

نقش نشانه‌های دیداری در اجرا نسبت به دیگر نشانه‌ها با نگاه به تاثیر تماشاگر تئاتر

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۳۰

کد مقاله: ۷۰۶۳۳

وهاب امرائی^۱

چکیده

نظریه‌پردازان حوزه تئاتر بر این اعتقادند که یکی از مهم‌ترین عوامل جذابیت یک اثر نمایشی، بدعت و نوآوری در تصاویر به اجرا درآمده می‌باشد که نوآوری در این عرصه، علاوه بر ساخت فضاهای دیداری، حاصل شناخت نقش نشانه‌ها است. آن‌گونه که نشانه‌شناسان بیان می‌دارند، دنیای پیرامون ما تنها از نشانه‌ها تشکیل شده است. نشانه‌شناسان، این نشانه‌ها را بر اساس حواس انسانی به نشانه‌های صوتی، دیداری و ... معرفی می‌نمایند و در صحنه نمایش، براساس قوانین هنرهای دراماتیک، بیش از هر چیز، نشانه‌های دیداری است که توجه تماشاگر را به خود جلب نموده و دریافت تماشاگر قبل از هر نشانه‌ی دیگر از طریق نشانه‌های دیداری شکل می‌گیرد. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی در پی آن است که با تبیین نقش جابجایی نشانه‌های دیداری در اجرای نمایش، نقش آن را در دریافت تماشاگر بررسی نماید. و در مسیر پاسخ به این سؤال که چه رابطه‌ای بین تماشاگر و نشانه‌های دیداری یک نمایش برقرار است، انجام این پژوهش و دستاوردهای آن می‌تواند راهنمایی برای کارگردانان تئاتر کشورمان برای ساخت نمایش‌های جذاب‌تر باشد که در این مسیر از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی نیز بهره خواهیم برد.

واژگان کلیدی: متن چکیده، متن چکیده، متن چکیده.

«هر تصویر مبدل یک نشانه است.
چنین می نماید که همه زندگی در آن تصویر منعکس است.
به حدی که در آن لحظه، هستی ما در آن خلاصه می گردد.»
(آلبر کامو)

می توان ادعا کرد که هرچقدر پله های شناخت نشانه و نشانه شناسی به ویژه در هنر تئاتر فراتر می رفت ارزش تئاتر و عملکرد علمی آن بیشتر میشد تا جایی که شاید بتوان گفت سال ۱۹۳۱ در تاریخ مطالعات تئاتری از اهمیت ویژه ای برخوردار است. تا آن زمان بوطیقای تئاتری-علم توصیفی متن و اجرای نمایشی-نسبت به خاستگاه های ارسطویی اش چندان پیشرفتی نکرده بود. درام به وابسته ملک منتقدان ادبی تبدیل شده بود (و تا حدی هنوز هم همین طور است)، در حالی که آن چه بر صحنه می گذشت نیز پدیده ای تلقی می شد زود گذرتر از آن که بخواهد موضوع مطالعات منظم باشد، و فقط برای یادداشت نویسان، هنر پیشه های ماندگار، تاریخ نویسان و نظریه پردازان تجویز گرا زمینه جالبی بود. هر چند در سال ۱۹۳۱ در چک اسلواکی در اثر منتشر شد که چشم اندازهای مطالعه علمی تئاتر و درام را به کلی تغییر داد؛ این دو اثر عبارتند از «زیبایی شناسی هنر درام» نوشته اتاکار زیچ، و «تلاشی برای تحلیل ساختاری پدیده و بازیگر» نوشته یان موکارسکی. این دو اثر پایه های آنچه را شاید غنی ترین پیکره نظری در حوزه متن و اجرای نمایشی در دوران مدرن باشد بنا نهاده اند، یعنی مجموعه کتاب ها و مقالاتی که در دهه های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ توسط ساختگرایان مکتب پراگ منتشر شد. باید اشاره داشت که "زیبایی شناسی زیچ به صراحت ساختگرایانه نیست اما تأثیر بسیاری بر نشانه شناسان بعدی گذاشت، به خصوص از جهت تأکیدی که بر رابطه ضروری متقابل بین نظام های ناهمگن ولی وابسته در تئاتر داشت. «تحلیل ساختاری» موکارسکی نخستین گام است به سوی نشانه شناسی اجرا به معنی واقعی کلمه، و به طبقه بندی مجموعه نشانه های مربوط به حالت و حرکت و کارکرد آن ها در نمایش های کمدی چاپلین می پردازد. در طی دو دهه بعد از این گام های اولیه، نشانه شناسی تئاتر گسترده و استحکامی یافت که هرگز به آن دست نیافته بود. در متن مطالعات مکتب پراگ در فعالیت های متفاوت هنری و نشانه ای-از زبان متعارف گرفته تا شعر، سینما و فرهنگ عامه-همه انواع تئاتر مورد توجه قرار گرفتند، از جمله تئاتر باستان، تئاتر آوانگارد و همچنین تئاتر شرقی، و کوششی همه جانبه شد برای آن که اصول دلالت در تئاتر مدون شود و هر نوع مطالعه ای در این حوزه باید با یادآوری این کاوش های آغازین آغاز شود." (الام، کر. ۱۳۸۲: ۱۶)

۲- روش تحقیق

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی خواهد بود که در این مسیر از منابع کتابخانه ای، تجزیه و تحلیل داده ها و پایگاه های معتبر اینترنتی نیز بهره خواهیم برد.

۳- پیشینه تحقیق

براساس بررسی های پژوهشگر هیچ کتاب یا مقاله ی مستقلی که مستقیماً به موضوع این پژوهش پرداخته باشد، وجود ندارد لیکن در منابع زیر به مواردی اشاره شده که می تواند سازنده چارچوب نظری و پیشینه ی این پژوهش باشند:

در پایان نامه نوشته شده توسط افسانه هنرور که توسط دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی راهنمایی شده و در سال ۱۳۷۹ ش در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است، نویسنده: در فصل ۱ به موضوع اصول و مبادی نشانه شناسی، در فصل ۳ به موضوع نشانه ها و رمزگان و تحویل پذیری نشانه ها، در فصل ۶ به موضوع تملشاگر و نشانه شناسی، پرداخته است.

در پایان نامه ی نوشته شده توسط اردلان شجاع کاوه که توسط دکتر حبیب اله لزگی راهنمایی شده و در سال ۱۳۷۷ ش در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است، نویسنده: در فصل ۱ به موضوع تشابه ارتباط بی کلام امروز و ماقبل تاریخ و در فصل سوم به بی کلامی محض و پانتومیم پرداخته است.

کتاب نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری نوشته شده توسط آلن آستن و جورج ساوانا به ترجمه داود زینلو در سال ۱۹۹۱ م نویسنده در بخش اول به تقسیم بندی نشانه ها و در بخش دوم به نشانه شناسی اجرا پرداخته است.

کتاب نشانه شناسی تئاتر و درام نوشته شده توسط کرامالام به ترجمه دکتر فرزانه سجودی در سال ۱۳۸۲ ش، نویسنده در بخش ۱ و ۲ و ۶ به نشانه شناسی و نشانه ها در تئاتر پرداخته است.

کتاب نقصان در معنا نوشته شده توسط آلزیرداس ژولین گرمس به ترجمه حمیدرضا شعیری در سال ۱۳۸۹ در فصل ۲ و ۳ به مطالعه و تحلیل شگردها و فرآیند تولید و دریافت معنا در گفتارهای دیداری بر اساس روابط بین سطوح نشانه‌ای، صورت بیان و صورت محتوا، راهبردهای معناسازی و برهم کنشی گفته‌پرداز و گفته‌یاب می‌پردازد.

در مقاله درآمدی بر نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی عناصر نمایش که توسط محمد باقر انصاری در ۲ آبان ۱۳۸۸ در مجله سوره مهر نوشته شده نگارنده پس از بررسی تاریخیچه و ریشه‌شناسی این علم (نشانه‌شناسی) و اشاره به نظریات بنیادی سوسور درباره زبان و نشانه به تفاوت موجود بین علامت و نشانه می‌پردازد.

در مقاله کارگردان و گزینش نشانه‌ها در تئاتر نوشته شده توسط افسانه هنرور در سال ۱۳۸۰ در مجله هنرهای زیبا، نویسنده به موضوع بررسی علمی نشانه و نظامی که تماشاگر را نیز چون یک دلالت‌کننده به حساب می‌آورد، می‌پردازد.

۴- مروری بر نشانه‌شناسی، نشانه و معنا

۴-۱- نشانه‌شناسی

در بیان پیدایش نشانه‌شناسی چنین میتوان ادعا نمود که "فردینان سوسور^۱، زبان‌شناس سوئیس و چارلز ساندرس پیرس^۲ فیلسوف آمریکایی که کم و بیش در یک دوره تاریخی می‌زیسته‌اند، بنیان‌گذاران اصلی آنچه امروز با نام نشانه‌شناسی نامیده می‌شود، هستند." (سجودی، فرزان. ۱۳۸۷: ۱۲) همچنین باید اشاره کرد که "معنی لغوی نشانه‌شناسی در زبان‌های اروپایی تا حدی متفاوت است. واژه‌های به کار رفته در زبان‌هایی مانند انگلیسی، فرانسوی و مانند آنها از واژه یونانی وام گرفته شده است. که به دلیل تیرگی ظاهری آنها، فریبندگی کنونی شان کمتر است. به هر تقدیر واژه‌های semiotics (در سنت پیرسی و عموم‌اکنونی) یا semiology (در سنت سوسوری)، بویژه از نظر معنایی و نیز به نوعی از نظر ریشه‌شناختی با واژه‌های semantics مشابهت و نزدیکی بیشتری دارند تا دو واژه‌ی «نشانه‌شناسی» و «معناشناسی». Semantics برگرفته از semantikos یونانی به معنای «معنادار»، و پیش از آن برگرفته از semanainein به معنای «نشان دادن» و «توضیح دادن» به وسیله‌ی نشانه، و آن نیز برگرفته از sēma به معنای «نشانه» و «نماد» است که از dhyāmn هندواروپایی مشتق شده است. براین اساس dhyāmn سانسکریت به معنای «اندیشه» با پایه احتمالی dhāya به معنای «دیدن» و «مشاهده کردن» برگرفته از آن است. واژه‌ی semiotics یا sémeiōtiké نیز در نهایت به سرآغازی مشابه می‌رسد. (ساسانی، فرهاد. ۱۳۸۹: ۹۱) در تحلیل تبار واژه‌ی نشانه‌شناسی در ایران می‌توان اشاره کرد که "واژه‌ی نشانه‌شناسی در فارسی به دلیل شفافیت واژگ‌ها/ تکواژهای درون آن (نشانه‌شناس+ی) به جای اینکه روشنگر باشد، بر خلاف انتظار فریبنده است. در واقع حوزه‌ی نشانه‌شناسی طی سده بیستم و سالهای ابتدایی سده بیستم دچار چنان تحول و حتی استحاله‌ای شده است که اکنون تفاوت‌های بنیادی فراوانی با وضعیت اولیه خود دارد. به دلیل همین تحول و به دلیل شفافیت این واژه‌ی فارسی هنگام ساخت و انتخاب، از این تحول هیچ نشانی دیده نمی‌شود. در نتیجه واژه‌ی نشانه‌شناسی نه تنها گویا نیست بلکه گمراه‌کننده است." (ساسانی، فرهاد. ۱۳۸۹: ۸۹)

۴-۲- نشانه و معنا

از دید سوسور نشانه تشکیل شده از:

الف- دال^۳، تصور صوتی

ب- مدلول^۴، مفهومی که دال بر آن دلالت^۵ دارد. (سجودی، فرزان. ۱۳۸۷: ۱۲)

در تعریف نشانه سوسور عقیده دارد "نشانه زبانی نه یک شی را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. تصور صوتی آوایی مادی نیست که جنبه فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می‌دهد." از این رو می‌توان چنین پنداشت که به تعریف سوسور "نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول" (سوسور. ۱۹۸۳: ۶۷)

همچنین سوسور به مفهومی تحت عنوان 'ارزش'^۶ نشانه اشاره می‌کند. "ارزش هر نشانه به روابط آن نشانه با دیگر نشانه‌های درون نظام وابسته است. سوسور برای نشان دادن مفهوم ارزش از قیاس با بازی شطرنج استفاده می‌کند. او می‌گوید که ارزش هر مهره در شطرنج وابسته است به جایگاهی که آن مهره در بازی شطرنج (وروی صفحه شطرنج) در تقابل با مهره‌های دیگر اشغال

1 Ferdinand de Saussure's
2 Charles S. Peirce
3 signifier
4 signified
5 signification
6 Value

می کند و شکل مهره ها تاثیری بر ارزشی که هر مهره در نظام انتزاعی بازی شطرنج دارد، نمی گذارد. (سجودی، فرزانه، ۱۳۸۷: ۱۶)

برخلاف الگوی سوسوری نشانه، پیرس الگویی سه وجهی را معرفی کرد:

- بازنمون: صورتی که نشانه به خود می‌گیرد.
- تفسیر: نه تفسیرگر، بلکه معنایی که از نشانه حاصل می‌شود.
- موضوع: که نشانه را به آن ارجاع می‌دهند.

بر اساس الگوی پیرسی از نشانه، "چراغ قرمز راهنمایی که سر چهارراه قرار دارد بازنمون است، توقف خودروها موضوع (ابژه) آن است و این فکر که چراغ قرمز به معنای آن است که خودروها باید متوقف شوند تفسیر آن است." چنین به نظر می‌رسد که به بیان پیرس "نشانه چیزی است که از دید کسی، از جهتی یا ظرفیتی به جای چیز دیگری می‌نشیند. نشانه کسی را خطاب می‌کند، یعنی در ذهن آن مشخص نشانه ایبرابر یا شاید بسط یافته تر خلق می‌کند، نشانه ای که به این ترتیب آفریده می‌شود را من تفسیر نشانه‌ی نخست می‌نامم. نشانه به جای چیزی می‌نشیند که اصطلاحاً موضوع (ابژه) آن نشانه نامیده می‌شود. نشانه از همه جهت، بلکه در ارجاع به نوعی ایده که من گاهی زمینه ی نشانه (بازنمون) نامیده‌ام، به جای موضوع مینشیند. (پیرس، چارلز ساندرس، ۱۹۳۱: ۲۲۸)

۵- نشانه‌های دیداری

بسیاری از مطالبی که تا به اینجا گفته شد آمیخته با نشانه و نشانه شناسی همه علوم انسانی بود از این پس برای نزدیک شدن به محصول نهایی تحقیق می‌توان به صحنه و نشانه دیداری پرداخت. از اینرو اینگونه آغاز می‌کنم که "کلام بیان غیر مستقیم است و تصویر بیان مستقیم آنچه که دیده می‌شود است. شاید کلام واسطه بین ما و دنیاست اما تصویر ما را مستقیم با دنیا پیوند می‌دهد. اینک اگر دال و مدلول سوسوری به شکل خطی مارپیچ بر صفحه ای سفید ظاهر گردد و بتواند از جاده ایی که از ما دور می‌شود و یا ماری در حال حرکت و یا طابقی رها شده دلالت کند، بازهم ارتباط و معنا شکل گرفته است و به نحوی ما با قدرت زبان مواجهیم. اما این بار زبان دیداری است. گفتمانی که از عناصر دیداری مثل خط، رنگ، نور، کادر، فضا، مکان، پرسپکتیو و ... استفاده کند، گفتمانی دیداری است. (شعیری، حمیدرضا، ۱۳۹۲: ۱۰) نشانه‌های دیداری موضوعاتی هستند که ارتباط با آنها از طریق نگاه و حس دیداری میسر میشود. اما نگاه تنها حسی نیست که بشر از طریق آن با دنیای بیرون مرتبط میگردد. حس چشایی، بویایی، شنیداری و لامسه نیز حواسی هستند که هم معنا ساز هستند و هم ایجاد ارتباط می‌کنند. امروزه با توجه به پیشرفت های روش شناختی در حوزه مطالعات مربوط به نظام های دیداری در حوزه نشانه-معناشناسی، می‌توان به چندین مقوله مشترک برای همه آنها اشاره نمود:

- همه متون دیداری دارای یک یا چند کانال حسی هستند. این کانال ها عبارتند از کانال های دیداری، چشایی، بویایی، شنیداری و لامسه
- همه متون دیداری فضایی را به خود اختصاص داده و در آن فضا به گونه ایی تعاملی، چالشی، رقابتی، تقابلی و .. گسترش یافته اند. پس فضا مقوله مهم و مشترک برای این متون به شمار می‌رود.
- همه متون دیداری یا ایکونیک، یا شکل پذیر و یا تلفیقی از هر دو هستند. به این ترتیب مقوله صورت پردازی و یا شکل پردازی از مقوله های مهم متون دیداری هستند.
- بسیاری از متون دیداری از مقوله مشترک زمان بهره مند هستند. بسیاری از آثار دیداری مشمول فرآیند زمان هستند و زمان به دوشکل درونی و برونی در آثار دیداری تجلی می‌یابد. (شعیری، حمیدرضا، ۱۳۹۲: ۱۲)

۶- نقش نشانه‌ها و تاثیر آن بر تماشاگر تئاتر

شاید در مورد عناصر روی صحنه (صحنه افزار) فرایند نشانه شدن بسیار روشن باشد. بنابر این می‌توان گفت که "میزی که در بازنمود دراماتیک به کار گرفته می‌شود معمولاً از نظر جنس و شکل ساختاری چندان تفاوتی با میزهایی که مخاطبان نمایش پشت آن ها غذا می‌خورند، نمی‌کند. با این وجود به جهاتی این میز روی صحنه دگرگون می‌شود: این وسوسه وجود دارد که میز روی صحنه را در ارتباط مستقیم با معادل نمایشی آن ببینیم-ابژه ای خیالی که این میز معرف آن است- اما موضوع مورد نظر دقیقاً این نیست؛ بلکه ابژه مادی روی صحنه به یک واحد نشانه ای تبدیل می‌شود که به جای آن که به طور مستقیم به جای میز(خالی) دیگری نشست باشد جایگزین مدلول «میز» است، یعنی جایگزین نوع(طبقه) ابژه هایی است که خود عضوی از آن است. این گیومه های استعاری که پیرامون ابژه روی صحنه گذاشته شده است مشخص کننده شرط اولیه آن در حکم بازنمود نوع خود است، به گونه ای که مخاطب قادر می‌شود از آن، حضور عضو دیگری از همان نوع (طبقه) از اشیاء را در دنیای باز نموده دراماتیک

استنتاج کند) میزی که ممکن است به لحاظ ساختاری مشابه شیء روی صحنه باشد یا نباشد). تأکید بر این نکته مهم است که نشانه‌ای شدن پدیده‌ها در تئاتر آن‌ها را به گروه مدلول‌ها مرتبط می‌کند و نه به طور مستقیم به دنیای دراماتیک، زیرا به این ترتیب است که دال‌های غیر حقیقی (مجازی) می‌توانند همان نقش دال‌های حقیقی (غیر مجازی) را بازی کنند (مصدق دراماتیک، میز خیالی، شاید با یک نشانه نقاشی شده، یک نشانه زبانی، بازیگری که چهار دست و پا روی زمین است و غیره بازنموده شود). تنها شرط ضروری آن است که دال روی صحنه به طرز موفقیت آمیزی بتواند جایگزین مدلول مورد نظر باشد؛ همان طور که کارل بوشاک در معالاش درباره تئاتر چینی اشاره کرده است: ممکن است بر صحنه نمادی جایگزین شیء واقعی شود مشروط بر آن که این نماد بتواند نشانه‌های خود شیء را به خود انتقال دهد" (الام، کر. ۱۳۸۲: ۱۹)

بر صحنه تئاتر چیزهایی که نقش نشانه‌های تئاتری را بازی می‌کنند... ویژگی‌ها، کیفیات و خصوصیات ویژه‌ای می‌یابند که در زندگی واقعی فاقد آنند. "این به نوعی بیانیه حلقه پراگ تبدیل شد؛ ژیری و لئوسکی می‌گویند: «هر آنچه بر صحنه باشد نشانه است». برای مثال برجسته سازی زبانی زمانی اتفاق می‌افتد که کاربرد نامتعارف و غیر منتظره زبان، ناگهان توجه شنونده یا خواننده را به خود پاره گفتار جلب کند و مانع از توجه خودکار او به «محتوا». " (هاورانک. ۱۹۳۲: ۱۰).

با وجود این همه نشانه و جهان نشانه‌گی بر صحنه تئاتر رولان بارت^۱ در ۱۹۶۴ به شکل برانگیزنده‌ای اعلام کرد که "تئاتر، که واقعاً دارای مشخصه «چند صدایی اطلاعاتی» و «تراکم نشانه» هاست، عرصه ممتازی برای مطالعات نشانه‌شناختی است: «ماهیت نشانه تئاتری، قیاسی باشد، نمادین یا قرار دادی، دارای دلالت صریح یا ضمنی-همه این مسائل بنیادی نشانه‌شناسی در تئاتر وجود دارند». گرو چو مارکس در مورد خراش‌های روی پاهای ژولی هریس در یکی از اجراهای من دوربین هستم می‌نویسد: ابتدا فکر کردیم این خراش‌ها ارتباطی با پیرنگ نمایش دارد و منتظر ماندیم تا این خراش‌ها وارد بازی شوند اما... هرگز در نمایش اشاره‌ای به آنها و سرانجام به این نتیجه رسیدیم که خراش‌ها یا در هنگام اصلاح پاهایش به وجود آمده‌اند و یا به هر دلیل دیگری در رختکن". بنابراین دلیل بر این مدعا راکه همه اجزا بر صحنه تئاتر نشانه هستند می‌توان چنین بیان کرد که "مخاطب با این فرض شروع می‌کند که هر نکته جزئی، نشانه‌ای عمدی است و هر آن چه را نتوان به بازنمود تئاتری مربوط کرد به واقعیت زندگی بازیگر مربوط می‌شود-در هر حال، حتی جزئی‌ترین چیزها بخشی از فرایند نشانگی هستند." (برنز. ۱۹۷۲: ۳۶).

از سوی دیگر باید بیان کرد که "در طی این قرن و به خصوص در دهه‌های اخیر، کانون تعامل تئاتری دیگر نظام دو شقی مطلق «صحنه - جایگاه تماشاگران» نیست بلکه با فضای انعطاف‌پذیر و دستکاری‌های گاه‌گاهی و غیر قابل پیش‌بینی روابط مکانی جسم با جسم روبه‌رو هستیم (برای مثال در نمایش‌های «بک»^۲ و «شچنر»^۳. این حرکت به سوی باز کردن و سست کردن روابط مکانی در اجرا برای گریز از سیطره سکوه و عظمت ساختمانی و استلزامات زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیکی آن به گذشته و اشکال قدیمی‌تر و غیر نهادی اجرا نظر دارد، یعنی به زمانی که فضای ثابت یا وجود نداشت، مثلاً در حلقه‌های آیینی قرون وسطایی با نسبت به فضای نیمه ثابت و غیر رسمی در جایگاه ثانویه قرار داشت." (الام، کر. ۱۳۸۲: ۸۱)

برای تبیین تأثیر پذیری مخاطب می‌توان گفت "نخست، صحنه را داریم که به قول پیتر بروک^۴ «فضایی خالی» است (بروک ۱۹۶۸) که با نشانه‌های مشهودی (یک سکو، پرده، یا صرفاً فاصله‌ای قرار دادی که مرزهای بین محل بازی و محل تماشاگران را مشخص می‌کند) از فضای پیرامون متمایز می‌شود و این فضای خالی بالقوه به لحاظ دیداری و همچنین شنیداری، پر شدنی است. وقتی وارد سالن نمایش می‌شویم نخستین عاملی که توجه ما را به خود جلب می‌کند. سازمان فیزیکی خود تالار نمایش است: ابعاد آن، فاصله صحنه با تماشاگران، ساختار سالن (بخش تماشاگران) و در نتیجه موقعیت یک تماشاگر نسبت به تماشاگران دیگر و هم چنین نسبت به بازیگران و اندازه و شکل صحنه. اجرا با نمودار شدن صحنه که بار اطلاعاتی بسیار زیادی دارد شروع می‌شود و در واقع از صحنه برای آفرینش تصویر آغازین استفاده می‌شود." (الام، کر. ۱۳۸۲: ۷۹) پس اینگونه می‌توان استنتاج نمود که اولین نشانه حاکم در فضای تئاتر، نشانه دیداری است.

۷- تأثیر نقش نشانه‌های دیداری نسبت به دیگر نشانه‌ها بر تماشاگر تئاتر

پس از استنتاجی که در بالا گفته شد میتوان ادعا نمود که "رابطه متن و تصویر موجب ورود به دنیایی ترانشانه‌ای می‌گردد. چراکه چنین رابطه‌ای بررسی شرایط تبدیل متن کلامی به تصویر و یا متن تصویری به کلام نیز است. منظور این است که گاهی یک متن کلامی و یک متن تصویری داریم که این دو در ارتباط و تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند. در این حالت از ترانشانه صحبت نمی‌کنیم. اما گاهی خود کلام است که تصویری می‌شود و یا خود تصویر است که کلامی می‌شود. در این حالت یک

1 Roland Barthes
2 beck
3 schechner
4 Peter Brook

نظام نشانه‌ای به نظام دیگر را یافته و به آن تبدیل می‌شود در این حالت با وضعیت ترانشانه‌ای مواجه هستیم. شاید از دیدگاه نامور مطلق و کنگرانی این وضعیت «بیناگفتمانی» نامیده شود. چراکه این پژوهشگران عقیده دارند که «حضور متن یا متن‌هایی دیگر در یک متن جدید می‌تواند بستر روابط بیناگفتمانی»^۱ را فراهم سازد. (شعیری، حمیدرضا، ۱۳۹۲: ۱۳۱)

در ادامه باید اشاره داشت که «هر بازنمودی چنانچه در به تصویر کشیدن صحنه دراماتیک داستانی موفق باشد، به قول سوزان لانگر فضایی مجازی نیز خواهد آفرید- که عبارت است از یک «انگاره ناملموس» خیالی که ناشی از روابط صوری است که در یک عرصه مشخص مفروض برقرار شده است (حال این عرصه ممکن است بوم قاب گرفته شده یک نقاشی، کلیت یک سازه ساختمانی یا صحنه تئاتر باشد). این حالت مجازی تخیلی پیوسته یکی از ویژگی‌های غالب در نمایش بوده است. بر اساس قرار داد و عرف، صحنه تئاتر قلمرویی را به تصویر می‌کشد یا به هر طریق به ذهن می‌آورد که با حدود واقعی فیزیکی آن منطبق نیست، یعنی تماشاگر بر اساس نشانه‌های بصری که دریافت می‌کند ساختاری ذهنی می‌آفریند. (الام، کر، ۱۳۸۲: ۸۶)

از سویی می‌توان بیان داشت که «صاحب نظران، معمولاً شمایل‌گرایی را با نشانه‌های دیداری مرتبط می‌دانند. زیرا در نشانه‌های دیداری مشابهت کاملاً آشکار است. منابع دیداری و هم‌انگیز تئاتر بی‌همتايند: از نشانه‌های حقیقی^۲ که بگذریم، اجرا می‌تواند از طیف نامحدودی شبیه‌سازی‌ها^۳ بهره بگیرد، از ماکت‌های پیچیده گرفته تا انداختن فیلم روی دیواره پشتی صحنه. اما اشتباه است اگر این مفهوم را صرفاً به تصویر دیداری محدود کنیم؛ اگر تئاتر وابسته به مشابهت است، این ویژگی باید در مورد نظام‌های نشانه‌ای شنیداری و البته نمایش در کلیت آن نیز به همین اندازه صادق باشد. پاتریک پاپویس^۴ گفته است که «زبان بازیگر از این جهت که توسط بازیگر ادا می‌شود، جنبه شمایی پیدا می‌کند»، یعنی آنچه بازیگر بیان می‌کند بازنمود چیزی ظاهراً برابر با آن است، که همان «گفتمان» باشد. به خصوص در اجراهای طبیعت‌گرایانه، مخاطب ترغیب می‌شود که هم نشانه‌های زبانی و هم دیگر عناصر نمایشی را مستقیماً مشابه مصادیق آن‌ها تلقی کند. (الام، کر، ۱۳۸۲: ۳۶)

چنین می‌توان ادعا نمود که استفاده فراتر از دیداری بودن نشانه‌ها بر صحنه تئاتر، خاست بسیاری از کارگردان‌ها و نظریه پردازان بوده، به نحوی که «آنتون آرئو»^۵ رؤیای «یک زبان ناب تئاتری را در سر می‌پروراند که کاملاً از سلطه گفتمان کلامی آزاد شده باشد- زبانی از نشانه‌ها، ایما و اشاره‌های و حالات که دارای ارزش اندیشه‌نگاری^۶ باشند، آن گونه که در برخی پانتومیم‌های تحریف‌نشده، دیده می‌شود» (آرئو، آنتون، ۱۹۳۸: ۳۹).

گیراد^۷ دو طبقه گسترده از نشانه‌های اجتماعی را ارائه می‌دهد^۸ که به ترتیب با هویت و رفتار سر و کار دارند:

۱. نشانه‌های هویت نشانه‌هایی اند که شخص را به عنوان هوادار یک گروه ویژه اجتماعی نشان می‌دهد. این نشانه‌ها جلیقه‌های آرم دار، پرچم، توتم‌ها و غیره، اونیفرم‌ها، علامت‌ها و نشان‌های افتخار، خالکوبی‌ها، آرایش، مدل‌های مو و غیره، نام‌ها و لقب‌ها را شامل می‌شود.
۲. نشانه‌های رفتاری که ارتباط‌های واقعی یا دلخواه میان اشخاص را نشان می‌دهد. این نشانه‌ها لحن صدا، سلام و احوالپرسی و اصطلاحات مربوط به ادب و نزاکت، اهانت‌ها، نشانه‌شناسی و حرکت نشانه‌شناسی مکان را شامل می‌شود.

گیراد مشاهده می‌کند که نشانه‌های اجتماعی به طور طبیعی تصویری بوده و با نشانه‌های زیبایی‌شناسی در ارتباط اند. (آستن، آلن، ساوانا، جرج، ۱۳۸۶: ۱۹۹)

گفتنی است که «عصر تصویری می‌تواند اشتراک مساعی یا حیات مشترک با عنصر ارجاعی داشته باشد. البته این اشتراک مساعی کم و بیش موفقیت‌آمیز است. ارزش‌هایی که به این ترتیب تولید می‌گردد می‌توانند به عناصر نظام دیداری مرتبط گردند. از سوی دیگر نمادهایی هم وجود دارند که خارج از تصویر کارکرد مدلولی خود را دارند. به عنوان مثال، رنگ‌ها حتی در یک فرهنگ مشخص مدلولی تثبیت شده ندارند. رنگ قرمز میتواند مدلولی تحت عنوان شهادت و ایثار را دارا باشد. اما در مراسم فرهنگی مذهبی عاشورا رنگ قرمز نماد تنفر است. چراکه این رنگ متعلق به کفار و گروه ظالم است. مشکل بتوان نشانه‌های دیداری را در یک شناسی تنظیم نمود. گاهی نشانه دیداری به ارجاع و گاهی به تخیل و یا نماد نزدیک می‌گردد.» (شعیری، حمیدرضا، ۱۳۹۲: ۷۰)

برای بررسی علمی و دقیق‌تر از نظام نشانه‌ای دیداری می‌توان بیان داشت که «فضا در نظام دیداری دارای حضوری سه گانه است. ابتدا، به عنوان گونه‌ای مستقل که ابعاد خود را داراست: بزرگ/ کوچک، طولانی/کوتاه، عمودی/افقی، خالی/پر، مستقیم/کج، دوار/ غیر دوار، و سپس به گونه‌ای که عوامل، عناصر و ایژه‌های دیداری را در خود جای داده است. یعنی اینکه در

۱- نامور مطلق کنگرانی، ۱۳۸۸: ۸۱

2 literal
3 simulacra
4 Patrice pavis
5 Artaud
6 ideographic
7 Pierre Guiraud

متن تصویر با مکانی مواجه هستیم که توانایی سازماندهی عناصر و عوامل متن را دارد. و بالاخره، فضای دیداری به عنوان جایگاهی که فرایند پویای معناسازی از آن سر چشمه می‌گیرد، شناخته شده است. مکان تصویر مکانی فرایندی است. چرا که همه گفتمان‌های دیداری با زمان گره خورده اند. چه این زمان، زمانی مقدم بر فرایند معناسازی باشد (مانند چراغ راهنمایی و رانندگی که معنای قرار دادی دارد). ابتدا چراغ قرمز می‌شود و سپس ما می‌فهمیم که باید متوقف شویم) و چه زمانی منطبق بر حرکت پویا و دینامیک خوانش یا فعالیت دیداری بیننده باشد (مانند گفتمان معماری یا هنرهای تجسمی که زمان فرایند معنا سازی منطبق با زمان فرایند خوانش است). (شعیری، حمیدرضا. ۱۳۹۲: ۱۴۵)

۸- نتیجه گیری

با توجه به مطالبی که در این پژوهش گفته شد میتوان به این استنتاج رسید که "بی شک تولید معنا در نظام های دیداری وابسته به حواس مختلفی است که نوعی هم گنه حسی را هم تولید می کنند. نظام های دیداری از یک سو چند حسی هستند و از سوی دیگر نوعی هم گنه حسی را نیز به وجود می آورند. این موضوع به خوبی نشان می دهد که در گفتمان های دیداری علی رغم چالش، رقابت و تنش که بین عناصر معناساز وجود دارد، هیچ یک از عناصر به طور کامل غایب نیستند. چرا که در هر لحظه به هر دلیلی حسی متفاوت زنده می شود و با خود معنایی را زنده می کند. پس، هیچ معنایی به طور مطلق غایب نیست؛ بلکه گاهی یک معنا نسبت به معنای دیگر که در حاشیه قرار می گیرند برجسته گشته و مرکزیت می یابد. همه چیزها بر صحنه تئاتر نشانه می باشند و نشانه ای شدن پدیده ها در تئاتر آن ها را به گروه مدلول ها مرتبط می کند و نه به طور مستقیم به دنیای دراماتیک. ضمن شناخت دقیق تر نشانه های دیداری می توان استنتاج نمود که صحنه تئاتر قلمرویی را به تصویر می کشد یا به هر طریق به ذهن می آورد که با حدود واقعی فیزیکی آن منطبق نیست، یعنی تماشاگر بر اساس نشانه های بصری که دریافت می کند، ساختاری ذهنی می آفریند. همچنین هر دالی بر صحنه در اصل می تواند به جای هر مقوله ای از مدلول ها بنشیند: هیچ رابطه ای قطعاً تثبیت شده باز نمودی وجود ندارد.

منابع

۱. ساسانی ف. ۱۳۸۹. معنا کاوی به سوی نشانه شناسی اجتماعی. تهران: نشر علم
۲. سجودی ف. ۱۳۸۷. نشانه شناسی کاربردی. تهران: نشر علم
۳. شعیری ج. ۱۳۹۲. نشانه-معناشناسی دیداری. تهران: نشر سخن
۴. الام ک. ۱۳۸۲. نشانه شناسی تئاتر و درام. ترجمه فرزانه سجودی، تهران: نشر قطره
۵. آستن آ. ساوانا ج. ۱۳۸۸. نشانه شناسی متن و اجرای تئاتر. ترجمه داود زینلو، تهران: انتشارات سوره مهر،
۶. آرتو، آ. ۱۳۸۸. تئاتر و همزادش. ترجمه نسربین خطاط. تهران: نشر قطره
۷. بروک، پ. ۱۳۸۰. فضای خالی. ترجمه اکبر اخلاقی. تهران. نشر کتاب فردا
۸. دورانت و. ۱۳۷۹. تاریخ تئاتر. ترجمه مریم خوزان، تهران: انتشارات علمی فرهنگی
۹. فالر، ر. یاکوبسن، ر. لانج، د. بری پ. ۱۳۸۱. زبان شناسی و نقد ادبی. تهران: نشر نی
۱۰. بارساک آ، پرورش پ، هال ج، نقشینه غ، ایوانز ج، بروک پ، ویلیامز ر، ۱۳۸۱. درپهنه تئاتر. نشر ارشاد ۵۰

