Page 66-83 (Yoosefian); ((66)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

شهروز یوسفیان

تعزیه: فرازمندی نمایش ایرانی

رویکردی نشانه‌شناسانه به ساختار زبان اجرایی در شبیه‌خوانی ایرانی

باور مذهبی در آیین نمود می‌یابد و حلقهٔ رابط این دو نمایش است. تعزیه، نمایشی آیینی، حاصل وحدت و تلاقی دو گرایش و نگرش است: میل به تذکار واقعهٔ کربلا؛ شوق وافر نمایشگر ایرانی به ظاهر ساختن باورهایش. تعزیه اساساً هم اسلامی است و هم مبتنی بر باورهای اسطوره‌ای ایرانی. تعزیه در صورت و معنا کاملاً سازمند است.

در نظر ساخت‌گرای سوسور، زبان نظام نشانه‌هاست که بر اساس روابطشان با هم معنا می‌یابند و از طرفی، زبان غایت هر نوع نظامی است. با این نگاه، زبان تعزیه کاملاً اجرایی است و نشانه‌های آن از تمایز با یکدیگر ارزش می‌یابند؛ اما ارزش ماهوی این تمایزات در نظامی فرااجرایی دوقطبی نیست؛ به عبارتی، تعزیه در اصل بر تمایزات قدسی استوار است، نه تمایزات قطبی. در تعزیه، برخلاف نظام زبان سوسوری، ساختار روایی معناآفرین نیست؛ بلکه معنا در ورای آن است، یعنی معنا پیشینی است. به عبارت دیگر، تعزیه ساختاری خودبسنده و اجرایی دارد.

پیرس به سه نوع نشانه قایل است: شمایل و نمایه و نماد. در تعبیر پیرس از نشانه، پویایی و زایندگی معنا و نیز تأویلات نشانه‌شناختی ممکن است؛ و تعزیه را با این تعبیر از نشانه بهتر می‌توان تأویل و تفسیر کرد. تعزیه بر تئاتر روایی برشت نیز قابل تطبیق نیست؛ گرچه به‌ظاهر شباهتهایی در شکل اجرا دارند. اساس تئاتر برشت بیگانه‌سازی است و اساس تعزیه آمیختن با ایمان و رهایی از قید و بندها و قراردادها. نهایت آنکه تعزیه اگرچه سازمند است، از همهٔ ساختها رهاست.

Page 66-83 (Yoosefian); ((67)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

باور مذهبی، که در زمان گذشته و دگرگونیهایش ریشه دارد، از نسلی به نسل دیگر، هر بار پرثمرتر، نمودار می‌شود. نمودارهٔ چنین پنداریْ آیینی است که قالب و مضمون، درون و بیرون، ظاهر و باطن و... آن جلوه‌گاه اصالت آن باور نخستین‌اند. «نمایش» حلقهٔ رابط میان پندار دینی نوع بشر و آیینهای اعتقادی وی است: آدمی برای باورهایش، ناخودآگاه، آیینی برمی‌گزیند، فردی یا جمعی؛ و در برابر هر باور آیینی، به نشانهٔ حرمت، به تظاهری عینی توسل می‌جوید. «نمایش آیینی» مظهر ارزش و شأن و منزلت سنتی مذهبی و نشان‌دهندهٔ اساس آن است که آدمی (نمایشگر) را از قلمرو باوری فردی و درونی به عرصهٔ تظاهر جمعی و بیرونی می‌راند. نمایش آیینی در تظاهر جمعی‌اش حد و مرز نمی‌شناسد و حکایتگر فراز و فرود نیست و زمان و مکان نمی‌جوید؛ چه آنکه بنیادش بر صراحت ظهور و انعطافی فراگیر با جلوهٔ حقیقت است. مادامی که حقیقت از خلال رنجنامهٔ قهرمانان هر قوم تجلی یابد؛ نمایش آیینی، با همهٔ وابستگیهای مذهبی‌اش، بی‌گمان سیاه‌پویه‌ای است که خالقش تنها سوگ می‌بیند در رثای بنیانِ حقیقت، و جهان را قربانگاهی می‌پندارد برای حقیقت، و ملامت و افشای گناهان جمعی را کفاره و عذابی می‌انگارد در هجران و فراق حقیقت.

تعزیه

تعزیه، پیش از هر چیز، سوگ‌نامهٔ خسران آدمی است؛ نمایشی آیینی است برخاسته از گوهرین‌باوری مذهبی، که در رثای آنچه فدای خودکامگیهای آدمی شده است، حقارت آدمی را هر بار به ذهن می‌آورد؛ تذکاری است از سرِ درد، که جز ابراز و افشای مکرر زخمی ازلی جایی دیگر نمی‌یابد.

قهرمانان این نمایشِ مصیبت خدای‌وارند، جلوه‌های حقایقی در یک حقیقت: این حقیقت که آدمی تا هست ناسپاس است، حقیرِ جولانگاه حقارتش؛ و از همین است که تا هست باید که به‌ناچار به خاطر آوَرَد، مرثیه سراید، مویه کند تا شاید روزگاری، اصل بازآید.

Page 66-83 (Yoosefian); ((68)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

پس تا آن هنگام، تعزیه نمایش عزایی است بر قربانی بی‌گناه آن اصل نخستین و آن گوهر حقیقی.

تعزیه در شکل امروزی‌اش حاصل وحدت و تلاقی دو گرایش (و نیز نگرش) اساساً مذهبی و تاریخی است: نخست، میل و گرایش به تذکار واقعهٔ مهم تاریخ تشیع، یعنی شهادت مظلومانهٔ امام حسین و یارانش، در قالب سوگ‌نامه‌های منظومی که از نسلی به نسلی دیگر و سینه به سینه انتقال یافته و محفوظ مانده است؛ دوم، اشتیاق بی حد و حصر نمایشگر ایرانی به نقش‌آفرینی و تظاهرات عینی تمنیّات درونی و هم‌ذات‌پنداری جمعی‌اش با اصالت آن واقعه‌ای که قهرمانانش خدای‌واره‌هایِ قلمرو ایمان و یقین‌اند.

> نطفهٔ نمایشی تعزیه در آیینهای عزاداری بسته شد... به نظم درآمدن داستانی واقعهٔ کربلا از سوی شاعران و جریان گرایش به سوی «نقش‌سازی» در روضه‌خوانی زمینه را جهت پدیدار شدن یک نمونهٔ کامل تظاهرِ نمایشی ـ دینی، یعنی تعزیه، فراهم ساخت؛ و آنچه باقی می‌ماند پیمودن راهی کوتاه از لحاظ زمانی و انجام تحولی عظیم از نظر ویژگیهای نمایشی بود...[۱]

این نمایش، در عین اسلامی‌بودن، عمیقاً ایرانی و بر بنیاد باورهای اسطوره‌ای است. رواج و تعمیق تعزیه در ایران، به‌خصوص در دورهٔ صفویان و پس از آنکه تشیع مذهب رسمی کشور شد، بیش از هر چیز، متأثر از کهن‌الگوهای اساطیری (سوگ‌نامهٔ سیاوش) در ناخودآگاه روان جمعی ایرانیان است: سنت سوگواری در رثای شاهزاده‌ای قربانیِ نیرنگ با عزاداری برای قهرمانی مذهبی، پالوده از هر رنگ، درآمیخته است تا پیوند شهزادگان و امامان، اسطوره و تاریخ، پندار و یقین، در رابطه‌ای تنگاتنگ و بی‌بدیل، مظهری یا خاستگاهی آیینی و ذاتاً اسطوره‌ای ـ اعتقادی بیابد. در این خاستگاه آیینی

> مردی «اساطیری» جای خود را به بزرگ‌مردی «تاریخی» می‌دهد، آیین سوگواری گسترش و تکامل می‌یابد و «سرودخوانی مغان» به نوحه‌خوانی بدل می‌شود که تعزیه ثمرهٔ بعدی اینهاست. غروب آن

۱) جمشید ملک‌پور، *ادبیات نمایشی در ایران*، ص ۲۱۳.

Page 66-83 (Yoosefian); ((69)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

خورشیدْ تکوین آفتاب دیگری را موجب می‌گردد که تباه‌کنندهٔ تاریکی است. از این روست که باید گفت تعزیه یک عامل و یک نمود «مجرد» نیست؛ بلکه مجموعه‌ای است دل‌پذیر و شیرین و زیبا و غنی، که از پیوند طبیعی چند «نمونهٔ ذوقی»، عاطفی و اجتماعی به وجود آمده است.[۲]

تعزیه، با این نگاه، پیش از هر چیز سازمند است و مبتنی بر ساختی یکپارچه و متحد و نظام‌یافته، که از فراخنای اسطوره به دل تاریخ راه جسته است. در تعزیه، آیینی اسطوره‌ای با یقینی مذهبی درآمیخته و خود، در ژرفای آن اصل نخستین، تکوین یافته است. آمیزش نثر با نظم، فکر با شور و هیجان، ابزار و لباس و حیوان با انسان (بازیگر)، فرد با جمع، موافق با مخالف، صحنه و تماشاگر با تکیه و... هر یک، بیش از نمودی تجریدی و فارغ از هر نوع پیوند منسجم و انداموار با دیگری، تأکیدی است بر سازمندی نمایشی که از جزء می‌آغازد و تمامیتی را پدید می‌آورد. این نمایش، در همان حال، از این امکان بهره می‌گیرد که همسان با سرنوشت قهرمانان خویش، به‌یکباره هر کلیتی را قربانی و فدای جزئیاتی قدسی کند که در سرشت خود، تجلّی خصال و صفات آن نظام کلی و معنای نخستین است.

نشانه‌شناسی

در نظریهٔ ساخت‌گرایی[۳]، که فردینان دوسوسور[۴]، زبان‌شناس سوئیسی مهم‌ترین پایه‌گذار آن است، اصل با زبان[۵] است. به نظر وی، زبانْ غایت هر نوع نظامی است. پس

باید از همان نخست در قلمرو زبان قرار گیریم و آن را هنجار تمامی تظاهرت کلامی انسان بدانیم...[۶]

زبان‌محوری[۷] باور نظام‌مندی نشانه‌های زبانی است؛ چنان که ارزش و اعتبار آنها جز در ارتباط با یکدیگر ــ و نه جدا از هم ــ در جهت وصول به غایتی بی‌بدیل به نام «زبان» تعریف‌ناشدنی است. از نگاه سوسور، تحلیل هیچ پدیداری (نشانه‌ای زبانی) جز در بررسی رابطه

۲) جابر عناصری، *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، ص ۱۶.

3) structuralism

4) Ferdinand de Saussure (1857-1913)

5) langue

۶) فردینان دو سوسور، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ص ۱۵.

7) langue centerism

Page 66-83 (Yoosefian); ((70)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

تصویر ۱

و مناسبتش با دیگر پدیدارها، آن هم در مجموعه‌ای نظام‌یافته به نام «زبان»، ممکن نیست.[۸] چنین استعداد و توانی در زبان با گزینش سخن‌پاره/ گفتار[۹]ی چند به منصهٔ ظهور می‌رسد ــ سخن‌پاره‌هایی که در تمایز با همنوعان بسیاری که در گسترهٔ متافیزیکی زبان پنهان‌اند، یعنی در غیاب آنها، برجسته و از آن پس نشان‌مند می‌شوند. سوسور با درآمیختن زبان‌شناسی با دانشی نوپا به نام «نشانه‌شناسی»[۱۰] زبان را اساساً نظامی هم‌بسته از نشانه‌ها می‌انگارد که در نسبتی سازمند با یکدیگر، ساختار یافته و معنا پذیرفته‌اند.

> سوسور معتقد است که نشانه‌ها فقط به مثابهٔ واحدهای یک نظام صوری، کلی و انتزاعی معنی پیدا می‌کنند. برداشت او از معنی کاملاً ساختاری و مبتنی بر رابطه است؛ اولویت به روابط نشانه‌ها در درون یک نظام داده می‌شود تا به چیزهای جهان خارج... به عبارت دیگر، این کلیت نظام‌یافتهٔ زبان است که با هر ساختار سازمند جهان قابل قیاس است و درک ما از این کلیت یا گشتالت[۱۱] به کلیت دیگری در جریان است و مبتنی بر تناظری یک به یک نیست.[۱۲]

نشانه‌شناسی و تعزیه

در تعزیه، نمایش ایرانی، زبان ــ با نگاهی مبتنی بر ساخت‌گرایی ــ به‌غایت اجرایی است: اولیا و اشقیا، موافق‌خوانها و مخالف‌خوانها، رنگها و نمادها ــ همه در سازه‌ای اجرایی نظام‌مند می‌شوند. در شبیه‌خوانی، همچون نظام ساخت‌گرایی، نشانه‌های زبانی اجرا و هویت ظاهری ــ و نه اصیل ــ خود را مدیون نقش‌مندی افتراقی‌شان در کلیت نظام‌اند. ارزش نشانه‌های صوری اجرا در تمایز

۸) بابک احمدی، *ساختار و تأویل متن*، ص ۲۱.

9) parole

10) semiology

11) Gestalt

۱۲) فرزان سجودی، *نشانه و نشانه‌شناسی*، ص ۸۵.

Page 66-83 (Yoosefian); ((71)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

آنهاست با یکدیگر و حاصلِ دیالکتیکِ سلب و ایجابِ درون‌نشانه‌ای ـ درون‌نظامی‌شان. «... دقیق‌ترین ویژگی آنها این است که چیزی هستند که دیگران نیستند.»[۱۳]

نشانه‌های زبانی اجرا در تعزیه ارزش خود را به گونه‌ای همسان مدیون تمایزند؛ اما ارزش ماهوی این تمایزات در نظامی «فرااجرایی» مطلقاً دوقطبی نیست: دوگانگی حاصل تمایزات صوری وضعیتِ نمایشی است، حال آنکه تعزیه بر تمایزات قدسی استوار است و نه قطبی.

بر روی صحنهٔ نمایش، ذوالجناح ارزش و معنای نشانه‌ای خود را از تمایز با دیگر اسبهای میدانگاه پیدا می‌کند و نیز سپیدی خود را در میان سیاه و ابلقهای بسیار روشن‌تر می‌نمایاند؛ اما رکابش از تقدسِ سواری که بر وی نشسته است اعتبار می‌یابد و مقدس می‌شود؛ تیرهایی که سپاه اشقیا بر او می‌اندازند از آنجا که او مرکب حقیقتی است به نام حسین (ع)، زهرآگین و جان‌فرسا می‌نماید؛ ذوالجناح از آن رو که سوارش امام است جلوه می‌یابد و به‌سان نشانه‌ای قدسی ماندگار می‌شود. افزون بر این، در نظام اجرایی تعزیه، واقعه از آن رو که در دههٔ نخستین محرم الحرام رخ می‌دهد، و نه در دیگر ایام سال، برجسته و نشان‌دار می‌شود؛ چنان که تشنگی و عطش اهل خیمه‌گاه امام در وفور آب دجله و فرات قداست می‌یابد.

ویژگی تعزیه صرفاً از آن روست که به هیچ سازهٔ ایستایی تن نمی‌سپارد؛ یعنی برخلاف خصلت نظام زبان سوسوری است. در تعزیه، برخلاف نظام زبان، ساختار روایی معناآفرین نیست؛ بلکه معنا در فرای ساختار روایی حضور دارد.

تعزیه، اگرچه ظاهراً در نحوِ اجرای نمایشی سازمند است، اساساً ساخت‌گریز است. برخلاف آنچه نظام ارسطویی به آن وابسته است، شبیه‌خوانی ایرانی، پیش از آنکه ساختار روایی یا نمایشی بیابد، متکی بر ساختاری خودبسنده و اجرایی است. در نگاه سوسور و مکتب ساخت‌گرایی، چنان که پیش‌تر اشاره شد، غایتْ همان زبان است و زبان در هیئت حکمی «مقدم و پیشین»[۱۴] بی‌بدیل است و

۱۳) جاناتان کالر، *فردینان دو سوسور*، ص ۲۷.

14) apriori

Page 66-83 (Yoosefian); ((72)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

خدشه‌ناپذیر، مبدأ است و مقصد. تظاهرات ساختاری زبانی در قالب نظامی پیشینی معناپذیرند؛ حال آنکه در تعزیه اوج و فرود نمایشی و ساختار اجرایی، فارغ از حکایت و روند حوادث واقعی، مبتنی بر درون‌پالایی[۱۵] هم‌زمانِ بازیگر و صحنه و تماشاگر است. کارکرد نشانه‌ای خیمه‌گاه بر روی صحنه در چشم برهم‌زدنی با کارکرد مجموعهٔ نظام‌یافته‌تری به نام «تکیه/ حسینیه» در هم می‌آمیزد و به‌یکباره، شأن و مقام هر عنصر نشان‌مندی (اعم از صحنه‌افزار، مخالف‌خوان، تعزیه‌گردان، تماشاگر و...) در سازه‌ای فراتر از ساختِ نخستینِ روایتِ مذهبی مستحیل می‌شود.

ساختارهای نحو اجرا در زبان شبیه‌خوانی، به ظاهر، مشابه انگاره‌های مکتب ساخت‌گرایی‌اند. مثلاً ساختی منسجم و یکپارچه شاملِ کلام آهنگین، لرزش تارهای صوتی، حرکات و ایما و اشاراتِ موافق یا مخالف‌خوانی با انواع لباسها و سربندها و کلاهخودهایی که در نظمی ترکیبی معناآفرین‌اند؛ با این حال، مبتنی بر سازه‌ای درون‌زایند.

در تعزیه، برخلاف زبان سوسوری، معنا پیشینی است؛ و همین غایت آغازین، «سوگی بر حقیقت ازکف‌رفته»، از آغاز بر همه چیز سایه می‌افکند. نظام زبان در شبیه‌خوانی ایرانی یکسر «معنا»ست؛ و از همین جاست که نمایشِ مصیبت قهرمانان مذهبی نه به تأویل متن نمایشی تن می‌دهد و نه به متن اجرایی. اساساً تعزیه فارغ از تأویل متن است: بی‌نیاز و خودبسنده از هر گونه تأویل.

از این منظر، نظام معنایی تعزیه، ساختار و عملکرد اجزا در قبال کلیت انداموار، ماهیتاً متفاوت با آن چیزی است که منتقدی نظیر امیل بنونیست[۱۶] از منظر ساخت‌گرای «سوسوری» ارائه می‌دهد:

> تصدیق این نکته که زبان یک نظام است تحلیل «ساختار» آن را گریزناپذیر می‌کند. هر نظام از واحدهایی تشکیل شده است که بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. هر نظام از دیگر نظامها به دلیل نظم درونی واحدهایش متمایز می‌شود ــ نظمی که ساختار آن را تشکیل می‌دهد.[۱۷]

15) catharsis

16) Emile Benveniste (1902-1976)

۱۷) بابک احمدی، *ساختار و تأویل متن*، ص ۱۸.

Page 66-83 (Yoosefian); ((73)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

گمان این است که ساختار اجرایی سوگ‌نامهٔ مذهبی همواره قرین نوعی فرازمندی[۱۸] است؛ یعنی همان که ساختار اجرایی تعزیه را فراساختی[۱۹] می‌سازد: سازه‌ای مبتنی بر نظام یکپارچهٔ زبانی؛ اما زبانی که از آغاز مبتنی بر معنایی مشخص است نه تودهٔ ناهمگن است، همچون قوهٔ ناطقه[۲۰] در نگرش سوسوری، و نه همگن و ثابت، چون زبان، که بنا بر جانشینی، سخن‌پاره‌های ترکیبی را در نظمی به نام «ساختار زبانی» معناپذیر کند.

برخلاف سوسور، که «معنا را حاصل شبکهٔ روابط درون‌نظامی»[۲۱] می‌داند، در شبیه‌خوانی، معنا نه درون‌نظامی و ارجاعی، که فرانظامی است: دلالتهای معنایی در حوزهٔ نظام زبانی همه از آن رو به ساختهای اجرایی نمایشی درمی‌آیند و ارجاعات درون‌زبانی مشخصی را برمی‌انگیزانند که مبتنی بر معنایی اصیل و فرازبانی‌اند. زبان اجرایی تعزیه در همه حال، در آغاز یا پایان، مبتنی بر پنداشته‌ای جمعی و مشترک در میان همهٔ افراد دخیل در نمایش است؛ از موافق‌خوان و مخالف‌خوان تا تعزیه‌گردان و تماشاگر... این معنای پیشینی قاعده‌گریزیهای نظام‌مند است که اجرای نمایش مصیبت ایرانی را به قاعده‌ای ویژه مقید می‌کند. از همین رو، آسان می‌توان پذیرفت که

> تعزیه نه داستانی را بازمی‌گوید و نه آن را نمایشی (دراماتیزه[۲۲]) می‌کند... اجرای آن نه حماسی است و نه دراماتیک؛ بلکه اقراری یا اعترافی[۲۳] است.[۲۴]

«نه‌حماسی» بودن تعزیه نفی نقش‌آفرینیهای حماسی آن نیست،

تصویر ۲

18) sublimation

19) meta-structural

20) langage

۲۱) فرزان سجودی، «نشانه و نشانه‌شناسی»، ص ۸۶

22) dramatized

23) confessional

۲۴) آندره زیج‌ویرث، *جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه*، ص ۶۱.

Page 66-83 (Yoosefian); ((74)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

چنان که «نه‌دراماتیک» بودن آن به معنای فقدان هر گونه نظام نمایشیِ مشخص نیست.

تمایزات تعزیه از آن رو پدیدار می‌شود که اصالت اجرایی در «معنا»ست ــ معنایی پیشینی که پیش از اجرا حاضر است و مبتنی بر اعتقاد و باور مذهبی است و در حین اجرا و در هیئت سپاه اولیا و اشقیا و در زمان و مکانی متداعی حضور دارد، معنایی نمودیافته و سایه‌افکن بر ساختار و قراردادهای خودبسندهٔ نمایشی‌اش؛ و تعزیه هر گاه نیاز باشد در تقدس همان «معنا» مدیحه‌سرایی می‌کند: جوششی فارغ از نظمهای متعارف.

همین «معنا»ی پیشین و مقدم بر همه است که هر گاه مویه‌ها به اوج رسند همگان را در خود سهیم می‌سازد، ساختار و نظام و نشانه و هر چه زبان را در هم می‌راند، آتش درد نخستینِ فراق را با ناله‌ای فرازمان و فرامکان ابراز می‌دارد. از آن پس، «شِمر» نیز زانو می‌زند... بر پیشانی‌اش می‌کوبد... از «نقشِ» نشانه‌ای‌اش در نظام صحنهٔ شبیه‌خوانی فاصله می‌گیرد و زارزار می‌گرید.

چنین فروفکنی نظم ساختار نمایشی، اگرچه به ظاهر مانع روند رو به پیشرفت وضعیت «نمایشی» می‌شود، در همان حال، به تعمیم فضای غیرنمایشی، سازه‌های فراساختی، یاری می‌رساند. با فرافکنی نشانه‌ایِ «شمر»، نه تنها موافق‌خوانها و مخالف‌خوانها، بلکه تعزیه‌گردان و همهٔ تماشاگران حاضر در تکیه، در اوج همذات‌پنداری با واقعهٔ مصیبت‌بار، فراتر از قبل، ناله سر می‌دهند و مویه می‌کنند. تلاش ناخودآگاهانهٔ اجرای شبیه‌خوانی در جذب هر چه بیشتر تماشاگر و درگیر کردن او با رویداد صحنه، آن هم از طریق قاعده‌گریزیهای نمایشی، خصلت بنیادین تعزیه است؛ یعنی ساختاری شبه‌نمایشی فرو می‌ریزد تا سازه‌ای «فرانمایشی» بنا شود. حیرت‌انگیزتر آنکه تماشاگر به جای آنکه از ساخت‌گریزی ناگهانی غافل‌گیر شود یا دوپاره‌اش بینگارد بی‌درنگ درکش می‌کند و چنان با آن همذات‌پنداری می‌کند که نه تنها آن را خطای نمایشی نمی‌پندارد؛ بلکه درخشش و جلوهٔ اصیل نمایش مصیبت را در همان

Page 66-83 (Yoosefian); ((75)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

می‌بیند؛ و این را حاصلی نیست جز آگاهی از آن اعتقاد و گوهر مذهبی مقدم بر هر چیز؛ و حقیقتْ معنایی «فراساختی» و مقدم بر هر امر پیشین است.

باید بگوییم که آن «معنا»ی اصیل در پس ساختار اجرایی تعزیه، که در عین پی‌ریزی ساختار نمایشی وضعیتی غیرنمایشی را رقم می‌زند تا محل تظاهرات فراساختاری باشد، هرگز برابر با آن «قطعیت معنایی» نیست که سوسور در زبان‌شناسی ساخت‌گرا طرح می‌کند. کلام‌محوری نگرش ساخت‌گرا همواره در پی معنایی در پسِ پردهٔ حضور است. بر آن اساس، معنا غایب است؛ و از همین روست که خو کرده‌ایم در پس گفتار، زبان را ببینیم و، در پس ابژه[۲۵]، سوبژه[۲۶] را و، در پس کنش، نیت را و، در پس صورت، معنا را؛ حال آنکه در تعزیه اساساً جز «تذکار» چیزی نمی‌طلبیم و آنچه بر صحنه می‌بینیم در باوری پیشین، از قبل پنداشته‌ایم و آن پیش‌پنداشته را در حال می‌بینیم. در این حال، مسئله نه حضور و غیاب معنا، که «سیالیت» و کنش‌مندی ماست در این تذکار. به عبارت دیگر، «معنا»ی شبیه‌خوانی «پیشازبانی» است؛ دقیقاً خلاف آنچه ساخت‌گرایی سوسوری بر آن تکیه دارد. در نظام ساخت‌گرایی، «ما» نیستیم، تنها حضوری هست در پنداری غیابی؛ اما در تعزیه، حضور و غیاب در «معنا»ی اعتقاد و باور مذهبی «ما» نهفته است و «ما»، اعم از موافق‌خوان و مخالف‌خوان، شمر و حسین، زینب و فاطمه، قاسم و علی‌اکبر یا تعزیه‌گردان و همهٔ حاضران، در آن جوشش و غلیان پنداری آیینی و مذهبی شناوریم، غوطه‌وریم در آن معنای اصیل.

از همین گونه است کارکرد نشانه در معناآفرینی نظام زبان اجرایی. گذر از «تأویل متن» به معنای نفی حضور چیزهای تأویلی یا عامل تأویل‌گرا نیست و بدیهی است که نشانه‌های حاضر در صحنه در فراشدی تأویلی ارجاعات درون‌زبانی می‌یابند؛ اما آنچه در بنیاد نمایش تعزیه ماندنی است نه تأویل، که عقیده و گمان «فراتأویلی»[۲۷] است. در تعزیه، بیش از تأویلات نشانه‌ای با انبوه تبدیلات بینانشانه‌ای مواجهیم.

25) object

26) subject

27) metainterpretive

Page 66-83 (Yoosefian); ((76)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

تصویر ۳

چارلز ساندرز پیرس[۲۸] به سه نوع نشانه قایل است: ۱) شمایل[۲۹]، که استوار بر رابطه‌ای است از نوع مشابهت صوری میان دال (تصور آوایی) و مدلول (تصور معنایی) در نگاه سوسوری؛[۳۰] ۲) نمایه[۳۱]، که شاخصه‌ای است دلالت‌گر و مبین کیفیتی طبیعی میان دال و مدلول یا مبتنی بر رابطه‌ای علّی؛ ۳) نماد[۳۲]، که اختیاری است و استوار بر قرارداد.[۳۳] به‌علاوه، پیرس نشانه را چیزی می‌داند که ذهن را خطاب قرار می‌دهد و در آن، نشانه‌ای برابر یا دیگر برمی‌انگیزد. به نظر او، بازنمود نشانهٔ نخستْ تفسیر (امر تأویلی) نشانه است که به موضوعی مشخص یا، بر مبنای نشانه‌ای، به موضوع خود ارجاع می‌دهد.[۳۴]

در منطق نشانه‌ای سوسور، اساساً، فرایند دلالت مبتنی بر رابطه‌ای آزاد و اختیاری در میان دو عنصر تفکیک‌ناپذیر تصور آوایی (دال) و تصور مفهومی (مدلول) است؛[۳۵] اما به خلاف آن، تعبیر پیرس واجد امکان پویایی و زایندگی «معنا» و، از سویی، رهیافتی به تأویلات نشانه‌شناختی است. پیرس خود صراحتاً اشاره می‌کند که

28) Charles Santiago Sanders Peirce (1839-1914)

29) icon

۳۰) فردینان دو سوسور، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ص ۹۶.

31) index

32) symbol

۳۳) چارلز سندرس پیرس، «منطق به مثابهٔ نشانه‌شناسی»، ص ۵۴–۵۵.

۳۴) همان، ص ۵۲.

۳۵) فردینان دوسوسور، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ص ۹۶.

Page 66-83 (Yoosefian); ((77)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

تعاریف و دسته‌بندیهای وی از نشانه (شمایل، نمایه، نماد) قطعی نیست و بنا بر امکانات تأویلی، انعطاف‌پذیر است.[۳۶]

> بنابراین نگرش، در تعزیه، در ابتدا، بیش از هر چیز با انبوه نشانه‌های نمادین روبه‌روییم:... شمر پیراهنی سرخ در بر و شالی سرخ‌فام بر کمر و سربندی قرمز در مِغْفَر خویش، با پری ابلق یا سرخ بر کلاهخودش، نماد مجسم خون و خون‌ریزی و شقاوت قلمداد می‌شود؛ حضرت عباس (ع) با ردای سبزرنگ و عَلَم سبز به دست ــ به نشانهٔ علمداری ــ پر سبز بر کلاهخود استوار کرده و کمربندی سبزرنگ بر کمر بسته و به نماد عینی قداست و سیادات، بر دلها می‌نشیند... پرِ اخضر زینت‌بخش مِغْفَر حسینیان و پرِ ابلق و زرد و سرخ آرایندهٔ کلاهخود یزیدیان است؛ «حر» هم به نشانهٔ توبه و اینکه لون سپید علامت تسلیم است پرِ سپیدرنگ بر مِغْفَر خویش دارد... در صحنه‌آرایی مصیبت به شیوهٔ سمبلیسم[۳۷]، شاخه‌ای درخت با برگهای سبزرنگ نماد نخلستان قرار می‌گیرد.[۳۸]

چنان که پیداست، تعزیه در زبان نمایشی‌اش اساساً نمادین است: غروب عاشورا طلوع آفتاب تشیع است و حسین (ع)، در باوری مذهبی، نماد گوهر حقیقتی است که آدمی قربانی ناسپاسیهایش می‌کند...

از منظری دیگر و فراتر از ساختار نمایشی، تعزیه با نظام پویایی از نشانه‌ها همراه است که گاه فراتر از اشخاص نیز رخ می‌نماید و هستهٔ نمایشی نمایش را به کنش‌مندی و انعطاف‌پذیری خود مقید می‌سازد. در این صورت، ما نه با کنشهایی نشان‌مند، بلکه با انبوه نشانه‌های کنش‌مند روبه‌روییم؛ و از همین روست که نقاط اوج و فرود نمایشی نه در وضعیت نمایشی، بل در لحظهٔ نشان‌مندشدن صحنه‌افزارها و افراد و... آن هم در قالب نظامی «فرانشانه‌ای» تجلی می‌یابد. در همین نظام نشانه‌شناختیِ تعزیه است که مثلاً، شخصیتی مانند حر را در همان حال نشانی از سپاه اشقیا می‌انگاریم که از فرایند دلالت «پرِ سپید» بر مِغْفَر وی نیز آگاهیم. در ساخت نمایشی تعزیه و در آغاز واقعهٔ عاشورا، با «شمایلی» از حر روبه‌روییم که وی

۳۶) چارلز سندرس پیرس، «منطق به مثابهٔ نشانه‌شناسی»، ص ۵۸-۵۹.

37) symbolism

۳۸) جابر عناصری، *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، ص ۲۴۴-۳۳۸.

Page 66-83 (Yoosefian); ((78)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

را بی‌واسطه و مستقیم در میان اشقیا می‌نماید؛ لیکن در میانهٔ نمایش حزن‌انگیز کربلا، شاخصه/ نمایه‌هایی از دلالت (شک منجر به یقین، توبه، انقلاب درون) در وی تجلی می‌یابد تا آنکه نهایتاً در پایان امر، مشمول شفاعت امام می‌شود و در اینجا با نمادی از آزادگی و وارستگی روبه‌رو می‌شویم.

چنان که می‌بینیم، عملکرد نشانه‌ها در وضعیت نمایشی کاملاً مبتنی بر تأویل (موضوع تأویلی نگرش پیرس) است و نقش‌مندیِ نشانه در زمینه‌های معنایی و دلالت با هم تفاوت دارد. حال آن که در ساختی فراتر، در نظام «فرانشانه‌شناختی»، از همان آغازین لحظه، حضور حر بر روی صحنه و حتی در میان اشقیا و با آن پر سفید، بنا بر تقدم معنایی فرازبانی، هر سه گونه نشانهٔ پیرسی (شمایل، نمایه، نماد) را در او می‌بینیم: از پیش می‌دانیم که او شمایلی است؛ چرا که پیش‌تر دانسته‌ایم که شمایل حر دلالتهای نمایه‌ای دارد و بیش از آن، در مقامی پیشین، بنا بر قداست معنایی فراساختاری نمایش، حر را نماد آزادگی و وارستگی دانسته‌ایم. اگر در «نمایش تعزیه، بیش از آنکه با دگرگون‌سازی شخصیتها روبه‌رو باشیم با تبدیل نشانه‌ها مواجهیم...»[۳۹] در زبان فرانمایشیِ شبیه‌خوانی، ما مخاطبانِ حاضر در سیالیتِ نشانه‌هایی فراساختی‌ایم. حر با جدا کردن خود از خیل سپاهیان یزید، نشان‌دار شده است و در این نشان‌مندی، «فرانشانه‌ای» سیال و پویا را در ذهن مخاطب تجسم می‌بخشد.

تعزیه، بنا بر استفادهٔ متفاوتش از وضعیت نمایشی و غیرنمایشی، در سیلانی فراارجاع زبانی به شکل اجرایی خود تشخّص می‌بخشد: در همان حال که به موضوعاتی در مجموعهٔ درون‌نظامی زبان ارجاع می‌دهد، خودِ زبان را برجسته می‌سازد؛ و در همان حال که به خود زبان می‌پردازد، به موضوعات دیگر رجوع می‌کند. تکیه «فراخیمه‌ای» لقب می‌گیرد که به کیفیت زبان اجرایی تعزیه ارجاع می‌دهد؛ حال آنکه خیمهٔ روی صحنه خود ارجاعی است به موضوعی نمایشی، فارغ از زبان نمایشی. سیالیت در شیوهٔ اجرایی و سیالیت در گزینش یا تبدیل ساختاری و نیز روابطی فرابینانشانه‌ای

۳۹) پیتر چلکووسکی، *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران*، ص ۶۰.

Page 66-83 (Yoosefian); ((79)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

تصویر ۴

حاصل همین قابلیت ویژه و منحصربه‌فرد نظم خودبسنده و اجرای شبیه‌خوانی است. نمونه‌ای دیگر

... سینه‌زن تعزیه‌گردانی است که بر صحنهٔ بازی ظهور پیدا کرده و به شبیه‌خوانان ملحق می‌شود. این عمل خصلت صحنه‌گردانی دارد؛ و بنابراین «نمادی فرازبانی» است. سینه‌زنی شبیه‌خوانان از نظر زبان ـ موضوعی[۴۰] [ارجاع زبان] «نماد» محسوب می‌شود. سینه‌زنی تماشاگران در ارتباط با سینه‌زنی شبیه‌خوانان نمادی «فرازبان»[۴۱] و، در ارتباط با سینه‌زدن تعزیه‌گردان، نماد زبان ـ موضوعی است. البته این کار احتمال اینکه این اعمال ابراز دینداری محض است [(معنای پیشینی اجرای تعزیه)] را از میان نمی‌برد. از نظر نشانه‌شناختی، فحوای صحنه حسینیه را به نمایش مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌کشاند...[۴۲]

ناگفته پیداست که یافتن مرزی مشخص در این بین فقط با نقد و تحلیلی نشانه‌شناسانه ممکن است؛ حال آنکه واقعهٔ فراروی تماشاگر صحنه ــ با توجه به سهیم بودن خود وی در آن ــ حاصل وحدتی سیال و بی‌نظیر از تبدیلات فرابینانشانه‌ای است. با نگاهی موشکافانه‌تر، آنچه در روی صحنه، تکیه، و، در نگاهی فراتر، «صحنه ـ تکیه» رخ می‌دهد آمیزش نرم و سیالی است از دو گونه وضعیت نمایشی در وضعیتی غیرنمایشی یا برعکس.

تعزیه‌گردان با زدن بر سینهٔ خود به شبیه‌خوانان علامت سینه‌زنی می‌دهد. سپس سینه‌زنی آغازین تعزیه‌گردان را شبیه‌خوانان پی می‌گیرند. این عمل تدریجاً به صورت نشانه‌ای ادایی و نمایشی [درمی‌آید] و به حرکت و بیان صوتی بازیگران منجر می‌گردد. پس

40) object-language

41) meta language

۴۲) پیتر چلکووسکی، *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران*، ص ۶۲.

Page 66-83 (Yoosefian); ((80)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

> از آنکه سینه‌زنی از حالت دستور صحنه‌ای به علامت [نشانه ـ فرانشانهٔ] نمایشی تبدیل می‌شود، رفته‌رفته سراسر حسینیه را در بر می‌گیرد تا اینکه به صورت عملی نمادین همهٔ تماشاگران را یکپارچه نموده و آنها را به شرکت‌کنندگان در تعزیه تبدیل می‌سازد. در این لحظه، نوای سینه‌زنیِ گستردهٔ حسینیه بر صحنه حاکم می‌شود و به عنوان زمینه‌ای قدرتمند، منجر به حرکت نمایشی و «سوگواری» شبیه‌خوانان می‌شود. اکنون حسینیه صحنه‌گردان است و اعمال نمادین نمایشی از سوی او و به فرمان او اجرا می‌شود...[۴۳]

مقایسه‌های تعزیه با تئاتر برشت[۴۴] ــ چنان که آندره زیچ‌ویرث[۴۵] می‌انگارد ــ[۴۶] لزوماً سطحی و بی‌نتیجه نیست؛ همچنان که تطبیق کامل آراء برشت و ردیابی خاستگاههای تئاتر روایی وی در بنیادهای شبیه‌خوانی ایرانی چندان منطقی به نظر نمی‌رسد.[۴۷] اگرچه برشت بر جدایی بازیگر از نقشش هم به نفع خود و هم به نفع تماشاگر اصرار می‌ورزید، نباید روشهای اجرایی مشابه آن در تعزیه را مبتنی بر آن یا اساس آن دانست. برتولت برشت بیگانه‌سازی[۴۸] تئاتر روایی را متأثر از دیدگاه آشنایی‌زدایی[۴۹] فرمالیستهای روس طرح کرد: نوعی خیزش و انقلاب در برابر واقع‌گرایی سوسیالیستی (توهم واقعیت). او بر پایهٔ مشربی فلسفی و در برابر داعیهٔ واقع‌نمایی سردمداران ادبیات سوسیالیستی، همچون گئورگ لوکاچ[۵۰]، واقعیت ناب صحنه‌ای را در اظهار و افشای این واقعیت پنداشت که بازیگر در پوششی نمایشی نقش می‌آفریند. برشت، با به چالش کشاندن غایت درون‌پالایی، بنیانِ تئاتر روایی خود را بر ضدیت با آن نهاد:

> ارسطو بر جهان‌شمول‌بودن و وحدت عمل تراژیک و همانندشدن مخاطب و قهرمان در یکدلی، که به کاتارسیس عواطف منجر می‌شود، تأکید می‌کرد؛ [اما] برشت کل سنت تئاتر ارسطویی را رد کرد. [به گمان وی] نمایشنامه‌نویس باید از هر گونه پیوند متقابل یک‌نواخت و هر گونه مفهومی از ناگریزی یا جهان‌شمول‌بودن

۴۳) همان، ص ۶۵.

44) Bertolt Brecht (1898-1956)

45) Andre Zichwirth

۴۶) آندره زیچ‌ویرث، «جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه»، ص ۶۱.

۴۷) نک: پرویز ممنون، «تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب»، ص ۱۷.

48) alienating/ distanciation

49) defamiliarization/ foregrounding

50) Gyorgy Lukacs (1885-1971)

Page 66-83 (Yoosefian); ((81)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

> بپرهیزد... به منظور اجتناب از فرو بردن مخاطب در حالتی از پذیرش منفعل، توهم واقعیت باید با استفاده از فاصله‌گذاری زدوده شود. بازیگران نباید خود را در نقش گم کنند یا در پی برانگیختن نوعی همانندسازی یکدلانهٔ صِرف با مخاطب باشند. آنها باید به مخاطب نقشی ارائه دهند که هم قابل درک باشد و هم ناآشنا، تا به این ترتیب فرایندی از ارزیابی انتقادی به حرکت درآید...[۵۱]

از سویی، رامان سلدن[۵۲] نظریهٔ برشت را چنین تفسیر کرده است:

> رویکرد او به شکل ادبی قطعاً سیاسی است. دغدغهٔ او تغییر دادن دنیاست و نه صرفاً فهمیدن آن...[۵۳]

حتی نگاهی نه‌چندان ژرف به همهٔ آنچه تا به حال دربارهٔ نظریهٔ ساختاری تعزیه بیان شده و مقایسهٔ آن با قولهای منقول به راحتی تمایزی مطلق میان این دو منظر را نشان می‌دهد. تئاتر روایی[۵۴] برشت و شبیه‌خوانی ایرانی به ظاهر در شکل اجرایی مشترکاتی دارند؛ اما شباهتهایی چنین از آن جمله شمایلهایی است که هرگز راه به عرصهٔ دلالت‌گری نمایه‌ای یا قراردادهای عامه‌پسند نمادین نمی‌برد. تفاوت در بنیان نظریهٔ فلسفی این دوست: جلوهٔ بیگانه‌سازی[۵۵] برشت نظریه‌ای است برخلاف محاکات ارسطویی، که در قالب خیزش و عصیانی واقع‌انگارانه بر ضد مشرب سوسیالیسم بنا شده است؛ حال آنکه در تعزیه، بیش از بیگانه‌سازی بازیگر از نقش یا نشانه از نشان‌مندی‌اش، با نوعی شناورسازی آرام و منعطف نقشهای نشانه‌ای آن هم در گسترهٔ ساختاری فرازبانی روبه‌روییم ــ تعزیه، بنا بر سیالیتی حاصلِ لحظهٔ مقدس درهم‌آمیزی با ایمان (از طریق نمایانیدن: نمایش)، از تمام قید و بندها و قراردادهای خاص خود رها می‌شود و فارغ از دغدغه‌های قالب و ساختار، نشانه و زبان، تنها و تنها در رثای آن حقیقت ناب به سوگ می‌نشیند.

چنان که پیش‌تر اشاره شد، در نظریهٔ ساخت‌گرایی، معنای قطعی و نهایی حاصل نظام یکپارچهٔ زبانی است؛ حال آنکه سازمندیِ تعزیه مدیون معنایی اصیل و پیشین است؛ و با این قابلیت، هر سخن‌پاره یکسره اشاره‌ای نمادین به معنای گوهرین تعزیه،

۵۱) رامان سلدن و پیتر ویدوسون، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ص ۱۰۶.

52) Raman Selden

۵۳) رامان سلدن، *نظریه‌های ادبی و نقد عملی*، ص ۲۹۸.

54) epic

55) alienation effect

Page 66-83 (Yoosefian); ((82)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

«سوگوارگیِ حقیقت»، است: حرکت دست، لرزش صدا، فراز و فرود آهنگین نوحه‌ها، جامه‌ای سیاه، بیرقی سبز، حجلهٔ عروسی در قربانگاه و... هر یک در گونه‌ای تجلی بی‌واسطهٔ شمایل‌وارْ معنای نمادین خود را به یاریِ نمایه‌هایی به یاد می‌آورد ــ تذکاری فرانمایشی.

تعزیه در تمامیت سازمند خود رها از همهٔ ساختهاست: از تعزیه‌گردان تا بازیگر، از صحنه تا تماشاگر، و حتی تکیه ــ همه را در کلیتی تام گرد می‌آورد؛ اما در همان حال، گوهر معنایی خود را در جزئی‌ترین عناصر ساخت‌مایه‌ای خود نیز (در هیئت فراساخته‌هایی) به منصهٔ ظهور می‌رساند.

از این رو، تعزیه اساساً ساخت‌مندیِ نمایشی خود را بر ساخت‌شکنیِ عقیدتی بنا می‌کند: به‌یکباره، در هر جا که جوششی از سر عشق برآید، قراردادهای نحو اجرای نمایشی را فدای تار مویی از قربانی حقیقتی راستین می‌سازد؛ گویی شبیه‌خوانی ایرانی قربانگاه قراردادهای نمایشی در سیالیت و بی‌قراریهای اعتقادی است، نمایشی است که به واقعه‌ای می‌پردازد، و از آن واقعه‌پردازیْ حدیث نفس خود بازمی‌گوید، به غلیانی واقعه و هر چه پردازش نمایشی است رها می‌کند و زبان حزن و اندوه برمی‌گزیند، و از آن پس، در سیلان فرانمایشی، سرگشته و محزون حکایت خویش بازمی‌گوید. تقدم فرانمایشی تعزیه شرح دلتنگی پیشین است: شرح حقیقت نخستین؛ سوگنامهٔ خسران آدمی[۵۶] ◆

کتاب‌نامه

اجمدی، بابک. *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰، ۲ ج.

پیرس، چارلز سندرس. «منطق به مثابهٔ نشانه‌شناسی: نظریهٔ نشانه‌ها»، ترجمهٔ فرزان سجودی، *زیباشناخت*، ش ۶ (زمستان ۱۳۸۱).

چلکووسکی، پیتر. *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

زیچ‌ویرث، آندره. «جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه»، *تعزیه: هنر بومی پیشرو*

۵۶) عکسهای این مقاله برگرفته از کتابی است که انتشارات روزنه چاپ خواهد کرد. ــ و .

Page 66-83 (Yoosefian); ((83)); Far; 14 March 2005; 8:08 AM

ایران، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.
سجودی، فرزان. «نشانه و نشانه‌شناسی»، *زیباشناخت*، ش ۶ (زمستان ۱۳۸۱).
سلدن، رامان. *نظریهٔ ادبی و نقد عملی*، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی، تهران، پویندگان نور، ۱۳۷۵.
سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو، ۱۳۷۷.
سوسور، فردینان دو. *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، هرمس، ۱۳۷۸.
عناصری، جابر. *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، تهران، جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶.
کالر، جاناتان. *فردینان دو سوسور*. ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، هرمس، ۱۳۷۹.
ملک‌پور، جمشید. *ادبیات نمایشی در ایران*، تهران، توس، ۱۳۶۳، ۲ ج، ج ۱.
یاکوبسن، رومن. *زبان‌شناسی و شعرشناسی*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، هرمس، ۱۳۷۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی