واکاوی فرایند نشانگی ابژه در توسعه درام مجموعه‌های تلویزیونی
(مورد کاوی: مجموعه‌های خانهٔ سبز و تئوری بیگ‌بنگ)

پویا رئیسی[۱]، مسعود نقاش‌زاده[۲]، رامتین شهبازی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۹/۰۸ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۱۳

چکیده
پژوهش پیش‌رو به تحلیل فرایند نشانگی ابژه در مجموعه‌های تلویزیونی می‌پردازد و با هدف شناخت ظرفیت نشانه شدن ابژه‌ها و نقشی که در توسعهٔ درام ایفاء می‌کنند؛ مجموعه‌های تلویزیونی خانهٔ سبز و تئوری بیگ‌بنگ را مورد خوانش قرار می‌دهد. آثاری که بخش عمدهٔ روایت‌پردازی در آنها مبتنی بر مکانی ثابت است و ساختارشان در طول قسمت‌ها، فصل‌ها و سال‌های متمادی با همان مکان پیشین گسترش می‌یابد. روش تحقیق این پژوهش از نوع کیفی ـ تحلیل نشانه‌شناسی بوده و جامعهٔ موردبررسی پژوهش نیز به‌صورت هدفمند از مجموعه‌های مکان‌محور تلویزیونی انتخاب شده است. همچنین ابزار گردآوری اطلاعات شامل فیش‌برداری از کتاب‌ها، مقالات و متنی‌کردن نمونه‌های مشاهده‌ای است. با توجه به بررسی انجام شده می‌توان گفت فرایند نشانگی ابژه در مجموعه‌های تلویزیونی، ظرفیتی را می‌آفریند که نشانه در محور طولی درام به‌صورت متناوب و دنباله‌دار امکان حضور، نقش‌آفرینی و همنشینی با سایر عناصر درام را داشته باشد و در محور عرضی نیز موجبات همبستگی بیشتر نشانه و درام را رقم بزند. بهره‌گیری از این فرایند در مجموعه‌های تلویزیونی، ذخیرهٔ نشانه‌ای و قراردادی را ایجاد می‌کند که مجموعه در طول قسمت‌های مختلف خود، به‌دفعات می‌تواند از آن در راستای توسعه درام و خلق موقعیت‌های نمایشی استفاده کند.

واژه‌های کلیدی
فرایند نشانگی ابژه، توسعه درام، مجموعه تلویزیونی، نشانه‌شناسی مکان، خانه سبز و تئوری بیگ‌بنگ

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با عنوان: «**مطالعهٔ ظرفیت‌های نشانه‌شناختی مکان در توسعهٔ درام مجموعه‌های تلویزیونی (مورد کاوی: خانه سبز و تئوری بیگ‌بنگ)**» است که به راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاوره نگارندهٔ سوم در دانشگاه صداوسیما به انجام رسیده است.

۱. کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی تلویزیون، دانشگاه صداوسیما Poya.raissi@gmail.com
۲. استادیار دانشکده تولید رادیو و تلویزیون دانشگاه صداوسیما (نویسنده مسئول) naghashzadeh_m@iribu.ac.ir
۳. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز Ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

مقدمه

دسته‌بندی روایت بر مبنای مکان ثابت و روایت متکی بر سفر و ماجراجویی، دستاوردی است که از ایلیاد و اودیسه هومر در روایت‌پردازی به‌جای مانده است. فرانسیس وانوا[1] (۱۳۹۷: ۵۱) در این‌باره می‌نویسد: «ایلیادها یک مکان بسته را طلب می‌کنند، ممنوع یا قدغن شده، حصاری برگرد آرزوها، جایی‌که به آن نمی‌توان وارد شد یا از آن نمی‌توان خارج شد، شرط اصلی جدال بر سر ورود یا خروج است و از این دست. اودیسه‌ها سفرهایی هستند، به این‌سوی و آن‌سوی، بیش و کم با فرازونشیب‌هایی در هنگام حرکت، قبول و لذت بردن از ماجراست و ماجراجویی، برخورد و رویارویی است با مکان‌ها و آدم‌های جدید.» وانوا همچنین اضافه می‌کند که تمام آثار بزرگ داستانی به ایلیادها یا اودیسه‌ها قابل تقسیم‌بندی هستند و به تعبیر او، اودیسه‌ها بسیار پرشمارتر از ایلیادها به‌حساب می‌آیند (وانوا، ۱۳۹۷: ۵۰).

امروزه مجموعه‌های تلویزیونی متعددی در دنیا تولید می‌شوند که مکان از ویژگی‌های اصلی ساختاری آن است و بر اساس نظر وانوا ایلیادی به‌شمار می‌روند. در این آثار، بخش عمدهٔ روایت و داستان در مکانی لوکیشن[2] ثابت رخ می‌دهد و فقط به شکلی محدود چندین مکان فرعی به کمک داستان می‌آید (رجب‌زاده طهماسبی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۳). مجموعه‌های تلویزیونی پرمخاطبی همچون «دوستان[3]»، «تئوری بیگ‌بنگ[4]»، «چگونه با مادرتان آشنا شدم[5]»، «آناتومی گری[6]»، «بروکلین ۹۹[7]» از آن دسته آثاری هستند که روایت آنها مبتنی بر مکان‌های ثابتی نظیر «کافه، خانه، دانشگاه، بیمارستان و ایستگاه پلیس» است. در تولیدات تلویزیونی و سینمایی ایران، آثار مکان‌محور به‌دلیل مباحث مربوط به تولید، هزینهٔ ساخت و قابلیت کنترل، همواره موردتوجه برنامه‌سازان و مدیران رسانه بوده است.

آثار نمایشی مطرحی در دنیا مانند مجموعه «تئوری بیگ‌بنگ» وجود دارند که تا فصل‌ها و سالیان متمادی (۲۰۱۹-۲۰۰۷) در مکان‌های ثابت تولیدشده و همچنین موردتوجه مخاطبان قرارگرفته‌اند. به نظر می‌رسد در طول پخش سریال‌ها و مجموعه‌هایی از این قبیل، مخاطبان با

1. Francis Vanoye
2. Location
3. Friends
4. Big Bang Theory
5. How I met Your Mother
6. Grey's Anatomy
7. Brooklyn Nine-Nine

مکان‌ها (لوکیشن‌ها) این آثار نیز رابطهٔ نزدیک و صمیمانه‌ای برقرار می‌کنند و ازنظر ذهنی به آنها وابسته می‌شوند (Waade, 2017: 6). فارغ از فن‌ها و الگوهای گسترش داستان در فیلم‌نامه‌نویسی مجموعه‌ها و سریال‌های تلویزیونی، نکته مهم این است که چگونه در مکانی ثابت و محدود این میزان روایت‌پردازی رخ می‌دهد و به تکرار نمی‌افتد. آیا مکان فقط نقش کالبدی صرف برای وقوع روایت را بازی می‌کند یا می‌توان مکان را دارای ویژگی‌های نشانه‌شناختی و توسعه‌دهندهٔ خاصی تلقی کرد؟ این پرسش‌ها نقطه عزیمت یافتن مسئله اصلی پژوهش پیش‌رو را به وجود آورده است. هدف این پژوهش، شناخت ظرفیت نشانه‌شدن ابژه‌ها و نقش آن در توسعه درام[1] مجموعه‌های تلویزیونی است.

بنابر اعتقاد مارتین اسلین[2] (۱۳۹۳: ۷) اگر به رسانه‌های دراماتیک با برخی از ابزارها و روش‌های نشانه‌شناسی[3] نگریسته شود، می‌توان برای درک و دریافت درام دیدگاهی ملموس و بسیار عملی پیدا کرد و همچنین می‌توان دریافت که درام با چه نشانه‌هایی اطلاعات بنیادینی را ارائه می‌دهد که داستان دراماتیک به‌تدریج، از طریق آن پی‌ریزی می‌شود. بر این اساس، این جستار با رویکردی نشانه‌شناختی در پی پاسخ به سؤالات زیر است:

۱. فرایند نشانگی ابژه چگونه می‌تواند موجب توسعه درام در مجموعه‌های تلویزیونی شود؟
۲. چه نسبتی میان مکان و هویت در مجموعه‌های تلویزیونی خانه سبز و تئوری بیگ‌بنگ وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

یوری لوتمان[4] نشانه‌شناسی نام‌آشنای روس، به نشانه‌شناسی مکان در سینما پرداخته است. او در کتاب *نشانه‌شناسی سینما*[5] بیشتر به تأثیر پردهٔ سینمایی بر فیلم‌ها، عمق و فواصل شخصیت‌ها با دوربین و مسائلی از این دست اشاره می‌کند و می‌گوید در هیچ‌یک از هنرهای دیداری، نگاره‌هایی که درون فضای هنری جای دارد تا بدین حد فعالانه در تلاش شکافتن، درنوردیدن و ازآنجا بیرون زدن به ورای مرزهای خود نیستند. او این موضوع را بخشی از پندار واقعیت فضای سینمایی قلمداد می‌کند (لوتمان، ۱۳۹۷: ۱۳۳).

---

1. Drama Development
2. Martin Esslin
3. Semiotics
4. Yuri Lotman
5. Semiotics of Cinema

سالواجینو[1]، نظریه‌پردازی است که مکان و فضا را در سینما به‌مثابه نظام نشانه‌ای بررسی می‌کند. او از دو گونه فضا به نام‌های فضای محصور در پرده و فضای خارج از پرده نام می‌برد و به نظریه‌پردازان فیلم یادآور می‌شود که نمایش فضا تنها به آنچه در برابر دیدگان می‌گذرد، محدود نمی‌شود. به عقیده او، فیلم‌ساز مکان را به‌شیوه‌ای بیان می‌کند که روایت به‌عنوان یک‌زبان درک شود و هر واحد مکانی، نشانه‌ای در یک نظام وسیع‌تر است که بر جهان داستانی دلالت می‌کند (سالواجینو، ۱۳۷۶: ۹۷).

نوئل برچ[2] نیز در روابط مکانی و البته زمانی سینما مداقه کرده و نگاه غالب در آرای او همان نشانه‌شناسی است. برچ با اشاره به قابلیت شگفت‌آور سینما در دگرگونی روابط زمانی و مکانی، به پانزده رابطهٔ ممکن میان دو نمای متوالی می‌پردازد و آنها را توضیح می‌دهد. او در جست‌وجوی کاربردهای ساختاری سینما است و کارگردان‌هایی همچون آنتونیونی[3] و آلن‌رنه[4] و سینمای آینده‌ای را که از پیوستگی‌های سنتی دست کشیده و امکان استفاده از هر نوع رابطهٔ زمانی و مکانی به سینما می‌دهد، می‌ستاید (آندرو، ۱۳۸۹: ۳۷۷).

فرزان سجودی در مقاله «*جنسیت و بازنمایی سینمایی*» بر این باور است که یک همبستگی معنادار بین مکان به‌عنوان نظام نشانه‌ای ساختمند و جنسیت وجود دارد. او در این مقاله با بررسی موردی فیلم لیلا به کارگردانی داریوش مهرجویی، نحوهٔ بازنمایی رابطه بین مکان و جنسیت در طبقهٔ متوسط جامعه را نشان می‌دهد (سجودی، ۱۳۹۱: ۷۹).

«*بررسی استحالهٔ مکانی در نمایشنامهٔ کانال کمیل*» عنوان مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد محمد فرزان رجبی به راهنمایی مهدی حامد سقایان و مشاوره حمیدرضا شعیری است. هدف پژوهش نشان دادن چگونگی استعلای مکان و حرکت به‌سوی فضاشدگی در نمایشنامهٔ *کانال کمیل* نوشتهٔ سیدحسین فدایی‌حسین است. پژوهشگران در این تحقیق کوشیده‌اند که به پرسش چگونگی حادث شدن استعلای مکان در اثر پاسخ دهند. آنها درنهایت کانال کمیل را به‌مثابه مکانِ بی‌حصاری که مرز ندارد و به فضا پیوند می‌خورد و بی‌زمان و استعلایی می‌شود، تحلیل می‌کنند (حامد سقایان و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۵).

1. Salvagino
2. Noël Burch
3. Antonioni
4. Alain Resnais

پایان‌نامه نسیم بنی‌اسدی به نام «*شانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجراهای جلال تهرانی*» یکی دیگر از پژوهش‌های مرتبط با نشانه‌شناسی مکان به راهنمایی فرزان سجودی است و مقاله‌ای مستخرج از آن نیز با همین نام منتشر شده است. این پژوهش با هدف شناخت نقش رمزگان مکان در خلق و حرکت در جهان‌های ممکن نمایشی آثار جلال تهرانی نگارش شده و دیگر هدف آن نیز شناخت روابط متقابل میان مکان، زمان، شخصیت، موقعیت و کنش در تئاتر بوده است (بنی‌اسدی و سجودی، ۱۳۹۴: ۲۳).

پایان‌نامه دیگری با عنوان «*شانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های بیضایی*» به راهنمایی فرزان سجودی صورت گرفته است. این پژوهش با فرض این‌که دلالت مکانی مشابهی در عمده نمایشنامه‌های بهرام بیضایی وجود دارد؛ در پی ترسیم الگویی از برخورد بهرام بیضایی با مفهوم مکان است. تبیین مشخصه‌های مکان‌نمایشی و بررسی روابط متقابل نشانه‌ای و نقش رمزگان مکان در خلق جهان‌های ممکن نمایشی، از اهداف این تحقیق است (فیروزمند، ۱۳۹۰: ۶).

«*مطالعهٔ جایگاه مکان و اقلیم در آثار اکبر رادی*» که با رویکردی نشانه‌شناختی به فرجام رسیده است؛ عنوان مقاله و پایان‌نامه‌ای از صبورا شهابی‌باهر به راهنمایی مصطفی مختاباد و مشاوره محمدجعفر یوسفیان‌کناری است. این پژوهش به‌دنبال شناسایی ماهیت نشانه‌ای اقلیم و مکان در آثار اکبر رادی بوده و می‌کوشد نقش مکان با عناصر نمایشی به‌ویژه شخصیت‌ها، کنش‌ها و پیرنگ را در آثار او مشخص سازد (شهابی‌باهر و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹).

«*درام آپارتمانی در تلویزیون*» عنوان کتابی با محوریت ساختارشناسی درام مکان‌محور تلویزیونی به نویسندگی علی رجب‌زاده طهماسبی، کیوان شمشیربیگی و اسدا... غلامعلی است. این کتاب که ماحصل ارتقاءیافتهٔ پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد شمشیربیگی است؛ به مطالعهٔ ساختارشناسانه و چیستی درام مکان‌محور تلویزیونی می‌پردازد. همچنین در آن به ویژگی‌ها و مؤلفه‌های درام مکان‌محور و تفاوت آن با انواع برنامه‌های تلویزیونی نیز پرداخته شده است.

قابل‌ذکر است که تاکنون پژوهشی با رویکرد نشانه‌شناختی مکان در مجموعه‌های نمایشی تلویزیون انجام‌نشده و اساساً مبحث فرایند نشانگی ابژه نیز در این آثار مورد تحلیل مجزا واقع نگردیده است.

روش پژوهش

روش تحقیق این پژوهش از نوع کیفی ـ تحلیل نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی به‌عنوان روشی که به بررسی نشانه‌ها در فرایند تولید معنا و قواعد حاکم بر آنها می‌پردازد؛ به‌زعم نگارندگان

جهت تحقق هدف و یافتن سؤالات پژوهش مناسب محسوب می‌شود. قابل‌ذکر است که در تولیدات تلویزیونی ایران، کمتر مجموعه و سریالی را می‌توان یافت که به‌صورت بلندمدت و دنباله‌دار در سال‌های متمادی تولید و پخش شده باشد. به همین دلیل پژوهش به‌صورت هدفمند، یک نمونهٔ ایرانی به نام مجموعهٔ تلویزیونی «خانه سبز» را در کنار نمونه خارجی «تئوری بیگ‌بنگ» برای موردکاوی برگزیده است. پیرامون معیارهای انتخاب این دو مجموعه، خانه سبز به تهیه‌کنندگی و کارگردانی مشترک بیژن بیرنگ و مسعود رسام، در زمان پخش از برنامه‌های پرمخاطب تلویزیونی سازمان صداوسیما بوده است و مجموعه تئوری بیگ‌بنگ نیز با پخش از سال‌های ۲۰۰۷ الی ۲۰۱۹ در ۲۷۹ اپیزود یکی از طولانی‌ترین مجموعه‌های تاریخ تلویزیون و شبکه CBS لقب گرفته است. فارغ از ژانر، جامعه موردبررسی پژوهش دربرگیرنده آثار مکان‌محور نمایشی تلویزیون است؛ به‌طوری‌که مکان ثابت در ساختار دو اثر مذکور نقش به‌سزایی داشته است. همچنین ابزار گردآوری داده‌های این پژوهش نیز شامل فیش‌برداری از کتاب‌ها، مقالات و متنی‌کردن نمونه‌های مشاهده‌ای است.

مبانی نظری

به‌تدریج با گسترش نشانه‌شناسی، دامنهٔ مطالعات این دانش از بررسی‌های زبانی به مطالعات ادبیات، هنر، انواع رسانه‌ها و ... گسترش یافت؛ به‌گونه‌ای که امروزه نشانه‌شناسی حوزه‌ای پرکاربرد در مطالعهٔ انواع متون محسوب می‌شود. نشانه‌شناسی مکان نیز یکی از شاخه‌های مطالعات نشانه‌شناسی بوده که با در نظر گرفتن جایگاه مهم مکان در تولید آثار دراماتیک، توجه به آن در مطالعات سینمایی و تلویزیونی حائز اهمیت است. چارچوب نظری و الگوی تحلیل این پژوهش، بیشتر بر رهیافت‌های نشانه‌شناسی ساختگرا استوار است. در ادامه، مرور کوتاهی بر آراء و نظریات استفاده شده در این پژوهش خواهیم کرد.

نشانه‌شناسی مکان و فرایند نشانگی ابژه

بر اساس نظریهٔ نسبیت آینشتین[1]، خواص هندسی مکان مستقل نیست؛ بلکه حسب ماده[2] تعیین می‌شوند(Einstein, 1961:113). الیوت گینز[3] ـ استاد و نظریه‌پرداز معاصر نشانه‌شناسی ـ دربارهٔ این گزاره آینشتین می‌نویسد: «مقصود از مادهٔ مورداشاره، ابژه‌های موجود درزمینهٔ مکانی/

1. Einstein
2. Matter
3. Elliot Gaines

فضایی است که بازنمایی می‌شوند» (Gaines, 2010:80). با توجه به این موضوع، گینز معتقد است که مکان در زندگی روزمره، به‌ندرت به‌دلیل خصوصیات مستقل خودش موردتوجه قرار می‌گیرد و بیشتر به‌مثابه پس‌زمینهٔ سایر ابژه‌ها و مراودات ارتباطی در نظر گرفته می‌شود (Gaines, 2006:173).

درواقع الیوت گینز، ادراک مکان را به‌عنوان یک نشانه در ارتباط با دیگر موضوعات می‌سنجد و توجه را به نقش و حضور ابژه‌ها در مکان جلب می‌کند. به‌طورکلی، نشانه‌شناسی مکان از دیدگاه او «یک فرایند توصیفی است که به اهمیت مناسبات و روابط نشانه‌ای بین ابژه‌ها و زمینه‌های مکانی آنها می‌پردازد» (Gaines, 2010:78).

توجه نشانه‌شناسانه به موضوع ابژه و نگاه به فرایند «نشانه‌شدن ابژه»، یکی از نخستین نظریات پیرامون هنرهای نمایشی را در مکتب نشانه‌شناسی پراگ تشکیل می‌دهد. پتر بوگاتیرف[1] از اعضای پیشین گروه فرمالیست‌های روسیه، اعتقاد دارد که صحنه نمایش با اعطای قدرت دلالت‌گری قاطع به‌تمامی اشیاء و افراد تعریف‌شده در قالب آن، ابژه‌های درون خود را متحول می‌کند. کر الام[2] (۱۳۹۶: ۳۷۴) دراین‌باره به نقل از بوگاتیرف می‌نویسد: «اشیایی که بر روی صحنه نقش نشانه‌های نمایشی را بازی می‌کنند. ویژگی‌ها، خصوصیات و صفاتی را به خود می‌گیرند که در زندگی واقعی از آنِ آنها نیست.» بر اساس این نظریه ابژهٔ مادی روی صحنه می‌تواند به یک واحد نشانه‌ای تبدیل شود. ژیری ولتروسکی[3] این نظریه را به خلاصه‌ترین شکل ممکن بیان کرده است: «هر آنچه بر صحنه باشد، نشانه است» (الام، ۱۳۸۹: ۱۸).

پیوستار سوبژکتیو ـ ابژکتیو

تمامی دال‌های صحنه اعم از جاندار و بی‌جان در جریان صحنه و بازنمایی می‌توانند همسو با اصل سوبژکتیو ـ ابژکتیو فرایند تبدیل‌پذیری نشانه را تجربه کنند (الام، ۱۳۹۶: ۳۸۱). این اصل می‌گوید که نشانهٔ زنده روی صحنه می‌تواند کارکرد افزار صحنه را بیابد. برای مثال سربازانی که در مجاورت در ورودی ساختمانی چیده می‌شوند، نقش‌شان ممکن است تنها این باشد که نشان دهند مکان مذکور یک سربازخانه است. همچنین عکس این رابطه نیز صادق است؛ نشانهٔ بی‌جان روی صحنه قادر است که پویایی و کارکرد یک دال زنده را بیابد (الام، ۱۳۸۹: ۲۷).

1. Petr Bogatyrev
2. Keir Elam
3. Jiii Veltrusky

روابط همنشینی و جانشینی

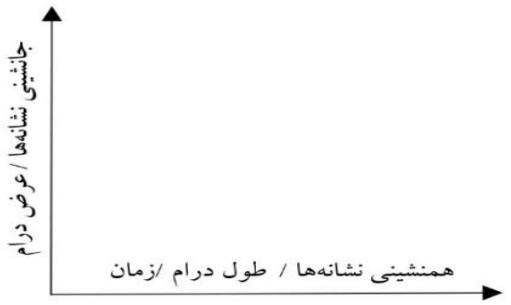
یکی از تقابل‌های دوگانه‌ای که در نظریات سوسور از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است مبحث روابط همنشینی[1] و جانشینی[2] است. درواقع ارتباط میان نشانه‌ها را در نظام‌های نشانه‌ای می‌توان به این دو شیوه بررسی کرد: رابطهٔ همنشینی با در نظر گرفتن امتداد حضوری و زمانی میان نشانه‌ها، عنصر موردنظر را در تقابل با نشانهٔ قبل و بعد از خود بررسی می‌کند. این رابطهٔ تشابه با محوری افقی دارد که نشانه‌ها درون آن کنار یکدیگر نشسته‌اند. مراد از روابط همنشینی آن است که مشخص شود چگونه از کنار یکدیگر نشستن نشانه‌ها، معنای نهایی حاصل می‌شود (کوثری، ۱۳۸۷: ۳۹).

پیرامون روابط جانشینی نیز سجودی به نقل از سوسور نوشته است: «در خارج از چارچوب گفتار، واژه‌هایی که وجه مشترکی دارند در حافظه با یکدیگر ارتباط می‌یابند؛ به‌این‌ترتیب گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که روابط بسیار گوناگونی در آنها حکمرواست. می‌بینیم که این نوع همپایگی‌ها با نوع اول به‌کلی متفاوت است. تکیه‌گاه آنها امتداد خطی یا زمانی نیست؛ جایگاه آنها در مغز است؛ اینها تشکیل‌دهندهٔ بخشی از گنجینهٔ درونی انسان‌اند که زبان هر فرد را می‌سازد. ما این نوع روابط را متداعی (جانشینی) می‌نامیم» (سجودی، ۱۳۹۵: ۴۹). رابطهٔ جانشینی مشابهت با محوری عمودی داشته و دیگر بر امتداد خطی و زمانی متکی نیست. این رابطه با مقایسه و مقابله نشانه‌های حاضر در متنی با نشانه‌های غایبی که در شرایط مشابه ممکن بود انتخاب شوند، سروکار دارد (عبدی و دریانورد، ۱۳۹۲: ۱۳۸).

همنشینی و جانشینی نشانه‌ها در طول و عرض درام

کریستن متز[3] ـ نشانه‌شناسی و نظریه‌پرداز سینما ـ ازجمله افرادی بود که در پی توضیح و تفسیر نظام‌های همنشینی و جانشینی در سینما برآمد و نشان داد که از این محورها می‌توان برای رسیدن به تحلیل روایت‌های سینمایی استفاده کرد (Metz, 1982:189). به‌طورکلی مختصات هر متن که شامل درام نیز می‌شود را می‌توان بر روی محور عمودی (برحسب گزینش استعاری نشانه‌های مشابه از عرض محور جانشینی) و بر روی محور افقی (برحسب چینش مجازی نشانه‌های همجوار در طول محور همنشینی) تعیین کرد (صافی‌پیرلوجه، ۱۳۹۵: ۱۰۰).

1. Syntagmatic Relations
2. Paradigmatic Relations
3. Christian Metz



نمودار ۱. محور همنشینی و جانشینی، طول و عرض درام

یافته‌های پژوهش

توسعه ازنظر لغوی کلمه‌ای است که بر مفاهیمی نظیر پیش‌بردن، گسترش دادن، بسط دادن، وسعت بخشیدن و ... دلالت می‌کند، اما باید در نظر گرفت که مفهوم توسعه درام در مجموعه‌های پیوسته[1] و ناپیوسته[2] تلویزیونی با آثار سینمایی یا تئاتری تفاوت بسیاری دارد. وجوه این افتراق، با توجه به عمدهٔ تفاوت چگونگی تماشای درام در تئاتر، سینما و تلویزیون، بیش‌ازپیش مشخص می‌شود. تماشاگران سینما و تئاتر در مکانی تاریک و در ردیف‌های منظم به تماشای یک درام با محدوده‌ای معین می‌نشینند؛ حتی اگر اثر مذکور در سالن نیز دیده نشده و برای مثال، نسخه‌ای از آن در مانیتورهای رایانه‌ای مشاهده گردد، مجدداً درام دارای همان حدود و ثغور بوده و در زمانی معین به اتمام می‌رسد؛ اما از سوی دیگر درامِ مجموعه‌های تلویزیونی می‌تواند در قسمت‌ها، فصل‌ها و سال‌های متمادی ادامه پیدا کنند و مخاطب را نیز با خود به جلو بکشاند. همچنین تماشای آن از قیدوبند مکان بسته و تاریک رها است و تماشاگران تنها با فشردن یک دکمه می‌توانند به درام پایان بدهند؛ به همین علت است که برای مثال در آثار سیت‌کام تلویزیونی از آوای خنده ضبط‌شده یا تماشاگران حاضر در سالن استودیو استفاده می‌شود تا از سرشت واگیردار خنده استفاده کنند، به امیدی که با این کار حتی تماشاگران گوشه‌گیر به تماشای آن برنامه بنشینند (اسلین، ۱۳۹۳: ۵۸).

خطر رها کردن تماشای درام در تلویزیون همواره مسئله جدی است و نویسندگان، کارگردانان و برنامه‌سازان می‌باید این ویژگی ذاتی تلویزیون را در تولیدات خود در نظر بگیرند.

1. Serial
2. Series

«سازندگان مجموعه‌های تلویزیونی باید بدانند که همیشه این خطر وجود دارد که در پایان هر جز یا تکه روایتی، تماشاگر ممکن است برنامه را رها کند. برای همین است که روایت تلویزیونی (به‌اصطلاح) پر از قلاب‌هایی است که تماشاگر را از یک‌تکه روایتی به تکه روایتی دیگر می‌برد و او را همچنان تماشاگر نگاه می‌دارد» (اوحدی، ۱۳۹۱: ۲۴۱). قلاب‌هایی که شاید در سینما و تئاتر از منظر رسانه‌ای ضرورت چندانی نداشته باشند، اما در تلویزیون به‌دفعات استفاده می‌شوند. مراد این پژوهش، از عبارت توسعه درام، چگونگی گسترش طولی و عرضی درام با در نظر گرفتن ویژگی‌ها و خصیصه دنباله‌دار مجموعه‌های تلویزیونی است.

فیلم‌های سینمایی و مجموعه‌های تلویزیونی اغلب با یک صحنهٔ معرفی[1] آغاز می‌شوند. این صحنه‌ها به‌طورکلی به سؤال «کجا هستیم؟» پاسخ می‌دهند و در آن شمایل مکانی فیلم یا مجموعه تلویزیونی مشخص می‌گردد. علاوه بر رونمایی از مکان، صحنه‌های معرفی تعیین‌کنندهٔ سبک، مضمون و دورهٔ زمانی اثر نیز هستند (سیگر، ۷۰:۱۳۹۲). اگرچه بسیاری از فیلم‌ها و مجموعه‌های تلویزیونی آغازی تعلیق‌آمیز را برمی‌گزینند که در آن اطلاعات چندانی به مخاطب داده نمی‌شود، اما به‌منظور معرفی دنیایی که مخاطب در شرف ورود به آن است و نخستین مواجهه با نشانه‌ها را دارد، پژوهش پیش‌رو به صحنه‌های معرفی تمرکز کرده است. همچنین برای شناسایی نشانه‌های مکانی، چهار بخش از متعلقات مکان شامل «بازیگر و حرکات آن در مکان»، «دوربین و حرکات آن در مکان»، «دکور و وسایل صحنه»، «نورپردازی» موردتوجه قرارگرفته‌اند.

پیش‌درآمد مجموعه تلویزیونی خانه سبز که صحنهٔ معرفی آن نیز محسوب می‌شود با پخش نماهایی از انواع ساختمان‌های بلند و کوتاه، بزرگ و کوچک، مدرن و سنتی، رنگی و آجری آغازشده و درنهایت با نمایش مبهم خانه‌ای سبزرنگ از لابه‌لای شاخ و برگ درختان به پایان می‌رسد. هم‌زمان با پخش این نماها، صدای خسرو شکیبایی (نقش رضا صباحی) نیز تصاویر را همراهی می‌کند.

> «رضا صباحی: به نظر من یه خونه هرجایی می‌تونه باشه. می‌تونه بالای یه ساختمون بلند باشه، می‌تونه توی کوچه قدیمی که زیر بازارچه‌ست باشه. می‌تونه بزرگ یا می‌تونه کوچیک باشه. می‌تونه برای هرکس مفهومی داشته باشه. یا هر رنگی داشته باشه. می‌تونه به رنگ آجر یا به رنگ شیشه و سنگ

1. Establishing Scene

باشه. می‌تونه رنگ قرمز یا به رنگ ... ولی من یا بهتر بگم ما، معتقدیم خونه هرچی باشه باید سبز باشه. بله سبز و همیشه سبز» (بی‌رنگ و رسام، ۱۳۷۵).

تصویر ۱-۴. نمایی از خانه سبز
(منبع: عکاسی از فیلم)

تصویر ۲-۴. تابلوی نقاشی جد بزرگ مجموعه خانه سبز (منبع: عکاسی از فیلم)

بعد از معرفی خانه سبز و پخش تیتراژ ابتدایی، صحنهٔ معرفی دیگری از مجموعه به نمایش درمی‌آید. اکنون هوا تاریک است، از پشت پنجره خانه سبز روزنهٔ نوری به بیرون تابیده و دوربین آرام به سمت پنجره خانه کشیده می‌شود. سپس به درون خانه سبز می‌رود و با حالتی سیال که بعداً متوجه می‌شویم زاویه دید رضا صباحی است؛ گوشه و کناری از خانه رضا و عاطفه را نشان می‌دهد. بسیاری از نشانه‌های خانه نظیر فرش، مبل، صندلی می‌کوشند که به واقع‌گرایی و طبیعی‌سازی نمایش کمک کنند و تنها جنبهٔ شمایلی دارند؛ اما در میان نشانه‌های تصویر شده ابژه‌هایی نیز هستند که به‌نظر چشمگیرتر بوده و بُعد دلالت‌مندی و کارکرد آنها برای درام بیشتر است. نشانه‌هایی نظیر یک تابلوی نقاشی قدیمی بزرگ از جَد صباحی‌ها، کتاب حقوق در دستان عاطفه، قاب عکس‌های کوچک و قدیمی متعدد، رنگ سبز نیمه‌ی دیواره‌ها و نورپردازی دارای سایه‌روشن از آن قبیل نشانه‌ها است. جدول شماره (۱-۴) نشانه‌های مکانی بازنمایی شده در صحنه معرفی مجموعه خانه سبز را بر اساس طبقه‌بندی سه‌گانهٔ پیرس از مفهوم نشانه ارائه کرده است.

جدول ۱-۴. نشانه‌های مکانی بازنمایی شده در صحنه معرفی خانه سبز منبع: نگارندگان

نشانه‌های مربوط به بازیگر یا حرکات آن در مکان	نشانه	کارکرد نشانه‌شناسانه
	هم‌قد بودن رضا و عاطفه	نمایه‌ای از برابری
	کتاب حقوق در دستان عاطفه	نمایه‌ای از شغل عاطفه
وسایل صحنه و دکور	فرش، مبل، چراغ مطالعه و ...	شمایلی از یک‌خانه معمولی
	تابلوی نقاشی جد بزرگ	شمایلی از جد صباحی‌ها
	عکس‌ها و تابلوهای قدیمی متعدد	نماد قدمت و اصالت
	رنگ سبز مکان و دیواره‌ها	نماد حیات و زندگی (تعبیر سوژه)
دوربین و حرکات آن	حرکت سیال بدون تقطیع	نمایه‌ای از زاویه دید رضا صباحی
نورپردازی	نورپردازی کلی مکان	شمایلی از شب
	نورپردازی موضعی بر سوژه	نمایه جهت‌بخش برای برجسته کردن رضا صباحی (سوژه)

گفتنی است که رنگ سبز خانه برای سوژه‌های درون آن نمادی از حیات و زندگی است اما همین رنگ با توجه به فرهنگ‌ها و اجتماعات دیگر ممکن است معناهای دیگر و حتی متضادی را متبادر کند. فرزان سجودی (۱۳۹۵: ۷۹) دراین‌باره می‌نویسد: «واژه‌ها ممکن است بین گروه‌های مختلف اجتماعی دلالت‌های ضمنی متفاوتی داشته و از بارهای عاطفی و ارزشی متفاوتی برخوردار باشند. گذر زمان نیز می‌تواند دلالت‌های ضمنی (و حتی دلالت‌های صریح) نشانه‌های زبانی را تغییر دهد و خود این تغییر ممکن است بین گروه‌های مختلف اجتماعی متفاوت باشد.» ازاین‌رو باید اشاره کرد که دلالت ضمنی از خود نشانه ناشی نمی‌شود و ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی، تفاسیر ایدئولوژیک در برداشت آن تأثیرگذار است.

همان‌طور که ذکر شد رنگ سبز تنها یک ارزش بصری ساده برای صباحی‌ها نیست؛ بلکه استعاره‌ای از خود زندگی است. مفهوم عمیق هستی شناسانه‌ای که همچون نشانه جانشین رنگ سبز در مجموعه خانه سبز شده است. درواقع صباحی‌ها به‌واسطهٔ نشانهٔ رنگ آن ساختمان، در جست‌وجوی کیفیت و روحی هستند که به زندگی‌شان معنا می‌بخشد.

> «رضا صباحی: اینه ... اینه اون چیزی که من میگم رنگ روحِ زندگی (...) اینو بدون اون توی این خونه هست، تو کل این ساختمون هست، اون گوشه هست، تو آشپزخونه هست. اون پایین پیش عزیز و آقاجون هست. اون بالا پیش بالا و نرگس و علی کوچولو حتماً هست، اون بالای بالای بالا که امیدوارم روزی پیش فرید و لیلا هم باشه. همین‌قدر بدون که دیگه اون حق

نداره و دیگه نمی‌تونه پاش رو از توی این خونه بذاره بیرون» (بی‌رنگ و رسام، ۱۳۷۵).

تصویر ۳-۴. راهرو در تئوری بیگ‌بنگ
(منبع: عکاسی از فیلم)

تصویر ۴-۴. نمایی از مکان مجموعه تئوری بیگ‌بنگ (منبع: عکاسی از فیلم)

بازنمایی مکان در صحنه‌های معرفی مجموعهٔ تلویزیونی بیگ‌بنگ، ابتدا با ترسیم راه‌پله یک ساختمان چهار طبقه آغاز می‌شود. ساختمانی که آسانسور آن نیاز به تعمیر دارد و با چسب‌های زرد احتیاط روی آن ضربدر کشیده شده است. سپس راهرویی به نمایش درمی‌آید که دو خانهٔ 4A و 4B را به‌هم مرتبط می‌سازد. خانهٔ 4B که خانهٔ همسایه تازه‌وارد پنی است و خانهٔ 4A که محل زندگی لئونارد و شلدون است. در صحنه معرفی به غیر از شمایل کلی از کارتن‌های اثاثیه منزل جدید، نشانه‌ای دیگری از خانه 4B ارائه نمی‌شود، اما زمانی که خانهٔ 4A نشان داده می‌شود با یک خانهٔ شلوغ اما منظم مواجه می‌شویم که ابژه‌ها و وسایل گوناگونی را در خود جای داده است. دو تختهٔ سفید بزرگ با معادلات فیزیک، کتابخانه‌ای مملو از کتاب‌های مختلف، یک کاناپهٔ قهوه‌ای، تلسکوپ و انواع سازه‌های آزمایشگاهی یا علمی، تنها بخشی از نشانه‌هایی است که خانهٔ آنها را آراسته است.

در جهان آثار سینمایی و تلویزیونی ممکن است بی‌نهایت نشانه وجود داشته است؛ به‌طور مثال حتی پونزی که دیوار فرورفته و از چشمان پژوهشگر پنهان مانده نیز حکم نشانه‌ای داشته باشد؛ بنابراین، فرض پژوهش این است که از بسیاری از آنها چشم‌پوشی کند و بررسی را

به‌صورت هدفمند پیش ببرد. به‌این‌ترتیب، جدول شماره (۲-۴) نیز نشانه‌های مکانی بازنمایی شده در صحنه‌های معرفی مجموعه تئوری بیگ‌بنگ را تجمیع کرده است.

جدول ۲-۴. نشانه‌های مکانی بازنمایی شده در صحنه معرفی تئوری بیگ‌بنگ (منبع: نگارندگان)

	نشانه	کارکرد نشانه‌شناسانه
نشانه‌های مربوط به بازیگر یا حرکات آن در مکان	قد بسیار بلندتر شلدون کوپر نسبت به قدکوتاه لئونارد هافستدر	نمایه‌ای از غلبه شلدون بر لئونارد و سطح هوش بالاتر
	لباس‌ها و کوله‌پشتی‌های روی دوش لئونارد و شلدون	شمایلی از غیررسمی بودن آنها
	نشستن شلدون در بهترین نقطهٔ مکان	نماد قدرت
وسایل صحنه و دکور	آسانسور خراب	شمایلی برای توصیف ساختمان
	کارتن‌های متعدد وسایل گوناگون	نمایه‌ای از اثاث‌کشی و آمدن همسایه‌ی جدید
	میز، کاناپه، کامپیوتر، ظروف و ...	شمایلی از یک‌خانه معمولی
	وایت‌برد با مسائل فیزیک	نمایه‌ای از شغل لئونارد و شلدون
دوربین و حرکات آن	حرکت نرم و دنبال کردن سوژه‌ها	نمایه‌ای از حضور مخاطب در مکان
نورپردازی	نورپردازی کلی مکان	شمایلی از روز

نشانه‌هایی که در مواجهه با صحنه معرفی مجموعه خانه سبز و تئوری بیگ‌بنگ شناسایی شدند، شاید در ابتدا کارکرد و ویژگی چندانی را برای درام از خودشان نشان ندهند و تنها به‌مثابه تمهیدات طبیعی هر اثر نمایشی و روایتی به آنها نگریسته شود. سینما و تلویزیون سرشتی عکاسی شده دارد؛ ازاین‌رو به بیش از هنرهای دیگر مانند تئاتر در آن به واقع‌گرایی نیاز است (اسلین، ۱۳۹۳: ۴۲). مخاطب در سینما و تلویزیون کمتر با طرح‌ها یا نشانه‌های انتزاعی پیچیده‌ای مواجه می‌شود؛ به همین علت شاید نشانه‌های ذکرشده را مخاطب به حدی در مکان‌های اطراف خود دیده باشد که حتی نسبت به آنها بی‌تفاوتی کامل پیدا کرده باشد؛ اما در ادامهٔ این پژوهش جهت مطالعه ظرفیت‌های نشانگی ابژه‌ها در توسعهٔ درام، به همین قبیل نشانه‌های واقع‌گرا توجه دیگری می‌شود تا علاوه‌بر دلالت‌های مشخص اولیه، نقش و دلالت‌های ثانویه آنها در جهت توسعه درام تبیین شوند.

تصویر ۵-۴. آش رشته در خانه سبز
(منبع: عکاسی از فیلم)

تصویر ۶-۴. هویت ازدست‌رفته در خانه سبز
(منبع: عکاسی از فیلم)

در خانه سبز می‌توان نشانه‌هایی را یافت کرد که بر هویت تاریخی و اصالت اعضای آن خانه دلالت دارد. نشانه‌هایی نظیر فرش ایرانی، گلیم، ظروف سنتی، عکس‌های قدیمی متعدد ازجملهٔ آن نشانه‌ها است. درواقع میان نشانه‌ها و هویت شخصیت‌ها نیز یک برازش کامل برقرار است. در این خانه، مکان اساساً باعث تعالی و تحکیم هویت اعضای خانه سبز نیز می‌شود. اعضای آن هرچند وقت یک‌بار به بهانه‌های مختلف کنار یکدیگر در مکانی جمع می‌شوند و خاطره‌ای مشترک را با هم می‌سازند. خاطره و یک نوع روایت‌پردازی که تبدیل به بخشی از هویت آنها و مکان می‌شود.

> «رضا صباحی: طبق یک عادت قدیمی، تمام اعضای خانه سبز، شب اول هر ماه خونهٔ مادربزرگ جمع میشن و مادربزرگ از همه با آش رشته‌ای که نذر هر ماهشه پذیرایی می‌کنه (...) من یعنی ما معتقدیم که روح سبزی در آش رشتهٔ مادربزرگ وجود داره که همیشه عامل انکارناپذیری بوده در تحکیم خانوادهٔ ما» (بی‌رنگ و رسام، ۱۳۷۵).

مکان خانه سبز حتی قادر است که هویت ازدست‌رفتهٔ اعضای آن‌را بازگرداند. در قسمت ۵ مجموعهٔ خانه سبز شخصیت‌ها توسط تلویزیون هیپنوتیزم شده و به یک الیناسیون دچار می‌شوند. رضا صباحی، پسرش فرید و علی کوچولو وقتی پای تلویزیون می‌نشینند «خود» قبلی را رها می‌کنند و به یک «دیگری» تبدیل می‌شوند. فرید که تا چندی پیش لباس‌های معمولی می‌پوشید اکنون عینک دودی به چشم می‌زند و کاپشن چرمی می‌پوشد و آنها به‌کل از هویت

پیشین خود فاصله می‌گیرند. درنهایت خانم‌های خانه سبز نقشه‌ای ترتیب می‌دهند و به کمک مکان و روایت‌های جاری‌شده در طول آن باعث می‌شوند که رضا، فرید و علی نهیب خورده و از هویتی که به آن مبتلا شدند، رها شوند.

«عاطفه صدر: (...) اینه معنی رفاقتی که همیشه ازم می‌خواستی؟ اینه معنی روح سبز زندگی‌ای که همیشه تو خونه‌مون دنبالش بودی؟ که عوض بشی؟ که فراموش کنی؟» (بی‌رنگ و رسام، ۱۳۷۵).

تصویر ۷-۴. بی‌نظمی در مکان تئوری بیگ‌بنگ (منبع: عکاسی از فیلم)

تصویر ۸-۴. منظم کردن مکان در تئوری بیگ‌بنگ (منبع: عکاسی از فیلم)

هیچ مکانی نیست که به نحوی با هویت سوژه مرتبط نباشد (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۲). در مجموعه تئوری بیگ‌بنگ این ارتباط را به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. شلدون و لئونارد دو دانشمندی هستند که ذهن فوق‌العاده قوی و منظمی دارند؛ ازاین‌رو خانهٔ شلدون و لئونارد به‌رغم شلوغی صحنه و تعدد وسایل صحنه، از نظم بسیار بالایی برخوردار است. هر ابژه و وسیله سر جای مخصوص به خودش قرار دارد و شلدون نسبت به این موضوع کاملاً حساس است؛ به‌طوری‌که اگر جای وسیله‌ای تغییر پیدا کند و چیزی سر جای اصلی خودش نباشد به هم می‌ریزد و کفهٔ ترازوی تعادل روحی او به هم می‌خورد. این نظم و حساسیت تا حدی برای شلدون اهمیت دارد که در قسمت ۲ از فصل ۱ مجموعه تئوری بیگ‌بنگ، نشان داده می‌شود حتی اگر او متوجه بشود مکان خانهٔ همسایه بغلی همچون آنها منظم نیست، باز هم آرام و قرار

نخواهد داشت! نه‌تنها هویت او به شکل واضحی در مکان خانه خودش بروز پیدا می‌کند بلکه ساختمان را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد.

لئونارد: پس اینجورکه (از ظاهر اتاق معلومه) پنی یه‌کمی شلخته‌ست.

شلدون: یه کمی شلخته؟! (...) این هرج‌ومرج محضه! یه سامانه سازمان‌یافته‌ای رو برای من توضیح بده که یه سینی با صفحات مسطح روی کاناپش یافت بشه. من فقط از اونجا استنباط کردم که اون یه کاناپه‌ست که شواهد نشون میدن کافی‌شاپ ورودی خیلی کوچکتری داره!

لئونارد: آیا تا حالا به ذهنت خطور نکرده که همه نیاز به مرتب‌سازی، منظم کردن و برچسب زدن وسواسی به تمام وسایل اطرافشون رو ندارن؟

شلدون: نه! (Lorre & Prady, 2007).

شلدون که نسبت به نظم مکان بسیار حساس است، به‌صورت شبانه به خانهٔ همسایه می‌رود تا آنجا را مرتب کند. او می‌گوید بیرون اتاق‌خوابش، هال خانه‌شان قرارگرفته و بیرون هال خانه راهرو است و این مکان بی‌نظم (خانه همسایه) نیز دقیقاً کنار راهرو قرار دارد و به همین علت، اصلاً تحمل هرج‌ومرج بی‌نظمی را ندارد!

تصویر ۹-۴. تبدیل تابلوی نقاشی جد بزرگ
به بازیگر در خانه سبز (منبع: عکاسی از فیلم)

یکی از ابژه‌هایی که در مکان خانه سبز فرایند نشانگی را پشت سر می‌گذارد و قابلیت زایش

معنایی عمیق‌تری پیدا می‌کند، تابلوی جد بزرگ است؛ تابلویی که تفاوت حضور نشانه‌های واقع‌گرا در زندگی و درام را نیز عیان می‌سازد. در زندگی واقعی اگرچه نقش سودمندی یک ابژه بیش از نقش دلالت‌گر آن اهمیت دارد اما روی صحنه، این دلالت است که اهمیت بیشتری می‌یابد. یک تابلوی نقاشی پرتره در زندگی واقعی، نشانه‌ای شمایلی از آن فرد کشیده شده است؛ اما این نشانه در مکان خانهٔ سبز نه‌تنها شمایل یادگار جد بزرگ است، بلکه می‌تواند تبدیل به خود جد بزرگ شود. به‌عبارت‌دیگر نشانه در درام زنده می‌شود و به حیاتش در قالب بازیگر ادامه می‌دهد، گرچه مرجع آن نشانه سالیان دور فوت کرده است.

اکنون رمزگانی که باعث خلق اثر هنری و حضور آن بر دیوار (تابلوی نقاشی جد بزرگ) شده است، جایگزین رمزگانی می‌شود که متعلق به دنیای بازیگران است و اصل پیوستار سوبژکتیو ـ ابژکتیو به وقوع می‌پیوندد و نشانهٔ بی‌جان، زنده می‌گردد و به تعبیری نشانگی نشانه رخ می‌دهد. مخاطب نیز به‌رغم واقع‌گرایی‌هایی که از آن صحبت شد؛ اتفاق پیش‌آمده را باور می‌کند و می‌پذیرد. ازاین‌پس جد بزرگ از تابلوی نصب‌شده بر خانهٔ رضا صباحی غایب می‌شود و به‌مثابه یک کنشگر به بیرون از تابلو گام می‌زند. او حتی قادر است که لب به سخن هم بگشاید و با زبانی محاوره صحبت کند. نکتهٔ قابل‌توجهی نیز اینجاست که تنها مردان خانه سبز او را می‌توانند مشاهده کنند و با او ارتباط بگیرند، بنابراین او برای بخشی از موضوع‌ها، همچنان یک تابلوی معمولی است و برای بخش دیگر چیزی بیشتر از یک تابلو است.

تصویر ۱۰-۴. صندلی مخصوص شلدون
در تئوری بیگ‌بنگ (منبع: عکاسی از فیلم)

شاید بتوان گفت که فرایند نشانگی، در رابطه با عناصر صحنه، آشکارترین شکل را به خود می‌گیرد. برای مثال میزی که در نمایش استفاده می‌شود، معمولاً تفاوت مادی یا ساختاری با میزی که بینندگان در منزل از آن استفاده می‌کنند ندارد؛ اما درعین‌حال این میز دچار دگرگونی شده است. انگار که این میز به معانی تازه‌ای دست یافته است (الام، ۱۳۹۶: ۳۷۴). یکی از ابژه‌هایی که در مجموعهٔ تلویزیونی تئوری بیگ‌بنگ معنای تازه‌ای به دست می‌آورد و فرایند نشانگی در آن به وقوع می‌پیوندد، کاناپهٔ عادی درون خانهٔ شماره 4B (شلدون و لئونارد) است. کاناپه در حالت عادی یک نشیمنگاه است که جهت نشست و برخواست روزمره و درنهایت چرت زدن از آن استفاده می‌شود؛ اما در تئوری بیگ‌بنگ این ابژه کیفیت و معنای مضاعفی پیدا می‌کند و در اصل زمانی این اتفاق می‌افتد که شلدون در همان قسمت‌های ابتدایی فصل نخست، روایت ویژه‌ای را برای آن بازگو می‌کند. پنی که نخستین بار به خانهٔ شلدون و لئونارد آمده روی کاناپه نشسته است، اما ناگهان شلدون از او می‌خواهد جایش را عوض کند؛ چراکه سر جای وی نشسته است. پنی تعجب می‌کند و از شلدون می‌پرسد مگر میان جاها چه فرقی می‌کند؟

> «شلدون: در زمستون، این صندلی آن‌قدری به شوفاژ نزدیکه که گرم بشی و نه آن‌قدر که عرق کنی، در تابستان اینجا دقیقاً در مسیر نسیم قرار می‌گیره. نسیمی که از اون پنجره میاد و از این یکی پنجره میره. این جایی که روش نشستی؛ روبه‌روی تلویزیون تحت زاویه‌ای قرارگرفته که نه خیلی مستقیم به گفت‌وگو لطمه بزنه و نه اون‌قدر زاویه‌دار باشه که باعث گردن درد بشه. می‌تونم بازم بگم ولی فکر کنم منظورم رو رسوندم»(Lorre & Prady, 2007).

کاناپه حاضر در خانهٔ شلدون و لئونارد در اصل یک سلسله‌مراتب جایگاهی و مالکیت ویژه پیدا می‌کند. هیچ‌کس به جزء شلدون حق نشستن بر روی آن را ندارد و حتی در صورت نشستن بر روی آن، شلدون با وی برخورد جدی می‌کند؛ ازاین‌رو کاناپه نشانگی دیگری کسب می‌کند که آن‌را از یک کاناپهٔ عادی فراتر می‌برد.

اکنون دو نشانهٔ مکانی ۱) تابلوی نقاشی جد بزرگ صباحی‌ها، ۲) کاناپه در تئوری بیگ‌بنگ، از مجموعه‌های تلویزیونی خانه سبز و تئوری بیگ‌بنگ به‌مثابه عناصری که فرایند نشانگی ابژه را پشت سر گذاشته‌اند، انتخاب می‌شوند تا در محور طول و عرض درام قرارگرفته و نقش آنها در توسعه درام مجموعه‌های تلویزیونی بررسی شود. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، مجموعه‌های تلویزیونی پیوسته یا ناپیوسته دارای ویژگی دنباله‌دار (سریالی) هستند. حتی باوجود این‌که به‌طور

مثال داستان در مجموعه‌های ناپیوسته تلویزیونی، پایان هر قسمت به اتمام می‌رسد؛ اما ذکر این نکته ضروری است که همواره یک قسمت و داستان بعدی نیز وجود دارد که انتظار مخاطب را می‌کشد و تحقق سیر روایت و دنبال کردن مجموعه، نیازمند آشنایی بینندگان با رویدادها، شخصیت‌ها، اتفاقات و حتی قراردادهای قسمت‌های پیشین است. محور همنشینی و طول درام الگویی زنجیره‌ساز دارد و از منظر روایتی زمان‌مند است (صافی‌پیرلوجه، ۱۳۹۵: ۱۲۷). ازاین‌رو در این محور بر تحلیل بر اساس سیر دنباله‌دار روایت مجموعه‌ها در قسمت‌های متعدد تأکید می‌شود.

جد بزرگ در مجموعه خانهٔ سبز، نه‌تنها در قسمت ابتدایی حضور پیدا می‌کند؛ بلکه در محور طولی درام و سایر قسمت‌های این مجموعه نظیر قسمت‌های ۲، ۳، ۴، ۶، ۱۱، ۱۳، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۵ (براساس نسخه ۲۵ قسمتی بازپخش شبکه IFILM) نیز حضور مستقیم خودش را نشان می‌دهد. در این قسمت‌ها نشانهٔ جدید در فرایند تبدیل قاب نقاشی به بازیگر، در همنشینی با سایر شخصیت‌ها، رویدادها و پلات درام قرار می‌گیرد و با دیالوگ‌ها و کنش‌هایی که از او سر می‌زند به توسعه ساختار طولی درام در قسمت‌های متعدد کمک شایانی می‌کند؛ حتی اگر او، نقش هسته‌ای را در این توسعه ایفاء نکند، اما حضورش در ساختار طولی درام وجودی وابسته دارد و به سهم خود تولید معنا می‌کند و درام را پیش می‌برد. نمونه‌ای از ایفای نقش نشانگی جدید تبدیل قاب نقاشی به بازیگر جد بزرگ را می‌توان در موقعیت و دیالوگ زیر مشاهده کرد.

جد بزرگ: با من میای پسرم؟

رضا: کجا؟

جد بزرگ: می‌خوام بریم با هم یه گشتی بزنیم. هنوزم می‌ترسی؟

رضا: دیگه نه... (رضا صباحی و جد بزرگ با هم به درون قاب نقاشی می‌روند)

... بعد گشتی می‌زنیم با موسی‌خان صباحی در نقاشی‌ها و گلدوزی‌ها و منجوق دوزی‌ها و خاطرات... (بی‌رنگ و رسام، ۱۳۷۵).

نقش کاناپه در مجموعهٔ تئوری بیگ‌بنگ نیز بر همین اسلوب استوار است. نشانهٔ کاناپه که اکنون دارای معنا و روایتی جدید گشته است و در محور طولی درام با رویدادها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های گوناگونی همنشین می‌شود و درام در قسمت‌های متعددی از فصل‌های بلندمدت خود از آن بهره می‌جوید. به‌طوری‌که حتی پس از گذشت ۱۲ سال، در قسمت ۲۴ از فصل ۱۲

مجموعه تئوری بیگ‌بنگ مجدد به آن نشانه ارجاع داده می‌شود و با آن موقعیت‌نمایشی ایجاد می‌گردد.

لئونارد: بیا اینجا سر جای شلدون بشین. شلدون این دور و اطراف نیستش.

پنی: باشه حتماً (از نشستن پشیمان می‌شود) نه نمی‌تونم این کار رو انجام بدم!

(Lorre & Prady, 2019)

توسعه ساختار طولی درام در کنار همنشینی نشانه‌ها در پی یکدیگر، نیازمند گزینش نشانه‌ها از عرض محور جانشینی است. «کارکرد محورهای جانشینی و همنشینی در توسعهٔ کلان ساختار داستان، همچون نقش استعاره و مجاز است در القای متنیت به گفتمان. داستان در کارکرد استعاری خود، وضعیت آغازین را با وضعیت پایانی جایگزین می‌کند و در کارکرد مجازی‌اش، از راه همنشینی رویدادها به پایان می‌رسد. به‌بیان‌دیگر، همنشینی رویدادها در طول داستان، مبتنی بر مجاورت آنها در گذر زمان است و جانشینی رویدادها در عرض داستان، مبتنی بر مشابهت‌شان با دیگر رویدادهای ممکن» (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۵: ۱۲۸).

در مجموعهٔ خانهٔ سبز و تئوری بیگ‌بنگ انتخابِ نشانه‌های همساز و مشابه باعث همبستگی بیشتر نشانه‌ها با یکدیگر و همچنین برازش آنها در درام شده است. برای مثال در قسمت آخر خانهٔ سبز، به‌دلیل ساختن جاده، خانهٔ سبز در معرض تهدید و تخریب قرارگرفته است. جادهٔ دلالت بر رفتن و عبور کردن دارد، درحالی‌که خانهٔ دلالت بر ماندن و سکونت کردن. در اینجا تناسبی میان انتخاب جاده (رفتن) و خانه (ماندن) در محور عرض درام وجود دارد و از میان تمام نشانه‌های احتمالی که می‌توانست انتخاب شود، نشانه‌ای انتخاب شده که هالهٔ فزاینده‌ای را از دلالت‌های همساز به اثر بخشیده است.

در نشانه‌های قاب نقاشی جد صباحی‌ها و کاناپه شلدون نیز وضعیت تناسب به همین منوال است. اگر فرایند نشانگی ابژه برای تابلویی غیر از تصویر جد صباحی‌ها اتفاق می‌افتد، بسیاری از روابط همنشینی درام نیز تحت تأثیر قرار می‌گرفت؛ چراکه خانه سبز متعلق به خانواده صباحی است و شاید اگر یک «دیگری غیرصباحی» در آن مکان ظاهر می‌شد نحوهٔ برخورد صباحی‌ها با آن، به شکل کامل متفاوت می‌گشت. به‌طور مثال ممکن بود حتی قاب را که دیگر تعلق به «خودی» نداشت، از پنجره خانه سبز به بیرون پرتاب می‌کردند. به‌جای ابژهٔ کاناپه نیز در مجموعهٔ تئوری بیگ‌بنگ ممکن بود انواع ابژه‌های احتمالی دیگر قرار بگیرد؛ اما با بررسی ارتباط آن نشانه با محور طولی درام، تناسب کاناپه بیشتر خود را به نمایش می‌گذارد. کاناپه یکی از پر

استفاده‌ترین وسایل صحنه در سیت‌کام است. نشانگی ابژه در چیزی رسوخ کرده است که بیشتر از بقیه ابژه‌ها قابل‌دسترس و دستمایه باشد؛ ازاین‌رو فرصت بیشتری نیز جهت بازی گرفتن از کاناپه در قسمت‌های متعدد درام پیدا می‌شود. می‌توان ادعا کرد که انتخاب نشانه در محور عرضی به‌گونه‌ای سنجیده انجام شده است تا در ترکیب آن با دیگر نشانه‌ها، در محور طولی بیشترین تناسب معنایی را ایجاد کند.

مجموعه‌های تلویزیونی خانهٔ سبز و تئوری بیگ‌بنگ در همان قسمت ابتدایی، دو ابژه مکان را از دنیای اشیاء جدا کردند و آنها را به نظام نشانه‌ای راه داده‌اند. ابژه‌ها با سپری کردن فرایند نشانگی، روایت ویژه خود را یافتند و زایش معنایی وسیع‌تری کسب کردند. آنها دیگر برای درام به‌مثابه ابژه‌ای که پیش‌تر شناخته می‌شدند، نیستند. بلکه بر اساس شرایط گفتمانی جدیدی که بر آنها گذشته، جنبهٔ ابژه بودن برای آنها دارای اهمیت ثانویه شده و جنبهٔ نشانگی جدید، در جایگاه اهمیت اولیه نشسته است. در پایان می‌توان گفت فرایند نشانگی ابژه در مجموعه‌های تلویزیونی، ظرفیتی را می‌آفریند که نشانه در ساختار درام به‌صورت متناوب و دنباله‌دار امکان حضور و نقش‌آفرینی داشته باشد. درواقع ذخیرهٔ نشانه‌ای و روایت جدیدی که بر آن نشانه وارد می‌شود به‌مثابه قراردادی برای شخصیت‌ها، موضوع‌ها و مخاطبان ثبت می‌شود و بهره‌گیری از آن قرارداد در طول قسمت‌ها و فصل‌های مختلف مجموعه‌های تلویزیونی، همچون تمهیدی به پیشبرد و توسعهٔ درام مجموعه‌های تلویزیونی کمک می‌کند.

بحث و نتیجه‌گیری

این پژوهش با تکیه بر ویژگی مجموعه‌های مکان‌محور، به واکاوی و تحلیل فرایند نشانگی ابژه در مجموعه‌های تلویزیونی پرداخت و در راستای شناخت ظرفیت نشانه‌شدن ابژه‌ها و نقشی که در توسعه درام ایفاء می‌کند؛ دو مجموعهٔ تلویزیونی به نام‌های خانه سبز و تئوری بیگ‌بنگ را به‌صورت هدفمند جهت موردکاوی انتخاب کرد.

یکی از روش‌های معرفی مکان در مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی، صحنه‌های معرفی و آغازین اثر است. این صحنه‌ها نخستین مواجهه مخاطب با نشانه‌ها را رقم می‌زند و از چیستی مکان در آنها رونمایی می‌شود. به همین علت در این پژوهش، صحنه‌های معرفی مجموعهٔ خانهٔ سبز و تئوری بیگ‌بنگ موردتوجه قرار گرفتند. سپس با تمرکز بر بخش‌های «نشانه‌های مربوط به بازیگر یا حرکات آن در مکان»، «وسایل صحنه و دکور»، «دوربین و حرکات آن» و «نورپردازی»، مجموعه نشانه‌های مکانی از صحنه‌های معرفی خانه

سبز و تئوری بیگ‌بنگ شناسایی شدند و مورد تحلیل قرار گرفتند که از برجسته‌ترین نشانه‌ها برای این مجموعه‌ها، می‌توان به «تابلوی نقاشی جد بزرگ صباحی‌ها» در خانه سبز و «کاناپهٔ مخصوص شلدون کوپر» در تئوری بیگ‌بنگ یاد کرد.

بعد از آن، تابلوی نقاشی جد بزرگ و کاناپه شلدون از منظر نشانه‌شناختی و فرایند نشانه‌شدن ابژهٔ مورد خوانش قرار گرفتند. در خلال بحث مشخص شد که در این آثار، مکان و هویت نیز در نسبتی مستقیم و در قرابتی هماهنگ با یکدیگر قرار دارند. همچنین تحلیل شد که چگونه ابژه از دنیای وسایل صحنه خارج می‌شود و به نظام نشانه‌ها راه پیدا می‌کند. فرایند نشانگی، تابلوی نقاشی و کاناپه را دارای معنا و دلالت مخصوصی کرده است و آنها نسبت به یک وسیله صحنه ساده، حائز نقش بیشتری گشته‌اند. درواقع بر اساس شرایط گفتمانی جدیدی که بر ابژه‌ها گذشته، جنبهٔ ابژه بودن برای آنها دارای اهمیت ثانویه شده و جنبهٔ نشانگی جدید، در جایگاه اهمیت اولیه نشسته است؛ به‌همین علت نشانه‌های جدید می‌توانند که نقش مؤثرتری را برای درام ایفاء کنند. درنهایت، دو نشانهٔ نقاشی جد بزرگ صباحی‌ها و کاناپه شلدون کوپر در محور همنشینی طول درام و محور جانشینی عرض درام نیز قرار گرفتند و این نتیجه به دست آمد که آنها به پیشبرد و توسعهٔ درام مجموعه‌های تلویزیونی نیز کمک شایانی کرده‌اند.

با تحلیل مذکور نتیجه گرفته شد که فرایند نشانگی ابژه در مجموعه‌های تلویزیونی ظرفیتی را آفریده که نشانه‌ها در ساختار طولی درام به‌صورت متناوب و دنباله‌دار امکان حضور و نقش‌آفرینی داشته باشند و بتوانند در ساختار عرضی نیز موجبات همسبتگی بیشتر و تناسب معنایی درام را فراهم کنند. با این تمهید، ذخیرهٔ نشانه‌ای و قراردادی خلق می‌شود که مجموعه‌های تلویزیونی می‌توانند در طول درام، فصل‌ها یا قسمت‌های متعدد خود به‌دفعات از آن بهره بگیرند و به خلق موقعیت‌های نمایشی یاری برسانند.

منابع و مأخذ

آندرو، دادلی (۱۳۸۹). **تئوری‌های اساسی فیلم**، ترجمهٔ مسعود مدنی، چاپ دوم، تهران: رهروان پویش.

اسلین، مارتین (۱۳۹۳). **دنیای درام**، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ ششم، تهران: انتشارات هرمس.

الام، کر (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی تئاتر و نمایش، ترجمهٔ محبوبه خلوتی، **مقالات کلیدی نشانه‌شناسی**، گزینش و ویرایش: امیرعلی نجومیان، تهران: انتشارات مروارید.

الام، کر (۱۳۸۹). **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**، ترجمهٔ فرزان سجودی، چاپ چهارم، تهران: نشر قطره.

اوحدی، مسعود (۱۳۹۱). **روایت‌شناسی سینما و تلویزیون**، تهران: انتشارات دانشگاه صداوسیما.

بنی‌اسدی، نسیم و فرزان سجودی (۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا»، **نامه هنرهای نمایشی و موسیقی**، شماره ۱۱: ۳۸-۲۳.

حامد سقایان، مهدی، حمیدرضا شعیری و محمد فرزان رجبی (۱۳۹۲). بررسی استحالهٔ مکانی در نمایشنامه کانال کمیل: رویکرد نشانه ـ معناشناختی، **نامه هنرهای نمایشی و موسیقی**، شماره: ۴۶-۳۵.

رجب‌زاده طهماسبی، علی؛ کیوان شمشیربیگی و اسدالله غلامعلی (۱۳۹۴). **درام آپارتمانی در تلویزیون**، تهران: نشر مهر نوروز.

رسام، مسعود و بیژن بی‌رنگ (۱۳۷۵). (تهیه‌کننده و کارگردان) **خانه سبز** [مجموعه تلویزیونی]. تهران: صداوسیما.

سالواجینو (۱۳۷۶). مکان و زمان در سینما (ترجمهٔ فواد نجف‌زاده). **نظریه‌های زیبایی‌شناسی فیلم**. تهران: فارابی.

سجودی، فرزان (۱۳۹۵). **نشانه‌شناسی کاربردی**، چاپ چهارم، تهران: نشر علم.

سجودی، فرزان (۱۳۹۱). مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی، **مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان**، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: نشر سخن.

سیگر، لیندا (۱۳۹۲). **فیلمنامه نویسی پیشرفته**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

شهابی باهر، صبورا، سیدمصطفی مختاباد و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۵). «مطالعهٔ جایگاه مکان در نمایشنامهٔ ملودی شهر بارانی اثر اکبر رادی با رویکردی نشانه‌شناختی»، **نامه هنرهای نمایشی و موسیقی**، شماره ۱۲: ۳۳-۱۹.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). **نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری**، تهران: نشر سخن.

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۵). **درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی**، تهران: نشر نی.

عبدی، صلاح‌الدین و مریم دریانورد (۱۳۹۲). «تحلیل ساختاری داستان وجه القمر زکریا تامر با تکیه بر دو محور همنشینی و جانشینی»، **فصلنامه جستارهای زبانی**، شماره ۳: ۱۵۳-۱۳۳.

فیروزمند، مازیار (۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های بیضایی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران.

کوثری، مسعود (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی رسانه‌های جمعی»، **وسایل ارتباط جمعی رسانه**، شماره ۱: ۵۶-۳۱.

لوتمان، یوری (۱۳۹۷). **نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما**، ترجمهٔ مسعود اوحدی، چاپ پنجم، تهران: سروش.

وانوا، فرانسیس (۱۳۹۷). **فیلم‌نامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه**، ترجمهٔ داریوش مودبیان، تهران: نشر ثالث.

Einstein, Albert. (1961). **Relativity: The Special and General Theory: A Popular Exposition,** trans. Robert W. Lawson. New York: Crown.

Gaines, Elliot. (2010). **Media Literacy and Semiotics**. New York: Palgrave Macmillan.

Gaines, Elliot. (2006). Communication and the Semiotics of Space. **Journal of Creative Communications**, 1(2), 173–181.

Lorre, Chuck & Prady, Bill. (Creators). (2007-2019). **The Big Bang Theory** [Television series]. Pasadena: CBS.

Metz, Christian. (1982). **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti, Bloomington: Indiana University Press.

Waade, Anne Marit. (2017). Location in Television Drama Series: Introduction. **International Journal of TV Serial Narratives**, 3(1), 05-10.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی