

پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۱۰، شماره پیاپی ۲۰
پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۲۸۷-۳۰۸

قدرت و عاملیت و نمایش‌های آیینی زنانه (مطالعه‌ای در نمایش‌های زنانه قبل از دهه پنجاه)

رؤیا پورتقی^۱

محمد همایون سپهر^۲

وحید رشیدوش^۳

تاریخ دریافت: ۴۰۰/۷/۳

تاریخ پذیرش: ۴۰۰/۸/۲۴

چکیده

زنان در بعضی از مناطق ایران تا قبل از دهه پنجاه، در محفل‌های خصوصی زنانه و دور از چشم مردان به اجرای نمایش می‌پرداختند تا تصویری موقت از آمال و آرزوهای خود را به نمایش درآورند. قوانین حاکم بر جامعه، آزادی و قدرت آن‌ها را محدود کرده بود و نیازهایشان که در هاله‌ای از آرزو و رؤیا راهی برای بروز می‌جست، سرانجام از طریق حرکات نمایشی و روایت‌های جاری در آن‌ها نمود یافت. سؤال این پژوهش این است که نمایش‌های آیینی زنانه چه تناسبی با آرزوها و موقعیت آن‌ها به‌عنوان جنس دوم داشته است. روش این پژوهش، اسنادی-میدانی است. برای داده‌های میدانی، با هفت زن از تهران در رده سنی ۶۵ تا ۷۵ سال که اجراکننده اصلی نمایش‌ها بودند، مصاحبه صورت گرفت. از طریق مطالعات اسنادی، معروف‌ترین نمایش‌های زنانه شناسایی و طبقه‌بندی می‌شوند تا در تحلیل داده‌ها به‌کار گرفته شوند. تجزیه و تحلیل داده‌های گردآوری‌شده به روش تحلیل تماتیک انجام شده است. برای درک آیینی نمایش‌های زنانه، از رویکرد انسان‌شناسی نشانه‌شناختی نمادها بهره گرفتیم و برای تبیین تضادهایی که بین نقش‌های موجود در ساختار نمایشی مشاهده می‌شد، از مفهوم آیین‌های وارونگی گلاکمن^۴ استفاده کردیم. نتایج بیانگر آرزوی داشتن فضایی امن‌تر و قدرت بیشتر و عاملیتی برای داشتن استقلال و اقتداری مانند مردان است.

واژه‌های کلیدی: آیین، آیین وارونگی، امیال زنانه، جنسیت، نمایش.

۱ دانشجوی دکتری مردم‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

۲ استادیار گروه مردم‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
mhomayonsepehr@yahoo.com

۳ استادیار گروه مردم‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

4 Gluckman, Max

مقدمه و بیان مسئله

گردهمایی‌های زنانه در مراسم شادگاه، نمایش‌ها، شعرها، داستان‌ها و افسانه‌هایی را در دل خود دارد که مشخصاً موقعیت اجتماعی زن را از آنچه هست، به آنچه دلش می‌خواهد باشد یا آرزویش را دارد، تغییر می‌دهد و به اصطلاح مفاهیمی را پنهان می‌کند یا با تغییر قیافه آن‌ها را بازگو می‌کند. از منظر رودنبولر^۱ «نمایش‌های آیینی می‌توانند بدایت‌ها و نهایت‌ها را نشان دهند و آن‌ها را به‌عنوان اتفاق‌هایی متفاوت در جریان کنش اجتماعی مشخص کنند. همچنین می‌توانند راه و روش گونه‌ای از انجام امور یا شیوه کنش اجتماعی، یک خصلت یا جنبه‌ای مربوط به سبک کنش اجتماعی باشند» (رودنبولر، ۱۳۸۹: ۳۲). قسمتی از نمایش‌های آیینی که اجرا می‌شوند، نمایش‌هایی هستند که فقط به عهده یک جنسیت‌اند. معمولاً در این‌گونه نمایش‌های آیینی، حضور جنس مخالف بنا به دلایلی نهی شده و ممنوع است. تمام وظایف و مراحل اجرای این نمایش‌ها به عهده همان یک جنس است که به مدد اجرای آن، قسمتی از اندیشه‌اش را به تصویر می‌کشد. زنان در محفل‌های زنانه و با توجه به مناسبت‌هایی مانند «عروسی، پاتختی، پاگشاکنان، شب شش و نام‌گذاری نوزاد، ختنه‌سوران، عمرکشان و... فرصتی می‌یافتند تا دور از چشم شوهران خود و فارغ از هر کار و اندیشه‌ای به نمایش و شادی پردازند» (بلوکباشی، ۱۳۴۳). این نمایش‌ها در گذشته، از سوی دسته‌ای از داوطلبان اجرا می‌شده است. اگرچه با توجه به تحقیقات اولیه مشخص شده است در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ قسمتی از این نمایش‌ها قابلیت اجرا نداشته‌اند یا فقط در حافظه زنان خاطراتی از آن‌ها باقی مانده است، در حال حاضر هنوز ردپایی از آن‌ها در محافل زنانه یا در شوخی‌های آنان به چشم می‌خورد.

در بین آثاری با مضمون نمایش‌های شاد زنانه می‌توان به آثار سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، جشن‌ها و آداب و معتقدات و بازی‌های نمایشی، امیرکبیر (۱۳۸۹)، فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران از مریم نعمت‌طاووسی، دایره ۱۳۹۰، نمایش‌های زنانه ایران از فروغ یزدان عاشوری و جواد انصافی (۱۳۸۸)، نمایش در ایران از بهرام بیضایی (۱۳۷۹)، کاویان، نمایش‌های زنان درباری نوشته مونس‌الدوله ندیمه حرم‌سرای ناصرالدین‌شاه، به کوشش سیروس سعدوندیان (۱۳۸۰) اشاره کرد.

همچنین پایان‌نامه‌ها و مقالاتی نیز در همین باب وجود دارد، مانند «زنان در نمایش‌های شادی‌آور» از شهناز روستایی، «زنان و هنرهای نمایشی زنانه» از جواد انصافی و فروغ یزدان عاشوری در کتاب زن، هنر و سنت، مقاله «جایگاه اجتماعی زنان در نمایش‌های شادی‌آور

1 Rothenbuhler, Eric W.

زنانه»، حسین فرخی، مجلهٔ صحنه و سینما و تئاتر، «نمایش‌های شادی‌آور زنانه» اثر علی بلوکباشی، «نمایش‌های شاد زنانه» نوشتهٔ آزاده فخری در روزنامهٔ ابتکار دی‌ماه ۱۳۹۴ که پاسخ مناسبی برای مسئلهٔ پژوهش پیش‌رو ندارند.

عملکرد زنان در قالب آیین‌ها یا مناسک مذهبی یا غیرمذهبی، یا ایفای نمایش‌های کمیک خصوصی با تم قلب واقعیت در گردهمایی‌های پنهانی یا حتی به‌صورت بیان شعرها، ضرب‌المثل‌ها، داستان‌ها و افسانه‌ها قصد دارد امیال و آرزوهای آنان را به منصفهٔ ظهور برساند؛ زیرا آرزوی زنانه، تحت سلطهٔ شرایط سنتی اجتماعی و فرهنگی جامعه قابلیت وقوع ندارد و آیین‌ها و مناسک و نمایش‌های مرتبط با آن‌ها برگزار می‌شوند تا تصویری موقت از آرزوهای آنان را به نمایش درآورند. «میل به بازی در زنان از سویی و سرکوب و فشار مردان، پدران و شوهران و... بر آنان از سوی دیگر، زنان بازیگردان را به پستوی خانه‌ها سوق داد و بدین‌سان زنان، نمایشی از رخدادهای واقعی زندگی را در قالبی طنزانه برای هم‌جنسان خویش رقم می‌زدند تا شاید در خلوتشان و در آینهٔ نمایشی شادی، خود را بیابند و نفسی تازه کنند» (گشتاسب، ۱۳۹۸: ۹۲). به گفتهٔ بلوکباشی، زنان در اجرای نمایش‌های زنانه «به‌صورت صحنه‌ای از زندگی چنان حال و احساس کسان داستان را نشان می‌دادند که فقط از هنرپیشگان پرورده می‌توان چشم داشت» (بلوکباشی، ۱۳۴۴: ۲۶). نمایش‌هایی که زنان در محفل خصوصی و دور از نگاه مسلط غیرهم‌جنسشان در پستوها اجرا می‌کردند، «ابتدا به‌صورت قصه‌های کوتاه تکه‌های نمایشی بداهه بود و کم‌کم با استفاده از داستان‌های عامیانه و فولکلور، به‌صورت نمایشی برگرفته از اندیشه و تفکر زنانه درآمد که با عنوان نمایش‌های شادی‌آور زنانه مطرح شد» (فرخی، ۱۳۸۸).

نقش اصلی زن در تولیدمثل و مراقبت از نوزادش، ادامهٔ حیات بشر را در سایهٔ مراقبت‌های مادرانهٔ او و حمایت‌های پدرانهٔ مرد میسر می‌کند؛ بنابراین اهمیت جایگاه زن در انتخاب موضوع نقش بسزایی دارد. پژوهش‌های پیشین نشان‌دهندهٔ اهمیت این مسئله است. فعالیت گستردهٔ زنان در اجتماعات امروزه و پذیرفتن نقش‌های متفاوت با آنچه در گذشته داشته‌اند، نیز ضرورت بررسی و شناخت کنش‌ها و تغییرات زن را در بسترهای تاریخی گوناگون نشان می‌دهد.

سؤالی که در این پژوهش مطرح می‌شود این است که عملکرد زنان در به‌نمایش‌درآوردن اندیشه‌شان، چه رابطه‌ای با آرزوها و امیالی که در سر می‌پروراندند و چه رابطه‌ای با دنیای واقعی و ضوابط و قوانین حاکم بر آن داشته است. به عبارتی آنچه مطرح است، در این قالب می‌گنجد: در این مجالس چه اتفاقی می‌افتاد و آنچه رخ می‌داد، با زندگی واقعی و جاری زنان در جامعهٔ آن زمان چه ارتباطی داشته است؟ بنابراین از فهرست مفصلی که در اسناد و کتب آمده است، برخی از آن‌ها با عنوان نمایش‌های «خاله رورو»، «عمه جونم اوفینا»، «علی چینی

بندزن»، «مورچه داره»، «عمو سبزی فروش»، «دیشب به باغ تو کی بود» و «چهارصندوق» که براساس نظریه‌های مذکور و با توجه به شباهت مفهومی قابلیت طبقه‌بندی و تحلیل را داشته‌اند و همچنین از طرف مصاحبه‌شوندگان شناخته‌ترین‌ها بوده‌اند، انتخاب و بررسی شده‌اند.

پیشینه تحقیق

درمورد جایگاه زنان، استقلال و اقتدارشان و نقش‌هایی که به‌عهده داشته‌اند، حتی درمورد محدودیت‌های آنان در بسترهای تاریخی گوناگون، پژوهش‌هایی وجود دارد که بیانگر تغییرات نقش و کنش‌های آنان در موقعیت‌های گوناگون است؛ برای مثال، در شاخهٔ زرین چنین آمده است که «تجسم غلات به‌صورت مؤنث یا انتساب کشف کشاورزی به یک الهه به‌خاطر نقش مهمی بود که زنان در کشاورزی اولیه داشته‌اند» (فریزر، ۱۳۸۷: ۴۶۱). کمپل در کتاب *قدرت اسطوره*، از «اساطیر و جابه‌جایی جایگاه الهه‌های مقدس از مؤنث به مذکر و از سرنگونی الههٔ مادر تیه‌مت و پیدایش اسطوره‌های معطوف به مذکر یاد، و آن را نقطهٔ عطفی در تاریخ معرفی می‌کند» (کمپل، ۱۳۹۷: ۲۵۷-۲۵۸). از پژوهش‌های پیشین چنین برمی‌آید که «تنها فرهنگی که در آن خدای خورشید مذکر است، خدای آریایی و خدای خورشید جوامعی است که دارای فرهنگ پدرسالاری هستند» (لاهیجی، ۱۳۹۶، ج ۲: ۱۳). «تفکر آریایی، زن را میراث‌دار شوم عقاید می‌داند که به‌درستی شناخته نشده است و در حکمت دینی پیش از زرتشت، زن بد همواره در پی فریب مردان پرهیزگار و کارآمد است و زنان خوب آنانی هستند که با اندیشهٔ نیک و گفتار نیک و کردار نیک فرزندان نر بزایند و فرمان‌بردار شوی خویش باشند» (میهن‌دوست، ۱۳۸۴). «درواقع زبونی و کوچک‌شماری زن داستانی دراز دارد و منحصر به منطقه و فرهنگی خاص نیست. مردسالاری هنوز در بخش اعظم جهان امروز حاکم است و بسیاری جوامع پدرسالار که زن را شری می‌دانند که از بخت بد قابل اجتناب نیست و به همین علت نمی‌توان از او گذشت. مردان می‌کوشند تا حوزهٔ اختیار و اقتدار او را هرچه تنگ‌تر کنند و از او تصویری معکوس تصویر خود بسازند تا آنجا که مرد، آفریدهٔ خداوند و تجسم خیر، و زن مخلوق شیطان و مظهر شر می‌شود» (ستاری، ۱۳۷۳: ۲۳۳). «درمورد کنش زنان در امور نمایش‌های آیینی، چنانچه از شواهد تاریخی برمی‌آید و بر نقوشی که بر ظروف سفالین و فلزی حک شده است، زنان در اجرای مناسک و آیین‌های نمایشی رقص‌گونه، فعالیت‌هایی داشته‌اند که ابتدا مخصوص طبقهٔ پادشاهان و دربار بوده است و در گذر زمان به سایر طبقات از اشراف تا مردم عامه نیز تسری یافته است. این نوع فعالیت زنانه، بعد از وقوع اسلام دستخوش تغییراتی می‌شود و در دورهٔ صفویه، قاجار، پهلوی و در دوران معاصر، نه‌تنها در نوع اجرایش دستخوش تغییرات و محدودیت‌هایی شده است، بلکه در نوع موضوع نیز تغییراتی ژرف را در پی داشته

است» (گشتاسب، ۱۳۹۸: ۹۰-۹۵). دربارهٔ پیشینهٔ موضوع می‌توان گفت شواهد تاریخی قابل‌استناد و استخراج بیانگر آن است که مجالس و آیین‌های زنانهٔ توأم با نمایش‌های شاد، از دیرباز در دورهٔ پادشاهان ایران وجود داشته و آرام‌آرام از دربار خارج و به شکل تدریجی وارد زندگی طبقات اشراف شده و از آنجا عبور کرده و پا به زندگی عامهٔ مردم نهاده است. «از نقش برجسته‌ها و کنده‌کاری‌های ظروف سفالین و فلزی می‌توان دریافت که پیش از اسلام، زن‌های رقصی وجود داشته است که اهل بزم بوده‌اند و در موسیقی و رقص تبحر داشته‌اند» (همان: ۹۳)، اما همهٔ این فعالیت‌ها، بعد از وقوع اسلام در ایران به تدریج از بین می‌روند. حتی در «دوران صفویه، گروه‌های (عمومی) مطرب زنانه وجود داشتند که در مجالس خصوصی زنانه به اجرای انواع رقص‌ها و خرده‌نمایش‌های موزیکال می‌پرداخته‌اند» (ناصریخت، ۱۳۸۸: ۲۳). «در اواخر دوران صفویه، حضور زنان در دسته‌های عمومی مطرب زنانه رنگ باخت و در دوران قاجار، نمایش‌های زنانه البته در اندرونی‌ها گسترش یافت؛ به‌گونه‌ای که اگر برای نواختن موسیقی برای نمایش‌های روحوضی از مردان طلب یاری می‌کردند، چشم‌هایشان را می‌بستند تا دستورات مذهبی و شرعی متزلزل نشود. نمایش‌های موزیکال تا پایان حکومت پهلوی، اغلب در مجالس خصوصی زنانه و همچنین گاه میان برنامه‌های متنوع دسته‌های شادمانی در جشن‌ها اجرا می‌شد» (گشتاسب، ۱۳۹۸: ۹۴). چنانچه نمایش‌های زنانه را به‌مثابهٔ آیین در نظر بگیریم، به گفتهٔ رحمانی و فرحزاد قابل‌تأمل است که «هیچ دسته‌بندی کامل و مدونی نداریم که به ریشه‌های آیین‌ها پرداخته باشد. فقط در برخی منابع نظیر شاخهٔ زرین فریزر (۱۳۸۶) به ریشه‌های اسطوره‌ای آیین‌های باستانی مشابهی اشاره شده است». درمورد نمایش‌های زنانه نیز به‌جز معدودی از گزارش‌ها، بیشترشان در حد گردآوری و توصیف بوده است. بیشتر پژوهش‌ها روایتی تاریخی و کارکردی از نمایش‌های زنانه ارائه داده‌اند و کمتر به دلالت‌های نمادین آن‌ها پرداخته‌اند. اهم در این پژوهش، دلالت‌های نمادین و لایه‌های پنهان این نمادهای آیینی است که می‌توان با اتکا به نمایش‌های آیینی آن را یافت.

رویکرد نظری

۱. آیین‌های نمایشی یا نمایش‌های آیینی

برای درک بهتر و پرداختن به موضوع، مجالس زنانه و نمایش‌های شادی را که به‌وسیلهٔ آنان اجرا می‌شود به‌مثابهٔ آیین در نظر گرفته‌ایم؛ چرا که در تعریف «(آیین‌ها) در عمومی‌ترین و اساسی‌ترین حالت شامل نمایشی طراحی شده یا فی‌البداهه است که انتقالی از زندگی روزمره به زمینه‌ای دگرگونه را عملی می‌کند؛ زمینه‌ای که زندگی روزمره در آن تغییر شکل یافته است» (بوی، ۱۳۹۴: ۱۹۰). همچنین از همهٔ کنش‌ها و اعمالی که زنان در آیین‌ها و مناسکشان

اجرا می‌کنند، می‌توان با عنوان حرکات نمایشی یاد کرد؛ همان‌طور که در متون و ادبیات فارسی موضوع «نمایش‌های زنانه» ذیل موضوع آیین‌ها و مناسک زنانه موجودند و قابلیت بررسی دارند. این پژوهش برای فهم مسئله زنان در موضوع طرح‌شده در باب نمایش‌های شاد زنانه با تکیه بر رویکرد انسان‌شناسی نمادین و درک مفاهیمی مانند آیین و آیین‌های وارونگی مدلی را می‌یابد تا به وسیله آن به چگونگی خوانش موضوع موردنظر بپردازد. به این منظور، رویکرد نظری این پژوهش تحلیل را با تشریح و درک مفاهیم زیر پیش می‌برد. شایان ذکر است که رویکرد نظری انسان‌شناسان نمادینی نظیر گیرتز، ترنر، گلاکمن، اشنايدر و مری داگلاس مدنظر بوده است.

۲. انسان‌شناسی نمادین/آیین/مناسک/نمایش

از آیین‌ها و مناسکی که در ایران اجرا می‌شوند، می‌توان به‌طور خاص به آیین‌ها و مناسک، شعائر و نمایش‌های مردانه و زنانه اشاره کرد و با قاطعیت گفت قسمتی از آیین‌هایی که اجرا می‌شوند، آیین‌های وابسته به جنسیت هستند. «معمولاً در این‌گونه آیین‌ها حضور جنس مخالف بنا به دلایلی نهی شده و ممنوع است و تمام وظایف و مراحل اجرای آیین به عهده یک جنس است» (رحمانی و فرح‌زاد، ۱۳۹۲: ۱۳). «آیین اجرا می‌شود و اجرا چیزی است برای کسی؛ اجرا امری است که به‌گونه‌ای زیباشناسانه مشخص شده و صورتی رفیع از ارتباطات است. در طریقی ویژه، مقید و برای مخاطب خود حالتی نمایشی یافته است» (رودنپولر، ۱۳۸۹: ۴۰). در شرح معنای آیین‌ها یا مناسک باید خاطر نشان کرد که «آیین‌ها یک چگونگی یا کیفیت هستند. درواقع باید گفت شکل آیین، بخشی از معنای آن و برای اثربخشی از آن، ضروری است. به همین دلیل تلاش‌های ما برای تعریف آیین، بیش از آنکه متوجه معانی، اهداف یا فرایندهای آن شود، باید معطوف به شکل آیین گردد» (همان، ۱۳۸۹: ۴۰-۴۵). می‌توان گفت «هر آیینی یک واقعیت معنوی را بیان می‌کند» (کمپل، ۱۳۷۷: ۱۱۹). در بیشتر جوامع آیین‌ها چندلایه هستند. «آن‌ها تنها یک پیام یا هدف ندارند، بلکه پیام‌های متعددی دارند و در بسیاری از مواقع، برخی از پیام‌ها و اهداف می‌توانند در تضاد با یکدیگر باشند. با وجود این، تجربه‌های آیینی به‌دنبال تنظیم یک مفهوم وابسته به طبیعت درمورد چیزها است و ارزش‌های متقابل را تقویت می‌کند» (رحمانی و فرح‌زاد، ۱۳۹۲: ۲۸-۲۹). درنهایت می‌توان گفت «آیین برای نظم اجتماعی ضروری است. آیین‌ها راه‌های نماد دینی برای بارآوردن خود در شکل اجتماعی و برای استقرار اراده هماهنگ با اجتماع بدون آیین هستند» (رودنپولر، ۱۳۸۹: ۲۳۳).

از نظر کیلفورد گیرتز، انسان‌شناسی در تقابل با دورنمایی از یک جهان‌بینی و جهانی متغیر مطرح شدند (مور، ۱۳۹۱: ۲۸۶). روش گیرتز مردم‌نگاری تفسیری است و او در روش به معنا و

مفهوم توصیف‌ها می‌پردازد و معنا و نماد برایش بسیار مهم هستند و از خلال معناها فرهنگ را تعریف می‌کند (فکوهی، ۱۳۹۰). ویکتور ترنر در تحلیل نمادها سه رویکرد تفسیری، عملیاتی و موقعیتی را مدنظر دارد. در رویکرد تفسیری درک افراد کنشگر را از نمادها بررسی می‌کند (همان: ۲۶۲). او اجرای آیین‌ها را مراحل مجزا در فرایندهای اجتماعی می‌داند. از نظر او آیین‌ها یا نمایش‌های آیینی سبب می‌شوند «گروه‌ها با تغییرات درونی و محیط بیرونی منطبق شوند» (مور، ۱۳۹۱: ۲۷۹).

از نظر دیوید اشنايدر خويشاوندی یک جهان فرهنگی یکدست است که در آن اعضای شکل‌دهنده خويشاوندی آزادانه جابه‌جا می‌شوند. این نظر تلویحاً بیان می‌کند که مفهوم خويشاوندی به‌مثابه انگاره‌ای از روابط انسانی مبتنی بر زیست‌شناختی نادرست است. به تعبیر او فرهنگ می‌تواند خويشاوندی را بدون هرگونه ارجاعی به پیوندهای خونی کاملاً از نو بسازد (گیرتز، ۱۳۹۹). از منظر مری داگلاس، هر پدیده‌ای که از وضعیت عادی خارج شود، شروع به حاشیه‌ای شدن می‌کند. از این رو می‌تواند دارای خاصیت تابویی شود؛ زیرا او را با موقعیت عادی خود آشنا می‌کند و در نتیجه متوجه شکنندگی موقعیت عادی‌اش می‌شود. این هراس تنش‌زا می‌تواند به رفتارهای بحرانی در افرادی که به چنین آگاهی رسیده‌اند منجر شود (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۶۳).

محور مطالعات میدانی ماکس گلاکمن مسائل اجتماعی بود، یعنی پدیده‌هایی که تنش و تضادها را در خود متبلور کرده و مشکلات عملی در زندگی افراد ایجاد کرده است. از نظر او مسائل اجتماعی عمدتاً از دو عامل ناشی می‌شود: تغییر اجتماعی و تضادهای فردی و گروهی (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۶۷-۲۶۸). گلاکمن در رویکرد آیین و وارونگی خود، تضاد و تناقضی را که بین نقش‌های موجود در یک جامعه و ساختار آن به‌وجود می‌آید، شرح می‌دهد. این نمایش‌های آیینی اجازه می‌دهد قوانین جامعه نقض شوند و مجدداً تدوین شود. نظریه وارونگی ماکس گلاکمن اصرار دارد که آیین در متن مناسب تاریخی خود در نظر گرفته شود. در نظریه وارونگی یا آیین وارونگی ماکس گلاکمن، همواره فضای سرکوب وجود دارد و یک نیرو یا قوانین سفت و سخت بر افرادی که برگزارکنندگان اصلی نمایش‌های آیینی هستند سلطه دارند.

۳. نمادهای آیینی

نماد و نشانه جز مفاهیم اساسی در موضوع آیین‌ها است. یکی از مفاهیمی که ترنر به آن اشاره می‌کند نماد آیینی است. او معتقد است که نمادها معانی پیچیده‌ای را در خود نهفته دارند. او در کتاب معروفش *جنگل نمادها* به تشریح مفهوم «چندصدایی نمادها» می‌پردازد. بنا بر تعریف او «نمادها می‌توانند دارای معانی متفاوت و متغیر باشند؛ بنابراین باید در تعبیر آن‌ها از روشی

پویا و قابل‌انعطاف و چندگانه استفاده کرد» (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۶۲). از نظر ترنر، نمادها در فرایندهای اجتماعی دخالت دارند. از این‌رو به اعتقاد او «بدون مطالعه نمادهای آیینی در یک توالی زمانی در ارتباط با رویدادهای دیگر نمی‌توان آن‌ها را تحلیل کرد» (مور، ۱۳۹۱: ۲۷۸). به تعبیری دیگر، از دیدگاه ترنر مفهوم نمادهای آیینی در ارتباط با کنش اجتماعی معنی می‌شود (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۶۲). از نظر او «نمادهای آیینی در فرایندهایی شروع می‌شوند و به آن فرایندها پایداری می‌دهند که نیازمند تغییرات زمانی در روابط اجتماعی هستند» (مور، ۱۳۹۱: ۲۷۹). همچنین می‌توان گفت نمادها خصوصیات مشترک دارند و از نظر معنایی به شدت فشردگی دارند. به این معنی که «بسیاری از اشیا و کنش‌ها در یک ساختار متجلی می‌شوند» (همان: ۲۷۹-۲۸۰).

۴. آیین‌های وارونگی

مفهوم آیین‌های وارونگی، تضاد و تناقضی را که بین نقش‌های موجود در یک جامعه و ساختار آن به وجود می‌آید شرح می‌دهد. این آیین‌ها مجوز نقض قوانین جامعه و تدوین مجدد آن را صادر می‌کنند. نظریه وارونگی ماکس گلاکمن اصرار دارد که آیین در متن مناسب تاریخی خود در نظر گرفته شود. در نظریه وارونگی یا آیین‌های وارونگی، همواره فضای سرکوب و سلطه یک نیرو یا قوانین سرسختانه بر افرادی که بانی‌های اصلی برگزاری آیین‌ها هستند، قالب است. «با توجه به نظریات ماکس گلاکمن آیین (های زنانه) ... نیز در دسته آیین‌های وارونگی یا شورش قرار می‌گیرد. در این آیین‌ها تضادهای اجتماعی به شکل مشروع به نمایش درمی‌آیند و هدف آن‌ها درنهایت تأیید و تثبیت قدرت حاکم در جامعه در عین آگاهی به این تضادها است. گلاکمن با توجه به آیین بهاری زنان قوم زولو نظریات خود را بیان می‌کند و معتقد است این مراسم با تخلیه تنش‌های روانی و احساسات سرکوب‌شده افراد، در جامعه تعادل به وجود می‌آورد» (رحمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۲). از آنجا که آیین به مثابه یک نظام نمادین است، می‌خواهیم منطق وارونگی را در آیین نظام‌های نمادین (نمادهای آیینی) درک کنیم. در تعدادی از نمایش‌های شادی‌آور زنانه که به آن‌ها اشاره شد، زنان طی یک ساختار شکنی مفهومی واقعیت زندگی زنانه‌شان را به نمایش می‌گذارند. نمایش این واقعیت توأم با وارونگی و نداشتن نظم و ترتیب همیشگی زندگی زنانه است. در این نمایش‌های آیینی که دارای نظامی نمادین است، روابط قدرت زنانه در آیینی وارونه از یک نوع منطق برخوردار است.

روش تحقیق

روش مورد استفاده با توجه به رویکرد انسان‌شناسی نمادین اتخاذ شد. برای تحلیل و تفسیر و رسیدن به درکی مردم‌نگارانه از دو روش اسنادی و میدانی استفاده شد. در روش اسنادی از

مطالعه اسناد موجود مربوط به موضوع و استفاده از پژوهش‌های پیشین در قالب کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های مرتبط بهره‌مند شدیم که از کتابخانه‌های معتبر موجود در تهران مانند کتابخانه دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، کتابخانه ملی تهران، کتابخانه‌های آنلاین و سایت‌هایی مانند انسان‌شناسی، انسان‌شناسی و فرهنگ و... اخذ شده‌اند. در روش میدانی، با هفت نفر از زنان تهرانی فارغ از قومیتشان و صرفاً با توجه به اینکه در حال حاضر ساکن تهران هستند، مصاحبه صورت گرفت. ویژگی این زنان این بود که در گذشته به‌عنوان مجریان اصلی در قالب رقصنده یا بازیگر اصلی نمایش ایفای نقش می‌کرده‌اند. تعداد این زنان اندک بود و به‌سختی می‌شد بازیگران این نمایش‌ها را شناسایی و با آنان مصاحبه کرد. همچنین برای موضوع موردنظر لازم بود زنان در رده سنی ۶۵ تا ۷۵ باشند و حافظه خوبی برای پرداختن به خاطرات مربوط به این نمایش‌ها داشته باشند؛ بنابراین به تعداد اندکی از این زنان دسترسی یافتیم و با آنان مصاحبه عمیق انجام دادیم. مصاحبه‌ها برای آن انجام گرفت که بتوان فهم بهتری به‌واسطه روایت‌های زنده از این آیین‌ها به‌دست آورد؛ درحالی‌که بستر اصلی تحلیلی این مقاله، همان داده‌های اسنادی است. به‌دلیل اجرانشدن این نمایش‌ها یا بسیار کم‌رنگ‌شدنشان در محافل زنانه سعی شد از طریق جمع‌آوری اسناد موجود در منابع و از طریق مصاحبه با زنان مذکور، خاطره قومی-فرهنگی آنان و در راستای آن آیین‌ها و نمایش‌های مدنظر، بازسازی و تحلیل شود.

روش تجزیه و تحلیل داده‌های گردآوری‌شده بر منطق روش تحلیل تماتیک است. باید چنین گفت که در وهله اول برای درک آیینی نمایش‌های مورد مطالعه از رویکرد انسان‌شناسان نمادینی نظیر ویکتور ترنر مدد جستیم و در وهله دوم برای تجزیه و تحلیل تضاد و تناقضی که بین نقش‌های موجود در ساختار نمایش‌های شاد زنان مشاهده شد، از نظریه آیین‌های وارونگی گلاکمن استفاده کردیم. در این تحلیل، مهم‌ترین نمونه‌ها انتخاب شدند که به ظن محققان بیشترین مفاهیم را در دل خود داشته‌اند.

الف) یافته‌های تحقیق براساس مصاحبه‌های میدانی و داده‌های اسنادی

«این نمایش‌ها به‌جز تهران، روایت‌هایی با همین مضامین از شهرهایی از جمله یزد، شهری، شیراز، زنجان، کازرون، اصفهان، زنجان، شهرکرد، الیگودرز، بروجرد، اراک و کرمان نیز دارد» (نعمت طاووسی، ۱۳۹۰: ۶۹؛ قزل ایاغ، ۱۳۷۹: ۱۵۱؛ شهریاری، ۱۳۶۵، ج ۱: ۱۰۵؛ کتیرائی، ۱۳۷۸: ۳۸۴-۳۸۵؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۸؛ انجوی شیرازی، ۱۳۵۲، ج ۱).

ب) روایت‌های اول

نمایش‌های خاله رورو، عمه جونم اوفینا، علی چینی بندزن

نمایش خاله رورو: این نمایش در مجالس مهمانی‌های زنانه، عروسی و ختنه‌سوران اجرا می‌شده است. خاله رورو زن جوان بارداری است که نه می‌داند چند ماه است که باردار است و نه

می‌داند پدر فرزندش چه کسی است. این زن در بعضی از اسناد، زنی متأهل است که یک ماه از ازدواج عاشقانه‌اش گذشته است و همسرش او را رها کرده و بی‌خبر از نزدش رفته است. نکته اینجاست که عروس سه ماه است که از بارداری‌اش می‌گذرد. قسمتی از شعر نمایش عبارت است از:

«خاله جون قربونتم، حیرونتم، صدقه بلا گردونتم... ماشالله بگو ایشالله بگو، به کسی نگو به ماهه عروس، سه ماهه دارم.»

در روند نمایش هرچه بر تعداد ماه‌های ازدواجش افزوده می‌شود، بارداری‌اش دو ماه زودتر از موعد ازدواجش، یعنی قبل از آن رخ داده است. نه ماه بارداری به نمایش درمی‌آید و راز زن باردار برملا می‌شود. مراحل سخت زایمان نمایش داده می‌شود. نوزادی که معلوم نیست پدرش چه کسی است متولد می‌شود و در نمایش، بی‌میلی ماما برای یاری‌رساندن به زن باردار به علت ارتباط خارج از عرف و ممنوع زن زائو با مردانی در محله کاملاً هویدا است. در قسمتی دیگر از نمایش این جملات گفته می‌شود:

«این ماه و اون ماه سر اومد، بابا خیاطش نیومد، بابا عطارش نیومد، بابا کفاشش نیومد، بابا بقالش نیومد، بابا قزاقش نیومد... ای توپچی‌ها توپ درکنین، ای قصابا گوشت بار کنین، آی قزاق‌ها صف بکشین، ای عطارا دوا بیارین، به همدیگه خبر بدین، جار بزنین، قابله رو خبر کنین... همسایه‌ها دعا کنین، ثنا کنین، دعا کنین پسر باشه، مثل باباش کچل باشه.»

مراحل درد زن باردار به نمایش درمی‌آید و ماما بچه را به دنیا می‌آورد. در ادامه جملاتی از این قبیل از زبان تک‌تک شرکت‌کنندگان به شکل همسرایبی در پاسخ رقصنده با کف‌زدن هم‌ریتم پاسخ داده می‌شود:

«تخم و ترکه‌تون به کی می‌مونه؟ می‌مونه و می‌مونه شکل داییش می‌مونه... دستش به کی می‌مونه؟ مثل باباش می‌مونه... مثل خاله‌اش می‌مونه... پاهاش به کی می‌مونه؟ مثل عمه‌اش می‌مونه.»

زن زائو بچه‌به‌بغل ادامه می‌دهد:

«بچه‌مو نزنیدش... تخم سربازاس نزنیدش... تخم قصاباس نزنیدش... تخم قصاباس، تخم خرازاس، تخم تاجراس، تخم بزازاس...» (نعمت طاووسی، ۱۳۹۰: ۶۹؛ قزل ایغ، ۱۳۷۹: ۱۵۱؛ شهریاری، ۱۳۶۵، ج ۱: ۱۰۵؛ کتیرائی، ۱۳۷۸: ۳۸۴-۳۸۵؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۸؛ انجوی شیرازی، ۱۳۵۲، ج ۱).

نمایش عمه جونم اوفینا: این بازی شاد در عروسی‌ها و پاتختی اجرا می‌شده و نمایشی داستانی شبیه به نمایش خاله رورو دارد؛ با این تفاوت که دختر علت بارداری‌اش را نشستن در حمام می‌داند. در گذشته در خانه حمام وجود نداشت. از این‌رو حمام‌ها عمومی بود و ساعاتی از

شبانه‌روز اختصاص به خانم‌ها داشت و ساعاتی دیگر مختص آقایان بود. در این داستان، دختری فریب‌خورده وجود دارد که باردار شده است و علت بارداری‌اش را نشستن در حمام آلوده و ناپاک اظهار می‌کند. نزد عمه‌اش می‌رود و با چرب‌زبانی و شیرین‌زبانی و قربان‌صدقه رفتن می‌خواهد حمایت عمه‌اش را بطلبد. قسمت‌هایی از جملات این نمایش عبارت‌اند از:

«عمه جونم، عمه عمه جون، عمه خوشگلم، عمه ترگلم، عمه چون گل من، عمه بی‌نظیر من، عمه عسل من، عمه یاور من...»

عمه جواب می‌دهد: «خودتو لوس نکن دختر حاشیه نرو بگو...»

دختر ادامه می‌دهد و از درد تنش می‌گوید:

«عمه جونم، ای بازوانم، گوشت تنم، قوزک پام، شقیقه‌هام، عمه جونم زیر دنده‌هام... طرف راست، طرف چپ، زد به وسط... یه چیزی مثل توله توی شکمم می‌لوله، اگه که از حمومه پس کار من تمومه... از حموم نشسته آب به جونم نشسته... نکنه که موش یا ماره؟ یا جن شاخ‌داره؟»

عمه با دست‌کشیدن روی شکم دختر باردار او را معاینه می‌کند و پاسخی می‌دهد که از سمت بقیه حضار یکصدا چندین بار تکرار می‌شود، به صورت همسرایی و با ریتم ملایم دست‌زدن آن‌ها: «نه عمه جون نه ماره نه جن شاخ‌داره... کودک کله‌داره، بچه‌اللهیاره، یا بچه‌مهیاره...» که البته با دست‌ادای خزیدن مار را درمی‌آورند و با دو انگشت، حالت جنباندن گوش موش و با دو دست روی سرشان دو شاخ را نشان می‌دهند (کتیرایی، ۱۳۷۸؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۸؛ انجوی شیرازی، ۱۳۵۲، ج ۱؛ عاشوری و انصافی، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

نمایش علی‌چینی بندزن: این نمایش شیوه‌ای روایت‌گونه دارد. در مجالس و مهمانی‌های معمولی برگزار می‌شده است و طبق روایت راوی داستان، پسری دختری را فریب می‌دهد و با او وارد رابطه جنسی می‌شود. طی این رابطه باکرگی دختر از بین می‌رود و این موضوع شدیداً او را پریشان می‌کند. از طرفی پسر چون متوجه ساده‌لوحی او می‌شود، به او می‌گوید:

«نگران نباش، برو پیش چینی‌بندزن بده برات بند بزنه.»

در این داستان، دختر به توصیه‌ی پسری که با او ارتباط داشته است، در لحظه‌ای که خواستگار برایش آمده و قرار است ازدواج کند، برای مداوا نزد یک چینی‌بندزن به نام علی‌چینی بندزن می‌رود. قسمتی از گفت‌وگوی بین دختر و علی‌چینی‌بندزن از این قرار است:

«دردت به سرم، من خون جگرم، برزخم دلم تو مرهم آور... من دربه‌درم، چادر به سرم، بر اشک چشمم تو دستمال آور... داماد پشت دره، داماد آماده است، دردمو درمون می‌کنی؟... خوب تو بندش می‌زنی؟ دو بند محکم می‌زنی؟»

و علی‌چینی‌بندزن در جواب دختر می‌گوید:

«لازم به سفارش نیست. کارم بسیار خوب و عالی است، خواهی زد و بند من بهتر، نخواهی بردار و ببر به پیش دیگر...» این قسمت از سمت مهمانان چندین بار به صورت همسرایی و با ریتم ملایم دست‌زدن آن‌ها تکرار می‌شود (روستایی، ۱۳۸۸: ۴۲؛ عاشوری و انصافی، ۱۳۸۸: ۱۳۰؛ انجوی شیرازی، ۱۳۵۲، ج ۱).

پ) روایت‌های دوم

نمایش‌های مورچه داره، دیشب به باغ تو کی بود، چهار صندوق، عمو سبزی فروش مورچه داره: این نمایش یکی از خصوصی‌ترین نمایش‌های زنانه است که در پاتختی‌کنان، جهازبران و سایر محافل خصوصی زنانه اجرا می‌شده است. این نمایش حتی در حضور پسرپچه‌هایی که در بعضی از مهمانی‌ها همراه مادرشان حضور داشته‌اند قابلیت اجرا نداشته است. اجرای آن یا چگونگی اجرا و عریان شدن در این نمایش، در حضور بچه‌ها بخصوص پسرپچه‌ها با توجه به نوع درک و سلیقه حضار (مهمانان و میزبان) در طیفی از بایدها و نبایدها قرار داشته است. در این نمایش زنی طناز، رقصنده و جسور در مجالسی مثل عروسی یا مهمانی‌های زنانه با آهنگ ضرب یکی از حضار به‌نرمی شروع به رقصیدن می‌کرد و به بهانه مورچه‌ای که روی تنش در حرکت است و دائماً در حال گزیدن اندامش است نام اعضای بدنش را می‌برد و آن را به حضار نشان می‌داد و همان ناحیه از بدن را عریان می‌کرد. در انتهای نمایش، بدن عریان رقصنده هویدا می‌شد و این در حالی بود که ضرباهنگ تنبک‌زن بالا گرفته بود و رقصنده بدنش را با حرکاتی تندتر می‌رقصاند. قسمتی از نمایش عبارت است از:

«مورچه داره... کجات داره... اینجام و اینجام و اینجام داره...» و «مورچه گزیدم... کجاتو گزیدم... سرمو گزید، گردنمو گزید... چه کار کنم؟... بکن و بریز.»

و بازیگر با نشان‌دادن و بردن نام هرکدام از اعضای بدنش تکه‌ای از لباسش را بیرون می‌آورد و به طرفی می‌انداخت تا به آخر نمایش برسند. در این نمایش در پاسخ به رقصنده، مهمانان با همسرایی توأم با ریتم ملایم دست‌زدن می‌خواندند: «بکن و بریز» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲، ج ۱: ۵۴؛ نعمت طاووسی، ۱۳۹۲: ۸۶؛ عاشوری، انصافی، ۱۳۸۸: ۹۹؛ بلوکباشی، ۱۳۴۳).

دیشب به باغ تو کی بود: این نمایش شیوه‌ای روایت‌گونه دارد. در پاتختی، ختنه‌سوران و پاگشاکنان اجرا می‌شده است و طبق روایت، زنی در منزل دخترش وسایلی جدید می‌بیند. مادر نمی‌داند آن‌ها را از کجا آورده است:

«ننه ننه جان، جان ننه، دیشب به باغ تو کی بود؟ شمع و چراغ تو کی بود؟»
دختر: «جان ننه، مرگ ننه، هیچ‌کس نبود بزاز و بزاز زاده بود، سه چارک تیرک آورده بود، بردارم؟ برندارم؟»

مادر: «بردار ننه، بردار ننه، فردا می‌روی به خانه، حسرت به دلت نماند.»

و در ادامه داریم: «جان ننه، مرگ ننه، هیچ‌کس نبود، بقال و بقال‌زاده بود، صد درم آجیل آورده بود بردارم؟ بردارم؟ قصاب و قصاب‌زاده بود، گوشت آورده بود... مسگر و مسگرزاده بود، چند تا دیگ مسی آورده بود... عطار و عطارزاده بود، عطر و گلاب آورده بود... نجار و نجارزاده بود، گوشت‌کوب آورده بود... بردارم؟ بردارم؟» و مادر همان جملات قبلی را با همسرایی مهمانان حاضر در مجلس هماهنگ با ریتم ملایم دست‌زدن مهمانان بیان می‌کرد (کتیرایی، ۱۳۷۸؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۹؛ انجوی شیرازی، ۱۳۵۲، ج ۱: ۹۴؛ عاشوری و انصافی، ۱۳۸۸: ۱۰۲؛ بروجنی و انصافی، ۱۳۸۸).

چهار صندوق: این نمایش در عروسی‌ها اجرا می‌شده است. زن نمایش با چهار مرد که از وجود یکدیگر بی‌خبرند هم‌زمان در ارتباط نزدیک است. مردان در خانه زن تصادفاً با هم مواجه می‌شوند. زن از روی اجبار راه چاره‌ای می‌یابد. به این صورت که او «چهار مرد را در چهار نقطه خانه‌اش پنهان می‌کند. در صندوق زردچوبه، زغال‌دان، کیسه آرد و صندوق حنا... این مردان به سبب بودن در جوار محتویات صندوق به رنگ‌های زرد، سیاه، سفید وحنایی درمی‌آیند...» در ادامه زن برای جلوگیری از فاجعه، کار را به لودگی می‌کشانند و در پایان، با بیرون آمدن هریک از مردان از صندوق، موقعیت شوخی و خنده چنین موقعیت وخیمی را در نمایش فیصله می‌دهند. در مرحله آخر، زنان دیگر همراه زن اصلی نمایش شروع به رقص می‌کنند (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۶۰-۱۹۹؛ انصاری، ۱۳۸۶: ۴۵-۴۷؛ نوزاد، ۱۳۶۸: ۲۳).

عمو سبزی‌فروش: این نمایش در مجالس زنانه مانند عروسی، پاتختی و... اجرا می‌شده است. در این نمایش، زنی طناز و رقصنده نقش خریدار را بازی می‌کند و زنی دیگر در جامه‌ای مردانه قلدرمنشی و قلیچماق‌بازی درمی‌آورد. در این نمایش «زن فروشنده روی یک صندلی می‌نشیند و زن خریدار که نقش مرد را ایفا می‌کند، با رقص و غمزه و ناز و ادا، عشق و توجه از او می‌طلبد. فروشنده یا به اصطلاح همان عمو سبزی‌فروش گاهی می‌پسندد و پیش می‌کشد، گاهی پس می‌زند و دور می‌کند...» و در پایان کار به قهر و غضب زن خریدار می‌رسد. قسمتی از نمایش با این جملات پیش می‌رود:

«عمو سبزی فروش، بعله... سبزی کم‌فروش، بعله... سبزی گل داره درددل داره، بعله... سبزی آش داری؟ غمزه لاش داری؟ بعله... شلغم پاش داری؟ گشنیزم بذار، ریخونم می‌خوام، کو پیازچه‌ها؟ لبخند لبات؟ بعله، اسفناج داری؟ سبزی باریکه، کوچت تاریکه، سبزی خوب داری؟ قرورمی‌داری؟... بعله، عمو سبزی‌فروش، گوشم رو دیدی؟ خوب پسندیدی؟ گوشوار خریدی؟ حالا وقتشه، ترمه رختشه... بعله، تربچه هم داری؟ پیازچه هم داری؟... بعله، سرخاب خریدی؟ سبزی تمیزه، چشمت چه هیزه، من ریخون می‌خوام، تو رو حیرون می‌خوام، من

شوید می‌خوام، تو رو سفید می‌خوام، من شاهی می‌خوام، تو رو یک ماهی می‌خوام، عمو سبزی فروش، این بادمجونه؟... بعله، هویجات شیرینه؟ حالا که این جوهره گوشتو بیار جلو... بعله، عمو سبزی فروش، من نعنا می‌خوام، تو رو تنها می‌خوام، نعنا و پونه، کی می‌آی خونه؟... بعله، بیا این‌ور کوچه، بیا اون‌ور کوچه، مگه چشمات لوجه؟ یا روت نمی‌شه؟... بعله»

در ادامه خریدار و فروشنده هر دو عصبانی و کلافه می‌شوند و زن همراه گروه همسرایان که همان مهمانان هستند و توأم با ریتم دست‌زدن آن‌ها ادامه می‌دهد:

«عمو سبزی فروش، مرد نازفروش، قر و ادا فروش، سبزی آش می‌دی؟... نه‌خیر، وای چه بد ادا، اوه چه اطفارا، مگه من چی می‌خوام؟ من سبزی می‌خوام» و در جواب فروشنده نیز همراه گروه همسرایان که همان مهمانان هستند و توأم با ریتم دست‌زدن پاسخ می‌دهد: «نه‌خیر اینکته تو می‌خوای من ندارم. صبر کن تا برات بکارم. کم بکن صداتو بده. حالا کم قر بیا، برو عصری بیا، واسه‌ات می‌کارم، سبزی و نعنا» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲، ج ۱: ۱۱۶؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۶؛ روستایی، ۱۳۸۸: ۳۷؛ عاشوری و انصافی، ۱۳۸۸: ۱۲۳؛ نعمت طاووسی، ۱۳۹۲: ۷۷).

تجزیه و تحلیل داده‌ها

۱. تم اصلی داستان روایت‌های اول

تعلیق و نفی نظم موجود: نمایش وارونه امر واقعی در اجتماع و تخریب نظم واقعی زندگی در سایه طنز و کمدی و تمسخر موقعیت زنان یا دخترانی که در واقعیت رفتاری دارند، برعکس آنچه در نمایش بیان شده است. از مفهوم نمایش‌های مذکور چنین برمی‌آید که کنشگران قصد دارند با ایجاد امر مطلوب و داشتن فضایی امن از سوی هم‌جنسان خود درک و حمایت شوند و ضمن کوچک‌شمردن خطایشان و نادیده‌گرفتن عمق قانون‌شکنی که انجام داده‌اند راهی برای جبران آن به‌وسیله هم‌جنسان خود بیابند. این رخداد با تعلیق و تمسخر نظم موجود در جامعه به نمایش درآورده می‌شود. در روایت‌های مذکور، زنانی دیده می‌شوند که در فضایی شاد و خنده‌دار و در جلساتی کاملاً خصوصی قوانین جامعه را به‌سخره می‌گیرند. در یک تعلیق چندساعته دست به تخریب می‌زنند و نظم زندگی را به هم می‌ریزند. این نظم زندگی را می‌توان در دو سطح مدنظر قرار داد: نظم توصیفی از زندگی اجتماعی است که به‌معنای نظام نقش‌ها و سلسله‌مراتب بین زنان و مردان و گروه‌های اجتماعی است. همچنین نظم ایجابی به‌معنای نظام هنجاری و اخلاقی است که هم‌ایجادکننده نظم توصیفی است و هم توجیه‌کننده و بازتولیدکننده آن. به همین دلیل در هر دو سطح «است»‌ها و «باید»‌ها، به نقد و گاه نفی نظم موجود می‌پردازد. زنان از این طریق، نمایشی را تدارک می‌بینند که طی آن هم‌جنسانشان نقش‌هایی را ایفا کنند تا به مدد نمایش آن نقش‌ها، قوانین و نظم موجود در داستان وارونه

جلوه داده شود. آنگاه به شرح تضاد و تناقض موجود بین نقش‌ها در ساختاری جدید و ساختگی می‌پردازند. به نظر می‌رسد در این راستا اموری را که از آن‌ها بیزارند مدنظر دارند. در سه روایت گروه اول به گونه‌ای مسئله بکارت مطرح است؛ مسئله‌ای که در جامعه سنتی گذشته و حتی امروزه از ارکان مهم برای ازدواج موفق دختر محبوب ایرانی محسوب می‌شود. بکارت دخترانه ممکن است در اثر غفلتی که متوجه خود او نمی‌شود از بین برود و همین امری که چه بسا هیچ ربطی به او ندارد ممکن است موجب نگون‌بختی‌اش شود. در این روایت‌ها، باکرگی و حفظ آن در فضایی کمیک مورد تمسخر قرار می‌گیرد. اتفاقات در یک وارونگی ساختگی به تعلیق و نقض قوانین می‌شود و امر منزجرکننده در خلال داستان نه فقط روایت می‌شود، بلکه برای مشکلات منتج از آن در قالب طنز و شوخی چاره‌جویی می‌شود.

۲. تم اصلی داستان روایت‌های دوم

جابه‌جایی نقش‌ها در وارونگی کنشی زنان: نمایش وارونه واقعیت زندگی و تخریب نظم موجود در اجتماع در سایه طنز رخ می‌دهد. زنی در مقابل زنان دیگر ادای برهنه‌شدن را درمی‌آورد و ذهن را به یاد فضای زورخانه یا سایر ورزش‌های سنتی می‌اندازد که مردان برهنه می‌شوند تا قدرت خود را به نمایش بگذارند. حتی شاید قسمتی از انگیزه کنش زنان آن روزگار در این نمایش در رقابت با مردان آن روزگار است که در مقایسه با همسرانشان امرد برایشان در اولویت بوده است. به گفته افسانه نجم‌آبادی «نگرانی زنان از اینکه همسرانشان امردان را به آن‌ها ترجیح می‌دادند، به‌ویژه زمانی که از آمیزش با آن‌ها دوری می‌جستند، گویای متعارف بودن اولویت امردان بر زنان برای مردان بالغ بود» (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶: ۵۴). همچنین در ادامه می‌گوید «همسران مردان امردخواه مناسک مختلفی مانند مناسک «گره‌گشودن شلوار» به‌جا می‌آوردند تا شوهرانشان را به رابطه جنسی ترغیب کنند» (همان) که همین موضوع می‌تواند نمایش عبور زنان از انفعال به فاعلیت و عاملیت باشد. زن نمایش دوم مادری است که دخترش را بابت رابطه عاطفی قبل از ازدواج سرزنش نمی‌کند، بلکه او را تشویق و حمایت می‌کند. در اینجا مادر در مقایسه با واقعیت اجتماعی کنشی وارونه دارد. همچنین با کنشی دور از انفعال قسمتی از قوانین مذهبی را که انگار در عرف و سنت و فرهنگ جامعه نادیده گرفته شده است، یادآور می‌شود که دختر می‌تواند با اجازه بزرگ‌تر خود قبل از ازدواج برای مدتی معلوم و تحت ضابطه‌های مذهبی با مردانی در ارتباط نزدیک باشد و مطالباتی مادی نیز از آنان داشته باشد. او از توانایی‌هایش در جنبه‌های مختلف یاری‌جسته و به‌سان یک مرد می‌تواند پادشاهی کند؛ از ظرافت‌های زنانه خود و مهربانی ذاتی‌اش و بدون انجام عملی قبیح با طرحی دوستانه از کسبه محله یاری جوید. اینجا به‌گونه‌ای با معرفی اجازه‌ای که مذهب به او داده و

هیچ‌گاه به‌عنوان عامل قدرت برای زنان به رسمیت شناخته نشده است نمایش می‌دهد که چگونه می‌شود به طرح دوستی‌اش وجه قانونی دهد و برای خود ضمن سرگرمی درآمدی نیز کسب کند. زن در روایت سوم زوج‌های متعدد و رنگانگی اختیار می‌کند و برای انتخاب آن‌ها خودش وارد تصمیم‌گیری می‌شود. او با چهار مرد رنگارنگ ارتباط دارد، طوری که هیچ‌کدام از وجود دیگری خبر ندارند. این زن برای لحظاتی در یک وارونگی به‌جای مردی می‌نشیند که به اصطلاح تحت حمایت قوانین عرفی و مذهبی جامعه مردسالار حق داشتن چهار زن عقدی و تعداد بی‌شماری زن صیغه‌ای را دارد که به اصطلاح از آن زنان با عنوان بانوان رنگارنگ یاد می‌شود. زن نمایش چهارم در کوچه و خیابان مزاحمت‌های زبانی برای مردی تولید می‌کند که توجه و میل زنانه‌اش را جلب کرده است و در ضمن از او به شکلی نمادین برای مدتی معلوم طلب ازدواج موقت با مهریه‌ای معلوم می‌کند. این کنش یک کنش مردانه در واقعیت اجتماعی محسوب می‌شود (متلک‌پراندن در کوچه و خیابان و خواستگاری از مرد). آرزوی داشتن نقش مسلط حتی در فضایی خیالی، آرزوی زنان خالق نمایش‌های مذکور است. در همه نمایش‌ها نجابتی که از زن می‌شناسیم به سخره گرفته می‌شود و کنش زن تحت یک وارونگی عکس واقعیت رخ می‌دهد. در این نمایش‌ها زنان مانند مردان عمل می‌کنند و می‌خواهند مردانه باشند. تصویری از آرزویشان، قدرت و ظرفیت پنهانی بدنشان را در یک فضای کاملاً خصوصی و امن نمایش می‌دهند. نگاه سنتی به نجابت زنانه و مادرانه و قوانین عرفی و سنتی حاکم بر جامعه مردسالار را نقض می‌کنند و با بازبینی قوانین مذهبی سعی می‌کنند به عاملیتی مردانه دست یابند. جابه‌جایی نقش‌ها در وارونگی کنشی زنانه توأم با دست‌یافتن به عاملیت زنانه و کسب استقلال و قدرت نیز در این مضامین به چشم می‌خورد.

نمایش‌های آیینی، بساخت نمادین دغدغه‌های کنشگران

نمایش‌های آیینی زنانه به‌عنوان کنشی اجتماعی در ارتباط با معنا است و با توجه به رویکرد گیرتر با تفسیر و تحلیل آن می‌توان به معنای فرهنگی‌ای که از خلال آن تولید می‌شود، دست یافت. رفتاری که زنان در اندرونی خود نشان می‌دهند و شعرها و حرکات موزون آن‌ها کاملاً با معنا و مفهومی خاص انجام می‌شود و کاملاً در چارچوب نظریه‌های انسان‌شناسی نمادین قابل تفسیر است. کنش زنان به‌عنوان عضوی کنشگر از جامعه و عناصری از ساختار اجتماعی جامعه به‌مثابه یک واقعیت فرهنگی دیده می‌شود که مجموعه‌ای از معانی را دربردارد. با توجه به رویکرد گیرتر همچنین می‌توان گفت نمایش‌های زنانه و حرکات محدود به اندرونی‌های دور از چشم مردان و مضمون شعرهایی که در اجرای نمایش‌ها می‌خوانند و تمامی کنش‌های آنان به‌مثابه واقعیتی فرهنگی محسوب می‌شود که معنی آن‌ها را می‌توان در صورت‌های نمادین

خاصی که در قالب مصنوعات زبانی مانند شعرهایی که در نمایش‌ها می‌خوانند و مثل نقش‌های جادویی که به زنان می‌دهند و همچنین تابوهایی که در داستان‌های خاله رورو و عمو سبزی‌فروش و... به نمایش درمی‌آورند، تفسیر و تحلیل کرد. از این‌رو می‌توان به‌وسیله نظریه‌های انسان‌شناسی نمادین و تفسیری موضوع‌های مطرح‌شده در نمایش‌های زنانه را از نظر معنایی و نمادین بدین‌گونه تفسیر کرد. همسرای‌های زنانه‌ای که با ریتم ملایم دست‌زدن‌های مهمانان انجام می‌شود، دال بر درک متقابل و تبیین غم و غصه و تسکین قلبی زنانه است که به همدلی زنانه منجر می‌شود و این فرهنگ را گسترش می‌دهد. مفاهیم موجود در نمایش‌ها مانند کمک‌گرفتن از مرد غریبه با نام چینی بندزن، رفتن زن به کوی و برزن، خواستگاری و تقاضای ازدواج موقت، کنش‌های نمادین مورچه داره، نقش مادرانه در نمایش‌ها و... همگی نماد درهم‌شکستن تابوها و دال بر درک متقابل و تبیین غم و غصه و تسکین قلبی زنانه است. نمایش‌های اندرونی زنانه بدون وجود مردان نماد گسترش فرهنگ مستقل زنان در مجالس خصوصی‌شان است که در تضاد با فرهنگی حاکم بر واقعیت اجتماعی و ساختار مردسالار جامعه وجود دارد. تحلیل ساختاری ترنر نیز برای درک نمایش‌های زنانه و نمادها و معانی موجود در آن بر پایه روابط میان نماد یا گروهی از نمادهای نمایش‌های آیینی، یک کل ساختاری قابل تفسیر را تشکیل می‌دهد.

از منظر ترنر، نمایش‌های زنانه مراحل مجزا در فرایندهای اجتماعی دارد؛ زیرا کاملاً متفاوت و وارونه و تخریب‌گرایانه با رخدادهایی که در جامعه رخ می‌دهد بیان می‌شود. در هریک از نمایش‌های مورچه داره، عمو سبزی‌فروش، چهار صندوق، خاله رورو و... روایت‌های داستانی متفاوت و مجزا و حتی نسبت به واقعیت اجتماعی موجود وارونه رخ می‌دهد. همین خصوصیت از منظر ترنر فشار جامعه‌ای با قوانین مردسالار را برای زنان در اندرونی‌ها تعدیل می‌کند، آن‌ها را به انطباق با محیط بیرونی می‌رساند و موجب تسکین و شادی آن‌ها می‌شود. با توجه به رویکرد شناختی، فرهنگ تولیدشده در مجالس خصوصی زنانه و نمایش‌هایی که در محفل‌های خصوصی آنان و در مراسم شاد انجام می‌شود می‌تواند رابطه خویشاوندی بین زنانی را که در اجرای نمایش‌ها و سکوت درمورد موضوعات ممنوعه نمایش‌ها چونان خویشاوندی یکدیگر را حمایت می‌کنند از نو کاملاً بسازد؛ زیرا در این مجالس زنان درمورد تابوشکنی‌هایی که در نمایش‌ها دارند به‌شدت رازدارند و در این رازداری همدیگر را حمایت می‌کنند. همچنین استفاده از لفظ عمو، عمه و خاله بدون هیچ رابطه خویشاوندی نشان‌دهنده این واقعیت است که آنان بدون اینکه این هیچ‌گونه ارجاعی به پیوندهای خونی بینشان داشته باشند، در حال از‌نوساختن رابطه خویشاوندی خود هستند.

از منظر مری داگلاس، پدیده نمایش‌های شاد زنانه در اندرونی‌های زنانه اگر به نمایش عمومی برسد، خود مانند تابویی در محیط بیرونی و در مقابل جنس مخالف خواهد بود. زنان در جایگاهی حاشیه‌ای به‌عنوان جنس دوم در جامعه مردسالار متوجه شکنندگی موقعیت عادی‌شان می‌شود و هراس تنش‌زای آنان به رفتارهای بحرانی و تابوساز می‌انجامد.

همچنین در اجرای نمایش‌های آیینی زنان در مراسم شادی‌آور، از آنجا که آیین به‌مثابه یک نظام نمادین است، می‌توانیم منطق وارونگی را در آیین نظام‌های نمادین درک کنیم. «نمایش‌های آیینی می‌تواند به قول گلاکمن برای تخلیه روانی زنان و به قول ترنر نمادهای آن چندصدایی باشد و نیز بخشی از نمادها بازتولید قدرت مردان در ساختار زنان باشد.» از این رو با مددجستن از نظریه وارونگی ماکس گلاکمن می‌توان اضافه کرد که زنان در نمایش‌های آیینی زنانه، طی یک ساختار شکنی مفهومی واقعیت زندگی زنانه خود را به نمایش می‌گذارند. آنان در جامعه‌ای با ساختار مردسالار، تضاد و تناقضی را بین نقش‌های خود و نقش‌های مردان درک می‌کنند؛ بنابراین نمایش‌هایی را تدارک می‌بینند که قوانین جامعه در آن نقض شود و انگار مجدداً قوانینی دیگر را تدوین و صادر می‌کنند. ساختار جامعه به‌علت قوانین سرسختانه‌اش چنین کنشی را در زنان تولید می‌کند. در نمایش‌های آیینی که زنان برگزار می‌کنند، تضادهای اجتماعی به شکل مشروعی (در مهمانی‌های زنانه) به نمایش درمی‌آیند و هدف آن‌ها در نهایت تأیید و تثبیت قدرت جامعه در عین آگاهی به این تضادها است. در این مدل، کنش زنان با تخلیه تنش‌های روانی و احساسات سرکوب‌شده‌شان در جامعه تعادل به‌وجود می‌آورد و همچنین فشار جامعه بیرونی را برای زنان در اندرونی‌ها تعدیل می‌کند و آن‌ها را به انطباق با محیط بیرونی‌شان می‌رساند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، با این فرض که زنان، آرزوهای خود را با اجرای نمایش‌هایی در مجالس زنانه بیان می‌کنند، بررسی کردیم که این نمایش‌ها چه نسبتی با آرزوهایشان و چه نسبتی با موقعیتشان به‌منزله جنس دوم در جامعه دارد. خاطره بازسازی‌شده مصاحبه‌شوندگان و نمایش‌های موجود در اسناد نشان می‌دهد که نمایش‌های خصوصی زنان در فضای مردسالارانه که با قوانین مذهبی، عرفی و سنتی حمایت می‌شود، این آرزوها را دربردارد: ۱. داشتن فضایی امن که اگر خطایی به اشتباه از او سر زد جبران‌پذیر باشد و چنان‌که فضای حاکم می‌طلبد، کار به جاهای باریکی مثل سنگسار یا بی‌آبرویی نکشد؛ زیرا اگر هرکدام از این حوادث برای مردان به شکلی واقعی در بستر جامعه رخ دهد، ملالی نیست و سزای اشتباه این‌چنینی یک مرد چیزی نیست که جان و مال و آبروی او را تهدید کند؛ ۲. آرزوی داشتن قدرت مردانه برای آزادی و امنیت

بیشتر در فضایی که روزگارشان را می‌گذرانند. اگر آزادی و امنیت زنانه وجود داشت، لزومی به پنهان‌کاری نبود و زنان لازم نمی‌دانستند که آرزوهای خود را در قالب نمایش‌هایی خنده‌دار بیان کنند. همچنین می‌توان گفت که این آیین‌های نمایشی با حالتی وارونه و با مضمون نقض قوانین سخت و سلطه‌گر جامعه که در بستری کمیک و خنده‌آور اجرا می‌شود، به شیوه نمایشی در رؤیا برای لحظاتی کوتاه به آرزوهای زنان جامعه عمل می‌پوشاند؛ آرزوهایی که بیش از همه در قالب کنش‌های خلاف، نسبت به نظم اخلاقی جامعه سبب شادی و تفریح می‌شود و می‌تواند آرامشی نسبی تولید کند، اما اینکه چرا این نمایش‌ها در فضایی طنزآلود بیان می‌شده است خود دلیلی است برای ناامنی برای زنان در جامعه؛ زیرا زمانی که حس امنیت نباشد، تقاضاها برای دست‌یافتن به نداشته‌ها یا اصلاً بیان نمی‌شود یا در فضایی خصوصی بیان می‌شود و اگر ترس از بیان تقاضاها در راستای دست‌یازیدن به آرزوها عمیق‌تر و جدی‌تر باشد، متقاضیان سعی خواهند داشت خواسته‌های خود را با لودگی به نمایش بگذارند تا مبادا به دلیل حس واقعی‌شان سرزنش و مجازات شوند. در بررسی این نمایش‌ها در مواردی زنان یا دختران برای حل مشکلشان نیازمند یاری خاله و عمه هستند و در نمایشی دیگر جسارت زن به جایی می‌رسد که از مردی غریبه که چینی بندزن است کمک می‌خواهد و در لحظاتی زن را می‌بینیم که دیگر بدون کمک‌خواستن از هیچ غریبه یا آشنایی خود مستقلاً دست به عملی مردانه می‌زند و به کوی و برزن می‌رود و از مرد دلخواهش خواستگاری و طلب ازدواج موقت می‌کند. بعد از آن جسارت زن را در یک فضای واقعی و ملموس رؤیت می‌کنیم. او در اجتماعی زنانه با جسارتی تمام عیان می‌شود و مانند مردان زورخانه‌ای توانایی و قدرت تسخیرکننده اندامش را به نمایش می‌گذارد. به نظر می‌رسد استقلال و جسارت زن از نمایشی به نمایشی دیگر رشد می‌یابد. گویی می‌توان نظم روبه‌تکاملی را در این روایت‌ها مشاهده کرد و می‌توان گفت داستان‌های این روایت‌ها در نهایت برای گروه‌ها و تیپ‌های شخصیتی مختلفی از زنان بیان شده است. به عبارتی، محتوای این داستان‌ها یک طیف رفتاری و اخلاقی است که هر زن برحسب شرایط خودش می‌تواند در نقطه‌ای از آن خودش را بازیابی کند و به‌طور ضمنی به زنان یاد داده می‌شود که در مشکلات خودشان، حتی در جدی‌ترین آن، باید به زنان قابل‌اعتماد رجوع کنند، و در بدترین حالت می‌توانند به غریبه نیز اعتماد کنند، غریبه‌ای که می‌تواند موقتاً از او کمک طلبید و بعد از او رها شد که امکان سوءاستفاده نباشد. همچنین فرهنگ خواستگاری زن از مرد در لفافه به نسل بعدی آموزش داده می‌شود. زنان در این نمایش‌ها و دوره‌های با همدلی، قدرت، استقلال و امنیت را برای خود و دیگر هم‌نوعانشان به‌مثابه یک فرهنگ تولید می‌کنند و گسترش می‌دهند. در نهایت می‌توان گفت که داستان‌ها و نمایش‌های زنانه، هرچند در سطح اول بیانگر یک نمایش کمیک ساده هستند، درون خودشان نگرش عمیقی از موقعیت انسانی

زنانه را در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند به نمایش می‌گذارند. البته نمی‌توان گفت که صرفاً نمایشی نمادین از دغدغه‌ها و نگرش آنان است، بلکه در کنار این نمایش‌ها، مکانیسم‌هایی برای حل‌وفصل و رفع مشکلات نیز فراهم می‌کنند. این داستان‌ها بیانگر آن هستند که زنان باید از انفعال خارج شوند و به عاملیتی برگرفته از نگرش خود دست یابند و ذیل ایده‌زنانگی در جست‌وجوی اقتداری برای خویشتن باشند که برگرفته از عاملیت، قدرت و استقلال آنان است و درعین حال با آگاهی از تضادها و بررسی جایگاه خود موجب تأیید و تثبیت قدرت حاکم بر جامعه شوند و نظم را بر حول محوریت قوانین حاکم بر جامعه تثبیت کنند. شاید بتوان این داستان را در روایت و خوانشی سطحی غیراخلاقی تلقی کرد، اما مسئله اصلی پیام ضمنی آن‌ها در یک داستان حاد یا داستانی که موضوع را در قابل‌توجه‌ترین حالت بیان می‌کند، اقتدار زنانه و عدم فراموشی خویشتن زنانه در سایه عاملیت او است که می‌خواهد ضمن مطرح کردن موقعیت خود، قوانین حاکم بر جامعه را نیز رعایت کند. این موضوع قابلیت دنبال کردن در سایر آیین‌ها و پژوهش‌های مشابه آن را دارد.

منابع

- احمدی، نوشین (۱۳۸۰). *زنان زیر سایه پدرخوانده‌ها*. تهران: توسعه.
- احمدی، مرتضی (۱۳۸۰). *کهنه‌های همیشه تازه*. تهران: ققنوس.
- انصاری، محمدباقر (۱۳۸۶). *نمایش روح‌وضی زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز*. تهران: سوره مهر.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). *جشن‌ها و آداب معتقدات زمستان*. جلد اول و دوم. تهران: امیرکبیر.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۸۹). *جشن‌ها و آداب و معتقدات و بازی‌های نمایشی*. تهران: امیرکبیر.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۵۲). *بازی‌های نمایشی*. تهران: امیرکبیر.
- بلوکباشی، علی (۱۳۴۳). *نمایش‌های شادی‌آور زنانه در تهران*. هنر و مردم، ۲۷، ۴۵-۵۰.
- بلوکباشی، علی (۱۳۴۴). *نمایش‌های شادی‌آور زنانه در تهران*. پیام نوین، ۱۷، ۴۸.
- بوی، فیونا (۱۳۹۴). *مقدمه‌ای بر انسان‌شناسی دین*. ترجمه مهرداد عربستانی. تهران: نقد افکار.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹). *نمایش در ایران*. جلد دوم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۱). *هزارافسان کجاست*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۸). *شب هزارویکم*. چاپ چهارم. تهران: روشنگران.
- مور، جری (۱۳۹۱). *زندگی و اندیشه بزرگان انسان‌شناسی*. ترجمه هاشم آقابایگ پوری و جعفر احمدی. تهران: جامعه‌شناسان.
- رحمانی، جبار (۱۳۹۷). *آیین و هنر در فرهنگ ایرانی*. تهران: اندیشه احسان.
- رحمانی، جبار و فرحزاد، یاسمن (۱۳۹۲). *آیین‌های زنانه در ایران با تمرکز بر آیین‌های زن شاهی*. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. رشته هنر. دانشکده هنر. دانشگاه هنر اسلامی اصفهان.
- رودنبولر، اریک دلیو (۱۳۸۹). *ارتباطات آیینی از گفت‌وگوهای روزمره تا جشن‌های رسانه‌ای شده*. ترجمه عبدالله گیویان. تهران: دانشگاه امام صادق.
- روستایی، شهناز (۱۳۹۰). *زنان در نمایش‌های شادی‌آور*. مجله صحنه و سینما و تئاتر، ۱۲.
- ستاری، جلال (۱۳۷۳). *سیمای زن در فرهنگ ایران*. تهران: مرکز.
- شهریاری، خسرو (۱۳۶۵). *کتاب نمایش: فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها و سبک‌های نمایشی*. جلد اول. تهران: امیرکبیر.
- فرخی، حسین (۱۳۸۸). *جایگاه اجتماعی زنان و نمایش‌های شادی‌آور زنانه*. هنر و معماری، ۶۹، ۱۲۹.
- فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۷). *شاخه زرین پژوهشی در جادو و دین*. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: زرین.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۰). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نشر نی.
- قزل ایاغ، ثریا (۱۳۷۹). *راهنمای بازی‌های ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی و کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- کمپل، جوزف (۱۳۹۷). *قدرت اسطوره*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- کمپل، جوزف (۱۳۷۷). *قدرت اسطوره*. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
- کتیرایی، محمود (۱۳۸۷). *از خشت تا خشت*. تهران: نشر ثالث.

- گشتاسب، آما (۱۳۹۸). *نمایشگران پرده‌نشین*. تهران: نشر پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- گیرتز، کیلفورد (۱۳۹۹). *تفسیر فرهنگ‌ها*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: نشر ثالث.
- لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز (۱۳۹۲). *شناخت هویت زن ایرانی در گستره پیش‌تاریخ و تاریخ*. تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان.
- لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز (۱۳۹۶). *شناخت هویت زن ایرانی ۲ در گستره تاریخ (مادها، هخامنشیان، سلوکیان، اشکانیان، ساسانیان)*. تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان.
- میهن‌دوست، محسن (۱۳۸۴). *اوسنه‌های چندموضوعی و درنگی در اصطلاح مکرزن*. تهران: نشر گل‌آذین.
- نعمت طاوسی، مریم (۱۳۹۲). *فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران*. تهران: دایره.
- نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). *زنان سیبیلو و مردان بدون ریش؛ نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی*. ترجمه آتنا کامل و ایمان واقفی. چاپ دوم. تهران: نشر تیسرا.
- نوزاد، فریدون (۱۳۶۸). *تاریخ نمایش در گیلان*. رشت: نشر گیلکان.
- ناصریخت، محمدحسین (۱۳۸۸). *نمایش‌های شادی‌آور ایرانی*. تهران: افراز.
- Gluckman, M. (1952). *Rituals of Rebellion in South-east Africa*.
- Gluckman, M. (1963). *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London: Cohen and West.
- Lincoln, B. (1936-1934). *Ritual, Rebellion, Resistance: Once More the Swazi Ncwala*. *Man*, 22(1), 132-156.