

دوفصلنامه علمی - پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهراء

سال پنجم، شماره 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 چندلایه 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 نظریه کنش کلامی مطرح شده و در مطالعات گفتمانی زبان بسط یافته است؛ بر این اساس، زبان صرفاً نشان‌دهنده صدق یا کذب گفته‌ای نیست؛ بلکه خود می‌تواند عملی را انجام دهد. این مسئله به‌ویژه در حوزه 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 الزهراء fsasani49@yahoo.com

۲. دانشجوی دکتری دانشگاه هیروشیما، دانشکده / مدرسه عالی مطالعات بینارشته‌ای علوم و هنر، گروه مطالعات زبان
mahjoob_zirak@yahoo.com

بر این اساس، در مقاله حاضر کوشیده‌ایم تا برپایه نظریه کنش کلامی، کنش‌هایی را که از طریق زبان و در متن نوشتاری مجلس شهادت امام حسین (ع) انجام گرفته است، بررسی کنیم و در نهایت، با مقایسه 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. مقایسه نمود کنش‌های کلامی در تعزیه به عنوان نمایشی اعترافی، روایت‌گونه و آیینی-نمایشی نشان می‌دهد که در ارائه 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 در چهارچوب بافتی که شکل می‌گیرند، شایسته توجه بیشتر و دقیق‌تر است. شبیه‌خوانی یا تعزیه به عنوان یکی از گونه‌های نمایش ایرانی، در شکل تکامل یافته‌اش، عبارت است از کنش‌هایی همراه با کلام منظوم یا غیرمنظوم به صورت نمایش که رخ‌دادهایی را بازنمایی می‌کند که هسته اصلی آن‌ها شهادت امام حسین (ع) و اهل بیت او در کربلاست؛ بنابراین، سیر رخ‌دادهای آن، از پیش برای حاضران معلوم است؛ اما تماشاگر که خود بخشی از نمایش نیز به شمار می‌رود، با شرکت کردن در این کنش نمایشی، در اندوه مصیبت امام و خاندانش به سوگ می‌نشیند؛ پس آن رخ‌دادهای در قالب نمایش، به تماشاگران یادآوری می‌شود. با توجه به اینکه کلام نیز یکی از سطوح کنش‌های انجام‌شده در این نمایش است، می‌توانیم از طریق ابزاری که زبان‌شناسی و به‌طور خاص، تحلیل گفتمان، به مثابه روشی بینارشته‌ای در اختیارمان

می‌گذارد، فرایند معناسازی اجتماعی - فرهنگی تعزیه را بررسی کنیم؛ زیرا همان گونه که بارسکی^۱ (۱۳۸۴: ۲۶۰) نوشته است، تحلیل گفتمان به شکل‌های گوناگون ارتباط شفاهی (گفتگوی روزمره و کنش‌های گفتاری)، به صورت 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) در توضیح نقد زبان‌شناختی گفتمان‌محور، آن را دارای بنیانی تاریخی دانسته و معتقد است این روی کرد در پی آن است که متن‌ها را با ارجاع به بافت فرهنگی و نظام ایدئولوژیک خود ما تفسیر کند.

مک‌دائل^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 گستره جمله فراتر می‌رود و به جنبه‌های گوناگون متن می‌پردازد - نظریه کنش کلامی^۶ دانسته است؛ به ویژه آن گونه که در دیدگاه‌های آستین^۷ و سرل^۸ آمده است. کوک (۱۳۸۴: ۲۵۷) درباره این مسئله گفته است:

نظریه کنش کلامی تا حدی واکنشی بود در برابر مفهوم بی‌مایه‌ای از زبان که اثبات‌گرایی منطقی برای ما به ارث 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 سرل این نظر را مطرح کردند که کاربرد زبان صرفاً شامل بیان جمله‌های صادق یا کاذب درباره 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، نسخه‌ی شهادت امام حسین (ع) و اجرای آن را در روستای قودجان از توابع شهرستان خوانسار بررسی کرده‌ایم.

۲. کنش کلامی

نظریه‌ی کنش کلامی در سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۵۹ و در سلسله‌درس‌گفتارها و سخن‌رانی‌های جان آستین، فیلسوف برجسته‌ی آکسفورد شکل گرفت که درحوزه‌ی زبان روزمره مطالعه می‌کرد. در این نظریه، نکته‌ای محوری بدین شرح، موردنظر است که چگونه در بافتی معین، گفته‌ها به‌خودی‌خود، 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^۱ درباره‌ی معناهای ضمنی هم در تعیین سمت‌وسوی حرکت و گسترش نظریه‌ی کنش کلامی، اثری بسزا داشت. مدل نظریه‌ی کنش کلامی از زبان، نگرشی درباره‌ی کاربرد معنای زبان در بافت به‌دست می‌دهد و رفتار زبانی را در وضعیت اجتماعی و نهادی‌ای قرار می‌دهد که آن را ایجاد کرده است. یثو^۲ (۲۰۱۰) معتقد است این مدل که گویی در سال‌های آغازین دهه‌ی 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^۳ (۱۹۶۲، ۱۹۷۵) گفته‌ها را به دو گونه‌ی «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 معین وجود داشته باشد. این روال، نیازمند بیان واژه‌هایی معین از سوی افرادی معین و در وضعیتی معین است. افراد و وضعیت خاص در موردی معین باید برای ایجاد آن روال خاص، مناسب باشند.

ب) آن روال باید از سوی همه شرکت کنندگان، به شکل درست و کامل اجرا شود.

ج) معمولاً انتظار می‌رود این روال را کسانی به کار بندند که اندیشه‌ها یا احساساتی معین دارند و هر شرکت کننده‌ای، رفتاری معین را در نتیجه این روال انجام دهد؛ بنابراین، فرد شرکت کننده و در نتیجه، فراخواننده آن روال باید آن اندیشه‌ها یا احساسات را داشته باشد. شرکت کنندگان نیز باید قصد عمل کردن داشته باشند و همچنین باید واقعاً در نتیجه 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 سوء استفاده باشد.

بدین ترتیب، گوینده‌ای گفته‌ای را تولید می‌کند و از طریق آن، عملی را انجام می‌دهد که آن را «کنش در گفته^۱» می‌نامند و معمولاً اصطلاح «کنش» به همین «کنش در گفته» بازمی‌گردد. آستین افزون‌بر این دو کنش «گفته» و «در گفته»، از «کنش با گفته^۲» نیز سخن گفته که در اصل، 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 در نظر گرفته شده است که به نظر می‌رسد بیان‌کننده معنای دقیق آن‌ها نیست. صفوی (۱۳۷۹) برای دو واژه Illocutionary و Perlocutionary، واژه‌های فارسی «غیربیانی» و «پس‌بیانی» را به کار برده که به هیچ وجه با تعبیرهای به کاررفته از سوی آستین، همخوانی ندارند؛ زیرا پیشوند il- در واژه نخست، نه به معنای نفی، بلکه به معنای «در» است و پیشوند per- در واژه دوم، نه به معنای «پس»، بلکه به معنای «با» و «همراه» است؛ بنابراین، در اینجا، از دو واژه نوساخته پیش‌نهادی از سوی محمدحسن صانعی پور، دانشجوی دکتری دانشگاه امام صادق (ع) استفاده کرده‌ایم.

3. Perlocutionary Act

یا دیگر افراد» (آستین، ۱۹۷۵: ۱۰۱)؛ مثلاً از نظر آستین (۱۹۷۵: ۱۰۱ و ۱۰۲)، گفته «اخراجش کن» دارای کنش در گفته‌ای 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 در واقع، کنش‌های در گفته‌ای 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؛ قرار گذاشتن، درخواست کردن یا انتقاد کردن؛ شناسایی یا توصیف کردن؛ و...

۳. گفتمان نمایشی

مارتین اسلین^۱ (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 روبرویم؛ یعنی آنچه کسی می‌خواهد آن را در برابر 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، در صدد جستجوی معنای آن پیام برمی‌آیند. کر الم^۲ (۲۰۰۲: ۳۹) بر این باور است که در نظام ارتباطی چندمجریایی و چندنظامه 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^۳ نوشته است: «نظام-های متفاوت و کاملاً متمایز، به‌طور هم‌زمان در یک پیام دخالت دارند». او در عین 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 در حکم افراد دنیای داستانی نقش‌آفرینی می‌کنند و برای تأمین کارکردهای ساختار درام، پیرو قواعد شخصی، نقشی، اجتماعی و... می‌شوند، نخست، در حکم شرکت‌کنندگان در روی‌داهای کلامی اند. ^۱ (۱۳۸۳: ۱۷۰) این سطح را «سطح گفتمانی درام» خوانده است؛ چون گفته‌های حاوی اطلاعات، در طول فرایند گفتگو، بلافاصله به تماشاگر یا شنونده عرضه می‌شود.

۱-۳. کنش کلامی در گفتمان دراماتیک

برای به‌کار بستن نظریه کنش کلامی در حوزه ادبیات و هنر، کوشش‌هایی فراوان صورت گرفته است که از میان آن‌ها می‌توان کاربرد آن را بر مفهوم درام ذکر کرد. به نظر می‌رسد که می‌توان بر اساس نظریه آستین، کلام دراماتیک را به‌خودی‌خود، کنش دانست. اگر داستان که ساختار عام درام را می‌سازد، زنجیره‌ای پویا از روی‌داها باشد، به‌باور الم (۱۳۸۳: ۱۵۰)، مفهوم روی‌داد به‌طور ضمنی، معرف مفهوم تغییر در وضعیت معین است. از میان انواع روی‌داهای ممکن در درام (مانند روی‌داهای خارج از اراده 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 تجلی‌بازنمایی می‌شود؛ دوم روی‌دادهایی که با واژه و تصویر، هر دو مشخص می‌شود؛ سوم روی‌دادهایی که تنها با واژه مشخص می‌شود؛ مانند روایت. در شق سوم، با روی‌دادهایی سروکار داریم که بیرون از گستره زمانی و مکانی کنش حاضر رخ می‌دهند.

۱. ترجمه 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 از نوع کنش است، عنصر کلامی درام هم باید نخست کارکرد کنشی داشته باشد. به عقیده الم (۱۳۸۳: ۱۹۴)، روی دادهای کلامی به خودی خود، شکل اصلی برهم کنش در درام است و آن را می‌سازد. پویایی کنشی نمایش، قبل از هر چیز، ناشی از نیروی بینادهنی گفتمان است؛ به عبارت دیگر، در درام، قدرت اجتماعی بینافردي و اجرایی زبان در «انجام دادن چیزها به واسطه واژه‌ها» غالب است. گفتمان دراماتیک، شبکه‌ای از کنش‌های کلامی و در گفته مکمل و متعارض است. گفتگو، با هر نقش سبکی اعم از شاعرانه و زیبایی‌شناختی، در درجه نخست و قطعاً یک شیوه عمل است که نیروهای متفاوت شخصی، اخلاقی و اجتماعی دنیای دراماتیک را در مقابل هم قرار می‌دهد. ریچارد اومان^۱ (۱۹۷۳: ۸۳) معتقد است: «در نمایش، کنش بر روی زنجیره-ای از کنش‌های در گفته در حرکت است. حرکت شخصیت‌ها و تغییر روابط آن‌ها با یکدیگر در درون دنیای اجتماعی نمایش، به بهترین وجه در کنش‌های در گفته آن‌ها مشهود است».

الم (۱۳۸۳: ۲۰۹) به نقل از گیل^۲ (۱۹۷۱: ۳۳۷) گفته است کنش کلامی بازیگر روی صحنه، دارای نیت در گفته نیست؛ چون مسئولیت گفته در حکم یک کنش کلامی کامل، با همه پیامدهای اخلاقی و اجتماعی‌اش، به گوینده دراماتیک، یعنی شخصیت نمایشی بازمی‌گردد؛ نه به گوینده روی صحنه، یعنی بازیگر. در نهایت، تماشاگر باید گفته‌های فیزیکی روی صحنه را در حکم روی دادهای گفتاری پیچیده‌تر در دنیای دراماتیک تفسیر کند و بدین منظور باید گوینده را دارای مجموعه‌ای از نیت‌ها و شنونده را دارای توانش 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 هنگامی که 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 ایجادکننده آن‌ها جدا کنیم، در واقع، مسئله را بیش از حد ساده کرده‌ایم؛ بر این اساس تأکید می‌کنیم که متن دراماتیک حتماً باید دارای قابلیت اجرا باشد. به عقیده 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 اولیه 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^۱ (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 در حال تحول و تکوین؛ زیرا پیوسته به‌شکلی پایان‌ناپذیر در حال 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 گستره رفتار حرکتی، ممکن است. الم (۱۳۸۳: ۹۲) نوشته است حرکت، روش اصلی به‌نمایش گذاشتن بدن، صحنه و کنش روی صحنه در فضای واقعی است؛ بسیاری از اشاره‌ها و

نشانه‌های نمایشی و حرکت‌های روی صحنه، از نوع 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 رابطه میان کنش و متن نمایش دانسته است. این کنش در متن نمایش، نشانه روشنی ندارد. عنصر حرکت، در بافت‌سازی صحنه 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 پیرا حرکتی است که «گزاره‌هایی درباره بافت موقعیتی پیام» به‌دست می‌دهد. این گونه سیگنال‌ها در درجه نخست، مسئول جلب توجه مخاطبان به شخصیت اصلی، تعیین او و مشخص کردن 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 ادامه بررسی خود درباره حرکت، نشانگر حرکتی^۱، یعنی حرکتی را که به‌صورت نظام‌یافته همراه یک مقوله دستوری خاص است، از جمله سیگنال‌های مرتبط با زبان دانسته است. ازدید وی، یکی از آشکارترین این نشانگرهای حرکتی، نشانگر اشاره‌ای^۲ است. مرکز تشخیص، جسم گوینده/ بازیگر است و در نتیجه، 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. «من» شخصیت نمایش و «اینجا» و «اکنون» بافت ارتباطی دراماتیک، از طریق حرکت‌های نشانگر که با گفتار همراه‌اند، به جسم بازیگر و بافت صحنه مرتبط می‌شوند.

بدین صورت، مقوله نشانگر ضمیری، معیاری قابل اعتماد برای پژوهش درباره پیام‌های به‌هم‌پیوسته‌ای است که گفتمان کلی اجرا را به‌وجود می‌آورند؛ اما همه روابط متقابل بین زبان و حرکت، در سطح 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. از نظر وی، «حرکت هم‌زمان برای تأکید بر یا حتی تعیین نوع کنش کلامی موردنظر گوینده، سؤالی، امری، خواهشی، تأییدی و غیره (و در نتیجه شخصیت) عمل می‌کند». او این سیگنال‌ها را نشانگرهای در گفته^۱ نامیده است که به کنش در گفته زبان مربوط می‌شوند. مشارکت حرکت در کنش در گفته (کنشی که در گفتن چیزی به کسی اجرا می‌شود)، چنان نظام قراردادی محکمی دارد که می‌توان در وضعیتی خاص، چنین کنشی را تنها به‌واسطه 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 این نوع است.

الم یکی از دیگر شاخص‌های مربوط به قصد گوینده را نشانگرهای نگرشی^۲ دانسته است که نه نشان‌دهنده کنش موردنظر، بلکه نشانگر روی کرد 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 وجه‌نمایی همچون «خواستن»، «بایستن»، «توانستن»، «ممکن بودن» و «ناممکن بودن» بیان می‌شوند و نشان‌دهنده نگرش‌های گزاره‌ای گوینده‌اند. وی در ادامه افزوده است: «این نقش‌های نگرشی

-
1. Illocutionary Markers
 2. Attitudinal Markers

حرکت را می‌توان براساس انواع وجه^۱ فعلی دخیل دسته‌بندی کرد که شامل عناصر معرفت‌شناختی (دانش)، باورشناختی (باور)، ترغیبی (اجازه/ تعهد) و غیره^۲ است. اهمیت ویژه این نشانگرهای نگرشی در اجرای تئاتری، از آن جهت است که این امکان را فراهم می‌آورند تا یک رابطه بینافردی مفروض در درام، به شکل حرکت بازیگران به تصویر کشیده شود.

الم در پایان، نشانگرهای اشاره‌ای، در گفته و نگرشی را در حکم حرکت‌هایی نمایه‌ای^۳ طبقه‌بندی کرده است که به سوژه سخن‌گوی متحرک مربوط می‌شوند. در نمایش‌های دراماتیک سنتی، تماشاگر حرکت روی صحنه را معمولاً نمایه (علتی برای معلول) انگیزه‌ای فیزیولوژیک، روانی یا اجتماعی از سوی بازیگر تلقی می‌کند؛ تا آنجا که برخی نظریه‌پردازان از این ساده‌لوحی انتقاد کرده‌اند که هم منتقدان و هم مخاطبان در تفسیر حرکت‌ها و حالت‌ها مبالغه می‌کنند و به برخی حرکت‌ها، معنایی می‌دهند که اصولاً از آن‌ها دریافت نمی‌شود. وی یادآور شده است که این مبالغه در تفسیر، یکی از جنبه‌های اصل عام نشانه‌ای شدن^۴ اجراست که براساس آن، هیچ چیزی کاملاً بی‌دلالت نیست.

در ادامه، برپایه روی کرد یادشده، کنش‌های کلامی را در تعزیه شهادت امام حسین (ع)، به‌عنوان یکی از نمایش‌های ایرانی بررسی خواهیم کرد.

تعبیر برشت^۵ از نمودگار^۶ را می‌توان حرکت‌هایی نمایه‌ای تلقی کرد که هر سه نشانگر حرکتی اشاره‌ای، در گفته و نگرشی را دربر می‌گیرند. در نمایش‌های دراماتیک سنتی و از جمله تعزیه‌های ایرانی، تماشاگر حرکت روی صحنه را معمولاً نمایه انگیزه‌ای فیزیولوژیک، روانی یا اجتماعی از سوی بازیگر تلقی می‌کند و به برخی حرکت‌ها معنایی می‌دهد که در طول 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.

۴. تعزیه شهادت امام حسین (ع)^۱

در طول 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 به صورت مکتوب، موجودند و می‌توان آن‌ها را متن نوشتاری درام تعزیه دانست. شکل کلامی - گفتاری آن نیز تعزیه خوانی است که به صورت بیان واقعه‌های تعزیه‌نامه‌ها به شیوه 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 در نهایت، به یک ماجرا (در نسخه 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 دال‌ها 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 به صورت دست‌نوشته باقی مانده است که طی سالیان متمادی، در آن‌ها تغییرهایی صورت گرفته و در نهایت، این نسخه‌ها به صورت نمایشی امروزی درآمده است.

اسلین (۱۳۸۲: ۴۷) درباره 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، همه شیوه‌هایی که با آن‌ها معنای گفتگوها روشن می‌شود؛ افزون‌بر این، در درام، عناصر معناآفرین سبک متن نیز در کار است: اینکه متن به نظم است یا به نثر یا آمیزه‌ای از هر دو. واژه‌ها نیز به فردیت یافتن شخصیت‌ها کمک می‌کنند.

۱. برای مشاهده بررسی کامل تعزیه 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. تعزیه سنتی، نمایشی سراسر نظم است و به گفته شهیدی (۱۳۸۰: ۵۳۳)، بیشتر شعرهای آن از نوع عروضی رسمی است؛ البته گاه نیز سراینده‌گان تعزیه از وزن‌های غیررسمی و کلام منظوم یا موزون استفاده کرده‌اند.

حال، براساس دیدگاه‌های مطرح‌شده درباره کنش و کنش کلامی، و با توجه به اینکه کنش‌های متن نوشتاری هنگام اجرا، در قالب حرکت نمود پیدا می‌کند، کنش‌های کلامی موجود در متن تعزیه شهادت امام حسین (ع) را در مقایسه با اجرای آن بررسی می‌کنیم. شایان ذکر است که در این پژوهش، متن تعزیه 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 تعزیه‌نامه 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 درگفته آن‌ها از طریق 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^۱ (۱۹۷۵) زیرطبقه‌هایی بدین شرح را در نظر گرفته است:

الف) بازنمودی‌ها^۲ که گوینده را به حقیقت گزاره اظهارشده متعهد می‌کنند؛

ب) رهنمودی‌ها^۳ که تلاشی هستند برای واداشتن شنونده به انجام‌دادن کاری، اعم از انجام‌دادن یک عمل، دادن چیزی به گوینده و بیان صرف اطلاعات در نتیجه فرمان‌ها، درخواست‌ها، مخالفت‌ها، اندرزها، پرسش‌ها و...؛

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

ج) تعهدی‌ها^۱ که در نتیجه قول‌ها، سوگندها، قراردادهای، 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 اعمالی که اگر به خوبی انجام شوند، واقعاً وضعیت پیش‌نهادشده را به وجود می‌آورند؛ مانند کاندید کردن کسی، اعلام جنگ و به عقد آوردن یک زوج. چنین اعمالی از جمله اجرایی‌های اولیه آستین است و برای درام، اهمیتی ویژه دارد؛ چون اجرای موفقشان به شکل دراماتیک بلافضل، معمولاً تغییرهایی در جریان رخدادها به وجود می‌آورد. براساس جدول ۱، بیشترین کنش‌ها از نوع در گفته (با ۹۳/۵۶ درصد وقوع) و پس از آن، با افتی شدید، کنش‌های با گفته (با ۶/۴۴ درصد وقوع) است.

جدول ۱. کنش‌های کلامی در متن نوشتاری

کنش‌های کلامی	در گفته	با گفته	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) رهنمودی‌ها شامل: فرمان، پرسش، دعوت / درخواست؛

ب) باز نمودی‌ها شامل: اظهار، تأیید، نفی، فرض؛

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

د) تعددهای‌ها شامل: قول، سوگند، مسئولیت‌پذیری؛

ه) اعلامی‌ها.

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؛ پس از آن، درگفته‌های امری با وقوع ۲۱/۹۰ درصد در ردیف دوم قرار دارد. بیشترین جمله‌ها از نوع 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 اشقیاء. به مثال‌هایی از نوع این کنش تأکیدی توجه کنید:

- کلام امام (ع) به مثابه کنش درگفته از نوع 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 به مثابه کنش درگفته از نوع 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 درگفته امری، بعد از 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 از نوع اقراری-اعترافی است و حتی اشقیاء نیز به دیده احترام، به امام حسین (ع) و اهل‌بیتش می‌نگرند، عبارت‌های امری نیز محدودند. فعل‌های امری که افراد پایین‌تر از امام (ع) در سخن گفتن با وی به کار می‌برند، از نوع 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 علم‌دار باوفای حسین

اول بیوس تو بازوان اطهر او دوم زراه وفا دفن کن تو پیکر او
پس از کنش‌های درگفته از نوع امری، رتبه سوم به عبارت‌های نفی با رقم ۸/۰۶ درصد تعلق
دارد. تعداد عبارت‌های نفی در مقایسه با دو کنش درگفته دیگر، بسیار کم است و بقیه کنش‌های
درگفته که پس از عبارت‌های نفی قرار گرفته‌اند، در متن تعزیه به ندرت دیده می‌شوند. در ادامه،
نمونه‌هایی را از کنش نفی با فعل‌های منفی می‌آوریم:

- شمر:

تو که دگر اباالفضلای نداری آقا! تو که دگر علی اکبری نداری آقا!

- امام (ع):

امان ز چرخ که یک لحظه استوار ندارد! اف بر تو روزگار که بی وفا و هیچ اعتبار ندارد!
حسین که غاشیه‌داریش جبرئیل نمودی کنون به وقت سواری، رکاب‌دار ندارد!
کنش‌های درگفته از نوع پرسشی، پس از درگفته از نوع نفی، در مرحله چهارم با ۶/۹۶ درصد
تکرار جای دارد و به صورت عبارت‌های پرسشی دیده می‌شود. در ادامه، نمونه‌هایی را از این
دست ذکر می‌کنیم:

قیس و وزیر:

امام حسین (ع):

که باشی ای شه گردون وقارم؟ غریب و بی کس و بی غم گسارم

کجا بودی به فریادم رسیدی؟ به جنگ قوم مردود پلیدی

در برخی موارد، کنش‌های درگفته از نوع پرسشی بدان سبب که در گفتاری خطاب‌بیان
می‌شوند، پاسخی در پی 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 ام‌جعفرت

پس از کنش‌های درگفته از نوع پرسشی، تأییدی‌ها در جایگاه بعد با رقم ۳/۶۵ درصد قرار دارند و تعداد آن‌ها نیز نسبت به کنش پیش از 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 این گونه 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 عرصه حیات!

درویش را مقابل شاه جهان گرفت

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

- فضا:

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 نشان‌دهنده تأیید فضا با دیدن پیراهن بعد از تعریف امام از آن است.

رتبه بعدی به کنش‌های درگفته از نوع سلام و خوش‌آمد با رقم ۲/۷۵ درصد اختصاص دارد

که بسیار کم است. این گونه 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 اهل بیت نبوه و یا موضع الرساله! یا زینب! یا امّ کلثوم! یا سکینه! یا رقیه و یا رباب!

- عبدالله:

السلام ای گل گل، دسته گلزار نبی

به فدای تو شود جان من زار حزین

- عرب قاصد:

ز پای بوس تو رفتم **خدا نگه دارت!**

خدا وجود شما از بلا نگه دارد!

کنش در گفته از نوع درخواست، بعد از سلام و تشکر، با ۲/۶۹ درصد تکرار، در جایگاه بعد قرار دارد. استفاده از این گونه کنش نیز بسیار محدود است و در گفتار افراد پایین تر از مرتبه امام (ع) و نیز در مناجات‌ها دیده می‌شود. در ادامه، بیت‌هایی از این دست ذکر می‌شود:

- امام (ع):

به آشفته‌گی‌های موی حسین	الهی به خون گلوی حسین
به حق جوان مرگ علی اکبرش	الهی به عباس نام‌آورش
بیخشا گناه همه شیعیان	به حق حسین ای خدای جهان

رقیه:

پدر جان مطلبی دارم **مروخص 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 علی اصغر و دیگری کسب اجازه از شمر برای نماز خواندن قبل از شهادت:

- امام (ع):

مردم! به طفل بی گنه من **دهید قطره آبی!**

ز یادگار به جای علی اکبرم هست این

- امام (ع):

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

کنش‌های در گفته از نوع درخواست، به صورت عبارت‌های امری ظاهر شده است.

کنش‌های در گفته از نوع 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 این گونه کنش‌ها اشاره می‌کنند، عبارت‌اند از: «قسم»، «الهی به» و «به حق»، و درباره

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

کنش در گفته از نوع قسم:

- امام (ع):

قسم به روح محمد نمی‌گذارندم گذشتم از سر احباب و خون فرزندانم
در بیت بالا، واژه «قسم»، بیانگر این نوع کنش در گفته است.

کنش در گفته از نوع فرض:

امام (ع):

اگر قربان نسازم سر به راه خالق سرمد ز محشر کی نجات آید برای آتی امت؟
در بیت بالا، واژه «اگر» این گونه کنش را نشان می‌دهد.

در جدول ۲، انواع کنش‌های در گفته را با تعداد و درصد تکرار هر کدام آورده‌ایم:

جدول ۲. کنش‌های در گفته در متن نوشتاری

تعداد کل	فرض	قسم	درخواست	سلام	تأیید	سؤال	نفی	امر	تأکید	کنش‌های در گفته
۱۴۵۲	۱۱	۱۴	۳۹	۴۰	۵۳	۱۰۱	۱۱۷	۳۱۸	۷۵۹	تعداد
۱۰۰	۰/۷۶	۰/۹۶	۲/۶۹	۱/۷۵	۳/۶۵	۶/۹۶	۸/۰۶	۲۱/۹۰	۲۷/۵۲	درصد

۲-۵. فعل‌های کنشی صریح

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

فعل‌های کنشی صریح از نوع امری و قسم:

- شمر:

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

- امام (ع):

قسم به روح محمد نمی گذارندم گذشتم از سر احباب و خون فرزندم

در این دو بیت، فعل های کنشی صریح به صورت فعل امر و واژه قسم، مشخص است. فعل های دیگری از این دست و البته بیشتر از نوع امری، در متن دیده می شوند.

۳-۵. کنش های باگفته

کنش های باگفته را می توان در شعرهایی دید که به صورت گفتگوی دوهدهو یا محاوره عادی انجام شده است. در بقیه موارد نمی توان درباره آنها اظهار نظر کرد. این کنش تنها ۶/۴۴ درصد از کل کنش ها را به خود اختصاص داده است. واکنش مخاطب به کنش در گفته، به دو صورت مثبت و منفی دیده می شود. در ادامه، مثال هایی را از این گونه کنش ذکر می کنیم:

- امام (ع):

گر من از یثرب و بطحا همه مهجور شدم	به زمینی که بود ملک عرب، دور شوم
نکنم با حرم خویش در این ملک درنگ	به خفا روی کنم یا که روم سوی فرنگ
روم آنجا که کس از من نکند گفت و شنود	باشد این ملک همه فرمان شما ای مردود

- اشعث:

نه در فرنگ گذارم روی نه ترکستان	نه دیار حبش نی به ملک هندوستان
نمی گذارم از اینجا فرار کنی	مگر دو کار به یک آن اختیار کنی
اول به بیعت ابن زیاد و هم به یزید	و گرنه کشته شوی ای شه دین

همان گونه که می بینیم، بعد از بیت هایی که امام (ع) می خواند، اشعث همراه با ذکر کنش در گفته نفی، کنش باگفته منفی را نشان می دهد.

- شمر:

اول ای نازک بدن زیبا پسر

خویش را عریان نما پا تا به سر

- عبدالله:

ای لعین بی مروت چشم و چشم معدن ظلم و شقاوت چشم و چشم
در اینجا نیز بعد از ذکر بیتی با کنش در گفته امری از سوی شمر، عبدالله با ذکر واژه «چشم»،
کنش با گفته مثبت را نشان می‌دهد.

۶- متن اجرایی

در این بخش، به مباحث ذیل می‌پردازیم:

۶-۱. حرکت

در تعزیه، شبیه‌خوان می‌کوشد تصاویر موجود در گفتار نقش را که در متن نوشتاری وجود دارد، تجسم بخشد؛ به طوری 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، در گفته و نگرشی تقسیم می‌شود و حرکت نمایه‌ای نیز به صورت علتی برای معلولی خاص، قراردادی و از پیش تعیین شده در آمده است. در ادامه، درباره حرکت‌های متناظر با کنش در گفته در تعزیه - که موضوع این پژوهش است - توضیح می‌دهیم. اصطلاح «نشانگرهای در گفته» که الم (۲۰۰۲) آن را به کار برده است، واژه‌ای گویا برای نشان دادن حرکت بازیگر - شبیه‌خوان نیست؛ بنابراین، به جای ترجمه تحت‌اللفظی آن، از عبارت «حرکت متناظر با کنش‌های در گفته» استفاده می‌کنیم.

بررسی‌های انجام شده، بیانگر آن است که در این تعزیه، حرکت‌های متناظر با کنش‌های در گفته، 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: فاطمه صغری دسته گل‌ها، کله‌قند، عبای علی اکبر و لباس علی اصغر را هم‌زمان با خواندن بیت‌های مربوط به آن‌ها به عرب می‌دهد:

بده بر اکبر صاحب‌جمال

بگیر این دسته گل پر مالالم

دگر بستان قبا ای گل عذارم
دگر این قند و بستان با دل شاد
بدۀ بر اکبر نسرين عذارم
بدۀ بر قاسم، آن تازه داماد
وی در مصراعى ديگر بدین شرح، بر سينه اش می زند و می خواند: «بگو يك دختری می زد به سينه».

در مصراع های «گوش کن شیپور می گوید»، «طبل زن طبال» و «چنگ و دف و نی مغنیان بنوازید»، با نواختن گروه موسیقی، حرکت متناظر با کنش در گفته نیز انجام می شود. بیت:
می روم بر خواب ای حی قدیم
را امام (ع) می خواند و اعلام می کند که می خواهد بخوابد و با دراز کشیدن روی تخت، حرکتی متناظر با کنش در گفته را در ادامه ذکر بیت انجام می دهد.
از نمونه های دیگر برای این گونه حرکت می توان کفن پوشیدن امام (ع) را هم زمان با خواندن بیت:

کجاست جد کبارم، محمد عربی؟
ببیند آنکه کفن پوش شد حسین علی
ذکر کرد.

در ایزود هفتم، زمانی که زینب (س) غش کرده و بر زمین افتاده، امام (ع) با ذکر بیت:
بگذار سر به زانوی برادرت
زینب جان بنگر بر برادرت
هم زمان، حرکتی متناظر با این کنش در گفته را با نشستن بالای سر زینب (س) انجام می دهد تا زینب سر بر زانویش بگذارد.
در بیت های:

بیا که تاج لأمرك گذارمت بر سر
بیا که خاتم جدت کنم در انگشتت
بیا که عبای رسول خدا نمایندت به بر
ز بعد من تو هدایت نمای بر امت
حرکت های متناظر هم زمان با ذکر بیت های یاد شده، به صورت گذاشتن عمامه بر سر، پوشاندن عبا در تن و انگشتر در دست کردن از سوی امام (ع) به زین العابدین (ع) انجام می شود.
در صحنه ای، امام با اسب روی سکو می رود و در حرکتی متناظر با ذکر کنش در گفته ای از سوی ایشان:

خم نما زانوی خود نزدیک تر شو بر زمین تا فرود آیم به خاک کربلا ای ذوالجناح!
زانوی ذوالجناح خم می‌شود و امام (ع) از اسب بر زمین کربلا فرود می‌آید.

۷. نتیجه‌گیری

پس از 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 به دست دادیم و نیز شرح درباره 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 در گفته با تعداد ۱۴۵۲ مورد، میزان ۹۳/۵۶ درصد از کل کنش‌های کلامی را در مقایسه با کنش‌های با گفته دربر می‌گیرند؛ در حالی که حرکت‌های متناظر با این کنش‌های در گفته، 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 در گفته زبان، یعنی حالت هدفمند گفتار مربوط می‌شوند؛ اما مقایسه این آمارها نشان می‌دهد که همه کنش‌های کلامی موجود در متن تعزیه، در حرکت‌های متناظر با کنش‌های در گفته در اجرای آن نمود نیافته است.

از جمله عوامل نمود نیافتن 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 صحنه‌افزایی اندک، جای زیادی برای حرکت و کنش جسمانی وجود ندارد؛ در نتیجه، زبان، مسئولیت بازنمایی کنش‌ها و حرکت‌ها را برعهده می‌گیرد. نکته دیگر آن است که تعزیه از گفتارهای خطابی بسیاری تشکیل شده است که نیازمند پاسخی از سوی مخاطب نیستند.

مقایسه نمود کنش‌های کلامی در حرکت شبیه‌خوانان نشان می‌دهد که نقش کلام در عرضه 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 می‌کند و به حرکت‌های شبیه‌خوان، معناهایی خاص می‌دهد که در طول تاریخ تعزیه، به قراردادهایی تغییرناپذیر بدل شده‌اند، تماشاگر تعزیه، حرکت‌های نمایه‌ای را بیشتر از دیگر حرکت‌ها در نظر دارد؛ به عبارت دیگر، حرکت‌های نمایه‌ای به علت تبدیل شدن 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 به عبارتی، الگوهای خیر و شر استفاده می‌شود.

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

منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۸۲). *دنیاى درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی*. ترجمه محمد شهباء. تهران: هرمس.
- آلم، کر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: نشر قطره.
- بارسکی، رابرت (۱۳۸۴). «گفتمان کاوی». *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه و گردآوری مهراڻ مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه. صص. ۲۶۰ تا ۲۶۲.
- شالاکیه، کلود (۱۳۸۳). *بیان بدنیه بازیگر*. ترجمه قطب‌الدین صادقی. تهران: نشر قطره.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی. با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۹). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- کوک، جاناتان (۱۳۸۴). «گفتمان». *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه و گردآوری مهراڻ مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه. صص. ۲۵۶ تا ۲۶۰.

- محبوب، زیرک (۱۳۸۶). *تحلیل گفتمانی متن نوشتاری تعزیه در مقایسه با اجرا: بررسی موردی نسخه شهادت امام حسین (ع)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا.
- مک‌دانل، دایان (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*. ترجمه حسین‌علی نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان.
- مگنوسون، آ. لین (۱۳۸۴). «کنش کلامی». *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه و گردآوری مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه. صص. ۲۳۶ تا ۲۴۱.
- ناصرپخت، 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 Sbisa. 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). *Language 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.