بررسی نشانه- معناشناختی ظرفیت‌های نمایشی تعزیه و تراژدی با رویکرد نشانه‌شناسی آنالوگ و دیجیتال

مجید رحیمی جعفری[1*]، تاجبخش فنائیان[2]

۱. دانشجوی دکتری تئاتر، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
۲. دانشیار هنرهای نمایشی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

دریافت: ۹۲/۱۲/۲ پذیرش: ۹۳/۲/۱۵

دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د۶، ش۳ (پیاپی ۲۴)، مرداد و شهریور ۱۳۹۴، صص ۹۳-۱۱۴

چکیده

تراژدی و تعزیه، دو سنت نمایشی کلاسیک محسوب می‌شوند که به دلیل ریشه داشتن در آیین و نیز وابستگی به مذهب، فرهنگ، اسطوره و لحن، قابل بررسی تطبیقی هستند. هدف از این پژوهش، بررسی ارزش‌ها و ظرفیت‌های نمایشی این دو گونهٔ نمایشی در تطابق با یکدیگر است. در راستای این هدف، مؤلفه‌های مختلفی همچون روایت یا تقلید، شبیه و شخصیت، شیوهٔ اجرایی، جلوه‌های کلامی، تزکیه و تأثیر بر مخاطب مقایسه می‌شوند.

در این مقاله درصدد پاسخ به این پرسش هستیم که چگونه می‌توان ظرفیت نمایشی تراژدی را بر تعزیه یا بالعکس (یکی را بر دیگری) رجحان داد؟ به نظر می‌رسد با استفاده از رویکرد نشانه- معناشناسی و نیز زیرمجموعه‌های آن، نشانه‌شناسی دیجیتال و آنالوگِ لویی ژان کلوه بتوان میزان تشابهات و اختلافات نمایشی این دو گونه را بهتر بررسی کرد. هدف دیگر از این پژوهش، نقدی بر پژوهش‌های تطبیقی موجود تعزیه با نمایش‌های تراژدی و حماسی است که به نظر می‌رسد از مهم‌ترین رکن تعزیه، یعنی شیوهٔ اجرایی آن چشم‌پوشی کرده‌اند و ارزش‌های آن را نسبت به گونه‌های دیگر سنجیده‌اند.

واژگان کلیدی: تعزیه، تراژدی، نشانه‌های نمایشی، نشانه‌شناسی آنالوگ و دیجیتال، نشانه- معناشناسی.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: majidrahimi@academyhonar.com

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

۱. مقدمه

تعزیه[۱] نمایشی آیینی و سنتی است که مانند نقالی[۲] بر احساسات تماشاگر تکیه دارد. تعزیه از نظر برخی پژوهشگران با القاب مختلفی یاد شده است؛ چنان‌که به دلیل بُعد تراژیک، «تراژدی»[۳] و از بُعد حماسیِ نبرد، «حماسه»[۴] و فاقد ارزش‌های تراژدی و درکل، «نانمایشی»[۵] خوانده شده است. اغلب پژوهشگران کوشیده‌اند ماهیت نمایش ایرانی تعزیه را مشخص کنند و حتی مقالات مختلفی در زمینهٔ بررسی تطبیقی بین آن و تراژدی انجام شده است. در این بررسی‌ها ویژگی‌هایی از هریک استخراج و تفاوت‌ها و شباهت‌هایی ذکر شده است. این ویژگی‌ها اغلب از درون متن بیرون آمده‌اند و شیوهٔ اجرایی مورد نظر قرار نگرفته است که می‌توان دو دلیل اصلی برای آن برشمرد: ۱. در بررسی تطبیقی، منتقدان ادبی، ادب نمایشی را با رویکردهای مختلف مورد نقد قرار داده‌اند و این رویکردها به‌طور عمده بر پایهٔ تحلیل متنی استوار هستند؛ به‌طور مثال بررسی اسطوره‌شناختی، نقد شخصیت و...۲. تراژدی در طول زمان، آن شکل آیینی خود را از دست داده و بیشتر پژوهش‌ها بر پایهٔ ویژگی‌های ارسطو[۶]یی است. با این وجود آنچه در پژوهش‌های مختلف کمتر مورد توجه قرار گرفته است، خودِ اجراست و کمتر متن ثابتی از تعزیه باقی مانده است که تعزیه بر طبق آن اجرا شود. شیوهٔ اجرایی، دیگر تعزیه را به دو قطب *نقل و روایت‌گری* و *تقلید و بازنمایی* تبدیل نمی‌کند؛ بلکه در جزءجزء روابط تأثیر دارد. به‌طور مثال سؤالی که پیش می‌آید این است که شَوِش[۷] و کنش چگونه نشانه‌های نمایشی را به وجود می‌آورند؟

گمان می‌رود در تعزیه به دلیل نقل و روایت‌گری، جلوه‌های کلامی به سمت شَوِش‌محوری و ترفند القایی (دوری از نشانه‌های نمایشی) می‌رود و در تراژدی با کنش و نشانه‌های نمایشی روبه‌رو هستیم و البته شیوهٔ اجرایی، خود به بستری برای برهم‌زنی روابط متنی شوش‌گر و کنش‌مند تبدیل می‌شود.

تعزیه بر پایهٔ یک واقعیت اجرا می‌شود و متن‌ها در طول زمان توسط خود شخص یا یک «دیگریِ» نزدیک به اجراکننده از یک واقعه گزینش می‌شود و شیوهٔ اجرایی اهمیت بیشتری دارد. شیوهٔ مشارکتی آن نیز بیشترین تأکید را بر برانگیختن احساسات مخاطب دارد و در مقابل، تراژدی بر درام و متن استوار است و اساس آن را طرح داستانی تشکیل می‌دهد. به

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

همین صورت نمی‌توان با یک بررسی متنی و نه اجرایی، این دو نمایش را در ابعاد مختلف مورد تحلیل قرار داد. به همین سبب در این پژوهش برآنیم تا با نگاه متفاوتی به این بررسی تطبیقی پرداخته و با وام‌گرفتن از بررسی نشانه‌شناختی آنالوگ و دیجیتال[8] وجوه و ظرفیت‌های نمایشی هر دو اثر- و نه ماهیت نشانه‌شناسی این دو گونه- را بررسی کنیم.

یکی دیگر از اهداف این پژوهش، مشخص کردن ویژگی‌های تعزیه از خاستگاه و چگونگی پیدایش تا وجه نمایشی آن است که اغلب آن را با یک بررسی گذرا، از شش ویژگی ارسطو در خوانش تراژدی، تعزیه را فاقد ویژگی نمایشی خوانده‌اند.

بدین منظور، ابتدا با شرح مختصری دربارهٔ این دو سنت نمایشی و شیوهٔ شکل‌گیری آن‌ها، به تعریف نشانه‌شناسی آنالوگ و دیجیتال و وجوه مختلف نمایشی در یک اجرا می‌پردازیم. درنهایت نیز با الگوی طرح‌شده، به یک بررسی تطبیقی در ارزش‌های نمایشی تعزیه و تراژدی شامل شیوهٔ اجرایی، روایت و تقلید، شخصیت‌پردازی، جلوه‌های کلامی، تزکیه و تأثیر در مخاطب خواهیم پرداخت.

۲. تعزیه و تراژدی

۲-۱. تعزیه

در فرهنگ معین، *تعزیه* در لغت به مفهوم مطلق، به معنای «عزاداری کردن است؛ لیکن برپاداشتن مجلس عزا[9]ست». چلکوفسکی[10] معتقد است تعزیه، کل جوهرهٔ اندیشه و عواطف مربوط به حیات، مرگ، خدا و انسان‌های هم‌نوع را دربرمی‌گیرد (نک. چلکوفسکی، ١٣٦٧: ٢٣). به نظر می‌رسد هرجا تمدنی بوده و آداب و رسوم مذهبی یا مراسم آیینی وجود داشته، به‌تبع آن، شکلی از نمایش نیز رشد نموده که بعدها تکامل یافته و صورت کامل نمایشی پیدا کرده و مکتوب شده است. فروغ معتقد است خاستگاه شکل‌گیری تئاتر در یونان قدیم، آوازهایی بوده که در جشن‌های مذهبی می‌خواندند (فروغ، ١٣٨٣: ٣٣-٣٥)؛ همچنان‌که منشأ نمایش‌های مذهبی ایران را نیز اشعار پرشوری می‌دانند که در رثاء و به‌منظور یادآوری مصائب اهل بیت پیامبر (ص) و به‌ویژه فرزندان ایشان، امام حسن (ع) و امام حسین (ع)، خوانده می‌شده است. فنائیان تعزیه را نمایشی مذهبی[11]، نوعی شبیه‌خوانی که به شیوهٔ روایت بازگو می‌شود،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

قلمداد می‌کند (فنائیان، ۱۳۸۹: ٤٥). این نمایش مذهبی، ویژگی‌ها و شیوهٔ اجرایی منحصر به خود را دارد و به نظر می‌رسد نمایش خواندن آن، اولین‌بار در کتاب *نمایش ایرانی*[۱۲] به زبان فرانسه توسط الکساندر خودزکو[۱۳] (1976) رقم خورده است. او که نمایندهٔ سیاسی دولت تزاری و لهستانی‌الاصل بود، در اواخر حکومت فتحعلی‌شاه قاجار و اوایل تاج‌گذاری فرزندش، محمدشاه، در ایران به سر می‌برد و ۳۳ مجلس[۱٤] از تعزیه‌نامه‌ها را جمع‌آوری نموده و با خود به اروپا برد. وی در مقدمهٔ ۳٦ صفحه‌ای خود با هیجان از داشتن نمایش و درام توسط ایرانیان سخن گفت و نمایش تعزیه را با سنت نمایش دینی، نزد فرهنگ مسیحی اروپا مقایسه نمود و نمونه‌ای از آن را گزارش داد.

۱-۱-۲. خاستگاه و چگونگی پیدایش تعزیه

خاستگاه تعزیه به دسته‌های عزاداری پیش و پس از اسلام در ایران بازمی‌گردد. اولین دسته‌های عزاداری مرتبط با سوگ سیاوش است. «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست...چنان‌که در همهٔ ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند» (همایونی، ۱۳٦۸: ٦۸۳). عناصری معتقد است سیاوش اسطورهٔ معصوم است که پس از اسلام جای خود را به حسین‌بن‌علی (ع) داده است (عناصری، ۱۳٦٦: ۱٦). دسته‌های عزاداری به شهادت کتاب *احسن القصص* پس از اسلام از زمان عضدالدولهٔ دیلمی- نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری- آغاز یا علنی شد و در زمان صفویه و بعدها تا قاجار توسعه یافت *(*نک. بیضایی، ۱۳۹۱: ٥٥- ٥٦). در همین قرن، مردم فین کاشان برای شهادت سلطان علی‌محمد به حوالی کاشان (برای مراسم قالی‌شویان) می‌رفتند و عزاداری می‌کردند که شبیه به نمایش مرگ بَعَل[۱٥] و شست‌وشوی او توسط کاهنان در رود بین‌النهرینِ باستان است. بیضایی با وجود ریشه‌داربودن این نمایش در دسته‌های عزاداری، پیدایش یا تحول و تکامل آن را نتیجهٔ استقلال سیاسی و مذهبی ناشی از اعلام رسمی مذهب شیعه توسط صفویه می‌داند[۱٦] (همان: ۱۱٤).

چرولی[۱۷] قدمت تعزیه را به روزگار شاه اسماعیل صفوی مرتبط می‌دانست (نک. چرولی، ۱۳٦۷: ٤۱- ٤۳) و چلکوفسکی اوج کمال این سنت نمایشی را مرتبط با قاجار می‌داند (نک.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

چلکوفسکی، ١٣٦٧: ١١- ١٦). در همین زمینه، فنائیان نیز در آخرین پژوهش خود آغاز این سنت را به زندیه و کمال و شکل‌گیری آن را به قاجار نسبت می‌دهد (نک. فنائیان، ١٣٨٩). یکی از اولین گزارش‌هایی که به‌صورت کامل از تعزیه منتشر شده، گزارش تاورنیه است که در سفرنامهٔ خود (١١٦٦ ش) در عهد زندیه، تعزیهٔ حضرت قاسم (ع) و مراسم ازدواجش پیش از نزاع را به‌طور کامل وصف کرده است (نک. بیضایی، ١٣٩١: ١١٧).

٢-١-٢. موضوع‌های تعزیه

بیضایی در این باب سه موضوع اصلی را معرفی کرده است: الف. فرود آمدن جبرئیل برای آگاه کردن پیامبر (ص) از نحوهٔ شهادت دو نوهٔ ایشان، یعنی حسن و حسین‌بن‌علی (ع)، شهادت‌های حضرات فاطمه (س)، علی (ع) و حسن‌بن‌علی (ع)؛ ب. دعوت امام حسین (ع) به کوفه و ماجرای مسلم تا شهادت امام (ع)؛ ج. ایمان آوردن ایلچی در بارگاه یزید پس از دیدن اسرا و سر بریدهٔ امام (ع) تا قیام مختار (نک. بیضایی، ١٣٩١: ١١٢).

فنائیان نیز در کنار موضوعات ذکرشده، از دیگر قصص قرآن در اجرای تعزیه‌ها یاد کرده است؛ چنان‌که درکل، تعزیه به قصه‌های مذهبی شیعیان می‌پردازد و حضور مخاطب می‌تواند به آن سمت‌وسو دهد (نک. فنائیان، ١٣٨٩: ٤٥).

٢-٢. تراژدی

تراژدی در زبان یونانی به معنی «آواز بز» است و به‌گونه‌ای از شعر و درام، جهت اجرا و سرودن نمایشی اطلاق می‌شود، اما مهم‌ترین تعریف از تراژدی و قاعده‌مند کردن این درام توسط ارسطو صورت گرفته است:

> تراژدی، تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلاف اجزای مختلف و این تقلید به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه این‌که به واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد (ارسطو، ١٣٨٧: ١٢١).

ارسطو در باب دوازدهم بوطیقا نیز اجزای کمّی برای ساختمان تراژدی قایل می‌شود که

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

بدین قرار است: پیش‌گفتار[۱۸]، واقعهٔ ضمنی[۱۹]، مخرج[۲۰]، آواز خنیاگران/ همسرایان (راه یا ورودی[۲۱] و مقام[۲۲]). او همچنین اجزای کیفی تراژدی را شش جزء دانسته است: افسانهٔ مضمون (پیرنگ)، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز. وی افسانه و داستان (طرح اصلی تراژدی) را *مبدأ و روح تراژدی* می‌داند (نک. همان: ۱۲۲- ۱۳۲).

۱-۲-۲. خاستگاه و شکل‌گیری تراژدی

امروزه اصطلاح تراژدی را مربوط به دورانی می‌دانند که گروه‌های رقص برای ربودن بُزی به‌عنوان جایزه یا بر گِرد بزی که قرار بود قربانی شود، می‌رقصیدند. گوران معتقد است برگزاری مراسمی آیینی در معبد دیونوسوس و خواندن آوازهای مذهبی و قربانی کردن بز که در اساطیر عبرانی‌ها و مصریان قدیم در مقام نیروی خلاق پرستش می‌شد، همه از وجوه قربانی و نوعی شفاعت در آیینی بود که به خاستگاه تراژدی از دیتی‌رامب[۲۳] بدل شد (گوران، ۱۳٦۰: ۱۹). ارسطو در قدیمی‌ترین سند مربوط به درام آورده است: «تراژدی از بدیهه‌سازی‌های سرخوان دیتی‌رامب به وجود آمده است» (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۹). فنائیان در همین رابطه می‌افزاید آنچه امروزه از وجه دراماتیک تراژدی نزد ما مطرح است، همانی نیست که دوریان از دیتی‌رامب، تراژدی می‌خواندند، بلکه نزدیک به آثار تس‌پیس[۲٤] است (نک. فنائیان، ۱۳۸۹: ۳۸). نوآوری تس‌پیس افزودن پیش‌درآمد و گفتار بود که توسط یک بازیگر، گفته و بازی می‌شد. هوراس[۲۵]، نویسندهٔ هم‌عصر او، در سال ۵۰۰ ق. م روایتی از تس‌پیس نقل می‌کند که در ارّابه‌ای به همه‌جا سفر و نمایش اجرا می‌کرده است. محمدی بارچانی معتقد است تراژدی از قرن ششم ق. م در یونان باستان، هم‌زمان با حکومت پیسیس‌تراتوس، توسط تس‌پیس، پراتیناس، خوئیریلوس، آریون و فرونیخوس به وجود آمد، اما در قرن پنجم ق. م با سقوط حکومت مطلقه و روی کار آمدن پریکلس و همزمان با عصر طلایی فرهنگ آتنی، با ظهور سه تراژدی‌نویس بزرگ یونان باستان، یعنی آیسخولوس، سوفوکلس و اوریپیدس بود که عصر طلایی تراژدی هم رقم خورد (نک. محمدی بارچانی، ۱۳۸۷: ۷۹- ۱۰۳).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

۲-۲-۲. تراژدی در گذر زمان

آنچه ما امروزه در مقام تراژدی از آن یاد می‌کنیم، به‌طور کامل شکل و شمایل آیینی خود را از دست داده است. دیگر تراژدی با آواز همسرایان، نوع آیینِ سوگواری و قربانی‌کردن شناخته نمی‌شود؛ بلکه تراژدی امروزه براساس درام و طرح داستانی خود معرفی می‌شود؛ چنان‌که تکیه بر متن، آیین را کنار نهاده است. وینی معتقد است در زمان شکسپیر در انگلستان، تراژدی را داستان سقوط شخصیتی مشهور تعریف می‌کردند که از موفقیت به فلاکت می‌افتد و در بدبختی زندگی خود را به پایان می‌رساند (نک. وینی، ۱۳۷۷: ۸۰) و سرانجام، در زبان رایج، کلمهٔ تراژدی رنگ بدبینی دارد؛ چنان‌که حوادث وحشتناک از قبیل جنگ‌ها، کشتارها و مصیبت‌های طبیعی را تراژیک وصف می‌کنند.

۳. نشانه‌شناسی آنالوگ و دیجیتال

نشانه- معناشناسی، ابزاری علمی است که با آن می‌توان سازوکارهای شکل‌گیری و تولید معنا را در گفتمان‌ها مطالعه کرد. هر پدیده‌ای برای تداوم حیات خویش به معنایی نیاز دارد، به همین دلیل همواره یا ناگزیر از قبول معنا، بدون دگرگونی آن و یا اقدام برای تولید آن است. شعیری و همکار معتقدند هجوم نشانه‌ها ما را به نحوی به معناپردازی، ناگزیر و امکان تولید و تکثر معنا را فراهم می‌کند (نک. شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ٦). بدین‌ترتیب راه معنا راهی بی‌پایان است. رحیمی و همکار نیز معتقدند جهان نمایشی در سیطرهٔ اقسام نشانه‌های نمایشی است و ما از صورت بیان به صورت محتوا می‌رسیم (رحیمی جعفری و یوسفیان کناری، ۱۳۹۱: ٤٨٩- ٥٠٨). صورت بیان را نشانه‌های آنالوگ و دیجیتالی شکل خواهند داد که برای معناپذیری یا معنایابیِ نمایشی راهی جز یافتن امر دراماتیک و قابلیت نمایشی گونه‌های مختلف باقی نخواهند گذاشت. به همین دلیل نگارندگان جستار حاضر کوشیده‌اند ظرفیت نمایشی دو گونهٔ تعزیه و تراژدی را با رویکرد نشانه‌شناسی آنالوگ و دیجیتال و اقسام مختلف نشانه‌های نمایشی بررسی نمایند.

لویی‌ژان کلوه[۲٦] (2004)، زبان‌شناس و نشانه‌شناس فرانسوی، در مقالهٔ «نشانهٔ زبانی: از سوسور تا لاکان[۲۷]»- که آن را در هم‌اندیشی توکیو ارائه نمود- قانونی‌بودن منع نشانه‌های

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

مذهبی دیداری، خودنما و نمایشی را در فرانسه از دیدگاه نشانه- معناشناسی بررسی نمود. او نشانهٔ دیداری را ناپیوسته و منقطع (*دیجیتال*) و دو نشانهٔ دیگر را پیوسته و طیفی (*آنالوژیک*) می‌داند؛ زیرا در مورد اول، نشانه یا دیده می‌شود و یا برعکس؛ اما در مورد نشانهٔ دیگر نمی‌توان حد خاصی را در نظر داشت؛ چنان‌که مشخص نیست به چه میزان نمایشی است. براساس نظر کلوه، نشانه‌ای که با مقادیر سروکار دارد و به‌صورت طیفی، مقادیر مختلفی را شامل می‌شود، نشانهٔ آنالوژیک است و نشانه‌ای که مقدار آن کاملاً مشخص (یا ۰ یا ۱) است، نشانهٔ دیجیتال است.

۴. نشانه‌های نمایشی، شبه‌نمایشی، نانمایشی و ابرنمایشی

رحیمی و همکار معتقدند در جهان نشانهٔ دیجیتال که با مقدار مشخص سروکار داریم، نشانهٔ نانمایشی شکل می‌گیرد (نک. رحیمی جعفری و یوسفیان کناری، ۱۳۹۱: ۴۸۹- ۵۰۸). نشانهٔ نانمایشی متعلق به امر غیر نمایشی است که مابه‌ازای صحنه‌ای یا بازنمایی نمی‌یابد. در مقابل آن، نشانه‌ای که آمادگی بروز و ظرفیت نمایشی دارد، نمایشی است و نشانه‌هایی را که نه صددرصد نمایشی هستند و نه صددرصد غیر نمایشی، می‌توان شبه‌نمایشی نامید. به نظر می‌رسد می‌توان وجه دیگری از نشانهٔ نمایشی و بازنمایی نشانه در صحنه را به پژوهش ذکرشده اضافه نمود: چنان‌چه نشانهٔ نمایشی از سطح بروز امر دراماتیک فراتر رود و بحث ارزش از مفاهیم زبانی عبور کند و در جهت شکل‌گیری ارزش‌های روایی قرار گیرد، نشانهٔ فراارزش[۲۸] را نشانه گرفته است و با تکنیک برجسته‌نمایی به نشانهٔ ابرنمایشی تبدیل می‌شود. زیلبربرگ معتقد است هرگاه ارزش در چرخهٔ مبادلهٔ بین کنش‌گران در جایگاه مرکزی نشانه- معناشناسی، از سطحی به سطح دیگر، فراتر از مفهوم اصلی خود را نشانه گرفته باشد، «فراارزش» خوانده می‌شود (نک. شعیری، ۱۳۹۱: ۵۰۹- ۵۲۰).

۵. بررسی تطبیقی تعزیه و تراژدی

۱- ۵. روایت و تقلید

درام، به‌مثابه وجه بازنمودی کنش است نه خود عمل، بلکه بازتابی از دنیای واقعی که در

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

رفتار، سیما و کردار شخصیت‌ها بروز می‌کند که تراژدی بهترین شکل آن است[٢٩]. ارسطو خاستگاه و منشأ تراژدی را *طرح* می‌داند که از تقلید عمل برمی‌آید و نباید به واسطهٔ «نقل و روایت» شکل بگیرد. حال تعزیه بر پایهٔ نقل و روایت است. ارسطو ویژگی نقل و روایت را ویژگی گونهٔ حماسی می‌داند.

آنچه مشخص است نشانه در سطح بازنمایی خود، پیوسته و طیفی است و در وضعیت نمایشی بروز می‌یابد، ولی نشانه در سطح روایت‌گری به دلیل انقطاع گفتار به نانمایشی نزدیک می‌شود. موضوع دیگری که در این بررسی اهمیت دارد- و به نظر می‌رسد دیگر پژوهشگران به آن توجه نکرده‌اند- مابه‌ازای صحنه‌ای هر دو گونه است. در تعزیه از واقع‌گرایی در اجرا اجتناب می‌شود، ولی در تراژدی با عنصر تقلید، به واقعیت نزدیک می‌شویم. این تضاد که ریشه در بن‌مایه‌های اصلی این دو سنت نمایشی دارد، برخی پژوهشگران را به بیراهه‌ای برای عدم وجود مؤلفه‌های نمایشی در تعزیه یا حماسه‌خواندن تعزیه برده است. این پژوهش‌ها تعزیه را نانمایشی و تراژدی نمایشی خوانده‌اند؛ اما این تطبیق در متن است و اساس کار ما شیوهٔ اجرایی است که در قسمت دیگر به‌طور کامل توضیح داده می‌شود.

٢- ٥. شبیه و شخصیت

فُرستر به دو گونهٔ اصلی شخصیت‌های چندبعدی و تک‌بعدی اعتقاد دارد (Vide. Forster, 1985: 75-85). شخصیت‌های چندبعدی با مجموعهٔ کوچکی از مشخصه‌های تمایزبخش، تعیین و تعریف می‌شوند. در نمایی‌ترین شکل آن، این مجموعه به یک خصوصیت و ویژگی واحد تقلیل می‌یابد که به جهت منفک و اغراق‌آمیز بودن، نقش‌واره را به یک تصویر کاریکاتوری تبدیل می‌کند. شخصیت تک‌بعدی به سه شکل اصلی تلقی می‌شود: پرسونا[٣٠]، تیپ[٣١] و فرد. پرسونا در مقایسه با شخص واقعی، انتزاعی‌ترین نوع می‌باشد؛ چون شخصیت در این حالت از شخصِ واقعی فاصله می‌گیرد. تیپ معرف تودهٔ درهم‌تنیده‌ای از مشخصه‌های جامعه‌شناختی و یا روان‌شناختی است که دو خاستگاه متفاوت پیدا می‌کند: یا به شکل هم‌زمانه از پیکرهٔ شخصیت‌های نمایشی و تیپ‌های اجتماعی دورهٔ خود گزینش می‌شوند که

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

به آن‌ها *الگوی اصلی*[۳۲] گفته می‌شود و یا آن‌که ریشه در سنت شخصیت‌های دراماتیک از پیش تعیین‌شده دارند که *نقش‌واره‌های حاضر و آماده*[۳۳] نامیده می‌شوند.

هرچه شخصیت به فردیّت نزدیک شود، وجه نمایشی آن بیشتر خواهد شد و چون پرسونا در انتزاعی‌ترین شکل ممکن است، به نانمایشی نزدیک می‌شود. در این میان، ما «تیپ» را داریم که در وضعیت بینابین نمایشی قرار دارد. از مهم‌ترین مشخصه‌های تراژدی، روان‌کاوی اشخاص و انگیزه‌شناسی کردارهاست. اشخاص داستان، اعم از قهرمان و ضد قهرمان، معطوف به ویژگی‌های روانی، فرهنگی، اجتماعی و فیزیکی، کنش و واکنش ویژه‌ای دارند. شخصیت در تراژدی یا تابع تقدیر است یا سعی بر عوض کردن آن دارد. چنان‌چه شخصیت در پی تن‌دادن به سازوکار از پیش معین و مقادیر منقطع باشد، عملِ شخصیت، او را به وجه نانمایشی نزدیک می‌کند، اما اگر کنش براساس برآیند شرایط فیزیکی، محیطی و روانی او سر زند، وجه نمایشی پررنگ می‌شود. به‌طور مثال ادیپ در *ادیپ شهریار*[۳۴] سعی داشت از ناپیوستگی روبه‌روی خود (تقدیرش) فرار کند، اما تقدیر برای او مشخص نیست؛ درکل، در تراژدی تقدیر امری است که بر شخصیت پوشیده است. شخصیت به دلیل نزدیک‌شدن به فردیّت از مقادیر ناپیوستار اجتناب می‌ورزد و وجه نمایشی دارد.

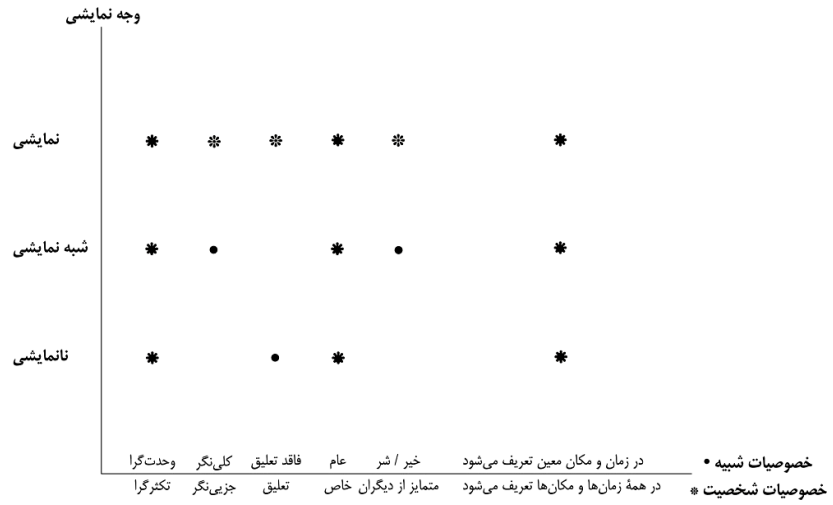
واژهٔ شبیه که برای نقش‌پردازان تعزیه به کار می‌رود، خود گویای اهداف و روش‌های این نقش‌پردازی است که براساس تفکیک نقش از نقاش، در ابعاد درونی و بیرونی اشاره دارد. نقاشِ نقش‌پرداز، خود را نه به‌جای نقش که مشابه نقش تصور می‌کند و آشکار است که مشابه یک شخص، نه می‌تواند و نه داعیه‌اش بر این است که تمامی خصوصیات درونی و بیرونی شخص مورد تشبیه را واجد باشد.

اگر بخواهیم براساس توضیحات کلی حکم صادر کنیم باید شبیه را در وجه نانمایشی و شخصیت را در تراژدی، نتیجهٔ ابعاد آن به یکی از وجه‌های نمایشی نزدیک بدانیم. در این قسمت سعی بر آن است تا با استفاده از جدول مقایسه‌ای شخصیت و شبیه طرح‌شده توسط فنائیان (۱۳۸۹: ۱۲۹)، با بررسی نشانه‌شناسی آنالوگ و دیجیتال آن‌ها را در وجوه نمایشی تطبیق دهیم.

برخی ویژگی‌ها همان‌طور که مشخص است بسته به نوع شبیه و شخصیت در نقش‌های سوژه‌های گفتمانی می‌تواند تغییر کند و به همین دلیل در تمامی ویژگی‌ها رسم شده است و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

برخی دیگر به‌طور کامل، منقطع یا گسسته است که در یک نقطهٔ ثابت رسم شده‌اند. با توجه به طرح‌وارهٔ زیر می‌توان گفت شبیه بیشتر در جایگاه شبه‌نمایشی و از شخصیت‌های حاضر و آماده است؛ در صورتی‌که شخصیت در تراژدی هر چقدر به فردیّت نزدیک شود، به‌طور کامل وجه نمایشی آن نمود پیدا کرده است.



طرح‌وارهٔ ١ بررسی ارزش‌های نمایشی شبیه و شخصیت

٣-٥. شیوهٔ اجرایی

آنچه مشخص است در بین اغلب نظریه‌پردازان درام، تراژدی گونه‌ای نمایش است که بر متن، بازنمایی، تقلید کردار، رفتار، سعادت و شقاوت بنا شده است. شیوهٔ اجرایی آن نیز مانند دیگر گونه‌های دراماتیک می‌تواند بر یک الگوی کلاسیک زمینه‌چینی، پیش‌درآمد، بحران، نقطهٔ اوج و فرجام عمل کند یا این‌که براساس سبک و منطق دراماتیک خود، این الگو را واسازی نماید. در سوی دیگر تعزیه از چنین الگویی تبعیت نمی‌کند و اساس روایت- که در قسمت دیگری توضیح داده شد- پژوهشگران را بر آن داشته در تطبیق با تراژدی آن را فاقد ارزش‌های دراماتیک تلقی کنند. شکل اجرایی تعزیه براساس شبیه‌خوانی است. ناصربخت

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

معتقد است این سنت مبتنی بر کلامی منظوم بوده و با تأکید بر «نمایشی‌بودن» (نمایشی‌گرایی) و استفاده از قراردادهایی که از سوی تماشاگران از پیش تعیین و پذیرفته شده است، بر صحنه می‌رود. او شبیه‌خوانی را نوعی نمایش روایی می‌پندارد که متشکل از سه عنصر موسیقی، کلام، بازیگری (نقش‌پوشی) است و مانند سایر نمایش‌های شرقی قراردادهای خاص خود را دارد (نک. ناصربخت، ۱۳۷۹: ۳٤).

تماشاگر تعزیه به‌تقریب با شروع، میانه و پایان داستان آشناست. شبیه‌خوان به‌صراحت عاقبت داستان را اعلام می‌نماید و آنچه تماشاگر را در روند اجرایی قرار می‌دهد، شیوهٔ اجرایی منحصربه‌فرد تعزیه است. اگر تراژدی براساس متن به اجرا درمی‌آید، تعزیه براساس مشارکت مخاطب معنا می‌یابد. به این ترتیب تعزیه را می‌توان یک نمایش مشارکتی[۳۵] و نزدیک به قواعد پرفورمنس[۳٦] (اجرا) معرفی کرد. در پرفورمنس نیز شخصیت هیچ‌گاه شکل نمی‌گیرد؛ یا از شخصیت‌های حاضر و آماده استفاده می‌شود یا هرچیزی می‌تواند به سوژه تبدیل شود. به همین دلیل شبیه از قواعد نمایشی به دور است؛ زیرا قواعد مشارکتی این سنت نمایشی آن را از شخصیت‌پردازی دراماتیک دور می‌کند. در تعزیه مخاطب در روند عزاداری غرق می‌شود. همراهی در سینه‌زنی، شبیه‌خوانان را از قصهٔ اصلی دور می‌کند و در عزاداری- چه شخصیت خیر باشد، چه شر- شرکت می‌کنند. در اوج احساسات، مخاطب مویه می‌کند و در بُعد معنویِ اجرا شبیه‌خوان از مخاطب درخواست صلوات‌فرستادن می‌کند. اگر اجرا در خیابان‌ها و محله‌ها انجام شود، از شهدای محل یادی می‌شود و حتی گریزی به مباحث روز نیز زده می‌شود. برخی از مخاطبان در حین اجرا وارد حریم اجرا می‌شوند؛ از شبیه‌خوان طلب دعای خیر برای مریض‌ها و مشکلاتشان می‌کنند یا این‌که شال، پرچم و آکسسوار صحنه- که متبرک پنداشته می‌شود- را به نشانهٔ شفا به سر و روی خود می‌کشند. در انتها، چه شبیه‌خوانان و چه مخاطبان، در یک مشارکت عظیم دست به دعای نهایی و طلب شفاعت از ائمه در روز قیامت در میدان دیگری خواهند کرد. با چنین ویژگی‌های اجرایی به نظر می‌رسد اساس مقایسهٔ اجرا با یک گونهٔ دراماتیک مبتنی بر متن، اشتباه است و هر دو ویژگی‌های نمایشی خاص خود را دارند.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

۴-۵. جلوه‌های کلامی

به نظر آستن گفتار همواره در لحظهٔ ادای کلام به وسیلهٔ شخص گوینده شکل می‌گیرد (Vide. Austin, 1975: 61). گفتار دراماتیک، به‌مثابه نوعی عمل گفتاری، موقعیت ویژهٔ خود را می‌سازد. دورنمات، بیرون‌آمدن دیالوگی از درون موقعیت را مهم می‌شمارد و از آن مهم‌تر ایجاد موقعیت دیگر است. او دیالوگ دراماتیک را مسبب شکل‌های مختلف کنش می‌داند (Vide. Durrenmatt, 1976: 75). رحیمی‌جعفری نام «تراموقعیت» را بر آن می‌نهد که متن موقعیتی را ترک و وارد موقعیت و وضعیت جدید گفتمانی می‌شود (نک. همو، ۱۳۹۰: ۲۰).

اولین تعابیر از آغاز تعزیه و تراژدی، مقایسهٔ پیش‌خوانی در تعزیه و پیش‌گفتار[۳۷] در تراژدی است. پیش‌گفتار مقدمه‌ای بر نمایش اصلی است که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند. پیش‌خوانی، بخش آغازین تعزیه است که ذهن مخاطب را در جهت اجرای تعزیه آماده می‌سازد و به‌صورت دسته‌جمعی و با آواز اجرا می‌شود. در بعضی پیش‌خوانی‌ها شرح مختصری از ماجرا داده می‌شود. با نواختن گروه موسیقی، مجریان تعزیه به‌ترتیب اهمیت نقش، وارد می‌شوند؛ گاه نیز نوحه‌هایی در تعزیه و پیش از اجرا خوانده می‌شود و مخاطب را برای ورود به نمایش آماده می‌سازند. پیش‌خوانی از معدود گفتارهای به‌طور کامل دراماتیک تعزیه است؛ زیرا متن را وارد موقعیت جدیدی می‌کند و با پرداخت شخصیت‌ها مقدمه‌ای از آغاز است. در صورتی‌که در دیگر جلوه‌های کلامی تعزیه به دلیل خصوصیات فرازمانی و فرامکانی آن با موقعیت‌سازی کمتری روبه‌رو هستیم.

در تعزیه آرایه‌های کلامی «شوش‌محور» هستند؛ در صورتی‌که در تراژدی هم *کنش‌محور* و هم *شوش‌محور* هستند؛ به‌طوری‌که گاه کنش تبدیل به حالت اجرایی در مخاطب می‌گردد و گاه از شَوِش به خصوصیات کنشی می‌رسیم.

در بعد نقل و روایت که کمتر با ایجاد کنش روبه‌رو هستیم، با وام‌گیری از فن مناظره یا رجزخوانی، کردار و رفتار شخصیت‌ها، داستان و دیگر ویژگی‌ها توصیف می‌شود و در این نقل ما با «ترفند القایی»[۳۸] روبه‌رو هستیم. بهنام معتقد است القا در جلوه‌های کلامی سبب انجام کنش می‌شود و ترغیب توسط تحریک، تهدید، اغوا و وسوسه، چاپلوسی و رشوه‌دادن ایجاد می‌شود (نک. بهنام، ۱۳۹۰: ۸). در تعزیه گفتمان شَر از نوع القایی است؛ به‌طوری‌که سپاهیانی وسوسه و تحریک می‌شوند تا به نبرد خیر (سپاهیان امام حسین (ع)) بروند و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

آن‌ها نیز در پی تهدید، رشوه‌دادن و امان‌نامه دادن هستند؛ پس از نتیجه‌نگرفتن، نبرد انجام می‌شود.

گفتمان در تعزیه از نوع برنامه‌مدار است[۳۹]. گفتمان برنامه‌مدار هر چقدر به سمت شَوِش برود و حالت کلام در فن مناظره اهمیت یابد، به سمت نشانهٔ نانمایشی رفته‌ایم و هر چقدر شناخت حالتی شَوِش‌گر همراه با «شدن» شود، در روند روایت به سمت نشانه‌های نمایشی رفته‌ایم. در مقابل توصیف ویژگی‌ها در تعزیه، در تراژدی با فاصله گرفتن از آیین، وجه پیش‌گفتار به زمینه‌چینی تغییر کرده است. کنش سبب تراموقعیت و ایجاد حالت و شوش می‌شود. دلیل دیگر این تراموقعیت، دوری از آیینی‌بودن تراژدی است. شکنر معتقد است در آیین‌های مذهبی نتایج از طریق توسل به یک دیگریِ متعال که در کسوت شخص و یا بدل و جانشین وی ظاهر می‌شود، به دست می‌آید (نک. شکنر، ۱۳۸٦: ۲۲٤). در تعزیه این خصوصیت آیینی نیز دیده می‌شود و با حذف زمینه‌چینی، تکیه‌گفتار دراماتیک موقعیت‌ساز- که به‌صورت طیفی در وجه آنالوژیک نشانه دیده می‌شود- به بازنمایی رفتار و کردار شخصیت‌ها می‌پردازد و وجه آن استدلالی است تا توصیفی. در تراژدی تحول در شبیه وجود ندارد و گفتار دراماتیک کارساز نیست؛ در صورتی‌که در تراژدی، تحول شخصیت از قواعد اصلی آن است. با این بررسی ما گفت‌وگوی دراماتیک در تراژدی را در مقابل تک‌گویی‌های منقطع تعزیه داریم و باز نیز می‌توان به شیوهٔ پرفورماتیو (اجرایی) تعزیه را ارجاع داد که در وجه آیینی خود آنچه اهمیت دارد تأثیر و کنش رسانه‌ای آنی بر مخاطب است. در پرفورمنس نیز گفتار به وجه دراماتیک نزدیک نیست و حتی گاه با یک الگوی انتزاعی ناپیوستار، وجه دیجیتالی نانمایشی را پررنگ می‌کند.

۵- ۵. تزکیه و تأثیر در مخاطب

غایت یک اثر تراژیک، ایجاد ترس و شفقت مخاطب است. ترس و شفقتی که موجبات تزکیه و پالایش روح (کاتارسیس) را فراهم آورد. ارسطو در این زمینه معتقد است:

> ترس و شفقت ممکن است که از منظرهٔ نمایشی حاصل گردد و همچنین ممکن است که از ترتیب حوادث پدید آید و آنچه از این طریق اخیر حاصل شود، برتر است و البته کار شاعران

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

بزرگ تواند بود. درواقع افسانه باید چنان تألیف گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند، همین که نقل و روایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد و او را بر حال قهرمانان داستان رحمت و شفقت آید. چنان‌که این حال برای هرکس که قصهٔ ادیپوس را بر وی نقل کنند، دست می‌دهد؛ اما همین‌که بخواهند همین تأثیر را تنها از طریق صحنه‌آرایی به دست آرند، امری است که از شیوهٔ صنعت شاعری به دور است و چیزی جز وسایط و اسباب مادی لازم ندارد (ارسطو، ١٣٨٧: ١٣٥– ١٣٦).

تزکیه و پالایش در تراژدی کم‌وبیش ممکن است به وجود آید و هدف این‌گونه به بار نشیند، اما در تعزیه همه‌چیز متفاوت است. مهم‌ترین رکن ارتباطی در مراسم آیینی، ارتباط بیشتر با هم‌آیینان است. در تعزیه بیشترین حد ارتباط با اثر را شیعیان برقرار می‌کنند. مخاطب از بدو ورود خود در یک فرآیند پیوستهٔ نشانه‌ای (آنالوژیک) قرار دارد و هیچ‌گاه در این ارتباط معنوی از اثر جدا نخواهد شد. در تعزیه، شبیه می‌گوید: «من که باشم که نقش امامم، حسین‌بن‌علی (ع) را ایفا کنم و افتخار دارم که در جای ایشان نشسته‌ام». کاسهٔ آب در ارزش نمایشی، جانشین رود فرات می‌شود و یک «واعطشا! »، واقعهٔ عطش امام (ع) و یارانش و شهادت حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) را تداعی می‌کند؛ تداعی‌ای که خود ارزشِ ارزش است و در بُعد فراارزش، نشانهٔ نمایشی را در بالاترین سطح نشانگی[٤٠] خود بدل به ابرنمایشی می‌کند. فرآیند پیوسته نه‌تنها موجب تزکیه و پالایش روح و نفس مخاطب می‌شود، بلکه یک ارتباط معنوی با دنیای غیر مادی برقرار می‌کند که در روز جزا از اولیای دین طلب شفاعت می‌کنند. فراارزش در چنین جایگاه نمایشی به وجود می‌آید که مخاطب در فرآیند ارزش‌مدار ارزش‌های بسیار بلندمرتبه‌تری از ارزش‌های جهان مادی را در برجسته‌سازی نمایشی نشانه می‌گیرد و به همین سبب تعزیه در فرآیند ارتباطی خود در جایگاه ابرنمایشی و تراژدی در بهترین حالت که کاتارسیس ایجاد کند، نمایشی است.

هنرهای سنتی و آیینی درکل، در پی شناخت گوهر واقعیت هستند؛ چرا که هنرهای سنتی شکل و صورت را به واسطهٔ معرفت و کنش معنوی می‌دانند و آن‌ها را در جهت تأثیر مخاطب به کار می‌گیرند تا معرفت و شناخت را در مخاطب به وجود آورند.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

۶. نتیجه‌گیری

تعزیه به‌مثابه یک سنت نمایشی که ریشه در آیین، فرهنگ و تاریخ تشیع دارد، همواره در لحن تراژیک خود مورد تطبیق با تراژدی قرار گرفته است. از سوی دیگر در تعریف اصلی این دو گونه، تعزیه حاصل نقل و روایت است و تراژدی در تقلید و بازنمایی خلاصه می‌شود که راه آن‌ها را از اساس جدا کرده است. برخی نیز به همین دلیل تعزیه را حماسه خوانده‌اند و برخی دیگر فاقد ارزش‌های نمایشی.

در این پژوهش سعی شده است براساس پنج ویژگی نمایشی (روایت و تقلید، شبیه و شخصیت، شیوهٔ اجرایی، جلوه‌های کلامی و نیز تزکیه و تأثیر در مخاطب) تعزیه و تراژدی را مورد بررسی تطبیقی نشانه‌شناسی آنالوگ و دیجیتال قرار دهیم تا بتوانیم ارزش‌ها و ظرفیت‌های نمایشی هر دو گونه را معرفی نماییم. تعزیه با وجود نقل و روایت و دوری از بازنمایی، با نشانه‌های منقطع در گفتار روبه‌رو است. نقل و روایت‌گری جز ویژگی پیش‌خوانی، دیگر جلوه‌های کلامی را ناپیوسته کرده است. این عدم پیوستار سبب بروز نشانه‌های قراردادی دیجیتال شده که نشانه را در وجه نمایشی خود به نانمایشی تبدیل کرده است. در سوی دیگر تراژدی با بهره‌گیری از بازنمایی خصلت و رفتار شخصیت‌ها و گفت‌وگو، متن را وارد موقعیت‌های جدید می‌کند و به همین سبب ویژگی نمایشی آن در یک پیوستار قابل بازشناخت است. شبیه- طبق نتایج طرح‌وارهٔ «بررسی ارزش‌های نمایشی شبیه و شخصیت»، از ویژگی شبه‌نمایشی برخوردار است. شبیه‌خوانان تعزیه، دو قطب خیر و شر را به وجود می‌آورند که اغلب از شخصیت‌های حاضر و آماده هستند و در سوی دیگر چنان‌چه شخصیت در تراژدی به سمت فردیّت رود، نمایشی، تیپ، شبه‌نمایشی، پرسونا و نانمایشی است.

با وجود ویژگی‌هایی که از سه بررسی گفته شد، مهم‌ترین مؤلفه، شیوهٔ اجرایی است که تمامی معادلات پیشین را نیز تحت تأثیر قرار داده یا برهم می‌زند. شیوهٔ اجرایی تعزیه، آیینی با مشارکت مخاطبان خود است که آن را به پرفورمنس نزدیک می‌کند؛ در صورتی‌که تراژدی در طول زمان ویژگی‌های آیینی خود را از دست داده است و بر متن دراماتیک خود تأکید دارد. اجرای مشارکتی ویژگی‌های خود را دارد که به‌طور مثال از شخصیت‌پردازی و بازنمایی دوری می‌کند و مهم‌ترین رکن آن تأثیر و کنش آنی اجرا، به‌مثابه یک رسانه بر مخاطب است. در حوزهٔ تأثیر مخاطب، تراژدی یکی از تأثیرگذارترین‌هاست که چنان‌چه کاتارسیس بر مخاطب پدید آید،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

ویژگی نمایشی دارد و به غایت خود رسیده است. در مقابل، تعزیه در فرآیند ارزش‌مدار، فراارزش را نشانه می‌گیرد و سبب ویژگی ابرنمایشی می‌شود. مخاطب در مشارکت نمایشی تعزیه نه‌تنها ارزش‌های معنوی و پالایش روح را به دست می‌آورد، بلکه به سمت نشانه‌رفتن والاترین ارزش‌های غیر دنیوی و غیر مادی پیش می‌رود.

با توجه به این بررسی می‌توان گفت تعزیه و تراژدی دو گونهٔ بسیار متفاوت در شیوه‌های اجرایی هستند و نمی‌توان آن‌ها را از نظر ارزش نمایشی بر یکدیگر رجحان داد؛ تراژدی در متن و تعزیه با ویژگی ابرنمایشی در شیوهٔ اجرایی، برای مخاطبان هم‌آیین خود ارزش نمایشی بالایی دارند.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. ta'zieh
2. naqqali
3. tragedy
4. epic
5. non-stagy
6. Aristotle

۷. شَوِش (état) از مصدر *شدن* درست شده و توصیف‌کنندهٔ حالتی است که عاملی در آن قرار دارد یا بیان‌کنندهٔ وصال عاملی با ابژه یا گونه‌ای ارزشی است. شوش‌گر کسی است که به واسطهٔ رابطهٔ پدیداری و حسی- ادراکی و عاطفی که با دنیا برقرار می‌کند، معنا می‌دهد (نک. شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۲).

8. analog and digital semiotics
9. condolence theater
10. Chelkowski
11. passion play
12. *Theatre Persan*
13. Alexander B. Chodzko

١٤. هر تعزیه‌نامهٔ کامل را یک «مجلس» یا یک «دستگاه» می‌نامیدند.

15. Baal

١٦. احمدبن‌ابوالفتح در *احسن القصص* آورده: تعزیه در سال ٩٦٣م (٣٤٢ش) در بغداد توسط معزالدولهٔ بویه‌ای اجرا شده است (نک. بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۱۵). در این مورد کمتر پژوهشی به آن ارجاع داده و به نظر می‌رسد همان دسته‌های عزاداری را تعزیه خوانده است.

17. Charoli

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

18. prolog
19. episode
20. exodeos
21. parodos
22. stasimon

۲۳. «دیتی‌رامب»، سرودهای روحانی و رقص‌هایی را می‌نامند که در بزرگداشت دیونوسوس، خدای شراب و باروری در یونان باستان، اجرا می‌شد. دیتی‌رامب در اصل شامل یک داستان‌گویی فی‌البداهه و یک برگردان هم‌صدا بود که توسط همسرایان خوانده می‌شد. دیتی‌رامب‌ها بعدها توسط آریون به‌صورت قطعهٔ ادبی درآمد.

24. Thespis
25. Horace
26. Louis-Jean Calvet
27. From Saussure to Lacan
28. meta-value

۲۹. فیستر با اقتباس از نشانهٔ پی‌یرسی (sign's pierce)، بازنمایی را در بالاترین سطح قرار می‌دهد (نک. همو، ۱۳۸۷).

30. persona
31. type
32. proto-Type
33. stock-figures
34. Oedipus Rex
35. interactive theater
36. performance
37. prolog
38. manipulation

۳۹. حداقل یکی از طرف‌های کنش موظف به پیروی و هماهنگی خود با برنامه‌ای است که به او داده می‌شود (نک. شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۷).

40. semiosis

۸. منابع

- ارسطو (۱۳۸۷). ***ارسطو و فن شعر***. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. چ ٦. تهران: امیرکبیر.
- بهنام، مینا (۱۳۹۰). «بررسی تعاملی دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار: رویکرد نشانه- معناشناختی». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی (جستارهای زبانی)***. د۲. ش٤ (پیاپی ۸). صص ۱-١٦.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

- بیضایی، بهرام (۱۳۹۱). ***نمایش در ایران***. چ ۸. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- چرولی، انریکو (۱۳٦۷). «تئاتر ایران». ترجمهٔ جلال ستاری. ***نمایش در شرق*** (مجموعه‌مقالات). تهران: نمایش.
- چلکوفسکی، پیتر جی (۱۳٦۷). ***تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران***. ترجمهٔ داوود حاتمی. تهران: علمی و فرهنگی.
- رحیمی جعفری، مجید (۱۳۹۰). ***بررسی روابط بینامتنی در سینمای دو دههٔ اخیر ایران (۱۳۷۰-۱۳۹۰)***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر و معماری. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- ---------- و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۱). «جلوه‌های نمایشی در «موش و گربه»، اثر عبید زاکانی: رویکرد نشانه- معناشناختی». ***مجموعه‌مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات***. به کوشش حمیدرضا شعیری. تهران: نشر خانهٔ کتاب. (صص ٤٨٩- ٥٠٨).
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). ***راهی به نشانه- معناشناسی سیال***. تهران: علمی- فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). «نظام ارزشی گفتمان ادبی: رویکرد نشانه- معناشناسی». ***مجموعه‌مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات***. به کوشش حمیدرضا شعیری. تهران: نشر خانهٔ کتاب. (صص ٥٠٩-٥٢٠).
- شکنر، ریچارد (۱۳۸٦). ***نظریهٔ اجرا***. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. تهران: مرکز.
- عناصری، جابر (۱۳٦٦). ***درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران***. تهران: آگاه.
- فروغ، مهدی (۱۳۸۳). «نمایش در قرون وسطی در کشورهای اروپا و مقایسهٔ آن با نمایش‌های مذهبی در ایران». ***مجموعه‌مقالات نمایش***. به کوشش احمد محمدی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان چاپ و انتشارات.
- فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۹). ***تراژدی و تعزیه: مقایسه‌ها***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). ***نظریه و تحلیل درام***. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. تهران: مینوی خرد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

- گوران، هیوا (۱۳٦۰). ***کوشش‌های نافرجام: سیری در صد سال تئاتر ایران***. تهران: آگاه.
- محمدی بارچانی، علیرضا (۱۳۸۷). «امر تراژیک، شاخصهٔ فلسفی تراژدی». ***فصلنامهٔ حکمت و فلسفه*** (دانشگاه اصفهان). س ٤. ش ۱. صص ۷۹- ۱۰۳.
- معین، محمد (۱۳٦۲). ***فرهنگ فارسی***. تهران: امیرکبیر. ((Vide. *www. Farhang moein. co*m) .
- ناصربخت، محمدحسین (۱۳۷۹). ***نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی: اصول و قواعد بازیگری (نقش‌پوشی) در شبیه‌خوانی و روش سنتی شبیه‌خوان***. تهران: انتشارات نمایش.
- وییني، میشل (۱۳۷۷). ***تئاتر و مسائل اساسی آن***. ترجمهٔ سهیلا فتاح. تهران: سمت.
- همایونی، صادق (۱۳٦۸). ***تعزیه در ایران***. شیراز: نشر نوید.
- Calvet, Louis-Jean (2004). "Le signe linguistique De Saussure à Lacan". *Conférence Présentée à Tokyo*.

References:

- Anaseri, J. (1987). *Introduction to Drama and Pray in Iran*. Tehran: Agah [In Persian].
- Aristotles (2008) . *Poetics*. Translated by: Abdolhossein Zarrinkoub. Tehran: Amirkabir [In Persian].
- Austin, J. L. (1975). *How to Do Thing With Words*. Second Edition: J. O. Urmson and MarinaSbisa. Uk: Oxford.
- Beyzaie, B. (2011). Drama *in Iran*. Tehran: Roshangaran & Women Studies: [In Persian].
- Calvet, Louis-Jean (2004). "The sign of linguistic: From saussure to Lacan". *Paper Presented in Symposium Tokyo*. Japan [In French].
- Chelkowski, P. (1988). *Ta'ziyeh, Regional Art of Iran*. Translated by: Davood Hatami. Tehran: Elmi-Farhangi [In Persian].
- Chodzko, Alexander B. (1976). *Theatre Persan*. Paris: Choix de Teazies.
- Durrenmatt, F. (1976). *Writings on Theatre and Drama*. Trans and with introd by: H. M. Waidson. London: Jonathan Cape.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

- Fister, M. (2007*). Theory and Analysis of Drama*. Translated by: Mehdi Nasrollahzadeh, Tehran: Minooye Kherad [In Persian].
- Forough, M. (2006). "Middle ages theater in Europe in comparison with religious theater in Iran. " *Proceeding of Drama Articles*. by Ahmad Mohammadi, Tehran. Department of Culture. Printing & Publishing Organization [In Persian].
- Forster, E. M. (1985). *Aspects of the Novel*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Gouran, H. (1981). *Unsuccessful Efforts*: *One Hundred Years of Persian Drama*. Tehran: Agah [In Persian].
- Homayouni, S. (1999). *Ta'ziyeh in Iran. Shiraz*: Navid [In Persian].
- Moein, M. (1983). *Persian Dictionary*. Tehran: Amirkabir [In Persian].
- Mohammadi Barchani, A. R. (2007). "The tragic; Philosophical characteristic of tragedy". *Journal of Philosophy*. University of Isfahan. 4th year. No. 1. Pp. 79-103. Spring [In Persian].
- Naserbakht, M. H. (1379*). Rules of Acting in Shabihkhani: Principles of Acting in Traditional Style of Shabihkhani*. Tehran: Namayesh [In Persian].
- Rahimi Jafari, M. & M. J. Yousefian Kenari (2013). "Dramatic aspect in Ubayd Zakani's *Mouce & Cat*. semiotics approach. *Proceeding of the Second National Iranian Symposium on Literary Theory and Criticism*. Vol. 2. pp. 489-508 [In Persian].
- Rahimi Jafari, M. (2012*). Intertextual Relation Analysis in two Recent Decades of Iranian Cinema* (1991-2011), M. A. Thesis. Faculty of Art and Architecture. Tarbiat Modares University [in Persian].
- Schechner, R. (2006). *Performance Theory*. Translated by: Mehdi Nasrollahzadeh. Tehran: SAMT [In Persian].

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]

- Shairi, H. R. & T. Vafaei1998 (2008). *Toward Dynamic Semiotics*. Tehran: Elmi-Farhangi[In Persian]
- Shairih, H. (2013). "The value system of literary discourse: Semiotics approach. *Proceeding of 2th National Iranian Symposium on Literary Theory and Criticism* . Vol 2. Pp. 509-520 [In Persian].
- Tajbakhsh. F. (2010*). Tragedy & Ta'ziyeh: Comparisons*. Tehran: Press University of Tehran [In Persian].
- Vieny, M. (1998). *Theatre and Underlying Issues*. Translated by: Soheyla Fallah. Tehran: SAMT [In Persian].

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-20]