پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، از صفحه ۲۴۵ تا ۲۷۴

بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت‌وگوگرایی و کرونوتوپ در نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب* اثر الیور گلدسمیث

ابوالفضل رمضانی[۱*]، انیسه یزدانی[۲]**

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۱۲/۱۴، تاریخ تصویب: ۹۴/۰۱/۲۴)

چکیده

نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب* را می‌توان نقطهٔ اعتلای زندگی ادبی الیور گلدسمیث دانست. ارجاعات متعدد به رخدادها و آثار ادبی قرن هجدهم انگلستان، بر غنای نمایشنامه افزوده و گواه حضور معانی عمیق در پس مکالمات زندهٔ شخصیت‌هاست. در این نوشتار، معانی ادبی و اجتماعی این نمایشنامه بررسی می‌شود. برای نیل به این هدف، مفاهیم کارناوال، گفت‌وگوگرایی و کرونوتوپ میخائیل باختین به‌کار گرفته می‌شود تا با بررسی گفتمان‌های موجود در متن و عناصر زمانی و مکانی، روشن شود که چگونه گلدسمیث با خلق شرایطی کارناوالی، جامعه‌ای را به‌تصویر می‌کشد که در آن، صدای خدمتکاران، زنان و آنان که زیر سلطهٔ صاحبان قدرت‌اند، اهمیت می‌یابد و شنیده می‌شود؛ درحالی‌که هنجارهای تحمیل‌شدهٔ اجتماعی و ایدئولوژی‌های قدرت‌مدارانی که سعی در انزوای صدای طبقات فرودست دارند، به چالش کشیده می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: الیور گلدسمیث، بدن گروتسک، فروداشت، کارناوال، کرونوتوپ، گفت‌وگوگرایی.

* تلفن: ۰۴۱-۳۴۳۲۷۵۰۰، دورنگار: ۰۴۱-۳۴۳۲۷۵۶۱، Email: ramazani57@yahoo.co.uk

** تلفن: ۰۴۱-۳۴۳۲۷۵۰۰، دورنگار: ۰۴۱-۳۴۳۲۷۵۶۱، Email: aniseh.yazdani@gmail.com

مقدمه

الیور گلدسمیث[1] با خلق نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب*[2] در سال ۱۷۷۱ و اجرای آن روی صحنهٔ تئاتر در سال ۱۷۷۳ به اوج اعتبار و شهرت رسید. گرایش‌های ضداحساسی نمایشنامه، آن را از کمدی‌های احساساتی[3] معاصرش مجزا کرد و به‌عنوان نقطهٔ آغاز مجدد کمدی‌های رفتار[4] در نیمهٔ دوم قرن هجده مطرح ساخت. شالودهٔ این کمدی، آشفتگی‌ها و اشتباهاتی است که به «لودگی‌های خنده‌آور» می‌انجامد (ابجدیان، ۱۳۸۳: ۴۱۴). در این پژوهش، خوانشی نو از این نمایشنامه براساس آرای میخائیل باختین[5] (۱۹۷۵–۱۸۹۵) ارائه می‌شود. بدین‌منظور، سه مفهوم اصلی باختینی، شامل کارناوال[6]، گفت‌وگوگرایی[7] و کرونوتوپ[8] برگزیده شده‌اند که اشتیاق او به جامعه‌ای برابری‌طلب را شرح می‌دهند؛ جامعه‌ای که در آن، صداهای طبقات مختلف، فرصت اظهار خود و کسب هویتی مستقل و مقبول را می‌یابند. پژوهش حاضر، کمدی گلدسمیث را براساس تئوری کارناوالسک[9] باختین بررسی می‌کند و تلاش افراد شرکت‌کننده در کارناوال برای وارونگی و نقد نظام‌های سلطه‌جوی حاکم و ایدئولوژی‌ها و قوانین تحمیل‌شده در جامعه را به نمایش می‌گذارد. همچنین در این نوشتار، به بحث دربارهٔ گفت‌وگوگرایی باختین و پیرو آن، میزان گفت‌وگومندی نمایشنامهٔ گلدسمیث پرداخته می‌شود. در انتها، مضمون کرونوتوپ بررسی می‌شود که به پیوستارهای زمانی و مکانی موجود در متن ادبی و تأثیر آن بر ایماژ انسان، وابستگی و ارتباط درونی بین دنیای واقعی نویسنده و خواننده و دنیای خلق‌شده در متن می‌پردازد. نوشتار حاضر، با تحلیل شخصیت‌ها و حوادث داستان، زبان شخصیت‌های نمایش، کنش آن‌ها با یکدیگر و با خواننده و نویسنده و درنهایت با تحلیل روابط بین عناصر زمانی و مکانی نمایشنامه و تأثیر آن بر ایماژ انسان، سطوح معنایی جدیدی را درمورد نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود* پیش‌رو می‌گذارد. اشارهٔ مستقیم میخائیل باختین به گلدسمیث در کتاب *تخیل گفت‌وگویی: چهار مقاله* (۱۹۸۱: ۱۶۴) از دیگر قوت‌های این مطالعه است. باختین در این کتاب، از گلدسمیث به‌عنوان

1. Oliver Goldsmith
2. *She Stoops to Conquer, Or, the Mistakes of a Night* (1771)
3. Sentimental comedies
4. comedy of manners
5. Mikhail Bakhtin
6. Carnival
7. Dialogism
8. Chronotope
9. Carnivalesque

نویسنده‌ای یاد می‌کند که آثارش فطرت پاک و اصیل انسان را به نمایش می‌گذارد: «این صفت، ممیزه‌ای است که انسان درونی (فردیت فطری و ناب) تنها به‌کمک شخصیت‌های دلقک و لوده ابراز می‌شود؛ چراکه اسلوب مناسب و مستقیمی برای نمایش هستی آن مقدر نشده است. شخصیت «پست‌فطرت»[1] را – که نقش بسیار مهمی در تاریخ رمان بازی کرده است – در استرن، گلدسمیث، هیپل، ژان پل، دیکنز و دیگران مشاهده می‌کنیم».

درواقع، باختین بر این باور است که فطرت اصیل انسان، به‌دلیل سنت‌های تحمیل‌شده‌ای که در زندگی او رسوخ کرده، مبهم و تاریک باقی مانده و سپس با ورود تدلیس و ریا به آن تباه شده است. حال آنکه گلدسمیث به‌دنبال نمایاندن همان فطرت نیکی است که انسان به‌دلیل زندگی در جامعهٔ طبقاتی و ریاکار، آن را به فراموشی سپرده است. به بیان والتر اسکات (به نقل از روسو، ۱۹۷۴: ۲۷۶)، گلدسمیث سعی بر آن دارد که «ما را با سرشت پاک انسان آشتی دهد، نیکی را اعتلا دهد و پلیدی‌ها را افشا کند. وی نه‌تنها پلیدی‌های انسان، بلکه پلیدی‌های جامعه را نیز به نمایش می‌گذارد». ارجاع گذرا، ولی پرمفهوم باختین به گلدسمیث، اعتبار مطالعهٔ باختینی نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود* را – که هدف این پژوهش است – توجیه می‌کند.

بحث و بررسی

مفهوم کارناوال در *سر فرود آورد تا پیروز شود*

از نظر باختین (۱۹۸۴: ۱۰)، کارناوال «مبین تعلیق تمام رتبه‌ها، امتیازات، هنجارها و ممنوعیت‌های سلسله‌مراتبی بوده است. کارناوال ضیافت واقعی زمان، ضیافت صیرورت، تغییر و تجدد بوده است». درواقع، کارناوال به‌عنوان بخشی از فرهنگ عامهٔ مردم، جنبهٔ غیررسمی زندگی آنان را نمایش می‌دهد که ناتمامی، نبود قطعیت و پایان‌ناپذیری را جشن می‌گیرد و مردم را از نظم تثبیت‌شدهٔ حاکم می‌رهاند (باختین، ۱۹۹۹: ۵۳). شرکت‌کنندگان در کارناوال، با شکستن قوانین حاکم و سلسله‌مراتب اجتماعی، قدرت‌مداران و توهم برتری‌شان بر دیگران را به باد تمسخر می‌گیرند. ضیافت کارناوال، با به‌کارگیری انگاره‌های گروتسک، بدن انسان را بدنی گروتسک[2] معرفی می‌کند که همواره درحال صیرورت، رشد

1. čudak
2. grotesque body

و باروری است. این فرایند صیرورت مداوم، بدن را در حالت ناتمامی[1] و تجربهٔ دائمی تغییر قرار می‌دهد (باختین، ۱۹۸۴: ۳۱۷). بدن گروتسک کارناوال، در تقابل با بدن تکامل‌یافتهٔ کلاسیک[2] است که فرهنگ جامعه آن را می‌پسندد. نه‌تنها فرهنگ و زندگی رسمی در کارناوال به تمسخر گرفته می‌شود، بلکه زبان رسمی نیز در چنین ضیافتی استهزا می‌شود. مردم زبان رسمی جامعه را با به‌کارگیری زبان کوچه و بازار – که شامل دشنام، سوگند و کفرگویی است – به سخره می‌گیرند (همان: ۵). کارناوال، صحنهٔ پیوند مردم از جایگاه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی است که آنان را پیکری واحد می‌انگارد که در این ضیافت نقش بازی نمی‌کنند؛ بلکه نقش‌هایشان را زندگی می‌کنند. تام سبچک[3] معتقد است «دموکراسی زمانی حکمفرما می‌شود که عوام و اشراف در بازار با یکدیگر درآمیخته باشند و تمام تبعیض‌های اجتماعی محو شده باشد: ارباب و نوکر جایگاهشان را عوض کنند؛ طبقات بالادست و فرودست جامعه دگرگون شوند؛ طبقهٔ فرودست و عامهٔ مردم گرامی داشته شوند و ابله حکومت کند» (کارناوالسک باختین در کمدی بریتانیای دههٔ ۱۹۵۰، ۱۹۹۶).

مضمون نقاب[4]، از غامض‌ترین درون‌مایه‌های فرهنگ عامه است که با تغییر، بازآفرینی و طغیان علیه محدودیت‌های طبیعی و اجتماعی ارتباط دارد (باختین، ۱۹۸۴: ۳۹). نقاب‌پوشیدن مردم در کارناوال، از یک سو گویای تکثر شخصیت‌ها و هویت‌هایی است که در قالب یک شخصیت به هم پیوند می‌خورند و از سوی دیگر، بیانگر کتمان نسبت‌ها و عناوین و کسب خصیصه‌های تازه است. رؤیا پورآذر در مقدمه‌ای بر ترجمهٔ کتاب *شکسپیر و کارناوال: پس از باختین* (۱۳۹۱) اثر رونلد نولز[5] متذکر می‌شود که منطق حاکم بر دنیای کارناوال، وارونگی است؛ دنیای وارونهٔ کارناوال، تقلیدی تمسخرآمیز از زندگی غیرکارناوالی و فرهنگ رسمی جامعه است که قدرتمندان برای حفظ قدرت خود بر مردم تحمیل کرده‌اند (نولز، ۱۳۹۱: ۱۲). آنچه دربارهٔ کارناوال و خندهٔ مردم حائز اهمیت بسیار است، این است که «طنز مردمی در حین انکار و رد مقولات متعارف، به احیا و بازسازی آن‌ها می‌پردازد» (همان: ۱۳).

نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود*، برای به‌صحنه‌بازگرداندن خنده، روشی کارناوالی را در

1. unfinalizability
2. perfect classical body
3. Tom Sobchack
4. mask
5. Ronald Knowles

پیش می‌گیرد. شخصیت‌های این نمایش مانند ابلهان رفتار می‌کنند و در حماقتشان، اوضاع کنونی جامعه و سلیقهٔ تباه‌شدهٔ مردم در استقبال از – به تعبیر جورج دنیل[1] – «گرایش‌های بی‌معنای احساساتی» را به سخره می‌گیرند (به نقل از روسو، ۱۹۷۴: ۷۴). با رجوع به عنوان فرعی نمایشنامه (اشتباهات یک شب) و پیش‌درآمد آغازین آن، مضمون حماقت به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مضامین نمایشنامه مطرح می‌شود. خطاهای پی‌درپی شخصیت‌ها را می‌توان حماقت نامید؛ چراکه هریک درجه‌ای از حماقت را در رفتار و گفتار خود به نمایش می‌گذارند. به اعتقاد مولی کلسن[2] (۲۰۱۱: ۱۷– ۱۹)، خندهٔ کارناوال به مردم اختیار و قدرت می‌بخشد و تجربهٔ قدرت به آنان اجازه می‌دهد «خیالبافی کنند، امیدوار باشند و برای جامعه‌ای برابر بکوشند». چنین دیدگاهی، به مضمون کارناوال به‌معنای ضیافت صیرورت و تغییر اشاره دارد و این تغییر در ارتباط با ابله، با کسب دانش به‌دست‌آمده از حماقت اتفاق می‌افتد که درنهایت، به تغییر زندگی و شخصیتش منجر می‌شود. این دانش، بخشی از فرایند صیرورت و نوزایش است. در نمایشنامهٔ گلدسمیث نیز شخصیت‌ها در خلال حماقتشان، تجربه و دانشی کسب می‌کنند که زندگی و شخصیتشان را دچار استحاله می‌کند.

مارلو[3] به‌عنوان شخصیتی دوچهره وارد نمایش می‌شود. او در حضور زنان صاحب‌نام و متعلق به سطوح بالادست جامعه، بسیار محجوب می‌نماید؛ حال آنکه در محضر زنان طبقهٔ فرودست و پیشخدمتان، سبک‌سر و بی‌خیال است. رفتار بی‌پروا و بی‌تدبیر او در منزل آقای هاردکسل[4] – که مارلو آن را مهمانخانه می‌پندارد – موجب شگفتی و عصبانیت آقای هاردکسل می‌شود؛ چراکه این رفتار با آنچه دربارهٔ او شنیده بود، در تقابل است. ابجدیان (۱۳۸۳: ۴۱۵)، از مارلو به‌عنوان «نخستین الگوی قهرمان ناقهرمان» یاد می‌کند که از احساس‌گرایی گریزان است و نمی‌تواند یک دختر بزرگ‌زاده را از یک پیشخدمت تشخیص دهد. مارلو درنتیجهٔ ناآگاهی و بی‌خردی‌اش، اشتباهات و حماقت‌هایی را مرتکب می‌شود که در نمایش موجب خنده می‌شود. سخنان مارلو در اولین ملاقاتش با کیت، دختر آقای هاردکسل، به نوعی لکنت زبان تبدیل می‌شود که وضعیت متزلزل و آشفته‌اش را فاش می‌سازد (میلر، ۱۹۸۲: ۲۲۳). درنتیجهٔ این ملاقات، کیت تصمیم می‌گیرد در کسوت یک پیشخدمت، بعد دیگری از شخصیت دورنگ مارلو را آشکار کند. این مبدل‌سازی طنزآلود کیت، او را

1. George Daniel
2. Molly Clasen
3. Marlow
4. Hardcastle

به سطح اجتماعی فرودست تنزل می‌دهد تا بر مارلو فائق آید. با پیش‌رفتن نمایش، شخصیت مارلو پرورش می‌یابد و کیت با مردی تکامل‌یافته ازدواج می‌کند، نه یک خودنمای خجالتی و متظاهر. ابجدیان (۱۳۸۳: ۴۱۵) کیت را «سرزنده و شادمان‌ترین قهرمان – زن کمدی‌های سدهٔ هجدهم» می‌نامد که اگرچه دختری بزرگ‌زاده است، «سر فرود می‌آورد و در تن‌پوش یک دختر پیشخدمت، به وصال می‌رسد و پیروز می‌شود».

حاضرجوابی‌های دیگوری[1]، خدمتکار آقای هاردکسل، عنصر فکاهی نمایشنامه را تقویت می‌کند؛ چنانکه به بیان گرگوری ای میلر[2] (۱۹۸۲: ۲۱۴)، شخصیت کاملاً «فرودست و فکاهی» او «برای مردم آشناست». درحقیقت، گلدسمیث شخصیت دیگوری را براساس مشاهداتش از فطرت انسان‌ها خلق می‌کند و به کمک او نمایشی طنزآلود می‌آفریند. تونی لامپکین[3]، پسر خانم هاردکسل از ازدواج سابقش، با شوخ‌طبعی قوی و سرزندگی‌اش، یکی از بهترین شخصیت‌های پلید طنز به‌شمار می‌رود. موذیگری‌ها و حماقت‌های او، وی را به دلقکی بدل کرده که از دست‌انداختن دیگران لذت می‌برد و شیطنت‌هایش موجب طنز و خنده است؛ برای مثال، در پردهٔ اول نمایشنامه، در ملاقات با مارلو و هیستینگز[4]، آن‌ها را به‌جای یک میهمان‌خانه، به منزل آقای هاردکسل می‌برد و آن‌ها را گمراه می‌کند. شیطنت‌های او در نمایشنامه، به‌صورت برخوردهای طنز متوالی با مادرش، آقای هاردکسل و دیگران ادامه می‌یابد. فریب‌خوردن خانم هاردکسل از تونی در پردهٔ آخر داستان، به بهترین شکل ممکن حماقت و بلاهت او را به‌نمایش می‌گذارد. نمایش طنز، در این صحنه به اوج خود می‌رسد: او از سفر مصیبت‌بارش به دور باغچهٔ منزلش ترسیده و مبهوت است و گمان می‌کند گم شده است (همان: ۲۲۸). به اعتقاد میلر (همان: ۲۴۸)، از آنجاکه گلدسمیث در تلاش برای خلق کمدی با نمایش بلاهت‌ها و پلیدی‌هاست، به «جنبهٔ فرومایهٔ بشر» نظر می‌اندازد. گلدسمیث این جنبهٔ «فرومایه» را در رفتار شخصیت‌هایش به نمایش می‌گذارد و این موضوع زمانی مضحک‌تر می‌شود که رفتارهای فرومایه، از افراد طبقهٔ بالادست جامعه سر می‌زند.

آقای هاردکسل به‌عنوان یک نجیب‌زادهٔ اصیل انگلیسی که از فهم بالا و اصول صریحی برخوردار است، الگویی از «ارزش‌های متعالی» را به نمایش می‌گذارد (اوانس، ۲۰۱۱: ۵۹) و نماد

1. Diggory
2. Gregory A. Miller
3. Tony Lumpkin
4. Hastings

بدن کلاسیک باختین است. دربرابر او، بدن گروتسک ناتمام و روبه‌رشد تونی قرار دارد. آقای هاردکسل به نابالغ‌بودن تونی اشاره می‌کند:

> خانم هاردکسل: این درست نیست آقای هاردکسل. زمانی‌که تونی را از آقای لامپیکین، همسر اولم، به دنیا آوردم، فقط بیست سال داشتم؛ و او هنوز به سن قانونی نرسیده است.
> آقای هاردکسل: به‌جرئت می‌توانم بگویم، او هیچ‌وقت به سن قانونی نخواهد رسید. بله، تو او را به‌خوبی تربیت کرده‌ای (۱،۱،۱۸).

این گفت‌وگو، ذهن و بدن درحال صیرورت تونی را توضیح می‌دهد. او بیشتر وقتش را در میخانهٔ سه کبوتر و درحال میخوارگی، خوردن، آوازخواندن، دست‌انداختن دیگران و خندیدن می‌گذراند. به‌نظر آقای هاردکسل، او دارد چاق می‌شود؛ وقتی شراب در گلویش می‌پرد، سرفه می‌کند و چون شیپوری سخنگو فریاد می‌زند. با درنظرداشتن چنین تصویری از تونی، می‌توان او را تمثالی از بدن گروتسک درحال‌تغییر و رشد تحلیل کرد که هنوز نابالغ است و گویی هیچ‌گاه به بلوغ نخواهد رسید. در کارناوال باختین، بدن باز و ناتمام کارناوال که همواره درحال تغییر و تبدیل است، جامعه را نیز به قرارگرفتن در تسلسل تغییر و تجدید مشابه و نزدیک‌شدن به جامعهٔ دموکراتیک مورد نظر باختین، تشویق می‌کند. تونی به‌عنوان بدن گروتسک کارناوال، تاج‌گذاری‌ها[1] و خلع‌یدهای[2] جعلی کارناوال را با فروداشت[3] مکتب‌داران و واعظان ریاکار متدیست و رجحان میخانه بر کلیسا، در آوازی در میخانهٔ سه کبوتر نشان می‌دهد. او بر سر ابلهان، تاج پادشاهی می‌نهد، قدرتمداران را از حکومت خلع می‌کند و کسوت ابلهانه می‌پوشاند. چنین وارونگی نظام‌های سلسله‌مراتبی که موجب خنده و شادی می‌شود، شخصیت کارناوالی را از فشار قوانین تحمیل‌شدهٔ جامعه می‌رهاند. روبرتو دا ماتا[4] معتقد است درکارناوال همه‌چیز «سروده» می‌شود. سرود و آواز، درواقع نوعی از مشارکت امکان‌پذیر و قانونی است. از طریق آوازخواندن، «همه با هم برابر می‌شوند و یکدیگر را می‌فهمند» (به نقل از الیوت، ۱۹۹۹: ۱۳۴). از این‌رو، خواندن آواز و سرود، نه‌تنها عملی ضیافتی است، بلکه فرصت تغییر و تجدید حیات انسان را نیز فراهم می‌کند:

1. crownings
2. decrownings
3. degradation
4. Roberto Da Matta

آن‌گاه که واعظان متدسیت به زیر آیند،
در آن حال که بر گناه‌آلودگی مستی موعظه می‌کنند،
رذیلان را تاجی خواهم بخشید.
چراکه با شکم‌هایی انباشته، نیکوتر موعظه می‌کنند. (۱,۲,۱۴)

آواز تونی، به‌روشنی تاج‌گذاری و خلع‌ید کارناوال را نشان می‌دهد. باختین از فرایند تاج‌گذاری و خلع‌ید در کارناوال به‌عنوان سنت دوگانهٔ دوسویه‌ای یاد می‌کند که «اجتناب‌ناپذیری و درعین‌حال قدرت خلاقانهٔ تبدیل و تجدید، نسبیت شادمانهٔ تمام ساختارها و نظام‌ها و تمام قدرت‌ها و جایگاه‌های سلسله‌مراتبی را تشریح می‌کند» (باختین، ۱۹۹۹: ۱۲۴). دو فرایند تاج‌گذاری و خلع‌ید جدایی‌ناپذیرند و همواره توأمان اتفاق می‌افتند. در کارناوال، تمام آنچه متعالی شده است، به‌وسیلهٔ فرایند فروداشت خلع‌ید می‌شود. فرایند فروداشت، به‌معنای «تنزل همهٔ مقولات برتر، روحانی، آرمانی و مجرد و انتقال آن‌ها به سطح مادی و قلمرو جسمانی و خاکی» است (پورآذر، ۱۳۹۱: ۲۱). تونی لامپکین، در آوازش همهٔ مکتب‌داران و واعظان ریاکار متدیست را فرومی‌کاهد. او میخانه را به مکتب و کلیسای ریاکار ترجیح می‌دهد. مکتب‌داران – که نماد قدرت‌های حاکم بر جامعه‌اند و تصور می‌کنند آنچه تجویز می‌کنند، حقیقت مطلق است و همه باید تابع آن باشند – در آواز تونی سرزنش شده‌اند و استیلایشان به سخره گرفته شده است. تونی، واعظان متدیست را نخ‌نما و فرومایه می‌خواند؛ وی تاج پادشاهی را به‌جای آنان بر سر رذیلان[1] و حقه‌بازان می‌نهد و در بند آخر آواز، همگان را به ضیافت شادی و نوشیدن به سلامتی میخانهٔ سه کبوتر دعوت می‌کند. تونی در آوازش، انزجاری کارناوالی نسبت به قدرتمندان ابراز می‌کند و آنان را به جایگاهی فرومایه تنزل می‌دهد. حال می‌توان تشریح کرد که آواز و سرودخواندن، تنها یک اجرای ضیافتی نیست؛ بلکه در کارناوال، از مفهومی فلسفی برخوردار می‌شود که «امکان تغییر و نظم‌بخشیدن دوباره به زندگی در تمام سطوح اجتماعی و شخصی، بیرونی و درونی را فراهم می‌سازد» (الیوت، ۱۹۹۹: ۱۳۴).

تعلیق نظام‌های سلسله‌مراتبی در نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود*، تنها در آواز تونی مطرح نشده است. تونی با دست‌انداختن مارلو، هیس‌تینگز و آقا و خانم هاردکسل، تمایلات برتری‌جویانهٔ اجتماعی و فرهنگی آنان را به‌چالش می‌کشد. او مارلو و هیس‌تینگز را – که وی را

1. rascals

شایستهٔ مصاحبت با خود نمی‌دانند – گمراه می‌کند؛ چراکه غرض آن‌ها را از فرومایه‌پنداشتن او می‌داند. از این‌رو، اعتبار و آبروی متظاهر آنان را با قراردادنشان در موقعیتی مضحک، از بین می‌برد. او با معرفی آقای هاردکسل به‌عنوان فردی «خودسر، سنتی و متوهم با چهره‌ای کریه» (۱,۲,۱۷) اعتبارش را در مقام ارباب دهکده به استهزا می‌گیرد. اشارهٔ کنایی او به خود به‌عنوان پسر محبوب و سازگار آقای هاردکسل و کیت به‌عنوان دختر ناسازگار او موجب خنده می‌شود و نه‌تنها بدسگالی شخصیت او را آشکار می‌کند، بلکه انتقامی از آقای هاردکسل است که همیشه کیت را به تونی ترجیح داده است. او هردو آن‌ها را از این طریق فرو می‌کاهد.

به عقیدهٔ فرانسوا لاروک[1] (۱۹۹۸: ۸۹)، «مبدل‌پوشی جنسی و تغییر جنسیت، در حقیقت یکی از رسوم و ویژگی‌های نمایش کارناوال بوده است». در نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود*، مبدل‌سازی به‌صورت تغییر جنسیت رخ نمی‌دهد؛ بلکه از طریق وارونگی طبقهٔ اجتماعی اتفاق می‌افتد. کیت هاردکسل، دختر یک نجیب‌زادهٔ سنتی، به کسوت یک پیشخدمت درمی‌آید تا منش مارلو، خواستگار نجیب‌زاده‌اش را به‌چالش بکشد. هربرت اف تاکر جی آر[2] در مقالهٔ «اعجوبهٔ طنز گلدسمیث»، ارزش «فرومایگی» را در *سر فرود آورد تا پیروز شود* مطالعه می‌کند. به بیان تاکر (۱۹۷۹: ۴۹۷)، کیت خود را به سطح فرومایهٔ دخترکی خدمتکار و سپس خویشاوند مسکین خانوادهٔ هاردکسل تنزل می‌دهد تا مارلو را وادار به پذیرش فرومایگی خود کند و این برای مارلو گامی است برای درک اینکه یک شخصیت کمال‌یافته چگونه باید باشد. چنین فروداشتی – که درواقع، خلع‌ید نخستین تصویر متعالی (فورستی، ۲۰۰۶: ۵۸) کیت به‌شمار می‌رود – بیانگر تعلیق رتبه‌های سلسله‌مراتبی است و اگرچه شخصیت کیت و مارلو را تنزل می‌دهد، به آن‌ها زندگی دوباره‌ای می‌بخشد. کیت، صدا و هویت خویش را بازمی‌یابد تا ازدواجی موفق و با زبانی صادقانه را رقم بزند و مارلو با آگاهی از نقص‌ها و فرومایگی‌اش رشد می‌کند (همان: ۶۰). بدیهی است که در کارناوال، قهرمان، با دگرگونی هویت شخصی و اجتماعی‌اش خود و زندگی محدودش را می‌رهاند (گینی، ۲۰۱۲: ۴۳) و این دقیقاً همان اتفاقی است که برای کیت به‌عنوان شرکت‌کننده در کارناوال رخ می‌دهد.

زبان رکیک و توهین‌آمیز آقای هاردکسل در نمایشنامه، با زبان کوچه‌وبازاری باختین – که یکی

1. François Laroque
2. Herbert F. Tucker Jr.

از نمودهای فرهنگ عامهٔ مردم است – قابل‌قیاس است. زبان کوچه‌وبازاری کارناوال، پیوستگی بسیاری با لحن غیررسمی دارد و مردم را «نه‌تنها از سانسور بیرونی، بلکه پیش از هر چیز، از سانسور بزرگ درونی» می‌رهاند (باختین، ۱۹۸۴: ۹۴). تنها آقای هاردکسل نیست که گاهی از زبانی غیررسمی استفاده می‌کند؛ بلکه مارلو نیز در نخستین مواجهه‌اش با آقای هاردکسل به‌عنوان صاحب مهمانخانه، زبانی متفاوت با زبان تذهیب‌یافته و رسمی‌اش در حضور همراهانی از طبقهٔ اجتماعی مشابه استفاده می‌کند. زبان عوامانهٔ او و هیس‌تینگز، زمانی‌که از آقای هاردکسل تقاضای شام می‌کند، در تقابل با زبان مبادی‌آداب او دربرابر کیت است. آقای هاردکسل، بیش از سایر شخصیت‌ها از عبارات دشنام‌آلود در گفتارش استفاده می‌کند؛ برای مثال، خدمتکاران خود را با عباراتی نظیر «شما بی‌مخ‌ها»، «شما بی‌شعورها» یا «شما خرف‌ها» خطاب می‌کند (۲,۱,۲۱). در جایی دیگر، پس از دیدن رفتار عجیب و بی‌تدبیر مارلو، او را «سگ بی‌پروا» می‌نامد (۲,۱,۲۷). عبارات دشنام‌آلود، تنها به گفتار شخصیت‌ها محدود نمی‌شود، گاهی نام افراد و اماکن، به مفاهیم ضمنی اهانت‌آمیزی اشاره دارند؛ برای مثال، در پردهٔ اول نمایشنامه، خانم هاردکسل از دوشیزه هاگز[1] و خانم گریگزبی[2] سخن می‌گوید که هر زمستان برای تجدیدقوا به‌مدت یک ماه به لندن می‌روند. نام این افراد، واژه‌های Hog و Grig را تداعی می‌کند که اولی به‌معنای خوک و دومی به‌معنای مارماهی است. به‌طورقطع، هیچ‌یک از این‌دو، عناوین محترمانه‌ای برای این دو زن – که از نظر آقای هاردکسل نیز ابله‌اند – به‌شمار نمی‌روند. تونی به‌عنوان فرزندخواندهٔ آقای هاردکسل، دارای نام خانوادگی لامپکین است. Lump به‌معنای نادان و دست‌وپاچلفتی و Kin به‌معنای خویشاوند است و نام او کاملاً با شخصیتش هماهنگی دارد.

همان اندازه که مفهوم کارناوال، سلسله‌مراتب اجتماعی را به تمسخر می‌گیرد، نمایشنامهٔ حاضر نیز سنت‌های اجتماعی زمانه‌اش را استهزا می‌کند. از خوانش کارناوالی نمایشنامهٔ گلدسمیث می‌توان نتیجه گرفت که او با استفاده از انگاره‌های گروتسک، فروداشت‌های متعدد، تنزل رتبه‌ها و نظم‌های اجتماعی، مبدل‌سازی‌های طنزآلود و لغوگویی‌ها، دنیایی کارناوالی خلق کرده است و با تمسخر طبقات بالادست جامعه و توهم برتری قدرت‌مداران متقلب، سعی در ترسیم جامعه‌ای برابر برای تمام مردم از همهٔ سطوح اجتماعی دارد؛ با این توضیح که اگر شخصی پیشینه‌ای فرومایه

1. Hoggs
2. Grigsby

دارد، این فرومایگی از جانب رفتار اوست و نه طبقهٔ اجتماعی‌اش. او این‌گونه اشتیاق خود را برای خلق جامعه‌ای برابری‌طلب ابراز می‌کند؛ جامعه‌ای که در آن، تمام مردم دارای امتیازات و حقوق برابر هستند.

گفت‌وگوگرایی در *سر فرود آورد تا پیروز شود*

کارناوال، علاوه‌بر اینکه نظم‌های اجتماعی و سلسله‌مراتبی را دچار تعلیق می‌کند و از برتری زبان و ایدئولوژی رسمی انتقاد می‌کند، دنیایی مملو از معانی و صداهای چندگانهٔ متعدد را به‌تصویر می‌کشد. ائتلاف اندیشه‌ها و صداهای متعدد، مفهوم گفت‌وگوگرایی باختین را توضیح می‌دهند که عبارت است از «اسلوب معرفت‌شناختی خاص جهانی که تحت تسلط دیگرزبانی است. هر آنچه دارای معناست، به‌منزلهٔ بخشی از یک کلیت بزرگ‌تر فهمیده می‌شود. همواره بین معانی که هریک توان بالقوهٔ مشروط‌کردن معانی دیگر را دارند، تعاملی در جریان است» (به نقل از نولز، ۱۳۹۱: ۳). به بیان باختین، تمام زبان‌های دیگرزبانی، با تمام اصولی که متضمن آن‌ها هستند و به هریک کیفیتی منحصربه‌فرد می‌بخشند، بیانگر دیدگاه‌های خاصی نسبت به جهان‌اند؛ فرم‌هایی برای تصور جهان در قالب کلمات هستند؛ جهان‌بینی‌های ویژه‌ای هستند؛ هریک با ابژه‌ها، معانی و ارزش‌های خود مشخص می‌شوند. بدین‌ترتیب، ممکن است تمام آن‌ها کنار هم قرار بگیرند و متمم یکدیگر باشند. در تقابل با هم به‌سر ببرند و به طرز گفت‌وگومندانه‌ای به هم وابسته باشند (باختین، ۱۹۸۱: ۲۹۱– ۲۹۲). از توضیحات باختین چنین برمی‌آید که دیگرزبانی[1] تنها به‌معنای آمیزش صداها و زبان‌های نامتجانس نیست؛ بلکه بیانگر آمیزش دیدگاه‌ها و اندیشه‌های متعدد است.

گفت‌وگوگرایی باختین، در تقابل با گفتار تک‌گویانه[2] است. او تک‌گویی را به‌دلیل قدرت‌مداری و غیردموکراتیک‌بودن رد می‌کند؛ حال آنکه همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد، گفت‌وگوگرایی به‌منزلهٔ اختلاط اندیشه‌ها و صداهای متعدد است و این، اساس آرا و افکار دموکراتیک باختین را در جامعهٔ توتالیتار روسیهٔ زمان خود تشکیل می‌دهد که خود مثالی متمایز از گفتاری تک‌گویانه است. از نظر باختین، صداها و اندیشه‌های نامتجانس، در تعامل با یکدیگر و در قالب گفت‌وگو معنا و حیات می‌یابند.

1. heteroglossia
2. monologic

درواقع، حضور «دیگری»[1] برای حضور و زندگی «خود»[2] اهمیت بسیار دارد. او از این موضوع به‌عنوان «دیگری‌بودن»[3] یاد می‌کند (باختین، ۱۹۸۶: ۱۳۳). از نظر او، ما همواره درحال یادآوری سخنان دیگران و پاسخگویی به آن‌ها هستیم، آن‌ها را بیان می‌کنیم و گاه درگیر گفت‌وگوی درونی با خود می‌شویم. درواقع، این گفتار «دیگری» است که امکان تولید گفتار خود را برای ما فراهم می‌کند (نولز، ۱۳۹۱: ۵). اگرچه باختین، در ابتدا گفت‌وگوگرایی را مختص رمان معرفی می‌کند، در نوشته‌های پسینش به اصلاح این نظر می‌پردازد و توضیح می‌دهد که گونه‌های دیگر ادبی مانند شعر، درام و حتی فیلم را نیز می‌توان گفت‌وگوگرا محسوب کرد. شایان ذکر است که نمی‌توان صرف وجود گفت‌وگو و مکالمه میان شخصیت‌های حاضر در یک متن ادبی، آن را گفت‌وگوگرا خواند؛ بلکه زمانی می‌توان از گفت‌وگوگرابودن متنی ادبی اطمینان حاصل کرد که «صبغهٔ غالب و مسلط یک صدا یا جهان‌نگری یک‌سویه در میان نباشد و رویکرد شاخص متن، حفظ استقلال و آزادی بیان صداها یا جهان‌نگری‌های متعدد باشد» (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۱: ۸۰).

گلدسمیث در نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود*، با خلق دنیایی کارناوالی، شخصیت‌های مختلف از طبقات اجتماعی مختلف را گرد هم آورده است که هریک در تلاش‌اند صدایشان را به گوش دیگران برسانند. شخصیت‌ها با یکدیگر، با مخاطب نمایش در تئاتر و نیز با خواننده‌ای که متن نمایش را می‌خواند و آن را تجسم می‌کند، وارد تعامل می‌شوند. در این نمایشنامه، خانوادهٔ هاردکسل نمایندهٔ طبقهٔ بالادست جامعه‌اند که چندین خدمتکار و نوکر از طبقهٔ فرودست دارند. هریک از شخصیت‌ها، در گفت‌وگو با دیگران و گاه در گفت‌وگو با خود، خود را تعریف می‌کند و هویتی مستقل برای خود احراز می‌دارد. در این نمایشنامه، صدای شخصیت‌ها از سطوح مختلف جامعه و با رتبه‌های اجتماعی و جنسیت‌های مختلف قابل‌شنیدن است: صدای خدمتکاران، صدای زنان، صدای مردم عادی و صدای ارباب‌ها.

کیت به‌عنوان قهرمان زن داستان، در تلاش برای اعتبار و مشروعیت‌بخشیدن به صدای خود است. او نمایندهٔ صدایی زنانه و سرکوب‌شده در جامعه‌ای مردسالار است و اکنون درمقابل خاموشی و انزوا مقاومت می‌کند. دیگر صدای مظلومانه‌ای که در این نمایشنامه سعی در ابراز خود دارد، صدای خدمتکاران است. جالب توجه است که خدمتکاران در این نمایشنامه، دربرابر صدای

1. the other
2. self
3. otherness

ارباب خود سکوت نمی‌کنند و گاه با نافرمانی‌های طنزآلودشان، با به‌انزواکشیده‌شدن از سوی ارباب مقابله می‌کنند؛ برای مثال، جرمی[1]، خدمتکار مارلو اذعان می‌کند که او نیز دارای جایگاهی برابر با افراد خانواده است. تمام صداهای سرکوب‌شده در *سر فرود آورد تا پیروز شود*، مانند صدای زنان و خدمتکاران، درتقابل با صدای آقای هاردکسل – که سنت را به مدرنیته ترجیح می‌دهد – و نیز در تقابل با صدای خانم هاردکسل هستند که تمایل به حکمرانی بر دیگران دارند. جالب توجه آنکه هیچ‌یک از صداهای غالب در نمایشنامه، چه صدای اربابان و چه صدای مردسالارانهٔ جامعه، بر دیگر صداها برتری و اولویت ندارند؛ حتی نویسنده نیز صدای خود را به شخصیت‌ها تحمیل نمی‌کند. از این‌رو، هیچ صدای مجرد و مقتدری که از پیش تعیین شده باشد، حضور ندارد. گلدسمیث تمام این صداها را در کنار هم قرار می‌دهد.

از نظر باختین، هر گفتار، به‌عنوان «شرکت‌کننده‌ای فعال» در دیگرزبانی، کشمکشی پیوسته میان دو نیروی مخالف را دربردارد: نیروهای «مرکزگرا»[2] و نیروهای «مرکزگریز»[3] (باختین، ۱۹۸۱: ۲۷۲). نیروهای مرکزگرا با گرایش به یک حقیقت و قدرت محض، نمایندهٔ گفتار رسمی جامعه‌اند که قدرت‌مدارانه و تک‌گویانه است. درمقابل، نیروهای مرکزگریز قرار دارند که به گفتار غیررسمی جامعه اشاره دارند و ذات گفت‌وگویی زبان را می‌پذیرند (همان). در نمایشنامهٔ گلدسمیث نیز می‌توان از آقا و خانم هاردکسل به‌عنوان عوامل نیروهای مرکزگرا یاد کرد که به حاکمیت و زبانی مقتدر تمایل دارند؛ حال آنکه در همین بخش توضیح می‌دهیم که تا چه اندازه موفق شده‌اند درجهت این تمایل عمل کنند. سایر صداهای موجود در نمایشنامه – که تمایلی به قدرت و تفوق بر دیگران ندارند و به‌دنبال وجودی گفت‌وگومدار هستند – نیروهای مرکزگریز دیگرزبانی حاکم بر نمایشنامه را تشکیل می‌دهند. این دو نیروی تجسم‌یافته در *سر فرود آورد تا پیروز شود*، وارد ارتباطی گفت‌وگویی با یکدیگر می‌شوند و فضا را برای دیگرزبانی فراهم می‌سازند.

تونی لامپکین، یکی از همان عوامل مرکزگریزی است که دربرابر آقا و خانم هاردکسل و تمایلشان برای مطیع‌کردن او مقاومت می‌کند. او از پذیرفتن دستورهای مادرش سر باز می‌زند:

> خانم هاردکسل: خواهش می‌کنم، عزیزم. آن‌ها را حداقل برای یک شب از رفتنت ناامید کن.

1. Jeremy
2. centripetal
3. centrifugal

تونی: ناامیدشدن آن‌ها برای من مهم نیست، اما نمی‌توانم تحمل کنم خودم ناامید شوم.
خانم هاردکسل (درحال بازداشتن او از رفتن): تو نمی‌روی.
تونی: می‌روم. به تو می‌گویم.
خانم هاردکسل: گفتم تو نمی‌روی.
تونی: می‌بینیم کی قوی‌تر است؛ تو یا من (۱,۱,۹).

پس از این مکالمه، تونی درحالی‌که مادرش را هل می‌دهد، از صحنه خارج می‌شود. با درنظرگرفتن اینکه هر گفتار مقدمتاً پاسخی است به گفتارهای پیشین – که ممکن است آن‌ها را رد، قبول یا تکمیل کند – می‌توان واکنش تونی را پاسخی به گفتار اقتدارگرا و تحکم‌آمیز مادرش دانست؛ اعتراضی آشکار به صدای سلطه‌گر خانم هاردکسل. تونی با تأکید بر «خود» نمی‌خواهد شخصیتی خودخواه را به‌نمایش بگذارد؛ بلکه این تأکید، کوششی است برای احراز هستی و صدای مستقل خود دربرابر سلطهٔ مادرش. خانم هاردکسل نیز که پیش‌تر لحن ملایمی را برگزیده بود، با مشاهدهٔ بی‌نتیجه‌بودن اصرارش، لحن آمرانه‌تری اتخاذ می‌کند. درهرحال، صدای او توفیق نمی‌یابد.

اگرچه آقای هاردکسل پدری سنتی است و تمایل دارد دخترش مطابق نظر او لباس بپوشد و ازدواج کند، نمی‌خواهد عاملی تک‌گو باشد. او به دخترش اجازه می‌دهد صبح‌ها تن‌پوش مورد علاقه‌اش را بپوشد و در ازدواج انتخاب او را کنترل نمی‌کند. آنچه برای او مهم است، «ارتباط انسان با انسان» است که دغدغهٔ باختین نیز به‌شمار می‌رود (همان، ۱۹۸۱: ۱۶۴). کیت با شنیدن اینکه پدرش همسری برای او برگزیده، آشفته می‌شود؛ چراکه احساس می‌کند هویت مستقلش را از دست داده است. او خود پایان‌ناپذیرش را درمعرض پایان‌یافتن می‌بیند:

دوشیزه هاردکسل: واقعاً! کاش پیش‌تر درموردش می‌دانستم.
خوشا به حالم، چه رفتاری باید داشته باشم! احتمال اینکه از او خوشم بیاید یک به هزار است؛ دیدار ما بسیار رسمی و مانند یک موضوع کاری خواهد بود که در آن جایی برای رفاقت و احترام نیست (۱,۱,۱۰).

پاسخ کیت، به‌روشنی گویای این است که او نمی‌خواهد به موجودی پایان‌یافته و بی‌صدا تبدیل شود. به سخن کریستوفر کی بروکس[1] (۱۹۹۲: ۴۰– ۴۱)، کیت تجسم ادعای فمینیستی کاترین

1. Christopher K. Brooks

راجرز[1]، نویسندهٔ کتاب *فمینیسم در انگلستان قرن هجدهم*[2] (۱۹۸۲) است؛ مبنی بر اینکه یک زن، برای انتخاب همسر باید صدای خودش را داشته باشد. کیت نیز به‌دنبال صدای خویش است (۴۰–۴۱)؛ بنابراین، می‌توان کیت را نمود زنی دانست که در جست‌وجوی رسیدن به هویت و فردیتی مستقل از طریق زبان است و اگرچه با پدرش مخالفت نمی‌کند، تقدم تصمیم خود بر پدرش را اعلام می‌کند. او برای خشنودکردن پدرش، همسر آینده‌اش و مهم‌تر از همه خودش، به‌دنبال راه تازه‌ای است و با به‌تن‌کردن لباس پیشخدمت، بر مرزهای طبقاتی خط بطلان می‌کشد. نتیجهٔ این مبدل‌سازی، دست‌یافتن به صدا و هویتی جدید است. درحقیقت، کیت صدای زنی از طبقهٔ فرودست جامعه را هم‌ارز با صدای زنی از طبقهٔ بالادست قرار می‌دهد و به هردو آن‌ها ارزش و اعتباری یکسان می‌بخشد. او از صدایش صرف‌نظر نمی‌کند تا به‌دلیل سلطهٔ صدایی برتر مانند صدای پدرش به‌تدریج خاموش شود؛ چراکه از نظر باختین (۱۹۹۹: ۵۸)، یک انسان حی نمی‌تواند به موجودی بی‌صدا از یک فرایند شناختی پایان‌پذیر و بدوی تبدیل شود. درون یک انسان، همیشه چیزی نهفته است که تنها خود قادر به افشای آن است... چیزی که به تعریفی دست‌دوم و برونی گردن نمی‌نهد (*باختین*، ۱۹۹۹: ۵۸). صدای کیت، تنها یک صدای منفرد و متعلق به خود او نیست؛ بلکه صدای جهانی زنانی است که زیر سلطهٔ صدای اقتدارگرای جامعهٔ مردسالار خود بوده‌اند.

کانس‌تنس نویل[3] یا دوشیزه نویل، چنانکه در نمایشنامه، بیشتر با این عنوان نامیده می‌شود، تنها شخصیتی است که زیر سلطهٔ خانم هاردکسل است. ارثیهٔ او در اختیار خانم هاردکسل است و او تنها زمانی می‌تواند آن را در اختیار بگیرد که با تونی ازدواج کند. کانس‌تنس نویل، صدای معصوم زنانه‌ای است که از ترس سرکوب، خاموش شده است. او اعتراض خود به صدای آمرانه و اقتدارگرای خانم هاردکسل را با فرار از خانهٔ او نشان می‌دهد. دوشیزه نویل و کیت، هردو با تصمیم‌گیری دیگران به‌جای خود مبارزه می‌کنند؛ به‌ویژه هنگامی‌که پایان‌ناپذیری و ظرفیت خود برای رشد و بالندگی را احساس کنند. آن‌ها پس از کسب صدای مستقل و معتبری از آن خود قادرند وارد گفت‌وگو با دیگران شوند. بدین‌سان دنیای گفت‌وگوگرایی که گلدسمیث در کمدی‌اش می‌آفریند، «دنیای پدران [به‌عنوان دنیایی تک‌گویانه] را مضمحل می‌کند، اما نه با خشونت؛ بلکه از طریق خنده» (گسبرن، ۱۹۹۴: ۵).

1. Katherine Rogers
2. *Feminism in Eighteenth-Century England* (1982)
3. Constance Neville

مارلو نمایندهٔ عدم قطعیت مدرن و دوچهرگی است. مکالمهٔ از هم‌گسیخته‌اش با کیت، گواه شخصیت نامطمئن اوست. گلدسمیث معتقد است که ازدواج باید برمبنای احترام متقابل باشد و هریک از همسران اجازهٔ استفادهٔ آزادانه از زبان را داشته باشند. از این‌رو، کیت به هویت و صدایش اعتبار می‌بخشد تا ازدواجی موفق و براساس زبانی صادق داشته باشد. از سوی دیگر، مارلو نیز با آگاهی از ضعف‌هایش رشد می‌کند و به خودآگاهی می‌رسد (هلگرسن، ۱۹۷۳: ۵۲۹). به‌عبارت دیگر، هردو با پذیرش یکدیگر، قابلیت ورود به رابطه‌ای گفت‌وگویی را دارند. حضور صداهای نامتجانس متعدد متعلق به جنسیت‌ها و طبقات اجتماعی مختلف در *سر فرود آورد تا پیروز شود*، گواهی است بر دغدغهٔ گلدسمیث برای «آزادی و برابری» (کارسن، ۲۰۰۴: ۱۷۴). این دغدغه، در موضوع ازدواج کیت و مارلو به‌روشنی قابل دریافت است؛ چنانکه گلدسمیث برای قهرمان زن داستان حق انتخاب قائل می‌شود و با اعطای صدا و هویتی مستقل و معتبر به او، وی را در موضعی برابر با قهرمان مرد داستان قرار می‌دهد. اگرچه با حضور پدری سنت‌گرا، موضوع ازدواج کیت می‌توانست سمت‌وسویی تک‌گویانه داشته باشد و کیت را از حق انتخاب همسر آینده‌اش محروم سازد، گلدسمیث برای هر دو قهرمان زن و مرد فرصت برابر انتخاب را فراهم می‌کند تا در فضایی گفت‌وگوگرایانه با یکدیگر مواجه شوند و به شناختی صحیح از شخصیت هم دست یابند.

همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، گلدسمیث برای خلق جامعهٔ آزاد و برابر مورد نظرش در نمایشنامه، صدای خدمتکاران را – که معمولاً سرکوب می‌شود – در کنار صدای اربابانشان می‌نهد. رفتار خدمتکاران در نمایشنامهٔ گلدسمیث، اهانت و اعتراضی عامدانه به گفتاری مسلط و اقتدارگراست. آن‌ها در نافرمانی کارناوالیشان، جایگاه و صدایی برابر با جایگاه و صدای طبقهٔ بالادست کسب می‌کنند؛ برای مثال، در گفت‌وگوی زیر، هیچ‌یک از خدمتکاران سخنان آقای هاردکسل را جدی نمی‌گیرند. دیگوری نیز او را به‌دلیل تکرار داستان «گروس پیر»[1] مسخره می‌کند:

آقای هاردکسل: چه، آیا هیچ‌کس از جایش تکان نمی‌خورد؟
خدمتکار اول: من که نباید اینجا را ترک کنم.
خدمتکار دوم: مطمئنم که اینجا، جای من هم نیست.
خدمتکار سوم: مطمئنم مال من هم نیست.
دیگوری: عجبا، مطمئنم مال من هم نمی‌تواند باشد.

1. Old Grouse

آقای هاردکسل: کله‌پوک‌ها! تا زمانی که مانند از شما برتران دارید
سر جایتان دعوا می‌کنید مهمان‌ها گرسنه می‌مانند (۲,۱,۲۱).

شایان توضیح است اشارهٔ آقای هاردکسل به «از شما برتران» را می‌توان تلمیحی به اوضاع سیاسی جامعهٔ انگلستان در نیمهٔ نخست سدهٔ هجدهم دانست؛ چراکه در این زمان، «درگیری سیاسی میان دو حزب ویگ[1] و توری[2] به تماشاخانه کشانده شد و نمایشنامه با طنز سیاسی درهم آمیخت» (ابجدیان، ۱۳۸۳: ۳۹۸). با توجه به گفت‌وگوی آقای هاردکسل و خدمتکاران، به‌نظر می‌رسد روابط میان آن‌ها از نوع ارباب–خدمتکار نیست و مرزی که در نتیجهٔ گفتار یکسویه میان حکمران و رعیت به‌وجود آمده، اینجا محو شده است. جرمی، خدمتکار مارلو نیز این تعلیق و وارونگی نقش‌ها را با گفتن این جمله تکمیل می‌کند: «اگرچه من تنها یک خدمتکارم، من هم به خوبی انسان‌های دیگر هستم» (۴,۱,۵۸). جرمی مست است و در مستی کارناوالی‌اش، با ادعای برابری با بقیه، هستی و صدایش را اثبات می‌کند. با توجه به مباحث مطرح‌شده، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در این نمایشنامه، خدمتکاران صدا و حق خود را برای ورود به ارتباطی گفت‌وگویی با دیگر شخصیت‌ها، صرف‌نظر از نسبت‌ها و رتبه‌های اجتماعی‌شان اعلام می‌کنند. شخصیت‌های نمایشنامهٔ گلدسمیث، به‌عنوان مجموعه‌ای واحد، تمایلشان برای حضور در کنار هم و گفت‌وگو با یکدیگر و نیز با جامعه و مخاطبی که متقابلاً درگیر این تعامل هستند را ابراز می‌کنند. چنین ارتباط گفت‌وگویی به نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود* کیفیتی چندصدایی بخشیده است.

از دیگر مسائل مورد بحث باختین، صدای نویسنده است که در نمایشنامهٔ گلدسمیث، گاه به شکل تمسخر سربستهٔ احساساتی‌گرایی و متون ادبی احساسی بروز می‌یابد. در پردهٔ اول نمایشنامه، یکی از دوستان تونی می‌گوید که آوازهای او را دوست دارد؛ زیرا او هرگز مطلب فرومایه ارائه نمی‌دهد. عبارت «مطلب فرومایه»، به‌طور غیرمستقیم بیانگر تمسخر «اخلاق‌گرایی زاهدانهٔ کمدی احساساتی» است (به نقل از جفِز در گلدسمیث، ۱۹۸۹: ۹۲). اشاره‌های متعدد دیگری نیز به کمدی احساساتی در نمایشنامه وجود دارد که درواقع، تمسخر آشکار احساساتی‌گرایی افراطی آثار ادبی در زمان گلدسمیث است، اما در هیچ‌یک از این اشارات، گلدسمیث صدای خود را مستقیم به‌عنوان نویسنده بیان نمی‌کند و شخصیت‌هایش را سخنگوی خود نمی‌سازد. در این نمایشنامه، نظرهای مختلف و اندیشه‌های گوناگون

1. Whig
2. Tory

مطرح می‌شوند که یکدیگر را می‌ستایند یا انکار می‌کنند. درون‌گویی‌ها یا گفت‌وگو با خود، ابزارهای نمایشی هستند که در *سر فرود آورد تا پیروز شود*، به‌وفور به‌کار رفته‌اند و بیانگر گفت‌وگوی درونی هریک از شخصیت‌ها با خود هستند که توسط دیگران شنیده نمی‌شوند. درون‌گویی‌ها[1] ماهیتی گفت‌وگویی دارند و نه‌تنها دسترسی مخاطب به آگاهی شخصیت‌ها را تسهیل می‌کنند، بلکه بازشناسی تفاوت‌های میان این آگاهی‌ها را ممکن می‌سازند (مقدادی و بوبانی، ۱۳۸۲: ۲۷). باختین این ژانر گفت‌وگویی را چنین توصیف می‌کند: «در بطن این ژانر، کشف انسان درونی (خویشتن خویش فرد) قرار می‌گیرد که برای خودپنداری منفعل دردسترس نیست؛ بلکه تنها از طریق رویکرد گفت‌وگویی فعال به خویشتن خویش به‌دست می‌آید...» (باختین، ۱۹۹۹: ۱۲۰).

شخصیت‌های نمایشنامهٔ گلدسمیث نیز اندیشه‌ها و نیات خود را در درون‌گویی‌هایشان هویدا می‌سازند. نمونه‌ای از این درون‌گویی که افکار شخصیت را آشکار می‌کند، مکالمهٔ درونی کیت با خودش پس از اولین دیدار با مارلو است:

> دوشیزه هاردکسل (با خود): ها! ها! ها! آیا تابه‌حال چنین گفت‌وگوی احساساتی اتفاق افتاده است! مطمئنم که او در تمام مدت به‌ندرت به صورتم نگاه کرد. بااین‌حال، او صرف‌نظر از شرم غیرقابل توضیحش، مرد خوبی است. درک خوبی دارد، اما بسیار گرفتار ترسش است که بیشتر از بی‌تفاوتی انسان را کلافه می‌کند. اگر بتوانم کمی اعتمادبه‌نفس به او بیاموزم، لطفی است در حق کسی که می‌شناسمش... (۲,۱,۳۵).

باختین معتقد است در آثار داستایفسکی تقریباً هیچ کلمه‌ای بدون نیم‌نگاهی دقیق به گفتار دیگری موجود نیست. گلدسمیث نیز نمایشنامه‌ای با اشارات متعدد به نویسندگان و آثار ادبی دیگر خلق کرده است. به بیان دیگر، نمایشنامهٔ گلدسمیث ارتباطی گفت‌وگویی با متون دیگر دارد مانند نمایشنامه‌های *هملت*[2] و *شاه هنری چهارم*[3]، داستان پرنس یوجین[4] و دوک مارلبرا[5]، تصنیفی از هنری وودفال[6]، اپرایی از جورج فردریک هندل[7]، آهنگی از توماس آرنه[8] و کمدی جورج فارکوهر

1. soliloquies
2. *Hamlet* (1602)
3. 1 and 2 *Henry IV* (1597)
4. Prince Eugene
5. Duke of Marlborough
6. Henry Woodfall's ballad, *The Joys of Love never forgot: A Song* (1735)
7. George Frederick Handel (1685-1759)
8. Thomas Arne (1710-1778)

به نام *لشگرآرایی زیبا*[1]. همان‌گونه که باختین آرمان‌شهر خود را مملو از گفت‌وگو، هم‌زیستی تفاوت‌ها و چندصدایی ترسیم می‌کند، گلدسمیث در نمایشنامه‌اش با اعطای صدایی مستقل و معتبر به شخصیت‌ها، دنیایی گفت‌وگوگرا می‌آفریند. اگرچه کشمکش حوادث درون نمایشنامه، در انتها به اتمام می‌رسد، گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها و دنیای پیرامونشان و مخاطب همچنان ادامه دارد؛ چنانکه *سر فرود آورد تا پیروز شود*، هنوز هم پس از گذشت دو قرن، روی صحنه اجرا می‌شود و هنوز مخاطبان از خواندن و تماشای آن لذت می‌برند.

کرونوتوپ در *سر فرود آورد تا پیروز شود*

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ گفت‌وگوگرایی، تأکید آن بر این حقیقت است که هر متنی در هر نقطه از وجودش، در زمینهٔ اجتماعی و تاریخی خاصی واقع شده است (هولکوئیست، ۲۰۰۲: ۱۳۸). از این‌رو، بررسی عناصر زمانی و مکانی درون متن، در کنار عوامل گفت‌وگویی حاضر در آن اهمیت بسیار دارد. باختین مفهوم کرونوتوپ یا پیوستار زمانی–مکانی را به گونه‌های مختلفی به‌کار می‌برد؛ وی گاهی به یک موتیف (بن‌مایه)، یک تصویر یا یک صحنه‌پردازی خاص به‌عنوان کرونوتوپ اشاره می‌کند. او در آغاز مقالهٔ «اشکال زمان و کرونوتوپ در رمان»[2]، یکی از چهار مقالهٔ او در کتاب *تخیل گفت‌وگویی: چهار مقاله*[3] (۱۹۸۱: ۸۴)، تعریف جامعی از مفهوم کرونوتوپ ارائه می‌دهد: «ما به پیوند ذاتی روابط زمانی و مکانی که به‌گونه‌ای هنرمندانه در ادبیات ابراز شده‌اند، عنوان کرونوتوپ (زمان–مکان) را نسبت می‌دهیم». کرونوتوپ با فراهم‌کردن فضای مناسب برای رخ‌دادن حوادث، پیرنگ یک داستان را می‌سازد و این حوادث را به کمک نشانه‌های زمانی، قابل‌بیان می‌کند. کرونوتوپ با ایفای دو نقش داستان‌آفرینی و بازنمایی در داستان و با جست‌وجو در عناصر زمانی و مکانی آن، ژانرهای داستان را تعیین می‌کند. حتی تصویر انسان نیز به کرونوتوپ مربوط است و از زمان و مکان خاصی که فرد در آن قرار می‌گیرد، متأثر می‌شود. از نظر باختین «تصویر انسان، همواره به‌خودی‌خود کرونوتوپیک است» (همان: ۸۵). بعد مهم دیگر کرونوتوپ از نظر باختین، ارتباط و پیوند میان کرونوتوپ‌های واقعی و کرونوتوپ‌های خلق‌شدهٔ ادبی است؛ به این معنا که هر کرونوتوپ ادبی که در یک داستان خلق می‌شود، برداشتی از

1. George Farquhar's comedy, *The Beaux Stratagem* (1707)
2. "Forms of Time and of the Choronotope in the Novel"
3. *Dialogic Imagination: Four Essays* (1981)

کرونوتوپ حقیقی در دنیای واقعی است. این دو کرونوتوپ، همواره با یکدیگر تعامل دارند و «تبادل بی‌وقفه‌ای میانشان رخ می‌دهد، مشابه تبادل بی‌وقفهٔ ماده بین موجودات زنده و محیط پیرامونشان» (همان: ۲۵۴)؛ بنابراین، در تحلیل کرونوتوپی یک متن، هردو کرونوتوپ واقعی و ادبی آن باید ارزیابی شوند. ارتباط بین این دو کرونوتوپ، به کرونوتوپ ادبی جنبه‌ای ارزشی می‌بخشد؛ به این معنا که هر خواننده ممکن است واکنش احساسی متفاوتی به یک زمان و مکان خاص داشته باشد؛ چراکه درک او از آن زمان و مکان، با دیگران متفاوت است. مایکل هولکوئیست (۲۰۰۲: ۱۵۰) این ویژگی کرونوتوپ را «بعد ارزشی» آن می‌نامد.

بارت کنن[1] در مقالهٔ «باختین، پرورش ژانر و چرخش شناختی: کرونوتوپ به‌مثابهٔ طرحوارهٔ حافظه» (۲۰۰۰: ۷) تشریح می‌کند که آنچه زمان و مکان از منظر باختین را از تلقی‌های معمول از این دو در متون ادبی متفاوت می‌سازد، نقش معنایی کرونوتوپ است. منظور از نقش معنایی کرونوتوپ این است که این عناصر زمانی و مکانی هستند که در یک متن، معنای آن را تعیین می‌کنند. نویسنده متن را در شرایط زمانی و مکانی مختص خود خلق می‌کند؛ خواننده نیز معنای متن را براساس دورهٔ زمانی و مکانی خویش بازمی‌آفریند. پس این رابطهٔ متقابل زمان– مکان است که تعیین می‌کند هر متن برای نویسنده و خواننده‌اش معنادار باشد؛ برای مثال، در نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود*، آفرینش فضای اتاق پذیرایی یا میخانه، خواننده را وادار به اندیشیدن دربارهٔ چنین فضاهای رایجی در قرن هجدهم می‌کند و او برمبنای دانش گذشتهٔ خود، معنای متن، حوادث آن و تصویرسازی‌هایش را درک می‌کند. گلدسمیث در این نمایشنامه، دنیای قرن هجدهم را با تمام ویژگی‌های آرمانی و اجتماعی‌اش به تصویر می‌کشد؛ جامعه‌ای که گذر از سنت به مدرنیته را تجربه می‌کند. انگلستان قرن هجدهم متن، بازتابی از ایدئولوژی‌ها و رخدادهای واقعی این عصر است. کرونوتوپ انگلستان قرن هجدهم، به‌عنوان کرونوتوپ غالب در نمایشنامه، چندین کرونوتوپ دیگر را نیز دربردارد: کرونوتوپ اتاق پذیرایی، کرونوتوپ–موتیف دیدار، کرونوتوپ آستانه و کرونوتوپ میخانه. از دیدگاه باختین (۱۹۸۱: ۲۵۲)، کرونوتوپ‌ها دارای «شمولیت متقابل» هستند و با یکدیگر درهم آمیخته‌اند؛ درست مانند کرونوتوپ‌های موجود در این نمایشنامه که با یکدیگر درهم آمیخته‌اند. از آنجاکه تقریباً بخش اعظمی از حوادث *سر فرود آورد تا پیروز شود*، به اشتباه مارلو در مهمانخانه‌فرض‌کردن منزل آقای

1. Bart Keunen

هاردکسل بازمی‌گردد و او بیش از هرکس دیگری توسط عوامل زمانی و مکانی در نمایشنامه به مبارزه طلبیده می‌شود، در این بخش از مقاله، مفهوم کرونوتوپ را بیشتر از جانب مارلو بررسی می‌کنیم. بخش عمده‌ای از داستان، بین دو لحظه اتفاق می‌افتد؛ نخست لحظهٔ اولین ملاقات مارلو و تونی در میخانهٔ سه کبوتر و دومین لحظه، زمانی که مارلو درمی‌یابد دخترک پیشخدمت درحقیقت دختر آقای هاردکسل است. اولین لحظه، او را وارد بحران و کشاکشی می‌کند که با پیشروی داستان شدت می‌یابد. دومین لحظه، دریافتی ناگهانی است که زندگی و شخصیت او را دچار تغییر می‌کند. لحظهٔ دیدار تونی و مارلو، زمانی است که سرنوشت آن‌ها را دچار چالش می‌کند و مارلو را آشفته می‌سازد. تونی، مارلو و هیس‌تینگز را گمراه و وارد ماجرایی بزرگ می‌کند. با نزدیک‌شدن داستان به اوج خود، بحران شدیدتر می‌شود و تشویش حاصل از تجربهٔ لحظات بحرانی در رفتار و گفتار مارلو بیشتر رخ می‌نماید. زمان برای مارلو بعد ارزشی می‌یابد؛ به‌خصوص زمانی‌که وی حقیقت را دربارهٔ منزل آقای هاردکسل درمی‌یابد، پریشان و آشفته می‌شود. گویی این لحظه برای او سال‌ها به درازا می‌کشد.

بحران دیگری که مارلو تجربه می‌کند، در لحظه‌ای است که درمی‌یابد کیت پیشخدمت نیست؛ بلکه دختر آقای هاردکسل است. او سراسیمه می‌گوید: «عجبا، این قابل‌تحمل نیست. این بدتر از مرگ است» (۵,۳,۸۱). این لحظهٔ افشای حقیقت، به‌قدری آزاردهنده و غیرقابل‌تحمل است که مارلو تصمیم به ترک آنجا می‌گیرد. اگرچه این لحظه گویای بحرانی منتهی به ناکامی برای مارلوست، کیت از آن لذت می‌برد و آن را لحظهٔ چیرگی‌اش بر نقاب ملاحظهٔ مارلو در حضور زنان اشرافی می‌پندارد. آقای هاردکسل نیز از این لحظه محظوظ می‌شود و از مارلو دلجویی می‌کند. واکنش متفاوت هریک از آن‌ها به این لحظه که گویای درک متفاوت آن‌ها از آن است، بعد ارزشی این زمان را آشکار می‌کند. این لحظات بحرانی، تهی نیستند؛ زیرا در زندگی شخصیت‌ها تأثیرگذارند و درنهایت، پس از گذر این لحظات بحرانی و ماجراها، شخصیت مارلو دچار تغییر و تعالی می‌شود. حال مهم است که این زمان را در ارتباط با مکان در نمایشنامه بررسی کنیم. ساباش جئرث[1] (۱۹۹۶: ۱۱۹) معتقد است که متون نمایشی، «بیش از هر روایت ادبی دیگری وابسته به مکان‌اند؛ چراکه برای تئاتر نوشته شده‌اند و باید مکان را به‌گونه‌ای ارائه دهند که قابلیت تبدیل‌شدن به مکان‌های حقیقی را داشته باشد تا بازیگران بتوانند در آن داستان بازی

1. Subhash Jaireth

کنند». درواقع، مکان در کنار زمانی که محسوس است، ملموس‌تر می‌شود و معنایی زنده و حقیقی می‌یابد و با قهرمان داستان و زندگی‌اش، پیوندی مهم ایجاد می‌کند (باختین، ۱۹۸۱: ۱۲۰).

دو مکان مهمی که در نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود* به‌تصویر کشیده شده‌اند، عبارت‌اند از میخانهٔ سه کبوتر و اتاق پذیرایی. تمام تنش‌ها و گرفتاری‌های داستان، از میخانه و نخستین برخورد تونی و مارلو آغاز می‌شود. میخانه در این نمایشنامه، خود کرونوتوپی است که با دربرداشتن لحظه‌ای مهم و سرنوشت‌ساز، نقطهٔ عطفی در زندگی مارلو می‌شود. شاید اگر مارلو، تونی را در میخانه ملاقات نمی‌کرد، تمام این اشتباهات و ماجراها نیز به‌وقوع نمی‌پیوست. ملاقات بین آن‌ها برای خود تونی و همچنین هیس‌تینگز خالی از فایده نیست؛ چراکه سبب دیدار هیس‌تینگز و دوشیزه نویل و درنهایت، وصال آن‌ها می‌شود و از سوی دیگر، تونی را از یک ازدواج تحمیلی و ناراحت‌کننده با دوشیزه نویل خلاص می‌کند. اتاق پذیرایی آقای هاردکسل، مکان اصلی است که حوادث داستان در آن اتفاق می‌افتد و از آنجاکه بیشترین فاش‌سازی‌ها و دیدارها و حوادث در این مکان رقم می‌خورند، می‌توان آن را کرونوتوپی جامع فرض کرد که با کرونوتوپ‌های میخانه، آستانه[1]، وکرونوتوپ–موتیف دیدار[2] در تعامل است. مطابق نظر باختین، کرونوتوپ‌ها دارای ویژگی شمولیت هستند؛ به این معنا که «ممکن است با هم درآمیزند، جانشین هم شوند یا با یکدیگر مخالفت کنند؛ یکدیگر را انکار کنند یا خود را در همبستگی غامض‌تری بیابند» (باختین، ۱۹۸۱: ۲۵۲). کرونوتوپ‌های شناسایی‌شده در نمایشنامهٔ گلدسمیث، از چنین ویژگی‌ای برخوردارند؛ چنانکه کرونوتوپ اتاق پذیرایی، با کرونوتوپ‌های آستانه و دیدار همبسته است. باختین کرونوتوپ اتاق پذیرایی و تالار را این‌گونه معرفی می‌کند: «مکانی که در آن، رویارویی رخ می‌دهد... در تالارها و اتاق‌های پذیرایی توطئه‌ها تنیده شده‌اند، نمایش به پایان می‌رسد و درنهایت، این همان‌جایی است که گفت‌وگوها در آن اتفاق می‌افتند» (همان: ۲۴۶). از نظر او، در این مکان، افکار و احساسات قهرمانان آشکار می‌شود. با توجه به دیدگاه باختین، اتاق پذیرایی آقای هاردکسل را می‌توان برخوردار از نقشی مشابه پنداشت؛ چراکه بیشتر حوادث و رویارویی‌ها بین شخصیت‌ها در این مکان رخ می‌دهد و آرا، اندیشه‌ها و احساساتشان فاش می‌شود. آنچه روشن است، همبستگی کرونوتوپ اتاق پذیرایی با کرونوتوپ–موتیف دیدار است. مهم‌ترین دیدارهای نمایشنامه، در اتاق پذیرایی رخ می‌دهد؛ مانند دیدار مارلو و

1. threshold
2. meeting

آقای هاردکسل و دیدار کیت و مارلو. کرونوتوپ–موتیف دیدار برای خود داستان و شخصیت‌های آن اهمیت بسیار دارد. باختین معتقد است «در آثار مختلف، موتیف دیدار ممکن است با توجه به همبستگی‌های واقعی تفاوت‌های جزئی گوناگونی داشته باشد؛ مانند ارزیابی احساسی دیدارها (یک دیدار ممکن است مطلوب یا ناخوشایند، شاد یا غمگین، گاهی ترسناک، شاید حتی دوسویه باشد)... پیوند نزدیک میان موتیف دیدار و موتیف‌هایی نظیر جدایی، فرار، به‌دست‌آوردن، ازدست‌دادن، ازدواج و... که در پیوستگی نشانه‌های مکان و زمانشان مشابه موتیف دیدارند، اهمیت ویژه‌ای دارد» (همان: ۹۷– ۹۸).

موتیف دیدار، در این نمایشنامه اهمیت بسیاری دارد و به‌عنوان نقطهٔ آغاز داستان، نقطهٔ اوج داستان و همچنین به‌عنوان پایان نمایش به‌کار رفته است. این موتیف، با موتیف‌های ازدواج و فرار نیز همبسته است؛ برای مثال، درمورد دوشیزه نویل و هیس‌تینگز، موتیف دیدار با موتیف‌های ازدواج و فرار رابطهٔ بسیار نزدیکی دارد. همبستگی و ارتباط میان موتیف‌های دیدار و ازدواج، درمورد کیت و مارلو نیز به‌چشم می‌خورد. مارلو در آخرین دیدارش با کیت که لباس پیشخدمت‌ها را بر تن کرده است، لحظاتی بحرانی را تجربه می‌کند. او از حضور پدرش و آقای هاردکسل در پشت پرده بی‌خبر است و پس از گفت‌وگوی بی‌پروایش با کیت و بیرون‌آمدن شاهدان از پس پرده و درنهایت، فاش‌شدن شخصیت حقیقی او برای آن‌ها، در شرایطی آستانه‌ای قرار می‌گیرد. از نظر باختین، آستانه به‌معنای نقطهٔ شکاف یک زندگی و تصمیمی است که زندگی را عوض می‌کند (همان: ۲۴۸) و کرونوتوپی خلق می‌کند که در آن، قهرمان داستان در لحظهٔ بحرانی تصمیم‌گیری و نبود قطعیت قرار می‌گیرد. روبرت ئی کوهن[1] (۲۰۰۵: ۲۱۴) معتقد است که این شرایط آستانه‌ای، به‌قدری زمان و مکان را محدود می‌سازد که متأثر از بار احساسی این لحظه، هویت شخص آشکار می‌شود. شرایط آستانه‌ای که مارلو تجربه می‌کند، لحظه‌ای است که زندگی او را دستخوش تغییر می‌کند:

> مارلو: من کاملاً حیرت‌زده‌ام. این چه معنایی می‌تواند داشته باشد!
> آقای هاردکسل: یعنی اینکه تو می‌توانی چیزهایی را به میل خودت بگویی و نگویی یعنی که در خلوت بانویی را خطاب قرار می‌دهی و آن را در حضور همگان انکار می‌کنی؛ یعنی تو داستانی برای ما داری و داستان دیگری برای دخترم!
> مارلو: دخترتان! این خانم دختر شماست!

1. Robert E. Kohn

آقای هاردکسل: بله آقا، تنها دختر من. کیت من، دختر چه کس دیگری باید باشد؟
مارلو: اوه، لعنت بر شیطان. (۸۱–۵,۳,۸۰)

بارت کنن (۲۰۱۰: ۴۵) در مقالهٔ دیگری با عنوان «تخیل کرونوتوپی در ادبیات و فیلم: باختین، برگسون و دلوز دربارهٔ اشکال زمان» اظهار می‌کند که در کرونوتوپ آستانه، «شخص در آشفتگی تردید و در مواجهه با اطلاعات تجربی نو مبهوت می‌شود؛ آن‌ها را با تجربه‌های قدیمی سابقش مقایسه می‌کند و به‌دلیل ناتوانی‌اش برای وفق‌دادن آن‌ها زمین‌گیر می‌شود». توضیح کنن، شرایط آستانه‌ای مارلو را به‌خوبی توصیف می‌کند. او با فهمیدن اینکه پیشخدمتی که عاشقش شده، درواقع کیت هاردکسل است، دچار بهت و تحیری می‌شود که ناشی از اشتباه قبلی اوست. گذر این لحظه برای او به بیان باختین، سال‌ها به‌طول می‌انجامد.

باختین از شخصیت‌هایی نام می‌برد که قادرند دنیا و کرونوتوپ مختص خودشان را خلق کنند. این شخصیت‌ها عبارت‌اند از: دغل[1]، دلقک[2] و ابله[3] که به‌منزلهٔ نقاب‌های باستانی با ادبیات همبسته بوده‌اند. حضور آن‌ها در آثار ادبی و آنچه و آن‌گونه که رفتار می‌کنند، از اهمیتی استعاری برخوردار است (باختین، ۱۹۸۱: ۱۵۹). شخصیت دغل، به‌جای فریبکاری سنگین و غم‌افزا، بذله‌گویی و اغوای دلنشین و هوشمندانه‌ای را به‌نمایش می‌گذارد. ابله نیز «ساده‌لوحی عاری از خودخواهی را نشان می‌دهد و ناتوانی شرافتمندانه‌اش در فهم مسائل»، به‌دور از هرگونه ریاست. دلقک نماد یک «وجه ترکیبی» است که ترکیبی از ویژگی‌های دو شخصیت دغل و ابله را نمایش می‌دهد (همان: ۱۶۲). هرسه این شخصیت‌ها با امور مرسوم و سنت‌ها مقابله می‌کنند. آن‌ها قوانین و اصول را زیر پا می‌گذارند تا خود حقیقی‌شان و زندگی بدون محدودیت را به‌نمایش بگذارند. باختین علاوه‌بر این سه شخصیت کرونوتوپی، شخصیت پست‌فطرت را نیز معرفی می‌کند که دارای نقشی مشابه است و در آثار گلدسمیث نیز نقش مهمی را بازی می‌کند (همان: ۱۶۴).

تونی در نمایشنامهٔ *سر فرود آورد تا پیروز شود*، همان شخصیت پست‌فطرتی است که مانند دغل، دلقک، و ابله رفتار می‌کند و فریبکاری‌هایش منشأ خنده است. آقای هاردکسل نیز بدجنسی‌های او را به‌خاطر دارد:

1. rogue
2. clown
3. fool

آقای هاردکسل: ... اگر آتش‌زدن کفش فراش، ترساندن پیشخدمت‌ها، و مضطرب کردن بچه‌گربه‌ها، نامش شوخ‌طبعی است، آری او شوخ‌طبع است. انگار همین دیروز بود که کلاه‌گیس من را به پشت صندلی‌ام گره زد، و وقتی خواستم تعظیم کنم، سر طاسم را به صورت خانم فریزل کوباندم (۱،۱،۸).

تونی همه را دست می‌اندازد و از نظر آقای هاردکسل «ترکیبی از حیله‌ها و شرارت» است (همان). او مادرش را نیز چندین‌بار فریب داده است. توهم خانم هاردکسل در باغچهٔ منزلش در شب، یکی از فکاهی‌ترین صحنه‌های نمایشنامه است که عامل آن نیز فریبکاری تونی است. فریبکاری‌ها و شرارت‌های او آزاردهنده نیست؛ بلکه موجب خنده و طنزآلودی داستان می‌شود. او کرونوتوپ خود را می‌سازد؛ به این معنا که دنیایی متفاوت از دنیای دیگران خلق می‌کند. او در دنیایش، خود را در حصار قوانین و سنت‌ها نمی‌بیند و قدرت‌گرایی مادر و پدرخوانده‌اش را رد می‌کند. با آوازش، قدرت‌مداران ریاکار جامعه را به‌سخره می‌گیرد. دنیای او منفعل نیست؛ بلکه رسوم و سنت‌هایی را که او را مجبور به ازدواجی سنتی می‌کنند – که در آن، مال و ثروت و دارایی اهمیت دارد یا از او انتظار دارند تحصیل‌کرده باشد – به چالش می‌کشد و به‌دنبال ایجاد تغییر در رسوم و سنت‌های حاکم بر جامعه است.

کرونوتوپ‌های موجود در آثار ادبی، نه‌تنها داستان روایت را شکل می‌دهند و زمان را ملموس‌تر می‌کنند، بلکه تصویر انسان را نیز در متون تعیین می‌کنند. به بیان باختین، تصویر انسان در روایت‌های ادبی، همواره کرونوتوپی یا وابسته به زمان–مکان است. از این‌رو، در اتاق‌های پذیرایی و در لحظات دیدار است که تفکرات و احساسات واقعی شخصیت‌ها فاش می‌شود؛ درست مانند اتاق پذیرایی آقای هاردکسل که بیشتر دیدارها در آن اتفاق می‌افتد و درنتیجه، تبدیل به همان مکانی می‌شود که افکار و احساسات شخصیت‌های نمایشنامه در آن آشکار می‌شود. هدف اصلی کیت از مبدل‌سازی و پوشیدن لباس پیشخدمت در این مکان روشن می‌شود. شخصیت مارلو نیز به‌عنوان قهرمان مرد داستان، در زمان بحران و در همین مکان به چالش کشیده می‌شود و تصویری که از او نمایش داده می‌شود، مردی نامطمئن و با اعتمادبه‌نفس پایین است که پس از به‌پایان‌رسیدن بحران، به کمک کیت، اعتمادبه‌نفس و قطعیت خود را بازمی‌یابد.

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، هرگونه خوانش کرونوتوپی یک روایت ادبی، نیازمند ارزیابی ارتباط بین دنیای خلق‌شده در متن و دنیای واقعی متن است. برای توضیح چگونگی معنادارشدن اتاق

پذیرایی در نمایشنامه و در ارتباط با زمان بحران، درک کرونوتوپ واقعی اتاق پذیرایی در انگلستان قرن هجدهم، ضروری به‌نظر می‌رسد. اتاق‌های پذیرایی در منازل انگلیسی قرن هجدهم، مکانی برای پذیرایی از میهمانان و سرگرم‌کردنشان به‌شمار می‌رفته است. بدین‌ترتیب، به‌نظر می‌رسد که اتاق‌های پذیرایی در قرن هجدهم، اماکن عمومی‌تری در زندگی روزمرهٔ مردم به‌شمار می‌رفته‌اند و همین ممکن است دلیلی بر استفادهٔ گسترده از آن‌ها به‌عنوان صحنه‌های مناسب در نمایشنامه‌های این دوره باشد؛ تا حدی که کمدی رفتار، کمدی اتاق پذیرایی نامیده می‌شد (اتاق پذیرایی).

میخانهٔ سه کبوتر کرونوتوپ دیگری در نمایشنامه است. برنارد کپ[1] (۲۰۰۷: ۱۰۵) بر این باور است که در آغاز جامعهٔ مدرن انگلستان، میخانه‌ها کارکردهای متعددی داشتند. مشتریان در این اماکن معامله می‌کردند، به بحث دربارهٔ مسائل سیاسی می‌پرداختند، اخبار و شایعات را ردوبدل می‌کردند، مست می‌شدند، آواز می‌خواندند و از حضور در جمع دوستان لذت می‌بردند. میخانه‌ها مکان‌هایی مردانه بودند و گاه مأوایی برای کسانی که می‌خواستند از دغدغه‌های خانوادگی و ازدواج‌های ناخوشایند فرار کنند. بعضی از مردم از شدت فقر به میخانه‌ها پناه می‌بردند. درواقع، میخانه دنیای شاد لذت، رقص، آواز، لطیفه و بازی بود (همان: ۱۰۶). در این نمایشنامه، تونی بیشتر وقتش را در میخانهٔ سه کبوتر سپری می‌کند. دانکن واکر[2] توضیح می‌دهد که سه کبوتر نام میخانه‌ای شلوغ در شهر برنت‌فورد[3] بود که در روزهای پررونقش در قرن‌های هفده و هجده، بسیار پررفت‌وآمد بود و جان لوین[4] که در نمایشنامه‌های شکسپیر، نقش فالستاف[5] را بازی می‌کرد نیز مهمانخانه‌دار آن بود (مهمانخانهٔ سه کبوتر در برنت‌فورد).

خواننده‌ها و تماشاچیان در زمان گلدسمیث، در زندگی‌شان و در متون نمایشی و تئاترها با این کرونوتوپ‌ها آشنا بوده‌اند. خواننده و تماشاچی مدرن نیز با این اماکن آشناست؛ اگرچه ممکن است برداشتی متمایز داشته باشد. مفهوم کرونوتوپ در مجموعهٔ افکار باختین بسیار مهم است. کرونوتوپ به روایت‌های ادبی از منظر عناصر زمانی و مکانی متن و دنیای واقعی نزدیک می‌شود. درواقع، کرونوتوپ‌های ادبی در تعامل با کرونوتوپ‌های واقعی اهمیت و معنا می‌یابند و اگر کرونوتوپ ادبی، کرونوتوپی واقعی را منعکس نکند، این معنا و اهمیت را از دست می‌دهد. این

1. Bernard Capp
2. Duncan Walker
3. Brentford
4. John Lowin
5. Falstaff

موضوع، ارتباط گفت‌وگویی میان خود و دیگری را در مفهوم گفت‌وگوگرایی باختین به‌خاطر می‌آورد؛ خود در تعامل مداوم با دیگری است که معنا و هستی می‌یابد. در *سر فرود آورد تا پیروز شود* نیز کرونوتوپ‌های خلق‌شده، یعنی کرونوتوپ‌های اتاق پذیرایی، دیدار، آستانه و میخانه، در تعامل با یکدیگر، کرونوتوپی عظیم‌تر یعنی جامعهٔ بریتانیای قرن هجدهم را به‌وجود می‌آورند و زمانی معنادار می‌شوند که آن‌ها را نمودی از کرونوتوپ‌های واقعی قرن هجدهم بدانیم.

نتیجه

باختین، از طریق مضامین ارزشمند کارناوال، با تعلیق نظام‌های سلسله‌مراتبی جامعه، گفت‌وگوگرایی، اتحاد صداهای نامتجانس و کرونوتوپ، آمیزش ساختارهای زمانی و مکانی و تعیین تصویر انسان در زمان و مکان خاص، جامعه‌ای دموکراتیک را به تصویر کشید. تمامی این مفاهیم با یکدیگر همبسته‌اند. کارناوال با دگرگون‌کردن نظم‌های حاکم، تعامل گفت‌وگویی میان اندیشه‌ها و صداهای گوناگون متعلق به طبقات مختلف اجتماعی را ممکن می‌سازد. چنین تعاملی، در زمان و مکانی خاص اتفاق می‌افتد که پیوستگی‌شان کرونوتوپ را به‌وجود می‌آورد. گلدسمیث نیز برای رد جامعهٔ سنتی و غیردموکراتیک زمان خود، نوعی از کمدی خلق کرده است که در آن، مردم از هر طبقهٔ اجتماعی و با هر جنسیتی، به یکدیگر می‌پیوندند و با هم وارد گفت‌وگو می‌شوند؛ اگرچه ممکن است آرای متضادی داشته باشند. او در فضای کارناوالی نمایشنامه‌اش، شخصیت‌هایی را به‌تصویر می‌کشد که قوانین تحمیل‌شدهٔ قدرت‌مداران زورگو را برنمی‌تابند و به هرآنچه صدا و هویت مستقل آن‌ها را به انزوا بکشاند، اعتراض می‌کنند. آنچه خوانش باختینی این نمایشنامه را برجسته و حائز اهمیت می‌سازد، همبستگی مفاهیم کارناوال، گفت‌وگوگرایی و کرونوتوپ برای آفرینش جامعه‌ای برابری‌طلب است. چنین خوانشی، لایه‌های معنایی جدیدی از متن نمایشنامه را روشن می‌سازد و گلدسمیث را به‌عنوان منتقد ادبی جامعهٔ تک‌گوی ریاکاری که در آن می‌زیست و می‌نوشت، معرفی می‌کند؛ نویسنده‌ای مستقل که به‌دور از هر جنبش سیاسی و اجتماعی و هر مکتب ادبی تلاش می‌کند تا خواننده و مخاطب را به کمک قلم طنزش از اشتباهات و لغزش‌های جامعه آگاه کند.

منابع

ابجدیان، امرالله، (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات انگلیس: ادبیات روزگار بازگشت پادشاهی و سدهٔ هجدهم*، ویرایش اول، جلد ششم، انتشارات دانشگاه شیراز.

پورآذر، رؤیا، مترجم (۱۳۹۱). *شکسپیر و کارناوال: پس از باختین*، نشر هرمس. نویسنده اصلی: رونلد نولز.

سلیمی کوچی، ابراهیم، و فاطمه سکوت جهرمی، (۱۳۹۱). «گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* اثر سیمین دانشور»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۲: ۷۷-۹۱.

مقدادی، بهرام، و فرزاد بوبانی، (۱۳۸۲). «جویس و منطق مکالمه: رویکردی باختینی به *اولیس* جیمز جویس»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، شمارهٔ ۱۵: ۱۹-۲۹.

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

---. (1984). Introduction. *Rabelais and His World*. By Bakhtin. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington:
Indiana University Press. 1-58.

---. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.

---. (1999). *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Ed. Caryl Emerson. Trans. Caryl Emerson. London: University of Minnesota Press.

Brooks, Christopher K. (1992). "Goldsmith's Feminist Drama: *She Stoops to Conquer*, Silence and Language." *Papers on Language and Literature* 28.1: 38-51. *Academic Search Premier*. Web. 22 Dec. 2012.

Capp, Bernard. (2007). "Gender and the Culture of the English Alehouse in Late Stuart England."

Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 2: 103-127. *University of Warwick Publications Service and WRAP*. Web. 26 July 2014. <http:// wrap.warwick.ac.uk/>.

Carson, James P. (2004). "'The Little Republic' of the Family: Goldsmith's Politics of Nostalgia." *Eighteenth Century Fiction* 16.2: 173-196. *ProQuest.* Web. 20 June 2014.

Clasen, Molly. (2011). "Carnival of Words: Applying Bakhtin to Spoken Word Poetry." Diss. Pacific University. Web. 12 Dec. 2013. <http://commons.pacificu.edu/>. "Drawing Room." *Wikipedia the free Encyclopedia*. Web. 9 Apr. 2014. <http://www. en.wikipedia.org >.

Elliot, Shanti. (1999). "Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics of Folklore." *Folklore Forum* 30:129-139. *EBSCO Academic Search Premier*. Web. 12 Dec. 2013.

Evans, James. (2011). "The Dullissimo Maccaroni': Masculinities in *She Stoops to Conquer*." *Philological Quarterly* 90.1: 45-65. *EBSCO Academic Search Premier*. Web. 2 Feb. 2013.

Foresti, Monica. (2006). "Bakhtinian Theory and Modernist Theatre: Carnival and Dialogism in Shaw's *Arms and the Man*, Jarry's *Ubo Roi*, and Pirandello's *Sei Personaggi in Cerca D'Autore* and *Enrico IV*." Diss. University of London. Web. 12 Dec. 2013. <http://ethos.bl. uk/>.

Gasbarrone, Lisa. (1994). "'The Locus for the Other': Cixous, Bakhtin, and Women's Writing." *A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Ed. Karen Hohne and Helen Wussow. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1-19.

Ghini, Giuseppe. (2012). "Bakhtin's Carnival as a Gnostic Chronotope." *Toronto Slavic Quarterly* 39:39-46. Web. 20 June 2014. <http://www.utoronto.ca/>.

Goldsmith, Oliver. (1989). *She Stoops to Conquer, Or, the Mistakes of a Night*. Ed. A. Norman Jeffares. Beirut: York Press.

Helgerson, Richard. (1973). "The Two Worlds of Oliver Goldsmith." *Studies in English Literature,1500-1900* 13.3: 516-534. *JSTOR*. Web. 22 June 2014.

Holquist, Michael. (2002). *Dialogism: Bakhtin and his World*. 2nd ed. London: Routledge.

Jaireth, Subhash. (1996). "Theatre of the Times of Socrates, Lunin and Nero: Time and Space in Edvard Radzinskii's Trilogy *Theatre of the Times...* ." Diss. Australian National University.

Keunen, Bart. (2000). "Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.2: 1-15. Web. 30 June 2014. <http:// docs.lib.purdue.edu/>.

---. (2010). "The Chronotopic Imagination in Literature and Film: Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time." *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives.* Ed. Nele Bemong et al. Gent: Academic Press. 35-57.

Kohn, Robert E. (2005). "Parody, Heteroglossia, and Chronotope in Don DeLillo's *Great Jones Street*." *Style* 39.2: 206-216. *JSTOR*. Web. 16 June 2014.

Laroque, François. (1998). "Shakespeare's 'Battle of Carnival and Lent': The Falstaff Scenes Reconsidered (1&2 *Henry IV*)." *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. Ed. Ronald Knowles. Houndmills: Macmillan Press Ltd. 83-96.

Miller, Gregory A. (1982). Perception of the Comic Muse: Correlating Theory and Practice Hogarth and Goldsmith. Diss. Ohio University. Ann Arbor: UMI. ProQuest. Web. 19 June 2014.

Rousseau, G. S., ed. (1974). *Oliver Goldsmith: The Critical Heritage.* New York: Routledge.

Sobchack, Tom. (1996). "Bakhtin's 'Carnivalesque' in 1950s British Comedy." *Journal of Popular Film and Television* 23.4: n. pag. *EBSCO Academic Search Premier*. Web. 3 Dec. 2013.

Tucker Jr., Herbert F. (1979). "Goldsmith's Comic Monster." *Studies in English Literature* 19.3: 493-499. *EBSCO Academic Search Premier*. Web. 19 Nov. 2013.

Walker, Duncan. "The Three Pigeons Inn in Brentford." *BrentfordDock*. Web. 10 July 2014. <http://www.brentforddockresidents.co.uk/ >.