# درآمدی بر نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی عناصر نمایش

نوشته: محمدباقر انصاری

**چکیده**

در این مقاله نگارنده پس از بررسی تاریخچه و ریشه‌شناسی این علم (نشانه‌شناسی) و اشاره به نظریات بنیادی سوسور درباره زبان و نشانه به تفاوت موجود بین علامت و نشانه می‌پردازد. از آن پس به نقش پیرس در تقسیم‌بندی یگانه‌ی او یعنی نشانه‌های نمادین، نمایه‌ای و شمایلی دست می‌یازد و با ارائهٔ نمونه و مثال‌های متعدد تلاش می‌کند این سه نشانه را برای خواننده قابل دریافت سازد.

در بخش دوم پژوهش نیز، با توجه به پیش‌گفته‌های بخش اول به نشانه‌شناسی عناصر نمایش پرداخته می‌شود و هر عنصر را با توجه به سبک واقع‌گرایی و رئالستیک از دید نشانه‌شناسی بررسی می‌کند.

کلید واژگان

نشانه؛ نماد؛ نمایه؛ علامت؛ شمایل؛ نمایش و تئاتر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## مقدمه

در میـان نگره‌پردازی‌های مختلفی که امروزه از سـوی صاحب‌نظـران در عرصهٔ هنر و ادبیات جهان مطرح می‌شـود نشانه‌شناسـی از تعمق بیشـتری برخوردار اسـت؛ چه اینکه به اعتراف خود منتقـدان، تئوری‌هـا و نظریه‌های موجود برخـلاف آنچـه کـه می‌نماینـد چنـدان هم انعطاف‌پذیر[1] نیستند؛ به این معنا که در بررسی آثار هنری و ادبی قدرت تطبیق نظریه‌ها کاهش می‌یابـد و حتی در بسـیاری از مواقع، کاربر از نتیجهٔ کار خود ناامید می‌شـود. با این حال می تـوان اذعان کـرد که در چند دهـهٔ اخیر و در عرصهٔ علوم انسـانی و هنر هیچ رویدادی بیش از رشد نشانه‌شناسی تأثیری بنیادی و گسترده نگذاشـته است[2] مسـئله‌ای که بی‌شک، دغدغهٔ ذهنی و فکری بسـیاری، برای کاربران ادبیات و هنر ایجاد کرده است

نشانه‌شناسی که به لحاظ ریشه‌شناسی مأخوذ از واژهٔ یونانی Semion به معنای نشـانه است، اولین بار توسـط فردینان دوسوسور و در کتاب زبان‌شناسـی عمومی وی مطرح شد. سوسور در بخشی از این کتاب می‌نویسد:

... زبان بیش از هر چیز نظامی از نشانه‌هاست و به همین دلیل باید به دانش نشـانه‌ها متوسل شویم [تا آن را به شکلی مطلوب توضیح دهیم]. زبان دستگاهی اسـت از نشانه‌ها که بیان‌کنندهٔ افکارنـد و ازایـن‌رو با خط، الفبـای کرولال‌ها، آیین‌هـای نمادیـن، شـیوه‌های ادای ادب و احترام، علائم نظامی و غیره سنجش‌پذیر است. هرچند فقط زبان مهم‌ترین این دستگاهاسـت. به این ترتیب می‌توان دانشـی را در نظر گرفت که به بررسـی نقش نشـانه‌ها و زندگی جامعه می‌پردازد... نشانه‌شناسـی برای ما مشـخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است[3].

بنابرایـن در تعریـف نشانه‌شناسـی می‌توان گفت نشانه‌شناسـی علمی اسـت که به مطالعهٔ چگونگـی تولید معنـی در جامعـه می‌پردازد؛ ازاین‌رو نشانه‌شناسـی به یک اندازه، به مسـئلهٔ فرآیندهـای دلالت و ارتباط؛ یعنـی به مطالعهٔ شیوه‌های تولید و مبادلهٔ معنی می‌پردازد.[4]

از سـوی دیگـر بـا توجه بـه ایـن توضیح، می‌توان حوزهٔ بسیار وسـیعی از تحقیقات را به نشانه‌شناسی نسبت داد؛ زیرا اگر هرچه در قالب یک فرهنگ معنی داشته باشد نشانه و در نتیجه موضوع مطالعهٔ نشانه‌شناختی قرار گیرد، نشانه شناسی به دانشـی مبدل خواهد شد که بیشتر رشته‌های علوم انسـانی و علوم اجتماعی را در بر می‌گیرد و تمامی حوزه‌های فعالیت آدمی، از جمله موسیقی، معماری، آشپزی، آداب و رسوم، تبلیغ، مـد و ادبیات را می‌تـوان در چهارچوب نشانه‌شناسی بررسی کرد.[5]

عام‌ترین تعریف نشانه را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: «نشـانه هرگونه دالی اسـت که بر مدلولـی دلالـت می‌کند.»[6] و یا هـر چیزی که بتواند جایگزین چیز دیگر شود و به جای آن بر معنا و مفهومی ذهنی دلالت کند.[7]

نشـانه با علامت تفاوت دارد؛ بنابراین پیش از بیان گونه‌های مختلف نشـانه به تفاوت این دو (علامت و نشانه) می‌پردازیم:

### علامت‌ونشانه

در علم نشانه‌شناسـی، میان نشـانه و علامت، تفاوت گذارده می‌شـود: علامت عام‌تر از نشانه است به این معنی که تمام پدیده‌های گوناگون دنیای پیرامون ما که از طریق عامل مادی به ما اطلاعات می‌دهنـد همچون ضربان قلب، نبض، حروف این مقاله و... علامت هستند. در حالی که نشانه گونه‌ای علامت است.

فرق نشـانه با علامت در این اسـت که نشانه، قراردادی اسـت: دودی کـه از آتش برمی‌خیزد یـک علامت اسـت. این علامت وجـود آتش را اطلاع می‌دهد اگرچه ما آن را نمی‌بینیم؛ اما اگر با شخصی قرار بگذاریم که دود بر این امر دلالت داشـته باشـد که «همه چیز رو به راه است» یا نشانه‌دهندهٔ اخطار و یا به معنی من اینجا هستم باشد، دود نشانه است... نشانه همواره دارای یک فرسـتنده اطلاع و یک مخاطـب؛ یعنی گیرنده اسـت. علامت الزاماً دارای فرسـتنده و گیرنده نیسـت. در یک آتش‌سـوزی دود علامت آتش است؛ اما فرستنده‌ای وجود ندارد و هیچ کس به قصد رساندن اطلاع، دود را نفرستاده است.[8]

### نشانه‌های‌سه‌گانه

با نگاهی اجمالی و تأملی دوباره به مثال‌های بالا متوجه می‌شویم که همهٔ این نشانه‌ها و علائم از یک منبع و طبقه نیستند. چارلزسندرس پیرس (۱۸۳۹-۱۹۱۴) فیلسوف و نشانه‌شناس مشهور آمریکایی اولین کسـی اسـت که به طبقه‌بندی نشـانه‌ها پرداخته است. او این نشانه ها را تحت سه عنوان شاخص طبقه‌بندی کرد. پیرس انواع و اقسام نشانه‌ها و علائم را به نشانه‌های نمادی[9] نشـانه‌های نمایه‌ای[10] و نشـانه‌های شـمایلی[11] تقسـیم نمود و نوع دلالت‌های آن‌ها را مشخص ساخت:

### نشانه‌های‌نمادی

پیرس در نشـانه‌های نمادی دلالت میان دال و مدلول را از نوع قراردادی می‌شـمارد که نوع رابطهٔ میان دال و مدلول آن نه رابطه‌ای مبتنی به همانندی (همچون نشـانه‌های شـمایلی) و نه رابطهٔ علـت و معلولی (همچون نشـانه‌های نمایه‌ای) است.[12]

در حقیقـت در نشـانه‌های نمـادی، رابطـهٔ میان دال و مدلول اختیاری و قراردادی اسـت: فشردن دسـت، به صورت قراردادی برای سلام و احوالپرسـی به کار می‌رود و یا پوشیدن لباس سـیاه نماد نشـانهٔ عزا و غمگین و غمدار بودن است که همگی حکایت از یک قرارداد فرهنگی و اجتماعـی دارند که البتـه در جوامع مختلف می‌تواند متفاوت باشد.

### نشانه‌های‌نمایه‌ای

در نشـانه‌های نمایـه‌ای که در تقسـیم‌بندی

سه‌گانهٔ پیرس در دستهٔ دوم جای دارد، رابطهٔ بین دال و مدلول بر اساس علت و معلول است. دود نشانهٔ وجود آتش است. باد نشانهٔ مسیر باد، علامت بیماری نشانه درجهٔ پیشرفت بیماری و رد پای آدمی نشانهٔ گذرش. این نشانه‌ها گونه‌ای رابطهٔ پویا با موضوع خود دارند؛ به عبارت دیگر به کارکرد یا دگرگونی موضوع وابسته‌اند.

در حقیقت نمایه‌ها می‌توانند در حکم نشانه‌های قراردادی به کار روند؛ چرا که رابطهٔ علّی یا نمایه‌ای میان دال و مدلول برحسب یک فرهنگ مشخص می‌شود. یک دال خاص می‌تواند در تداعی با مدلول خود قرار گیرد و برای القای آن معنی استفاده شود، حتی اگر رابطه‌ای سببی علّی میان دال و مدلول وجود نداشته باشد. برای نمونه، از آنجا که به طور کلی، دود به‌معنی آتش است، می‌توان با یک دستگاه دودساز برای القای معنی آتش استفاده کرد؛ حتی اگر این دود در چنین شرایطی به علت وجود آتش پدید نیامده باشد. در اینجا نمایه به صورت یک نشانهٔ قراردادی به کار رفته است.[۱۳]

از سوی دیگر هم‌چنان‌که در صفحات بعد توضیح داده خواهد شد، در نمایش نیز می‌توان بسیاری از نمایه‌ها را به صورت نشانه‌های قراردادی به کار برد؛ مثلاً اگر قرار باشد هنرپیشه‌ای نقش کسی را بازی کند که سرخک گرفته است ما خال‌هایی را که روی صورتش نقاشی کرده‌اند به قرارداد به معنی سرخک می‌گیریم نه اینکه تصور کنیم او واقعاً سرخک گرفته و رابطهٔ دانه‌های سرخ روی صورتش با سرخک، رابطه‌ای علّی است.

**نشانه‌های شمایلی**

سومین دسته و گروه از نشانه‌های طبقه‌بندی شدهٔ چارلز پیرس، نشانه‌های شمایلی است. نشانه‌هایی که همانندی و مشابهت پل ارتباطی بین دال و مدلول را با تشکیل می‌دهد. در حقیقت نشانهٔ شمایلی، موضوع را به یاری کیفیت خود موضوع و رها از هر گونه قرارداد بیان می‌کند... میان عکسی که از یک درخت گرفته شده است و خود آن درخت به این اعتبار همانندی صوری وجود دارد که مناسبات اجزای سازندهٔ آن‌ها همانند است؛ اما درک این شباهت نیز از گونه‌ای تأویل جدانیست ...

از سوی دیگر می‌توان نشانه‌های شمایلی را به دو دستهٔ تصاویر و نمودارها تقسیم کرد. در نخستین همان شباهت اجزاء است اما در دومی شباهت مناسبات درونی اجزاء اهمیت می‌یابند.

**نشانه‌شناسی عناصر نمایشی**

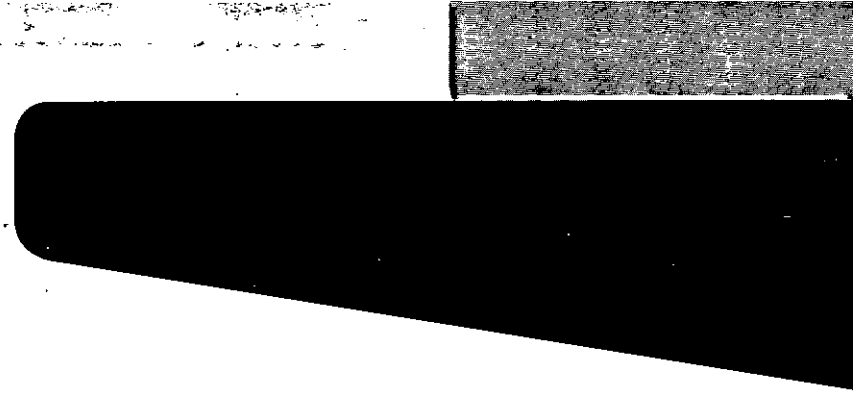
عناصر نمایشی؛ یعنی آن دسته از عناصری که در اجرای یک نمایش و تبدیل نمایشنامه به نمایش دخیل هستند می‌تواند ساختمایه‌های زیر را در بر بگیرد:

۱. بازیگری؛ ۲. کارگردانی؛ ۳. دکور و طراحی صحنه؛ ۴. نورپردازی؛ ۵. چهره‌آرایی (گریم)؛ ۶. طراحی لباس؛ ۷. موسیقی؛ ۸. آواز (صدا)؛۹. حرکت‌های ضرباهنگی؛ ۱۰. شخصیت افزار؛ ۱۱. رنگ‌های صحنه؛ ۱۲.جلوه ترفندهای شنیداری؛ ۱۳. جلوه ترفندهای دیداری؛ ۱۴. قراردادهای تئاتری؛ ۱۵. تماشاگردان.

در یک نمایش واقع‌گرا هم‌چنان‌که از اسم آن برمی‌آید گرایش کارگردانی؛ یعنی کسی که چیدمان صحنه و هدایت بازیگران را بر عهده دارد به سوی واقعی‌تر کردن هر آن چیزی است که روی صحنه می‌رود. در حقیقت او و سایر عوامل دخیل در نمایش به همانند ساختن خود و اجزای تشکیل‌دهنده و یا طبیعت و عالم واقع می‌پردازند؛ بدیهی است موفقیت یا عدم موفقیت این انسان‌ها بستگی به همذات‌پنداری تماشاچیان و یا سنخیت و هماهنگ کردن قراردادهای تئاتری با نیازها و سطح فهم و درک بینندگان دارد.

بنابراین بر اساس گفته‌های پیشین و آنچه که البته در مقدمه این مقاله آورده شد؛ تمام اجزای یک نمایش واقع‌گرا، در بنیاد شمایلی است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال و معلول است .

هر لحظهٔ رویداد دراماتیک، نشانهٔ تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی شدهٔ داستانی و یا مانند آن است. دیگر نشانه‌های یک نمایش دراماتیک نیز در گسترهٔ همین تقلید شمایلی عمل می‌کند.



واژه‌هـای گفت‌وگوها و حرکت‌هـای بازیگران
وع دیگری از نشـانه اسـت؛ ولـی در این گونه
مایش در زمینـهٔ بازآفرینی شـمایلی، کاربرد
ن‌هـا در واقعیتی جای می‌گیرد که مورد تقلید
رار گرفته است. در زیر به اجمال به بررسی این
ناصر می پردازیم:

**۱. بازیگری**

بازیگر، عالی‌ترین نمونهٔ شمایلی است. انسانی
که به نشانهٔ یک انسان دیگر تبدیل شده است.
در سـبک واقع‌گـرا بازیگـر سـعی می‌کند با
مـام حرکات بدن، چهـره و بیانش، جایگزینی
ز طبیعـت و واقعیـت به عاریت گرفته باشـد؛
چنان‌که تماشـاگر احسـاس کنـد صحنه‌ای از
زندگـی واقعـی پیش چشـمان او در حال رخ
ادن است.

ایـن حرکات و فنون بازیگـری نمایش، گاهی
چنـان بـا حرفه‌ای‌گری تمام اجرا می‌شـود که
ماشـاچی از روی دادن صحنه‌هـای قتـل،
یراندازی و یا خودکشـی بازیگر، دچار شـوک
عصبی و یا واکنش‌های غیر ارادی همچون فریاد
گریه با صدای بلند می‌شود.

بدن انسان، اداها و اشاره‌های آن، پرمایه‌ترین
سرچشمهٔ القای معنا بر صحنهٔ تئاتر اسـت، تا
جایـی کـه در برخی از نمایش‌هـای یک نفره،
هنگامـی کـه بازیگـر رودر روی فضـای خالی
صحنه سـخن می‌گوید می تواند دال بر حضور
هم‌سخنی دیگر و ناپیدا باشد.

مارتین اسـلین در کتـاب *دنیای درام* خویش
در این باره می‌نویسـد : «بازیگر روی صحنه یا
رده، در وهله نخست خودش است؛ یعنی همان
کسی که هست، با ویژگی‌های جسمانی، صدا و
خوی ویژه. در وهلهٔ دوم او خودش اسـت که با
باس و چهره‌آرایی و صـدای دگرگونی یافته و
رفتاری ذهنی که ناشی از بررسی آن شخصیت
خیالی و نزدیک شـدن به اوست، به کسی دیگر
به تمثال جسـمانی آن شخصیت تبدیل شده
سـت؛ ولی در وهلهٔ سوم و مهم‌تر از همه، خود
داسـتانی اسـت که بازیگـر آن را اجرا می‌کند،
همان چیزی که دسـت آخر در ذهن تماشـاگر
ن فیلم یا نمایش پدید می‌آید[۱۴].

افـزون بر ایـن، در تجزیـه و تحلیل چگونگی
فرینش معنا در بازیگری، این دوگانگی بنیادین
را باید برابر دید داشت: بازیگر خودش یک شمایل
اسـت؛ یعنی کسی که همچون نشـانه‌ای، برای
کسـی دیگر کارکرد دارد؛ ولی با این حال شاید
شـماری از نظام‌های نشـانه‌ای که بازیگر به کار
می‌گیرد شـمایلی یا نمایه‌ای، نمادین و یا حتی
به شـکل هم‌زمان هر سه آن‌ها باشد: ریش‌سفید
که نشانهٔ شمایلی سالخوردگی است شاید دلالت
نمادین فرزانگی نیز از آن دریافت شود.

**۲. کارگردانی** [۱۵]

هم‌چنان‌کـه آمـد، کارگـردان وظیفـه‌دار
هماهنگی و تشخیص مقدار توفیق سایر عوامل
در رویکرد واقع‌گرایی است: لباس، چهره‌آرایی،
موسـیقی، دکور و چیدمان صحنه از این قبیل
است. کارگردان است که مشخص می کند کدام
یک از حرکات و گفت‌وگوها شمایلی و کدام یک
نمادین باشد؛ یعنی کارگردان ذهن تماشاگر را از
سـطح دلالت صریح به دلالت ضمنی و بالعکس
تغییر می‌دهد.

توانایی و خبرگی آفرینندگان نمایش دراماتیک
در عرضه و در هم تنیدن سـاختارهای گوناگون
نشانه‌های درام، تنها هنگامی تأثیر لازم را خواهد
داشت که تماشاگران به معنای آن‌ها پی ببرند؛
بنابراین کارگردان می‌باید زمینه‌های فرهنگی و
قراردادهای نمایشگانی را به گونه‌ای ترتیب دهد
که تماشـاگر ضمن دریافت پیام نمایش، آن را
خارج از دنیای واقع حس نکند.

**۳. دکور و طراحی صحنه ۱۶**

در مکتـب واقع‌گرایی طـراح صحنه با نظارت
و هماهنگی کارگردان تلاش می‌کند تا برشـی
عکس‌گونـه از زندگی واقعـی را بر روی صحنه
منتقل کند؛ در ایـن میان پرده‌ای که تصویری
از یک باغ را روی آن نقاشـی کرده‌اند، شمایلی
از واقعیـت به شـمار می‌رود؛ امـا باید به خاطر
داشـت که این نقاشـی به نوبهٔ خود می‌تواند از
سـوی تماشـاگران به عنوان نماد بهار یا خزان
تأویل شود.

اما هم‌چنان‌که آمد آشکارترین کارکرد دکور؛
یعنـی ترتیب فنـی فضای معمـاری صحنه در
ارتباط با سـالن نمایش، کارکـردی اطلاعاتی،
شـمایلی اسـت: دکور مکانی را که رویداد درام
در آنجا رخ می‌دهد تصویر می‌کند؛ و با مشخص
کردن مکان و دورهٔ تاریخـی؛ جایگاه اجتماعی
بازیگران و بسـیاری از جنبه‌های بنیادین درام؛
بیشـترین داده‌هـای پایـه‌ای تعریـف را برای
تماشـاگران فراهم می‌آورد تـا مخاطبان تئاتر،
نمایش را بهتر درک کنند.

طـراح صحنه، بـا گزینش مکان‌هـای واقعی
خارجی یا داخلی، آن‌ها را به عناصری معنارسان
بدل می‌کند که در تحلیل نهایی، همان کارکرد
مکان‌هایـی را دارد که وی تنها بر پایهٔ تخیلش
می‌سازد.

**۴. نورپردازی ۱۷**

کاربرد نـور، در میان نظام‌های دیداری دلالت
در درام نقشی فزاینده است. در کارکرد شمایلی،
نورپردازی، روز و شـب بودن و نورانی یا کم‌نور
بـودن مکان و ماننـد آن را معیـن می‌کند که
البته در مقابـل آن از جنبه‌های نمادین نور نیز
نمی‌توان غافل بود.

مارتین اسلین می‌گوید: «... مهم‌ترین کارکرد
نور در نمایش دراماتیک، نمایه‌ای اسـت. با نور
می‌توان توجه تماشـاگر را به نقطه‌های مرکزی
رویداد رهنمون شد. همچنین انگشتی شاخص
که گیراترین بخش صحنه را نشـان بدهد. با نور
موضعی می‌توان توجه تماشـاگر را به شخصیت
محوری صحنه و پیگری حرکت‌های او کشاند،
یا شیء مهمی را برجسته کرد.[۱۸]

در حقیقـت در نورپـردازی واقع‌گـرا، نـور و
خاموشـی، نشـانهٔ روشـنی و تاریکی به عاریت
گرفته‌شده از واقعیت و طبیعت است که استفادهٔ
بجا و درسـت آن می‌تواند در القای پیام نمایش
به مخاطب از سـوی کارگردان نقشی مؤثر ایفا
کند.

**۵ و ۶. چهره‌آرایی ۱۹ و طراحی لباس ۲۰**

چهره‌آرایـی یـا گریم و طراحی لبـاس نیز از
جملـه عواملی اسـت کـه شـخصیت محوری
نمایش را در واقع‌گرایی نمایش یاری می‌دهند.
بدیهی است موهای سفید، تاج، کلاه نمدی و یا
زیورآلات هم‌چنان‌که می‌تواند به عنوان نشـانه
و شـمایلی از پیری، پادشاهی، روستایی بودن و
زیبایی تلقی شـوند به همان اندازه نیز می‌تواند
نماد کسوت، قدرت، درک پایین و ساده بودن و
یا ثروت و مکنت نیز باشند.

مارتین‌اسلین‌دراین‌باره‌معتقداست:«چهره‌آرایی
و لباس می‌تواند در افزایش تأثیر نظام‌های نشانه‌ای
حالت بیانی چهره، اداها و اشاره‌ها و حرکت نقش
مهمی را بازی کند. با کلاه‌گیس، برش لباس و نوع
کفـش می‌توان قد و پهنای بازیگر (یا ارج و پایگاه
آن شخصیت) را افزایش یا کاهش داد. می‌توان او
را وا داشـت که حرکاتش را بیشـتر یا کمتر کند.
می‌توان شـیوهٔ راه رفتنش را دگرگون کرد. همهٔ
این جزئیات در سطح شمایلی و نمادین و نمایه‌ای
دلالت و معنا دارد.[۲۱]

**۷ و ۸. موسیقی ۲۲ و آواز ۲۳**

صدای آبشـار، رعـد و بـرق و بوق‌های ممتد
ماشین‌هایی که در ترافیک مانده‌اند، همه، نشانه
و شـمایلی از دنیـای واقع‌انـد. در حقیقت این

اصوات برای واقعی‌تر
جلوه‌دادن صحنه نمایش و
آماده‌سازی زمینهٔ ذهنی تماشاگران جهت قرار گرفتن در فضای داستان به کار گرفته می‌شود.

بدیهی است در سبک رئالستیک و واقع‌گرا تلاش می‌شود در برگزیدن موسیقی صحنه از عوامل طبیعی و یادآور واقعیت خارجی استفاده شود. به عنوان نمونه در یک نمایش حماسی و یا صحنه‌ای که اسب‌ها قرار است از میدان جنگ بگریزند، از موسیقی یکنواخت صدای نعل اسبان استفاده می‌شود و یا صدای زنگ شتران که نمایه‌ای از گذر کاروان از صحرا است.

اسلین می‌گوید: «موسیقی در نظام معنارسانی نمایش دراماتیک نقش‌های حیاتی را بر عهده دارد: موسیقی می‌تواند به عنصر ساختاری مهمی بدل شود؛ زیرا با آوازهایی که در دل نمایش جای دارد، جریان پیوستهٔ کنش را می‌گسلد... موسیقی می‌تواند ساختمان ضرباهنگی ویژه‌ای را برای حرکت ناب در صحنه‌های رقص فراهم آورد.»[۲۴]

همچنان‌که آمد این جلوه‌های به وجودآمده‌ی صدا و موسیقی شمایلی است؛ اما باید یادآور شد که این دو عنصر نیز مانند عناصر دیگر می‌توانند نمایه‌ای و نمادین نیز تلقی شوند؛ مانند صدای قلب شخصیت‌های در حال مرگ و یا تیک‌تاک ساعت که نشانه‌ای نمادین هستند.

### ۹. حرکات‌های ضرباهنگی[۲۵]

تکرار یک حرکت و یا تکرار یک عمل نشان‌دهندهٔ تأکید فرد روی آن است؛ حال، تکرار هماهنگ و همراه با هارمونی یک عمل می‌تواند روی صحنه همان تأکیدی را به همراه داشته باشد که تکرار آن در عالم واقع دارد؛ یعنی نشانه‌ای شمایلی. اما همین حرکات که زیر نور به خصوص صحنه و احیاناً همراه با موسیقی انجام می‌گیرد می‌تواند نمایه‌ای از نوع واکنش‌های شخصیت‌ها به ماجرای داستان و یا نمادی از بیان موجز آنچه قرار است اتفاق بیفتد باشد؛ رقص در نمایش چنین رویکردی دارد.

### ۱۰. شخصیت‌افزار[۲۶]

شخصیت‌افزار یا آنچه که به آن آکسسوار می‌گویند نمایندهٔ عناصر، وسایل و موادی است که انسان‌ها در زندگی عادی و روزمرهٔ خود از آن‌ها استفاده می‌کنند، بدین‌منظور یک تخت خواب همراه با یک آباژور کوتاه، نشانه‌ای شمایلی از اتاق خواب یک منزل است.

مارتین اسلین منتقد انگلیسی تئاتر می‌نویسد: «وسایل صحنه ـ مانند مبلمان، ابزارها، وسیله‌ها و دیگر چیزهای جابه‌جاشدنی که در مکان دراماتیک یافت می‌شود و شخصیت‌ها آن‌ها را به کار می‌برند ـ بخشی از طرح کلی صحنه به شمار می‌آید. اشیای واقعی مانند میز، صندلی و شمشیر که در این زمینه به کار می رود، همچون کسان واقعی که شخصیت‌ها را نمایش می‌دهند، جنبه‌ای دو گانه دارد: صندلی که در نمایش هملت به کار می‌رود، نشانه‌ای است از یک صندلی تخیلی در قصر السینور در گذشته‌ای اسطوره‌ای و بنابراین به گونه‌ای نقش بازیگری دارد؛ ولی هم‌زمان، شاید خود آن صندلی برای تماشاگر زیبا و ستودنی باشد، زیرا شاید به دید او طراحی‌اش بسیار چشم‌نواز بیاید یا حتی صندلی‌ای واقعی از آن دوره‌ای تاریخی باشد که در تماشاگر این اندیشه را پدید آورد که کاش آن صندلی از آن او بود. اشیایی که بازیگران در دست می‌گیرند و اثاثی که به کار می‌برند نیز شاید معنای نمادین مهمی داشته باشد: تاج را می‌توان نشانه پادشاهی شمرد... یا نامه‌ای را می‌توان نمادی از سقوط و نابودی قهرمان دانست.»[۲۷]

### رنگ‌های صحنه ۲۸

هیچ رنگی روی صحنه؛ یعنی در صحنه‌آرایی، نورپردازی و بازیگرافزار نباید بی‌هدف انتخاب شود. رنگ‌ها هم‌چنان‌که شمایلی از رنگ‌های روزمره به حساب می‌آیند نمادی از شادی‌ها، ناکامی‌ها و یا بدبختی‌های مردم یک سرزمین‌اند. این رنگ‌ها که در ابتدا همانند بسیاری از عناصر زندگی واقعی، شمایلی و بر دلالت صریح قرار داشتند با گذشت زمان و تغییر و تحولات زندگی، تبدیل به نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای شدند. رنگ قرمز مثلاً در تعزیهٔ ایرانی و لباس شمر، نمادی از بی‌رحمی و شقاوت شد و رنگ سیاه بر تن فرزندان ابی‌عبدالله(ع) نمادی از خاکساری و عزاداری برای پدر. پوشیدن لباس سفید از سوی زن می‌تواند نمایه‌ای از عروس شدن او باشد و یا فراک بلند و سفید یک مرد بر پزشک یا پرستار بودن او. در هر صورت رنگ می‌تواند در رمزگشایی عناصر صحنه و درک و انتقال پیام نمایش به بینندگان و تماشاچیان نقش مهمی ایفا کند.

### ۱۲ و ۱۳. جلوه ترفندهای شنیداری و دیداری[۲۹]

استفاده از تکنیک‌های تصویری و صوتی زندگی مدرن امروزی برای ایجاد تصاویر و صداهای خاص عالم واقع روی صحنهٔ تئاتر، نقش مهمی را در نزدیک‌تر کردن بیننده به زندگی باز نمودهٔ تئاتری بر عهده دارد.

استفاده از سایه و استفاده از چراغ‌های گازی و روغنی در تئاتر عصر الیزابت و استفاده از ابزار ابتدایی؛ همچون سنج، زنگوله، نی و یا تقلید صدای گوسفندان توسط عوامل پشت صحنه و بهره‌مندی از جدیدترین نورافکن‌های الکتریکی، پرده‌های بزرگ سینما، افکت و استفاده از صداهای ضبط‌شدهٔ طبیعت روی نوار کاست، این توانمندی را در اختیار کارگردانان عرصهٔ تئاتر گذاشته است که آسان‌تر از گذشته و با استفادهٔ بجا و متعادل از این امکانات به تکرار و تأکید عناصر معنی‌رسان عرصهٔ نمایش دست یازند.

این نشانه‌ها نیز هر کدام در زمان و مکان خاص خود، می‌توانند به عنوان دلالت‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای همچون عوامل تشریح‌شدهٔ گذشته، تأویل شوند.

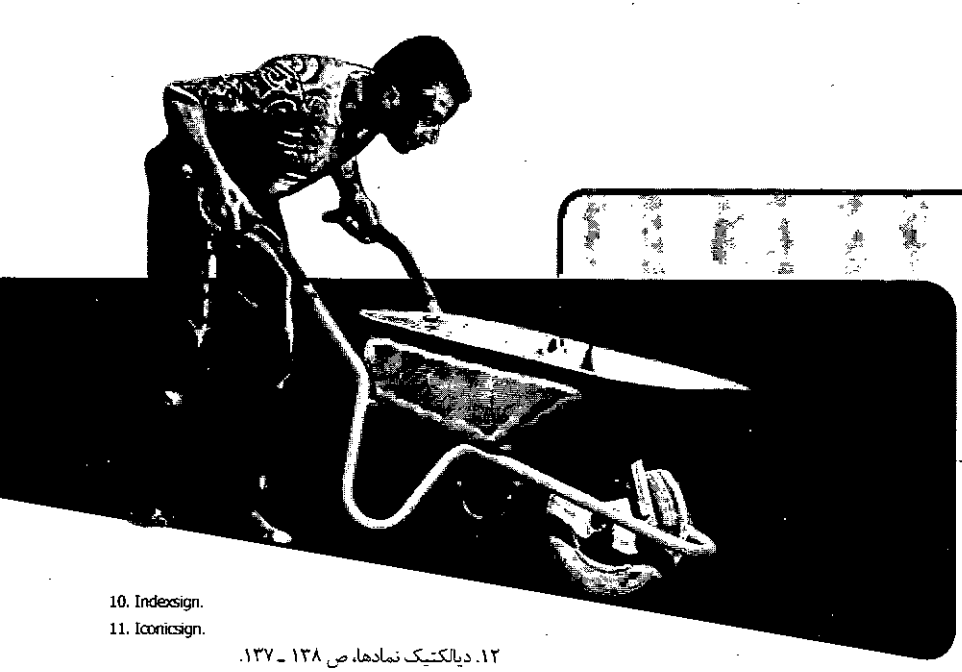
### ۱۴. قراردادهای تئاتری[۳۰]

هر نظام تئاتری دارای گروهی قرارداد است که از سوی نمایشنامه‌نویس و نمایش‌ساز و سایر عوامل دخیل در اجرای نمایش به کار برده می‌شود. بدیهی است پیش از شروع و ابتدای نمایش، این قراردادهای تئاتری می‌باید توسط دریافتگران پذیرفته شود. ساده‌ترین آن باز شدن پرده، به معنای شروع نمایش و بسته شدن آن به معنای پایان نمایش است. مخاطب باید باور کند که قرار است بخشی کوچک از زندگی و تجربیات فردی و اجتماعی گروهی شخصیت، روی صحنه، بازی شود؛ بنابراین مهم‌ترین قرارداد تئاتری، کنار گذاشتن خود خواستهٔ ناباوری است؛ یعنی اگر کارگردان برای القای قرار گرفتن بازیگران در باغ بهاری، از پرده‌ای نقاشی‌شده استفاده می‌کند، مخاطب این امر را بپذیرد؛ و یا اینکه اگر یک ایرانی قرار است نقش هملت یا سایر شخصیت‌های نمایشنامه‌های شکسپیر را بازی کند، مخاطب به خود نگوید که هملت دانمارکی است نه ایرانی.

این قراردادها نیز قابل تأویل به نشانه‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای می‌باشند؛ مثلاً بسته شدن پرده می‌تواند نماد پایان، نمایهٔ قتل و یا یافتن فرزند از روی شخصیت اصلی قرار گیرد؛ اما هم‌چنان‌که گفته شد اکثر قراردادهای تئاتری به دلیل قراردادی بودن آن نمادین می‌باشند.

### ۱۵. تماشاگران ۳۱

تماشاگر یکی از ارکان و عناصر نمایشی است که به عنوان مصرف‌کننده تئاتر در یک سوی نمایش قرار می‌گیرد. به طور کلی در نمایش دوگونه تماشاگر وجود دارد: یکی تماشاگر



شاهد است که هیچ دخالتی در جریان نمایش نمی‌کند و همچون تماشاچی سینما به صحنه خیره می‌شود و به تجزیه و تحلیل ذهنی داستان می‌پردازد و دیگری تماشاگر شریک[۳۲] است که نقش او تنها به دیدن منحصر نمی‌شود؛ همچون کار شعبده‌بازان که با تماشاچیان صحبت می‌کنند و از آن‌ها می‌خواهند که مثلاً داخل کلاه را به خوبی مشاهده کنند.

نکته مهم در مورد تماشاچیان تئاتر این است که تولیدکننده و مصرف‌کننده هم‌زمان و هم‌مکان هستند و این هنر تنها هنر زنده از این دست به شمار می‌رود.

هدف تمام عوامل اجرای یک نمایش انتقال پیام و یا طرح سؤال در ذهن تماشاچی است؛ بنابراین این عناصر نمایشی باید طوری چیده و اجرا شوند که دو مسئلهٔ توانش دریافتگران در درک پیام و از بین بردن اختلال پیش‌بینی‌شده در ممانعت از رسیدن پیام به تماشاچی را قبلاً و در حین نمایش در نظر بگیرند.

کارگردان باید بداند که چه وقت باید از دلالت صریح و چه هنگام از دلالت ضمنی استفاده کند.

افزون بر این، تماشاگر باید با فنون عرضهٔ آن جهان ویژه در درام نیز آشنا باشد؛ بنابراین تماشاگر باید پایهٔ قواعد دراماتیک یا سینمایی آن رسانهٔ ویژه نمایشی را نیز بداند. ازاین‌رو می‌توان این گونه نتیجه گرفت که قواعدی که نمایش را برمی‌سازد و توان تماشاگر را برای فهم و رمزگشایی نشانه‌های درون آن برمی‌انگیزد، در دو دستهٔ یکسر جدای از هم جای می‌گیرد:

۱. قواعد ویژهٔ فرهنگ، تمدن یا جامعهٔ بازیگران و تماشاگران؛ یعنی قواعد فرهنگی و رفتاری و ایدئولوژیک زندگی بشر.

۲. قواعد چیره بر اجرای نمایش دراماتیک؛ یعنی قواعد خاص دراماتیک یا نمایشی.

از سوی دیگر تأویل هر تماشاگر از نمایش و معنای فراگیر آن نیز به عوامل چندی بستگی دارد که در سرشت خود او نهفته است: از جمله حس و سلیقهٔ دیداری دربارهٔ لباس و ابزار صحنه؛ گرایش فردی به ویژگی‌های جسمانی یک بازیگر؛ یا در کوتاه سخن، گرایش‌های ویژهٔ هرکس.

## جمع‌بندی‌ونتیجه‌گیری

هرچند بنیاد نمایش واقع‌گرا بر نشانهٔ شمایلی است؛ با این حال هیچ‌گاه نمی‌توان از شمایل، نمایه یا نماد ناب سخن گفت؛ چه اینکه دلالت نشانه در تئاتر بسته به زمان، مکان و قلمروی فرهنگی و نیز فرهیختگی مخاطب متفاوت خواهد بود.

باید تأکید شود که اجرای تئاتری در کلیّت خود نمادین است؛ زیرا فقط از طریق قرارداد است که تماشاگر رویدادهای صحنه را در حکم چیزهایی غیر از خودشان تلقی می‌کند...

بنابراین می‌توان گفت که در روی صحنه نقش‌های نشانه‌ای نمادین، شمایلی و نمایه‌ای به طور هم‌زمان و همراه با هم حضور دارند: همهٔ شمایل‌ها و نمایه‌ها در تئاتر الزاماً مبنای قراردادی دارند.»[۳۳]

**پی‌نوشت:**

1. Flexible.

۲. کرالام(keir, Elam)، *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*؛ ترجمه دکتر فرزان سجودی؛ تهران، قطره، ۱۳۸۲ ، ص ۱۱.

۳. جاناتان کالر، *فردینان دو سوسور*، ترجمه کوروش صفوی؛ تهران، هرمس، ۱۳۷۹، ص ۱۰۴.

۴. پیشین، همان‌جا.

۵ . فردینان دو سوسور، ص ۱۱۲.

۶. آروین مهرگان، *دیالکتیک نمادها*، اصفهان، فردا، ۱۳۷۷، ص ۱۳۵.

۷. افسانه هنرور، *کارگردان و گزینش نشانه‌ها در تئاتر*؛ مجلهٔ هنرهای زیبا، ش ۱۰، ص ۷۶.

۸. الکساندر کوندراتف، *زبان و زبان‌شناسی*، ترجمه علی‌صلح‌جو، ص ۱۳.

9. Symbolic sign.

10. Indexsign.

11. Iconicsign.

۱۲. دیالکتیک نمادها، ص ۱۳۸ ـ ۱۳۷.

۱۳. فردینان دوسوسور، ص ۱۱۵ .

۱۴. مارتین اسلین، *دنیای درام*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، فارابی، ۱۳۷۵ ، ص ۵۱.

15. Derecting.

16. stageDisign .

17. lighting.

۱۸. همان؛ ص ۷۰.

19. Makeupmask.

20. Stagecostume.

۲۱. همان، ص ۶۴ ـ ۶۳.

22. Musice.

23. Song.

۲۴. همان، ص ۸۴.

25. Riytmic movement.

26. Charactersproperties.

۲۷. همان، ص ۶۹.

28. stage colore.

29. SpecialAudio and visualEffects.

30. Theater convention.

31. Audences.

32. participative .

۳۳. نشانه‌شناسی تئاتر و درام، ص ۴۱ .