کارهای مخفیانه و ارواح پرپیچ و خم است، قیافه و رفتار جاذبی داشت که ترکیب متجانسی بود از قیافه و رفتار جادوگران پیر و زنان مقدس و مالکان مؤنث دوزخ و جاسوسه های جنگ اخیر و این‌همه در زن ساده و سرگردان و بی غل و غشی مثل مادر (...) تأثیر غیرقابل تصوری می‌کرد.» (همان، ۱۷۷)

حالا مقدمات داستان برای کارناوال شروع شده، و راوی دیگر می‌خواهد قسمت و مرحلهٔ بعد کارناوال را شروع و اجرا کند، و چنین آغاز می‌کند: «شب با سرمایی شدید و برفی شدیدتر آغاز شد.» (همان، ۱۷۸). شخصیت‌های دیگر داستان که قبلاً نظرشان را راجع به برادرها گفته بودند، حالا نوبت راوی است که نظرش را راجع به ظاهر و منش برادرها بگوید و آن طور که آغاز می‌کند نشانی از بحران دارد. «برادر بزرگتر اخم آلود و عصبانی روزنامه‌ای را مرور می‌کرد و پایش را به پای کرسی که سخت داغ بود می‌مالید؛ در این حال قیافه‌اش مظهر قدرتی بود که به ثبات خود ایمان ندارد.» (همان : ۱۷۸). در ادامه راوی نظرش را راجع به بهروز نیز می گوید: «بهروز همچنان ساکت و خونسرد به مطالعهٔ مثنوی مشغول بود و گاه‌گاه سرش را به علامت اینکه به کشفی نائل شده یا نکتهٔ عرفانی تازه‌ای دریافته است تکان می‌داد. مسعود کتاب‌ها و جزوه هایش را روی زانویش گذاشته بود و ظاهراً می‌کوشید که مسأله ی بسیار مشکلی را حل کند: مدادش را می‌جوید، سرش را می‌خاراند، عینکش را بالا و پائین می‌برد، در جایش تکان می‌خورد و دم به دم با کینه و التماس به برادر بزرگتر و رادیو که اینک صدایش زیادتر شده بود نگاه می‌کرد» (همان، ۱۷۸-۱۷۹). خواننده با این توصیفات، منتظر اتفاقات عجیب غریبی است. و واقعاً هم جرقهٔ کارناوال از اینجا می‌خورد، وقتی که کوچک‌ترین برادر خانواده «ناگهان کتاب‌هایش را به گوشه‌ای پرتاب» می‌کند و فریاد می‌زند:

-نه، نمی‌شود! مسخره بازی است، بی عدالتی است! فاصلهٔ شیئی تا تصویر غلط در می‌آید. معلوم است ... معلوم است ... باید غلط در بیاید. من نمی‌توانم کار بکنم ... اما؟ فردا جواب دبیرم را چه بدهم؟ مرده شوی این شب تاریخی را ببرد! فاصلهٔ کانونی را درآورده‌ام، این همه زحمت‌کشیده‌ام، این رادیو لعنتی نمی‌گذارد، آخر چیست؟ این برنامه‌های مزخرف چه شنیدنی دارد؟ همیشه ... همیشه همان افتضاح بازی‌ها...» (همان‌جا). این پاراگراف به لحاظ فهم تاریخی خیلی اهمیت دارد. در ذهنیت ایرانی‌ها شب یلدا با گرد هم آمدن برای خوشی و خوش‌گذرانی است، ولی مسعود با نامیدن آن به عنوان برنامه‌های مزخرف و همان افتضاح بازی‌ها، نظر خودش، انتقاد خودش را از شب یلدا و عاملان و آمران آن آغاز می‌کند. به ظاهر این شب تاریخی که قرار است همچون کارناوال اجرا بشود، از همان آغاز با اعتراض شدید حداقل یکی از شرکت کنندگان آغاز می‌شود. این مراسم‌ها همان‌طور که باختین می‌گوید هرگز شرکت کننده ندارد؛ همهٔ شرکت کنندگان آن را زندگی می‌کنند، آن را تماشا نمی‌کنند. ولی صادقی چون، شاید ناخودآگاه و شاید هم خودآگاه می‌خواهد، تنش را در جامعه نشان بدهد، می‌خواهد عدم احترام و عدم دموکراسی را نشان بدهد، می‌خواهد ریشه‌های استبداد را در تبلور یکی از تاریخی ترین و دموکرات ترین امر اجتماعی ایرانی‌ها نشان بدهد، از همان آغاز داستان عدم احترام به یکی از عضو کوچک جمع را نشان بدهد. در اینجا تحلیل در زمانی و هم زمانی از منظر فردیناند دو سوسور[۱۳] می‌تواند بسیار راهگشا و گویا باشد و نشان بدهد که آیا نظر نسبت به کوچکترین عضو خانواده در تاریخ ایران فرق کرده یا نه، اگر فرق کرده از چه منظر و چه مقدار فرق کرده و اگر فرق نکرده چرا فرق نکرده. دلیلش این است که تاریخ

13 Ferdinand de Saussure

ایران به دور باطل فلسفی دچار شده و هیچ فرقی در تاریخ ایران به لحاظ آگاهی نمی‌بینیم و به قول نیچه دور بازگشت همان در تاریخ و فرهنگ ایران ریشه انداخته و نفوذ کرده است و انگار عوض بشو هم نیست؟

ولی حرفی که در این میان برادر وسطی به زبان می‌آورد، نشان از تسلیم شدن و ضعف اوست، چون به مسعود می‌گوید اگر تو نمی‌خواهی گوش بدهی، باید به حق دیگران احترام بگذاری. و در ادامه می‌گوید: «من هم بدم می‌آید، اما حق دیگران را رعایت می‌کنم. همیشه باید آزادی را رعایت کرد» (همان‌جا). این چه آزادی است که یکی هر کاری خواست بکند و دیگری ساکت باشد و اگر یکی دیگر حرفی زد، به عدم رعایت حق دیگران محکوم بشود؟ از همین برخورد عقاید، تنش و دعواها شروع می‌شود. در حالی که در کارناوال‌ها جشن و شادی را شاهدیم، دعوا را شاهد نیستیم. داستان صادقی تمام عناصر کارناوال و تمام مراسم و تمام مراحل کارناوال را دارد، ولی نحوهٔ برگزاری و آغاز و پایان آن کاملاً شبیه با کارناوال‌های داستان‌ها و رمان‌های داستایوسکی و آثاری که در قرن بیستم به سبک و سیاق کارناوال نوشته و اجرا شده‌اند، متفاوت است. مثلاً فیلم چشمان کاملاً بسته (یا چشمان باز بسته) از کوبریک را در نظر بگیریم. و مخصوصاً صحنه‌ای که پزشک فیلم با نقاب مخصوصی به مراسمی رفته که هیچ کس نباید کسی دیگر را بشناسد، ولی پزشک چون متجانس با آن اشخاص نیست، لو می‌رود و در نهایت دختر خانمی که پزشک جانش را نجات داده، به جای پزشک قربانی می‌شود (در واقع خون پزشک را با خون خودش می‌خرد). در این مراسم که صرفاً برای عیش و نوش و برای ارژی[۱۴] برگزار شده، ریشهٔ همچو مراسم‌هایی به یونان باستان برمی‌گردد. در یونان باستان، مردم شهرهای بزرگ تقریباً یازده ماه و بیست روز سال را تحت تمام قوانین کشوری و لشگری زندگی می‌کردند، ولی چند روز باقی مانده از سال را نقاب می‌زدند، و هر کاری می‌خواستند در قالب شخصی ناشناس در مراسم‌هایی کارناوال گونه انجام می‌دادند، در همین مراسم‌ها که تقریباً همیشه در میادین بزرگ شهر برگزار می‌کردند، مردم هر حرف و سخنی که در درون داشتند به زبان می‌آوردند، و هر کار ناشایستی که در پس ذهن و نیات شان دادند، انجام می‌دادند، و پس از پایان مراسم چند روزه شان با ذهن و فکری کاتارسیس[۱۵] یافته، به سراغ زندگی روزمره و آغوش خانواده و جامعه و سرکارشان برمی‌گشتند. این مراسم‌ها همیشه در دنیای باستان بود و در قرون وسطی هم به صورت نادر ادامه داشت و در رنسانس هم در برخی کشورها اجرا می‌شده است و باختین آثار رابله را به شدت متأثر از این فرهنگ کارناوالسک[۱۶] (کارناوال گونه) دانسته است. گوته هم در سفرش به ایتالیا در گزارش هایی از مراسم‌های کارناوال و کارناوال گونه را نوشته است. طبق نظر باختین این مراسم‌ها و یا حداقل نگاه کارناوالسک (کارناوال گونه) به جهان در آثار نویسندگان قرن هیجده مثلاً در رمان‌های دنی دیدرو[۱۷] هست و نیز در آثار چند نویسندهٔ قرن نوزدهم نیز ادامه داشته و در قرن بیستم نیز گاهگاهی در آثار نویسندگان دیده شده، مخصوصاً در آثار ارنست همینگوی[۱۸] نویسندهٔ بزرگ آمریکایی؛ ما نمی‌دانیم که باختین آیا آثار فدریکو فللینی[۱۹] را دیده بوده یا نه. اگر هم دیده آیا به عمد حرف نزده یا به طور کلی راجع به فیلم نمی‌خواسته حرف بزند. چون که یا فیلم را در تناسب با نگاهش نمی‌دید یا خودش را متخصص فیلم و تصویر و... نمی‌دید. هر جی هست، ما چیز خاص و قطعی در این مورد نمی‌دانیم. البته به نظر ما، کارناوال در آثار میلان کوندرا هم هست. مخصوصاً در کتاب خنده و فراموشی که شاعران برای خوش گذرانی به کافه‌ای می‌روند و تمام مراحل کارناوال اجرا می‌شود، و در نهایت شاعر که به طور عمودی با پاهای خودش به قهوه خانه رفته بود، آخر شب به طور افقی حملش می‌کنند. عنوان این قسمت کتاب هم گویاست : «یک شاعر را حمل می‌کنند»[۲۰]

14 Orgie
15 Catharsis
16 Carnavalesque
17 Denis Diderot
18 Ernest Hemingway
19 Federico Fellini
20.On porte un poète, Kundera, Milan, Le livre du rire et de l'oubli

برگردیم به داستان سراسر حادثه. بالاخره شب شروع می‌شود و تمام ساکنین ساختمان دور هم جمع می‌شوند و طبق معمول مراسم کارناوال گفت و گوها شروع می‌شود. ولی برعکس مراحل آغازین کارناوال‌های یونان باستان که از همان اول عیش و نوش شروع می‌شد و به اوج می‌رسید، ولی در دوران معاصر این عیش و نوش نصیب همه نمی‌شود. طبق آداب و رسوم و فرهنگ کشورها، مراحل آغازین و مراحل وسط و اوجش عوض می‌شود و برخی شرکت کنندگان این مراسم اکثراً به لحاظ روحی و گاهگاهی حتی به لحاظ جسمی نابود می‌شوند. نمونهٔ معاصرش چشمان باز بستهٔ کوبریک؛ همان‌طور که در بالا گفتم، دختر خانمی که دکتری را به طور ناشناس به مراسم آمده بود، در پایان مراسم می‌کشند. و یا در رمان شوخی میلان کوندرا. شخصیت اصلی رمان (لودویک یان[۲۱]) که بعد از سال‌ها به زادگاهش به منظور انتقام از دوست دوران جوانی اش برگشته است. و اتفاق همزمان با مراسم اسب سواری پادشاهان[۲۲] که به طور نمادین هر ساله در همان منطقه برگزار می‌شود، هم لودویک و هم دوست دوران کودکی‌اش که روزگاری پادشاه همان مراسم بوده و همین امسال به طور نمادین پسرش را پادشاه همین مراسم کرده‌اند، در پایان رمان هر دو تک و تنها همچون آوارگانی مستأصل ول شده‌اند. همین نابودی و همین دگرگونی فرهنگ‌ها و اجتماع در داستان صادقی نیز هست. یعنی قرار است شرکت کنندگان همین مراسم به عیش و نوش بپردازند، ولی آیا ممکن است خانم مهاجر بتواند به عیش و نوش بپردازد؟ زنی که بچه‌دار نشده، زنی که پر عقده و فضولی است (البته زمانی که صادقی این داستان را می‌نوشته، بچه‌دار نشدن عیب بوده، و امروزه انگار امتیاز است؛ باز به دلیل عوض شدن فرهنگ‌ها و شرایط روزگار اختلاف در فرهنگ‌ها را می‌بینیم). از داستان دور نیفتیم. اعضای ساختمان، جز مازیار سر شب می‌آیند. ولی خانم مهاجر از همان ورود توطئه چینی علیه مازیار را شروع می‌کند و او را به خلافکاری متهم می‌کند و حتی به مادر خانواده می‌گوید که مازیار گاهی شب‌ها خانم می‌آورد.

در سنت‌های یونان باستان و حتی در رنسانس، مردم برای عیش کارناوال برگزار می‌کردند. در قرن بیستم هم منظور و قصد همین است، ولی گاهی اتفاقاتی عجیب می‌افتد که شاید به خود تطورات در آراء و عقاید مربوط باشد، شاهد هم به نظرات دانشمندان بزرگ فیزیک کوانتوم و عدم قطعیت و... مربوط باشد و شاید هم به اختلاف فرهنگ‌ها و از همه شان مهم‌تر، مربوط به سخن حاکم حکومت و حاکمان باشد که چنان در پسله‌ها و ناخودآگاه‌های همهٔ مردم تأثیر می‌گذارد که تقریباً خیلی از مردم متوجهش نمی‌شوند، و حتی کسانی هم که متوجه می‌شوند، کارهای دون شأن انسانیت می‌کنند که حتماً خودشان خبری از کارهای شان ندارند، و اگر هم متوجه بشوند چارچوب حاکم وادارشان می‌کند سخن و کارشان برخلاف نیت و میل شان باشد. البته در این داستان، نیت مؤلف بیشتر هجو قشرهای مختلف جامعه و نشان دادن تقلیل یافتن آن‌ها به اموری بسیار حقیر و مبتذل است. همان‌طور که نظرات ساکنین ساختمان راجع به مازیار آن را نشان می‌دهد؛ هر کدام نظری از سر کنجکاوی و فضولی می‌دهند که در عین حال که به منش و اخلاق مازیار ربط دارد، در عین حال واقعاً بی ربط هم است. به تأسی از تهمت‌های خانم مهاجر حرف‌هایی راجع به مازیار می‌زنند که جای بسی تأسف است و نشان از جامعه‌ای حقیر و عقب مانده است که دلیل همه شان حاکم و حکومت و حاکمیت است. نویسنده از طریق هجو ساکنین یک ساختمان از جزء به کل می‌رسد؛ از چند نفر به چند میلیون، که تا حدودی هم درست است. تا این که مازیار وارد می‌شود و پچپچه ها تمام می‌شود.

باز نویسنده اینجا دست به کار می‌شود. چون با آمدن مازیار همه ساکت می‌شوند، نویسنده می‌گوید : «اتاق به صورت اتوبوسی درآمده بود که در بیابان خراب بشود و مسافرانش با بیم و امید سرها را به این سو و آن سو تکان بدهند و در دل دعا بخوانند.» (صادقی، بهرام، ۱۳۸۰: ۱۸۵) همه منتظر یک پادشاه چند روزه یا چند لحظه هستند که «آقای مهاجر احساس کرد که باید یکایک را مثل دانه‌های تسبیح به هم بپیوندد:

21. Ludvik Jan
22. La chevauchée des rois

-خیلی خوب، خیلی خوب، بچه‌ها، امیدوارم این اجازه را به من بدهید که به شما بگویم: «بچه‌ها» ... به من اجازه بدهید که جای پدر شما باشم، شما را فرزندان خودم حساب کنم.» (همان‌جا). این هم یکی دیگر از نشانه‌های متن برای تأویل متن از منظر سخن حاکم بر این متن که نمودی از جامعهٔ آن زمان ایران و تقریباً همه زمان ایران است. اگر کسی در جامعهٔ ایرانی کسی به لحاظ مقام و حتی سن بزرگتر از بقیهٔ اعضای جمع باشد، پدر آسمانی جمع است و این دیدگاه همیشه در تاریخ ایران حاکم بوده، و هیچ کس حق اعتراض به حرف او را نداشته است. همیشه شاهان ایرانی، پدر آسمانی و معنوی ایران بوده‌اند و کسی جرئت حرف زدن و اعتراض کردن به حرف و سخن او را نداشته است. ولی نویسنده از طریق کارناوال می‌خواهد وارونگی سخن حاکم، رهبری سخن حاکم، بی ارزش بودن سخن حاکم را در این داستان نشان بدهد. آقای مهاجر که منتظر فرصت بوده، از این فرصت پیش آمده استفاده می‌کند و شروع می‌کند به تعریف خاطرات و حکایات و گذشته و تجربیات خودش از زندگی، و از همه مهم‌تر از عقاید خودش حرف می‌زند که خودش هم اعتقادی به آن‌ها ندارد (وارونگی سخن، وارونگی سخن شخص، وارونگی موقعیت شخص در کارناوال). مثلاً آقای مهاجر می‌گوید چون عرق خوری کرده، خداوند به او بچه نداده است. و جالب این که الان منتظر عرق‌های برادر بزرگ خانواده است؛ چون طبق مراسم چله، هر ساله شب چله عرق می‌خورند. از اولین جایی که رفته‌اند، حرف می‌زند (از مشهد)، از حرف‌هایی که در خراسان زده و حتی پارسال در سفر خراسان نزد دعانویس پیر مقدسی رفته‌اند و... در اینجا سه سطر داستان نشانی از تغییری بزرگ در جامعه است. آقای مهاجر چون بچه ندارد، زندگی و حقوق و دارایی‌اش را پوچ می‌داند و می‌گوید : «نمی‌دانم برای که زندگی می‌کنم، چرا می‌روم اداره، این حقوق را می‌خواهم چه کنم. این قالی‌ها به چه درد می‌خورد؟ وقتی بچه نباشد هیچ چیز نیست، هر چه پیدا کنی مثل اینکه هیچ چیز به دست نیاورده‌ای» (همان: ۱۸۷). از جامعه‌شناسی همین متن می‌توان به سخن حاکم بر جامعه رسید، می‌توان گفت که جامعه طبق چه اعتقادات و سنت‌هایی زندگی می‌کند، می‌توان گفت که چقدر با جامعهٔ امروز، حداقل در سطح کلان شهرها، تغییر یافته است؛ امروزه جوانان خیلی کم دنبال ازدواج می‌روند، و اگر هم ازدواج بکنند، خیلی کم خواهان بچه‌دار شدن هستند.

البته حرف‌های بالا از آن رهبر جمع است که برادر بزرگتر از او خواهش می‌کند «به خاطر وظیفه‌ای که در رهبری فرزندانشان دارند توبهٔ خود را بشکنند و به هر حال در غیاب خانم چه مانعی خواهد داشت؟ به یاد گذشته ها...» (همان : ۱۸۹). داستان واقعاً جنبهٔ هجوش را پررنگ تر می‌کند. ایرانی‌ها که برای شادی دور هم جمع شده‌اند، از سیاست‌های آمریکا و شوروی حرف می‌زنند. خواننده از خلال خواندن داستانی کوتاه، جامعه‌ای سیاست زده و سیاسی و حقیر را تماشا می‌کند و خودش نیز در آن شرکت می‌کند و به عضویت کارناوال در می‌آید.

حالا کارناوال در حال برگزاری است؛ هر کدام از اعضا به کاری مشغول هستند، که ناگهان برادر بزرگتر فرصت مناسب‌تری پیدا می‌کند تا با پیشنهاد خوردن عرق، عیش شان را شروع کنند و می‌گوید که مادر از سال ها پیش با این کار موافق است و وقتی چشم خانم مهاجر را دور می‌بینند عیش شان را شروع می‌کنند. ولی برادر کوچکتر، مسعود، که یکی دیگر از اعضای نامتجانس کارناوال است، مثلاً مشغول کار خودش است. او که ششم ریاضی است و ادعا می‌کند چندین اختراع دارد، الان چنان نامتمرکز است و چنان قاطی کرده که حتی بلد نیست پنج شش تا چند می‌شود. و چون فکر می‌کند پادشاه کارناوال، آقای مهاجر، مسئول بدبختی اوست، او را مورد خطاب قرار می‌دهد. اینجا یکی دیگر از عنصر اصلی کارناوال تجلی پیدا می‌کند: گفت و گوی شاه کارناوال با کوچکترین عضو کارناوال؛ گفت و گوی بزرگترین شخص کارناوال (به لحاظ سن و مقام و حقوق) و حتی می‌توان گفت بزرگترین شخص اجتماع، با کوچکترین و حقیرترین شخص کارناوال (به لحاظ سن و حقوق و مقام) و حتی کوچکترین شخص اجتماع. ولی هیچ فایده‌ای ندارد. صادقی با کنار هم چیدن، از جامعه و اشخاصش پرده برداری می‌کند؛ از طریق متن، جامعه شناسی می‌کند و نشان می‌دهد جامعه در چه اوضاع و احوالی به سر می‌برد. ایران آن زمان چطور جامعه‌ای است؛ جامعه‌ای که استقلالی ندارد؛ یک عده طرفدار شوروی هستند و عده‌ای دیگر طرفدار آمریکا. طرفدار شوروی را حزب توده می‌گویند و طرفداران

آمریکا را طرفداران امپریالیست. این نزاع ساکنین آپارتمان بسیار مهم است و به لحاظ نشانه شناسی جامعه‌ای نابالغ و عقب مانده را نشان می‌دهد. جامعه‌ای که اعضایش حتی وقتی برای خوشی هم دور هم جمع می‌شوند، به جای خوش گذرانی، یا از آمریکا دفاع می‌کنند و یا از شوروی. این نوع بحث بی مورد و بی فایده، در تاریخ ایران دور باطلی است که هنوز، با وجود عوض شدن حکومت، و گذشت پنجاه سال، تقریباً هیچ تغییری در این نوع نگاه به وجود نیامده است و هنوز هم مردمان وحکومتش سر همین دفاع از دو کشور فوق الذکر در بحث و جدال هستند. چرا اهالی جامعه نمی‌خواهند خودشان مستقل بشوند و راجع به کشور خودشان و اتفاقات آن تصمیم بگیرند، نه این که راجع به فوتبال دو کشوری حرف بزنند که هیچ ربطی به سرنوشت کشورشان ندارد؟

سخنی، کلامی، گفتمانی در جامعهٔ ایرانی هست که نمی‌دانیم ریشه‌اش به کجا برمی‌گردد و چه کسی اولین بار این سخن را در ناخودآگاه ایرانی‌ها رخنه داده است که هر وقت اتفاقی می‌افتد و ایرانی‌ها دنبال دلیلش نمی‌روند و یا پی به ریشه‌اش نمی‌برند، با گفتن جمله‌ای ساده، کار خودشان را راحت می‌کنند و آن جمله این است: «کار، کار انگلیسی‌هاست.». همین جمله، همین جا هم تکرار می‌شود. «ممکن است در این قضیه دست انگلیسی‌ها در کار باشد.» (همان: ۱۹۴) قسمتی از داستان به طور رسمی دعوای ساکنان خانه را راجع به شوروی و آمریکا روایت می‌کند و یکی از هجوهای عالی داستان همین دعوا بین برادر بزرگتر و بهروز و عارف و آقای مهاجر و... سر آمریکا و شوروی است. برادر بزرگتر طرفدار دوآتشهٔ آمریکا، ولی برادر کوچکتر، بهروز، طرفدار شوروی است و می‌گوید: « اقتصاد ما سالم نیست، ارز ما خارج می‌شود، جوان‌های ما را هالیوود فاسد می‌کند، مغازه هامان پر از اسباب بازی آمریکایی است. امپریالیست‌ها دیگر از این بهتر چه می‌خواهند؟ دخترها آدامس می‌جوند و پسرها با کاپوت دنبالشان راه می‌افتند... » (همان: ۱۹۵)

همین جا برادر بزرگتر با تهدید حرف برادر کوچکتر از خودش را قطع می‌کند و می‌گوید:

«-به جهنم! به جهنم! به کوری چشم امثال شما که برای خارجی‌ها کار می‌کنید و ازشان پول می‌گیرید! همین خوب است، لااقل امنیت داریم، چند جور آزادی داریم، حرفمان را می‌توانیم بزنیم، آقابالاسر نداریم، مأمور مخفی گوشه و کنار مواظبمان نیست. اما در شوروی؟ سلمانی کارآگاه است، شوفر کارآگاه است، مقاطعه کار و روزنامه جی کارآگاه است، دلاک کارآگاه است، فاحشه کارآگاه است، حتی رئیس پلیس هم کارآگاه است.» (همان‌جا). تاریخ ایران انگار دور باطل است و ایرانی‌ها به جای آن که راجع به خودشان و تاریخ ایران و معضلات ایران حرف بزنند، بحثشان راجع به ابرقدرت هاست. به نظر ما دلیل این وضع می‌تواند چند مورد باشد: ایران ، اگر نه همیشه لااقل در دوران مدرن، همیشه وابسته به ابرقدرت‌ها بوده، با آن‌ها از موضع برابر رابطه نداشته، رابطه‌ای ارباب برده گونه داشته. برای همین طیفی طرفدار آمریکا (غرب) بوده‌اند، طیفی دیگر طرفدار شرق. و شعار «نه شرقی، نه غربی، جمهوری اسلامی» حاصل همین نتیجه و رابطه و نگرش و ... بوده است. در این داستان هم همین نوع برخورد با سیاست متجلی است. و همیشه هم به جای صحبت و مذاکره با خشونت همراه بوده است، همان‌طور که در این داستان شاهدیم.

«ضربهٔ اول شتاب آلود و مبهم وارد آمد، اما قبل از آن که دومین ضربهٔ دردآور بر سر بهروز فرود بیاید، بلبل که ظاهراً خود را از هر کوششی عاجز می‌دید، ناگهان به آواز خواندن پرداخت، و آقای مهاجر ضمن آنکه به نظارت در امر آتش بس پرداخته بود و با دست‌هایش دو برادر را از هم جدا می‌کرد بریده بریده گفت:

- خیلی خوب، استغفرالله! این‌ها همه به کنار. دست کم ما همه مسلمانیم. آن‌ها می‌گویند خدا نیست، استغرالله! دین تریاک است، باز هم استغفرالله! آخوندها و کشیش‌ها را توی ماشین باری سوار می‌کنند و به دریا می‌ریزند. استغفرالله! این‌ها شوخی ندارد، این‌ها شوخی ندارد.» (همان: ۱۹۶) هجو قضیه اینجاست که آقای مهاجر با وجود عرق خوری، احساسات مذهبی‌اش رقیق‌تر می‌شود و گریه می‌کند و می‌گوید: « آن وقت اگر بر ما مسلط شوند، حضرت معصومه را خراب می‌کنند، امام زاده داوود را به آب می‌بندند، حضرت رضا را به توپ می‌بندند، مگر نکردند؟ مگر نیستید؟ آن وقت مگر ... مگر شما مسلمان نیستید؟

همه، با اینکه نمی‌دانستند واقعاً چه هستند، سرشان را تکان دادند.» بهرام صادقی استاد بی نظیر همچو صحنه‌های کارناوالسک و هجوآمیز بود. شخصیت‌های یک داستان را چنان هجو می‌کند. در کارناوال به مقدسات توهین می‌کردند، اینجا هم گویی به مشهد مقدس و امامزاده‌ها توهین می‌شود؟ آیا این به خاطر بچه ندادن به زن و شوهر بی بچه است؟ نویسندهٔ این داستان که پزشک بوده است، می‌دانسته بچه به دنبال فعل و انفعالات زناشویی است و کاری از دست دعانویس و پیرزن لحیم کار و زیارت برنمی‌آید.

«شبی که پدرم مرد، یادم آمد. توی تابوت به من می‌خندید.» (همان : ۲۰۰). همین شکل عجیب خندیدن مرده در رمان‌های داستایوسکی، و به طور کلی در رمان‌های هجوآمیز و کارناوال گونه نیز هست. نمونهٔ اعلای این نوع خندیدن، در رمان جنایت و مکافات داستایوسکی هست. وقتی که راسکولنیکوف پیرزن رباخوار را می‌کشد و بعد احساس می‌کند پیرزن زیر ضربه‌های تبر غش غش می‌خندد. همین جا هم خانم مهاجر احساس می‌کند پدر مرده‌اش بهش می‌خندد. در واقع این نوع خنده، خندهٔ دوسویهٔ کارناوالی است که در ادبیات معاصر ایران، نمایندهٔ اصلی این نوع هجو، بهرام صادقی بود.

بالاخره شرکت کنندگان مراسم کارناوال مست می‌شوند. مادر و خانم مهاجر، می‌ترسند، مخصوصاً خانم مهاجر وا می‌رود و به موجودی ضعیف تبدیل می‌شوند. ولی نکتهٔ مهم و جالبی که در اینجا اتفاق می‌افتد، راوی آقای مهاجر را به توپ تشبیه می‌کند. «توپ بسیار بزرگی که بادش آهسته آهسته خالی شود و آهسته آهسته بادش کنند.» در مراسم‌های کارناوال یونان باستان و رنسانس تقریباً اواخر کارناوال توپی را آتش می‌زدند. راوی ناخودآگاه یا خودآگاه این کار را اینجا هم می‌کند. و باز عین رمان‌های داستایوسکی، اشخاص این داستان صادقی، مثل اشخاص رمان‌های داستایوسکی، مست می‌کنند و شبانه راه می‌افتند. همان‌طور که در رمان‌های داستایوسکی، به عنوان مثال رمان ***ابله***، و مخصوصاً اپانچین ها که شبانه مست می‌کنند و در شهر و راهروهای خانه‌ها راه می‌افتند، همین جا هم اشخاص داستان مست می‌کنند و در طبقات خانه راه می‌افتند و به اتاق مازیار می‌روند و می‌بینند در خانهٔ او هیچ سر و رازی وجود ندارد و همه‌اش فضولی و توطئهٔ خانم مهاجر بوده است. همین‌جاست که آقای مهاجر، عصبانیت چندین ساله‌اش علیه زنش را رها می‌کند و او را عفریته و دروغگو و بوزینه و... خطاب می‌کند و می‌گوید: « همین امشب طلاقت می‌دهم.» دوباره کارناوال راه می‌افتد و آن وقتی است که مسعود که از خانه فراری بوده به خانه برمی‌گردد. و آقای مهاجر و مازیار و... به طرفش هجوم می برند و روی دست بلندش می‌کنند و دوباره در طبقات خانه راه می‌افتند. تاج پادشاه کارناوال برداشته می‌شود، دوباره همه به خود واقعی شان برمی گردند و مراسم تمام می‌شود.

صادقی، آگاهانه یا شاید هم به طور غریزی، در این داستان کار جامعه شناسی ادبی را هم پی می‌گیرد و ما طبق همین داستان می‌بینیم که شب چله که عین کارناوال گرایی از منظر باختین است و قرار است اعضای متفاوت جامعه با صداهایی متفاوت دور هم جمع بشوند و خوش بگذرانند، ولی در نهایت داستان پایان خوشی ندارد؛ آواها و صداهای متفاوت جامعه نمی‌توانند با هم دیالوگ داشته باشند، و این متن جامعهٔ آن زمان را نشان می‌دهد. اگر ما این متن را از منظر جامعه شناسی ادبی هم بررسی کنیم، کاملاً ناهمگنی و آشفتگی و پریشانی و تضاد و تخالف را در جامعه‌ای ناسالم می‌بینیم.

نتیجه‌گیری

ما سعی کردیم بررسی‌ای مختصر از عناصر مراسم کارناوال به دست بدهیم و نشان دهیم که چطور نویسندهٔ ایرانی، آگاهانه یا ناخودآگاه، تمام مراسم کارناوال و نحوهٔ اجرای آن را در داستان خود گنجانده است، و با این کار سخنی خیلی مهم‌تر زده است: این که چطور مراسمی که در قدیم الایام برای برگزاری جشن بوده است، حالا همان مراسم دقیقاً باز به مناسبت جشن، و به منظور شادی و دورهمی برگزار می‌شود، ولی نتیجه‌ای که پایان داستان در بردارد، بسیار فاجعه است. نیز می‌بینیم که اشخاص داستان چطور درونیات خودشان را لو می‌دهند و چطور درون شان به طرزی مضحک

فاش می‌شود. اگر چند ساعت قبل آقای مهاجر به همراه خانمش بزرگ خانواده، و بـه طـرزی نمـادین، بـزرگ کشـور و میهن بودند، حالا آقای مهاجر زنش را عفریته صدا می‌کند و جلو جمع تحقیرش می‌کند و البته از خلال همین جمع بـه سخن حاکم بر اجتماع آن زمان می‌رسیم و تاریخ ایران را از منظر جامعه شناختی کمی می‌شناسیم و به ایـن امـر مهـم نیز پی می‌بریم که نویسنده‌ها بیشتر وقت‌ها به طور غریزی مراسم‌ها و سنت‌های اجتماعی خاص را در خلال داستانی به ظاهر ساده روایت می‌کنند و بعدها چطور منتقدان و خواننده‌ها، همان آثار را از چنـدین جنبـه بررسـی می‌کننـد و بـه نکات حیرت آوری می رسند. یکی از نمونه‌های اعلای همین مورد، داستان ***سراسر حادثه*** است که نویسنده به طـرزی نبوغ آمیز گوشه‌هایی از تاریخ ایران، اجتماع ایران، زن و مرد ایرانی و... را در آن داستان روایت کرده است.

منابع

الف) فارسی

- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۹). بازمانده‌های غریبی آشنا، تهران: نیلوفر.
- اکو، اومبرتو، کریر، ژان – کلود (۱۳۹۲)، از کتاب رهایی نداریم، ترجمه مهستی بحرینی، تهران : نیلوفر.
- باختین، میخائیل (۱۴۰۱). بوطیقای داستایوسکی، ترجمه عیسی سلیمانی، تهران : نوای مکتوب.
- ---------- (۱۳۹۵). مسائل بوطیقای داستایوسکی، ترجمه نصرالله مرادیانی، تهران : حکمت کلمه.
---------- (۱۳۹۴). پرسش‌های بوطیقای داستایوسکی، ترجمه سعید صلح جو، تهران : نیلوفر.
- ---------- (۱۳۹۰). تخیل مکالمه‌ای، جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران : نی.
- ---------- (۱۳۷۳). سودای مکالمه، خنده، آزادی، گزیده و ترجمه محمد پوینده، تهران : آرست.
- پین، مایکل (۱۳۹۳). فرهنگ اندیشهٔ انتقادی، از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران : مرکز.
- تادیه، ژان-ایو (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، تهران : نیلوفر
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران : مرکز.
- دیوان حافظ (۱۳۸۲). به تصحیح بهاء الدین خرمشاهی، تهران : دوستان.
- رونلد، نولز (۱۳۹۱). شکسپیر و کارناوال پس از باختین، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران : هرمس.
- صادقی، بهرام (۱۳۸۶). سنگر و قمقمه های خالی، تهران : نیلوفر.
- ---------- (۱۳۹۸). ملکوت، تهران : نیلوفر.
-عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی ایران، تهران: چشمه.
-فرهنگ پسامدرن، رشیدیان عبدالکریم (۱۳۹۴). تهران : نی.
-کوبریک، استنلی (۱۹۹۰). چشمان باز بسته، ترجمه
-گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). باغ در باغ، تهران : نیلوفر.

ب) لاتین

-Bakhtine, Mikhail (1985). La poétique de Dostoïevski, Editions du seuil.
-Blanchot, Maurice, (1980). L'entretien infini, Gallimard, Paris.
-Dostoïevski, Fiodor, (1978). L'Idiot, Paris, Gallimard.
-Dostoïevski, Fiodor, (1978). Le crime et le châtiment, Paris, Gallimard.
-Jenny, Laurent, Le discours du carnaval, Littérature, No 16, IMAGES ET DISCOURS (DECEMBRE 1974), PP, 19-36