نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۰۸)، ۵۵-۶۸ / خرداد ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/BAGH.2022.301192.4981

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Study of the Carnival Components of Mikhail Bakhtin in Iranian Delightful Performances
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

# بررسی مؤلفه‌های کارناوالی میخاییل باختین در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی*

سارا اللهیاری[۱]**، محمد فدوی[۲]، مجید سرسنگی [۳]

۱. دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، ایران.
۲. استاد دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه تهران، ایران.
۳. دانشیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۵ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۳/۰۱

## چکیده

**بیان مسئله**: کارناوال‌ها، جشن‌های مردمی و عامیانه هستند که در مقابل فرهنگ رسمی و خشک قرار می‌گیرند. در فضای کارناوالی طبقات اجتماعی واژگون می‌شوند. کارناوال با استفاده از ابزارهایی چون انتقاد، هجو، تمسخر و کنایه، قوانین و ارزش‌های حاکم بر جامعه را به چالش می‌کشد، در مقابل فرهنگ رسمی می‌ایستد، فضای تک‌صدایی را بر هم می‌زند و جامعه‌ای چندآوایی، همراه با گفتگوهای متنوع پدید می‌آورد. میخاییل باختین نظریه‌پرداز مهم قرن بیستم در حوزهٔ نقد ادبی با نظریهٔ منطق گفتگویی، فضای نوینی در حوزه‌های گوناگون از جمله ادبیات پدید آورد. یکی از شاخه‌های اصلی این نظریه کارناوال است. مؤلفه‌های کارناوالی باختین را می‌توان در مقولهٔ نمایش نیز بررسی کرد. این پژوهش بر آن است تا نمایش‌های شادی‌آور ایرانی در اواخر دورهٔ صفوی و دورهٔ قاجار را با ذکر شواهد و نمونه‌ها، بر اساس انگاره‌های کارناوالی باختین مورد نقد و بررسی قرار دهد.
**هدف پژوهش**: این تحقیق به دنبال آن است که با بررسی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی و تحلیل ساختاری و محتوایی آنها، نسبت این گونهٔ نمایشی را با نظرات باختین در زمینهٔ کارناوال سنجیده و امکان به‌کارگیری نظریهٔ کارناوالی باختین را در این نمایش‌ها بررسی کند.
**روش پژوهش**: این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. در این پژوهش از منابع معتبر ایرانی و غیر ایرانی (به صورت کتاب، مقاله، یادداشت و گفتگو با صاحب‌نظران در دو مقولهٔ متن و اجرا) استفاده شده است.
**نتیجه‌گیری**: نمایش‌های شادی‌آور ایرانی به مثابهٔ کارناوال، فضایی ایجاد می‌کنند تا مردم فارغ از طبقهٔ اجتماعی گرد هم آیند و همراه با سرگرمی و شادی در کنار یکدیگر آزادانه، به انتقاد از فضای رسمی جامعه بپردازند. در آزادی و برابری، گفتگوی حقیقی شکل می‌گیرد و عامهٔ مردم در مدتی هر چند کوتاه، به رهایی و آرامش می‌رسند.

**واژگان کلیدی**: *کارناوال‌گرایی، نمایش شادی‌آور ایرانی، میخاییل باختین، منطق گفتگویی.*

## مقدمه

انسان در اروپای قرون وسطی با دو نوع زندگی روبرو بود، یکی: زندگی رسمی، یکنواخت، جدی و تحت نظم، سرشار از ترس و تقوای دینی، و دیگری: زندگی «کارناوالی»[۱]، زندگی در مکان‌های همگانی، زندگی آزاد و رها، مملو از شادی، بی‌هراس از قوانین و بالاخره یک زندگی همراه با توهین و بدگویی و آلوده‌کردن تمامی چیزهایی که در دورهٔ مورد اشاره تحت عنوان «مقدسات» از آنها نام برده می‌شد. نخستین کسی

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری سارا اللهیاری با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی کارناوال در نمایش‌های شادی‌آور ایران و کمدیادلارته ایتالیا با تکیه بر نظریه کارناوال‌گرایی میخاییل باختین» است، که به راهنمایی «محمد فدوی» و «مجید سرسنگی» در سال ۱۴۰۰ در دانشکدهٔ هنرهای تجسمی دانشگاه تهران به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: sara.allahyari@ut.ac.ir، ۰۹۱۲۳۵۱۶۲۵۸۰

که مفهوم کارناوال را به صورت نظام‌مند به کار برد، پژوهشگر روسی میخاییل باختین بود. کارناوال یکی از واژه‌های کلیدی (همراه با منطق مکالمه[۲] و چند آوایی[۳]) در آرای میخاییل باختین است. «در نظر باختین، کارناوال چیزی بیش از رویداد معترضانه به معنای مدرن کلمه است؛ کارناوال نوعی خرده‌فرهنگ انتقادی است که آیین‌ها و آداب آن، اخلاق‌های حاکم و هنجارهای رایج را به پرسش می‌گیرند. این اخلاق و هنجارها در زمینه و قالبی متفاوت، کاریکاتوری و تمسخرآمیز به نمایش در می‌آیند و به باد ریشخند گرفته می‌شوند» (گلدمن و همکاران، ۱۳۹۲، ۱۶۲). کارناوالی که باختین مطرح می‌کند دارای مؤلفه‌هایی است که می‌توان آنها را در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی بررسی کرد. تاریخ فرهنگی ایران در دوره‌های مختلف به کرات شاهد نمایش‌هایی بوده است که توسط مردم در مکان‌های عمومی مانند میدان‌ها، بازارها و حتی منازل شخصی اجرا می‌شدند. این نمایش‌ها به دلیل علاقهٔ مردم و جا گرفتن در فرهنگ عامه، توانستند فرازونشیب‌های سیاسی را در ایران پشت سر گذاشته و در اواخر دورهٔ صفوی و دورهٔ قاجار به اوج شکوفایی خود برسند. این گونه نمایش‌ها موجب آزادشدن انسان از قید و بندهای موجود شده و فضای زندگی او را با شادی و امید بیشتر همراه می‌کند. به طور کلی در ایران، بیشتر پژوهش‌ها در رابطه با مؤلفه‌های باختین در زمینهٔ رمان و نقد ادبی بوده و از این دست پژوهش‌ها در حوزهٔ نمایش بسیار اندک است. این پژوهش بر آن است، تا نمایش‌های شادی‌آور ایرانی را بر اساس انگاره‌های کارناوالی باختین مورد بررسی و کنکاش قرار و خوانشی دیگر مبتنی بر نظریهٔ کارناوالی از این نمایش‌ها ارائه دهد. به این منظور با روش توصیفی - تحلیلی پس از شرح نظریهٔ کارناوال‌گرایی باختین به بررسی و تحلیل این مؤلفه‌ها در نمایش‌های شادی‌آور پرداخته می‌شود، تا نتیجهٔ در خور تأملی برای مطالعات آتی فراهم آید.

## روش تحقیق

این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. در این پژوهش از منابع معتبر ایرانی و غیر ایرانی (به صورت کتاب، مقاله، یادداشت و گفتگو با صاحب‌نظران در دو مقولهٔ متن و اجرا) استفاده شده است. مقالهٔ حاضر ضمن تبیین مبانی نظری در زمینهٔ باختین و نمایش‌های شادی‌آور ایرانی به بررسی مؤلفه‌های کارناوالی باختین در این نمایش‌ها خواهد پرداخت.

## پیشینهٔ تحقیق

در بررسی‌ها و جستجوهای انجام‌شده در میان کتب، مقالات و پایان‌نامه‌های معتبر حوزهٔ نمایش و فلسفه، پژوهش مستقلی پیرامون مؤلفه‌های کارناوال باختین در نمایش‌های شادی‌آور، انجام نگرفته است. با این حال در سایر حوزه‌های پژوهشی مرتبط با این مقوله نمونه‌های متعددی می‌توان یافت. نامور مطلق (۱۳۸۷) در مقالهٔ «باختین، گفتگومندی و چندصدایی، مطالعهٔ پیشابینامتنیت[۴] باختینی»، به بخشی از نظرات باختین پرداخته که به بینامتنیت مرتبط است. باختین (۱۳۹۹) در کتاب «زیبایی‌شناسی و نظریه‌های رمان»، به حوزهٔ تطور گفتمان رمان و چندآوایی حاکم بر انواع گونه‌های ادبی پرداخته که به طور مستقیم با موضوع پژوهش در ارتباط نیست، اما در ارائهٔ نظریات باختین در زمینهٔ منطق گفتگویی و چندآوایی از این کتاب بهره گرفته شده است. در زمینهٔ نمایش ایرانی بیضایی (۱۳۴۴) در کتاب «نمایش در ایران» به نمایش‌های پیش از اسلام و پس از آن و همچنین در ادامه به بررسی شکل‌های مختلف نمایشی از جمله نمایش‌های شادی‌آور پرداخته است. آژند (۱۳۷۲ و ۱۳۹۵)، دو کتاب با عناوین «نمایش در دورهٔ صفوی» و «نمایش در دورهٔ قاجار» منتشر کرده و در آنها به بررسی نمایش‌های مذهبی و غیر مذهبی در این دو دوره پرداخته است.

## باختین و کارناوال

کارناوال یک جشن و یا می‌توان گفت یک رژهٔ همگانی در خیابان است. در فرهنگ‌نامهٔ دهخدا، کارناوال به کاروان شادی معنا شده است. کارناوال در علوم اجتماعی به مفهوم خرده‌فرهنگ است که در برابر فضای رسمی و قدرت حاکمه قرار دارد و آن را از بین می‌برد. پیشینهٔ اصطلاح کارناوال، به ادبیات اروپا در سده‌های میانه باز می‌گردد. فرصتی برای رهایی کوتاه‌مدت مردم در آن دوران که رفته‌رفته و با پیشرفت نمایش، دو معنا داشت: «یکی جشن‌های خیابانی که گاه چند شبانه‌روز به درازا می‌کشید و دوم نمایش‌های خیابانی که در آنها فاصلهٔ میان بازیگر و تماشاگر از میان رفت» (احمدی، ۱۳۷۰، ۱۷۰).

کلارک و هولکویست با ردیابی اصطلاح کارناوال در طول تاریخ استدلال می‌کنند که کارناوال نقش بسیار مهمی در زندگی مردم در قرون وسطی داشته است. ایشان به معنای واقعی، زندگی اروپایی را در زمان کارناوال این گونه توصیف کردند: «در زمان کارناوال، احساس منحصربه‌فردبودن از زمان و مکان باعث می‌شود که فرد

احساس کند بخشی از جمع است. در آن زمان، دیگر از خود بودن دست می‌کشد. در این مرحله از طریق لباس و ماسک، فرد بدن عوض می‌کند و تجدید می‌شود» (Clark & Holquist, 1984, 302).

محدودیت‌ها و سلسله‌مراتب، معمولاً به طور موقت در طول کارناوال برداشته می‌شدند. در زمان ضیافت موسیقی، رقص و نمایش‌های خیابانی اجرا می‌شد و همهٔ افراد عادی و اعضای طبقهٔ بالا با هم تعامل داشتند (و گاهی بازی می‌کردند). فاصلهٔ طبقاتی اجتماعی به طور موقت برداشته می‌شد و فقرا می‌توانستند ثروتمندان را مسخره کنند و ثروتمندان می‌توانستند، با فقرا برقصند. خنده، کنایه و انتقاد از قوانین و موانع اجتماعی قابل پذیرش بود (Kolodziej-Smith, 2015, 86).

معنایی که باختین از کارناوال در نظر دارد، آشکارا بیانگر تجارب و درک او از استالینیسم است. باختین برای نخستین بار مفهوم کارناوال را در کتاب «رابله و جهان او»[۵] مطرح کرد. او با خوانش جدیدی که از رمان‌های فرانسوا رابله داشت، آنها را واجد گوهر کارناوال دانست. مفهوم کارناوال که باختین در آثار رابله به دنبال آن است، بسیار متفاوت از معنای رایج و امروزی آن است. کارناوال‌های امروزی با لذت‌بخشی فزاینده و هوارکشی‌های دیوانه‌وارانه‌ای که در کارناوال‌های گذشته وجود داشت، قابل مقایسه نیست. فرهنگ کارناوالی رنسانس همهٔ تمایزات سلسله‌مراتبی و ممنوعیت‌های زندگی افراد را به تعلیق وا می‌دارد (انصاری، ۱۳۸۴، ۲۰۶). کسانی که در کارناوال شرکت می‌کنند، خودشان را در هوارکشی و شادی‌های بی‌پایان غرق می‌کنند. باختین «کارناوال را جهان بی‌قیدوبند جلوه‌ها و اشکال فکاهی که در مقابل لحن جدی و رسمی فرهنگ کلیسایی و فئودالی سده‌های میانه قد علم می‌کند، تعریف کرد» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۲۳۰). بررسی باختین دربارهٔ پرسش‌های هنر داستایوفسکی و رسالهٔ دکترای او در سال ۱۹۴۰ دربارهٔ رابله و دنیای او، حاوی بازتاب‌های مداوم بر معانی تصاویر کارناوالی در ادبیات است. او معنی این تصاویر کارناوالی را با تأکید بر ارتباط آنها با یک روش زندگی توضیح می‌دهد. «کارناوال به مرز بین هنر و زندگی تعلق دارد. در واقع خود زندگی است، اما بر اساس الگوی خاصی از بازی شکل می‌گیرد. در واقع، کارناوال نورهای صحنه را نمی‌شناسد. به این معنا که تمایز بین بازیگران و تماشاگران را تأیید نمی‌کند. چراغ‌های صحنه کارناوال را از بین می‌برد، همان‌طور که عدم وجود آن نمایش تئاتر را خراب می‌کند. کارناوال نمایشی نیست که مردم آن را تماشا کنند؛ در واقع در آن زندگی می‌کنند و همه در آن شرکت دارند، چراکه ایدهٔ آن همهٔ افراد را در بر می‌گیرد» (Maccaw, 2016, 50). زندگی مردم در عرض فرهنگ رسمی قرار دارد، در نتیجه ایدئولوژی حاکم را ویران می‌کند. در روش باختین و فضای کارناوالی، «خنده با فاصله‌زدایی، احساس تقدس و واهمه از مسائل و تکریم و تواضع نسبت به آنها را در هم می‌کوبد و امکان برقراری ارتباط خودمانی با آنها را برای ما فراهم می‌آورد (نامقی و عبدی مکوند، ۱۳۹۲، ۱۴۶) (تصویر ۱).

باختین در رسالهٔ «نویسنده و قهرمان» استدلال کرده بود، کودکی که به تنهایی بازی می‌کند تا زمانی که دیگری او را تماشا نکند، تئاتر نیست و نمایشی شکل نمی‌گیرد: «بازی زمانی به اجرا تبدیل می‌شود که مخاطبی وجود داشته باشد. در اینجا ما هنوز با تمایز بین بازی و تئاتر سر و کار داریم، اما باختین بازی و تئاتر را از هم جدا می‌داند. زیرا تنها بازی، تماشاگران و بازیگران را در کنار هم قرار می‌دهد و تئاتر با (چراغ‌های صحنه) آنها را از هم جدا می‌سازد. استادان تئاتر از دههٔ ۱۸۸۰ به بعد به طور دقیق بحث می‌کردند که نمایش تئاتر به وسیلهٔ چراغ‌های سن تخریب شده است و حذف آنها ضروری است» (Maccaw, 2016, 50-51). باختین در طول کار حرفه‌ای خود از نمایش‌نامه و تئاتر به عنوان وسیله‌ای برای تبیین اندیشه‌های خود در مورد رمان استفاده کرد. او در نسخه‌های ابتدایی آثار خود چگونگی روش یک نویسنده و مؤلف-بازیگر را با هم مقایسه می‌کند. این تنها مورد از اوست که در روند خلاقانهٔ بازیگری شرکت می‌کند و این تعامل بیشتر در ارتباط بین بازیگران شکل می‌گیرد تا اینکه نیت مؤلف باشد (ibid, 2016, 27).

ژرفا و اهمیت فرهنگ کارناوالی در سده‌های میانه و رنسانس چشمگیر بوده است. دنیای بی‌پایان شکل‌ها

تصویر ۱. «کارناوال»، اثر لوییس دی‌کاولری. محفوظ درموزهٔ کانستلا، هامبورگ. مأخذ: Katritzky, 2006, 412.

و جلوه‌های خنده با فرهنگ رسمی، لحن جدی دینی و فئودالی به مخالفت برمی‌خواسته است. این جلوه‌ها با تمام تنوعشان از وحدت سبک برخوردارند و اجزا و بخش‌های فرهنگ خنده‌آور مردمی به ویژه فرهنگ واحد و تقسیم‌ناپذیر کارناوال را می‌سازند که می‌توان آنها را در سه دستهٔ بزرگ تقسیم کرد:

۱- شکل‌های آیینی و نمایشی

۲- آثار خنده‌آور کلامی

۳- شکل‌های مختلف و انواع واژگان خودمانی و رکیک

این دسته‌ها که همگی به رغم ناهمگنی خود، جهان‌نگری خنده‌آور واحدی را نشان می‌دهند، به یکدیگر وابسته‌اند و به شیوه‌های مختلف در هم می‌آمیزند (گلدمن و همکاران، ۱۳۹۲، ۴۷۲).

## مؤلفه‌های بنیادین کارناوال باختین

### • خنده

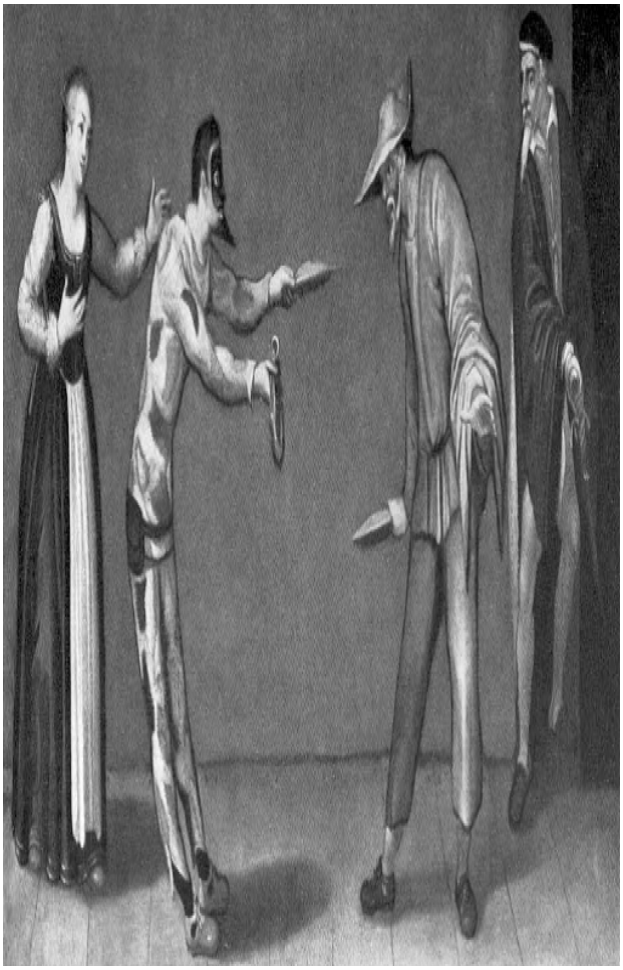
ایجاد خنده و فضای طنز در مقابل فضای خشک و کلیسایی حاکم در قرون وسطی یکی از مؤلفه‌های اصلی کارناوالی باختین بود. باختین در بررسی خود نشان داد که «خنده در فرهنگ مردمی سده‌های میانه ابزاری بود برای پیروزی اندیشه‌ها، تصاویر و نمادهای فرهنگ رسمی. خنده نشان تلاش برای رضایت جنسی و جسمانی در جامعه‌ای بود که جسم را خوار می‌داشت. لحظه‌ای بود از حضور در ناکجاآباد، نشان حقیقت غیر رسمی مردمان» (احمدی، ۱۳۷۰، ۱۰۵). حقیقت به وسیلهٔ عناصر کمیک آشکار می‌شود و خود مقابل دروغ است. حاکمان، جدی بودن را همچون خشونت سازمان‌یافته در انحصار خود داشتند. در کتاب رابله آمده است: «خنده هرگز به دنیای حاکمان راه نیافت و همواره اسلحه‌ای در دست مردمان باقی ماند» (همان، ۱۰۶). در واقع خنده‌ای که از آن صحبت می‌شود، معنایی متفاوت با معنای عام آن دارد. این خنده به منظور تمسخر و لودگی نیست، بلکه نوعی اعتراض، کنایه و نقد به وضعیت موجود است. «باختین معمولاً خنده را در فرهنگ کارناوالی جستجو می‌کند و خنده‌ای را می‌پسندد که بوی طغیان و آشوب می‌دهد. این خنده دارای این ویژگی می‌باشد: به معنای تعدی و سوء استفاده است، فاصله را از بین می‌برد و در انحصار طبقات پایین جامعه قرار دارد» (دزفولیان و بالو، ۱۳۸۹، ۲۱۲). خنده و شوخی باعث رها شدن، آزادی از قید و بندها و آنچه به آدمی تحمیل شده است، می‌شود. در واقع می‌تواند نوعی تخلیهٔ روحی برای سرکوب‌های انسان باشد. فروید معتقد است «خود/ من، آنچه را که به صورت محرمات و تابو در آن سرکوفته شده است، با مبتذل و عامیانه‌کردن آن به شکل لطیفه و یا دیگر اشکال طنز و کمدی، دوباره آزاد می‌کند و تنش درونی را به صورت موقت هم که شده شفا می‌بخشد» (انصاری، ۱۳۸۴، ۱۶).

باختین همواره یادآوری می‌کند که در طول جشن، مردم به خودشان هم می‌خندند و موقعیت خود را جدی نمی‌گیرند. خندهٔ کارناوال ویران‌گر، سازنده و انتقادی است. در واقع این خنده در مقابل فرهنگ رسمی می‌ایستد و فضایی برای نقد ایجاد می‌کند، تا بتواند رهایی‌بخش و سازنده باشد. باختین دربارهٔ خنده نوشته است: «خنده نه شکل خارجی که شکل درونی حقیقت است. نه تنها ما را از سانسور خارجی، بلکه پیش از هر چیز از سانسور درونی نجات می‌دهد. انسان را از ترس از تقدس، از نهی‌شده‌ها، گذشته و قدرت که در طول هزاران سال درونش شکل گرفته‌اند، می‌رهاند. خنده اصل مادی و جسمانی را زنده و تثبیت می‌کند. چشم را بر هر چیز تازه و به آینده می‌گشاید» (احمدی، ۱۳۷۰، ۱۰۶) (تصویر ۲).

### • قلمرو اتوپیایی

یکی از مؤلفه‌های کارناوال باختین قلمرو آرمان‌شهری یا اتوپیایی است. مردم در کارناوال به قلمروی اتوپیایی آزادی و برابری و وفور نعمت قدم می‌گذارند. در کتاب رابله، باختین نشان داد که جهان آرمانی انسان معمولی در پایان قرون وسطی، در کارناوال‌ها، جشن‌های خیابانی و ترانه‌های عامیانه پدیدار می‌شود و نگاه مادی و زمینی که انسان می‌تواند داشته باشد، در مقابل ادراک عارفانه و مسیحی حاکمیت قرار می‌گیرد. منش حیوانی فرهنگ مردم که حاکمان با آن مخالف بودند، تصور انسان معمولی از آزادی بود (همان، ۱۰۵).

از دیدگاه باختین، کارناوال مکانی است برای خندیدن و این خندیدن سرشار از آزادی است. باختین این حرف را در شرایط خشن استالینی که بر همه جای شوروی حکم‌فرماست، بیان می‌کند. «کارناوال آزادی را در خود نهفته دارد و افراد با پوشیدن لباس و ماسک احساس آزادی و رهایی می‌کنند و می‌توانند تمامی ایدئولوژی رسمی را به باد انتقاد بگیرند» (انصاری، ۱۳۸۴، ۲۱۸). این اوج آزادی کارناوالیستی است و خنده این کار را انجام می‌دهد؛ آدمی را آزاد می‌سازد. از این اشارات می‌توان دریافت کرد، مردم در هر زمانی که دیکتاتوری حاکم است، زبانی برای گفتگو و رهایی و فضای دموکراتیک ایجاد می‌کنند. فضایی کاملاً واقع‌گرایانه که در آن، جهانِ تحمیل‌شدهٔ حاکم را به سخره می‌گیرند. کارناوال نیز در سدهٔ میانه همین کار را کرد: ایستادن



تصویر ۲. دوئل خنده‌آور، سباستین ورکس. مأخذ: Katritzky, 2006, 389.

در برابر شرایط حاکم رسمی و خشک کلیسایی. هنگامی که آزادی باشد و افراد از قید و بندها رها باشند، گفتگو صورت می‌گیرد. چندصدایی در برابر تک‌صدایی، مقوله‌ای است که باختین در منطق گفتگویی به آن اشاره می‌کند. در جریان کارناوال همهٔ فرم‌های هراس‌افکنی، تقدیس، پارسامنشی و آداب معاشرت مرتبط با آن ساختار در هم می‌شکند و هر آنچه میان مردم و ارتباط آنها با یکدیگر قرار می‌گیرد، برداشته می‌شود. یک تماس آزادانه و خودمانی بین افراد برقرار می‌شود. مردمانی که در زندگی عادی به خاطر موانع اجتماعی و سیاسی یا اعتقادی از هم دور مانده بودند، در میدان کارناوال تماسی آزادانه و صمیمی برقرار می‌کنند (باختین، ۱۳۹۷، ۳۴۶). این تماس خودمانی باعث ارتباط صمیمی و گفتگوهای بی‌پرده می‌شود و مردم آزادانه و بدون قید و ترس از ساختار سیاسی، اجتماعی و مذهبی، گفتگو و ابراز عقیده و وجود می‌کنند. برابری و مشارکت همهٔ طبقات مردم، یکی دیگر از ویژگی‌های جامعهٔ آرمانی است (تصویر ۳).

### • بدن گروتسک[۶]

گروتسک به معنای مضحک و مسخره، اصطلاحی است که ذیل مفهوم کارناوال قابل بررسی است. از نگاه باختین ادبیات کارناوالی بر اساس وارونگی بالا و پایین، عالی و دانی و حضور و نفوذ فرهنگ مردمی در ادبیات استوار است. «این جسم زمینی و دانی در ادبیات مردمی حضوری گسترده دارد و نقش اساسی را ایفا می‌کند. به همین دلیل، ادبیات کارناوالی آکنده از نمادهای زمینی مربوط به خوردن، خوابیدن، شوخی کردن و خوش‌گذرانی است» (نامور مطلق، ۱۳۸۷، ۴۰۹). بارزترین ویژگی‌های گروتسک که مد نظر باختین هم هست، ناهماهنگی، اغراق، افراط، نابهنجاری و به طور همزمان ایجاد خنده و ترس است (تصویر ۴). گروتسک بر بُعد جسمانی و مادی تأکید دارد و در مقابل معنویت و زهد قرون وسطایی قرار می‌گیرد. باختین اشکال کارناوالی را به عنوان ابعادی از رئالیسم گروتسک توصیف می‌کند، چراکه این اشکال بر ساختن دوباره از طریق تحقیر و استهزاء تأکید می‌کنند. از این طریق سلسله‌مراتب فرهنگ رسمی، دگرگون می‌شود. اصل جوهری رئالسیم گروتسک از دیدگاه باختین، تحقیر و خوارشمردن است: به زیر کشیدن هر آنچه عالی و والاست و تبدیل همهٔ آنها به سطح مادی است. رئالیسم گروتسک «خلع درجه می‌کند و به زمین می‌کشد و سوژه‌های خود را به تن مبدل می‌کند» (انصاری، ۱۳۸۴، ۲۱۲).

کارناوال با به کارگیری انگاره‌های گروتسک، بدن انسان را بدنی گروتسک معرفی می‌کند که همواره در حال رشد و باروری است. بدن در حالت تجربهٔ دائمی تغییر قرار دارد. بدن گروتسک کارناوال در تقابل با بدن تکامل‌یافتهٔ

تصویر ۳. اجرای کمدیادلارته، محفوظ درموزهٔ شهر، بایو، فرانسه. مأخذ: https://www.bayeuxmuseum.com/en.

کلاسیک است که فرهنگ جامعه آن را می‌پذیرد. فرهنگ و زندگی رسمی در کارناوال به تمسخر گرفته می‌شود و همچنین زبان رسمی نیز استهزاء می‌شود. «تن که به واسطهٔ رئالیسم گروتسک‌گونه مورد تأکید قرار گرفته، نشانگر نوعی گرایش عام به محو تمایزات اجتماعی است و به این ترتیب، تلاش می‌شود تا این تمایزات نه تنها در سطح طبقات، بلکه میان بازیگر و تماشاگر از بین برود» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۲۳۱). در رئالیسم گروتسک اصل مادی جسمانی، اساس کار و فراگیر است. به مردم تعلق دارد و با هرگونه انزوا و در خود فرورفتگی، خصلت انتزاعی و آرمانی که جدا و مستقل از امور دنیوی و مادی باشد، مخالفت می‌ورزد. در واقع انتقال تمام چیزهای والا به عرصه جسمانی، از ویژگی‌های برجستهٔ رئالیسم گروتسک است.

نمایش‌های کارناوالی انسان را به اساس وجودی خودش بر می‌گرداند و به تن خودش نزدیکتر می‌کند. تن گروتسک با جذب جهان مادی و در هم آمیختن با سایر موجودات، از محدودیت‌های خود فراتر می‌رود. جهان، درون انسان جای می‌گیرد و مرز میان انسان و آن از بین می‌رود. مایکل گاردینر تفسیر درخوری از این رابطهٔ جسمانیت و کارناوال دارد: «کارکرد امر کارناوالی عبارتند از: باژگونی بیگانگی آدمی از طبیعت که نظم سلسله‌مراتبی قرون وسطی، آن را به وجود آورده است و آشتی‌دادن مجدد آدمیان با دنیای طبیعت (من جمله طبیعت انسانی) و از این طریق، نزدیک‌تر ساختن آن با آدمی. فرهنگ کارناوالی، وعدهٔ آینده‌ای بهتر و سعادت‌آمیزتر را می‌دهد، آینده‌ای که مشخصهٔ آن وفور مادی و برابری و آزادی است» (گاردینر، ۱۳۸۱، ۵۹؛ انصاری، ۱۳۸۴، ۲۱۵). در واقع باختین بر آن است که گروتسک را از کارناوال بیرون بکشد و در مقابل نظام رسمی، نظامی به وجود آورد که در آن همه چیز به شوخی و مسخرگی کشیده شود و ارزش‌هایی که در آن نظام مهم است، کنار گذاشته شود. این تمسخر گروتسک‌گونه است؛ دوگانگی دارد و حاصل احساسات ناهمگون و متضاد است. کارناوال مکانی می‌شود که مردم مخالفت‌های خود را در برابر حکومتشان بیان می‌کنند. جایی است که حتی نیازهای پست و جسمانی آنها هم دیده می‌شود. صورت گروتسک کارناوالی گستاخی ابداع را بر می‌انگیزد، تجمع متضادها را امکان‌پذیر می‌کند و امکان این را فراهم می‌کند تا نگاهی تازه به جهان بیفکنیم. در واقع این تقابل دوگانهٔ مفاهیم، ایجاد مفهوم سومی را هم می‌کند. در می‌یابیم که تمام چیزهای مرسوم تا چه حد نسبی هستند و امکان جهانی دیگر، یک ساختار دیگر را عرضه می‌کند (بالو، احمدی و خواجه نوکنده، ۱۳۹۴، ۷۱).

**• تاج‌گذاری/ خلع سلطنت**

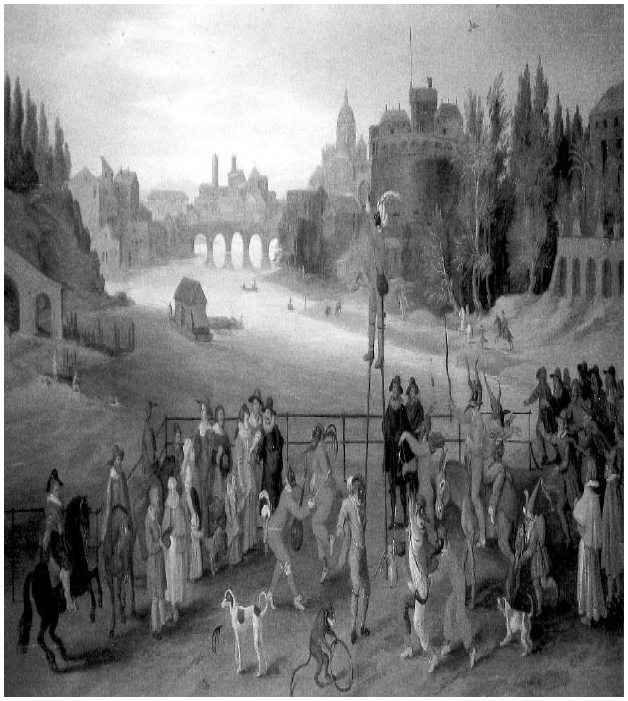
پایه‌ای‌ترین کنش کارناوالی، تاج‌گذاری و متعاقبش خلع سلطنت ریشخندآمیز پادشاه کارناوال است. باختین از فرایند تاج‌گذاری / خلع سلطنت به عنوان سنت دو گانهٔ دوسویه یاد می‌کند. «سنتی که اجتناب‌ناپذیری و در عین حال قدرت خلاقانهٔ تبدیل و تجدید، نسبیت شادمانهٔ تمام ساختارها و نظام‌ها و تمام قدرت‌ها و جایگاه‌های سلسله‌مراتبی را تشریح می‌کند» (رمضانی و یزدانی، ۱۳۹۴، ۲۵۲). هستهٔ دل‌آگاهی کارناوالی از جهان در همین کنش نهفته است، جابه‌جایی و تغییرها، مرگ و نوسازی. دو فرایند تاج‌گذاری و خلع سلطنت جدایی ناپذیرند، دوگانه‌اند و در گذار به همدیگر هستند و اگر جدا شوند معنای کارناوالی خود را از دست می‌دهند. از خلال سلطنت، یک تاج‌گذاری نمایان می‌شود و بالعکس. کارناوال خودِ دگرگونی را جشن می‌گیرد، نه آن موردی که جایگزین می‌شود. در کنش کارناوالی تاج‌گذاری/ خلع سلطنت، مقولات کارناوالی نهفته است که عبارت‌اند از: «تماس آزادانه و خودمانی، پیوندهای ناهمتراز کارناوالی، قدسیت‌زدایی و مواردی از این دست» (باختین، ۱۳۹۷، ۳۵۱). در کارناوال تمام آنچه متعالی انگاشته شده است، به زیر کشیده می‌شود و تنزل می‌یابد. در تاج‌گذاری و خلع، تاج از سر پادشاه برداشته می‌شود و مورد تمسخر قرار می‌گیرد و آن تاج بر سر یک دلقک نهاده می‌شود. جهان غیر کارناوالیِ مطلق و تک‌بعدی به جهان نسبی و دوگانهٔ کارناوالی تبدیل می‌شود.

**• نقاب/ دلقک**

در قرون وسطی، ادبیاتِ نخاله‌های جامعه سه شخصیت ولگرد، دلقک و ابله را ترسیم می‌کند. باختین این سه

تصویر ۴. «نقاب‌های شاد و گروتسگ در اتاق ظاهر می‌شود»، اثر جیمز ولز چمپنی. مأخذ: King, 1875, 43

شخصیت را در کارناوال مطرح می‌کند. البته شاید بتوان گفت کامل‌ترین توصیف از این شخصیت‌ها در مقالهٔ «اشکال زمان وکرونوتوپ[۷]» در رمان، توسط وی مطرح می‌شود. در همین مقاله، مفهومی از کرونوتوپ ارائه می‌دهد و می‌نویسد که ما به پیوند ذاتی روابط زمان و مکانی که به گونه‌ای هنرمندانه در ادبیات مطرح شده‌اند، عنوان کرونوتوپ را نسبت می‌دهیم. این سه شخصیت از دید باختین، می‌توانند دنیا و کرونوتوپ مختص خودشان را خلق کنند. باختین مطرح می‌کند که چگونه این شخصیت‌ها با فضای میدان عمومی و نمایش، که هر دو محلی برای کارناوال است، ارتباط دارند. با وضعیتی بیگانه و ناآشنا و متفاوت از بستر اجتماع، امتیاز دیگری‌بودن را دارند (Williams, 2015, 109-110). این شخصیت‌ها سه چیز را با خود وارد ادبیات می‌کنند: ارتباطی حیاتی با البسه و زینت و زیور نمایش‌های میدان شهر و با نقاب مردمی، استعاری‌بودن هویتشان، نشان‌دادن نوع دیگری از وجود. این شخصیت‌ها با میدان عمومی شهر که محل رفت و آمد تودهٔ عظیمی از مردم است، در ارتباط‌اند و همچنین در باب استعاری‌بودن هویت این شخصیت، باید گفت که وجودشان معنای مستقیمی دارد. کردار و رفتار آنها را باید با روشی استعاری فهمید. این شخصیت‌ها در بیرون از نقششان وجود حقیقی ندارند و وجود آنها با نقشی که ایفا می‌کنند، یکی است. امتیاز و حق «دیگربودن» در جهان و حق یکی‌نشدن با هیچ یک از گروه‌های موجود زندگی، ویژگی شاخص این شخصیت‌هاست. آنها می‌توانند از همهٔ موقعیت‌های دلخواه بهره بگیرند، ولی فقط در پشت نقاب (باختین، ۱۳۸۷، ۲۲۳-۲۲۴). این نقاب‌ها از طرق مختلف با مردم ارتباط برقرار می‌کند، امتیازی که به ابلهان داده شده تا آنها بتوانند بدون درگیری با زندگی و با صراحت لهجه با تودهٔ مردم ارتباط برقرار کنند. «شخصیت ولگرد، به جای فریبکاری سنگین و غم‌افزا، بذله‌گویی و اغوای دلنشین و هوشمندانه‌ای را به نمایش می‌گذارد. ابله نیز ساده‌لوحی عاری از خودخواهی را نشان می‌دهد و ناتوانی شرافتمندانه‌اش در فهم مسائل به دور از هر گونه ریاست. دلقک نماد یک وجه ترکیبی است که ترکیبی از ویژگی‌های دو شخصیت ولگرد و ابله را نمایش می‌دهد. هر سهٔ این شخصیت‌ها با امور مرسوم سنت‌ها مقابله می‌کنند. آنها قوانین و اصول را زیر پا می‌گذارند تا خود حقیقی‌شان و زندگی بدون محدودیت را به نمایش بگذارند» (رمضانی و یزدانی، ۱۳۹۴، ۲۶۸) (تصویر ۵).



تصویر ۵. ماسک‌های کمدی در کنار رودخانه تیبر، مجموعهٔ خصوصی. مأخذ: Katritzky, 2006, 409.

## نمایش‌های شادی‌آور

نمایش در هر سرزمین ریشه در آیین‌ها، آداب و رسوم و مناسک مذهبی آن سرزمین دارد. در ایران هم با توجه به آیین‌ها و مراسم کهنی که وجود داشته است، نمایش جز لاینفک زندگی مردمان بوده، اگرچه امکان پیدایش نمایش به طور گسترده در ایران وجود نداشته است. در هر شرایط اجتماعی و فرهنگی، انواع گوناگونی از نمایش در ایران شکل گرفته است. یکی از این گونه‌ها نمایش‌های شادی‌آور بوده است. بهرام بیضایی در کتاب «نمایش در ایران» در باب خنده و مضحکه در ایران چنین می‌گوید: «در سرزمینی که لحظه‌های شاد زندگی اکثریتش انگشت‌شمار است، نمایش مضحک اگر هم هست، عقده‌دار است. مضحکه‌ای که هست برای جبران هر چه بیشتر لحظه‌های تلخ، هر چه بیشتر خود را به لاقیدی و مسخرگی و بی بند و باری می‌زند و این راهی به زیاده‌روی است. از طرفی در چنین محیطی (محیط عدم اختیار)، اگر عامی بخواهد حرفی دربارهٔ محیطش بزند، ناچار است چهرهٔ معترض خود را با صورتک مضحکه بپوشاند. پس اینجا شوخی و مضحکه اغلب وسیله‌ای ظریف برای تلطیف زندگانی نیست، به عکس یک حربه است؛ وسیله‌ای است کینه‌جویانه بر علیه لحظه‌های ثابت و ساکن و راکد و تلخ، و سرپوشی است برای انتقادها و نیشخندهای تند و زمخت و حتی گاه

مستهجن (بیضایی، ۱۳۴۴، ۱۶۶). هنگامی که در جایی امکان وسعت نمایش وجود نداشته باشد، مردم هنر خود را در چیزهایی دیگر مانند رقص و جشن و مراسم متبلور می‌کنند. بیضایی همچنین اذعان دارد، اگرچه در ایران امکان پیدایش نمایش به طور گسترده وجود نداشته است، لیکن مردمان ذوق هنری خود را از رقص و مراسم و جشن‌ها منتقل می‌کردند. در پیشینهٔ نمایش قبل از اسلام، در سلسله‌های پادشاهی از هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان رقص‌ها، نمایش‌ها و مراسم شادی‌آور وجود داشته و اهمیت خاصی نزد مردم و دربار داشته است. درخشان‌ترین دورهٔ تاریخ هنری ایران را در قبل از اسلام می‌توان در زمان ساسانیان مشاهده کرد.

در دوران اسلامی همچون دورهٔ ساسانی، در دربار خلیفه یا سلطان، مسخرگان و دلقک‌ها و مضحکان حضور می‌یافتند و با نمایش‌های خود، آنها را به شادی و شعف وا می‌داشتند. از قدیم‌الایام در دربار بعضی از پادشاهان، ندیمانی بوده‌اند که برای انبساط خاطر پادشاه به گفتن افسانه‌های مسرت‌بخش و گاهی مزاح و ادا و اطوار مضحک می‌پرداختند و در خلوت هم‌صحبت وی بودند. اهمیت وجود ندیمان در دربار به قدری بوده که بسیاری از نویسندگان بزرگ ما در گذشته برای ندیمی حدود و شرایط قائل شده و در آثار خود به تفصیل دربارهٔ آن صحبت کرده‌اند. خواجه نظام‌الملک در سیاست‌نامه می‌گوید «ندیم باید سمرگوی و قصص‌خوان از هزل و جد بوده و بسیار از حدیث‌ها را یاد داشته و همواره نیکوگوی و نیکونوید باشد...» مؤلف قابوس‌نامه در ضمن توضیح شرایط ندیمی می‌گوید، ندیم باید محاکی باشد و بسیار حکایات مضحکه یاد دارد و نوادر بدیع، که ندیم بی‌حکایت نوادرِ ناتمام بود» (فروغ، ۱۳۸۲، ۱۴۹). ندیمان پادشاه عموماً معزز و صاحب حرمت بودند، ولی بعضی ندیمی را تا حدود دلقکی تنزل دادند. گاهی مطالبی را که اظهارش به پادشاه به آسانی میسر نبود، ندیمان در لحن طنز و شوخی بیان می‌داشتند و چه بسا به این وسیله از تندروی‌های شاهان مستبد جلوگیری می‌کردند. محمد باقر انصاری طی مصاحبه‌ای از نصرت کریمی یکی از چهره‌های نام آشنای سینما و تئاترِ نه چندان دورِ ایران دربارهٔ حضور دلقک در دربار پادشاهان، گذشته از توجه به اصل تفریح، دیدگاه قابل تأملی دارد. او می‌گوید: «جامعهٔ ایرانی از هزاران سال پیش، استبدادزده بوده است؛ نظام طبقاتی نیز به گونه‌ای بوده است که در رأس هرم پادشاه قرار داشته و بعد از اشراف و وزرا، در قاعدهٔ هرم، مردم قرار می‌گرفتند. هر رده یا مقام طبقاتی برای آنکه موقعیتش به خطر نیفتد و یا جانش را از دست ندهند، مجبور بوده به نوعی مقام بالاتر خود را راضی کند؛ بنابراین سعی می‌کردند تا جایی که ممکن است به دروغ، تملق دیگران را بگویند. از سوی دیگر پادشاهی که در رأس هرم قرار داشت، به این مسئله واقف بود که اگر تمام اجتماع ناراضی باشند، این خطر وجود دارد که با قیام و آشوب به مردم، هرم وارونه شود. بنابراین نیازمند آن بود که از جامعهٔ خویش آگاه شود. طبیعی است که در آن زمان حزب و روزنامه وجود نداشته است تا تفکر حاکمیت و رضایت مردم را به گوش طرفین برساند، از این رو پادشاهان پادزهر این روند را پیدا کرده بودند و آن حضور دلقک در دربار بود. دلقک با زبان خاص خود آزاد بود تا هر چه دلش می‌خواهد بگوید؛ با این کار هم انبساط خاطری برای پادشاه ایجاد می‌شد و همهٔ حقایق به گوش او می‌رسید» (انصاری، ۱۳۸۴، ۴۳).

دلقکان در دربار نقش بسزایی در ارائهٔ اعتراضات با زبان طنز داشتند. پادشاهان برای آنکه از حال اجتماع و بازخورد رفتار خود در اجتماع با خبر شوند، از طریق دلقکان به این امور واقف می‌شدند. برخی از این شخصیت‌ها در رشد و توسعهٔ هنرهای نمایشی ما تأثیر بسزایی داشته‌اند که از آن جمله می‌توان: کل عنایت (دورهٔ صفوی)، کریم شیره‌ای (دورهٔ قاجار)، اسماعیل بزاز و شغال‌الملک (دورهٔ قاجار) را نام برد. کل عنایت، ندیم و بازیگر دربار شاه عباس کبیر بود که نام او در تاریخ صفوی شایستهٔ توجه است. جمال‌زاده در هزاربیشه می‌نویسد: «کچل عنایت، مسخرهٔ درباری شاه عباس بود. اسمش کربلایی عنایت بود و او را بدین مناسبت کل عنایت می‌خواندند. ولی شاه عباس کل را مبدل به کچل کرده بود و او را کچل عنایت می‌نامید» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ۵۴).

شاردن[۸] نیز در کتاب خود از احترام مردم اصفهان به کل عنایت یاد کرده و این چنین می‌نویسد: «مردم او را شخصیتی فوق‌العاده می‌دانند. او ندیم شاه عباس کبیر بود. بسیار حساس، سریع‌الانتقال و تیزهوش بود. هر وقت میل داشت با یک ژست سادهٔ بدن خود، اشخاص را به خنده می‌آورد» (همان، ۵۴). در دورهٔ قاجار هم نام کریم شیره‌ای، دلقک ناصرالدین شاه به چشم می‌خورد. وی با لحن صریح و سرعت انتقال حیرت‌انگیز و سخنان نیش‌دار و ابتکاری خویش در عین حال که خاطر شاه را خشنود می‌کرد، گاهی نیز حق مظلومی را عنوان می‌کرد و با کلام خود اعتراضات را بیان می‌کرد. غیر از دلقکان، مسخرگان دیگری نیز بین عوام یافت می‌شدند که مردم به آنها لوطی می‌گفتند. این افراد در بین مردم زیست

می‌کردند و با مطالب هزل و شوخی و گاهی رکیک خود آنها را سرگرم و روزگار خود را نیز سپری می‌کردند. از معروفترین این لوطی‌ها حسین دودی، شیخ کرنا، شیخ شیپور و حسن گربه بود. در اواخر دورهٔ صفویه تقلید در ادامهٔ مضحکه که بین لوطی‌های دوره‌گرد، انجام می‌گرفت، پیدا شد و داستان‌های بلندتر و جنبهٔ آوازی بیشتری داشت. در اواخر دورهٔ صفوی و دوران زندیه دسته‌های مطرب و تقلیدچی در شهرهایی مانند اصفهان و شیراز ماندگار شدند و به اجرا پرداختند (بیضایی، ۱۳۴۴، ۱۶۹).

تقلید، بنیادی‌ترین و مهمترین نمایش دورهٔ قاجار است. «تقلید حاصل تحول سده‌های پیشین به شمار می‌رفت که دلقک‌ها (مقلدان، مضحکان و مسخرگان) عامل انتقال آن بودند» (آژند، ۱۳۹۵، ۱۹۸). از تقلید، نمایش‌هایی چون بقال‌بازی، شبیه مضحک و سیاه بازی (تخت‌حوضی) ایجاد می‌شود. البته همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، تقلید از اواخر دورهٔ صفوی از میان مضحکهٔ میان لوطیان دوره‌گرد پدید آمد، اما در دورهٔ قاجار شکل مستقل‌تری به خود گرفت. «اصطلاح تقلید در دورهٔ قاجار در برابر کمدی فرنگی به کار می‌رفت و در واقع ماهیتی شادی‌آور و عیب‌گیرانه داشت. نمایش تقلید همواره با شوخی و تمسخر و لودگی همراه بود و بدیهه‌پردازی از خصوصیات اصلی آن. بازیگران نمایش‌های تقلید را، تقلیدچی می‌گفتند و شماری از لوطیان جامعه در زمرهٔ این تقلیدچی‌ها بودند. آنها با تقلید لهجه و خصوصیات اهالی شهرها و روستاها، معمولاً در متن یک نمایش شادی‌آور، مردم را می‌خنداندند و در عین حال به نقد و ایرادگیری از بعضی رفتار و سلوک اجتماعی می‌پرداختند» (آژند، ۱۳۹۵، ۲۲۰). بهرام بیضایی برای درک بهتر گونه‌های تقلید، آنها را به چهار دسته تقسیم کرده است: تقلیدهای تاریخی و اساطیری، تقلیدهای مربوط به زندگی روزمره، تقلیدهای تخیلی و تقلیدهای شبه اخلاقی (بیضایی، ۱۳۴۴، ۱۹۸-۱۹۹).

در گونه‌های متنوع نمایش‌های شادی‌آور سه نمایش از بقیه به مراتب مشهورتر می‌باشد که عبارت‌اند از: بقال‌بازی، شبیه مضحک و تخت‌حوضی. در این میان، تخت‌حوضی به مراتب بیشتر از گونهٔ قبلی به خصوص از زمان قاجار گسترش پیدا کرد و هنوز هم جریان دارد.

**• بقال‌بازی**

بقال‌بازی، نوعی نمایش سنتی و مردمی و شادی‌آور ایرانی با مضمون انتقادی است. پیدایش این نوع نمایش به دوران صفوی باز می‌گردد و مشابه کمدیادلارته در تمدن غرب است. از قصه‌ها و بازی‌های تقلید، «بقال‌بازی» به وجود آمد که عنوان مستقل یافت. این گونه نمایش‌ها، در اواسط دورهٔ قاجار گسترش پیدا کرد و تکامل یافت. بقال‌بازی یکی از مشهورترین نمایش مضحکه و تقلید است که ریشه در بازی‌های عامیانه و دلقک‌های دوران ساسانی دارد. همچنین می‌توان ریشهٔ آن را در مراسم آیینی، مانند کوسه برنشین و میرنوروزی و رقص‌هایی که در عهد صفوی توسط پوست بز پوشان اجرا می‌شد، جستجو کرد. این نمایش‌ها به این گونه اجرا می‌شده است: «یک بقالِ پولدار و خسیس و شاید به حج رفته بوده که معمولاً نوکر تنبل و فراموشکاری داشته و همین که این نوکر دستورهای اربابش را طور دیگری تحویل می‌گرفته و انجام می‌داده، موقعیت‌های خنده‌آوری پیش می‌آورده است. نوع دوم از نمایش بقال‌بازی وجود دارد که دو بازیگر اصلی دارد؛ یکی بقال پولدار و یکی مرد آسمان جل و بی پولی که هر لحظه به رنگ و لباسی دیگر و با قیافه و لهجه‌ای تازه در می‌آید و ظاهر می‌شد تا به نحوی بقال را سرگرم کند و ماست او را بدزدد؛ عاقبت هنگامی که بقال متوجه دزدی می‌شد و طی یک تعقیب او را می‌گرفت، مرد آسمان‌جل ته ماندهٔ ماست را به سر و صورت او می‌ریخت و می‌گریخت» (همان، ۱۷۰). در این نمایش‌ها گهگاه انتقادهای شدید و تندی به اشراف می‌شد و این باعث علاقهٔ عوام به این گونه نمایش‌ها می‌شد. این نمایش‌ها بداهه‌پردازانه بود و به همین دلیل دستگاه دولتی به سختی می‌توانست مانع از آنها شود، چراکه مدرکی در دست نبود.

**• شبیه مضحک**

پیدایش شبیه مضحک به اواخر دوران قاجار بازمی‌گردد. «شبیه مضحک از توسعه‌یافتن کمّی و کیفی نسخه‌خوانان خنده‌آور و پیش‌واقعه‌ها و احیاناً واقعه‌ها پدیدار شد. وجود نسخه‌خوان خنده‌آور در تعزیه امری استثنایی بود، ولی از همین میان موفقیت یک نسخه‌خوان سیاه‌رنگ (قنبر) نام -غلام حضرت امیر- با ته‌لهجهٔ حبشی و اطوار خاص و خنده‌آورش (حتی در مجلس شهادت امیرالمؤمنین) راه تازه‌ای باز کرد. شخصیت غلام سیاه خنده‌آور به زودی در چند تعزیه‌نامهٔ فرعی دیگر یعنی در گوشه‌ها تکرار شد و همپای آن نسخه‌خوان‌های مضحک دیگر پدید آمدند» (همان، ۱۶۱-۱۶۲).

تعزیهٔ مضحک یا شبیه مضحک، تعزیه‌ای است با مایه‌های طنز و با دشنام و نفرین به دشمنان ائمه و دین‌ستیزان و تمسخر و هجو آنها. در واقع اگر اولیاخوانی وجود داشته باشد، حضورش در گفتار و رفتار با متانت است، اما دیگران با حرکات مضحک و خنده‌آور شادی می‌آفرینند. دست‌انداختن دشمنان دین باعث و بانی پیشرفت این

نمایش‌ها شد. این کار، هم مردم را راضی می‌کرد و هم رشوه‌ای برای علمای دین بود تا مانع نمایش‌ها نشوند. یک ریشهٔ تعزیهٔ مضحک را باید بازی‌هایی که در انتها به صورت عمرکشان و یا عمرسوزان مشاهده می‌شود، دانست (همان، ۱۶۲).

**• تخت‌حوضی (سیاه بازی)**

در قدیم، بر روی حوض خانه‌ها تخته و فرش می‌انداختند و بازیگران برای اجرای نمایش روی صحنه می‌آمدند و به همین دلیل کم‌کم این نوع نمایش تخت‌حوضی نام گرفت. «نمایش تخت‌حوضی یکی از نمایش‌های اصیل ایرانی است که ریشه در ایام صفویان دارد. نمونه‌های اولیهٔ نمایش تخت‌حوضی را لوطی‌ها به نمایش می‌گذاشتند. آنها جمعیت را با شکلک‌ساختن و قیافه‌سازی و شوخی‌های وقیحانه به خنده وامی‌داشتند. گویا همین لوطی‌ها، بعدها جای خود را به سیاه داده باشند» (آژند، ۱۳۷۲، ۹۱).

نمایش‌های تخت‌حوضی، معنی عام سیاه‌بازی را نیز با خود به همراه دارد. تقلیدها، توسط مقلدها در دربار برای تفریح و سرگرمی شاهان اجرا می‌شد. همچنین مقلدان به عنوان نمایندهٔ مردم، دست به انتقاد می‌زدند. تخت‌حوضی‌ها هم ابتدا در دربار اجرا می‌شد، ولی کم‌کم به خانه‌های اشراف و اعیان راه پیدا کرد. گسترش نمایش سیاه‌بازی در اواخر قاجار در خانه‌ها اتفاق افتاد. مردم عادی در جشن‌ها و عروسی و مراسم ختنه‌سوران، گروه‌های نمایشی را به خانه‌ها دعوت می‌کردند. روی حوض‌ها را با تخته و گلیم می‌پوشاندند و بازیگران بر روی آن اجرا می‌کردند. این گونه است که به نمایش سیاه‌بازی، تخت‌حوضی نیز گفته می‌شده است» (آژند، ۱۳۹۵، ۲۷۱-۲۷۰).

## بررسی مؤلفه‌های کارناوال در نمایش شادی‌آور ایرانی

**• خنده/ نمایش‌های شادی‌آور**

خنده در نمایش‌های شادی‌آور ایران نیز یک خندهٔ جمعی و دوسویه است، چون همزمان که مردم همراه با آن می‌خندند، انتقادی و اعتراض‌آمیز است. خنده در نمایش‌های شادی‌آور، نتیجهٔ هم‌نوایی جمعی سرسپردهٔ آیین‌هاست که تضادها و تناقضات اجتماعی را نیز چون امری طبیعی، زادهٔ ضرورت می‌پذیرد و علی‌رغم تجسم و بیان جسورانه و بی‌باکانه‌اش وجود آنها را بدل به معضلی ناگشودنی نمی‌کند و به همین سبب است که تماشاگر می‌تواند در کمال آرامش و امنیت خنده سر دهد، خنده‌ای از سر آگاهی به پوچی دنیا که اندیشهٔ شرقی را راهنماست (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۷، ۱۲۴). به عنوان مثال در بقال‌بازی مشاهده می‌شود که نوکر تنبل دستورهای اربابش را اطاعت نمی‌کند یا اشتباه آن را انجام می‌دهد، که همین امر باعث خنده و شادی می‌شود و در عین حال با محوریت دعواهای رایجی که میان ارباب و رعیت شکل می‌گرفت، طبقهٔ بالادست مورد تمسخر قرار می‌گیرد. بقال‌بازی، در آن سوی مضحکه و خنده، در بطن بن‌مایه‌های معنایی خود نگاه نقادانهٔ مردم را به شیوه‌های حکومت دربار و اشراف عهد ناصری به همراه داشت. در شبیه مضحک تمسخر دشمنان دین ایجاد گفتمان واحد بین افراد جامعه می‌کند و یک‌صدا می‌شوند و خندهٔ عمومی در کنار خالی‌شدن از بار خشم‌های سرکوب‌شده، شکل می‌گیرد.

در تخت‌حوضی، سیاه در عین طنازی‌هایی که می‌کند، با سخنان نیش‌دار و سرباززدن از اوامر اربابش مقابل وی می‌ایستد و به بازتاب زندگی مردمان هم‌عصر خود می‌پردازد. نظام طبقاتی که مردم نیز از آن بیزارند. این تمسخر و خندهٔ دوگانه است. ریشخند همراه با خنده، خنده‌ای که همزمان برای مخاطب و اجراگر ویرانگر و سازنده است. از منظر ساختار کلی نمایش تخت‌حوضی بر سه محور گفتار، حرکت و موسیقی استوار است و هر آنچه باعث خنده و خنده‌آفرینی در نمایش می‌شود، بر این عناصر تکیه دارد. همچنین در شخصیت‌ها نیز، ترفندهایی برای خنده‌آفرینی ایجاد می‌شود. سیاه از ترفندهای مختلفی برای ایجاد خنده استفاده می‌کرد. این روش‌ها عبارت بودند از: «تحامق (خود را به نادانی و کودنی زدن)، تقلیب (بدل‌کردن حرف به حرف دیگر و دگرگون‌کردن معنی)، تحسین به ذم (ستایش اغراق‌آمیز و نامعقول)، تعریض (به کنایه سخن گفتن و گوشه‌زدن)، تحقیر (کوچک‌شمردن و خوارکردن) و تشبیه به ذم (تشبیه‌کردن مشبه به موجودات پست و نکوهیده)» (آژند، ۱۳۷۲، ۹۲).

**• قلمرو اتوپیایی/ نمایش‌های شادی‌آور**

نمایش‌های شادی‌آور نیز محلی بود، برای رهایی و آزادی از قید تمام شرایط سخت اجتماعی و سیاسی حاکم که بر زندگی مردم عادی حکم‌فرما بود. این‌گونه نمایش‌ها در بین مردم و برای مردم اجرا می‌شدند و از طریق شخصیت‌هایی که در آنها وجود داشت، به انتقاد از شرایط موجود می‌پرداختند. به عنوان نمونه در سیاه بازی (تخت‌حوضی) می‌توان به شخصیت سیاه اشاره کرد. «سیاه نمایندهٔ مردمی است که سخنان بسیار دارند، اما جایی برای بیان سخنانشان ندارند، اگر هم این موقعیت را بیابند، شیوهٔ گفتنش را نمی‌دانند. سیاه

در قالب شوخی و هجو سخنان ناگفتهٔ تماشاگران را بر صحنهٔ بر زبان می‌آورد و نتیجه‌اش شادمانی و رهایی و آزادی تماشاگر است» (نعمت طاووسی، ۱۳۹۴، ۱۰۵).

از دیگر نمونه‌ها می‌توان به دلقک معروف در زمان ناصرالدین شاه قاجار، کریم شیره‌ای، اشاره کرد. از همه شیرین‌تر و پرمعناتر و گزنده‌تر، لطیفه‌های کریم شیره‌ای است. کریم شیره‌ای تنها دلقکی بود که آزادانه و با شجاعت کامل مقابل همهٔ درباریان با نفوذ می‌ایستاد و با رک‌گویی و سخنان نیش‌دار خود همزمان هم خاطر ناصرالدین شاه را فراهم می‌کرد و هم ظلم‌هایی که در آن دوران به مردم می‌شد را انتقال می‌داد (نوربخش، ۱۳۴۷، ۳۰-۳۷).

آزادی بیان و گفتگو در قالب طنز و خنده به این طریق اجرا می‌شد. این آزادی و برابری هر چند کوتاه، فرصتی برای مردم فراهم می‌کرد تا در کنار هم جامعهٔ آرمانی را تجربه کنند که در آن برابری و آزادی و مشارکت جمعی بود. در شبیه مضحک که خود در ادامهٔ تعزیه به وجود آمد، فاصلهٔ بین تماشاگر و اجراکننده از میان رفت و یک زندگی جمعی به دور از فاصلهٔ طبقاتی ایجاد کرد. در شبیه مضحک اجراگران با هجوگویی و تمسخر بر دشمنان دین و خوارشمردن آنها با آزادی کامل، اهل باطل را شکست می‌دهند و در این پیروزی بر دشمنان و ناسزاگویی و تمسخر آنها، تماشاگر نیز همراه بود و مشارکت داشت. در فضایی که آزادی و برابری رخ دهد، گفتگوی حقیقی شکل می‌گیرد. در مراسم و نمایش‌های شادی‌آور ایران، ارتباط جمعی رخ می‌دهد. گفتگو صورت می‌گیرد، دقیقاً بر عکس تک‌گویی حاکم از سمت حکومت. در دورهٔ صفوی و چه دورهٔ قاجار مردم با این فرهنگ رسمی و تک‌صدایی مواجه‌اند. صدای مردم در این نمایش‌ها مانند تخت‌حوضی، شبیه مضحک، بقال‌بازی و ... آزاد می‌شود.

**• بدن گروتسک/ نمایش‌های شادی‌آور**

در نمایش‌های شادی‌آور نیز شاهد این‌گونه افراطی‌گری، اغراق و ناهماهنگی‌ها که در بدن گروتسک کارناوال نیز موجود است، هستیم. تیپ نوکر بقال‌بازی، سیاه نمایش تخت‌حوضی، کریم شیره‌ای، اسماعیل بزاز و یا کچلک در نوع رفتار و گفتار مبالغه‌آمیزند و نوعی افراط عمدی و تن گروتسک در حرکات و نوع عملکرد آنها وجود دارد. افراطی که حتی در نوع شوخی‌های رکیک از زبان این شخصیت‌ها می‌توان مشاهده کرد. از مؤلفه‌های این‌گونه نمایش‌ها مثل تخت‌حوضی، همین هجوکردن و خوارشمردن ارزش‌های نظام حکومتی است که همزمان که مخاطب را می‌خنداند، ولی مخالفت و حس نفرت مردم را نیز از دستگاه حاکمه بیان می‌کند. در شبیه مضحک، نوع گفتار و رفتار اجراگران به گونه‌ای است که با حرکات شنیع، تمسخرآمیز و صدای بد آهنگ خود در نقش دشمنان دین، منزلت آنها را پایین می‌کشند و خوار می‌کنند. حتی تماشاگران نیز نمایش‌گران را در این استهزاء همراهی می‌کنند.

**• تاج‌گذاری/ خلع سلطنت/ نمایش‌های شادی‌آور**

در نمونه‌هایی از نمایش‌های شادی‌آور مثل بقال‌بازی و سیاه‌بازی شاهد این‌گونه جابه‌جایی‌های قدرت از حاکم به مردم، از حاجی به نوکر و از ارباب به رعیت هستیم. برای نمونه به یک بقال‌بازی به نام نوروزعلی‌شاه می‌توان اشاره کرد که مجید رضوانی این نمایش را در سال ۱۹۲۳ در گرگان دیده و در کتاب «رقص و نمایش» در ایران آورده است: یک بقال و یک نوکر به نام نوروزعلی: «نوروزعلی خوابیده است و خروپف‌اش بلند است. ناگهان اربابش ظاهر می‌شود و او را صدا می‌زند: نوروزعلی. اما او همچنان خوابیده و خروپف می‌کند. بعد از آنکه بقال او را بارها صدا می‌زد، نوروزعلی سرانجام بیدار می‌شود. ارباب به او دستور می‌دهد، تا اسب‌ها را ببرد آب بدهد. نوروزعلی بی‌آنکه کمترین زحمتی به او بدهد با ناسزاهایی تند جواب می‌دهد که لثه‌هایش درد می‌کند. نوکر می‌گوید که تو فقط نگران اسب‌هایت هستی و برایت اصلاً مهم نیست که من هم با اسب‌ها آب بخورم و در نتیجه لثه‌هایم سرما بخورد و بمیرم. در پاسخ به اینکه ارباب می‌گوید تو نخور، نوکر می‌گوید اگر تو می‌توانی جلوی خودت را بگیر، من که نمی‌توانم و دوباره می‌خوابد» (صادقی، ۱۳۷۴، ۳۹۰). در نتیجه ارباب بی‌خیال می‌شود و خودش کار را انجام می‌دهد. این قضیه بارها و بارها میان ارباب و نوکر شکل می‌گیرد و ارباب با فحش، ناسزا و کتک‌خوردن از نوکر مواجهه می‌شود و خودش به جای نوکر به انجام کارها می‌پردازد و قول می‌دهد که دخترش را هم به عقد او در آورد. در واقع ما در اینجا با یک وارونگی و جابه‌جایی قدرت مواجه می‌شویم. نوکر به مثابهٔ مردم عادی که همیشه گردن به ارباب و حکومت می‌دهد، این‌گونه طغیان می‌کند و تاج را از سر ارباب خودکامه برداشته و جایگاه خود را پس می‌گیرد. این مواجهه در عین خنده‌گرفتن از مخاطب، ذهن او را دگرگون می‌کند و ایجاد تفکری نو و سازنده در کنار تخریب عقاید مطلق و رسمی که گریبان او را گرفته، می‌کند. از این نوع موقعیت‌ها به وفور به وسیلهٔ شخصیت سیاه می‌توان مشاهده کرد که از این طریق با اعمال و گفتار ارباب را به زیر می‌کشد و به سخره می‌گیرد. سیاه نمایندهٔ مردمی می‌شود که

در زیر فشار اشرافیت و حکومت رسمی سر خم کرده‌اند و نمی‌توانند اعتراض کنند. او زبان اعتراض می‌شود و چهرهٔ جدیدی از وضعیت موجود در پشت مضحکه به آنها نشان می‌دهد.

**• نقاب (دلقک) / نمایش‌های شادی‌آور**

در نمایش‌های شادی‌آور ایران یکی از نمونه‌های تقابل دربار با نمایش را در نمایش دلقکان دربار می‌توان پیدا کرد. یکی از کارکردهای مهم دلقکان دربار علاوه بر خنداندن و سرگرمی، بیان حقایق و اعتراض به عملکرد درباریان بود. «با توجه به شرایط دربار و تملق‌گویی‌های درباری این دلقک‌ها به عنوان کانال ارتباط شاه با حقایق و اطلاعات او از عملکرد کارگزارانش اهمیت پیدا می‌کردند. مضامین مورد انتقاد این گروه نمایشی، شامل عملکرد درباریان، ولخرجی‌های شاه به ویژه در سفر سوم فرنگ، سوءاستفاده‌ها و مظالم عمال حکومتی و حضور آنها در انجام وظایف شاه بود» (علیزاده بیرجندی و ناصری، ۱۳۹۵، ۷۵-۷۶).

تبلور همهٔ این مضامین را در نمایش «بقال‌بازی در حضور» که توسط کریم شیره‌ای اجرا می‌شد، می‌توان مشاهده کرد. در کتاب «کریم شیره‌ای» نوشتهٔ حسین نوربخش آمده است که در شب عید نوروز همزمان با تولد ناصرالدین شاه، نمایش بقال‌بازی توسط کریم شیره‌ای و رفقایش در برابر شاه و صدها نفر دیگر اجرا شد. کریم شیره‌ای با یک کلاه نمدی بسیار بلند بر سر، یک قبای پاره، با ریش و سبیل که از پشم گوسفند ساخته شده است، صورتی که با آرد آن را سفید کرده و سوار بر الاغ جلو می‌رود و چوردکی و ریشکی نوکرهای او به دنبالش حرکت می‌کنند. نمایش با آواز و موسیقی و صحبت‌های کریم آغاز می‌گردد. کریم در نقش خود از ناصرالدین شاه خلعتی هم می‌گیرد، اما نکته اینجاست که با صراحت لهجه و بی‌پروایی خاص خود در مقابل جمعیت بدترین شوخی‌ها را با شاه می‌کند، از شاه درخواست لقب می‌کند و ناصرالدین شاه به او لقب دوشاب‌الملک را می‌دهد و آن وقت ماجرای ترقی عده‌ای از رجال آن عصر را با صریح‌ترین و بی‌پرده‌ترین کلمات، با وضع مسخره و استثنایی بیان می‌کند. هر کس به غیر از او این کلمات را به زبان می‌آورد، مرگش حتمی بود (نوربخش، ۱۳۴۷، ۴۱-۴۲).

در شبیه مضحک، هجو شخصیت‌های باطل با چهره‌های ازشکل‌افتاده و حتی گاهی مانند دیوهای شاخ‌دار نشان داده می‌شوند که حرکاتی پر جنب و جوش و هجوآمیز دارند و بیش از اینکه ترسناک باشند، مضحک‌اند و همین تضاد بین نقاب مهیب و حرکات بدنی مسخره ایجاد خنده می‌کند (تصویر ۶). شخصیت‌های نمایش تخت‌حوضی به صورت کلیشه‌های از پیش آماده (سنخی) بودند و این نکتهٔ مهمی است. حتی از اصطلاح «پوش» برای این شخصیت‌ها استفاده می‌شد، به آن معنی که بین خود و نقش فاصله‌گذاری می‌کردند. به طور مثال شاه‌پوش، وزیرپوش، حاجی‌پوش. سیاه تخت‌حوضی، با رنگ سیاهی که بر چهره داشت، می‌توانست از هیئت واقعی خود جدا شود و به خود اجازهٔ هر کاری را بدهد. با آزادی انتقاد کند، به سخره بگیرد و با رفتار و گفتارش عقده‌گشایی کند.

## نتیجه‌گیری

باختین به عنوان یک نظریه‌پرداز مهم قرن بیستم به حساب می‌آید. در دیدگاه او کارناوال وابسته به جمع است و کسانی که در آن شرکت می‌کنند، صرفاً یک انبوهه یا ازدحام را شکل نمی‌دهند، بلکه مردم به مثابهٔ

تصویر ۶. چهار نمونه از صورتک‌های تعزیهٔ مضحک، محفوظ در موزهٔ مردم‌شناسی. مأخذ: بیضایی، ۱۳۴۴، ۱۶۴.

یک کل دیده می‌شوند. در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی نیز این ویژگی کاملاً مشهود است و ارتباط دوسویه بین تماشاگر و اجراگر وجود دارد که در تکامل اجرا نقشی اساسی دارد. مسئلهٔ بعدی، اعتراض به شرایط موجود اجتماعی و سیاسی است که در کارناوال مد نظر باختین به صورتی شکل می‌گیرد، تا سازمان اقتصادی - سیاسی را به مبارزه بطلبد. در نمایش‌های شادی‌آور، این اعتراضات از طریق کاراکترها عنوان می‌شود. خنده در بحث کارناوال، خنده‌ای دوسویه و فراگیر است که در عین سرگرمی، با به سخره‌گرفتن شرایط موجود و خنداندن عام به آنها می‌فهماند که هر چیزی که اجباری، رسمی و دهشتناک است را باید زیر پای مسخرگی له کرد و یک تخلیهٔ روانی و رهایی برای افراد ایجاد می‌کند. نمایش‌های شادی‌آور ایرانی در اواخر دورهٔ صفوی و دورهٔ قاجار به مثابهٔ کارناوال، فرهنگ رسمی آن دوران را در هم شکست و فضایی فراهم آورد تا مردم فارغ از طبقهٔ اجتماعی گرد هم آیند و یک فضای برابر و آزاد را هر چند کوتاه، تجربه کنند. همچنین اجراگران این‌گونه نمایش‌ها به غیر از ایجاد فضای سرگرم‌کننده و شاد برای تماشاگران، به عنوان نمایندهٔ آنها می‌توانستند بدون ترس، آزادانه و در بستر طنز از فضای موجود در جامعه انتقاد کنند. می‌توان گفت که نمایش‌های شادی‌آور ایرانی کارناوال‌های شادی‌بخشی بودند که در بین مردم و برای عوام اجرا می‌شدند و در کنار خنده و هجو و استهزا، زبان اعتراض مردم عادی در زمانهٔ خود محسوب می‌شدند.

## پی‌نوشت

۱. Carnival

۲. Dialogism

۳. Polyphony

۴. Intertexuality

۵. Rabelais and His World

۶. Grotesque body

۷. Chronotope

۸. ژان شاردن ((Jean Chardin، جهانگرد فرانسوی که کتاب ۱۰ جلدی او با نام «سفرهای شاردن» به عنوان یکی از بهترین کارهای پژوهشگران غربی دربارهٔ ایران و خاور نزدیک بر شمرده می شود این کتاب برای نخستین بار در ایران با نام «سیاحتنامهٔ شاردن» با برگردان محمد عباسی توسط انتشارات امیرکبیر در سال ۱۳۳۵ منتشر شده است.

## فهرست منابع


• احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

• آژند، یعقوب. (۱۳۷۲). نمایش سنتی در ایران. *کلمه دانشجو*، (۷ و ۸)، ۸۶-۹۴.

• آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). *نمایش در دورهٔ قاجار*. تهران: مولی.

• انصاری، منصور. (۱۳۸۴). *دموکراسی گفتگویی*. تهران: مرکز.

• باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان* (ترجمهٔ رویا پورآذر). تهران: نی

• باختین، میخاییل. (۱۳۹۷). *پرسش‌هایی بوطیقای داستایوفسکی* (ترجمهٔ سعید صلحجو). تهران: نیلوفر.

• باختین، میخاییل. (۱۳۹۹). *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان* (ترجمهٔ کتایون شهپرراد). تهران: آبان.

• بالو، فرزاد؛ احمدی، شهرام و خواجه نوکنده، مریم. (۱۳۹۴). بررسی رمان سنگ صبور بر اساس انگاره‌های کارناوال باختینی. *مجموعه مقالات دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی*، ۶۷-۷۱.

• بیضایی، بهرام. ( ۱۳۴۴). *نمایش در ایران*. تهران: کاویان.

• جنتی عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳). *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: ابن سینا.

• حاجی ملاعلی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *تبیین نمایش تخت‌حوضی از منظر مطالعات فرهنگی با تکیه بر آرای باختین* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ دکتری پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

• دزفولیان، کاظم و بالو، فرزاد. (۱۳۸۹). رویکردی انتقادی به رأی باختین در باب حماسه با محوریت شاهنامه. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۱۹)، ۱۲۵-۱۵۵.

• رمضانی، ابوالفضل و یزدانی، انسیه. (۱۳۹۴). بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت‌وگوگرایی و کرونوتوپ در نمایشنامهٔ سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب اثر الیور گلدسمیت. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۰(۲)، ۲۴۵-۲۷۴.

• صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۷۴). بقال بازی، تقلید از دوران فئودالی ایران. *مجله هنر*، (۲۹)، ۳۸۵-۳۹۰.

• علیزاده بیرجندی، زهرا و ناصری، اکرم. (۱۳۹۵). پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن. *باغ نظر*، ۱۳(۴۲)، ۶۷-۷۸.

• فروغ، مهدی. (۱۳۸۲). نمایش در ایران. *نامهٔ فرهنگ*، (۵۰)، ۱۳۶-۱۵۹.

• گاردینر، مایکل. (۱۳۸۱). تخیل معمولی باختین (ترجمهٔ یوسف اباذری). *ارغنون*، (۲۰)، ۳۳-۶۶.

• گلدمن، لوسین و همکاران. (۱۳۹۲). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. (ترجمه محمد جعفر پوینده). تهران: نقش جهان.

• مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر* (ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی). تهران: آگاه.

• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختین. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (۵۷)، ۳۹۷-۴۱۴.

• نامقی، محمد استوار و عبدی مکوند، اسماعیل. (۱۳۹۲). طنز تعلیمی بایزید و فضای کارناوال. *تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*، (۱۵)، ۱۳۷-۱۵۴.

• نعمت طاووسی، مریم. (۱۳۹۴). ریختار نمایش سیاه‌بازی. *تئاتر*، (۶۲)، ۹۴-۱۰۸.

• نوربخش، حسین. (۱۳۴۷). *کریم شیره‌ای دلقک مشهور دربار ناصرالدین شاه*. تهران: سنایی.

• Clark, K. & Holquist, M. (1984). *Mikhail Bakhtin.*

Cambridge: Harvard University Press.

• Katritzky, M. A. (2006). *The Art Comedia. Amsterdam*-New York: Rodopi.

• King, E. (1875). *The Great South.* Hartford Conn: American puplishing Compani.

• Kolodziej-Smith, R. (2015). Bahktin and the Carnivalesque: Calling for a Balanced Analysis within Organizational Communication Studies. Kaleidoscope: A Graduate. *Journal of Qualitative Communication Research,* 8(13), 85-90.

• Williams, E. A. (2015). Bakhtin and Borat: the Rogue, the Clown, and the Fool in Carnival Film. *Philament, Humour,* (20), 109-110.

**COPYRIGHTS**
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**نحوهٔ ارجاع به این مقاله:**
اللهیاری، سارا؛ فدوی، محمد و سرسنگی، مجید. (۱۴۰۱). بررسی مؤلفه‌های کارناوالی میخاییل باختین در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی. *باغ نظر*، ۱۹(۱۰۸)، ۵۵-۶۸.

**DOI:10.22034/BAGH.2022.301192.4981**
**URL: http://www.bagh-sj.com/article_145708.html?lang=en**