

تحلیل برهم‌کنش مؤلفه‌های نشانه‌شناختی و گفتمانی رقص در فرهنگ عامه قشقایی: مطالعه‌ای موردی در مکتب نشانه‌شناسی تارتو

رضا رضایی*

(دریافت: ۱۳۹۹/۳/۷ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۲۹)

چکیده

رقص، به‌عنوان یکی از هنرهای نمایشی برجسته، همواره جایگاه نمادین خود را در میان آیین‌های اقوام ایرانی حفظ کرده است. در این پدیده اجتماعی و فرهنگی که نشانگر حضور اسطوره‌ای است، رقصنده حامل پیامی تاریخی و فرهنگی است که با حوزه تجربه زیسته، اسطوره‌ها، عقاید و اصول آیینی و قومی در ارتباط است. قشقایی‌ها که غالباً ساکن جنوب ایران هستند، از رقص به‌منظور نمایش زیبایی‌شناختی - عاطفی اعمال زندگی ایل بهره می‌برند. بدین ترتیب، رقص قشقایی کارکردی گفتمانی دارد که دو حوزه عمل کردن را با بودن گره می‌زند. روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی است. هدف نگارنده تحلیل ابعاد و مؤلفه‌های نشانه‌معنایی دخیل در گفتمان رقص قشقایی از قبیل ویژگی ادراکی - جسمانی است که خود میدان عملیات نشانه‌پردازی در جهت تعامل‌های فرا و تراوایتی است. نگارنده با اتکا به چارچوب نظری مطرح در نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب تارتو^۱ در پی بررسی ویژگی نشانه‌شناختی فرهنگی رقص قشقایی به‌عنوان محلی برای عبور از اعمال زندگی ایل به گفتمانی فرازبانی - روایی به‌مثابه میراث فرهنگی فرهنگ عامه ایران است. نتایج نشان می‌دهد این رقص سهم عمده‌ای در تولید و کدگذاری فرازبانی دارد که درهم‌تنیدگی فعالیت‌های روزمره زندگی

۱. استادیار زبان‌شناسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران (نویسنده مسئول)

ایل را از خلال نوعی گفته‌پردازی چندوجهی در سپهر نشانه خود به‌نمایش می‌گذارد: آنچه منجر به حس‌آمیزی معنا می‌شود. رقص قشقایی مولد تولیدات معنایی در ابعاد روایی، اخلاقی، هستی‌شناختی و پدیدارشناختی است.

واژه‌های کلیدی: تراوایت، تن، رقص قشقایی، فرهنگ عامه، هنرهای نمایشی.

۱. مقدمه

پژوهش حاضر با تلقی هویت قومی قشقایی و روایت آن‌ها از زندگی ایل به بررسی روایت در بطن زندگی آنان می‌پردازد. بررسی و تحلیل این روایت به‌عنوان شکل اولیه هویت جمعی و بُعد روان‌شناختی تعلق افراد و اعضای این جامعه به باورها، انگاره‌ها، عقاید، ارزش‌ها، هنجارها، آیین‌ها، آداب و رسوم، نشانه و اسطوره‌ها از یک سو و ویژگی‌هایی که یک فرهنگ را از دیگر ملت‌ها و جوامع متمایز می‌کند حائز اهمیت است. این پژوهش با تلقی جهانی شدن به‌عنوان روندی تاریخی و دگرگونی مفهومی که تحولاتی را در برداشت‌ها، باورها، اندیشه‌ها و سلیقه‌های ملت‌ها به‌همراه دارد و دامنه آن هویت فرهنگی را نیز فراگرفته و با کاربست مفهوم سپهرنشانه در چارچوب مکتب نشانه‌شناسی تارتو انجام شده است. از آنجایی که تاکنون هیچ‌گونه تحقیق جامعی در این چارچوب و درباره آیین‌های نمایشی ایل قشقایی، به‌عنوان میراث فولکلور ایرانی، و با لحاظ نظام نشانه‌ای و روایی حاکم بر آن‌ها انجام نشده، ضرورت تحقیق در این باب آشکار می‌شود.

رقص در میان قشقایی‌های ایران که به‌نوعی بیانگر ویژگی‌های اجتماعی و فرهنگی است، بازتاب جنبه‌های اسطوره‌ای، کلیت تاریخی مربوط به اسطوره‌ها، باورها و آیین‌های نمایشی و قومی است (علی‌نژادبولوردی و بهرامی‌قصرچشمی، ۱۳۹۵: ۳۵۱). به‌علاوه و با لحاظ موسیقی و ویژگی مفرح و سرگرم‌کننده آن که زندگی دشوار و طاقت‌فرسای ایل را سرزنده می‌کند، این رقص نشانگر اثری هنری است که به‌نوعی با نظام ذهنی افراد ایل نیز پیوندی تنگاتنگ دارد. بنابراین رقص در میان قبایل قشقایی

کارکردی گفتمانی به خود گرفته که بیانگر عواطف و احساسات اعضای ایل است. مسئله اصلی پژوهش حاضر نیز بررسی همین مؤلفه‌های نشانه‌معنایی و گفتمانی این رقص در میان قبایل قشقایی است و گفت‌وگویی است که می‌تواند با دیگر فرهنگ‌ها در سپهرنشانه خاص خود با لحاظ مؤلفه‌های نشانه‌شناختی و گفتمانی برقرار کند.

به‌منظور نیل به چنین هدفی، نگارنده برآن است تا با اتخاذ رویکردی توصیفی - تحلیلی رقص قشقایی را با لحاظ تمام ابعاد نشانه‌شناختی‌اش تجزیه و تحلیل کند و نشان دهد چگونه این ژانر از هنرهای نمایشی با تمام ویژگی‌های نشانه‌شناختی - فرهنگی‌اش با تاروپود زندگی این قوم ایرانی عجین شده است. با این فرض که رقص در میان اعضای ایل قشقایی به‌منزله یکی از معتبرترین نظام‌های نشانه‌ای مطرح است و بنابر تعریفی کلی از ژست^۲ و اشکال^۳ تن^۴ به‌عنوان مهم‌ترین عناصر نشانه‌ای این نظام گفتمانی، پژوهش حاضر کوششی است برای توصیف و تحلیل ابعاد مورد نظر در این گونه روایی. پرسش‌های عمده پژوهش عبارت‌اند از:

- رقص قشقایی به کدام ژانر گفتمانی تعلق دارد و مهم‌ترین ابعاد نشانه‌معنایی آن کدام است؟

- به‌مثابه ابژه و هویت فرهنگی، رقص قشقایی چگونه در شکل‌گیری سپهرنشانه‌ای که گواهی است بر این خصوصیات فرهنگی، دخیل است؟

۱-۱. پیشینه تحقیق

از میان پژوهش‌هایی که تاکنون به جنبه‌های مختلف اجتماعی، تاریخی، فرهنگی، سیاسی و هنری ایل قشقایی اختصاص یافته و تا آنجا که نگارنده پژوهش حاضر جست‌وجو کرده، تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی رقص قشقایی‌ها در چاقوب نشانه‌شناسی و مطالعات فرهنگی نپرداخته است. هرچند ذکر تمامی پژوهش‌ها خارج از حوصله جستار پیش‌روست، بنابر مقتضیات روش‌شناسی تحقیق، نگارنده ناگزیر از ذکر پاره‌ای از آنهاست. از پژوهش‌های انجام‌شده می‌توان به نصراشرفی (۱۳۷۸)، بهمنی

(۱۳۸۲)، علی‌نژادبولوردی و بهرامی‌قصرچشمی (۱۳۹۵) و محمدتبار و حسنی (۱۳۹۷) اشاره کرد که هرکدام به‌نوعی پژوهش‌هایی را درباره تاریخ، موسیقی و ادبیات شفاهی قشقایی‌ها انجام داده‌اند. به‌زعم افشاری و پوردیهیمی (۱۳۹۴: ۱۳-۱۷)، توالی فعالیت‌ها در محیط زندگی افراد دارای جنبه‌های عینی و آشکاری است که وابسته به وجوه ذهنی و معناداری در نظام فرهنگی و روش زندگی آن‌هاست. توالی فعالیت‌ها با دو صورت «فضایی و زمانی»، روش تفکیک یا تجمیع فعالیت‌ها در مسکن فرهنگ‌های مختلف است که منشأ شکل‌گیری و توسعه قرارگاه‌های رفتاری می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد توالی فعالیت‌ها در مسکن «ایل قشقایی» تحت تأثیر معانی «حفظ جایگاه اجتماعی» و «رعایت محرمیت افراد و فعالیت‌ها» قرار دارد. پیامدهای دیگر معانی همچون «مطلوبیت محیطی رویداد فعالیت قرارگاه‌ها» شرایط رویداد عادت‌واره‌های روش زندگی را در مسکن مهیا می‌کنند. نتایج این پژوهش علاوه بر ارائه چارچوب نظری برای مطالعه رابطه انسان‌محیط و ارائه ویژگی‌های توالی فعالیت‌ها، بر معنادار بودن توالی فضایی و زمانی فعالیت‌ها در مسکن تأکید دارد. نظام ایلی‌عشیره‌ای ایل قشقایی دارای تاریخی کهن است که با توجه به شرایط زندگی کوچی و عشایری شکل گرفته است. این نظام دارای سازمان‌های سیاسی و اداری خاص خود بوده که متناسب با شرایط زندگی عشایری و به‌صورت سیار تنظیم شده است. در رأس این نظام ایلی، مقامی به‌نام ایلخان وجود داشت که از ابتدای تشکیل ایل در زمان صفویان در دست یک خاندان به‌نام شاهیلو بود. ساختار سیاسی و اجتماعی ایل قشقایی به‌گونه‌ای سلسله‌مراتبی در پاسخ به نیازهای ایل بوده است و ساختار قدرت در آن نه لزوماً براساس قدرت معطوف به خشونت حاکمان و زور محض رؤسای ایل، بلکه براساس نمادها، مناسک و آداب و رسوم سامان یافته است (نظری و یزدان‌پناه، ۱۳۹۸).

دهقانان، نوروزی و پارسانسب (۱۳۹۵) با کاربست رویکرد ساختاری ولادیمیر پراب به بررسی قصه‌ها و ادبیات شفاهی ایل قشقایی پرداخته و با بررسی دقیق

خویشکاری‌های مطرح در رویکرد پراپ، قصه‌ها و ادبیات قشقایی را به‌لحاظ ساختاری با دیگر قصه‌های ایران همخوان دانسته‌اند. به‌زعم آن‌ها، قصه‌های قشقایی دارای مضامینی خیالی، تاریخی، طنز، حیوانات و قصه‌های برگرفته از زندگی عادی، عاشقانه و مذهبی است. پیام این قصه‌ها نیز ترویج و اشاعه اصول انسانی، برادری و برابری بوده است. برخی از این قصه‌ها نوعی وسیله مبارزه برای مردم محروم و زحمت‌کش شمرده می‌شود. پژوهش‌های انجام‌شده به‌لحاظ پیکره پژوهش و چارچوب نظری با پژوهش حاضر متفاوت‌اند.

۲-۳. مبانی نظری

۱-۲. الگوی مطالعاتی در مکتب نشانه‌شناسی تارتو

اصطلاح نشانه‌شناسی فرهنگی توسط مکتب تارتو ابداع شد. منظور از آن مطالعه تمام سیستم‌های نشانه‌معناشناختی موجود در یک فرهنگ یا به‌طور جایگزین نوعی از مکانسیم سازمان‌دهنده به نظام‌های نشانه‌معناشناختی است که در قالب عناصر فرهنگی شکل می‌گیرد. در نگاهی دیگر، نشانه‌شناسی فرهنگی نظام مطالعاتی است که حیات نشانه‌ها را در جامعه بررسی می‌کند و این همان چیزی بود که سوسور از علم نشانه‌شناسی انتظار داشت. این‌گونه دو کلمه «حیات» و «جامعه» به اساسی‌ترین کلمات نشانه‌شناسی فرهنگی تبدیل می‌شود؛ چون فارغ از اینکه چه فرهنگی باشد و با چه مفهوم‌ها و تعاریف مختلفی سروکار داشته باشیم، در هر حال یک چیز قطعی است و آن این است که فرهنگ بخشی از جامعه است و بیشتر مستلزم این است که ما با نشانه‌ها چگونه کار کنیم تا با نحوه دسته‌بندی آن‌ها (Sonesson, 1998: 28).

درواقع هدف از نشانه‌شناسی فرهنگی این نیست که این کار را محض توجه به فرهنگ انجام دهیم؛ بلکه می‌خواهیم با بهره‌گیری از روش و نظریه، شرایط فرهنگی و تحولات زیر پوسته فرهنگ در عصر پسا صنعتی و پست‌مدرن را خودمان رصد کنیم تا بتوانیم به اطلاعات بهتر و بیشتری برای تشخیص جریان‌های موجود و عوامل پیرامون

به دست آوریم. به نظر می‌رسد نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان این ابزار را به خوبی ارائه می‌دهد (همان‌جا).

مدل نشانه‌شناسی فرهنگی مطرح در مکتب تارتو در کل حول تضاد بین فرهنگ و طبیعت شکل گرفته که در یک مفهوم با حال و هوای ساخت‌گرایی زبان‌شناختی کلاسیک متقابلاً یکدیگر را تعریف می‌کنند. با این همه، عدم تقارن اساسی‌ای در داخل مدل شکل می‌گیرد: طبیعت از نقطه‌نظر یا از دیدگاه فرهنگ ساخته می‌شود و نه در مقابل و ضد آن. به زبان تحلیل گفتمانی، جایگاه هر نشانه در متن همواره در نسبت با دیگر نشانه‌ها تعریف می‌شود و هیچ جایگاه و هویت ذاتی برای نشانه‌ها نمی‌توان قائل شد. این جنبه دلالتی نشانه‌شناسی فرهنگ ما را به این دلالت ضمنی می‌رساند که باید نشانه‌ها را همواره در بستر تعاملات گفتمانی بررسی کنیم. مکتب تارتو ادعا می‌کند هر فرهنگی خودش را به مثابه نظم، در نقطه مقابل آنچه بیرونی است و به مثابه آشوب، بی‌نظمی و بربریت تلقی می‌شود، تعریف می‌کند؛ به عبارت دیگر، به منزله فرهنگ در نقطه مقابل طبیعت. به این مفهوم، طبیعت شامل دیگر فرهنگ‌ها خواهد شد که این‌گونه به واسطه مدل فرهنگی ساخته نشده‌اند. با این همه، گاهی در جاهایی ممکن است فرهنگ خودش را به مثابه بیرونی، طبیعت و آشوب بیندازد، اما جامعه‌ای دیگر را بازی‌کننده نقش فرهنگ تلقی کند (Lotman, 1999: 47-48).

۲-۲. سپهرنشانه، گفتمان و ارزش

مفهوم سپهرنشانه‌ای را اولین بار یوری لوتمان وارد حوزه نشانه‌معناشناسی کرد. مفهوم اصلی و اساسی این اصطلاح لوتمان این است که کوچک‌ترین مکانیسم کارکردی در حوزه نشانه‌معناشناسی نه یک نشانه، متن و یا سیستم نشانه‌ای منفرد، بلکه یک فضای نشانه‌معناشناختی کامل و فراگیر است که ارگانیزم درونی از دل آن برمی‌خیزد و این ارگانیزم به واسطه فرایندهای نشانه‌ای چندگانه حفظ می‌شود؛ فرایندهایی که در سطوح

مختلف یک سیستم چندعاملی و چندسطحی ارتباط رخ می‌دهد (Kotov & Kull, 194-195: 2006).

مهم‌ترین بحث در سپهرنشانه‌ای این است که در این فضای نشانه‌ای نوعی جبر ارتباط و اثرگذاری یا اثرپذیری به واسطه نوعی هم‌نشینی مکانی حاکم است. یعنی اگر دو حوزه فرهنگ و طبیعت داشته باشیم که در کنار یکدیگر قرار گیرند، اولاً این دو حوزه به نسبت یکدیگر تعریف می‌شوند؛ به این معنا که طبیعت از دیدگاه فرهنگ طبیعت تلقی می‌شود و نه به مثابه یک ابژه عینی. بگذریم از اینکه هرکسی با توجه به جایگاه خود امکان دارد خودش را فرهنگ و دیگری را طبیعت یا بربر بپندارد و یا برعکس دیگری را در جایگاه فرهنگ و خودش را در جایگاه طبیعت قرار دهد؛ یعنی طبیعت از نظر یا از دیدگاه فرهنگ ساخته می‌شود و نه درمقابل و ضد آن. ثانیاً این دیدگاه نسبت به جایگاه خود و دیگری براساس قرار گرفتن در یک وضعیت مجاورت مکانی با دیگری یا فرهنگ دیگر تعیین می‌شود که در این فضا، به تناسب ابزار قضاوتی عامل قضاوت‌کننده، این عامل خودش را در نسبت با دیگری در جایگاه فرهنگ یا طبیعت قرار خواهد داد (Sonesson, 1997: 39).

هر دیدگاهی که از این زاویه دید انتخاب شود، نوعی هویت را نیز طبعاً خود برای او رقم خواهد زد. به عبارت دیگر، «مهم‌ترین عامل تثبیت‌کننده در درک ما از حقیقت، فهم ما از خودمان به عنوان شخص است. فهم ما از خود به منزله موجود پایدار محصولی اجتماعی است که از هم‌کنش رمزگان در محدوده فرهنگ تأثیر می‌پذیرد (Chandler, 1994: 23). از دیدگاه سپهرنشانه‌ای لوتمان، گفتمان ترسیم‌کننده سه سپهر ارزشی است که با نفوذ در یکدیگر رابطه‌ای تراسپهری^۴ را می‌سازد که می‌توان آن را آن‌گونه که لوتمان باور دارد، محل گفت‌وگویی پایان‌ناپذیر دانست (Lotman, 1999: 37). عنصر برون‌ریزی‌شده متعلق به سپهر عمومی و همگانی است که در آن زندگی روزمره جریان دارد. این امکان همان کیهان بنیادی است که زندگی در آن جریان دارد. اما این مکان مادی تلقی می‌شود که معرف ارزش‌های کمی است. به همین دلیل است که عنصر

برون‌ریزی شده به دنبال مرزگشایی و گستردگی سپهری است که خود را در آن زندانی حس می‌کند. به این ترتیب، این عنصر همه عناصر دیگر را که با آن سپهر مشترک داشته است، ترک می‌کند. در چنین وضعیتی، مکان خودی به مکانی خصمانه تبدیل می‌گردد و همین امر سبب گریز و توسعه مرزهای مکانی او می‌شود.

حوزه نشانه‌معنایی دومی که عنصر در آن جای می‌گیرد، مرزی است که بین مکان خاص و مکان عمومی برقرار است؛ یعنی مکان «شدن» را از مکان‌های تکرارهای بی‌معنا و بی‌نشان جدا می‌کند. در اینجا ما با نوعی حضور بیناسپهری مواجهیم که دارای ویژگی‌های دوسویه است؛ یعنی اینکه عنصر در مرزی استقرار می‌یابد که همانند فلسفی دوسر است: یک سر آن به سوی دنیای روزمرگی و عادت‌های مادی و سر دیگر آن به سوی رهایی است. چنین مکانی را که عبور از ارزش مادی به ارزش اسطوره‌ای را میسر می‌سازد، مکان تراارزشی^۵ می‌خوانیم: پشت سر دنیای عادت‌ها و در جلوی روی او دنیای معنا قرار دارد. مرزهایی که عنصر بر فراز آن قرار می‌گیرد، مکانی تراسپهری است که بین دو حوزه فرهنگی متفاوت قرار گرفته است. به عقیده لوتمان، «حرکت و جابه‌جایی به سوی نقطه‌ای مرکزی شکل می‌گیرد که راز موفقیت نظام‌های نشانه‌معنایی در آن است» (Lotman, 1999: 38).

حوزه سوم سپهری متعادل است که ارزش‌های کیفی، نوین و متفاوت را نشان می‌دهد. در چنین مکانی، عنصر به تعادل می‌رسد. در این سپهر نشانه‌ای است که زایش رخ می‌دهد و آفرینش صورت می‌پذیرد. در همین سپهر است که عنصر اسطوره می‌شود؛ یعنی به فراارزشی تبدیل می‌گردد که ضامن استمرار حیات ارزش‌ها یعنی تولد و خلق است. اتفاق مهمی که رخ می‌دهد این است که سپهر بی‌کنشی به سپهر کنشی و سپس سپهر شوشی تبدیل می‌شود. مکان بی‌کنشی مکانی است که کنشگران آن خنثی هستند؛ چراکه به قول ژان کلود کوکه^۶ (8: 1997)، فقط نقش زنده بودنشان را ایفا می‌کنند؛ درحالی که سپهر کنش ترسیم‌کننده کنشگری است که قادر است تجربه زیستی

خود را ارزیابی و نقد کند. عنصر از مرحله کنش نیز عبور می‌کند و با ورود به ساختارهای میزبان خود به شویشگری تبدیل می‌شود که حضور اسطوره‌ای خود را بر همگان هویدا می‌کند. به این ترتیب است که ترکیب حافظه قدیم و جدید سپهری جدید را می‌سازد که مرکز آفرینش و تجدید حیات است.

۲-۳. اشکال تن و ژست از دید نشانه‌شناسی

همان‌طور که راستیه^۷ (195: 2001) بر آن تأکید می‌کند، باید با لحاظ پیش‌شرط‌هایی که براساس آن «یک رفتار یا ژست را می‌توان معنادار در نظر گرفت»، می‌توان رفتار یا ژست انسان را حامل یا فاقد معنا پنداشت. به‌زعم او و بنا بر نظر یلمسلف^۸، ژست زمانی معنادار است که بتوان آن را بر مبنای حوزه سطح صورت در نظام زبان (حوزه لفظ^۹) که در ارتباطی متقابل و پیش‌فرض با سطح محتوا^{۱۰} (حوزه معنا) است، تفسیر کرد. بی‌شک مطالعه ژست انسانی به‌منظور شناسایی واحدهای سطح صورت و محتوا و روابط حاکم بین آن‌هاست. آنچه مطابق با این ویژگی نیست، به‌هیچ‌وجه معنادار نیست و موضوع مورد مطالعه نشانه‌شناسی ژست قرار نمی‌گیرد. این محدودیت در تعریف بر مبنای معیارهای برون‌ی حوزه تحلیل (ارتباط التفاتی^{۱۱} در برابر حرکات غیرارادی تن^{۱۲}، ژست در برابر عمل) یا پیش‌فرض‌های ضمنی و پنهان حوزه تحلیل (نشانه‌های مصنوعی در برابر نشانه‌های طبیعی یا رفتار اسطوره‌ای در برابر پراکسیس روزمره) استوار نیست؛ بلکه پیرو قراردادهای صریح علمی است که میان زبان‌ها مشترک است. از این تفسیر می‌توان نتیجه گرفت که «رفتار غیرعلمی شامل رفتار روزمره و انعکاسی است؛ یعنی تمام رفتارهای غیرنمادین» (Greimas, 1968: 81-82).

بدون شک با تأکید بر اهمیت بنیادین امر تولیدات گفتمانی و گفتمان^{۱۳} در ساخت فرهنگ، مسئله اساسی نظریه نشانه‌شناسی عمومی که در پی تبیین نقش ژست در میان عملیات انسانی است، برون‌رفت از این وضعیت است. ورای مسائل مطرح فلسفی، چنین رویکردی پیامدهای نظری دارد و حائز اهمیت است: ایده تقلیل ژست به زبان

گفتار (آنچه با سستی که ژست را مختص ویژگی گفتاری زبان می‌پندارد، در تقابل است) و رویکردی بنیادین که با بسط مفهوم و نقش زبان - که دیگر مختص ارتباط نیست، بلکه مسئولیت تولیدات زبانی و گفتمانی را برعهده دارد - در ارتباط است. چنین رویکردی بی‌شک در تقابل آشکار با رویکرد نقش‌گراست که زبان را ابزار ساده و ابتدایی انتقال اطلاعات می‌پندارد. با اتخاذ چنین رویکردی، ژست در نشانه‌شناسی نقش متأخر خود را در پیام بازنمایی شده و قابل بازنمایی تثبیت می‌کند؛ فرایندی که پیش‌نیاز شکل‌گیری نشانه و اقلام واژگانی است. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که هر ژست متعلق به یک میدان نشانه‌شناختی است. به‌منظور یافتن پاسخی درخور برای تمامی این مسائل گِرمس پای نشانه‌شناسی دنیای طبیعی^{۱۴} را به‌پیش می‌کشد. به‌زعم وی، مسئله زبان مسئله صورت است یا به بیان دیگر، ترکیبی از دو صورت و بدون در نظر گرفتن جوهری که به‌صورت شکل می‌دهد؛ اگر جوهر زبان متغیر و صورت آن دارای ماهیتی ثابت است، تمام جوهره‌ها (آن‌طور که به‌لحاظ نشانه‌ای باید شکل بپذیرند) نه‌تنها می‌توانند جوهر آوایی (چنان‌که در گفتار مشهود است) بلکه واحدهای سطح صورت و محتوا و همچنین جوهره خطی (آن‌طور که در نوشتار تجلی می‌یابد) و همچنین تمام جوهره دنیا را در خود بگنجانند؛ یعنی تمام شیوه‌های امر حسی که دنیا را از طریق پایگاه حسی (تن) و در قالب حواس دیداری، لامسه، شنیداری، بویایی و حسی - حرکتی بر ما عرضه می‌کند (Greimas, 1970: 99-100).

پس طرح مسئله زبان‌های طبیعی با چنین رویکردی به دنیای طبیعی کاملاً منطقی جلوه می‌کند: سازوکارها و ساخت‌های فرهنگی که اشکال سطح صورت را در رابطه‌ای متقابل و پیش‌فرض با اشکال سطح محتوا قرار می‌دهند. تفاوت بارز میان زبان‌های طبیعی و دنیای طبیعی مسئله‌ای است جوهری است، نه صوری؛ مسئله‌ای که با لحاظ مؤلفه‌های فرهنگی و تاریخی میانه‌ای با تولیدات معنایی انسانی ندارد. «طبیعی» در بستر این رویکرد نظری امری است «عادی»؛ معنای مشترک چیزی که شخص هنگام دریافت

و ادراک انتزاعی‌اش از دنیایی که او را احاطه کرده است، شکل می‌گیرد (Greimas & Courtés, 1979: 233).

در پیش‌گفتار فرهنگ نشانه‌معناشناسی گِرمس و کورتز چنین می‌خوانیم: «منظور ما از دنیای طبیعی امر متظاهری است که براساس آن خود را به‌مثابه کیفیات حسی که مجهز به ابزارهای معنا ساز مشترک است، عرضه می‌کند» (Greimas & Courtés, 1979:8). بدین ترتیب، دنیای طبیعی مطابق و شبیه سطح روساختی خود است تا سطح ژرف‌ساختی آن. از سوی دیگر این سطح روساختی دارای سازوکاری گفتمانی است؛ چراکه خود را در چارچوب روابط سوژه/ اژه نمایان می‌کند و ماحصل آن همان گفته‌ای است که فاعل گفتمانی مسئولیت رمزگذاری، تولید و رمزگردانی آن را برعهده دارد (همان‌جا). با اتکا به بینش پدیدارشناختی موريس مرلوپونتی و همچنین مردم‌شناسی ساختاری کلود لوی - استراوس و با توجه به رده‌شناسی پیشنهادی لوتمان در همان سال‌ها، به‌زعم گِرمس تفاوت بین طبیعت و فرهنگ را باید دارای سازوکاری انسانی و متفاوت با فرهنگ پنداشت. تعیین حد و ثغور آنچه به‌سمت درون فرهنگ نشانه رفته، نه خود فرهنگ و به‌نوعی بیرون از آن قرار دارد. با استفاده از مقولات توصیفی مربع معناشناسی گِرمس که در درباره‌معنا^{۱۵} (۱۹۷۰) پیشنهاد شده است، فرهنگ قبل از هرچیز در برابر نفی آن یعنی نه - فرهنگ قرار می‌گیرد. طبیعت و فرهنگ که آشکال جهانی و معناشناختی جمعی هستند، تقابلی دوگانه را درون هر فرهنگ که بسته به مکان و زمان آن متغیر است، شکل می‌دهد و هر فرهنگ می‌تواند برمبنای آن، نشانه‌ها، زبان‌ها، نگرش‌های معنادار و رمزگان‌های خود را به حوزه لفظ درآورد (Marrone, 2006: 7).

بر این اساس، منطق بحث گِرمس روشن است و به‌راحتی می‌توان فهمید که مفهوم دنیای طبیعی از دید او مستقیماً برگرفته از پژوهش و تفکر عمیق او درباب ژست است. ژست‌ها درست‌هنگامی که در نظام ارتباطی بینافردی به‌کار می‌روند، بیانگر حرکات اعضای تن انسان در مکانی هستند که او را محاصره کرده است. اما انتخاب این اعضا و

حرکات (به‌مثابه جوهر بیان ارتباط مبتنی بر ژست) کاملاً آزادانه نیست. همان‌طور که لوی - استراوس بر آن تأکید می‌کند، این انتخاب مبتنی بر اجزای معنایی ازپیش‌موجود، پیش‌ساخته و صور معنایی ممکن است. برای نمونه در این زمینه می‌توان به تقابل سبک - سنگین که رقص از آن به‌منظور تولید معنا در دنیای طبیعی استفاده می‌کند، اشاره کرد؛ سبکی خوشایند و سنگینی ناخوشایند (یا برعکس) (Fontanille, 2004: 239). به همین منظور و همان‌طور که گِرمس به آن اشاره می‌کند، نباید کنش جسمانی را با ارتباط مبتنی بر ژست یکسان انگاشت. درمورد اول مسئله معنا جهت‌دار است: معناداری کنش جسمانی. ذکر این نکته حائز اهمیت است که تن در دو سطح کاملاً متفاوت، یکی در حوزه گفته^{۱۶} و دیگری در حوزه گفته‌پردازی^{۱۷}، معنادار است:

در کنش مبتنی بر ژست، انسان فاعل گفته است؛ فاعل تمام نقش‌هایی که سازمان‌دهی رفتار او را برعهده دارد. در فرایند ارتباطی مبتنی بر ژست، انسان فاعل گفته‌پردازی است: «او» برای «تو/ شما» برای ماست و یک «من» برای خودش است آن‌هم به‌شبه‌ای که او با نامیدی درپی تولید و انتقال گفته است؛ گفته و گفته‌پردازی‌ای که در مکان و فضا لنگرگاه خود را دارد (همان، ۲۴۱).

در این زمینه و همان‌طور که فونتنی (همان، ۸۰) بر آن تأکید می‌کند، می‌توان از دو نوع فضا - مکان به‌نام‌های صوری و مجازی نام برد. درحالی که در فضای مجازی تأکید بر گسستگی^{۱۸} فضا - مکانی است که سوژه‌ها در آن استقرار یافته‌اند و معانی خود را براساس تجمع مجاورت و هم‌پایگی به‌دست می‌آورند، فضا - مکان صوری و مبتنی بر حرکات و ژست فضایی پویا و پیوسته است که مستقل از سوژه‌ها و تأثیر آن‌ها بر فواصل فضایی - مکانی معنادار است. در چنین فضا - مکانی، تن یا به بیان دیگر حضور یا هم‌حضور سوژه‌ها باعث شده تا از فضا - مکان پیوسته به ناپیوسته یا گسسته عبور کنیم. تاراستی^{۱۹} (2009: 36) در این باره معتقد است تعالی مکان راه را به روی پویایی و سیالیت آن باز می‌کند. در اینجا شاهد آشتی کردن و بودن هستیم: آنچه ما را به سوی ویژگی‌های هستی‌شناختی نشانه‌ها به‌مثابه مولدهای تولید معنا سوق می‌دهد. هر مکان

همان‌طور که می‌دانیم به‌نوعی با هویت سوژه گره خورده است و منجر به شکل‌گیری هویت فضایی / معنادار / عاطفی / هستی‌شناختی و ادراکی عاطفی می‌شود.

۳. روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی است. با استفاده از روش‌شناسی پژوهش در نشانه‌شناسی و طرح مفاهیم کلیدی از قبیل تن، آشکال تن، رد و دیگر مفاهیم مطرح در تولید نشانه‌معناها از یک سو و مفهوم سپهرنشانه در چارچوب رویکرد نشانه‌شناسی مکتب تارتو از سوی دیگر و از خلال تحلیل تصاویری که سطوح مختلف این نوع از هنرهای نمایشی را در ایل قشقایی نشان می‌دهد، به تحلیل و تقسیم‌بندی سطوح نشانه‌شناختی دخیل در گفتمان مربوطه در چهار سطح یا مکان پرداخته شده است. بدون شک این تقسیم‌بندی با انواع امکانات نشانه‌شناختی دخیل در تولید معنا با اعمال روزانه قشقای‌ها در زندگی ایلیاتی در تطابق کامل است. گفتنی است که در میان چادرنشینان قشقای، انواع و اقسام رقص‌ها موجود است. در این پژوهش، نوع‌شناسی رقص‌ها مورد نظر نبوده؛ بلکه بررسی عناصر مشترک تمامی انواع رقص قشقای و به‌نوعی کلیت آن‌ها به‌منظور بررسی گفتمانی و نشانه‌معنایی مورد توجه نگارنده بوده است. بدین منظور با استفاده از مفاهیم و کلیدواژه‌های چارچوب نظری و مرحله‌به‌مرحله ابعاد و کارکردهای نشانه‌ای گفتمانی رقص قشقای تجزیه و تحلیل شده است.

۴. تجزیه و تحلیل

۴-۱. آشکال تن و ژست در رقص قشقای

در مفهوم عام کلام، رقص بی‌شک دارای نظامی گفتمانی است که در آن نشانه‌ها در خدمت تولید معنا هستند. هدف عمده نشانه‌شناسی این نیست که بگوییم چیزی معنادار است؛ بلکه منظور شیوه‌ای است که در آن نشانه وارد فرایند معناسازی می‌شود. بدین

ترتیب، رقص خود شیوه خاصی است که در آن نظام نشانه‌ای مورد نظر معنا ساز است. نظام نشانه‌ای رقص نیز چون نظام زبان، همان‌طور که آندره مارتینه^{۲۰} (۱۹۴۹) بدان اشاره می‌کند، دارای تجزیه دوگانه است (Hanna, 1977: 215). در واقع تمایز میان واحدهای معنا ساز و واحدهایی که آن‌ها را از یکدیگر منفک می‌کند، در رقص موجود نیست؛ بلکه در تصویر نهفته است. آنچه در تصویر اهمیت دارد، فقط کلیت صورت است که دارای معناست و این تصویر نیز به مؤلفه‌های معنایی خود تجزیه می‌شود. اما در رقص، ژست برابر نهاد صورت در تصویر است که خود معنا ساز است. همانند نظام زبان - که بر اساس دو پلان مطرح در زبان‌شناسی مکتب کپنهاگ^{۲۱} یعنی سطح صورت و سطح محتوا چنان‌که یلمسلف یادآور می‌شود کار می‌کند - صور تن نیز از منابع نشانه‌شناختی عمده پیرامون نظام نشانه‌ای - گفتمانی رقص هستند. ژست و حرکت در رقص نیز با سطح محتوا در ارتباط اند (Ekman, 1969: 87).

در رقص قشقای، حرکت پاها که در تلاقی با بازوان هستند، نیز از ژست‌های نشانه‌شناختی حامل معنا اند. بازوانی که در تلاقی یکدیگر هستند و حرکت‌های مکرر آن‌ها که با اعمال زندگی روزمره و یک‌نواختی زندگی ایلیاتی در ارتباط است، از این قاعده مستثنا نیستند. همین ژست‌ها و حرکات هستند که در این ارتباط با واحدهای زبان‌شناختی قابل مقایسه‌اند؛ نشانه‌هایی که در سطح صورت و محتوا با یکدیگر وارد رابطه معنا سازی شده‌اند و نمی‌توان آن‌ها را بنابر رابطه شباهت و مجاورت تفسیر کرد. بنابر تعریف، هر پدیده حسی (دیداری، شنیداری و...) را که تن انسان به صورت جزء یا کلیتی معنادار در فضا و با جابه‌جا شدن آن را به حیطة ادراک می‌کشد، ژست می‌نامند. این پدیده بی‌شک برای کسی که آن را به حیطة ادراک می‌کشد، معنادار است. هر تنی که ژستی را نشان می‌دهد، می‌تواند مجازی (دارای نظام آیکونیک) یا بالفعل باشد (Genette, 1994: 27).

حرکت‌های متعددی که ریشه در تن انسان دارند، هدفشان تغییر دنیا به شیوه‌ای است که سازمان‌دهی مجدد دنیای اطراف آن‌طور که سوژه - عملگر^{۲۲} خواهان آن است، جلوه کند (Greimas, 1970: 56; Fontanille, 2004: 82)؛ مشابه آنچه به راحتی می‌توان در تلاقی بازوان، دست‌ها و پاها و دیگر ژست‌ها در رقص قبایل قشقای یافت. در این رقص، دایره افراد در حال رقص به دو قسمت که در امتداد یکدیگر حرکت می‌کنند، تقسیم می‌شود و فضای درون را از فضای بیرون جدا می‌کند. درحالی که این گفتمان ممتد ژست ما را به درون امور روزمره چادرنشینان قشقای می‌برد، به آسانی می‌توان به این نکته پی برد که فارغ از چنین بافتی، با نظامی نشانه‌ای از ژست‌های منحصر به فرد مواجهیم که دارای ارزش‌های فرهنگی، نشانه‌ای و گفتمانی خاص خود است و آن را از رقص دیگر قبایل اطراف آن‌ها جدا می‌کند.

۴-۲. ابعاد و سطوح تحلیل نشانه‌شناختی در گفتمان رقص قشقای

همان‌طور که شعیری و فونتنی اشاره می‌کنند، «اگر گفتمان شفاهی قادر است تا ما را به صورت جزئی و غیرمستقیم از گفته به امر دیداری و تجربه‌شده هدایت کند، گفته دیداری نیز خود را به مثابه امر مشاهده‌شده تثبیت می‌کند» (2001: 87). انتخاب^{۲۳}، زاویه دید^{۲۴}، نور^{۲۵}، کادر^{۲۶} و فاصله^{۲۷} همگی عوامل نشانه‌شناختی دخیل در گفتمان دیداری عکس و در جهت تطبیق با امر رؤیت‌شده به کار می‌روند. از دیدگاه نشانه‌شناختی، تصویر ردی^{۲۸} چیزی است که بر سطح جا مانده است (Floch, 1986: 23). رد ما را به سوی حضور آنچه خود غایب است، رهنمون می‌کند. نگاهی که از خلال حضور غایب شکل گرفته است، منجر به شکل‌گیری حضور هستی‌شناختی و پویا می‌شود. چنین دیدگاهی نه تنها تابع ارزش‌های فرهنگی، بلکه وابسته به ارزش‌هایی است که هریک در چارچوب فرهنگ خاص خود وارد فرایند معناسازی می‌شود. تصاویری که رقص قشقای را بر صحنه نشان می‌دهند، از نوع ارجاعی^{۲۹} و تصویرشاهد^{۳۰} هستند (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۱۳). این تصاویر همگی در پی ثبت واقعیت موجود از زندگی و

رسوم ایل فشقایی هستند؛ بنابراین می‌توان آن‌ها را سندی جهت ثبت وقایع موجود زندگی ایل قشقایی پنداشت. این تصاویر همگی از نوع تصاویر ارزشمند هنری هستند؛ چراکه برای تولید آن‌ها نمی‌توان نقش نور/ دورنما^{۳۱} و کادر را نادیده انگاشت (Zilberberg, 2006: 37). علاوه بر نقش ارجاعی، تصاویری که بیانگر یک صحنه از رقص قشقایی هستند، فقط در خدمت استناد و تأکید بر نقش ارجاعی گفتمان دیداری رقص نیستند. این تصاویر خود در شکل‌گیری گفتمان دیداری^{۳۲} دخیل‌اند و توجه گفته‌پرداز دیداری را به خود جلب می‌کنند. در این نظام گفتمانی است که رابطه سوژه و صحنه اهمیت دارد؛ بنابراین واقعیت عکس فی‌نفسه حائز اهمیت نیست، برعکس دیدگاه سوژه یا گفته‌پردازی که هم اکنون به‌سوی دنیا هدایت شده است، در اولویت قرار می‌گیرد. حال با این تفاسیر و در ادامه، نظام گفتمانی رقص ایل قشقایی با ابعاد نشانه‌ای خاص خود دسته‌بندی و تحلیل شده است.

۴-۲-۱. بُعد روایی^{۳۳}

شکل ۱ ورود خطی با نقش قابل مشاهده با موقعیت نمودی - آغازین^{۳۴} شروع امور روزمره زندگی ایل را نشان می‌دهد. آنچه عکس در قالب اعمال زندگی روزمره ایل و با لحاظ ژستی زیبایی‌شناختی و اخلاقی به‌تصویر می‌کشد، با تثبیت استعاری موقعیت‌ها و بافت زندگی ایل در تطابق کامل است.



شکل ۱. ورود خطی بر صحنه مطابق اعمال روزمره زندگی ایل

۴-۲-۲. بُعد اخلاقی^{۳۵}

مرحله بعد گذر از آشفتگی و انفجار نظم موجود است؛ جایی که افراد روی صحنه از یکدیگر فاصله می‌گیرند و تمامی نقاط مکان و فضای صحنه را اشغال می‌کنند. انفجار جسمانی^{۳۶} (تن‌مدار) با شکلی از زندگی که مختص چادرنشینان قشقایی است، ارتباط دارد و می‌توان آن را در ارتباط دوگانه خود و دیگری به روی صحنه تعبیر کرد (Lotman, 1990: 108). درواقع تن (جسم) چادرنشین از یک سو تنی است که بین دیگر تن‌ها و در ارتباط با دیگر تن‌ها معنا پیدا می‌کند و از سوی دیگر تن که وجود خود را مدیون دیگری است، در مقیاسی قرار دارد که می‌تواند موقعیتی بالفعل را نشان دهد؛ یعنی گذر از انبساط فضایی^{۳۷} پیش از تجربه موقعیتی فشاره‌ای^{۳۸}؛ جایی که تن در تعاملی انقباضی وارد فرایند نشانه‌معنایی^{۳۹} می‌شود.



شکل ۲. انفجار تن به روی صحنه

در صحنه رقص قشقای، هر کنشی که اعمال روزمره زندگی قشقای را بیان می‌کند، برای دیگری و در جهت کمک به آن شکل گرفته است و در حضور دیگری انجام می‌شود؛ به عبارت دیگر، صحنه رقص هم‌حضور^{۴۰} تن‌ها را در برابر دیدگان ما به‌نمایش می‌گذارد. استمرار زندگی چادرنشینان ایل بی‌شک بسته به تعاملات جمعی است که در آن دیگری^{۴۱} در قالب شکلی نمادین^{۴۲} وارد صحنه می‌شود؛ آنچه ضامن هستی جمعی است. در اینجا شاهد آن هستیم که صحنه رقص چادرنشینان قشقای واجد جنبه‌های نشانه‌شناختی مبتنی بر اخلاق است.

۴-۲-۳. بُعد هستی‌شناختی^{۴۳}

فرهنگ چادرنشینان قشقای لحظات مشقت‌بار و زندگی سخت ایل را در مکان‌های انقباضی و همچنین لحظات انبساطی را به روی صحنه نشان می‌دهد؛ جایی که تن در تمامیت هستی‌شناختی خود آشکار می‌شود. امتداد تن‌ها به روی صحنه شاهدهی است بر موقعیتی که تقسیم وظایف زندگی روزمره ایل را نشان می‌دهد که به نوبه خود دارای کارکرد بینارابطه‌ای عاطفی - کاربردشناختی^{۴۴} است؛ به عبارت دیگر، رویکرد خطی در صحنه ورودی در پایان دوباره تکرار می‌شود. این خروج خطی بر روی صحنه از یک سو با پایان صحنه و از سوی دیگر با شروع مجدد فعالیت‌های روزمره زندگی چادرنشینان ایل در ارتباط است.



شکل ۳. انقباض تن‌ها (تجمیع تن‌ها)



شکل ۴. انقباض و انبساط تن به روی صحنه

۴-۲-۴. بُعد پدیدارشناسی^{۴۵}

نمادپردازی و استعاره‌شدگی اعمال روزمره چادرنشینان قشقایی، آن‌طور که در رقص آن‌ها نمایان است، همگی برمبنای ژست‌های صحنه و تئاتری است و بر این امر صحنه می‌گذارد که زندگی چادرنشینان دارای پیوستار و استمرار کاربردی با ابعاد زیبایی‌شناختی و هنری است به‌منظور ارج نهادن بر هستی برخاسته از کنش زندگی

روزمره چادر نشینان قشقایی با کارکردی پدیدارشناختی. بی‌شک کنش‌های نشانه‌شناختی مبتنی بر ژست و صور تن که رقص چادر نشینان قشقایی را بارز جلوه می‌دهد، همگی در فعالیت‌های روزمره زندگی ایل از قبیل بافندگی، دام‌پروری و دیگر فعالیت‌ها ریشه دارد.

۳-۴. تبدیل مکان به فضا و مشارکت رقص قشقایی در شکل‌گیری سپهرنشانه‌های فرهنگی

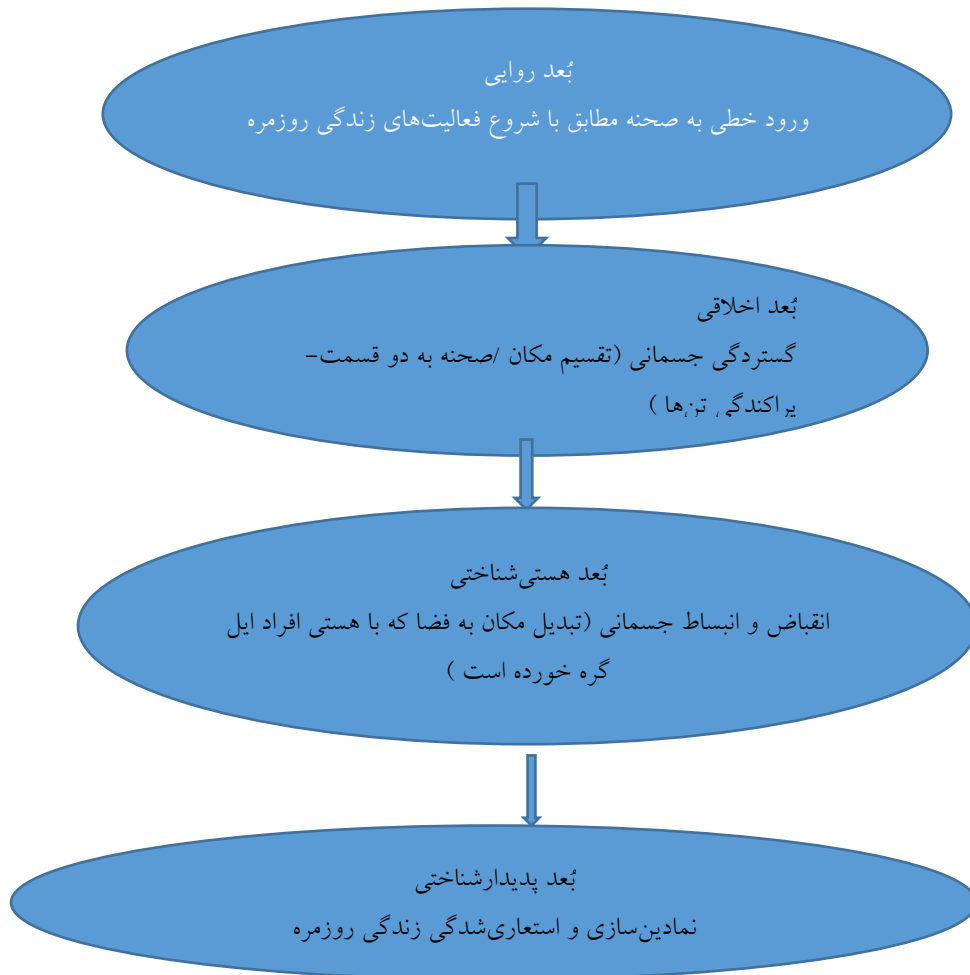
در رقص قشقایی، مکان دارای کارکرد نشانه‌شناختی پیوسته است. رقص قشقایی منجر به شکل‌گیری مکانی روایی و پیوسته با کارکردهای کاربردشناختی می‌شود که با اعمال و کنش‌های روزمره زندگی این قوم در ارتباط است. این رویکرد روایی و یا این برنامه تن‌مدار و مبتنی بر ژست در حضور سوژه‌های جمعی وارد چالش و گفت‌وگوی گفتمانی و نشانه‌معنایی می‌شود. به‌علاوه رقص در طبیعت گه‌گاه به فراروایت یا تراروایتی منجر می‌شود که در قالب آن سوژه‌ها هیچ اجباری به انجام منطبق کنش ندارند. به‌زعم لاندوفسکی (2010: 52)، مکان‌های کاربردشناختی دارای ویژگی پایا هستند؛ زیرا سوژه هیچ‌گاه نمی‌تواند در آن‌ها دخل و تصرف یا از آن‌ها گذر کند و همواره خود را درگیر نزاعی داوطلبانه با آن‌ها می‌بیند. در اینجا می‌توان از نوعی مکان متصل سخن به‌میان آورد. به‌محض اینکه سوژه در این مکان قرار بگیرد، با حضور خود به‌نوعی متمایز از دیگران جلوه می‌کند. مکان در رقص قشقایی نوعی سازمان‌دهی فضایی گردبادی به خود می‌گیرد؛ آنچه لاندوفسکی آن‌ها را به‌مثابه مکان‌هایی که در تعامل دائم با دنیا یا طبیعتی که آن‌ها را احاطه کرده است، تعریف می‌کند. در اینجا تکثر مکان معنادار است. رقص همراه با موسیقی مکان را شاعرانه می‌کند (همان‌جا). بنابراین محیط و طبیعتی که زیست‌بوم چادر نشینان قشقایی است، به‌نوعی مکانی شوشی^{۴۶} است. آنچه حاضر بود، دوباره حاضر می‌شود؛ مکانی که در تقاطع حرکات، ژست‌ها و صور تن قرار گرفته است. به بیان دیگر، مجموعه ژست‌ها و حرکاتی که

شکل می‌گیرد و موجب سرزندگی مکان می‌شود (Lotman, 1999: 64). پس از این مرحله، هر عنصر فضایی می‌تواند در سپهرنشانه مربوطه جابه‌جا شود. شایان ذکر است که تولید معنا و نظام نشانه‌ای رقص چادرنشینان قشقایی منحصرأ محدود به زمان جاری نیست؛ بلکه ردّ پای آن را باید در تاریخ این ایل جست‌وجو کرد. با لحاظ مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی، رقص قشقایی به سپهرنشانه و حافظه تاریخی و فرهنگی ایران‌زمین تعلق دارد. صحنه رقص قشقایی هویت خود را با دیگر قومیت‌های اطراف تثبیت می‌کند. چنین صحنه‌ای جایگاه کاربردشناختی خود را حفظ می‌کند. در این معنا، مکان تکرار می‌یابد و هویت تاریخی و درزمانی‌اش به هویت هم‌زمانی تغییر می‌کند (Lotman, 1999: 27). کافی است در فستیوال جهانی رقص به نظاره رقص این قوم بنشینیم؛ کاملاً با مفهوم سپهرنشانه - آن‌طور که لوتمان پیشنهاد می‌کند - در تطابق کامل است؛ چراکه روایت عینی اعمال زندگی روزمره به صحنه و مکان رقص، با لحاظ تمام ویژگی‌های نشانه‌شناختی، انتقال یافته است که می‌توان آن را نوعی روایت در روایت یا با لحاظ لغت‌شناسی نشانه‌شناختی تراروایت نامید.

۵. نتیجه

به‌مثابه ابژه‌ای فرهنگی، رقص قشقایی خود در تولید سپهرنشانه‌هایی که نمایانگر و دربردارنده متعلقات فرهنگی است، نقش عمده دارد: آنچه در ارتباط با یک‌پارچگی خود، در ارتباط با خود و در گفتمان رقص و به‌منظور برقراری ارتباط دوسویه با رقص دیگر قومیت‌ها معنا پیدا می‌کند و در زمان و مکان خود تثبیت می‌شود. بنابراین در پژوهش حاضر نگارنده با بررسی، دسته‌بندی و تحلیل مؤلفه‌های نشانه‌معناشناختی و همچنین مفاهیم مطرح در نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب تارتو به ابعاد نشانه‌شناختی و فرهنگی این رقص پرداخت. نتیجه تحقیق نشان‌دهنده ویژگی‌های نشانه‌شناختی رقص قشقایی و تبیین آن در سپهرنشانه فرهنگ ایرانی است. با بررسی مؤلفه‌های نشانه‌شناختی از قبیل تن و اشکال آن و همچنین نقش ژست در تولیدات نشانه‌معنایی که در رقص متجلی است، صحنه رقص قشقایی در چهار مرحله که دارای ابعاد

نشانه‌شناختی روایی، اخلاقی، هستی‌شناختی و پدیدارشناختی است، بررسی شد. یافته‌های پژوهش همگی بیانگر این است که رقص قشقایی در سپهرنشانه فرهنگ ایرانی با فعالیت‌های زندگی چادرنشینی و ایللیاتی قشقایی‌ها عجین شده است. بدون شک گفتمان رقص قشقایی که نوعی گفتمان عاطفی و تن‌بنیاد است، با ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، روایی، اخلاقی، هستی‌شناختی و پدیداری دارای پتانسیل‌های نشانه‌معنایی مشترک با رقص دیگر نواحی ایران است. در نمودار زیر سطوح تحلیل نشانه‌معنایی دخیل در گفتمان رقص قشقایی به‌طور خلاصه آمده است.



1. Tartu schools' of semiotics
2. geste
3. figures du corps
4. Trans-semiospherical
5. Trans -axiological
6. Jean Claude Coquet
7. Francois Rastier
8. Louis Hjelmslev
9. unit of expression
10. unit of content
11. Intentional communication
12. Involuntary movement of body
13. praxis
14. Natural world semiotics
15. *On Meaning*
16. utterance
17. enunciation
18. discontinuity
19. E. Tarasti
20. André Martinet
21. Copenhagen school of linguistics
22. subject-operator
23. selection
24. point of view
25. light
26. frame
27. distance
28. trace
29. referential
30. photo-witness
31. perspective
32. visual discourse
33. narrative dimension
34. aspectual-inchoative
35. ethical dimension
36. somatic explosion
37. spatial extension
38. situation of intensity
39. semiosis

40. co presence
41. other
42. symbolic figure
43. existential dimension
44. affective-pragmatic
45. phenomenal dimension
46. espace en devenir

منابع

- افشاری، محسن و شهرام پوردیبهیمی (۱۳۹۴). «توالی معنادار فعالیت‌ها در مسکن؛ مطالعه موردی ایل قشقایی». *مطالعات معماری ایران*. ش ۷. صص ۱۸-۵.
- بهمنی، پروین (۱۳۸۲). «نگاهی به موسیقی ایل قشقایی». *عروس هنر*. اسفندماه. ش ۲۸. صص ۴۱-۴۳.
- دهقانیان، جواد، اسدالله نوروزی و مهناز پارسانسب (۱۳۹۵). «ریخت‌شناسی قصه‌های قشقایی براساس نظریه ساخت‌گرایی». *فرهنگ و ادبیات عامه*. س ۴. ش ۱۰. صص ۱۱۳-۱۳۹.
- علی‌نژادبولوردی، فضل‌الله و خلیل بهرامی قصرچشمی (۱۳۹۵). «تبیین عرفانی فرهنگ و ادبیات قشقایی». *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*. د ۲. ش ۱-۲. صص ۳۳۹-۳۶۶.
- محمدتبار، مریم و محمدرضا حسنایی (۱۳۹۷). «تأثیر ادبیات شفاهی بر دست‌بافته‌های عشایر قشقایی». *پژوهش هنر*. ش ۱۵. صص ۲۷-۳۸.
- نصراصفهان‌ی، جهانگیر (۱۳۷۹). «نگاهی به تاریخچه رقص در ایران». *مقام موسیقایی*. ش ۸. صص ۴۳-۸.
- نظری، علی‌اشرف و میلاد یزدان‌پناه (۱۳۹۸). «ساخت سیاسی اجتماعی ایل و بازنمایی سازوکارهای مشروعیت بخش قدرت: مطالعه موردی ایل قشقایی». *تحقیقات فرهنگی ایران*. ش ۴۶. صص ۱۸۵-۲۱۲.
- Afshari, M. & Pour Ebrahim, Sh. (2016). "Significant sequence of everyday activities at home: The case study of Qashqaei Clan". *Studies in Iranian Architecture*. Vol. 7, pp. 5-18.

- Alinejad Bolverdi, F. & Bahrami Ghasr Chesghmi, Kh. (2017). "Mystic explanation of Qashqaei's culture and literature". *Studies on Literature, Mysticism and Philosophy*. Vol. 1 & 2. pp. 339-366.
- Bahmani, P. (2004). "A review of Qashqaei music". *Aroose – Honar*. Vol. 1. pp. 41-43.
- Bertrand, D. (2000). *Semiotics of Literature: An Introduction*. Paris: Nathan.
- Chandler, D. (1994). *Semiotics for Beginners*. University of Wales.
- Coquet, J.C. (1997). *The Quest for Meaning: The Language in Question*. Presses Universitaires de France-PUF.
- Dehqanian, J. Noroozi, A. & Parsanasab, M. (2017). "Morphology of Qashqaei tales based on structural theory". *Culture and Folk Literature*. Vol. 10. pp. 113-139.
- Ekman, P. Sorenson, E.R. & Friesen, W.V. (1969). "Pan Cultural Elements in Facial Displays of Emotion". *Science*. 164 (3875). pp. 86-88.
- Floch J.-M. (1986). *Visual Identities*. Paris: Puf.
- Fontanille, J. (2004). *Figures of Body*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Genette, G. (1994). *Artistic Work*. Paris: Seuil.
- Greimas, A.J. (1970). *On Meaning*. Paris: Seuil.
- _____ (1968). "The Practice of Body Language". *Langages*. No. 10. Juin.
- Greimas, A.J. et J. Courtés (1979). *Semiotics. Logical Dictionary of Theory of Language*. Volume 1. Paris: Hachette.
- Hanna, J.P. (1977). "To Dance is Human: Some Psychobiological Bases of an Expressive Form" in Jacques Fontanille (2004). *Figures of Body*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Kotov, K. & Kull, K. (2006). "Semiosphere versus Biosphere". *Encyclopedia of Language and Linguistics*. pp. 194-199.
- Lansowski, E. (2010). "Regimes of Space". *Nouveau Acte Sémiotique*, No. 113. PULIM.
- Lotman, Y.M. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London: IB Taurus.
- _____ (2005). *On the Semiosphere. Translated into English by: Wilma Clark*. Limoges, PULIM.
- Marrone, G. (2007). "Natural world, between Body and Cultures". Vol. 34. Issue 1. Canada, Department of arts and humanities-University of Québec in Chicoutimi.
- Martinet, A. (1949). "Linguistic Double Articulation". *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*. 5. pp. 30-37.

- Merleau-Ponty, M. (1996). *Phenomenology of Perception*. Motilal Banarsidass Publishe.
- Mohammad Tabar, M. & Hassanaei, M. (2019). "On the effect of oral literature on Ghashghayi handcrafts". *Art Research*. Vol. 15. pp. 27-38.
- Nasr Esfahani, J. (2019). "An overview on the history of Qashqaei dance in Iran". *Music Maqam*. Vol. 8. 8-43.
- Nazari, A. & Yazdanpanah, M. (2019). "Socio-political Construction of Clan and its Legitimate Representation of Mechanisms of Power: The Case Study of Qashqaei Clan". *Cultural Research of Iran*. No. 46. pp.185-212.
- Rastier, F. (2001). "Action and Signification. Towards the Semiotics of Culture". *Journal of the Anthropologists. French Association of Anthropology*. No. 85-86. pp. 183-219.
- Shairi, H. & Fontanille, J. (2001). "Semiotic Approach of look: Two Traces from Contemporary Iran". *Nouveaux Actes Sémiotiques*. PULI M.
- Sonesson, G. (1997). "The Limits of Nature and Culture in Cultural Semiotics". in *Papers from the Fourth Bi-annual Meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies, Linköping University, December*. Retrieved from: www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CultSem1.html.
- _____ (1998). "The Concept of Text in Cultural Semiotics". *Σημειωτική-Sign Systems Studies*. Vol. 26. No. 1. pp. 83-114.
- Tarasti, E. (2009). *Fundamentals of Existential Semiotics*. Editions: L'Harmattan.
- Zilberberg, C. (2006). *Elements of Tensive Grammar*. Limoges, PULIM.

An Analysis of the Interaction between Semiotic and Discourse Components of Dance in the Folk Culture of Ghashghayi: The Semiotic Case of Tartu

Reza Rezaei*¹

1. Assistant Professor of Linguistics, Faculty of Persian Language and Literature, Yasooj University, Yasooj, Yasooj, Iran.

Received: 27/05/2020

Accepted: 19/07/2020

Abstract

Dance, as a performative art, has a symbolic function among the rituals of ethnic groups in Iran. This social and cultural event has a mythical basis, in which the dancer carries a historical and cultural message that correlates with the lived experience, myths, beliefs, and rituals of that particular group. Ghashghayis usually inhabit in the southern areas of Iran and they use dance as an aesthetic-emotional means of expressing their daily tribal lives. Accordingly, Ghashghayi's dance has a discourse function which connects "action" with "being". The current study employs a descriptive-critical method. The aim is to analyze the semiotic components in the dance discourse of Ghashghayi, such as the emotional-kinesthetic component which has a trans-narrative function. The study relies on the cultural semiotic school of Tartu in order to put forth a semiotic analysis of Ghashghayi dance as a means of passing from the daily tribal life to trans-linguistic-narrative discourse in the Iranian folk culture. The findings suggest that this dance plays a significant role in the production and coding of the trans-linguistic aspect which shows the interweaving of activities in daily tribal lives through a multi-perspective discourse in the semiotic sphere: what we receive as the emotional understanding. Ghashghayi dance produces meaning in narrative, moral, existential, and phenomenological dimensions.

Keywords: trans-narrative; body; Ghashghayi dance; folk culture; performative art.

* Corresponding Author's E-mail: reza.rezaei1@yu.ac.ir

