Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Semiannual Journal, Vol. 5, No. 9, Summer & Autumn 2023, 142- 169

A Comparative study of visual symbols and signs in the "Death of Yazdgerd" play by Bahram Beizai with the "Fish and Cat" screenplay by Shahram Mokri

Tahmineh Choobsaz[*] ,
Mohammad Aref[**]

Abstract

The purpose of this article is to study hidden dramatic elements. Especially ecological illustrated dialogues and mind games in “Death of Yazdgerd" play by Bahram Beyzai, and "Cat and Fish" screenplay by Shahram Mokri, from a symbolist anthropological perspective, analytically and etymologically. These works are symbolic semantics with a new form and content which transmit of mental concepts in Iranian dramatic literatures. Therefore, they were considered by many critics and people inside and outside Iran. With using the symbolist anthropological approach, “Death of Yazdgerd” has also been considered by twentieth-century anthropologists, including Branislav Malinowski and Clifford Geertz, for reasons hidden in the work of hidden functionalist features. This article shows that these two works text elements are rooted in universal thinking, which has enabled these two works to communicate with the world through symbolic effects. This article has been prepared by descriptive-analytical method and has been analyzed by qualitative content analysis method.

Keywords: Dramatic Literature, Bahram Beyzai, Hypertextuality, Metamophosis, Gérard Genette, Mythical Creatures.

---

[*] MA in Dramatic Literature, Department of Drama, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran. Tahmine_ch@yahoo.com

[**] (Corresponding Author). Associate Professor of Art Anthropology, Drama Department, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran m.aref@iauctb.ac.ir

Date received: 2022/06/11, Date of acceptance: 2023/08/23

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال پنجم، شمارهٔ نهم، بهار و تابستان۱۴۰۲، ۱۴۲- ۱۶۹

بررسی تطبیقی نمادها و نشانه‌های بصری در نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی با فیلمنامهٔ « ماهی و گربه» شهرام مکری

تهمینه چوبساز*
محمد عارف**

چکیده

هدف این مقاله بررسی تحلیلی و ریشه‌شناسی عناصر پنهان دراماتیک به ویژه دیالوگ‌های مصورِ بوم‌شناختی و بازی با ذهن در دو اثر مطرح ادبیات نمایشی ایران: ۱- نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد نوشته‌ی بهرام بیضایی، ۲- فیلم‌نامهٔ گربه و ماهی نوشته‌ی شهرام مکری، از منظر انسان‌شناسی نمادگرا است. فیلمنامهٔ سینمایی ماهی و گربه شهرام مکری یکی از فیلم‌های معناگرا در سینمای ایران است که توانسته با فرم و محتوایی جدید در انتقال مفاهیم ذهنی، نظر مردم و منتقدین را در داخل و خارج از کشور به خود جلب کند. مرگ یزدگرد بهرام بیضایی نیز به دلایل نهفته در بطن اثر از ویژگی‌های کارکردگرایی پنهان، مورد توجه انسان‌شناسان قرن بیستم از جمله برانیسلاو مالینوفسکی و کلیفورد گیرتز قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که عناصر طبیعی موجود در متن این دو اثر تئاتری- سینمایی از منظر انسان‌شناسی نمادگرا ریشه در تفکر جهان‌شمول و برگرفته از شرایط روحی و روانی مولف کارگردانان آن دو دارد. در این پژوهش از روش توصیفی تحلیلی به

* کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی، گروه نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران Tahmine_ch@yahoo.com
** (نویسنده مسئول) دانشیار انسان شناسی هنر، گروه نمایش، دانشگاه آزاداسلامی واحد تهران مرکزی، ایران. m.aref@iauctb.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۱

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others, and adapt the material for any purpose.

تجزیه و تحلیل محتوای کیفی داده‌ها با تکیه بر شیوه مطالعاتی ژرفانگرانه برای مقایسه جایگاه نمادگرای تصویر و جلوه های پنهان در دیالوگ‌ها استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: بیضایی، مرگ یزدگرد، مکری، ماهی و گربه، انسان‌شناسی نمادگرا.

۱. مقدّمه و بیان مسألهٔ

نمایشنامه «مرگ یزدگرد» از بهرام بیضایی یکی از نمایشنامه‌های قوی و پیشرو در ادبیات نمایشی ایران است که همواره از زوایایی گونه‌گون و به شکل خاصی روایت می‌شود. بیضایی یکی از نویسندگان مطرح در عرصهٔ درام‌نویسی است که به دلیل توجه خاص او به ادبیات کهن ایران اغلب آثارش قابلیت بررسی در حوزه‌های انسان‌شناسی نمادگرا را دارد. وی از معدود هنرمندان و فیلمسازان ایرانی است که بیشترین استفاده را از زبان نمادگرای اسطوره در دهه‌های اخیر کرده است. آثار او از مهمترین و بهترین آثار ادبی و نمایشی معاصر با سبک‌پردازی مبتنی بر ایران‌شناسی اساطیری است. در فیلمنامهٔ مرگ یزدگرد علاوه بر بار دراماتیک آن، به رسمی‌اشاره می‌شود، که در آن شاه به وقت پیری، خودکشی می‌کند و یا قربانی می‌شود تا خونش به جهت باروری به زمین ریخته شود تا به جای او شاه جدیدی بر تخت نشیند. سرتاسر نمایشنامه مملو از دیالوگ‌های مصوری است که بین سه عضو خانواده آسیابان در گردش است و برای نجات خود روایت‌های متناقضی را تعریف می‌کنند. سال‌هاست داستان‌های کهن با تحولات عدیده‌ای رو به رو بوده و نویسندگان زیادی تلاش کرده‌اند چکیده‌ای از فرهنگ ملت‌ها را به وسیلهٔ نمادها، تصاویر و دیالوگ‌ها در قالب فیلمنامه‌ها و **نمایش‌نامه‌ها** به مخاطب نشان دهند. این مهم، موضوعی است که در رأس انسان‌شناسی نمادگرایی گیرتز قرار گرفته‌است. فیلم‌نامهٔ "ماهی و گربه" نوشتهٔ شهرام مکری نیز یکی دیگر از فیلم‌نامه‌های قابل اعتنا در زمینهٔ نمادین است. ماهی و گربه از نظر روایی و سطوح درگیرکنندهٔ مخاطب به آثار بزرگ سینما نزدیک می‌شود. علاوه بر قصهٔ شگفت‌انگیزی که دارد به دلیل دارا بودن ویژگی منحصر به فرد تک‌شات بودن، مورد توجه

بسیاری از منتقدین قرار گرفته‌است. این مقاله درصدد مرور مطالعاتی دو متن نمایش «مرگ یزدگرد بیضایی» و «ماهی و گربهٔ مکری» با رویکرد نمادگرایی است.

کشف جلوه‌های پنهان آثار نمایشی در گرو شناخت نشانه‌ها و نمادهای گوناگون و متضادی است که نویسنده با فرض درک خواننده به خلق آنها می‌پردازد. این معانی پنهان در قالب نماد، نشانه و تمثیل، علاوه بر زیبایی ادبی به پیشبرد و مرتبط ساختن اجزای روایی داستان کمک می‌کند. گیرتز معتقد است نمادها در هنر و ادبیات هر جامعه صرفا به یک معنا نیستند بلکه نمادها در موقعیت‌های مختلف و در کنار یکدیگر معانی متفاوتی می‌گیرند. در زبان‌شناسی ساختگرا معنای هر واژه در نظام نشانه‌ای، منوط به روابط تقابل است. به اعتقاد سوسور، «هیچ نشانه زبانی‌ای فی نفسه واجد معنا نیست بلکه معنای خود را به واسطه تقابلی که با دیگر نشانه ها در چارچوب نظام زبان دارد، به دست می‌آورد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲۷–۳۲۸). «به طور کلی نمادگرایی را روش متعارف برای بیان کردن صورت‌های ذهنی یا ارتباط دادن تصورات به هم خوانده‌اند. نمادها هم طبیعی و هم قراردادی‌اند. برخی از متفکران اظهار داشته‌اند که بیان نمادگرایانه مبنای اصلی شناخت است. برخی دیگر مانند لانگر (SusanneLanger) مدعی شده‌اند که ادراک اساسا نمادگرا است و به سبب همین تناظر هنر را به منزله بیان نمادین عاطفه انسانی تعریف کرده‌اند. (Townsend,2014:400-401) «انسان‌شناسی نمادگرا و تفسیری گرایشی است که از اواخر دهه‌ی ٦٠ و اوایل دهۀ ۷۰ میلادی عمدتاً درون انسان‌شناسی فرهنگی امریکا به وجود آمد و به طور کلی از این باور حرکت می‌کند که فرهنگ مجموعه‌ای از معانی است که از خلال نمادها و نشانه‌ها درک و تفسیر می‌شود و بنابراین برای درک آن باید ابتدا به سراغ تحلیل این نمادها رفت. از لحاظ منطقی، انسان‌شناسی نمادگرا (Symbolistic Anthropology) را باید دنباله‌ای از انسان‌شناسی دینی دانست. بدین معنی که در این گرایش دین به مثابهٔ مجموعه‌ای از معانی نمادگرا در نظر گرفته می‌شود و یکی از نظام‌های معنایی است که در

هر فرهنگی از اهمیتی فوق‌العاده برخوردار است. با این حال شیوهٔ تحلیلی از دین کاملاً با رویکردهای پیشین متفاوت است، زیرا هر چند در نهایت دین در پیامدهای اجتماعی‌اش مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد، اما این امر بیشتر فرایندهای دینی و به ویژه مناسک را در نظر دارد که خود با قراردادن فرد و گروه در شرایطی دراماتیک(Dramatic) تفسیر نشانه ها را ساده‌تر می‌کنند. بحث در انسان‌شناسی در واقع آن است که شبکه‌های معنایی چگونه از خلال نمادها شکل می‌گیرند و چگونه با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و چه فرایندهایی را برای درک محیط و جهان بیرونی برای فرد و گروه ایجاد می‌کنند» (فکوهی، ۱۳۹۰: ۱). «تفاوت نگرش‌ها در شناخت انسان باعث می‌شود نظریه‌های علمی متفاوتی در حوزه‌ی انسان‌شناسی به وجود آید. از جمله نظریهٔ انسان‌شناسی گیرتز (Geertz) که در آن به تفسیر فرهنگ‌ها می‌پردازد و به نوعی تبلور انسان‌شناسی دینی است، درحقیقت در انسان‌شناسی گیرتز از زبان نمادین برای بیان فرهنگ استفاده می‌شود» (نبی حسینی، ۱۴۳:۱۳۷۲). «یعنی هر شناختی درباره فرهنگ، باید با درک معانی فرهنگی آغاز شود و این معانی فرهنگی از طریق نمادها و الگوهاست که خود را نشان می‌دهد» (Geertz,1966:6).

تاکنون تحلیل‌های ارزشمندی از منظر «تکنیک» و «محتوا» و «مخاطب» در مورد «مرگ یزدگرد» و «ماهی و گربه» صورت گرفته، اما هیچ یک از منظر انسان‌شناسی نمادگرا به بررسی تطبیقی و مرور مطالعاتی دراماتیک در این دو اثر نپرداخته‌اند. نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد و فیلمنامه ماهی و گربه، به روش تحلیل محتوای کیفی و بر اساس نظریه انسان شناسی تفسیری کلیفورد گیرتز تجزیه و تحلیل گردیده‌است. این مقاله بر اساس شیوهٔ اسنادی – کتابخانه‌ای در صدد پیدا کردن پاسخ هایی مناسب برای این پرسش‌ها است که:

۱) چگونه می‌توان در نمایشنامه‌ی «مرگ یزدگرد بهرام بیضایی» و «ماهی و گربهٔ شهرام مکری» به بررسی دیالوگ‌های مصور از منظر کلیفورد گیرتز با رویکرد انسان‌شناسی نمادگرا پرداخت؟

۲) ساختار روایی دیالوگ‌ها در نمایشنامهٔ تاریخی«مرگ یزدگرد» چگونه و از چه جهاتی به ساختار فیلمنامهٔ مدرن «ماهی و گربه» نزدیک شده است؟

۳) نمایشنامه «مرگ یزدگرد» و فیلمنامهٔ «ماهی و گربه» از چه وجوه اشتراک و افتراقی برخوردارند؟

در این راستا تکیه بر نظریه انسان‌شناسی فرهنگی (نیاز و نهاد) برانیسلاو مالینوفسکی (Branislav Malinowski) و انسان‌شناسی نمادگرا از منظر کلیفورد گیرتز، پس از کشف وجوه اشتراک و افتراق عناصر موجود در دو اثر نمایشی، به ریشه‌شناسی جلوه‌های نشانه‌ای دراماتیک (دیالوگ‌های مصور، نمادها و زبان نمایشی) با توجه ویژه به رویکرد امیک– اتیک (Emic-Etic)، از اهداف نظری این مقاله برای تفسیر به شمار می‌آید.

۲. محدودهٔ زمانی و مکانی پژوهش

بهرام بیضایی بالغ بر سی نمایش‌نامه و فیلمنامهٔ تولید شده نوشته است و شهرام مکری نیز حدود چهار فیلمنامهٔ بلند سینمایی به همراه شش فیلمنامهٔ کوتاه تولید شده دارد که در این مقاله لزوما فقط به دو اثر ادبی نمایشی آن‌ها توجه گردیده است. نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی و فیلم‌نامهٔ «گربه و ماهی» شهرام مکری دو اثر مورد بحث در این مقاله است که به تفکیک حدود زمانی و مکانی، خلاصه قصه هر یک آورده می‌شود.

خلاصه قصهٔ ماهی و گربه: داستان چند دانشجوی دختر و پسر است که برای شرکت در فستیوال بادبادک به شمال کشور رفته‌اند و در همسایگی کمپ کوچک آنها، کلبه– رستورانی قرار دارد که سه مرد ساکن آن هستند. رستوران به گوشت احتیاج دارد و جز این جوان‌ها شکاری در آن اطراف نیست. مکالمات بین جوانان در طول فیلمنامه‌علاوه بر خلق جلوه‌هایی پنهان و نمادگرا، شامل گزیده‌ای از زندگی آنان، بحث پیرامون مسابقه بادبادک

های فانوسی و گم شدن دختری به نام مارال است که در انتهای فیلم به صورت واضح پرده از قتلش توسط یکی از سه مرد ساکن رستوران برداشته می‌شود.

خلاصه قصهٔ مرگ یزدگرد: یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی است که برای فرار از دست دشمن به مرو می‌گریزد. قصه از پیدا شدن جسد پادشاه در آسیاب مخروبه آغاز می‌شود. آسیاب محل زندگی آسیابان، همسر و دخترش است. پس گمانه‌زنی‌ها برای پیدا کردن قاتل پادشاه به سمت آسیابان و خانواده‌اش می‌رود. صاحب منصبان سپاه محاکمه‌ای برای به دار آویختن آسیابان به راه می‌اندازند. آسیابان و خانواده‌اش برای فرار از سرنوشتی که در انتظارشان است روایت‌های متفاوتی از چگونگی مرگ پادشاه تعریف می کنند. سرانجام مکالمات رد و بدل شده، سران حکومت شاهی را متقاعد می‌کند که مرگ پادشاه گناه آسیابان نیست پس از تصمیم‌شان برای کشتن او منصرف می‌شوند و در این زمان نیز خبر پیشروی سپاه اعراب می‌رسد. چگونگی کشته شدن پادشاه معمایی است که حتی تا پایان نمایشنامه همچنان بدون پاسخی روشن در ذهن می‌ماند. بنابر این دو متن دراماتیک مرگ یزدگرد(۱۳۵۸) و ماهی و گربه (۱۳۹۲) مورد مداقه قرارگرفته‌اند.

۳. مبانی نظری

مردم‌نگاری نخستین مرحله از پژوهش است که به کار توصیفی، مشاهده‌ای و نوشتاری می‌پردازد و در طی آن توصیف تجربی از داده‌ها و اسناد به شکل ثبت وقایع انسانی انجام می‌گیرد. به عبارت دیگر این مطالعه نوعی جمع‌آوری داده است. مردم‌شناسی وظیفه‌ی کارکردن بر روی مواد گردآوری شده به وسیله‌ی مردم‌نگاری را انجام می‌دهد و به تحلیل و تفسیر آن‌ها می‌پردازد. انسان‌شناسی مدعی تعمیم بزرگ‌تری است. انسان‌شناسی به تعمیم نظری موضوع پس از مقایسه‌هایی که در پژوهش انجام شده‌است می‌پردازد (ریویر، ۱۳۷۹: ۲۶-۲۷). «انسان شناسی نمادین و تفسیری گرایشی است که در درون انسان شناسی

فرهنگی آمریکا به وجود آمد و بر این باور است که فرهنگ مجموعه‌ای از معانی است که از خلال نمادها و نشانه‌ها تفسیر می‌شود و برای درک آن باید ابتدا به سراغ تحلیل نمادها رفت» (فکوهی، ۱۳۸٦: ۲٥٤-۲٥٥). سهم نظری گیرتز در شکل دادن به انسان‌شناسی جدید، بسیار فراتر از انسان‌شناسی امریکا و از حوزهٔ خاص او یعنی انسان‌شناسی تفسیری و تحلیل فرهنگ‌های گروهی از جوامع آسیای شرقی و شمال آفریقا بسیار فراتر می‌رود. گیرتز، نوآوری‌های خاصی را در روش‌شناسی انسان‌شناسی به وجود آورد و در عین حال از خلال آثار خود توانست نشان دهد که چگونه می‌توان رویکردی اتیک (مشاهده از بیرون) را با مشاهدهٔ مشارکتی در جامعه‌ای بیگانه با پژوهشگر سازش داد. از این لحاظ شاید بتوان کار گیرتز را در تداومی منطقی (اما از نظر جنسی کاملاً متفاوت) با کار برونیسلاو مالینوفسکی به حساب آورد. به همین دلیل نیز باید تأکید داشت که آثار گیرتز در کنار آثار پیر بوردیو (Pierre Bourdieu) در طول دو دههٔ اخیر بیشترین استنادها را در نزد انسان‌شناسان سراسر جهان برانگیخته است. «ویژگی دیدگاه وی، تأکید بر معناست. یعنی هر شناختی از فرهنگ، باید با درک معانی فرهنگی آغاز شود، چنان که فهم معانی حتی در پژوهش‌های تبیینی و طبیعی از دید منطقی و عملی، نخستین گام فهم معانی است» (همان: ۲٤).

در واقع کلیفورد گیرتز پس از برانیسلاو مالینوفسکی به تفسیر نمادها در قلمرو دانش انسان‌شناسی اهتمام ورزیده‌است. مفهوم نماد یکی از مفاهیم اصلی در نظریه‌ی تفسیرگرایی گیرتز و درک او از فرهنگ است. « از نظر گیرتز، نماد عبارت است از هر موضوع، عمل، پدیده یا کیفیت رابطه و پیوندی که به عنوان وسیله و ابزاری برای اظهار یک برداشت، نقش ایفا می‌کند و با پشت سرگذاشتن سیری تاریخی در جامعه، میراثی تاریخی هستند» (رحمانی، ۱۳۸۳: ۱۷). دو متن نمایش مورد بحث دارای تصویرهایی اندک نیازمند بازنمایی و بررسی‌های چند منظوره است. ماهی و گربه بیش از مرگ یزدگرد دارای نمادهای

تصویری است. مردم‌شناسی بصری، تقلای هدفمند مردم‌شناس برای کشف معنای پدیده‌های فرهنگی از دریچه دوربین و گزارش آن برای مخاطب است. در این شیوه هم مردم‌شناس، اطلاعات پیشین را تدارک می‌بیند، در محیط و میدان حاضر می‌شود، روابط بین افراد و محیط، ارتباط بین ذهن و عین و نسبت آرزوها و رفتارهای معنا شده را مطالعه می‌کند و هر کار دیگری که اقتضای مردم‌نگاری باشد را انجام می‌دهد. «مردم‌شناس بصری، هم‌چنین تلاش می‌کند در قاب دوربین و با استفاده از ظرفیت‌های سینما، یافته‌های خود را بازآزمون و در آن‌ها، خواه در مرحله گردآوری و تدارک مواد خام و خواه در مرحله تدوین، تدقیق کند. در این تلقی، فرایند شناخت و گردآوری فیلمیک و تدوین، کاملا در هم تنیده‌اند»(گیویان، ۱۳۸٦: ۱۱). انسان‌شناسی تصویری اصطلاحی است مرکب از دو واژه «انسان‌شناسی» که به اعتقاد اریک ولف انسانی‌ترین شاخه از علوم انسانی است و واژه «تصویر» که نمایندگی حوزه‌های هنری فیلم، سینما و عکس را بر عهده دارد. این اصطلاح همچنین در بر گیرنده نوعی تعارض در هم‌نشینی زیبای این دو واژه است که به دو روش دیدن و درک پدیده‌ها بر می‌گردد، یکی «روش علمی و مردم‌شناختی» و دیگری «روش هنری و زیباشناختی». «سینمای مردم شناختی و فیلم‌های مردم‌نگار همواره تلاش داشته‌اند تا از دریچه کوچک دوربین به مشاهده و ثبت دقیق دنیای بزرگ فرهنگ‌ها دست یابند و آن را برای مخاطبان خود رمزگشایی کنند»(خاشعی، ۲:۱۳۹۲). از سویی دیگر نیز برای درک مفاهیم کهن موجود در این پیمایش، بازنمایی جنبه‌های اساطیری اشخاص به ویژه شاه ساسانی در مرگ یزدگرد، نیز راهگشا خواهد بود. میرچا الیاده معتقد است: «اسطوره یک نوع تاریخ مقدس را روایت می‌کند و واقعه‌ای را بازگو می‌کند که در زمان ازلی آغازین یا همان زمان اساطیری آغازها رخ داده‌بود. اسطوره توضیح می‌دهد که چگونه به واسطه اَعمال موجودات فوق طبیعی، واقعیتی به وجود می‌آید چه کل واقعیت یا همان جهان هستی و کائنات و چه فقط بخشی از واقعیت. مثلاً نوع خاصی از رفتار انسانی رسم یا آیینی رایج،

پس اسطوره همیشه روایتی از یک «آفرینش» است و روایت می‌کند که چگونه چیزی ایجاد شده و به وجود آمده‌است» (الیاده، ۱۳۹۰: ۱۸). از این سو نیز بیضایی معتقد است که «اسطوره چون واقعیت را به صورت نمادگرا نشان می‌دهد، نمی‌توان آن را با دید رئالیستی نگاه کرد، نگاه نمادشناسانه به اسطوره به دلیل آنکه محتوای آیین است و در ظرف آیین خود را نشان خواهد داد برای ما از اهمیت زیادی برخوردار است. نماد لازمه اندیشه بشری است» (بیضائی، ۱۳۸۱: ۱۱).

٤. پیشینه پژوهش

در زمینه‌ی سینما و به ویژه دو فیلمنامه‌نویس مطرح در این مقاله، پژوهش‌های ارزشمندی صورت گرفته، اما هیچ‌یک با این رویکرد و اهداف مورد نظر در این مقاله نیست. بنابراین، به سه مقاله‌ی قابل‌تامل و نزدیک به این موضوع به شرح زیر اشاره خواهد گردید.

۱- بهاره احمدی کمالوند و سیاوش مرادی (۱٤۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی روانشناسی خودکامگی در فیلم‌نامه‌های «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» و قصه‌های «میرکفن پوش» اثر بهرام بیضایی به چند اثر ویژه ی بهرام بیضایی با رویکرد روانشناسی خودکامگی پرداخته اند. این مقاله در مجله پژوهش های بین رشته‌ای ادبی، دوره‌ی چهارم، شماره هفتم. بهار و تابستان ۱٤۰۱، صص ۱-۳۲ منتشر گردیده است.

۲- زهرا حیاتی و ریحانه قندی با مقاله ای تحت عنوان «بازنمایی معنای هویت در فیلمنامهٔ حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس، اثر بهرام بیضایی»، که در مجله پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی، دوره۵ شماره ده. شهریور۱٤۰۲ منتشر گردیده، به بازنمایی معنای هویت در یکی دیگر از فیلمنامه‌های شاخص بهرام بیضایی پرداخته است.

۳- فریده آفرین، مسعود حیدرخانی و اصغر فهیمی فرد در مقاله ای با عنوان «شناسایی عنصر مسلط در فیلم ماهی و گربه شهرام مکری» که در مجله مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و

رسانه، صدا و سیما، دوره سوم، شماره۸، سال ۱۳۹۹ از صفحه ۷۳ تا ۱۰۰ منتشر گردیده به واکاوی عناصری بایسته در این فیلمنامه پرداخته‌اند.

۵. تجزیه و تحلیل داده‌ها

برجسته شدن برخی از ارزش‌ها و معانی در ساختار گفتگوهای تصویری هر دو اثر «ماهی و گربه» و «مرگ یزدگرد»، محصول نگاه زیبایی‌شناسی از دید انسان‌شناسی تصویری به تضادها یا به عبارتی محصول تعامل در بستر انسان‌شناسی نمادگرا است. همچنین از طریق مطالعهٔ این تقابل‌ها به بسیاری از شبکه‌های فکری و زیربنایی ذهن هر دو نویسنده می‌توان پی برد. بر اساس نظریه‌ی انسان‌شناسی گیرتز، تفسیری که در پشت نمادها قرار گرفته باورها و عقاید نویسنده و به گفته‌ای دیگر فرهنگ نویسنده را بازگو می‌کند. فیلمنامه‌ی «مرگ یزدگرد» داستان خانواده‌ی آسیابانی است که برای زنده ماندن تلاش می‌کنند. در طول فیلم با چرخش گفتگوهایی هرکدام نقش شاه و یکدیگر را بازی می‌کنند، تا به عنوان قاتل پادشاه شناخته نشوند. این نقش‌آفرینی و روایت‌های متعدد و متناقض، باعث می‌شود مرگ پادشاه مدام از نو بازسازی شود و این روند تا دقایق پایانی فیلم همچنان ادامه دارد. فیلمنامهٔ معناگرای ماهی و گربه، داستانی غیرخطی و تک سکانس (Sequence) پلان (Plan) با تعدادی داستانک است که به صورت رفت و برگشتی در زمان مدور روایت می‌شود. این فیلم‌نامه، فارغ از میزانسن و فانتزی های ذهن کارگردان، سرشار از دیالوگ‌های تصویری و نمادهای طبیعی است، که در این فرم مورد بررسی قرار می‌گیرد. فیلم «گربه و ماهی» نقطه عطفی در کارنامهٔ حرفه‌ای مکری و اثری به شدت متکی به فرم و شیوه روایت عنوان شده‌ا ست. از این نظر شاهد شباهتی در قالب روایت فیلم «مرگ یزدگرد» هستیم و همچنین هر دو اثر، در بستری از دادرسی و داوری اتفاق می‌افتد. بالازاده، نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد را یک مجلس شاه‌کشی برگرفته از آیین نمایشی شاه‌کشی ایرانیان در اعصار کهن دانسته است. «آیین کشتن پادشاهان به محض بروز ضعف در داستان و روایاتی مطرح شده‌است و یا

حتی نزدیک به دو قرن پیش در منطقه‌ای به نام سولاتا رواج داشته است. جیمز جرج فریزر در کتاب شاخهٔ زری نوشته مردمان بدوی معتقدند سلامتشان و حتی سلامت جهان بسته به زندگی یکی از این انسان– خدایان است» (بالازاده، ۱۳۸۵: ۱).

- زن: «تو او را زدی – به بازی و خوشدلی، آنچنان‌که در نوروز شاه ساختگی را می‌نشانند و می‌زنند». [۱] اشاره به پادشاهی دارد که فر ایزدی را از کف داده وحال زمان مرگ اوست. بیضایی شاه را نماد میرنوروزی در آیین نمایشی شاه‌کشی نشانده‌است. شاهی که مرگش را وسیله‌ی رهایی مردم از اهریمن که در اینجا نماد اعراب است، می‌داند. نمونهٔ درستی از این باور را می‌توان در دیالوگ آسیابان: «ما نه بر او که بر خود می‌گریستیم». [۲] به راحتی معنا کرد. آسیابانی که به مرگ پادشاه نمی‌گریسته بلکه به آیندهٔ نداشته‌اش پس از مرگ شاه شیون می‌کند.
- آسیابان: «ملت را نمی‌شود کشت، و پادشاه را می‌شود. با مرگ پادشاه، ملتی می‌میرد». [۳] (شکل ۱).
- موبد: «تو خون سایهٔ مزدااهورا را در آسیای خود به گردش درآوردی». [٤]

با این حال، بیضایی اهورامزدا را تمثیلی از پادشاه دانسته زیرا که در باور مردمان کهن، پادشاهی شایستهٔ کسی است برگزیدهٔ خدا، او انسانی برتر دارای نیرویی ماورایی و جادویی با فر ایزدی است. در ادامه با این دیالوگ عرفانی– اساطیری مواجه می‌شویم که:

- سرکرده: «نوری از شکاف بر تن بی جان او کج تابیده بود، و در آن نور ذرات غبار و های و هوی شیون تنوره می‌کشید». [۵] تصویر اسطوره‌ای از اهورامزدایی پادشاه را قوت بخشیده و نور را نشانه‌ای از فر خدایی می‌داند تا به اعتقاد مردمان بدوی صحه گذارد.

«انسان‌شناسی نمادگرا با مطالعه‌ی نمادها و فرآیندها، از قبیل اساطیر و آیین‌ها، که اعضای جامعه برای آن‌ها معنی و اعتبار قائل‌اند، سعی در بررسی مسائلی دارد که در زندگی

اجتماعی افراد، بسیار مهم تلقی می‌شود» (Spencer,1996: 45). «یک نشانه و نمونه، انواع مفهوم و شهود شناخت به دو طریق ممکن است: از طریق شهود و مفهوم. تمام شناسایی یا شهود است یا مفهوم، حساسیت قوه شهود است و فاهمه قوه مفهوم» (Kant,1992:225) . «انسان برای توجیه خود، در مقام پاسخگویی به نظام معنایی فرهنگی که او را احاطه کرده، محتاج منبع روشنایی نمادگرا است. اما، در تجزیه و تحلیل فرهنگ نباید مانند علوم تجربی، در پی یافتن قانون، که باید در پی یافتن معنا بود» (Geertz,1973: 127). در واقع کلیفورد گیرتز نیز به دنبال یافتن معناست نه قانون!

دیالوگ‌های ذکر شده بین اشخاص نمایشی در نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد نشانگر مفهوم اجتماعی سیال و بار فرهنگی سنگین بین شاه و مردم (فرهنگ خاص با فرهنگ عام) است. بنابراین گاهی نیز باید در بین عام و خاص به دنبال مفهوم نمادگرایانهٔ فرهنگ گشت. همین نوع نگاه در آثار امیلیا نرسیسیان هم هست. «از طریق نماد، فرهنگ کشف می‌شود و الزامی به مطالعهٔ خود نماد نیست» (نرسیسیان، ۱۳۸۵: ۱٤۸). در اینجا اساطیر کهن دورهٔ اشکانیان و ساسانیان که وامدار دورهٔ هخامنشیان‌اند تا حدودی گم می‌شوند و تن پوش اجتماعی مانند پادشاه به تن می‌کنند. شاه در اینجا نمادهای نیمه اساطیری متناسب با روز را هم حمل می‌کند. در باور برانیسلاو مالینوفسکی، «اسطوره نه تنها در فرهنگ‌های سنتی، بلکه در هر فرهنگی نقش محوری دارد. از دیدگاه او، اسطوره منشأ آیین، رفتار اخلاقی، مناسبات اجتماعی و عنصر مهمی در جهان‌بینی مردم است. » (بیرلین، ۱۳۹۱: ۳۷۱).

با این اوصاف آیا می‌توان فرهنگ آشکار و پنهان دو اثر مورد بحث را با معیارهای نمادگرایی مقایسه کرد؟ که یکی در فضای دوره ساسانیان و دیگری امروز را در برگرفته‌اند. فریزر با پاسخ مثبت در این باره نوشته «می‌توان فرهنگ‌ها را با یکدیگر مقایسه کرد؛ زیرا میل ابتدایی انسان به اسطوره‌سازی اساسا در همه جا یکسان است» (کوپ، ۱۳۹۰: ۲٦). اسطوره در رمان به صورت‌های گوناگون انعکاس می‌یابد؛ از جمله به صورت تشبیه،

استعاره، با اشاره و تلمیح، به کار بردن نام‌های اسطوره‌ای، و استفاده از مضمون‌های اسطوره‌ای. علاوه بر این، ممکن است ساختار رمان بر اساس الگوی یک اسطوره شکل گرفته‌باشد. «اسطوره گاه به صورت یک داستان قدرتمند و رسا در ادبیات ظاهر می‌شود و گاه صرفا جنبه تزیینی دارد.» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳٦).

بنابر این آنچه در این میان موجد انگیزشی پویا در قیاس این دو اثر است، تودرتوهای ادبیات، اسطوره، هنر و انسان‌اند. دانش انسان‌شناسی نمادگرا بر این منوال به ارائه خطوط بین انسان و دین متوسل شده‌است. مرگ یزدگرد با دین و قانون به تقابل با ماهی و گربه با انسان و قانون، می‌پردازد. محور هر دو انسان است.

بیضایی در مرگ یزدگرد با به کارگیری مولفه‌های پسامدرنیستی داستان را به روایتی اسطوره‌ای نزدیک می‌کند. مولفه‌هایی مانند:

۱) **تناقض**، «زن: کشندهٔ پادشاه را نه اینجا، بیرون از اینجا بیابید! پادشاه پیش از این به دست پادشاه کشته شده بود؛ آن‌که اینجا آمد مردکی بود ناتوان[٦] (شکل۲) و دختر: پادشاه کشته نشده[۷] و باز هم دختر: تنها گواه ما در اینجا خفته»[۸].

۲) **بی انسجامی**، تفاوت در گفتمان کاراکترها در روایت داستان کشتن پادشاه، روایت‌هایی موازی با پایانی متفاوت ایجاد می‌کند «زن: پادشاه اینجا کشته نشده. او پیش از آمدن به اینجا مرده‌بود». [۹] زن: او آمد چون سایه‌ای؛ او به دنبال مرگ می‌گردید». [۱۰] بیضایی در این فیلمنامه از به کار بردن دیالوگ‌هایی موازی، برای رسیدن به تعبیر از دست رفتن فر ایزدی ابایی ندارد. شاه قبل از آمدن به آسیاب و هنگام مغلوب شدن در برابر دشمن مرده بود! شاهی که تصمیم به ترک میدان نبرد می‌کند، هرگز زنده نبوده‌است!

۳) **ایستایی**، بیضایی با نمونه‌هایی از دیالوگ‌های تصویری به نمایش مولفه ایستایی(سکون در زمان) پرداخته است. «سرکرده: سنگ آسیاب از چرخش ایستاده بود، یا شاید هرگز نمی‌چرخید». [۱۱] و «سرکرده: جویی از خون تا زیر سنگ آسیا راه افتاده بود و نشانه‌های

تاریک مرگ همه جا پراکنده بود».[۱۲] سنگ آسیاب که نماد حیات شاه است متوقف شده و خونی که از زیرش جاریست نشانه مرگ پادشاه است!

براهنی در مقاله‌ای با عنوان پرسشی به نام مرگ یزدگرد، نوشته است: «کم شدن منطق عقلانی و افزودن بر هیجانات نمایشی از طریق شعری کردن صوری و ادغام شخصیت‌ها در یکدیگر با استفاده از انقلاب کلامی، از مهارت ادغام زبآن‌ها و استفاده درست از ابزار ادبی بیان توسط بیضایی، طبیعتی خاص می‌سازد» (براهنی، ۱:۱۳۸٦). «شاه: شنیده‌ام که چهره‌های سنگی باستانی ایستاده در کاخ صدستون، پیشکش‌هایی را که یک‌هزار سال در کف داشتند رها کرده و به بیابان گریخته‌اند». [۱۳] در قسمتی از فیلمنامهٔ ماهی و گربه نادیا از خوابی که دیده صحبت می‌کند: «وسط دریاچه سیاره‌ای است جمشید به سمت سیاره می‌رود کنار یک جعبه کبریت ده متری می‌ایستد، یک نردبان گذاشته بود و بچه‌های کمپ را یکی یکی داخل جعبه می‌برد بعد نردبان را انداخت توی آب و شروع به فشار دادن جعبه از چپ و راست کرد تا اندازهٔ یک جعبه کبریت واقعی می‌شود بعد به سمت نادیا می آید و با یکی از بچه‌ها که اندازهٔ چوب کبریت شده سیگار نادیا را روشن می‌کند و سیگار مدام بلندتر می‌شود». [۱٤]بنابراین می‌توان تصور کرد که در هر دو فیلمنامه و نمایشنامه، از دیالوگ‌هایی استفاده شده که منطق عقلانی ندارند اما بر روابط بین شخصیت‌های نمایش، زیبایی ادبی و پیش‌برد داستان موثراند. بر این اساس به نظر می‌رسد که این دیالوگ‌ها فاقد پایگاه علمی در زمینه ادبیات نمایشی‌اند و نمی‌توان آن‌ها را از منظر لاجوس اگری یا گریک یا اورلی هولتن یا ارسطو در فن شعر (بوطیقا) موجز و مصور و برانگیزاننده قلمداد کرد.

شکل۱: آسیابان در نقش پادشاه

شکل۲: زن آسیابان و سردار

بنابراین، مفهوم، قاعده شناخت ما از نمودهای درونی است. با تکیه به قاعده‌های مختلف انواع مفهوم شکل می‌گیرد. در مفهوم به واسطه صفت مشخص و مشترکی با ابژه‌ها مرتبط می‌شویم. بدین ترتیب: «شهود بی‌واسطه به ابژه مربوط می‌شود و منفرد است؛ حال آنکه مفهوم، با واسطه، یعنی به واسطهٔ صفت مشخصه‌ای که می‌تواند برای اشیای متعدد مشترک باشد، با شیء ارتباط می‌یابد. مفهوم یا یک مفهوم تجربی است، یا یک مفهوم محض. مفهوم محض تا جایی که منشأ آن منحصرا در فاهمه باشد، صورت معقول نامیده می‌شود. یک مفهوم متشکل از صور معقول که از امکان تجربه فراتر می‌رود، عبارت است از ایده، یعنی مفهوم عقل» .(Kant, 2016: 372)با توجه به انواع شهود و مفهوم باید گفت به هرحال «شناخت مستلزم مفهوم است، حتی اگر این مفهوم ناقص و مبهم باشد. اما این مفهوم، از حیث صورتش (فرم)، همواره چیزی عام است که به عنوان قاعده عمل می‌کند. » (همان، ۱۹۰–۱۸). با این حال نغمه ثمینی نوشته: «با تمرکز بر درام‌ها و نمایشنامه‌های بهرام بیضایی می‌توان دریافت که آثار او بیشتر وامدار افسانه‌های عامیانه و اشکال نمایش‌های آئینی‌اند تا

استفاده‌ی مستقیم اساطیر» (ثمینی، ۱۳۸۸: ۳۳۷). «رنگ‌ها در هنر، جنبه کیمیائی دارند و هر رنگ، دارای تمثیلی خاص و رابطه با یکی از احوالات درونی انسان است. رنگ نه از عوامل عرضی که از عناصر ذاتی اثر هنری است و به یک عبارت در دقیق‌ترین تعبیر، رنگ از جمله عناصر ظهور معنا در اثر است. این معنا به ویژه در فرهنگ شرقی که در آن تمایزی ذاتی میان معنا و قالب وجود ندارد ظهور کامل‌تر و دقیق‌تری دارد. سیاهی و سفیدی به تعبیری، نشانگر رقابت هستند، رقابت بین خوبی و بدی، خیر و شر، پاکی و گناه. به طوری که در فیلم آناکارنینا، رقابت بین پاکی و گناه، در بین بازیگران اصلی آنا (گناه) و نامزد کنت ورونسکی (پاکی) به چشم می‌خورد. همچنین در نبرد شخصیتی آنا با خودش در جایی که از درون احساس گناه می‌کند و به ظاهر می‌خواهد خود را در جمع مهمانان پاک نشان دهد» (قاسمیان دستجردی، محمدی اردکانی، ۳:۱۳۹۷).

مکری در ابتدای فیلمنامه با برقراری دیالوگی بین بابک و دوستش، حمید را شخصی معرفی می‌کند که با خواهرزادهٔ مرده‌اش در ارتباط است و حتی برای رستورانش سی دی موزیک از او می‌گیرد[۱۵] و در پایان فیلم‌نامه نیز با به تصویر کشیدن حمید به عنوان قاتلی که با مرگ مانند زندگی رفتار می‌کند، او را نماد مرگ می‌داند. همچین با نشان دادن او در لباسی با ترکیب رنگ‌های سفید و سیاه همراه با ریش خاکستری، گرگی در لباس میش را به تصویر می‌کشد. در فیلم‌نامهٔ مکری، ذات و نیت شخصیت‌ها علاوه بر اعمالی که از آن‌ها سر می‌زند، از لباسی که به تن دارند، قابل واکاوی است به نظر می‌رسد مکری به طرز هوشمندانه‌ای با بازی بین رنگ‌ها توانسته است شخصیت و ارتباطات بین کارکترها را برای بیننده تعریف کند. جمشید که به عنوان روح یک روزنامه نگار به تصویر کشیده شده‌است همواره لباس سفیدی بر تن دارد. مکری با نمایش جمشید در لباس سفید، او را به عنوان روحی درستکار که بی‌گناه کشته شده، به تصویر کشیده. او نماد پاکی و خیریت است روحی که کارهایی شبیه معجزه برای جلوگیری از قتل‌های بیشتر انجام می‌دهد.

یکی از وجوه اشتراک معنوی در این دو اثر نقش نور است. شایگان با تأکید بر نقش دیرینه نور کیمیایی جهان بر هنر ایران، آن را نتیجهٔ نبرد دو عنصر تاریکی و روشنایی می‌داند و چنین شرح می‌دهد که: «ایرانیان از هر چه که تاریک و ظلمانی و تیره است همواره نفرتی طبیعی داشته‌اند. از دیرباز پیروزی نور بر تاریکی اهریمنی، یکی از خصایص اصلی دین ایران قدیم بوده‌است» (شایگان، ۱۳۸۲: ۸۰). «اساس بینش ایرانیان باستان بر نور فرهی که با نام خورنه یا «فره» نیز از آن یاد می‌شود؛ استوار بوده‌است. اعتقاد به خوارنه (فرخنده نور یزدانی و آسمانی) در اوستا و یشت‌های ملکوتی از نخستین جلوه‌های ظهور بینش الهی ایرانیان نسبت به نور است» (کربن، ۱۳۸٤: ۳). «شهروز از مادر بزرگ مریم تعریف می‌کند که آن سال‌ها مردم آب آشامیدنی‌شان را از سرداب‌ها می‌گرفتند روزی در یکی از این سرداب‌ها نوری دیده شده که اگر کسی تا آن نور شنا می‌کرد می‌توانست بدون خیس شدن از دروازه‌ی بین دنیا عبور کند». [۱۶] (شکل۳). مکری نور را دروازه بین عالم عقول با ماده دانسته است. نور همان عالم مثل است و پلی برای ارتباط عالم مجردات با ملک است. اینکه نور را نمادی از آگاهی و حقیقت می‌شناساند. یا در دقایق دیگری از فیلم‌نامه «بابک به پروانه می‌گوید: «امشب دنیا تمام می‌شود نشنیدی؟ پارسال عده‌ای آمده بودند با بادبادک‌های فانوس‌دار، همه جا پر از نور شده بود من حتی کمد را که باز کردم دوتا نور توی کمد دیدم». [۱۷] در قسمت دیگری پرویز حین صحبت با پدرام متوجه عسل می‌شود. دختری با یک چشم رنگی و رفتاری آرام. او پس از حادثهٔ برخورد فانوس با یکی از چشم‌هایش، دنیا را به گونه‌ای دیگر می‌بیند. کم صحبت می‌کند و نسبت به اطرافیانش بینش متفاوتی دارد. مکری در اینجا فانوس را نماد نور حقیقت، آینه و خدا می‌داند و با استفاده از ترکیب رنگ آبی شال عسل در کنار سیاه، شدت رفتار رنگ آبی را قوت بخشیده و محتوای عاطفی کارکتر فیلم را تقویت کرده است. در این اثر، او نماد بینش و حقیقت معرفی شده‌است.

در واقع از رنگ‌های نمادگرا در ماهی و گربه به مراتب بیشتر استفاده شده‌است. در مرگ یزدگرد گویی به صورت تک رنگ وارد ماجرای شاه و آسیابان می‌شویم. بیضایی در این اثر به مطالبات امیک (درون شناسی) پرداخته و احتمالاً بیشتر به درون انسان‌ها نگریسته تا بتواند به دیالوگ‌ها و رفتارهای بیرونی (اتیک) اشخاص، منشا و مفهوم درون و بیرون برای زنده ماندن بدهد.

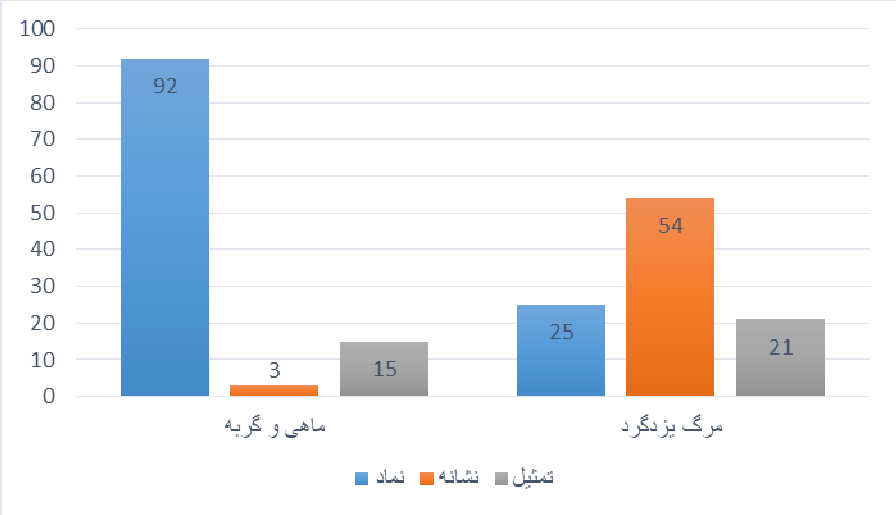
رنگ‌ها، درخت‌ها، آکسسوار، ماهی و گربه، بادبادک‌ها نیز بر لایه‌های نشانه‌ای پدیده‌های درون فیلم می‌افزاید. «آبی نشانگر «عمق احساسات» فرد بوده و خود محور منفعل دارای روحیهٔ پذیرش و مشارکت با دیگران، تبعیت کننده از دیگران، حساس، تیزهوش، تیزفهم و زیرک، دارای روحیهٔ اتحاد است. جنبه‌های عاطفی شخصیت عبارت از وقار و آرامش رضایت و خشنودی نرمی و ظرافت عشق و محبت است» (لوشر، ۱۳۹۳: ۳۸). شوالیه نوشته: «دار، شجر، شجره(عربی)، نماد زندگی است به دلیل تغییر دائمی خود و با عروجش به آسمان، مظهر قائمیت است. برهنه شدن هر ساله‌اش از برگ و دوباره برگ دارشدنش نشانهٔ مرگ و باززایی آن است، نماد باروری، پویایی و زندگی و دوری مرگ و بازگشت به زندگی» (شوالیه، ۱۳۷۹: ۳). در قسمتی از داستان لادن ادعا می‌کند برای بستن تابی که روی شانه‌اش حمل می‌کند باید درختان دیگری را امتحان کند زیرا درختان قسمتی از جنگل بی‌خاصیت‌اند». [۱۸] او زنی است که به دنبال زندگی بهتر بدون توجه به پرویز راهی دیار فرنگ می‌شود و دراولین دیدارش با عشق قدیمی، شاهد شخصیتی آرام و راحت از او هستیم مکری او را نماد آزادی می‌داند. تعبیر مکری از درخت در این بخش از داستان، می‌تواند نمادی از دو انتخاب لادن برای زندگی باشد. امتحان کردن شانس وی برای زندگی بهتر در خارج از ایران و با شخصی به جز پرویز! در تصویر پایانی فیلم، مارال برای حمید توضیح می‌دهد که ماهی و گربه اسم بادبادک دو قلو و همچنین آهنگ مورد علاقه‌اش

است(شکل٤). در فیلم تنها کسی که بطور واضح توسط حمید کشته می‌شود مارال است. همچنین نمایش پرواز بادبادک ها دقیقا بعد از مرگ مارال نماد آزادی و پرواز روح است. [۱۹] در واقع ماهی و گربه به عنوان تمثیلی از شکار و شکارچی، قاتل و مقتول و هستی و مرگ بیان شده‌است. مارال نمادی از شکار است زیرا در فرهنگ ایران و همچنین در اکثر فرهنگ‌ها ماهی و گربه تشبیهی از صیاد و شکار است.

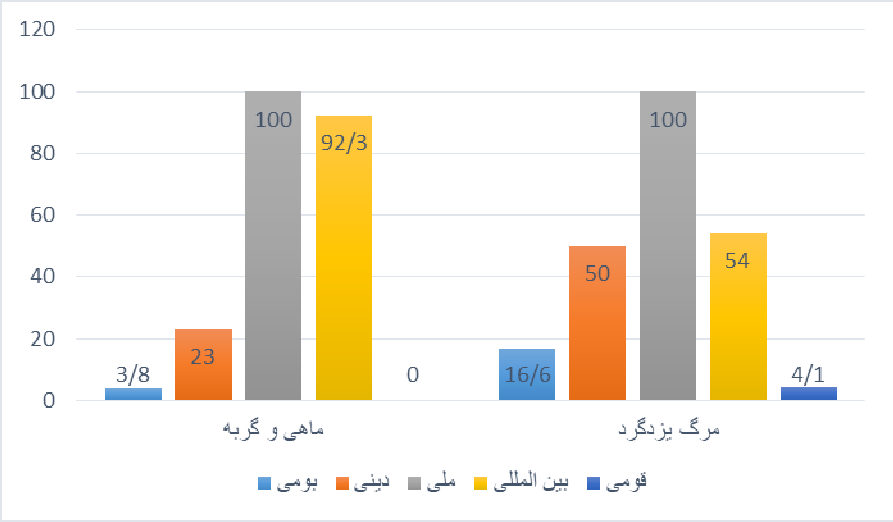
شکل۳: مریم در کنار شهروز (فیلم ماهی و گربه)

شکل ٤: حمید(شکارچی) در کنار مارال(شکار) (فیلم ماهی و گربه)

«شواهد نشان می‌دهد که گربهٔ قاتل، خصایص انسانی دارد. در همان حال که اظهار دوستی می‌کند وحشی و تودار است. اسرار زندگی خودش را فاش نمی‌کند. خاصیت انعطاف پذیری و دغل‌کاری دارد، چرا که صدای موقع لوس شدنش با صدای وقت دعوا و گرسنگی اش فرق دارد» (تسلیمی، محمدپور، ۱۳۹۱: ۱۵). نتایج پژوهش نشان دهندهٔ این است که ماهی نیز در اساطیر ایران به طورکلی مظهر حاصلخیزی و باروری شناخته شده است و همچنین، در همه ادیان به کار رفته‌است. «ماهی در قرآن، در داستان حضرت یونس و داستان موسی (ع) و خضر، نیز نمادگرای واکاوی و شناخت خویشتن خویش است» (حسامی، بابرکت، ۱۳۹٦: ۲). این مهم در نامگذاری فیلم بی‌ربط نیست. اگر گربه‌ای بالای سر یک تُنگ ماهی قرار گیرد و حرکات سریع چشم‌های منتظرش برای گرفتن ماهی در نظر گرفته شود، فهم این موضوع را روشن تر می‌کند. بنابراین دلیل نام گذاری فیلم گربه و ماهی معنایی نمادگرا پیدا می‌کند. نمادها و معناهایی بومی، قومی، دینی، ملی و بین المللی که هر یک در جای خود قابل تامل است.



نمودار۱: انواع دیالوگ‌های تصویری در "ماهی و گربه" و "مرگ یزدگرد"



نمودار۲: مقایسه انواع نمادگرایی در "ماهی و گربه" و "مرگ یزدگرد"

دو نمودار ۱ و ۲ نشانگر وجود افتراق و اشتراک جنبه‌های نمادگرایی بومی، مذهبی، علمی و قومی در دو اثر داراماتیک از بیضایی و مکری است.

٦. نتیجه گیری

نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که دیالوگ‌ها در فیلمنامهٔ «ماهی و گربه» بیشتر از بعد بیرونی (اتیک) نگاشته شده‌است و این در حالی است که در «مرگ یزدگرد» بسیاری از دیالوگ‌ها از کشمکش‌های درونی اشخاص نمایش استخراج شده‌است که باید با ابزار انسان‌شناسی نمادگرای امیک (درون کاوی) رمزگشایی شوند. با وجود اینکه دو متن نمایشی در دو برهه زمانی و مکانی متفاوت اتفاق می‌افتد اما کفهٔ ترازوی رویکرد امیک (مطالعات درونی) در یک فرهنگ در هر دو اثر سنگین‌تر از سایر خوانش‌های نمادگرایانه است. دومین رتبه به رویکرد اتیک با ماهیت عام و جهان شمول گیرتز می‌رسد. اما از آنجایی که داستان «مرگ یزدگرد»، یک نمایشنامهٔ تاریخی محسوب می‌شود، به همان اندازه

که از بعد بین المللی قابل بررسی است از بعد دینی و بومی هم قابل تامل است. در مقابل «ماهی و گربه» اثری مدرن و امروزی است که با استفاده‌ی تقریبا برابری از رویکرد اتیک و امیک در جوامع بین المللی آشناتر خواهد بود. در «ماهی و گربه»، استفاده از نمادها با فاصله نسبت به نشانه و تمثیل، در زیباشناسی نمایشنامه نقش پررنگ‌تری دارد در حالی که در «مرگ یزدگرد» نماد و تمثیل به طور موازی با هم و به نسبت یک به دو در مقابل نشانه برای پیشبرد داستان به صورت نمادگرا، عمل کرده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد جلوه‌های پنهان نمادگرا در داستان اسطوره‌ای- تاریخی بیشتر در بطن همان مرز و بوم معنا می‌پذیرند اما در آثار نمایشی مدرن که مکتب کلاسیک را پشت سر گذارده‌اند به وسیلهٔ زبان مشترک نمادگرا، هنر را تبدیل به ابزار قوی‌تری برای ارتباط جوامع بشری با یکدیگر کرده‌اند. فرهنگ مردم ایران یا ایران فرهنگی دارای نمادها، نشانه ها، تمثیلات، نقش برجسته، اساطیر و در مجموع زبانی غنی برای انتقال مفاهیم مدنی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی با جهان از دریچهٔ ادبیات نمایشی است. بنابراین سینماگران و درام نویسان به عنوان عضو موثر در جامعهٔ فرهنگی ایران می‌توانند به زبان سینما و تئاتر و با استفادهٔ درست از جلوه‌های نمادگرا با رویکرد امیک- اتیک، با دنیا گفتگو کنند. در این دو اثر نمایشی ایرانی که یکی نوشته بهرام بیضایی و دیگری شهرام مکری است می‌توان نتیجه گرفت که مکری بیش از بیضایی توانسته یا کوشیده است با زبان مشترک مردم جهان حرف بزند.

پی نوشت

۱- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (۱۳٦۰)، دقیقه ۲۲، ثانیه۲۱.

۲- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (۱۳٦۰)، دقیقه٦، ثانیه ٥٦.

۳- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (۱۳٦۰)، دقیقه٤٦، ثانیه ۳.

٤- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)،دقیقه ٨، ثانیه٣٩.

٥- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه٦، ثانیه٢٨.

٦- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه١١، ثانیه٢٠.

٧- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه٤، ثانیه٥٩.

٨- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه٨، ثانیه٢٤.

٩- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه١١، ثانیه٣٥.

١٠- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه١١، ثانیه٥٣.

١١- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه٦، ثانیه٧.

١٢- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه٦، ثانیه٤٣.

١٣- بهرام بیضایی، فیلم‌نامه‌ی مرگ یزدگرد، (١٣٦٠)، دقیقه٣٧، ثانیه٣٠.

١٤- شهرام مکری، ماهی و گربه، (١٣٩٢)، دقیقه ١٠٣، ثانیه ٥٨.

١٥- شهرام مکری، ماهی و گربه، (١٣٩٢)، دقیقه ١١.

١٦- شهرام مکری، ماهی و گربه، (١٣٩٢)، دقیقه ٤٥، ثانیه ٣٨.

١٧- شهرام مکری ، ماهی و گربه، (١٣٩٢)، دقیقه ٧٨، ثانیه ٣٥.

١٨- شهرام مکری ، ماهی و گربه، (١٣٩٢)، دقیقه ٨٩، ثانیه ٥.

١٩- شهرام مکری ، ماهی و گربه، (١٣٩٢)، دقیقه ١٢٦، ثانیه ٣٥.

کتاب‌نامه

الیاده، میرچا (١٣٩٠). *اسطوره و واقعیت*، مانی صالحی علامه، تهران، ترجمه و نشر کتاب پارسه

احمدی کمالوند، مرادی، سیاوش(١٤٠١)، «بررسی روانشناسی خودکامگی در فیلم‌نامه‌های «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» و قصه‌های «میرکفن پوش» اثر بهرام بیضایی، ٤، ٧، ١-٣٢

--------(١٣٧٥). *مقدس و نامقدس*، نصرالله زنگویی، تهران، ترجمه و نشر سروش تهران

بالازاده، امیرکاوس (١٣٨٥). «مرگ یزدگرد یک مجلس شاه کشی»، *مجله کتاب صحنه*، ٤، ٥١، ٤١-٤٤

براهنی، رضا (۱۳۸٦). «پرسشی به نام مرگ یزدگرد»، *مجله سیمیا*، ۲، ۲، ۱۸۸–۱۹۸

بیرلین، ج. ف (۱۳۹۱). *اسطوره‌های موازی*، عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، مرکز

بیضائی، بهرام (۱۳۸۱). *سه برخوانی*، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات‌زنان، چاپ دوم.

---------- (۱۳۵۸). *مرگ یزدگرد*، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات‌زنان

تسلیمی، محمدپور، علی، لیلا (۱۳۹۱). «برجسته‌سازی در داستان کوتاه سه قطره خون»، *نقد ادبی و سبک شناسی*، ۲، ۷، ۹۷–۱۱۸.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۸). *تماشاخانهٔ اساطیر: اسطوره و کهن نمونه در ادبیات نمایشی ایران*، تهران: نشرنی.

حیاتی، قندی، زهرا، ریحانه (۱٤۰۲). «بازنمایی معنای هویت در فیلمنامهٔ حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس، اثر بهرام بیضایی»، ۵، ۱۰،

حیدرخانی، آفرین، فهیمی فر، مسعود، فریده، اصغر (۱۳۹۹)، «شناسایی عنصر مسلط در فیلم ماهی و گربه شهرام مکری»، ارتباطات و رسانه، ۳، ۸، ۷۳– ۱۰۰.

حسامی، بابرکت، وحیده، سمیرا (۱۳۹٦). «مطالعه نماد ماهی و کاربرد فرم آن در قالی‌های صفوی و قاجار»، *نگارینه هنر اسلامی*، ٤، ١٤، ٤٧–٦٢

خاشعی، رضا (۱۳۹۲). «تفکر مردم شناختی مبتنی بر سکانس»، *فصلنامه رادیو تلویزیون* ۷، ۲۰، ۱۲۵–۱۵٦.

رحمانی، جبار (۱۳۸۳). *تفسیر فرهنگ*، مروری بر نظریات و روش شناسی کلیفورد گیرتز، تحقیق‌درسی.

ریویر، کلود (۱۳۷۹). *درآمدی بر انسان‌شناسی*، ناصر فکوهی، تهران، نشر نی.

شوالیه، ژان، گربران، آلن(۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، جلد۵، تهران، نشر جیحون.

شایگان، داریوش (۱۳۸۲). *آفاق تفکر معنوی در عرفان ایرانی*، ترجمه باقر پرهام، تهران، نشر پژوهش.

(۱۳۹۰). *تاریخ اندیشه و نظریه های انسان‌شناسی*. تهران، نشرنی.

---------- (۱۳۸٦). «نگاهی بر رویکرد تفسیری کلیفورد گیرتز با تأکید بر تفسیر او از پدیده دینی»، *مجله نام علوم اجتماعی*، ۳۱، ۲۲، ۱۰۳–۱۲۳.

قاسمیان دستجردی، محمدی اردکانی، پروانه، جواد علی (۱۳۹۷). *نقش رنگ سیاه و سفید در طراحی لباس فیلم مبتنی بر نشانه شناسی رولان بارت*، هنرهای زیبا.

کربن، هانری (۱۳۸٤). *بن مایه های آیین زرتشت در اندیشه سهروردی*، ترجمه محمود بهفروزی، تهران، نشر جامی.

کوپ، لارنس (۱۳۹۰). *اسطوره*، ترجمه محمد دهقانی. چ دوم. تهران، نشرعلمی و فرهنگی.

گیویان، عبدالله (۱۳۸٦). «سهم مردم‌شناسی و سینما در مردم‌شناسی بصری: نقدی بر کتاب سینمای قوم پژوهی»، *فصلنامه علوم اجتماعی*، ۳۸، ١٤، ۲۰٤-۲۳۳.

لوشر، ماکس (۱۳۹۳). *روانشناسی رنگ‌ها*، ترجمه حمیدرضا بلوچ، تهران، نشر شباهنگ.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی ، چاپ دوم، تهران، نشر آگه.

--------- (۱۳۸۸). *دانشنامه نظریه های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ سوم. تهران: نشر آگه

نبی حسینی مرندی، محمد صادق (۱۳۷۲). ادیان و مذاهب جهان، چاپ اول، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم, دفتر انتشارات اسلامی.

نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۵). *انسان، نشانه، فرهنگ*، تهران، نشر افکار

- Geertz, C. (1966). Religion as a Caltural Sestem, in, Banton, M. (ed), Anthropological approaches to the study of religion, Tavistock Publication.
- Geertz, C. (1973). The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man, the Interpretation of Cultures NewYork: basic book. pp. 33-54, Inc.
- Kant, Immanuel, (2016) Critique of Pure reason, Trans: Behroz e Nazary, Ed: Mohamdmehdi Ardebili, Tehran: Nashr-e qoqnoos.
- Kant, Immanuel, (1992) Theoretical Philosophy-1755-1770, Trans & Ed: David Walford in collaboration with Ralf Meerbote، New York: Cambridge University Press.
- Spencer, Jonathan. (1996). Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. Alan Barnard, Jonathan Spencer ed. pp. 535-539. London and NewYork: Routledge.
- Townsend, Dabney, (2014) Historical Dictionary of Aesthetics, Trans: Fariborz e Majidi, Tehran: Nashr-e Farhandestan Honar.

Persian Refrences

-Balazadeh, A. (2006). Yazdgerd death of a royal assembly, Ketab Sahneh magazine, 4, 51, 41-44.

- Beizai, B. (2011). Se Barkhani, Tehran, Roshangaran and Studies Women Publications, second edition.

- Beizai, B. (1979). Death of Yazdgerd, Tehran, Roshangaran and Studies Women Publications. .

- Berahni, R. (2006). A question called the death of Yazdgerd, Simia magazine, 2, 2, 188-198.

- Birlin, J. F. (2012). Parallel Myths, translated by Abbas Mokhbar, third edition, Tehran, Center.

- Carbon, H. (2005). Foundation of Zartoasht religion in Sohrawardi's thought, translated by Mahmoud Behfrozi, Tehran, Jami publication.

- Chevalier, J. & Gerbran, A. (2000). The Culture of Symbols, translated by Sudabeh Fazaeli, Volume 5, Tehran, Jihoon publication..

- Cope, Lawrence (2011). Mythology, translated by Mohammad Dehghani. What is the second Tehran, scientific and cultural publication.

- Eliade, M. (2011). Myth and Reality, translated by Mani Salehi Allameh, Tehran, translated and published by Parse Kitab.

- Eliade, M. (1996). holy and Unholy, translated by Nasrullah Zangoui, Tehran, translated and published by Soroush Tehran.

- Fakuhi, N. (2013). Urban Anthropology, Tehran, Ney publication, Ney Printing. .

- Fakuhi, N. (2019). History of thought and anthropological theories. Tehran, Ney publication. .

- Fakuhi, N. (2006). A look at the interpretive approach of Clifford Geertz with an emphasis on his interpretation of the religious phenomenon, Nam Journal of Social Sciences, 31, 22, 103-123. .

-Ghasemian Dastjardi, P. & Mohammadi Ardakani, J.A. (2017). The role of black and white color in film costume design based on the semiotics of Roland Barthes, Beautiful arts. .

- Givian, A. (2007). The contribution of anthropology and cinema to visual anthropology: a critique of the ethnographic cinema book, Social Sciences Quarterly, 38, 14, 204-233.

- Hesami, V. & Babarkat, S. (2017). Study of fish symbol and application of form in Safavi and Qajar carpets, Islamic Art Gallery, 4, 14, 47-62.

- Khashei, R. (2012). Sequence-Based Anthropological Thinking, Radio Television Quarterly 7, 20, 125-156.

- Luscher, M. (2014). The psychology of colors, translated by Hamidreza Baloch, Tehran, Shabahang publication

- Makarik, I. R. (2015). Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, second edition, Tehran, Agae publication.

- Makarik, I. R. (2008). Encyclopedia of contemporary literary theories. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, third chapter. Tehran: Agah publication.

- Mohammadi, M. & Afshar, I. (2012). Postmodernist Reading of the Myth in the Death of Yazdgerd, Journal of Fine Arts, 5, 1, 69-77.

- Nabi Hosseini Marandi, M. S. (1993). Religions and Religions of the World, first edition, Qom: Qom Theological Seminary Society, Islamic Publications Office.

- Narcissians, E. (2015). Man, sign, culture, Tehran, Afkar publication.

- Rahmani, J. (2004). Interpretation of culture, a review of the theories and methodology of Clifford Geertz, research study.

- Riviere, C. (2000).An introduction to anthropology, translated by Nasser Fakuhi, Tehran, Ney publication.

- Samini, N. (2009). Tamashakhane Asatir: myth and ancient example in Iranian dramatic literature, Tehran: Ney publication.

- Shaygan, D. (2005). The horizons of spiritual thought in Iranian mysticism, translated by Baqer Parham, Tehran, Research publication

- Taslimi, A. & Mohammadpour, L. (2012). Highlighting in the short story Three Drops of Blood, Literary Criticism, and Stylology, 2, 7, 97-118.