**بررسی صورت­های ادبیات کارناوالی در نمایشنامه­ی ملکه­ی زیبایی لی­نین اثر مارتین مک­دونا**

نویسندگان:

1. سارا حق­طلب
2. میترا علوی­طلب

چکیده

کارناوال در ادبیات، کاربرد ادبی آن پررنگ می­شود. ، زبان عامیانه­ی کوچه و بازار، تاج­گذاری و تاج برداری و... همگی خصایصی هستند که می­توان در بررسی یک اثر کارناوالی، برشمرد. اما آنچه یک اثر را به کارناوالی بودن نزدیک می­کند، جریان داشتن روح کارناوالی در اثر است که در خود نوعی آزادی و بدون فرجامی را به همراه دارد. باختین، رمان را بهترین بستر برای تحقق مفاهیم موردنظرش به‌خصوص ویژگی چندصدایی دانسته است. اما پس از او منتقدان حوزه­ی تئاتر، با توجه به پیوند آیین­ با نمایش به این نتیجه رسیدند که، تئاتر و درام حتی می­تواند زمینه­ی مناسب­تری برای بررسی مفهوم کارناوال باشد. در مقاله­ی حاضر ابتدا به بررسی مفهوم کارناوال و ویژگی­های آن، چندصدایی و رئالیسم گروتسک پرداخته‌شده است. چکیده

میخاییل باختین، نظریه­پرداز روس، در عرصه­ی نقد و نظریه­ی ادبی، مفاهیمی را مطرح کرده است که امکانات جدیدی پیش­روی تحلیل­گران آثار ادبی و هنری قرار می­دهد. نظریه­ی کارناوال یکی از نظریه­های برجسته­ی او است که از طرفی با اجرا و سنت­های آیینی سروکار دارد و از طرفی دیگر در مبحث سپس صورت­های ادبیات کارناوالی در نمایشنامه­ی ملکه­ی زیبایی لی­نین اثر مارتین مک­دونا بررسی می­شود. هدف این مقاله بررسی این نمایشنامه و نمایان کردن زوایای دیده نشده و یا کمتر دیده­ی شده در این اثر، از منظر ادبیات کارناوالی است.

مفاهیم کلیدی

میخاییل باختین، کارناوال، چندصدایی، رئالیسم گروتسک، ملکه­ی زیبایی لی­نین، مارتین مک­دونا

**مقدمه**

پژوهش حاضر به بررسی صورت­های ادبیات کارناوالی (کارناوال گرایی [[1]](#endnote-1)در ادبیات) میخاییل باختین[[2]](#endnote-2) در نمایشنامه­ی ملکه­ زیبایی لی­نین[[3]](#endnote-3) اثر مارتین مک­دونا[[4]](#endnote-4) می­پردازد. در ابتدا به بررسی کارناوال و مشخصه­های جهان ادبیات کارناوالی پرداخته و پس‌ازآن نمایشنامه­ی ملکه­ی زیبایی لی­نین از منظر ابیات کارناوالی بررسی می­شود.

مارتین مک­دونا یکی از شاخص‌ترین نمایشنامه نویسان قرن بیستم و همچنین ملکه­ی زیبایی لی­نین یکی از برجسته­ترین نمایشنامه­های این قرن است. باوجود جهان خشن و بدبینانه­ی این اثر اما، در این مقاله سعی شده است تا از منظر ادبیات کارناوالی که بازبینی و واکاوی زندگی مردمی زمانه­ای است که، باوجود تمامی قوانین سخت­گیرانه­ی حاکمان آن دوره، اما شادی و خنده­ی مردمی(کارناوالی) جزو جدانشدنی از شیوه­ی زیستنشان بوده است، به بررسی ملکه­ی زیبایی لی­نین پرداخته شود. هدف این مقاله، بررسی این نمایشنامه از منظری متفاوت برای نمایان کردن زوایای دیده نشده و یا کمتر دیده‌شده در این اثر است.

کارناوال فرآیند شدن است و به‌موجب آن پایبندی بر هیچ قانونی ضرورت ندارد. از طرفی نیز با توجه به‌عنوان این مقاله، که بررسی صورت‌های ادبیات کارناوالی (ویژگی‌های­کارناوال) است؛ این امکان فراهم می­آید که به‌دوراز چارچوب‌بندی‌های معمول و با توجه به پتانسیل و جهان نمایشنامه، ویژگی­های کارناوالی در آن‌ جستجو شوند. کارکرد عبارت "صورت" نیز بر همین نکته تأکید دارد که ویژگی­های­کارناوالی ممکن است در این نمایشنامه به ­آن ‌شکلی که در کارناوال­های قرون‌وسطا وجود داشته­اند، ظاهر نشوند. در اینجا، ویژگی­های ادبیات کارناوالی، با توجه به خاستگاه نمایشنامه، بررسی می­شوند. می­توان گفت کارناوال، تنها ازنظر تاریخی بافرهنگ عامیانه­ی قرون‌وسطا و رنسانس پیوند داشته و ویژگی کلی کارناوال که تجدید و نوزایی است، می­تواند در تمام دوره­ها نه­تنها زندگی انسان بلکه هنر و ادبیات را نیز تحت تأثیر خود قرار دهد

بیان مسئله

**کارناوال**

"مسئله‌ی کارناوال ( به معنای مجموع همه‌ی جشنواره‌ها، آیین‌ها و فرم­های گوناگون از سنخ کارناوال) \_ گوهرش، ریشه‌های ژرفش در نظام ازلی و اندیشه‌ی ازلی انسان، سیر تحولش تحت قیود جامعه‌ی طبقاتی، نیروی حیاتی شگفت‌آور و شیدایی فناناپذیرش یکی از پیچیده‌ترین و نظرگیرترین مسائل تاریخ فرهنگ است." (باختین، 1395: 270)

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

در کارناوال که نمایشی است بدون تماشاخانه یا بخش‌بندی به بازیگر و تماشاچی، تمامی شرکت‌کنندگان با کنش کارناوال یگانه می‌شوند. "مقصود، کارناوال نیست و اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، کارناوال حتی اجرا نمی‌شود؛ بلکه شرکت‌کنندگان در آن **می‌زیند** و تا زمانی که قواعد کارناوال کارا باشند، طبق این قوانین زندگی

می‌کنند؛ به دیگر سخن، آن‌ها **حیاتی کارناوالی** دارند. ازآنجایی‌که حیات کارناوالی، حیاتی است که از مجرای معمول خود بیرون کشیده شده است، تا حدی نوعی **حیات پشت‌ورو شده** است، به‌عبارت‌دیگر آن **نیمه‌ی پشتی جهان** است." (همان، 271)

مسئله‌ای که نظر باختین را جلب کرد، تأثیر کارناوال بر ادبیات و دقیق‌تر، ژانر ادبی است. خود کارناوال یک پدیدار ادبی نیست اما زبان یکپارچه‌ای است که فرم­های حسی و همگانی عظیمی از توده‌ها و کنش‌های مردمی را به شکل نمادین ایجاد می‌کند. این زبان می‌تواند به ادبیات راه پیداکرده و کارناوالی گری ادبیات را ایجاد کند. کارناوالی گری ادبیات یا کارناوال­گرایی در ادبیات، یکی از برجسته‌ترین ایده‌های میخاییل باختین است که زیرمجموعه‌ی مباحث فرهنگ‌عامه و طنز محسوب می‌شود. باختین سال‌ها پیش از انتشار کتاب **رابله و دنیایش** شروع به بررسی تاریخچه‌ی طنز در ادبیات و توضیح اصل کارناوال در میراث ادبی سرزمین خودکرده بود. باوجوداینکه پژوهش درباره‌ی کارناوال گرایی با باختین آغاز نشده است اما هیچ‌یک از پژوهشگران پیش از باختین به عمق و دقت نظر او در این زمینه دست نیافتند.

زبان در کارناوال، زبان عامیانه­ی کوچه و بازار است. تعلیق موقت سلسله‌مراتب باعث ایجاد نوع خاصی از روابط بین انسان‌ها شد که در حالت عادی وزندگی روزمره امکان‌پذیر نیست؛ آن‌هم به وجود آمدن ترکیب‌های جدیدی در کلام بود. شکل‌های خاص گفتاری و ژست‌های کوچه‌بازاری شکل گرفت. بی‌بندوباری و صراحت که ویژگی اصلی این اشکال از ارتباطات بود باعث ایجاد صمیمیت بیشتر بین افراد و رهایی آن‌ها از سنت‌های دست‌وپا گیر آداب‌دانی می‌شد. دو عامل مهم، سازنده‌ی اشکال مختلف زبان کارناوالی است: تغییر و بازسازی. تغییر نشان‌دهنده‌ی نسبی بودن اقتدار و قوانین حاکم است. و بازسازی نشان‌دهنده‌ی ایستادگی در مقابل این قوانین و ساخت قوانین جدید است. قوانینی که فضایی شادمانه را حاکم کند. این "وارونگی" حاکم بر کارناوال باعث به وجود آمدن ترکیب‌های کلامی خنده‌دار و تحقیرها، نفرین‌ها، خلع یدها و تاج‌گذاری‌ها می‌شود. در کارناوال زندگی به سخره و خنده گرفته می‌شود. این نوع از تمسخر، تمسخری سازنده است زیرا از این طریق قوانین و مقولات اجتماعیِ حاکم انکار و رد شده و در ادامه میل به احیای مقولات جدید ایجاد می‌شود. خنده‌ی مردمی ماهیتی فلسفی و آرمان‌شهری دارد که از ویژگی‌ها ای که در ادامه می‌آید؛ وام گرفته است.

انگاره­های کارناوالی ماهیتی دوسویه دارند. تاج­گذاری و به دنبالش خلع سلطنت( تاج برداری)، از مهم­ترین کنش­های دوسویه در کارناوال است. این کنش ریشه در جشن‌هایی مانند ساتورنالیا دارد که در آن، کشیش‌ها، اسقف‌ها یا پاپ‌های مسخره، به‌جای پادشاه انتخاب می‌شدند. "هسته‌ی دل آگاهی کارناوالی از جهان، در همین کنش آیینیِ خلع سلطنت پادشاه نهفته است\_ **شور جابه‌جایی‌ها** و **تغییرها،** **شور مرگ و نوسازی**.کارناوال جشنواره‌ی تمام\_ نابودگر و تمام\_ باز سازنده‌ی زمانه است." ( باختین، 1395: 274) تاج‌گذاری و خلع سلطنت، آیینی دوگانه است که فرصت دگرگونی و بازسازی را باهم در اختیار می‌گذارد. دلقک و یا برده در این کنش جایگزین پادشاه شده و تمامی قدرت به آن‌ها منتقل می‌شود. در کارناوال، تمایز میان طبقات مختلف موقتاً به حالت تعلیق درمی­آمد و"اربابان جای خود را به بردگان داده و در سر میز خدمت آن‌ها را می‌کردند." (فریزر، 1382: 658) از خلال خلع سلطنت، یک تاج‌گذاری نو سوسو می‌زند. کارناوال، مورد جایگزین را جشن نمی‌گیرد بلکه، خود فرآیند دگرگونی و جانشین پذیری را جشن می‌گیرد. کارناوال این **نسبی بودن شادمانه** را جشن می‌گیرد. برخلاف جهانِ غیر کارناوالی که تک سطحی، مطلق، یک‌باره و جدی است؛ در کارناوال همه‌چیز نسبی است. تاج‌گذاری و خلع سلطنت وابسته به یکدیگرند و اگر از یکدیگر جدا شوند معنای کارناوالی خود را از دست می‌دهند. در کارناوال، نفی مطلق و تصدیق مطلق جایی ندارد. همه‌ی انگاره‌های کارناوالی، مانند کنش تاج‌گذاری/ خلع سلطنت، ماهیتی دوسویه داشته و هر دو قطب تغییر و بحران را در خود یکی می‌کنند: زایش و مرگ (انگاره‌ی مرگ آبستن)، دعای خیر و نفرین (در این نفرین‌ها مرگ و نوزاییِ هم‌زمان خواسته می‌شود)، جوانی و پیری، حماقت و خرد، ستایش و توهین، اوج و فرود. همه‌ی این‌ها با یکدیگر زوج هستند و دو خاصیت متضاد را نمایان می‌کنند. یکی دیگر از ویژگی‌های دوسویه بودن، استفاده‌ی وارونه از چیزهاست: پشت‌ورو یا جلو و عقب پوشیدن لباس‌ها، گذاشتن ظرف به‌عنوان سرپوش بر سر و غیره. این کنش‌ها نمونه‌ای از مقوله‌ی کارناوالی **عرف شکنی** است. مقوله‌ای که زندگی را از حالت عادی و روزمره‌ی خود بیرون می‌کشد.

**مشخصه­های جهان ادبیات کارناوالی**

**چندصدایی[[5]](#endnote-5)**

باختین اصطلاح چندصدایی یا پلی­فونی را از موسیقی وام گرفته است. هنگامی‌که یک ملودی در ساده‌ترین شکل خود خوانده یا نواخته شود به آن مونوفونی یا تک‌صدایی می‌گویند. زمانی که این ملودی با ملودی دیگر یا آواز انسانی همراه شود در اینجا ترکیبی از دو موسیقی خواهیم داشت و به آن هوموفونی می‌گویند. هنگامی‌که چند ملودی یعنی چند ساز یا چند ساز همراه با آواز باهم درآمیزند حالت پلی­فونی ایجاد می‌شود. گاه هر ملودی می‌تواند ترکیبی از ملودی­های دیگر باشد و یا می­تواند درجایی، وارد هارمونی و درجایی، از هارمونی خارج و یا ناقص تمام شود.

به نظر باختین در رمان‌های داستایوفسکی هر یک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعه‌ی آن‌ها نغمه‌ی نهایی را می‌سازد. منش هر یک از شخصیت‌ها تنها در مناسبت با دیگر شخصیت‌های رمان معنا می‌یابد. درواقع تمام شخصیت‌ها یکدیگر را کامل می‌کنند. در رمان‌های داستایوفسکی یک فرد یا تنها نویسنده نیست که داستان را روایت می‌کند، بلکه افراد هستند. درواقع راوی به اشکال مختلف خود را معرفی می‌کند. به این واسطه جهان روایت‌شده در رمان‌های داستایوفسکی، جهان روایت‌های متنوع و گوناگون شخصیت‌هاست که به‌وسیله‌ی راوی بیان می‌شود. در رمان‌های تک‌آوایی تنوعی وجود ندارد زیرا راوی تنها منش شخصیت‌ها را تقلید می‌کند. در رمان‌های چندصدایی داستایوفسکی کنش شخصیت‌ها به‌صورت منفرد و در انزوا معنا ندارد بلکه این کنش در کنار کنش دیگر شخصیت‌هاست که معنا می‌یابد. این امر در رمان‌های تک‌صدایی وارونه است در این‌گونه رمان‌ها تنها یک‌صدا شنیده می‌شود. این صدا نماینده‌ی صداهای دیگر است و آن‌ها را هماهنگ می‌کند. هرچند که تک‌تک شخصیت‌ها سخن می‌گویند و سخنشان هم شنیده می‌شود اما در آخر یک‌صدا و یک‌سخن است که مسلط بر تمامی سخن‌هاست که آن صدای نویسنده و یا راوی است. رابطه‌ی میان شخصیت‌ها از طریق روابط نویسنده و مناسباتش با دیگر شخصیت‌ها شکل می‌گیرد.

در مقابل آثار چندصدایی داستایوفسکی، باختین آثار تولستوی را به‌عنوان رمان‌های تک‌آوایی معرفی می‌کند. او معتقد است در این رمان‌ها آوایی به‌غیراز آوای مؤلف به گوش نمی‌رسد. سویه‌ی "چندآوایی" رمان‌های داستایفسکی ما را به نتیجه‌ی مهمی می‌رساند: واقعیت را باید در مناسبات میان افراد جست.

"حضور عنصر چندصدایی، سبب می­شود که گفتارهای متفاوت و جهان‌بینی‌های گوناگون و دیدگاه­های مختلف از اثر آشکار گردد. باختین در پی‌جویی ریشه‌های این چندصدایی که فضای مناسب آن را در رمان یافته بود به آثار هجو و طنز و سپس به مراسم کارناوال رسید؛ زیرا دریافت که در آن‌ها یعنی هم آثار طنز و هم کارناوال­ها، زبان وجهان بینی حاکم به مضحکه گرفته می‌شود و دیدگاهی دیگر غیر ازآنچه غالب بوده است مطرح می‌گردد. به‌این‌ترتیب، صداهای دیگری به‌غیراز صدای غالب در متن به گوش می­رسد. به اعتقاد وی طنز که نمونه‌ی ادبی کارناوال به‌حساب می­آید، بستر مناسبی برای تجدید حیات زبان و فرهنگ یک ملت است؛ زیرا در طنز نیز مانند کارناوال­ها، صداهای نهفته و سرکوب‌شده جایی برای عرضه و شنیده شدن می­یابند." (مقدادی، 1378: 391)

**رئالیسم گروتسک[[6]](#endnote-6)**

همان‌طور که گفته شد، کارناوال و کاربرد آن با باختین شکل نگرفته، اما او کاربردی متفاوت از معنا و کاربرد تاریخی آن بیان کرده است. او با قرار دادن فرهنگ عامیانه‌ی شاد رنسانس در برابر فرهنگ خشک و رسمی قرون‌وسطا، کارناوال را تاریخ‌مند می‌کند. تفاوت اصلی این دو فرهنگ، عنصر «رئالیسم گروتسک» است. گروتسک هیأت کارناوال را شکل می‌دهد که به تجربه‌ی جهانی نو منتهی می‌شود.

گروتسک، در دوران کلاسیک در پایین‌ترین سطوح از سلسله‌مراتب هنر قرار داشت و از هنر رسمی جامعه طردشده بود. فرهنگ قرون‌وسطایی طنز عامیانه باعث شکوفایی رئالیسم گروتسک شد که در ادبیات رنسانس به اوج خود رسید و درعین‌حال تغییراتی نیز داشت. نظام انگاره پردازی‌های گروتسک پدیده‌های باستانی‌ای هستند که در اسطوره‌ها و آثار هنری اقوام و ملت‌ها یافت می‌شود. به عقیده‌ی باختین، آشنایی پس‌زمینه‌ی رئالیسم گروتسک برای درک بهتر آن در حوزه‌ی ادبیات پس از رنسانس لازم است. او انگاره‌ی گروتسک را این‌چنین تعریف می‌کند که "پدیده‌ای در حال تغییر شکل یا به عبارتی مسخی ناتمام از مرگ وزندگی، رشد و صیرورت را منعکس می‌کند." (نولز، 1393: 18)

ویژگی‌های رئالیسم گروتسک عبارت‌اند از:

1. ارتباط آن با زمان : این مفهوم در انگاره پردازی‌های گروتسک، مفهومی چرخه‌ای است و به معنای زمان متعارف که خطی است و ابتدا و انتها دارد؛ نبوده و با آن در تقابل است. زیرا نمی‌توان مفاهیم گروتسک را در قالب زمان خطی نمایان کرد. ذات مفاهیم دگردیسی و صیرورت با این زمان در تضاد است.
2. دوسویگی و متناقض نمایی: ازآنجایی‌که فرآیند دگرگونی که در انگاره‌های گروتسک نمایان است و از حرکت بازنمی‌ایستد، هر دو سوی تغییر شکل در آن‌ها حضور دارند. مانند: مرگ و تولد، شروع و پایان، کهنه و نو.

انگاره‌های ابتدایی، بر اساس تغییرات زیستی و چرخه‌ای نمایان می‌شدند. تغییراتی مانند: مراحل تولیدمثل طبیعت و انسان. عناصر تشکیل‌دهنده‌ی این انگاره‌ها، بذرافشانی، لقاح، رشد و مرگ بودند. رفته‌رفته مفهوم زمان در انگاره‌ی گروتسک عمیق شده و به دنبال آن پدیده‌ی تغییر، وسعت یافت. ازاین‌پس بود که پدیده‌های سیاسی و اجتماعی وارد چرخه‌ی زمان زیست‌شناختی انگاره‌های گروتسک شد. دو ویژگی ذکرشده در این انگاره‌ها، آن‌ها را به روش‌های مناسب هنری، برای بیان هوشیاری و آگاهی از تاریخ و تغییراتش در دوره‌ی رنسانس تبدیل کرد. بانفوذ زمان تاریخی به انگاره‌های گروتسک، تا حدی از خصوصیت زمان چرخه‌ای کاسته شد اما ویژگی دوسویگی همچنان در دوران رنسانس نیز حفظ شد.

از منظر زیبایی‌شناسی، انگاره‌های گروتسک در مقابل انگاره‌های بی‌عیب و نقض و کامل و ایدئال کلاسیک، بسیار نفرت‌انگیز و هیولاوار محسوب می‌شدند. در رئالیسم گروتسک به علت مادی بودن آن‌که مهم‌ترین ویژگی‌اش نیز هست؛ بدن نقش ویژه‌ای پیدا می‌کند. آن بخش‌هایی از بدن انسان که رو به جهان باز هستند و رابطه‌ی مستقیم با جهان دارند؛ مورد تأکید قرار می‌گیرند. از طریق این اندام‌ها جهان خارج به بدن راه پیدا می‌کند و جهان و بدن باهم در تعامل قرار می‌گیرند. اندام‌های تناسلی و شیردهی، دهان، شکم و بینی ازجمله اندام‌هایی هستند که در انگاره‌های گروتسک بزرگنمایی می‌شوند. در انگاره‌ها دیده‌شده که اندام‌های انسان بااندام‌های گیاهی و جانوری ترکیب‌شده است. در این بازنمایی بدن انسانی مرزهای همیشگی خود را می‌شکند.

پیش‌تر گفته شد که اصل جسمانی مادی در انگاره‌های گروتسک بسیار اهمیت دارد. انگاره‌هایی که در آن بدن انسان در حال نوشیدن، خوردن، دفع کردن و فعالیت‌های جنسی است. باختین عقیده دارد که این انگاره‌ها دنباله‌ی طنزی هستند که در فرهنگ‌عامه وجود داشته و سپس به ادبیات رنسانس راه‌یافته و تعدیل‌شده است.

رئالیسم گروتسک مفاهیم زیبایی‌شناسی خاصی را ارائه می‌دهد که با مفاهیم قبلاً گفته‌شده متفاوت است. اصل جسمانی و بدن مادی در انگاره‌های گروتسک به شکل اغراق گونه نمایان شده و این اغراق، دارای ماهیتی **مثبت** و **ایجابی** است که موجب می‌شود رئالیسم گروتسک ماهیتی جشنواره‌ای و آرمان‌شهری پیدا کند. جسم به‌عنوان سمبلی فردی، استعاره‌ای از جهان هستی است كه انسان به آن تعلق دارد. ازنظر باختین، آنچه که تحقیر و خصوصی شده ( مانند اسافل اعضای بدن)، باید تشویق شده و موردپذیرش قرار بگیرد. تا زمانی که دوگانگی بین روح و بدن برقرار باشد، جسم همواره تحقیرشده و به‌عنوان عنصر خارجی علیه خود می‌شود. بنابراین قالب گروتسک به کمک انسان آمده و با پذیرش مقولات انکار شده، روح و جسم را آشتی می‌دهد. رئالیسم گروتسک مخالف جدایی انسان از ریشه‌های مادی و جسمانی جهان و هدفش یگانه کردن جسم با زمین است.

باختین معتقد است مفاهیمی مانند حاصلخیزی، باروری، رشد و فراوانی بیش‌ازاندازه که از مضامین انگاره‌های زندگی جسمانی است نه‌تنها وجه کسالت‌بار زندگی روزمره را نشان نمی‌دهند بلکه منعکس‌کننده‌ی زندگی جشنواره‌ای هستند که متعلق به همه‌ی مردم است. این ویژگی در ادبیات رنسانس تا حدودی حفظ‌شده است.

**انگاره­های رئالیسم گروتسک**

**انگاره‌ی ضیافت**

ضیافت، جشنی مردمی است که در آن همه‌ی مردم به شکل هم‌زمان مشغول خوردن و آشامیدن و معاشرت هستند. در انگاره‌ی ضیافت نیز این اعمال به شکل انگاره‌های غذا، نوشیدنی و عمل بلع نمایان می‌شود. جنبه‌ی خوردن در انگاره‌ی کارناوالی بسیار اهمیت دارد. زیرا نشان از کار و تلاش جمعی برای به دست آوردن غذا و درنتیجه خوردن آن به شکلی جمعی دارد. این جمعی خوردن غذا است که اهمیت پیدا می‌کند و اگر غذا را به شکلی فردی نشان دهیم انگاره‌ی کارناوالی غذا و ضیافت معنای حقیقی خود را از دست می‌دهد. ضیافت نشان‌دهنده‌ی پیروزی زندگی بر مرگ است. درواقع ارتباط تنگاتنگی بین غذا، زندگی و مرگ وجود دارد. همان‌طور که گفته شد، خوردن غذا به معنای تلاش برای به دست آوردن غذا است که نشان‌دهنده‌ی کشته و خورده شدن جهان توسط انسان است. از طرفی مرگ انسان نیز به معنای کشته و خورده شدن انسان توسط جهان است. این تفکر نشان‌دهنده‌ی معنای فلسفی عمیقی است که در انگاره‌ی ضیافت وجود دارد. در اینجا برخی از تفاسیر محققان فرهنگ‌عامه وجود دارد که به شکلی خام‌دستانه برداشت اشتباهی از نتیجه‌ی این انگاره داشته‌اند؛ ازجمله اینکه ضیافت تنها نشان‌دهنده‌ی شکار دسته‌جمعی و تکه‌تکه کردن گوشت است.

خنده‌ی مردمی که از ویژگی‌های مهم کارناوال است؛ در انگاره‌ی ضیافت نیز حضور پررنگی دارد. زیرا در تمامی ضیافت‌ها خوردن و آشامیدن همراه با شادی است.

از دوران باستان تا به امروز ضیافت، با گفتگوهای خردمندانه ارتباط تنگاتنگی دارد. این گفتگوها برای یافتن حقیقت در فضای شادمانه و بر سر میز غذا به شکلی آزادانه شکل می‌گرفت. این گفتگوها که به‌دوراز ملاحظات خاص حاکم در جامعه شکل‌گرفته‌اند؛ منجر به ایجاد گفتار جشنواره‌ای می‌شوند. همان‌طور که ذکر شد هدف، یافتن حقیقت است که از طریق گفتار جشنواره‌ای و در سطح جهانی و مادی ( و نه در سطح مضامین بلند و متعالی) به آن هدف پرداخته می‌شود.

**مضمون مرگ**

مضمون مرگ در انگاره‌های کارناوالی، مضمونی خاص و نامتعارفی است. مفهوم مرگ در این انگاره‌ها با مفاهیم معنوی که درباره عزیمت روح به دنیای دیگر شنیده‌ایم تفاوت دارد. این مضمون بیشتر جنبه‌ی مادی دارد تا معنوی و نماینده‌ی جز لاینفکی از حیات پیکره‌ی جمعی مردم است که این پیکره بخشی از چرخه‌ی حیات طبیعت به شمار می‌آید. در این چرخه اجساد بی‌جان جایی ندارند پس زمین آن هار می‌بلعد تا تولد دیگری فراهم شود. بنابراین مرگ نه‌تنها رخدادی تراژیک به‌حساب نمی‌آید؛ بلکه اتفاقی شادی‌آور است.

**انگاره­ی نقاب**

در قرون‌وسطا، مردم با گذاشتن نقاب بر چهره در کارناوال‌ها شرکت می‌کردند. نقاب باعث می‌شود که فردیت شرکت‌کنندگان کنار رود و همه باهم به یگانگی و وحدت برسند. درواقع، انسان کارناوالی هنگامی‌که نقاب بر چهره می‌نهد؛ به بدن جمعی تمامی انسان‌ها پیوند می‌خورد. کارکرد نقاب در تغییر، مسخ، دگردیسی و تخطی از مرزهای طبیعی است. علاوه بر این، نقاب سرچشمه‌ی بسیاری از کاریکاتورها و تقلیدهای تمسخرآمیز است.

**مضمون بازی**

یکی از فعالیت‌های جنبی کارناوال بازی بوده که معمولاً دارای مفاهیمی نمادین است. باوجود باور قالب سیاست‌گذاران اجتماعی مبنی بر اینکه بازی‌ها باید بر اساس الگوی رفتاری خاص و به شکلی هدفمند برگزار شوند اما، بازی‌های مردمی این ویژگی را نادیده می‌گیرند و باروحیه‌ای فارغ از هنجارهای متعارف آداب‌دانی و تعارفات فرهنگی، فضای دلخواه و پر از سرخوشی را ایجاد می‌کنند. در این بازی که معمولاً پوچ و بی‌معنا هستند؛ سلسله‌مراتب جایی ندارد. همین امر باعث ایجاد روحیه‌ی آزادی در شرکت‌کنندگان می‌شود. در جریان این بازی و با خلق فضای سرخوشی و آزادی، شرکت‌کنندگان با مفاهیم نوینی از واقعیت آشنا می‌شوند. به گفته‌ی باختین:

"بازی‌ها شرکت‌کنندگان خود را به بیرون از زندگی روزمره رهنمون می‌شوند، آن‌ها از قوانین و هنجارهای معمول می‌رهانند و قواعد آسان‌گیرانه­ی خود را جایگزین متعارفات تثبیت‌شده‌ی رسمی می‌کنند." (همان، 32)

**مضمون دیوانگی**

از دیگر مضامین کارناوالی، مضمون جنون یا دیوانگی است. در گروتسک مردمی، دیوانگی نه‌تنها عیب نبوده بلکه مزیّت است. این مزیت به انسان فرصت می‌دهد تا جهان را از دریچه‌ای متفاوت بنگرد و خود را محدود به چهارچوب‌های خشک و قضاوت‌های معمول در جامعه نکند. از نمونه‌ی انگارهایی که همراه با دیوانگی هستند می‌توان به دلقک، ابله و ولگرد اشاره کرد. این انگاره‌ها به دلیل ضدیت ذاتی‌شان با هنجارهای اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و سیاسی، جزو جدانشدنی از کارناوال‌ها بوده و در ایجاد فضای کارناوالی کمک‌کننده هستند.

جنون در گروتسک رمانتیک به شکلی هشیارانه نمود پیدا می‌کند. فرد دیوانه منزوی بوده و عاقبتی تراژیک در انتظارش است.

دیگر عناصر ادبیات کارناوال که باختین به آن‌ها می‌پردازد عبارت‌اند از: زبان عامیانه و کوچه و بازار، فرجام­ناپذیری و در کنارهم قرار گرفتن مفاهیم متضاد (دوسویه بودن)، تاج‌گذاری و تاج برداری(خلع سلطنت)، نافرمانی از قدرت حاکم. می­توان گفت، فرجام ناپذیری، از دل دوسویه بودن تمامی عناصر نقش داشته در کارناوال به­ وجود آمده و خود تبدیل به عنصری مهم در ساخته‌شدن جهان کارناوالی شده است.

**زبان عامیانه­ی کوچه و بازار**

در این نمایشنامه نمونه­های فراوانی از کاربرد زبان عامیانه می­توان یافت که همراه با خشونت است. انواع لعن و نفرین و سوگندها که شاید ارتباطی با خنده نداشته باشند اما به دلیل زیر پا گذاشتن هنجارها جزوی از زبان عامیانه­ی کوچه و بازار محسوب می­شوند. از همان ابتدای نمایشنامه، درگیری لفظی بین مورین، قهرمان نمایشنامه و مادرش شکل می­گیرد که تا پایان نمایشنامه نیز ادامه دارد. این درگیری­ و نزاع­ها مملو از رجزخوانی­ها، توهین­ها و خط‌ونشان کشیدن دو طرف به‌خصوص مورین، برای یکدیگر است. این درگیری­ها از خواسته­ها و توقعات بیش‌ازحد مگ، مادر مورین آغاز می­شوند. البته زمان شروع این درگیری‌ها از ابتدای نمایشنامه نبوده است، گویی نمایشنامه از میان درگیری این دو نفر آغاز می­شود. مگ که پیر و فرتوت است انتظار دارد که مورین تمام و کمال به او خدمت­رسانی کند. خواهر برادرهای مورین هرکدام تشکیل خانواده داده و مسئولیت مراقبت از مادر به مورین مُحوَل شده است. حال، مورین صبرش سر آمده است و نمی­تواند مادر را تحمل کند. تنها کلمه­ای از طرف مادر می­تواند تبدیل به نزاع ­شود. برای مثال هنگامی‌که مگ از قاتلی حرف می­زند که به‌راحتی پیرزنی را خفه کرده است؛ مورین با پاسخش به مادر درگیری لفظی را شروع می­کند.

**مورین: آره. این دقیقاً از اون آدماس که من دوس دارم ببینمش.**

**بعدم دعوتش کنم بیاد اینجا دیدن تو، اگه دوس داره پیرزن بکُشه.**

**مگ: مورین، خوب نیس این جوری حرف بزنی.**

**مورین: خوب نیس، نه؟**

**مگ: مکث آخه چرا باید این همه راه از دوبلین پاشه بیاد این­جا؟**

**مگه راه بدهکاره؟**

**مورین: بیاد برای لذت معاشرت با من. کشتنِ تو هم انعاِمشه،**

**جایزه­ی تشویقشه.**

**مگ: شرط می­بندم اول دخلِ تو رو می­آره.**

**مورین: اگه مطمئن باشم بعد من می­افته به جون تو اصلا ناراحت**

**نمی­شم. اگه با تبری چیزی بیفته به جونت و کلّه­تو بکنه و گردنتو**

**خورد کنه، اصلاً و ابداً غمم نیس که اوّل بیاد سروقتِ من. اصلاً.**

**خیلی هم خوشحال می­شم. از مسهل دُرُس کردن هم خلاص می­\_**

**شم. از شیربرنج پختن هم همین­جور. از نمی­دونم-**

**مگ**: در حالی که فنجان چای را به طرف مورین می­گیرد، حرف او را قطع

می­کند**. شکر توش نیس مورین.**

**یادت رفت. برو یه ذرّه شکر بیار.**

**(مک­دونا، 1391: 15، 16)**

در اینجا مگ با خونسردی و زورگویی همیشگی­اش به مورین اجازه­ی حرف زدن نمی­دهد. ازین دست مکالمات بین مورین و مگ بسیار زیاد است. در ابتدا درگیری­­ها تنها در حد کشمکش و طعنه انداختن به یکدیگر است اما، رفته‌رفته خشونت در کلام و در رفتار بیشتر شده و رابطه­ی خصمانه بین این­ دو تبدیل به جنگ می­شود. مگ پیرزنی خودخواه، ازکارافتاده و به‌شدت سنتی است. او برای نگه‌داشتن مورین در خانه هر کاری می­کند حتی اگر به شکنجه­اش توسط مورین بیانجامد. مورین نیز که زندگی­اش را تباه‌شده می­بیند به هر شکلی تلاش می­کند که عمل مادر را خنثی کند. هر دو برای رسیدن به اهدافشان و مغلوب کردن یکدیگر هم در عمل و هم در کلام هیچ رحمی نداشته و یکدیگر را سرکوب می­کنند. کلامشان پر از توهین، تحقیر و در آخر حریم درآیی است. تا جایی که برای ثابت کردن خود و خورد کردن یکدیگر، در مقابل پاتو به حریم شخصی همدیگر تجاوز کرده و رازهای یکدیگر را برای غریبه (پاتو) فاش می­کنند. مگ وقتی بی­پروایی مورین در برابر خودش و دلبری­اش برای پاتو را مشاهده می­کند برای تنبیه مورین و بی­آبرو کردنش نزد پاتو، به او می­گوید که مورین دست‌هایش را سوزانده است. از طرفی مورین نیز رفتار مشمئزکننده­ی مگ (خالی کردن ادرارش در سینک ظرف­شویی)را فاش می­کند. در آخر مادر ضربه­ی مهلک خود را با بازگو کردن اینکه مورین زمانی در بیمارستان روانی بستری بوده است؛ بر سر مورین واردکرده و او را در پیش چشم پاتو خورد می­کند. این شکل از درگیری و نزاع تا پایان نماشنامه ادامه دارد. حتی زمانی که مگ مرده است؛ مورین بر سر جنازه­ی او رجزخوانی کرده و خط و نشان می­کشد.

در درگیری­های لفظی و مکالمات شخصیت‌ها به هرزه‌درایی‌ها و شوخی­هایی مربوط به اسافل اعضای بدن و فضولات پرداخته می­شود که این شکل از گفتگو نیز به دلیل ماهیت بی­پروایش جزوی از زبان عامیانه­ی کارناوال به‌حساب می­آید.

در کنار خشونت موجود در مکالمات و رفتار شخصیت‌ها، به­واسطه­ی به­کارگیری زبان عامیانه، حال و هوای کمی مفرح در نمایشنامه نیز به وجود می­آید. در این مورد، مکالمات ِری (جوانی بیست‌ساله، برادر پاتو ) با مگ قابل‌بررسی است. گرچه ری، به‌واسطه‌ی سنش و اختلاف نسل با مگ، آن‌چنان تحمل بالایی در برقرار ارتباط با او ندارد؛ اما لحظاتی مکالمه­ی آن‌ها به سمت لغو گویی می­رود. حرف­های روزمره در مورد برنامه­های تلویزیونی، بدگویی پشت سر کشیش شهر و پلیس­ها، توهین­هایی در مورد دختران جوان شهر و ازین دست بین هر دو ردوبدل می­شود که گاهی لحظات طنزی را نیز در بردارد. ری برای رساندن پیغام پاتو به مورین، دو دفعه در نمایشنامه به‌ناچار با مگ هم­کلام می­شود. در هر دو بار مکالمه­ی آن دو، لحظاتی از اصل موضوع خارج‌شده و به سمت پرگویی­هایی درباره­ی مسائل ذکرشده کشیده­ می­شود. در همین لحظات می­توان فرهنگ‌عامه‌ی مردم را به‌واسطه‌ی زبان عامیانه شناخت.

**رِی: این ِوین عجب بی­شرفیه.**

**مگ: واقعاً؟**

**رِی: آره. هیچ­وقت دس ورنمی­داره.**

**مگ: آها.**

**رِی**: مکث **پاتریشیا رو دیدی با اون موهاش؟ پاتریشیام آدمِ شرّیه­ها.**

**اما این ِوین یه چیز دیگه­س. مکث من از این شوی دخترها و پسرها**

**خیلی خوشم می­آد. آره.**

**مگ: خوشت می­آد؟**

**ِری: همه دارن همدیگه رو می­کُشن و دخترام بیش­تریا مایو تن­شونه.**

**اینو حقّاً ِبِهش می­گن شو.**

**(همان، ص57)**

**ضیافت و نقاب**

در این نمایشنامه، مورین به ضیافتی دعوت‌شده است که سرنوشت خود و مادرش را رقم می­زند. مورین که بیشتر سال­های جوانی خود را مشغول مراقبت از مگ و انجام خدمات تکراری برای او بوده است؛ حال فرصتی پیش‌آمده تا چندساعتی را خوش باشد و با معشوق قدیمی­اش دیداری تازه کند. برای مورین ضیافت راهی است برای فرار از سرنوشتی تاریک و رسیدن به آزادی. سرنوشتی که شاید بتواند از محتوم بودنش جلوگیری کند. باوجوداینکه در نمایشنامه صحنه­ای جدا مخصوص ضیافت وجود نداشته اما تأثیرات آن نقش مهمی در پیشبرد پیرنگ نمایشنامه دارد. مهم‌ترین اثر آن، دیدار مورین و پاتو است. وقتی‌که مورین سرخوش و مست همراه با پاتو نیمه­شب و پس از ضیافت، به خانه­ی مورین بازمی‌گردند، اتفاقات بعدی رقم می­خورند. از صحبت­های مورین با پاتو مشخص است که شبی شاد و کارناوالی را گذرانده است.

در اینجا انگاره­ی نقاب نه در شمایل بلکه در رفتار و منش مورین نقش ایفا می­کند. مورین که خود در طول زندگی تبدیل به زنی منزوی، تندخو، خشن و بی­حوصله شده است؛ حالا که بعد از سال­ها عشق قدیم خود را ملاقات می­کند قصد ندارد به این زودی هویت و واقعیت زندگی خود را برایش فاش کند. پس با زدن نقاب خوش­رویی، خوش­دلی، دلربایی و حتی تشخّص بر چهره، سعی در جذب پاتو دارد. پاتو برای او نه‌فقط یک عشق قدیمی بلکه کلید آزادی است. مورین تا می­تواند خود را فریبنده و جذاب نشان می­دهد و شاید حتی بتوان گفت آرزو داشته همیشه هم‌چین کسی باشد. کسی که بتواند قلب مردان را اسیر خودکرده و خواب و خوراک را از آن­ها برباید. در اینجا همه‌چیز آن­طور که او می­خواست پیش رفت. شرکت در ضیافتی لذت­بخش و سپری کردن شبی فراموش­نشدنی همراه با معشوق بدون هیچ زندانبانی. اما این رؤیای کارناوالی دیری نپایید و صبح هنگام با حضور دوباره­ی مگ زندگی با تمام واقعیت­های تلخش دوباره رخ‌نمود و رؤیای مورین را مانند آواری بر سرش خراب کرد. مورین که از باورهای سنتی و خشک مادرش باخبر است برای آزار او، با لباسی نامناسب و نیم‌تنه‌ای تقریباً عریان جلوی چشم او ظاهرشده و برای پاتو دلبری می­کند. باوجوداینکه هم خود و پاتو می­دانند که شب گذشته هیچ اتفاقی بینشان رخ نداده است اما مورین می­خواهد به مگ بفهماند که او هر زمان که اختیار کند می­تواند با مردان هم­بستر شده و دیگر آن زن منزوی باکره نباشد. این حرکت نیز در ادامه­ی بر چهره داشتن نقاب کارناوالی است. مورین می­خواهد با این نقاب، اقتدار خود را در تغییر سرنوشتش به رخ مادر بکشد. اما غافل از آنکه مادر باوجود فرتوت و ناتوان بودنش همچنان در به وجود آوردن جنگ اعصاب و سرکوب کردن حریفش از این طریق تبحر دارد. او در ادامه، نزاعی راه انداخته و راز مگوی مورین مبنی بر بستری بودنش در بیمارستان روانی را فاش می­کند. مورین باوجود مقابله‌به‌مثلش اما در آخر تسلیم‌شده و نقاب از چهره­اش برداشته می­شود. آن‌هم درست زمانی که پاتو باوجود حرف­های مگ همچنان با مورین مهربان است و با او همدردی می­کند.

**پاتو: گذشته­ها گذشته. همه رو پشتِ سر گذاشته­ی مورین.**

مکث. مورین مدتی به او خیره می­شود**.**

**مورین: می­گی من هنوز دیوونه­م یا ماتی از این­که...؟**

**پاتو: نه، اصلاً. نه...**

**مورین: نه\_؟**

**پاتو: نه اصلاً. فقط دارم می­گم گذشته­ها گذشته. چیزی هم وجود نداره**

**که بابتش خجالت بکشی. دیگه باید فراموش کنی.**

**[...]**

**پاتو:** مکث **برو یه چیزی تنت کن مورین. یخ می­زنی تو سرما.**

مکث. مورین دوباره حالتِ غمگین به خود گرفته. به خود می­نگرد.

**مورین:** آرام **یه چیزی تنم کنم؟ حالا دیگه فکر می­کنی زشتم.**

**"یه چیزی تنم کنم..."**

**پاتو: نه مورین. می­گم سرده. نمی­تونی این­جوری راه بری. یخ می­زنی.**

**مورین: دیشب فکر نمی­کردی بدنم زشته. شایدَم فکر می­کردی.**

**پاتو: نه مورین. نه. چه­ت شده؟**

**مورین: فکر می­کردی ملکه­ی زیبایی­ام. یه همچی چیزی گفتی.**

**حالا چی شده می­گی "خودتو بپوشون، حالمو به­هم می­زنی..."**

**پاتو:** به سوی او می­رود **مورین. نه. بسه! این حرفا چیه می­زنی؟**

**مورین: شاید دلیلش همین بود.**

**پاتو:** می­ایستد **دلیل چی؟**

**مورین: خب ولم کن برو.\_ اگه حالتو به­هم می­زنم.**

**پاتو: تو حالَمو به­هم نمی­زنی.**

**مورین:** تقریباً با گریه **گفتم ولم کن برو.**

**( همان، ص. 46، 47، 48)**

مورین به علت فاش شدن رازش دیگر نمی­تواند نقاب زن شاد و خوش­بین را بر چهره داشته باشد. پس بدبینی و شک همیشگی­اش دوباره رخ می­نمایاند. او که از لقب تازه دریافت کرده­اش ( ملکه­ی زیبایی لی­نین) توسط پاتو سرمست و راضی بود با یک چرخش ناگهانی، آن روی سکه­ی شخصیتش نمایان ­می­شود. تا جایی که حتی با بدبینی عدم برقراری رابطه‌اش با پاتو را ناشی از دل­زدگی پاتو می­داند. اما بااین‌وجود می­توان گفت که پاتو هیچ­وقت شاهد روی خشن و سبعیت رفتار مورین نخواهد بود. علی­رغم تلاش­های مگ برای ثابت کردن این موضوع که مورین یک جلّاد است؛ اما نقابِ مظلومیت و معصومیت، هیچ­وقت در مقابل پاتو، از چهر­ه­ی مورین نمی­افتد. احتمالاً پاتو تا آخرین لحظات، حتی در شب نامزدی­اش با زنی دیگر نیز، در ذهنش از مورین، زنی مظلوم و معصوم که تحت‌فشار و زورگویی­های مادر کنترل اعصابش ضعیف شده است؛ یاد می­کند. گرچه مُسبب این حال‌وروز مورین خود مادر است اما درهرحال حقیقتِ فاش شده برای پاتو، هیچ­وقت تمام حقیقت مورین نخواهد بود.

**تاج­گذاری، تاج برداری**

در این نمایشنامه نمی­توان به دنبال نمونه­ی واحد و دقیقی از دو مفهوم تاج‌گذاری و تاج­برداری بود. این دو مفهوم جدایی­ناپذیر بوده و همواره توأمان اتفاق می­افتند.

در اینجا ارزش­ها و اعتقاداتی که درگذشته جایگاه والایی در جامعه داشته­ و حتی روزگاری جزو خط قرمزهای باورهای یک جامعه­ بوده است؛ حال، به‌گل‌نشسته و ارزش خود را ازدست‌داده‌اند. باورهایی مانند، احترام به والدین و بزرگ‌تر، فرزند فداکار، همسر وفادار، زنان نجیب و مردان­ پاک­دامن و ازاین‌دست. در ملکه­ی زیبایی لی­ِنین، به شکل مستقیم تصویری از گذشته­ی این جامعه به خواننده نمی­دهد اما، مگ، مادر سنتی و پیر مورین، نماینده­ی تمام و کمالی از جامعه­ی گذشته است. مگ به خواننده نشان می­دهد که زمانی تاج سلطنت بر سر نسل او بوده است. باوجود کم‌ارزش و حتی بی­ارزش شدن این باورها در جامعه اما، مگ همچنان در خانه­ی دونفره‌ی خود و مورین، با چنگ و دندان از تاج سلطنت ارزش­های به‌گل‌نشسته‌ی جامعه محافظت می­کند. او نمی­تواند جامعه را مجبور به تمکین کند و تنها، ته‌مانده‌ی توانش را برای خانه­نشین کردن دخترش به‌کاربرده است. مورین اما، دیگر صبر و تحملِ در خدمتِ مادر بودن را ندارد پس، برای ضربه زدن و پایین کشیدن این تاج سلطنتی، به زورآزمایی باقدرت حاکم در خانه پرداخته و از هیچ تلاشی فروگذاری نمی­کند. برای مورین نه احترام به والدین ارزشی دارد و نه نجابت و پاک­دامنی. او تنها خواهان آزادی است. نزد مورین هیچ اهمیتی ندارد که از چه مسیری می­خواهد به هدف برسد، خواه بددهنی و توهین باشد و خواه، حتی شکنجه و قتل. برای مورین رسیدن به هدف، وسیله را کاملاً توجیه می­کند. این شکل از تاج­گذاری و تاج­برداری، همواره در رفت‌وآمد است. گویی بین مادر و دختر دوئلی دائمی شکل‌گرفته است که به‌واسطه‌ی آن قدرت بین هر دو دائماً در حال جا به‌جایی است.

**نافرمانی از قدرت حاکم**

در این نمایشنامه، قدرت حاکم، مگ است. اما، قدرتی که به‌سختی و با چنگ و دندان سعی در نگهداری و تصاحب کامل آن دارد. با توجه به مبحث قبل مگ نماینده­ی جامعه­ای است که زمانی آداب‌ورسوم و سنت­هایی بر آن حاکم بوده است. در ابتدای نمایشنامه، مادر باوجود پیر و ناتوان بودنش، باقدرت دستور می­دهد و اوضاع امور را در دست دارد. حتی ­می­توان گفت، او از ناتوانی­اش به شکل اغراق‌شده‌ای برای امرونهی استفاده می­کند. او حتی اگر بتواند، نمی­خواهد که برخی کارهایش را خودش انجام دهد. مانند شیرین کردن چایی یا هم زدن مسهلش. او به مورین وابسته است نه به خاطر عشق و علاقه­ی مادر به فرزند، بلکه برای مراقبت و خدمت‌رسانی به خودش. ازنظر او تحت مراقبت کسی مثل مورین بودن، باوجود تمام آزار رسانی‌اش، بهتر از رفتن به آسایشگاه سالمندان است. پس تمام قدرتش را به کار گرفته تا مورین را برای خود حفظ کند. مورین باوجوداینکه بیشتر سال­های جوانی­اش را صرف مراقبت از مادر کرده است اما، این خدمت­رسانی را با نیت خیرخواهانه و تحت عنوان فرزندی فداکار انجام نداده است. او گویا چاره­ای جز این نداشته، پس از هر بهانه­ای برای آزار و شکنجه­ی مادر بهره می­جوید تا شاید بدین طریق بتواند برای ادامه­ی زندگی با مادر زورگو کسب نیرو کند. مگ باوجوداینکه از شکنجه­های مورین وحشت دارد اما بازهم روش خود را پیش می­گیرد؛ مانند ریختن ادرارش در ظرف­شویی. مورین نیز هرچقدر تقلا کند بازهم در آخر حریف مگ نمی­شود. اما زمانی که پای رِی و خبررسانی­اش به خانه باز می­شود؛ مگ و مورین هر دو هشیار می­شوند. مورین کورسوی امیدی برای رهایی از وضعیت اسف­بارش می­یابد. اما مگ احساس خطر کرده زیرا نمی­خواهد پای مردی به خانه بازشده و مورین را از او جدا کند. مگ می­داند که مورین پا روی خواسته­های او گذاشته و می­خواهد خودش را از شر او خلاص کند، پس مگ نیز بازهم از قدرت خود استفاده کرده و سعی می­کند مانع رسیدن مورین به هدف بشود. در اولین تلاشش (پاره کردن پیغام ِری) کامل موفق نمی­شود زیرا مورین پیش­تر متوجه شده و نقشه­ی او را خنثی می­کند. در اینجا جا­به­جایی قدرت از مگ به مورین و برعکس اتفاق می­افتد. مورین بدون هیچ احترام و ارزشی برای مگ با تهدید و اعمال زور سعی می­کند به اهدافش برسد و به اولین هدفش ( شرکت در ضیافت) نیز، می­رسد. در مکالمه­ی­ زیر نمونه­ای از این جا­به­جاییِ اعمال زور و قدرت مشخص است.

**مورین: دارم مُسهلِتو برات دُرُس می­کنم.**

**مگ: مُسهلمو نخوردم مورین؟ خوردم.**

**مورین: خُب. یه­دونه دیگه اذیتت نمی­کنه.**

**مگ:** با احتیاط **نه. فکر نمی­کنم.**

**[...]**

**مورین: همه­شو بخور. تند باش!**

**مگ: موررین، دلم یه­کم آشوبه. جا هم ندارم.**

**مورین: بهت می­گم بخور. یالّا! چه طور جا داشتی اون دروغو سرِهم**

**کنی که رِی دولی هیچ پیغامی نداره! اگه خودم موقع رفتن تو جاده**

**نمی­دیدمش چی؟! چه دروغایی! یالّا همه­ی اون مُسهلو همین الأن**

**سر بِِکِش. گولّه­هاشم قورت بده. هر چی نخوری، تِهش بمونه خودم**

**رو سرت خالی می­کنم. می­دونی که من الکی حرف نمی­زنم.**

مگ اهسته باقی­مانده­ی مسهل را سر می­کشد.

**یابو گیر آوردی. هان؟ بازَم داری تو زندگِی من دخالت می­کنی؟**

**بَسِت نیس که بیس سالِ آزگار هر روز کُلفتیتو کردم؟ حالا یه**

**شب بیرون رفتنِ من خفه­ت می­کنه؟**

**مگ: دخترای جَوون نباید برن بیرون، با آدمایی که\_!**

**مورین: دخترای جوون! من چهل سالَمه. چهل سال! یالّا تمومش**

**کن!**

**[...]**

**مگ: اینو دوس ندارم مورین.**

**مورین: دوس داری رو سرت خالیش کنم؟**

مگ به خوردن ادامه می­دهد

**بذار بِهِت بگم، خب؟ دخترای جوون نمی­رن بیرون حالیم**

**نمی­شه اینو زیاد تکرار می­کنی. مگه من چیکار کرده­م غیرِ**

**این­که تو چهل سالِ گذشته دو تا مَردو بوسیدم؟**

**مگ: دو تا مرد خیلیه.**

**مورین: تمومش کن!**

**مگ: تمومش کرده­م!**

لیوانش را به مورین می­دهد و او آن را می­شویّد.

**دوتا هم خیلیه.**

**( همان، ص. 25، 26)**

در قدم بعدی، با آمدن پاتو به خانه، مگ که به­هیچ­وجه از این موضوع راضی نیست، رؤیای شیرین مورین را با افشای راز مورین (بستری بودنش در بیمارستان روانی)، به کابوس بدل می­کند. در اینجا مادر که تجربه­­ی سیاست نسل سنتی گذشته را به همراه دارد، بار دیگر از طریق سیاست مظلوم­نمایی، رِی را فریب داده و نامه­ی فرستاده‌شده از طرف معشوق را آتش می­زند. اینجا زورِ قدرت حاکم (مادر) بر زور نماینده­ی کارناوال (پاتو) می­چربد. بااین‌حال مگ خبر ندارد که این شکل از زورگویی و دخالت در زندگی­ دخترش، آخرین دخالت او خواهد بود. برای مورین این زورگویی مادر بخشودنی نیست، زیرا با این کار تنها امید باقی­مانده­اش در زندگی­ تباه می­شود. او نمی­خواهد تنها کسی که نابود می­شود خودش باشد پس علیه قدرت حاکم بر خانه قیام کرده و او را سرنگون می­کند. جابه­جایی قدرت، در آخر، در دستان مورین، از حرکت می­ایستد و صاحب اصلی خود را پیدا می­کند.

**فرجام ناپذیری و درکنارهم قرار گرفتن مفاهیم متضاد**

در ادبیات کارناوالی مفاهیم متضاد کنار یکدیگر قرار می­گیرند. مفاهیمی مثل عشق و نفرت، مرگ وزندگی در کارناوال با یکدیگر همراه شده و حتی ممکن است از دل یکدیگر زاده شوند.

در این نمایشنامه، سرگذشت زندگی مورین تا حدی ناشی از تضاد رفتاری خودِ اوست. او در عین تنفر از مادر و مقصر دانستن او در بی­مصرف بودن زندگی و آینده­ی تباه‌شده‌اش، بیست سال تمام با او زندگی کرده و از او جدا نشده است. با توجه به اینکه امروزه در جوامع به‌خصوص جوامع غربی فرزندان به‌راحتی از خانواده جداشده و زندگی مستقل خود را تشکیل می­دهند؛ زندگی مورین با مادرش متضاد بافرهنگ جامعه­ی مدرن است. البته این نکته ذکر شد که مگ، نماینده­ی سرسخت زندگی سنتی و قانون­مند گذشته است و شاید علت این تضاد رفتاری مورین، نقطه‌ضعف بزرگ زندگی­اش، یعنی بستری بودنش در بیمارستان روانی باشد. مگ که از گذشته­ی او باخبر بوده، می‌توانسته سر بزنگاه مدارک سابقه­ی او را رو کند. که درنهایت این کار را کرد.

تضاد دیگر را می­توان در رابطه­ی مورین و پاتو بررسی کرد. مورین زمانی درگذشته عاشق پاتو بوده است اما باوجود شرایط او و خودش آینده­ای را با او متصور نبود. حال بعد از گذشت بیست سال و با بازگشت پاتو، مورین دوباره امیدوار به برقراری رابطه با او می­شود. او چشیدن طعم آزادی و عشق را در شریک شدن سرنوشتش با پاتو می­بیند؛ پس برای نیل به این مقصود تلاش می­کند. اما درست زمانی که به وصال یار رسیده است، ناگهان همه‌چیز رنگ‌باخته و سرنوشتِ شیرین از دستانش می­گریزد. درواقع با آمدن پاتو به زندگی مورین، وقایع اساسی و حیاتی زندگی او همه در وصال یار خلاصه می­شود. او حیات زندگی خود را در اتفاقاتی که هیچ­وقت رخ نمی­دهند می­بیند. تک­گویه­ی بلند او در اواخر نمایشنامه گویای این ادعاست. از طرفی پاتو نیز با­وجود تمام علاقه و کششی که نسبت به مورین دارد اما در آخر به‌راحتی او را ترک کرده و زندگی خود را با شخص دیگری شریک ­می­شود. در نامه­ای که او برای مورین می­نویسد، او با احساسات فراوان درباره­ی زیبایی مورین و اینکه چقدر با او بودن برایش ارزشمند و بااهمیت است می­گوید اما، در آخر نامه تصمیم­گیری برای تشکیل یک زندگی مشترک را به عهده­ی مورین گذاشته و نه­تنها خودش هیچ تلاشی برای بازگرداندن مورین نکرده، بلکه با نیامدن مورین به‌راحتی شخصی دیگر را با او جایگزین می­کند.

**عناصر دوسویه در ملکه­ی زیبایی لی­ِنین**

مرگ جزوی از چرخه­ی زمانی طبیعت است. بدن بی­جان دوباره به زمین که مادر طبیعت است بازمی­گردد. از این منظر انگاره­ی مرگ، در کارناوال فرجام ناپذیر است. فرجام ناپذیری نیز ارتباط بسیار نزدیکی با ویژگی "درکنارهم قرار گرفتن مفاهیم متضاد" دارد. با توجه به آرای باختین درباره­ی مضمون مرگ، می­توان گفت این مضمون کاملاً دوسویه و نسبی است؛ براین اساس، مرگِ مادر در اینجا نیز با خود زندگی دوباره را به همراه دارد. مرگ او زندگی جدید و بدون تنشی را برای مورین به ارمغان آورده و نه­تنها زندگی پایان نمی­یابد بلکه زندگی جدیدی آغاز می­شود.

دیوانگی: این مضمون نیز جزوی از انگاره­ی گروتسک بوده و دارای ماهیتی دوسویه است. در کارناوال، جنون یا دیوانگی، با بی­قیدی و آزادی بیشتر همراه است. از منظر قوانین خشک و رسمی جامعه ظاهر این مضمون، زشت و قبیح است. اما در کارناوال، جنون، جهان تازه­ای را رو به‌سوی فرد باز می­کند که در بیرون از کارناوال قابل تجربه نیست. در اینجا، مورین با سرنگونی مادرش، که قدرت حاکم بود، دچار جنون شد. می­توان این­گونه نگاه کرد که مورین با از بین رفتن قدرت حاکم، وارد جهان کارناوالیِ خویش شده و سرنوشت کارناوالی را برای خود رقم می­زند. سرنوشتی که در واقعیت جامعه دست­نیافتنی بود، حال، در رؤیا و ذهن کارناوالی مورین به واقعیت تبدیل می­شود. گو اینکه در آخر، زور جامعه به‌زور رؤیاپردازی کارناوالی مورین می­چربد و واقعیت را مانند زهری به خورد مورین ­می­دهد.

آتش: ماهیت دوسویه­ی آتش، تولد دوباره، رهایی و وفور نعمت است که از دل آتش و خاکستر به دست می­آید. مانند ققنوس که از خاکسترش، ققنوس دیگری متولد می­شود. در اینجا کارکرد آتش به دو شکل است. در شکل اول مگ با سوزاندن نامه­ی پاتو سرنوشت رابطه­ی آن­ها را می­سوزاند. در اینجا سوزاندن برای از بین بردن خاطره سازی آینده است که هیچ­گونه کارکرد کارناوالی ندارد. در شکل دوم، مورین با سوزاندن هر آنچه یادآور مادر و زورگویی اوست، خاطرات جدید و پیش­رو را جایگزین خاطرات تلخ گذشته می­کند.

**بدن گروتسک**

این انگاره نیز جزوی از رئالیسم گروتسک است. از میان اجزای چهره­ی انسان، دهان از مهم­ترین قسمت­های یک بدن گروتسک است و نقش اساسی را ایفا می­کند. درواقع دیگر اجزای بدن گروتسک مانند قابی، دهانِ گشوده­ را در برگرفته­اند. تمامی انسان­ها برای ادامه­ی حیات به عمل خوردن وابسته بوده و اهمیت می­دهند، اما در این نمایشنامه مگ آن‌قدر از گرسنه­ماندن و نرسیدن تغذیه­ی مناسب و به‌موقع وحشت دارد که بیش از دیگران به عمل بلعیدن وابسته است. ازآنجایی‌که او که سالخورده است به گفته­ی خودش نمی­تواند به‌خوبی برای خود غذایی آماده کند، پس برای رفع گرسنگی از مورین استفاده می­کند. در مواقعی که مورین در خانه حضور ندارد نیز مگ به‌راحتی از ری و یا پاتو که به‌اجبار چند لحظه­ای را با او هم­کلام شده­اند، درخواست آماده کردن و یا پختن غذای موردنظرش را می­کند. در اینجا عمل بلعیدن که جزوی از دهانِ گشوده است با فرآیند **فروکاستن** همراه است. مگ حتی به قیمت فروکاسته شدن منزلتش در برابر مورین و دیگران، از خواسته­اش نمی­گذرد. این مسئله آن‌قدر برای او مهم است که حتی در بین کلام­های تحقیرآمیز مورین، به او زمان حاضر کردن غذا یا چای عصرانه­اش را گوشزد می­کند. مگ از تنها ماندن وحشت دارد زیرا خودش به‌تنهایی نمی­تواند به خواسته­هایش رسیدگی کرده و امیالش را ارضا کند پس مانع وصال مورین به معشوقش می­شود. شاید بتوان گفت، مگ از طریق اهمیت دادن به بدن خود و همین‌طور امر بلعیدن، با جهان یکی شده و بخشی از جهان پیرامون خود را وارد بدنش می­کند. در انتها نیز به همین دلیل، توسط مورین کشته‌شده، در خاک فرورفته و جهان او را می­بلعد.

**چندصدایی در ملکه­ی زیبایی لی­ِنین**

طبق تعریف باختین در یک اثر چندصدایی، کنش هیچ شخصیتی منفرد و در انزوا نبوده و این کنش در کنار کنش دیگر شخصیت­ها معنا پیدا می­کند. با توجه به ماهیت مجادله­ای این نمایشنامه، مجادله­های کلامی نقش بارزی در آن ایفا می­کنند. مورین و مگ در مجادله­هایشان، هرکدام با توجه به تعلق داشتن به دو نسل متفاوت، افکار و عقایدشان را بازمی­تابانند. همین تناقض در عقاید، باعث شکل­گیری کانون درگیری می­شود. هر دو شخصیت سعی بر قانع کردن و درعین‌حال تحمیل عقاید خود به دیگری دارند. این تحمیل به‌خصوص در صحبت­ها و رفتار مگ پررنگ است. او در جدل­هایش با مورین سعی بر تحمیل افکار سنتی خود دارد. از طرفی مورین نیز بر مطالبه­ی خواسته­هایش پافشاری می­کند. خواسته­هایی که ازنظر مورین کاملاً بر حق و طبیعی و ازنظر مگ کاملاً ناحق و نامشروع است. زمانی که مورین به مهمانی پاتو دعوت‌شده است، مگ به او گوشزد می­کند که نباید از خانه بیرون برود و یا با مردی قرار بگذارد. زیرا این کار خلاف عرف است.

مگ و مورین، اندیشه­هایشان را در راستای کلام دیگری، بازمی­نمایانند. در مبحثِ دیگری ذکر شد که، شناخت افراد از خود، از طریق کلام و عقاید دیگری در مورد خود، شکل می­گیرد. در اینجا نیز مگ و مورین، به نظرات طرف مقابل در مورد خودشان، عکس­العمل نشان داده و درونیاتشان را آشکار می­کنند. برای مثال زمانی که مگ و مورین در حضور پاتو شروع به بحث‌وجدل می­کنند، مگ راز مورین را فاش کرده و او را دیوانه خطاب می­کند. در این حین است که مورین با نسبت دادن این صفت از طرف مادر به خود، آشفته شده و عکس­العمل نشان می­دهد.

**مگ: برو یه لباسی تنت کن. همین­جور لخت­ وعور داری**

**داری قدم می­زنی! هیچ واسه­ت مناسب نیس.**

**مورین: دوس دارم همین­جور لخت وعور قدم بزنم. خوشم**

**می­آد. آره.**

**مگ: حتماً یاد اون دیفورد هال تو انگلیس می­ندازدت. شرط**

**می­بندم...**

**مورین**: با عصبانیت **دیگه خفه شو...**

**مگ: اون­جا نمی­ذاشتن لباسای خودتو بپوشی. می­ذاشتن؟**

**مورین: گفتم دهِنتو ببند...!**

**مگ: فقط لباسای بلندِ کهنه و کُتای کُلُفت...**

**مورین: حتماً اون لگن شاش هم هم تصورات من بوده؟**

**مگ: شاشو ول کن! شاشو ول کن! می­خوای بدونی**

**[...]**

**دیفورد هال چه جور جاییه حضرت آقا؟**

**مورین: گفتم خفقون بگیر!**

**مگ: دیوونه­خونه­س! یه دیوونه­خونه­ی قدیمی تو انگلیسه**

**که من رفتم امضا کردم و قول دادم خودم مواظبش باشم**

**تا بیارمش بیرون. می­خوای کاغذشو ببینی؟**

مورین در اتاق این سو و آن سو می­رود.

**بیارم مدرکشو؟تا معلوم بشه کی­دیوونه­س؟ کی خرفته؟**

**هان؟**

**(همان،ص. 44، 45)**

در ادامه­ی شناخت خود توسط دیگری، گفت‌وگوی مورین و پاتو پس از فاش شدن رازش را می­توان مثال زد.، مورین که اکنون رازش برملا شده، احساس می­کند پاتو نیز او را دیوانه می­پندارد پس از کلمات و نظرات پاتو در مورد خودش سوءبرداشت می­کند.

در راستای بررسی ویژگی چندصدایی در این نمایشنامه به این نتیجه خواهیم رسید که مک­دونا به‌خوبی توانسته از این ویژگی در اثر بهره جوید. صدای تک‌تک شخصیت­ها در این نمایشنامه شنیده می­شود. هر شخصیت، متناسب با وضعیت روانی و اجتماعی خود حرف زده و عمل می­کند. هیچ اثری از دخالتِ عقاید نویسنده در کنش شخصیت­ها دیده نشده و قضاوتی از طرف او صورت نمی­گیرد. باوجود طنز تلخ و گروتسک موجود در اثر، اما می­توان این نمایشنامه را یک درام رئالیستی دانست. در آثار واقع­گرایانه، روانشناسی شخصیت­ها دارای اهمیت است. به دنبال همین ویژگی است که این نمایشنامه نمی­تواند تک­صدایی باشد. نویسنده هرکدام از شخصیت­ها را با توجه به خواستگاه و تمایلاتشان نمایش می­دهد و نه خواستگاه و تمایلات خود. مگ زنی سالخورده و سنتی است و نظراتش با نظرات مورین که هیچ‌وجه اشتراکی با نسل او ندارد، متناقض بوده و هیچ­کدام فهم و درکی از گفتار یکدیگر ندارند. پاتو که احتمالاً هم‌نسل مورین بوده، خواسته­ها و تمایلات او را به‌خوبی درک­ می­کند. درعین‌حال تمایلات و خواسته­های ِری، پسر نوجوان نیز، به‌خوبی نشان‌دهنده‌ی خواستگاه نسل وی است.

**جدول شماره 1: ویژگی­های ادبیات کارناوالی**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ویژگی­های ادبیات کارناوالی | ملکه­ی زیبایی لی­ِنین |  |
| زبان عامیانه­ی کوچه و بازار | 🗸 |
| فرجام ناپذیری و در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد | 🗸 |
| تاج‌گذاری و تاج برداری | 🗸 |
| نافرمانی از قدرت حاکم | 🗸 |
| چندصدایی | 🗸 |
| رئالیسم گروتسک | 🗸 |

**جدول شماره 2: رئالیسم گروتسک**

|  |  |
| --- | --- |
| انگاره­های رئالیسم گروتسک | ملکه­ی زیبایی لی­نین |
| بدن گروتسک | 🗸 |
| بازی و نقاب | 🗴 |
| ضیافت و نقاب | 🗸 |
| مرگ | 🗸 |
| دیوانگی | 🗸 |

**نتیجه ­گیری**

درنتیجه­ی بررسی این نمایشنامه می­توان گفت، علاوه بر دارا بودن عناصر ادبیات کارناوالی، ملکه­ی زیبایی لی­نین را می­توان یک اثر کارناوالی دانست. نه­تنها به علت وجود ویژگی­های یک اثر کارناوالی در این نمایشنامه بلکه، به علت تلاش مورین، قهرمان نمایشنامه برای ساختن جهانی کارناوالی برای خود و رسیدن به آزادی است که می­توان این نمایشنامه را جزو آثار کارناوالی محسوب کرد. در عین حال به علت پررنگ بودن نقش سه ویژگی چندصدایی، رئالیسم گروتسک و فرجام­ناپذیری، روح کارناوالی در این اثر تأثیر بسیاری در نزدیک شدن آن به یک اثر کارناوالی دارد. شاید پایان‌بندی و طنز تلخ موجود در این نمایشنامه، به‌ظاهر فضایی ضد کارناوالی را مجسم کند اما، شخصیت مورین باوجود سبعیت در رفتار و جنگ دائمی­اش با مادر، یک شخصیت کارناوالی است. زیرا بدون هیچ ترس و هیچ­گونه ملاحظه­ای در برابر قدرت حاکم (مگ) سعی دررسیدن به اهدافش دارد. حتی اگر آن‌طور که باید به هدفش نمی­رسد اما تلاش او را، می­توان یک کنش کارناوالی داست. به­علاوه ویژگی­های چندصدایی و بدن گروتسک نیز در این نمایشنامه به نسبت نقش پررنگ­تری داشته­اند. افکار و اعتقادات افراد متفاوت از سه نسل مختلف، و همچنین نقش دیگری در شناخت خود، در ملکه­ی زیبایی لی­نین، به‌خوبی بازنمایی شده است. از طرفی ویژگی بدن گروتسک که از انگاره­های رئالیسم گروتسک نیز هست را در شخصیت مگ، می­توان بررسی کرد. درکل می­توان گفت تمامی ویژگی­های کارناوالی در این نمایشنامه در یک هماهنگی با یکدیگر هستند و تقریباً به‌طور یکسان نقش ایفا می­کنند.

**پی نوشت:**

1. Carnivalesque [↑](#endnote-ref-1)
2. Mikhail Bakhtin [↑](#endnote-ref-2)
3. The Beauty Queen of Leenane [↑](#endnote-ref-3)
4. Martin McDonagh [↑](#endnote-ref-4)
5. Polyphony [↑](#endnote-ref-5)
6. Grotesque Realism

   **منابع**

   احمدی، بابک(1378). **ساختار و تأویل متن**. چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

   باختین، میخاییل(1395). **پرسش­های بوطیقای داستایوفسکی**، ترجمه­ی سعید صلح­جو، تهران: نشر نیلوفر

   باختین،میخاییل(1387). **تخیل مکالمه‏ای: جستارهایی درباره­ی رمان**. ترجمه­ی رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی

   فریزر، جیمزجرج (1382). **شاخه‌ی زرین**، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: نشر آگاه

   مقدادی، بهرام (1378). **فرهنگ اصطالحات نقد ادبی از افلاطون تاعصر حاضر**، تهران: فکر روز

   مک­دونا، مارتین(1391). **ملکه­ی زیبایی لی­نین**. ترجمه­ی حمید احیا، تهران: نشر نیلا

   **مقاله**

   یزدی، نرگس؛ براهیمی، منصور(1390). **بررسی انگاره های کارناوالی در نمایشنامه ی رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین. نشریه ی هنرهای زیبا**، هنرهای نمایشی و موسیقی، (43)، 51-57

   **پایان نامه­ها**

   پیرخردی، ستاره. (1389). بررسی ادبیات کارناوالی در دفتر ششم مثنوی. پایان نامه دوره کارشناسی ارشد. دانشکده سینما و تئاتر. دانشگاه هنر.

   رمضان­زاده، مهدی. (1392). بررسی نظریه­های بازی، گروتسک و کارناوال از باختین در گزیده­ای از تئاترهای معاصر ایرانی. پایان نامه دوره کارشناسی ارشد. دانشکده سینما و تئاتر. دانشگاه هنر. [↑](#endnote-ref-6)