

بررسی انگاره های کارناوالی در نمایشنامه ی رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین*

نرگس یزدی**^۱، منصور بر اهیمی^۲

^۱ کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

^۲ مدرس دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۶/۳)

چکیده:

مفاهیمی که میخائیل باختین، نظریه پرداز روس، در عرصه ی نقد و نظریه ی ادبی طرح کرده، امکانات جدیدی پیش روی تحلیل گران آثار هنری به ویژه در حوزه ی ادبیات، تئاتر، و سینما قرار داده است. یکی از مهم ترین مفاهیم در دایره ی اصطلاحات او، مفهوم کارناوال است. این واژه یکی از مهم ترین محورهای اندیشه ی او و از جمله مبسوط ترین مباحث او به شمار می رود. با آن که کارناوال با اجرا و آیین و از این طریق با تئاتر پیوند دارد، اما وقتی از «نوشته ی کارناوالی» سخن به میان می آید، کاربست ادبی آن در چشم انداز باختین مورد نظر است و مشخص کننده ی آن دسته آثار ادبی است که در آنها ویژگی های کارناوال در زمینه ی نوشتاری به ظهور می رسد. باختین رمان را بهترین زمینه برای تحقق ویژگی های کارناوالی دانسته است، اما بعد از او منتقدین تئاتری با عطف توجه به پیوند دیرپای آیین و نمایش استدلال کرده اند که تئاتر و اجرا امکانات بسیار وسیع تری فراهم می کند که مورد توجه باختین قرار نگرفته است. در مقاله ی حاضر نمایشنامه ی رومئو و ژولیت نوشته ی ویلیام شکسپیر بر اساس مفهوم کارناوال بررسی و تحلیل می شود: در ابتدا، توضیحات مختصری درباره ی مشخصه های کارناوال و ویژگی های «نوشته ی کارناوالی» ارائه و سپس تحقق این عناصر در نمایشنامه ی رومئو و ژولیت به بحث گذاشته می شود.

واژه های کلیدی:

باختین، کارناوال، رئالیسم گروتسک، رومئو و ژولیت.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه ی کارشناسی ارشد نگارنده ی اول با عنوان «بررسی نمایشنامه ی رومئو و ژولیت بر اساس مفهوم کارناوال در نظریات باختین» به راهنمایی نگارنده ی دوم می باشد که در دانشکده سینما و تئاتر (دانشگاه هنر) ارائه شده است.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۴۶۳۳۵۳، نمابر: ۰۲۱ - ۴۴۱۴۱۷۳۱، E-mail: nargesyazdi2000@yahoo.com

مقدمه

هم قرار گرفتن عناصر متضاد، واژگونی سلسله مراتب، تاج گذاری و تاج برداری^۶، خنده‌ی کارناوالی (که از بین برنده‌ی ترس است)، ایده‌ی مرگ و رستاخیز، استفاده از نقاب یا صورتک و تجربه‌ی حضور در نقش‌های گوناگون، و سرانجام فرجام ناپذیری و آرمانشهرگرایی. نوشته‌ی کارناوالی، نوشته‌ای است که این عناصر در آن فعالند و در آن می‌توان واژگونی‌ها، تقلیدها، تاج برداری‌ها و نسبیت را تشخیص داد و تجربه کرد. باختین در بررسی مشهور خود از رمان گارگانتوا و پانتاگروئل^۷ نوشته‌ی فرانسوا رابله^۸، در کتاب رابله و دنیای او^۹، مفهوم کارناوال و فرم‌های عامیانه‌ی شاد را مبنای بحث قرار داده و کوشیده است رویکرد خود را از طریق بررسی و تحلیل این متن به ظهور برساند. در ادامه تلاش می‌شود این مفاهیم را در حد مجال شرح و بسط داده و سپس بازتاب آنها در نمایشنامه‌ی شکسپیر به بحث گذارده شود. روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای است.

میخائیل باختین^۱ که یکی از مهم‌ترین نظریه پردازان ادبی قرن بیستم به شمار می‌رود، مطالعات و تحقیقات وسیعی در حوزه‌های مختلف علوم انسانی دارد. یکی از تاثیرگذارترین ابداعات او در نقد و نظریه‌ی ادبی مباحث مربوط به کارناوال^۲ است. اما اصطلاح کارناوال را نخستین بار باختین وضع نکرد، بلکه از دوران باستان، کارناوال همواره مفهومی آشنا و مورد بحث بوده است. بنابراین برای درک دقیق‌تر رویکرد او، باید ابتدا با مفاهیمی آشنا شویم که تفاوت رویکرد او را از معنای مرسوم کارناوال مشخص می‌کنند. از نظر باختین، مهم‌ترین مفهوم هم پیوند با کارناوال، مفهوم گروتسک و به طور اخص، رئالیسم گروتسک^۳ است (توجه کنیم که در رویکرد او گروتسک نیز به معنای مرسوم به کار نمی‌رود). به زعم او، دیگر مشخصه‌های کارناوال عبارتند از: نسبیت شادمانه^۴، زبان عامیانه‌ی کوچه و بازار، مشارکت همگانی و آزاد بودن مشارکت و حضور برای همگان، دوسویه بودن، تناقض یا در کنار

کارناوال

و فرمان‌های مضحکی صادر می‌کرد که همگان باید اطاعت می‌کردند و در نهایت یا به قتل می‌رسید و یا دفع و طرد می‌شد. فریزر، کارناوال‌هایی را که امروزه در شهرها برگزار می‌گردد، بازمانده‌ی همان جشنواره‌های کهن می‌داند (فریزر، ۱۳۸۲).

مشخصه‌های کارناوال و نوشته‌ی کارناوالی

چنانکه مشاهده شد، معنا و کاربرد کارناوال با باختین شکل نگرفته، اما این کلمه در نزد او معنا و کاربردی تقریباً متمایز با معنای تاریخی و مرسوم پیدا کرده است. او کارناوال را با مقابل هم قراردادن فرهنگ عامیانه‌ی شاد رنسانس در برابر فرهنگ خشک و رسمی قرون وسطی، تاریخ مند می‌کند. عنصر اصلی این تمایز رئالیسم گروتسک است. مهم‌ترین خصوصیت رئالیسم گروتسک، مادی بودن آن است، بنابراین بدن در آن اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. باختین اصل اساسی رئالیسم گروتسک را انحطاط^{۱۰} می‌داند، اما بر این نکته تأکید می‌ورزد که انگاره‌ی کارناوال دو سویه است، این انحطاط منحصرأ منفی نیست و هم چون بدن انسان و جانداران دیگر، و حتی خود جهان و طبیعت، با نوزایی^{۱۱} و تجدید همراه است. نیز باختین میان بدن کلاسیک و بدن گروتسک تمایز قائل می‌شود: بدن کلاسیک تمام شده، پایان یافته و یکپارچه است، درحالی که بدن گروتسک ناتمام، باز و همواره در حال شدن است. این بدن، برخلاف بدن کلاسیک تک افتاده و فرد نیست، بلکه بدنی جمعی و همگانی است (Bakhtin, 1984).

از آنجا که بدن گروتسک همواره در حال ساختن و ساخته شدن است، پس در ارتباط جاودانه با بدن‌های دیگر و با جهان و طبیعت قرار می‌گیرد. او (یا آن) جهان را می‌بلعد و توسط آن بلعیده می‌شود. از این روست که انگاره‌ی گروتسک سطح بسته

در غرب، کارناوال جشنواره‌ای بود توأم با شادی و جشن و مهمانی که دقیقاً پیش از لنت^{۱۲} برگزار می‌شد. اما در زبان روزمره به معنای هر نوع نمایش سرگرم کننده‌ی همگانی و جشنواره‌ی شاد نیز به کار می‌رفت و می‌رود. کارناوالسک^{۱۳} واژه‌ای است که باختین به منظور ترسیم گستره و تخصیص عناصر کارناوال به ویژه وقتی از زندگی شاد عامیانه در قرون وسطی و رنسانس سخن می‌گوید به کار می‌برد.

از نظر تاریخی می‌توان اولین نمونه‌های ثبت شده‌ی کارناوال را در جشنواره‌های دیونیزوس^{۱۴} و ساتورنالیای^{۱۵} یافت (شک نیست که در تمدن‌های مصر باستان و بین‌النهرین کارناوال برگزار می‌شده و قدمتی بسیار طولانی‌تر دارد، اما اطلاعات ما از آنها کم و معدود است). در دهکده‌های اطراف ویزا پایتخت قدیم تراس هر ساله کارناوالی برگزار می‌شد که در آن مرگ و رستاخیز دیونیزوس به نمایش درمی‌آمد. ساتورنالیای نیز جشنواره‌ای بوده که در بزرگداشت ساترن^{۱۶} (کیوان) - خدای کشاورزی و دامداری - برگزار می‌شد. خصوصیت ویژه‌ی این کارناوال‌های باستانی، شادخواری و انواع مناسک خلسه‌آور بود و در یونان و رم باستان غالباً در گذرگاه‌ها و میدان‌های عمومی و گاه در خانه‌ها وقوع می‌یافت. سرجیمز فریزر^{۱۷} در کتاب شاخه‌ی زرین^{۱۸} می‌نویسد که در این آیین‌های کارناوال گونه، تمایز میان طبقات مختلف موقتاً به حالت تعلیق درمی‌آمد و "اربابان جای خود را به بردگان داده و در سر میز خدمت آنها را می‌کردند" (فریزر، ۱۳۸۲، ۶۵۸). همچنین شرح می‌دهد که چگونه فردی به قید قرعه، به پادشاهی منصوب می‌شد

برخلاف زبان رسمی و مسلط تک لحنی نیست بلکه با لحنی دوگانه همزمان به ستایش و سرکوب می‌پردازد. باختین از این جهت به ستایش این زبان می‌پردازد که معتقد است تنها با این زبان است که می‌توان به ماهیت متناقض جهان پی برد. زبان رسمی و مجاز با تحکم، جدیت و تک بعدی بودنش مارا از درک سویی‌های دیگر جهان محروم می‌کند. در زبان عامیانه صمیمیت، شوخ طبعی، هرزه‌درایی، ایهام گویی و بازیگوشی، یعنی همه‌ی ویژگی‌هایی که در زبان رسمی مورد نكوهش قرار می‌گیرند، آزادانه فرصت ظهور می‌یابند (Bakhtin, 1984). باختین در بررسی رابله، فصلی از کتاب خود را به "زبان کوچک و بازار" اختصاص می‌دهد و برخی ویژگی‌های آن را از قبیل دشنام‌ها، نفرین‌ها، سوگندها و گویش‌های کوچک و بازار برمی‌شمارد. در زبان رابله واژه‌های بسیاری در ارتباط با اسافل اعضاء و فضولات یافت می‌شد که پذیرش آنها برای بسیاری از خوانندگان امروزی دشوار می‌نمود (مشکلی که ما نیز کم و بیش با مثنوی مولوی داریم)، اما به عقیده باختین این واژه‌ها نباید با معیارهای امروزی بررسی شوند، بلکه باید آن را نوعی ویژگی کارناوالی به حساب آوریم که زمینه‌ی خلق و درک اثر را تعیین می‌کنند. در بررسی ژانرهای گفتاری، باختین به بررسی دو ژانر می‌پردازد: جار زدن فروشندگان کوچک و بازار که برای جلب مشتری به کار می‌رود و به کمک آن فروشنده مدح محصول خود را می‌گوید { "خيار قلمی، پياز انباری"، "هویج نقلی، هویج قندی..."}، "شیر بلاله، شور بلاله"...} و نیز ژانر ناسزاگویی و تحقیر. او در مورد ژانر اول می‌نویسد: "آنها (جارهای فروشندگان) دوسویه‌اند. با خنده و کنایه شکل گرفته‌اند. در هر لحظه ممکن است روی دیگر خود را نشان دهند. یعنی این مدح و ستایش هر لحظه ممکن است تبدیل به دشنام و ناسزا شود. بنابراین آنها نیز همان خصوصیت تحقیرآمیز را دارند. آنها جهان را مادی می‌کنند و به آن اندام مادی می‌بخشند. آنها اساساً در ارتباط با بخش تحتانی هستند" (Bakhtin, 1984, 181). امادر مورد ژانردوم، او چنین می‌گوید: "آنها به منزله تخطی از هنجارهای پذیرفته شده گفتاری محسوب می‌شوند و از همرنگی با امور متعارف، رمزگان‌های رفتاری، مدنیت و مسئولیت سرباز می‌زنند" (Bakhtin, 1984, 181).

و اما خنده‌ی کارناوالی، خنده‌ی ویژه‌ای است که چنانکه باختین در فصل "رابله در تاریخچه‌ی خنده" می‌گوید تنها از جهت تاریخی با فرهنگ عامیانه‌ی قرون وسطی و رنسانس پیوند دارد، در حالی که ویژگی کلی آن تجدید و نوزایی است. این خنده‌ی است که دگماتیسم، تعصب و تحجر را می‌پالاید. "خنده‌ی واقعی، دوسویه و جهانی، جدیت را نفی نمی‌کند، بلکه آن را می‌پالاید و تکامل می‌بخشد. خنده، دگماتیسم، تعصب و تحجر را می‌پالاید. خنده (اما) از تعصب شیفته وار، ترس و هراس، ساده لوحی و توهم، تک معنایی بودن، سطحی بودن و احساساتی‌گری، رهایی می‌بخشد. خنده به جدیت، نه مجال تحلیل بردن و ویران کردن می‌دهد و نه اجازه‌ی جدا شدن از نوعی هستی همیشه ناتمام، بلکه این کل دوسویه را بازسازی می‌کند. چنین است کاربرد خنده در گسترش تاریخی فرهنگ و ادبیات" (Bakhtin, 1984, 12). باختین به ویژه

و غیرقابل نفوذ بدن را نادیده انگاشته و به منافذ آن توجه می‌کند. از طریق این منافذ است که اعمال بدنی از قبیل خوردن، آشامیدن، دفع کردن، عرق کردن، جفت گیری، زایمان و قطع عضو عملی می‌شود. به همین دلیل، اندام‌هایی از بدن که در ارتباط با جهان خارج هستند، اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کنند. اینها اندام‌هایی هستند که از طریق آنها جهان خارج به بدن راه می‌یابد و بدن به کمک آنها می‌تواند با جهان در تعامل مدام قرار گیرد. باختین این بخش‌های بدن را اسافل اعضاء^{۱۸} می‌نامد. با خوردن و آشامیدن جهان و سپس هضم و دفع آن، چرخه‌ای ایجاد می‌شود که همان چرخه‌ی مرگ و زندگی دوباره است (Bakhtin, 1984).

به گفته‌ی باختین، در این فرایند، مرزهای بین انسان و دنیا به نفع انسان محو می‌شوند: "مرزهای میان گوشت حیوان و بدن انسان مصرف‌کننده‌ی آن به حدی کمرنگ می‌شود که حتی می‌توان گفت محو شده‌اند. بدن‌ها درهم تنیده شده و با هم می‌آمیزند تا انگاره‌ی "گروتسک" از یک جهان بلعیده شده و نیز درحال بلعیدن را به وجود آورند" (Bakhtin, 1984, 310). بنابراین در انگاره‌ی گروتسک شاهد مرگ و تولد دوباره‌ی هستیم که با درکی شادمانه از جهان همراه است. از این رو مرگ، لحن تراژیک و رعب‌آور خود را از دست می‌دهد. اصل اساسی رئالیسم گروتسک، به زیرکشیدن امور آرمانی به سطحی زمینی و جسمانی و در نتیجه انحطاط آنهاست، اما این انحطاط به منزله‌ی نیستی نیست بلکه از پی آن تولد دوباره می‌آید. بنابراین، مرگ در کارناوال مقدمه‌ی نوزایی و احیاست.

در کارناوال، همه‌ی مردم حضور و مشارکت دارند زیرا در زمان برگزاری آن، هیچ نوع زندگی خارج از زندگی کارناوالی جریان ندارد، به این ترتیب همه جزئی از آن هستند و مرزی میان بازیگر و تماشاگر وجود ندارد. در اینجا زندگی تابع قراردادهای اصول و قوانین کارناوال است و مهم‌ترین اصل چیزی نیست جز آزادی و کنار گذاشتن قید و بندهای معمول. این نوع آزادی و از قید و بند رستن در واژگونی سلسله مراتب نمود می‌یابد: معمولاً فردی ابله یا فروافتاده در مقام شاه کارناوالی قرار می‌گیرد و فرمان‌های خلاف عرف و حتی گاه ابلهانه صادر می‌کند، جهان نیز وارونه می‌شود، مرزهای مقام اجتماعی، جنسیت، قومیت، نژاد و مانند اینها در هم می‌ریزد و آشوب (اگر بار منفی آن را نادیده بگیریم) با تمام وجود تجربه می‌شود (شاید بتوان گفت که انتخاب کوسه در آیین‌های کوسه برنشین تصویر یا تصور فردی دو جنسیتی در مقام شاه کارناوالی یا میر نوروزی بوده است). سرانجام، در پایان این تاج گذاری کارناوالی، نوبت به تاج برداری می‌رسد، شاه کارناوالی از اریکه‌ی قدرت به زیر کشیده شده و نظم بار دیگر جانشین آشوب می‌شود، این پایان با کتک خوردن، طرد و گاه با کشتن همراه است، و به این ترتیب زندگی غیر کارناوالی بار دیگر از سر گرفته می‌شود.

زبان در کارناوال، زبان عامیانه‌ی کوچک و بازار است. زبانی مملو از شوخی‌های عامیانه، کنایه، هجو و هزل، دشنام و حتی هرزه‌گویی که ایهام و دوپهلوی بودن ویژگی بارز آن است. این زبان

طبقه پایین جامعه پیوند دارد، بررسی کرده و نوع سخنان دایه را مثال بارز زبان عامیانه‌ای دانسته‌اند که باختین در نظر داشته‌است. نولز در فصلی از کتابش موسوم به "کارناوال و مرگ در رومئو و ژولیت" در سخنان دایه و خنده‌ی ناشی از آن، همان شادمانگی را که مؤید زندگی است می‌بیند، شادمانی‌ای که متافیزیک مرگ و مذهب را در خود جمع دارد و معتقد است که این شادمانگی ترس را از بین می‌برد و بر چرخه‌ی تجدید شونده‌ی هستی ارگانیک تأکید می‌کند، چرخه‌ای که اساس کارناوال است (Knowles, 1998).

در اینجا باید به این نکته اشاره کرد که سخنان دایه در اولین حضورش در صحنه سوم پرده اول، همواره بحث انگیز بوده‌است. در این بخش از نمایشنامه، بحث بر سر ازدواج ژولیت است. لیدی کپیولت که دایه را محرم اسرار خانواده می‌داند، با او در مورد ازدواج ژولیت سخن می‌گوید. اما دایه آنقدر پرگویی می‌کند که لیدی کپیولت ناچار می‌شود با التماس او را ساکت کند. دایه در سخنانش خاطراتی را از گذشته بازگو می‌کند که یکی از آنها مربوط به یازده سال پیش است و به زمانی مربوط می‌شود که تازه ژولیت را از شیر گرفته بودند. او در این خاطره به رویدادهای مهمی اشاره می‌کند که یکی از آنها "جشن خرمن" است و در می‌یابیم که تولد ژولیت نیز در همان روز بوده‌است. نولز به استعاره‌ی درو شدن ژولیت در این روز اشاره می‌کند، و می‌دانیم که در مسیحیت تصویر مرگ همواره با درو در ارتباط است. در اینجا نولز به دو تصویر از درو اشاره می‌کند که یکی از آنها مرگ ژولیت است که پیش از دروی دیگر که همان ازدواج او و گذر به مرحله جدیدی است صورت می‌گیرد (Knowles, 1998).

نمونه دیگر صحنه‌ای است که در آن ژولیت بی‌تابانه در انتظار دایه است تا پاسخ پیغام او را از جانب رومئو برایش بیاورد. اما دایه باز با پرگویی و حرف‌های بی‌ربط و متناقض او را در انتظار نگه می‌دارد: "خوب، تو انتخاب ابلهانه‌ای کرده‌ای. تو نمی‌دانی که چگونه یک مرد را برگزینی. رومئو؟ نه، نه. او گرچه سیمایش برتر از هر مردی است، و نیز دست و پا و بدنش، و گرچه صحبت از اینها نیست، اما [به حق] اینها از حد قیاس گذشته‌اند. او در عالم نزاکت گل بی‌خاری نیست، لیکن درباره‌اش یقین دارم که همچون بره آرام است. کار خود را بکن دخترک، و شاکر باش" (شکسپیر، ۱۳۷۷، ۸۹). و اندکی بعد: "محبوب تو همچون یک نجیب زاده‌ی شریف و بادب و مهربان و خوش بر و روی، و غلط نکنم پاکدامن ... (همان، ۹۰). اما در صحنه پنجم پرده سوم دایه که چندی پیش رومئو را در نزد ژولیت ستوده بود چنین اظهار می‌دارد: "گمان می‌کنم بهتر آن است که تو باکنت عروسی کنی. آخ که او چه نجیب زاده‌ی خوشگلی است! رومئو پیش او به قاب دستمال می‌ماند" (همان، ۱۳۷). این دوگانه‌گویی خشم ژولیت را برمی‌انگیزد: "پلید پیر! ای شیرین‌ترین دیو! آیا شیرینانه‌تر آن است که مرا ترغیب به نقض عهد کنند، یا آنکه من سرور خود را انکار کنم، با همان زبانی که هزاران بار، و رای حد قیاس، همو را ستوده‌است؟" (همان، ۱۳۷). در همان صحنه هنگامی که ژولیت از ازدواج با پاریس سر باز می‌زند، کپیولت سخت بر می‌آشوبد و سخنان دایه که سعی در وساطت دارد

بر تفاوت خنده در قرون وسطی و رنسانس تأکید می‌کند. او بر آن است که در قرون وسطی، خنده و شوخ طبعی عامیانه کاملاً خارج از قلمرو ایدئولوژی و ادبیات والا گسترش یافت. به همین دلیل در روزهای جشن و شادمانی مردم در کوچه و بازار و نیز در ادبیات سرگرم‌کننده و شادمانه، خنده‌ای که مطرود حیطة‌های رسمی ادبیات والا بود، فرصت ظهور می‌یافت.

حال آموزه‌های این نظریه را در عمل مورد مذاقه قرار می‌دهیم. قبل از آغاز بخش بعدی، ذکر این نکته ضروری می‌نماید که بسیاری از عبارات و کلمات مورد اشاره‌ی ما در زبان نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت، بر متن اصلی در زبان انگلیسی تکیه دارد، اما در بسیاری از ترجمه‌های موجود، به هر دلیل، نشانی از آنها نیست. در اینجا ترجمه‌ی آقای فواد نظیری مبنا قرار داده شده‌است که به نظر می‌رسد به بسیاری از اشارات و ارجاعات پاسخ می‌دهد.

رومئو و ژولیت از منظر آموزه‌های کارناوالی باختین

الف: زبان عامیانه کوچه و بازار

در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت نمونه‌های فراوانی از کاربرد زبان عامیانه می‌توان یافت. عمده‌ی این مثال‌ها در صحبت‌ها و رجزخوانی‌های خدمتکاران دو خانواده و سایر افراد متعلق به طبقات پایین اجتماع مشاهده می‌شود. به عنوان مثال دقیقاً در ابتدای نمایشنامه، خدمتکاران دو خانواده، با سخنانی شنیع و تحقیرآمیز درگیری و نزاعی راه می‌اندازند و این نزاع با دخالت امیر پایان می‌یابد. در صحنه‌ی اول پرده سوم نیز که باز وقایع در مکانی عمومی روی می‌دهد، بن‌لیو و مرکوشیو در حین گفتگو، سخنانی مملو از هرزه‌درایی و کلمات توهین‌آمیز به کار می‌برند. بعد با مشاهده‌ی توبالت و ملازمان او، با سخنانی توهین‌آمیز درصدد تحریک او برمی‌آیند. نکته‌ی قابل توجه این است که نزاع در مکانی عمومی روی می‌دهد و هنگامی که بن‌لیو از مرکوشیو می‌خواهد که برای نزاع به مکانی خلوت بروند، مرکوشیو امتناع می‌کند: "چشمان مردم برای دیدن است، و بگذار که بر ما خیره بنگرند. من به خوشایند کسی گردن نمی‌نهم، حاشا" (شکسپیر، ۱۳۷۷، ۹۹). در اینجا گزافه‌گویی‌ها و سخنان توهین‌آمیز کوچه‌بازاری منجر به خشمی می‌شود که به قتل می‌انجامد. مرگی بدون دلیل و احمقانه. این فرجام آنچنان احمقانه است که خود مرکوشیو هنگام مرگ بر دو خانواده لعنت می‌فرستد. اما ماجرا به همین قتل ختم نمی‌شود. رومئو که به شدت از مرگ دوستش متأثر شده، وظیفه‌ی خود می‌داند که دوستی را پاس بدارد. با قاتل درگیر می‌شود و او را مغلوب کرده و به قتل می‌رساند. در این نمونه‌ها، گزافه‌گویی و سخنان بیهوده و توهین‌آمیز عامیانه یا کوچه‌بازاری، خشونت را با تمام ابعادش ترسیم می‌کند.

اما حال و هوای مغرغ نیز از همین زبان عامیانه ناشی می‌شود. در این رابطه می‌توان شخصیت‌های دایه، پیتر و نوازندگان را بررسی کرد. منتقدان پرگویی کمیک دایه را که با زبان و رفتار افراد

نکته‌ی دیگری که می‌توان در این بخش بدان اشاره نمود، سن ژولیت و مناسب بودن یا نبودن آن برای ازدواج است. در این نمایشنامه، پیش از آن که ژولیت را مستقیماً ببینیم، از طریق سخنان پدرش، با او آشنا می‌شویم. او که در حال صحبت با پاریس خواستگار ژولیت است، مصرانه بر این عقیده است که سن فرزندش برای ازدواج مناسب نیست: "... آنچه را که پیشتر گفته‌ام تکرار می‌کنم، فرزندم هنوز با جهان بیگانه است، او درگونگی چهارده سالگی را به خود ندیده است، بگذارید تا دو تابستان افزون تر، با نخوت خویش روی درخزان نهد، آنگاه شاید او را بتوان دوشیزه‌ی رسیده‌ای پنداشت، سزاوار عروس شدن" (همان، ۲۹). همو در پاسخ پاریس که مدعی است دخترانی که حتی در سنین کمتری ازدواج کرده‌اند، اینک مادرانی شادمانند می‌گوید: "و سخت زود صدمه خورده‌اند، آنان که نومادران جوانند" (همان، ۲۸). این در حالی است که او کمی پیش تر چندان در ازدواج دخترش شتاب دارد که اصرار می‌کند دخترش هر چه زودتر و در ظرف سه روز ازدواج کند.

مثال دیگری از این تضاد، نزدیک به پایان نمایشنامه و هنگام مرگ ظاهری ژولیت است که به وقوع می‌پیوندد و در طی آن تمام تدارکاتی که برای جشن عروسی و ضیافت مهیا شده بود، باید برای مجلس سوگواری مصرف شود: "هرآنچه را که از برای ضیافت مقدر کرده‌ایم مقامشان به عزای سیاه بدل می‌شود: سازهامان به ماخولیای ناقوس‌ها؛ ضیافت عروسیمان به سور فسرده‌ی تدفین، ترانه‌های سرورمان به نواهای سوگناک، گل‌های عروسیمان از برای جسدی مدفون، و دیگر هرآنچه هست، جمله مخالف‌سرای خویش می‌گردد" (همان، ۱۶۲).

ج: تاج‌گذاری و تاج‌برداری

چنانچه پیش‌تر گفتیم، این دو مفهوم از مشخصه‌های اصلی کارناوال به شمار می‌روند. باختین در مورد نسبیت انتخاب شاه کارناوالی می‌گوید "تاج‌گذاری، انگاره‌ی تاج‌برداری قریب الوقوعی را در خود دارد: این (تاج‌برداری) در همان امتداد و دوسویه است" (Bakhtin, 1984, 122). در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت مثال‌های متعددی از این گونه تاج‌گذاری و تاج‌برداری یافت می‌شود. یکی از بارزترین نمونه‌های آن، ستایش بیش از حد رومئو از روزالین است. او در ابتدای نمایشنامه دیوانه وار عاشق روزالین است به طوری که از شدت این عشق بیمار شده است و اقرار می‌کند که هیچکس را یارای برابری با این معشوقه نیست و وقتی او را با دیگران مقایسه می‌کند، ارزش و زیبایی او بیش از پیش نمایان می‌شود. اما گفتگوی بعدی بن ولیو و رومئو، پیشگویی یک تاج‌برداری قریب الوقوع را دربردارد. این پیشگویی در سخنان بن ولیو چنین آشکار می‌شود: "کسی نبود آنجا، که تویزیایی او را دیدی، در چشم‌های تو، او خود معادل خود بود، لیکن باهمان کفه‌های بلورین، عشق بانوی خویش را، با دوشیزگان دیگر، رخشان در ضیافت، که به تونشان می‌دهم بسنج، و آنکه اکنون به نظر برترین می‌آید، خرد نمون خواهد شد" (شکسپیر، ۳۲). این

تنها او را خشمگین‌تر می‌کند: "چرا، بانوی خردمند من؟ زبانت را نگه دار! حزم اندیش محترم! برو و با دوستان هرزه درای خود ژاژخایی کن." و نیز: "خاموش! وراج سبک مغز! حرف‌های وزینت را نگه دار برای پیاله نوشی با دوستان یاهو گویت، اینجا ما را بدان نیاز نیست" (همان، ۱۳۵).

ب: نسبیت و در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد

چنانچه پیش‌تر مطرح شد، در ادبیات کارناوالی مفاهیم متضاد در کنار هم قرار می‌گیرند. تقابل این مفاهیم در ادبیات کارناوالی دنیایی شادمانه و از بند رسته را به تصویر می‌کشد. یکی از مهم‌ترین نمونه‌ها در نمایشنامه‌ی مورد بحث، کنار هم قرار گرفتن و حتی ازدل هم زاده شدن مضامین عشق و نفرت است. در اوایل نمایشنامه هنگامی که ژولیت آگاه می‌شود که رومئو از خانواده‌ی مانث‌گیوها ست، اظهار می‌دارد: "آه، یگانه عشق من از یگانه نفرتم شکوفا شد." و نیز "میلا شگرف عشقی مرا نصیب افتاد که می‌باید به دشمن منفور خود عشق بورزم" (همان، ۵۳). همچنین نولز به صحنه‌ی حضور رومئو در مهمانی کپیولت اشاره می‌کند که در آن رومئو به یکباره عاشق ژولیت می‌شود و در اینجا به تضاد میان عشق بوالهوسانه و مطلق اشاره می‌کند، به طوری که در این صحنه، رومئو ناگهان عشق پیشین خود را انکار می‌کند و ادعا می‌کند که قبلاً هرگز عاشق نبوده است (Knowles, 1998). نیز در بخش‌هایی با حضور لارنس راهب همنشینی تضادها به خوبی قابل مشاهده است. او در سخنان خود در ابتدای صحنه‌ی سوم پرده‌ی دوم نمایشنامه به زمین اشاره می‌کند که هم گور است و هم زهدان طبیعت، و این انگاره در ارتباط مستقیم با انگاره‌ی باختینی مرگ و زندگی، گور و زهدان قرار دارد: "خاک که مام طبیعتش گور است، نهفت گور وی زهدان او هم هست؛ و از زهدان او، ما کودکان تیره‌های گونه گون پستان او را شیر می‌نوشیم، بسا بسیار والا، بس نه، جمله گوناگون، و ه! که فیضی پرتوان بنهفته در سنگ و گیاه و رستنی و، چند و چون راستیگرشان. بر عبث [هرگز مباد] بس پلشتی کو زید در خاک، بلکه نفعی خاص هریک می‌دهد بر خاک، نیز هریک نیست چندان نیک، چون بلغزد از مدار پاک مأنوسش، رویگردان گردد از میلاد بر حقش، بغلط در دل نیرنگ. فضیلت با رذیلت می‌شود تبدیل، گر ناید به جای خویش؛ و رذیلت ای بسا زاید امور نیک!..." چنانچه مشاهده می‌شود در بخش دوم این سخنان، او به ذات دوسویه‌ی طبیعت اشاره می‌کند و این نیز مفهومی کارناوالی است، زیرا دو قطب مخالف، همزمان وجود و اعتبار دارند. در اینجا لارنس راهب از گیاهی سخن می‌گوید که زهر و دارو را همزمان در خود دارد، چنان که گویی همان نسبیت و دوگانگی کارناوالی را باز می‌تاباند: "در درون پوستاره‌ی این گل رنجور هم زهر است، و هم تریاق، اگر این پاره را بویی، بدان هر پاره بی مشعوف می‌گردد، و گر آن را چشی، احساس تو همراه قلب از کار می‌ماند. بدین گونه دو سلطان مخالف، چون گیاه در هر بشر خیمه به پا کرده ست، خشن یا نرم، هر کو برتر ار غالب شود، ناگاه، آفت مرگ آن گیاه را می‌خورد یکسر" (شکسپیر، ۷۳).

د: ضیافت/ نقاب

مهمانی کپیولت را می‌توان نمونه‌ای تمام و کمال از یک ضیافت کارناوالی دانست. البته در اینجا برخلاف کارناوال که در آن ورود و حضور همه آزاد است، به ظاهر مانت گیوها حق شرکت ندارند. با این حال رومئو و دوستانش در مهمانی حضور می‌یابند. مشخصه‌ی دیگر کارناوال، چنان‌که گفتیم، نقاب است که با آن افراد می‌توانند برای مدتی موقعیت و هویت خود را در دنیای واقعی دگرگون کنند. در مورد رومئو و دوستانش نیز همین امر صدق می‌کند. آنها با نقاب زدن، هویت واقعی خود را از خانواده‌ی دشمن پنهان نگاه می‌دارند. نکته‌ی بااهمیت در اینجا این است که در جریان ضیافت، یکی از خویشاوندان کپیولت، رومئو را از طریق صدایش شناسایی می‌کند، اما کپیولت به عنوان برگزار کننده‌ی مهمانی مانع خشم گرفتن خویشاوندش بر او می‌شود. این ناشی از همان ویژگی‌هایی است که در مورد ضیافت کارناوالی برشمردیم و گفتیم که در آن همه چیز شادمانه و مفرح است و اختلافات موقتاً کنار گذاشته می‌شود. در این ضیافت کارناوالی نیز، مسائل ریشه‌دار گذشته کنار گذاشته می‌شود تا همه در کنار هم به تفریح و شادی بپردازند. هویت افراد در زیر نقاب‌ها اهمیتی ندارد. همه برابرند و قرار است شاد باشند، چنانکه کپیولت در سرزنش‌تی بالت که بر رومئو خشم گرفته، می‌گوید: "... مرا اراده چنین است، چنانچه بدان احترام می‌نهی، حضور پسندیده‌ای نشان بده، و اخم خودبگشای، که از برای ضیافت ظاهری خوش آرا نیست" (همان، ۴۹).

ه: نافرمانی از قدرت حاکم

یکی دیگر از مشخصه‌های کارناوال، نافرمانی نسبت به قدرت و نظم حاکم است. در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت، کپیولت به عنوان پدری مقتدر ظاهر می‌شود و انتظار دارد دخترش از همه نظر مطیع او امر او باشد، او معتقد است ژولیت حق فکر کردن و تصمیم‌گیری ندارد. ظاهراً در درون خانواده او حاکم مطلق است. اما می‌بینیم که به رغم این استبداد و اقتدار، ژولیت به سادگی قوانین، آداب، رسوم و سنت‌ها را نادیده می‌گیرد و بدون اجازه‌ی پدر به عقد رومئو درمی‌آید. آن دو با این کار انتظارات خانواده و جامعه‌شان را به هیچ‌انگاشته و خودسرانه از دواج می‌کنند. وقتی کپیولت با اقتدار از مطیع بودن دخترش سخن می‌گوید، ژولیت بدون اجازه و اطلاع او به از دواج رومئو درآمده است و قول او به پاریس برای از دواج با ژولیت، به مضحکه‌ای بدل شده است. نیز، همانگونه که گفتیم، از دواج رومئو و ژولیت در حقیقت نافرمانی از قوانین و آداب و رسوم خانواده‌ها و اجتماع تلقی می‌شود، به طوری که برخی منتقدان گفته‌اند آنها را نباید صرفاً قربانیان اختلافات خانوادگی و روابط اجتماعی دانست، چرا که آن دو نیز بر اثر خودسری تا حدی در این سرنوشت شوم سهیمند.

پیشگویی به زودی به حقیقت می‌پیوندد و ما می‌بینیم که رومئو که سخت روزالین را می‌ستود، با دیدن ژولیت در مهمانی کپیولت نه تنها به یکباره او را از یاد می‌برد و عشق خود را به او انکار می‌کند، بلکه به بی‌اعتنایی و سوءاستفاده از احساسات نیز متهمش می‌کند، و اندکی بعد با اظهار این که به یکباره حتی نام روزالین را نیز از یاد برده است، موجب حیرت لارنس راهب می‌شود.

در رفتار کپیولت با ژولیت، نمونه‌ی دیگر این مشخصه‌ی کارناوالی، ظاهر می‌شود. در ابتدای نمایشنامه، هنگامی که پدر ژولیت در مورد او با پاریس صحبت می‌کند، ژولیت را امید زندگی خود می‌خواند و از عشق و علاقه‌ی پدری نسبت به او سخن می‌گوید: "... خاک، همه آمال من، مگر او را بلعیده است، او بانوی امیدواری دنیای من است. لیکن به او اظهار عشق کن، پاریس نجیب، دل او را به کف آر، میل من پیش رضای او در حکم زره ای است" (همان، ۲۸). اما هنگامی که ژولیت از ازدواج با پاریس امتناع می‌ورزد، شاهد تاج‌برداری از او به دست پدرش هستیم. کپیولت که تا پیش از این دخترش را می‌ستود و او را تنها امید زندگی می‌دانست، در اینجا با چنان کلمات توهین آمیزی با او سخن می‌گوید که دایه ناچار به وساطت می‌شود. در اینجا نیز شاهد فرو افتادن ژولیت از اوج به حضيض هستیم. تصویر فروافتادگی او در کلام پدرش چنین است: "... خواه سپاسگزار من باشی، و خواه نه، خواه سربلند باشی و خواه نه، اما به روز پنج شنبه‌ی آتی، خود را نیک بیارای و مهیا شو که به همراه پاریس به کلیسای سن پیتر بروی، یا آنکه من خود، تورا بر تخته بند اعدام بدانجا خواهم کشانید. برو بیرون ای مردار زردروی! بیرون ای پلیدک! ای مفلوک رنگ پریده!"، "به دارت می‌کشم، جوانک شوخ چشم! ای پلیدک نافرمان! همین که می‌گویم، پنج شنبه به کلیسا بیا، یا دگر هرگز به چهره‌ی من منگر، سخن مگوی، تکرار مکن، به من پاسخ مده، انگشتانم بی‌تاب تنبیه است، خانم، ماگه پیش خودگمان می‌کردیم خداوند بر ما منت نهاده، و این کودک یکدانه را به ما عطا کرده است، لیکن اینک می‌بینم این یکی نیز زیاده است، و با داشتن او لعنتی را به جان خریده ایم. برو بیرون، موجود حقیر!" (همان، ۱۳۵). چنین است که فرزندی که تا پیش از این بسیار عزیز و مایه‌ی امید و دلگرمی پدرش بود، اینک مورد لعن و نفرین او واقع می‌شود. مثال دیگر این تاج‌گذاری و تاج‌برداری را می‌توان در اتفاقاتی که برای رومئو رخ می‌دهد یافت. بدین صورت که در ابتدای نمایشنامه او جوانی محبوب است و با وجود دشمنی بین دو خانواده، کپیولت از او به نیکی سخن می‌گوید و او را مایه‌ی افتخار شهر می‌داند. اما کمی بعد در پی نزاع ناخواسته‌ی رومئو با تی بالت، او را بی اعتبار کرده و به عنوان قاتل می‌شناسد. چنانکه دایه نیز در مورد او می‌گوید: "نگ بر رومئو باد" (همان، ۱۱۱).

نتیجه

که بخش‌های شاد این نمایشنامه را نامناسب دانسته و یا پیشنهاد حذف آنها را در اجرا داده‌اند، بخش‌های مذکور قابلیت‌های این اثر را به عنوان نوشته‌ای کارناوالی آشکار کرده و از این رهگذر به آن عمق و غنای بیشتری می‌بخشند. همچنین این بررسی امکانات اجرایی جدیدی رافراهم می‌آورد که برخلاف اجراهای سنتی و کلیشه‌ای می‌تواند برای مخاطب معاصر نیز بسیار جذاب باشد.

همانگونه که مثال‌ها نشان می‌دهد، نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت را می‌توان نمایشنامه‌ای کارناوالی دانست. در بررسی حاضر، نمونه‌هایی که از نوشته‌ی کارناوالی در این نمایشنامه ارائه شد، موید وجود زمینه‌ای است که اگر نمایشنامه در بستر آن بررسی شود هر نوع تفسیر یا اجرای آن می‌تواند بر مسائل لاینحلی که همواره سد راه مفسر یا کارگردان بوده است، غلبه کند. بنابراین، می‌توان مدعی شد که برخلاف تصور برخی منتقدان

پی‌نوشت‌ها:

Dentith, Simon(1995), *Bakhtinian Thought : An Introductory Reader* , Routledge, London and New York.

Emerson, Caryl(1997), *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton University Press, Princeton, USA.

Knowles, Ronald (1998), *Shakespeare and Carnival After Bakhtin* , St Martin Press , Inc . , New York.

1 Mikhail Bakhtin.

2 Carnival.

3 Grotesque Realism.

4 Gay Relativity.

5 Crowning and Uncrowning .

6 Pantagruel and Gargantua.

7 Francois Rabelais .

8 Rabelais and His World.

۹ Lent (مسیحیت) دوران چهل روزه از چهارشنبه خاکستر تا عید پاک که ایام استغفار و روزه است. مسیحیان در این دوران از خوردن گوشت یا غذاهای سنگین امساک می‌کردند. امروزه برخی مردم در این ایام از انجام کارهای لذت بخش مانند خوردن شکلات و یا نوشیدن الکل خودداری می‌کنند.

10 Carnivalesque.

11 Dionysus.

۱۲ Saturnalia (رم باستان) جشنواره‌ای که در حدود ۱۷ دسامبر برگزار می‌گردید.

13 Saturn.

14 Sir James Frazer.

15 The Golden Bough.

16 Degradation.

17 Regeneration.

18 Lower Body Stratum.

فهرست منابع:

شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۷)، رومئو و ژولیت، ترجمه فؤاد نظیری، انتشارات ثالث، تهران.

فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۲)، شاخه‌ی زرین، ترجمه کاظم فیروزمند، نشر آگاه، تهران.

Bakhtin, M.M(1984), *Rabelais and His World*, Trans Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington.