نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

تولید استعاره‌های تصویری و مفهومی براساس میزانسن‌های نمایش با تمرکز بر نمایشنامه *هشتمین سفر سندباد* نوشته بهرام بیضایی*

محمدامین عندلیبی[**۱]، تاجبخش فنائیان[۲]، عطاالله کوپال[۳]**

[۱]کارشناسی ارشد کارگردانی، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲]دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳]دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحدکرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۰/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۰۶)

چکیده

در طول تاریخ هنر، مطالعه درباره‌ی استعاره یکی از بحث‌های مهم رشته‌های گوناگون هنری بوده است. از جمله رویکردهای جدید به استعاره، نظریه «استعاره‌های مفهومی» جورج لیکاف و مارک جانسون است که منشأ بسیاری از استعاره‌ها را جسم انسان و جنبه‌های مادی آن می‌داند. امروزه در هنر تئاتر میزانسن نه‌تنها چیدمان و حرکت بازیگران روی صحنه، که شامل همراهی عناصر میزانسن مانند ترکیب‌بندی، تصویرسازی و حرکت با تمام عوامل اجرایی مانند دکور و لباس و موسیقی و نورپردازی است. از آنجا که در تئاتر جنبه‌های تصویری نمود فراوان دارند، مقاله‌ی حاضر می‌کوشد تا نشان دهد که استعاره‌های تصویری روی صحنه، چگونه به‌وسیله‌ی میزانسن و ترکیب صحنه تولید می‌شوند. رویکرد تحلیلیِ پژوهش حاضر به میزانسن و رابطه‌ی آن با استعاره‌های تصویری، براساس نظریه استعاره‌های مفهومی بنا شده است. به‌منظورِ بررسیِ مسأله‌ی مطرح شده، این رویکرد روی نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد* اثر بهرام بیضایی اجرا شده تا درستی آن آزموده شود. براساس نتایج این پژوهش، می‌توان استعاره‌های تصویری را با استفاده از میزانسن و عناصر آن، و نیز عوامل دیداری و شنیداری نمایش مانند دکور و لباس و نورپردازی، روی صحنه خلق کرد و استعاره‌های درون متن نمایشی را به شکل استعاره‌های مفهومی و تصویری در اجرا به نمایش گذاشت.

واژه‌های کلیدی

استعاره، میزانسن، استعاره‌های مفهومی، لیکاف و جانسون، نمایشنامه *هشتمین سفر سندباد*.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «بررسی نظام تولید استعاره‌های بصری براساس میزانسن‌های نمایش، با تمرکز بر نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد* نوشته‌ی بهرام بیضایی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در پردیس هنرهای زیبا ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۶۳۰۳۳۴۷۹، نمابر: ۰۲۱-۴۴۹۵۰۳۴۱، E-mail: amin.andalibi@gmail.com.

مقدمه

استعاره مقوله‌ای است که بیشتر در حوزه‌ی ادبیات مورد بررسی قرار گرفته، اما در عین حال استعاره، امری قابل گسترش به سایر هنرها از جمله هنر نمایش است. در تعریف استعاره گفته شده «استعاره، انتخاب یا گزینش یک نشانه از میان گروهی از نشانه‌های بدیل است» و «نشانگر روابط مبتنی بر شباهت درونی نشانه‌ها» (مکاریک، ۱۳۸۴، ۳۲). در مورد میزانسن نیز می‌توان گفت که میزانسن نوعی زیبایی‌شناسی تصویری پدید می‌آورد که مبتنی بر چیدمان اشیا یا انسان‌ها در فضای سه‌بُعدی است. اگرچه این چیدمان از قواعد زیبایی‌شناسی خاص خود تبعیت می‌کند، اما مبتنی بر رخدادی است که روایت را از زبان شخصیت‌های نمایش و از رهگذر کنش آنان نقل می‌کند. از آنجا که میزانسن یک عنصر تصویری‌ست، استعاره‌هایی که در این مقاله درباره‌شان صحبت خواهد شد نیز، استعاره‌های تصویری هستند نه استعاره‌های کلامی صِرف.

مطالعات استعاره با گسترش علوم شناختی، وارد مرحله‌ی جدیدی گشته و نظریه‌های جدیدی درباره‌ی استعاره مطرح شد، از جمله نظریه «استعاره‌های مفهومی» لیکاف و جانسون (۱۹۸۰). زبان‌شناسی شناختی در بحث استعاره، مدعی‌ست که «استعاره پدیده‌ای منحصراً زبانی نیست: ظاهراً استعاره متعلق به زبان، اندیشه، مراسم اجتماعی- فرهنگی، مغز و بدن است» (کُوچِش، ۱۳۹۵، ۲۱۲). این دیدگاه از سه گزاره‌ای نشأت گرفته که لیکاف و جانسون آن را نتیجه‌ی یافته‌های علوم شناختی می‌دانند: «ذهن اساساً جسمانی است»، «اندیشه عمدتاً ناآگاهانه است»، و «مفاهیم انتزاعی عمدتاً استعاری هستند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵، ۱۹). از آنجا که تئاتر هنری وابسته به جسم بازیگر است و جنبه‌های مادی و فیزیکی در آن نمود فراوانی دارند، و در نظریه‌ی لیکاف و جانسون جنبه‌ی تصویری استعاره‌ها پُررنگ مطرح شده، لذا رویکرد پژوهش حاضر به امر میزانسن و رابطه‌ی آن با استعاره‌های تصویری، براساس نظریه این دو اندیشمند بنا شده است. با توجه به اینکه سنت استفاده از استعاره در ادبیات فارسی سابقه‌ای طولانی دارد و درک استعاره‌های متن در زبان مادری معمولاً ساده‌تر و درست‌تر است، نمونه‌ی مطالعاتی پژوهش حاضر از بین آثار نمایشنامه‌نویسان ایرانی انتخاب شد، که نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد* نوشته‌ی بهرام بیضایی است. این اثر «اساساً نمایشنامه‌ای نمادین و سمبولیک است و نمادسازی اساساً به جنبه‌های استعاری مربوط می‌شود. ازاین‌رو این متن شعرگونه است و بر محور استعاری» (پویا، ۱۳۷۹، ۱۰۴). وجه استعاری این متن هم در جنبه‌ی ادبی و هم در اجرای صحنه‌ای آن نمود دارد؛ به‌عبارتِ دیگر، در متن نمایشنامه‌ی بیضایی هم با استعاره‌های کلامی روبه‌رو هستیم، هم با استعاره‌های غیرزبانی و غیرکلامی، هم استعاره‌های مفهومی. مثلاً جست‌وجو در پی یافتن معنا و حقیقتِ خوشبختی، مطلبی‌ست که در این متن بسیار برجسته است و بیضایی برای بیان این جست‌وجو، از استعاره‌های مختلفی بهره می‌برد؛ چه استعاره‌ی مفهومی «زندگی سفر است» که بر کلیت متن سیطره دارد و از عنوان نمایشنامه آغاز می‌شود، و چه استعاره‌های جزئی‌تر برای جست‌وجوی خوشبختی مانند گَشتن به دنبال «کوزه‌ی خوشبختی» یا «همای سعادت». از جمله شاخص‌های تحلیلی دیگر در ارتباط با قرائت استعاری این نمایشنامه می‌توان به این مسأله اشاره کرد که در این متن درون‌مایه، شخصیت‌ها و مکان‌ها استعاری هستند و در متنِ و جنبه‌های اجرایی آن استعاره‌های گوناگونی استفاده شده است. مثلاً در این اثر با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که دارای وجه استعاری هستند و مهم‌ترین آن‌ها شخصیت «شعبده‌باز» است که در کلیت خود، استعاره‌ای‌ست از مرگ؛ یا نوعی جان‌بخشی به مفهوم مرگ که در قالب یک شخصیت تجسد یافته است.

از سوی دیگر *هشتمین سفر سندباد* اثری‌ست که سنت‌های نمایشی شرقی در آن نمود مشخصی دارند و «به‌کارگیری سکو، صحنه‌ی گرد و دو زنگ در طرفین صحنه از همان ابتدا نمایش‌های سنتی ایرانی یعنی تخت حوضی و تعزیه را یادآوری می‌کنند» (همان، ۱۰۳). مرتضوی (۱۳۷۸) نیز این اثر را با ساختار تعزیه و نمایش‌های شرقی مقایسه نموده اما معتقد است «نمایشنامه ادامه‌ی بلافصل و بی‌تغییر تعزیه نیست. جست‌وجویی است در تعزیه، و نه تنها در تعزیه. چند شیوه‌ی نمایشی تئاتر شرق دور- ژاپن و چین- نیز نگاه بیضایی را به خود معطوف داشته‌اند» (مرتضوی، ۱۳۷۸، ۳۲). مثلاً در تعزیه «گذشت زمان یا فاصله‌های مکانی یا طی راه طولانی با یک یا چند دور گردش به گِرد سکو نشان داده می‌شود» (بیضایی، ۱۳۸۵، ۱۳۸). در ادامه خواهیم دید که چگونه بیضایی از این قرارداد در اثر خود استفاده کرده است.

۱. روش پژوهش

این مقاله براساس روش توصیفی و تحلیلی به پاسخِ این پرسش‌ها می‌پردازد که استعاره‌های تصویری روی صحنه، چگونه به‌وسیله‌ی میزانسن تولید می‌شوند؛ به‌عبارتِ‌دیگر چگونه می‌توان بر روی صحنه، چیدمانی از شخصیت‌ها، حرکت‌ها و کنش‌های آن‌ها از یک‌سو و چیدمانی از ابزار و وسایل صحنه از سوی دیگر، در هر بخش از نمایشنامه پدید آورد که ترکیب صحنه و میزانسن حاصل، به مثابه یک استعاره‌ی تصویری بر شالوده‌ی مفهوم و معنای مرتبط با آن شکل بگیرد. هم‌چنین عناصر اجرایی دیگر مانند دکور، طراحی لباس و نورپردازی و موسیقی چه تأثیری بر میزانسن نمایش به‌منظور ایجاد استعاره‌های تصویری خواهند داشت.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

یکی از پژوهش‌هایی که به بررسی نقش استعاره در آثار بیضایی پرداخته است پایان‌نامه‌ی کی‌احمدی (۱۳۹۵) با عنوان «بررسی ساختار روایت استعاری در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی» است. وی در پژوهش خود به استعاره‌های شناختی و نقش فرهنگی آن‌ها و تنوع‌شان در فرهنگ‌های گوناگون توجه داشته و به این نتیجه رسیده که شناخت انسان از جهان دارای جنبه‌های جسمانی است و به عوامل محیطی، تاریخی و فرهنگی بستگی زیادی دارد و آدمی برای بیان این شناخت از استعاره و تمثیل استفاده می‌کند. وی با همین نگاه ساختار روایی و زبان استعاری دو نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد* و *مجلس قربانی سِنِمار* را مورد تحلیل قرار داده است.

واکر در مقاله‌ای با عنوان «استعاره‌های مفهومی غرور در *میدل‌مارچ*»

(۲۰۱۷) در بررسی رمان *میدل‌مارچ* از نویسنده انگلیسی سده‌ی نوزدهم «جورج الیوت»، شیوه‌ی بازنمایی و بیان، و نیز تفسیر و تعبیر نویسنده از مفهوم غرور، با استفاده از استعاره را مورد تحلیل قرار داده است. واکر توضیح می‌دهد که الیوت ساختار زبانی مربوط به جنبه‌های مختلف غرور را در گفتمان رمان خود با استفاده از روش روایی خاص خود و نیز توانایی‌هایی مانند حساسیت خاص نویسنده در مورد ماهیت روان‌شناختی این احساس، بیان کرده است. از دیدگاه نویسنده‌ی مقاله، می‌توان این رمان را از جنبه‌ی بازنمایی انواع احساس غرور در چارچوب استعاره‌های مفهومی بررسی نمود.

پایان‌نامه با عنوان «استعاره و کارکردهای نمایشی آن در نمایشنامه‌های دو دهه‌ی اخیر ایران» (۱۳۹۸) نوشته‌ی تیموری شادیز پژوهشی است که در آن نویسنده ابتدا به بررسی نظریه‌های لیکاف در مورد استعاره پرداخته، سپس مفهوم «تئاتر پلاستیک» و رابطه‌ی آن با استعاره را تحلیل نموده است. سپس پژوهشگر عناصر استعاری غیرادبی را در متن نمایشنامه‌های دو دهه‌ی اخیر ایران بررسی و نمود آن‌ها را در طراحی صحنه، نورپردازی، موسیقی و جلوه‌های صوتی تحلیل کرده است. در پایان نیز طبق نظریه‌ی لیکاف ابعاد استعاری برخی نمایشنامه‌های شاخصِ نویسندگانی چون نغمه ثمینی، محمود استادمحمد و چند نمایشنامه‌نویس دیگر، مشخص و طبقه‌بندی شده است.

«بررسی کارکرد استعاره‌های مفهومی در پرورش درون‌مایه‌ی رمان *سمفونی مردگان*» (۱۳۹۹) عنوان مقاله‌ی صارمی و همکاران است که در آن پژوهشگران با استفاده از روش سبک‌شناسی شناختی و نظریه‌ی استعاره‌های مفهومی به بررسی استعاره‌های موجود در رمان *سمفونی مردگان* نوشته‌ی عباس معروفی پرداخته‌اند و اصلی‌ترین درون‌مایه‌های این اثر را شناسایی کرده‌اند. آن‌ها با شناسایی و تحلیل انواع استعاره‌های جهتی، هستی‌شناختی، و ساختاری متن به این نتیجه رسیده‌اند که سه استعاره‌ی کلان و محوری مسلط بر متن این رمان «قدرت بالا است/ ضعف پایین است»، «انسان حیوان است» و «زندگی جنگ/ رقابت است» هستند، که مضمون‌هایی مانند جامعه‌ی دوقطبی و دارای انواع تقابل‌ها، نگرش تحقیرآمیز طبقه‌ی سلطه‌جوی جامعه نسبت به طبقه‌ی فرودست، و درگیری این دو گروه را بیان می‌کنند.

در مقاله‌ی «صحنه‌پردازی استعاری رمانِ در *انتظار بربرها* از جی. ام. کوتسی» (۲۰۲۰) ساعی دیباور و همکاران در پی آن بوده‌اند که با استفاده از نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی و نظریه‌ی جهان‌های ممکن، به بررسی رمان نویسنده‌ی هلندی‌تبار اهل آفریقای جنوبی «جان مکسول کوتسی» بپردازند، و توضیح دهند که چگونه استعاره‌های مفهومی به‌ویژه «استعاره‌ی جنگ» نقشی محوری در درون‌مایه‌های رمان و صحنه‌پردازی‌های مربوط به مباحثی چون سیاست، تاریخ، جامعه، اخلاق، و جهانِ نویسنده دارند. مثلاً این مسأله که استعاره‌های مربوط به جنگ، مانند «بحث جنگ است»، در دو سطح خصوصی و عمومی در جهان واقعی متن و جهان‌های گفتمانی اثر چگونه عمل می‌کند. نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که خوانش شاعرانه‌ی شناختیِ رمان با تمرکز بر نظریه استعاره‌ی مفهومی، پیچیدگی‌های شناختیِ تمثیل به ظاهر ساده‌ی استعمارگری را آشکار می‌کند.

برات‌زاده در پایان‌نامه با عنوان «بررسی شالوده‌ی نظام استعاری در سه اثر از تنسی ویلیامز براساس نظریه‌ی استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون» (۱۳۹۹) نمایشنامه‌های *باغ‌وحش شیشه‌ای*، *گربه روی شیروانی داغ* و *کامینورئال ویلیامز* را به‌منظور یافتن استعاره‌های مفهومی، به‌ویژه در کنش و کلام شخصیت‌ها مورد بررسی قرار داده است. بر مبنای تحلیل پژوهشگر پرکاربردترین نوع استعاره‌های مفهومی در این سه نمایشنامه استعاره‌های هستی‌شناختی مانند استعاره‌های ظرف از جمله «خشم مایعی داغ در یک ظرف است» هستند. هم‌چنین استعاره‌های ساختاری مثل «بحث جنگ است» و استعاره‌های جهتی چون «قدرت بالاست» هم در این آثار استفاده شده‌اند. براساس نتیجه‌گیری پژوهش، ویلیامز با بهره‌گرفتن از چنین استعاره‌هایی، به معنای کلی این نمایشنامه‌ها مبنای جسمانی بخشیده که نمود آن در ویژگی‌های جسمی و کنش‌های شخصیت‌ها و هم‌چنین برخوردهای تنانه‌ی آن با محیط‌شان مشاهده می‌گردد.

بررسی پژوهش‌هایی که در مورد آثار نمایشی به‌ویژه نمایشنامه‌های بیضایی صورت گرفته نشان می‌دهد تاکنون نمایشنامه‌ها کم‌تر از لحاظ ویژگی‌های اجرایی- استعاری به‌خصوص میزانسن، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. لذا پژوهشِ پیش‌رو، تلاش دارد که از دیدگاه استعاره‌های مفهومی و تصویری متن بیضایی را تحلیل نموده و بیان آن‌ها را در قالب میزانسن‌های نمایش مورد مطالعه قرار دهد.

۳- مبانی نظری پژوهش

۳-۱. میزانسن و عناصر آن

براساس یک دیدگاه می‌توان گفت که میزانسن یا معادل مرسوم آن در انگلیسی یعنی «بلاکینگ»[1] مشخص‌کردن حرکات بازیگران در طول نمایش و تعیین محل وسایل صحنه» است (دامود، ۱۳۸۷، ۸۲). به‌عبارت‌دیگر میزانسن «طراحی حرکت یا حرکت‌بندی یا طراحی کنش» است (دین و کاررا، ۱۳۸۴، ۲۹۳). از سوی دیگر بال (۱۹۸۴، ۱۰۵) در دیدگاهی مشابه می‌نویسد «هنگامی که درباره‌ی بلاکینگ صحبت می‌کنیم منظورمان الگوی حرکت بازیگران بر روی صحنه است». اما پاویس (۱۹۹۸، ۳۶۳) به دو تعریف متفاوت از میزانسن اشاره می‌کند: «در مفهوم گسترده میزانسن به تمام امکانات اجرای صحنه‌ای اشاره دارد: دکور، نورپردازی، موسیقی و کنش. در معنای محدودتر میزانسن به فعالیت‌هایی اشاره دارد که شامل چیدمان در یک زمان و مکان خاص و عناصر گوناگونی‌ست که برای صحنه لازمند». بنابراین با توجه به مفهوم گسترده‌ی میزانسن می‌توان گفت میزانسن دربردارنده‌ی کلیت اتفاقی است که بر روی صحنه در حال رخ دادن است، از جمله کنش و حرکت بازیگران، و عناصری چون دکور، نور، صدا و لباس. اصلی‌ترین این عناصر عبارتند از:

ترکیب‌بندی: هاج (۱۳۸۲، ۱۷۵) ترکیب‌بندی را چنین تعریف می‌کند: «آرایش جسمانی بازیگر شخصیت‌ها، در نقشه‌ی کف به‌منظور کشف کنش نمایشی و تصویرسازی آن به ساده‌ترین وجه ممکن با استفاده از تأکید و تضاد». ویتمور (۱۳۹۱، ۱۷۶) نیز ترکیب‌بندی را «چینش نمایشگران بر روی صحنه و حرکت‌هایشان در اطراف صحنه» توصیف می‌کند. هاج ارتباط‌شناسی بین بازیگران را جزئی لاینفک از ترکیب‌بندی می‌داند زیرا ترکیب‌بندی «کنش نمایشی- یا کشمکش- میان دو یا چند شخصیت را ترسیم می‌کند» (هاج، ۱۳۸۲، ۱۷۹). دین و کاررا (۱۳۸۴، ۱۲۵)، ترکیب‌بندی را شامل عواملی چون تأکید، توازن و توجه به خط، حجم و فرم می‌دانند. پس می‌توان چنین پنداشت که «تأکید» بخشی اصلی

از ترکیب‌بندی میزانسن است، زیرا تأکید در هر صحنه، توجه تماشاگر را به جایی هدایت می‌کند که مدنظر کارگردان است. دین و کاررا (همان، ۱۲۷- ۱۵۶) عناصری چون وضعیت بدن، استفاده از قسمت‌های مختلف صحنه، اختلاف سطح بر روی صحنه و در ارتفاع، تباین و تضاد، تکرار و تمرکز به شیوه‌های مختلف را به‌عنوان مواردی برای ایجاد عنصر «تأکید» برشمرده‌اند. توازن عامل دیگری در ترکیب‌بندی‌ست که می‌تواند در چیدمان بازیگران بر روی صحنه یا در ترکیب با عناصر دکور، مورد توجه قرار گیرد. توازن می‌تواند فیزیکی و به‌صورتِ متقارن، نامتقارن، یا زیبایی‌شناسانه باشد. علاوه بر توازن فیزیکی، می‌توان از توازن روانی نیز صحبت کرد؛ مثلاً حضور یک شخصیت قوی در مقابل چند شخصیت سیاهی لشکر، توازن را به سمت شخصیت قوی برقرار می‌کند.

تصویرسازی: براساس تعریف «تصویرسازی نمودی از بلاکینگ است که ارزش‌های داستان‌گویی (روایی) را افزایش می‌دهد» (Clements, 1984, 110). یکی از وظایف تصویرسازی، ایجاد قاب تصویری به شکل چیدمانی از شخصیت‌ها بر روی صحنه است که نگرش ذهنی و حسی و نیز ارتباط آن‌ها با یکدیگر را نشان می‌دهد و از این رهگذر موقعیت دراماتیک خلق می‌کند.

حرکت: حرکت نقش مهمی در ایجاد تصویر و گذر از یک تصویر به تصویر دیگر دارد و به همراه ترکیب‌بندی بر غنای بصری اجرا می‌افزاید. ویتمور (۱۳۹۱، ۱۷۲) معتقد است که میزانسنِ یک کارگردان باید حاوی انگاره‌ای از حرکت‌های شخصیت‌ها باشد که «وجود صمیمیت در میان آن‌ها یا نبود آن، شدت انگیزشی، وضعیت عاطفی شخصیت‌ها و تلاش‌شان برای پیروزی و یا تسلیم‌پذیری‌شان» را نشان دهد.

طراحی صحنه: دکور و وسایلی که در صحنه وجود دارند می‌توانند نقش زیبایی‌شناسی، فنی و نشانه‌شناسی داشته باشند و در طراحی میزانسن دخالت کنند. به‌عنوان نمونه از لحاظ فنی، در هنگام ترکیب‌بندی با مثلث، مبلمان روی صحنه می‌تواند یکی از اضلاع یا رأس‌های مثلث باشد.

لباس: نوع لباس، حجم، خطوط، رنگ و بافت آن می‌تواند تأثیر مهمی در میزانسن تئاتر داشته باشد. مثلاً موجب تأکید بر بازیگری با لباسی خاص شود یا در تصویرسازی، شخصیت‌های اصلی و فرعی را از یکدیگر متمایز سازد. «ترکیب‌بندی در ساده‌ترین شکل خود به معنی اختصاص دادن لباس‌های قوی- لباس‌هایی که به لحاظ رنگ، حجم، خط و بافت چشمگیر و برجسته‌اند- به شخصیت‌های غالب است» (هاج، ۱۳۸۲، ۴۲۹).

نورپردازی: یکی از کارکردهای مهم نورپردازی در ترکیب‌بندی و میزانسن، تأکید است. مثلاً اگر روی بازیگری نور موضعی وجود داشته باشد، او در جایگاه تأکید قرار می‌گیرد. هم‌چنین نورپردازی می‌تواند در صحنه ایجاد عمق و سطوح مختلف نماید و از این طریق و نیز خلق فضاهای گوناگون، محدوده‌های متنوعی برای کنش بازیگران و تصویرسازی ایجاد نماید.

جلوه‌های صوتی و موسیقی: موسیقی می‌تواند به ایجاد و تقویت ژست، کنش و حرکت بازیگر طی روند خلق میزانسن یاری رساند. مثلاً آغاز نواخته شدن مارش نظامی باعث شود بازیگرانی که نقش سربازها را بازی می‌کنند، از حالت ترکیب‌بندی پراکنده، به شکل یک ترکیبِ منظم خطی درآیند.

۳- ۲. نظریه استعاره‌های مفهومی

طی چند دهه‌ی اخیر، انتشار کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (۲۰۰۳/۱۹۸۰) اثر زبان‌شناس آمریکایی جورج لیکاف و فیلسوف آمریکایی مارک جانسون، انقلابی در زمینه‌ی مطالعات استعاره به‌وجود آورد. این دو اندیشمند در این کتاب دیدگاه خود، که به «دیدگاه زبان‌شناسی شناختی استعاره» یا «نظریه‌ی معاصر استعاره» مشهور شد را ارائه نمودند که بنیان آن بر نظریه «استعاره‌های مفهومی» قرار داشت. کلیات این نظریه را می‌توان در چند گزاره خلاصه کرد: نخست آنکه استعاره ویژگی مفاهیم است و نه صرفاً واژه‌ها. دوم اینکه استعاره تنها یکی از صور خیال در ادبیات و خاص هنرمندان و شاعران نیست، بلکه «استعاره در زندگی روزمره و نه‌تنها در زبان که در اندیشه و عمل ما جاری و ساری است. نظام مفهومی ما، که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً استعاری دارد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷، ۱۳). مورد سوم این مسأله است که برای خلق یا درک استعاره شرط «شباهت» بین دو مفهوم یا واژه یا مقوله، ضروری نیست؛ چهارم اینکه منشأ بسیاری از استعاره‌ها «جسم» انسان و مفاهیم مربوط به جنبه‌های مادی و فیزیکی است. از دیدگاه این دو نفر ذهن آدمی نه‌تنها جسمانی است، بلکه جنبه‌ی جسمانیِ آن به گونه‌ای است که «نظام‌های مفهومی ما عمدتاً متکی به وجوه اشتراک جسم‌های ما و محیط‌های زندگی ماست» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵، ۲۳). گوتلی (۲۰۰۷، ۱۵) براساس همین نظریه در پاسخ به این پرسش که خاستگاه این استعاره‌ها چیست می‌نویسد: «براساس نظریه‌ی لیکاف، آن‌ها از تجربه‌های تنانه‌ی دوران کودکی ما منشأ می‌گیرند»؛ مثلاً یکی از تجربه‌هایی که مدنظر گوتلی است، تجربه‌ی حس‌کردن جاذبه‌ی زمین است که یکی از اولین تجربه‌های جسمانی انسان‌هاست که با حس ایستادن در جهت عمودی تجربه می‌شود و نمود آن را می‌توان در استعاره‌ی «بیشتر یا قدرت بالاست» مشاهده کرد.

در زبان‌شناسی شناختی «استعاره به‌صورت فهم یک حوزه‌ی مفهومی برحسب حوزه‌ی مفهومی دیگر تعریف می‌شود» (کُوچِش، ۱۳۹۶، ۲۰). پس استعاره حاصل «تناظر» (نه لزوماً شباهت) بین چارچوب دو مفهوم است. کوچش در توضیح این مفاهیم می‌نویسد: «استعاره‌های مفهومی شامل دو مفهوم می‌شود، یکی از آن‌ها معمولاً انتزاعی است و دیگری معمولاً عینی. مفهوم دشوارتر (انتزاعی‌تر) حوزه‌ی «هدف»[۲] نامیده می‌شود و مفهومی که از لحاظ اینکه ما تلاش می‌کنیم این مفهوم را بفهمیم حوزه‌ی «مبدأ»[۳] است» (Kovecses, 1990, 47). عبارت‌های استعاری از حوزه‌ی مبدأ (که اغلب فیزیکی‌ست) استخراج می‌شوند و به‌وسیله‌ی آن حوزه‌ی هدف فهمیده می‌شود. «سفر»، «جنگ» و «ساختمان» سه حوزه‌ی مبدأ هستند و «عشق»، «بحث» و «ایده» نمونه‌های حوزه‌ی هدف (مثلاً در سه عبارت: «عشق سفر است»، «بحث‌کردن جنگیدن است»، «پایه‌ی این ایده سست است»). رابطه‌ای که بین دو حوزه‌ی مبدأ و هدف وجود دارد «نگاشت» یا «انطباق»[۴] نامیده می‌شود. یکی از انگیزه‌های اصلی انطباق بین یک مبدأ و هدف می‌تواند تجربه‌ی جسمانی باشد. به‌عنوان نمونه در یکی از استعاره‌هایی که کوچش (۱۳۹۶، ۱۷۶) مثال می‌زند یعنی استعاره‌ی «عاطفه گرما/ آتش است» (مثلاً در عبارت «محبت تو مرا گرم کرد»)، یک همبستگی جسمانی بین حس عاطفه (هدف) و گرما (مبدأ) وجود دارد.

یکی از مفاهیم کلیدی در نظریه استعاره‌های مفهومی، اصطلاح «طرح‌واره‌های تصویری»[۵] است. کارهای تکراری و روزمره‌ی ما در ذهن‌مان

به‌صورتِ یک الگو ثبت شده است. هنگامی که ما این الگو را به چیزی دیگر نسبت می‌دهیم، یک طرح‌واره‌ی تصویری ساخته‌ایم. مثلاً خوابِ شبانه یک الگوی تکرارشونده‌ی زندگی ماست. حال اگر ساعت‌مان کار نکند، می‌گوییم «ساعت‌ام خوابید»؛ خوابیدنِ ساعت یک طرح‌واره‌ی تصویری از جنس استعاره است. جانسون در توضیح طرح‌واره‌ی تصویری می‌نویسد: «طرح‌واره‌های تصویری در سطحی از سازمانِ ذهن عمل می‌کنند که بینِ ساختارهای گزاره‌ای انتزاعی، از یک‌سو، و تصویرهای عینی خاص از سوی دیگر قرار دارد» (جانسون، ۱۳۹۶، ۸۳). نکته‌ی دیگر اینکه استعاره فقط در زبان و اندیشه نیست، بلکه تمام واقعیت ما را می‌تواند شامل شود: احساس‌ها، تجربه‌های جسمانی، رویدادهای فیزیکی، و نیز زندگی اجتماعی و فرهنگی ما؛ «همه‌ی ما استعاره‌ی خود را داریم. ما آن را برای توضیح بودن‌مان و واقعیت هستی‌شناختی‌مان به کار می‌بریم» (Courtney, 1990, 80). یکی از انواع استعاره‌های مفهومی، استعاره‌های «جهتی» یا «جهت‌مند»[۶] هستند که با مفاهیم فضایی ارتباط دارند مانند بالا/ پایین، درون/ بیرون، جلو/ عقب، نزدیک/ دور، عمق/ سطح و مرکز/ حاشیه. مثلاً ارتباط نظام‌مندی میان احساسات (مانند شادی) و تجربه‌های «حسی-حرکتی» ما (مانند راست ایستادن) وجود دارد و «این احساسات و تجربه‌ها بنیان مفاهیم استعاری جهت‌مند (مانند شادی بالاست) را شکل می‌دهند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷، ۱۰۶). براساس این گونه استعاره «خصلت‌های انسانی مثبت زندگی، سلامتی و هوشیاری نوعاً با یک حالت قائم ارتباط پیدا می‌کند. شخصی که سرپاست کسی است که زنده، خوب و هوشیار است» (تیلر، ۱۳۹۰، ۵۹). نمونه‌ی چنین استعاره‌ای را می‌توان در عبارت «از خوشحالی آن بالا بالاها هستم» مشاهده کرد. علاوه‌بر استعاره‌های جهتی، دو نوع دیگر استعاره‌های مفهومی، استعاره‌های «هستی‌شناختی»[۷] و «ساختاری»[۸] هستند.

استعاره‌های هستی‌شناختی کنش‌ها، احساسات و عقاید را با هستی‌ها و هویت و ماهیت ارتباط می‌دهند و معمول‌ترین شکل آن شخصیت‌بخشی به چیزها و مفاهیم است، مانند عبارت استعاری «بخش خدمات از یک بحران به بحران دیگر لنگان‌لنگان پیش می‌رود». گستره‌ی استعاره‌های ساختاری از دو گروه دیگر بیشتر است و براساس آن ساختار یک مفهوم با توجه به مفهومی دیگر درک می‌گردد؛ مثلاً در مقایسه‌ی ساختار «زمان» با ساختار «پول» در عبارت «وقت طلاست».

۳-۳. نمود استعاره‌های مفهومی در تئاتر

از دیدگاه لیکاف و جانسون، استعاره تصاویر را از حوزه‌ی حسی و حرکتی به ساحت تجربه‌ی ذهنی منتقل می‌کند؛ مثلاً می‌گوییم «در برابر مشکلات می‌ایستم» و نمی‌گوییم در برابر مشکلات «می‌نشینم». چون تجربه‌ی حسی و حرکتی ما این است که وقتی می‌خواهیم با چیزی مقابله کنیم، در برابر آن می‌ایستیم. این تصویر از یک عمل جسمانی یعنی ایستادن مثلاً در برابر یک حریف ورزشی، به تصویری ذهنی برای استعاره‌ی «ایستادن در مقابل مشکلات» تبدیل می‌شود. هم‌چنین تمامی استعاره‌های مفهومی در واژه‌های زبان گفتاری منعکس نمی‌شوند. بلکه به روش‌هایی جز زبان گفتاری نیز بیان می‌گردند. استعاره‌ها در ایما و اشاره، هنرها و مناسک نیز وجود دارند. پس تئاتر نیز می‌تواند یکی از راه‌های آفرینش و استفاده از استعاره‌های مفهومی باشد.

یک حوزه‌ی مبدأ عادی برای مفهوم زندگی، مفهوم تئاتر است و «ریشه‌ی نهاد تئاتر آشکارا زندگی روزمره است. زندگی مفهوم بازی تئاتر را به‌عنوان حوزه‌ی مبدأ خود کسب کرده است» (کوچش، ۱۳۹۶، ۱۴۴). از سوی دیگر بخش زیادی از مفهوم‌سازی‌های ما از طریق بدن‌مان و استعاره‌هایی‌ست که به‌وسیله‌ی آن‌ها می‌سازیم. بنابراین تئاتر یکی از راه‌های بروز این گونه فهم جسمانی‌ست. باید توجه داشت که استعاره تنها در متن نمایشی نیست و می‌تواند در بخش‌های اجرایی اثر نیز نمود داشته باشد. به‌عنوان مثال استعاره می‌تواند «به‌صورت ترکیب‌بندی معنی‌داری از خط، حجم و فرم در صحنه اجرا شود» (دین و کارا، ۱۳۸۴، ۲۱۷) و بر مبنای نظر دین و کارا بدین ترتیب احساسات و حال و هوای یک صحنه به یک استعاره تبدیل گردد.

۳-۴. پیرنگ نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد*

جماعتی از مردم در میدان شهر جمع شده‌اند. آنان منتظر گروهی بازیگر هستند که قرار است به مناسبت عروسی امیرزاده، به شهرشان بیایند. سندباد و ملّاحانش پس از سال‌ها دوری، وارد شهر می‌شوند. مردم به خیال اینکه سندباد و یارانش همان گروه بازیگر هستند، آن‌ها را دوره می‌کنند. «کاتب» وارد می‌شود و طبق اسناد مکتوب قدیمی، سندباد را به فرصت‌طلبی محکوم می‌کند. سندباد با حرف‌های او مخالفت می‌کند و برای دفاع از خود مجبور می‌شود هفت سفرش را روایت کند.

سندباد روایت می‌کند که در جوانی جانِ «نَوفَل بازرگان» را نجات داده و بازرگان در عوض به او کمک کرده تا به جست‌وجوی ثروت، راهی سفر تجاری دریایی شود. سندباد در سفر اول پی یافتن گنج راهی چین می‌شود و در آنجا به دربار خاقانِ چین راه می‌یابد. سندباد عاشق «لیانگ» دختر خاقان می‌شود. او در حالی به دیارش بازمی‌گردد که دل در گروی عشق شاه‌دخت دارد. در سفر دوم، وی بار دیگر به چین می‌رود؛ ولی این بار در پی عشق. اما درمی‌یابد که لیانگ از دنیا رفته است. مترجمِ خاقان به او می‌گوید که شاه‌دخت پیش از مرگش پرسیده بود: «خوشبختی چیست؟» و هیچ‌کس نتوانسته بود به او پاسخ گوید. اکنون سندباد تصمیم می‌گیرد به دنبال پاسخِ این پرسش برود.

در سفر سوم، سندباد بنا به وصیت نوفل، به دنبال یافتن «کوزه‌ی خوشبختی» به جزیره‌ی «سَراندیب» می‌رود؛ اما نه‌تنها موفق نمی‌شود، که تعدادی از ملّاحانش را از دست می‌دهد. سپس او قصد سفر چهارم می‌کند و برای یافتن «همای سعادت» رهسپار جزایر دوردست می‌شود. او همای سعادت را به چنگ می‌آورد، در حالی که باز هم تعدادی از ملّاحانش کشته می‌شوند. همای سعادت در نزدیکی شهرِ سندباد، جان می‌سپارد و سندباد می‌فهمد همای سعادت تنها در سرزمین خودش همای سعادت است. اکنون سندباد مردی‌ست شکست‌خورده و بی‌اعتبار. دوست او «وهب» به سندباد پیشنهاد می‌کند که قافله‌ای فراهم کند و به تجارت بپردازد و از سودِ حاصل، دوباره کشتی خود را تعمیر کند و به سفر دریایی برود. سفر پنجم آغاز می‌شود، اما سندباد نه در فکر ثروت‌اندوزی، که به دنبال یافتن حقیقت خوشبختی است. لذا از اهل قافله جدا می‌شود و دوباره راه دریا در پیش می‌گیرد و به سمت شبه جزیره‌ی هند می‌رود. در سفر ششم، سندباد به دنبال یافتن پاسخ نزد ریاضت‌کشان هند و حکیمان جای‌جای دنیا می‌رود. اما هیچ‌کدام پاسخِ روشنی به وی نمی‌دهند.

سندباد به شهرش بازمی‌گردد اما متوجه می‌شود که از شهرش تبعید

شده است؛ پس در دریاها سرگردان می‌شود. او راهیِ جهان لایتناهی می‌شود و خود را نفرین می‌کند که باید حقیقت را بیابد حتی اگر هزار سال طول بکشد. سفر هفتم سندباد هزار سال طول می‌کشد، و این پایانِ روایت او از سفرهایش است. پس ملّاحان متوجه می‌شوند که سندباد عمرشان را هدر داده و آنان هزار سال به دنبال «هیچ» سرگردان بوده‌اند. آنان خشمگین می‌شوند و سندباد را به قتل می‌رسانند. اکنون سندباد می‌فهمد که «شعبده‌باز» که در طول سفرها بارها دیده و همواره نزدیک‌ترین همراهش بوده، مرگ است. سرانجام سندباد تصمیم می‌گیرد به سفر هشتم برود: سفر مرگ.

۳- ۵. نمود استعاره‌های مفهومی در میزانسن *هشتمین سفر سندباد*

در این بخش میزانسن و ترکیبِ صحنه در *هشتمین سفر سندباد*، براساس چند استعاره‌ی مفهومی، که از جنبه‌ی اجرایی، تصویری و جسمانی حائز اهمیت هستند، مورد تحلیل قرار می‌گیرند، یعنی استعاره‌های «زندگی، سفر است»، «بحث، جنگ است»، استعاره‌های مکانی و جهتی و مربوط به حرکت، و استعاره‌های مربوط به زمان.

۳- ۵ - ۱. استعاره‌ی مفهومی «زندگی، سفر است»

استعاره‌ی مفهومی «زندگی، سفر است» مهم‌ترین استعاره‌ی متن بیضایی است. این استعاره را می‌توان به‌عنوان طرح‌واره‌ی تصویری «مبدأ- مسیر- هدف» در نظر گرفت. یکی از عناصر این طرح‌واره، عنصر متحرک است. در متن مهم‌ترین فردی که حرکت می‌کند و مسافر اصلی سفرِ این داستان، سندباد است. بنابراین مکان حضور او، مسیر حرکت‌هایش، مقصدش، تأکید و توازنی که در میزانسن صحنه به واسطه‌ی حضورش ایجاد می‌شود، و کنش‌ها و تصویرسازی که توسط بازیگرِ این نقش و نیز حولِ محورِ حضورِ صحنه‌ای او ایجاد می‌گردد، عامل بسیار مؤثری در شکل‌دهی میزانسن است. عناصر بعدی در طرح‌واره‌ی استعاره‌ی «زندگی، سفر است»، مبدأ، مقصد و مسیری است که بین این دو نقطه وجود دارد. سندباد از شهر خود به هفت سفر می‌رود و در پایان به همان شهر بازمی‌گردد. در ابتدای نمایشنامه سندباد پس از سفرهای هفت‌گانه‌اش، به جایی رسیده که سفرش را در جوانی آغاز کرده و اکنون پس از هزار سال به همان‌جا بازمی‌گردد و می‌گوید «من اینجا به دنیا آمدم! ... پای جاده‌ی هفت اُشتران! گذرگاه کاروان ابریشم!» (بیضایی، ۱۳۹۱، ۲۶۶). در نمایشنامه مبدأ و مقصد زندگی سندباد نیز یکسان است؛ زیرا در پایان نمایش سندباد در همین شهر می‌میرد. پس می‌توان در مورد طراحی میزانسن کلی «سفرِ زندگی» سندباد، مبدأ و مقصد زندگی و سفرهایش را در یک مکان نشان داد. مثلاً هر قسمتی از صحنه که در آن دیالوگ بالا گفته شد، به‌عنوان محل تولد سندباد در نظر گرفته شود، و مرگ سندباد در پایان نمایش نیز در همان نقطه رخ دهد. می‌توان این مبدأ را (که مقصد نهایی سفرِ زندگیِ سندباد نیز هست) به‌عنوان محل شروع سفرها در نظر گرفت. از آنجا که مکان اصلی تغییر و تحول‌های این نمایش، سکوی وسط صحنه است، پس در چیدمان و ترکیب صحنه، سندباد می‌تواند سفرهایش را از سکوی وسط صحنه آغاز کند؛ مثلاً در آغاز هر سفر، از پشت سکو به روی آن یا به سمت اطراف آن حرکت کند و مقصد او نیز همین سکو باشد.

براساس آنچه پیشتر به نقل از بیضایی درباره‌ی طی مسیر طولانی با «گردش به گِرد سکو» در قراردادهای نمایش ایرانی به‌ویژه تعزیه بیان شد، حرکت به دور صحنه می‌تواند نمایانگر سفر شخصیت باشد. پس می‌توان میزانسن حرکتی این نمایش برای نشان دادن استعاره‌ی «زندگی، سفر است» را با حرکت «دایره‌ای» نشان داد. مثلاً بخشی از زندگی سندباد، در سفر پنجم و با حرکت قافله طی می‌شود. شخصیت «وهب» درباره‌ی این سفر می‌گوید: «با قافله‌ای به بازارهای شام و حلب خواهیم رفت» (همان، ۳۳۹). می‌توان حرکت طولانی قافله را طی چند دور حرکت حول سکوی وسط صحنه یا در حاشیه‌ی صحنه نمایش داد (تصویر ۱).

«موقعیت متحرک در هر لحظه‌ی زمانی معین» جزو بخش‌های طرح‌واره‌ی سفر است. پس محل قرار گرفتن شخصیت‌ها به‌ویژه سندباد روی صحنه، می‌تواند ایجاد تصویری استعاری کند. مثلاً استعاره‌ی مفهومی «سمت‌گیری زمان»، براساس «محل ناظر» است؛ جایی که سندباد ایستاده زمان حال، فضای پشت سر او گذشته و فضای جلوی وی، آینده است. «هزار سال پیش» داستان سندباد آغاز شده؛ «اکنون» هزار سال گذشته و سندباد در بین مردم ایستاده، و فاصله‌ی بین این دو زمان با روایت سفرهای هفت‌گانه‌ی سندباد نشان داده می‌شود. برای القای حالت استعاری این سه زمان می‌توان از تمهید تقسیم عمقی فضای صحنه استفاده کرد؛ مثلاً روایت آشنایی نوفل با سندباد در گذشته، در عمق صحنه نمایش داده شود؛ بازجویی کاتب از سندباد در زمان «اکنون» جلوی صحنه باشد و روایت سفرها در وسط صحنه صورت گیرد.

در این متن با مواردی چون قطع روایت سفر و گذر به زمان‌های مختلف، یا انتقال روایت از سفر بیرونی سندباد به سفر درون ذهن او، مواجه می‌شویم، که در هریک از آن‌ها سندباد موقعیت متفاوتی دارد. به‌عنوان مثال می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که در آن سندباد پس از روایتِ سفر سوم، از وهب درباره‌ی سرنوشتِ جنگ بین مردم شهر با حاکم می‌پرسد و به بیان آنچه از جنگ در ذهن دارد، می‌پردازد:

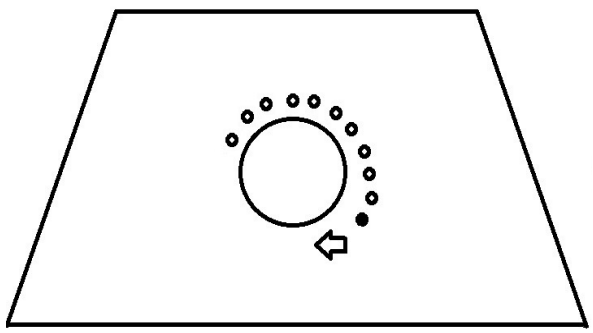
سندباد: پس هنوز یادت هست. و اگر نیست بگذار به یادت بیاورم که آن روزها اینجا چه خبر بود. اینجا نبرد بود؛ سخت. پیکار هرکس با هرکس دیگر؛ و پیکار با امیر.

مردم: اینجا نبرد بود؛

یک جنگ ناامید! (همان، ۳۰۴).

در مورد این صحنه، می‌توان تصویری استعاری از سفر به گذشته نشان داد؛ بدین‌صورت که در حالی که سندباد در جلوی صحنه مشغول گفت‌وگو با وهب است، مردم از انتهای صحنه وارد شوند و فضای جنگ در زمان گذشته را نمایش دهند و دیالوگ‌های خود را در انتهای صحنه بگویند.

مسیر سفر سندباد در بیشتر مدت نمایش، دریاست و وسیله‌ی سفرش



تصویر ۱- دایره‌ی مشکی: سندباد، دایره‌های سفید: ملّاحان.[۹]

کشتی. اگر سکوی وسط صحنه را به‌صورت قرارداد نمایشی به‌عنوان مرکز یا عرشه‌ی کشتی در نظر بگیریم، می‌توان به‌وسیله‌ی چیدمان بازیگران، این مسأله را به تماشاگر نشان داد. مثلاً براساس متن: «دوازده نفر در دو ستون عمود بر سکو می‌نشینند، به نشانه‌ی ملّاحان» (همان، ۲۷۳). لباس این افراد و نوع ژست و حالت بدنی‌شان (که پاروزدن را تداعی می‌کند) به درک این صحنه به‌عنوان نمایش سفر دریایی کمک می‌کند. شکل کشتی را نیز می‌توان به‌وسیله‌ی چیدمان بازیگران یا دکور بر روی صحنه ترسیم کرد. مثلاً اگر ترکیب‌بندی صحنه به گونه‌ای باشد که سندباد بر روی سکو بایستد و چیدمان ملّاحان روی صحنه به شکل مثلثی باشد که نوک آن به سمت جلوی صحنه است، این چیدمان، شکل کشتی، دماغه‌ی آن به سمت جلوی صحنه، و حرکت آن به سمت جلو در مسیر سفر را تداعی می‌کند (تصویر ۲).

۳- ۵- ۲. استعاره‌ی مفهومی «زمان، حرکت است»

درباره‌ی استعاره‌های مربوط به زمان می‌توان گفت «مفهوم زمان بر حسب حرکت و فضا شکل می‌گیرد. با فرض استعاره‌ی «زمان حرکت است»، ما زمان را بر حسب چند عنصر پایه می‌فهمیم: اجسام فیزیکی، محل آن‌ها و حرکت آن‌ها» (کوچش، ۱۳۹۶، ۶۷). در تئاتر این اجسام فیزیکی شامل بازیگران و بخش‌های مختلف دکور است که چیدمان آن‌ها روی صحنه و نحوه‌ی حرکت بازیگران می‌تواند القاکننده‌ی وجه تصویری از استعاره‌ی «زمان، حرکت است» باشد. براین‌اساس «تجربه‌ی ما از زمان وابسته به مفهوم‌سازی جسمانیِ ما از زمان برحسب رویدادهاست» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵، ۲۰۹). مثلاً حرکت بازیگران در نقش اهل قافله در سفر پنجم، علاوه‌بر طی مسافت و تغییر مکان، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی پیش‌رفتنِ زمان نیز باشد. چنان‌که در دیالوگ‌های زیر علاوه‌بر تغییر مکان، می‌توان گذر زمان را حین «حرکت» بازیگران به دور سکو مشاهده نمود:

وهب: آهای قافله‌سالار؛ آن بقعه‌ی اسکندریه نیست؟

قافله‌سالار: چرا ارباب.

وهب: خیمه‌ها- آتش- بیتوته کنید (بیضایی، ۱۳۹۱، ۳۴۰).

در مورد استعاره‌ی «زمان حرکت است» دو حالت وجود دارد: در حالتِ اول «ناظر ثابت» است و زمان‌ها اجسامی هستند که نسبت به او حرکت می‌کنند؛ مثلاً در جمله‌ی «زمان به‌سرعت می‌گذرد». در متن بیضایی نمونه‌ی چنین عبارتی در اوایل نمایش مشاهده می‌شود. سندباد می‌گوید: «چه زود گذشت- [چند تن از مردم به شتاب از سویی وارد می‌شوند]- مثل اینکه دیروز بود» (همان، ۲۶۱). در اینجا سندباد ناظر ثابت است و مردمی که جلوی او حرکت می‌کنند، نمودی از زمان متحرک هستند. در حالتِ دوم، «زمان‌ها محل‌های ثابتی هستند و ناظر نسبت به آن‌ها در حرکت است» (کوچش، ۱۳۹۶، ۶۸). مانند جمله‌ی «ما به عید نزدیک می‌شویم». نمونه‌ی این استعاره در متن، روایت سندباد از آشنایی‌اش با نوفل و آغاز داستان اوست:

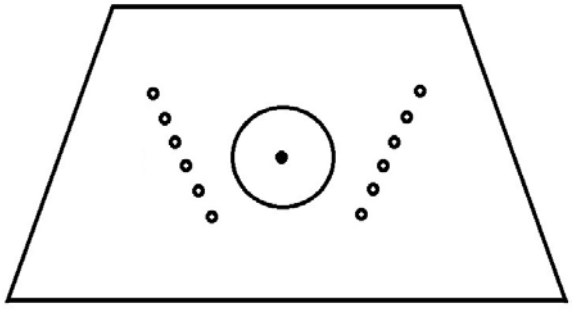
سندباد: سه روز بود که افتاده بودم. کنار یک خرابه؛ نزدیک یک میدان. یک میدان شبیه همین جا- [تحلیل می‌رود] عصر بود؛ غروب شد؛ شب شد؛ و میدان خالی بود (بیضایی، ۱۳۹۱، ۲۷۰).

حرکت سندباد به دور سکوی وسط صحنه و بیان دیالوگ بالا، گذر زمان را نشان می‌دهد. اما چون در اینجا روایت سندباد مربوط به گذشته است و زمان را به عقب می‌بَرَد، حرکت سندباد پادساعت‌گَرد است (تصویر ۳).

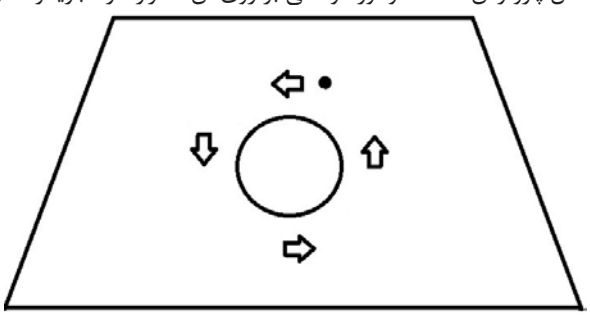
در ابتدای نمایش، شعبده‌باز دو گونه ژست، حرکت و کنش را در یک صحنه به نمایش می‌گذارد که هر دو حالت استعاره‌ی مفهومی زمان را نشان می‌دهد: «شعبده‌باز یک بار دور خودش می‌چرخد، بعد می‌ایستد و بین دو انگشت خود نگاه می‌کند» (همان، ۲۶۱). در کنشِ «به دور خود چرخیدن» شعبده‌باز ناظری متحرک بر زمان است و اوست که زمان را با چرخش خود به پیش می‌برد، و در حالت دوم او «ایستاده» و از بین دو انگشت خود «گذر زمان» را مشاهده می‌کند. هم‌چنین با توجه به آنچه در بحث از استعاره‌ی «زندگی، سفر است» مطرح شد، جنبه‌ی جسمانی استعاره‌ی حرکت زمان را می‌توان از نگاشتِ حوزه‌ی مبدأ «جسم انسان» (موقعیت جلو و عقب بدن) بر حوزه‌ی هدف «زمان» نتیجه گرفت به طوری که گذشته عقب و آینده جلوی بدن بازیگر در نظر گرفته شود.

نکته‌ی دیگر درباره استعاره‌های مفهومی مربوط به زمان، این مسأله است که جهت حرکت در صحنه، چگونه می‌تواند نقش استعاری در بیان مفهوم زمان داشته باشد. در این نمایش، چنین حرکتی می‌تواند حول سکوی وسط صحنه صورت گیرد. چنانچه حرکت شخصیتی به‌صورت «ساعت‌گَرد» انجام گیرد، نشان‌دهنده‌ی آن است که زمان رو به جلو رفته و در صورت حرکت «پادساعت‌گرد» زمان به عقب بازمی‌گردد. مثلاً در اوایل نمایش، در صحنه‌ای که کاتب، سندباد را در زمان «حال» مورد استنطاق قرار داده است، از وی می‌پرسد از کجا کشتی آورده (همان، ۲۷۰)؛ سندباد در پاسخ «گذشته» را روایت و بازسازی می‌کند. او می‌خواهد به هزار سال پیش بازگردد. می‌توان این عقب‌گَرد طولانی در زمان را، با چند بار حرکت دور سکو به شکل پادساعت‌گرد نشان داد.

گذر طولانی زمان در بخشی از سفر هفتم نیز مشاهده می‌شود (همان، ۳۵۸ -۳۶۱)؛ گویی در فضای بی‌زمان و بی‌مکان، سندباد و ملّاحانش سرگردان هستند و «سندباد در تاریکی» است. میزانسن در این بخش می‌تواند این‌گونه باشد که ملّاحان در وسط صحنه و در کنار سکو (که در اینجا نمادِ کشتی‌ست)، همزمان با «صدای طبل هماهنگی پاروها» در حال پارو زدن هستند و نور موضعی بر روی آن‌ها قرار دارد. بازیگر نقش



تصویر ۲- دایره‌ی مشکی: سندباد، دایره‌های سفید: ملّاحان



تصویر ۳- دایره‌ی مشکی: سندباد.

سندباد در حاشیه‌ی تاریک صحنه، طی مدتِ بیان دیالوگ‌ها، به‌صورت ساعت‌گرد، چند بار به دور کل صحنه می‌گردد تا تصویری استعاری از گذر هزار سال سرگردانی را نمایش دهد. هم‌چنین اگر حرکت سندباد نه بر یک خط منظم، که به شکل خطوط شکسته در جهت حرکت ساعت‌گرد باشد، سرگشتگی را بهتر نشان می‌دهد (تصویر ۴).

در طول نمایشنامه بارها به ناگاه زمان و مکان روایت تغییر می‌کند. این استعاره‌ی عبور از زمان و مکانی به زمان و مکانی دیگر را می‌توان با قرارداد صحنه‌ای در مورد میزانسن نشان داد. مثلاً در پایان سفر سوم، سندباد ناگهان از جزیره و در کنار ملّاحانش، به شهر خود و نزد وهب می‌رود. غیور در جزیره از سندباد می‌پرسد: «چه کنیم ارباب؟» و سندباد پاسخ می‌دهد: «هرچه می‌خواهید» و در حالی که ملّاحان با شادی به خُمره‌های گنج حمله می‌کنند، سندباد «پیش می‌آید» و این بار خطاب به وهب می‌گوید: «پس فقط افسانه بود. کجایی وهب» (همان، ۳۰۱). پیش‌آمدنِ سندباد از وسط صحنه به جلوی صحنه، این تغییر زمان و مکان را به‌صورت استعاری به تصویر می‌کشد.

۳-۵-۳. استعاره‌ی مفهومی «بحث، جنگ است»

از دیدگاه گوتلی (۲۰۰۷، ۷۸) استعاره‌های مربوط به جنگ مانند «فعالیت جنگ است» که یک نمونه‌ی آن را در استعاره‌ی «بحث، جنگ است» می‌توان مشاهده نمود، «بحث و انتقاد را به شکل دوسویه ساختار می‌بخشند» به‌صورتی که «شکست یک طرف و پیروزی طرف دیگر را شکل می‌دهد». در این استعاره حوزه‌ی مبدأ جنگ و برخورد جسمانی، بر روی حوزه‌ی هدف بحث و بیان استدلال نگاشت می‌شود. به‌عبارتِ‌دیگر «یک کنش، یعنی سخن‌گفتن، به‌واسطه‌ی کنش دیگر، یعنی نبرد فیزیکی، درک می‌شود» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷، ۱۳۷). در توضیح حالتِ تصویریِ این استعاره می‌توان گفت، وقتی دو نفر یا دو گروه در حال بحث کردن با یکدیگر هستند، معمولاً در مقابل همدیگر می‌ایستند. این موقعیت فیزیکی و فضایی، ایستادنِ دو گروه یا دو لشکر در مقابل یکدیگر در جنگ را تداعی می‌کند. در این حالت می‌توان تقابل فیزیکی، کشمکش فکری یا تضاد منافع بین دو طرف، که می‌تواند بین دو نفر یا دو گروه از شخصیت‌ها باشد را با استفاده از سطوح متفاوت (مانند پلکان، ایوان و سکو) یا با استفاده از عناصر میزانسن مانند تأکید، تکرار و تضاد، به زبان تصویری بیان نمود. پس اگر «بحث کردن» به مثابه «جنگ» باشد، تقابل دو شخصیت در صحنه و بیان آن از طریق تقابل مکانی در میزانسن، می‌تواند استعاره‌ی «بحث، جنگ است» را به‌صورت تصویری بر روی صحنه نمایش دهد. به‌منظور خلق میزانسن براساس استعاره‌ی «بحث، جنگ است» می‌توان دو گروهی که در حال بحث هستند را به‌صورت متقابل و به شکل چیدمانِ آرایش جنگی نشان داد؛ مثلاً با ایستادن دو گروه روبه‌روی یکدیگر، قرارگرفتنِ دو طرفِ بحث در قسمت‌های متضاد صحنه، قرار داشتن شخصیت‌ها بر روی سطوح و ارتفاع‌های مختلف، ایستادن چند بازیگر پشت سر هر یک از طرفین بحث و تقویت و تأکید بر بازیگر جلویی.

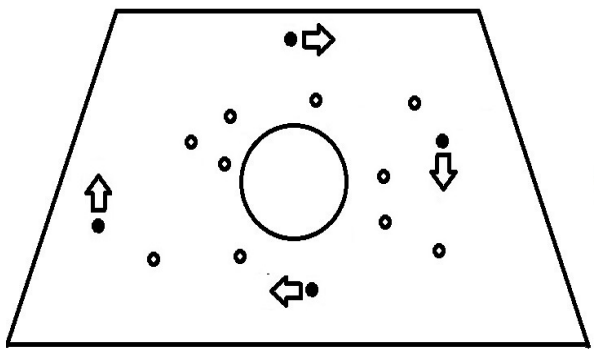
نمونه‌ی نمود صحنه‌ای استعاره‌ی مذکور در میزانسن این نمایش، صحنه‌ای است که کشتی سندباد پس از سفر اول، از چین دور شده و ناگاه سندباد می‌گوید: «کشتی را برگردان وهب!». او می‌خواهد به سمت جایی برود که به آن گرایش دارد، یعنی دوباره به سمت چین که معشوقش در آن سکنی دارد. اما وهب مخالف است و می‌گوید: «دیوانگی است؛ ما به وسط راه رسیده‌ایم ... این‌ها می‌خواهند به وطن‌شان برگردند!» (بیضایی، ۱۳۹۱، ۲۷۹). در اینجا جهتِ حرکتِ این دو شخصیت در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرد؛ مثلاً جهت ایستادن و حرکت سندباد رو به عقب صحنه و جهت وهب مخالف او و رو به جلوی صحنه است.

سندباد: اگر به آخر دنیا هم رسیده باشی برگرد وهب!
وهب: این کار را نمی‌کنم ارباب!
سندباد: مردک با توام!
وهب: شنیدم آقا!
سندباد: به تو دستور می‌دهم. مجبورت می‌کنم!
وهب:نمی‌توانی! من مزدور نوفل بازرگان هستم نه تو! (همان‌جا).

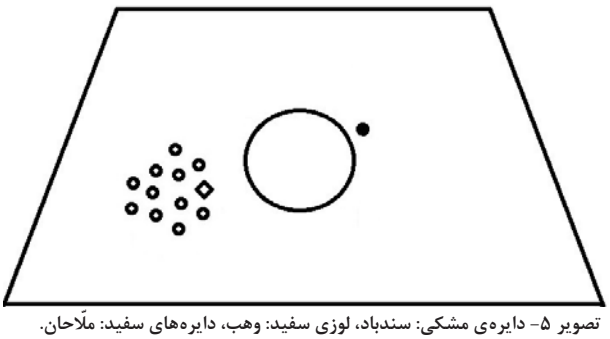
این بحث به قرار گرفتن سندباد در برابر ملّاحان منجر می‌شود و سندباد در حالی در برابر وهب می‌ایستد که ملّاحان پشت سر و اطراف وهب ایستاده‌اند. این چیدمان و تأکیدی که بر بازیگر نقش سندباد ایجاد می‌شود و توازنی که روی صحنه ایجاد می‌شود و تضاد موقعیت مکانی سندباد و ملّاحان در برابر یکدیگر (مثلاً سندباد در یک سمت و ملّاحان در سمت دیگر صحنه، یا سندباد بالای سکو و ملّاحان پایین سکو)، در هنگام بحث بین این افراد، نمودی‌ست از استعاره‌ی «بحث، جنگ است» (تصاویر ۵ و ۶).

در ادامه، بحث به درگیری منجر می‌شود:

سندباد: تُند! تُند! تُندتر!
شلاق کوب اول:موج‌ها را بشکافید.
سندباد: محکم! محکم! محکم‌تر!
منصور:دیوانه‌ها.دیوانه-
سندباد:چه شنیدم- و از کی؟
منصور: سندباد دیوانه؛ ببین که باد موافق نیست.



تصویر ۴- دایره‌ی مشکی: سندباد، دایره‌های سفید: ملّاحان.



تصویر ۵- دایره‌ی مشکی: سندباد، لوزی سفید: وهب، دایره‌های سفید: ملّاحان.

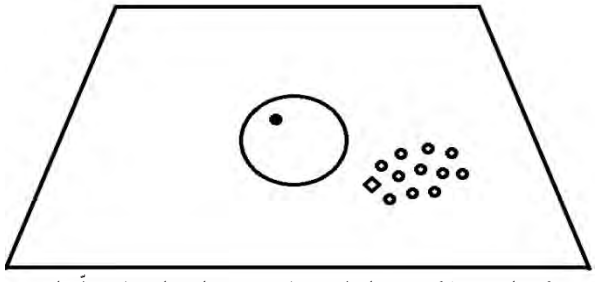
سندباد: این مرد را خفه کنید.
منصور: کو باد موافق؟
سندباد:بکُشیدش.
منصور: اگر این زنجیر نبود-
سندباد: به دریا بیندازید! (همان، ۲۸۳).

در پایانِ این بحث، سندباد به زور ملّاحان را مجبور به پذیرش حرف خود می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که تندتر پارو بزنند.

۳- ۵- ۴. استعاره‌های مفهومی جهت‌مند و مربوط به‌مکان و حرکت

چنان‌که قبلاً اشاره شد، منشأ بسیاری از استعاره‌ها تجربه‌های فیزیکی ما انسان‌هاست و مثلاً از دیدگاه لیکاف (۱۹۸۷، ۲۷۶) خاستگاه استعاره‌ی «بیشتر بالا و کم‌تر پایین است» در موجودیت یک هم‌بستگی ساختاری در تجربه‌ی روزمره‌ی ماست؛ اینکه هرچه به یک توده، ماده‌ی بیشتری اضافه کنیم سطح آن بالاتر می‌رود و چنانچه عنصری را از توده برداریم سطح پایین می‌رود، و این همبستگی موجب می‌شود نتیجه بگیریم که بیشتر (و بهتر) با بالا هم‌بسته است و کم‌تر با پایین. هم‌چنین براساس آنچه پیشتر درباره‌ی استعاره‌های جهت‌مند گفته شد، از استعاره‌ی «خوب‌بودن بالاست» می‌توان استعاره‌ی «خوشبختی بالاست» را نتیجه گرفت. پس در میزانسن این نمایش، هرجا سندباد با قدرت ظاهر می‌شود یا ثروتمند است (پول بیشتری دارد)، یا به دنبال خوشبختی و مصادیق آن می‌گردد، حالت بدنی و ژست او به شکل ایستاده و رو به بالاست و محل قرارگیری او بالای سکو و در ارتفاع بیشتر نسبت به دیگر بازیگران است. از سوی دیگر هرگاه سندباد دچار شکست می‌شود، یا درمانده شده و در موضع ضعف قرار می‌گیرد، حالت بدنی وی از شکل قائم درآمده و به‌صورت خمیده یا افتاده بر زمین نشان داده می‌شود و محل قرارگیری او نسبت به دیگر شخصیت‌ها از لحاظ ارتفاع پایین‌تر است.

مورد دیگر، استعاره‌ی مربوط به وضعیت «مرکز و حاشیه» است. این استعاره‌ی جهت‌مند را روی صحنه می‌توان به‌وسیله‌ی عامل «تأکید» در ترکیب صحنه نشان داد. به‌عنوان مثال براساس استعاره‌ی مفهومی «مهم در مرکز است»، در رویدادهای اجتماعی یا آیین‌ها، اشخاص مهم یا دارای موقعیت اجتماعی بالاتر، بیشتر در محل‌های فیزیکی «مرکزی» قرار می‌گیرند تا در حاشیه‌ی محل اجتماع. اینکه فردی در نقطه‌ای مرکزی قرار گیرد یا مرکز توجه دیگران شود، همان چیزی است که در بحث تأکید در میزانسن درباره‌ی آن بحث شد. چیدمان صحنه‌ای بازیگران در بیشتر طول نمایش *هشتمین سفر سندباد* به گونه‌ای است که فردِ کانونیِ موردِ تأکید، سندباد است. مثلاً در آغازِ سفرِ اول، سندباد بر روی سکو ایستاده و ملّاحان در پایین سکو نشسته‌اند. بنابراین سندباد در مرکز توجه بوده و مورد تأکید قرار گرفته است (تصویر ۲).



تصویر ۶ - دایره‌ی مشکی: سندباد، لوزی سفید: وهب، دایره‌های سفید: ملّاحان.

پس از سندباد بیشترین تأکید بر شعبده‌باز بوده و گاه او شخصیت مرکزی و کانونی صحنه است. مثلاً هنگامی که شعبده‌باز در نقش «شانکار» ظاهر می‌شود:

سندباد: آنچه صبر کرده‌ام کافی است.
[بی‌تاب به سوی حکیم شانکار می‌رود که روی سکوی بالایی نشسته؛ و این شعبده‌باز است]
سندباد: حکیم شانکار! (بیضایی، ۱۳۹۱، ۳۴۴).

چنان‌که در شرح صحنه بیان شده، شانکار روی سکو نشسته است. اگر میزانسن به گونه‌ای باشد که سندباد و همراه با او دو شخصیت «برهمن» و «غیور»، پایین سکو ایستاده و به شانکار نگاه کنند، استعاره‌ی مفهومی «مهم در مرکز است» به تصویر کشیده می‌شود.

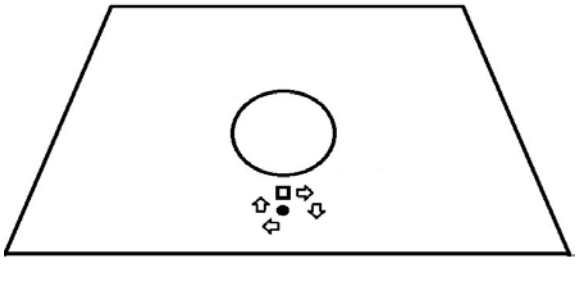
در مورد تحلیل استعاری حرکت و کنش‌های شعبده‌باز، می‌توان به این مسأله اشاره کرد که در طراحی حرکت‌های او در میزانسن نمایش، باید توجه داشت که او «مرگ» است و مرگ آدمی را احاطه کرده و همه‌جا به دنبال اوست؛ در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی مکان‌ها. بنابراین برای نشان دادن وجهِ تصویری حالتِ استعاری این حضورِ همیشگی و در همه‌جا، بیشترین حرکت و جابه‌جایی بین بخش‌های مختلف صحنه، متعلق به این شخصیت است. او مدام اطراف همه‌ی شخصیت‌ها، به‌ویژه سندباد در حال حرکت است و این نمودی‌ست تصویری از تسلط مرگ بر زندگی انسان و همراهی همیشگی‌اش با سندباد. کم‌ترین حرکت در صحنه به شخصیت کاتب اختصاص دارد. زیرا او نماد ایستاییِ حُکمِ نوشته‌شده بر کاغذ و قضاوت براساس اسناد است. کاتب بارها به بازجویی سندباد می‌پردازد. مثلاً در پایان روایت سفر اول:

سندباد: سفر اول را یک گرسنه کرد.
کاتب: چی آورد؟
سندباد: سیری برای دیگران و تشنگی برای خودش.
کاتب: سیری برای نوفل بازرگان. ثروتی که تو آوردی به او می‌رسید (همان، ۲۸۰).

حرکت او به دور سندباد از طریق ژست، ریتمِ کُندِ جابه‌جایی و حرکت به‌صورت خطوط عمود بر هم (مثلاً حرکت مربع‌شکل به دور سندباد) می‌تواند القاکننده‌ی استعاره‌ای از بازجویی براساس منطق قضایی و رسمی باشد (تصویر ۷).

۳- ۵- ۵. استعاره در طراحی صحنه و لباس *هشتمین سفر سندباد*

سکوی وسط صحنه با توجه به موقعیت‌های متعدد نمایشنامه، به شکلی



تصویر ۷- دایره‌ی مشکی: سندباد، مربع سفید: کاتب.

استعاری، مکان‌ها، زمان‌ها و موقعیت‌های گوناگونی را نشان می‌دهد. مثلاً حضور شعبده‌باز با لباسِ خاقانِ چین و صورتکِ چینی بر روی سکو در حالی که بازیگرانِ نقشِ مردمِ شهر به همراه ترجمان، در نقش درباریان اطراف سکو ایستاده‌اند، باعث می‌شود که سکو استعاره‌ای از دربار چین باشد:

ملّاحان: یک دربار؛ یک خاقان!

[همه جلوی شعبده‌باز که با صورتک چینی روی سکو نشسته تعظیم می‌کنند] (همان، ۲۷۶).

اما اگر سندباد بالای سکو و ملّاحان در کنار سکو در حال پاروزدن باشند، چنین صحنه‌ای استعاره‌ای از سفر دریایی با کشتی است.

در این نمایش لباس مانند دکور (سکوی وسط صحنه) تغییر نقش‌ها توسط بازیگران و عوض‌شدن مداوم زمان، مکان و شرایط را نشان می‌دهد. یکی از راه‌هایی که می‌توان به چنین حالتی از طراحی لباس دست یافت، استفاده از عناصر گوناگون و قابل تعویض در لباسِ شخصیت‌هاست، به گونه‌ای که نشانگر وضعیتِ استعاری اثر و میزانسن متناسب با آن باشد. مثلاً در همان ابتدای نمایشنامه، شعبده‌باز اشاره می‌کند که سندباد و یارانش را دیده است: «من از باروی بلند دیدم. لباسشان غریب بود. جوربه‌جور. رنگ‌به‌رنگ» (همان، ص ۲۶۰). این غریب‌بودن لباس سندباد و ملّاحان، در طراحی میزانسنِ صحنه‌ی ورود آن‌ها به شهر، در مقایسه با لباس شهروندان کنونی شهر، موجب ایجاد عنصر تضاد شده و باعث تأکید بر سندباد و ملّاحان در هنگام ورود و قرارگرفتن در بین مردم شهر می‌شود.

۳- ۵- ۶. استعاره در نورپردازی، موسیقی و جلوه‌های صوتی *هشتمین سفر سندباد*

یکی از استعاره‌های مفهومی درباره‌ی وجه جسمانی نور، استعاره‌ی «شادی، نور است» بوده که در عبارت «وقتی خبر را شنید، صورتش درخشید» می‌توان آن را مشاهده نمود. برای نشان‌دادن استعاره‌ی «شادی، نور است» در این نمایش، می‌توان در بخشی که سندباد عاشق دختر خاقان می‌شود (همان، ۲۷۷)، صحنه را غرق در نور با رنگ‌های گرم نمود و «شادی» و «گرمای عشق» را به نمایش گذاشت.

شیوه‌ی نورپردازی می‌تواند بر عنصر تأکید در ترکیب‌بندی مؤثر واقع شود. نمونه‌ی چنین تمهیدی در سفر هفتم سندباد و صحنه‌ای رخ می‌دهد که «شعبده‌باز دست روی چشمان خود می‌برد؛ صحنه رو به تاریکی می‌رود» (همان، ۳۵۹). میزانسن این صحنه می‌تواند به گونه‌ای باشد که سندباد در حاشیه‌ی صحنه در تاریکی قرار گیرد و تمرکز نور بر وسط صحنه باشد و توده‌ی ملّاحان در اطراف سکو قرار گیرند (تصویر ۴). سندباد گویی گم شده است و ملّاحان او را نمی‌یابند؛ در این بخش، سندباد در حاشیه‌ی نیمه‌تاریک صحنه در حال حرکت بوده و مونولوگی درباره‌ی «ظلمات» و «متلاشی شدن همه چیز از درون» می‌گوید. این طراحی میزانسن با کمک نورپردازی، از یک‌سو موجب تأکید بر سندباد می‌شود و از سوی دیگر این چیدمان و حرکت در صحنه و نیز نحوه‌ی نورپردازی (مثلاً با رنگ‌های سرد)، فضایی استعاری از شکست و سرگشتگی سندباد را پیش چشم می‌گذارد.

برای ساخت تصویری استعاری از سفر دریایی، می‌توان از موسیقی نیز بهره برد. صدای «طبل هماهنگی پاروها»[۱۰] می‌تواند همراه با ترکیب‌بندی و تصویرسازی پاروزدن ملّاحان، تصویری از سفر دریایی با کشتی را ارائه نماید. سکوت نیز در آفرینش تصویر استعاری می‌تواند به ایفای نقش بپردازد. مثلاً در بخشی از سفر چهارم که کشتی در دریا متوقف شده است، سکوت بر صحنه سیطره می‌یابد:

سندباد: جعفر سرعت باد را پیدا کن.

جعفر: کدام باد؟

غیور: بادبان‌ها تکان نمی‌خورد ارباب.

جعفر: امواج ساکت است (همان، ۳۰۹).

میزانسن این صحنه را می‌توان به گونه‌ای طراحی کرد که ملّاحان در کنار سکو به‌صورت نامنظم نشسته‌اند و پارو نمی‌زنند. صدای طبلِ هماهنگی پاروها نمی‌آید و سکوت بر صحنه حاکم است. این تصویرسازی، استعاره‌ای است از رکود در سفر.

یکی از ویژگی‌های *هشتمین سفر سندباد*، تنوعِ ریتمِ کنش و حرکت و تغییر مداومِ ریتم است، که می‌تواند با موسیقی همراه گردد. مثلاً هنگامی که در سفرِ دوم، ترجمان خبر درگذشت شاهدخت لیانگ و شرح روزهای آخر زندگی او را برای سندباد بیان می‌کند، ریتم صحنه بنا به شرایط حزن‌انگیز روایت ترجمان، کُند و موسیقی صحنه محزون است: «دختر خاقان از مرگ خود خبر یافت. و از آن پس آواز خود را همراه با اشک خواند» (همان، ۲۸۷). اما کمی پس از این صحنه، روایت بلافاصله به شهر سندباد منتقل می‌شود که درگیر جنگ است:

مردم: اینجا نبرد بود!

هر لحظه سخت‌تر! (همان جا)

ریتم حرکات و کنش‌های مردمی که روی صحنه در حال جنگ هستند، تغییر کرده، ریتم تندی به خود گرفته و با موسیقی پرهیجان و رزمی همراه می‌گردد.

نتیجه

در این مقاله دیدگاه‌های لیکاف و جانسون روی نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد* بیضایی به‌عنوان اثری استعاری پیاده شد، و متن و جنبه‌های اجرایی آن از دیدگاه نمود استعاره، به‌ویژه استعاره‌های مفهومی، در طراحی میزانسن برای این نمایشنامه، مورد تحلیل قرار گرفت. به‌منظور ارائه‌ی پاسخ به پرسش مقاله که مربوط به چگونگی خلق استعاره‌های تصویری و استعاره‌های موجود در متن نمایشنامه، به‌وسیله‌ی عناصر میزانسن بود، ابتدا استعاره‌های کلی و به‌ویژه استعاره‌های مفهومیِ اصلیِ هشتمین سفر سندباد مشخص گردید: «زندگی، سفر است»، «زمان، حرکت است»، «بحث، جنگ است» و «استعاره‌های جهت‌مند و مربوط به مکان و حرکت». سپس صحنه‌های مختلفی از متن اثر که در آن‌ها این استعاره‌ها نمود یافته مشخص شده و میزانسن آن‌ها به‌گونه‌ای مورد تحلیل قرار گرفت که چگونگی شکل‌گرفتن استعاره‌ی مفهومی مورد نظر، به‌مثابه یک استعاره‌ی تصویری براساس مفهوم مرتبط با آن صحنه، به‌وسیله‌ی میزانسن را توضیح دهد. در این بخش تمرکز بر عناصری از میزانسن چون ترکیب‌بندی و چیدمان، تصویرسازی و ژست، و حرکت و کنش بود و به‌صورت موردی، به عناصری چون نورپردازی صحنه یا نقش دکور در طراحی میزانسن صحنه‌ی مورد نظر نیز پرداخته شد. نتایج کلی حاصل از این بخش را می‌توان در جدول (۱) مشاهده نمود.

جدول ۱- استعاره‌های مفهومی اصلی متن نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد* و عوامل ایجادکننده‌ی آن‌ها در میزانسن.

استعاره‌ی مفهومی اصلی متن	عامل ایجادکننده‌ی میزانسنِ استعاری
«زندگی، سفر است»	ترکیب‌بندی (تأکید و تضاد) تصویرسازی (ژستِ جستجو به دنبال هدف یا در پیِ رسیدن به مقصد بودن) حرکت (حرکت دایره‌ای دور سکو و صحنه. از عمق به جلوی صحنه یا معکوس) طراحی صحنه و دکور (آغاز سفرها از سکوی وسط صحنه)
«زمان، حرکت است»	ترکیب‌بندی (تقسیم عمق فضای صحنه از عقب به جلو: گذشته، حال و آینده) حرکت (حرکت دایره‌ای ساعت‌گَرد یا پادساعت‌گرد به دور سکو و صحنه. حرکت از عمق صحنه به جلوی صحنه یا برعکس)
«بحث، جنگ است»	ترکیب‌بندی (تأکید، تضاد، توازن، تکرار و ترکیب‌بندی با استفاده از اختلاف سطح) تصویرسازی (ژست جنگیدن) حرکت (حرکت دو شخصیت یا دو گروه به سمت یکدیگر یا چرخیدن در مقابل همدیگر)
استعاره‌های مفهومی جهت و مکان و حرکت	ترکیب‌بندی (تأکید، تضاد و ترکیب‌بندی با استفاده از اختلاف سطح) تصویرسازی و حرکت (استعاره‌ی «خوب بالاست» و «مرکز و حاشیه»)

جدول ۲- نقش عناصر دیداری و شنیداری میزانسن در خلق استعاره‌های بصری نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد*.

عناصر دیداری و شنیداری میزانسن	نقش در ایجاد میزانسن استعاری
طراحی صحنه	ترکیب‌بندی (تأکید و تضاد) ، تصویرسازی، تغییر شخصیت، زمان و مکان
لباس	ترکیب‌بندی (تأکید و تضاد) تغییر شخصیت، زمان و مکان (با تغییر لباس و عناصر متعلق به آن‌ها)
نورپردازی	ترکیب‌بندی (تأکید و تضاد)، تصویرسازی (استعاره‌ی «شادی نور است»)
موسیقی و جلوه‌های صوتی	تصویرسازی، حرکت (سفر در دریا و گذر زمان: صدای طبل)

در جدول (۱) مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی متن، بیان گشته و عناصری از میزانسن که به‌وسیله‌ی آن‌ها می‌توان این استعاره‌ها را روی صحنه به تصویر کشید، مشخص شده است.

درباره‌ی نقش و تأثیر عناصر اجرایی دیداری و شنیداری تئاتر بر روی طراحی میزانسن به‌منظورِ ایجاد استعاره‌های تصویری روی صحنه نیز، بخش‌هایی از متن نمایشنامه از لحاظ نقش این عناصر مورد تحلیل قرار گرفت و نشان داده شد که این عوامل، یا با ایفای نقش در طراحی میزانسن صحنه استعاره‌های مفهومی و تصویری روی صحنه خلق می‌کنند، یا استعاره‌های خلق شده توسط عناصری از میزانسن چون ترکیب‌بندی را تقویت و تشدید می‌کنند. نتایج کلی حاصل از این بررسی را می‌توان در جدول (۲) مشاهده نمود.

براساس داده‌های جدول (۲) عناصر دیداری و شنیداری صحنه دارای نقش در ایجاد میزانسن استعاری یا تقویت استعاره‌های مفهومی و بصریِ ایجاد شده توسط عناصری چون ترکیب‌بندی، تصویرسازی و حرکت هستند

نتایج به دست آمده در این مقاله این فرضیه را تأیید می‌کند که به کمک میزانسن می‌توان استعاره‌های تصویری را روی صحنه نشان داد. براساس آنچه در این پژوهش بررسی شد، می‌توان نتیجه گرفت که از یک‌سو میزانسن می‌تواند ابزاری مفید برای بیان تصویری استعاره روی صحنه باشد؛ و از سوی دیگر خلق استعاره‌های تصویری روی صحنه هم به انتقال معنا و مفهوم اثر یاری می‌رساند، هم به غنای بصری و زیبایی‌شناسی تصویر در نمایش می‌افزاید. هم‌چنین در مورد استعاره‌های مفهومی، به دلیل آنکه تماشاگر درباره‌ی آن‌ها «تجربه‌های جسمانی» و «حسی» دارد، بیان آن‌ها توسط میزانسن، که آن هم امری مادی و جسمانی است، می‌تواند ارتباط بهتر و درک بیشتری در رابطه‌ی بین اجرا و مخاطب ایجاد نماید. بنابراین می‌توان استعاره‌های مفهومی را به کمک میزانسن و جنبه‌های مادی اجرا، به‌صورت تصویری به مخاطبِ تئاتر نشان داد.

پی‌نوشت‌ها

1. Blocking.
2. Target Domain.
3. Source Domain.
4. Mappings.
5. Image Schema.
6. Orientational Metaphors.
7. Ontological Metaphors.
8. Structural Metaphors.

۹. تمام طرح‌های موجود در تصاویر از نگارنده است.

۱۰. صفحه‌های ۲۷۴، ۳۱۳، ۳۵۸ -۳۶۱.

فهرست منابع

براتزاده، نسیم (۱۳۹۹)، «بررسی شالوده‌ی نظام استعاری در سه اثر از تنسی

ویلیامز براساس نظریه‌ی استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی*، دانشگاه هنر.

بیضایی، بهرام(۱۳۹۱)، *دیوان نمایش*، جلد اول، روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۵)، *نمایش در ایران*، روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

پویا، پروین (۱۳۷۹)، *دستور بیضایی، قصه*، تهران.

تیلر، جان رابرت (۱۳۹۰)، «بسط مقوله: مجاز و استعاره»، فرهاد ساسانی (گردآورنده)، *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی*، سوره مهر، تهران، صص ۳۵-۶۶.

تیموری شاندیز، نیلوفر (۱۳۹۸)، «استعاره و کارکردهای نمایشی آن در نمایشنامه‌های دو دهه اخیر ایران»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی*، دانشگاه تربیت مدرس.

جانسون، مارک (۱۳۹۶)، *بدن در ذهن: مبنای جسمانی معنا، تخیل و استدلال*، ترجمه‌ی جهانشاه میرزابیگی، آگاه، تهران.

دامود، احمد (۱۳۸۷)، *اصول کارگردانی تئاتر*، کتاب ماد، تهران.

دین، الکساندر و لارنس کاررا (۱۳۸۴)، *اصول کارگردانی نمایش*، ترجمه محمد باقر قهرمانی، قطره، تهران.

صارمی، محمود؛ ایرانی، محمد، و قیطوری، عامر (۱۳۹۹)، «بررسی کارکرد استعاره‌های مفهومی در پرورش درون‌مایه‌ی رمان سمفونی مردگان»، *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۶۸، صص ۱۳۷-۱۶۲.

کوچش، زولتان (۱۳۹۵)، *زبان، ذهن و فرهنگ*، ترجمه‌ی جهانشاه میرزابیگی، آگاه، تهران.

کوچش، زولتان (۱۳۹۶)، *استعاره: مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمه جهانشاه میرزابیگی، آگاه، تهران.

کی‌احمدی، منیر (۱۳۹۵)، «بررسی ساختار روایت استعاری در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر*، دانشگاه سمنان.

لیکاف، جورج؛ مارک جانسون (۱۳۹۷)، *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمه‌ی هاجر آقابراهیمی، علم، تهران.

لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۵)، *فلسفه‌ی جسمانی: ذهن جسمانی و چالش آن با اندیشه‌ی غرب*، ترجمه‌ی جهانشاه میرزابیگی، جلد اول، آگاه، تهران.

مرتضوی، عبدالحسین (۱۳۷۸)، «سندباد بحری، نه سندباد بری»، *نمایش*، شماره ۲۴ و ۲۵، صص ۳۲-۳۳.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، آگه، تهران.

ویتمور، جان (۱۳۹۱)، *کارگردانی تئاتر پست‌مدرن: آفرینش معنا در نمایش*، ترجمهی صمد چینی‌فروشان، نمایش، تهران.

هاج، فرانسیس (۱۳۸۲)، *کارگردانی نمایشنامه*، ترجمه منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد، سمت، تهران.

Ball, William. (1984), *A sense of direction*, Quite specific media group Ltd (QSM), New York.

Courtney, Richard. (1990), *Drama and Intelligence*, McGill-Queens University Press, Montreal.

Goatly, Andrew. (2007), *Washing the Brain: Metaphor and Hidden Ideology*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia.

Kovecses, Zoltan. (1990), *Emotion Concepts*, Springer- Verlag, New York.

Lakoff, George. (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, The University of Chicago Press, Chicago & London.

Pavis, Patrice. (1998), *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, translated by Christine Shantz, University of Toronto Press, Toronto.

Saei Dibavar, Sara; Abbasi, Pyeaam, & Pirnajmuddin, Hossein (2020), "The Metaphorical Stage of J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians", *Research in African Literatures*, vol. 50, no. 4, pp. 87-107.

Walker, Kamila. (2017), "Conceptual Metaphors of Pride in *Middlemarch", George Eliot–George Henry Lewes Studies*, vol. 69, no. 2, pp. 145-159.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Production of Pictorial and Conceptual Metaphors according to the Theatrical Mise-en-scene: A Case Study of the *Eighth Journey of Sindbad* Written by Bahrām Beyzai*

Mohammad Amin Andalibi[**1], Tajbakhsh Fanaeiyan[2], Ataollah Koopal[3]**

[1]Master of Directing, Department of Performing Arts, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2]Associate Professor, Department of Performing Arts, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2]Associate Professor, Department of Literature and Persian Language, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.

(Received: 12 Jan 2020, Accepted: 27 Aug 2021)

Throughout the history of art, the study of metaphors has been among the most important discussions within various art forms, especially in literature. In the modern era, the analysis and application of metaphor is expanded over a wider spectrum of disciplines, including cognitive sciences, philosophy, and performing arts. There is a classic view in regards to metaphor, maintaining that the term is just a linguistic phenomenon and not a conceptual one. On the other hand, a new approach to the concept of metaphor, is the theory of "conceptual metaphors" proposed by George Lakoff and Mark Johnson. This second view, known as the cognitive view, recognizes the human body and the concepts regarding physical, tangible aspects of life as the origin of many metaphors. As we read in the introduction to their theory, Lakoff and Johnson believe in three main findings based on the cognitive science. The findings are as follows: the mind is innately embodied; thought is generally unconscious; and abstract concepts are primarily metaphorical. In theatrical directing, "mise-en-scene" is one of the major elements of the play which contributes significantly to the creation of visual aesthetics on stage. Nowadays, mise-en-scene not only affects the positions of the actors and their motions, but also includes other major elements such as composition, picturization, and motion with all the other elements of performance such as decor, costumes, music, and lighting. The question presented in this study is how visual metaphors on stage are created through mise-en-scene. Since visual and physical forms are of great significance in theater, the approach employed by the present study towards mise-en-scene and its relationship with visual metaphors is based on the theory of conceptual metaphors. In order to analyze this proposition, this approach is applied to Bahram Beyzai's play, *Eighth Journey of Sindbad*. This work includes various metaphors in its text and performance thus serving as a good example for the use of metaphors and their significance in this study. In order to answer the presented question which regards the process of creating pictorial metaphors and metaphors that are indicated in the original text through mise-en-scene, first the generalized metaphors and specifically the main conceptual metaphors in *Eighth Journey of Sindbad* are marked: "life is a journey", "time passing is motion", "argument is war" and "orientational and spatialization metaphors". Various scenes of the text representing these metaphors are shown and their mise-en-scenes are analyzed in a way that describes the process of shaping the intended metaphor as a visual metaphor based on the concept of the very scene through mise-en-scene. The aspects of metaphor in composition and picturization, motion and action are particularly analyzed. In addition to that, the role of audio-visual elements for devising metaphorical mise-en-scenes are examined—such as decor and scenic design and accessories, makeup and costume design, lighting, music and sound design. According to the results of this study, the visual metaphors are capable of being created through mise-en-scene, stage composition, and audio-visual elements of the play on the stage.

Keywords

Conceptual Metaphors, Lakoff and Johnson, *Eighth Journey of Sindbad*, Metaphor, Mise-en-scene.

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "The study of production system of visual metaphors according to the theatrical mise-en-scene/ A case study of *Eighth Journey of Sindbad* by Bahrām Beyzai", under supervision of the second author and the advisory of the third author at the College of Fine Arts.

**Corresponding Author: Tel: (+98-916) 3033479, Fax: (+98-21) 44950341, E-mail: amin.andalibi@gmail.com