Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

Ritual Performances of Women: A Symbolic Construction of Iranian Female's Concerns in Folk Culture

Received: 26/10/2020
Accepted: 02/05/2021

Roya Portaghi [1], Mohammad Homayoun Sepehr* [2], Vahid Rashidvash[3]

1. PhD Candidate of Anthropology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor of Anthropology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
3. Assistant Professor of Anthropology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

* Corresponding Author's E-mail: Mhomayonsepehr@iauctb.ac.ir

Abstract

Tehranian women performed in their private gatherings without men's presence. It seems that these performances were the manifestations their temporary dreams since their life conditions were much influenced by the culture of the society in which their freedom and power were threatened, and consequently their dreams were limited. In such situations, women's activities were done in hidden, away from the society's control. This raises a question: What is the relationship of these ritualistic performances and the women's dreams on the one hand, and what is its relationship with their condition as a second sex? The research method is document analysis and field study. 27 Tehranian women between 60 to 70 years old were selected and their memories were recorded. There were some interviews regarding their narrations of these rituals; however, the main data consisted of the documents analyzed. The data analysis was through thematic analysis.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

Firstly, Turner's symbolic anthropology and Schechner's performance theory were employed for analyzing the ritualistic performances, and then Gluckman's theory of reversed customs was used to investigate the paradoxes within the elements of the performances. The findings shows women's dreams of having a safer environment and more power like men to establish security for themselves.

Keywords: performances; rituals; women's desires; symbolic anthropology; reversed customs.

Introduction

Humans have always needed to express their thoughts to meet their needs. One of these ways is performance. Women's have had the chance to do this in their private gatherings, away from their husbands to have fun (Boloukbashi, 1965, p. 34). Although in 1970s and 1980s most of these performances could not be played and remained in memories, one can find traces of these feminine performances such as "Dear Aunt Ophelia", "Ali, the Mender of Porcelain", "Ant Keeper", "Whose Garden Did You Go Last Night", and "Uncle, the Vegetable Seller".

The oppressed desire of women to perform and men's dominance led women to act in their private gatherings. Therefore, they tried to have an artistic play for each other so that they can find themselves in their feminine setting (Gashtasb, 2019, p. 92). The plays which were performed in the private settings were "firstly as short stories and took the form of a play through employing folk literature as happy feminine plays" (Boloukbashi, 1965, p. 26).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

Background

Based on the evidence, feminine plays were common since royal periods in Iran. They found their places in the life of the aristocrat classes and then moved to the general public. There is evidence on pottery and steel tools dating the plays back to the pre-Islamic periods when there were rituals of dance and music (Gashtasb, 2019, p. 93). However, all of these gradually diminished after the emergence of Islamic, though there were some public female musicians in Safavid era who played in private female gatherings and danced as well (Naserbakht, 2009, p. 23). In late Safavid era, women had fewer roles … but in Qajar era, these performances became common in private settings in that if women needed help for music, they asked men to play but closed their eyes to follow Islamic rules. "Musical performances were common in private female gatherings until the late Pahlavi government and there were some happy performances within the celebrations (Gashtasb, 2019, p. 98). The most popular ones are analyzed in this paper.

Analysis

Considering Schechner's theory, female plays are ritualistic and the data analysis is done through thematic analysis. Firstly, Turner's symbolic anthrophony and Schechner's performance theory were employed. Then, to analyze the data and extract the paradoxes among the roles in the plays, Gluckman's theory of reversed customs was considered.

Aunt RoRo, Dear Aunt Ophelia, and Ali, the Mender of Porcelain

In these plays, women are destroying something in a few hours, and manipulating the rules of the society. 1. Descriptive order: in social life which means the roles and their hierarchy among men and women of different social groups, 2. Affirmative order: the moral and ethical

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

system which determines the descriptive order and defines and constructs it as what is and what should be, criticizing and negating the order. It also focuses on the roles within the system. In the first three narratives, the topic is about virginity, which was an advantage for a girl in the traditional society. A girl's virginity could be lost accidently and this could result in her bad fortune. However, in the plays virginity is satirized. It is, then, negated through a reversed construction of the subject matter.

Ant Keeper, Whose Garden Did You Go Last Night, Uncle the Vegetable Seller

In plays, the structure of the society is reversed, and the paradoxes of the roles are manifested. The woman acts differently in such depictions of the world. She moves out of her common role and shows her body. This changes happen at two levels: 1. a woman becomes masculine, 2. she loses her shyness and shame. In another narrative, she asks for help from the sellers of the neighborhood through her beauty and kindness, but without doing any dirty work. She is, even, using the chances her religion has given her, chances which are never officially recognized, to have temporary marriage with other men and earn money. In another narrative, she chooses different partners. In the last narrative, she takes an active role.

Conclusion

The findings show that women were looking for a more secure environment and power status as that of men. Despite the fact that the stories seem to be a simple comic, they manifest deep-seated concerns regarding women's status in the society. It could not be said that, though, they are merely symbolic depiction of their concerns, but there are some suggested resolutions while raising the issues. The stories are a mechanism to put forth a symbolic construction of the

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

female world. In other words, they indicate that women should not leave their agency and they need to find themselves through their femininity. They might be considered immoral, but the stories are a reminder for them to highlight their feminine agency and practicality. These aspects could be investigated in other rituals in the future studies as well.

References

Boloukbashi, A. (1965). Women's joyful performances in Tehran. *Payam Novin*, p. 17.

Gashtasb, A. (2019). *Curtain-screening actors* (in Farsi). Publication of The Institute of Culture, Art and Communication.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]
[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۹، شمـارهٔ ۳۸، خرداد و تیر ۱۴۰۰
مقاله پژوهشی

نمایش‌های آیینی زنانه:
برساخت نمادین دغدغه‌های زن ایرانی در فرهنگ عامه

رؤیا پورتقی[۱]، محمد همایون سپهر*[۲]، وحید رشیدوش[۳]

(دریافت: ۶/ ۱۰/ ۱۳۹۹ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲)

چکیده

زنان تهرانی در محفل‌های زنانه و دور از چشم مردان به اجرای نمایش می‌پرداختند. به‌نظر می‌رسد می‌خواستند تصویری موقت از آرزوهای خود را به نمایش درآورند، زیرا شرایط زندگی آن‌ها توأم با سلطه‌ای نشئت‌گرفته از قوانین فرهنگی جامعه ضمن آنکه آزادی و قدرتشان را تهدید کرده بود نیازها و امیالشان را نیز در حیطهٔ آرزو و رؤیاها از منظری دیگر تحدید کرده بود. در چنین شرایطی و تحت چنین فشاری اتفاقی که رخ می‌دهد عملکرد زنان در خفا و دور از نگاه سلطه‌گر جامعه است و این پرسش را در ذهن تولید می‌کند: نمایش‌ها یا آیین‌ها چه نسبتی با آرزوهای زنان از یک طرف و از طرفی چه نسبتی با موقعیت آن‌ها به‌منزلهٔ جنس دوم دارد؟ روش‌هایی که برای این پژوهش اتخاذ شده است روش‌های اسنادی و میدانی است. برای مصاحبه ۲۷ زن تهرانی انتخاب شد که در ردهٔ سنی ۶۰ تا ۷۰ سال به بالا بودند و بازسازی خاطرهٔ آن‌ها صورت گرفت. همچنین، مصاحبه‌ها برای فهم بهتر موضوع از سوی

۱. دانشجوی دکتری مردم‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه مردم‌شناسی واحد تهران مرکزی، دانشگاه‌آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
*Mhomayonsepehr@iauctb.ac.ir.
۳. استادیار گروه مردم‌شناسی واحد تهران مرکزی، دانشگاه‌آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

روایت‌های زنده از این آیین‌ها انجام شد، در حالی که میدان مطالعه و بستر اصلی تحلیل همان داده‌های اسنادی است. تجزیه و تحلیل داده‌های گردآوری‌شده بر منطق روش تحلیل تماتیک انجام شد. ابتدا برای درک آیینی نمایش‌های موردمطالعه از رویکرد انسان‌شناسی نمادین ترنر و نظریهٔ اجرای شکنر، سپس برای تجزیه و تحلیل تضاد و تناقضی که بین نقش‌های موجود در ساختار نمایشی بود از نظریهٔ آیین‌های وارونگی گلاکمن استفاده شد. نتایج دال بر آرزوی داشتن فضای امن‌تر و قدرت بیشتر به‌مثابهٔ قدرتی مردانه برای داشتن امنیتی بیشتر برای زنان بوده است.

واژه‌های کلیدی: نمایش، آیین، امیال زنانه، انسان‌شناسی نمادین، آیین وارونگی.

۱.مقدمه

نوع بشر همواره خواسته است اندیشه و تفکر خود را به منصهٔ ظهور برساند. برای رسیدن به این هدف گاه راه‌هایی را به‌طور غریزی پیموده، گاه دست به اختراع روش‌هایی زده است تا از آن طریق زخم‌های حاصل از نداشته‌هایش را التیام بخشد. یکی از این روش‌ها هنر نمایشی است که با آن اندیشه‌اش به تصویر کشیده می‌شود. 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 بپردازند» (بلوکباشی، ۱۳۴۳، ص. ۳۴). این نمایش‌ها در گذشته از سوی دسته‌ای از داوطلبان انجام می‌شده است. اگرچه باتوجه به تحقیقات اولیه مشخص شده است که در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ قسمتی از این نمایش‌ها قابلیت اجرا نداشته‌اند و یا تنها در حافظهٔ زنان خاطراتی از آن‌ها باقیمانده است، اما در حال حاضر هنوز ردپایی از آن‌ها در محافل

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

زنانه به‌چشم می‌خورد، مانند نمایش‌های: «خاله رورو»، «عمه‌جونم اوفِینا»، «علی چینی‌بندزن»، «مورچه داره»، «دیشب به باغ تو کی بود»، «چهار صندوق» و «عمو سبزی‌فروش». با این فرض که نمایش‌ها مفهومی نمادین از امیال و آرزوهای زنان است، مسئله این است: نمایش‌ها یا آیین‌ها چه نسبتی با امیال و آرزوهای آن‌ها از یک طرف و از طرفی چه نسبتی با موقعیتشان به‌منزلهٔ جنس دوم در جامعه دارد؟

در بین آثاری با چنین مضمون می‌توان به آثار مؤلفانی چون سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، *جشن‌ها و آداب و معتقدات و بازی‌های نمایشی*، ۱۳۸۹؛ *فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران* از مریم نعمت‌طاووسی؛ *دایرهٔ* ۱۳۹۰، *نمایش‌های زنانهٔ ایران* از فروغ یزدان عاشوری و جواد انصافی؛ *مسیر دانشگاه ـ رابعه، نمایش در ایران از بهرام بیضایی؛ کاویان، نمایش‌های زنان درباری* نوشتهٔ *مونس‌الدوله ندیمهٔ حرم‌سرای ناصرالدین شاه*، به‌کوشش سیروس سعدونیان، ۱۳۸۰ اشاره کرد.

همچنین، پایانامه‌ها و مقالاتی نیز در همین باب وجود دارد، مانند مقالهٔ «زنان در نمایش‌های شادی‌آور» از شهناز روستایی؛ مقالهٔ «زنان و هنرهای نمایشی زنانه» از جواد انصافی و فروغ یزدان در کتاب *زن، هنر و سنت*؛ مقالهٔ «جایگاه اجتماعی زنان در نمایش‌های شادی‌آور زنانه»، حسین فرخی، مجلهٔ *صحنه و سینما و تئاتر*، شمارهٔ ۶۹ ، ۱۳۸۸؛ «نمایش‌های شادی‌آور زنانه»، علی بلوکباشی، ۱۳۴۳؛ *«نمایش‌های شاد زنانه»*، آزاده فخری، *روزنامهٔ ابتکار* دی‌ماه ۱۳۹۴ که پاسخ مناسبی برای مسئلهٔ پژوهش پیش رو نداشتند. برای شرح بهتر پرسش پژوهش باید گفت آنچه مدنظر است باتوجه به شرایط زندگی زنان در جامعه و موقعیت جنس دوم آن‌هاست تحت چنین فشاری اتفاقی که رخ می‌دهد عملکرد آن‌ها در قالب آیین‌ها یا مناسک[1] مذهبی یا غیرمذهبی یا ایفای نمایش‌های کمیک خصوصی با تم قلب واقعیت در گردهمایی‌های پنهانی یا حتی

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

به‌صورت شعر و مثل و... آشکار می‌شود. آرزوی زنانه تحت سلطهٔ شرایط سنتی اجتماعی و فرهنگی جامعه قابلیت وقوع ندارد، اما آیین‌ها و نمایش‌ها مرتبط با آرزوها برگزار می‌شوند تا تصویری موقت از آن‌ها را به نمایش درآورند. میل سرکوب‌شدهٔ زنان به بازی و سلطهٔ مردانه، زنان بازیگردان را به پستوی خانه‌ها سوق می‌دهد و بدین‌سان، نمایشی طنازانه از واقعیت رخدادها، برای هم‌جنسان رقم می‌زنند تا شاید در خلوت زنانه‌شان و در آیین نمایشی شاد، خود را بیابند (گشتاسب، ۱۳۹۸، ص. ۹۲). زنان در اجراهایشان «... به‌صورت صحنه‌ای از زندگی چنان احساس زنان داستان را نشان می‌دادند که تنها از هنرپیشگان پرورده برمی‌آمد» (بلوکباشی، ۱۳۴۴، ص. ۲۶). نمایش‌هایی که در پستوها ایفا می‌کردند «ابتدا به‌صورت قصه‌های کوتاه تکه‌های نمایشی بداهه بود و کم‌کم با استفاده از داستان‌های عامه به‌صورت نمایشی برگرفته از اندیشه و تفکرشان درآمد و با عنوان نمایش‌های شادی‌آور زنانه مطرح شد» (همان، ص. ۲۶).

عملکرد زنان در به نمایش درآوردن اندیشه‌شان، چه رابطه‌ای با آرزوها و امیالی که در سر می‌پرورانند و با دنیای واقعی و قوانین حاکم بر آن دارد یا رخداد این مجالس چه ارتباطی با زندگی واقعی و جاری زنان در جامعه دارد؟

برای پژوهش حاضر از لیست مفصل اسناد موجود درمورد آیین‌ها و نمایش‌های زنان ایرانی، نمایش‌های مذکور انتخاب و بررسی و تحلیل شده است.

۲. پیشینهٔ موضوع

چنانچه از شواهد تاریخی برمی‌آید و بر نقوشی که بر ظروف سفالین و فلزی حک شده است زنان در اجرای مناسک و آیین‌های‌نمایشی رقص‌گونه، فعالیت‌هایی داشته‌اند که

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

ابتدا مخصوص طبقهٔ پادشاهان و دربار بوده است و درگذر زمان به سایر طبقات از اشراف تا مردم عامه نیز تسری یافته است. این نوع فعالیت زنانه بعد از وقوع اسلام تغییر کرد و در دورهٔ صفویه، قاجار، پهلوی و در حال حاضر نه‌تنها در نوع اجرایش دست‌خوش تغییرات و محدودیت‌هایی شده، بلکه در نوع موضوع نیز تغییر کرده است.

از شواهد تاریخی قابل استناد است که مجالس و آیین‌های زنانه توأم با نمایش‌های شادی‌آور از دیرباز در دورهٔ پادشاهان ایران وجود داشته است و آرام آرام از دربار خارج شده و تدریجاً وارد زندگی طبقات اشراف شده است و از آنجا عبور کرده و پا به زندگی عامهٔ مردم نهاده است. «از نقش‌برجسته‌ها و کنده‌کاری‌های ظروف سفالین و فلزی می‌توان دریافت که پیش از اسلام زن‌های رقاصی وجود داشته است که اهل بزم بوده‌اند و در موسیقی و رقص تبحر داشته‌اند ...» (گشتاسب، ۱۳۹۸، ص. ۹۳)، اما همهٔ این فعالیت‌ها بعد از وقوع اسلام در ایران تدریجاً ازبین می‌روند حتی در دوران صفویه «گروه‌های (عمومی) مطرب زنانه وجود داشتند که در مجالس خصوصی زنانه به اجرای انواع رقص‌ها و خرده‌نمایش‌های موزیکال می‌پرداخته‌اند» (ناصربخت، ۱۳۸۸، ص. 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 می‌شدند؛ آثاری که امروزه جز یادی از آن‌ها باقی نمانده است» (گشتاسب، ۱۳۹۸، ص. ۹۴). چنانچه نمایش‌های زنانه را به‌مثابهٔ آیین درنظر بگیریم گفتهٔ رحمانی و فرحزاد قابل تأمل است که «هیچ

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

دسته‌بندی کامل و مدونی نداریم که به ریشه‌های اسطوره‌ای آیین‌ها پرداخته باشد تنها در برخی منابع مثل *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 وتوصیف 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.

۳. رویکرد نظری: جنسیت و آیینی‌های نمایشی

نمایش‌های آیینی با درک مفهوم آیین تعریف می‌شود. آیین به‌شکلی فزاینده طی تاریخ در فرهنگ‌های گوناگون نمودهای متفاوتی می‌یابد، ویژگی‌اش بهره‌برداری از روند اجرای ثابت در زمان مشخص است و از گروهی کنش شکل گرفته است که معنایی نمادین دارند و کیش یا سنت اجتماعی اجرای آن‌ها را تجویز می‌کند (نعمت طاووسی، ۱۳۹۰، ص. ۲۳).

در دوران معاصر پی‌گیرترین نظریه‌ها حاکی از آن است که نمایش‌ها و تئاتر از دل اسطوره و آیین‌ها به در آمده و رشد و نمو یافته است و بنابر ادعای مردم‌شناسان در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به رهبری سر جیمز فریزر، مبنی‌بر اینکه همهٔ فرهنگ‌ها از یک الگوی تکاملی پیروی می‌کنند (مسرور و ثمینی، ۱۳۹۲، ص. ۱۳)، می توان بر این پی‌گیری صحه گذاشت. نمایش‌های آیینی ایرانی با رقص و موسیقی درهم تنیده است و ویژگی با ارزشش این است که مرز میان تماشاگران و اجراگران کم‌رنگ است. در نمایش‌های آیینی زنان نیز این ویژگی‌ها وجود دارد. تفاوت اصلی نمایش‌های

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

آیینی ایرانی در رویکردشان به داستان‌گویی است؛ چنانچه در گروهی از نمایش‌های آیینی اجرا در خدمت داستان‌گویی است و در گروهی دیگر برعکس. به‌نظر می‌رسد در نمایش‌های آیینی زنانه در مراسم شاد و محافل خصوصی آنچه اهمیت بیشتری دارد، داستان و روایت داستانی است که به‌صورت شعر یا نثری عامه بیان می‌شود (نعمت‌طاووسی، ۱۳۹۰، ص. ۲۴). لذا، این پژوهش برای درک بهتر موضوع؛ نمایش‌ها را به‌مثابهٔ آیین درنظر گرفته است، زیرا «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، ۲۰۲۱، ترجمهٔ عربستانی، ۱۳۹۴، ص. ۱۹۰).

به‌نظر می‌رسد نظریهٔ شکنر[۲] در این زمینه رهگشاست، زیرا ارتباط تئاتر، آیین، اجرا و همچنین، متن نمایشنامه مهم‌ترین وجوه نظریهٔ اجرای اوست. اجرا ارتباط تنگاتنگی با سنت‌ها، آیین‌ها و نمایش دارد، زیرا هر یک از این اوامر منوط بر شرایط فرهنگی و اقلیمی و نمایشی از جوامع مختلف است؛ از آن رو که سنت و آیین‌ها همگی بیانگر نوعی نگاه پویا و دقیق به فرهنگ هر جامعه‌ای است. همچنین، از نظر شکنر اجراها یا نمایش‌ها اموری وانمودی و ساختگی هستند که مایهٔ تفریح و سرگرمی نیز هستند (شکنر، ۲۰۱۲، ترجمهٔ علیازاده، ۱۳۸۷، ص. ۳۲). بررسی نمایش‌های آیینی زنانه با مدنظر داشتن نظریهٔ شکنر نمایش‌های زنانه را آیینی تلقی می‌کند. همچنین، این پژوهش سعی دارد با درک مفاهیمی چون آیین و آیین‌های وارونگی مدلی را بیابد تا از سوی آن مدل به چگونگی خوانش مسئلهٔ موردنظر بپردازد. به این منظور رویکرد نظری پژوهش می‌خواهد تحلیل را با تشریح و درک مفاهیم زیر پیش برد.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

۴. آیین‌ها یا مناسک

آیین یا مناسک رسمی است که نوع بشر از دیرباز به اجرای آن پرداخته است. این دست‌ساز نمایش‌گونهٔ بشر برگرفته از فرهنگ هر جامعه و با توجه به ارتباطات اجتماعی آن شکل گرفته است از این رو، می‌توان از آن به‌منزلهٔ پدیده‌ای اجتماعی – فرهنگی نام برد. در آیین‌ها نمادها و نشانه‌هایی وجود دارد که از طریق آن‌ها می‌توان به معنا و مفهوم ذهنی برگزارکنندگان آن‌ها پی برد. به‌نظر می‌رسد در یک اجتماع آنچه در زندگی واقعی افراد مهم است به گونه‌ای آن را بازنمایی می‌کنند. این بازنمایی معمولاً در آیین‌ها و مناسکی که در جشن‌ها یا عزاداری‌ها به آن‌ها می‌پردازند شبیه یک نمایش نزدیک به واقعیت یا یک نمایش کمیک و طنزگونهٔ متفاوت با واقعیت خودش را نشان می‌دهد. بررسی انگیزهٔ کنشگران در اجرای نمایش‌ها یکی از راه‌های تفسیر و درک واقعیت زندگی آن‌هاست. آیین‌ها یا مناسک «می‌توانند بدایت‌ها و نهایت‌ها را مشخص و آن‌ها را به‌عنوان رخدادهای متمایز در جریان کنش اجتماعی برجسته کنند. آیین‌ها می‌توانند شیوه و طریق انجام امور یا شیوهٔ کنش اجتماعی و یک خلصت یا جنبه‌ای مربوط به سبک کنش اجتماعی باشند» (رودنبولر، ۲۰۱۲، ترجمهٔ گیویان، ۱۳۹۲، ص. ۳۲).

از آیین‌ها و مناسکی که در ایران اجرا می‌شوند می‌توان به‌طور خاص به آیین‌ها و مناسک، شعائر و نمایش‌های مردانه و زنانه اشاره کرد که وابسته به جنسیت هستند. «معمولاً در این گونه آیین‌ها حضور جنس مخالف بنا به دلایلی ممنوع است و تمام وظایف و مراحل اجرای آیین به عهدهٔ یکی است» (رحمانی و فرحزاد، ۱۳۹۲، ص. 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

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

برای مخاطب خود حالتی نمایشی یافته است» (رودنبولر، ۲۰۱۲، ترجمهٔ گیویان، ۱۳۹۲، ص. ۴۰).

در شرح بیشتر معنا باید گفت آیین‌ها یک چه یا چیز نیستند، بلکه یک «چگونگی با کیفیت هستند. درواقع شکلشان بخشی از معنای آن و برای اثربخشی آن، ضروری است.به همین دلیل، تلاش‌های ما برای تعریف آئین، بیش از آنکه متوجه معانی، اهداف یا فرایندهای آن شود، باید معطوف به‌شکل آئین گردد» (همان)؛ «هر آئینی یک واقعیت معنوی را بیان می‌کند» (کمپبل، ۲۰۱۹، ترجمهٔ مخبر، ص. ۱۱۹).از طرفی می‌توان گفت در بیشتر جوامع آئین‌ها چند لایه هستند، آن‌ها تنها یک پیام یا هدف ندارند، بلکه «پیام‌های متعددی داشته و در بسیاری از مواقع، برخی از پیام‌ها و اهداف در تضاد با یکدیگرند. با این وجود، تجربه‌های آیینی به‌دنبال تنظیم یک مفهوم وابسته به طبیعت درمورد چیزهاست و ارزش‌های متقابل را تقویت می‌کند» (رحمانی و فرح‌زاد، ۱۳۹۲، صص. ۲۸ – ۲۹) درنهایت، می‌توان اشاره کرد «آیین برای نظم اجتماعی ضروری است» (رودنبولر، ۲۰۱۲، ترجمهٔ گیویان، ۱۳۹۲، ص. ۲۳۳).

۵. نمادهای آیینی[۳]

نماد و نشانه جز مفاهیم اساسی در موضوع آیین‌هاست. یکی از مفاهیمی که ترنر[۴] به آن اشاره می‌کند نماد آیینی است. او معتقد است که نمادها معانی پیچیده‌ای را در خود نهفته دارند، در کتاب معروفش *جنگل نمادها* به تشریح «مفهوم چندصدایی نمادها»[۵] می‌پردازد. بنابر تعریف او «نمادها می‌توانند دارای معانی متفاوت و متغیر باشند و بنابراین، باید در تعبیر آن‌ها از روشی پویا و قابل انعطاف و چندگانه استفاده کرد» (فکوهی، ۱۳۹۰، ص. ۶۶۲). از نظر ترنر نمادها در فرایندهای اجتماعی دخالت دارند.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

بنابر اعتقاد او «بدون مطالعهٔ نمادهای آیینی در یک توالی زمانی در ارتباط با رویدادهای دیگر نمی‌توان آن‌ها را تحلیل کرد» (دی. مور، ۲۰۱۰، ترجمهٔ احمدی و آقابیگ پوری، ۱۳۹۱، ص. ۲۷۸).

به تعبیری دیگر از دیدگاه ترنر مفهوم نمادهای آیینی در ارتباط با کنش اجتماعی معنی می‌شود. همچنین، ترنر سه رویکرد را برای تحلیل لحاظ می‌کند: «رویکرد تفسیری که درک بومی از نماد مطرح می‌کند دوم رویکرد عملیاتی، یعنی درک مشاهده‌گر و برداشت جهان‌شمول از نمادها و سوم رویکرد موقعیتی که به تحلیلی ساختاری نزدیک است» (فکوهی، ۱۳۹۰، ص. ۲۶۲)، یعنی رابطه بین نمادها را بررسی کنیم و آن‌ها را براساس روابط مابین‌شان یا براساس رابطه میان گروهی از نمادها با نماد یا گروهی دیگر که با هم در یک ساختار قرار دارند، بررسی و درک کنیم. از نظر او «نمادهای آیینی در فرایندهایی شروع می‌شوند و به آن فرایندها پایداری می‌دهند که نیازمند تغییرات زمانی در روابط اجتماعی هستند» (دی. مور۲۰۱۰، ترجمهٔ احمدی و آقابیگ‌پوری، ۱۳۹۱، ص. ۲۷۹).

۶. آیین‌های وارونگی[۶]

مفهوم آیین‌های وارونگی، تضاد و تناقضی را که بین نقش‌های موجود در یک جامعه و ساختار آن به‌وجود می‌آید شرح می‌دهد. این آیین‌ها مجوز نقض قوانین جامعه و تدوین مجدد آن را صادر می‌کنند. نظریهٔ وارونگی گلاکمن[۷] اصرار دارد که آیین در متن مناسب تاریخی خود درنظر گرفته شود. در نظریهٔ وارونگی یا آیین‌های وارونگی همواره فضای سرکوب و سلطهٔ یک نیرو یا قوانین سرسختانهٔ فضای حاکم بر افرادی که بانی‌های اصلی برگزاری آیین‌ها هستند قالب است.[۸] باتوجه به نظریه‌های گلاکمن

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

آیین‌های زنانه نیز در دستهٔ آیین‌های وارونگی یا شورش قرار می‌گیرد. در این آیین‌ها تضادهای اجتماعی به‌شکل مشروع به نمایش درمی‌آیند و هدف آن‌ها درنهایت تأیید و تثبیت قدرت حاکم در جامعه در عین آگاهی به این تضادهاست. «گلاکمن با توجه به آیین بهاری زنان قوم زولو نظریات خود را بیان می‌کند و معتقد است این مراسم با تخلیهٔ تنش‌های روانی و احساسات سرکوب‌شدهٔ افراد، در جامعه تعادل به‌وجود می‌آورد» (رحمانی، ۱۳۹۷، ص. ۲۰۲).

از آنجا که آیین به‌مثابهٔ یک نظام نمادین است می‌خواهیم منطق وارونگی را در آیین نظام‌های نمادین آیینی درک کنیم. در تعدادی از نمایش‌های شادی‌آور زنانه که به آن‌ها اشاره شد زنان طی یک ساختارشکنی 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 نظمی نمادین است روابط قدرت زنانه در آیینی وارونه دارای یک نوع منطق است که در این مقاله به آن می‌پردازیم.

۷. مردم‌نگاری آیین‌های زنانه در تهران

روش مورد استفاده با توجه به رویکرد انسان‌شناسی نمادین است. برای تحلیل و تفسیر و رسیدن به درکی مردم‌نگارانه از دو روش اسنادی و میدانی استفاده شده است. در روش اسنادی از مطالعهٔ اسناد موجود مربوط به موضوع و استفاده از سایت‌های معتبر بهرمند شده‌ایم و در روش میدانی ۲۷ نفر از زنان تهرانی فارغ از اصلیتشان و صرفاً با توجه به اینکه در حال حاضر در تهران زندگی می‌کنند پرسش شده‌اند. برای موضوع موردنظر لازم بود زنان در ردهٔ سنی ۶۰ تا ۷۰ به بالا باشند و دارای حافظهٔ خوبی برای پرداختن به خاطرات مربوط به این نمایش‌ها باشند.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

مصاحبه‌ها برای آن انجام گرفت که بتوان فهم بهتری به‌واسطهٔ روایت‌های زنده از این آیین‌ها به‌دست آورد، در حالی که بستر اصلی تحلیلی این مقاله، همان داده‌های اسنادی است. به‌دلیل عدم اجرای این نمایش‌ها یا بسیار کم‌رنگ شدنشان در محافل زنانه سعی شده است از طریق جمع‌آوری اسناد موجود در منابع و از طریق مصاحبه با زنان تهرانی مذکور و مشاهده و مشاهدهٔ مشارکت‌آمیز، خاطرهٔ قومی فرهنگی 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 وهلهٔ اول برای درک آیینی نمایش‌های مورد مطالعه از رویکرد انسان‌شناسی نمادین ویکتور ترنر و نظریهٔ اجرا شکنر مدد جسته‌ایم و در وهلهٔ دوم برای تجزیه و تحلیل تضاد وتناقضی که بین نقش‌های موجود در ساختار نمایش‌های شاد زنان مشاهده شده است؛ نظریهٔ آیین‌های وارونگی گلاکمن مورد استفاده قرار گرفته است. در این تجزیه و تحلیل مهم‌ترین نمونه‌ها انتخاب شده است که به‌ظن محقق بیشترین مفاهیم را در دل خود داشته‌اند.

۸. تهران ـ زنان و شهرنشینی

تهران در گذشته روستای کوچکی بود بدون حصار و دارای باغ‌های میوهٔ فراوان و متشکل از دوازده محله. مردمش «در خانه‌هایی سرداب‌شکل و زیرزمینی زندگی می‌کردند که در میان مزارع و باغ‌ها حفر شده بود. رفته‌رفته تهران وسیع‌تر گشت و تا حدودی شکل واقعی یک شهر را به‌خود گرفت» (ده‌پهلوان و جماعت، ۱۳۹۳، ص. ۱۸). می‌توان گفت از عهد صفویه ترقی کرد «از پایتختی قزوین زمان شاه‌طهماسب صفوی رفته‌رفته ارج یافت و در سال ۱۲۰۰ (ه ش) هم‌زمان با شروع سلسلهٔ قاجاریه

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

به پایتختی حکومت آقامحمدخان قاجار انتخاب شد. از همان دوره تهران آن قریهٔ فقیر و ناچیز پیشرفت کرد» (نجمی، ۱۳۶۸، ص. ۵۲). جمعیت امروزی‌اش را تا حدود ۸/۵ میلیون رقم می‌زنند. طبق آخرین گزارش آمار ۱۳۹۵، نیمی از این جمعیت را مردان و نیمی دیگر را زنان تشکیل می‌دهند. درمورد موقعیت اجتماعی زنان در ایران می‌توان گفت امروزه در فضایی تلفیقی از یک جو سنتی و مدرن در حال تبلور است.[۹] درمورد رابطهٔ «زن» و «شهر» به گفتهٔ فاضلی: «زن و شهر و مناسبتشان بر تحولات جامعهٔ معاصر تأثیر عمیقی گذاشته‌اند و در عین حال، از این تحولات تأثیر پذیرفته‌اند. یکی از نیروهای دگرگون‌ساز و دگرگون‌شونده در ایران معاصر، شهر و شهرنشینی مدرن می‌باشد» (فاضلی، ۱۳۹۶، ص. ۱۹).

در این فضای شهری می‌توان زنان را در سه طبقهٔ سنتی، مدرن و تلفیقی از این دو دسته‌بندی کرد. همچنین، از آنجا که در تاریخ اجتماعی ایران موقعیت و شرایط زندگی زنان همیشه یکی از مهم‌ترین مباحث بوده است می‌توان به اهمیت نقش آن‌ها در جامعه پی برد. در روند تحولات فرهنگی شهر تهران، بخش بزرگی از مردم طبقات و گروه‌های اجتماعی ازجمله زنان جذب نظام فرهنگی جدید شده و سبک زندگی متجددانه را با پذیرش عناصر وام‌گرفته از دیگر فرهنگ‌ها اخذ کرده‌اند. هرچند هنوز عناصری از فرهنگ سنتی، به‌ویژه پاره‌ای از اعتقادات و آداب مذهبی و غیرمذهبی در ذهن و ضمیر آن‌ها باقی مانده و در مواقع و به مناسبت‌های خاص در آیین‌ها، آداب و سنت‌ها، مانند مراسم سوگواری، جشن و آیین‌های مذهبی و غیرمذهبی و در مراسم آیینی زنانه بازنمود می‌یابند. بخش دیگری از جمعیت شهری، به‌خصوص افراد مهاجر ایلی ـ روستایی و شهرستانی‌های مهاجر، همچنان در عمل و نظر در حصر نظام فرهنگ سنتی قدیم باقی مانده‌اند و می‌کوشند تا سبک زندگی نیاکانی را ادامه دهند و

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

ارزش‌های سنتی کهن را همچنان محفوظ نگهدارند. این تضـاد و تقابل فرهنگی در برخی الگوهای رفتاری و عقیدتی میـان ایـن دو بخـش از اجتماعـات سنت‌گرا و تجددگرا در سطح جامعهٔ تهران چشمگیر است (بلوکباشی، ۱۳۹۹، ص. ۱۹).

۹. نمایش‌های آیینی تهران قدیم

تقسیم‌بندی نمایش‌های آیینی تهران قدیم براساس تم روایت داستان چنین است:

۹ـ۱. نمایش‌های خاله رورو، عمه‌جونم اوفِینا و علی‌چینی‌بندزن[۱۰]

نمایش خاله رورو: این نمایش در مهمانی‌های زنانه، عروسی و ختنه‌سوران اجرا می‌شده است.

خاله رورو زن جوان بارداری است که نه می‌داند چندماهه باردار است و نه می‌داند پدر فرزندش کیست. این زن در بعضی از اسناد زنی متأهل است که سه ماهه باردار است، اما یک ماه از ازدواج عاشقانه‌اش گذشته و همسرش بی‌خبر رهایش کرده است: «... خاله‌جون قربانت‌ام، حیرانت‌ام، صدقه‌بلا گردانت‌ام ... ماشالله بگو ایشالله بگو، به کسی نگو یک ماهه عروس، سه ماهه دارم».

طی روند نمایش، هرچه بر تعداد ماه‌های ازدواجش افزوده می‌شود، بارداری‌اش دو ماه زودتر از موعد، یعنی قبل از آن رخ داده است و نه ماه بارداری به نمایش درمی‌آید. راز زن باردار برملا می‌شود و مراحل سخت زایمان به نمایش کشیده می‌شود و نوزادی که معلوم نیست پدرش کیست متولد می‌شود، در نمایش بی‌میلی زن ماما برای یاری رساندن به زن باردار به‌دلیل ارتباط خارج از عرف زن زائو با مردانی در محله، کاملاً هویداست.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

قسمتی دیگر از نمایش: «این ماه و آن ماه سر آمد، بابا خیاطش نیامد، بابا عطارش نیامد، بابا کفاشش نیامد، بابا بقالش نیامد، بابا قزاقش نیامد ... ای توپچی‌ها توپ در کُنید، ای قصاب‌ها گوشت بار کُنید، آی قزاق‌ها صف بِکِشید، ای عطارها دوا بیارید، به همدیگر خبر بدید، جار بزنید، قابله را خبر کنید ... همسایه‌ها دعا کنید، ثنا کنید، دعا کنید پسر باشد، مثل باباش کچل باشد ...».

مراحل درد زن باردار به نمایش درمی‌آید و ماما بچه را به‌دنیا می‌آورد: «تخم تَرَکَتان به کی می‌ماند؟ می‌ماند و می‌ماند شکل داییش می‌ماند ... دستش به کی می‌ماند؟ مثل باباش می‌ماند ... مثل خاله‌اش می‌ماند ... پاهاش به کی می‌ماند؟ مثل عمه‌اش می‌ماند ...».

زن زائو بچه‌بغل می‌گوید: «بچه‌ام را نزنید ... تخم سربازهاست نزنیدش ... تخم قصاب‌هاست نزنیدش تخم خرازهاست، تخم تاجرهاست، تخم بزازهاست ...».

تم اصلی داستان: در داستان زنی را می‌بینیم که در اثر ارتباطات جنسی متعددش با مردان محله بارداری نامتعارف دارد. مشکل اینجاست که همسرش رهایش کرده است و موعد زایمانش حکایت از بارداری قبل از تأهل است. برای رفع مشکل نیازمند یاری دیگران است و از نزدیک‌ترین اطرافیانش کمک می‌گیرد. خاله‌اش او را حمایت می‌کند و حمایت زنان دیگر را جلب می‌کند. نهایتاً نوزادی متولد می‌شود که از آنجا که پدرش معلوم نیست، زنان برای چاره‌جویی او را به همهٔ اقوام و خویشاوندان نزدیک شبیه اعلام می‌کنند و موضوع خارج از قوانین و ضدفرهنگ اجتماعی آن روزگار ختم به خیر می‌شود. در اینجا خاله‌جان مخمصه را فیصله می‌دهد.

نمایش عمه‌جونم اوفِینا: این نمایش که شبیه «خاله رورو» است، مختص عروسی‌ها و پاتختی‌کنان بود. دختر باردار اینجا دلیل بارداری‌اش را نشستن در آب حمام آلوده

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

می‌داند، زیرا در گذشته در خانه حمام وجود نداشت و حمام‌ها عمومی بود (ساعاتی مختص زنان؛ ساعاتی دیگر مختص مردان). در این نمایش دختری فریب‌خورده و ظاهراً ناآگاه وجود دارد که نزد عمه‌اش می‌رود و با شیرین‌زبانی حمایتش را می‌طلبد: «... عمه‌جانم، عمه عمه‌جان، عمهٔ خوشگل من، عمهٔ ترگل من، عمهٔ چون گل من، عمهٔ بی‌نظیر من، عمه عسل من، عمه یاور من، ...».

عمه: «خودت را لوس نکن دختر حاشیه نرو بگو ...».

دختر: «عمه‌جانم، ای بازوانم، گوشت تنم، قوزک پام، شقیقه‌هام، عمه‌جانم زیر دنده‌هام ... طرف راست، طرف چپ، زد به وسط ... یه چیزی مثل توله توی شکمم می‌لولد، اگه که از حمامه پس کار من تمامه ... از حموم نشُسته آب به جونم نِشَسته ... نکند که موش یا مار است ؟ یا جن شاخ‌دار است؟».

عمه معاینه‌اش می‌کند: «... نه عمه‌جان نه مار است نه جن شاخ‌دار است ... کودک کله‌دار است، بچهٔ الله‌یار است، یا بچه مه‌یار است ...».

تم اصلی داستان: دوباره دختری مجرد باردار شده است. آبرویش در خطر است. برای چاره‌جویی نزد نزدیک‌ترین کسانش می‌رود. دختر از بلایی که سرش آمده اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و گناه را به گردن اتفاقات عجیب و غریب می‌اندازد، اما عمه‌اش بدون ترشرویی و نکوهش موضوع را با حفظ رازداری برایش برملا می‌کند.

نمایش علی چینی بندزن: این نمایش شیوه‌ای روایت‌گونه دارد. در مجالس معمولی برگزار می‌شده است و طبق روایت، پسری دختری را می‌فریبد و تحت رابطهٔ جنسی با او باکرگی‌اش را از بین می‌برد و دختر می‌ترسد. از طرفی پسر چون متوجه ساده‌لوحی دختر است؛ به او می‌گوید:

«نگران نباش، برو پیش چینی بندزن بده برایت بند بزند».

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

دختر به توصیهٔ پسر در لحظه‌ای که خواستگار برایش آمده است برای مداوا نزد یک چینی بندزن به‌نام علی چینی بندزن می‌رود. گفت‌وگوی بین آن دو:

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

علی چینی بندزن: «لازم به سفارش نیست، کارم بسیار خوب و عالی است، خواهی زدوبند من چه بهتر، نخواهی بردار و ببر به پیش دیگر...».

تم اصلی داستان: در نمایش دختری دم‌بخت وجود دارد که می‌خواهد قبل از ازدواج با مدد مردی غریبه بکارتش ترمیم شود و در ایهام انتهای داستان نمی‌فهمیم قرار است چه شود؟ شاید مخمصه باید با زد و بند فیصله یابد. نهایتاً داستان، معلق می‌ماند، اما بی‌غیرتی پسر نمایش داده می‌شود.

۹ـ۲. نمایش‌های مورچه داره، دیشب به باغ تو کی بود، چهار صندوق، عمو سبزی‌فروش[۱۱]

مورچه داره: این نمایش خصوصی‌ترین نمایش‌های زنانه در پاتختی‌کنان، جهازبُران و سایر محافل خصوصی بوده است در حضور پسربچه‌هایی که همراه مادرشان بوده‌اند قابلیت اجرا نداشته است. در این نمایش زنی جسور در مجالسی مثل عروسی یا مهمانی‌های زنانه با ضرب‌آهنگی شروع به رقصیدن می‌کرد و با بهانهٔ مورچه‌ای که روی تنش است و دائماً در حال گزیدن اندامش است آن ناحیه از بدنش را نشان می‌داد نامش را بیان می‌کرد و آن قسمت را عریان می‌ساخت. در انتهای نمایش بدن عریان زن رقصنده هویدا می‌شد. ضرب‌آهنگ تنبک‌زن سریع می‌شد و رقصنده بدنش را با حرکاتی

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

تندتر می‌رقصاند: «... مورچه دارد ... کجات دارد؟... اینجا و اینجام و اینجا دارد ...» و «مورچه گزید مرا ... کجا را گزید؟... سرم را گزید، گردنم را گزید، رانم را گزید چه کار کنم؟... بِکَن و بریز...». و بازیگر با نشان دادن و بردن نام هر کدام از اعضای بدنش تکه‌ای از لباسش را بیرون می‌آورد و به طرفی می‌انداخت تا به آخر.

تم اصلی داستان: در این نمایش زنی وجود دارد که در حال رقص به بهانهٔ گزیدن مورچه و به توصیهٔ اطرافیان لباس‌هایش را از تن در می‌آورد و عریان با ضرب‌آهنگی که از سوی یکی از زنان نواخته می‌شود به رقصش ادامه می‌دهد و ضمن نمایش تک‌تک اعضای بدنش نام عامیانهٔ هر یک را می‌گوید. زن روایت این نمایش هیچ مشکلی جز گزیدگی در اعضای بدنش ندارد. همین مشکلش با پیشنهاد عریان کردنش از طرف زنان دیگر گره‌گشایی می‌شود.

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

«ننه‌ننه جان، جان ننه، دیشب به باغ تو کی بود؟ شمع و چراغ تو کی بود؟ ...».

دختر: «جان ننه، مرگ ننه، هیچ کس نبود بَزاز و بَزاززاده 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، هیچ کس نبود، بقال و بقال‌زاده بود، صد درم آجیل آورده بود بردارم؟ برندارم؟ ... 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؟ برندارم؟...».

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

و مادر همان جملات قبلی را می‌گوید.

تم اصلی داستان: در این روایت مادر متوجه پیشرفت مالی دخترش و رفت‌وآمدهای مشکوک او در باغ خانه‌اش می‌شود. از دخترش پرس‌وجو می‌کند و دخترش نام کسبه‌هایی را که شب‌ها به او سر می‌زنند و برایش هدیه می‌آورند می‌گوید. مادر بدون دخالت در جزئیات ماجراهای عاطفی دختر و کسبه‌ها حله، او را برای ادامه ترقیب می‌کند. در این نمایش مشکل تأمین مایحتاج عاطفی و مادی زنانه است. مادر به‌منزلهٔ نزدیک‌ترین فرد به دختر مراقب و مشاور اوست.

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 خانهٔ زن تصادفاً با هم مواجه می‌شوند. زن از روی اجبار راه چاره‌ای می‌یابد. به این صورت که او «چهار مرد را در چهار نقطهٔ خانه‌اش پنهان می‌کند. در صندوق زردچوبه، زغال‌دان، کیسهٔ آرد و صندوق حنا،... این مردان به‌سبب بودن در جوار محتویات صندوق به رنگ‌های زرد، سیاه، سفید و حنایی در می‌آیند ...» و در ادامه زن برای جلوگیری از فاجعه، کار را به لودگی می‌کشاند و در پایان، با بیرون آمدن هر یک از مردان از صندوق، موقعیت شوخی و خنده چنین موقعیت وخیمی را در نمایش فیصله می‌دهند.

تم اصلی داستان: در داستان زنی مردانی را که با آن‌ها در ارتباط است پنهان کرده است که همهٔ آن‌ها هم‌زمان با رنگ‌های متفاوت هویدا می‌شوند. نهایتاً مشکل از سوی خود زن فیصله می‌یابد.

عمو سبزی‌فروش: این نمایش در مجالس زنانه مثل عروسی‌ها، پاتختی‌کنان و... اجرا می‌شده است. در این نمایش زنی رقصنده نقش خریدار را دارد و زنی دیگر جامه‌ای مردانه می‌پوشد. در این نمایش «زن فروشنده در نقش مرد روی صندلی

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

می‌نشیند و زن خریدار با رقص و غمزه عشق و توجه او را می‌طلبد» و فروشنده یا به اصطلاح همان عمو سبزی‌فروش گاه پس می‌زند، گاه پیش می‌کشد: «عمو سبزی‌فروش، ... بله، سبزی کم فروش، ... بله، سبزیت گِل دارد درد دل دارد، ... بله، سبزی آش داری؟ غمزه لایش داری؟ ... بله، ... شلغم پایش داری؟ گشنیز هم بذار، ریحان هم بذار، کو پیازچه‌هایت؟ لبخند لب‌هایت؟ .. .بله، اسفناج داری؟ سبزیت باریک است، کوچه‌ات تاریک است، سبزی خوب داری؟ قر بَرمی‌داری؟ ... بله، عمو سبزی‌فروش، گوشم را دیدی؟ خوب پسندیدی؟ گوشوار خریدی؟ حالا وقتش است، ترمه رختش است، بله، تربچه هم داری؟ پیازچه هم داری؟ ... بله، سرخاب خریدی؟ سبزیت تمیز است، چشمهات چه هیز است، من ریحان می‌خواهم، تو را حیران می‌خواهم، من شوید می‌خواهم، تو را سفید می‌خواهم، من شاهی می‌خواهم، تو را یک ماهی می‌خواهم، عمو سبزی‌فروش، این بادمجان است؟ ... بله، هویج‌هات شیرین است؟ حالا که اینجور است گوشت را بیاور جلو، ... بله، عمو سبزی‌فروش، من نعنا می‌خواهم، تو را تنها می‌خواهم، نعنا و پونه، کی می‌آیی خانه؟... بله، بیا این طرف کوچه، بیا آن طرف کوچه، مگه چشمات لوچ است یا رویت نمی‌شود؟ ... بله».

زن: «عمو سبزی‌فروش، مرد نازفروش، قر و ادا فروش، سبزی آش می‌دی؟ ... نخیر، وای چه بد ادا، اوه چه اطفارها، مگر چه می‌خواهم؟ سبزی می‌خواهم».

فروشنده: «نه خیر اینکه تو می‌خواهی من ندارم. صبر کن تا برایت بکارم، کم بِکُن صدایت را بَده، حالا کم قِر بیا، برو عصری بیا، واسه‌ات می‌کارم، سبزی و نعنا».

تم اصلی داستان: عمو سبزی‌فروش نمایش یک زن فاعل است. زن برای احساسی که به سبزی‌فروش محله دارد دم مغازهٔ او می‌رود و با ایهام و اشاره خواسته‌اش را

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

می‌گوید و از مرد طلب رابطه‌ای نزدیک برای مدتی معلوم می‌کند. فروشندهٔ متعجب بالأخره به زن قول مساعد می‌دهد. در این نمایش زن فعالانه به رفع نیازش می‌پردازد.

۱۰. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۱۰ـ۱. تعلیق و نفی نظم موجود

خاله رورو: در این نمایش جابه‌جایی نظم زندگی و تعلیق آن قابل‌رؤیت است. گناه نابخشودنی دختر، رازداری و چاره‌جویی می‌طلبد وگرنه مجازات می‌شود، اما تحت یک بی‌قاعدگی این مخمصه از سوی خاله‌ای فیصله داده می‌شود.

عمه‌جونم اوفِینا: این داستان روایتی دیگر از روایت قبلی است. بی‌نظمی و تعلیق با هوشمندی و اعلام نادانیِ سوژه در یک وارونگیِ نمایشی در واقعیت زندگی زنانه اجرا می‌شود.

علی چینی بندزن: در این نمایش ازبین رفتن بکارت دختر قبل از ازدواج به شکستن ظرفی چینی تشبیه می‌شود که قابلیت ترمیم دارد. در نمایش با فضایی تعلیق‌گونه و واقعیتی وارونه بداقبالی و سیاه‌بختی جبران‌پذیر می‌شود.

در روایت‌های مذکور زنان در فضای شادِ کاملاً خصوصی قوانین جامعه را به سخره می‌گیرند. در یک تعلیق چندساعته دست به تخریب می‌زنند، نظم زندگی را بهم می‌ریزند. این نظم در دو سطح است: ۱. نظم توصیفی از زندگی اجتماعی که به معنای نظام نقش‌ها و سلسله‌مراتب، بین زنان و مردان و گروه‌های اجتماعی است و ۲. نظم ایجابی به معنای نظام هنجاری و اخلاقی که هم ایجادکنندهٔ نظم توصیفی است و هم توجیه‌کننده و بازتولیدکنندهٔ آن. به همین دلیل، در هر دو سطح «است»ها و «باید»ها، به نقد و گاه به نفی نظم موجود می‌پردازد. زنان در نمایش نقش‌هایی را ایفا می‌کنند تا با

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

مدد آن قوانین و نظم موجود در داستان وارونه شود. آن‌گاه به شرح تضاد و تناقض موجود بین نقش‌ها در ساختاری جدید و ساختگی می‌پردازند. به‌نظر می‌رسد در این راستا اموری را که از آن بیزارند مدنظر دارند. در سه روایت گروه اول مسئلهٔ بکارت مطرح است. مسئله‌ای که در جامعهٔ سنتی گذشته و حتی امروزه از ارکان مهم برای ازدواج موفق دختر محجوب محسوب می‌شود. بکارت دخترانه ممکن است در اثر غفلتی که متوجه خود او نمی‌شود از بین برود و همین امری که هیچ ربطی به او ندارد ممکن است سبب نگون‌بختی‌اش شود. در این روایت‌ها باکرگی و حفظ آن در فضایی طنزگونه تمسخر می‌شود و اتفاقات در یک وارونگی ساختگی به تعلیق و نقض قوانین منجر می‌شود و امر منزجرکننده در خلال داستان نه‌تنها روایت می‌شود، بلکه برای مشکلات منتج از عدم آن درموردش چاره‌جویی می‌شود.

۱۱. جابه‌جایی نقش‌ها در وارونگی کنش زنانه

مورچه داره: در این نمایش آنچه به‌منزلهٔ شرم از جامعهٔ زنان شنیده‌ایم در یک فضای تعلیقی رنگ می‌بازد. زن در فضای طنازانه و معلق نمایش مردانه می‌شود، بدون خجالت مانند یک مرد برهنگی خود را به نمایش می‌گذارد. در منطق وارونگی، زن در تصوراتش مقابل مرد برهنهٔ قلندر و کُشتی‌گیرِ زورخانه‌ای می‌ایستد و همان‌طور که مرد بدن ورزیده و قدرتمندش را به تصویر می‌کشد، زن قدرت طنازی و زنانگی‌اش را به رخ می‌کشد. و تن اسطوره‌ای‌اش را بازتولید کند که الههٔ زایش و قدرتِ ادامهٔ حیات است و تحت سلطهٔ مردسالاری رخصت رونمایی ندارد.

دیشب به باغ تو کی بود: در واقعیت چنین دختری مورد نکوهش مادر است. مادر می‌خواهد طبق آموخته‌های مذهبی ـ فرهنگی دخترش درنهایت نجابت و مناعت طبع

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

عمل کند، اما در هاله‌ای از ابهامِ رابطه‌ای در فضایی وارونه و معلق، تحت حمایت مادر، جذابیتش را با حمایت عاطفی ـ اقتصادی هوادارنش مبادله می‌کند. نجابت نقض می‌شود و در یک جابه‌جایی زیرکانه اجازهٔ معاشرت به‌گونه‌ای به دختر داده می‌شود که حتی امکان حمایت مذهبی دارد. دختر از قدرت زنانه‌اش نفع می‌برد و دارای کسب‌وکار و سرگرمی می‌شود. همان‌گونه که از دیرباز مردان با استفاده از قدرت بدنی خود امرار معاش و تفریح می‌کرده‌اند. مادری که مولد فرهنگ نجابت است در تعلیقی چندساعته فرهنگ تولیدشده را نقض و دختر را در موقعیتی وارونه با فرهنگی نوین خلق می‌کند.

چهار صندوق: نمایش روحیهٔ زن را طوری وارونه عیان می‌کند که متفاوت است با آنچه که نظم جامعه بیان می‌کند. زنی که اجازهٔ تعدد زوجات ندارد، با مردی جابه‌جا می‌شود که دارای مجوزِ چهار زن عقدی و بی‌شمار زن صیغه‌ای است. زن در نمایشی وارونه زوج‌های رنگارنگی اختیار می‌کند و احساس قدرت زنانه در او تقویت می‌شود، همان‌گونه که مرد در تعدد زوجات حس مرادنگی‌اش تقویت می‌شود.

عمو سبزی‌فروش: نمایش زنی است که به‌جای منفعل بودن فاعلانه رفتار می‌کند. به‌جای آنکه مورد تعرض (زبانی یا جنسی) قرارگیرد تعرض می‌کند و مرد را به‌زیر می‌آورد، چنان‌که خجالتی می‌شود و فقط بله یا خیر می‌گوید. نهایتاً با قدرت تمام او را به ازدواجی موقت دعوت می‌کند. این امر در واقعیت کاملاً وارونه است، زیرا چنین قدرتی در ید اختیار مردان است.

زنان در نمایش‌ها ساختار جامعه را با نظمی وارونه ترسیم می‌کنند و حین ایفای نقش‌هایشان تضاد و تناقض حاصل از وارونگی را مصور می‌کنند و شرح می‌دهند. حتی زن در دنیایی نسبتاً واقعی دست به عملی جسورانه می‌زند واقعاً از قالب خارج شده و

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

بدنش را نمایش می‌دهد. در این روایات جابه‌جایی از دو منظر صورت می‌گیرد: ۱. زن مردانه می‌شود و جایش با او جابه‌جا می‌شود و ۲. ساحت خجالتی و شرمگین زن است که با ساحت غیرشرمگین و جسور او جابه‌جا می‌شود. در روایتی دیگر می‌بینیم او به مدد زیبایی و مهربانی ذاتی‌اش بدون انجام عملی قبیح با طرحی دوستانه از کسبهٔ محله یاری می‌جوید، حتی شاید دارد از اجازه‌ای که مذهب به او داده است و هیچ‌گاه به‌منزلهٔ عامل قدرت زنانه به رسمیت شناخته نشده است از طریق صیغه‌ای موقت به طرح دوستی‌اش در جهت تفریح و درآمد وجه قانونی می‌دهد. او در روایتی دیگر زوجات رنگانگی اختیار می‌کند. حتی در روایت آخر جسارتی فاعلانه می‌یابد. آرزوی داشتن نقش مسلط حتی در نمایش امرمطلوب زنان خالق نمایش‌هاست.

۱۲. نتیجه

در این مقاله تلاش شد با این فرض که زنان تهرانی مورد مطالعه، آرزوهای خود را با اجرای نمایش‌هایی در مجالس زنانه بیان می‌کنند، بررسی کنیم که این نمایش‌ها چه نسبتی با آرزوهایشان و چه نسبتی با موقعیتشان به‌منزلهٔ جنس دوم در جامعه دارد؟ خاطرهٔ بازسازی‌شدهٔ 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 دارد: 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 هر کدام از این حوادث، برای مردان به شکلی واقعی در بستر جامعه رخ دهد، ملالی نیست و سزای اشتباه این چنینی یک مرد چیزی نیست که جان و مال و آبروی او را تهدید کند و ۲. آرزوی داشتن قدرت مردانه برای

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

آزادی و امنیت بیشتر در فضایی که روزگارشان را می‌گذراندند. 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 وخنده‌آور اجرا می‌شود، به شیوهٔ نمایشی در رؤیا برای لحظاتی کوتاه به آرزوهای زنان جامه عمل می‌پوشاند؛ آرزوهایی که بیش از همه در قالب کنش‌های خلاف، نسبت‌به 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 عدم امنیت زنان در جامعه، زیرا زمانی که حس امنیت موجود نباشد تقاضاها برای دست یافتن به نداشته‌ها یا اصلاً بیان نمی‌شود یا در فضایی خصوصی بیان می‌شود و اگر ترس از بیان تقاضاها در راستای دست یازیدن به آرزوها عمیق‌تر و جدی‌تر باشد، متقاضیان سعی خواهند داشت خواسته‌های خود را با لودگی به نمایش بگذارند تا مبادا به‌دلیل حس واقعی‌شان سرزنش و مجازات شوند. در بررسی این نمایش‌ها در مواردی زنان یا دختران برای حل مشکلشان نیازمندِ 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 کمک خواستن از هیچ غریبه یا آشنایی خود مستقلاً دست به عملی مردانه می‌زند و به کوی و برزن رفته و از مرد مورد دلخواهش خواستگاری و طلب ازدواج موقت می‌کند. بعد از آن جسارت زن را در یک فضای واقعی و ملموس رویت می‌کنیم. او در اجتماعی زنانه با جسارتی تمام عریان می‌شود و مانند مردان زورخانه‌ای توانایی و قدرت تسخیرکننده - اندامش را به نمایش می‌گذارد. به‌نظر می‌رسد استقلال و جسارت زن از نمایشی به

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

نمایشی دیگر رشد می‌یابد. گویی می‌توان نظم رو به تکاملی 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 قابل اعتماد رجوع کنند، حتی در بدترین حالت می‌توانند به غریبه نیز اعتماد کنند، غریبه‌ای که می‌توان موقتاً از او کمک طلبید و بعد از او رها شد که امکان سواستفاده نباشد. نیز فرهنگ خواستگاری زن از مرد در لفافه به نسل بعدی آموزش داده می‌شود و کنش زنان در دورهٔ معاصر به شکلی دیگر ادامه می‌یابد. آن دسته از زنان که به‌طور کل عملکرد زنان در تهران قدیم را قبول ندارند از جایگاهی دیگر با ایفای نقش‌های زنانه در مجالس مذهبی و کمک به خیریه‌ها و بانی مجالس خیر شدن مثل جمع‌آوری پول برای تهیهٔ جهزیهٔ عروس و... با همدلی؛ قدرت و استقلال خود را پایه‌ریزی می‌کنند و گسترش می‌دهند. عده‌ای دیگر هم با شرکت در مهمانی‌ها با شکل و شمایل جدید در بین هم‌نوعان خود هویت خود را می‌یابند و حس همدلی را به‌هم می‌دهند و حس قدرت و امنیت را برای خودشان و دیگر هم‌نوعانشان تولید می‌کنند. درنهایت، می‌توان گفت که داستان‌ها و نمایش‌های زنانه، هرچند در سطح اول بیانگر یک نمایش کمیک ساده هستند، اما درون خودشان دغدغه‌های عمیقی از موقعیت انسانی زنانه را در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند به نمایش می‌گذارند، البته نمی‌توان گفت که صرفاً نمایشی نمادین از دغدغه‌هایشان هستند، بلکه در کنار این نمایش‌ها، مکانیسم‌هایی برای حل دغدغه‌ها و رفع مشکلات نیز فراهم می‌کنند. این داستان‌ها سازوکاری برای برساخت نمادین جهان زنانه است. به

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

عبارت دیگر، این داستان‌ها بیانگر آن هستند که زنان نباید عاملیت خود را رها کنند و باید ذیل ایدهٔ زنانگی به جست‌وجوی خویشتن باشند. شاید بتوان این داستان را در روایت و قرائتی غیراخلاقی خوانش کرد، اما مسئلهٔ اصلی پیام ضمنی آن‌ها در یک داستان حاد یا داستانی که موضوع را در قابل توجه‌ترین حالت بیان می‌کند، عاملیت زنانه و عدم فراموشی خویشتن زنانه است. این موضوع را می‌توان در سایر آیین‌ها در پژوهش‌های بعدی همچنان دنبال کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Ritual

در این گزارش واژهٔ مناسک هم‌معنی با آیین به‌کار رفته است. منبع: جری دی.مور، ۲۰۱۰، ترجمهٔ آقابیگی و احمدی، ۱۳۹۱؛ بوی، ۱۳۹۴؛ رحمانی، ۱۳۹۷.

2. Richard Schenner
3. Ritual symbol
4. Victor Turner

۵. برگرفته از: فکوهی، ۱۳۹۰.

6. Ritual of Rebellion
7. Max Gluckman

۸. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک:

Ritual, Rebellion, Resistance: Once More the Swazi Ncwala Bruce Lincoln, JOURNAL ARTICLE.1936-1934.

۹. درگاه آمار تهران www.amar.org.ir

۱۰. منبع داستان نمایش: نمایش‌های زنانهٔ ایران، یزدان عاشوری، فروغ و انصافی، جواد، ۱۳۸۸، نشر مسیر دانشگاه، تهران: فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران، نعمت طاوسی، مریم، ۱۳۹۲، نشر دایره، تهران.

۱۱. همان

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

منابع

آقازاده مسرور، س.، و ثمینی، ن. (۱۳۹۲). هنرهای نمایشی و موسیقی. *نشریهٔ هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی*، *۱*، ۴۵ـ۵۴.

انجوی شیرازی، س. (۱۳۸۹). جشن‌ها و آداب و معتقدات و بازی‌های نمایشی. تهران: امیرکبیر.

احمدی، ن. (۱۳۸۴). *زنان زیر سایهٔ پدرخوانده‌ها*. تهران: توسعه.

بلوکباشی، ع. (۱۳۴۴). نمایش‌های شادی‌آور زنانه در تهران. *پیام نوین*، *۱۷*.

بلوکباشی، ع. (۱۳۴۳). نمایش‌های شادی‌آور زنانه در تهران. *هنر و مردم*، *۲۷*.

بلوکباشی، ع. (۱۳۹۹). *مردم‌شناسی جامعهٔ تهران*. تهران: سخن.

بوی، ف. (۱۳۹۴). *مقدمه‌ای بر انسان‌شناسی دین*. ترجمهٔ مهرداد عربستانی. تهران: نقد افکار.

بیضایی، ب. (بی‌تا). *نمایش در ایران*. تهران: کاویان.

دی.مور، ج. (۲۰۱۰). *زندگی و اندیشهٔ بزرگان انسان‌شناسی*. ترجمهٔ ه. آقابیگپوری و ج. احمدی (۱۳۹۱). تهران: جامعه‌شناسان.

ده‌پهلوان، م.، و رمضان جماعت، م. (۱۳۹۳). *باغ نگارستان*. تهران: نشر هنر معماری غرب.

درگاه آماری مرکز آمار ایران (۱۳۹۵). *آخرین سرشماری سال نودوپنج، شهرداری*. تهران: شهرداری.

روستایی، ش. (۱۳۹۰). *زنان در نمایش های شادی آور*، تهران: مجلهٔ صحنه و سینما و تئاتر، ۱۲.

رحمانی، ج. (۱۳۹۷). *آیین و هنر در فرهنگ ایرانی*. تهران: اندیشهٔ احسان.

رحمانی، ج.، و فرح‌زاد، ی. (۱۳۹۲). *آیین‌های زنانه در ایران با تمرکز بر آیین‌های زن شاهی*. پایان‌نامهٔ کارشناس ارشد. رشتهٔ هنر. دانشکدهٔ هنر. دانشگاه هنر اسلامی اصفهان.

رودنبولر، الف. (۲۰۱۲). *ارتباطات آیینی از گفت‌وگوهای روزمره تا جشن‌های رسانه‌ای‌شده*. ترجمهٔ ع. گیویان (۱۳۹۲). تهران: دانشگاه امام صادق(ع).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

رید، ا. (۱۹۷۵). *مسائل، تحلیل‌ها و دیدگاه‌های آزادی زنان*. ترجمهٔ .ا مقصودی (۱۳۸۹). تهران: گل‌آذین.

سعدونیان، س. (۱۳۸۰). *نمایش‌های زنان درباری نوشتهٔ مونس‌الدوله ندیمهٔ حرم‌سرای ناصرالدین شاه*. تهران: افراز.

شکنر، ر (۲۰۰۹). *نظریهٔ اجرا و رویکردها در رویکردهایی به نظریهٔ اجرا*. ترجمهٔ ع. ا. علیازاده (۱۳۸۷). تهران: بیدگل.

شهری، ج. (۱۳۸۳). *طهران قدیم*. تهران: معین.

فکوهی، ن. (۱۳۹۰). *تاریخ، اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*.تهران: نشر نی.

فاضلی، ن. (۱۳۹۶). *زنانه شدن شهر*. تهران: علمی و فرهنگی.

فرخی، ح. (۱۳۸۸). جایگاه اجتماعی زنان و نمایش‌های شادی‌آور زنانه. *کتاب صحنه، ۶۹*.

فخری، آ. (۱۳۹۴). *نمایش‌های شاد زنانه. روزنامهٔ ابتکار*.

کمپبل، ج. (۱۹۶۴). *قدرت اسطوره*. ترجمهٔ ع. مخبر (۱۳۷۷). تهران: نشر مرکز.

گشتاسب، آ. (۱۳۹۸). *نمایشگران پرده‌نشین*. تهران: نشر پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

نعمت‌طاوسی، م. (۱۳۹۲). فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران. تهران: دایره.

نرسیسیانس، ا. (۱۳۹۰). *مردم‌شناسی‌جنسیت*. تهران: افکار.

نجمی، ن. (۱۳۶۸). *دارالخلافهٔ تهران*. تهران: ارغوان.

ناصربخت، م. ح. (۱۳۸۸). *نمایش‌های شادی‌آور ایرانی*. تهران: افراز.

یزدان عاشوری، ف.، و انصافی، ج. (۱۳۸۸). *نمایش‌های زنانهٔ ایران*. تهران: رابعه.

یزدان عاشوری، ف.، و انصافی، ج. (۱۳۸۸). *زن، هنر و سنت*. تهران: رابعه.

References

Aghazadeh Masroor, S., & Samini, N. (2013). Performing arts and music. *Fine Arts Journal - Performing Arts and Music*, 18(1), 1.

Anjaviy Shirazi, S. (2010). *Celebrations, traditions, and drama games* (in Farsi). Amir Kabir.

Ahmadi, N. (2005). *Women under the shadow of the Godfathers*. Toseae.

Beyzaee, B. (n.d). *Screening in Iran* (in Farsi). Kavian.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

Blockbashi, A. (1965). Women's joyful performances in Tehran. *Payam Novin*, *17*, 17.

Blockbashi, A. (1964). Women's Joyful Shows in Tehran. *Arts and People, Ministry of Culture and Art*, *27*, 27.

Blockbashi, A. (2020). *Anthropology of Tehran society* (in Farsi). Sokhan.

Bowie, F. (2015). *Introduction to anthropology of religion* (translated into Farsi by Mehrdad Saudi). Naghde Afkar.

Campbell, C. (1964). *The power of myth*. Central Publications.

Dah Pahlevan, M., & Ramadan Jamaat, M. (2014). *Nearest garden* (in Farsi). Western Architectural Art Publications.

Fakhri, A. (2015). *Women's happy shows* (in Farsi). Ebtehar Dame.

Fakohi, N. (2011). *History, thought and anthropological theories* (in Farsi). Ney Publications

Farrokhi, H. (2009). Women's social status and women's joyful performances. *Art and Architecture, Stage, Cinema and Theater, Stage Book, 69.*

Fazeli, N. (2017). *Feminization of the city* (in Farsi). Scientific and Cultural.

Gluckman, M. (1952). *Rituals of rebellion in south-east Africa*. Amazon.

Gluckman, M. (1963). *Order and rebellion in tribal Africa*. London.Cohen and West.

Goshtasb, A. (2019). *Curtain-screening actors* (in Farsi). Publication of The Institute of Culture, Art and Communication.

Lincoln, S. N. B. (1936-1934). *Ritual, rebellion. resistance: once more the Swazi Ncwala Bruce Lincoln.* Amazon.

Moore, J. D. (2012). *The life and thought of anthropological elders* (translated into Farsi by Hashem Aghabeigpuri and Jafar Ahmadi). Sociologists.

Nemat Tausi, M. (2013). *Culture of traditional and ritual performances of Iran* (in Farsi). Circle.

Najmi, N. (1989). *Tehran Dakhlaf* (in Farsi). Arghavan.

Narcisiyans, A. (2011). *Anthropology of gender* (in Farsi). Thoughts.

Nasser Bakht, M. H. (2009). *Iranian joyful plays* (in Farsi). Afraz.

Rahmani, J. (2018). *Religion and art in Iranian culture* (in Farsi). Ehsan's Idea.

Rahmani, J., & Farahzad, Y. (2013). *Women's rituals in Iran focus on the rituals of the Shah's wife*. Master's end of the year. Arts. School of Art. Islamic Art University of Isfahan.

Reid, U. S. (2010). *Issues, analysis, and views of women's freedom* (translated into Farsi by Afshang Maghsoudi). Inflorescin.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

Rodenbuler, O. (2013). *Ritual communications ranging from daily conversations to media celebrations* (translated into Farsi by Abdullah.Giviyann). Imam Sadegh University.

Sadonian, S. (2001). *Court women's shows by Munoz al-Dawlah nadima of Nasir al-Din Shah's harem* (in Farsi). Afraz.

Skre, R (2008). *Performance theorists and approaches* (translated into Farsi by Ali Akbar Alyazadeh). Bidgol.

Shahri, C. (2004). *Old Tehran* (in Farsi). Moein.

Statistical Portal of Statistical Center of Iran. (2016). *The last census of the year 95j, the municipality*. Municipality.

Yazdan Ashouri, F., & Ensaf, C. (2009). *Iranian women's dramas* (in Farsi). Rabi'a.

Yazdan Ashouri, F., & Ensaf, C. (2009). *Women, art and tradition* (in Farsi). Rabi'a.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.7.3]
[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]