



ریخت‌شناسی رمزها و نمادآواهای بومی در نمایشنامه «پنجره‌ای بر باده‌ها» با رویکرد انسان‌شناسی تفسیری

محمد عارف^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۵

صفحه ۴۳ تا ۵۴

Doi: 10.22034/THEATER.2023.415989.1016

چکیده

هدف این مقاله بررسی جنبه‌های نمادین و نشانه‌ای موجود در نمایشنامه پنجره‌ای بر باده‌ها نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی با رویکرد انسان‌شناسی تفسیری است. کلیفورد گیرتز در بیانیه انسان‌شناسی تفسیری دو فرایند مهم پژوهش‌های امیک - اتیک را از ارکان بنیادین تفسیر آثار هنری می‌داند. پنجره‌ای بر باده‌ها توانسته بافت مردم‌شناختی درام را در پیوندی بین فرهنگ، انسان و طبیعت، بدعت بگذارد و با آفرینش موسیقی قبیله‌ای، کهن‌الگوهای مردم کرمان را نیز در هم بیامیزد. درام‌نوشت پنجره‌ای بر باده‌ها، از عنوان تا پایانه با آمیزش فرهنگ دو شخصیت صنوبر و مظفر در طبیعت موهوم خودساخته بادآباد، به تشکیل مثلث انسان‌شناسی تفسیری مبتنی بر نظریه گیرتز به روابط متقابل «انسان»، «فرهنگ» و «طبیعت» پردازد و آن را در طبقه درام‌نوشت‌های معناگرای بوم‌شناخت قرار دهد. مظفر پس از هشت ماه دوری به دیار خود بادآباد کرمان، برگشته و تحت تأثیر گزارش‌های واهی لوتی انتر به دست، نسبت به همسر حامله خود صنوبر، بدبین می‌شود. بنابراین، برای حفظ آبروی خود تصمیم به مجازات صنوبر می‌گیرد و او را با طنابی در دست فانوسی در دستی دیگر، شبانه به بالای تپه‌ای در بیابان می‌برد و او را به سنگی که به شکل سر خر در آمده (خرسنگ)، می‌بندد که مجازات کند و خود با صدای گفتارگونه هموندان از آنجا دور می‌شود با این پیش‌فرض که اگر صنوبر بی‌گناه است، توسط مطربان شبگرد نجات می‌یابد و اگر گناه کار است طعمه حیوانات وحشی شود. نشانه‌ها و معناها در این نمایشنامه، بیانگر دو وجهه مهم انسان‌شناسی تفسیری و فرهنگی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که نویسنده توانسته نمادهایی جدید و مناسب با فرهنگ و طبیعت مردم منطقه خلق کند. در این نمایشنامه حدود بیست‌وهفت نماد بومی، قبیله‌ای، ذهنی، دینی و خیالی وجود دارد که آن را در ردیف نمایشنامه‌های نمادگرای مردم‌نگارانه قابل اعتنا قرار می‌دهد. این پژوهش بر اساس روش مطالعات توصیفی تحلیلی و کتابخانه‌ای - اسنادی تهیه شده و به روش تحلیل محتوای کیفی، نیز تجزیه تحلیل گردیده است.

واژگان کلیدی: انسان‌شناسی تفسیری، فرهنگ مردم، کلیفورد گیرتز، نمایشنامه، پنجره‌ای بر باده‌ها، فرهاد ناظرزاده کرمانی.



درآمد و بیان موضوع

یکی از هنرهای هفت‌گانه تأثیرگذار و ماندگار در تاریخ هنر جهان، ادبیات است. به تعبیری دیگر، می‌توان با تعریف‌های گوناگون از «انسان و فرهنگ» اذعان نمود که پس از رقص، موسیقی، نقاشی و معماری، پنجمین کشف مبتنی بر نیاز بشر، نهاد زبان و ادبیات بوده که به‌عنوان زیرساخت فرهیختگی در هنر جامع تئاتر و سینما مشهور شده است. نمادگرایی در ادبیات نمایشی، شامل آداب فرهنگی روش‌های نوین اجرایی رازآمیزی است که در تعامل انسان خردورز با هر انسان یا هر پدیده‌ای از طبیعت نوزا شکل گرفته است. انسان نخستین در مسیر خودیابی و ایجاد ارتباطات جمعی با دیگر باشندگان به بیان نیازهای مبتنی بر شرایط روحی - روانی جامعه، به نشر و درک نمادهای درونی/ بیرونی خود مبادرت ورزیده است. پروفسور فرهاد ناظرزاده کرمانی با مردم‌نگاری بوم‌شناختی نمایشنامه *پنجره‌ای بر بادها*، به مجادله‌ای نمادین بین صنوبر و مظفر، زن و مردی اهل منطقه خیالی بادآباد در کرمان می‌پردازد و می‌کوشد با زبانی غیر مستقیم، با دِه‌ها بودن حرف‌های واهی و خانمان‌سوز برخی از مردم علیه زنی بی‌پناه، را فریاد بزند. بنابراین، با روش انسان‌شناسی تفسیری گیرتر به درون و بیرون (امیک و اتیک) دو شخصیت نمایشنامه مبادرت می‌ورزد. «این دو مجموعه از پدیده‌ها، حس درون و رفتار بیرون را به‌موازات هم نشان می‌دهد که هر یک نشان از استقلال دارند» (Geertz, 1986: 76-79). انسان/ مردم نخستین، همواره در تلاش بوده که به شناخت درستی از پدیده‌ها و نظام هستی برسد. این کنش‌ها و واکنش‌ها که به تعداد تفاهم‌نامه‌های شفاهی بین «مردم» و «رمزها» و «جامعه» پدیدار شده، اساس فرهنگ نمادین مردم را تشکیل می‌دهند. «سیمبلن در زبان یونان باستان به معنای نشان، مظهر، نمود و آیت به کار می‌رفته است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۳۴). بنابراین، وجوه اشتراک و افتراق رمزها و رازها در هر قوم یا قبیله یا کشوری، نشان‌گر تفاوت‌های فرهنگی مردم آن قوم یا قبیله یا کشور نسبت به یکدیگر است. مورفی برای تبیین فرهنگ با رویکردی به انسان‌شناسی هنر نوشته: «شیء باید در چارچوب جایگاه و معنای آن در فرهنگ پدیدآورنده، تحلیل شود». (زکریایی کرمانی، ۱۳۸۸: ۷۹). منطقه بادآباد کرمان، خیالی‌ترین منطقه برساخته ذهن ناظرزاده برای تبیین موضوع فرهنگ، طبیعت و نماد است. بابک احمدی در تبیین نمادها به تداعی معانی و واسطه‌گری قراردادهای پرداخته و شیوه معناگرایی آن‌ها را از دلالت اشیاء عینی و مادی بر پدیده‌های انتزاعی سخن گفته است. وی نوشته: «تکرار نشانه‌های نمادین یا سمبولیک، نماد چیزی هستند که به واسطه شباهت، تداعی یا قرارداد، چیز دیگری

را نمایان می‌کنند و اغلب شیء مادی و عینی هستند که بر پدیده‌ای انتزاعی دلالت دارند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۳۷). جغرافیای فرهنگی اقوام و ملل گونه‌گون نیز بر جزیره‌های خودساختارگرایی بشری برچسب‌های قومی، جنسیتی، مذهبی، ژنتیک و محیطی می‌زند و افراد را طبق همین شباهت‌ها و تفاوت‌ها از سایر جزایر فرهنگی مجزا می‌کند. تایلر به‌عنوان پیشگام‌ترین نظریه‌پرداز فرهنگی، نظر خود را درون کتاب *فرهنگ بدوی* که در سال ۱۸۷۱ منتشر کرده دانش‌ها، باورها، هنر، قانون، اصول اخلاقی، عادات، باورها و الفبایی که هر انسان در طول زندگی می‌آموزد را فرهنگ نامیده است. رویارویی اندیشه و احساس بشر در هم‌زمانی با هر پدیده‌ای که نظم ذهنی انسان/مردم^۱ را به یکدیگر پیوند می‌زند، نیازمند ابزاری میانجی بین فرستنده با گیرنده برای بیان ذهنیات و انتقال مفاهیم محرمانه‌ای است که در گذر زمان به رمزگذاری و کدهایی منحصر به فرد، مانند نماد^۲، نشانه^۳، تمثیل^۴، آیکون^۵، آدرس^۶ و اشاره^۷ ترجمه شده است. «از دیدگاه انسان‌شناسی، فرهنگ، یک نظام مستقل معنایی است که با تفسیرهای مربوط به نمادها و آیین‌های کلیدی رمزگشایی شده است» (Spen-cer, 1966). این مقاله درصدد پاسخ به این پرسش است که درام‌نوشت *پنجره‌ای بر بادها* از چه جنبه‌های نمادین، رمزگانی و انسان‌شناسی بوم‌شناختی برخوردار است؟

روش‌شناسی و چارچوب نظری

«باتوجه به نظریه‌های کارکردگرایی برانیسلاو مالینوفسکی^۸ و در تکمیل آن، تفسیرگرایی کلیفورد گیرتر^۹ در تبیین مواضع رمزگشایی عناصر نمادین، در قلمرو ادبیات نمایشی، شیوه تفسیری گیرتر از اهم روش‌ها به شمار می‌آید. این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی و شیوه گردآوری داده‌ها از طریق اسنادی و کتابخانه‌ای، تهیه گردیده و با توجه به مردم‌نگاری نویسنده نمایشنامه در فرهنگ مردم کرمان، *پنجره‌ای بر بادها* به روش تحلیل محتوای کیفی بر اساس نظریه تفسیرگرایی گیرتر، تجزیه و تحلیل گردیده است. از نظر ماهیت، تحلیل محتوا را می‌توان زیرمجموعه پژوهش‌های کیفی یا گونه‌ای از پژوهش‌های کمی - توصیفی به شمار آورد» (یارعلی و همکاران، ۱۳۸۶؛ وگال و همکاران، ترجمه نصر و همکاران، ۱۳۸۶: ۶۱۶). اگر در فرایند تحلیل محتوا به آسکار سازی محتوای عینی، ملموس، و شفاف ارتباطات در قالب اعداد و ارقام (کمی‌سازی) پرداخته شود قطعاً چنین پژوهشی، کمی - توصیفی است. درحالی‌که تحلیل‌های مضمون و گفتمان یا تحلیل هرمنوتیک که در پی کشف معانی و مقاصد پنهان و تجریدی محتوای ارتباطات است و در قالب اعداد و ارقام قابل طرح و بیان نیست تحلیلی کیفی به شمار می‌آید» (یارعلی

بوم‌شناختی توجهی ویژه داشته، به تفسیر فرهنگ‌ها مبادرت ورزیده است. ناصر فکوهی نیز با به میان کشیدن روش‌های کاربردی انسان‌شناسی نمادین و تفسیری، بستر فرهنگ را برای معانی تفسیری نمادها و نشانه‌ها به روش‌های تحلیل محتوا تأکید ورزیده است.

انسان‌شناسی نمادین و تفسیری گرایشی است که درون انسان‌شناسی فرهنگی آمریکا به وجود آمد و بر این باور است که فرهنگ مجموعه‌ای از معانی است که از خلال نمادها و نشانه‌ها تفسیر می‌شود و برای درک آن باید ابتدا به سراغ تحلیل نمادها رفت (فکوهی، ۱۳۸۶: ۲۵۴).

یکی از جالب‌ترین آزمایش‌های اواخر قرن بیستم در نگارش متون قوم‌نگارانه، کتاب استولر (۱۹۹۷) با عنوان پژوهش‌دانشگاهی در رابطه با حواس انسان است که تأکید می‌کند قوم‌نگاران چگونه می‌توانند از تجربیات حسی خود در نگارش متون انسان‌شناسی بوم‌شناختی بهره ببرند؟ (Pink, 2006: 28).

عباس کیارستمی با بومی‌سازی کاراکترهای ایرانی و استفاده از زبان مشترک انسان به نگارش درام/فیلم‌نامه‌های مردم‌شناسانه بوم‌شناختی مانند *خانه دوست کجاست* مبادرت ورزیده و با بازتولید نمادها و نشانه‌های بومی در فیلم سینمایی *طعم گیلان* با هر انسانی در هر جایی از جهان هستی، سخن می‌گوید.

ترنر برای این کار رویکردی سه‌گانه در تحلیل نمادها را پیشنهاد می‌کند: نخست، رویکردی تفسیری^{۱۱} که در آن، درک بومی و امیک از نمادها مطرح است. دوم، رویکرد عملیاتی^{۱۲} که منظور از آن، یک رویکرد اتیک یعنی درک مشاهده‌گر از مناسک و نمادها و برداشت جهان‌شمول از آن‌هاست و این‌که باید مسائل و داده‌های خارج از مناسک و نمادها را در تحلیل آن‌ها دخالت داد؛ و سوم، رویکرد موقعیتی^{۱۳} که به تحلیلی ساختاری نزدیک است. یعنی درک مناسک و نمادها را بر پایه روابط میان نماد یا گروهی از نمادها با نماد یا گروهی دیگر، که با آن یک کل ساختاری را تشکیل می‌دهند، قرار می‌دهد (فکوهی، ۱۳۸۶: ۲۶۱ و ۲۶۲).

بازشناسی و بازنگاری نمادها و نشانه‌ها در ادبیات نمایشی، بیانگر درک ذهنی درام‌نویس (فاعل) از ابژه (واقعیت عینی) برای انتقال مفاهیمی سوژکتیو (ذهنی) است که ریشه در فرهنگ دارد و در تعامل با انسان/مردم، تبیین می‌شود. گیرتز این فرایند را متفاوت می‌داند. با تکیه بر شیوه تفسیری کلیفورد گیرتز^{۱۴} می‌توان تئاتر نوشت *پنجره‌ای بر بادها* را در چهارگام روش‌شناختی پژوهشی توصیف، آنالیز، تفسیر و در پایان به زبانی ساده بیان کرد.

و همکاران، ۱۳۸۶). نمایشنامه پنجره‌ای بر بادها به تبعیت از فرهنگ مردم ایران که فراتر از یک زبان، یک دین و یک ساختار نژادی محض قرار دارد، استوار است. بنابراین، با این رویکرد فرهنگی به تحلیل محتوای کیفی نیازمند است. «فرهنگ، همواره دارای نظامی ساختارمند است که در آن نمادهای ذهنی به همراه معنای آنها وجود دارند» (Parker, 1985: 64). رامتین شهبازی به نقش اساسی فرهنگ در روش/دانش نشانه‌شناسی نوشته: «از منظر نشانه‌شناسی، فرهنگ حاصل سازوکار یک دستگاه پیچیده نشانه‌ای است. نشانه‌هایی که درون سپهر نشانه‌ای خود ویژه هر جامعه تعریف شده و سازوکار می‌یابند. این سپهر نشانه‌ای کمک می‌کند که فرهنگ معنا پیدا کند» (شهبازی، ۱۳۹۳: ۱۲ و ۱۳). مردم ایران از طلوع تا غروب آفتاب با نقاب‌هایی اجتماعی وارد میدان زندگی و جوامع کاری می‌شوند و از غروب تا طلوع آفتاب روز بعد به لایه‌های پیچیده فرهنگ و زبان‌های قومی یا قبیله‌ای خود برمی‌گردند. بنابراین، بازشناسی فرهنگ اجتماعی مردم با رویکرد مطالعاتی امیک/اتیک برای درام‌نویس از مهم‌ترین روش‌های انسان/مردم‌شناسی هنری خواهد بود. درام‌نویس، ناگزیر و همواره برای عبور از مرزهای دین، قوم، بوم، تعصبات، خرافات و جنایات، برای رسیدن به ادبیات نمایشی، نیاز مداوم به پژوهش‌های امیک/اتیک با رویکرد انسان‌شناسی دیداری^{۱۵} دارد.

روش‌شناسی تفسیری گیرتز

کلیفورد گیرتز، از پیشتازان عرصه تفسیری در رویارویی با پدیده انسان‌شناسی بوم‌شناختی «نمادها» و «فرهنگ» است. گیرتز برای رسیدن به هسته اصلی فرهنگ و انسان با حضور در میدان پژوهش و مشاهده مشارکتی، (در تکمیل روش مالینوفسکی) رویکرد بومی بودن دانش را بیان کرده، و در این راه دشوار، از انسان‌شناسی نظری دوری جسته است. گیرتز، خواسته یا ناخواسته به نیازشناسی ناگفته‌های ادبیات و هنر پاسخ مثبت داده و با بازشناسی نمادها و نشانه‌ها راه را برای مردم و فرهنگ، گشوده است. «فرهنگ، تبلور نمادگراییانه توأم با ساختاری معنادار دارد که بین انسان‌ها و فرهنگ‌ها روابط اجتماعی و شناخت‌شناسی ایجاد می‌کند» (Geertz, 1973: 72). گیرتز با رویکردهایی نوین به مفهوم کاربردی نمادها و تفاوت آن‌ها با نشانه‌ها و آیکون‌ها اشاره کرده و با توجه به تأکیدی که بر موفقیت پژوهش‌های امیک-اتیک در انسان‌شناسی داشته، دریچه‌ای نو به روی مطالعات تفسیری فرهنگ و بوم و انسان/مردم باز کرده و معتقد به بومی بودن دانش است. وی تفسیر دانش را در محلی بودن خاستگاه آن می‌داند و چون به انسان‌شناسی

- گام نخست. درست‌خوانی و توصیف صورت اثر.
 - گام دوم. آنالیز فرمی و محتوایی عناصر نمادین در اثر.
 - گام سوم. تفسیر فرهنگی و هنری اثر.
 - گام چهارم. ترجمه اجتماعی اثر به زبانی ساده برای مخاطب/مردم.

از میان کنشگران، نظریه‌پردازان و گزارندگان نمادگرا، کلیفورد گیرتز، ویکتور ترنر، دیوید اشنايدر و مری داگلاس از نظریه‌پردازان برجسته انسان‌شناسی نمادین به شمار می‌آیند. دیدگاه‌ها و نظریه‌های این دسته از اندیشمندان انسان‌شناسی تفسیری مناسب روش‌شناسی در هنرهای هفت‌گانه است، اما در اینجا به اختصار به چگونگی بررسی، بازشناسی و تفسیر داده‌ها در ادبیات نمایشی، و به‌ویژه درام‌نوشت پنجره‌ای بر باده توجه ویژه خواهد شد.

سوابق پژوهشی

درباره نمایشنامه پنجره‌ای بر باده، آن‌چنان که انتظار می‌رود تاکنون مقالات متعدد و متفاوتی منتشر نگردیده است. لایه‌های پنهان و نمادین متن مورد نقد و تفسیر صاحبان اندیشه قرار نگرفته، نگاه‌ها با دید کارگردانی بوده و به همین نسبت اغلب یادداشت‌ها بر پایه اجرا نگاشته شده است. در این میان به چند یادداشت پژوهشی و اظهارنظرهای اجرایی با دید کارگردانی و اجرا به شرح زیر اشاره خواهد گردید:

۱. سیروس کهوری‌نژاد (۱۳۹۵) نیز متن نمایشی پنجره‌ای بر باده را به اجرا برده و درباره آن نوشته است.
 ۲. علی رحیمی (۱۳۹۵) در صفحه ایران تئاتر به بررسی نمایشنامه پنجره‌ای بر باده پرداخته است. رحیمی بر پایه تحلیل محتوا به یکی از ده‌ها نکته این متن با محوریت ذهن بینی مظفر به‌عنوان نمادی از یاهو‌سرایی جامعه بی‌منطق و جاهل می‌پردازد. وی نوشته: پنجره‌ای بر باده روایتگر گوش به فرمان بودن برای اجرای کورکورانه حرف‌های مردمی است که گرچه پیشینیان از آن به «باد هوا» تعبیر می‌کنند اما همچنان پایدار، زندگی عامه را در تسخیر خود قرار داده‌اند.

۳. مجتبی احمدی (۱۳۹۵) مقاله‌ای با عنوان «چراغ‌افروز آیین‌پرداز» در مجله جنگ هنر مس، شماره ۷ (پیاپی ۸، زمستان ۱۳۹۶ و بهار ۱۳۹۷) درباره نمایشنامه پنجره‌ای بر باده، نوشته و متن را با زبان شاعرانه در نظر گرفته است. بنابراین تا این لحظه این درام‌نوشت مردم‌نگارانه نمادین، آنگونه که باید و شاید مورد بررسی و مذاقه قرار نگرفته است.

مبانی نظری مبتنی بر جایگاه نمادها در ادبیات نمایشی
 در میان هفت هنر شاخص در جهان، ادبیات دراماتیک

به لحاظ جامع بودن (جا دادن هفت هنر در یک قالب)، بیش از سایر هنرها به بازشناسی درستی از نمادها و نشانه‌ها برای رمزنگاری‌ها و رمزگشایی‌ها نیازمند است. مخاطب/مردم هنرهای نمایشی نیز، در رویارویی با تئاتر و سینما باید پیش‌زمینه‌ای با خود داشته باشد که به دیدگاه هدفمند فرستنده نزدیک شود. مارتین اسلین^{۱۵} معتقد است:

درام از آن‌رو می‌تواند تقلید ویژه و کامل خود را طبق واقعیت بیافریند که نظام‌های نشانه‌ای هنرمندان و خبرگان بسیاری را گونه‌ای پیچیده درهم آمیزد. زیرا، تماشاگر در هنگام تماشای درام، بیش از دیگر شکل‌های هنری، ناگزیر است که خودش معنای آنچه را می‌بیند، دریابد (اسلین، ۱۳۸۷: ۹۶).

بنابراین، پدیده‌های نوظهور فراروی انسان که در آغاز، تابع پیوند «انسان» با «بوم» بوده به‌مرور زمان وارد قلمرو علمی فرهنگ اجتماعی مردم می‌شود و با گذر زمان برای فرار از توصیف محض وقایع و عناصر تک‌بعدی موجود در ادبیات شفاهی و حتی بر نقش برجسته‌ها با بیانی نامتعارف پدیدار می‌گردد. انسان/مردم نخستین، در حالی می‌کوشد جنبه‌های زیبایی‌شناختی پدیده‌های نوظهور ذهنی را رعایت کند، که مجالی برای نوآموز و فرستنده/گیرنده هم در نظر می‌گیرد. گیرنده‌ای که به اندازه ظرف اندیشه و احساس خود بتواند از مظلوف پیچیده رمزگانی یا نشانه‌ای یا ماندانگاری‌های موجود در نمودارهای اجتماعی و فرهنگی زمانه خود بهره‌های لازم را ببرد. باین حال، همواره این پرسش دلهره‌آور برای انسان‌شناس هنر وجود داشته و دارد که پدیده‌های نمادین از چه خاستگاهی برخوردارند که همواره بین نوگرایان و جهان‌سازی فرهنگ پیرامون بشر در حرکت‌اند؟ پدیده‌هایی که مبتنی بر شرایط روحی - روانی بشر زاییده می‌شوند و در نوگرایی و جهان‌سازی فرهنگ مردمی تفسیر می‌شوند و به‌مرور زمان مورد تجزیه و تحلیل دیگر قرار می‌گیرند؟ این فرایند در آینده انسان‌شناسی نمادین، چگونه و از کجا شکل می‌گیرد و تا کی ادامه خواهد داشت؟

شواهد نشان می‌دهد که نمادها در ادبیات نمایشی ایران همواره از جایگاهی پرافت‌وخیز برخوردار بوده و هست. این افت‌وخیز را می‌توان از دو منظر مهم مورد مذاقه قرار داد: نخست، تشتت در بازشناسی نمادها و معناها و دوم، نیاز به کیفیت‌گرایی مردم‌نگاریدر نهاد ادبیات دراماتیک.

تئاتر ایران، برخلاف سینمای ایران که صاحب کرسی تعریف‌شده‌ای در هنرهای نمایشی جهان است، در هیچ‌جایی از این گستره، دارای شناسنامه‌ای تحت عنوان تئاتر ایران نیست. توجه ویژه به دو رویکرد بالا می‌تواند ادبیات نمایشی

فرهنگ پدیدآورنده در گستره نمایشنامه‌های نمادگرایی ایرانی بدون توجه به رویکردهای انسان/مردم‌شناختی تفسیری تاکنون نتوانسته به بازشناسی کارکردگرایی از نمادها، نشانه‌ها، تمثیلات و آیگون‌های بومی برسد. به نظر می‌رسد سه ضلع مثلث تکنیک - محتوا - مردم، در اغلب نمایشنامه‌های ایرانی به‌طور هم‌زمان لحاظ نشده و همین کاستی‌ها موجب سستی ساختار و محتوای آن‌ها گردیده است. علاوه بر این، ظرف‌های فرهنگی ایران از مظلوفی گوناگون برخوردار شده که همه آن‌ها مدعی رویکردهای بومی‌اند و تداعی استقرار در ادبیات کهن ایران را دارند. بنابراین، شاید بتوان گسست این راه دشوار را سبب‌ساز نافرجامی ادبیات نمایشی ایران در جهان دانست. «تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند. مانند: اشیاء طبیعی. مثل سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات و انسان‌ها و کوه‌ها، دره‌ها، خوشید، باد، آب، آتش». (یونگ، ۱۴۰۲: ۳۵۲). یکی از آثار نمادگرایی مبتنی بر ادبیات فرهنگی ایران، تئاتر نوشتن *پنجره‌ای بر بادها* نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی است که در این مقاله از منظر انسان‌شناسی تفسیری با تکیه بر نظریه‌ی گیرترز مورد مذاقه ریخت‌شناسی نمادین قرار گرفته است.

بحث (تجزیه و تحلیل داده‌ها)

فرهنگ نمادها و نشانه‌ها از آغاز زندگی مبتنی بر انسان وحشی بودن بشر تا دوران پرافتوخیز میانه که به گذار انسان بربر از جهالت شناخته‌شده در ضمیر ناخودآگاه انسان خردورز جاگرفته و تا شکل‌گیری انسان متمدن و بحران‌های طبیعی بشر همراه بوده و خواهد بود. مناسک گذار^{۱۶} انسان در این سه مرحله برای تبیین پدیده‌های شگفت‌انگیز طبیعت و حتی در تعامل با انسان‌ها عینیت پیدا می‌کند و بشر را از گذارهای متعدد روزگار با موفقیت عبور می‌دهد؛ در رویارویی «ایژه» یا صورت، با «سوپژه» یا معنا به حقیقت فرامتن یا «تفسیر»، پیوند می‌زند. پیدایی، تبیین و بازشناسی نمادها، نشانه‌ها و تمثیلات موجود در فرهنگ و ادبیات ایران به منظور بازآفرینی پدیده‌های رمزگانی بومی برای بازتولید در ادبیات نمایشی^{۱۷} از جمله تئاتر و سینما با رویکردهای آموزشی، پژوهشی^{۱۸} و کاربردی، همواره مهم و ضروری خواهد بود. بخشی مهم از فرهنگ مردم ایران، مبین نمادهای بومی، قومی، مذهبی، و ملی‌اند و تعدادی دیگر قابل تطبیق با نمادها، نشانه‌ها و کهن‌الگوهای بین‌المللی‌اند که تاکنون در قلمرو ادبیات نمایشی ایران به نسبت سی قوم بزرگ و گونه‌گون هفت‌هزارساله به‌عنوان پیام‌رسان‌های ارتباطی، بازشناسی و رمزگشایی نشده است. با این معادله، چگونه می‌توان گفت که درام/فیلم‌نامه‌نویسان ایران در طول قدمت پنج‌هزارساله آیین‌های

ایران را با فرهنگ پنهان خود آشنا سازد و آشناسازی مخاطب/مردم نیز می‌تواند موجد ساحت درام ایرانی در انجمن‌های نمایشی جهان گردد. بنابراین، تأمل و گذار از مثلث «انسان»، «فرهنگ» و «طبیعت» این راه بنیادین را با دیدگاه مردم‌نگاری نمادین، ساختارمند می‌گرداند. گیرترز نیز معتقد است که: «فرهنگ از طریق نمادهای بیرونی مورد استفاده در جامعه متبلور می‌شود و چیزی نیست جز الگوی سرایت‌داده‌شده‌ای از معنی که ریشه‌ای تاریخی دارد و درون نمادها تجسم یافته است» (Geertz, 1973). پرسش اساسی این است که نمادهای ملی ایرانی چیست که بتواند ادبیات نمایشی را جهانی گرداند؟ «بحث در این انسان‌شناسی در واقع آن است که شبکه‌های معنایی چگونه از خلال نمادها شکل می‌گیرند، چگونه با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و چه فرایندهایی را برای درک محیط و جهان بیرونی برای فرد و گروه ایجاد می‌کنند». (فکوهی، ۱۳۸۴: ۲۵۵). تعداد قابل توجهی از نمایشنامه‌های ایرانی توانسته‌اند جایگاهی ویژه در قلمرو ادبیات نمایشی نمادگرایی ایران پیدا کنند. اغلب تئاتر نوشتن‌های محمود استادمحمد به‌ویژه *آسید کاظم*، اغلب آثار بهرام بیضایی به‌ویژه *آژدهاک*، *سلطان مار* و *چهار صندوق*، تئاتر نوشتن انسان‌شناسی بوم‌شناختی *پنجره‌ای بر بادها* نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی، *چوب به دست‌های ورزلی* غلامحسین ساعدی، *پلکان اکبر رادی*، *شهر قصه بیژن مفید* و تعدادی از نمایشنامه‌های ارزشمند دیگر، بخشی از این دسته آثار به شمار می‌آیند. درام اجتماعی، ترکیب بینامتنیتی ذهن و اجرا در فضای علمی است که ترنر برای انتقال فهم مسئله از آن به‌عنوان سوژه‌ای همیشه‌جاری یاد کرده است. این عبارت یویا، بیش و پیش از گستره علوم اجتماعی در برابر ادبیات نمایشی قرار می‌گیرد و می‌کوشد درام/فیلم‌نامه‌نویسی را از سطح جامعه به ژرفای انسان‌شناسی فرهنگی ببرد. گیرترز با تبیین انسان‌شناسی نمادین، نقش‌های آشکار و پنهان لایه‌های آن را در ادبیات سینمایی و تئاتر روشن‌تر می‌کند.

گیرترز یکی از برجسته‌ترین انسان‌شناسان فرهنگی معاصر آمریکا، خود به‌طور مستقیم به مطالعه میدانی در میان مردمان مراکش، بالی، جاوه و اندونزی پرداخت و سپس دیدگاه‌های اصلی خود در زمینه دین را در مقاله‌ای با عنوان «دین به مثابه یک نظام فرهنگی» عرضه کرد (نصری، ۱۳۹۷: ۷۱).

ناظرزاده کرمانی نیز از این‌جهت توانسته به بازآفرینی نمادها و نشانه‌های بومی در ادبیات نمایشی بپردازد که در زمین پژوهش، مشاهده مشارکتی داشته و با رویکرد انسان‌شناسی تفسیری به بازشناسی فرهنگ نمادین مردم کرمان دست یابد. باین‌حال ساحت درام/فیلم‌نامه‌نویسان ایرانی به‌تناسب

نمایشی و فرضیه یک‌صدساله تئاتر میرزا فتحعلی آخوندوف^{۱۹} نیازی به پیمایش، بازشناسی و نگارش نمادها و نشانه‌ها در ادبیات نمایشی ایران را احساس نکرده‌اند؟ اگر نه، چرا؟ و اگر استفاده شده، چگونه در برابر تمدن ایران و دربرگیرنده سی قوم فرهنگی و صدها قبیله زبانی و گویشی هنوز آن‌چنان که باید، پدیدار نشده است؟ آیا نشانه‌ها، تمثیلات و رمزگان‌های مبتنی بر چارچوب فرهنگ ملی ایران وجود ندارد یا تبدیل آن‌ها به ادبیات دراماتیک آسان بوده است؟ بار مسئولیت بهره‌وری از غنای ادبیات کهن مبتنی بر رمزگان‌های نمایشی بر عهده کدام‌یک از کنشگران درام است؟ وظیفه کدام بخش از کنشگران حوزه تئاتر، اعم از پژوهشگران یا نویسندگان یا منتقدان یا کارگردانان، مدیران هنری یا مخاطب/مردم تئاتر در ایران است؟ آیا رابطه معناداری بین داده‌های فرهنگی نشانه‌ها و نمادها با درام/فیلم‌نامه‌نویسان بومی وجود دارد یا خیر؟ اگر هست در کدام بخش مورد غفلت قرار گرفته که زبان فرهنگی تئاتر ایران هنوز نتوانسته به زبان مشترکی با مردم جهان دست پیدا کند که نشان‌گر فرهنگ مردم ایران باشد؟! و در آخر، چگونه ممکن است تئاتری بومی در جهان اجرا بشود که نشانه تئاتر ملی ایران باشد؟

مردم‌نگاری، همواره یکی از ارکان اساسی در درام‌های ماندگار از جمله آثار شکسپیر، چخوف، اریپید، سوفوکل، آیسخیلوس، و در ایران سعدی، مفید، بیضایی، ناظرزاده، فرسی، نصیریان و... به شمار می‌آید. بنابراین، مطالعه و به‌کارگیری عناصر مهم موجود در فرهنگ مردم به‌عنوان ابعاد مردم‌نگاری، از بدیهیات است.

درام، موسیقی، مردم

آنچه تاکنون در فرهنگ هنرهای نمایشی، تجسمی و موسیقایی ایران رایج گردیده، تشتت معانی نمادها است. نماد در فرهنگ، زبان و ادبیات ایران به عنصری رمزی به‌عنوان پیام‌رسان ارتباطی بین صورت و معنا قرار دارد. اغلب مترجمان حوزه نمادشناسی در محدوده هنرهای نمایشی به‌ویژه ادبیات دراماتیک، سبیل را به فراخور تخصص خود به انواع معانی از جمله به نشانه، نمایه، نماد، آیکون، نمون و دگرگونه ترجمه کرده‌اند. درحالی‌که معنی کاربردی این پنج واژه متفاوت‌اند.

رمزپردازی اساسی‌ای خاص هنر تئاتر وجود دارد که به نمونه‌پردازی‌های بنجل و زبان‌های تصنعی، بیگانه است و برای معنایی که به دم، صدا، حرکت، اشاره، پیکر و لغت به‌عنوان مجموعه‌ای از کیفیات آوایی و عاطفی مربوط می‌شود، اهمیت و اعتبار قائل است و جزء حوزه‌ای است که هنرمند خلاق صحنه (بازیگر یا کارگردان)

در آن به دامنه‌هایی متعالی، ماوراء نشانه و علامت دست می‌یابد؛ عالمی که به قالب کلام در نمی‌آید، بر صحنه پرسه می‌زند که در آن عالم، رفتارها و سخنان و هیجانات، چیزی جز الفاظ ممکنی در زنجیره ارتباطی رمزی نیستند (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۹۵).

درام‌نویس ناگزیر است مانند انسان‌نگار به تفسیر درون - بیرون (امیک - اتیک) انسان/مردم نفوذ کند که بتواند به رمزها و رازها دست پیدا کند. مطالعات ژرفانگرانه درام‌نویس بر طبیعت و انسان و فرهنگ از اهم دانش برای نگارش است. ارتباط بین «انسان با طبیعت» و «علامت‌گذاری گروه اجتماعی» که بواسط تصور می‌کند اختیاری و اتفاقی است، فقط به این دلیل اختیاری و اتفاقی بنظر می‌رسد که ارتباط واقعی بین دو نظام غیرمستقیم و درونی (ذهنی) است (استراوس، ۱۳۸۶: ۴۷ و ۴۶).

آهنگ نیز این کارکرد را با خود به همراه دارد. واژه‌ها به‌تنهایی آهنگ موسیقی را می‌آفرینند؛ بنابراین درهم‌آمیختگی آونگ موسیقی با آهنگ دراماتیک از بدیهیات و بدیهیات جهان تئاتر و سینماست؛ به‌علاوه این که ممکن است بار معناگرای نشانه، تمثیل، نماد یا حتی آیکون هم بر دوش داشته باشد. بسیاری از درام/فیلم‌نامه‌های سینمایی با موسیقی دراماتیک حرف می‌زنند. مانند موسیقی پایانی فیلم زیر درختان زیتون کیارستمی، لالایی پایانی صنوبر در پنجره‌ای بر باده، موسیقی دراماتیک درام/فیلم‌نامه سینمایی/شک شتر، برامبا سورن وادا، موسیقی در سینمای ساکت طبیعت بیجان سهراب شهید ثالث، قلندر خونه ایرج صغیری، و مانند اینها!

موسیقی پایانه تئاتر نوشت پنجره‌ای بر باده با زبان دراماتیک، نتیجه متن (پایان ماجرا) را فاش می‌کند؛ درحالی‌که نه ماجرای و درام این نتیجه را اعلام کرده و نه دیالوگ‌ها به پایانه درام پرداخته‌اند. رمزی نمادگونه بین فرستنده با گیرنده به کمک تخیل شکل می‌گیرد. «همه آن بخش اساسی و غیرقابل توصیف انسان که تخیل نامیده می‌شود در قلمروهای نمادپردازی است و هنوز هم در اساطیر و الهیات باستان زنده است» (الیاده، ۱۳۹۹: ۲۰). شیوه‌گرایی در ادبیات دراماتیک، این فرصت و اختیار را ایجاد می‌کند که درام‌نویسان و کارگردانان تئاتر بتوانند با جزئی‌ترین صدا، بلندترین اکت‌های نمایشی را ایجاد کنند. همان‌گونه که فرهنگ با بازایی می‌تواند به زندگی خود ادامه دهد، موسیقی نشانه‌گرای دراماتیک نیز با بازایی می‌تواند از یک کاربرد شناخته‌شده به درامی برجسته تبدیل گردد. درام‌نویس با چیرگی بر موسیقی و دیالوگ‌های دبداری، این اجازه را خواهد داشت که از اعتبار موسیقی مستقل سود ببرد و نشانه‌ای را به مخاطب/مردم بدهد که نه دیگر موسیقی مستقل باشد و

باین حال، کاربرد این طرز تلقی‌ها نمی‌تواند هر زمانی و هر مکانی باشد. بادهای و نبایدهای مذاهب، اقوام، بوم، مردم و ملل گوناگون این گمانه را ظریف‌تر و انحصاری‌تر می‌گرداند. موسیقی‌شناسی دراماتیک قومی، یکی از نمونه تمایزها است.

ساحت دراماتیک اتنوموزیکولوژی

ترکیب سه‌گانه دیالوگ با معماری و موسیقی، نمایشنامه پنجره‌ای بر بادهای، را از منظر مردم‌نگاری نسبت به سایر متون دراماتیک متمایز کرده است. پنجره به‌تنهایی، پنجره است. باد هم به‌تنهایی باد، اما باز بودن پنجره رو به بادهای آن را دچار ترکیبی واقع‌گرایانه - فراواقع‌گرایانه کرده است. این ترکیب نو، بین معماری (پنجره) با باد (فضا) سرآغازی تأمل‌برانگیز را رقم می‌زند. زیرمتن این عنوان به صورت آن ختم نمی‌شود و به دنبال آن جهانی هولناک در سرزمینی کهن و در اسارت تارهای عنکبوتی ذهن افرادی سنگی، پدیدار می‌گردد. سنگی به شکل سر خر مرکز این ماجرا قرار می‌گیرد که بادهای در آن موسیقی مرگ انسانیت را بنوازند. دیالوگ‌های مصور نمادین، موسیقی بومی و آوای‌های نشانه‌ای و نمادگرایانه از ویژگی‌های رمزگانی به شمار می‌آیند. صدای پرندگان، حیوانات و حتی اشیاء، جنبه‌های نمادین و گاهی تمثیلی به خود می‌گیرند. نمادگرایی بوم‌شناسانه از همان عنوان درام‌نوشت پنجره‌ای بر بادهای یعنی گوش‌های تسلیم‌یوه‌گویی‌ها آغاز می‌گردد. زوزه کفتارها در نمایشنامه پنجره‌ای بر بادهای، یکی از صداهای نو و ترکیب‌شده دیداری - شنیداری نمادگرا است. در تئاتر نوشت پنجره‌ای بر بادهای نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی، فیلم‌نامه زیردرختان زیتون از عباس کیارستمی و درام‌نوشت مضرات دخانیات نوشته آنتوان چخوف، علاوه بر تصاویری که از طریق کلام و شخصیت‌ها می‌آیند از طریق افکت و صداهای طبیعی دیده می‌شوند. این سه تئاتر نوشت و فیلم‌نامه با رویکرد انسان‌شناسانه تفسیری کلیفورد گیرتز بازشناسی شده‌اند. «هر شناختی درباره فرهنگ، باید با درک معانی فرهنگی آغاز شود و این معنای فرهنگی از طریق نمادها و الگوهاست که خود را نشان می‌دهد» (Geertz, 1963: 6). هر درام‌نویس نمادشناسی این اجازه را دارد که خود نیز نمادسازی کند، در صورتی که هم ریسک‌پذیر باشد هم شجاعتی پیشرو داشته باشد و هم تسلط کامل بر فرهنگ مردم پیدا کند.

بررسی انسان‌شناسی حاکی از آن است که موسیقی متأثر از فرهنگ جامعه است. بنابراین موسیقی‌شناسی قومی دربرگیرنده مواردی مهم است: ۱. بررسی آلات موسیقی قبیله؛ ۲. مضامین آهنگ‌ها و ترانه‌ها؛ ۳. کاربردهای فرهنگی موسیقی؛ ۴. موقعیت

خنیگران و خوانندگان؛ ۵. قسمت‌ها و اجزای موسیقی قومی، ۶. نوآوری موسیقی قومی، ۷. دیدگاه جامعه و قوم به موسیقی (Nettl, 1971: 3-14).

موسیقی‌شناسی قومی، شاخه‌ای مهم از موسیقی‌شناسی مردمی است. در تقسیم‌بندی‌های مردم‌شناسی، جامعه فرهنگی (نه بر اساس مرزبندی سیاسی) مانند ایران دارای اقوام فراوان با فرهنگ‌های کامل‌اند. یعنی اقوام، بخشی از مردم به شمار می‌آیند. اما در شیخ‌نشین‌های خلیج فارس، فرهنگ موسیقیایی مردم و قوم و عشیره یکی است. تفاوت چندانی ندارند. بنابراین، موسیقی قبیله‌ای در بادآباد کرمان، یکی از تفاوت‌های اتنوموزیکولوژی در ایران به شمار می‌آید.

اتنوموزیکولوژی تئاتر نوشت پنجره‌ای بر بادهای

زوزه کفتارگونه مظهر و اشخاص نمایشی در تئاتر نوشت پنجره‌ای بر بادهای، یکی از نمونه‌های بارز استفاده درست از نشانه‌های زبانی قبیله کم‌جمعیت ذهنی بادآباد در کرمان ایران است. مظهر و دوستان مظهر با تقلید صدای زوزه کفتارها، هم خانواده خود را صدا می‌زنند و هم آدرس مکان یعنی قلمروی حیاتی خود را به مظهر اعلام می‌کنند. ناظرزاده کرمانی با تسلط بر ادبیات کهن ایران و مردم‌شناسی موسیقی کرمان توانسته با درهم‌آمیختگی متن و موسیقی به بازتولید داستان زن و شوهری اهل کرمان بپردازد و با نمادسازی سنگی بزرگ مانند سر خر به ایجاد کهن‌الگویی بومی مبادرت ورزد. بنابراین بازشناسی درام پنجره‌ای بر بادهای نیازمند مراجعه به سه رکن مهم ادبیات عامه، بوم‌شناسی و موسیقی، برای پژوهش‌های انسان/مردم‌شناسی منطقه خیالی «بادآباد» در کرمان است: رکن نخست، بازشناسی کهن‌نامه‌های مردم کرمان؛ رکن دوم، انسان‌شناسی بوم‌شناختی صنوبر و مظهر؛ و رکن سوم، موسیقی شناختی قبیله‌ای.

موسیقی در فرهنگ مردم ایران همواره از سه کاربرد گونه‌گون (رزمی، بزمی و حزنی) برخوردار است. بخش مهمی از تاریخ فرهنگی ایرانیان با ملودی موسیقیایی روایت می‌شده و همچنان به مدد موسیقی روایت می‌شود. «پیچیدن صدای بادهای در خرسنگ»، «گفت‌وگویی مظهر با کفتارها» و «لالایی‌های صنوبر برای جنین درون شکم»، از ویژگی‌های متمایز نمایشنامه پنجره‌ای بر بادهای نوشته ناظرزاده کرمانی است. «ایرانیان برای تهییج نیروهای خودی و ترساندن دشمن از موسیقی مشتعل بر طبل و سورنا استفاده می‌کرده‌اند». (دورانت، ۱۳۷۲: ۸۷). بازشناسی صداهای باشندگان به نشانه‌های سه‌گانه جفت‌یابی، ایجاد قلمرو و خانواده محوری در بین حیوانات، پرندگان و دریازیان است. در واقع، آنچه ارسطو به آن تقلید از طبیعت گفته در موسیقی نیز صدق می‌کند. گفت‌وگوهای انسان با انسان و انسان با بوم بر توسعه فرهنگی

انسان‌شناسی هنر می‌افزاید و تعامل انسان با محیط پیرامون از جمله با پرندگان و حیوانات، موجد بخشی مهم از تمدن بشری می‌گردد. «تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند. مانند: اشیاء طبیعی. مثل سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات و انسان‌ها و کوه‌ها، دره‌ها، خوشید، باد، آب، آتش» (یونگ، ۱۴۰۲: ۳۵۲). ناظرزاده کرمانی، علاوه بر بهره‌گیری از نام کفتار به‌عنوان حیوانی بدبو، لاشخور و کثیف برای زبان نشانه به صدای زوزه کفتارها نیز تأکید ورزیده و در انتقال مفاهیم انسان‌شناسی بوم‌شناختی به نمایشگری صدای کفتار به جای دیالوگ عمل کرده است. لالایی خواندن صنوبر برای جنین درون شکم، یکی از برجستگی‌های دراماتیک زبان و نشانه در متن دراماتیک پنجره‌ای بر باده است. به‌ویژه این که نویسنده کوشیده تا پایانه متن با نشانه‌نگاری زبانی یعنی لالایی صنوبر برای جنین هشت‌ماهه در شکم، رأی دراماتیک خود را بر درست‌کاربودن صنوبر یا درست‌گوبودن مظفر صادر کند. این رمز‌آ‌و تعبیرگر لایه‌های پنهان فرهنگ در زندگی صنوبر و مظفر با طبیعت است.

تعبیر رؤیا و سمبول‌ها، مستلزم هوشمندی است. نمی‌توان آن را مکانیکی تبدیل کرد و بعد مغزهای خالی از قوه خیال را با آن پر کرد. تعبیر، هم مستلزم معلومات بیشتر درباره شخصیت رویابین است و هم مستلزم آگاهی بیشتر مغز از شخص خودش. هیچ پژوهشگر مجربی در این زمینه انکار نمی‌کند که قواعد ساده‌ای وجود دارد که ممکن است مفید باشند؛ ولی باید این قواعد را با احتیاط و هوشمندی به کار برد... (یونگ، ۱۴۰۲: ۱۳۶).

لالایی خواندن صنوبر، تمثیل/مانندپنداری از درستی رفتار صنوبر با حضور نور (فانوس روشن) در سحرگاهی متعلق به مناجات‌کنندگان است. دادور به وجوه بسیار مهمی از افتراق نماد با نشانه پرداخته است. «نماد به چیزی یا عملی می‌گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش. نماد، مظهر مفاهیمی پیچیده‌تر از علامت و نشانه است. هر تصویری نخستین‌بار می‌تواند اسنادی استعاری داشته باشد؛ اما اگر تکرار شود، استعاره به نماد تبدیل می‌شود» (دادور، ۱۳۸۸: ۱۶۵). «فلسفه اشراق، حکمتی شهودی/انکشافی بر پایه اشراقات انوار قدسی و مبتنی بر اصل مشرقی «نور و ظلمت» است. نور در این وجه نظر، رمز «آگاهی» و «خودآگاهی» است. لذا مدار فلسفه سهروردی «علم» هست و دغدغه حکیم اشراقی چنین نیست جز تحقق علم اشراقی». (کمالی‌زاده، ۱۳۸۹: ۸). درواقع صنوبر با خواندن لالایی برای فرزند درون شکم خود به زبان رمز متعلق به ناظرزاده کرمانی در مناجات با

خداوند است. نویسنده در اینجا به درستکاری صنوبر اشاره نکرده؛ اما با زبانی رمزگرا که او را به عشق‌بازی و گفت‌وگو با خدا در محضر نور وادار کرده به نحوی مطلوب از نشانه به درام، طی طریق کرده است.

یک کلمه یا نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه، جنبه ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به‌گونه‌ای دقیق مشخص گردد و نه به‌طور کامل توضیح داده شود (یونگ، ۱۴۰۲: ۱۷).

جلال ستاری درباره وجوه اشتراک و افتراق نشانه، علامت و رمز در تئاتر نوشته:

رمز در تئاتر مانند همه جای دیگر، برتر از علامت است. اشتباه است اگر تصاویر تمثیلی ساده را تذکری که اثر و دنباله شاعرانه یا سحرآمیز و جادویی دارد، تصور کنیم یا آن که از این معانی استعلایی کاملاً چشم‌پوشیم و آنگاه برای زبان ساده قراردادی، اهمیتی قائل شویم (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۸۸).

آهنگ لالایی صنوبر نمونه‌ای به‌جا از مونولوگ موسیقایی به جای روایتی گفتارمحور در ادبیات دراماتیک است که فرهاد ناظرزاده کرمانی، آن را اتنوموزیکوگرافی (موسیقی‌نگاری قومی) کرده است.

انسان برای تغییر جهان دو وسیله در اختیار دارد: علم عینی که دامنه تسخیرش بر طبیعت بیش‌ازپیش گسترش می‌یابد و تخیل ذهنی که به وساطت شعر و اسطوره و مذاهب، اسرار جهان را با آرمان نوع بشر که در آرزوی خوشبختی است، سازگار می‌کند. نتیجه تحقیقات روان‌کاوی و جامعه‌شناسی در زمینه نماد، تبدیل نماد از رهگذر علامات رؤیا یا اساطیر به مفهوم خودآگاه است (لوفر، ۱۳۶۴: ۲۳-۲۲).

لالایی‌ها، رابطه ذهنی صنوبر با نیروهای ماوراءالطبیعه او را در تراژدی حاکم بر فضا آرام‌تر می‌کند.

مونودرام نمادین صنوبر در پایانه درام

صنوبر: (ترس‌زده و گریه‌کنان تقلا می‌کند. طناب‌ها را از خود باز می‌کند و فریاد می‌زند). نه مظفر! من رو به امید مطرب‌های مست پشت سر ندار! مظفر! ... (از تاریکی پشت «خرسنگ» صدای زوزه مظفر برمی‌خیزد... او دور می‌شود و صنوبر همچنان گریه می‌کند؛ اما گویی اندیشه‌ای در سر پرورنده است... نومیدوار و ترس‌زده) طفلِ توی دلم ترس، گریه نکن، امیدوار باش تا زنده بمونی!... و روزی مروارید رو از مار بریایی. (او تقلا می‌کند تا خود را از گره‌ها آزاد کند.

که به تنهایی یکی از اشیاء است و باد که به تنهایی یکی از عناصر آخشیح‌های ایرانی است، فراتر رفته و با زبانی ساده به ساختن آرکی‌تایپی هولناک در منطقه‌ای به نام بادآباد در کرمان پرداخته است.

سنگ تراش نخورده هم برای جوامع قدیم و بدوی از معنای نمادین والایی برخوردار بوده‌اند. سنگ‌های تراش نخورده و طبیعی، اغلب به منزله جایگاه ارواح یا خدایان انگاشته می‌شدند و در تمدن‌های نخستین از آن‌ها به عنوان سنگ گور، سنگ تعیین مرز یا اشیاء گران قدر مذهبی استفاده می‌کردند» (یونگ، ۱۴۰۲: ۱۵۳).

ماترین اسلین برای تبیین استعاره و نماد به بررسی آن‌ها در صحنه و برای تماشا، پیوند زده است.

پرده یا صحنه جایی است که اشیاء مهم به نمایش در می‌آیند. بنابراین چیزها و رویدادهای هر روزی را جایگاهی والا و اهمیتی می‌بخشد که فراتر از خود وجودشان است؛ به این معنی که آن‌ها را به نشانه‌های شمار فراوانی از چیزها و رویدادهای همانند تبدیل می‌کند. نمونه ساده‌ای می‌آورم: در نمایشنامه *دایی وانیا* نوشته چخوف، آن‌گونه که از دستور صحنه برمی‌آید، روی دیوار اتاق کار وانیا یعنی جایی که به حساب زمین‌هایش می‌رسد، نقشه آفریقا چسبانده شده است. این نقشه در معنای استعاری، نشانه‌ای نیرومند از بیهودگی زندگی وانیا و به‌طور کلی نشانه ناهماهنگی در زندگی است (اسلین، ۱۳۸۷: ۹۸).

خرسنگ نیز در این درام، تمثیل/ماندپنداری با مجموعه تپه‌ای از شعور مظفر است. «عبارت از بیان یک عقیده یا یک موضوع نه از طریق بیان مستقیم؛ بلکه در لباس و هیأت یک حکایت ساختگی که با موضوع و فکر اصلی از طریق قیاس، قابل مقایسه و تفریق باشد» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۶). در واقع تمثیل‌نگار در اثر نمایشی خود برای ماندسازگی از طریق چند دیالوگ، مونولوگ و سولیلوگ اهتمام می‌ورزد.

خرسنگ‌ها: توزیع گستره‌بناهای خرسنگی در دنیای قدیم، محرک بسیاری از نظریه‌پردازی‌های تخیلی و نادرست بوده است. اکنون این مسئله مطرح است که رسم برافراشتن خرسنگ‌ها، متعلق به ترکیب‌های اجتماعی-مذهبی خاصی بوده که با تأکید بر پرسش‌های نیاکان و تبارشناسی، آیین‌های مخصوص ثروت و باروری، قربانی حیوانات و آیین‌های تفویض مقام - که گویا تضمین‌کننده سرنوشتی بهتر در زندگی بعد از مرگ برای ارواح این رسوم یا دریافت‌کنندگان آن بوده - آسایش و امنیت بیشتری برای خود می‌طلبیدند (بشیری، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

هدایا دادن به نیروهای قدرتمند و دست‌نیافتنی از

نمی‌تواند. مکث. می‌ترسد. لالایی می‌خواند). لالالا، گل پونه، جان آدم چه ارزونه... لالالا، گل زیره، دست و پام به زنجیره... لالالا، شب تاژم در این صحرا گرفتارم... لالالا، تو رو داژم، من از گل بهتری داژم... برو لولوی صحرائی تو از طفلم چی می‌خواهی؟ (مکث) آهای کسی اونجا نیست؟ آهای کسی فریاد ما رو نمی‌شنوه؟ (مکث). او درحالی که تقلا می‌کند خود را از طناب آزاد کند) آگه این طناب رو پاره کنیم و از این خرسنگ آزاد بشیم، شاید از میون این صحرائی پر از خاک، ریگ، مار، چاه و گرفتار به یه آبادی سبز و مهربون برسیم که تو اون شادی باشه، نه غم. امید باشه، نه ناامیدی. زندگی باشه نه مرگ! نه مرگ! نه مرگ! (نفس نفس می‌زند) نه طفل توی دلم سُست نشو! سُست نشو تا طناب‌ها رو سُست کنی... لالا گویم تا که جون دارم نفس در استخون دارم، لالالا... گل امید شکوفد بی گمان خورشید. شکوفد بی گمان خورشید! (امیدوارانه به طلوع خورشید چشم می‌دوزد).

و جرم ماه بدر وقت طلوع اگرچه نور او عاریتی است؛ اما هم به نور موصوفست و یک جانب او با روز است و یک جانبش با شب، سرخ نماید و چراغ همین صفت دارد، زیرش سپید باشد و بالا بر دود سیاه، میان آتش و دود سرخ نماید و این را نظیر و مشابه بسیار است (سهروردی، ۱۳۹۰: ۲۲۸).

در تئاتر نوشت پنجره‌ای بر بادها، چندین نمادواژه بومی به ویژه در مونولوگ صنوبر جاری است که تفسیر آن به کیفیت ساختار اثر افزوده است. علاوه بر موسیقی تصویری در ادبیات دراماتیک، واژه‌های ترکیبی نیز در ایجاد اکسیون یا کنش نمایشی نمادین وجود دارند.

دیالوگ‌های مبتنی بر ویژگی‌های انتروپولوژی

مطرب‌های مست / خرسنگ / زوزه مظفر / گره‌های طناب / مروارید / مار / گل زیره / طفل توی دل / جان آدم / لولوی صحرا / شب تار / زنجیر / گرفتار صحرا / خاک و ریگ / چاه / آبادی / نفس در استخون / خورشید / مرگ!

— «مطرب‌های مست» نوترین ترکیب تمثیل/نمادین در گستره درام و مخاطب/مردم در ماندپنداری مطرب‌های مست با عرفا است که به نجات‌دهنده زنی معصوم در سحرگاه (وقت مناجات شب‌زنده‌داران با خداوند) تبدیل گردیده است. — «خرسنگ» واژه‌ای مرکب از هم‌نشینی «خر» و «سنگ» و «صدای باد»، برای شناخت تحلیلی خرسنگ به بازتعریف گیرتر در هم‌نشینی خر و سنگ و موسیقی شکل گرفته است. ناظرزاده در هم‌نشینی اندیشه، مادیت و وهم را به صورت اتفاقی و میلی شرکت نداده، بلکه رمزگان‌های فرهنگی بوم‌شناختی وی از خر که به تنهایی خر است و سنگ

ویژگی‌های درام، آئین و نماد است. آنچه ادوارد تایلر و محققان را در تحقیقات علمی‌شان در خصوص قربانی یاری رساند، توجه به این خواسته طبیعی بود که بشر، همواره در پی ایجاد پیوند میان خود و آن چیزی است که مقدس می‌پندارد. از نظر او، قربانی هدیه‌ای است به موجودات ماوراءالطبیعی تا علاقه آن‌ها نسبت به قربانی‌کنندگان جلب شود یا دشمنی آن‌ها کاهش یابد. نظریه تایلور با گذشت زمان، مورد تحلیل و نقد صاحب‌نظران واقع گردید^{۲۰} (فراهانی، ۱۳۸۴).

این‌ها در گستره فولکلور قرار می‌گیرند. حتی جادوگران در تئاتر نوشت «مکبث» نوشته ویلیام شکسپیر!

— **زوزه گفتارها**، در این متن انسان‌نگارانه تصویری قاب ذهنی جدیدی فراروی مخاطب ادبیات نمایشی قرار می‌دهد. «درواقع در بازسازی تاریخی یک فرهنگ، پدیده‌های توزیع جغرافیایی نقشی خارق‌العاده دارند» (Lowie, 1936: 16). پرندگان یا حیوان‌ها با صدا یا آوایی که از خود منتشر می‌کنند در زمره زبان‌های طبیعی به شمار می‌آیند: ۱. صدا می‌دهند که جفت بیابند؛ ۲. با ایجاد صدا، قلمرو و محدوده اقتدار خود را ابراز می‌کنند؛ ۳. برای ارتباط با خانواده خود، صدا می‌دهند. این سه ویژگی ذاتی می‌توانند نشانه و زبان باشند، اما گفتارها نمادی از خوی پلید مظفر و همفکران مظفر دارد که یا با شامه و یا با صدا، به صورت گله‌ای بر باشندگان حمله می‌کنند، کوچ می‌کنند، جمع می‌شوند، می‌گریزند و زبانی مصور از خود بر جای می‌گذارند.

— «طناب»، در ادبیات نمادگرا به رشته محبت شناخته شده است. ذوقی اردستانی به رشته محبت بین انسان‌ها اشاره‌ای تمثیل‌پندارانه کرده است. «من رشته محبت تو پاره می‌کنم/ شاید گره خورد به تو نزدیک‌تر شوم». تلاش نویسنده نمایشنامه پنجره‌ای بر باده‌ها، در فهماندن ریشه این تصویر نمادین بر خرد مظفر به جایی نمی‌رسد. به دلیل این‌که طناب در این میان پاره نمی‌شود که گره بخورد بلکه گره‌های آن کور و کورتر می‌شود. گیرتر معتقد است؛ انسان (یا درخت یا پرند) یا هر شیئی رمزی به تنهایی نماد نیست؛ حتماً باید با یک یا دو یا چند عنصر دیگر در هم بیامیزند تا ترکیبی از نماد را بیابند. مظفر مانند سنگی که به صورت سر خر درآمده، به مرور زمان پوک و توخالی گردیده و به جمجمه‌ای بدون مغز تمثیل/مانندپنداری شده است. گره‌های طناب، به بی‌علاج بودن مرض مظفر تمثیل/مانندنگاری گردیده و کور شدن گره‌ها بر این مصیبت خانوادگی افزون گردیده است. طناب گره‌خورده، نشانه مشکلات فراوان در بادآباد است. در درام‌نوشت پنجره‌ای بر باده‌ها مفهوم تمثیل/مانندپنداری طناب بسیار درست و دراماتیک است. اگر طناب پاره شود، محبت از بین می‌رود، ولی گره خوردن آن موجب نزدیک‌تر شدن صنوبر و مظفر در

فهم موضوع می‌گردد. طناب مانند شاخ اسب در باغ وحش شیشه‌ای نوشته تنسی ویلیامز می‌تواند نافذ و پیشرو باشد. «نمادها هرگز از واقعیت روح‌روان محو نمی‌شوند. نمود یا ظاهر آن‌ها ممکن است تغییر کند، اما کارکرد آن‌ها یکسان است» (الیاده، ۱۳۹۹: ۱۷). بنابراین، طناب گره‌خورده نیز، نونمادسازی نویسنده متن از مفهوم رمزی طناب و گره کور، و تداعی گر مسائل بدون حل است. گیرتر با پیوند دو تا چند عنصر نمادین معتقد به نمادین بودن پدیده انسان‌ساز است. «زمانی که کنش به نشانه بدل می‌شود، فرهنگ زایش می‌یابد. بنابراین، کنش فردی در چارچوب جمعی تفسیر می‌شود تا بدل به نشانه‌ای قابل درک شده و شکل فرهنگ به خود بگیرد» (گیرتر، ۱۳۹۹: ۱۳ و ۳). طناب گره‌خورده درون دست‌های مظفر دیگر طناب معمولی نیست. همچنان که خون کف دست‌های مکبث، دیگر خون معمولی نیست که با هر آبی پاک شود؛ خون دیگری است که از دست‌های قاتل زدوده نمی‌شود. شفر برای نشانه در متن دراماتیک به دنبال معنا و مفهوم می‌گردد و آن‌چنان که باید مرز روشنی بیان نکرده است: «نشانه شامل شکل دراماتیک - شخصیت - دیالوگ - بعضی از این نشانه در مفهوم کلی قصه نمایش نهفته، بعضی‌ها در شخصیت و دیالوگ‌ها و حتی در دستوره‌های صحنه ممکن است دیده شود» (شفر، ۱۳۸۰: ۹۹).

— «تا نفس در استخوان دارم» یکی از شگفت‌انگیزترین ترکیبات تفسیرگرایانه نمادین در تئاتر نوشت پنجره‌ای بر باده‌ها است که به درستی از زبان صنوبر جاری شده و در بزنگاهی بین مرگ و زندگی تبلور یافته است. درهم‌آمیختگی نفس و استخوان از منظر زنی پابه‌زا، در بیابانی بیمناک بین گفتارها و مطربان مست، می‌تواند بیانگر تصویری نمادین بین نقاشی، شعر و درام باشد. اغلب نظریه‌پردازان صورت و معنا در ادبیات و زبان از جمله میرچا الیاده، دو سوسور، بارت، ستاری و کلیفورد گیرتر به وجوه انتزاعی رمزگان‌ها پافشاری دارند. داستان صنوبر و مظفر به‌ظاهر روایت یک انسان اهل روستایی از کرمان، اسیر اوهام و واقعیت است. تلاش نویسنده به‌تنهایی نمی‌تواند به درون آن‌ها (مطالعات امیک) نتیجه‌بخش باشد و به همین نسبت به‌تنهایی نمی‌تواند با مطالعات بیرونی آن‌ها (مطالعات اتیک) به ماهیت ماجرای بین آن دو دست یابد. نه مظفر یگرو است و نه صنوبر. هر دو با رمز و غیرمستقیم‌گویی به پیش می‌روند. دیالوگ‌های مظفر و صنوبر بیشتر به بازی‌های زبانی مورد نظر ویتگنشتاین شبیه است. مظفر و صنوبر، هر دو بر پایه بازی زبانی انکار و تخیل به دیالوگ می‌پردازند. حتی اگر نتوان گفت که فضای پیرامون مظفر و صنوبر پر از بازی خیال و ذهن و گزاره و گمانه است می‌توان ادعان داشت که هیچ‌یک از این دو، مدلول را نمی‌فهمند. یکی



غیربومی! «سهروردی برای نورالانوار در هر یک از مراتب هستی، خلیفه‌ای است. نور اقرب یا عقل اول به سبب نزدیکی به نورالانوار و دریافت فیض بی‌واسطه از حق، خلیفه نورالانوار در عالم عقول است. همچنان که خورشید خلیفه اوست در عالم افلاک و کواکب و نور اسپهبد انسانی در عالم نفوس و آتش در عالم عناصر. این مراتب مختلف هستی، هرکدام که شریف‌ترند بر مرتبه پایین‌تر از خود نفوذ فرمانروایی دارند» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۷۰ و ۱۶۹).

— «چهار وقت خدایی»، نونمادپردازی نویسنده نمایشنامه از سوگند یادکردن «به چهار وقت خدایی»، در دیالوگ، ده کارکرد پنهان و آشکار از منظر انسان‌شناسی بوم‌شناختی را مد نظر داشته است: ۱. با تسلط بر آخشیج‌های ایرانی که اعراب به آن عناصر اربعه می‌گویند. آب و آتش و باد و زمین را مورد خطاب قرار می‌دهد. ۲. چهار وقت خدایی یعنی چهار وقتی که مسلمانان به نماز می‌ایستند. صبح، ظهر، مغرب و عشاء. این قسّم از محکم‌ترین سوگندهای ایرانیان به‌ویژه در شرق ایران است. ۳. عدد چهار، با شکل هندسی مربع و به تبع آن رنگ آبی، نماد آرامش و خرد و تأمل است. ۴. اهل تسنن در چهار وقت به نماز می‌ایستند. ۵. چهار دروازه شهر. ۶. چهار چشمی. ۷. چهار فصل زمستان و تابستان و پاییز و بهار. ۸. سوگند به چهارگوشه ضریح. ۹. جهت‌یابی انسان در جغرافیای شمال، جنوب، شرق و غرب. ۱۰. ارزش معنوی عدد چهار (مربع و مکعب) در معماری اسلامی.

ناظرزاده با آگاهی از انسان‌شناختی نمادین اعداد در فرهنگ مردم کرمان، در ریختن رنگه اساطیری موفق عمل کرده است. «اعداد و کلمات هر دو نماد هستند. نماد در ادیان از زمان گذشته مرسوم بوده و در حال حاضر به صورت ترکیبات بسیار پیچیده‌ای مثل شمع، بُخور و شمایل معمول است» (مصاحب، ۱۳۸۰: ۳۰۵۲). تئاتر نوشت پنجره‌ای بر بادها، رو به سوی جهانی متکی بر کهن‌الگوهای خیر و شر دارد. صنوبر از یک سو و مظفر از سویی دیگر برای بارش باران در کویری که نگران هویت خود است، می‌جنگند. صنوبر زاینده‌گی دارد و مظفر گشندگی است. صنوبر با نور و خورشید (میترا) واگویی می‌کند و مظفر با گفتارهای درنده‌خوی ضد بشر، در تعامل است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که نمایشنامه پنجره‌ای بر بادها با درهم‌آمیختگی نمادهای فرهنگی با انسان‌شناسی بوم‌شناختی، توانسته فرهنگ کهن مردم کرمان را با رویکردی دراماتیک، دراماتورژی کند و رمزهای فولکلوریک منطقه خیالی بادآباد را در لایه‌های پنهان خود جاری گرداند. ناظرزاده نیز مانند گیرتز برای پدیده‌هایی مانند

بر باد هوا متکی شده و دیگری به انکار یا توضیح استوار است. مظفر: بدکاره دروغ‌گو، از کجا می‌دانستی که تاجر مرده، دندان طلا در دهان دارد؟ (حلقه طناب را دور گردن او تنگ‌تر می‌کند).

صنوبر: خدای آسمان، از کشنده زن بی‌گناه در زمین، دمار برمی‌آورد (ناظرزاده، ۱۳۶۹: ۱۹).

بنابراین، معماری داستان بر دال‌ها و مدلول‌هایی بنا شده، که از لحاظ دراماتیک پیش‌برنده و تأمل برانگیزاند و از منظر انسان‌مردم‌شناسی بر باد هوا استوار است. در واقع، زبان صنوبر برای مظفر قابل درک نیست. در اینجا لوتی‌انتر به دست غایب است و در غیاب مدلول، این بازی‌های زبانی روی می‌دهد. که اگر بود هم فرقی نمی‌کرد چون گوش مظفر مانند خرسنگ، نمادی از باد هوا یعنی بی‌خردی است. با این حال، بازی زبانی هر دو محکم‌پسند و پیش‌برنده است.

— «خورشید» در این جایگاه به مفهوم نمادین عنصری دراماتیک، برگرفته از اسطوره میترا ایرانی با درفش دوستی، عشق و مهربانی است. بابک احمدی درباره نمادها و نشانه‌های نمادین به تداعی معانی و واسطه‌گری قراردادهای پرداخته و شیوه معناگرایی آن‌ها را از دلالت اشیاء عینی و مادی بر پدیده‌های انتزاعی سخن گفته است.

تکرار نشانه‌های نمادین یا سمبولیک، نماد چیزی هستند که به واسطه شباهت، تداعی یا قرارداد، چیز دیگری را نمایان می‌کنند و اغلب شیء مادی و عینی هستند که بر پدیده‌ای انتزاعی دلالت دارند (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۳۷).

ناظرزاده در لایه‌های پنهان واژه خورشید به پیمان‌نامه میترا اشاره کرده؛ اما در روایت‌گری داستان صنوبر و مظفر، گامی از زبان فرهنگ مردم بادآباد (منطقه‌ای خودساخته) کرمان فراتر نرفته است. ریشه آیین میترا در ایران، با درخت جان در ارمنستان یکی است و همان الهه مهر است که عرب‌ها بابت آن به ایرانیان مجوس (آتش‌پرست) و به ارمنیان خورشیدپرست می‌گفته‌اند. «آتش یا آذر به عنوان نماد رمزآمیز نامرئی است که همچون رشته عقدی سه عالم (آسمان، فضا، زمین) را به هم می‌پیوندد. در آسمان به صورت خورشیدی می‌درخشد و در فضا همچون آذرخش می‌افروزد و در زمین از سایش دو چوب خشک پدیدار می‌شود. آذر در مزدیسنا از زمره بزرگ‌ترین داده‌های اهورامزدا و میانجی بین آفریدگان و آفریدگار است و نیایش‌ها و دعا‌های مردمان را به بارگاه اهورامزدا می‌رساند». ارمنیان آتش را الهه خورشید می‌دانند. بنابراین، این تک‌گویی تفسیری منطبق بر تئوری انسان‌شناسی نمادین برای عوام، همان التذاذ روحی را ایجاد می‌کند که برای کلیفورد گیرتز یا کارگردانان تئاتر بومی و

نمادهای بومی در این نمایشنامه، آن را با معیارهای چهارگانه گیرتر در بازشناسی عناصر طبیعی - فرهنگی مبتنی بر رویکرد انسان‌شناسی، تأمل برانگیز و معناگرا گردانده است. کلیفورد گیرتر برای تبیین نشانه‌ها و تفسیر داده‌های بومی معتقد است که نویسندگان بوم‌شناخت این توانایی را دارند که در تعامل زبانی بین مردم و اشیاء یا درختان یا حیوانات بومی، تبادل مفهوم کنند و زبان آن‌ها را به آسانی برای مخاطب معنا کنند.

خرسنگ، بادآباد، صنوبر، طناب گره‌خورده، فانوس، لالایی زن و عناصری از این دست، دلایل علمی مبتنی بر نقش گسترده انسان‌شناسی هنر در فرهنگ نمادین مردم دارد و نشانه داده که هیچ پدیده‌ای در بادآباد بدون کارکرد فرهنگ نیست. بنابراین نمایشنامه پنجره‌ای بر بادها یکی از کمیاب‌نمایشنامه‌های نمادگرای بوم‌شناخت در ادبیات دراماتیک ایران به شمار می‌آید. علاوه بر این‌ها کاربردی کردن نشانه‌های ذهنی و

پی‌نوشت‌ها

1. Ethnos . مطالعات مربوط به انسان‌ها با عباد قوم‌شناسانه است.
2. Symbol
3. Sign
4. Allegory
5. Icon
6. Address
7. To point
8. Branislav Malinowski
9. Clifford Geertz
10. Visual Anthropology
11. exegetical approach
12. operational approach
13. positional approach
14. Clifford Geertz
15. Martin Julius Esslin.
16. Rites of Passage
17. Dramatically Literature
18. Educational Research
۱۹. منظور نگارنده در طرح این اصطلاح، فقط آن دسته از نویسندگانی است که سابقه تئاتر در ایران را از دوره میرزا فتحعلی آخوندوف می‌دانند.
20. Encyclopedia of Religion and Ethics, Vs. Sacrifice, 1947: P.1

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.
- استراوس، استراوس، لوی (۱۳۸۶)، *توت‌میسیم*، چاپ دوم، ترجمه مسعود راد، تهران: انتشارات توس.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۷)، *دنیای درام*، چاپ سوم، ترجمه محمد شهباز، تهران: انتشارات هرمس.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۹)، *تصاویر و نمادها*، مترجم محمد کاظم مهاجری، تهران: انتشارات کتاب پارسه.
- بروس، میراندا (۱۳۸۸)، *نمادها و نشانه‌ها در جهان*، مترجم ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: انتشارات دانشگاه الزهراء.
- بشپریه، حمید (۱۳۸۷)، *فرهنگ از دیدگاه انسان‌شناسی و قوم‌شناسی*، چاپ دوم، تهران: نشر نگاه معاصر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)، *رمنز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۷۲)، *تاریخ تمدن*، جلد دوم، چاپ چهارم، ویرستار نادر هدی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- زکریایی کرمانی، ایمان (۱۳۸۸)، *شال‌های ترمه کرمان*، تهران: انتشارات ستاری، جلال (۱۳۷۴)، *نماد و نمایش*، تهران: انتشارات نمایش.
- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۹۰)، *عقل سرخ*، تصحیح تقی پورنامداریان، تهران: نشر سخن.
- شفر، ژان ماری (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، از کتاب «نشانه‌شناسی» نوشته پی‌یر گیرو، ترجمه محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- شهبازی، رامتین (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران*، تهران: انتشارات علم.
- فراهانی، حسن (۱۳۸۴)، *قربانی در ادیان*، به نقل از ماهنامه معرفت، ۵۱، ویژه‌نامه دین‌شناسی.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۶)، *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*، تهران: نشر نی.
- کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۸۹)، *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.
- گیرتر، کلیفورد (۱۳۹۹)، *تفسیر فرهنگ‌ها*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: ثالث.
- لوفلر، دلاشوم (۱۳۶۴)، *زبان رمزی افسانه‌ها*، ستاری، جلال، تهران: توس.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۰)، *تئوری مقدماتی اعداد*، تهران: انتشارات دهخدا.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۸)، *تئاتر پیش‌تاز، تجربه‌گر و عبث نما*، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- میراندابروس میت‌فورد (۱۳۸۸)، *فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان*، ترجمه ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: نشر کلهر.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۹)، *پنجره‌ای بر بادها*، تهران: انتشارات نمایش.
- نصری، امیر (۱۳۹۷)، *خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی*، کیمیای هنر، سال اول، شماره ۶، ۲۰-۷.
- وگال، مردیت و همکاران (۱۳۸۶)، *روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و روانشناسی*، جلد اول، ترجمه احمدرضا نصر و همکاران، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت و دانشگاه شهید بهشتی.
- یارعلی، جواد و همکاران (۱۳۸۶)، *بررسی مهارت‌های ارتباطی و اجتماعی در کتاب‌های درسی تعلیمات اجتماعی دوره راهنمایی تحصیلی (تحلیل محتوا)*، فصلنامه تعلیم و تربیت، ۹۳، ۲۲۱-۱۹۱.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۴۰۲)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ هجدم، تهران: انتشارات جامی.

Geertz, C, (1986), *Savoior Global*, Paris. PUF, pp. 76 – 79.

Geertz, C. (1966) *Religion as a Cultural System*, in, Benton, M. (ed.), *Anthropological approaches to the study of Religion*, Tavistock Publications.

Geertz, C. (1973), *religion as a cultural system*. In *The Interpretation of cultures*. Pp. New York: Basic Books, Inc.

Geertz, C., ed., (1963), *old Societies and New States: The Quest for Mobility in Asia and Africa*, New York, free press.

Nettl, Bruno (1971), *What is Ethnomusicology in David p. McAlister (ed), Reading in Ethnomusicology*. New York: Johnson Reprint Corporation. 3 – 14.

Parker, Richard (1985), *from symbolism to interpretation: reflections on the work of Clifford Geertz*. *Anthropology and Humanism Quarterly*, 10 (3): 62-67.

Pink, Sarah. (2006), *The future of Visual Anthropology*, London, Routledge. Pp. 182.

Lowie, Robert 1969 (1936) *Sociology primitive*, Paris, pbp, pp 16- 17. Fakohi, Nasser (1400) *The history of Theories of Anthropology*, pp 155.

Spencer, Herbert (1966), *Social Statics and the Man Versus the State*. New York: Appleton. Pp. 154.