دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا
سال پنجم، شمارهٔ ۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۲

بررسی کنش‌های کلامی تعزیه‌نامه و نمود آن در اجرا

فرهاد ساسانی [۱]
زیرک محجوب [۲]

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۱/۱۹
تاریخ تصویب: ۹۱/۲/۱۰

چکیده

یکی از ارکان اصلی نمایش، کنش و حرکت است. در این میان، زبان نیز در متن چندشیوه یا چندلایهٔ نمایش، نقشی خاص دارد؛ اما از جهاتی می‌تواند متناظر با بدن و دیگر عوامل کنشگر و حرکت‌آفرین کنشگری کند و نمایانگر حرکت باشد. این مسئله به‌خوبی در نظریهٔ کنش کلامی مطرح شده و در مطالعات گفتمانی زبان بسط یافته است؛ بر این اساس، زبان صرفاً نشان‌دهندهٔ صدق یا کذب گفته‌ای نیست؛ بلکه خود می‌تواند عملی را انجام دهد. این مسئله به‌ویژه درحوزهٔ نمایش، اهمیتی خاص دارد و در نمایش‌های کمینه‌ای همچون تعزیه- که از عناصر و حرکت بدنی، به‌نسبتی اندک برخوردار است- زبان، بسیاری از کنش‌ها و حرکت‌ها را بیان می‌کند.

---

۱. دانشیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه الزهرا fsasani49@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری دانشگاه هیروشیما، دانشکده/ مدرسهٔ عالی مطالعات بینارشته‌ای علوم و هنر، گروه مطالعات زبان
mahjoob_zirak@yahoo.com

بر این اساس، در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم تا برپایهٔ نظریهٔ کنش کلامی، کنش‌هایی را که ازطریق زبان و در متن نوشتاری مجلس شهادت امام حسین (ع) انجام گرفته است، بررسی کنیم و درنهایت، با مقایسهٔ این کنش‌ها با حرکت‌های متناظرشان به این پرسش پاسخ دهیم که آیا عناصر کلامی موجود در متن نوشتاری، تمام و کمال در متن اجرایی تعزیه، در حرکت نمود دارند یا خیر. مقایسهٔ نمود کنش‌های کلامی در تعزیه به‌عنوان نمایشی اعترافی، روایت‌گونه و آیینی- نیایشی نشان می‌دهد که در ارائهٔ این عناصر، کلام بیشتر از حرکت نقش دارد.

واژه‌های کلیدی: *کنش کلامی، کنش درگفته، کنش باگفته، فعل کنشی صریح، تعزیه.*

۱. مقدمه

در روی‌کردهای گفتمانی و نشانه‌شناختی به نمایش، شاید بیشتر به جنبه‌هایی غیر از عناصر زبانی توجه شده باشد؛ از این روی، تحلیل گفتگوهای نمایش درچهارچوب بافتی که شکل می‌گیرند، شایستهٔ توجه بیشتر و دقیق‌تر است. شبیه‌خوانی یا تعزیه به‌عنوان یکی از گونه‌های نمایش ایرانی، در شکل تکامل‌یافته‌اش، عبارت است از کنش‌هایی همراه‌با کلام منظوم یا غیرمنظوم به‌صورت نمایش که رخ‌دادهایی را بازنمایی می‌کند که هستهٔ اصلی آن‌ها شهادت امام حسین (ع) و اهل‌بیت او در کربلاست؛ بنابراین، سیر رخ‌دادهای آن، از پیش برای حاضران معلوم است؛ اما تماشاگر که خود بخشی از نمایش نیز به‌شمار می‌رود، با شرکت‌کردن در این کنش نمایشی، در اندوه مصیبت امام و خاندانش به سوگ می‌نشیند؛ پس آن رخ‌دادها درقالب نمایش، به تماشاگران یادآوری می‌شود. با توجه به اینکه کلام نیز یکی از سطوح کنش‌های انجام‌شده در این نمایش است، می‌توانیم ازطریق ابزاری که زبان‌شناسی و به‌طور خاص، تحلیل گفتمان، به‌مثابهٔ روشی بینارشته‌ای دراختیارمان

می‌گذارد، فرایند معناسازی اجتماعی- فرهنگی تعزیه را بررسی کنیم؛ زیرا همان‌گونه که بارسکی[۱] (۱۳۸۴: ۲۶۰) نوشته است، تحلیل گفتمان به شکل‌های گوناگون ارتباط شفاهی (گفتگوی روزمره و کنش‌های گفتاری)، به‌صورت خاص توجه می‌کند و در چگونگی توزیع قدرت و اقتدار در مبادله‌های کلامی کندوکاو می‌کند. راجر فالر[۲] (۱۹۹۱: ۸۷) معتقد است زبان تنها ساختاری صوری، و کار آن، تنها انتقال اندیشه‌ها نیست؛ بلکه کنشی بینافردی است که علت‌ها و معلول‌هایی در ساختار اجتماعی دارد و دارای شرایط ایدئولوژیک نیز هست. ون دایک[۳] (۲۰۱۱: ۱۴۰) درتوضیح نقد زبان‌شناختی گفتمان‌محور، آن را دارای بنیانی تاریخی دانسته و معتقد است این روی‌کرد درپی آن است که متن‌ها را با ارجاع به بافت فرهنگی و نظام ایدئولوژیک خود ما تفسیر کند.

مک‌دانل[۴] (۱۳۸۰: ۲۶) معتقد است تحلیل گفتمان، در سطحی فرانحوی عمل می‌کند و کوک[۵] (۱۳۸۴: ۲۵۷) یکی از حوزه‌های پژوهشی چنین تحلیل فرانحوی‌ای را- که از گسترهٔ جمله فراتر می‌رود و به جنبه‌های گوناگون متن می‌پردازد- نظریهٔ کنش کلامی[۶] دانسته است؛ به‌ویژه آن‌گونه که در دیدگاه‌های آستین[۷] و سرل[۸] آمده است. کوک (۱۳۸۴: ۲۵۷) دربارهٔ این مسئله گفته است:

> نظریهٔ کنش کلامی تا حدی واکنشی بود دربرابر مفهوم بی‌مایه‌ای از زبان که اثبات‌گرایی منطقی برای ما به‌ارث گذاشته شده بود و مبتنی بود بر این باور که کاربرد معنادار زبان، مشتمل است بر بیان گزاره‌هایی که می‌توانند صادق باشند یا کاذب. آستین و سپس سرل این نظر را مطرح کردند که کاربرد زبان صرفاً شامل بیان جمله‌های صادق یا کاذب دربارهٔ جهان نیست؛ بلکه نوعی عمل هم است؛ بیان نیت‌ها و مقاصد اشخاص یا وضع و حالت امور هم هست.

---

1. Robert F. Barsky
2. Roger Fowler
3. Teun A. Van Dijk
4. Diane Macdonell
4. Jonathan Cook
5. Speech Act Theory
6. John L. Austin
7. John Searle

در این جستار، کنش‌های کلامی موجود در تعزیه‌نامه را به‌عنوان یکی از شاخص‌های تحلیل گفتمان بررسی کرده و میزان نمود این کنش‌ها را در بافت اجرایی این نمایش آیینی نشان داده‌ایم؛ بدین منظور، نسخهٔ شهادت امام حسین (ع) و اجرای آن را در روستای قودجان از توابع شهرستان خوانسار بررسی کرده‌ایم.

۲. کنش کلامی

نظریهٔ کنش کلامی در سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۵۹ و در سلسله‌درس‌گفتارها و سخن‌رانی‌های جان آستین، فیلسوف برجستهٔ آکسفورد شکل گرفت که درحوزهٔ زبان روزمره مطالعه می‌کرد. در این نظریه، نکته‌ای محوری بدین شرح، موردنظر است که چگونه در بافتی معیّن، گفته‌ها به‌خودی خود، کاری انجام می‌دهند. دیگر فیلسوفان با پذیرفتن این چالش، در کار آستین بازنگری کردند و آن را شرح و بسط دادند. پیش‌رو و نیز فعال‌ترین این افراد، اندیشمند آمریکایی، جان سرل بود. آرای پل گرایس[1] دربارهٔ معناهای ضمنی هم در تعیین سمت‌وسوی حرکت و گسترش نظریهٔ کنش کلامی، اثری بسزا داشت. مدل نظریهٔ کنش کلامی از زبان، نگرشی دربارهٔ کاربرد معنای زبان در بافت به‌دست می‌دهد و رفتار زبانی را در وضعیت اجتماعی و نهادی‌ای قرار می‌دهد که آن را ایجاد کرده است. یئو[2] (۲۰۱۰) معتقد است این مدل که گویی در سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۷۰، پاسخ‌گوی مسائلی بود که رشته‌های گوناگون با آن‌ها مواجه بودند، بلافاصله درحوزه‌های زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی اجتماعی، روان‌شناسی شناختی، ارتباط کلامی و نقد ادبی به‌کار گرفته شد.

آستین[3] (۱۹۶۲، ۱۹۷۵) گفته‌ها را به دو گونهٔ «بجا» و «نابجا» تقسیم کرده و از این روی، شرایط بجایی لازم یا شرایط برآورده‌شدن و عملی‌شدن آن گفته‌ها و درواقع، کنش‌های کلامی را چنین برشمرده است:

---

1. H. Paul Grice
2. G. Yeo
3. J. L. Austin

الف) باید روال متعارف پذیرفته‌ای با تأثیر متعارف معیّن وجود داشته باشد. این روال، نیازمند بیان واژه‌هایی معیّن ازسوی افرادی معیّن و در وضعیتی معیّن است. افراد و وضعیت خاص در موردی معیّن باید برای ایجاد آن روال خاص، مناسب باشند.

ب) آن روال باید ازسوی همهٔ شرکت‌کنندگان، به‌شکل درست و کامل اجرا شود.

ج) معمولاً انتظار می‌رود این روال را کسانی به‌کار بندند که اندیشه‌ها یا احساساتی معیّن دارند و هر شرکت‌کننده‌ای، رفتاری معیّن را درنتیجهٔ این روال انجام دهد؛ بنابراین، فرد شرکت‌کننده و درنتیجه، فراخوانندهٔ آن روال باید آن اندیشه‌ها یا احساسات را داشته باشد. شرکت‌کنندگان نیز باید قصد عمل‌کردن داشته باشند و همچنین باید واقعاً درنتیجهٔ آن عمل کنند (آستین، ۱۹۷۵: ۱۴ و ۱۵).

او (۱۹۷۵: ۱۶) تأکید کرده است که این موارد، قواعدی تغییرناپذیر نیست و بند «ج» با بندهای «الف» و «ب» متفاوت است؛ چون اگر بندهای «الف» و «ب» رعایت نشود، آن عمل با موفقیت انجام نخواهد شد؛ درحالی که در بند «ج»، عمل انجام می‌شود؛ اگرچه ممکن است با صداقت همراه نباشد یا مصداق سوءاستفاده باشد.

بدین ترتیب، گوینده‌ای گفته[1]‌ای را تولید می‌کند و ازطریق آن، عملی را انجام می‌دهد که آن را «کنش درگفته[2]» می‌نامند و معمولاً اصطلاح «کنش» به همین «کنش درگفته» بازمی‌گردد. آستین افزون‌بر این دو کنش «گفته» و «درگفته»، از «کنش باگفته[3]» نیز سخن گفته که دراصل، عبارت است از اثرگذاری ناشی از کنش کلامی «بر احساسات، اندیشه‌ها یا اعمال مخاطب یا گوینده

---

1. Locution
2. Illocutionary Act

در زبان فارسی، معادل‌هایی متفاوت برای این واژه‌ها درنظر گرفته شده است که به‌نظر می‌رسد بیان‌کنندهٔ معنای دقیق آن‌ها نیست. صفوی (۱۳۷۹) برای دو واژهٔ Illocutionary و Perlocutionary، واژه‌های فارسی «غیربیانی» و «پس‌بیانی» را به‌کار برده که به هیچ وجه با تعبیرهای به‌کاررفته ازسوی آستین، همخوانی ندارند؛ زیرا پیشوند il– در واژهٔ نخست، نه به‌معنای نفی، بلکه به معنای «در» است و پیشوند -per– در واژهٔ دوم، نه به‌معنای «پس»، بلکه به‌معنای «با» و «همراه» است؛ بنابراین، در اینجا، از دو واژهٔ نوساختهٔ پیش‌نهادی ازسوی محمدحسن صانعی‌پور، دانشجوی دکتری دانشگاه امام صادق (ع) استفاده کرده‌ایم.

3. Perlocutionary Act

یا دیگر افراد» (آستین، ۱۹۷۵: ۱۰۱)؛ مثلاً ازنظر آستین (۱۹۷۵: ۱۰۱ و ۱۰۲)، گفتهٔ «اخراجش کن» دارای کنش درگفته‌ای است مانند: «مرا ترغیب کرد (به من توصیه کرد، دستور داد و...) که او را اخراج کنم» و ممکن است با گفته‌هایی همچون «مرا متقاعد کرد او را اخراج کنم یا مجبورم کرد او را اخراج کنم» همراه باشد.

آستین (۱۹۷۵: ۹۸ و ۹۹) معتقد است با اجرای کنش گفته‌ای، کنش‌ها یا درواقع، کنش‌های درگفته‌ای همچون موارد زیر را انجام می‌دهیم؛ البته وی تأکید کرده‌است که این، یک طبقه‌بندی مشخص و تعریف‌شده نیست: پرسیدن یا پاسخ‌دادن به پرسش؛ دادن اطلاعات، تضمین یا هشدار؛ اعلام حکم یا قصد؛ بیان جمله؛ قرارگذاشتن، درخواست‌کردن یا انتقادکردن؛ شناسایی یا توصیف‌کردن؛ و... .

۳. گفتمان نمایشی

مارتین اسلین[1] (۱۳۸۲: ۹۳) معتقد است:

> اگر نمایش دراماتیک را گونه‌ای کنش ارتباطی بدانیم که نیازمند چیزی است تا تماشاگران، آن را تماشا کنند، با «پیام» در گسترده‌ترین معنای آن روبروییم؛ یعنی آنچه کسی می‌خواهد آن را دربرابر دید ما جای دهد تا به آن پی ببریم.

گیرندگان به این رمز قابل رمزگشایی، همچون پیامی می‌نگرند که باید معنایش را دریابند و بنابراین، درصدد جستجوی معنای آن پیام برمی‌آیند. کر الم[2] (۲۰۰۲: ۳۹) بر این باور است که در نظام ارتباطی چندمجرایی و چندنظامهٔ تئاتر، با مجموعه‌ای از نشانه‌های تک‌سطحی و همگن روبرو نیستیم؛ بلکه با شبکه‌ای هم‌بافته از روش‌های بیانی کاملاً متفاوت سروکار داریم که بر هریک از آن‌ها، قواعد انتخاب و ترکیب خاصی حاکم است. وی به نقل از کریستین متز[3] نوشته است: «نظام-های متفاوت و کاملاً متمایز، به‌طور هم‌زمان در یک پیام دخالت دارند». او درعین حال، روابط متقابل

1. Martin Esslin
2. Keir Elam
3. Christian Metz

میان سطوح مختلف اجرا را مقید به محدودیت‌های عام معنایی و نحوی دانسته است که هدفشان تولید یک ساختار واحد یک‌پارچه است؛ به همین دلیل، این جریان چندسطحی، اما منسجم اطلاعات تئاتری را «گفتمان تئاتری» نامیده و ساختار به‌دست‌آمده را که در بستر زمان و مکان شکل گرفته، «متن» خوانده است؛ به این ترتیب، بازی‌کنندگان با هر ویژگی‌ای که درحکم افراد دنیای داستانی نقش‌آفرینی می‌کنند و برای تأمین کارکردهای ساختار درام، پیرو قواعد شخصی، نقشی، اجتماعی و... می‌شوند، نخست، درحکم شرکت‌کنندگان در روی‌دادهای کلامی‌اند. الَم[۱] (۱۳۸۳: ۱۷۰) این سطح را «سطح گفتمانی درام» خوانده است؛ چون گفته[۲]های حاوی اطلاعات، درطول فرایند گفتگو، بلافاصله به تماشاگر یا شنونده عرضه می‌شود.

۱-۳. کنش کلامی در گفتمان دراماتیک

برای به‌کاربستن نظریهٔ کنش کلامی درحوزهٔ ادبیات و هنر، کوشش‌هایی فراوان صورت گرفته است که ازمیان آن‌ها می‌توان کاربست آن را بر مفهوم درام ذکر کرد. به‌نظر می‌رسد که می‌توان براساس نظریهٔ آستین، کلام دراماتیک را به‌خودی خود، کنش دانست. اگر داستان که ساختار عام درام را می‌سازد، زنجیره‌ای پویا از روی‌دادها باشد، به‌باور الم (۱۳۸۳: ۱۵۰)، مفهوم روی‌داد به‌طور ضمنی، معرّف مفهوم تغییر در وضعیتی معیّن است. ازمیان انواع روی‌دادهای ممکن در درام (مانند روی‌دادهای خارج از ارادهٔ انسان)، «کنش» همواره جایگاهی ویژه دارد. اسلین [۳] (۱۳۸۲: ۴۷) به نقل از اینگاردن [۴] معتقد است درام دنیایش را به سه گونه معرفی می‌کند: یکی روی‌دادهایی که صرفاً با تصویر یا ابزار دیگر تجلی بازنمایی می‌شود؛ دوم روی‌دادهایی که با واژه و تصویر، هردو مشخص می‌شود؛ سوم روی‌دادهایی که تنها با واژه مشخص می‌شود؛ مانند روایت. در شِقّ سوم، با روی‌دادهایی سروکار داریم که بیرون از گسترهٔ زمانی و مکانی کنش حاضر رخ می‌دهند.

---

۱. ترجمهٔ کتاب الم براساس ویرایش یکم کتاب در ۱۹۸۰ است؛ از این رو، در برخی موارد به اصل کتاب و ویرایش دوم آن در ۲۰۰۲ و همچنین مقاله تامکین (۲۰۰۴) اشاره شده است.

2. Utterance
3. Martin Esslin
4. Roman Witold Ingarden

چون درام ازنوع کنش است، عنصر کلامی درام هم باید نخست کارکرد کنشی داشته باشد. به‌عقیدهٔ الم (۱۳۸۳: ۱۹۴)، روی‌دادهای کلامی به‌خودی خود، شکل اصلی برهم‌کنش در درام است و آن را می‌سازد. پویایی کنشی نمایش، قبل‌از هر چیز، ناشی از نیروی بیناذهنی گفتمان است؛ به عبارت دیگر، در درام، قدرت اجتماعی بینافردی و اجرایی زبان در «انجام‌دادن چیزها به‌واسطهٔ واژه‌ها» غالب است. گفتمان دراماتیک، شبکه‌ای از کنش‌های کلامی و درگفتهٔ مکمل و متعارض است. گفتگو، با هر نقش سبکی اعمّ‌از شاعرانه و زیبایی‌شناختی، در درجهٔ نخست و قطعاً یک شیوهٔ عمل است که نیروهای متفاوت شخصی، اخلاقی و اجتماعی دنیای دراماتیک را درمقابل هم قرار می‌دهد. ریچارد اومان[1] (۱۹۷۳: ۸۳) معتقد است: «در نمایش، کنش برروی زنجیره‌ای از کنش‌های درگفته در حرکت است. حرکت شخصیت‌ها و تغییر روابط آن‌ها با یکدیگر در درون دنیای اجتماعی نمایش، به بهترین وجه در کنش‌های درگفتهٔ آن‌ها مشهود است».

الم (۱۳۸۳: ۲۰۹) به نقل از گیل[2] (۱۹۷۱: ۳۳۷) گفته است کنش کلامی بازیگر روی صحنه، دارای نیت درگفته نیست؛ چون مسئولیت گفته درحکم یک کنش کلامی کامل، با همهٔ پیامدهای اخلاقی و اجتماعی‌اش، به گویندهٔ دراماتیک، یعنی شخصیت نمایشی بازمی‌گردد؛ نه به گویندهٔ روی صحنه، یعنی بازیگر. درنهایت، تماشاگر باید گفته‌های فیزیکی روی صحنه را درحکم روی‌دادهای گفتاری پیچیده‌تر در دنیای دراماتیک تفسیر کند و بدین منظور باید گوینده را دارای مجموعه‌ای از نیت‌ها و شنونده را دارای توانِش نشانه‌شناختی بدانیم. این مسئله، یکی از نقش‌های اصلی تماشاگر در ساختن دنیای دراماتیک است.

حال، این پرسش مطرح می‌شود که متن دراماتیک و متن اجرایی چگونه و از چه راه‌هایی به هم مرتبط می‌شوند و نقاط تماس آن‌ها کدام است.

1. Richard Ohman
2. R. M. Gale

۲-۳. حرکت

هر گفته یا کنش کلامی نمایشی را پیکری انسانی تولید می‌کند و انتظار می‌رود مخاطبان نمایش حتی در دورترین نقاط سالن، آن را بشنوند؛ به همین صورت، پیکر بازیگر نیز حتی هنگامی‌که کاملاً ساکت و ساکن روی صحنه ایستاده، یکی از عناصر دلالتی مهم در اجرای نمایش است. از این نظر، هرگاه صدا را از پیکر بازیگر جدا کنیم و پیکر بازیگر را گردابی از نشانه‌ها بینگاریم یا کنش‌های زبانی را از فرایند فیزیولوژیک ایجادکنندهٔ آن‌ها جدا کنیم، درواقع، مسئله را بیش‌از حد ساده کرده‌ایم؛ بر این اساس تأکید می‌کنیم که متن دراماتیک حتماً باید دارای قابلیت اجرا باشد. به‌عقیدهٔ الم (۱۳۸۳: ۲۵۲)، متن نوشتاری براساس ضرورت بافت‌سازی صحنه‌ای شکل می‌گیرد و پیوسته بر وفاداری‌اش به وضعیت فیزیکی اجرا و پیش‌از همه، بدن بازیگر و توانایی آن در تجلی‌بخشیدن به گفتمان در فضای صحنه تأکید می‌کند.

فضای تئاتری به‌صورت مستقیم، با یکی از پویاترین جنبه‌های گفتمان تئاتری، یعنی حرکت بدن روی صحنه ارتباط دارد. مؤلفه‌های حرکتی اجرا- حرکت‌ها، ایما و اشاره، حالت‌های چهره، حالت‌های بدن و... همواره موضوع بحث‌های بسیار بوده است؛ اما کمتر پژوهشی در این زمینه انجام شده است. بدن بازیگر با پویایی خاص خود شکل‌هایی می‌آفریند و از این طریق، جهان نمادین و بیان‌های اولیهٔ خود را می‌سازد. هر شرکت‌کننده خود را در موقعیتی می‌بیند که الزاماً در ارتباط با دیگران است؛ پس باید حضور فعال و معنادار خود را در دل گروه اثبات کند. شالاکیه[1] (۱۳۸۳: ۱۲۴) معتقد است در این لحظه، بدن دارای «زبان بیانی» می‌شود و با دیگران ارتباط برقرار می‌کند. شکل بدن در این حالت، نشانه‌ای است درحال تحول و تکوین؛ زیرا پیوسته به‌شکلی پایان‌ناپذیر درحال خلق معناست. وی شکل بیانی را «کلام بدنی» نامیده است.

گفتنی است که حرکت به‌صورت منفرد وجود ندارد و تحلیل آن تنها در الگوهای نحوی کلی از گسترهٔ رفتار حرکتی، ممکن است. الم (۱۳۸۳: ۹۲) نوشته است حرکت، روش اصلی به‌نمایش‌گذاشتن بدن، صحنه و کنش روی صحنه در فضای واقعی است؛ بسیاری از اشاره‌ها و

1. C. Challakiet

نشانه‌های نمایشی و حرکت‌های روی صحنه، ازنوع تلویحی و غیرمستقیم‌اند و درون کلام یا رفتارهای شخصیت‌ها نهفته‌اند. وی انطباق واژه‌ها و کردارها را تنها یکی از راه‌ها و البته ساده‌ترین راه برای فهم رابطهٔ میان کنش و متن نمایش دانسته است. این کنش در متن نمایش، نشانهٔ روشنی ندارد. عنصر حرکت، در بافت‌سازی صحنهٔ تئاتر، نقشی مهم دارد؛ از این روی، زبان و حرکت الزاماً باید در تولید گفتمان تئاتری با یکدیگر تعامل داشته باشند. الم ابهام‌زدایی از عبارت‌های نمایه‌ای، به‌ویژه ضمیرهای اشاره‌ای را بیشتر منوط به استفاده از نشانگرهای حرکتی‌ای خاص می‌داند که به نشان‌دادن موضوع اشاره کمک می‌کنند. ازدید وی، مهم‌ترین و ازنگاه تئاتری، جالب‌ترین این کارکردها سیگنال پیراحرکتی است که «گزاره‌هایی دربارهٔ بافت موقعیتی پیام» به‌دست می‌دهد. این‌گونه سیگنال‌ها در درجهٔ نخست، مسئول جلب توجه مخاطبان به شخصیت اصلی، تعیین او و مشخص‌کردن جایگاهش در رابطه با دیگر شخصیت‌های حاضر و موقعیت ارتباطی است. الم در این مرحله، حرکت را به‌صورتی گسترده، دارای کارکرد نمایه‌ای دانسته که مسئول ایجاد پیوند بین بازیگر با بافت، مخاطب و موضوع‌های گفتمان است.

اگر قرار باشد زبان در بافت فیزیکی صحنه ثبت شود و در تماس با جسم‌های روی صحنه قرار گیرد، باید در نمود اشاره‌ای که حرکت مجرای اصلی آن است، مشارکت داشته باشد. الم در ادامهٔ بررسی خود دربارهٔ حرکت، نشانگر حرکتی[1]، یعنی حرکتی را که به‌صورت نظام‌یافته همراه یک مقولهٔ دستوری خاص است، ازجمله سیگنال‌های مرتبط با زبان دانسته است. ازدید وی، یکی از آشکارترین این نشانگرهای حرکتی، نشانگر اشاره‌ای[2] است. مرکز تشخیص، جسم گوینده/ بازیگر است و درنتیجه، مجاورت مصداق به سوژه، عاملی بسیار مهم به‌شمار می‌رود.

وی حرکت‌ها را در دو گروه اصلی بدین شرح دسته‌بندی کرده است: نخست، حرکت‌های نزدیک‌شونده (حرکت به‌سوی جسم گوینده)؛ دوم، حرکت‌های دورشونده از گوینده و بافت جدایی‌ناپذیری که او در آن قرار دارد. پژوهش‌های اخیر نشان می‌دهد که آن‌قسم از عناصر اشاره‌ای زبان که به «من- اینجا- اکنون» مرتبط‌اند، مهم‌ترین شاخص‌های کلامی و حرکتی در

1. Kinesic Marker
2. Deictic Markers

نشانه‌شناسی تئاتر به‌شمار می‌روند. «منِ» شخصیت نمایش و «اینجا» و «اکنون» بافت ارتباطی دراماتیک، ازطریق حرکت‌های نشانگر که با گفتار همراه‌اند، به جسم بازیگر و بافت صحنه مرتبط می‌شوند.

بدین صورت، مقولهٔ نشانگر ضمیری، معیاری قابل اعتماد برای پژوهش دربارهٔ پیام‌های به‌هم‌پیوسته‌ای است که گفتمان کلی اجرا را به‌وجود می‌آورند؛ اما همهٔ روابط متقابل بین زبان و حرکت، درسطح مقوله‌های خاص نحوی یا دستوری قرار ندارند و برخی حالت‌های حرکتی، به کارکردهای گسترده‌تر عبارت، جمله‌واره یا گفته مربوط می‌شوند. الم یکی از نقش‌های اصلی حرکت به‌ویژه روی صحنه را نشان‌دادن هدفمندی یک گفته ذکر کرده است. ازنظر وی، «حرکت هم‌زمان برای تأکید بر یا حتی تعیین نوع کنش کلامی موردنظر گوینده، سؤالی، امری، خواهشی، تأییدی و غیره (و درنتیجه شخصیت) عمل می‌کند». او این سیگنال‌ها را نشانگرهای درگفته[1] نامیده است که به کنش درگفتهٔ زبان مربوط می‌شوند. مشارکت حرکت در کنش درگفته (کنشی که در گفتن چیزی به کسی اجرا می‌شود)، چنان نظام قراردادی محکمی دارد که می‌توان در وضعیتی خاص، چنین کنشی را تنها به‌واسطهٔ روش‌های حرکتی اجرا کرد. مواردی روشن از «ساختارهای حرکتی پیچیده» وجود دارند که نوعی گفتمان مستقل از گفتار، اما به‌لحاظ قراردادی، وابسته به آن را به‌وجود می‌آورند. حرکت‌های معنادار روی صحنه، از این‌نوع است.

الم یکی از دیگر شاخص‌های مربوط به قصد گوینده را نشانگرهای نگرشی[2] دانسته است که نه نشان‌دهندهٔ کنش موردنظر، بلکه نشانگر روی‌کرد اتخاذشده به جهان مخاطب و محتوای گزاره‌ای گفته در گفتار است. حرکت سر، تکان‌دادن انگشت، حرکت ابرو و... در موقعیت‌های ارتباطی مشخص، به‌لحاظ کارکردی، به آن وجوهی از زبان نزدیک می‌شود که معمولاً با استفاده از وجه‌نماهایی همچون «خواستن»، «بایستن»، «توانستن»، «ممکن‌بودن» و «ناممکن‌بودن» بیان می‌شوند و نشان‌دهندهٔ نگرش‌های گزاره‌ای گوینده‌اند. وی در ادامه افزوده است: «این نقش‌های نگرشی

1. Illocutionary Markers
2. Attitudinal Markers

حرکت را می‌توان براساس انواع وجه[1] فعلی دخیل دسته‌بندی کرد که شامل عناصر معرفت‌شناختی (دانش)، باورشناختی (باور)، ترغیبی (اجازه/ تعهد) و غیره» است. اهمیت ویژهٔ این نشانگرهای نگرشی در اجرای تئاتری، از آن جهت است که این امکان را فراهم می‌آورند تا یک رابطهٔ بینافردی مفروض در درام، به‌شکل حرکت بازیگران به‌تصویر کشیده شود.

الم در پایان، نشانگرهای اشاره‌ای، درگفته و نگرشی را درحکم حرکت‌هایی نمایه‌ای[2] طبقه‌بندی کرده است که به سوژهٔ سخن‌گوی متحرک مربوط می‌شوند. در نمایش‌های دراماتیک سنتی، تماشاگر حرکت روی صحنه را معمولاً نمایهٔ (علتی برای معلول) انگیزه‌ای فیزیولوژیک، روانی یا اجتماعی ازسوی بازیگر تلقی می‌کند؛ تا آنجا که برخی نظریه‌پردازان از این ساده‌لوحی انتقاد کرده‌اند که هم منتقدان و هم مخاطبان درتفسیر حرکت‌ها و حالت‌ها مبالغه می‌کنند و به برخی حرکت‌ها، معناهایی می‌دهند که اصولاً از آن‌ها دریافت نمی‌شود. وی یادآور شده است که این مبالغه در تفسیر، یکی از جنبه‌های اصل عام نشانه‌ای‌شدن[3] اجراست که براساس آن، هیچ چیزی کاملاً بی‌دلالت نیست.

در ادامه، برپایهٔ روی‌کرد یادشده، کنش‌های کلامی را در تعزیهٔ شهادت امام حسین (ع)، به‌عنوان یکی از نمایش‌های ایرانی بررسی خواهیم کرد.

تعبیر برشت[4] از نمودگار[5] را می‌توان حرکت‌هایی نمایه‌ای تلقی کرد که هرسه نشانگر حرکتی اشاره‌ای، درگفته و نگرشی را دربر می‌گیرند. در نمایش‌های دراماتیک سنتی و ازجمله تعزیه‌های ایرانی، تماشاگر حرکت روی صحنه را معمولاً نمایهٔ انگیزه‌ای فیزیولوژیک، روانی یا اجتماعی ازسوی بازیگر تلقی می‌کند و به برخی حرکت‌ها معناهایی می‌دهد که درطول تاریخ تعزیه، به قراردادهایی تغییرناپذیر بدل شده‌اند. در تعزیه، این حرکت‌های نمایه‌ای برای تأکید بر موضع

1. Modality
2. Indexical Gestures
3. Semiolization
4. Bertolt Brecht
5. Gestus

خاص نقش با توجه به ویژگی‌های آرمانی موجود در نقش‌های سراسر مقدس یا شیطانی و به عبارتی، الگوهای خیر و شر استفاده می‌شود.

٤. تعزیهٔ شهادت امام حسین (ع)[1]

درطول تاریخ، تعزیه به دو شکل هنر کلامی- نوشتاری و کلامی- گفتاری، در جامعه و فرهنگ ایرانی وجود داشته است. شکل کلامی- نوشتاری تعزیه، نسخه‌های تعزیه یا تعزیه‌نامه‌هایی است که به‌صورت مکتوب، موجودند و می‌توان آن‌ها را متن نوشتاری درام تعزیه دانست. شکل کلامی- گفتاری آن نیز تعزیه‌خوانی است که به‌صورت بیان واقعه‌های تعزیه‌نامه‌ها به‌شیوهٔ کلامی و تجسم و نمایش صحنه‌های واقعه‌ها با حرکت است و می‌توان آن را متن اجرایی درام تعزیه دانست. تعزیه مانند داستان‌های ایرانی، ساختاری پیچیده دارد و از اپیزودهایی تشکیل می‌شود که درنهایت، به یک ماجرا (در نسخهٔ شهادت امام حسین، به شهادت آن حضرت) می‌پردازند.

یکی از مهم‌ترین نظام‌های نشانه‌ای موجود در اجرای یک نمایش، متن است. با توجه به ناپایداری دیگر دالّ‌ها می‌توان گفت که از متن نوشتاری یک درام مشخص می‌توان اجراهایی گوناگون را در زمان‌هایی مختلف، روی صحنه آورد. در سنت نمایشی تعزیه نیز همان‌گونه که گفتیم، نسخه‌هایی متعدد به‌صورت دست‌نوشته باقی مانده است که طی سالیان متمادی، در آن‌ها تغییرهایی صورت گرفته و درنهایت، این نسخه‌ها به‌صورت نمایشی امروزی درآمده است.

اسلین (۱۳۸۲: ۴۷) دربارهٔ متن نمایش دراماتیک نوشته است:

> متن هر نمایش دراماتیک، عناصر معناآفرین بسیار مهمی را در خود دارد؛ مانند معنای بنیادین قاموسی خود واژه‌ها، معنای نحوی آن‌ها، معنای ارجاعی‌شان به مواردی در جهان واقعی و به کوتاه سخن، همهٔ شیوه‌هایی که با آن‌ها معنای گفتگوها روشن می‌شود؛ افزون‌بر این، در درام، عناصر معناآفرین سبک متن نیز درکار است: اینکه متن به‌نظم است یا به‌نثر یا آمیزه‌ای از هردو. واژه‌ها نیز به فردیت‌یافتن شخصیت‌ها کمک می‌کنند.

---

۱. برای مشاهدهٔ بررسی کامل تعزیهٔ شهادت امام حسین (ع) نگاه کنید به محجوب (۱۳۸۶).

با نگاهی به متن‌های تعزیه درمی‌یابیم که تعزیه نیز بسیاری از عناصر معناآفرین نمایش را دارد. تعزیهٔ سنتی، نمایشی سراسر نظم است و به‌گفتهٔ شهیدی (۱۳۸۰: ۵۳۳)، بیشتر شعرهای آن ازنوع عروضی رسمی است؛ البته گاه نیز سرایندگان تعزیه از وزن‌های غیررسمی و کلام منظوم یا موزون استفاده کرده‌اند.

حال، براساس دیدگاه‌های مطرح‌شده دربارهٔ کنش و کنش کلامی، و با توجه به اینکه کنش‌های متن نوشتاری هنگام اجرا، درقالب حرکت نمود پیدا می‌کند، کنش‌های کلامی موجود در متن تعزیهٔ شهادت امام حسین (ع) را در مقایسه با اجرای آن بررسی می‌کنیم. شایان ذکر است که در این پژوهش، متن تعزیهٔ شهادت امام حسین (ع) و اجرای آن را تحلیل می‌کنیم که هر سال، در روز ۲۸ صفر، در روستای قودجان شهرستان خوانسار برگزار می‌شود.

۵. کنش‌های کلامی در تعزیه‌نامهٔ شهادت امام حسین (ع)

همان‌گونه که گفتیم، کنش‌های کلامی در بررسی متن نوشتاری، به سه بخش تقسیم می‌شوند: کنش‌های درگفته، فعل‌های کنشی صریح و کنش‌های باگفته. فعل‌های کنشی صریح، عبارت از کنشی است که شکل درگفتهٔ آن‌ها ازطریق یک فعل کنشی مانند «دستوردادن» نمود می‌یابد در ادامه، نمونه‌هایی از این فعل‌ها را با ذکر تعداد آن‌ها خواهیم آورد. برای بررسی کنش‌های درگفته، الم (۲۰۰۲: ۱۵۱ و ۱۵۲) براساس دسته‌بندی سرل[1] (۱۹۷۵) زیرطبقه‌هایی بدین شرح را درنظر گرفته است:

الف) بازنمودی‌ها[2] که گوینده را به حقیقت گزارهٔ اظهارشده متعهد می‌کنند؛

ب) رهنمودی‌ها[3] که تلاشی هستند برای واداشتن شنونده به انجام‌دادن کاری، اعمّ‌از انجام‌دادن یک عمل، دادن چیزی به گوینده و بیان صِرف اطلاعات درنتیجهٔ فرمان‌ها، درخواست‌ها، مخالفت‌ها، اندرزها، پرسش‌ها و...؛

1. John R. Searle
2. Representatives
3. Directives

ج) تعهدی‌ها[1] که درنتیجهٔ قول‌ها، سوگندها، قراردادها، مسئولیت‌پذیری‌ها و... گوینده را به جریان عملی در آینده متعهد می‌کنند؛

د) بیانی‌ها، یعنی کنش‌هایی متعارف مانند سپاس‌گزاری، سلام و تبریک که صداقت آن‌ها به حالت روانی‌ای خاص مربوط می‌شود؛

ه) اعلامی‌ها، یعنی آن دسته از اَعمالی که اگر به‌خوبی انجام شوند، واقعاً وضعیت پیش‌نهادشده را به‌وجود می‌آورند؛ مانند کاندیدکردن کسی، اعلام جنگ و به‌عقددرآوردن یک زوج. چنین اعمالی ازجمله اجرایی‌ها[2]ی اولیهٔ آستین است و برای درام، اهمیتی ویژه دارد؛ چون اجرای موفقشان به‌شکل دراماتیک بلافصل، معمولاً تغییرهایی در جریان رخ‌دادها به‌وجود می‌آورد.

براساس جدول ۱، بیشترین کنش‌ها ازنوع درگفته (با ۹۳/۵۶ درصد وقوع) و پس‌از آن، با افتی شدید، کنش‌های باگفته (با ۶/۴۴ درصد وقوع) است.

جدول ۱. کنش‌های کلامی در متن نوشتاری

کنش‌های کلامی	درگفته	باگفته	تعداد کل
تعداد	۱۴۵۲	۱۰۰	۱۵۵۲
درصد	۹۳/۵۶	۶/۴۴	۱۰۰

الم (۱۳۸۳: ۱۷۰ و ۱۷۱) براساس دسته‌بندی یادشده، زیرگونه‌های کنش را به این صورت تقسیم کرده است:

الف) رهمنودی‌ها شامل: فرمان، پرسش، دعوت/ درخواست؛

ب) بازنمودی‌ها شامل: اظهار، تأیید، نفی، فرض؛

ج) بیانی‌ها شامل: سپاس‌گزاری، سلام/ درود، پوزش؛

د) تعدهای‌ها شامل: قول، سوگند، مسئولیت‌پذیری؛

ه) اعلامی‌ها.

1. Commissives
2. Performatives

در ادامه، این دو کنش را براساس زیرگونه‌های یادشده و همچنین فعل‌های کنشی صریح، با ذکر مثال بررسی خواهیم کرد.

۱-۵. کنش‌های درگفته

در بررسی کنش‌های درگفته مشخص شد که بیشترین کنش درگفته، نوع تأکیدی با رقم ۵۲/۲۷ درصد است؛ پس‌از آن، درگفته‌های امری با وقوع ۲۱/۹۰ درصد در ردیف دوم قرار دارد. بیشترین جمله‌ها ازنوع تأکیدی است؛ شامل تأکید بر مقام والای امام (ع)، تأکید بر مظلوم‌بودن امام و اهل بیتش، تأکید بر غریبی امام (ع) در صحرای کربلا و تأکید بر شقاوت اشقیا. به مثال‌هایی ازنوع این کنش تأکیدی توجه کنید:

- کلام امام (ع) به‌مثابهٔ کنش درگفته ازنوع تأکیدی، و تأکید بر امامت حسن و حسین (ع):

کلام لؤلؤ مرجان در الرحمن خدا گفته حسن لؤلؤ حسین مرجان ز کف ندهید ایمان را

- کلام شمر به‌مثابهٔ کنش درگفته ازنوع تأکیدی، و تأکید شمر بر مقام امام (ع) و بی‌سپاه‌بودن او در عاشورا:

ای آنکه ماه از رخ ماهت منور است! ای شاه کم‌سپاه! تو را روز آخر است

در این تعزیه، کنش درگفتهٔ امری، بعداز کنش تأکیدی، دومین جایگاه را به خود اختصاص داده است و البته در مقایسه با کنش تأکیدی، افتی شدید در آن دیده می‌شود. شعرهای تعزیه دارای عبارت‌های امری فراوانی است؛ اما با توجه به آنکه نمایش ازنوع اقراری- اعترافی است و حتی اشقیا نیز به دیدهٔ احترام، به امام حسین (ع) و اهل‌بیتش می‌نگرند، عبارت‌های امری نیز محدودند. فعل‌های امری که افراد پایین‌تر از امام (ع) در سخن‌گفتن با وی به‌کار می‌برند، ازنوع درخواست هستند. در بیت‌هایی که در ادامه می‌آوریم، این کنش درگفته مشخص است.

- امام (ع):

برو بیاور تو ذوالجناحم که باشد این دم، وداع آخر

- امام (ع):

کنار علقمه خود را **رسان** به شیون و شین **نمای دفن** علم‌دارِ باوفایِ حسین

اول **ببوس** تو بازوان اطهر او　　دوم زراه وفا **دفن کن** تو پیکر او

پس‌از کنش‌های درگفته ازنوع امری، رتبهٔ سوم به عبارت‌های نفی با رقم ۸/۰۶ درصد تعلق دارد. تعداد عبارت‌های نفی در مقایسه با دو کنش درگفتهٔ دیگر، بسیار کم است و بقیهٔ کنش‌های درگفته که پس‌از عبارت‌های نفی قرار گرفته‌اند، در متن تعزیه به‌ندرت دیده می‌شوند. در ادامه، نمونه‌هایی را از کنش نفی با فعل‌های منفی می‌آوریم:

- شمر:

تو که دگر اباالفضلی **نداری** آقا!　　تو که دگر علی‌اکبری **نداری** آقا!

- امام (ع):

امان ز چرخ که یک **لحظه استوار ندارد!**　　اف بر تو روزگار که بی‌وفا و هیچ **اعتبار ندارد!**

حسین که غاشیه‌داریش جبرئیل نمودی　　کنون به‌وقت سواری، **رکاب‌دار ندارد!**

کنش‌های درگفته ازنوع پرسشی، پس‌از درگفته ازنوع نفی، در مرحلهٔ چهارم با ۶/۹۶ درصد تکرار جای دارد و به‌صورت عبارت‌های پرسشی دیده می‌شود. در ادامه، نمونه‌هایی را از این دست ذکر می‌کنیم:

قیس و وزیر:

امام حسین (ع):

که باشی ای شه گردون‌وقارم؟　　غریب و بی‌کس و بی‌غم‌گسارم

کجا بودی به فریادم رسیدی؟　　به جنگ قوم مردود پلیدی

در برخی موارد، کنش‌های درگفته ازنوع پرسشی بدان سبب که در گفتاری خطابی بیان می‌شوند، پاسخی درپی ندارند و مخاطب هم به این کنش‌ها پاسخی نمی‌دهد؛ به عبارت دیگر، این بیت‌ها ساختاری پرسشی دارند و شاید بتوان گفت کنشی تأکیدی‌اند؛ مانند بیت زیر:

- فاطمه (س):

کو اکبرت؟ **کو** اصغرت؟

عباس و امّ‌جعفرت

پس‌از کنش‌های درگفته ازنوع پرسشی، تأییدی‌ها در جایگاه بعد با رقم ۳/۶۵ درصد قرار دارند و تعداد آن‌ها نیز نسبت‌به کنش پیش‌از خود، بسیار کمتر است. عبارت‌های تأییدی بیشتر در مناجات‌ها با تأیید بر ذات خداوند متعال و ذکر صفت‌های او دیده می‌شوند. در اینجا، نمونه‌هایی را از بیت‌های دارای این‌گونه کنش درگفته می‌آوریم:

- امام (ع):

یا حیّ و یا قدیم خداوند لایموت!
یا رب و یا رحیم مدامم زبان گرفت
ای آنکه شرح لطف تو در عرصهٔ حیات!
درویش را مقابل شاه جهان گرفت

در بعضی عبارت‌ها نیز نوعی دیگر از تأیید، پس‌از دیدن یک شیء دیده می‌شود:

- فضه:

بلی یخدان **همین** باشد، بود آن پیراهن اینجا
امان و آه و واویلا! فغان و آه و واویلا!
بلی این بقچه زرتار است، پیراهن در او باشد
ز عطر جنه‌المأوی پشمش مشک‌بو باشد

این بیت‌ها نشان‌دهندهٔ تأیید فضه با دیدن پیراهن بعداز تعریف امام از آن است.

رتبهٔ بعدی به کنش‌های درگفته ازنوع سلام و خوش‌آمد با رقم ۲/۷۵ درصد اختصاص دارد که بسیار کم است. این‌گونه کنش درگفته با عبارت‌های «سلام علیک»، «السلام» و «خدا نگه‌دار» در متن آمده است. در بیت‌های زیر، این کنش درگفته را می‌توان دید:

- امام (ع):

السلام علیک یا اهل‌بیت نبوه و یا موضع‌الرساله! یا زینب! یا امّ‌کلثوم! یا سکینه! یا رقیه و یا رباب!

- عبدالله:

السلام ای گل گل، دستهٔ گلزار نبی
به فدای تو شود جان من زار حزین

– عرب قاصد:

ز پای‌بوس تو رفتم **خدا نگه‌دارت!**

خدا وجود شما از بلا نگه دارد!

کنش درگفته ازنوع درخواست، بعداز سلام و تشکر، با ۲/۶۹ درصد تکرار، در جایگاه بعد قرار دارد. استفاده از این‌گونه کنش نیز بسیار محدود است و در گفتار افراد پایین‌تر از مرتبهٔ امام (ع) و نیز در مناجات‌ها دیده می‌شود. در ادامه، بیت‌هایی از این دست ذکر می‌شود:

– امام (ع):

الهی به خون گلوی حسین — به آشفتگی‌های موی حسین

الهی به عباس نام‌آورش — به حق جوان‌مرگ علی‌اکبرش

به حق حسین ای خدای جهان — **ببخشا** گناه همه شیعیان

رقیه:

پدر جان مطلبی دارم **مرخص کن** به عرض آرم

فرما مطلب خود را نور چشمان گهربارم

در دو مورد نیز طلب و درخواست در گفتار امام (ع) دیده شده است: یکی طلب آب برای علی‌اصغر و دیگری کسب اجازه از شمر برای نمازخواندن قبل‌از شهادت:

– امام (ع):

مردم! به طفل بی‌گنه من **دهید** قطرهٔ آبی!

ز یادگار به‌جای علی‌اکبرم هست این

– امام (ع):

بده اجازه در این دم تا نماز کنم — رخ نیاز به درگاه چاره‌ساز کنم

کنش‌های درگفته ازنوع درخواست، به‌صورت عبارت‌های امری ظاهر شده است.

کنش‌های درگفته ازنوع سوگند، با رقم تکرار ۰/۹۶ درصد و فرض با رقم تکرار ۰/۷۶ درصد، در دو ردیف آخر از جدول ۲ قرار دارند. در این متن، این دو نوع کنش بسیار کم است. واژه‌هایی که در بیت‌ها به این‌گونه کنش‌ها اشاره می‌کنند، عبارت‌اند از: «قسم»، «الهی به» و «به‌حق»، و دربارهٔ

کنش درگفته ازنوع سوگند و واژه‌های «گر» و «اگر» در کنش درگفته ازنوع فرض. در ادامه، بیت‌هایی دارای این دو کنش را ذکر می‌کنیم:

کنش درگفته ازنوع قسم:

- امام (ع):

قسم به روح محمد نمی‌گذارندم گذشتم از سر احباب و خون فرزندم

در بیت بالا، واژهٔ «قسم»، بیانگر این‌نوع کنش درگفته است.

کنش درگفته ازنوع فرض:

امام (ع):

اگر قربان نسازم سر به راه خالق سرمد ز محشر کی نجات آید برای آتی امت؟

در بیت بالا، واژهٔ «اگر» این‌گونه کنش را نشان می‌دهد.

در جدول ۲، انواع کنش‌های درگفته را با تعداد و درصد تکرار هرکدام آورده‌ایم:

جدول ۲. کنش‌های درگفته در متن نوشتاری

کنش‌های درگفته	تأکید	امر	نفی	سؤال	تأیید	سلام	درخواست	قسم	فرض	تعداد کل
تعداد	۷۵۹	۳۱۸	۱۱۷	۱۰۱	۵۳	۴۰	۳۹	۱۴	۱۱	۱۴۵۲
درصد	/۲۷ ۵۲	۲۱/۹۰	۸/۰۶	۶/۹۶	۳/۶۵	/۷۵ ۲	۲/۶۹	۰/۹۶	۰/۷۶	۱۰۰

۲-۵. فعل‌های کنشی صریح

در بعضی از بیت‌های متن نوشتاری تعزیه، فعل‌های صریح به‌صورت فرمان و سوگند به‌کار رفته است. همان‌گونه که گفتیم، این فعل‌ها به کنش‌های درگفته به شکل بیان صریح کمک می‌کند. در این تعزیه، با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، ۲۷۲ فعل کنشی صریح به کنش‌های کلامی درگفته کمک می‌کنند که در ادامه، تعدادی از آن‌ها را ذکر می‌کنیم:

فعل‌های کنشی صریح ازنوع امری و قسم:

- شمر:

گفتمت ای نازک‌بدن زیبا پسر! خویش را **عریان نما** پا تا به سر

- امام (ع):

قسم به روح محمد نمی‌گذارندم گذشتم از سر احباب و خون فرزندم

در این دو بیت، فعل‌های کنشی صریح به‌صورت فعل امر و واژهٔ قسم، مشخص است. فعل‌های دیگری از این دست و البته بیشتر ازنوع امری، در متن دیده می‌شوند.

۳-۵. کنش‌های باگفته

کنش‌های باگفته را می‌توان در شعرهایی دید که به‌صورت گفتگوی دوبه‌دو یا محاورهٔ عادی انجام شده است. در بقیهٔ موارد نمی‌توان دربارهٔ آن‌ها اظهارنظر کرد. این کنش تنها ۶/۴۴ درصد از کل کنش‌ها را به خود اختصاص داده است. واکنش مخاطب به کنش درگفته، به دو صورت مثبت و منفی دیده می‌شود. در ادامه، مثال‌هایی را از این‌گونه کنش ذکر می‌کنیم:

- امام (ع):

گر من از یثرب و بطحا همه مهجور شدم به زمینی که بُوَد ملک عرب، دور شوم

نکنم با حرم خویش در این مُلک درنگ به خفا روی کنم یا که روم سوی فرنگ

رَوَم آنجا که کس از من نکند گفت‌وشنود باشد این ملک همه فرمان شما ای مردود

- اشعث:

نه در فرنگ گذارم روی نه ترکستان نه دیار حبش نی به ملک هندوستان

نمی‌گذارم از اینجا فرار کنی مگر دو کار به یک آن اختیار کنی

اول به بیعت ابن‌زیاد و هم به یزید وگرنه کشته شوی ای شه دین

همان‌گونه که می‌بینیم، بعداز بیت‌هایی که امام (ع) می‌خواند، اشعث همراه‌با ذکر کنش درگفتهٔ نفی، کنش باگفتهٔ منفی را نشان می‌دهد.

- شمر:

اول ای نازک‌بدن زیبا پسر خویش را عریان نما پا تا به سر

- عبدالله:

ای لعین بی‌مروت **چشم و چشم** معدن ظلم و شقاوت **چشم و چشم**

در اینجا نیز بعداز ذکر بیتی با کنش درگفتهٔ امری ازسوی شمر، عبدالله با ذکر واژهٔ «چشم»، کنش باگفتهٔ مثبت را نشان می‌دهد.

٦- متن اجرایی

در این بخش، به مباحث ذیل می‌پردازیم:

٦-١. حرکت

در تعزیه، شبیه‌خوان می‌کوشد تصاویر موجود در گفتار نقش را که در متن نوشتاری وجود دارد، تجسم بخشد؛ به‌طوری که گاهی حتی تک‌تک واژه‌های یک مصراع با استفاده از حرکت‌های چهره و تمام اعضای بدن او مجسم می‌شوند. همان‌گونه که گفتیم، حرکت به سه نشانگر اشاره‌ای، درگفته و نگرشی تقسیم می‌شود و حرکت نمایه‌ای نیز به‌صورت علتی برای معلولی خاص، قراردادی و ازپیش‌تعیین‌شده درآمده است. در ادامه، دربارهٔ حرکت‌های متناظر با کنش درگفته در تعزیه- که موضوع این پژوهش است- توضیح می‌دهیم. اصطلاح «نشانگرهای درگفته» که الم (۲۰۰۲) آن را به‌کار برده است، واژه‌ای گویا برای نشان‌دادن حرکت بازیگر- شبیه‌خوان نیست؛ بنابراین، به‌جای ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن، از عبارت «حرکت متناظر با کنش‌های درگفته» استفاده می‌کنیم.

بررسی‌های انجام‌شده، بیانگر آن است که در این تعزیه، حرکت‌های متناظر با کنش‌های درگفته، ۲۳/۶۴ درصد از کل حرکت‌ها را به خود اختصاص می‌دهند و حرکت‌های اشاره‌ای، نگرشی و نمایه‌ای را دربر می‌گیرند. همان‌گونه که گفتیم، در این حالت، هم‌زمان با ذکر یک گفته، کنش (حرکت) متناظر با آن نیز انجام می‌شود؛ مثلاً در بیت‌های زیر، این‌گونه حرکت دیده می‌شود: فاطمهٔ صغری دسته‌گل‌ها، کله‌قند، عبای علی‌اکبر و لباس علی‌اصغر را هم‌زمان با خواندن بیت‌های مربوط به آن‌ها به عرب می‌دهد:

بگیر این دستهٔ گل پرملالم بده بر اکبر صاحب‌جمالم

دگر بِستان قبا ای گل‌عذارم　　بده بر اکبر نسرین‌عذارم
دگر این قند و بستان با دل شاد　　بده بر قاسمم، آن تازه‌داماد

وی در مصراعی دیگر بدین شرح، بر سینه‌اش می‌زند و می‌خواند: «بگو یک دختری می‌زد به سینه».

در مصراع‌های «گوش کن شیپور می‌گوید»، «طبل‌زن طبال» و «چنگ و دف و نی مغنیان بنوازید»، با نواختن گروه موسیقی، حرکت متناظر با کنش درگفته نیز انجام می‌شود. بیت:

می‌روم بر خواب ای حیّ قدیم　　قلتُ بسم الله الرحمن الرحیم

را امام (ع) می‌خواند و اعلام می‌کند که می‌خواهد بخوابد و با درازکشیدن روی تخت، حرکتی متناظر با کنش درگفته را در ادامهٔ ذکر بیت انجام می‌دهد.

از نمونه‌های دیگر برای این‌گونه حرکت می‌توان کفن‌پوشیدن امام (ع) را هم‌زمان با خواندن بیت:

کجاست جد کبارم، محمد عربی؟　　ببیند آنکه کفن‌پوش شد حسین علی

ذکر کرد.

در اپیزود هفتم، زمانی‌که زینب (س) غش کرده و بر زمین افتاده، امام (ع) با ذکر بیت:

بگذار سر به زانوی برادرت　　زینب جان بنگر بر برادرت

هم‌زمان، حرکتی متناظر با این کنش درگفته را با نشستن بالای سر زینب (س) انجام می‌دهد تا زینب سر بر زانویش بگذارد.

در بیت‌های:

بیا که تاج لَامرُک گذارمت بر سر　　بیا که عبای رسول خدا نمایمت به بر
بیا که خاتم جدت کنم در انگشتت　　زبعد من تو هدایت نمای بر امت

حرکت‌های متناظر هم‌زمان با ذکر بیت‌های یادشده، به‌صورت گذاشتن عمامه بر سر، پوشاندن عبا در تن و انگشتردردست‌کردن ازسوی امام (ع) به زین‌العابدین (ع) انجام می‌شود.

در صحنه‌ای، امام با اسب روی سکو می‌رود و در حرکتی متناظر با ذکر کنش درگفته‌ای ازسوی ایشان:

خم نما زانوی خود نزدیک‌تر شو بر زمین تا فرودآیم به خاک کربلا ای ذوالجناح!

زانوی ذوالجناح خم می‌شود و امام (ع) از اسب بر زمین کربلا فرود می‌آید.

۷. نتیجه‌گیری

پس‌از بررسی کنش‌های کلامی در متن نوشتاری تعزیه و حرکت در اجرای آن، در این بخش، این دو متن را با یکدیگر مقایسه می‌کنیم و به این پرسش پاسخ می‌دهیم که آیا عناصر کلامی موجود در متن نوشتاری، کاملاً در متن اجرایی تعزیه در حرکت، نمود دارند یا خیر.

با توجه به آماری که در این مقاله به‌دست دادیم و نیز شرح دربارهٔ عوامل مطالعه‌شده در متن نوشتاری و حرکت در اجرای تعزیه می‌توان به نتایجی دست یافت. با نگاهی دقیق‌تر به جدول کنش‌های کلامی در متن نوشتاری درمی‌یابیم که کنش‌های درگفته با تعداد ۱۴۵۲ مورد، میزان ۹۳/۵۶ درصد از کل کنش‌های کلامی را در مقایسه با کنش‌های باگفته دربر می‌گیرند؛ درحالی که حرکت‌های متناظر با این کنش‌های درگفته، با تعداد صد حرکت دیده‌شده در اجرا، میزان ۲۳/۶۴ درصد از کل حرکت‌ها را شامل می‌شوند. همان‌گونه که گفتیم، یکی از نقش‌های اصلی حرکت روی صحنه، نشان‌دادن هدفمندی گفته است؛ به عبارت دیگر، این حرکت‌ها به کنش‌های درگفتهٔ زبان، یعنی حالت هدفمند گفتار مربوط می‌شوند؛ اما مقایسهٔ این آمارها نشان می‌دهد که همهٔ کنش‌های کلامی موجود در متن تعزیه، در حرکت‌های متناظر با کنش‌های درگفته در اجرای آن نمود نیافته است.

ازجمله عوامل نمودنیافتن این کنش‌های کلامی در حرکت‌های شبیه‌خوان، نوع تعزیه است که اقسام اقراری- اعترافی، روایت‌گونه و آیینی- نیایشی را دربر می‌گیرد؛ از این روی، نیازی به کنش بدنی نیست و کنش کلامی، برای این منظور کفایت می‌کند. از این گذشته، تعزیه، نمایشی کمینه است و در فضایی کوچک و بسیار نمادین و با صحنه‌افزاری اندک، جای زیادی برای حرکت وکنش جسمانی وجود ندارد؛ درنتیجه، زبان، مسئولیت بازنمایی کنش‌ها و حرکت‌ها را برعهده می‌گیرد. نکتهٔ دیگر آن است که تعزیه از گفتارهای خطابی بسیاری تشکیل شده است که نیازمند پاسخی ازسوی مخاطب نیستند.

مقایسهٔ نمود کنش‌های کلامی در حرکت شبیه‌خوانان نشان می‌دهد که نقش کلام در عرضهٔ این عناصر، بیشتر از حرکت است؛ اما با توجه به اینکه در تعزیه، تماشاگر، حرکت روی صحنه را مطابق رمزگان‌های فرهنگی- مذهبی حاکم بر جامعه تفسیر می کند و به حرکت‌های شبیه‌خوان، معناهایی خاص می‌دهد که درطول تاریخ تعزیه، به قراردادهایی تغییرناپذیر بدل شده‌اند، تماشاگر تعزیه، حرکت‌های نمایه‌ای را بیشتر از دیگر حرکت‌ها درنظر دارد؛ به عبارت دیگر، حرکت‌های نمایه‌ای به‌علت تبدیل‌شدن به قرارداد، برجسته و نشان‌دار شده‌اند و برای تأکید بر موضع خاص نقش با توجه به ویژگی‌های آرمانی موجود در نقش‌های سراسر مقدس یا شیطانی یا به‌عبارتی، الگوهای خیر و شر استفاده می‌شود.

در پایان تأکید می‌کنیم که پژوهش دربارهٔ عوامل حرکتی در اجرا که در این پژوهش، به‌صورتی مختصر از آن سخن گفته‌ایم، مرحله‌های مقدماتی را طی می‌کند و امید است در آینده، به این موضوع، درحوزهٔ نظریه و عمل، بیشتر توجه شود.

منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۸۲). ***دنیای درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- الَم، کر (۱۳۸۳). ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: نشر قطره.
- بارسکی، رابرت (۱۳۸۴). «گفتمان‌کاوی». ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمه و گردآوری مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه. صص. ۲۶۰ تا ۲۶۲.
- شالاکیه، کلود (۱۳۸۳). ***بیان بدنی بازیگر***. ترجمهٔ قطب‌الدین صادقی. تهران: نشر قطره.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). ***پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران***. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی. باهمکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۹). ***درآمدی بر معنی‌شناسی***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- کوک، جاناتان (۱۳۸۴). «گفتمان». ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمه و گردآوری مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه. صص. ۲۵۶ تا ۲۶۰.

- محجوب، زیرک (۱۳۸۶). ***تحلیل گفتمانی متن نوشتاری تعزیه در مقایسه با اجرا: بررسی موردی نسخهٔ شهادت امام حسین (ع)***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا.
- مک‌دانل، دایان (۱۳۸۰). ***مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان***. ترجمهٔ حسین‌علی نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان.
- مگنوسون، آ. لین (۱۳۸۴). «کنش کلامی». ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمه و گردآوری مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه. صص. ۲۳۶ تا ۲۴۱.
- ناصربخت، محمدحسین (۱۳۷۹). ***اصول و قواعد بازیگری (نقش‌پوشی) در شبیه‌خوانی و روش سنتی تربیت شبیه‌خوان***. تهران: نمایش.

- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words?*. Edited by J. O. Urmson & Marina Sbisà. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2nd ed.1975.
- Birdwhistell, Ray L. (1971). *Kinesics and Context: Essays on Body-Motion Communication*. Harmondsworth: Penguin.
- Elam, Keir (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2nd ed. London: Routledge.
- Fowler, Roger (1991). *Lnguage in the News: Discourse and Ideology in the Press.* London/ New York: Routledge.
- Gale, R. M. (1971). "The Fictive Use of Language". In *Philosophy*. N. 46. PP. 324-340.
- Levinson, S. C. (1997). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ohman, Richard (1973). "Literature as act". In Seymour Chatman (ed.). *Approaches to Poetics*. New York: Colombia U.P. PP. 81-107.
- Searle, John R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ---------- (1975). "A Taxonomy of Illocutionary Acts". In K. Gunderson (ed.). *Language, Mind and Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press. PP. 344-369.
- Tompkins, J. E. (2004). "Review: The Semiotics of Theatre and Drama, Second Edition by Kier Elam". In *Australian Drama Studies*. N. 44. PP. 146-148.
- Van Dijk, Teun (2011). *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. Sage Publication.
- Yeo, G. (2010). "Representing the Act: Records and Speech Act Theory". In *Journal of the Society of Archivists*. Tailor and Francis. N. 31. PP. 95-117.