# تئاتر
# جهان نشانه‌ها

حسن پارسایی

در نظام نشانه‌ای دنیای تئاتر همه اجزاء صحنه، از دکور گرفته تا نور، صدا، حرکت، رنگ و لباس بازیگران، حتی لیوانی که روی میز گذاشته شده یا پرده‌ای که در اثر وزش باد تکان می‌خورد و فلش، کلمه یا حرفی که روی دیوار است، جملگی نشانه‌های عینی انتقال مضمون نمایش یا نمایشنامه محسوب می‌شوند که ممکن است تماماً در متن اصلی نمایشنامه باشند یا اینکه بخش قابل توجهی از آنها توسط کارگردان به هنگام اجرا اضافه شده باشد. در هر حال، انتقال محتوای نمایش و درک آن بدون فهم «شمایل» (Icon ـ تصاویر کوچک و بزرگ)، «نشانه» (Sign ـ بازیگران، دیالوگ‌ها، حرکات و...)، «نماد» (Symbol ـ زمینه صحنه، دکور، نقاشی و حتی گاهی واژه‌ها و به دلایلی بعضی از پرسوناژها) و «نمایه» (Index ـ هر آنچه که اشاره‌ای ضمنی و تعینی خاص دربرداشته باشد) روی صحنه امکان‌پذیر نیست.

حضور پرسوناژ، بیانگر شخصیت بیرونی، و دیالوگ‌ها و حرکات، «نشانه»هایی از شخصیت درونی او هستند که با «برون‌فکنی» آنها، به تماشاگر معرفی می‌شود. تکرار و شناخت «نشانه»های مفهوم‌دار تئاتر در ذهن کارگردان، بازیگران و عوامل فنی به نوعی «الگوپذیری» و در نهایت به «الگوسازی» در کارشان منجر می‌گردد. این دانسته‌ها و «نشانه»ها کلید درک نمایش است. بدون شناخت آنها ما هرگز به دنیای پررمز و راز نمایش وارد نخواهیم شد و زبان گویای آن را نخواهیم فهمید.

تماشاگر باید با این انگیزه وارد سالن تئاتر شود: من باید بدانم نمایشنامه‌نویس چرا این اثر را نوشته و کارگردان با چه انگیزه‌ای این اثر را انتخاب کرده است و اصولاً این نمایشنامه چه پیام یا پیام‌هایی دارد و لذت دیدن آن در چیست. سپس درصدد شناخت «نشانه‌های مفهومی» و همواره، به دنبال «رمزگشایی» و «تأویل» نمایش باشد.

دکور و لباس علاوه بر مکان و پوشش و معرفی اقلیم و اخلاق، نشانگر زمان و یک دوران تاریخی خاص نیز هستند. حتی می‌تواند «در آمدن به جامه دیگران» باشد که با توجه به علتی که در پیرنگ ساختار نمایشنامه برای آن وجود دارد، نشانه‌ای برای نزدیکی به دیگران، یا تملق و راهی فریبکارانه برای احراز هویتی کاذب و حتی ارتکاب جنایتی باشد. پس تمام آنچه که عینی و بصری هستند (ابژه) و همه آنچه که ذهنی قلمداد می‌شوند (سوبژه) و حتی صدا و بو در نظام نشانه‌شناسی تئاتر جای دارند و برای انتقال مفاهیم موردنظر نمایشنامه‌نویس و کارگردان و به کارگیری همه «حس»ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. از طریق دیالوگ یک پرسوناژ یا حرکت کف دست او بر روی یک شیء می‌توان زبری، نرمی و تیزی آن جسم را به روش دیداری و ذهنی به تماشاگر انتقال داد و حس لامسه او را فعال کرد.

فیگور (Figure) ها و بازی با چشم و ابرو، دهان و خطوط چهره پر از نشانه‌های دیداری است و می‌تواند برای القای حالت هزل، شوخی، خشم، نفرت و مهرورزی به کار گرفته شود. در سینما در نمای متوسط «مدیوم شات» و نمای درشت «کلوزآپ» از این نشانه‌های چهره استفاده بیشتری می‌کنند. در تئاتر هر حرکتی، نشانه‌ای برای «معنارسانی» است. برای مثال نشستن روی یک صندلی نشانه‌ای از حضور، تملک ذهنی یک مکان، فرونشستن خشم و آرام شدن، آمادگی برای تماشای یک حادثه یا نمایش و

فیلم و اگر صندلی به مثابه تخت حکومت تلقی شود، نشانه اقتدار بر مایملک و حیطه فرمانروایی یک پادشاه است، چنان‌چه یک صندلی خاص و جای نشستن فرد معینی باشد، نشستن فردی دیگر روی آن می‌تواند نشانه علاقه و یا تعرض به حریم شخصیت شخص مورد نظر تلقی گردد.

ساختار اثر نیز نشانه‌ای مهم و بنیادین از «ژانر» نمایش و دیدگاه هنری نویسنده است. معمولاً در هر نمایش، صحنه اول «پیش درآمد» (Prologue) و صحنه‌های پایانی «پس‌افزود» (epilogue) نمایشنامه محسوب می‌شوند که با فرم کلیت ساختار اثر را می‌سازند و در نهایت، پیام (message) در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد.

مهم‌ترین «نشانه»ها خود بازیگران نمایش هستند که به نشانه یک انسان دیگر تبدیل شده‌اند و به صورت انسان‌هایی «فراخود» به شخصیت بیرونی و درونی پرسوناژهای متفاوتی جان می‌بخشند. آنها ژرف‌نگری و شناخت چندسویه نمایشنامه‌نویس از شخصیت‌های انسانی را آشکار می‌کنند.

کارکرد اساسی «بازنمایی» از طریق «نشانه»های نمایش در آغاز به عهده نمایشنامه‌نویس است و اوست که در حقیقت «کد»های موردنظر را به همه می‌دهد.

در تئاتر، دیالوگ نقش مهم و اساسی در افشای معنای «نشانه»ها و القای مفاهیم آنها به تماشاگر دارد و قوی‌ترین و تأثیرگذارترین عامل ساختاری برای نگرش به دنیای درونی پرسوناژهای نمایش است. این «نشانه» مهم در بطن خود از لحاظ شیوه بیان و به کارگیری واژگان، سرشار از «نماد»های بصری و مفهوم‌دار می‌باشد. دیالوگ‌ها در نمایش، واژه‌نگار ذهنیت پرسوناژها هستند و از طریق «دیداری» کردن مفاهیم، طیف روان آنها را در برابر تماشاگران ترسیم می‌کنند. این در اصل یکی از ویژگی‌ها و تفاوت‌های اساسی دیالوگ نمایشنامه با دیالوگ در داستان محسوب می‌شود. شدت و ضعف یک اثر نمایشی به نوع و ساختار بصری دیالوگ‌های آن بستگی دارد. فقط نمایشنامه‌نویسی همچون ویلیام شکسپیر می‌تواند در دیالوگی کوتاه، شخصیت چندلایه و پیچیده «مکبث» را با بیانی کنش‌مند که تنها در صحنه پرشکوه، پر هیبت و تفکر برانگیز یک نمایش واقعی اتفاق می‌افتد و آکنده از «حس‌آمیزی» و «حس بخشی» است، به تماشاگر بنمایاند. ما می‌توانیم همه «نشانه»ها، «نماد»ها و «نمایه»های خبث و جاه‌طلبی را در «نظام واژگان» و تکرار بی‌وقفه «فعل‌ها» و حتی در آهنگ کلام، که چیرگی روان و صلابت خوفناک عزم او را نشان می‌دهد، به وضوح ببینیم، حس کنیم و به هراس بیفتیم:

**مکبث:** ای زمان، تو بر اعمال هول‌انگیز من سبقت می‌جویی. هرگز به مقصود گریزپا نمی‌رسم مگر آنکه عمل با نیت همراه باشد. از این لحظه نخستین ثمره دل من درست همان نخستین ثمره دست من خواهد بود و هم‌اکنون نیز برای آنکه اندیشه خود را به تاج عمل بیارایم، اندیشیدن همان باشد و عمل کردن همان. من ناگهان بر قصر مکداف حمله خواهم برد و امیر فایف را گرفتار خواهم کرد و زنش را و کودکانش را و همه ی بخت‌برگشتگانی را که از نسل اویند از دم تیغ خواهم گذراند. (۱)

در نمایشنامه «مرغابی وحشی» اثر هنریک ایبسن، عبارت «مرغابی وحشی» اغلب تکرار می‌شود و حتی عنوان اثر را هم به خودش اختصاص داده است. بنابراین، از همان لحظه نخستین به عنوان مهم‌ترین «نشانه» و «کد» نمایشی مطرح می‌شود و تماشاگر باید در طول نمایش از آن «رمزگشایی» کند تا به «تأویل» نهایی نمایشنامه برسد.

عنوان «مرغابی وحشی» دارای یک معنی «دو سویه» است. وضعیت خود «هدویگ» را هم به زبانی کنایی و اشاره‌ای و بسیار نمایشی گوشزد می‌کند. «نشانه» ای از آسیب‌پذیری او محسوب می‌شود. در حقیقت «نماد»ی از معصومیت یک انسان است که ناخواسته، همان مرغ در معرض شکار شدن می‌باشد:

**هدویگ:** به خورد و خوراکش می‌رسند. برایش جا درست می‌کنند، از این جور کارها.

**گرگرز:** درست است، چون بالاخره مرغابی وحشی مهم‌ترین شخصیت این اتاق است، نه؟

**هدویگ:** بله... واقعاً، آخر او یک مرغابی وحشی واقعی است. بعدش هم طفلکی، تک و تنهاست، نه مونسی دارد نه همدمی.

**گرگرز:** نه خواهر و برادری، مثل خرگوشها...

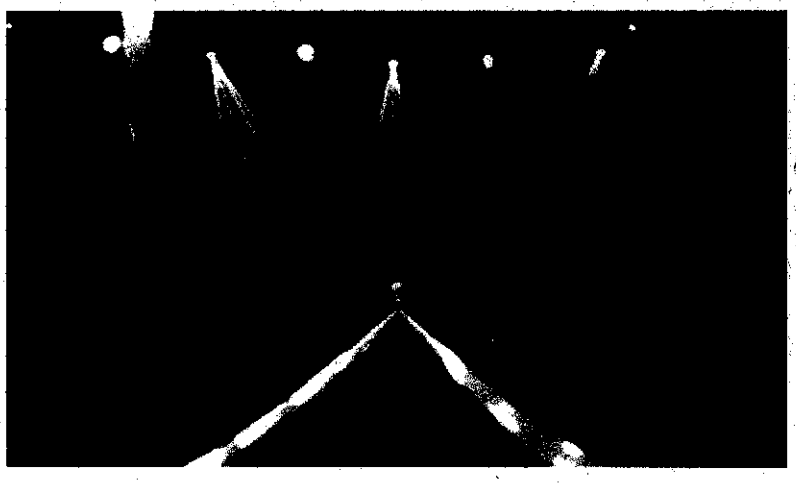
**هدویگ:**... این طفلک هیچ کس را ندارد. یک غریبه به تمام معناست. نه کسی او را می‌شناسد نه می‌دانند اهل کجاست. (۲)

گاهی نویسنده برای تأکید، «بازآوری» و یادآوری حوادث گذشته و حفظ ارتباط ذهنی تماشاگر با روند نمایش و نیز عمق بخشیدن به موضوع و تزریق حسی و ذهنی آن به مخاطبین، نشانه یا نشانه‌هایی دارد تا ردی از خط سیر و روند منطقی موضوع به جای بگذارد. این نشانه‌ها دیالوگ‌های کوتاه و موجزی هستند که به شکل «واگویه»هایی به زبان پرسوناژها بیان می‌شود تا به طور غیرمستقیم و از طریق حسی به تماشاگر برسد. در حقیقت سیگنال‌های ارتباطی ساختار نمایشنامه به حساب می‌آیند. به این «واگویه» روائی موجز از نمایشنامه «دایره گچی قفقازی» اثر برتولت برشت توجه کنید. پرسوناژ نمایش با یک بچه تازه به دنیا آمده حرف می‌زند. ضرورت کاربری این «واگویه» در نظام نشانه‌ای تئاتر، فقط محکم‌تر کردن ارتباط تماشاگر با رویداد داستانی نمایشنامه از طریق ایجاد یک جرقه ذهنی مجدد است:

**گروشا:** میخائیل، تو باعث این همه جنجال شده‌ای. تو هم ارثیه من شدی، همچنانکه ارث خرس به کفتار می‌رسد. به علاوه یک مسیحی خم می‌شود و خرده نان‌ها را جمع می‌کند که نعمتی بیهوده تلف نشود. میخائیل، بهتر بود در آن روز عید پاک هرچه زودتر می‌زدم به چاک. ببین من آدم احمقی هستم. (۳)

گاهی فقط کلیت دیالوگ و ارتباط آن با دیالوگ‌های دیگر، ارزش نمادین پیدا می‌کند و نشانه‌ای برای ارزیابی نوع کاراکترها و «ذهن مایه»های آنهاست.

این گفت‌وگوها بیش از آنکه سبک و سیاق حرف زدن معمولی شخصی را نشان بدهد، نشانگر ذهنیات جاری آنهاست. در چنین حالتی برخلاف بیان عمیق، شاعرانه و حتی فیلسوفانه پرسوناژهای شکسپیر، زبان از ویژگی‌ها و نشانه‌های کلامی یک زبان ساده و مستقیم پیروی می‌کند و سریعاً «ذهن وصول» است، مانند دیالوگ‌های زیر از نمایشنامه «اهمیت ارنست بودن» اثر



**اسکار وایلد:**

**میس پریسم:** هیچ مرد متأهلی جناب نیست مگر در نظر زن خودش.

**چیسویل:** از قراری که می‌گویند غالباً در نظر زن خودش هم جذابیتی ندارد.

**میس پریسم:** [illegible] است به حالت روحی زن. «رسیدگی» زن او را قابل اعتماد می‌[illegible]ختگی» هم او را مورد [illegible] قرار می‌دهد. زن جوان «کال» است... [illegible] من دارم به زبان گیاه‌شناسی صحبت می‌زنم. (۴)

به کار بردن دیالوگ مناسب در حقیقت «نشانه»ای مشخص برای تداعی ذهنی مضمونی معین است؛ هرچه دیالوگ موجزتر باشد به چراغی کوچکتر ولی پرنورتر شباهت دارد که سنخیت زبان پرسوناژهای نمایش را از زبان روزمره آنان در دنیای واقعی، متمایز می‌سازد. در دنیای پیرامون ما، موقعیت‌ها و دیالوگ‌ها گرچه در اصل به هم ارتباط دارند اما در ظاهر، رها و تک افتاده هستند. نمایشنامه‌نویس دیالوگ‌ها را موجز و فشرده، با جرح و تعدیل و به شکل ویراسته و «روتوش شده» به کار می‌گیرد تا ما، در «رخدادها» و «رخ نمایه»های حاشیه‌ای و زائد زبان گرفتار نشویم و با جوهره و اسانس معنی‌دار و حس‌آمیز ذهنیت پرسوناژها و در نهایت با شخصیت آنها ارتباط حاصل کنیم. دو دیالوگ کوتاه زیر از نمایشنامه «ماجرای نیمه شب» اثر شون اوکیسی، به خودی خود یک نمایشنامه کوچک محسوب می‌شود. با آنکه بخشی از صحنه در تاریکی جریان دارد ولی از موقعیت نمایشی و «حس انگیزی» بسیار درخشانی برخوردار است. با به کارگیری هفت «نماد» واژه‌ای برجسته که به اقتضای موقعیت به کار رفته‌اند، بیان دراماتیک به اوج رسیده است:

**آنجلا:** (از میان درگاه) فکر می‌کنی کارهات زشته که تاریکی (۱) را ترجیح می‌دهی یا علت دیگری هست؟ مرد (۲) به خاطر خدا (۳) چراغ (۴) رو روشن کن و بذار پیش از آنکه حوا (۵)ی بیچاره‌ات رو از بهشت (۶) مولیگانی (۷) خود دور کنی روی همدیگر رو ببینیم.

**مولیگان:** (همچنانکه چراغ را روشن می‌کند) می‌ترسم کسی از بیرون متوجه بشه، وایسته نگاه کنه. ممکنه صدامونرو بشنوه و هاج و واج بمونه. (۵)

دیالوگ‌ها، حرکات و حتی دکور و فضای صحنه ممکن است از کنش یک سویه، دو سویه و چند سویه برخوردار باشند و این به پیچیدگی و یک یا چند لایه بودن دورنمایه نمایشنامه بستگی دارد. صورت‌بندی بازیگران روی صحنه و نیز طراحی صحنه اگر هوشمندانه و براساس انتقال هنرمندانه مضمون نمایش شکل گرفته باشد، سرشار از «نشانه‌های مفهومی» تئاتر است. شکل گفت‌وگوها، تک‌گویی‌ها و «کناره‌گویی»های شخصیت‌ها علاوه بر مضمون ضمنی هر کدام از گفتارها، نشانه‌های مفهومی اجرای نمایش را نیز، که بدون شک با هدف خاصی انجام می‌شود در بر دارد. زنجیره پیچیده معانی، گاهی نشانه‌ای پنهان و دور از چشم و گوش را که همان مفهوم «زیرمتن» است به تماشاگر القا می‌کند و این از کلیت دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها استنباط می‌شود. در این مورد می‌توان به دیالوگ زیر از نمایشنامه «براون، خداوندگار بزرگ» اثر یوجین اونیل اشاره کرد که معنایی «دوگانه» دارد و مضمون «زیر متن» آن، نمایشنامه را عمیق‌تر کرده است:

**«دایون»:** (در صندلیش فرو می‌رود، ضعیف و ضعیف‌تر)... آخرین خواسته و وصیت من! من، دایون آنتونی را برای ویلیام براون به ارث می‌گذارم... برای او که عشق بورزد و اطاعت کند... برای او که به من تبدیل شود... آنگاه مارگریت من، مرا دوست خواهد داشت... و فرزندان من، مرا دوست خواهند داشت... آقا و خانم براون و پسران، از آن به بعد به خوشی زندگی کردند... و دیگر هیچ... جز اشاره آخرین انسان... که با آن بر خنده‌اش غلبه می‌کند! (۶)

مونولوگ، نشانه‌ای از تنگنای روحی و روانی شخصیت‌ها در موقعیت‌های اجتناب‌ناپذیر می‌باشد و نشان می‌دهد که پرسوناژ در رابطه با مسائلی مثل تنهایی و فشارهای اجتماعی با یک معضل روحی روبروست. گاهی نیز نشانگر دغدغه یا اندیشه‌ای معین است که با برون‌ریزی آن به یک آسودگی مقطعی می‌رسد و در همان حال تماشاگر نیز از مکنونات ذهنی و عواطف درونی او آگاه می‌شود. در مونولوگ زیر از نمایشنامه «دائی وانیا»، اثر آنتوان چخوف، یکی از پرسوناژهای نمایش با حسرت به آنچه که از دست داده و کارهایی که به غلط انجام گرفته، می‌اندیشد و همه چیز را در خلوت به صورت یک مونولوگ بر زبان می‌راند. او تماشاگر را با «نمایه»ای از ذهنیات خود روبرو می‌کند که در کلیت خود، بخش قابل توجهی از «شناسه»های روحی و روانی او و اطلاعات مربوط به موضوع نمایش را در بر دارد:

**وینی تسکی:** (لحظه‌ای سکوت) ده سال قبل، او را پیش خواهر مرحومم دیدم. آن روزها او هفده ساله بود و من سی و هفت ساله، چرا همان موقع عاشقش نشدم و بهش پیشنهاد ازدواج نکردم؟ و چقدر هم امکان‌پذیر بود! حالا ممکن بود زن من باشد... بله... حالا هر دومان از هیاهوی رگبار بیدار می‌شدیم او از غرش رعد وحشت می‌کرد و من بغلش می‌کردم و نجواکنان می‌گفتم: «نترس، من اینجا هستم»... آخر چرا پیرم؟ چرا درکم نمی‌کند؟... (لحظه‌ای سکوت) وای که چقدر فریب خورده هستم! من این پرفسور را، این نقرسی رقت‌انگیز را می‌پرستیدم و مثل یابو برایش کار می‌کردم! من و سونیا شیرهٔ این ملک را بیرون می‌کشیدیم، مثل دهقان‌های خسیس و آزمند، روغن نباتی و نخود و سرشیر می‌فروختیم، خودمان را از همه چیز محروم می‌کردیم تا از

کوچک‌ها هزار روبل بسازیم و برای او بفرستیم... (۷)

در نمایش «پانتومیم» دیگر از نشانه‌های زبان گفتاری خبری نیست. به جای آن زبان حرکات به انتقال مفاهیم می‌پردازد. هر چرخش، انحنا، تغییر حالت و هر اشاره‌ای در حرکات دسته پا، بدن و میمیک چهره، نشانه‌ای نمایشی برای مبادله احساس و ذهنیت شخصیت‌های نمایش و القای چگونگی موقعیت و حادثه است.

اینجا بازیگر کاملاً به یک «شمایل» متحرک و زنده تبدیل می‌شود که علاوه بر انتقال حس درونی، در ذهن تماشاگران به موقعیت، دکور و مکان نمایش، که در اصل وجود ندارند، عینیت می‌بخشد. در این نوع نمایش معمولاً نور موضعی و موسیقی به عنوان نشانه‌های ضروری و مکمل حرکات، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار هستند.

در نمایش، حرکات پرسوناژها بدون دلیل انجام نمی‌شود و بعد از دیالوگ‌ها مهم‌ترین نشانه‌های «معنارسان» به شمار می‌روند. هر حرکتی در رابطه با موقعیت خاص آن و محتوای نمایش مفهومی دربر دارد. ورود و خروج بازیگران از ضرورتی ساختاری و موضوعی برخوردار است که در پیرنگ نمایشنامه، منطقی، مستدل و به جا جلوه می‌کند.

هیچ انگیزه‌ای از بیرون بر حرکات بازیگران تحمیل نمی‌شود. همه چیز از درون و به اقتضای محتوای اثر پیش می‌رود. اگر چنین نباشد، نظام نشانه‌ای نمایشنامه‌نویس، ارتباط منطقی و اصولی‌اش را از دست خواهد داد. بافت و شیرازه اثر از هم می‌گسلد و «معنارسانی» به طور کامل و مطلوب انجام نمی‌گیرد. حتی سمت و سوی حرکت و شیوه آن که می‌تواند آهسته، سریع یا جهشی انجام شود، حاوی نشانه‌ها و معانی خاص است. یک پرسوناژ شتابزده و هراسان که قاتلی مهاجم و خطرناک را در تعقیب خود می‌بیند هرگز مجاز نیست آهسته و سالنه سالنه راه برود. باید بگریزد تا موقعیت او به نشانه‌ای «منطقی»، «معنارسان» و «حس‌آمیز» تبدیل گردد.

حتی «ژانر» نمایش نیز در نظام نشانه‌ای تئاتر جایگاه ویژه‌ای دارد. با اجرای یک تراژدی یا کمدی و حتی با شنیدن این واژه‌ها، به شکلی خاص و «ذهن مایه»‌ای معین می‌رسیم.

طراحی صحنه نمایش نیز شامل مجموعه متنوعی از نشانه‌ها، شمایل‌ها، نمادها و نمایه‌هاست. در طراحی صحنه نمایشنامه «پیوند خونی» اثر آتول فوگارد با یکی از گویاترین طراحی‌ها روبه‌رو هستیم که در آن، نمایشنامه‌نویس با استفاده از ابزار و وسایل مناسب همه «نشانه»‌ها، نمادها و نمایه‌های «فقر» را گردآورده است و پیش از آنکه نمایش آغاز شود، تماشاگر با شناخت این نشانه‌ها به محیط و فضای نمایش و چند و چون موضوع پی می‌برد و بدینسان انگیزه حسی و کنجکاوی ذهنی او برای کشف آنچه که باید در چنین صحنه‌ای رخ دهد، تشدید می‌شود: زکریا سیاهپوست است و موریس پوستی روشن دارد. تمام ماجرا در یک آلونک یک اتاقه در بخش رنگین پوست «کورستن» واقع در پورت الیزابت می‌گذرد. دیوارها را با کرکره‌های قراضه آهنی، تخته‌های بسته‌بندی، کارتن‌های باز شده مقوایی و گونی‌های کهنه سرهم‌بندی کرده‌اند. یک در، یک پنجره که هیچکدام پرده ندارند. دو تا تختخواب، یک میز و دو تا صندلی در اتاق به چشم می‌آیند. همچنین چیزی شبیه به یک قفسه، یک چراغ خوراک‌پزی نفتی، یک کتری و ظرف و ظروف دیگر دیده می‌شود. آلونک مرتب و تمیز است اما در پرتو این تمیزی فقر وسایل بیشتر به چشم می‌آید. (۸)

این اصل اجتناب‌ناپذیر را باید بپذیریم که در طبیعت، در شکل، حالت، نوع و جنس پدیده‌های انسانی و غیرانسانی همیشه ریتم، هماهنگی و تناسب خاصی وجود دارد. همین خصوصیات در مورد حالات، رفتار و گفتار پرسوناژهای نمایش و چگونگی رخدادهای آن صدق می‌کند. بنابراین، موسیقی که خود براساس هماهنگی و تناسب ریتم‌ها ساخته می‌شود، به القای هماهنگی حرکات و گفتار شخصیت‌های نمایش کمک می‌کند و یکی از «نشانه»های مکمل نمایش به شمار می‌رود. باعث تشدید احساسات و تقویت حافظه بصری می‌شود.

موسیقی به دو صورت در روند نمایش به کار گرفته می‌شود: اول، حفظ ریتم و موسیقی خود دیالوگ‌ها و حرکات، به طوریکه نمایانگر بیان حالات و ریتم درونی و حسی پرسوناژها باشد؛ دوم، به عنوان نشانه‌ای جداگانه برای هم‌توانی با حادثه نمایشی و شناخت و تشدید مضمون آن تا زمینه فهم و تعمیق حسی نمایش به اوج برسد.

موسیقی از همان آغاز همراه نمایش بوده است. آواز همسرایان در نمایش‌های آئینی یونان باستان و استفاده از سازها و ادوات موسیقی مختلف بومی و غیربومی و حتی ایجاد آواهای غیرکلامی اما حسی رقصندگان و شرکت‌کنندگان در مراسم شادی‌بخش و آئین‌ها و مناسک مذهبی، قبیله‌ای، محلی و ملی، گویای نیاز دائمی تئاتر به این نشانه «معنارسان» و «حس‌انگیز» است.

باید گفت که نظام نشانه‌ای تئاتر، «دال»های همسان و غیرهمسان فراوانی از بازیگر گرفته تا وسایل صحنه، موسیقی، تابلوهای نقاشی، نور، رنگ و حتی نوع سالن را شامل می‌شود تا پرسوناژها، موضوع و کلیت نمایش، به عنوان «مدلول»های نهایی به سامان برسند و همه عوامل و نشانه‌های «معنارسان» و «حس بخش» نمایش در جای خود قرار بگیرند. بدون شناخت این نشانه‌ها، تماشاگر از احساس لذت نهایی و درک معنای واقعی نمایش محروم خواهد شد.

یادداشت‌ها:

۱ـ مکبث، ویلیام شکسپیر، ترجمه فرنگیس شادمان، انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۸۱

۲ـ مرغابی وحشی، هنریک ایبسن، ترجمه اصغر رستگار، انتشارات فردا، ص ۸۶

۳ـ دایره گچی قفقازی، برتولت برشت، ترجمه م. امین مؤید، انتشارات رز، ص ۹۶

۴ـ سالومه، اهمیت ارنست بودن، اوسکار وایلد، ترجمه محمد سعیدی، انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۹۳

۵ـ ماجرای نیمه‌شب، شون اوکیسی، ترجمه م. امین مؤید، انتشارات رز، ص ۱۱

۶ـ خداوندگار برلون، یوجین اونیل، ترجمه فرشته وزیری‌نسب، یدالله آقاعباسی، انتشارات سپیده سحر، ص ۵۲

۷ـ مجموعه آثار چخوف، آنتوان چخوف، ترجمه سروژ استپانیان، انتشارات توس، ص ۸۵۳

۸ـ پیوند خونی، آتول فوگارد، ترجمه یدالله آقاعباسی، انتشارات سپیده سحر، ص ۶

منابع:

دنیای درام، مارتین اسلین، ترجمه محمد شهبا، انتشارات بنیاد فارابی