کارکرد زبان در شکل‌گیری تئاتر بومی

(صفحات ۱۰۹ تا ۱۳۶)

نوع مقاله: پژوهشی DOR:20.1001.1.17358663.1401.17.53.6.5

هادی ولی پور قره قیه[۱]

دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۸ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴

چکیده

کلام در تئاتر، اساسی‌ترین بخش از بافتار نمایشی است، زیرا کلمه، اصلی‌ترین توانایی شخصیت نمایشی برای افاده‌های درونی و بیرونی است. راه‌اندازی هرگونه جریان سازنده درام، با شکل‌گیری قصه توسط کاراکترهای نمایشی انجام می‌گیرد؛ امری که تنها با ادای کلام از سوی همان شخصیت‌ها محقق می‌شود. حتی سایر عناصر افاده‌گر چون میمیک و یا فیزیک – که نوعی بیان دراماتیکی را پیش می‌برند– تابعی از ارتباطات کلامی شخصیت‌های نمایشی‌اند. یافته‌های این پژوهش توصیفی– تحلیلی بر پایه اسناد کتابخانه‌ای نشان می‌دهد که زبان بومی در تئاتر بومی، نه‌تنها یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده درام است، بلکه به‌واسطه زیربنای کلام‌محور تئاتر، مهم‌ترین عامل آن نیز محسوب می‌شود. از آنجا که غالباً مخاطب تئاتر بومی برای برقراری ارتباط و درک و تفسیر آن، نیاز به فهم کلام دارد، داشتن زبان بومی می‌تواند کمک شایانی به درک و تحلیل اثر نمایشی کند. تئاتر بومی حاوی پیامی است به شکل عیان یا رمزگون– البته در لفافه موضوع و با داستانی خاص– که از سوی گروه نوشتاری و اجرایی، به گیرنده پیام یعنی تماشاگر ارسال می‌شود. در این ارتباط، زبان به‌عنوان مهم‌ترین عنصر، نقشی کارکردی دارد. پژوهشگر معتقد است که مردم یک اقلیم می‌توانند به‌راحتی با آثار نمایشی به رنگ و بوم خویش که از شاخص زبان بومی بهره می‌برند، ارتباطی نزدیک برقرار کرده و علاوه بر حظّ بصری و سمعی، از زوایای بازی‌های پیدا و پنهان کلامی‌اش نیز بهره‌مند گردند و روند گفتمان تئاتری را تکمیل‌تر کنند تا پیام به‌واسطه زبان بومی، به‌صورت کامل به مخاطب عرضه گردد.

کلیدواژه‌ها: زبان، کلام، تئاتر، تئاتر بومی، آیین نمایشی.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، واحد کیش، دانشگاه آزاد اسلامی ، کیش ، ایران. (مدرس دانشگاه علمی کاربردی فرهنگ و هنر الف تبریز)
hadi.valipour@gmail.com

۱- بیان مسئله

وجود زبان‌ها، گویش‌ها و لهجه‌های متنوع در یک جغرافیای مشخص چون ایران، نشان‌دهنده تنوع فرهنگی آن است. از آنجا که زبان مؤثرترین عنصر ارتباط انسان‌ها به شمار می‌رود، می‌تواند تنوع فرهنگی را شکوفا کرده، به نقطه‌ای مشترک کشانده و بارورش سازد. بدین‌جهت، زبان نقش بارزی در مستغنی‌سازی فرهنگ‌های مورد اشاره داشته و آن‌ها را دارای روحی واحد می‌گرداند. یکی از این عرصه‌ها که زبان، گویش و لهجه نقشی اساسی در آن ایفا می‌کند، تئاترهای بومی است. این پژوهش بر آن است تا کارکرد زبان در تئاتر بومی را که نقطه اتصال توده جوامع است، مورد بررسی و ارزیابی قرار دهد، زیرا ذاتاً از مشخصه‌های بارز تئاتر بومی، به‌کارگیری ظرفیت‌های همین زبان بومی است.

ایران به دلیل دارا بودن اقوام مختلف، دارای تئاترهای بومی مختلفی نیز هست که همه آن‌ها در شکل و محتوا، تحت تأثیر ساختار چنین زبانی‌اند. اهمیت مسئله آن‌جا عیان می‌شود که امروزه بومی کردن، به‌غلط، دهاتی کردن واژگان و کلمات (تکلم روستایی) پنداشته می‌شود. برخی از هنرمندان برای منتسب کردن فضای درام به یک جغرافیای خاص، واژه‌های متکی بر آوا و تلفظ حروف را جعل می‌کنند که خود همین مسئله باعث تشتت بیشتر در میان اقوام ایرانی است. این گروه، ترجمه و صرفِ روستایی واژگان و جمله‌بندی‌ها را با بیگانه‌سازی بر روی صحنه، بومی‌سازی زبان در تئاتر بومی می‌پندارند که در مردود بودن آن شکی نیست. تئاتر بومی دارای ساختار زبانی مشخصی است و هنرمند می‌تواند با استفاده از چنین ظرفیتی، به هدف خود برسد و نیازی به هیچ‌گونه جعل نیست. با بهره‌مندی از ظرفیت صحیح گویش‌ها، لهجه‌ها و حتی لحن‌ها، می‌توان به مراد رسید.

۲-ادبیات پژوهش

زبان، وسیله‌ای برای برقراری ارتباط میان انسان‌ها است. مردم مناطق مختلف فرهنگی، ضمن مراقبت و نشر داشته‌های فرهنگی خویش، از ظرفیت‌های محیطی، جغرافیایی و فولکلوریکی دیگر فرهنگ‌های هم‌جوار نیز بهره‌ها می‌گیرند و به تقویت فرهنگ خودشان می‌پردازند. اقوامی که ظاهراً به تبع زبان، گویش، لهجه و لحن، از دیگران

متفاوت دیده می‌شوند؛ عنصری که نقش کتمان‌ناپذیری در خلق هنرهای همان بوم زیست‌ها دارند. تئاتر یکی از این هنرهاست که با توجه به فرهنگ عموم مردم یک بوم، خلق می‌شود. از آنجا که در بنای یک اثر نمایشی، زبان با تمام ظرافت‌هایش نقش‌مند است، پژوهش حاضر تلاش دارد تأیید کند که نقش زبان بومی در یک تئاتر بومی تا چه اندازه مهم است، زیرا به رسم دیرینه‌ای، هر مخاطبی دوست‌تر می‌دارد با همان زبان و فرهنگی که به آن عادت کرده است، سرش گرم باشد. حوزه بحث و چارچوب نظری این پژوهش عبارت است از: تئاتر بومی، زبان‌شناسی و ظرفیت‌های آن. مخاطب‌شناسی، جامعه‌شناسی تئاتر و نمایش‌های آیینی، از حوزه‌های دیگری است که با موضوع اصلی مرتبط به نظر می‌رسند. در همین باب، این پژوهش با توجه به نظریه ساختاری رومن یاکوبسن انجام گرفته است.

کارکرد زبان، به نوع به کارگیری آن برای هدف تعیین می‌شود؛ به‌واقع، ما «از زبان برای هدف‌های گوناگونی استفاده می‌کنیم. گاه برای کسب اطلاعات، گاهی برای تعلیم و گاهی برای خلق اثر هنری» (وزیرنیا، ۱۳۷۹: ۲۴). نقش‌های متعددی برای زبان وجود دارد، همچون «زبان ابزاری، چون مکالمه، نامه‌های بازرگانی، آگهی‌ها و تبلیغات؛ زبان تنظیم‌گر، چون راهنمایی‌ها، ایما و اشاره، دستورها و خواهش‌ها؛ زبان تعامل، چون گفتگوها، نامه‌های دوستانه، ایما و اشاره و مباحثه‌ها؛ زبان ابتکاری، چون یادداشت‌های شخصی، بازگو کردن دیدگاه‌ها؛ زبان تخیلی و خلاق، چون داستان‌نویسی، نمایش‌نامه‌نویسی، سرودن شعر و پانتومیم؛ زبان پژوهش و تحقیق، چون مصاحبه‌ها، مباحثه، بحث‌ها و مقاله‌های تحقیقی و نهایتاً زبان اطلاع‌رسانی، چون گزارش‌های شفاهی و کتبی، مباحثه، استفاده از مواد بصری در اطلاع‌رسانی» (همان: ۲۶).

زبان بر اساس قابلیت‌ها و نقش‌های ممکن‌اش طبقه‌بندی می‌شود و اصلی‌ترین نقش آن، ایجاد ارتباط است. رومن یاکوبسن ساختار شش‌گانه الگوی ارتباطی را دسته‌بندی می‌کند. «در الگوی ارتباطی او هر یک از عوامل شش‌گانه ارتباطی، نقش کارکردی دارند. با تکیه بر این‌که در پیام کدام یک از عناصر ارتباط، چیرگی دارد، یکی از نقش‌های شش‌گانه زبان رقم می‌خورد. هر یک از سازه‌های ارتباطی فرستنده، گیرنده، موضوع، رمز، تماس و پیام به ترتیب، دارای نقش‌های ترغیبی، عاطفی، همدلی، ادبی، فرازبانی و ارجاعی هستند» (آهی و فیضی، ۱۳۹۲: ۱۹۰-۱۹۱). از جمله کارکردهای مهم

زبان، نقش ترغیبی آن است. وقتی «جهت‌گیری پیام به سمت مخاطب باشد، نقش ترغیبی زبان غالب است. هنگامی‌که ارتباط بر گیرنده یا مخاطب متمرکز باشد، کارکرد ترغیبی برتری می‌یابد. جملات امری، ندایی و دعایی، بارزترین نمود زبانی این کارکرد محسوب می‌شوند. در کنار این، هم‌چنین بسیاری از جملات خبری که به قصد ترغیب بیان می‌شوند، نقش ترغیبی دارند. هنگامی‌که هدف از کلام جلب مشارکت گیرنده یا برانگیختن وی باشد، نقش انگیزشی یا ترغیبی زبان تحقق می‌یابد. این کارکرد زبان در تبلیغات نیز نقش مهمی دارند» (گیرو، ۱۳۸۰، ۲۱). از دیگر کارکردهای زبان، نقش عاطفی آن است که «اگر جهت‌گیری پیام به سوی گیرنده باشد، نقش عاطفی زبان برتری دارد. این کارکرد زبانی بیانگر نگرش و احساس درونی گوینده، شاعر یا نویسنده، نسبت به موضوعی است که درباره آن سخن می‌گوید؛ درواقع، باید گفت که گوینده در مرکز نقش عاطفی قرار دارد. در این کارکرد، به کارگیری زبان برای بیان حالات عاطفی و شخصی، لزوماً برای ایجاد ارتباط صورت نمی‌گیرد. این کارکرد زبانی بیانگر احساس گوینده از موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند، این نقش زبان، بیانگر احساس عاطفی خاصی است که می‌تواند واقعی باشد یا این‌چنین وانمود شود» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۲۶۳).

نقش همدلی از دیگر کارکردهای زبان است. هرگاه جهت‌گیری پیام به سمت تماس یا مجاری ارتباطی معطوف شود، کارکرد همدلانه تحقق می‌یابد. «هدف از ایجاد ارتباط در این کارکرد، برقراری تداوم و یا قطع ارتباط است» (سلدن، ۱۳۷۲،۷–۸). نقش ادبی یکی دیگر از نقش‌های زبانی تلقی می‌شود. در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است. در کارکرد ادبی زبان، پیام به‌خودی‌خود کانون توجه واقع می‌شود. «یاکوبسن کارکرد ادبی را همچون رابطه میان پیام و خودش تعریف می‌کند. نمونه برجسته کارکرد زیباشناختی در آثار هنری دیده می‌شود؛ جایی که مرجع پیام خود پیام است و این پیام دیگر ابزار نیست، بلکه موضوع آن است» (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۲). مباحث فرازبانی نیز از مباحث مهم در کارکردشناسی زبان است؛ زبان سرشار از نمادها، اشارات نوشتاری، گفتاری و قراردادی است و مهم‌ترین وسیله ارتباطی برای دریافت مباحث زبانی و فرازبانی تا ارجاعات به مقاصدش را مخاطب به بهترین شکل ممکن درک و دریافت نماید و نهایت شاخصه ارجاعی زبان است که بیشتر در حوزه هنر، علاوه بر

کارکرد خاصی که در اقناع و تأثیرگذاری بر مخاطب دارد، در درمان برخی تنش‌های روانی نیز کارساز است. زبان ادبیات سرشار از هنرهای کلامی از جمله: جناس، تشبیه، استعاره، تناسب و... است و هدف آن اقناع و برانگیختن عواطف است.

مطابق نظریه ارتباطی یاکوبسن، تمام ارتباطات زبانی، متشکل از یک پیام است که از سوی فرستنده به گیرنده انتقال پیدا می‌کند، اما «هر ارتباط موفق، به سه جزء دیگر نیز نیاز دارد که عبارت‌اند از: تماس به معنای جسمانی، فکری و روانی، کد یا مجموعه‌ای از رمزگان و زمینه که با توجه بدان می‌توان فهمید پیام چیست» (احمدی، ۱۳۸۴: ۶۵-۶۶). بر این اساس، شاخص‌ترین و رایج‌ترین محل بهره‌گیری از نظریه ارتباطی یاکوبسن در تئاتر بومی، جهت‌گیری پیام در گفتگوهای نمایشی و میزان استفاده گفتگو از ظرفیت‌های زبانی است. زبان در نمایشنامه به دو بخش توضیح صحنه و کلام تقسیم می‌شود. هر دو بخش مذکور، کارکردهای زبانی مبتنی بر نظریه یاکوبسن را در خود حمل می‌کنند. گفتگو در آثار مبتنی بر داستانی، کارکردهای متعددی دارد؛ از جمله این‌که «افکار نویسنده را از زبان شخصیت‌های اثر بیان می‌کند؛ طرح داستان را پیش می‌برد؛ کنش‌های شخصیت‌های داستان را پیش‌بینی‌پذیر می‌کند تا مخاطب با شخصیت‌ها و خصوصیات آنان آشنا شود؛ با گسترش طرح، نویسنده را از زحمت توضیحات مفصل درباره شخصیت‌های داستان رها کرده و درون‌مایه‌ها را افشا می‌کند» (داد، ۱۳۷۵: ۲۵۴). همچنین «وضوح، درخشانی و هیجان، داستان را افزایش می‌دهد و توجه بیشتر، توأم با احساس همدردی را به اشخاص معطوف می‌دارد» (فرد، ۱۳۷۷: ۱۳۶-۱۳۷).

پژوهش حاضر، از جهت‌گیری‌ها و سویه‌های مرتبط با زمینه‌های نظری همچون زبان‌شناسی و تئاتر بومی، به‌صورت مستقیم بهره برده است؛ از سوی دیگر، به صورت غیرمستقیم مفاهیم مرتبط با نمایش‌های آئینی سنتی، جامعه‌شناسی و مخاطب‌شناسی تئاتر را مد نظر قرار داده است. به برخی از منابعی که به این مقوله‌ها پرداخته‌اند اشاره می‌شود تا مختصات بیشتری از پژوهش پیش رو به دست آید:

بابک احمدی در کتاب «ساختار و تأویل متن» تلاش کرده است از زبان هابز، لاک و هیوم، به‌طورکلی اهمیت «وضوح زبان» و کاربرد آن را در فعالیت عقلانی را نشان دهد. نرگس منتخبی بخت‌ور در مقاله «زبان، اخلاق و هویت در تئاتر پست‌مدرن» تفکر جورجو آگامبن را پیرامون جایگاه زبان، هستی‌شناسی و سیاست در مجاورت همدیگر را

مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده است که تماشاگر برای بودن در سرحد زبانی و گفتار، پا به سالن اجرا می‌گذارد. دکتر عامر قیطوری در مقاله «زبان، نشانه و معنا» به این نتیجه می‌رسد که زبان بشر در پیش روی فیلسوف، جهان نویی بنا کرده که وی می‌تواند از فراز آن دوباره به هستی بنگرد. علی افخمی در مقاله «رابطه زبان و فرهنگ» نتیجه می‌گیرد که زبان‌ها، سیستم‌های غنی طبقه‌بندی می‌باشند و درعین‌حال، از طریق این سیستم‌ها، سرنخ‌های مهمی برای مطالعه عقاید و فرهنگ‌ها به دست می‌دهد. نتایج تحقیق بهروز محمودی بختیاری و نرگس فرشته‌حکمت در مقاله «کاربست نظریه‌های زبان‌شناسی در تحلیل اثر هنری» کاربرد نقض اصل ادب در تحلیل نمایشنامه «وای بر مغلوب» غلامحسین ساعدی را که منتج از مباحث زبان‌شناسی است، بررسی کرده‌اند. این مباحث رویکرد شخصیت‌شناسانه تئاتر داشته، نشان می‌دهند چگونه شخصیت‌هایی که متعلق به طبقات فرودست جامعه هستند، با بهره‌گیری از زبان به‌عنوان یک ابزار، بر دیگر شخصیت‌هایی که به طبقات فرادست اجتماع تعلق دارند، چیرگی پیدا می‌کنند. مقاله «تحلیلی بر عناصر شبه‌زبانی در آثار نمایشی» از فرناز ساسانی نیز در راستای بینارشته‌ای زبان‌شناسی و تئاتر، نتیجه می‌گیرد تئاتر یکی از انواع آفرینش‌های هنری است که به هنگام خلق آن، نوشته برگفته پیشی می‌جوید و کلام میاندار عرصه خلاقیت آن می‌گردد؛ آن‌هم کلامی که به صورت کُنش ارائه می‌شود و باید به‌دقت تعریف و تبیین شده و عناصر مختلف آن –که اصطلاحاً عناصر شبه‌زبانی نامیده می‌شوند– مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند، زیرا از تداخل و ترکیب آن‌ها با متن است که اثر نمایشی پدید می‌آید.

آن‌چه تا این‌جا مورد اشاره واقع شد، منابعی هستند که به مسئله زبان‌شناسی و پژوهش‌های بینارشته‌ای مرتبط با حوزه تئاتر پرداخته‌اند. برخی از منابع نیز با مد نظر قرار دادن بوم و تئاتر بومی، دریچه‌ای به‌سوی زبان گشوده‌اند. همچون مقاله «درآمدی بر نظریه نقش و جایگاه زبان‌های بومی در قرائت و درک فضا و محیط زیست انسانی» که توسط ناصر براتی نوشته شده و نشان می‌دهد زبان، تنها وسیله‌ای ارتباطی نیست و نقش آن بسیار فراتر است، به شکلی که فهم از محیط به‌واسطه زبان شکل می‌گیرد. در مقاله «تئاتر بومی و گردشگری (جزیره قشم) در فرآیند جهانی‌شدن» که توسط افشین متقی و همکاران نوشته شده است، مهم‌ترین راهکارها برای توسعه گردشگری را چنین می‌داند: فعال‌سازی گروه‌های تئاتر خیابانی برای اجرای تئاتر بومی در فضاهای باز و

گردشگرپذیر؛ اجرای نمایشنامه‌هایی از آیین‌های بومی قشم که به زبان بومی می‌باشند. مارتین اسلین نیز در کتاب «نمایش چیست؟» ضمن ارائه تعریف دقیقی از واژگان تئاتر و نمایش، به اصطلاح جدیدی با عنوان نمایش‌واره می‌رسد که حد فاصل تئاتر مدرن غربی و نمایش سنتی شرقی است. نشانه‌های موجود در آن را شاید بتوان به عنوان تئاتر بومی قلمداد کرد.

۳- روش پژوهش

پژوهش حاضر برآیند یک بررسی کیفی است. برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و مقالات منتشره در نشریات معتبر علمی مرتبط با موضوعِ پژوهش استفاده شده است. بنا بر ضرورت انجام تحلیل محتوای برخی از منابع و مآخذ، روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی می‌باشد تا کارکردهای زبان در بررسی تئاتر بومی به بهترین شکل ممکن، به کار آید. پس مرحله تبیین زبان و کارکردهایش، داده‌های موجود در تئاتر بومی مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

٤. تحلیل تجربی

تئاتر بومی

واژه بوم[1] در فرهنگ معین به معنای «سرزمین، ناحیه، جا، مقام، منزل، مأوا، سرشت و طبیعت» (معین، ۱۳۴۲، ۶۰۶) است. از ترکیب واژه «بوم» با «ی» نسبت، واژه پرکاربرد بومی[2] ساخته می‌شود که در معنای آن «منسوب به بوم، اهل محل، اهل ناحیه» (همان) و «مربوط یا متعلق به سرزمینی که در آن پدید آمده و پرورش یافته است، محلی و...» (صدری افشار و دیگران، ۱۳۸۸: ۵۶۶) را درمی‌یابیم؛ بنابراین، مقصود از تئاتر بومی[3] اشاره به «تئاتر منطقه‌ای» نیز هست؛ تئاتری که در یک بوم و منطقه خاصی اجرا شده، اما به یک منطقه خاص منسوب است؛ مانند تئاتر بومی ترک‌ها که مشتمل بر شمال غرب ایران، قشقایی‌های ساکن جنوب ایران و همچون تئاتر بومی اکراد که مختص مناطق کردنشین غرب ایران است، یا تئاتر بومی لرها که به لرها، بختیاری‌ها و لک‌ها مربوط است؛ بااین‌وجود، اجرای تئاتر در یک اقلیم خاص نمی‌تواند به‌تنهایی مصداق صحیحی برای تئاتر بومی باشد.

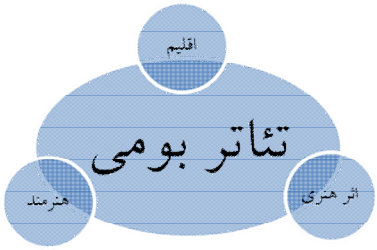
1- Eco
2- Ecology - Native - indigenous
3- Local Drama

در این میان، تناقضاتی به چشم می‌خورد؛ به‌عنوان‌مثال، اگر فردی اصفهانی در تبریز تئاتری را بر روی صحنه برد، یعنی تئاتر بومی تبریز را اجرا کرده است؟ قطعاً خیر. پس وابسته بودن تئاتر بومی بیش از بوم، به فرهنگ یک ملت و یک قوم باز می‌گردد. تئاتر بومی می‌باید بیش از هر چیزی، حامل المان‌های فرهنگی مربوط به فرهنگ یک بوم باشد. آگاه محلی بودن نیز شرط لازم دیگر است. بومی بودن هنرمند، به معنای ذهنیت فرهنگ بومی وی است، نه صرفاً وابستگی جغرافیایی‌اش، طوری که بتوان همسویی نزدیکی بین هویت فردی و جمعی وی از منظر فرهنگی برقرار کرد.

در بیشتر مواقع، مراد از تئاتر بومی، به‌اشتباه، آیین‌ها و سنت‌های نمایشی پنداشته می‌شود و حال آن‌که تئاتر بومی فراتر از آن است. اجرای تئاتر بومی بیش از وابستگی‌های ساختاری مربوط به اجرای نمایش، به فاکتورهای فرهنگی و بومی وابسته است؛ یعنی هم به حساسیت‌های اجرایی متوجه است و هم به حساسیت‌های فرهنگ بومی، شامل زبان، خرده‌فرهنگ‌های رفتاری، شیوه زندگی و سنن و باورها؛ اما درهرحال، این نوع تئاتر اصولاً پس از پیدایش و تکامل تئاتر مرسوم و شناخته شده امکان وجود پیدا می‌کند. «از دهه نود، فرهنگ عامه به عنوان روشی مهم برای بررسی رسانه، تاریخ و ادبیات مطرح شده است» (یوسفیان کناری و طرقی، ۱۳۹۶: ۹۰) درصورتی‌که عمر تئاتر بومی به اندازه عمر هنر تئاتر است. با توسل به این تعریف ترکیبی، می‌توان گفت که تئاتر بومی یکی از بهترین شیوه‌های هنری تاویل‌گر است.

از این طریق می‌توان وضعیت اجتماعی، صنوف و طبقات مختلف، به‌خصوص از منظر اتنوگرافی، را شناخت و نسبت به فاکتورهای مختلف سنجید. به نظر می‌رسد نشان دادن معنای فراگیر زندگی به وسیله تئاتر بومی، بهترین راه برای تجربه زیست‌بوم‌هاست، زیرا اساساً و به قول پیتر بروک[1]، تئاتر «هنری است درباره زندگی» (بروک، ۱۳۹۱: ۲۵). با این توضیحات، می‌توان اذعان داشت که تئاتر بومی در سه وجه هنرمند بومی، اثر بومی و اقلیم متجلی می‌شود.

1- Peter Stephen Paul Brook



تئاتر بومی در ایران

تئاتر بومی یعنی تئاتری که منتسب به یک بوم خاص بوده و توسط هنرمندی با مشخصاتی از همان بوم، اجرا می‌شود. آن‌چه در ایران به‌عنوان تئاتر بومی شناخته می‌شود، اثری است که صرفاً به اقلیم منتسب وابسته است؛ به‌عبارتی‌دیگر، معنی تئاتر بومی در ایران، بیشتر اوقات به اجرای آیین‌های سوگ یا سور اشاره دارد؛ بر این اساس، بخش عمده آیین‌های نمایشی در زمره تئاتر بومی به حساب می‌آید. آیین‌های نمایشی سوگکانی، مانند تعزیه، روضه‌خوانی و آیین‌های سورکانی، مانند نوروزی‌خوانی و تکم-گردانی. بخشی از آیین‌های نمایشی بومی نیز خارج از تقسیم‌بندی مذکور بوده و به سنت‌های نمایشی حاجت‌خواهی و دفع بلا می‌پردازد مانند آیین‌های طلب باران، مراسم زار و آیین نمایشی سیاه‌سرفه.

ایران کشوری است که ساختار اجتماعی و زیست‌بوم‌اش اقوام متعدد ساکن آن را دربر می‌گیرد. «افزون بر قومیت اصلی فارس‌زبانان ایرانی، دست‌کم ده قوم دیگر با زبان‌ها و گویش‌های متفاوت در این کشور حضور دارند» (یوردشاهیان، ۱۳۸۷: ۱۵) همچون ترک، کرد، لر، عرب، بلوچ، ترکمن، گیلک، تالش و غیره. «همچنین می‌توان از اقلیت-های دینی مانند ارامنه، آشوری، یهودی، زرتشتی و مذاهب متفاوت اسلامی مانند اسماعیلی، هفت‌امامی، شیعه جعفری، دوازده‌امامی، سنی‌حنبلی، شافعی یا حنفی نام برد» (حافظ‌نیا، ۱۳۸۱: ۱۶۲). آن‌چه تمام این شاخه‌ها را به هم متصل می‌کند، تعلقاتی با هویت و ماهیت تعریف شده ملی است. «بر اساس دیدگاه دابینز[1]، تعلق‌های ملی در چهار مولفه زمینه‌ای تاریخ مشترک، دین مشترک، نژاد مشترک و حس میهن‌دوستی دسته‌بندی می-

1- Dobbins

گردند» (سعدآبادی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۸۲). اقوام ساکن ایران طی سده‌های متمادی، در عین زندگی مسالمت‌آمیز با هم، فرهنگ مشخصی را به‌عنوان فرهنگ رسمی یا هویت ایرانی پذیرفته‌اند؛ در جهان امروز، از این یکپارچگی با عنوان «دولت-فرهنگی» یاد می‌شود که در عین داشتن مشترکات قومی، مختص هیچ قومی نیست. پس **«هویت ملی، احساس مشترک و آگاهی جمعی است که در یک یا نسبت به یک قلمرو سرزمینی دولت- ملت، عینیت و مادیت نهادین می‌یابد» (بهشتی و حقمرادی، ۱۳۹۶: ۲۶). به همین دلیل، می‌توان ادعا کرد که اساساً** «هویت فرهنگی جمعی افراد در جامعه ایرانی از منابع متعددی برخوردار است که از جمله مهم‌ترین آن‌ها، هویت ملی و هویت قومی یا محلی است. این دو منبع هویتی در طول تاریخ طولانی این سرزمین، به‌صورت توأمان شکل گرفته و ایجاد شده‌اند» (حاجیانی، ۱۳۸۷: ۱۵۱). با چنین مفروضاتی می‌توان اذعان داشت که «فرهنگ ایرانی، ترکیبی از عناصر مختلف است که طی تاریخ درهم تنیده شده و به‌صورت مجموعه‌ای واحد و یکپارچه موجودیت یافته است» (یوسفی‌جویباری و محمدی‌فر، ۱۳۹۰: ۳۰).

دولت- فرهنگ، همچون نخ تسبیحی اقوام ایران را هویتی یکپارچه می‌بخشد. با توجه به معنای واژه فرهنگ که «یک کلیت پیچیده شامل: دانش، اعتقاد، هنر، قانون، اخلاقیات، آداب و رسوم و سایر **توانمندی‌ها و خصلت‌های مکتسبه توسط انسان به عنوان عضوی از جامعه» (Haviland,1999: 36) است و** صِرفِ زبان یک اقلیم خاص نمی‌تواند مفهوم سنگینی چون فرهنگ یا هویت قومی را تمثیل کند؛ بنابراین، اختصاص ایران به یک قوم، نادیده گرفتن سهم فرهنگ بوم‌های محلی دیگر است که هرکدام از آن‌ها، البته دارای ارزش‌های نمایشی و تئاتری‌اند؛ ارزش‌هایی که هم آبشخور تئاتر ملی‌اند و هم مقوم آن. از ثمرات دیگر دولت - فرهنگ‌ها، تقویت تعامل میان فرهنگ‌های بومی نیز هست، همچون فرهنگ دَدَه‌لر در فرهنگ ترک‌ها که بی‌شباهت به فرهنگ باباها نیست؛ مثلاً شباهت دده قورقود با باباطاهر عریان که نمودی از هدایت خردورزانه و نصیحت‌گرایی مصلحانه به شمار می‌رود. این فرهنگ «زبان ایهام و رمز را می‌شناسد، پیشگویی می‌کند و راهنمای دیگران هست» (صادقی، دایره المعارف بزرگ اسلامی). به همین منوال باید به مفهوم «پیر» در فرهنگ برخی از اقوام ایرانی اشاره داشت. «برای معادل واژه پیر به معنای راهنما و قطب و مراد در حوزه ادب فارسی، افزون بر

واژه‌های پیر و شیخ، به کاربردن واژه بابا [دده] نیز بسیار پربسامد است. همچنین در بسیاری از زبان‌ها و گویش‌های فارسی از واژه پیر در معنای پدر نیز استفاده شده است» (همان) که همه آن‌ها از زمینه شکل‌گیری و رشد مشابهی برخوردارند.

تئاتر بومی و تئاتر ملی در ایران

مبحث مربوط به دو مقوله «تئاتر بومی» و «تئاتر ملی» در ایران، نوعاً دو رویکرد متقابل و حتی گاهی متناقض رو به روی هم تلقی می‌شوند؛ حال آن‌که این‌گونه نیست. چنین تقسیم‌بندی، صرفاً از منظر استحکام ساختاری برای اجرا و دیگر انضمام‌های مربوط به وابستگی‌های فرهنگی طرح می‌شود. همان‌گونه که تئاتر بومی به معنای تئاتری دیده می‌شود که منتسب به یک بوم خاص بوده و توسط هنرمندی با مشخصاتی از همان بوم اجرا می‌شود، تئاتر ملی نیز «همان نوع تئاتری است که ریشه در اصالت‌ها و هویت و فرهنگ و زبان و آن‌چه باید در حیات و روزگار ما جاری باشد، دارد» (آشفته، ۱۴۰۰، خبرگزاری ایران لاین). با پرهیز از چنین پنداشتی، پرداختن به محدوده فهم و معنای دو مفهوم «تئاتر» و «ملی» به شکل دقیق‌تر ضروری است. تئاتر ملی یعنی تئاتری که از سویی مبتنی بر ملیت یک سرزمین است و ملیت «یک روح است و یک اصل معنوی، میراثی غنی و مشترک از خاطرات و از سوی دیگر، وفاق کنونی، تمایل به زندگی مشترک، به ارزشمند ساختن میراث دست ناخورده و بازمانده از پیشینیان» (برتون، ۱۳۸۰: ۲۴۳). بنابراین، این نوع تئاتر، تئاتری است که «با حذف تفاوت‌های قومی و زبانی، [تئاتر] مردمی یکدست بیافریند» (بهزاد قادری به نقل از نصرالله قادری، ۱۳۸۵: ۱۸). این تئاتر، از لحاظ شیوه اجرایی مبتنی بر حرکات، رفتار، کنایات و زبان مشترک اکثریت مردم است. گروهی، نوشتن و یا حتی اجرای یک نمایش توسط ایرانیان را برای ملی بودن تئاتر کافی می‌دانند؛ اما مخالفان این نظریه اشاره می‌کنند که «هیچ ملتی با الگوبرداری و اجرای نیمه آگاهانه آثار ملل دیگر، صاحب هنر ملی نشده است. هر ملتی هویت ویژه اقلیمی خود را دارد و ناگزیر باید هنر ملی سرزمین خود را بیافریند» (جوانمرد، ۱۳۷۴: ۳۰ – ۳۱).

به‌زعم برخی از پژوهشگران، آیین‌های نمایشی سنتی تنها آثاری هستند که دارای چنین مشخصاتی‌اند. این سخن در ذات خود، منافاتی با اصل تئاتر ملی ندارد، زیرا قراردادهای نمایشی موجود در اشکال نمایش سنتی را در هر جای جهان به‌عنوان گونه-های نمایش خلاق و پویا بر می‌شمارند. «همان اتفاقی که در مورد سایر نمایش‌های شرقی

چون «کابوکی»، «نو» و «بونراکو» در ژاپن، «کاتاکالی» در هند و «کینگ‌تیائو» در چین رخ می‌دهد و آن‌ها را بدل به منبع الهام بسیاری از هنرمندان ملی و جهانی، چون شوجی ترایاما، آکیرا کوروساوا، آنتونن آرتو، مه‌یرهولد، برتولت برشت، یوجینو باربا، پیتر بروک و... می‌سازد» (ناصربخت به نقل از قادری، ۱۳۸۵: ۱۳۱). در حقیقت، آیین‌های نمایشی، ساختار نمایش بومی را شکل می‌دهند و نمایش بومی اقوام مختلف یک ملت، تئاتر ملی را قوام می‌بخشد؛ لذا نمایش‌های عامیانه یا مردمی و یا به اصطلاح امروز نمایش‌های سنتی، مثل تخت حوضی، تعزیه، نقالی، میرنوروزی و غیره را نمی‌توان جزو تئاتر ملی دانست. بر همین اساس«نویسنده یک نمایشنامه ملی، باید ملیت کشور مربوطه را دارا باشد. مهم نیست که حوادث نمایشنامه‌اش در کجای دنیا اتفاق می‌افتد و آدم‌های نمایشش متعلق به کدام کشور هستند» (عباسی، ۱۳۸۱: خبرگزاری ایسنا). به‌عنوان‌مثال، زمانی‌که نمایشنامه‌های اکبر رادی را مورد مطالعه قرار می‌دهیم، در اکثریت قریب به اتفاق آن‌ها متوجه می‌شویم که بوم، فضا و فرهنگ، مربوط به شمال ایران است، درصورتی‌که مسئله نمایشنامه، تعمیم شده در کل ایران دانسته و فهمیده می‌شود؛ نیز، وقتی با تئاتری مواجه می‌شویم که اگرچه به یک مسئله ملی اشاره دارد اما درعین‌حال، یک مسئله منطقه‌ای را نیز مطرح می‌کند؛ پس تئاتر بومی، گونه‌ای در برابر تئاتر ملی نیست، بلکه شکل‌دهنده و مقوم تئاتر ملی است و برای رسیدن به تئاتر ملی، باید در «جستجوی نمودهای فرهنگ ایرانی در الگوهای کهن نمایش، آیین‌های نمایشی و نمایش‌های سنتی ایرانی و توجه به رفتارها، روابط و مناسبات اجتماعی در هر دوره تاریخی که نقش مهمی در تکوین شکلی و معنایی تئاتر ملی دارد» (مسعودی به نقل از قادری، ۱۳۸۵: ۱۳۷–۱۳۸) باشیم. بنابراین، باید تئاتربوم‌های مختلف، مورد ارزشیابی دوباره قرار گیرند تا از ترکیب آن‌ها به تئاتر ملی راهی پیدا شود؛ اتفاقی که در اغلب کشورهای آسیایی رخ داده است. «هر کشور آسیایی با سر بیرون کردن از دوره تسلط غربی، احساس کرد که به‌جایگزینی شخصیت ملی خود نیاز دارد. یک راه انجام این کار به هم پیوستن و به نمایش درآوردن فرهنگ بومی بود» (گوناواردانا، ۱۳۵۱: ۳۹).

در بحث پیشین نیز اشاره شد که در مفهوم ایرانِ بزرگ، تئاتر صرفاً آن چیزی نیست که در تهران اتفاق می‌افتد. در اغلب کشورها، تئاتر ملی ریشه در دل نمایش‌های بومی دارد؛ بر این اساس، تعدادی پژوهشگر در پی آن هستند تا عناصر موجود در نمایش‌های

بومی را شناسایی کرده و از ترکیب عناصر متنوع آن‌ها، شیوه‌ای برای تئاتر ملی کشور خود اختیار کنند. در این راستا «مرحله اول حرکت، شناسایی ارزش‌های فرهنگ نمایش مناطق مختلف یک کشور... و در مرحله بعد، از میان این ارزش‌های نمایشی شناخته شده و انتخاب شده، آن بخش که می‌تواند به یک زبان مشترک و یا یک نشانه مشترک تبدیل شود» (عزیزی به نقل از قادری، ۱۳۸۵، ۱۷۵) است.

شاخصه‌های تئاتر بومی

وجود تئاتر بومی در یک محدوده جغرافیایی که برخاسته از آیین‌های نمایشی است، نشان از انسجام فرهنگی مبتنی بر یک قومیت در همان اقلیم است، زیرا «آیین [می‌تواند] شکلی از معرفت، روشی برای تعلیم، مهار حوادث احتمالی آینده، بزرگداشت نیروی فوق طبیعی و سرگرم‌کننده باشد» (براکت، ۱۳۸۰: ۳۳-۳۴)؛ بر این اساس «مناطق گوناگون ایران، به‌طور وسیعی ظرفیت تولید نمایش‌های متعلق به عرصه فرهنگی و جغرافیایی خود را دارند» (فنائیان به نقل از قادری، ۱۳۸۵: ۴۰). هر قومی، بنا بر داشته‌ها، تجربیات، نیازها، آموخته‌ها و آرزوهای خویش اقدام به داستان‌پردازی و نمایش قصه‌هایش می‌کند و این مسئله زمانی میسر می‌گردد که آن قوم به حد والای بلوغ فکری و اجتماعی رسیده باشد. بر همین اساس است که «نخبگان ملی، دولت‌ها و اشراف همچنان پافشاری می‌کنند که وقتی سخن از ملت به میان می‌آید، باید فرهنگ متعالی، به‌عنوان گونه‌ای اعتبار بین‌المللی، به ذهن مردم بیاید» (Edensor, 2002: 15). لذا بر اساس اهمیت و جایگاه تئاتر بومی و آن‌چه تاکنون شرح داده شد، به‌صورت اجمالی می‌توان شاخصه‌هایی برای تئاتر بومی برشمرد:

۱- تئاتر بومی، گونه‌ای تئاتر در مقابل مفهوم «تئاتر» به معنای اخص آن نیست.

۲- تئاتر بومی مبتنی بر یک بوم و اقلیم خاص است.

۳- تئاتر بومی باید دارای هویت اقلیمی خود بوده و ویژگی‌هایش بتواند در کنار دیگر اقوام، قابل تمایز باشد.

۴- هنرمند خالق تئاتر بومی، خود باید رشدیافته آن اقلیم باشد. بومی بودن هنرمند، به معنای ذهنیت فرهنگ بومی وی است نه صرفاً وابستگی جغرافیایی‌اش.

۵- اثر هنری بومی باید رنگ و بوی آن اقلیم، شامل زبان، خرده‌فرهنگ‌های رفتاری، شیوه زندگی و سنن و باورها را دارا باشد.

۶- «تئاتر بومی» برخاسته از «نمایش بومی» است و ریشه در «آیین‌های نمایشی» دارد و وظیفه‌اش علاوه بر تعلیم و تعلم مردمان آن قوم، تقویت «تئاتر ملی» یک سرزمین نیز هست.

۷- زبان در تئاتر بومی، فراگیرترین ابزار برای انتقال مفاهیم عمیق آن اقلیم است. مسئله زبان در تئاتر بومی، صرفاً یک شاخص به عنوان نشان دادن «ارزش ادبی اثر» مشابه آن‌چه بر صحنه تئاتر تعریف می‌گردد، نیست، بلکه به عنوان یک «ارزش بیانی» که افاده‌گر بیان دراماتیک و بسط دهنده ارتباطات کلامی شخصیت‌های نمایشی است، قابل طرح می‌باشد؛ بدین معنا که مخاطب تئاتر بومی، در پس واژگان و کلمات، به زبان، گویش، لحن و لهجه بومی خود، ساحت‌های معنایی فراتر از آن‌چه در ظاهر کلام موجود است را دریافت می‌کند و به همین منظور، ساخت زبان بومی با موجودیت زبان و کلام بر صحنه تئاتر متفاوت است.

زبان و گفتار

بر اساس لغتنامه وبستر، واژه گفتمان[1] «اولین بار قرن چهاردهم در کتاب‌ها ثبت شده است؛ در تقابل معنای باستانی و غیرمستعمل گفتمان یا توانایی فرد در ارائه فکری منسجم و منظم که بعدها به معنای تبادل نظر از راه کلام به کار رفت، معنای جدید آن به بیان منظم و منسجم و مطول از یک فکر در مورد موضوعی خاص اشاره دارد» (Webster, 1993: 600). از جمله معادل‌های فارسی این لغت می‌توان به کلماتی چون نطق، خطاب، سخن، کلام، گفتار و گفتمان اشاره داشت. وان دایک «گفتمان را، هم شکل خاصی از کاربرد زبان و هم شکل خاصی از تعامل اجتماعی می‌داند که به صورت یک رویداد ارتباطی کامل در موقعیت اجتماعی تفسیر می‌شود» (کوبلی، ۱۳۸۷: ۶۰۰). با چنین توجهاتی است که باید اذعان داشت اساساً گفتمان دارای دو تعبیر است: «یک تعبیر، آن را در قالب زبان و کلام و گفتار یا سخن می‌داند و تعبیر دیگر، آن را فرازبانی قلمداد می‌کند و نقش زمینه و بسترهای فرهنگی و سیاسی و اجتماعی را در آن دخیل می‌داند. در تعبیر اول، به صورت و شکل و فرم زبان توجه می‌شود و در تعبیر دوم به زمینه‌مندی یا دخالت عوامل برون‌زبانی یعنی اجتماعی، فرهنگی و

1- discourse

موقعیتی و یا فرازبانی توجه دارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹). بر اساس این تعبیر، آن‌چه باید برآیند گفتمان تئاتر تلقی شود، هم رویکرد سامان یافته شکل و فرم زبان به‌صورت گفتگوی جاری از زبان بازیگران است و هم مبانی فرازبانی که نشان از موقعیت فرهنگی- اجتماعی اشخاص دارد که همه به گفتگو در بین شخصیت‌ها منتهی می‌گردد. از همین روست که ساختارگرایانی مانند سوسور[1]، زبان را یک پدیده پیشاشناختی می‌دانند که بر سازنده شناخت ما از واقعیت به دست می‌آید. «در این گفتمان که از ساختارگرایی فراتر می‌رود، زبان حتی پدیده پیشاشناختی هم نیست، بلکه خود، محصول گفتمان است» (حاجلی، ۱۳۹۵: ۶۷). به‌عبارتی‌دیگر، هم زبان، هم کلمات و هم عناصر، محصول گفتمان هستند؛ درعین‌حال «مفهوم گفتمان با سه بعد اصلی مواجه است: 1-کاربرد زبان؛ ۲- برقراری ارتباط میان باورها (شناخت) و ۳- تعامل در موقعیت‌های اجتماعی؛ درواقع، وظیفه یا هدف اصلی گفتمان فراهم آوردن توصیفی یکپارچه از این سه بعد اصلی گفتمان است» (مبینی‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵۶)؛ همان چیزی که رویکرد اصلی تئاتر بومی به‌حساب می‌آید. همچنین آن‌چه در تئاتر بومی به عنوان گفتگو مطرح است، رویکردی مشابه آرگو[2] است. در فرهنگ آکسفورد ذیل معنای آرگو می‌خوانیم «مجموعه لغات و عباراتی که توسط گروهی خاص به کار برده می‌شود و فهم آن برای دیگران مشکل است» (Matthews, 2007: www.oxfordreference.com). اهمیت زبان آرگو در حوزه تئاتر بومی آنجاست که کلام در تئاتر بومی در کنار معیارگونه بودن در آن اقلیم، دارای بافتار فرازبانی است که جنبه پنهان‌کاری دارد. «این-گونه زبان احتمالاً همیشه در کنار زبان معیار بسیاری از جوامع، جهت مخفی کردن اسرار و پوشاندن افکار وجود داشته است» (سمائی، ۱۳۸۲: ۶). از آن‌جا که گفتگو در تئاتر دارای قابلیت پنهان برای پوشاندن مفاهیم زیرمتنی موجود است، از این حیث پویا و دینامیک است که اشاره به کاربرد جنبه بالفعل زبان است و اصولاً از آن به پارول[3] یا گفتار یاد می‌شود. گفتار و به‌واسطه آن، گفتگو، چیزی است که نمایشنامه بر اساس آن شکل می‌گیرد.

1- Ferdinand de Saussure
2- Argo
3- Parole

زبان و بیان هنر

هنر، نوعی وسیله بیان و حتی نوعی زبان است، با عناصری به‌شدت خودبسنده؛ تنها تفاوت آن با زبان شناخته شده در این است که «گزاره‌های آن در عین ارتباط و قانونمندی، قابل اثبات و انکار نیستند» (**Richards, 1978:** 25). به همین دلیل است که هنر برای عرضه شدن، می‌باید به یک شکلی درآید تا به‌واسطه آن شکل، بهتر درک گردد، زیرا علی‌الاصول «هرگاه صور هنری با احساسات انسانی متناظر باشد، ارزش بیان-کنندگی آن نامیده می‌شود» (رید، **۱۳۹۲:** ۸). این ارزش بیان‌کنندگی، به واسطه زبان افاده می‌شود اما نباید نیز فراموش کرد که «تنها **یکی از منش‌های زبان، بیان است و زبان فی حد ذاته، حائز حقیقتی مجزاست؛ آن‌چنان‌که بسیاری از متفکرین متأخر، نظیر هایدگر نیز تقلیل زبان به ابزار بیان را به چالش کشیده و از حقیقت ذات آن سخن به میان آورده‌اند» (هایدگر، ۱۳۸۲: ۶). چنین قابلیتی را می‌توان در هنرهایی چون تئاتر نیز سراغ گرفته و ابعادش را بررسی نمود.**

صدا و تصویر، زبان تئاتر هستند تا بتوانند مفاهیم را بیان کنند. تصویر در تئاتر، کیفیتی بصری است که رو به روی تماشاگر رخ می‌دهد. صدا نیز در قالب موسیقی، جلوه‌های صوتی و صدای محیط، زبانی بیانگر محسوب می‌گردد. خود مسئله زبان در تئاتر که در قالب ترکی، فارسی، انگلیسی و... قابل طرح و بحث است، در عین داشتن قابلیت هر نوع بیانی همچون نوع گفتار، عوامل مختلفی مانند رنگ، حجم و نور را به خدمت می‌گیرد تا حس و یا فکری مشخص را در ذهن مخاطب خود ایجاد کند، زیرا نوعاً «تلقی ما از هنر، مجموعه به هم پیوسته‌ای از مفاهیم است. میراثی مرکب از تصورات و اندیشه‌هاست» (Tatarkiewicz, 1959:10). با این حساب، روشن می‌شود که کلام در تئاتر صرفاً یکی از عناصر بیانی به حساب می‌آید و اساس یک تئاتر، خصوصاً تئاتر بومی، داشتن زبان بومی صرف نیست.

گفتگو و هر نوع نوشتاری، از ابزارهای موجود در شکل‌دهی تئاتر محسوب می‌شود. تئاتر هنری است مبتنی بر کلام و اگر زبان در تئاتر بومی به‌عنوان یکی از شاخص‌های مهم تلقی می‌گردد، بدین‌جهت است که تئاتر، ذاتاً گفتگومحور است؛ هرچند که بخش عمده‌ای از تئاترهای پس از قرن نوزدهم، مبتنی بر حرکت و کنش‌اند تا دیالوگ محور بوده باشند. در تعریفی که از نمایش در بخش کلامی رایج است، می‌خوانیم «داستانی را

از طریق گفت‌وشنود بیان می‌دارد، قابل انطباق بر نمایش‌های ممتاز بی‌کلام یا میم (که توده‌های پاریسی قرن نوزده را سرگرم می‌کرد و یا لال‌بازی‌هایی که امروزه هنرمندانی مانند مارسل مارسو[1] عرضه می‌نمایند) نیست» (اسلین، ۱۳۶۱: ۷). پس می‌توان با اطمینان گفت که زبان گفتگو و یا نوشتار، اساس آثار هنری نیست و اگر این‌گونه باشد، در وهله دوم است؛ به‌عنوان‌مثال، در نمایشنامه‌نویسی ابتدا طرح قصه و فضای درام مهم شمرده می‌شود و کلام صرفاً افاده‌گر حس‌ها و حالات است. هرچند این نتیجه‌گیری چیزی از اهمیت زبان و کلام در تئاتر کم نمی‌کند و امروز پس از گذشت بیش از ۲۵۰۰ سال از عمر نوشتن نمایشنامه در غرب، هنوز بخش عمده‌ای از آثار نمایشی مبتنی بر کلام، نگارش و اجرا می‌شوند که این خاصیت در تئاتر بومی، تا حدودی اهمیت بیشتری می‌یابد، زیرا اگر هم اشخاص، فضا و محتوای یک اثر دراماتیک دارای شاخصه‌های بومی یک منطقه باشد، باز زبان مفهوم‌سازترین عنصر در این‌گونه آثار برشمرده می‌شود و هیچ‌چیز نمی‌تواند به اندازه زبان بومی برای مخاطب، مفهوم‌ساز و راه‌گشا باشد.

زبان ملی، زبان بومی

کشورها و جوامع چندقومیتی و چندملیتی، صاحب چندفرهنگی، چندزبانی و به بیانی، تنوع فرهنگی‌اند. این مسئله برخاسته از ذات تعامل‌پذیری، تقابل و در مواقعی تفاهم فرهنگ‌های همسو و یا هم‌جوار با هم است. ایران به‌واسطه داشتن چنین وضعیتی دارای زبان‌های بومی یا مادری و ملی یا رسمی است، اما این بدان معنا نیست که تعاملی بین این دو وجود ندارد؛ زبان‌های به کار گرفته‌شده در ایران، در طول هم‌جواری تاریخی‌شان در بسیاری از عناصر و اجزای زبان به وجوه مشترکی دست یافته‌اند. زبان، وسیله‌ای بنیادین برای فهم رفتار بشر است. با به‌کارگیری زبان می‌توان دریافت که انسان‌ها چگونه رویدادهای محیط زندگی‌شان را می‌نگرند و نیز چگونه آن‌ها را توصیف و تحلیل می‌کنند. چنین روندی گویای جایگاه زبان به عنوان هسته اصلی فرهنگ نیز معنا می‌یابد. «به همین جهت است که انسان‌شناسان فرهنگی با بررسی زبان در جوامع گوناگون، می‌توانند درباره فرهنگ یک قوم، شیوه‌های اندیشیدن و جهان‌بینی آنان، دانش بیشتری به دست آورده و به تحلیل و توصیف مناسب‌تری بپردازند. به‌عبارت‌دیگر، با تحلیل زبان جامعه

1- Marcel Marceau

است که می‌توان اطلاعاتی درباره فرهنگ و طرز تفکر آن جامعه به دست آورد و تأثیر آن را بر زبان مشخص نمود» (قرایی مقدم، ۱۳۸۲: ۸۴). ورف[1] با طرح فرضیه نسبیت زبانی به این نکته تأکید می‌کند که «نوع مفاهیم و ادراک‌هایی که ما می‌توانیم داشته باشیم، زیر نفوذ زبان یا زبان‌های خاصی است که ما به آن «سخن» می‌گوییم. ازاین‌رو، مردمی که به زبان‌های متفاوتی سخن می‌گویند، جهان را به گونه‌های متفاوتی ادراک می‌کنند؛ درواقع، زبان می‌تواند تمایزهایی را که برای مردم یک فرهنگ اهمیت دارد، منعکس کند» (همان: ۸۷). از نظر سوسور نیز «زبان، نظام نشانه‌هایی است که معنا یا افکار را بیان می‌کند» (توسلی، ۱۳۷۱: ۱۵۵). هرکدام از این زبان‌ها، در عین داشتن جهان خاص خود، به واسطه وابستگی فرهنگی موجود بین اقوام مختلف، در دایره یک کشور، با هم در تعامل کامل هستند و این ناشی از آفرینش نظام معنایی قابل فهم در تعامل اجتماعی و ارتباطی است. «به‌علاوه، زبان فراگیرترین عنصر مشترک هویتی است که می‌تواند فارغ از بعد جغرافیا و هم‌جواری سرزمینی، تا حد زیادی وجه نظرها، ارزش‌ها و باورهای مشترک را در تعامل اجتماعی و انتقال این مجموعه در توالی نسل‌ها بر عهده بگیرد. بنابراین، در میان عناصر هویتی، زبان در رتبه اول شبکه ارتباط و تعامل اجتماعی قرار دارد» (نیازی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰۴-۲۰۵).

اهمیت زبان در تئاتر

با توجه به این که «زبان دستگاهی است از علائم آوایی و قراردادی که به وسیله اندام گویایی انسان تولید می‌شود و به قصد انتقال معانی از ذهنی به ذهن دیگر به کار می‌رود» (قادری، ۱۳۸۰: ۳۰۰) زبان تصویر و حرکت نیز نوعی بیان نمایشی است که هدفش درنهایت، انتقال یک معناست. هنر تئاتر در عین وابستگی‌اش به کنش، به واسطه زبان گفتمانی‌اش شناخته می‌شود؛ شاید اگر بگوییم هنری وابسته به زبان و کلام است، پر بی‌راه نگفته‌ایم. در روند ترجمان متن به اجرا، کلام، از نوشتار به گفتار مبدل می‌گردد. «به‌بیان‌دیگر، آن‌چه را به‌اختصار متن می‌نامیم، حاصل فرآیندی است که ارائه آن از نویسنده به تماشاگر سپرده می‌شود و به اصطلاح در فاصله میان ساخت آن تا شنود آن، نوشتار به گفتار بدل می‌شود» (پیکن، به نقل از ساسانی، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

1- Whorf

اصولاً زبان در نمایشنامه به دو بخش دستور صحنه[1] و گفتار تقسیم می‌شود و هرکدام از این دو بخش، وظایفی در جهت پیشبرد اهداف درام‌نویس ایفا می‌کنند. بخش دستوری صحنه، به حرکت و کنش مستقیم بازیگر روی صحنه و تنظیم دکور، نور، گریم، لباس اشاره دارد. مخاطب برای درک آن‌چه بر روی صحنه رخ می‌دهد، چاره‌ای جز دریافت گفتار در کنار کنش بازیگر ندارد. «کلام در نمایشنامه غیر از انتقال معنی تحت‌اللفظی خود، دارای یک بار دراماتیک خاص است. مغناطیسم موجود در کلمه که جوهر اصلی کلمه است، با توجه به ریتم، جمله‌بندی، آهنگ جمله، میزان سرعت آهنگ کلمه و مکث و سکوت، می‌تواند عکس‌العمل‌های احساس متفاوتی در تماشاگر برانگیزد» (مژده، ۱۳۶۷: ۱۲). این مسئله بازگویی دیگرباره اهمیت زبان در تئاتر است. اگر زبان در معنای عام، بر روی صحنه نمایش از اجرا گرفته شود، تقریباً چیزی از آن باقی نمی‌ماند، زیرا آن‌چه از تئاتر سراغ داریم، زبان است و زبان تمام گفتار و کنش را شامل می‌شود و به این واسطه «همه اجزای تئاتر در راستای بیان مقصود، آرایش می‌یابند» (ساسانی، ۱۳۸۸: ۱۴۰).

نقش زبان در تئاتر بومی

زبان در تئاتر، به‌عنوان شاخصی از بیان، به واسطه قابلیت ایجاد فضای گفتمانی بر روی صحنه، کارکردی بسیار سنگین یافته است. هرچند سایر عناصر موجود در تئاتر – صحنه‌پردازی، نور، موسیقی، لباس، گریم و...– با زبان کلامی تئاتری در ارتباط نیستند، اما نقش پررنگی در امر بیان داشته و به رسایی گفتمان بصری کمک می‌کنند. غایت اجرای یک تئاتر، ایجاد نوعی گفتمان است. در این صورت، نقش و اهمیت زبان جایگاه ویژه‌ای به خود می‌گیرد، چرا که تئاتر می‌تواند بدون صحنه‌پردازی، نور، موسیقی، لباس، گریم نیز تئاتر باشد، اما بدون کلام، خاصه در تئاتر بومی–که شاخص اصلی‌اش کلام است و منجر به اقیلم‌مندی می‌شود– نوعی لال‌بازی بیش نیست؛ پس، استفاده از ظرفیت‌های زبانی، اشاره به‌نوعی هویت‌سازی نیز هست؛ هابس باون[2] در نظریه خود «هویت و زبان متأثر از یکدیگرند» **(Hobsbawn, 1996:4)** به این نکته اشاره دارد. نکته مهم دیگر این است که تئاتر بومی صرفاً به نمایش آیینی محدود نمی‌شود. تئاتر بومی تئاتری

1- Direction
2- Hobsbawn

است دارای چهارچوب کاملاً امروزی که بر صحنه قاب عکسی یا هر نوع دیگر آن اجرا می‌شود؛ مانند آیین‌های نمایشی نیست که صرفاً مبتنی بر اجرا در میان مخاطب معنا می‌یابند. نمود عینی و بارز آیین نمایشی ایرانی، تعزیه است. «جنبه مثبت تعزیه‌های شهرهای کوچک و روستایی که هنوز دست‌نخورده باقی مانده‌اند و در ارتباط با مخاطب خود موفق عمل می‌کنند، انعطاف‌پذیری بالاست. چون مرز زمانی و مکانی در آن وجود ندارد، می‌تواند در هر زمان، مکان و با هر تعداد تماشاگر با بازه زمانی که در دست اجراکنندگان و مخاطبان است، اجرا شود» (رهبرنیا و داوری، ۱۳۹۶: ۲۲). بر همین اساس، تئاتر بومی مانند آیین نمایشی نیست که صرفاً با عناصر بصری‌اش به این نام شناخته شود؛ این، گونه‌ای تئاتر است که از ظرفیت زبانی بالا و مخصوص منطقه‌ای خاص بهره‌مند می‌شود. به باور عده‌ای، رویه‌ای که در نمایش‌های آیینی نیز تکرار می‌شود. یعنی عنصر زبان، هم در آیین‌های نمایشی وجود دارد و هم در تئاتر بومی؛ پس تفاوت این دو گونه در چیست؟

آن‌چه این‌جا اهمیت می‌یابد، بهره‌مندی از تمام سرمایه‌های زبان بومی است که نمایش آیینی از آن بی‌بهره است. بخش قابل توجهی از اصطلاحات بومی مناطق، با وجود وابستگی به یک زبان واحد، صرفاً در همان منطقه دارای معنا و مفهوم است. چیزی که اغلب در نمایش آیینی مناطق مختلف با یک زبان واحد دیده نمی‌شود؛ بدین معنی که ممکن است در یک استان که همه به یک زبان واحد حرف می‌زنند، یک اصطلاح در یک منطقه دارای یک معنی و در منطقه دیگر به معنایی دیگر فهم گردد. حتی گاهی اصطلاحی در یک بوم با زبان پایه مشابه با بوم دیگر دارای معنایی متناقض یا کلاً بی‌معناست؛ به‌عنوان‌مثال، تبریز شهری است که در آن به زبان ترکی حرف می‌زنند. در این شهر به کسانی که بذله‌گو و شوخ‌طبع‌اند، اصطلاحاً «**دَبَح**»[1] گفته می‌شود. معنای همین اصطلاح در شهر خوی که فاصله دو ساعتی با تبریز دارد و در آن‌جا نیز به زبان ترکی سخن گفته می‌شود، بسیار قبیح بوده و دارای باری اروتیک است! یا زمانی که یک مادر تبریزی سعی دارد فرزند خود را که در خوابی سنگین است بیدار کند، با عصبانیت و خستگی و کمال یاس می‌گوید«**دا دی دی دو دا دی دی!**» (به معنی: دیگر بس

1- Dabah

است بلند شو!). همین ترکیب واژگان در دیگر مناطق ترک‌زبان دارای هیچ معنایی نیست و صرفاً منتسب به تبریز است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در این‌گونه اصطلاحات که به‌عنوان ظرفیت‌های بومی زبان نامیده می‌شوند، بخشی از واقعیت زبانی مردم یک شهر دیده می‌شود که صرفاً در بین مردم آن شهر دارای بار معنایی مشخص و قابل فهمی است و بس. با این توضیح، آن‌چه در نمایش‌های آیینی یا آیین‌های نمایشی رخ می‌دهد، بهره‌گیری ازاین‌دست اصطلاحات نیست، بلکه آن‌جا به دلیل وابستگی به رسوم و سنت‌های دینی گسترده مردم یک قوم با بوم‌های متفاوت، حرکت به سمت بهره‌گیری از واژگان معیار و زبان شاخص است تا تمام مردم آن منطقه، به‌طریق‌اولی مفاهیم را به‌سادگی درک و دریافت کنند؛ در حقیقت، تئاتر بومی، اجراهای امروزینی است که در فضای بومی و با تمام ظرفیت‌ها و ظرافت‌هایش اتفاق می‌افتد. مقصود از فضای بومی در تئاتر بومی، اشاره به فضای صوری و درعین‌حال ماهوی است که مخاطب منطقه‌ای فرهنگی با دیدنش، بلافاصله دچار این‌همانی می‌شود و به همین واسطه، خود را بخشی از بوم زیست همان منطقه شمرده، در کنش‌های به‌خصوص فرهنگی مشارکت جدی می‌یابد.

شائبه‌ای که ممکن است اتفاق بیفتد، این است که اگر یک ترک‌زبان یا کردزبان، بخواهد اجرایی تئاتری داشته باشد که با وجود معیار قرار دادن زبان فارسی، گفتار کلامش دچار لحن و لهجه زبان مادریش می‌شود، تکلیف چیست؟ این‌جا با زبان آرگو یا کوچه‌بازاری و صنفی مواجهیم؛ به‌عنوان‌مثال، فردی عرب‌زبان، هنگام تکلم به زبان فارسی، با لحن و لهجه عربی، فارسی سخن می‌گوید. اگر بنا باشد از این مشکل پیش‌آمده، تفسیر عیب‌جویانه شود، خطاست. همین است که در تئاتر بومی باید به ظرفیت‌های زبانی توجه شود. پرواضح است که یک ایرانی در بهترین حالت تکلم انگلیسی، نمی‌تواند دقیقاً مشابه یک شهروند بومی کشور انگلیس حرف بزند و قطعاً پس‌زمینه بومی و لحنی و لهجه‌ای در آن پنهان است. پس بحث ما بحث زبان ترکی و فارسی و غیره نیست، بلکه حتی اگر یک ترک‌زبان به بهترین شکل ممکن فارسی تکلم کند، باز هم ممکن است زبان فارسی را با لحن و لهجه ترکی-فارسی ادا نماید. پس جایی برای تمسخر و استهزا وجود ندارد، بلکه که اساساً این اشاره به ظرفیت زبانی این فرد اعم از آرگوها، آکسان‌ها، قیدها و پسوندهاست که اتفاقاً جهت این‌همانی بین تماشاگر و اجراکننده، باید بر صحنه تئاتر بومی از آن‌ها بهره جسته، تماشاگر را با صحنه به وحدت رساند.

کارکرد زبان در شکل‌گیری تئاتر بومی

برخلاف تصور عده‌ای که شاخص اول و اصلی در شناخت تئاتر بومی را حال و هوا و داشته‌های بصری آن می‌پندارند، اساس شناسایی تئاتر بومی، زبان است. بر اساس نظریه یاکوبسن، زبان به‌عنوان مهم‌ترین ابزار ارتباطی در تئاتر بومی دارای شش وجه است: فرستنده، گیرنده، موضوع، رمز، تماس و پیام با نقش‌های ترغیبی، عاطفی، همدلی، ادبی، فرازبانی و ارجاعی. تئاتر بومی برخاسته از یک یا چند پیام است که گاه عیان و گاه به‌صورت رمزگون، در یک لفافه موضوعی و داستانی، با ایجاد تماس با مخاطب، از سوی گروه نوشتاری و اجرایی به سوی گروه گیرنده یا همان تماشاگر، ارسال می‌شود. هنگامی‌که هدف از کلام، جلب مشارکت گیرنده یا برانگیختن وی باشد، بیانگر احساس گوینده از موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند و هدف از ایجاد ارتباط در این کارکرد، برقراری تداوم و یا قطع ارتباط است، به شرطی که پیام به‌خودی‌خود کانون توجه واقع شود. با این حساب، زبان مهم‌ترین کارکرد برقراری ارتباط در شکل‌گیری تئاتر بومی است. تماشاگر با مواجهه مستقیم با یک اثر نمایشی بر صحنه در می‌یابد که به‌جز عناصر دیگر سمعی و بصری موجود، این تئاتر مربوط به کدام بوم است. رسیدن به این مهم میسر نمی‌شود، مگر توسط متخصصانی که در عین درک صحیح از تئاتر بومی، بوم‌شناسند و با زبان، گویش، لحن و لهجه آشنایی کامل دارند. آن‌ها، در حداقل‌ترین حالت می‌دانند بازیگری که بر روی صحنه در حال ایفای کلام است، مربوط به کدام بوم بوده و موضوع و پیام موجود در این اثر به چه اندازه‌ای با آن بوم مطابقت دارد؛ یا می‌دانند اجراکنندگان در اجرا تا چه حدودی توانسته‌اند این ارتباط را به‌واسطه زبان و سایر عناصر بومی شکل دهند؛ بر این اساس، برای شناخت تئاتر بومی یک منطقه، باید از متخصصان انسان‌شناسی نمایش آن بوم بهره برده شود تا تمام داشته‌های یک اثر بومی را بشناسد و درک کند. آزاردهنده‌ترین بخش استفاده از کلام در تئاتر بومی، بهره‌گیری نابه‌جا از لهجه و لحن است. عده‌ای به‌اشتباه معتقدند یک تئاتر غیربومی اجرا شده مثلاً در کردستان، برای آداپته‌شدن با زبان آن استان باید متوسل به لهجه همان منطقه شوند. البته «جز در موارد ضروری، استفاده از لهجه لزومی ندارد. آنگاه هم که از لهجه استفاده می‌کنند، باید طوری با کار بیامیزد که نتوان آن را جدا – و احتمالاً حذف- کرد» (آقاعباسی، ۱۳۷۰: ۲۴۴). اهمیت این مسئله زمانی در این روند ارتباطی مهم جلوه می‌کند

که بدانیم به‌کارگیری لهجه در تئاتر اگر به‌جا نباشد، صرفاً محدود ساختن بازیگر است. «داشتن لهجه می‌تواند مانعی برای پرورش صدا و بیان باشد. اگر شما به هر دلیلی تنها به یک شیوه سخن گفتن بچسبید و از یاد گرفتن شیوه‌های دیگر خودداری ورزید، امکانات صدای خود را محدود می‌سازید. صدایی که بدین‌طریق برای حفظ فردیت و اصالت محدود شده باشد، از کارآیی کافی برخوردار نمی‌تواند بود و این نقیصه به همه بازی صاحب صدا لطمه خواهد زد» (بری، ۱۳۵۹: ۲۱).

۵- نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که تئاتر بومی مفهومی چندبعدی و چندلایه بوده و از چند منظر قابل بررسی است:

۱- تئاتر بومی نه آیین نمایشی است و نه تئاتر ملی. تئاتر بومی بیش از وابستگی‌های ساختاری مربوط به اجرای نمایش، به فاکتورهای فرهنگی و بومی وابسته است؛ یعنی هم به حساسیت‌های اجرایی متوجه است و هم به حساسیت‌های فرهنگ بومی شامل زبان، خرده‌فرهنگ‌های رفتاری، شیوه زندگی و سنن و باورها، اما درهرحال، این نوع تئاتر اصولاً پس از پیدایش و تکامل تئاتر مرسوم و شناخته شده، امکان وجود پیدا می‌کند. عده‌ای، آئین‌های نمایشی را همان تئاتر بومی تلقی می‌کنند، اما آئین‌های نمایشی ابتدا ساختار نمایش بومی را شکل می‌دهند. نمایش بومی اقوام مختلف یک ملت، تئاتر ملی همان ملت را قوام می‌بخشد؛ لذا نمایش‌های عامیانه یا مردمی - و یا به اصطلاح امروزی نمایش‌های سنتی مثل تخت حوضی، تعزیه، نقالی و میرنوروزی - را نمی‌توان جزو تئاتر ملی و یا تئاتر بومی دانست.

۲- تئاتر بومی دارای شاخص‌هایی است: گونه‌ای تئاتر در مقابل مفهوم «تئاتر» به معنای اخص آن نبوده و مبتنی بر یک بوم و اقلیم خاص است که در آن، هویت اقلیمی خاصی هویداست و ویژگی‌هایش می‌تواند در کنار دیگر اقوام، قابل تمایز باشد. هنرمند خالق تئاتر بومی، خود باید رشدیافته آن اقلیم باشد و ضمناً اثر هنری باید رنگ و بوی آن اقلیم، شامل زبان، خرده‌فرهنگ‌های رفتاری، شیوه زندگی و سنن و باورها را داشته باشد، اما شاخص‌ترین ویژگی تئاتر بومی، همان زبان است؛ زبانی که مرزهایش در همان چتر و پوشش بوم، شناخته می‌شود، زیرا زبان در تئاتر بومی، فراگیرترین ابزار برای انتقال مفاهیم

عمیق آن اقلیم است.

۳- در کنار عناصر متعدد سمعی و بصری تئاتر بومی، زبان، مفهوم‌سازترین عنصر شمرده می‌شود و هیچ‌چیز نمی‌تواند به‌اندازه زبان بومی برای مخاطب، مفهوم‌ساز و راه-گشا باشد. البته بهره‌مندی از تمام سرمایه‌های زبان بومی باید معیار داشته باشد، زیرا بخش قابل توجهی از اصطلاحات بومی مناطق، با وجود وابستگی به یک زبان واحد، صرفاً در همان منطقه دارای معنا و مفهوم است.

۴- هر تئاتر بومی برخاسته از یک یا چند پیام است که گاه عیان و گاه به‌صورت رمزگون، در یک لفافه موضوعی و داستانی و با ایجاد تماس با مخاطب، از سوی گروه نوشتاری و اجرایی به سوی گروه گیرنده یا همان تماشاگر، ارسال می‌شود. هنگامی‌که هدف از کلام، جلب مشارکت گیرنده یا برانگیختن وی باشد، بیانگر احساس گوینده از موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند و هدف از ایجاد ارتباط در این کارکرد، برقراری تداوم و یا قطع ارتباط است، به شرطی که پیام به‌خودی‌خود کانون توجه واقع شود؛ با این حساب، زبان به‌عنوان مهم‌ترین کارکرد در برقراری ارتباط فرستنده و گیرنده پیام در شکل‌گیری تئاتر بومی را بر عهده دارد.

منابع

– آشفته، رضا، خبرگزاری ایران لاین: http://www.ion.ir/news/712085

– آقاعباسی، یدالله (۱۳۷۰). «حدود کاربرد لهجه در هنر نمایش»، فصلنامه تئاتر، شماره ۱۶: ۲۲۷– ۲۴۵.

– آهی، محمد؛ فیضی، مریم (۱۳۹۲). «نقش‌های شش‌گانه زبانی در ادبیات تعلیمی با تکیه بر یکی از قصاید سنایی»، پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، سال پنجم، شماره ۲۰: ۱۸۷–۲۱۹.

– احمدی، بابک (۱۳۸٤). ساختار و تا ویل متن، نشر مرکز، تهران.

– اسلین، مارتین (۱۳٦۱). نمایش چیست، ترجمه شیرین تعاونی، نشر آگاه، تهران.

– براکت، اسکار.گ (۱۳۸۰). تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، چاپ سوم، انتشارات مروارید، تهران.

– برتون، رولان (۱۳۸۰). قوم‌شناسی سیاسی، ترجمه ناصر فکوهی، نشر نی.

– بروک، پیتر(۱۳۹۱). در گشوده، ترجمه بهرنگ فرهنگ دوست، انتشارات افراز، تهران.

– بری، سیسیلی (۱۳۵۹). پرورش صدا و بیان هنرپیشه، ترجمه محسن یلفانی، چاپ اول، موسسه تحقیقاتی و اجتماعی پازند، تهران.

– بهشتی، سید صمد؛ حقمرادی، محمد (۱۳۹۶). «احساس تعلق به ایران در میان اقوام ایرانی»، فصلنامه جامعه‌شناسی کاربردی، سال ۲۸، شماره ۶۷: ۲۵– ۳۹.

– توسلی، غلامعباس (۱۳۷۱). نظریه‌های جامعه‌شناسی، انتشارات سمت، تهران.

– جوانمرد، عباس (۱۳۷۴). تئاتر و هویت ملی، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

– حاجلی، علی (۱۳۹۵). «فوکو، گفتمان، تحلیل گفتمان»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوازدهم، شماره۴۲: ۶۳– ۸۷

– حاجیانی، ابراهیم (۱۳۸۷). «نسبت هویت ملی با هویت قومی در میان اقوام ایرانی»، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره ۹، شماره ۳ و ۴: ۱۴۳– ۱۶۴.

– حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۸۱). جغرافیای سیاسی ایران، انتشارات سمت، تهران.

– داد، سیما (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی، نشر مروارید، تهران.

- رهبرنیا، زهرا و خیری، مریم (۱۳۹۲). «هنر تعاملی به‌مثابه یک متن: با اشاره به یکی از آثار تعاملی به نمایش درآمده در بینال ونیز۲۰۱۱، اثر نورما جین»، مجله جهانی رسانه، دوره۸، شماره۱: ۹۲- ۱۱۳.

- رید، هربرت ادوارد (۱۳۹۲). معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

- ساسانی، فرناز (۱۳۸۸). «تحلیلی بر عناصر شبه زبانی در آثار نمایشی»، مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)، دوره ۴، شماره ۱۴: ۹۹- ۱۰۹ .

- سعدآبادی، علی‌اصغر؛ پورعزت، علی‌اصغر و عباسی، طیبه (۱۳۹۲). «شناسایی مؤلفه‌های همبستگی ملی در اقوام ایرانی»، فصلنامه راهبرد دفاعی، سال یازدهم، دوره ۱۱، شماره۴۲: ۱۷۳- ۱۹۸.

- سلدن، رامان (۱۳۷۲). راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، ناشر طرح نو، تهران.

- سمائی، مهدی (۱۳۸۲). فرهنگ لغات زبان مخفی با مقدمه‌ای درباره جامعه‌شناسی زبان، نشر مرکز، تهران.

- صادقی، مریم، دایره المعارف بزرگ اسلامی: https://cgie.org.ir/fa/article/239532

- صدری افشار، غلامحسین؛ حکمی، نسترن؛ حکمی، نسرین (۱۳۸۸). فرهنگ فارسی معاصر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

- عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۱). خبرگزاری ایسنا: www.isna.ir/news/8109-08419.10329

- عزیزی، محمود (۱۳۸۵). تئاتر ملی(تئاتر با هویت ملی)، به کوشش نصرالله قادری، انتشارات نمایش، تهران.

- فرد، رضا (۱۳۷۷). فنون آموزش داستان کوتاه، انتشارات امیرکبیر، تهران.

- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). تحلیل انتقادی گفتمان، گروه مترجمان، مرکز مطالعات رسانه، تهران.

- فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۵). تئاتر ملی(تئاتر منطقه‌ای ملی و محلی)، به کوشش نصرالله قادری، انتشارات نمایش، تهران.

- قادری، بهزاد (۱۳۸۵). تئاتر ملی(تئاتر ملی، ملی‌گرایی، قدرت، جنبش‌های روشنفکری، قومیت)، به کوشش نصرالله قادری، انتشارات نمایش، تهران.
- قادری، نصرالله (۱۳۸۰). آناتومی ساختار درام، انتشارات نیستان، تهران.
- قرایی‌مقدم، امان‌الله (۱۳۸۲). انسان‌شناسی فرهنگی، نشر ابجد: تهران.
- کوبلی، پاول (۱۳۸۷). نظریه‌های ارتباطات، احسان شاقاسمی، پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، تهران.
- گوناواردانا، ا.جی، ریچموند، فرلی(۱۳۵۱). تئاتر در آسیا، ترجمه سجودی، انتشارات پویا، تهران.
- گیرو، پی‌یر(۱۳۸۰). نشانه‌شناسی، محمد نبوی، نشر آگاه، تهران.
- مبینی‌پور، نیره‌السادات؛ شریف‌زاده، محمدرضا و خبری، محمدعلی (۱۳۹۸). «تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس»، فصلنامه مطالعات میان‌فرهنگی، دوره ۱۴، شماره ۳۹: ۱۴۹- ۱۸۷.
- مژده، پروانه (۱۳۶۷). «درباره زبان تئاتر»، فصلنامه تئاتر، شماره ۲و۳: ۶- ۵۹.
- مسعودی، شیوا (۱۳۸۵). تئاتر ملی(ویژگی‌های تئاتر ملی با نگاهی به خیمه‌شب‌بازی)، به کوشش نصرالله قادری، انتشارات نمایش، تهران.
- معین، محمد (۱۳۴۲). فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۵). تئاتر ملی(تئاتر ملی نمایشی سنتی)، به کوشش نصرالله قادری، انتشارات نمایش، تهران.
- نیازی، محسن؛ شفائی‌مقدم، الهام؛ خدمتکار، داوود (۱۳۹۲). «زبان و هویت؛ تبیین رابطه زبان خارجی و هویت فردی، اجتماعی، فرهنگی و ملی»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره ۹، شماره۳۰: ۱۹۹-۲۲۹.
- وزیرنیا، سیما (۱۳۷۹). زبان شناخت، چاپ اول، نشر قطره، تهران.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۲). سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاءشهابی، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰). زبان‌شناسی و شعرشناسی، ترجمه کوروش صفوی، نشر هرمس، تهران.
- یوردشاهیان، اسماعیل (۱۳۸۷). تبارشناسی قومی و حیات ملی، فرزان روز، تهران.

- یوسفیان کناری، محمدجعفر؛ برات طرقی، مرجان (۱۳۹۶). «جلوه‌های فرهنگ عامه در نمایشنامه‌های حمید امجد»، دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه، دوره ۵، شماره ۱۵: ۸۹- ۱۱۱.

- یوسفی جویباری، محمد؛ محمدی‌فر، نجات (۱۳۹۰). «فرهنگ و تمدن ایرانی و جهانی شدن؛ فرصت‌ها و چالش‌ها»، فصلنامه مطالعات جامعه‌شناسی، دوره ۴، شماره ۱۲: ۲۳-۳۸.

- Edensor, Tim(2002) National Identity, Popular Culture and Everyday Life, Publisher: Berg Publishers, ISBN: 9781003086178, Oxford, New York.

- Haviland, A, William (1999) Cultural Anthropology. Harcourt Brace College
publishers, U.S.A.

- Hobsbawn, Eric (1996). *Language, Culture and National Identity: Multiculturalism Based on Language*. Social Research. 12/22/1996.

- Merriam, Webster (1993) Merriam Webster's Collegiate Dictionary, 10th, U.S.A.

- P. H. Matthews(2007) The Concise Oxford Dictionary of Linguistics, 2ed, Oxford University.

- Richards, I. A(1978) Principles of literary Criticism, New York.Tatarkiewicz, w(1959) A History of six Ideas, Nijhoff.