عناصر صحنه در تعزیه جایگاه و معنی آن

دکتر حسین اسماعیلی
دانشگاه مارک بلوخ (استراسبورگ ۲)

شـیئی ناتقلیـدی[1] آمادگی پذیرفتـن هر نوع استفادهٔ صحنه‌ای را دارد، به‌ویژه بهره‌گیری‌هایی که به نظر بعیدتر می‌رسد.

(پیتربروک)

آرتور دُگوبینو، دیپلمات فرانسوی، که در نیمهٔ نخست قرن نوزده تماشـاگر افتخاری چندین و چند اجرای تعزیه در «تکیه دولت» بوده است، با دقّتی بسیار صحنهٔ یکی از تعزیه‌هایی را که دیده است، چنین توصیف می‌کند: «سکو دشت کربلا را پس از مصیبت به نمایش می‌گذارد... دیگر هیچ باقی نمانده اسـت، مگر چند گـور؛ اینجا و آنجا، قشری ضخیم از علف‌های سبز ساقه و برگ‌های خود را روی پیکر شهدا به گونه‌ای گسترده است کـه تنها نیمی از پیکرها را پوشـش می‌دهد. در داخل قبرها، پیکر شهدا را می‌بینیم».[2]

در مورد فضای صحنه در تعزیه، شهادت گوبینو از اهمیّت ویـژه‌ای در موضوع بحث در چگونگی نقش شـیئی و آذین‌بنـدی صحنه (دکـور) در تعزیه برخوردار است. در جایی که کمابیش همهٔ پژوهشگران تعزیه در مورد نبود تزیینات صحنه (دکور) در این نمایش متفق‌القول‌اند، و بر مبنای همین حکم عجولانه، همواره از بررسی این نکتهٔ ظریف شـانه خالی کرده‌اند، بی‌فایده نیست که در اینجا مشـخصاً بکوشـیم تا برای این پرسش پاسـخی مناسـب‌تر بیابیم: آیا در فضای نمایش تعزیه چیزی به نام دکور وجود دارد؟

زمانی که نگارنده، پایان‌نامهٔ دکترای خود را در

زمینهٔ «*مون‌شناسی تعزیه*» می‌نوشت و در دو مجلد، به دو مبحث بسیار نزدیک به همین نکته، یعنی «فضا» و «شیئی» در تعزیه می‌پرداخت، با پذیرش بی‌چون‌وچرای همین اندیشهٔ رایج ـ یعنی فقدان آذین‌بندی ـ تعمق بایسته در موضوع را به خرج نداد. گرچه در همان زمان، در بررسی نقش «اشیاء» خود را به معنی، یا برداشت، محدودِ واژه، یعنی صرفاً همچون اسباب مجلس، مقید ندانست و به تحرک و نقش‌پذیری تقریباً نامحدود «اشیاء» در جریان بازی آگاه بود، بااین‌حال موضوع فقدان آذین‌بندی در تعزیه را، که مورد پذیرش همگان قرار داشت، زیر سؤال نبرد. به بیان دیگر، به سپری پناه بُرد که به قوانین برآمده از شکل معماری در فضای دراماتیک و فرم صحنهٔ مرکزی اولویت می‌داد و این استدلال را رواج می‌داد که هرگونه آذین‌بندی مطلقاً با طبیعت صحنهٔ مرکزی و میدان بازی، که تماشاچی پیرامون آن قرار گرفته است، ناسازگار می‌نماید.

ناگفته نماند که این تفکر در اروپا نیز دربارهٔ تئاتر دایره‌ای با صحنهٔ مرکزی طرفداران زیادی داشته و دارد.

بهرام بیضایی، یکی از موشکاف‌ترین پژوهندگان این حوزه، صحنهٔ تعزیه و فضای نمایشی آن را فضایی خالی از دکور می‌انگارد.[3] مجید رضوانی به نوبهٔ خود، کمترین اشاره‌ای در این باره ندارد.[4]

شادروان عنایت‌الله شهیدی، که در جوانی خود دستی در تعزیه‌خوانی داشت و اندکی پیش از فوت اثری باارزش و پُرمایه در این زمینه منتشر کرد، بیش از بیست صفحه از کتابش را به «اسباب تعزیه» اختصاص داده است.[5] با وجود حجم قابل توجّه و نگاه موشکاف حاکم بر اثر و شناخت حرفه‌ای مؤلف، وی تنها به ارائهٔ فهرستی جامع از اسباب تعزیه بسنده کرده و به کارکردهای متنوّع و به‌ویژه تأثیر اشیاء در القای تجسمی صحنه نمی‌پردازد.

پژوهشگران خارجی حوزهٔ تعزیه هم در زمینهٔ آرایش صحنه بحث و گفت‌وگو نکرده‌اند و هر یک آن را از دیدگاه تخصصی خویش بررسیده‌اند: ژان کالمارد، یگانه پژوهشگر فرانسوی که تتبّعاتی در تعزیه داشته، فقط از منظر تاریخی به موضوع نگریسته است.[6]

ویلیام بیمن به نوبهٔ خود تعزیه را همچون پدیدهٔ اجتماعی و دینی ارزیابی کرده است.[7]

پیتر چلکوفسکی، گرچه تعزیه را در درجهٔ نخست پدیده‌ای تئاتری می‌داند، امّا بیشتر از دیدگاه فولکلور و نه کنش دراماتیک ناب به تحلیل آن می‌پردازد.[8] به طورکلّی، حتّی اهل تئاتر نیز هنگامی که از تعزیه گفت‌وگو می‌کنند، با اینکه آن را پدیده‌ای هنری و جان‌یافته در صحنه برمی‌شمارند، به جزئیات نپرداخته و بیشتر به وجهِ آیینی‌اش بها می‌دهند تا وجهِ هنری برخاستهٔ از آن.

باشیم، پرسشی را طرح می‌کنیم: صحنهٔ مرکزی که بازی تعزیه بر آن جان می‌گیرد، توانایی پذیرش دکور را دارد؟ و اگر چنین است، ویژگی آذین‌بندیِ احتمالی چگونه می‌تواند باشد؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها لازم می‌آید که بررسی را از بازشناسی عناصر تجسّمی که در تمامی فضای دراماتیک تعزیه جایگیر است، آغاز کنیم و پیش از هرچیز نخست این اصل

در فراسوی این دیدگاه‌های گوناگون و نظریات گاه پراکنده و درعین‌حال ضروری، دور از شگفتی نیست که به کمتر پژوهشی برمی‌خوریم که به کلیّات نپرداخته، تنها به نکات باریک همچون جایگاه شیء، آذین‌بندی صحنه، فضاسازی و زمان و مکان در تعزیه منحصر باشد. پس گمان می‌کنیم که هنگام آن فرا رسیده و این ضرورت احساس می‌شود که تعمّق و تحلیل تازه‌ای دربارهٔ اسباب و آذین‌بندی صحنه صورت گیرد تا دیگر بار در دور باطلِ حکم‌های کلّی نیفتیم. در اینجا بررسی را به مسیری سوق می‌دهیم که کمتر پیموده‌ایم و پیش از آنکه پاسخی آماده داشته

را بپذیریم که هیچ صحنهٔ نمایشی، حتی صحنهٔ گرد و مرکزی، به طور مطلق تهی و بیگانه از عناصر مادّی و تجسّمی نیست. در جایی که هیچ عنصر مادی در صحنه دیده نمی‌شود، صرف خالی بودن آن، دال بر حضور ذهنی و یا کلامی چیزی و یا جایی است. انتزاعی کردن صحنه تا آنجا پیش می‌رود که بازیگری با گفتن: «اینجا کاخ یزید ملعون است»، فضای کاخ و تخت و تاج را در تخیّل زنده می‌کند و تجسّم می‌بخشد. عناصر مادی صحنه در سه گروه قابل دسته‌بندی است: عناصر آذینی (دکور)، اشیاء و اندام بازیگران.

اصل دیگر این است که در میانِ سه گروه، یک مرزبندی ثابت، نفوذناپذیر و عینی وجود ندارد و همان‌طور که پس از این خواهیم دید، در خلال نمایش، عنصری می‌تواند هم‌زمان متعلق به دو گروه باشد و یا پیوسته در حال گذار از دسته‌ای به دستهٔ دیگر ظاهر شود.

پیش از هرچیز، و با صراحت تمام می‌توان گفت که در صحنهٔ تعزیه، هیچ‌گونه آذین‌بندی پیش‌ساخته، از نوع ناتورالیستی، وجود ندارد. حتّی پردهٔ نقاشی‌شده که به بازی چشم‌اندازی محدود بخشد و یا کمترین توهّمی در تماشاگر ایجاد کند، به کار نمی‌رود. برداشت تقلیدی[9] و تصویری[10] از زیرساخت آذینی صحنه که در گذشته، در چارچوب تئاتر کلاسیک پذیرفته شده و معمول بود، امروزه به کلّی تحوّل یافته است. دید زیباشناختی کلاسیک و مبانی اندیشه‌های هنریِ محدودِ گذشته، به‌وسیلهٔ هنرِ مدرن به نقد درآمده و برای مثال اکنون به جایِ واژهٔ دکور، اصطلاحاتی چون نظم تجسّمیِ صحنه و یا اشیای صحنه ترجیح داده می‌شود. این تحوّل بنیادین در راستای تعریفِ آذین‌بندی صحنهٔ تئاتر، توسط دنی بابله، صاحب‌نظرِ نامدار در رشتهٔ صحنه‌پردازی[11]، در تئاتر مدرنِ جلوه می‌کند که به‌راستی می‌گوید: «دکور، آن‌گونه که امروز به تصوّر می‌آید، باید مؤثّر، عمل‌گرا و مفید فایده باشد؛ این مقوله پیش از آنکه چیزی را به تصویر کشد، سودمند است، یعنی یک وسیله است و نه یک زینت».[12]

برای بازگشت به موضوع مورد گفت‌وگو، یادآور شویم که گفته‌های گوبینو در آغاز سخن کاملاً قابل توجّه است، چون ما را از تعاریف غیرقابل انعطاف و محدود گذشته رها ساخته و تعریفی به‌روز و نو از آذین‌بندی مطرح می‌سازد. شهادت گوبینو مثالی است از نمونه‌های مختلف که وجود گونه‌ای از آذین‌بندی صحنه در تعزیه را به اثبات می‌رساند. درعین‌حال، قابل یادآوری است که این بیان مربوط به دوره‌ای است که تعزیه عصر طلایی خود را می‌گذرانید، زمانی که هزینه و امکانات گسترده‌ای به کار می‌رفت تا فضای بازی و موقعیت دراماتیک نمایش هرچه پُرزرق و برق‌تر و شکوهمندتر جلوه کند. و اگر در اجراهای امروزین تعزیه چنین تعبیه‌های مادی در صحنه دیده نمی‌شود، از آنجاست که با دورهٔ افول آن سروکار داریم و شرایط اقتصادی و اجتماعی که ناظر بر اجراهای کنونی است، از شرایط گذشته بسیار دور است.

امروز هم صحنه‌های پُر از اشیاء و اندام بی‌حرکت بازیگران، که کارکردی آذینی را به نمایش می‌گذارد، بسیار رایج است. در واقع، اجرای مجالس تعزیه‌ای که موضوع آن‌ها به حوادث بعد از رویدادهای خون‌بار ظهور عاشورا و پس از برخورد نهایی و شهادت امام‌حسین(ع) در کربلا گره می‌خورد، با صحنه‌ای آغاز می‌شود که اردوگاه امام را پس از مصیبت به نمایش می‌گذارد: در صحنه، روی سکو، رزم‌افزارهای گوناگون پراکنده است، تن‌پوش‌های آغشته به لکه‌های خون، پیکر بی جان شهیدان و سرهای بریده زمین را پوشانیده. صحنه با دقت تمام برای ورود شمر، شخصیتی به‌ویژه منفور در نزد تماشاگران آماده است. او، مثلاً برای جدا ساختن سر از تن شهیدان به صحنه پای می‌نهد. در جایی دیگر، شیر اسطوره‌ای تعزیه حاضر می‌آید تا بر شهادت امام و یارانش زاری کند و یا بر بدن پاک شهیدان نگاهبانی دهد. بدیهی است برای همهٔ گروه‌های تعزیه‌خوان میسّر نیست که ده‌ها نعش بی‌جان را روی صحنه به نمایش گذارند، و به منظور جبران امر از مانکن‌هایی، که اغلب ناشیانه ساخته شده و ابتدایی‌اند، استفاده می‌شود. امّا به‌هرروی، صحنه آکنده از اشیای گوناگون است. شک نیست که صحنهٔ تعریف شده توسط گوبینو، و یا صحنهٔ پُر و پیمان موردِ بحث ما، شکلی از آذین‌بندی، یعنی دکور مناسب با صحنهٔ مرکزی را به نمایش می‌گذارد که ویژگی بنیادینش افقی بودن آن است.

در شرح همان مجلس پیشین، گوبینو بازهم ادامه می‌دهد که پیش از اعلام اجرای نمایش، دورتادور صحنه را پرده‌ای می‌پوشاند تا تماشاگران را از دیدن صحنه و آذین‌بندی آن مانع آید.[13] بی‌شک، این ابتکاری از سوی تعزیه‌گردان، و یا حتّی تأثیری از تئاتر مغرب‌زمین بوده است.[14] خارج از موارد نادر و استثنایی، عناصر آذینی دیگری را امروزه در صحنهٔ تعزیه می‌توان دید. در تکیه‌های سرپوشیده، برای نگهداری خرپای سقف، تعداد متغیری ستون، با ارتفاع گاه تا ده متر، دیده می‌شود که پیرامون سکو بر زمین استوار است. از این ستون‌ها، که در واقع عناصر معماری‌اند، به‌عنوان تکیه‌گاه برای آذین‌بندی صحنه بهره‌گیری می‌شود و اغلب آنها را با پارچه‌های رنگین می‌پوشانند. این رنگ‌ها (سیاه و سبز) جسمیّتِ عینی بخشیدن به باوری دینی است که از طریق تعزیه به تماشاگر انتقال می‌یابد: رنگ سیاه نمونی است که عزای وارد بر امّت شیعه را القا می‌کند، یادآور سوگی است که هر مؤمن حاضر در مجلس در روانِ خود بدان دچار است؛ سیاه همچنین نمونِ مصیبتِ بزرگی است که در برابر چشمان تماشاگران به وقوع خواهد پیوست. رنگ سبز، نه تنها رنگِ دینِ اسلام است، بل مظهری است که حوزهٔ وابستگی مؤمنان واقعی، یعنی هواداران امام حسین(ع) را می‌نماید که قربانیان این مصیبت‌اند: هواداران روی سکو همچون قربانیان جانی و هواداران جایگاه به سان قربانیان روحی‌اند که جای همگی آنان ـ شهیدان و سوگواران ـ در بهشت است و رنگ سبز هم نماد آن.

گه‌گاه پیش می‌آید که به شکل بسیار نادری، اشیای دیگری به ستون‌ها آویخته شود: «ستون‌ها تا ارتفاع قابل توجّهی با پوست پلنگ و ببر، به نشان خشونت و درندگی حاکم بر صحنه، پوشیده است».[15] بیرق‌های کوچکی، که گاه در پیرامون سکو بر زمین نشانده شده نیز قابل ذکر است. این بیرق‌های مینیاتوری فرورفته در زمین و یا نصب‌شده بر ستون‌ها به رنگ‌های سرخ (رنگ حاکم بر صحنهٔ دورانی دور سکو) و سبز (نشان حاکم بر سکو) بیانگر تشنّجی است که بر این دو نیم فضای دراماتیک حکمفرماست، دو دنیای متضاد که رودررو خواهند شد.

روی سکو، به‌ویژه در تعزیهٔ شهادت امام، عموماً خیمه‌ای مینیاتور تعبیه می‌شود که فضای خصوصی خانوادهٔ امام را می‌نماید. پس از شهادت ایشان خیمهٔ کوچک توسط اشقیا با خشونتی وصف‌ناپذیر به تاراج می‌رود، پاره‌پاره شده و در زبانهٔ آتش می‌سوزد. این خشونت بی‌امان بر روی خیمهٔ صحنه، ترجمان خشونت و بربریتی است که بر حریم امن (اندرونی) بازماندگان امام(ع) می‌رود؛ همچنین استعاره‌ای است از دریده شدن چادر زنان بیت حسین(ع).

چادر بسیار عظیم دیگری را برای محافظت تمام فضای نمایش برافراشته‌اند. این چادر عملکردی سودمندانه دارد که بازیگر و تماشاگر را از تف آفتاب و گزند سرما و باران محافظت می‌کند. ستون‌های آن نیز تکیه‌گاه عناصر آذینی قرار می‌گیرد. از لحاظ شکل، چادر بزرگ محافظ،

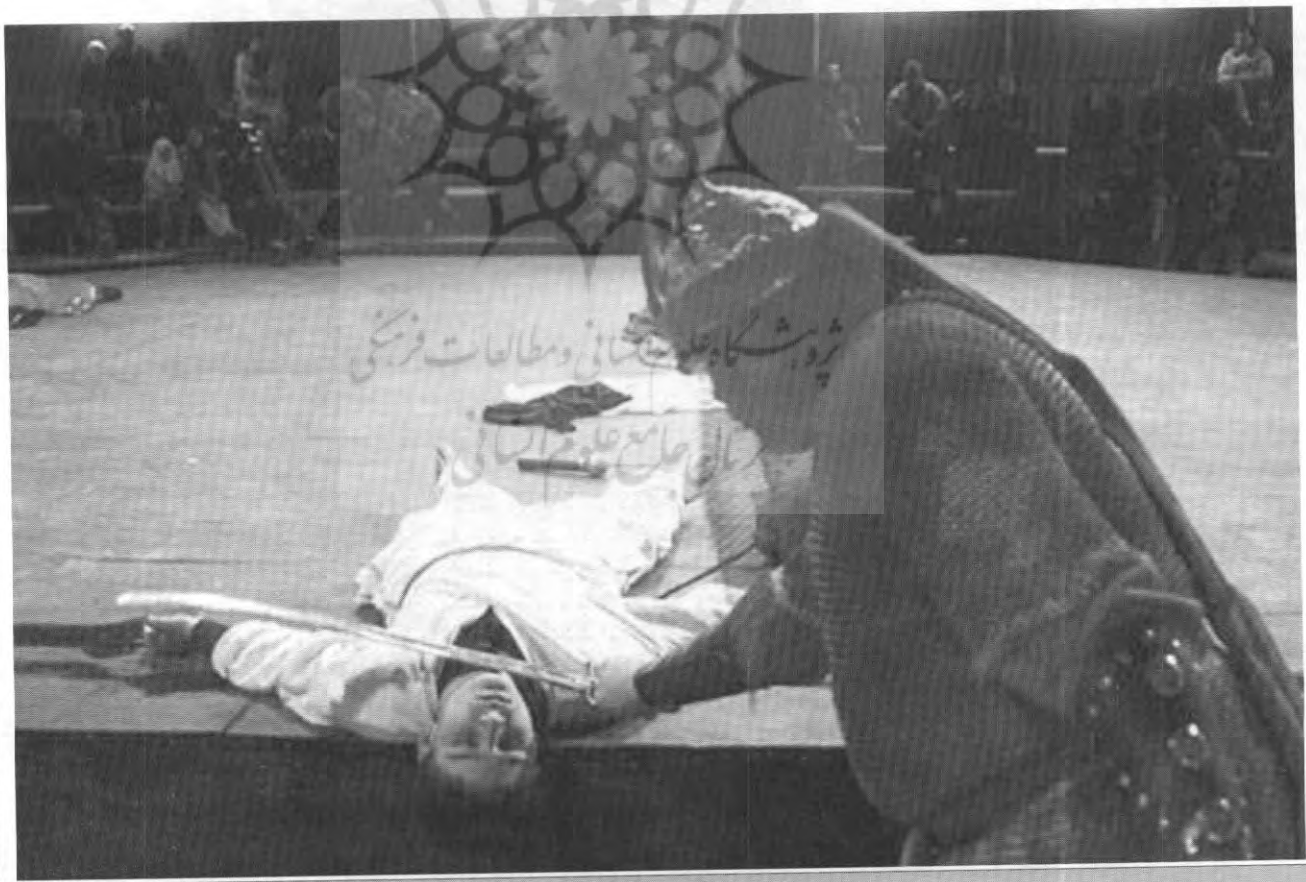
در ارتباط با چادر مینیاتور صحنه، همان‌طور که «آندری ویرث» به درستی اشاره دارد، همچون فرا ـ چادر عمل می‌کند: «چادر صحنه به اقتضای شرایط تغییر شکل داده و متحوّل می‌شود، چادر تعزیه گفتمانِ چادر صحنه است».[۱۶] چادر تعزیه بیانِ دیداری[۱۷] از گفتمان فضای دراماتیک است. همچنین، بنا بر موقعیتش، معرّف آسمان و فضای ملکوتی است که بر آن آیه‌های قرآنی و مراثی در شهادت امام و مصیبت کربلا نگاشته‌اند. بر روی این آسمان، گاه فرشتگانی در حال پرواز نقش شده‌اند که بیانگر نکات زیرند:

ـ فرشتگانی که ریشه در داستان[۱۸] دارند: آنان که در لحظهٔ فاجعهٔ کربلا حضور یافته و به امام پیشنهاد یاری می‌کنند و درعین‌حال شاهد بزرگترین ظلم تاریخ و غیر انسانی‌ترین و زشت‌ترین اعمال نسبت به شفیع نوع بشرند؛ آنان که با گشودن بال‌هایشان اندام شهیدان را از گرمای آفتاب سوزان کربلا می‌رهانند.

ـ فرشتگانی که برآمده از ایمان گروهی‌اند: آنها که در تمام مجالس تعزیه حاضر می‌شوند تا در سوگواری سرور شهیدان شرکت داشته باشند و به‌عنوان شاهد نظاره‌گر عبودیت و خلوص جمع تماشاگران‌اند تا ثواب شرکت در مجلس عزای حسین(ع) را به پای یک‌یک حضار بنویسند.

چادر بزرگ به وضوح کارکردهای متفاوت می‌پذیرد: همچون بخشی از نظام معماری بنا، کارکردی انتفاعی دارد و نقش محافظ را بر عهده می‌گیرد؛ از آنجا که فضای روایت‌شده بر صحنه را القا می‌کند، کاربردی اشارتگرانه نیز دارد؛ و سرانجام به‌عنوان رمز، نمایشگر بخشی از گیتی، نماد آفرین، است. در جایی که، بنا بر جهان‌بینی حاکم بر تعزیه، در لحظه‌ای که بزرگترین مصیبت تاریخ بشر رخ می‌دهد، زمین کربلا تبلور جهان خاکی چهره می‌کند، چادر بزرگ تعزیه اجباراً نمایندهٔ چرخ برین به حساب می‌آید. در پناه این چادر ـ فلک، بازیگران و تماشاگران تعزیه در یک فضای دراماتیک احاطه شده‌اند که همچون کلّ عالم در معیاری کوچک مفهوم می‌شود. با هر اجرای تعزیه، اهل مجلس (بازیگر و تماشاگر) زمان واقعی و روزمرهٔ خود را رها کرده، با زمان روایت معاصر می‌شوند که وقایع بنیادین را به نمایش می‌آورد. اتفاقاتی که در خلالِ آن گرهِ اسطوره‌ای بازسازی و تجربه خواهد شد.

ذوجیّت چادر در تعزیه بیهوده و از روی اتّفاق نیست و به نظر می‌رسد که سامان‌دهی ذوج چادر، کهین و مهین، طرح‌ریزی بسیار حساب‌شده‌ای دارد. چادر کهین به تماشاگر دیدِ برونی و چادر مهین دیدِ درونی می‌دهد. یعنی درعین‌حال، هم ناظرِ درونِ خیمه‌ها و هم شاهد برون خیمه‌هاست، هم در دل وقایع قرار می‌گیرد و هم از حادثه برکنار است. نظام نمایشی تعزیه



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اساساً بر این اصل متضاد بنا شده که حاضران در همه حال هم وقایع را زندگی کنند و هم شاهد عینی آن باشند. با احاطه شدن در چادر مهین، بیننده خود را جزوی از اردوی حسین(ع) انگاشته و بازی ظریفی از فضای درون ـ فضای بیرون شکل می‌گیرد. بدین ترتیب می‌بینیم که یک عنصر آذینی چگونه از این قابلیت که نه تنها صحنه را تعریف کند، بلکه کل فضای دراماتیک را نیز، همچون مدل جامعه‌ای آرمانی، بنماید. شاید بی‌جهت نباشد که معماری مکان اجرای تعزیه، چه تکیه‌های چندضلعی و چه تکیه‌های دورانی، برگرفته از شکل خیمه است.

همچنین روی سکو، بنا بر اقتضای نمایش، کوچک‌شدهٔ شیئی دیگری به چشم می‌آید که کارکردِ آذینی دارد و آن حجله است،[19] پوشیده از تکه‌های آینه و تزیین‌یافته با چراغ و پرهای رنگین. حجله در فرهنگ ایرانی به منظور انجام مراسم سوگواری جوانان ناکام به کار می‌رود و نشانگر انگارهٔ متضاد کامیابی ـ ناکامی است. در تعزیه، دو شخصیت جوان ناکامانه به شهادت می‌رسند: علی‌اکبر و قاسم. هرگاه نوبت اجرا به شهادت این دو نوجوان برسد، حجله‌ای کوچک روی صحنه قرار می‌گیرد. اگر مجلس شهادت قاسم خوانده شود، حجله با پارچه و اشیای دیگر به رنگ‌های گوناگون زینت می‌یابد؛ و درصورتی‌که مجلس شهادت علی‌اکبر به اجرا درآید، حجله را با رنگ سیاه آذین می‌بندند. فقدان رنگ، نمون فقدان ازدواج و کامیابی است.

در تعزیه‌ای دیگر، حجله را کاملاً با پارچهٔ سیاه می‌پوشانند و این نشانگر کعبه است که امام حسین(ع) واپسین طواف خود را به دور آن صورت می‌دهد. در موقعیت‌های مختلف، همین شیء می‌تواند معرّف آرامگاه و یا خانه‌ای باشد.

از سوی دیگر، مکان اجرای تعزیه، چه تکیه و چه محل‌های اجرای موقّت، با پارچه‌های سیاه و یا کتیبه‌های حاوی شعرهای مدح و ثنا از خصایل روحانی و گاه مافوق بشری امام حسین(ع) و سایر شهدای کربلا تزیین می‌یابد. این کتیبه‌ها همچون زَبَر ـ متن در گفتمان مکان اجرا عمل می‌کنند. ده‌ها پرچم دور تا دور مجلس را آراسته است، به گونه‌ای که می‌توان گفت تماشاگر با جای گرفتن در فضای دراماتیک در مجموعه‌ای از عناصر تزیینی معنی‌دار، یعنی لایه‌های گوناگون از نمون‌های هماهنگ غرق می‌شود که این نمون‌ها بر مبانی عقیدتی امّت شیعه دلالت دارد. بر روی پرچم‌ها نقش‌هایی جوراجور به چشم می‌خورد که اغلب بازسازی تصویری صحنه‌های تعزیه است. بر روی برخی، شیر کربلا و بر سطح پاره‌های دیگر ذوالجناح، با بدنی پوشیده از تیرهای اشقیا، بر پیکر امام شهید پاس می‌دهد. نام شهدا نیز بر روی این پرچم‌ها نگاشته شده و بدین ترتیب شخصیت‌های محوری نمایش، از مجرای تصویر و کلام، در کلیّت فضای اثر حضوری دوگانه و چندگانه می‌یابند. در انتهای چوب پرچم‌ها، اشیای فلزّی به شکل‌های گوناگون قرار گرفته است که به اندازهٔ کافی گویا هستند. اشکال غالب، پنجه، قبّه و منجوق است.

پنجه،[20] انگارهٔ دستی است که از برنج ریخته و بر سطح آن آیات قرآنی کنده شده است. پنجه بر فراز بیرق، نمون ـ شمایل[21] دست بریدهٔ حضرت عبّاس است. پنج انگشت موازی، نمون ـ نمادین[22] است که مفهوم بسیار مقدّس اسلام شیعی، یعنی «پنج‌تن» را به یاد می‌آورد. می‌بینیم که پنجه در ساختِ نمادین شمارگان در تعزیه شرکت فعّال دارد، چون از دیگر سوی به پنج فرزند امام علی(ع) و حضرت فاطمه(س) بازمی‌گردد که در کربلا به شهادت می‌رسند: امام حسین(ع) چون شخصیت محوری و دیگران (عبّاس، علی‌اکبر،

علی‌اصغر و قاسم داماد)، که شهادت هریک جداگانه بازی می‌شود. نمادگان پنجه همچنین بیانگر اسلام است در وجود پیامبر(ص) و چهار رکن اسلام.

قبّه شکلی کروی از فلز است که به گنبدی بسیار خُرد می‌ماند. در حالت تمثالی نشانگر سرهای بریدهٔ شهیدان کربلاست که بر رأس نیزه به کوفه و شام و به بارگاه یزید می‌روند.

هلال ماه (منجوق) از یک سو، همچون نماد اسلام، القاگر باور عقیدتی حاکم بر جامعه است و از سوی دیگر، مشخّصهٔ شخصیّت حضرت عبّاس است که به «قمرِ بنی‌هاشم» شناخته می‌آید.

می‌دانیم که وی با پرچم عجین است و پرچم او نشان ماه دارد. از اینجاست که حضرت عبّاس(ع) از جمله لقبِ «علمدارِ» امام به خود گرفته است.

مجموعهٔ این اشیاء، که در دسته‌های عزاداری به گردش می‌آیند، علاوه بر نشان عزا در سرشت خود، معمولاً در تکیه جای گرفته و ابزارهای آذینی مجالس نوحه‌گری و از جمله تعزیه هستند. چشمگیرترین شیء از این دسته «علامت» است که به نحو شگفت‌آوری تزیین می‌شود و از علائم بارز رونق تکیه است.[۲۳] نمادگرایی شمارگان در اندیشهٔ شیعی در علامت تجسّم عینی می‌یابد، چون شمار تیغه‌ها در این مورد بسی گویاست. چنین به نظر می‌رسد که در آغاز شمار تیغه‌ها با شمار امامان شیعه در ارتباط بوده و از سه تا یازده تیغه در علامت نصب می‌شده است. بعدها بر اثر تجمّل‌خواهی و افراط در تزیین، گاه شمارشان به بالای بیست هم رسید و این رابطهٔ معنایی خدشه پذیرفت. علامت‌ها درهرحال به اشیای مینیاتوری و شال‌های نفیس و پرهای رنگین آراسته است که هریک گوشه و دقیقه‌ای از اعتقادات توده‌های مردم را بازمی‌تابد. مثلاً در فاصلهٔ هریک از تیغه‌ها، ماکت‌های نشانگر بقعات مقدس، پنجه و کبوتر فراوان به چشم می‌آید. در این میان، کبوتر گذشته از لطافت و پرهیز از ستیزه‌گری در سرشت خود، همچون استعاره[۲۴] پاکی و لطافت امام را نشان می‌دهد و از بارِ معنایی قابل توجّه برخوردار است و مثل شمایل در درجات مختلف افادهٔ معنا می‌کند:

ـ کبوتری که به نشان روح امام پس از شهادت به آسمان پر می‌کشد.

ـ پرندگانی که بر پیکر بی‌جان امام می‌نشینند و آن را از تابش آفتاب می‌رهانند.

ـ مرغی که خبر شهادت امام را به مردم مدینه می‌رساند.

سرانجام جای آن دارد که به بررسی عناصر تصویری موسوم به «نقّاشی قهوه‌خانه‌ای» با مضمون مذهبی بپردازیم که گذشته از قهوه‌خانه در تکیه نیز نصب می‌شود، به‌ویژه نقش‌هایی که به واقعهٔ کربلا مربوط است. باید یادآوری کرد که مضمون‌های مورد استفاده در تعزیه به شدّت این نوع نقّاشی را زیر تأثیر گرفته است، به‌نحوی‌که مجالس تعزیه یکی از منابع الهام‌بخش تصویرگران سبک مذکور بوده است. بی‌شک، می‌توان مدعی شد که تابلوهای مربوط به وقایع عاشورا درحقیقت بازسازی آب‌ورنگ اجراهای پیشین است. در برخی از تکایا چند تابلو از این سنخ نقّاشی سخت مردمی وجود دارد که کارکردهای گوناگونی را به نمایش می‌گذارد. پیش از هرچیز، گرچه نقش این تصاویر انتزاعی است و در شکوهمند کردن فضای تکیه و تزیین آن سهیم‌اند، امّا کارکرد راهبردی و ارجاعی‌شان از وزنهٔ بیشتری برخوردار است. این نقوش یادآور صحنه‌های دیگری از درام کربلا و دربردارندهٔ اطلاعات مکمّل برای هر مجلس در حال اجراست. این معلومات برای فراهم آوردن بینش کلّی، که لازمهٔ شرکت فعّال تماشاگر در تعزیه است، ضروری به نظر می‌آید. تابلوهای نقّاشی مذکور در کارآرایی نمون‌شناختی[۲۵] تعزیه، که همانا جان گرفتن نمون‌های گفتاری و دیداری بر روی صحنه است، ارزش‌های گوناگونی می‌توانند بپذیرند:

ـ **ارزش آیینه‌وار:** برخی می‌توانند در ارتباط با صحنهٔ اصلی، که روی سکو جان می‌گیرد، ارزش صحنه‌های ضمیمه و یا صحنه‌های مضاعف را داشته باشند. صحنه‌های گذشته و یا صحنه‌های آینده را یاد آورند؛ و یا همان صحنهٔ روی سکو را تکرار کنند. در این حالت تابلو آیینه‌ای است که صحنهٔ اصلی را بازمی‌تابد و یا صحنهٔ بازی را مضاعف می‌سازد.

ـ **ارزش متمّم:** گاه می‌توانند تداوم‌بخش و یا دنبالهٔ صحنهٔ اصلی باشند، به‌ویژه در مواردی که صحنهٔ زنده بر روی سکو از نمودن برخی از کنش‌های موجود در متن ناتوان نشان می‌دهد. در چنین مواردی، نقّاشی مذهبی نقش متمّم را برای صحنه بازی می‌کند. به‌عنوان نمونه، برای اجرای صحنه‌ای، بسیار مشکل است که شخصیّت حضرت عبّاس را در کنار رود فرات و درحالی‌که از دو دست بریده شده‌اش خون فوران می‌زند، به نمایش گذارد. درصورتی‌که تابلو با تصویر چنین وضعیتی، همچون صحنهٔ کمکی به موضوع یاری می‌رساند.

در فضای نمایشی تعزیه، این چنین پراکنده و چندگانه، صحنهٔ اصلی و صحنه‌های بدل و جایگزین آن تماشاگر را پیرامون خود گرد می‌آورد و درعین‌حال او را گرد دربر می‌گیرد. با تعدّد صحنه‌های بازی رابطهٔ کلاسیک سالن ـ صحنه دگرگون و حتّی معکوس می‌شود، به گونه‌ای که دیگر این تماشاگر نیست که بر میدان بازی مسلّط است، بلکه میدان‌های مضاعف بازی است که تماشاگر را در اختیار دارد. بدین ترتیب، نقّاشی مذهبی در زمان اجرا، به نوعی، به حافظهٔ عمومی تعزیه تبدیل می‌گردد؛ و هم‌زمانی و همگامی نمایش زندهٔ صحنه و نمایش نقش‌نگارِ تابلو داوِ پایه‌ای در تعزیه است.

نقّاشی ساده‌دستانهٔ مذهبی، با قرار گرفتن در فضای اجرا، هم‌زمان به آن بُعد زیباشناختی بخشیده و همچنین از آنجا که صحنه‌های ثابت و تغییرناپذیر از تعزیه می‌نماید، کارکردی شاعرانه[۲۶] می‌یابد. این صحنه‌ها، که از طریق رنگ و روغن عینیت یافته‌اند، پایدارتر از صحنهٔ زندهٔ نمایش، از چند نقطه نظر، می‌توانند تا حدّ «متن» ارتقا یابند:

ـ از نظر جایگیری در فضای نمایش؛

ـ از نظر ارتباطی که با دیگر عناصر حاضر در فضای صحنه برقرار می‌کنند؛

ـ از نظر ویژگی‌هایشان، همچون فرم، اندازه و رنگ (بدین ترتیب، رنگ لباس در درون تابلو، عنصری زیباشناختی است، هم در چارچوب نقّاشی و هم در تمامیّت فضای تکیه)؛

ـ از نظر معنی شناسی.[۲۷]

تابلوها افادهٔ معنی می‌کنند و می‌توان آنها را

همچون ترکیبی پیچیده از یکان‌های معنایی[۲۸]، در مورد یکدیگر و نیز در مورد تمام فضای نمایش بررسی کرد.

در اینجا به این نکته می‌توان رسید که در فضای تعزیه با دو گروه از نمون‌ه‌های تصویری روبه‌رو هستیم. گروه نخست متعلق به میدان بازی است و گروه دوم در حوزهٔ تماشاگران جای گرفته است. از گروه‌بندی حاضر دو نظام دلالتگر[۲۹] متمایز ظاهر می‌شود: نظامی ویژهٔ صحنه، که به روش عینی عناصر مربوط به روایت را می‌نماید. در محور جانشینی[۳۰]، هم‌ستیزی بنیادین میان رنگ سبز و سرخ، اولیا و اشقیا، لطیف و خشن و ایمان و کفر از این سنخ است. نظام دیگر به سالن مربوط است که به طور ذهنی به ایدئولوژی تشیع استحکام می‌بخشد. سالن، یا فضای اجتماعی تعزیه، با شدّت و ضعف، پُر از نمون‌هایی است مبنی بر تأیید «تقدّس» شخصیّت امام که در میان آن‌ها، تصویر (پردهٔ نقّاشی و علم‌ها) و خط (ثنای حسین(ع) از طریق اشعار کتیبه‌ها) برجستگی ویژه‌ای دارد.

«تقدّس» مذکور، اصلی مشترک میان بازیگر و تماشاگر و شرط اوّلیه برای اجرای موفق نمایش است. بنیاد گفتمان تعزیه بر این فرض بدیهی و فرا- رسانشی[۳۱] تقدّس شخصیّت امام استوار است که پذیرش آن شخص از فرایند اجرا جدایی می‌پذیرد.

پیش از این اشاره رفت که عناصر مادی در تعزیه، و اصولاً تئاتر به طور عام، به سه دسته گروه‌بندی می‌شوند. هر عنصری توانایی دارد که در دو گروه قرار گیرد و یا از دسته‌ای به دستهٔ دیگر برود. بدین ترتیب، خیمهٔ کوچک صحنه، هم وسیله‌ای آذینی است و هم شیئی: تا هنگامی که بر صحنه قرار گرفته، جزئی آذینی است و به‌محض اینکه به آن دست برده و توسط اشقیا غارت، پاره‌پاره و سوزانده شود، شیئی به حساب می‌آید. نعش علی‌اصغر جزئی از آذین‌بندی صحنه است و زمانی که شیر کربلا آن را جابه‌جا می‌کند، به شیئی تحوّل می‌یابد. جسد در گور، که گوبینو برای ما وصف کرده، کارکرد آذینی دارد و وقتی که، بنابرگفتهٔ وی، صحنه است، دزدان قبر به صحنه آمده و به بازی با آن می‌پردازند، تن‌پوش‌ها را می‌درند، انگشتر از انگشت درمی‌آورند و یا تکه‌ای از بدن را می‌برند، دیگر عنصری است که به بازی درآمده و بنابراین، کارکرد شیئی را پذیرفته است. به همین ترتیب، پرچم‌هایی که برای زینت در فضای نمایش جای گرفته است، چون در دست بازیگر قرار گیرد، شیئی به حساب می‌آید. بازیگری که در جنگ به شهادت می‌رسد، فقط تا زمانی که در جنبش است، بازیگر باقی می‌ماند و چون جسد بی‌جانش روی خاک افتد و تا پایان نمایش بی‌حرکت باقی بماند، دیگر عنصری آذینی است. می‌بینیم که مرز میان عناصر ذکرشده، در واقع مرزی شناور است و تنها یک بررسی دقیق می‌تواند جایگاه هریک را تعیین کند.

برای نمونه، در تعزیه‌های باشکوهی که در سدهٔ پیش با شرکت شاهان قاجار و میهمانانشان در «تکیه دولت» اجرا می‌شد، گاه صدها سرباز را برای نشان دادن تعداد لشکریان یزید و خلق حس ارتش واقعی، بر صحنه می‌آوردند. به دلیل شمار فراوان، این افراد در عمل نمی‌توانستند نقشی داشته باشند و تنها همچون سیاهی لشکر ظاهر می‌شدند و کلامی هم ادا نمی‌کردند.

چگونه می‌توان موجودیت این گروه را بر روی صحنه به تعریف درآورد؟ آیا اینان بازیگر محسوب می‌شوند و یا در واقع عناصر آذینی هستند که تنها صحنه را آرایش می‌دهند؟ فراموش نکنیم که مشخّصهٔ چنین کسانی بی‌کلامی و بی‌حرکتی است و عنوانی که در سنّت تعزیه به این گروه از افراد حاضر بر صحنه می‌دهند ـ «نعش»، به جای «سیاهی لشکر» ـ خود گویای کارکردشان است.

پس، می‌توان ادعا کرد که در تعزیه، همچون هر نمایش دیگر، جابه‌جایی مداوم و چندسویه میان عناصر سه‌گانهٔ صحنه صورت می‌گیرد؛ جابه‌جایی و تبدیل متقابل از همان لحظهٔ آغاز اجرا خود را به آن تحمیل می‌کند. بدین ترتیب، شیئی است:

ـ هر عنصری که توسط بازیگر صحنه جابه‌جایی پذیرفته، حرکت داده شده، و یا دست به دست می‌شود (اسبابی که به غارت می‌رود، جنگ‌افزارها، پرچم‌ها و حتّی جانوران رکابی، که مثل ذوالجناح شخصیّت نمی‌پذیرند...)؛

ـ هر عنصری در جنبشی که بر او حاکم است (خونی که از جراحات وارد بر بدن جریان می‌یابد، آبی که از زمین فواره می‌زند...)؛

ـ هر عنصری که تغییر شکل و یا ماهیت می‌دهد (آب تشتی که نمایانگر رود فرات است و به خون بدل می‌شود، نمون ـ نشان از شهادت امام حسین(ع)...)؛

ـ هر عنصری که در جریان بازی تباهی می‌پذیرد (خیمهٔ کوچک صحنه در حملهٔ اشقیا دریده و به آتش کشیده می‌شود).

به بیان دیگر، هر عنصر صحنه، که خصلت آن پویایی است، از مقولهٔ شیئی و عناصری که ایستا هستند، از نوع آذین به شمار می‌آیند.

***

به‌عنوان نتیجه‌گیری می‌توان گفت تعزیه نوعی آذین بندی دارد که از ویژگی‌های چشمگیری برخوردار است. یعنی آذین‌بندی متلاشی‌شده در تمامی فضای دراماتیک، که در دو محور سامان گرفته و قابل بررسی است: محور افقی و محور عمودی؛ و نظام آن از تحرکی برخوردار است که از تراکم به پراکندگی میل می‌کند. در محور افقی، صحنهٔ مرکزی، یعنی سکو، بیشتر عناصر آذینی را به خود اختصاص می‌دهد. در آن گاه تا حد اشباع اشیای گوناگون جای می‌گیرد، تا آنجا که اگر نمایش لازم بداند شخصیّتی به خواب رود، به‌آسانی رختخوابی در صحنه می‌گذارند. در صحنه‌های جنگ از هرگونه تسلیحات (شمشیر، سپر، نیزه، کلاه‌خود و یا زره) به کار می‌رود. تمام این عناصر کارکردی انتفاعی[۳۲] و لعبانه[۳۳] دارند. به تدریج که از مرکز صحنه فرارفته و به جایگاه تماشاگر نزدیک می‌شویم، عناصر آذینی کاهش یافته و تنها چند چیز برای نشان دادن این یا آن مکان ویژه به چشم می‌خورد: یک تشت آب از رود فرات نشان دارد و چند شاخهٔ درخت نشانگر نخلستان است. کارکرد این عناصر کنایی[۳۴]، یعنی جزئی که کلّ را تعریف می‌کند، است. در مرزهای فضای دراماتیک، یعنی پشت سر تماشاگر، بر ستون‌ها و دیوار تکیه، اشیایی چون علامت و تابلو نقاشی و کتیبه جای گرفته که دارای کارکردی استعاری یا رمزآمیز[۳۵] است.

در محور عمودی میدان نمایش، همین دینامیسم و ویژگی به چشم می‌آید. روی صحنهٔ مرکزی، در سطح زمین، عناصر آذینی متراکم شده و حقیقی بودن آن حالت طبیعت‌گرا[۳۶] به صحنه می‌بخشد. جنگ‌افزارها همه واقعی و منطبق با زمان روایت است. رختخواب با تمام اجزایش حقیقی و به‌راحتی قابل شناسایی است. به بیان دیگر، می‌توان گفت که همهٔ عناصری که با زمین در تماس است، به نظام آذینی خصوصیّتی تقلیدی[۳۷] می‌دهد. هرچه از کف صحنه بیشتر ارتفاع می‌گیریم، کیفیّت عناصر آذینی نادرتر و مینیاتوریزه‌تر می‌شود تا مانعی برای میدان دید تماشاگر نباشد. خیمه و حجله آن‌چنان کوچک به نظر می‌آید که استفاده

از آن ناممکـن می‌شـود. یعنی عناصـری که از کف صحنه ارتفاع می‌گیرند، سـبک‌پذیر[38] بوده و چگونگی کارکردشان کنایی است. اگر این اصل را بپذیریم که چادر بزرگ تکیه، یا دیگر مکان اجرای تعزیه، مرز عمودی میدان بازی را تعیین می‌کند و دارای نقش و نگارهایی است که یادآور فضای برتر، یعنی فلک ناظر بر درام کربلاسـت، این یادآوری تنها به گونه‌ای نمادین[39] تحقّق می‌یابد.

در گذشته و در تعزیه‌های باشکوه، یعنی زمانی که برای جزئی‌ترین عنصر نمایش بیشترین تدارک را فراهم دیده و سنجش دقیق به عمل می‌آوردند، و این تمهیدات از سـوی حاضران به‌درستی درک و تعبیر می‌شد، به منظور اجرای مجلس شهادت امام، در وسـط سـقف تکیه (چادر تعزیه) روزنی می‌گشـودند که مشرف بر سـکو قرار می‌گرفت، این روزن البتّه برای تلطیف هوای داخل تکیه باز می‌شد، امّا هدف دیگری نیز بر آن مترتّب بود که بیشتر نمایشـی جلوه می‌کرد و نقش عمده‌ای در اجرا داشت. در میان شیعیان این عقیده رواج دارد که امام مظلوم در ظهر عاشـورا به شهادت رسیده است. در گذشـته، در میان دست‌اندرکاران تعزیه این سنّت وجود داشت که مجلس شهادت امام در صبح عاشورا اجرا شود و هنگام ظهر، که خورشید به حداکثر ارتفاع خود می‌رسد، صحنهٔ شهادت به مرحلهٔ اجرا درآید و بدین ترتیب سه لایه از زمان بر هم منطبق شود: زمان حقیقی اجرا، زمان مجازی روایـت و زمان تاریخی. با نزدیک شـدن نیمروز، از روزن چادر، اگر آفتاب می‌بود، شـعاع خورشید کم‌وبیش به حالت عمودی بر روی سکّو می‌تابید و دایره‌ای نورانی بر آن پدیدار می‌آمد. این لکهٔ نورانی مناسب‌ترین مکان برای حسّاس‌ترین صحنه، یعنی شهادت امام را فراهم می‌آورد. امام بر روی سکّو در این حلقهٔ نور از پای درمی‌آمد و اشـقیا که به دور او حلقه زده بودند، سرِ ایشان را می‌بریدند و چند کبوتر را به نشـان عـروج روح روی آن بزرگ‌مرد به‌سویِ بالا پرواز می‌دادند. آرایش صحنه به زیبایی تمام در حدّ عمق تراژیک بازی تجلّی می‌کرد.

این نورپردازی طبیعی، که با هوشیاری به دست می‌آمـد، از یک سـو اعتقاد تماشـاگر را مبتنی بـر حضور ملکـوت در زمین کربـلا در اوج درام، می‌نمود و از سـوی دیگر تخیّل امّت شیعه را که می‌پنـدارد ارواح پیامبران و اجداد حسـین(ع) از طریق سـتون نور از آسـمان به زمینِ کربلا فرود می‌آیند تا شاهد قربانی شدن امام در راه شیعیان باشند، قوّت می‌بخشـید. در نقّاشی‌های مذهبی همچنین می‌بینیم که حضرت فاطمهٔ زهرا (س)، مادر امام، از مجرای ستونی نورانی به دیدار فرزند شهیدش می‌آید.

از رهگذر نمایش، این سـتون نور نمادِ حضوری قدسی در شهادتگاه امام حسین(ع) و نیز در صحنهٔ تعزیه می‌شود.

بنابرایـن، روزن موجود در چادر تعزیه و تأثیری که بـر روان تماشـاگر می‌گـذارد، عناصـری از صحنه‌پردازی را شـکل می‌بخشد که حائز کمال اهمیّت است و از طریق ترکیب با دیگر نقش‌هایی که بر چادر کشـیده شـده، گونه‌ای از آذین‌بندی نمادین به وجود مـی‌آورد. این عناصر پراکنده در سقف، که تعدادشان محدود است، باژنهاد[40] چیزی است که بر کف صحنه به چشم می‌آید: عناصری متعدّد، حقیقی و با معانی سـاده و مسـتقیم. اگر اشیای کف صحنه کارکردی انتفاعی دارند، عناصر سقف، برعکس، رمزآمیزند. از سوی دیگر، مشاهده می‌شـود که اگر عناصـر آذینی زیریـن، مادّی، محسوس و عینی‌اند، عناصر زبرین در مقابل مجرّد، معنوی و ذهنی‌اند.

بدین ترتیب، آذین‌بندی تعزیـه، به دور از وجه طبیعت‌گـرای ظاهرش، از قیـد کارکرد تقلیدی رهایی یافته و از طریق گسترش یافتن در سه بُعد و خلق فضای تهی معنادار، کلیت فضای دراماتیک را در تسلطِ خود درمی‌آورد.

پی‌نوشت

1. non mimétique
2. Gobineau, Arthur de, *Religions et philosophies dans L'Asie Centrale*, paris, Gallimard, 1899: p. 396.
۳. بهرام بیضایی، *نمایش در ایران* تهران، روشنگران، ۱۳۸۵، ص ۱۳۶.
4. Rezvani; Medjid, *Le Théâtre et la danse en Iran* paris, Maisonneuve et Larose 1962.
۵. عنایت‌الله شهیدی، *تعزیه و تعزیه‌خوانی در تهران*، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی و یونسکو، ۱۳۸۰، ص ۴۲۱ ـ ۳۹۷.
6. Calmard, Jean, *"Le Mécénat des reeprésentations de ta'ziye"*, Le Monde Iranien et l'Islam, II Genéve, Droz, 1974, p. 73-123; idem, "Les mystéres de la passion de Hosseyn (Ta'ziyé)" dans Les sept climats (paris – Téhéran, Publications Orientalistes de France, 1972, P. 73 – 77; idem, "Les étendards funéraires shiltes et Leurs désignations turco – mongoles", dans Traditions religieuses et para – religieuses des peuples altaÏques ,paris, presses Universitaires de France, 1972, p. 27-38.
7. Beeman, William O., *Culture Performance and Communication in Iran* Tokyo, ICLAA, 1982.
8. Chekowski, Peter, éd., *Ta'zieh: Ritual and Drama in Iran*, New York, New York University, 1979.
9. Mimétique
10. Pictural
11. Scénographie
12. Bablet, Denis, *"Le mot décor est périmé"* Revue d'Esthétique, XIII/I, paris, 1960, pp. 121-133, ici p. 123.
13. Gobineau, *Religions et philosophies*. P.396.
۱۴. وجـود چنین پرده‌ای در مقابله با سرشـت تعزیه بوده است که در آن سعی می‌شود چیزی از تماشاگر مخفی نماند، تا آنجا که ظرافت‌های صحنه‌پردازی و یا حقّه‌های بازیگری در برابر چشمان عموم انجام می‌گیرد.
15. Gobineau, *Religions et philosophies: p.343*.
16. Wirth, Andrzej, *"Ein perserteppich von codes"*, Theater Heute ,19787, p. 32.
17. visuelle
18. Fiction
۱۹. در مورد حجله نک:
Calmard, Jean, "Hejla", EIr: XII, P. 143.
۲۰. دربارهٔ پنجه و دیگر اشیای آیینی نک:
Calmard, Jean, "Álam va Álâmat", EIr: I, pp. 785-791.
21. signe iconique
22. signe symbolique
۲۳. نک:
Calmard, Jean, "Álam va Álâmat", pp/ 785-791.
24. Métaphore
25. performance sémiotique
26. Poétique.
27. Sémantisme
28. Sémes.
29. Signification.
30. axe paradigmatique
31. méta communicative
32. Utilitaire
33.Iudique
34. métonymique
35. métaphorique
36. naturaliste
37. mimétique
38. stylisé
39. symboliqe
40. Contraste،