تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۴/۳۰

علی حاجی‌ملاعلی[۱]، حسنعلی پورمند[۲]، سیدمصطفی مختاباد[۳]، محمدحسین‌ناصربخت[۴]

بازتاب مفهوم کارناوالی باختین در نمایش‌های تخت‌حوضی

چکیده

میخاییل باختین معتقد است کارناوال‌ها جشن‌هایی هستند که در آن‌ها جامعه به‌شکلی‌موقت از نظام صلب موجود رها می‌شود و لذت و خنده کارناوالی را تجربه می‌کند و پس از کارناوال جامعه دوباره به نظام قطعی خود بازمی‌گردد. او در تبیین نظریه کارناوالی خود به چهار مقوله اشاره می‌کند: ۱-ارتباط آزاد و صمیمی میان مردم ۲-عرف‌شکنی ۳-آمیزش ناهمگون کارناوالی و ۴-قدسیت‌زدایی. باختین «تاج‌گذاری و خلع سلطنت ریشخندآمیز پادشاه کارناوال» را نیز به این مقولات می‌افزاید. مفهوم کارناوالی باختین در نمایش‌های شادی‌آور تخت‌حوضی در ایران که در جشن‌ها اجرا می‌شدند وجود دارد. مشارکت عمومی طبقات مختلف جامعه در یک مکان و زمان مشخص، شادخواری و شادنوشی، خنده جمعی، شوخی‌های عرف‌شکن و بی‌پرده، جهان وارونه شده و تغییر جایگاه ارباب و نوکر (سلطان، حاجی و ملأ در برابر سیاه) ازجمله موارد قابل‌انطباق در تخت‌حوضی‌ها هستند. تمام این موارد موقتی هستند و پس از اتمام جشن، جامعه دوباره به نظام خود بازمی‌گردد و در این فرایند، نظام جامعه تثبیت می‌شود. باختین درواقع امکان قرائت هم‌زمان رهایی‌بخش و متصلب از نمایش‌های شادی‌آور تخت‌حوضی را برای ما فراهم می‌کند. به‌این‌معنا، تخت‌حوضی در عین آنکه می‌تواند ضامن تداوم وضع موجود و در خدمت قدرتمندان باشد، سلاح طبقات محروم در مقابله با نظم موجود و مظهر مقاومت آن‌ها نیز هست.

واژگان کلیدی: تخت‌حوضی، کارناوال، باختین، نمایش، جشن

[۱] دکترای پژوهش هنر
E-mail: Alihajimollaali@gmail.com
[۲] دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکده‌هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس، تهران، ایران
E-mail: hapourmand@modares.ac.ir
[۳] استاد گروه ادبیات‌نمایشی دانشگاه‌تربیت‌مدرس، تهران، ایران
E-mail: mokhtabm@modares.ac.ir
[۴] استادیار گروه تئاتر دانشکده‌سینماوتئاتر، دانشگا ه‌هنر، تهران، ایران
E-mail: Bakht@gmail.com

مقدمه

در بررسی نمایش‌های سنتی ایرانی لازم و ضروری است که زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی آن مدنظر قرار گیرند. اگرچه رویکردهای ساختارگرا نیز مفید هستند و پژوهش‌هایی نیز صورت گرفته است اما ازآن‌جاکه نمایش‌های سنتی ایرانی در بستر جامعه هویت و حیات می‌یابند، بررسی آن‌ها بدون درنظر گرفتن این بستر امری ناقص خواهد شد. بررسی نمایش‌های ایرانی مبتنی بر چارچوب‌های نظری رویکردهای مطالعات فرهنگی، اجراپژوهی و آیینی در ایران کمتر صورت گرفته است که این مقاله قصد دارد تاحدامکان به این مقوله بپردازد. بنابراین در این مقاله نمایش‌های شادی‌آور تخت‌حوضی در بستر جشن‌ها بررسی می‌شوند.

هم‌چنین هدف این مقاله بررسی نمایش‌های تخت‌حوضی که در جشن‌ها اجرا می‌شدند مبتنی بر نظریه کارناوالی باختین است. در این مسیر اشاره‌ای مختصر به نظریه کارناوالی باختین، خواستگاه و مؤلفه‌های آن می‌شود و سپس هر مؤلفه به‌صورتی دقیق‌تر توضیح داده شده و مصداق‌های آن در نمایش تخت‌حوضی آورده می‌شوند.

میخاییل باختین، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی و فرمالیست روس است که آثارش تأثیر زیادی بر مطالعات کمدی پس از خود گذاشت. باختین در دو کتاب *بوطیقای* داستایوفسکی و *رابله و دنیای او* که رساله دکترایش در دهه ۱۹۳۰ بود به مقوله کمدی پرداخته است. او با بررسی آثار فرانک رابله رمان‌نویس کمدی فرانسوی معتقد بود در طول قرون‌وسطی دو نگرش فرهنگی هماهنگ و درعین‌حال متضاد وجود داشته است: فرهنگ رسمی و فرهنگ بازار. فرهنگ رسمی مرتبط با کلیسا، بسته، جدی، خشک، همراه با احترام شدید به مقدسات و سرکوب بدن بود. فرهنگی که نظام کلیسا آن را کنترل و هدایت می‌کرد. برعکس فرهنگ بازار، فرهنگ‌عامه و توام با شوروشوق مردم بود.

مهم‌ترین بررسی کمدی توسط باختین در نظریه کارناوالی اوست. او معتقد است کارناوال ابزاری است که طبقه پایین جامعه به‌صورتی موجه و معتبر ابراز وجود می‌کند و فشار و سرکوب و ظلم طبقات قانون‌گذار و بالادست را به‌نحوی پاسخ می‌گوید. معنای تحت‌الفظی کارناوال «نوش جان کردن گوشت[۱]» است. دوره‌ای دقیقاً پیش از ایام روزه (لنت) مسیحیت است که مسیحیان به مدت چهل روز از فوریه تا مارچ روزه می‌گیرند و در یکشنبه عید پاک خاتمه می‌یابد. کارناوال در سه‌شنبه اعتراف[۲] (روز پیش از چله روزه) برگزار می‌شده است. کارناوال به‌عنوان تاریخی در تقویم، روز تعطیل خاصی بود که در آن روز قوانین اجتماعی و رمزگان‌های اخلاق و رفتار و ملاحظات اجتماعی به‌شکلی‌موقت به حالت تعلیق درمی‌آمد. پیتر بروگل نقاش فلاندری در نقاشی «نبرد کارناوال و لنت» در سال ۱۵۵۹ کارناوال را به شکل فردی که تا خرخره خورده و شکمی از عزا درآورده، چاق و فربه و لذت‌جو تصویر کرده که درگیر رقابتی بی‌پایان با لنت پرهیزگارِ لاغر است. ازنظر باختین این رقابت چیزی فراتر از تجسم مبارزه ابدی جسم و روح است. باختین این رقابت را تجلی مخالفت عمومی با نظم مسلط و تحقق حکومتی جانشین موقت می‌داند. باختین در دو کتاب مسایل *بوطیقای* داستایوفسکی و *رابله و دنیای او* به موضوع کارناوال، خنده کارناوالی و حس کارناوالی از جهان پرداخته است. در این مسیر به آیین‌ها، جشن‌ها و شخصیت‌هایی در یونان و رم باستان، قرون‌وسطی و رنسانس می‌پردازد که دارای مؤلفه‌های کارناوالی هستند.

نمایش شادی‌آور تخت‌حوضی از اواخر دوران قاجار و اوایل عصر پهلوی در حیاط خانه‌ها به‌ویژه در تهران بسیار رواج داشت (تقریباً از دهه ۱۲۸۰ تا دهه ۱۳۳۰). تخت‌حوضی‌ها دو گروه شخصیت اصلی داشتند گروه اول که نماینده عوامل قدرت بودند شامل سلطان، حاجی و ملأ و گروه دوم نوکر، به‌ویژه شخصیت غلام سیاه، که نماینده مردم بود. سلطان دارای قدرت سیاسی و مالی، حاجی دارای هژمونی

فرهنگی و مالی (بازار) و ملأ دارای هژمونی فرهنگی و دینی بود. سیاه نیز به‌نحوی نماینده طبقه پایین جامعه بود. تخت‌حوضی‌ها بیشتر تقابل این دو گروه روی تخته حوض و در مقابل حضار و مهمانان حاضر در جشن بود. در کنار رقص، موسیقی و شیرین‌کاری‌هایی که جزیی از برنامه نمایش بودند.
نظریه کارناوالی باختین برای بررسی نمایش‌های شادی‌آور ایران مناسب است. زیرا این نمایش‌ها در دل جشن‌هایی مانند عروسی، ختنه‌سوران و عمرکشان و در کنار عناصر دیگری مانند رقص و آواز و موسیقی و نیز شادخواری و شادنوشی و هم‌کناری اقشار مختلف جامعه در مراسمی مشخص اجرا می‌شدند. در این مقاله تلاش می‌کنیم مقولاتی که باختین برای کارناوال‌ها فهرست می‌کند را با تخت‌حوضی‌هایی که در جشن اجرا می‌شدند، مطابقت دهیم.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله تحلیلی- توصیفی است. سطح پژوهش کاربردی است زیرا بررسی می‌شود که آیا نظریه کارناوالی باختین در جشن‌ها و نمایش شادی‌آور تخت‌حوضی در ایران قابل‌تحقق است یا خیر؟ درحقیقت در این مقاله نظریه کارناوالی باختین در نمونه‌ای ایرانی آزموده می‌شود.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های بسیاری در حوزه تخت‌حوضی‌ها انجام گرفته است. بیشتر این پژوهش‌ها تاریخ‌گرایانه، ساختاری و مضمونی هستند. در این‌جا فقط به پژوهش‌هایی که مرتبط با مقاله حاضرند و به تخت‌حوضی‌ها در بستر فرهنگی-اجتماعی پرداخته‌اند اشاره می‌شود.
ناصربخت دو پژوهشی در این حوزه انجام داده است: یکی با عنوان «مضحکه قجری» (بررسی فنون و قصص مجالس تقلید ایرانی در دوره قاجار) (۱۳۸۹) برای فرهنگستان هنر و دیگری با عنوان «بررسی فنون و شگردهای طنزآوری و ویژگی‌های قصص مجالس تقلید در دوران پهلوی» (مضحکه معاصر / دوران اوج و نزول نمایش‌های شادی‌آور ایرانی) (۱۳۹۲) برای دانشگاه‌هنر تهران. هم‌چنان که از عناوین نیز برمی‌آید رویکرد ایشان نیز ساختارگرایانه است. اما ناصربخت تلاش کرده مؤلفه‌های ساختاری را در شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران قاجار و پهلوی بررسی کند.
انصاری کتابی دارد با عنوان *نمایش روحوضی*، زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز (۱۳۸۷). او در این کتاب به زمینه و زمانه تخت‌حوضی چندان توجهی ندارد و بیشتر عناصر خنده‌ساز تخت‌حوضی‌ها را موردبررسی قرار می‌دهد. به‌عنوان‌مثال او در فصل چهارم که فصل اصلی کتاب نیز هست عناصر خنده‌ساز در نمایش‌های تخت‌حوضی را فهرست می‌کند. (البته چنین امری پیش‌تر توسط داوود فتحعلی‌بیگی و در مقاله مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و روحوضی (۱۳۸۰) انجام گرفته است.) برخی از عناصر خنده‌سازی که انصاری آورده عبارت‌اند از: انواع جناس، انواع تکرار، انواع نعل وارونه، پکری، حرف تو حرف آوردن، نقیضه‌پردازی، درگیری فیزیکی، رقص و موسیقی، شیرین‌کاری و همدردی. انصاری در انتهای کتاب مصاحبه‌ای با نصرت کریمی انجام داده است.
شهریاری در کتاب *افسانه شب‌زنده‌داران* (۱۳۷۷) با پنج بازیگر نقش سیاه (حسین یوسفی، محمود یکتا، رضا عرب‌زاده، سعدی افشار و مصطفی عرب‌زاده) گفت‌وگوی مفصلی انجام داده است. نظرات و خاطراتی که این بازیگران درباره سیاه‌بازی و تخت‌حوضی ارایه می‌کنند و نحوه تعاملشان با مردم می‌تواند خواننده را با حال‌وهوای جشن‌ها و اجراها آشنا کند.
مسعودی در مقاله « تبیین جامعه‌شناختی عناصر کارناوالیته در نمایش‌های عصر ناصری» (۱۳۸۹)،

نمایش‌ها و نمایش‌واره‌های عصر ناصری را به‌طورکلی موردبررسی قرار داده است. ایشان نمایش تعزیه، شبیه مضحک و نمایش‌واره‌های دلقک‌بازی را بررسی کرده‌اند. مسعودی به تخت‌حوضی و خاصه سیاه نپرداخته است. مسعودی جامعه‌شناسی را محدود به سیاست کرده و با بکار بردن کلیدواژه‌هایی مانند استبداد، ناصرالدین‌شاه، قدرت مسلط و دموکراسی، نمایش‌ها را نه در چارچوب جامعه‌شناسی بلکه در چارچوب مطالعات سیاسی بررسی کرده است. مسأله این است که نمایش‌های سنتی ایران به‌طورکلی سرشار از ویژگی‌های فرهنگی، آیینی و بومی‌اند و سیاست فقط یکی از مؤلفه‌های فرهنگ و تأثیرگذار بر فرهنگ است. مثلاً عناصر دیگری به‌غیراز سلطان (ناصرالدین‌شاه) در جامعه ایرانی مانند حاجی‌های بازاری و ملاها عناصر دیگر قدرت‌اند که به قول بوردیو دارای «هژمونی فرهنگی» هستند.

ویلیام اُ. بیمن در کتاب *سنت‌های اجرای ایرانی* (۲۰۱۱) با تکیه‌بر آراء ویکتور ترنر و ریچارد شکنر (به اقرار خودش) و با رویکرد مردم‌شناسی و اجراپژوهی نمایش‌های ایرانی را موردبررسی قرار داده است. بیمن معتقد است نمایش‌های ایرانی ریشه در فرهنگ ایرانی دارند. عنوان دو فصل ابتدایی کتاب بیمن به‌خوبی گویای رویکرد کلی او به این نمایش‌ها است: «اجرا-کلیدی برای درک فرهنگ»، «تئاتر ایرانی، ریشه در سنت و منبع معنا در فرهنگ‌عامه ایران». بیمن در بررسی نمایش‌های ایرانی مبتنی بر رویکرد مردم‌شناسانه خود سه پرسش بنیادین مطرح می‌کند و در کتاب خود تلاش می‌کند به آن‌ها پاسخ دهد. ۱- چرا فعالیت‌هایی مانند نمایش و ارزیابی / نقد برای انسان‌ها بسیار ضروری و رایج است؟ ۲- چرا چنین فعالیت‌هایی، معنا را در چنین روش‌های قدرتمندی منتقل می‌کنند؟ ۳- ابزار ویژه رفتاری و ارتباطی در اجراها چیست‌اند و چگونه عمل می‌کنند؟ (بیمن، ۲۰۱۱: ۳)

او در پاسخ به این پرسش که اجراها چه کارکردی دارند، می‌نویسد:

> *«اجرا ابزاری است که به‌وسیله آن مردم جهانشان را می‌شناسند، نگاهشان نسبت به آن را استحکام می‌بخشند و آن را در مقیاسی کوچک و بزرگ تغییر می‌دهند. اجرا کاربردی نگه‌دارنده و انقلابی دارد. به‌عنوان نیرویی نگه‌دارنده، واقعیت جهان را تقویت و نظم اجتماعی را مقرر و تثبیت می‌کند؛ این کار را مثلاً از طریق نشان دادن کارهای خوب و بد متناسب با تعریفشان در فرهنگی مشخص و در نمایش‌هایی دراماتیک انجام می‌دهد. اجرا این کار را از طریق قراردادها نیز انجام می‌دهد. بدین شکل که با استفاده از پارادوکس، تضاد، کمدی و تقابل، جهان را به‌صورتی وارونه نشان می‌دهد. اجرا به‌عنوان نیرویی انتقالی این قدرت را دارد که نظم اجتماعی را دوباره ساختار دهد. این کار را از طریق قدرت اغواگری سخنوری و بازتعریف تماشاگر و موقعیت انجام می‌دهد.» (بیمن، ۲۰۱۱: ۱۸)*

در ایران بیشتر پژوهش‌هایی که با تکیه‌بر نظریات باختین صورت گرفته‌اند در حوزه رمان و نقد ادبی هستند و پژوهش‌هایی که نظریه کارناوالی او را محور قرار دهند، بسیار اندک‌اند. شاید دلیل آن کمبود منابع فارسی باشد. دو کتابی که باختین در آن‌ها به‌صورتی مبسوط و کامل به کارناوال و کمدی می‌پردازد کتاب *بوطیقای* داستایوفسکی است که در سال ۱۳۹۵ به فارسی ترجمه شده و کتاب *رابله و دنیای او* است که تا زمان نگارش این مقاله (۱۳۹۷) هنوز ترجمه نشده است.

چارچوب نظری

این پژوهش بر نظریه کارناوال باختین و چهار مقوله بنیادین آن استوار است. باختین معتقد است این چهار مقوله، بیان تئاتروار خلاق تجربیات زندگی هستند که به شکل اجراهای آیینی لذت‌بخشی برگزار می‌شوند. او در کتاب مسایل *بوطیقای* داستایوفسکی با بررسی عناصر کارناوالی در تاریخ، مشخصه‌های

کارناوال را به چهار مقوله کلی تقسیم می‌کند:

۱. ارتباط آزاد و صمیمی میان مردم
۲. عرف‌شکنی: شیوه‌ای جدید در روابط میان افراد
۳. آمیزش‌های ناهمگون کارناوالی: کارناوال آمیزش، هم‌کناری و ترکیب ناهمگون‌هاست: مقدس و محترم با قبیح و زشت؛ والا با پست؛ عظیم با ناچیز؛ عاقلانه با احمقانه.
۴. قدسیت‌زدایی: تحقیر، و ابتذال و فحاشی و کفرگویی کارناوالی؛ شوخی با نمادها و عناصر قدرت (باختین،۱۹۸۴: ۱۲۳)

یافته‌ها و بحث

اکنون چهار مؤلفه کارناوالی باختین را در تخت‌حوضی‌ها بررسی می‌کنیم:

۱- ارتباط آزاد و صمیمی میان مردم

باختین در توضیح اولین مقوله کارناوالی می‌نویسد:

> *«قوانین، ممنوعیت‌ها و محدودیت‌هایی که ساختار و نظم زندگی روزمره را تعیین می‌کنند (همان مؤلفه‌های غیرکارناوالی) در طول کارناوال به حالت تعلیق درمی‌آیند. اولین چیزی که به حالت تعلیق درمی‌آید ساختار سلسله‌مراتبی و تمامی فرم‌های ترس، تقدیس و آیین‌های مرتبط به آن است. هرآن‌چه نتیجه نابرابری اجتماعی- سلسله‌مراتبی یا دیگر اشکال نابرابری میان مردم است به حالت تعلیق درمی‌آید. فاصله‌ها برداشته می‌شود و مقوله کارناوالی ارتباط آزاد و صمیمی میان مردم شکل می‌گیرد. مردمی که موانع سلسله‌مراتبی در زندگی روزمره آن‌ها را از هم جدا کرده، در میدان کارناوال وارد رابطه‌ای آزاد و صمیمی با یکدیگر می‌شوند.» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۲۳)*

جشن‌ها در ایران بستر این ارتباط آزاد و صمیمی را ایجاد می‌کند و قوانین، ممنوعیت‌ها و محدودیت‌ها به‌واسطه وجود امری آیینی و مشارکتی و نیز به‌واسطه نمایش تخت‌حوضی و متعلقات آن شکسته می‌شوند. فاصله طبقاتی در جشن‌ها ازبین می‌رود. همه اقشار کنار هم به شادخواری و شادنوشی می‌پردازند. مردم به‌واسطه این حضور و این نمایش دچار لذت و خنده کارناوالی می‌شوند. در این جشن و نمایش همه امور غیرمجاز، مجاز می‌شود.

در حقیقت سیاه امکان گفت‌وگو با قدرت و عاملین قدرت را فراهم می‌آورد که دستاوردی ارزشمند برای توده مردم است. نیروی اقتدارگرای عناصر قدرت در نمایش تخت‌حوضی که در گفت‌وگو با نماینده مردم قرار می‌گیرد، کمرنگ شده و به حالت تعلیق درآمده و به‌نحوی به آن تجاوز می‌شود. به‌واقع در نمایش تخت‌حوضی گفت‌وگوی سقراطی به‌جای تک‌گویی اقتدارگرا می‌نشیند. در اغلب فرهنگ‌ها مردم در دو نوع مراسم شرکت می‌کنند. یکی مراسم رسمی، مذهبی، یا سیاسی که عموماً تک‌گویانه و اقتدارگرا هستند و یکی هم کارناوال‌ها و جشن‌ها که ماهیتی گفت‌وگویی دارند. باختین به وجود دو نوع فرهنگ در هر جامعه اعتقاد دارد: فرهنگ عامیانه و فرهنگ رسمی. او کارناوال‌های قرون‌وسطی و تمام متعلقاتش را نمودی از فرهنگ عامیانه می‌داند و در مقابل آیین‌ها و مراسم و تشریفات رسمی کلیسا قرار می‌دهد. نولز می‌نویسد:

> *«خنده مردمی مراسم کارناوالی، با تمسخر همه جدیت‌ها، اقتدارطلبی‌ها و جزم‌اندیشی‌های سیاسی، اجتماعی، و مذهبی، شرکت‌کنندگان در کارناوال را از زندان سلسله‌مراتب قراردادی می‌رهاند... در جشن‌های رسمی یا اجرای برنامه‌های از پیش طراحی شده و جدی مانند رژه*

نظامیان، اجراهای سخنرانی و سرود و مانند این‌ها اثری از خنده مردمی و آزادی از قیدوبند متعارف اجتماعی، مذهبی و سیاسی مشاهده نمی‌شود... درواقع در جشن‌های رسمی نابرابری انسان‌ها پاس داشته می‌شود. درحالی‌که در کارناوال‌ها همه مردم فارغ از جایگاه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی‌شان با یکدیگر برابر هستند. (نولز، ۱۳۹۱: ۱۱-۱۰)

نمایش تخت‌حوضی هم مانند کارناوال مختص عموم مردم است و برخلاف تئاترهای غربی متعلق به خواص و روشنفکران نیست. این‌که تخت‌حوضی‌ها نه در سالن‌های تئاتر بلکه در جشن‌ها اجرا می‌شدند، مؤید کارناوال‌بودگی آن‌هاست. تئاترهای تماشاخانه‌ای لذت مشارکت عمومی برای مخاطبان فراهم می‌کنند اما نه به‌اندازه نمایش‌های شادی‌آور تخت‌حوضی در جشن‌ها. مخاطبان تئاترهای تماشاخانه‌ای آگاهانه برای دیدن تئاتر بلیت می‌خرند، به‌واسطه مکان اجرا و تعریف متعارفشان محدود هستند و برای قشر خاصی تهیه و تولید می‌شوند. نمایش‌های تخت‌حوضی در دل جشن‌ها مستقرند و متعلقاتی مانند آواز، موسیقی، رقص و شیرین‌کاری دارند، در جشن‌ها تمام اقشار جامعه حضور دارند، اینجا نیز نمایش برای این حضار تهیه و تولید شده است. همین هم‌کناری فقیر و غنی و برابر شدن آن‌ها در سطحی گسترده به نام جشن و مشارکتشان در یک کل که دیدن نمایش بخشی از آن است و خندیدن دسته‌جمعی به لوده‌بازی‌ها و شوخی‌ها و متلک‌پراکنی‌های سیاه در کنار یکدیگر تجربه کارناوالی جشن‌ها را تشدید می‌کند. باختین می‌نویسد: «در طول کارناوال همه مردم برابرند. ارتباطی آزاد و صمیمی میان مردم به وجود می‌آید. مردمی که در بیرون از جهان کارناوالی موانع طبقه اجتماعی، شغلی و سن‌وسال آن‌ها را از هم جدا می‌کند.» (باختین،۱۹۸۴: ۱۰)

و نکته دیگر این‌که این ارتباط آزاد و صمیمی میان مردم دستاورد دیگری نیز دارد: جشن‌ها و نمایش شادی‌آور تخت‌حوضی موجب متحد ساختن طبقات مختلف مردم، تحکیم ارکان جامعه ایران و حفظ و تداوم و ثبات می‌شود. باختین خنده را دارای سرشتی اجتماعی و همسرایانه می‌داند. معتقد است که خنده گرایش به جمع دارد. او می‌نویسد: «درهای خنده به روی همگان باز است. خشم و غضب و نفرت احساس‌های یک‌جانبه‌اند: کسی را که بر وی خشم گرفته می‌شود، طرد می‌کنند و خشم متقابل برمی‌انگیزند. این احساس‌ها باعث جدایی هستند. خنده فقط و فقط به کار متحد ساختن می‌آید، نمی‌تواند باعث جدایی شود. خنده می‌تواند با ژرف‌ترین احساسات باطنی همگام شود... خنده راه‌گشاست.. خنده شادی‌آور، گشاده و پذیراست... خنده موجب نزدیکی و صمیمیت می‌شود. خنده و جشن فرمایشی نیستند.» (باختین، ۱۳۷۳: ۱۱۶- ۱۱۵)

۲- عرف‌شکنی: شیوه‌ای جدید در روابط میان افراد

باختین دومین مقوله کارناوال را عرف‌شکنی می‌داند او می‌نویسد:

«کارناوال محلی برای ایجاد شیوه‌ای جدید در روابط میان افراد به شکلی ملموس و حسی، پاره‌ای واقعی و پاره‌ای بازی است. شیوه جدیدی که در تقابل با روابط قدرتمند اجتماعی- سلسله‌مراتبی زندگی غیرکارناوالی قرار می‌گیرد. رفتار، ژست‌ها و سخن هر فرد در کارناوال از هرگونه نفوذ قدرت (عناصر قدرتی مانند منزلت اجتماعی، طبقه و سن‌وسال و دارایی) رها می‌شوند و بنابراین ازمنظر زندگی غیرکارناوالی عرف‌شکنانه، عجیب‌وغریب و نامناسب می‌نمایند. عرف شکنی مقوله ویژه‌ای از حس کارناوالی جهان است که طبیعتاً با مقوله ارتباط آزاد و صمیمی مرتبط است. عرف‌شکنی- به شکلی ملموس و حسی- به جنبه‌های پنهان طبیعت انسان اجازه بروز می‌دهد تا خود را آشکار کنند.» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۲۳)

نحوه تعامل افراد در جشن‌ها و تخت‌حوضی‌ها شبیه دنیای واقعی نیست. باآن‌که شخصیت‌های تخت‌حوضی شبیه به آدم‌های زندگی روزمره هستند اما تعاملاتشان با زندگی روزمره در تضاد است. در تخت‌حوضی جهان وارونه شده است. مهمانان جشن نیز روابطی جدید و موقت پیدا می‌کنند که خارج از نوع روابطشان در زندگی روزمره است. عناصر قدرت اقتدارشان را ازدست می‌دهند. نوکر، شخصیتی عرف‌شکن است. برای مثال در نمایش تخت‌حوضی لحظه‌هایی اتفاق می‌افتد که سیاه به شکلی آگاهانه، اما ظاهری ساده، دعاهای برعکس می‌کند تا شأن ارباب را به زیر بکشد:

ارباب: اگر خدای‌نکرده من مردم
سیاه: ان‌شاءالله
ارباب: احمق می‌گن خدا نکنه، ان‌شاءالله صد سال دیگه زنده باشم
سیاه: خدا نکنه
ارباب: این‌جا رو می‌گن ان‌شاءالله... (شهریاری به نقل از عرب زاده، ۱۳۷۷: ۱۲۳)

به‌زعم کریستوا «گفتمان کارناوالی از قوانین زبانی که دستور و معناشناسی تحدیدش کرده، تخطی می‌کند و درعین‌حال اعتراضی اجتماعی و سیاسی به شمار می‌رود. به چالش کشیدن رمزگان‌های زبان‌شناسانه رسمی و به چالش کشیدن قانون رسمی نه هم‌ارز یکدیگر بلکه دو چالش یکسان‌اند.» (کریستوا، ۱۳۸۱: ۴۳) کریستوا دو مجاز مطرح در زبان کارناوالی را «تکرار «و «عبارات فاقد انسجام» می‌داند. که نشانگر مکالمه‌گرایی بی‌پرده هستند. «کارناوال در ستیز با قوانین زبان مبتنی بر منطق ۱-۰ به چالش کشنده خدا، اقتدار و قانون اجتماعی می‌شود. (کریستوا، ۱۳۸۱: ۶۳) سیاه گاهی وسط حرف ارباب خود می‌پرد. او با هوشیاری و زیرکی کامل این کار را انجام می‌دهد تا به مقصود خود که همانا تحقیر کردن ارباب است برسد. مثلاً شبرنگ (سیاه) در بین گفت‌وگوی سرور (ارباب) و ننه غلامحسین می‌پرد و می‌خواهد چگونگی رفتن و خبر کردن ننه غلامحسین را برای ارباب توضیح دهد. ننه غلامحسین از آقا سرور (ارباب) می‌پرسد: فرمایشی بود آقا سرور که فرستاده بودید دنبال من؟

سرور: عرض کنم
شبرنگ: آقا خودشه؟
سرور: بعله خودشه، عرض ...
شبرنگ: درست آوردم؟
سرور: بعله، عر ...
شبرنگ: بهش گفتم آقا کارت داره
سرور: بارک‌الله، عر...
شبرنگ: آب دسته بذار زمین
سرور: عر ...
شبرنگ: چادرت رو سر کن
سرور: عر ...
شبرنگ: کفش‌هات رو پا کن
سرور: عر ...
شبرنگ: بدو تا دیر نشده
سرور: عر ... (فتحعلی بیگی، ۱۳۷۸: ۱۴۷)

در نمایش « بازی سلطان و سیاه» نوشته نصریان شخصیت سیاه‌روی پشت سلطان پالان می‌گذارد. نصریان می‌گوید: «در نمایش روحوضی هجو و مضحکه اساس کار است. نمونه برجسته آن (رابطه) غلام سیاه و

حاجی یا ارباب است. سیاه در درگیری‌های با صاحب و سرور خود عقده‌گشایی می‌کند. بسیاری از دردهای خود و طبقه خود را مطرح می‌سازد. ظلم و جور ارباب را محکوم می‌کند. البته به شیوه فکاهی و به‌صورت هجو کردن ارباب؛ مثل نفهمیدن حرف‌های او و یا عوضی فهمیدن حرف‌هایش، بازی با کلماتی که او به‌کار برده و یا دست انداختن افراد خانواده‌اش.» (نصیریان، ۱۳۵۷: ۲۴) نمایش « بازی سلطان و سیاه» نمایش در نمایش است. سلطان که وارد قهوه‌خانه شده است، می‌خواهد بساط قهوه‌خانه و اجراگران نمایش را جمع کند زیرا در آن‌جا سلطان: «نمایش‌هایی برقراره که پر از نیش و کنایه به ساحت مقدس ما و حکومت و دولت ممالک محروسه است.» سپس مرشد حمزه وارد شده و به سلطان می‌گوید: «... بذار این چراغ روشن باشه و جماعت بیان دورمون گرم بشن. این نیش زبانی که گفتی کارسازه ... بذار این نیش‌ها نیشتری بشه برا جراحتامون و چربی و فساد رو بیرون بریزه و به این پیکر سلامتی بده.» (نصریان: ۱۳۷۸، ۴۰-۳۹) درواقع این پیکر همان جامعه است که اجرای این نمایش و نیش‌وکنایه زدن‌های در آن منجر به سلامتی جامعه می‌شود. در همین نمایشنامه سلطان به مطرب‌ها دستور می‌دهد نمایشی اجرا کنند خنده‌دار و مفرح ولی به هیچ شاه و وزیر و حاکمی نیش و کنایه زده نشود و ایرادی از آن‌ها در کار نباشد. در پرده دوم مطرب‌ها نمی‌دانند چه کنند زیرا ماهیت شوخی و خنده را دست انداختن همان عوامل قدرت می‌دانند.

باختین معتقد است «دلقک در نمایش‌های لوده‌بازی و مجموعه‌های تقلیدی تمسخرآمیز و هجو، برضد پس‌زمینه فئودال، عرف‌پرستی‌های عوامانه و فریبکاری عمل می‌کند. در مقابل متعارفات و در حکم عامل افشاگر عرف‌پرستی‌ها... زخم‌زبان‌های تمسخرآمیز دلقک قرار دارد. در مقابل همه عرف‌پرستی‌ها و مقوله‌های کاذب، دلقک قرار گرفته که صورتی ساختگی برای به تصویر کشیدن (تقلید تمسخرآمیز) دیگران است.» (باختین، ۱۳۹۰: ۲۲۷) سیاه در تخت‌حوضی‌ها رفتاری عرف‌شکنانه، نامتعارف و عجیب‌وغریب دارد. او می‌جهد، می‌پرد، می‌رقصد، تغییر لحن می‌دهد، ادا درمی‌آورد و حرف‌ها را تکرار می‌کند. حتی لباس و ماسک و شیوه بیان او غیرمتعارف است. جنس او با دیگر شخصیت‌ها همخوان نیست. به‌عنوان‌مثال داوود فتحعلی‌بیگی از تمهید نعل وارونه زدن در تقلیدها نام می‌برد. این اصطلاح به معنای به اشتباه انداختن تماشاگر است که در سطح خود به گفتار و یا عملی خاص واقف است اما بازیگر آن را واژگون می‌کند. فتحعلی‌بیگی تمهید نعل وارونه را به شش دسته تقسیم کرده است: شفاعت و وساطت، آشتی‌کنان، خواستگاری، شناسایی و معارفه، ابراز دلیری یا شجاعت و مهارت و مجازات. (فتحعلی بیگی، ۱۳۷۸: ۱۳۲) اغلب این موارد توسط سیاه انجام می‌پذیرد. بنای هریک از این نعل‌ها در ذهن تماشاگران وجود دارد و سیاه پس از زمینه‌چینی و در لحظه مناسب آن‌ها را وارونه کرده که منجر به خنده می‌شود. به گفته کاستانیو (که ناظر بر دیدگاه باختین است):

> *«امر کارناوالی یا کارناوال‌وار با ترکیب‌های غریب، واژگونی هنجارهای مورد انتظار و امر گروتسک عجین است. امر کارناوالی معمولاً به‌صورت تغییرات ناگهانی از طرز بیان عالی به نازل ظاهر می‌شود، حال چه این طرز بیان عامیانه و گویش منطقه‌ای باشد و چه زبان محاوره‌ای یا فحاشی. شخصیت‌های کارناوالی خصوصیات حیوانی و انسانی را درهم می‌آمیزند یا خصوصیات نامتعارف دیگر را به نمایش می‌گذارند.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۶)*

و یا کاربست وارونه چیزها که باختین به آن تأکید دارد: پشت‌ورو پوشیدن لباس؛ گذاشتن ظرف به روی سر به‌جای سرپوش؛ استفاده از وسایل خانگی به‌جای سلاح و ازاین‌دست موارد. این‌ها نمونه‌هایی از عرف‌شکنی نیز هستند. مقولاتی که زندگی را از مجرای معمولش بیرون می‌کشند. (باختین، ۱۳۹۵: ۲۷۷) مهمانان در جشن عروسی نیز عرف‌شکنی می‌کنند. بیش‌ازحد متعارف می‌نوشند و می‌خورند. می‌رقصند و شوخی می‌کنند و جوک‌های غیراخلاقی و سیاسی تعریف می‌کنند.

۳- آمیزش‌های ناهمگون کارناوالی

باختین سومین مقوله از عناصر کارناوالی را چنین توضیح می‌دهد:

> *«آمیزش ناهمگون کارناوالی، سومین مقوله از حس کارناوالی جهان و مرتبط با فضای صمیمی ایجاد شده است. در کارناوال روابط آزاد و صمیمی بر همه‌چیز پرتو می‌افکند: بر تمام ارزش‌ها، اندیشه‌ها، پدیده‌ها و چیزها. تمام چیزهایی که زمانی از منظر دنیای سلسله طبقاتی غیرکارناوالی، خودمحصور، جداافتاده و دور از دیگران بودند، وارد روابط و آمیزش‌های دنیای کارناوالی می‌شوند. کارناوال عناصر ناهمگون را کنار هم می‌آورد، وحدت می‌بخشد و می‌آمیزد: مقدس و قبیح و زشت، والا و پست، عظیم و ناچیز، عاقلانه و احمقانه.» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۲۳)*

در کنار مفهوم عروسی که انگاره آمیزش و زایش را در خود دارد، آمیزش فقیر و غنی، طبقه فرادست و طبقه فرودست، روشنفکر و نظامی و دولتی، بازاری و کاسب، دین‌دار و بی‌دین و امثالهم، در جشن عروسی و آمیزش و جابه‌جایی جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها، در نمایش تخت‌حوضی: سیاه به‌جای ارباب، سیاه در مقام قدرت، ارباب در مقام مضحکه و نادان، آدم احمقی که خردمند شده، آدم خردمندی که احمقانه رفتار می‌کند، ملای هوس‌باز، قهرمان فقیر و حاجی خسیس قابل‌ذکرند. تخت‌حوضی نمایشگر جمع اضداد است: سیاه‌وسفید، بالاوپایین، ثروتمند و فقیر، نوکر و ارباب، غم و شادی و امثالهم. باختین می‌گوید:

> *«تمامی انگاره‌های کارناوال دوگانه‌اند. این انگاره‌ها هر دو قطب تغییر و بحران را در خود یگانه می‌کنند: زایش و مرگ (انگاره مرگ آبستن)، دعای خیر و نفرین، ستایش و توهین، جوانی و پیری، اوج و فرود، صورت و پشت سر، حماقت و خرد. ویژگی بارز کارناوالی، زوج انگاره‌هایی است که به خاطر تقابلشان (والا/پست، چاق/لاغر، و ...) یا به دلیل همانندی‌شان (همزادها/دوقلوها) برگزیده می‌شوند.» (باختین، ۱۳۹۵: ۲۷۷)*

در تخت‌حوضی قدرت درید عامل قدرت نیست. قدرت به دست آسمان‌جلی به نام سیاه افتاد است. باختین از اصطلاح دنیای وارونه شده در کارناوال استفاده می‌کند. در یکی از صحنه‌های تخت‌حوضی حاجی برای این‌که به سیاه نشان دهد یک نوکر در برابر اربابش باید چگونه رفتار کند از او می‌خواهد: « تو ارباب شو و من نوکر. سیاه بادی به غبغبش می‌اندازد و به ارباب حمله می‌کند. ارباب می‌گوید: بارک‌الله». سیاه می‌گوید: « بارک‌الله ندارد من باید تو را تنبیه کنم و یک کشیده به ارباب می‌زند.» ارباب می‌گوید: « بارک‌الله ببین چه ارباب خوبی هستم. از این کشیده‌ات خوشم آمد. سیاه کشیده دیگری به او می‌زند.» ارباب می‌گوید: « این را برای چه زدی؟ سیاه می‌گوید: چون خوشت آمد.» و از این عمل او مردم روده‌بر می‌شوند. نصرت کریمی می‌نویسد: «درواقع سیاه از قاعده هرم اجتماع به‌صورت فیزیکی انتقام می‌گیرد. اما مشروع و توجیه شده، طوری که اربابش نمی‌تواند از او ایراد بگیرد ... تماشاچی عوام هم وقتی این صحنه را می‌بیند همذات‌پنداری می‌کند و خودش را در جایگاه کاکا سیاه قرار می‌دهد و از حقانیت این شخصیت جانب‌داری می‌کند.» (انصاری، ۱۳۸۷: ۱۰۴)

حتی خود شخصیت سیاه آمیزشی است. سیاه، ترکیبی از تمام این موارد است. او جمع ضدین است. گاه از اخلاق دم می‌زند و مدافع بلامنازع اخلاقیات است و درعین‌حال حرف‌های قبیح و زشت و رکیک می‌زند. گاه بسیار عاقلانه و باهوش عمل می‌کند و درعین‌حال احمق و کودن می‌نماید. بیضایی می‌نویسد: «سیاه آدمی بود نسبت به اربابش از طرفی وفادار و از طرفی عصبانی. عصبانی به خاطر ضعف‌های اخلاقی ارباب و یا به خاطر فاصله طبقاتی که میان آن‌ها بود ... او گاه خرابکاری‌هایی در کار ارباب می‌کرد

چنانکه فرمان‌های او را به کار نمی‌بست یا نافرمانی و تجاهل می‌کرد ... درواقع با چنین اعمالی یک گونه انتقام از اربابش می‌گرفت.» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۸۲)
در کنار تمام موارد بالا انگاره دوسویه تاج‌گذاری/ خلع سلطنت نیز موردتأکید باختین است و در تخت‌حوضی‌ها به فراوانی وجود دارد. در بخش بعد به آن خواهم پرداخت.

۴- قدسیت‌زدایی: تحقیر، فحاشی و کفرگویی کارناوالی و شوخی با نمادها و عناصر قدرت

باختین آخرین مقوله کارناوال را چنین توضیح می‌دهد:

> *قدسیت‌زدایی چهارمین مقوله کارناوال و مرتبط با مقوله آمیزش ناهمگون کارناوالی است: کفرگویی کارناوالی، خواروخفیف کردن و از بالا به پایین کشیدن، هرزگی کارناوالی که مرتبط با قدرت زایایی زمین و بدن است، پارودی‌های کارناوالی متون و گفته‌های مقدس و غیره. (باختین، ۱۹۸۴: ۱۲۳)*

نمونه مثال‌زدنی این مقوله در تخت‌حوضی در نمایش «عروسی ننه غلامحسین» دیده می‌شود. در این نمایش وقتی عاقد به سر ذوق می‌آید و قصد دارد شعری معروف از شیخ اجل سعدی را بخواند، شبرنگ (سیاه) اجازه می‌گیرد تا او شعر را بخواند. او پس از چند بار تکرار مصرع اول بیت: «شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی» و وقتی صدای به‌به و چهچه دیگران بلند می‌شود، با اشاره به هیکل چاق و تنومند ننه غلامحسین و درحالی‌که همه منتظر مصرع دوم شعر هستند می‌گوید: «تعجبم که چرا گاو را نمی‌بینی!». (فتحعلی بیگی، ۱۳۷۰) باختین می‌نویسد: «توهین به مقدسات و هتک حرمت در بسیاری از موارد شبیه به فحاشی هستند. توهین به مقدسات و هتک حرمت در اصل ارتباطی با خنده ندارند اما آن‌ها از قلمرو سخن رسمی تجاوز می‌کنند و معیارها و هنجارهای آن را می‌شکنند.» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۷)
سیاه مجاز است تخطی کند هم‌چنان که مردم حاضر در کارناوال مجاز هستند تخطی کنند. این مفهوم مجوز داشتن یا مجاز بودن مفهومی بنیادین در شخصیت سیاه است. مصطفی عرب‌زاده که یکی از کسانی بود که نقش سیاه را بازی می‌کرد در پاسخ به پرسش خسرو شهریاری که: « فکر می‌کنید انگیزه ساختن این صحنه‌ها تنها خنداندن تماشاگر است؟» می‌گوید: « نه، همه آن شیوه‌های گوناگونی است برای مسخره کردن ارباب. سیاه می‌خواهد به تماشاگران بفهماند که ارباب دست‌کم از سیاه که به نظر نادان می‌رسد نادان‌تر، کندذهن‌تر، و درعین‌حال حریص و خسیس است.» (شهریاری، ۱۳۷۸: ۱۱۳)
نمونه دیگر قدسیت‌زدایی نمایشنامه *صداع قبله عالم* نوشته صادق عاشورپور است. شوخی‌های جنسی، مسخره کردن قبله عالم، نادانی و حماقت درباریان، کج‌فهمی، شیشکی بستن و امثال این‌ها ازجمله مواردی است که عاشورپور از تخت‌حوضی وام گرفته و به‌خوبی در نمایشنامه‌اش به‌کار برده است. در این نمایشنامه تاج سلطانی قبله عالم که توسط زرگر درست شده، «گشاد» است و از سر او عبور کرده و تاج به «گردنش» می‌افتد. (شبیه به قلاده). سرمه که غلام قبله عالم است تلاش می‌کند تاج را از گردن او بیرون آورد و این تلاش تبدیل به «به رقص درآوردن قبله عالم» می‌شود. یا در جایی‌دیگر در توضیح ابتدای صحنه هفتم آمده است: «... کیسه‌ای به کله قبله عالم رد کرده‌اند و از میان حلقه تاج گذرانده و لیفه کیسه را وارونه ساخته و فراش حضور چون ابزاری به دست گرفته و می‌کشد. تا به این وسیله تاج را از کله قبله عالم خارج سازند.» (عاشورپور، ۱۳۸۵: ۵۴) این کار جواب نمی‌دهد. بعد تصمیم می‌گیرند سر قبله عالم را چرب کنند. یا در جایی دیگر سرمه به همراه دو دلقک دیگر برای قبله عالم نمایش اجرا می‌کنند. یکی از دلقک‌ها شاه شده و دیگری وزیر و سرمه هم پالان‌دوز. در نمایش، سرمه با ترفندی پالان را به تن قبله عالم می‌کند. در انتهای نمایشنامه نیز زمان تاج‌گذاری اصلی قبله عالم در مقابل عامه مردم، دوباره تاج به

گردن او می‌افتد. تمام این موارد برای تماشاگر لذتی و خنده‌ای کارناوالی به همراه دارد.
نصرت کریمی از آزادی بسیاری که در دوران مصدق بود حرف می‌زند و این‌که تاچه‌اندازه تقلیدچی‌ها با عناصر قدرت و سیاست شوخی می‌کردند. او در خاطره‌ای می‌نویسد: «آن زمان شهردار تهران ابتهاج بود. می‌گفتم: آنچه شیران را کند روبه‌مزاج / احتیاج است احتیاج است احتیاج. وان که دائم می‌گیره از بنده باج ... و دیگر چیزی نمی‌گفتم. دستم را مثل رهبر ارکستر تکان می‌دادم و مردم خودشان می‌گفتند: ابتهاج است، ابتهاج است ابتهاج.» (انصاری،۱۳۸۷: ۱۰۷)
بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* سفرنامه‌ای از خوچکو را آورده است که در سال ۱۲۱۷ به ایران آمده بوده است. خوچکو داستان یکی از تقلیدهایی را که دیده بازگو می‌کند که داستان دو همسایه باغدار به نام باقر و نجف است که با یکدیگر درباره خوبی میوه‌ها و محصول باغ‌هایشان صحبت می‌کنند. نزاع کوچکی بین آن‌ها درمی‌گیرد و با مشت و بیل به‌جان هم می‌افتند و تماشاگر می‌خندد. بالاخره باهم آشتی می‌کنند. «باقر به همسایه‌اش می‌گوید برویم کنده اختلاف را در امواج شراب غرق کنیم. آن شرابی که برخی احمقا می‌گویند پیغمبر منع کرده است. ملا را مسخره می‌کنند و شعر «تو خون کسان خوری و من خون رزان» را می‌خوانند.» ... بعد نجف می‌رود غذا بیاورد و باقر تنها می‌ماند. «وضو می‌گیرد و حرکات ملاها را مسخره می‌کند ... در ایران که میکده‌های عمومی نیست و ملت شراب‌خوار نیست این صحنه تازگی دارد.» (بیضایی به نقل از خوچکو، ۱۳۹۲: ۱۶۶-۱۶۵) از گفته‌های خوچکو چند نکته قابل‌استنتاج است. اول اینکه ملا همان عنصر قدرت و دارای هژمونی فرهنگی است و در جامعه ایران جایگاه والا و برتری دارد. مسخره کردن او همان شوخی با یکی از عناصر قدرت است اما نه پادشاه و سلطان که حکومتی هستند بلکه ملاها که شخصیتی‌هایی دینی- فرهنگی هستند. دوم این‌که به‌واسطه اتصال او به مذهب و دین، مسخره کردن او همان تابوشکنی باختینی است. تابوشکنی دینی در ایران مذهبی بسیار اهمیت دارد و فقط در نمایش، آیین، طنز و هجو امکان دارد. ملا کسی است که «سرمایه اقتصادی» از نوع سلطان ندارد اما هم‌چنان که بوردیو متذکر می‌شود او دارای «سرمایه فرهنگی» است و هر دو در نمایش‌های تقلید مسخره می‌شوند تا تماشاگر دچار لذت و خنده کارناوالی شود.
باختین به‌غیراز این چهار مقوله، جنبه‌های دیگری از کارناوال را نیز برمی‌شمرد. مهم‌ترین آن‌ها کنش‌های کارناوالی و پایه‌ای‌ترین کنش کارناوالی، تاج‌گذاری و خلع سلطنت ریشخندآمیز پادشاه کارناوال است. آن چهار مقوله در همین کنش کارناوالی تاج‌گذاری / خلع سلطنت به‌خوبی نهفته است. او معتقد است که این آیین‌واره به طرق گوناگون در همه جشنواره‌های کارناوالی برگزار می‌شود. باختین می‌نویسد که کنش کارناوالی تاج‌گذاری و خلع سلطنت ریشخندآمیز پادشاه کارناوالی:

> *«در استادانه‌ترین فرم‌های پرداخته- مانند ساتورنالیا[۳]، کارناوال اروپایی و جشنواره احمق‌ها (که در آن کشیش‌ها، اسقف‌ها یا پاپ‌ها، بسته به رتبه کلیسا، به‌جای پادشاه انتخاب می‌شدند) و نیز در فرم‌هایی کمتر پرداخته شده، یعنی تمام جشنواره‌های از این سنخ، حتی بزم‌های جشنواره‌ای همراه با انتخاب پادشاهان و ملکه‌های موقتی جشنواره.» برگزار می‌شده است.*
> *(باختین، ۱۹۸۴: ۲۷۴)*

جابه‌جایی جایگاه حاجی /سلطان و سیاه /نوکر در بسیاری از اجراهای تخت‌حوضی وجود داشته است. این تمهیدی بوده برای تسهیل در تمسخر قدرت. به‌نظر می‌رسد جهان وارونه شده‌ای که در مقوله تخت‌حوضی محقق شده است با جابه‌جایی جایگاه و تعویض حتی لباس‌ها و تاج پادشاهی و ... کامل می‌شده است. این جابه‌جایی در نمایشنامه *صداع قبله عالم* که پیشتر درباره آن توضیح داده شد وجود داشته است.
ازسوی‌دیگر این جابه‌جایی دوگانگی و دوسویه بودن زندگی و به قول باختین نسبی بودن شادمانه هر

ساختار و نظام و هر اقتدار و جایگاه طبقاتی را بیان می‌کردند. گویی نمایش می‌خواهد به عناصر قدرت (سلطان، حاجی، ملأ) گوشزد کند که این تاجداری و صدرنشینی ابدی نیست و هرلحظه سقوط و جابه‌جایی ممکن است و احتمالاً زندگی سویه دیگرش را به تو نشان خواهد داد. کارناوال خودِ دگرگونی یعنی خودِ فرآیند جانشین‌پذیری را جشن می‌گیرد. نه دقیقاً آن موردی که جایگزین می‌شود. باختین می‌نویسد:

> *«کارناوال چیزی را مطلق نمی‌کند، بلکه درواقع نسبی بودن شادمانه همه‌چیز را فریاد می‌زند. نشریفات آیین خلع سلطنت با تشریفات آیین تاج‌گذاری در تقابل است: جامه شاهی از تن پادشاه مخلوع خارج می‌شود، تاجش برداشته می‌شود، دیگر نمادهای قدرت از او گرفته می‌شوند، ریشخند می‌شود و مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد.» (باختین، ۱۳۹۵: ۲۷۵)*

باختین تأکید می‌کند که تاج‌گذاری و خلع سلطنت جداشدنی نیستند و دوگانه و در گذر به همدیگرند. اگر ازهم‌گسسته شوند، معنای کارناوالی خود را ازدست می‌دهند. «اگر دوسویگی کارناوالی این انگاره‌های خلع سلطنت از میان برود، تا سطح یک پرده‌دری صرفاً منفی اخلاقی یا اجتماعی - سیاسی تنزل می‌کنند، تک - سطحی می‌شوند، سرشت هنری خود را از دست می‌دهند و به روزنامه‌نگاری عادی بدل می‌شوند.» (باختین، ۱۳۹۵: ۲۷۷) حاجی - سلطان باید دوباره تاج‌گذاری کند و وارونگی موقت است.

نتیجه‌گیری

اجرای نمایش شادی‌آور تخت‌حوضی در جشن‌ها، چگونگی تعامل اجراگران و مهمانان با یکدیگر، هم‌کناری طبقات مختلف جامعه در جشن و وجود فضایی آزاد و صمیمی میان آن‌ها، چگونگی تعامل سیاه با دیگر شخصیت‌ها، عرف‌شکنی‌ها و آمیزه ناهمگون‌ها در جشن و نمایش، قدسیت‌زدایی‌ها، شوخی‌ها و متلک‌پرانی‌ها و بازی‌های زبانی سیاه در نمایش و نیز خود مردم بودن سیاه همه و همه حاکی از این نکته هستند که چهار مؤلفه کارناوالی باختین به‌خوبی قابل انطباق با نمایش شادی‌آور تخت‌حوضی است. یکی از بهترین راه‌های شناخت فرهنگ هر کشوری نمایش‌های عامه‌پسند و جشن‌های عمومی آن کشور است. در این آیین‌ها سلیقه عمومی و زیبایی‌شناسی فرهنگی ازیک‌سو و ازسوی‌دیگر تثبیت و تحکیم سلسله‌مراتب اجتماعی و بنای جامعه قابل‌تشخیص است. همان‌گونه که نشان داده شد جامعه سنتی و دینی ایران نیاز به کارناوال و خنده کارناوالی خود را در جشن‌ها و دیدن نمایش‌های شادی‌آور تخت‌حوضی ارضاء می‌کرده است. این جشن‌ها هم نیاز فرد را ارضاء می‌کردند و هم موجبات تحکیم نظام سلسله‌مراتبی جامعه را فراهم می‌کردند. نمایش‌ها جزیی غیرقابل‌انکار و جدانشدنی از فرهنگ ایران هستند و در شرایط فرهنگی و سیاسی حاکم بر ایران تخت‌حوضی‌ها در حکم تجربه‌ای کارناوالی برای مردم بوده‌اند و به‌خاطرهمین کارکرد اجتماعی و فرهنگی‌شان از اهمیت خاصی برخوردارند. نمایش‌های سنتی ایران را باید در بستر و زمینه فرهنگی و اجرایی‌شان موردبررسی قرار داد اگرچه بررسی ساختاری آن‌ها نیز امری ضروری است. هنر نمی‌تواند جلوه هیچ‌گونه خودجدابینی فرهنگی و شخصی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. A putting away of meat
2. Shrove Tuesday

۳. ساتورنالیا یا جشن کیوان، جشنواره‌ای هفت‌روزه بود که به‌افتخار ساتورن، خدای کهن کشاورزی در زمستان و حوالی انقلاب زمستانی برگزار می‌شد. در زمان ساتورنالیا نقش ارباب و برده برعکس می‌شد، محدودیت‌های اخلاقی کاهش می‌گرفتند و اصول و قواعد آداب‌معاشرت نادیده گرفته می‌شدند. ساتورنالیا یکی از مهم‌ترین ریشه‌های کارناوال است.

فهرست منابع

- انصاری محمدباقر، (۱۳۸۷)، *نمایش روحوضی: زمینه، زمانه و عناصر خنده ساز*، تهران: انتشارات سوره مهر
- باختین میخاییل، (۱۳۹۰)، *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی درباره رمان*، ترجمه رؤیا پورآذر، چاپ دوم، تهران: نشر نی
- باختین میخاییل، (۱۳۹۵)، *پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی*، ترجمه سعید صلح‌جو، تهران: انتشارات نیلوفر
- بیضایی بهرام، (۱۳۹۲)، *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- شهریاری خسرو، (۱۳۷۷)، *افسانه شب‌زنده‌داران*، گفتگو با حسین یوسفی، محمود یکتا، رضا عرب زاده، سعدی افشار و مصطفی عرب زاده، تهران: انتشارات کاوشگر
- عاشورپور صادق، (۱۳۸۵)، *صداع قبله عالم*، تهران: انتشارات پرسمان
- کاستانیو پل، (۱۳۸۷)، *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید، رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی*، ترجمه مهدی نصرالله زاده، تهران: انتشارات سمت
- کریستوا ژولیا، (۱۳۸۱)، *کلام، مکالمه و رمان*، مجموعه مقالات: به‌سوی پسامدرن، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز
- ناصربخت محمدحسین، (۱۳۸۹)، *مضحکه قجری* (بررسی فنون و قصص مجالس تقلید ایرانی در دوره قاجار)، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر
- ناصربخت محمدحسین، (۱۳۹۲)، *بررسی فنون و شگردهای طنزآوری و ویژگی‌های قصص مجالس تقلید در دوران پهلوی* (مضحکه معاصر /دوران اوج و نزول نمایش‌های شادی‌آور ایرانی)، تهران، معاونت پژوهشی دانشگاه هنر تهران
- نصیریان علی، (۱۳۷۸)، *بازی سلطان و سیاه*، تهران: انتشارات امیرخانی
- نولز رونلد، رؤیا پورآذر، (۱۳۹۱)، *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*، تهران: انتشارات هرمس

مقالات

- فتحعلی بیگی داوود، (۱۳۷۸)، «مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و روحوضی»، *فصلنامه تئاتر*، شماره (۱۸ و ۱۹)، بهار و تابستان، صفحه ۱۴۹-۱۱۷
- مسعودی شیوا، (۱۳۸۹)، «تبیین جامعه‌شناختی عناصر کارناوالیته در نمایش‌های عصر ناصری»، *نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال دوم، شماره (۱)، صفحه ۱۶۷-۱۹۶

- Bakhtin Mikhail, (1984) B, *Problems of Dostoevsky's Poetic*, Edited and Translated by Caryl Emerson, The University of Minnesota Press.
- Bakhtin Mikhail, (1984) A, *Rablelais and His World*, Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press
- Beeman William O., (2011), *Iranian Performance Traditions*, Mazda Publishers, California

Received: 2018/02/23
Accepted: 2018/07/21

A reflection on Bakhtin`s carnival in Takht– e Hozi

Ali Hajimollaali, PHD in Art Research

Hassan Ali Pourmand, Associate professor in Art Research, Arts faculty, Tarbiat Modares University, Tehran. Iran.

Mostafa Mokhtabad, Professor, Arts faculty, Tarbiat Modares University. Tehran. Iran.

Mohammad Hossain Naserbakht, Assistant Professor, Arts of Uinversity, Cinema & Theatre faculty, Tehran. Iran.

Abstract

The theoretical framework of this article is built on Iranian people`s need to carnival which had been met through Takht –e Hozi (exhilarating comedy) held in ceremonies. Public participation of different social classes in certain time and place, feasting and drinking, carnival laughter, upside down world, the exchange of master and servant`s (Sultan / Haji / Molla Vs. Siyah) social classes and consolidating social system at the end of the performance are reviewable subjects that can be traced in ceremonies and Takht –e Hozi comedies. According to Bakhtin, these characteristics describe "Carnival". Regarding carnivals, there are four basic categories which have been applied to Takht –e Hozis as well: Free and familiar contact among people, Eccentricity, Carnivalistic misalliances and Profanation.

1. Free and familiar contact among people. People how in life are separated by impenetrable hierarchical barriers enter into free familiar contact on the carnival. The category of familiar contact is also responsible for the special way mass actions are organized, and for free carnival gesticulation, and for the outspoken carnivalistic word.
2. Eccentricity. A new mode of interrelationship between individuals, counterpoised to the allpowerful socio–hierarchical relationships of noncarnival life.
3. Carnivalistic misalliances. A free and familiar attitude spreads over everything: over all values, thoughts, phenomena, and things.
4. Profanation: carnivalistic blasphemies, a whole system of carnivalistic debasing and bringing down to earth, carnivalistic obscenities linked with the reproductive power of the earth and the body, carnivalistic parodies on sacred texts and sayings, etc.

Bakhtin adds the 5th category as "Mock crowning and subsequent de–crowning of the carnival king". This ritual is encountered in one form or another in all festivities of the carnival type: in the most elaborately worked out forms _ the saturnalia, the European carnival and festival of fool; in a less elaborated form, all other festivities of the type, right down to festival banquets with their election of short –lived kings and queens of the festival. These carnivalistic categories are not abstract thoughts about equality and freedom, these are concretely sensuous ritual–pageant "thoughts" experienced and played out in the form of life itself, "thoughts" that had coalesced and survived for thousands of years among the broadest masses of mankind. Actually, Bakhtin provides us with tentative and dogmatic reading of Takht –e Hozi comedies simultaneously. What makes cultural studies different from its previous critical theory is the ability to put affirmative and privative readings together. The perception of the audience as an active and resistant subject is defined as the best example of this matter. Accordingly, Takht –e Hozi can guarantee the continuation of the current situation and at the same time provide the underprivileged classes with a weapon against social order. So Takht –e Hozi serves the power (s) and the poor (s) at the same time. Hence, the seeds of an institutional revolution can be embedded in Takht –e Hozi as a temporary revolution.

Key Words: Takht –e Hozi, Carnival, Bakhtin, comedy, ceremonies