شمارهٔ ۹۵، زمستان ۱۴۰۲

ریخت‌شناسی رمزها و نمادآواهای بومی در نمایشنامهٔ «پنجره‌ای بر بادها» با رویکرد انسان‌شناسی تفسیری

محمد عارف[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۵
صفحهٔ ۴۳ تا ۵۴
Doi: 10.22034/THEATER.2023.415989.1016

چکیده

هدف این مقاله بررسی جنبه‌های نمادین و نشانه‌ای موجود در نمایشنامهٔ *پنجره‌ای بر بادها* نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی با رویکرد انسان‌شناسی تفسیری است. کلیفورد گیرتز در بیانیهٔ انسان‌شناسی تفسیری دو فرایندِ مهم پژوهش‌های امیک ـ اتیک را از ارکان بنیادین تفسیر آثار هنری می‌داند. *پنجره‌ای بر بادها* 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. درام‌نوشتِ *پنجره‌ای بر بادها*، از عنوان تا پایانه با آمیزشِ فرهنگِ دو شخصیتِ صنوبر و مظفر در طبیعتِ موهومِ خودساختهٔ بادآباد، به تشکیل مثلثِ انسان‌شناسی تفسیری مبتنی بر نظریهٔ گیرتز به روابط متقابل «انسان»، «فرهنگ» و «طبیعت» بپردازد و آن را در طبقهٔ درام‌نوشت‌های معناگرای بوم‌شناخت قرار دهد. مظفر پس از هشت ماه دوری به دیار خود بادآبادِ کرمان، برگشته و تحت تأثیر گزارش‌های واهیِ لوتیِ انتر به دست، نسبت به همسر حاملهٔ خود صنوبر، بدبین می‌شود. بنابراین، برای حفظ آبروی خود تصمیم به مجازات صنوبر می‌گیرد و او را با طنابی در دست و فانوسی در دستی دیگر، شبانه به بالای تپه‌ای در بیابان می‌برد و او را به سنگی که به شکل سرِ خر در آمده (خرسنگ)، می‌بندد که مجازات کند و خود با صدای کفتارگونهٔ هموندان از آنجا دور می‌شود با این پیش‌فرض که اگر صنوبر بی‌گناه است، توسط مطربان شبگرد نجات می‌یابد و اگر گناه‌کار است طعمه حیوانات وحشی شود. نشانه‌ها و معناها در این نمایشنامه، بیانگرِ دو وجههٔ 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 مردم‌نگارانهٔ قابل اعتنا قرار می‌دهد. این پژوهش بر اساس روش مطالعات توصیفی تحلیلی و کتابخانه‌ای ـ 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 بادها، فرهاد ناظرزاده کرمانی.

۱. دانشیار گروه نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. Email: m.aref@iauctb.ac.ir

درآمد و بیان موضوع

یکی از هنرهای هفت‌گانهٔ تأثیرگذار و ماندگار در تاریخ هنرِ 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، نهادِ زبان و ادبیات بوده که به‌عنوان زیرساخت فرهیختگی در هنرِ جامع تئاتر و سینما مشهور شده است. نمادگرایی در ادبیاتِ نمایشی، شامل آداب فرهنگیِ روش‌های نوین اجرایی رازآمیزی است که در تعامل انسان خَردورز با هر انسان یا هر پدیده‌ای از طبیعتِ نوزا شکل گرفته است. انسانِ نخستین در مسیر خودیابی و ایجاد ارتباطات جمعی با دیگرِ باشندگان به بیانِ نیازهایِ مبتنی بر شرایط روحی ـ روانی جامعه، به نشر و درکِ نمادهای درونی/ بیرونی خود مبادرت ورزیده است. پروفسور فرهاد ناظرزاده کرمانی با مردم‌نگاری بوم‌شناختیِ نمایشنامه *پنجره‌ای بر بادها*، به مجادله‌ای نمادین بین صنوبرَ و مظفر، زن و مردی اهل منطقهٔ خیالی بادآباد در کرمان می‌پردازد و می‌کوشد با زبانی غیر مستقیم، بادِ هوا بودنِ حرف‌های واهی و خانمان‌سوز برخی از مردم علیه زنی بی‌پناه، را فریاد بزند. بنابراین، با روش انسان‌شناسی تفسیری گیرتز 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/ مردمِ 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 نمادینِ مردم را تشکیل می‌دهند. «سیمبلن در زبان یونان باستانَ 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). منطقهٔ بادآباد کرمان، خیالی‌ترین منطقهٔ برساختهٔ ذهن ناظرزاده برای تبیین موضوع فرهنگ، طبیعت و نماد است. بابک احمدی در تبیین نمادها به تداعی معانی و واسطه‌گری قراردادها پرداخته و شیوه معناگرای 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 واسطهٔ 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 خودساختارگرای 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 منحصربه‌فرد، 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» (Spencer, 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

«باتوجّه به نظریه‌های کارکردگرایی برانیسلاو مالینوفسکی[۸] و در تکمیل آن، تفسیرگرایی کلیفورد گیرتز[۹] در تبیین مواضع رمزگشایی عناصر نمادین، در قلمرو ادبیات نمایشی، شیوهٔ تفسیری گیرتز از اهم روش‌ها به شمار می‌آید. این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی و شیوه گردآوری داده‌ها از طریق اسنادی و کتابخانه‌ای، تهیه گردیده و با توجه به مردم‌نگاری نویسندهٔ نمایشنامه در فرهنگ مردم کرمان، *پنجره‌ای بر بادها* به روش تحلیل محتوای کیفی بر اساس نظریهٔ تفسیرگرایی گیرتز، تجزیه‌وتحلیل گردیده است. از نظر ماهیت، تحلیل محتوا را می‌توان زیرمجموعهٔ 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 آشکارسازی 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

و همکاران، ۱۳۸۶). نمایشنامهٔ *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 پیچیدهٔ نشانه‌ای است. نشانه‌هایی که درون سپهر نشانه‌ای خود ویژهٔ 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 پیچیدهٔ 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[۱۰] دارد.

روش‌شناسی تفسیری گیرتز

کلیفورد گیرتز، از پیشتازان عرصهٔ تفسیری در رویارویی با پدیدهٔ انسان‌شناسی بوم‌شناختی «**نمادها**» و «**فرهنگ**» است. گیرتز برای رسیدن به هستهٔ اصلی فرهنگ و انسان با حضور در میدان پژوهش و مشاهدهٔ مشارکتی، (در تکمیل روش مالینوفسکی) رویکرد بومی بودن دانش را بیان کرده، و در این راه دشوار، از انسان‌شناسیِ 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 نمادگرایانهٔ 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 موفقیتِ پژوهش‌هایِ امیک ـ 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 بوم‌شناختی توجهی ویژه داشته، به تفسیر فرهنگ‌ها مبادرت ورزیده است. ناصر فکوهی نیز با به میان کشیدن روش‌های کاربردیِ 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 *پژوهش دانشگاهی* 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 مردم‌شناسانهٔ بوم‌شناختی مانند *خانه دوست کجاست* مبادرت ورزیده و با بازتولید نمادها و نشانه‌های بومی در فیلم سینمایی *طعم گیلاس* با هر انسانی در هرجایی از جهانِ 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 پایهٔ 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 سوبژکتیو (ذهنی) است که ریشه در فرهنگ دارد و در تعامل با انسان/مردم، تبیین می‌شود. گیرتز این فرایند را متفاوت می‌داند. با تکیه بر شیوهٔ تفسیری کلیفورد گیرتز[۱۴] می‌توان تئاترنوشت *پنجره‌ای بر بادها* را در چهار گام روش‌شناختی پژوهشی توصیف، آنالیز، تفسیر و در پایان به زبانی ساده بیان کرد.

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

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

سوابق پژوهشی

درباره نمایشنامه *پنجره‌ای بر بادها*، آن‌چنان‌که 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 پایهٔ 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 بادها* را به اجرا برده و درباره آن نوشته است.

۲. علی رحیمی (۱۳۹۵) در صفحه ایران تئاتر به بررسی نمایشنامه *پنجره‌ای بر بادها* پرداخته است. رحیمی بر پایه تحلیل محتوا به یکی از ده‌ها نکتهٔ این متن با محوریت دهن‌بینی مظفر به‌عنوان نمادی از یاوه‌سرایی جامعهٔ بی‌منطق و جاهل می‌پردازد. وی نوشته: *پنجره‌ای بر بادها* 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 آیینه‌پرداز» در مجلهٔ جُنگ هنر مس، شمارهٔ ۷ (پیاپی۸، زمستان ۱۳۹۶ و بهار ۱۳۹۷) درباره نمایشنامه *پنجره‌ای بر بادها*، نوشته و متن را با زبان شاعرانه در نظر گرفته است.

بنابراین تا این لحظه این درام‌نوشت مردم‌نگارانهٔ نمادین، آنگونه که باید و شاید مورد بررسی و مداقه 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 درهم‌آمیزد. 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 نوظهورِ فراروی انسان که در آغاز، تابع پیوند «انسان» با «بوم» بوده به‌مرورزمان وارد قلمرو علمیِ فرهنگِ اجتماعیِ مردم می‌شود و با گذر زمان برای فرار از توصیف محض وقایع و عناصر تک‌بعدی موجود در ادبیات شفاهی و حتی بر نقش‌برجسته‌ها 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 اندازهٔ ظرفِ اندیشه و احساس خود بتواند از مظروف پیچیدهٔ رمزگانی یا نشانه‌ای یا مانندانگاری‌های موجود در نمودارهای اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ خود بهره‌های لازم را ببرد. بااین‌حال، 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 درحرکت‌اند؟ پدیده‌هایی که مبتنی بر شرایط روحی ـ روانی بشر زاییده می‌شوند و در نوگرایی و جهان‌سازی فرهنگِ مردمی تفسیر می‌شوند و به‌مرورزمان مورد تجزیه‌وتحلیل دیگر قرار می‌گیرند؟ این فرایند در آیندهٔ 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 پر افت‌وخیز برخوردار بوده و هست. این افت‌وخیز را می‌توان از دو منظر مهم مورد مداقه قرار داد: نخست، تشتت در بازشناسی نمادها و معناها و دوم، نیاز به کیفیت‌گرایی مردم‌نگاریدر نهادِ 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

ایران را با فرهنگ پنهان خود آشنا سازد و آشناسازی مخاطب/مردم نیز می‌تواند موجد ساحتِ 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. گیرتز نیز معتقد است که: «فرهنگ از طریق نمادهای بیرونیِ 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 درواقع 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 توجّهی از نمایشنامه‌های ایرانی توانسته‌اند جایگاهی ویژه در قلمرو ادبیات نمایشی نمادگرای ایران پیدا کنند. اغلب تئاترنوشت‌های محمود استادمحمد به‌ویژه *آسیدکاظم*، اغلب آثار بهرام بیضایی به‌ویژه *آژدهاک*، *سلطان مار* و *چهارصندوق*، تئاترنوشتِ انسان‌شناسی بوم‌شناختی *پنجره‌ای بر بادها* نوشتهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی، *چوب به دست‌های ورزیل* غلامحسین ساعدی، *پلکان* اکبر رادی، *شهر قصهٔ* 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 عبارتِ پویا، بیش و پیش از گسترهٔ علوم اجتماعی در برابر ادبیات نمایشی قرار می‌گیرد و می‌کوشد درام/فیلم‌نامه‌نویسی را از سطح جامعه به ژرفای انسان‌شناسی فرهنگی ببرد. گیرتز با تبیین انسان‌شناسی نمادین، نقش‌های آشکار و پنهان لایه‌های آن را در ادبیات سینمایی و تئاتر روشن‌تر می‌کند.

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

ناظرزاده کرمانی نیز ازاین‌جهت توانسته به بازآفرینی نمادها و نشانه‌های بومی در ادبیات نمایشی بپردازد که در زمین پژوهش، مشاهدهٔ مشارکتی داشته و با رویکرد انسان‌شناسی تفسیری به بازشناسی فرهنگ نمادین مردم کرمان دست یابد. بااین‌حال ساحتِ درام/فیلم‌نامه‌نویسان ایرانی به‌تناسب فرهنگِ پدیدآورنده در گسترهٔ نمایشنامه‌های نمادگرای ایرانیِ بدون توجّه به رویکردهای انسان/مردم‌شناختی تفسیریِ تاکنون نتوانسته به بازشناسی کارکردگرایی از نمادها، نشانه‌ها، تمثیلات و آیکون‌های بومی برسد. به نظر می‌رسد سه ضلع مثلثِ تکنیک ـ محتوا ـ 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 مظروفی گوناگون برخوردار شده که همهٔ آن‌ها مدعی رویکردهای بومی‌اند و تداعیِ استقرار در ادبیات کهن ایران را دارند. بنابراین، شاید بتوان گسستِ 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 نمادگرای مبتنی بر ادبیات فرهنگی ایران، تئاترنوشتِ *پنجره‌ای بر بادها* نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی است که در این مقاله از منظر انسان‌شناسی تفسیری با تکیه بر نظریهٔ گیرتز مورد مداقه و ریخت‌شناسی نمادین قرار گرفته است.

بحث (تجزیه‌وتحلیل داده‌ها)

فرهنگِ نمادها و نشانه‌ها از آغازِ زندگی مبتنی بر انسان وحشی‌بودن بشر تا دوران پرافت‌وخیز میانه که به گذارِ 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 «ابژه» یا صورت، با «سوبژه» یا معنا به حقیقتِ 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] ازجمله 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 گونه‌گونِ هفت‌هزارساله به‌عنوان پیام‌رسان‌های ارتباطی، بازشناسی و رمزگشایی نشده است. با این معادله، چگونه می‌توان گفت که درام/فیلم‌نامه‌نویسان ایران در طول قدمت پنج‌هزارسالهٔ آیین‌های

نمایشی و فرضیهٔ یکصدسالهٔ تئاتر میرزافتحعلی آخوندوف[۱۹] نیازی به پیمایش، بازشناسی و نگارش نمادها و نشانه‌ها در ادبیات نمایشی ایران را احساس نکرده‌اند؟ اگرنه، چرا؟ و اگر استفاده شده، چگونه در برابر تمدن ایران و دربرگیرندهٔ سی قوم فرهنگی و صدها قبیلهٔ زبانی و گویشی هنوز آن‌چنان‌که باید، پدیدار نشده است؟ آیا نشانه‌ها، تمثیلات و رمزگان‌های مبتنی بر چارچوبِ فرهنگ ملی ایران وجود ندارد یا تبدیل آن‌ها به ادبیات دراماتیک آسان نبوده است؟ بار مسئولیت بهره‌وری از غنای ادبیات کهن مبتنی بر رمزگان‌های نمایشی بر عهدهٔ کدام‌یک از کنشگران درام است؟ وظیفهٔ کدام بخش از کنشگران حوزهٔ تئاتر، اعم از پژوهشگران یا نویسندگان یا منتقدان یا کارگردانان، مدیران هنری یا مخاطب/مردم تئاتر در ایران است؟ آیا رابطهٔ 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 فرهنگِ مردم ایران باشد!؟ و در آخر، چگونه ممکن است تئاتری بومی در جهان اجرا بشود که نشانهٔ تئاتر ملی ایران باشد؟

مردم‌نگاری، همواره یکی از ارکان اساسی در درام‌های ماندگار ازجمله آثار شکسپیر، چخوف، ارپیید، سوفوکل، آیسخیلوس، و در ایران ساعدی، 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 فرهنگِ هنرهای نمایشی، تجسمی و موسیقیایی 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 حوزهٔ نمادشناسی در محدودهٔ هنرهای نمایشی به‌ویژه ادبیات دراماتیک، سمبل را به فراخور تخصص خود به انواع معانی ازجمله 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 با نمونه‌برداری‌های 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 درنمی‌آید، 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 ـ بیرون (امیک ـ 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 بوآس 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: ۴۷و۴۶).

آهنگ نیز این کارکرد را با خود به همراه دارد. واژه‌ها به‌تنهایی آهنگِ موسیقی را می‌آفرینند؛ بنابراین درهم‌آمیختگیِ آونگِ موسیقی با آهنگ دراماتیک از بدیهیات و بدیعیاتِ جهان تئاتر و سینماست؛ به‌علاوه این‌که 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 بادها*، موسیقی دراماتیک درام/فیلم‌نامه سینمایی *اشک شتر*، برامبا سورن وادا، موسیقی در سینمای *ساکت طبیعت بیجان* سهراب شهید ثالث، *قلندرخونهٔ* ایرج صغیری، و مانند اینها!

موسیقی پایانهٔ تئاترنوشت *پنجره‌ای بر بادها* با زبان دراماتیک، نتیجهٔ متن (پایان ماجرا) را فاش می‌کند؛ درحالی‌که نه ماجرای و درام این نتیجه را اعلام کرده و نه دیالوگ‌ها به پایانهٔ درام پرداخته‌اند. رمزی نمادگونه بین فرستنده با گیرنده به کمک تخیل شکل می‌گیرد. «همهٔ آن بخش اساسی و غیرقابل‌توصیف 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 باززایی می‌تواند به زندگی خود ادامه دهد، موسیقی نشانه‌گرای دراماتیک نیز با باززایی می‌تواند از یک کاربرد شناخته‌شده به درامی برجسته تبدیل گردد. درام‌نویس با چیرگی بر موسیقی و دیالوگ‌های دیداری، 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

نه ویرانگر موسیقی!

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

ساحتِ دراماتیک اتنوموزیکولوژی

ترکیب سه‌گانهٔ دیالوگ با معماری و موسیقی، نمایشنامه *پنجره‌ای بر بادها*، 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 بادها آن را دچار ترکیبی واقع‌گرایانه ـ 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 اسارتِ تارهای عنکبوتی ذهن افرادی سنگی، پدیدار می‌گردد. سنگی به شکل سرِ خر مرکز این ماجرا قرار می‌گیرد که بادها در آن موسیقی مرگ انسانیت را بنوازند. دیالوگ‌های مصورِ نمادین، موسیقی بومی و آواهای 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 عنوانِ درام‌نوشت *پنجره‌ای بر بادها* یعنی گوش‌های تسلیمِ یاوه‌گوییِ‌ها آغاز می‌گردد. زوزهٔ کفتارها در نمایشنامهٔ *پنجره‌ای بر بادها*، یکی از صداهای نو و ترکیب‌شدهٔ دیداری ـ شنیداریِ نمادگرا است. در تئاترنوشت *پنجره‌ای بر بادها* نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی، فیلم‌نامه *زیر درختان زیتون* از عباس کیارستمی و درام‌نوشت *مضرات دخانیات* نوشتهٔ آنتوان چخوف، علاوه بر تصاویری که از طریق کلام و شخصیت‌ها می‌آفرینند از طریق افکت و صداهای طبیعی دیده می‌شوند. این سه تئاترنوشت و فیلم‌نامه با رویکرد انسان‌شناسانهٔ تفسیریِ کلیفورد گیرتز بازشناسی شده‌اند. «هر شناختی دربارهٔ 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 درام‌نویسِ نمادشناسی این اجازه را دارد که خود نیز نمادسازی کند، درصورتی‌که هم ریسک‌پذیر باشد هم شجاعتی پیشرو داشته باشد و هم تسلّط 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 خنیاگران 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، جامعهٔ 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.

اتنوموزیکولوژیِ تئاترنوشتِ «پنجره‌ای بر بادها»

زوزهٔ کفتارگونهٔ مظفر و اشخاص نمایشی در تئاترنوشتِ *پنجره‌ای بر بادها*، یکی از نمونه‌های بارز استفادهٔ درست از نشانه‌های زبانی قبیلهٔ کم‌جمعیت ذهنی بادآباد در کرمان ایران است. مظفر و دوستان مظفر با تقلید صدای زوزهٔ کفتارها، هم خانوادهٔ خود را صدا می‌زنند و هم آدرس مکان یعنی قلمروی حیاتی خود را به مظفر اعلام می‌کنند. ناظرزاده کرمانی با تسلط بر ادبیات کهن ایران و مردم‌شناسی موسیقی کرمان توانسته با درهم‌آمیختگی متن و موسیقی به بازتولید داستان زن‌وشوهری اهل کرمان بپردازد و با نمادسازی سنگی بزرگ مانند سرِ خر به ایجاد کهن‌الگویی بومی مبادرت ورزد. بنابراین بازشناسیِ درام *پنجره‌ای بر بادها* نیازمند مراجعه به سه رکن مهم ادبیات عامه، بوم‌شناسی و موسیقی، برای پژوهش‌های انسان/مردم‌شناسی منطقهٔ خیالی «بادآباد» در کرمان است: رکن نخست، بازشناسی کهن‌نامه‌های مردم کرمان؛ رکن دوم، انسان‌شناسی بوم‌شناختی صنوبر و مظفر؛ 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 بادها در خرسنگ»، «گفت‌وگوی مظفر با کفتارها» و «لالایی‌های صنوبر برای جنین درون شکم»، از ویژگی‌های متمایز نمایشنامه پنجره‌ای بر بادها نوشته ناظرزاده کرمانی است. «ایرانیان برای تهییج نیروهای خودی و ترساندن دشمن از موسیقی مشتمل بر طبل و سورنا استفاده می‌کرده‌اند». (دورانت، ۱۳۷۲: ۸۷). بازشناسی صداهای باشندگان به نشانه‌های سه‌گانهٔ جفت‌یابی، ایجاد قلمرو و خانواده محوری در بین حیوانات، پرندگان و دریازیان است. درواقع، آنچه ارسطو به آن تقلید از طبیعت گفته در موسیقی نیز صدق می‌کند. گفت‌وگوهای انسان با انسان و انسان با بوم بر توسعهٔ فرهنگی

انسان‌شناسی هنر می‌افزاید و تعامل انسان با محیط پیرامون ازجمله با پرندگان و حیوان‌ها، 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 زبانِ 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 دراماتیکِ زبان و نشانه در متنِ دراماتیکِ *پنجره‌ای بر بادها* است. به‌ویژه این‌که نویسنده کوشیده تا پایانهٔ متن با نشانه‌نگاری زبانی یعنی لالایی صنوبر برای جنین هشت‌ماههٔ در شکم، رأی دراماتیک خود را بر درست‌کاربودنِ صنوبر یا درست‌گوبودنِ مظفر صادر کند. این رمزآوا تعبیرگرِ 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 قوهٔ خیال را با آن پر کرد. تعبیر، هم مستلزم معلومات بیشتر دربارهٔ 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). «فلسفهٔ اشراق، حکمتی شهودی انکشافی بر پایه اشراقات انوار قدسی و مبتنی بر اصل مشرقی «نور و ظلمت» است. نور در این وجهه نظر، رمز «آگاهی» و «خودآگاهی» است. لذا مدار فلسفه سهروردی «علم» هست و دغدغهٔ 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، جنبهٔ ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به‌گونه‌ای دقیق مشخص گردد و نه به‌طور کامل توضیح داده شود (یونگ، ۱۴۰۲: ۱۷).

جلال ستاری دربارهٔ 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 تذکاری که اثر و دنبالهٔ شاعرانه یا سحرآمیز و جادویی دارد، تصور کنیم یا آن‌که از این معانی استعلایی کاملاً چشم بپوشیم و آنگاه برای زبان ساده قراردادی، اهمیتی قائل شویم (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۸۸).

آهنگ لالایی صنوبر نمونه‌ای به‌جا از مونولوگ موسیقیایی 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، اسرارِ 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 (لوفلر، ۱۳۶۴: ۲۳-۲۲).

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

مونودرام نمادین صنوبر در پایانهٔ 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 نذار! مظفر! ... (از تاریکی پشت «خرسنگ» صدای زوزه مظفر برمی‌خیزد... او دور می‌شود و صنوبر همچنان گریه می‌کند؛ اما گویی اندیشه‌ای در سر پرورانده است... نومیدوار و ترس‌زده) **طفلِ توی دلم** نترس، گریه نکن، امیدوار باش تا زنده بمونی!... و روزی **مروارید** رو از **مار** بربایی. (او تقلّا می‌کند تا خود را از **گره‌ها** آزاد کند.

نمی‌تواند. مکث. می‌ترسد. لالایی می‌خواند). لاللالا، **گل پونه، جان آدم چه ارزونه**... لاللالا، **گل زیره، دست و پام به زنجیره**... لاللالا، **شب تارُم در** این صحرا گرفتارُم... لاللالا، تو رو دارُم، من از گل بهتری دارُم... برو **لولوی صحرایی** تو از طفلم چی می‌خواهی؟ (مکث) آهای کسی اونجا نیست؟ آهای کسی فریاد ما رو نمی‌شنوه؟ (مکث. او درحالی‌که تقلا می‌کند خود را از طناب آزاد کند) اگه این طناب رو پاره کنیم و از این **خرسنگ** آزاد بشیم، شاید از میون این صحرای پر از **خاک، ریگ، مار، چاه و کفتار** به یه **آبادی سبز** و مهربون برسیم که تو اون شادی باشه، نه غم. امید باشه، نه نا امیدی. زندگی باشه **نه مرگ!** نه مرگ! نه مرگ! (نفس‌نفس می‌زند) نه **طفل توی دلم سُست** نشو! سُست نشو تا طناب‌ها رو سُست کنی ... لالا گویم تا که جون دارم **نفس در استخون** دارم، لاللالا... گل امید شکوفد بی‌گمان **خورشید**. شکوفد بی‌گمان 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 تئاترنوشت *پنجره‌ای بر بادها*، چندین نمادواژهٔ بومی به ویژه در مونولوگ صنوبر جاری است که تفسیر آن به کیفیتِ ساختار اثر افزوده است. علاوه بر موسیقیِ تصویری در ادبیات دراماتیک، واژه‌های ترکیبی نیز در ایجادِ اکسیون یا کنش نمایشی نمادین وجود دارند.

دیالوگ‌های مبتنی بر ویژُوال انتروپولوژی

مطرب‌های مست/ خرسنگ/ زوزهٔ مظفر/ گره‌های طناب/ مروارید/ مار/ گل زیره/ طفلِ توی دل/ جانِ آدم/ لولوی صحرا/ شبِ تار/ زنجیر/ گرفتارِ صحرا/ خاک و ریگ/ چاه/ آبادی/ نفس در استخون/ خورشید/ مرگ!

ــ «**مطرب‌های مست**» نوترین ترکیب تمثیل/نمادین در گستره درام و مخاطب/مردم در مانندپنداری مطرب‌های مست با عرفا است که به نجات‌دهندهٔ زنی معصوم در سحرگاه (وقت مناجات شب‌زنده‌داران با خداوند) تبدیل گردیده است.

ــ «**خرسنگ**» واژه‌ای مرکب از هم‌نشینی «خر» و «سنگ» و «صدای باد»، برای شناخت تحلیلی خرسنگ به بازتعریف گیرتز در هم‌نشینی خر و سنگ و موسیقی شکل گرفته است. ناظرزاده در هم‌نشینیِ اندیشه، مادیت و وهم را به صورت اتفاقی و میلی شرکت نَداده، بلکه رمزگان‌های فرهنگی بوم‌شناختی وی از خر که به‌تنهایی خر است و سنگ که به‌تنهایی یکی از اشیاء است و باد که به‌تنهایی یکی از عناصر آخشیج‌های ایرانی است، فراتر رفته و با زبانی ساده به ساختن آرکی‌تایپی هولناک در منطقه‌ای به نام بادآباد در کرمان پرداخته است.

> سنگ تراش‌نخورده هم برای جوامع قدیم و بدوی از معنای نمادین والایی برخوردار بوده‌اند. سنگ‌های تراش‌نخورده و طبیعی، اغلب به منزلهٔ جایگاه ارواح یا خدایان انگاشته می‌شدند و در تمدن‌های نخستین از آن‌ها به‌عنوان سنگ گور، سنگ تعیین مرز یا اشیاء گران‌قدر مذهبی استفاده می‌کردند» (یونگ، ۱۴۰۲: ۱۵۳).

مارتین 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. نمونهٔ ساده‌ای می‌آورم: در نمایشنامهٔ *دایی وانیا* نوشتهٔ چخوف، آن‌گونه که از دستور صحنه برمی‌آید، روی دیوار اتاق کار وانیا یعنی جایی که به حساب زمین‌هایش می‌رسد، نقشهٔ آفریقا چسبانده شده است.. این نقشه در معنای استعاری، نشانه‌ای نیرومند از بیهودگی زندگی وانیا و به‌طورکلی نشانهٔ ناهماهنگی در زندگی است (اسلین، ۱۳۸۷: ۹۸).

خرسنگ نیز در این درام، تمثیل/مانندپنداری با جمجمهٔ تهی 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). درواقع تمثیل‌نگار در اثر نمایشی خود برای مانندسازی 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 ـ مذهبی خاصی بوده که با تأکید بر پرسش‌های نیاکان و تبارشناسی، آیین‌های مخصوص ثروت و باروری، قربانی حیوانات و آیین‌های تفویض مقام ـ که گویا تضمین‌کننده سرنوشتی بهتر در زندگی بعد از مرگ برای ارواح این رسوم یا دریافت‌کنندگان آن بوده ـ آسایش و امنیت بیشتری برای خود می‌طلبیدند (بشیریه، ۱۳۸۷: ۱۳۷).
> هدایا دادن به نیروهای قدرتمند و دست‌نیافتنی از

> ویژگی‌های درام، آئین و نماد است. آنچه ادوارد تایلر و محققان را در تحقیقات علمی‌شان در خصوص قربانی یاری رساند، توجّه به این خواستهٔ 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 علاقهٔ 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 گسترهٔ فولکلور قرار می‌گیرند. حتی جادوگران در تئاترنوشت «مکبث» نوشتهٔ ویلیام شکسپیر!

ــ **زوزهٔ کفتارها**، در این متن انسان‌نگارانهٔ 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 زمرهٔ زبان‌های طبیعی به شمار می‌آیند: ۱. صدا می‌دهند که جفت بیابند؛ ۲. با ایجاد صدا، قلمرو و محدودهٔ اقتدار خود را ابراز می‌کنند؛ ۳. برای ارتباط با خانوادهٔ خود، صدا می‌دهند. این سه ویژگی ذاتی می‌توانند نشانه و زبان باشند، اما کفتارها 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.

ــ **«طناب»**، در ادبیات نمادگرا به رشتهٔ محبت شناخته شده است. ذوقی اردستانی به رشتهٔ محبت بین انسان‌ها اشاره‌ای تمثیل‌پندارانه کرده است. «من رشتهٔ محبت تو پاره می‌کنم/شاید گره خورد به تو نزدیک‌تر شوم». تلاش نویسندهٔ نمایشنامه *پنجره‌ای بر بادها*، در فهماندن ریشهٔ 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. گیرتز معتقد است؛ انسان (یا درخت یا پرنده یا هر شیئی رمزی) به‌تنهایی 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 سرِ خر درآمده، به‌مرورزمان 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، نشانهٔ مشکلات فراوان در بادآباد است. در درام‌نوشت *پنجره‌ای بر بادها* مفهومِ 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* نوشتهٔ تنسی ویلیامز می‌تواند نافذ و پیشرو باشد. «نمادها هرگز از واقعیت روح‌وروان محو نمی‌شوند. نمود یا ظاهر آن‌ها ممکن است تغییر کند، اما کارکرد آن‌ها یکسان است» (الیاده، ۱۳۹۹: ۱۷). بنابراین، طناب گره‌خورده نیز، نونمادسازی نویسندهٔ متن از مفهوم رمزی طناب و گره کور، و تداعی‌گر مسائل بدون حل است. گیرتز با پیوند دو تا چند عنصر نمادین معتقد به نمادین بودن پدیدهٔ انسان‌ساز است. «زمانی که کنش به نشانه بدل می‌شود، فرهنگ زایش می‌یابد. بنابراین، کنش فردی در چارچوب جمعی تفسیر می‌شود تا بدل به نشانه‌ای قابل‌درک شده و شکل فرهنگ به خود بگیرد» (گیرتز، ۱۳۹۹: ۱۳ و ۳). طناب گره‌خوردهٔ درون دست‌های مظفر دیگر طناب معمولی نیست. همچنان که خون کفِ دست‌های مکبث، دیگر خون معمولی نیست که با هر آبی پاک شود؛ خونِ دیگری است که از دست‌های قاتل زدوده نمی‌شود. شفر برای نشانه در متن دراماتیک به دنبال معنا و مفهوم می‌گردد و آن‌چنان‌که باید مرز روشنی بیان نکرده است: «نشانه شامل شکل دراماتیک ـ شخصیت ـ دیالوگ ـ بعضی از این نشانه در مفهوم کلی قصه نمایش نهفته، بعضی‌ها در شخصیت و دیالوگ‌ها و حتی در دستورهای صحنه ممکن است دیده شود» (شفر، ۱۳۸۰: ۹۹).

ــ «تا نَفَس در استخوان دارم» یکی از شگفت‌انگیزترین ترکیبات تفسیرگرایانهٔ نمادین در تئاترنوشتِ *پنجره‌ای بر بادها* است که به‌درستی از زبان صنوبر جاری شده و در بزنگاهی بین مرگ و زندگی تبلور یافته است. درهم‌آمیختگی نَفَس و استخوان از منظر زنی پابه‌زا، در بیابانی بیمناک بین کفتارها و مطربان مست، می‌تواند بیانگر تصویری نمادین بین نقاشی، شعر و درام باشد. اغلب نظریه‌پردازان صورت و معنا در ادبیات و زبان ازجمله میرچا الیاده، دو سوسور، بارت، ستاری و کلیفورد گیرتز 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 یکرو 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 پایهٔ 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 اذعان داشت که هیچ‌یک از این دو، مدلول را نمی‌فهمند. یکی

بر باد هوا متکی شده و دیگری به انکار یا توضیح استوار است.

مظفر: بدکارهٔ دروغ‌گو، از کجا می‌دانستی که تاجرِ مرده، دندان طلا در دهان دارد؟ (حلقه طناب را دور گردن او تنگ‌تر می‌کند).

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

بنابراین، معماری داستان بر دال‌ها و مدلول‌هایی بنا شده، که ازلحاظ دراماتیک پیش‌برنده و تأمل برانگیزاند و از منظر انسان/مردم‌شناسی بر بادِ هوا استوار است. درواقع، زبانِ صنوبر برای مظفر قابل درک نیست. در اینجا لوتیِ انتر 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 بادِ هوا یعنی بی‌خردی است. بااین‌حال، بازی زبانی هر دو محکمه‌پسند و پیش‌برنده است.

ـــ «**خورشید**» در این جایگاه به مفهوم نمادینِ عنصری دراماتیک، برگرفته از اسطورهٔ میترای ایرانی با درفش دوستی، عشق و مهربانی است. بابک احمدی دربارهٔ نمادها و نشانه‌های نمادین به تداعی معانی و واسطه‌گری قراردادها پرداخته و شیوه معناگرای آن‌ها را از دلالت اشیاء عینی و مادی بر پدیده‌های انتزاعی سخن گفته است.

> تکرار نشانه‌های نمادین یا سمبولیک، نماد چیزی هستند که به واسطهٔ 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 واژهٔ خورشید به پیمان‌نامهٔ میترا اشاره‌کرده؛ اما در روایت‌گری داستان صنوبر و مظفر، گامی از زبان فرهنگِ مردمِ 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 به‌عنوان 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 مزدسینا 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 الههٔ خورشید می‌دانند. بنابراین، این تک‌گویی تفسیریِ منطبق بر تئوری انسان‌شناسیِ نمادین برای عوام، همان التذاذ روحی را ایجاد می‌کند که برای کلیفورد گیرتز یا کارگردانان تئاتر بومی و 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، خلیفهٔ نورالانوار در عالم عقول است. همچنان که خورشید خلیفهٔ 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 مرتبهٔ پایین‌تر از خود نفوذ فرمانروایی دارند». (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۷۰و۱۶۹).

ـــ «**چهار وقت خدایی**»، نونمادپردازی نویسندهٔ نمایشنامه از سوگند یادکردن «به چهار وقت خدایی»، در دیالوگ، ده کارکرد پنهان و آشکار از منظر انسان‌شناسیِ بوم‌شناختی را مد نظر داشته است: ۱. با تسلّط 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 قَسَم از محکم‌ترین سوگندهای ایرانیان به‌ویژه در شرق ایران است. ۳. عدد چهار، با شکل هندسی مربع و به‌تبع آن رنگ آبی، نماد آرامش و خرد و تأمل است. ۴. اهل تسنن در چهار وقت به نماز می‌ایستند. ۵. چهار دروازهٔ شهر. ۶. چهار چشمی. ۷. چهارفصل زمستان و تابستان و پائیز و بهار. ۸. سوگند به چهارگوشهٔ 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 رنگهٔ 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، بُخُور و شمایل معمول است». (مصاحب، ۱۳۸۰: ۳۰۵۲). تئاترنوشت *پنجره‌ای بر بادها*، رو به سوی جهانی متکی بر کهن‌الگوهای خیر و شر دارد. صنوبر از یک‌سو و مظفر از سویی دیگر برای بارش باران در کویری که نگران هویت خود است، می‌جنگند. صنوبر زایندگی دارد و مظفر کُشندگی است. صنوبر با نور و خورشید (میترا) واگویه می‌کند و مظفر با کفتارهای درنده‌خوی ضد بشر، در تعامل است.

نتیجه‌گیری

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

خرسنگ، بادآباد، صنوبر، طناب گره‌خورده، فانوس، لالایی زن و عناصری ازاین‌دست، دلایل علمی مبتنی بر نقش گسترده انسان‌شناسی هنر در فرهنگ نمادینِ 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 نمادهای بومی در این نمایشنامه، آن را با معیارهای چهارگانه گیرتز در بازشناسی عناصر طبیعی ـ فرهنگی مبتنی بر رویکرد انسان‌شناسی، تأمل‌برانگیز و معناگرا گردانده است. کلیفورد گیرتز برای تبیین نشانه‌ها و تفسیرِ 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 به‌آسانی برای مخاطب معنا کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Ethnos مطالعات مربوط به انسان‌ها باابعاد 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 دورهٔ میرزافتحعلی 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)، *توتمیسم*، چاپ دوم، ترجمهٔ مسعود راد، تهران: انتشارات توس.

اسلین، مارتین (۱۳۸۷)، *دنیای درام*، چاپ سوم، ترجمهٔ محمد شهبا، 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 الزهرا.

بشیریه، حمید (۱۳۸۷)، *فرهنگ از دیدگاه انسان‌شناسی و قوم‌شناس*، چاپ دوم، تهران: نشر نگاه معاصر.

پورنامداریان، تقی(۱۳۶۴)، *رمز 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: نشرعلمی و فرهنگی.

زکریایی کرمانی، ایمان (۱۳۸۸)، *شال‌های ترمه کرمان*، تهران: انتشارات فرهنگستان‌هنر.

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.

گیرتز، کلیفورد (۱۳۹۹)، *تفسیر فرهنگ‌ها*، ترجمهٔ 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 نشانه ها 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 دورهٔ راهنمایی تحصیلی (تحلیل محتوا)، فصلنامهٔ *تعلیم و تربیت*، ۹۳، ۲۲۱-۱۹۱.

یونگ، کارل گوستاو (۱۴۰۲)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ هجدم، تهران: انتشارات جامی.

Geertz, C, (1986), Savoir 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. McAllister (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.