

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۱۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۲/۲۵

محمد سپاهی^۱، کامران سپهران^۲

تولد تراژدی از روح طنز: هویت و ژانر در نمایشنامه‌های نجف‌بیگ وزیروف

چکیده

نجف‌بیگ وزیروف - دومین نمایشنامه‌نویس مسلمان قفقاز، پس از آخوندزاده - در ایران نویسنده مهجوری است. در این پژوهش، زمینه‌های اجتماعی ژانر در نمایشنامه‌های طنز وزیروف بررسی می‌شود. به گفته نظریه‌پردازانی چون نورترپ فرای، واژه طنز (satire) را می‌توان در دو معنا به کار برد: طنز همچون وجه ادبی (محاکات فروتر) و طنز همچون ژانر (میتوس زمستان). در معنای نخست، طنز به احساس حقارت وزیروف به هویت قوم‌اش دلالت می‌کند و در معنای دوم، تصویری بدبینانه و ضدآرامی از مناسبات اخلاقی را به نمایش می‌گذارد (نقطه مقابل خوش‌بینی کم‌دی). با تکیه بر مفاهیم روانکاوی لاکان و تحلیل رابطه خود و دیگری، نشان داده می‌شود که گرایش نویسندگانی چون وزیروف به طنز، بیش از آنکه ناشی از جهل و خرافه‌پرستی مردم مسلمان قفقاز باشد، بر بحران هویت روشنفکران قفقاز در برابر نگاه تحقیرآمیز استعمارگران روس دلالت دارد و همچون نوعی نهاد اخلاقی خیالی، میل سرکوب‌شده آنان به مشارکت در ساختار اداری و سیاسی جامعه را جبران می‌کند. بررسی نمایشنامه‌های وزیروف به ترتیب تاریخ نگارش، نشان می‌دهند که این بحران هویت در حد مضمون باقی نمانده و فرم آثار وزیروف را گرفتار آشفتنگی و دوپارگی فزاینده‌ای کرده است.

کلیدواژه‌ها: وزیروف، کم‌دی، طنز، استعمار، ژاک لاکان.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: mohammad.sepahi@gmail.com

۲. استادیار دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: kamran@sepehran.com

در آینده چنانچه کسی قصد نگارش تاریخ ترقیات ما را در داشته باشد، در باب زمانه ما حیران می‌ماند که چه بنویسد! حقیقتاً ابزارها و ادوات ما از صد سال، یا حتی هزار سال پیش، ترقی نکرده‌اند. اما کتاب‌های مان... در این وانفسا نویسنده‌ای نداریم که کتابی تحریر کند. در عوض هجو انشا می‌کنیم و هجویات مان هم روی به تفلز دارند.

نجف‌بیگ وزیروف، اکینچی، ۱۲مه ۱۸۷۷

مقدمه

آخوندزاده نخستین نمایشنامه‌نویس قفقاز، نتوانست اجرای آثارش را به چشم خویش ببیند. ولی در سال ۱۸۷۳، یعنی حدود بیست سال پس از نگارش آخرین نمایشنامه‌اش، خبری در نشریه کافکاز (قفقاز) چاپ شد که از اجرای یکی از «کم‌دیا»ها به زبان اصلی در شهر باکو حکایت داشت. متولی این اجرا حسن‌بیگ زردابی (۱۹۰۷-۱۸۳۲) بود؛ یعنی فرد روشنفکری پیشرو و معلم ژرمانیوم (دبیرستان) باکو که تدارک اجرای خیریه وزیر خان لنکران را به مناسبت عید نوروز داده بود. میرزا فتحعلی کهنسال از این خبر بسیار مسرور شد و به زردابی نوشت: «من پیر شده‌ام و منتظر بودم تا به زودی با مرگ روبه‌رو شوم؛ اما شنیدن این خبر ده سال به عمر من افزود» (Axundzadə, 2005, 1, 270). ولی سرنوشت، پایانی غافلگیرکننده و طعنه‌آمیز برای زندگی او رقم زد: او درست در پنجمین سالروز اجرای نمایشنامه‌اش از دنیا رفت.

تاریخ دقیق اجرای مذکور، یعنی نخستین اجرای شناسنامه‌دار تئاتر در آذربایجان، ۱۰ مارس ۱۸۷۳ است؛ و این روزی است که به عنوان مبدأ تاریخ تئاتر نو در این کشور شناخته می‌شود (Rəhimli, 2005, 34). بازیگران این نمایش دانش‌آموزان ژرمانیوم باکو بودند که از میان آنان، نام بازیگر نقش «زیبا خانم» (Rəhimli, 2005, 34) به عنوان نمایشنامه‌نویس بزرگی در تاریخ قفقاز ثبت شده است: نجف‌بیگ وزیروف (۱۹۲۶-۱۸۵۴). او با مصیبت فخرالدین (۱۸۹۶) خالق اولین تراژدی تاریخ ادبیات نمایشی آذربایجان شناخته می‌شود؛ ولی او شخصاً به این عنوان قانع نبود و در سال ۱۹۰۵ طی مجادله‌ای قلمی در حیات، خطاب به زردابی نوشت:

من بنیان‌گذار تئاتر [مسلمانان] هستم. هرچند گذاشتن بنای تئاتر فی‌نفسه خدمت چندان بزرگی برای ملت نیست، اما از آنجا که ما مسلمان‌ها - عقب‌مانده‌ترین تمام مخلوقات عالم - قوم بی‌نوایی هستیم، همین بنای کوچک هم در فقر ما، ثروت بزرگی محسوب می‌شود و من نمی‌توانم از آن چشم‌پوشی کنم. اولین تئاتری که در عمرم دیدم، تئاتری روسی بود. آن موقع کلاس ششم بودم و فردای آن روز از شما پرسیدم: آیا ما هم چیزی داریم که با آن تئاتری برپا کنیم؟ فرمودید: داریم. ولی غیر از گفتن این حرف و صم‌بکم نشستن در سر تمرین‌ها، کاری نکردید. (Vəzirov, 2005, 414)

وزیروف دوازده نمایشنامه اوریجینال و دو درام اقتباسی از خود به جا گذاشته است. او به عنوان حلقه اتصال آخوندزاده و نویسندگان عصر طلایی درام آذربایجان - اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم - اهمیت بسیار زیادی در ادبیات معاصر آذربایجان دارد؛ ولی در ایران نویسنده

مهجور و کمابیش ناشناخته‌ای است. در این نوشتار می‌گردد تا با مروری بر درون‌مایه‌ها و ساختار شش اثر نخست او (۱۸۹۶-۱۸۷۵) قدمی راهگشا در شناخت آثار او برداشته شود. تأکید در اینجا بر مقایسه کار و زیروف با آخوندزاده، با تکیه بر جامعه‌شناسی ژانر در آثار آنان است. یاشار قارایف در مقدمه مجموعه آثار و زیروف، او را «نزدیک‌ترین وارث معنوی آخوندزاده» می‌نامد که با معرفی «ژانرها، اسلوب و فردیت زبانی نو در تئاتر» به «بسط برنامه روشنگری و بوطیقای درام وی» پرداخت (۴) [۱]. در این مقاله قصد بر آن است که در مخالفت با این نظریه رایج، آثار و زیروف نه همچون «بسط بوطیقای» آخوندزاده، که همچون «انحراف» از مسیر فکری او، مورد بررسی قرار گیرد. نیز تلاش می‌گردد که این انحراف بر مبنای مطالعه شرایط اجتماعی دوران زندگی و زیروف تبیین و تشریح شود.

شیوه متداول - و نادرست - در جامعه‌شناسی ادبیات، رویکرد بازتابنده است؛ یعنی رویکردی که اثر ادبی را بازتابی واقع‌نما از شرایط اجتماعی پیرامون نویسنده تلقی می‌کند. در نتیجه رواج این رویکرد، کمدی‌های قفقاز، با اطلاق عنوان گمراه‌کننده «رنالیسم انتقادی»، همچون اسناد معتبر تاریخی، دال بر جهل مردم و انحطاط اخلاقی طبقه فئودال و بورژوا می‌دانند برشمرده می‌شوند. حال آنکه کمدی فرسنگ‌ها با «رنالیسم» فاصله دارد. نیز می‌گویند ظهور تراژدی در قفقاز «از دید برخی از پژوهشگران، بازتاب شرایط تاریخی بود: کشمکش بین دگرگونی و سنت به مرحله حادی رسیده بود که به وضعیت‌های فردی با ابعاد تراژیک منجر می‌گردید» (سویتوخوفسکی، ۱۳۸۱، ۴۰). این تفسیرها، به جای آنکه نسبت اثر را با زمینه تاریخی آن «کشف» کنند، مضمون اثر را به تاریخ «تحمیل» می‌کنند. از سوی دیگر، این رویکرد با نادیده‌گرفتن تفاوت کار هنرمند با مورخ، جایی برای قدرت تخیل، خلاقیت و فردیت هنرمند باقی نمی‌گذارد. در این مقاله، خوانشی بوطیقای - تاریخی از آثار و زیروف پیشنهاد می‌گردد که در آن سیر تطور مضمون و ساختار و ژانر نه به منزله بازتاب شرایط اجتماعی بلکه به عنوان واکنش‌های خودآگاه و ناخودآگاه ذهن خلاق به بحران هویت قومی و ناکارآمدی ساختارهای اجتماعی پیرامونش، تأویل می‌شود.

طنز به مثابه ژانر و وجه ادبی

لارنس سلنیک (Laurence Selenik) معتقد است که در روسیه، برخلاف اروپا، کمدی ژانر رایج‌تر و ریشه‌دارتری در مقایسه با تراژدی است (Lenky et al., 1997, x). در قفقاز نیز چنین است، به طوری که بین نگارش نخستین کمدی (۱۸۵۰) و نخستین تراژدی قفقاز (۱۸۹۶) نزدیک به نیم قرن فاصله افتاده است. پیش از آنکه به دلایل این امر پرداخته شود، لازم است معنای واقعی آنچه که در روسیه و قفقاز «کمدی» نامیده می‌شود، شکافته گردد. بوطیقای ارسطو نوعی پنداشت دوقطبی را بر ادبیات نمایشی تحمیل کرده است که طبق آن هر اثر نمایشی محکوم است یکی از دو برجسب تراژدی یا کمدی را بپذیرد. این دوگانه‌باوری می‌توانست در زمان ارسطو راهگشا باشد، ولی امروزه بی‌شک گمراه‌کننده است. «کمدی»هایی مثل بازرس و عروسی گوگول یا موسیو ژردان آخوندزاده، به اندازه شکاف میان کمدی و تراژدی، با کمدی‌های پلوتوس یا شکسپیر مغایرت دارند. نظریه‌پردازانی چون نورتراپ فرای سعی کرده‌اند این نقیصه را با طرح تمایز میان طنز (Satire) و کمدی حل کنند. طبق نظریه فرای، دسته نخست از آثار مذکور با میتوس زمستان (طنز) منطبق می‌شوند، و دسته دوم با میتوس بهار (کمدی). ژانر کمدی مبتنی است بر حل و فصل کشمکش‌ها با «نوعی مهمانی یا جشن آیینی»، که «عروسی» نوع بسیار رایج

آن است (فرای، ۱۳۷۷، ۱۹۷). این جشن نمادی است از شکل‌گیری «جامعه‌ای تازه، حول قهرمان» (فرای، ۱۳۷۷، ۱۹۷). ولی طنز سعی در نمایش دنیایی «ضدآرمانی» (فرای، ۱۳۷۷، ۲۶۸) دارد و از لازمه‌های آن، «یکی نکا یا شوخ‌طبعی مبتنی بر خیال یا مفهومی از [امر] نامتناسب و پوچ و ابلهانه، و دیگری آماج حمله» است (فرای، ۱۳۷۷، ۲۷۰). هگل تعبیر روشن‌تری برای این تمایز ژانری دارد. از نظر او کمدی (و حتی تراژدی) مستلزم مصالحه در پایان‌بندی است که سنتزی دیالکتیکی را میان قهرمان و جامعه پیرامونش به وجود می‌آورد (Hegel, 1974, 1101-2) و ازدواج تجلی نمادین چنین مصالحه‌ای است. طنز این مصالحه را در خود ندارد. به گفته روبن کویینته‌رو (Ruben Quintero):

همانند آگون تراژدی و کمدی (کشمکش بین کاراکترها)، طنز نیز با ایجاد تنش و دامن‌زدن به کشمکش‌ها، قلب و ذهن را درگیر می‌کند؛ ولی برخلاف تراژدی و کمدی از هرگونه مصالحه با سوژه خود اجتناب می‌ورزد، و به مانند رفتار منشور با نور، سوژه را به شکلی معوج و بی‌قواره رها می‌کند. طنز، چه از نظر سبکی و چه ترغیبی، موضعی پرخاشگر دارد. (Quintero, 2007, 3)

آخوندزاده کارش را با ژانر طنز شروع کرد. در دو نمایشنامه نخست وی، یعنی ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر (۱۸۵۰) و موسیو ژردان (۱۸۵۰)، دنیایی ضدآرمانی مشاهده می‌شود که مهار آن در دست درویش‌ها و مردم خرافه‌پرست است و هیچ عاملی برای مهار نیروی شر در کار نیست. ولی در چهار نمایشنامه بعدی، این نگاه بدبینانه کنار می‌رود و با مصالحه‌ای پایانی همراه با رخداد کلیشه‌ای ازدواج، پیرنگی کمدیک محقق می‌شود. این مصالحه یا به دلیل یاری بخت و اقبال به وجود می‌آید (وزیرخان لنگران، ۱۸۵۰)، یا مداخله مأموران حکومتی و قضایی (خرس قولدورباسان، ۱۸۵۱؛ مرد خسیس، ۱۸۵۲؛ مرافعه وکلا، ۱۸۵۵).

در آثار وزیروف خبری از مصالحه و پایان خوش نیست؛ گویی امید به یاری بخت یا مداخله قدرت‌های زمینی و آسمانی از دست رفته است. او از اولین نمایشنامه‌اش شکلی از تربیت خانوادگی (۱۸۷۵)، راه خود را از آخوندزاده جدا کرد. این اثر جوانان «بی‌تربیت»، و تن‌پروری را به تصویر می‌کشد که رفتاری گستاخانه با پدر و عموی‌شان دارند. در پایان نمایشنامه، یکی از فرزندان با پدر گلاویز می‌شود تا جامعه کوچک و بحران‌زده آنان از هم بگسلد. ولی اوج دهن‌کجی وزیروف به قواعد، کمدی‌ای است به نام پشیمانی سودی ندارد (۱۸۹۰)، که نمایشنامه‌ای است با درون‌مایه طلاق (نقطه مقابل مضمون ازدواج در کمدی). قهرمان این داستان، جوان تازه‌دامادی است که به دلیل ناتوانی از ایجاد «مصالحه» میان مادر و همسر خود، زندگی‌اش را رها می‌کند و به سیبری می‌گریزد. مقصد این تبعید خودخواسته، مظهر همان «زمستان» یخ‌زده حاکم بر جغرافیای طنز است.

در نظریه ادبیات، طنز بیش و پیش از آنکه به عنوان ژانر شناخته شود، وجه ادبی (Mode) تلقی می‌شود؛ یعنی شیوه خاصی از بازنمایی است که در آن «قهرمان به لحاظ قدرت یا هوش فروتر از ما باشد، در نتیجه حس کنیم که در مقام اشراف به صحنه اسارت و محرومیت یا مضحکه نگاه می‌کنیم» (فرای ۱۳۷۷، ۴۸). نقطه اشتراک کار آخوندزاده و وزیروف، و روح کلی مطایبه‌های دراماتیک و ژورنالیستی قفقاز همین است. این نوع بازنمایی، به گفته توماس هابز (Thomas Hobbes)، خنده‌ای درآمیخته با احساس برتری‌جویی را پدید می‌آورد؛ یا احساس «غروری ناگهانی که ناشی از پنداشتی خودکار از بلندمرتبتگی خودمان، در مقایسه با فرومایگی دیگران است» (Berry, 2004).

123). بدین ترتیب، طنز در مقام وجه ادبی، ارتباط تنگاتنگی با موضوع هویت دارد؛ چون مبتنی بر تقابل هویت برتر «ما» در برابر هویت فرومایه «دیگری» است. روشنفکران سنت روشنگری، مانند آخوندزاده، معمولاً این نوع خنده را همچون ابزاری عبرت‌آموز برای تهذیب اخلاق مردم تحسین می‌کردند؛ ولی امروزه در گفتمان‌های انتقادی مانند فمینیسم و پسااستمار گروی، طنز و خنده هابزی به دلیل کارکرد ایدئولوژیک سلطه‌جویانه بر ضد اقلیت‌های قومی، نژادی، جنسیتی و اقتصادی نکوهش می‌شود (Berry, 2004, 124).

هویت قومی و طنز قفقازی

وزیروف در دوران شکوفایی آگاهی قومی در قفقاز می‌زیست. این آگاهی متأثر از مناسبات گسترده مردم آن سرزمین با روس‌ها بود؛ حاکمانی «بیگانه» که در دهه‌های نخست قرن نوزدهم این منطقه را تحت تسلط خود در آوردند. مذهب، نژاد، زبان و شیوه زندگی تنها بخشی از مرزهای جداکننده روس‌ها و قفقازی‌ها بود. مهم‌ترین عامل تمایز، مرزی بود که مناسبات استعماری بین آنان به وجود می‌آورد. شکوفایی صنعت نفت در جزیره آبخوران از دهه ۱۸۷۰ خیل مهاجران روس، ایرانی، ارمنی و داغستانی را روانه این منطقه کرد؛ به طوری که جمعیت باکو بین سال‌های ۱۸۶۳ تا ۱۹۰۳، از ۱۴ هزار نفر به ۲۰۵ هزار نفر رسید (سویتوخوفسکی، ۱۳۸۱، ۳۲). این مهاجرت باعث تماس روزافزون اقوام گوناگون و -به تبع آن- ظهور آگاهی قومی در بین مسلمانان قفقاز شد.

در همین دوره بود که حسن‌بیگ زردابی نخستین نشریه ترکی‌زبان امپراتوری روسیه را به نام اکینچی (به معنی کشاورز، ۱۸۷۷-۱۸۷۵) منتشر کرد (سویتوخوفسکی، ۱۳۸۱، ۴۰). وزیروف هم‌زمان با آغاز کار این نشریه، برای ادامه تحصیل رهسپار مسکو شد [۲]. اولین اثر چاپ‌شده وزیروف مقاله‌ای در اکینچی (۱۹ دسامبر ۱۸۷۵) است که با توصیف وضعیت دانشگاه شروع می‌شود: «آکادمی پتروفسکی ما، مکتب‌خانه بزرگی است که در آن علوم کشاورزی و زراعت و دامداری و جنگلداری را تعلیم می‌دهند» (۴۰۷). در ادامه، نویسنده با شرح شیوه «علمی» تهیه علوفه و تغذیه دام، مقاله را به نوشته‌ای علمی تبدیل می‌کند و در پایان با رسم جدولی، خصلت علمی و عینیت‌گرایی متن را دوچندان می‌سازد. این اولین و آخرین باری بود که وزیروف با این لحن آرام و خنثی و علمی با مخاطبانش سخن می‌گفت. از آن پس، او در تمام نوشته‌های دراماتیک و ژورنالیستی‌اش با لحنی گلایه‌آمیز شخصی و ذهنی، بر یکی از معضله‌های جمعی و قومی که همچون هذیانی موزی و تب‌آلود روحش را فلج کرده بود، یعنی جهالت و تیره‌روزی «برادران مسلمانان»، متمرکز گردید.

وزیروف نخستین نمایشنامه خود، یعنی شکلی از تربیت خانوادگی را در مسکو نوشت. در این اثر، بایرام‌علی پسرانش را با ارمنی‌ها مقایسه می‌کند تا هدف جمعی و قومی نویسنده، تحت‌الشعاع مضمون تربیتی و خانوادگی اثر قرار نگیرد: «بی‌شعور احمق! پسر آرکلین درزی همین امروز - فردا پزشک می‌شه و برمی‌گرده. پسر کاراپت هم که مهندس. چرا خجالت نمی‌کشی؟ چرا حسودیت نمی‌شه، ای بی‌ناموس الدنگ؟ آخه من دارم آتیش می‌گیرم و می‌سوزم» (۲۲). وزیروف با نگاهی شبه - روان‌شناسانه، رفتار ناهنجار جوانان را ناشی از تربیت غلط والدین می‌داند؛ به خصوص در دیالوگ میان پدر و عموی خانواده.

بایرام علی بیگ: هجویه‌ای که اون قره‌باغی می‌خوند چه جوریه بود؟ «مثلی است مشهور که از سگ بالغ...» نه، این‌طوری نبود. «گوید مثلی: از بن خویش است که روید علف هرز / هم توله سگ از یک سگ بالغ عمل آید».

شاه‌مار بیگ: داداش، خوب نیست این حرفو بزنی؛ چون یک سر این قضیه خودت هستی. (۲۰)

در دومین مقاله وزیروف (۲۳ سپتامبر ۱۸۷۶)، از جمله چنین ذکر شده است: «میان ما مسلمانان اشخاص عارف و دانا بسیارند. این درست؛ اما اگر کسی به برخی از اعمال ما نظاره کند، می‌پندارد اهل دشت قپچاقیم [از پشت کوه آمده‌ایم]. دلیل آن است که عادات قدیمه مطابق با زمانه نیست. ما علی‌رغم تلاش برای افزودن بر فهم‌مان، اهمت‌مان بر تغییر عادات قدیمه نداریم» (ibid, 408). در اینجا اثبات یا رد استدلال وزیروف در نظر نیست، و تنها به پیش‌فرض استدلال او پرداخته می‌شود که می‌گوید «اگر کسی به برخی از اعمال ما نظاره کند»؛ و نمی‌گوید «اگر خود به برخی از اعمال‌مان نظاره کنیم». در واقع پی‌بردن به این هویت وحشی و «قپچاقی» منوط به وجود ناظر بیرونی شده است. گویی وزیروف نظریه لاکان را مبنی بر اینکه آگاهی به خویشتن تنها در گرو رویارویی با «دیگری» (تصویر خود در آینه) است، تأیید می‌کند؛ با این تفاوت که در نظریه مرحله آینه‌ای لاکان، این امر توأم با حس خودشیفتگی و انسجام است (Homer 2005, 24). ولی برخورد سوژه استعمارزده قفقازی با «دیگری»، با احساس حقارت و آشفتگی (توحش) همراه می‌شود. از طرف دیگر، در رویارویی میان قفقاز و روسیه، تنها سوژه قفقازی است که باید با این احساسات آزردهنده مواجه شود. فرانتس فانون می‌گوید «سفیدپوست هیچ‌وقت - به هیچ‌وجه - در مستعمرات احساس حقارت نکرده است» (فانون ۱۳۵۵، ۹۵). آلتوسر بازنمایی و همسان‌پنداری را در عرصه اجتماعی - سیاسی دارای کارکردی ایده‌ئولوژیک برای تضمین هژمونی طبقات حاکم می‌داند (Seshadri-Crooks, 2000, 33-34). آنچه که در رویارویی میان خود و دیگری در شرایط استعماری اتفاق می‌افتد، تلفیقی است طبیعی - و البته غیراخلاقی و دردناک - از سازوکار معصومانه مرحله آینه‌ای و سلطه‌گریزناپذیر ایده‌ئولوژی بر بازنمایی هویت.

وقتی وزیروف مردم را به «تغییر عادات قدیمه» فرا می‌خواند، خود را در جایگاه همان ناظر «بیگانه» و قضاوت‌گر قرار داده است که جایگاه همیشگی طنزنویس است. تمسخر و کژنمایی هویت قومی در طنز قفقاز از سویی تحکیم‌کننده مناسبات تحقیرکننده استعماری است، و از سوی دیگر واکنشی است برای رهایی روشنفکر از این احساس حقارت؛ چرا که طنز، حقارت را به توده مردم فرافکنی می‌کند و نویسنده را در جایگاه ناظری سرزنش‌گر قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، طنزنویس به خود نمی‌خندد. بدین ترتیب، طنز قفقاز بیشتر از آنکه مبارزه‌ای دلسوزانه برضد نابسامانی‌های جامعه باشد، سازوکاری دفاعی است برای سرپوش گذاشتن بر احساس حقارت قومی نویسنده. به بیان دیگر، برای درک سیاست هویت در طنز قفقاز، باید بین دو سطح از دیالکتیک ارباب - بنده هگلی تفاوت قائل شد: دیالکتیک غرب - شرق و دیالکتیک روشنفکر - توده. کارکرد هویت‌بخش (و کمتر شناخته‌شده) طنز نقش مهمی در رابطه دوم ایفا می‌کند: «طنز هابزی از طریق طرد همواره می‌تواند نوعی همدلی اجتماعی به وجود آورد، چرا که تمسخر افراد خارج از یک گروه ممتاز، به همبستگی بین اعضای درون این گروه منجر می‌شود» (Berry, 2004, 124).

وزیروف در سومین مقاله خود در اکینچی، مکتب‌خانه‌ها را عامل بدبختی مسلمانان برمی‌شمارد: «فلک و ترکه ملای مکتب‌خانه، سرکوفت‌های استاد و دیگر شاگردها، مشیت و لگد پدر و مادر و تمام کردارهای ناپسندشان، در مدتی کوتاه کودک بینوا را به دزدی، دروغ‌گویی و انواع شرارت‌ها می‌کشاند» (۲۰۹). سال‌ها بعد، وزیروف - مثل طنزنویسان بزرگی چون جاناتان سویت، مونتسکیو و الکساندر پوپ- به ناکارا بودن طنز و تحکم (دست انداختن) در تغییر کردار مردم اعتراف کرد: «نهایت اینکه با نوشتن و وعظ کردن مشکلی حل نمی‌شود. جماعت ما سال‌ها صادقانه و عاقلانه زحمت کشیدند، ولی چه فایده؟ حیف!» (۳۷۲) و «نویسندگان بیچاره آن قدر از نادانی و جهالت نوشته‌اند که خودم هم از خواندن‌شان خسته شده‌ام» (۳۸۸). یکی از دلایل این وضع اسف‌بار، دافعه موضع بیگانه طنزنویس برای مردم و شباهت تحکم متکبرانه او با چوب و فلک استاد مکتب‌خانه است. او جایی دیگر نوشت: «افسوس! بعضی از جوانان ما که دارالفنون [را] تمام کرده‌اند، مردم را به ستوه می‌آورند. این حضرات به ما اعتنایی ندارند. تمام سلوک و رفتار ما را تنقید می‌کنند. با این کارها، چرا نباید مردم از آنان بیزار شوند؟» (۳۹۳)؛ گویی متوجه نبود که «یک سر این قضیه» خودش است!

مادر در برابر کمدی

یکی از ویژگی‌های زبانی نمایشنامه‌های وزیروف، فحاشی کاراکترهاست: کارکرد عامیانه و ضدادبی صناعات ادبی که از اجزای جدا ناشدنی زشت‌نمایی در طنز است. نخستین نمایشنامه او، یعنی شکلی از تربیت خانوادگی، هر چند کنش دراماتیک چندانی ندارد، ولی به دلیل ناسزاگویی پی‌درپی و «بی‌تربیتی» مفرط کاراکترها، پر از کنش‌های کلامی متکی به زبان عامیانه است. با ورود کاراکترهای زن، این ناسزاگویی‌ها و نفرین‌ها و نیش و کنایه‌ها به تمهیداتی زبانی برای شخصیت‌پردازی تبدیل می‌شوند. صحنه مشاجره میان مادر شوهر و مادر زن در نمایشنامه از پشیمانی چه سود، نمونه خوبی است:

چیچک خانم: ای بی‌شرف! شبیه سگ جهنم شدی. تا حالا شده یک آینه برداری و روی مرده‌شور برده‌ات رو نگاه کنی؟ هر کی تو رو ببینه سل می‌گیره، مگه اینکه کفاره‌اش رو بده!

فاطمه خانم: ای خروس جنگی! نمی‌خوای خودت با پای خودت بری؟ می‌خوای پایه بردارم؟

چیچک خانم: زنیکه! میدونی مردم چی صدات می‌کنن؟ فاطمه‌خاله مارپرور، تنبون‌پاره، مضحکه مجالس، از خودش بیخبر. خاک تو اون سرت! (۴۸)

این بگو مگوها، لحن معمول زنان سلطه‌جو را در آثار وزیروف نشان می‌دهند. این کاراکترها اغلب مانعی بر سر راه ازدواج فرزندان‌شان هستند؛ مانعی که معمولاً رفع‌نشده‌ی است و راه تحقق پایان‌بندی شیرین و سنتی کمدی را سد می‌کند و آنچه باقی می‌ماند تلخی طنز است. بهترین نمونه از کارکرد ژانری مادر سلطه‌جو در آثار وزیروف، از پشیمانی چه سود است. آنچه رابطه میان زوج جوان داستان (سلمان بیگ و سروناز) را به هم می‌زند، تملک‌طلبی آشکار مادر سلمان بیگ است: «شما می‌خواید پسر رو از دست من بگیرید. ولی کور خوندید» (۵۱). سلمان بیگ در نهایت

درماندگی به زوج دیگری (ستار بیگ و شاماما) بر می خورد که از او می خواهند وکالت طلاق آنها را بپذیرد. دو مرد با هم مشورت می کنند و تصمیم می گیرند که قید طلاق را بزنند و پا به فرار بگذارند؛ ولی مقصد آنان روسیه، اروپا، ایران یا آمریکا نیست: «شاماما خانم! چشمت روشن، ما رفتیم. اگه دنبال مون بگردین باید برین سیبیریا، سیبیریا، سیبیریا» (۵۴). پایان بندی نمایشنامه، نشان از پیروزی قانون عقیم کننده مادر دارد: شوهرها با هم فرار می کنند و زن ها همدیگر را در آغوش می کشند. وزیروف در مقاله ای، عامل بدبختی جوانان مسلمان را تربیت نادرست مادران شان خوانده است: «دوباره می گویم که اشکال از مادران است. کودک باتربیت نیاز به مادر باتربیت دارد. [...] ای مادران! شما را قسم می دهم به محبتی که به کودکان تان دارید، برای رهایی از این فاجعه عمر خود را صرف تحصیل علم کنید و با تکیه بر علم، به تربیت کودکان تان بپردازید» (۳۹۴).

در نمایشنامه سنگی که از پشت بزنی، مداخله جاهلانه یک مادر، دختر بیگناه او را به خاک سیاه می نشانند. در این نمایشنامه (به مانند موسیو ژردان آخوندزاده)، به انتقاد از اعتقاد خرافی زنان به جماعت درویش (رمال) پرداخته می شود. زنی به نام خیردا خانم می خواهد با کمک درویشی ایرانی، علاقه اسکندر (پزشک تازه وارد شهر) را به دخترش جلب کند. این حيله سرانجام نتیجه ای جز رسوایی به بار نمی آورد. رابرت سی. الیوت (Robert C. Elliott) میان دشنام گویی و رمالی و طنزنویسی وجود مشترکی می بیند، چرا که منشأ پیدایش طنز اعتقادی خرافی است به تأثیر جادویی دشنام و نفرین نهفته در کلمات طنزنویس بر دنیای عینی: «طنزنویسان همانند جادوگرهایی هستند که در عروسک دشمن خویش سوزن فرو می کنند» (Palmer, 194). جالب آنکه وزیروف در نوشته های طنز خود از نام مستعار «درویش» استفاده می کرد، که مرجع حقیقت در خرافات زنانه و منفورترین تیپ در درام طنز آذربایجان است - از کیمیاگر آخوندزاده تا مردگان جلیل محمدقلی زاده. او ناچار بود چنین توضیح بدهد: «آقایان، من از آن درویش های وراج ایرانی - لعنت الله - نیستم که سر میدان ها معرکه می گیرند؛ من غلام ملتام» (۳۴۵).

وقتی سخن از جاذبه جسمانی یا اروتیک غرب برای سوژه شرقی به میان می آید، وزیروف خودش نقش مادر سلطه جو را ایفا می کند. در نمایشنامه از باران در آمدیم به سیلاب خوردیم، نوکر خطاب به همسر اربابش می گوید: «خانوم، بهتون بر نخوره؛ ولی زن های روس یه ناز و غمزه و شیوه ای دارند که زن های مسلمان به پای شون هم نمی رسند. این هنر زنای روسه که هر حرکت شون آدم رو حالی به حالی می کنه» (۱۰۶). نمایشنامه هر چه کنی کشت همان بدروی (۱۹۱۱)، سرنوشت جوانی را روایت می کند که تمام زندگی اش را بر سر عشق کورکورانه به دختری روسی، می بازد. در این اثر بارها به جذابیت های دختران روسی و فرنگی اشاره می شود:

نورجهان: میخوام یه ماجرای جالب رو براتون تعریف کنم. چند روز پیش رفته بودم خونه آقا جعفر. توی اتاق رفتم و دیدم زنش گل باجی لباس روسی پوشیده و با خودش می گه: «راز دیوای پاژالسه». پرسیدم، دختر این کارا چیه، مگه دیوونه شدی؟ گفت خاله نورجهان! دورت بگردم، چی کار کنم؟ پسرعمو که به خونه میاد، میگه زنای ترک یه پول سیاه هم نمی ارزند، شلخته اند، لباس هاشون بی قواره است و بوی بدی هم می دن. وقتی پیش دختری خارجی می ری، چنان ناز و غمزه ای میان که عقل از سر آدم می پره. طوری حرف می زنند که آدم واله می شه. یه پرتقال تعارف

می‌کنن و می‌گن: «ژیری پاژالسکه». وقتی می‌خوان لباس‌هاشونو در بیارن، می‌گن: «رازدیوای پاژالسکه»، یعنی لباسمو بکن، چکمه‌هام رو در بیار. من هم دارم تمرین می‌کنم، موقع اومدن پسر عمو بگم: «رازدیوای پاژالسکه»، «ایسنیمی پاژالسکه». یه سیب هم می‌آرم، بهمیش می‌دم و می‌گم: «ژیری پاژالسکه». شاید این‌طوری نامروت از بچه‌هاش دست نکشه و تو خونه بمونه. (۱۸۸-۱۸۹)

وزیروف در عین تصریح بر «میل» مسلمانان به روس‌ها، سعی می‌کند در رأس یک نهاد اخلاقی خیالی، نقشی بازدارنده در برابر این میل ایفا کند: «در سایر ملت‌ها، جوانان شب و روز در راه [خدمت به] جامعه و انسانیت تلاش می‌کنند و جوانان ما هم [به] دنبال دختران اجنبی افتاده‌اند؛ یکی فرانسوی، یکی آلمانی... و چه می‌دانم یک مشیت بی‌سروپا» (۳۹۰). این بازدارندگی ارتباط تنگاتنگی با آرمان تجددخواهی دارد. در سفر اودیسه قفقازی به سوی تمدن و مدرنیته، دختران اجنبی حکم سیرن‌هایی را دارند که باید چشم و گوش را بر آنان بست.

دلیل تملک‌طلبی مادرانه، غیاب یا ضعف پدر است (ژیک، ۱۳۸۸، ۱۸۷). بسیاری از کاراکترهای متجدد آثار وزیروف پدر خود را از دست داده‌اند: سلمان‌بیگ (پشیمانی سودی ندارد)، اسکندر (سنگی که از پشت بزنی)، اشرف بیگ (حاج قنبر) و فخرالدین (مصیبت فخرالدین). سرگذشت خود نویسنده نیز بی‌شبهت به این کاراکترها نبود. پدر وزیروف زمین‌دار ورشکسته‌ای بود که در سال‌های جوانی خانه‌نشین شد و «به‌تدریج وظیفه اداره املاک خانوادگی و کسب درآمد را مادرش مینا خانم بر عهده گرفت که در کوی و برزن به غیرت و شجاعت شهره بود» (Rohimli, 2005, 35). به نظر می‌رسد که همه چین برای افتادن به دام تقلیل متن به زندگی شخصی نویسنده مهیاست!

از تهکم تا تحکم

طنز قفقازی سیاسی نیست، یعنی اغلب قصد انتقاد از نمادهای قدرت و سیاست را ندارد؛ بلکه طنزی تعلیمی است که در آن تنها به نکوهش کردار ناپسند توده مردم پرداخته می‌شود. به گفته آخوندزاده، «غرض از فن دراما تذهیب اخلاق مردم است و عبرت خوانندگان و مستمعان» (آخوندزاده، ۱۳۵۷، ۷۸). طنز تهنیدی «دادگاهی برای سرزنش و شرمساری انسان‌ها برپا می‌کند. طنز به نکوهش و قضاوت در باب بی‌اخلاقی‌هایی می‌پردازد که علی‌رغم مصونیت از دست قوانین جزایی، در قانون غیررسمی طنز جرم محسوب می‌شوند» (Quintero, 2007, 2). از این رو، طنز تعلیمی و اخلاق‌گرا، نهاد اخلاقی و قضایی «خیالی‌ای» است که -اغلب در عالم خیال- طنزنویس را همچون پیامبری در رأس نظام اخلاقی جامعه قرار می‌دهد. شکسپیر در تأیید این مطلب می‌گوید: «دلقان همواره چون پیامبران‌اند» (Shakespeare, 2005, 248). الکساندر پوپ افتخار می‌کرد که آثارش کسانی را که از زندان و قانون و کلیسا نمی‌هراسند، به خشم و شرمساری وادار می‌کند (Griffin, 1994, 155).

وقتی جامعه مشارکت در سرنوشت سیاسی را از گروهی سلب می‌کند، طنز می‌تواند همانند یک فانتزی، راهی خیالی برای جبران این محرومیت بگشاید. داستین گریفین (Dustin Griffin) معتقد است که شکوفایی طنز در دوره ملکه الیزابت به دلیل وفور جوانان تحصیل‌کرده‌ای بود که شغلی درخور شأن خود پیدا نکردند و به طنزنویسی روی آوردند (Griffin, 1994, 141). طنزنویسان

این دوره «کسانی بودند که آرزوهایشان برآورده نشده بود و در تکاپوی ایفای نقشی در جامعه بودند؛ همان جامعه‌ای که به ظاهر مورد مذمت آنان بود» (Griffin, 1994, 142). وزیروف در دوره‌ای زندگی می‌کرد که خیل روزافزون جوانان مسلمان تحصیل کرده قفقازی، از مشارکت مؤثر در اداره امور جامعه محروم بودند. خود وزیروف پس از پایان تحصیلات دانشگاهی، به عنوان کارمندی معمولی در اداره جنگل‌ها و مراتع قوبرنیای گنجه استخدام شد و سال‌ها از باکو - که قلب اقتصادی و فرهنگی قفقاز بود - جدا افتاد (۳۶).

سرشماری سال ۱۸۹۷ تصویر روشنی از محرومیت سیاسی مسلمانان قفقاز ترسیم می‌کند. از جمعیت ۸۰۰ هزار نفری قوبرنیای (استان) باکو، حدود ۶۰ درصد ترک آذربایجانی، ۱۰ درصد روس و ۶ درصد ارمنی بودند. در شهر باکو، که تعداد مهاجران آن بیشتر از سایر مناطق بود، ترک‌های مسلمان ۳۲ درصد، روس‌ها ۲۲ درصد و ارمنی‌ها ۱۰ درصد جمعیت را تشکیل می‌دادند (Altstadt, 1998, 29-30). ولی به گفته آلتستات «روس‌ها ۷۰۰ نفر از ۱۱۰۰ «کارمند اداری» را تشکیل می‌دادند و ۷۰ درصد «نیروی نظامی» از آن روس‌ها و دیگر اقوام اسلاو بود. روس‌ها بیشتر در مناسب قضایی، مؤسسات اعتباری و پولی و دیگر مشاغل تخصصی مختلف مشغول کار بودند» (Altstadt, ۱۹۹۸, ۲۹). ارمنی‌ها هم که اقلیت قومی کوچکی بودند، در سیستم قضایی پس از روس‌ها دومین اکثریت قومی را تشکیل می‌دادند (Altstadt, 1998, 31). توزیع سرمایه نیز از الگویی مشابه تبعیت می‌کرد. مسلمانان از دهه ۱۸۷۰ به این سو، تنها ۱۵ درصد از چاه‌های نفت را در اختیار داشتند و سهم آنان از درآمد نفت ۵ درصد بود (سویتوخوفسکی، ۱۳۸۱، ۳۴). به قول سویتوخوفسکی، «مرزهای فرهنگی و اقتصادی با مرز محله‌ها هم‌پوشانی داشت» (سویتوخوفسکی، ۱۳۸۱، ۳۳): ثروتمندان و تکنیسین‌های عمدتاً روس و ارمنی در مرکز شهر جمع شده بودند و کارگران اکثراً مسلمان، در زاغه‌نشین‌های حاشیه شهر جمع شده بودند. مسلمانان (اعم از جمعیت بومی آذربایجانی و مهاجران داغستانی و ایرانی) ۴۰ تا ۵۰ درصد جمعیت شهر باکو را تشکیل می‌دادند و اغلب در مشاغل غیرتخصصی و کارگری مشغول بودند. از این‌رو، توزیع ناعادلانه قدرت سیاسی و اقتصادی، مرزی نفوذناپذیر را میان مسلمانان و مسیحیان ساکن قفقاز ایجاد کرده بود. احتمالاً به همین دلیل بود که وزیروف برای اشاره به هویت قومی خود - برخلاف واژه‌های «تاتار» و «ترک» در نوشته‌های آخوندزاده - بیشتر از واژه «مسلمان» استفاده می‌کرد.

مظهر قدرت سیاسی «مسلمانان» قفقاز پیش از سلطه روسیه و اجرای اصلاحات ارضی، خان‌ها بودند. وزیروف در نمایشنامه‌ای به نام اسمش هست و خودش نیست، داستان سقوطِ خانی به نام جنت‌علی را روایت می‌کند. نمایشنامه به طور سرگیجه‌آوری از کاراکتری به کاراکتر دیگر و از کشمکش به کشمکش دیگر حرکت می‌کند. هر کدام از این کشمکش‌ها انتظار طرح «وضعیت نمایشی» جدیدی را به وجود می‌آورند [۳]: جنت‌علی خدمتکاری به نام شاه‌قلی را تنبیه می‌کند [احتمال] شورش و انتقام؛ رابطه پنهانی یکی از خدمتکاران با همسر ارباب (زنا)؛ زن خدمتکاری به نام تللی در مقابل رفتار اغواگرانه جعفرقلی، پسر ارباب، از خود دفاع می‌کند (تهور جسورانه)؛ پسته خانم، دختر جنت‌علی، از پنجره با معشوق خود به نظربازی می‌پردازد (عشق به دشمن)؛ کارگری دستمزدش را از جنت‌علی طلب می‌کند و خاطرخواه تللی است [احتمال] رقابت بر سر عشق؛ گل‌اندام، زن خدمتکار، نقشه فرار تللی و پسته بانو را می‌کشد (شورش)؛ جعفرقلی زمین‌های پدرش را می‌فروشد و پس از منازعه با او، می‌گریزد (عداوت میان خویشاوندان)؛

پسته‌خانم و تللی فرار می‌کنند (آدم‌ربایی)؛ و جنت‌علی برای دستگیری و مجازات جعفرقلی به راه می‌افتد (انتقام‌جویی میان خویشاوندان).

این اثر، نقطه عطفی در نمایشنامه‌نویسی وزیروف است. او با تخطی از وحدت موضوع (پی‌رنگ)، نوعی ساختار آشفته و شیزوفرنیک را به وجود آورده است که مدام انتظارات مخاطب را در مورد سیر وقایع داستان به چالش می‌کشد و او را در تزلزل حاکم بر دنیای کاراکترها شریک می‌کند. این ساختار آشفته را نباید به معنای ناآشنایی وزیروف با قواعد درام دانست. او مسلماً بیش از آخوندزاده با تئاتر آشنا بود، و اقتباس‌های او از مولیر و تولستوی گواه این مدعاست. به علاوه، او در نمایشنامه‌های قبلی‌اش وحدت موضوع را نیز به خوبی رعایت کرده بود. این اثر به جای انتقاد از ساختار نمادین جامعه، نوعی بازنمایی فرمی از فروپاشی هسته این ساختار را به تصویر می‌کشد که چیزی جز آشوب و شیزوفرنی به بار نمی‌آورد.

موضوع اصلی داستان، سقوط جنت‌علی است؛ ولی این امر، پیش از رسیدن به پرده آخر نامعلوم است و پیش‌بینی‌شدنی نیست. عامل سقوط جنت‌علی، نه فرار دخترش و تللی با عشاق‌شان است و نه طغیان پسرش. دشمن اصلی او دولت روسیه است که او را به چنان فلاکتی انداخته که حتی قادر نیست مزد یک کارگر را هم بدهد: «... قدیم‌ها این قرض‌ها اصلاً به چشم نمی‌اومد؛ حتی به اندازه یک تار مو. آئی! کجاست اون روزهایی که با پانزده نوکر، مثل یک ابر روی روستاها سایه می‌انداختیم و یکی رو به این طرف جارو می‌کردیم و یکی دیگه رو به اون طرف. الان پالاژنیا گذاشته‌اند. مگر می‌شود به رعیت چپ نگاه کرد؟» (۷۴). دلیل زیادی برای تنفر از جنت‌علی و شادی بر عزای او وجود ندارد. او با مؤاخذه شاه‌قلی در انتهای پرده اول، ابتدا کمی بی‌رحم به نظر می‌رسد؛ ولی در ابتدای پرده دوم، مشخص می‌شود که شاه‌قلی و خدمتکاران دیگر این برخوردها را زیاد جدی نمی‌گیرند: «خدا به این خونه صد مرتبه برکت بده. اینجا کیف همه کوکه» (۶۲).

عنوان اثر (اسمش هست و خودش نیست) اشاره به «نام» خشک و خالی جنت‌علی (پدر) دارد. آشفتگی حاصل از بی‌کفایتی، علاوه بر ساختار روایت، نظم اخلاقی داستان را نیز دچار اختلال کرده است. این نمایشنامه دو ازدواج دارد، ولی هیچ‌کدام جشن و شادمانی به همراه ندارند. پسته‌خانم با پسری فرار می‌کند که «غیر از اینکه عاطل و باطل بگرده، هیچ کاری از دستش برنمیاد. عین سگ می‌مونه؛ خودشه و شونه‌اش. تازه، دو ماهه که پدرش هم از خونه بیرونش کرده. از اون به بعد با پسر قنبر دلاک علافی طی می‌کنه» (۷۶). گل‌اندام، که نقشه فرار پسته‌خانم و تللی را کشیده است، ترتیبی می‌دهد که شاه‌قلی بی‌نوا مسبب این حوادث تلقی شود. او در پایان نمایشنامه به ارباب التماس می‌کند: «آقا، منو نکشین. من بی‌تقصیرم، بی‌تقصیرم. دورت بگردم آقا، به خدا من بی‌تقصیرم» (۷۸). پایان‌بندی باز نمایشنامه، حکایت از تقابلی خونین و تراژیک در آینده دارد: جنت‌علی با خدم و حشم برای دستگیری و مجازات پسرش به راه می‌افتد. این نمایشنامه بیش از آنکه بیانیه‌ای برضد فساد طبقه فئودال باشد (۳۷)، مرثیه‌ای است بر اقتدار اقتصادی - سیاسی در روزگاری نه چندان دور.

تزلزل چارچوب‌های اخلاقی و تسلط مادران سلطه‌جو در آثار وزیروف را نباید صرفاً ناشی از مشکلات خانوادگی نویسنده و کاراکترهایش دانست. او متعلق به جامعه مسلمانان قفقاز بود؛ یعنی از اقلیت‌ها (نه از نظر تعداد بلکه از نظر قدرت)، و فاقد که از توانایی عاملیت سیاسی - یعنی کارکرد پدرگون در عرصه اجتماعی. وزیروف و دیگر طنزنویسان قفقاز تلاش می‌کردند با توسل به تهکم و انتقاد از آداب مردم، اختیارات سلب‌شده را به «پدر» بازگردانند.

طنز در برابر کمدی

وزیروف پس از هفده سال کار در اداره جنگل‌ها و مراتع گنجه، از سال ۱۸۹۵ به بعد در باکو اقامت گزید و به کار وکالت مشغول شد (Rəhimli, 2005, 36). وی بدین ترتیب پس از چهار سال وقفه، فعالیت قلمی خود را با خلق دو نمایشنامه شاخص و متفاوت از سر گرفت: از باران در آمدم و به سیلاب خوردیم (معروف به حاجی قنبر)، و مصیبت فخرالدین. اثر نخست، معروف‌ترین و محبوب‌ترین کمدی اوست؛ و اثر دوم نخستین فاجعه (تراژدی) در تاریخ نمایشنامه‌نویسی قفقاز محسوب می‌شود. این دو اثر، علی‌رغم تفاوت‌های بسیار، دست‌کم دو ویژگی مشترک دارند: دغدغه هویت قومی در مضمون، و سنت‌شکنی در زمینه ژانر.

همان‌گونه که اشاره شد، در آثار پیشین وزیروف فقدان نهاد اخلاقی و قانونی به دلیل تزلزل جایگاه پدر و سلطه خشونت مادرانه باعث به هم ریختن روابط میان کاراکترها و تحقق‌ناپذیر بودن مصالحه کمدیک می‌شود و در نمایشنامه خودش هست و اسمش نیست، این آشفتگی‌ها به ساختار روایت تسری می‌یابد. حاج قنبر تعمق شیروفرنیک دیگری است در باب هویت و ژانر. نمایشنامه با روان‌پریشی قهرمان داستان آغاز می‌شود. حاج قنبر تاجری است که مال‌التجاره‌اش در دریا غرق شده و خود او بر اثر این حادثه مشاعرش را از دست داده است. البته نمی‌بایست او را از قماش عاقلان دیوانه‌نمای کلیشه‌ای در امان از عقل گریبایدوف، مجمع دیوانگان جلیل محمدقلی‌زاده، و سنگی که از پشت زنی (اثر قبلی خودش) برشمرد.

حاج قنبر: می‌گه نه داداش، این طور هم نیست. بات - بات بخور نت راباتای. درست نشد. نیست و نابود شد. از دست رفت. حالا چه جوابی داره بده؟ می‌گه: غاز شکار کن تا دیگ پر بشه. من میگم: نه داداش. درست نمی‌شه؛ بات - بات بخور نت راباتای! الان تابستونه. غازها پریده‌اند، رفته‌اند. من میگم عزیزم، بذار من این تیغ ستمکار رو بسابم و خدمت حاج سلمان برسم. اون می‌گه: نخیر نمی‌شه. بات - بات بخور نت راباتای. کشتی غرق شد، هم سگ رفت و هم زنجیرش. این هم از این. (۸۱)

از نظر لاکان، روان‌پریشی همواره با زبان‌پریشی همراه است و ذهن شیروفرنیک مدام کلمات و عبارتهای تازه‌ای ابداع می‌کند (Evans, 2006, 182). ترجیع‌بند هذیان‌های حاج قنبر، عبارتی است متشکل از سه کلمه از سه زبانی که اساس هویت فرهنگی چندپاره قفقازی هستند: «بات- بات» (ترکی؛ به معنای مهر گیاه)، «بخور» (فارسی) و «نت راباتای» (روسی؛ به معنای بی‌کار، علاف). این عبارت چندزبانی، دال بدون مدلولی است که به ذهن از هم گسیخته حاج قنبر انسجام و «هویت» بخشیده است. حاج قنبر به جای آنکه مانند عاقلان دیوانه‌نما، مظهري از وجدان آگاه جامعه‌اش باشد، فاش‌کننده دوگانگی‌های ناخودآگاه آن جامعه است:

حاج قنبر: عجیب اینه که یک گوشم شده دوست و اون یکی شده دشمن... گوش راستم داد می‌زنه: مال تو به تاراج رفته، شریکات چرا باید غصه بخوره؟ گوش چپم داد می‌زنه: دروغ می‌گه، غلط کرده. بات-بات بخور، نت راباتای. تصدق صندوق‌هایت، یکی لعل و یکی جواهر... گوش راستم می‌گه: اگه خدا مریضی رو خدا نفرین کنه، از دست صد هزار طبیب چه کاری ساخته است؟ گوش چپم می‌گه:

حرف مفت نزن. شعمی که خدا روشن کنه به هیچ بادی خاموش نمی‌شه. بی‌پدرها حسابی اوقاتم رو تلخ کرده اند. نمی‌دونم حرف کدوم‌شون رو باور کنم... ولی باید به تیغ دو دم هندی حواله حاج سلمان بکنم... (۸۲)

وزیروف چهار پرده اثرش را - مانند نجوهای گوش چپ و راست قهرمان آشفته‌حالش - به دو داستان دو پرده‌ای مستقل تجزیه کرده است که تقابلی از شادی و سرافکنندگی (کمدی و طنز) هستند. داستان نخست با پایان خوش و شادمانه‌اش، نخستین «کمدی» وزیروف است: حاج سلمان، شریک حاج قنبر، با تلگراف خبر می‌دهد که خسارت مال‌التجاره او را از بیمه گرفته است. به میمنت این رویداد مبارک، همه کاراکترها دور «عاشیق ولی» جمع می‌شوند. عاشیق با بذله‌گویی‌هایی در باب هویت (بیان شوخ‌طبعانه ویژگی‌های ناپسند زن‌ها و مردها) مجلس را گرم می‌کند. این مطایبه‌ها - بر خلاف شوخی‌طبعی پرخاشگر طنز - هیچ زن یا مردی را شرمسار نمی‌کند. چنین خنده‌ای موجب می‌شود که تماشاگر «با» کاراکترها بخندد، نه «به» کاراکترها - و این همان خنده‌ای است که سخت مورد ستایش هگل بود (Hegel, 1974, 1220) و در درام قفقاز بسیار کمیاب.

نیمه دوم نمایشنامه، انعکاس نجوای گوش راست حاج قنبر است: ورطه بدبینی همیشگی وزیروف که بر مظاهر جهل و انحطاط اخلاقی مردم قفقاز متمرکز می‌شود. شرف‌بیگ (جوان یتیم و فرنگ‌رفته) از دختر حاج قنبر خواستگاری می‌کند. او می‌ترسد مبادا حاج قنبر با این ازدواج به مخالفت بپردازد. ولی مخالفتی در کار نیست؛ چرا که حاج قنبر خیال دیگری در سر دارد. او سخت دلباخته کنیز نورسته‌اش، یتر شده است؛ خدمتکاری که از خردسالی در خانه او بزرگ شده است و حکم دختر او را دارد. یتر در مقابل خواسته حاج قنبر مقاومت می‌کند. پیرمرد هوس‌باز، تصمیمی می‌گیرد عقد ازدواج را در غیاب عروس ببندد و کار را یکسره سازد؛ ولی یتر با یکی خدمتکاران اشرف‌بیگ فرار می‌کند. داستان دارای پایان باز و پرتعلیقی است: حاج قنبر تفنگ خود را بر می‌دارد و خانه را برای یافتن یتر ترک می‌کند.

وزیروف آشکارا قواعد کمدی را به تمسخر گرفته است. نیمه نخست اثر، کمدی‌ای است بدون ازدواج؛ و نیمه دوم هم به‌رغم در برداشتن دو ازدواج، شباهتی به کمدی ندارد. آنچه که نیمه کمدی را به نیمه طنز متصل می‌کند، حضور اشرف بیگ است؛ کاراکتری فرعی که یاشار قارایف، او را - به دلیل آنکه سخنگوی ایدئولوژی نویسنده است - کاراکتر اصلی این نمایشنامه می‌خواند (۷). او در داستان نخست از هر فرصتی برای خرده‌گیری (معمولاً هم بی‌مورد) از جهل «برادران مسلمان» استفاده می‌کند؛ لیکن تنها کارکرد آنها زمینه‌چینی برای رویارویی با دنیای تاریک داستان دوم است.

اشرف بیگ: (تنها) بدترین درد اینهایی که اسم‌شان را مسلمان گذاشته‌اند، این است که به هر یک از این برادران دینی برمی‌خوری یک ذره مروت و رحم و محبت در وجودش نمی‌بینی؛ حال آنکه حضرت رسول(ص) فرموده‌اند که اگر به مسلمانی در مغرب زخمی برسد، مسلمانان مشرق باید دردش را حس کنند. الحال مسلمانان روی زمین جملگی در ضلالت‌اند. سبب؟ احکام شریعت بالکل از یاد رفته‌است. نه علمی هست، نه تربیتی و نه ادبی. قدم به قدم جهالت و توحش، آدم‌کشی، خون‌ریزی، دروغ‌گویی، ثبوت. به در دیوان‌خانه‌ها نگاه کنید؛ چه کسانی با گردن کج مثل گله

گوسفند آنجا جمع شده‌اند؟ مسلمان‌ها! چه کسانی دشمن جان و مال هم هستند؟ مسلمان‌ها! این گدای سمج و کمرشکسته کیست؟ این دست‌به‌گریبانی که چه کنم - چه کنم می‌کند، کیست؟ هان؟ مسلمان بی‌نوا، بدبخت و بیچاره (۸۵)

خرده‌گیری‌های او با خنده کینه‌توزانه و طردکننده یک طنزنویس متناسب است، نه با خنده شادخوارانه و دلگرم‌کننده عاشیق ولی. اشرف بیگ پس از خواندن تلگراف سلمان بیگ می‌گوید: «مطمئنم الان اوقات خیلی از مردم شهر با این خبر خیر، حسابی تلخ شده» (۸۸). طنزنویس - و به احتمال قوی، اشرف بیگ نیز - در این حسادت شریک است: «شاید دقیق‌تر این باشد که بگوییم طنزنویس «عنصر درونی حاشیه‌ای» است؛ یا کسی که در نزدیکی کانون قدرت ایستاده است، اما اغلب کاری نمی‌کند و ناظر این است که منافع قدرت نصیب دیگران می‌شود: یک مشت «تازه‌به‌دوران رسیده» که بهتر توانسته‌اند خود را بالا بکشند» (Griffin, 1994, 145). اشرف بیگ در میانه پرده سوم به خواسته‌اش برای ازدواج می‌رسد و از داستان حذف می‌شود؛ ولی سنگینی نگاه ملامت‌گر او همچنان بر داستان سایه انداخته است: نگاه روشنفکر حاشیه‌نشین حسودی که در خلوت خود، ریشخند زدن به تقلا پیرومرد خرفت جاهل «نوکیسه» (حاج قنبر و یتر) را به شادمانی در جشن تاجر مرفعی بهره‌مند از مزایای یکپارچگی اقتصادی با روسیه (حاج قنبر و بیمه) ترجیح می‌دهد.

این ناظر پنهان و شورچشم، شهر را رها می‌کند و به روستا می‌رود. محمود، خدمتکار اشرف بیگ به یتر می‌گوید: «تو هم بیا به روستای ما. به خدا راست میگم. اینجا چی هست؟ روستا خیلی بهتره. خدا شهر رو نفرین کرده» (۱۰۱). طنز اساساً ژانری شهری است، چرا که به محافل ادبی و «مخاطبانی کم‌جمعیت، یکپارچه و هم‌عقیده (بیشتر از طبقه بورژوا و اشراف) در پایتخت سیاسی و فرهنگی» نیاز دارد (Griffin, 1994, 145). با این حال طنزنویس خود را در تبعیدی ابدی تصور می‌کند. دنیای آرمانی او جایی «دور از اجتماع خشمگین» است. وزیروف در مصیبت فخرالدین این آرمان‌شهر را به تصویر کشید بود.

طنزنویس در برابر تراژدی (یا تراژدی همچون مانیفست طنزنویس)

همان‌طور که «کمدی»های وزیروف قواعد کمدی را به سخره می‌گیرند، مصیبت فخرالدین نیز به برخی از مهم‌ترین قواعد ژانر تراژدی بی‌اعتناست. لغزش‌های ژانری این اثر ناشی از شخصی‌بودن آن، و نیز سایه‌انداختن طنزنگری وزیروف بر آن است. مصیبت فخرالدین نمونه‌ای مثال‌زدنی از فانتزی لاکانی است: «فانتزی صحنه‌ای خیالی است که سوژه قهرمان آن است، و همیشه برآورده‌شدن خواسته‌ای را به تصویر می‌کشد» (Homer, 2005, 85). آرزویی را که در این فانتزی برآورده می‌شود، باید در اولین نوشته‌های وزیروف جست‌وجو کرد؛ آرزویی که سرخوردگی از تحقق نیافتن آن، «ناخودآگاه» از او طنزنویس ساخت. رویای وزیروف در نخستین مقاله‌اش این بود که با تکیه بر آموخته‌هایش در رشته کشاورزی، نقشی سازنده در جامعه‌اش ایفا کند. فخرالدین بیگ کاراکتر روشنفکری است که برای تحقق این رؤیا، باغی را بنا کرده و رعیت‌هایش را از مظاهر ترقی و تجدد بهره‌مند ساخته است:

فخرالدین بیگ (تنها). اصلاً باورم نمی‌شد که کارهای خیرمان، به قول این ملا، به این زودی

به نتیجه برسد. آگه خدا بخواهد در عرض سه - چهار سال باغ هم حاضر می‌شود و مداخل آن برای مکتب‌خانه و مریض‌خانه کفایت می‌کند تا دیگر برای‌شان خرج نکنم. بعدش... سعادت خانم با آستین‌های بالا زده و یک دسته‌کلید در کمر، روز و شب تلاش خواهد کرد. جناب فخرالدین بیگ هم در همین باغ کشاورزی و در مکتب‌خانه معلمی می‌کند. اگر بخت یاری کند، سرنوشت نیکی در انتظار است. باید دید. توکل به خدا. (۱۱۸-۱۱۹)

آنچه این رؤیای خوش را پریشان می‌سازد، انتقام‌جویی سیری‌ناپذیر رستم بیگ است. سال‌ها پیش حیدر بیگ (پدر فخرالدین)، پسر رستم‌بیگ را کشته و سپس به دست رستم‌بیگ به قتل رسیده است. رستم‌بیگ دختر حیدر بیگ (گلبهار) را نیز ربوده و به عقد پسرش در آورده است؛ ولی تا فخرالدین را هم نکشد دلش آرام نمی‌گیرد. پسر در برابر پسر. از سوی دیگر، فخرالدین عاشق سعادت خانم، دختر تحصیل‌کرده رستم بیگ است. داستان این کینه‌جویی با کشته‌شدن فخرالدین و محمود بیگ (پسر رستم‌بیگ، شوهر گلبهار) به پایان می‌رسد.

این نمایشنامه بیش از آنکه تراژدی باشد، نقیضه‌ای بر تراژدی است. در آنتی - هملت وزیروف، این مادر است که انتقام خون پدر را می‌خواهد: «پدرت هنگام مرگ فریاد می‌زد: فخرالدین، فخرالدین! کاش می‌دیدید که چطور بعد از گلوله خوردن، ناخن‌هایش را مثل خیش به زمین می‌کشید...» (وزیروف: ۱۳۰)؛ و پسر ناخلف، به فکر آشتی کردن است: «شکر خدا همه کارها طبق روال پیش می‌رود. تنها کاری که مانده این است که با رستم بیگ آشتی کنم. فقط نمی‌دانم چطور این کار را بکنم» (۱۱۹). طنزنویس رویایی که در پس این کاراکتر خیالی ایستاده است، برای امتناع از انتقام دلیل دارد: «همه اینها از وحشی‌گری و جهل و همچنین خیانت و حسادت است. مادرم، برادرم! باری شما به خاطر خدا مرا عذاب ندهید. می‌بینید که دارم در دریای غم برادران مسلمانم غرق می‌شوم. مگر درد جمیع مسلمانان برای من کافی نیست؟!» (۱۲۲). عبارت «برادران مسلمان» - که وزیروف بسیار به کار می‌برد - کنایه‌آمیز است. دیالوگ فخرالدین و برادرش، نفرت و بیگانگی واقعی او را به سرزمین مادری‌اش آشکار می‌کند:

شاه‌مار بیگ: (با خنده) هان! فخرالدین بیگ، ولایت ما و آلمان را چطور می‌بینی؟

شبییه هم نیستند؟

فخرالدین بیگ: سربه‌سرم نگذار، خراب شود این ولایت شما! (۱۳۰)

فخرالدین در حال مرگ می‌گوید: «مرا رها کن. حکیم را صدا بزن. خدایا، شکر! مصیبت غریبی است مصیبت مسلمانان! توحش، نامردمی و نادانی! چه کنیم؛ کار سرنوشت است» (۱۳۹). ولی مصیبت (تراژدی) «اصلی» فخرالدین توحش برادران مسلمانش نیست، بلکه اجتناب خود او از رویارو شدن با سرنوشتی محتوم و تراژیک است که او را به انتقام خون پدر فرا می‌خواند. طنزنویسی که خود را مظهر وجدان اخلاقی جامعه می‌داند، نمی‌تواند نماینده فانتاستیک خود را به گناه بزرگی چون انتقام‌جویی آلوده کند، حتی اگر اقتضای قواعد ژانر چنین باشد. وزیروف بهانه دست «کسی» نمی‌دهد که به قهرمان او (خود وی) انگ «قیچاقی» بودن بزند. فخرالدین هنگام مقابله با حمله رستم‌بیگ به خانه‌اش، همچنان نگران ریخته شدن خون انسان‌هاست: «قصدم از آمدن به اینجا فقط این بود که به تو سفارش کنم، مبادا-مبادا یک نفر زخمی شود. شاه‌مار! اگر به

کسی گلوله‌ای بخورد، انگار آن گلوله به چشم من خورده است» (۱۳۲). به عقیده هگل، سرنوشت تلخ قهرمانان تراژدی ناشی از یکسونگری آنهاست (Hegel, 1974, 1195)؛ ولی در فخرالدین اثری از یکسونگری یا خطای تراژیک (هامارثیا) دیده نمی‌شود. همزاد خیالی وزیروف معصومیتی پیامبرگون دارد که دشمنانش را از پشت پنجره بسته اتاقش مسحور می‌کند.

محرم: دستم خشک شود اگر به چنین جوانی دست بلند کنم. حیف نیست؟ این کار خیلی رذالت می‌خواهد.

فرهاد: محرم! تو رو خدا، اینجا وقت ناز و غمزه نیست.

محرم: نمی‌توانم شلیک کنم، دستم خشکیده.

فرهاد: استغفرالله! تو سر جاییت بمان، ببین چطور کلکش را می‌کنم.

محرم: نمی‌شود، من نمی‌گذارم! اگر دستانم را قطع کنی با دندان‌هایم می‌گیرمت و نمی‌گذارم. والسلام! (۱۳۱-۱۳۲)

عامل دیگری که فخرالدین را از قهرمان تراژیک دور می‌کند، انفعال اوست. او مدعی است که بدون سعادت‌خانم، لحظه‌ای زنده نخواهد ماند (۱۳۲)؛ ولی در طول سه ماهی که از فرنگ بازگشته، تمام وقتش را صرف باغبانی کرده و حتی یک بار هم او را ندیده است. از سوی دیگر، به‌رغم تمام ادعاهایی که برای ایجاد آشتی و مصالحه با رستم بیگ دارد، هیچ‌گاه با او رو در رو نمی‌شود. این امر نشانه‌ای از بازگشت ابرمن مادرانه کم‌دی‌های وزیروف است. در انتهای نمایشنامه، چهار زن پیکر نیمه‌جان فخرالدین را دربرمی‌گیرند و گریه می‌کنند. این صحنه، تداعی‌کنندهٔ چهار زن گریان در پایان نمایشنامهٔ پشیمانی سودی ندارد است. وداع سعادت با فخرالدین می‌تواند هر مادر سلطه‌جویی را به وجد آورد:

سعادت خانم: [...] تا زمانی که زنده‌ام، عزادارت خواهم بود. هر روز پنج مرتبه به قبرت سر می‌زنم و عزلت‌نشین مکتب‌خانه و مریض‌خانه می‌شوم. بعد از تو زیاد نمی‌توانم عمر کنم. فخرالدین! وصیت می‌کنم که مزارمان را یکی کنند. حیف تو، فخرالدین! این نادان‌های وحشی قدر تو را ندانستند. تا الان حیا مانع می‌شد دستت را ببوسم، اما حالا رویت را خواهم بوسید. وقت وداع است، فخرالدین (بغلش می‌کند و می‌بوسد). (۱۴۳)

پایان تلخ اثر چیزی از سرشت فانتزی آن کم نمی‌کاهد، زیرا همچون نوعی خودزنی خیالی برای جلب نظر «دیگران» عمل می‌کند. این اثر بیانیه‌ای است دراماتیک برضد «نادانی» و «وحشی‌گری» مسلمانان؛ یعنی همان حقارت قومی که پس‌زمینه طنز بدبینانه وزیروف است. پایان‌بندی اثر بازگشت بدون مصالحه‌ای است به وضعیت ابتدای داستان: خاندان رستم‌بیگ و حیدر بیگ هر کدام یک قربانی از دیگری گرفته است (فخرالدین و محمود). آنچه که احتمال تکرار وقایع داستان را قوی‌تر می‌کند، این است که این دو قربانی در واقع نیروهای بازدارنده و آشتی‌طلب فاجعه بودند. کاراکترهای انتقام‌جو (رستم بیگ و مادر فخرالدین) هنوز زنده‌اند و زخم‌خورده: چه بسا شاه‌مار بیگ، برادر فخرالدین قربانی بعدی باشد. وزیروف برای پاسداری از نیروی شر، به این ساختار

دایره‌ای و پایان باز نیاز دارد. طنزنویس از پیروزی کامل خیرچندان استقبال نمی‌کند. جامعه‌ای که بتواند مصالحه‌ای میان خیر و شر به وجود آورد و عدالت را برقرار سازد، مدینه فاضله‌ای است که طنزنویس باید از آن اخراج شود.

نتیجه‌گیری

ادبیات نوین آذربایجان با آخوندزاده شروع می‌شود و در مکتب ادبی ملانصرالدین به اوج شکوفایی خود می‌رسد. روح حاکم بر این جنبش ادبی، گرایش به طنزنویسی تعلیمی و اخلاقی و غیرسیاسی است، و موضوع متداول در آن اعتراض از جهل و نادانی مردم است. رواج این طنز مازوخیستی در ادبیات قفقاز نشان‌دهنده شیوع نوعی معضل جمعی در روشنفکران این سرزمین است. طنزنویسانی چون وزیروف، زندگی نکبت‌بار مردم پیرامون‌شان را «منعکس» نمی‌کنند، بلکه حقارت تحمیل‌شده بر هویت قومی خود را «آشکار» می‌سازند. طنزنویسی برای آنان راه‌حلی ادبی به منظور جبران سرخوردگی‌ها و حقارت‌های‌شان در محیط واقعی سیاسی بود. دیدیم که برای «اقلیت» حاشیه‌نشین روشنفکران قفقاز، طنز می‌توانست ابزاری برای ایفای نقش (هرچند خیالی) در جامعه‌ای باشد که آنان را از مشارکت مؤثر در سرنوشت سیاسی محروم کرده بود.

اسلاوی ژیتک می‌گوید: «ساده‌ترین راه برای پی‌بردن به تغییرات در روح زمانه (Zeitgeist)، توجه دقیق به مقطعی است که یک فرم هنری خاص (ادبی و غیره) 'محال' می‌شود» (ژیتک، ۱۳۸۸، ۱۰۱). مقایسه ژانر در آثار آخوندزاده و وزیروف، دال بر محال بودن کمدی برای نویسنده متأخر است. آنچه آخوندزاده را به مصالحه و کمدی امیدوار می‌کرد، خوشبینی او نسبت به آینده سیاست روسی‌سازی دولت بود. وزیروف دلایل عینی بسیاری برای مخالفت با نظر پدر معنوی‌اش داشت. یکی از مظاهر سیاست روسی‌سازی - که اتفاقاً به حوزه تخصصی وزیروف مربوط می‌شود - اسکان دهقانان روسی در دشت‌های حاصلخیز قفقاز بود. به گفته مدافعان روسی‌سازی، این مهاجران بومیان منطقه را «با روش‌کاشت سیب‌زمینی و «فناوری جدید» آشنا کردند. منظور آنان [از فناوری] احتمالاً سوخا یا نوعی خیش اولیه است که بیش از هزار سال در روسیه استفاده می‌شد» (Rəhimli, 2005, 30).

پی‌نوشت‌ها

۱. اعداد داخل پرانتز معرف ارجاع به صفحات مجموعه آثار وزیروف (Vəzirov 2005) هستند.
۲. او ابتدا در دانشگاه مشهور سنت‌پترزبورگ پذیرفته شده بود؛ ولی پس از مدت کوتاهی به دلیل مشکلات مالی، سرمای سخت و ابتلا به ذات‌الریه به مسکو عزیمت کرد (Rəhimli, 2005, 36).
۳. عناوین وضعیت‌ها، برگرفته از کتاب سی و شش وضعیت نمایشی (پولتی ۱۳۸۳) هستند.

منابع

- آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۵۷) مقالات، شبگیر، تهران.
- پولتی، ژرژ (۱۳۸۳) سی و شش وضعیت نمایشی، ترجمه: سیدجمال آل‌احمد و عباس بیاتی، سروش، تهران.
- ژیتک، اسلاوی (۱۳۸۸)، کژنگریستن، ترجمه: مازیار اسلامی و صالح نجفی، رخداد نو، تهران.
- سویتوخوفسکی، تادیوش (۱۳۸۱) آذربایجان روسیه: شکل‌گیری هویت ملی در یک جامعه مسلمان، ترجمه: کاظم فیروزمند، نشر شادگان، تهران.

- فانون، فرانتس (۱۳۵۵) *پوست سیاه*، صورتکهای سفید، ترجمه: محمد امین کاردان، خوارزمی، تهران.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷) *تحلیل نقد*، ترجمه: صالح حسینی، نیلوفر، تهران.
- Altstadt, Audrey L. (1998) *The Azerbaijani Turks: Power and Identity under Russian Rule*, Stanford: Stanford University Press.
- Axundzadə, Mirzə Fətəli (2005) *Əsərləri*, Vol. 1, 3 vols. Baki: Şərq-Qərb.
- Berry, Edward (2004) «Laughing at “Others”», In *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, 123-138, Cambridge: Cambridge University Press.
- Evans, Dylan (2006) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London & New York: Routledge.
- Griffin, Dustin (1994) *Satire: A Critical Reintroduction*, Lexington: The State University of Kentucky.
- Hegel, G.W.F. (1974) *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Trans. T. M. Knox. London: Oxford University Press.
- Homer, Sean (2005) *Jacques Lacan*, London & New York: Routledge.
- Lenky, Dmitri et al. (1997) *Russian Comedy of Nikolaian Era*, Trans. Laurence Senelik, Amsterdam: Harwood Academic Publications.
- Palmer, Jerry (1987) *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory & Practice of Comedy*, New York & Oxford: Oxford University Press.
- Quintero, Ruben, ed. (2007) *A Companion to satire*, Malden: Blackwell.
- Rəhimli, İlham (2005) *Azərbaycan Teatr Tarixi*, Baki: 'aşığılu.
- Seshadri-Crooks, Kalpana (2000) *Desiring Whiteness: a Lacanian Analysis of Race*, London & New York: Routledge.
- Shakespeare, William (2005) *The Tragedy of King Lear*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press.
- Vəzirov, Nəcəf Bəy (2005) *Əsərləri*. Baki: Şərq-Qərb.