An Analysis of the Relationship between Imagination and Reality in "The Glass Menagerie" through the Semiotics of Visual and Non-Visual Elements: Saussure and Peirce Approaches

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2025.531021.1122

Rafat Rahimzadeh Hanachi*

* M.A in Arts Research. Faculty of Art. University of Neyshabur. Neyshabur. Iran
Email: r.rahimzadeh1991@gmail.com

Citation: Rahimzadeh Hanachi, R. (2025), "An Analysis of the Relationship between Imagination and Reality in "The Glass Menagerie" through the Semiotics of Visual and Non-Visual Elements: Saussurean and Peircean Approaches", *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2025, 4 (7), P. 67-88.

Received: *25 August 2024*
Revised: *25 January 2025*
Accepted: *09 September 2025*
Published: *20 September 2025*

Abstract

Tennessee Williams' play "The Glass Menagerie" portrays an American family in the crises following World War I, where the father's absence and past frustrations intensify the difficulties faced by Amanda and her children, Tom and Laura. Under such circumstances, imagination emerges as the key factor connecting the characters and enabling them to cope with harsh realities. Decoding a theatrical work—given its reliance on diverse signs—requires an approach that accounts for both its sign-oriented nature and the multiplicity of its signs. Accordingly, this study adopts a combined framework of Ferdinand de Saussure's and Charles Sanders Peirce's semiotic theories and categorizes signs in terms of their stage manifestation as visual, non-visual, or intermediary. Employing a descriptive-analytical method and qualitative data from library sources, the study pursues three objectives: 1) to examine the characters' interaction with imagination and reality; 2) to compare the types of signs, based on their stage appearance, in explaining this interaction; and 3) to evaluate the capacity of the combined semiotic approach in clarifying the relationship between imagination and reality. The research questions are: 1) How does the analysis of signs reflect the psychological traits of the characters and their interaction with imagination and reality? 2) What distinctions exist among iconic, non-iconic, and intermediary signs in this representation? 3) What added value does integrating Saussure's and Peirce's theories provide in explaining this relationship? The findings reveal that imagination and reality are not merely in conflict; rather, "reconstructing reality through imagination" and "integrating imagination and reality" represent alternative forms of their interplay. Furthermore, the predominance of iconic signs underscores their central role in the play's meaning-making process. Ultimately, the integrated semiotic approach enables the interpretation of signs as a unified whole within Williams' symbolic play "The Glass Menagerie".

Keywords: Semiotics, Visual and Non-Visual Elements, Imagination Reality, "The Glass Menagerie".

مقاله پژوهشی

تحلیل رابطه تخیل و واقعیت در نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای»، از رهگذر نشانه‌شناسی عناصر بصری و غیربصری: رویکرد سوسور و پیرس

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2025.531021.1122

رفعت رحیم‌زاده حناچی*

* کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
Email: r.rahimzadeh1991@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۰۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

چکیده

نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای»، اثر تنسی ویلیامز، روایتگر زندگی خانواده‌ای آمریکایی در برهه بحران‌های پس از جنگ جهانی اول است؛ در حالی که غیبت پدر خانواده و سرخوردگی‌های گذشته، دشواری شرایط را برای آماندا و فرزندانش، تام و لورا، مضاعف کرده است. در این شرایط، عامل پیونددهنده شخصیت‌ها، بیش از همه «تخیل» جهت تعامل با واقعیت دشوار است. از طرفی رمزگشایی اثر تئاتری به دلیل استواری آن بر طیف وسیعی از نشانه‌های متنوع، نیازمند روشی است که نشانه‌محور بودن و نیز تنوع نشانه‌ها را در نظر گیرد. بنابراین پژوهش حاضر با اتخاذ رویکردی تلفیقی از نظریه نشانه‌شناسی فردینان دوسوسور و چارلز ساندرز پیرس و نیز تقسیم نشانه‌ها از منظر شکل ظهور در صحنه به تجسمی/ غیرتجسمی/ واسطه‌ای، به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام و داده‌های آن نیز به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است. اهداف پژوهش بدین شرح است: ۱) بررسی تعامل شخصیت‌ها با تخیل و واقعیت؛ ۲) مقایسه اقسام نشانه‌ها از منظر شیوه ظهور در صحنه، در تبیین این نحوه تعامل؛ ۳) بررسی ظرفیت رویکرد تلفیقی مذکور در تبیین رابطه تخیل و واقعیت. پرسش‌ها نیز عبارت است از: ۱) تحلیل نشانه‌ها، چگونه ویژگی‌های روانی شخصیت‌های نمایشنامه و از این طریق، نحوه تعامل آن‌ها با تخیل و واقعیت را بازنمایی می‌کند؟ ۲) چه تمایزی میان نشانه‌های تجسمی، غیرتجسمی و واسطه‌ای در این بازنمایی وجود دارد؟ ۳) تلفیق نظریه‌های نشانه‌شناسی سوسور و پیرس، چه افزوده‌ای در تبیین رابطه تخیل و واقعیت ایجاد می‌کند؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تخیل و واقعیت نزد شخصیت‌ها صرفاً در «تضاد» نیست؛ بلکه «بازسازی واقعیت از طریق تخیل» و «تلفیق تخیل و واقعیت»، اشکال دیگری از رابطه این دو ساحت در نمایشنامه است. از طرفی غلبه نشانه‌های تجسمی، نقش محوری آن‌ها را در بازنمایی رابطه تخیل و واقعیت نشان می‌دهد. در نهایت رویکرد تلفیقی اخذ شده، امکان تأویل‌پذیری نشانه‌ها را به‌صورت یک کل واحد در نمایشنامه نمادین باغ‌وحش شیشه‌ای ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، عناصر بصری و غیربصری، تخیل واقعیت، باغ‌وحش شیشه‌ای.

۱. مقدمه

نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای»، اثر تنسی ویلیامز (۱۹۱۱-۱۹۸۳)، یک نمایشنامه خودزندگی‌نامه‌ای [i] است (Astrauskienė & Šležaitė, 2013, p. 73) که زندگی خانواده‌ای درگیر مشکلات روانی و اقتصادی را به تصویر می‌کشد. این اثر که به عنوان نخستین نمایشنامه مهم ویلیامز و نیز و محبوب‌ترین آن‌ها شناخته می‌شود، در سال ۱۹۴۵ با اجرای موفق در شیکاگو و نیویورک، توجه جدی منتقدان و مخاطبان را جلب و جوایز معتبری کسب کرد. ویلیامز در این اثر که نوعی «نمایشنامه خاطره‌ای [ii]» است، دنیای تاریک جامعه تک‌بعدی مدرن را به تصویر می‌کشد؛ دنیایی که در آن شخصیت‌ها به دلیل ناتوانی در سازگاری با واقعیت، به توهمات پناه می‌برند؛ لذا تضاد میان تخیل و واقعیت، موضوع اصلی نمایشنامه است (Bhawar, 2020, p. 2166). تخیل به عنوان مضمون محوری نمایشنامه، تأثیر به‌سزایی بر شکل‌گیری شخصیت‌ها دارد و باعث واکنش‌های پیچیده و متفاوت آن‌ها به واقعیت سخت موجود در جامعه صنعتی آمریکا پس از جنگ جهانی اول می‌شود. لذا تحلیل دقیق رابطه تخیل و واقعیت – برآمده از شخصیت‌پردازی عمیق اثر - نیازمند رویکردی چندبعدی است. در این راستا، نشانه‌شناسی فردینان دوسوسور [iii] و چارلز سندرز پیرس [iv] به عنوان دو نظریه مهم در این حوزه، ظرفیت‌های قابل توجهی برای درک این پیچیدگی فراهم می‌کند. ساختار تئاتری اثر - که نشانه‌ها در آن با وجوه چندگانه حرکتی، صوتی و بصری در صحنه ظهور یافته و از این طریق منجر به خلق معنا نزد مخاطب می‌گردد - لزوم دسته‌بندی آن‌ها را به انواع تجسمی، غیرتجسمی و نیز نشانه‌های منجر به ظهور نشانه تجسمی در صحنه (واسطه‌ای)، روشن می‌سازد. بنابراین پژوهش حاضر با به‌کارگیری رویکردهای مذکور، با هدف تعیین نسبتِ ۱) ویژگی‌های روانی شخصیت‌ها، ۲) اقسام نشانه‌ها از منظر شیوه ظهور در صحنه و ۳) چارچوب نظری اتخاذشده، با مسأله اصلی پژوهش – رابطه تخیل و واقعیت در نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای – در پی پاسخ به این پرسش‌ها است: ۱) تحلیل نشانه‌ها، چگونه ویژگی‌های روانی شخصیت‌های نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای و از این طریق، نحوه تعامل آن‌ها با تخیل و واقعیت را بازنمایی می‌کند؟ ۲) چه تمایزی میان نشانه‌های تجسمی، غیرتجسمی و واسطه‌ای در این بازنمایی وجود دارد؟ ۳) تلفیق نظریه‌های نشانه‌شناسی سوسور و پیرس، چه افزوده‌ای در تبیین رابطه تخیل و واقعیت ایجاد می‌کند؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ هدف، کاربردی؛ نوع داده‌ها، کیفی و از لحاظ ماهیت روش، توصیفی–تحلیلی است. داده‌های پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای، از طریق مطالعه دقیق و چندباره متن کامل نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای (ویلیامز، ۱۹۴۵) گردآوری شده است. در این فرآیند، تمامی نشانه‌های مرتبط به مسأله پژوهش - «رابطه تخیل و واقعیت» - استخراج، در چند مرحله پالایش و در نهایت ۲۱ نشانه شاخص به عنوان نمونه اصلی انتخاب شده است. این نشانه‌ها با توجه به بستر تئاتری اثر و با توجه به شیوه ظهور آن‌ها در صحنه بر اساس متن نمایشنامه، در سه گروه اصلی دسته‌بندی شده‌اند: ۱) نشانه‌های تجسمی (عناصر دیداری و مادی صحنه مانند اشیاء، دکور و کنش‌های بصری)؛ ۲) نشانه‌های غیرتجسمی (عناصر شنیداری/زبانی)؛ ۳) نشانه‌های واسطه‌ای (عناصری که از حوزه زبانی یا شنیداری آغاز می‌شوند؛ اما به کنش یا جلوه بصری منجر می‌گردند). در این راستا، نشانه‌های مرتبط، که تفسیر آن‌ها به صورت مجزا منجر به مختل شدن درک معنای کلی می‌گردیده، به‌صورت ادغامی بررسی شده است. چارچوب نظری پژوهش، بر تلفیقی از دو رویکرد نشانه‌شناسی فردینان دوسوسور و چارلز سندرز پیرس استوار است. نظریه سوسور جهت بررسی دلالت معنایی نشانه‌ها، با تفکیک دال [v] و مدلول [vi] به کار برده شده و از الگوی پیرس نیز برای تشخیص نوع دلالت نشانه‌ها (شمایل [vii]، نمایه [viii] و نماد [ix]) و نیز معنای آن‌ها از طریق «تفسیرکننده [x]» استفاده گردیده است. شایان ذکر است که تعیین نوع نشانه‌ها، تنها بر پایه نوع دلالت دال و مدلول متوقف نمانده؛ بلکه در سطح تفسیرکننده نیز صورت گرفته است. همچنین در راستای اهداف پژوهش، تفسیرکننده با توجه به نسبت تخیل و واقعیت بیان شده است. بدین ترتیب تحلیل یافته‌ها بر مبنای رمزگشایی هر نشانه از طریق الگوی تبیین نوع نشانه، دال، مدلول، تفسیرکننده و نیز نقل‌قول‌های قابل استناد از متن نمایشنامه، قرار گرفته است (در مورد علل مبنای

دسته‌بندی نشانه‌ها، تعیین نوع نشانه و نیز مبنای تبیین تفسیرکننده، ن.ک: بخش ۲-۳ و ۲-۵).

پیشینه پژوهش

-حیدری‌فرد و عباسی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای و ارثیه ایرانی» به واکنش انسان در برابر مدرنیته در دو فرهنگ غربی و شرقی پرداخته‌اند. آن‌ها ساختار روایی خاطره‌نمایی را در هر دو اثر تحلیل کرده و نشان داده‌اند که روایت از خلال تک‌گویی ذهنی شخصیت‌ها و بازنمایی وهمی واقعیت شکل می‌گیرد. نتیجه‌گیری آن‌ها بیانگر آن است که شخصیت تام در باغ‌وحش شیشه‌ای، برآیندی از سه پسر خانواده در ارثیه ایرانی است.

-قندهاریون و انوشیروانی (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی»، اقتباس سینمایی بهرام توکلی را بررسی کرده‌اند. آن‌ها با اشاره به تغییراتی مانند تغییر نام‌ها، کم‌رنگ شدن مذهب و جایگزینی دیوار شیشه‌ای مشجر به جای تور گاز، نتیجه گرفته‌اند که این تغییرات تفاوت نگاه ویلیامز و توکلی در نسبت واقعیت و تخیل را برجسته می‌سازد و شخصیت‌ها در فیلم نماد بحران هویت‌اند.

-Jacobs (2002)، در مقاله‌ای با عنوان «تنسی ویلیامز: کاربرد حافظه بیانی در نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای[xi]»، ، مفهوم «حافظه بیانی» را به عنوان سازوکاری خلاق برای بازسازی واقعیت معرفی کرده و نتیجه گرفته است که این تکنیک نقشی کلیدی در شکل‌دهی هویت شخصیت‌ها ایفا می‌کند.

-Hasan Ali (2011)، در مقاله‌ای با عنوان «توهم به عنوان پناهگاهی در زندگی در نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای» اثر تنسی ویلیامز[xii]»، تخیلات شخصیت‌ها را به عنوان واکنش دفاعی[xiii] و پناهگاهی موقتی در برابر واقعیت تلخ بررسی و استدلال کرده است که اگرچه این تخیلات موقتاً آسودگی می‌بخشد، در نهایت شخصیت‌ها را در زندانی از زمان و مکان نامتناسب گرفتار کرده و مانع سازگاری آن‌ها با واقعیت می‌شود. نگارنده نتیجه گرفته است که این دیدگاه، تضاد میان نیاز روانی به فرار و ضرورت مواجهه با واقعیت را به خوبی تبیین می‌کند.

-Astrauskienė و Šležaitė (2013)، در مقاله‌ای با عنوان «کاربرد نماد به عنوان وسیله‌ای برای شناخت جهانِ نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای[xiv]» اثر تنسی ویلیامز »، با رویکرد هرمنوتیک پل ریکور[xv]، نمادهای مسیحی چون «مریم باکره» و «تک‌شاخ» را بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که این نمادها ابزاری برای فهم ابعاد روانی و معنوی شخصیت‌های نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای است.

-Roy (2018)، در مقاله‌ای با عنوان «شکستن وهم: بررسی گذار از واقع‌گرایی نمادین به اکسپرسیونیسم در نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای» اثر تنسی ویلیامز[xvi]»، به تحلیل نمادها و رفتار شخصیت‌ها پرداخته و نمادهایی مانند قطع برق خانه و شکستن شاخ تک‌شاخِ شیشه‌ای لورا را به عنوان نشانه‌هایی از فروپاشی وهم و مواجهه با واقعیت تلخ تعبیر کرده است. نگارنده نتیجه گرفته است که تغییرات نمادین در این نمایشنامه، بازتابی از تغییرات روانی و اجتماعی شخصیت‌هاست.

-Bhawar (2020)، در مقاله «تقابل واقعیت و تخیل در نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای» اثر تنسی ویلیامز[xvii]»، با بررسی این نمایشنامه، جهان مدرن را محیطی استثمارگر دانسته و نتیجه گرفته است که تخیل هرچند نقشی دفاعی دارد، در نهایت به نیرویی مخرب برای شخصیت‌های این اثر بدل می‌شود.

-طباطبایی و محمدی سراب (2020)، در مقاله‌ای با عنوان «برداشتی روانشناختی از «باغ‌وحش شیشه‌ای» از دیدگاه نگارنده: نگاهی نقادانه[xviii]»، به بررسی عناصر نمادین، واقعگرایانه و نیز موسیقی در روایت تام در نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که خانواده وینگ‌فیلد، نماینده خانواده‌هایی است که در اثر جنگ جهانی اول سرپرست خود را از دست داده‌اند.

-صادقی کهمینی و همکاران (2023)، در مقاله‌ای با عنوان «تلاقی جنسیت و معلولیت در فیلم «اینجا بدون من» اثر بهرام توکلی و نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای» اثر تنسی ویلیامز[xix]»، با بررسی این آثار با رویکردی فمینیستی[xx]، به نقد جامعه مردسالار پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که ترکیب زن بودن و معلولیت منجر به ستم مضاعف بر زنان می‌شود.

مطالعات گسترده‌ای نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای را از زوایای گوناگون مورد بررسی قرار داده است؛ اما به طور کلی

تئاتر و درام، کمتر از منظر مطالعات نشانه‌شناختی تحلیل شده است (الام، ۱۳۸۲، ص ۱۰). در این پژوهش تلاش می‌شود با تلفیق نظریه نشانه‌شناسی سوسور و پیرس و نیز دسته‌بندی نشانه‌های متن نمایشنامه از منظر شیوه ظهور آن‌ها در صحنه (تجسمی/ غیرتجسمی/ واسطه‌ای)، تحلیلی جامع‌تر از رابطه تخیل و واقعیت در این اثر ارائه گردد.

۲. مبانی نظری تحقیق

مبانی نظری پژوهش بیان‌شده در این بخش، اساس تحلیل‌های صورت‌گرفته در بخش تحلیل یافته‌ها، بحث و نتیجه‌گیری پژوهش قرار دارد.

۲-۱. مبانی نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علمی است که به چگونگی تولید معنی پرداخته و فرآیندهای دلالت را مطالعه می‌کند. این دانش در اوایل قرن بیستم توسط فردینان دوسوسور، زبان‌شناس سوئیسی و چارلز ساندرز پیرس، فیلسوف آمریکایی، به عنوان دانشی جامع مطرح شد (الام، ۱۳۸۲، ص ۹-۱۰). معنا در نشانه‌شناسی به چیزی اطلاق می‌شود که نشانه بر آن دلالت دارد (Brandt, 2012, p. 125، نقل در صادقی و همکاران، ۱۳۹۶، ص ۱۶۸).

۲-۲. نظریه نشانه‌شناسی فردینان دوسوسور

سوسور، نشانه‌شناسی را سمیولوژی[xxi] نامید و آن را دانشی معرفی نمود که به شناسایی نشانه‌ها و ساختارهای ارتباطی میان آن‌ها در زندگی اجتماعی انسان می‌پردازد (سوسور، ۲۰۱۱، ص ۶۶، نقل در پیرانی‌شال و زریوند، ۱۴۰۱، ص ۵۴). او با تمرکز بر نشانه‌های زبانی، الگویی دو بخشی برای نشان دادن نشانه – که در الگوی او یک کل است - ارائه کرد که متشکل است از: دال (تصور صوتی)، شکلی که نشانه به خود می‌گیرد و نیز مدلول (مفهوم)، مفهومی که دال به آن اشاره دارد. به رابطه بین این دو نیز دلالت اطلاق می‌شود. بنابراین نشانه زبانی، نه پیوند میان یک شیء و یک نام، بلکه پیوند یک مفهوم با یک تصور صوتی است. این تصور صوتی ناشی از اثر ذهنی آوا است، نه جنبه فیزیکی صوت. نزد سوسور دال و مدلول، کاملاً جنبه روان‌شناختی دارد (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۳۸-۳۹)، جدانشدنی است و رابطه‌ای ثابت دارد (Saussure, 1959, p. 67؛ چندلر، ۱۳۸۷، ص ۴۲). سوسور همچنین تأکید می‌کند که ماهیت نمادها قراردادی و مبتنی بر توافق جمعی است؛ قراردادهایی برآمده از بسترهای اجتماعی، فرهنگی و نظام ارزشی مشترک جوامع (Saussure, 1959, p. 69).

۲-۳. نظریه نشانه‌شناسی چارلز ساندرز پیرس

تعمیم نشانه نزد پیرس به قدری وسیع است که چندلر به نقل از او بیان می‌کند، اندیشیدن تنها از طریق نشانه‌ها میسر می‌گردد (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۳۶). بر خلاف الگوی سوسور از نشانه به صورت یک جفت خودبسنده، الگوی پیرس، شامل سه جزء است: ۱) نمود[xxii]: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد؛ لزوماً مادی نیست و معادل دال در نظریه سوسور است؛ ۲) موضوع[xxiii]: چیزی که نشانه به آن دلالت دارد؛ ۳) تفسیرکننده: معنایی که از نشانه برداشت می‌شود. به عنوان مثال، چراغ قرمز راهنما نمود است، توقف وسایل نقلیه موضوع و درک الزام توقف توسط راننده تفسیرکننده (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۵۸-۵۹). در الگوی پیرس، فرآیند نشانگی[xxiv] ناشی از برهم‌کنش این سه جزء است (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۵۸؛ الام، ۱۳۸۲، ص ۴۵). در الگوی پیرس، نشانه می‌تواند به سه نحو بر موضوع خود دلالت کند: نسبت شباهت، که در این صورت «شمایل» است؛ نسبت علی یا مجاورت، که در این صورت «نمایه» است؛ نسبت قراردادی، که در این صورت «نماد» است (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۶۴-۶۵؛ الام، ۱۳۸۲، ص ۴۰). «در نشانه‌های نمادین که قراردادی‌تر هستند، وسعت تعیین مدلول توسط دال بیشتر است» (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۶۶)، بنابراین برای درک آن‌ها نیاز به یادگیری قراردادها داریم. این قراردادها طبق یک قاعده یا وابستگی ناشی از عادت تفسیر می‌گردد؛ لذا پیرس معتقد است طرز فکر کاربر است که نماد را با موضوعش پیوند می‌دهد، بدون این‌که چنین ارتباطی واقعاً وجود داشته باشد (همان، ص ۶۶-۶۷). سه قسم یاد شده بر مبنای علیت، نباید به سادگی «نوع» تلقی شوند؛ چرا که یک نشانه ممکن است شمایل، نمایه و نماد و یا هر ترکیبی از آن‌ها باشد. بنا بر نقل چندلر از هاوکس، تسلط یک وجه از آن‌ها در نشانه، توسط بافت تعیین می‌شود (همان، ص ۷۵)[xxv].

۲-۴. مقایسه پویایی و ثبات نشانه و معنا در نظریه پیرس و سوسور

یکی از تفاوت‌های اساسی میان دو نظریه پیرس و سوسور، دیدگاه متفاوت آن‌ها نسبت به پویایی و ثبات نشانه و معنا است. سوسور بر ثبات و ایستایی نشانه‌ها در نظام زبانی تأکید دارد و معتقد است دال و مدلول رابطه‌ای ثابت و جدانشدنی دارند (Saussure, 1959, p. 67). در مقابل، پیرس بر پویایی و سیالیت معنا در فرآیند نشانه‌شناسی تأکید می‌کند. از نظر او، معنا در تفسیر نشانه‌ها همواره در حال تغییر است و تفسیرکننده‌ای که معنایی را برداشت می‌کند، خود نشانه‌ای است که می‌تواند به نشانه‌های دیگر منجر شود (نوواگلیز و غفاری، ۱۳۹۰، ص ۱۰؛ Short, 2007, p. 178؛ چندلر، ۱۳۸۷، ص ۵۹).

۲-۵. نسبت نشانه با تئاتر

تئاتر به عنوان یک نظام نشانه‌ای پیچیده، فراتر از اجرای صرف رویدادها، اثری اندیشه‌ای و فرهنگی است (آزاداندیش و پویان، ۱۴۰۰، ص ۲۷۵). عنصر ارتباط در تئاتر، آن را عرصه‌ای غنی و بالقوه برای مطالعات نشانه‌شناختی ساخته است (اِلام، ۱۳۸۲، ص ۱۰). اِلام به نقل از کوزان (۱۹۶۸)، ۱۳ نظام تئاتری معرفی می‌کند که شامل زبان، لحن، حالت چهره، ایما و اشاره، حرکت، گریم، مدل مو، لباس، صحنه‌افزار، دکور، نور، موسیقی و جلوه‌های صوتی است (همان، ص ۸۰)؛ طبق نظر موکارفسکی، زبان‌شناس ساختارگرا که اجرای تئاتری را یک نشانه کلان سوسوری می‌داند، تمامی عناصر دخیل در این نشانه کلان، در فرآیند معناسازی دخیل هستند (همان، ص ۱۶). نشانه‌های تئاتری، علاوه بر دلالت صریح دال و مدلول، معناهای ثانویه نیز ایجاد می‌کنند که به ارزش‌های جامعه بازیگران و مخاطبان مرتبط است (همان، ص ۲۲)، بنابراین تولید معنا سیال‌تر از آن است که بتوان تنها بر اساس نقش بازنمودی چیزها تبیین گردد (همان، ص ۵۵).

در ارتباط تئاتر با نظریه نشانه‌شناسی پیرس، این موارد شایان توجه است: معنای ایجاد شده از تئاتر، در نسبت با تفسیرکننده در این نظریه، می‌تواند بصری تلقی شود؛ چرا که در نظریه پیرس منظور از تفسیرکننده کم و بیش فکری است که نشانه تولید می‌کند. بنابراین تفسیرکننده می‌تواند تصویر شکل‌گرفته در ذهن مخاطب، با نقشی شمایلی باشد (همان، ص ۴۵) و شمایل‌گرایی معمولاً مرتبط با نشانه‌های بصری است (همان، ص ۴۱). همچنین از لحاظ انواع پیرسی نشانه، اجرای تئاتری را باید نمادین دانست؛ زیرا مخاطب به موجب قراردادهای اجتماعی و فرهنگی، رویدادها را به عنوان چیزی فراتر از ظاهر آن‌ها می‌پذیرد. بنابراین نشانه‌های نمادین، شمایلی و نمایه‌ای، به طور همزمان بر صحنه تئاتر حضور دارند و همه نمایه‌ها و شمایل‌ها الزاماً مبنای قراردادی دارند (همان، ص ۴۷).

۲-۶. نسبت خیال و تخیل با هنر

خیال به معنای عام، شامل اموری است که میان وجود محض و عدم صرف قرار دارند (چیتیک، ۱۳۹۵، ص ۸۶، نقل در رسولی‌پور و یوزباشی، ۱۳۹۸، ص ۴۰۹) و به مثابه‌ای توده‌ای بی‌شکل است؛ در حالی که تخیل ساختارآفرین است. فرآیند تولید هنر را می‌توان تبدیل خیال به تخیل در ذهن هنرمند دانست (جهاندیده، ۱۳۸۶-۱۳۸۷، ص ۱۴۳، ۱۴۵). در این ارتباط، جان سرل، فیلسوف زبان، معتقد است که نمایش نه بازنمایی غیرواقعی شرایط؛ بلکه خودِ شرایط غیرواقعی است (سرل، ۱۹۷۵، ص ۳۲۸، نقل در اِلام، ۱۳۸۲، ص ۱۶۴).

۳. تحلیل یافته‌ها

در این بخش، پس از بیان خلاصه‌ای از نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای»، نشانه‌های تئاتری شاخص متن این اثر، بر اساس روش‌شناسی و مبانی نظری ارائه‌شده در بخش‌های گذشته، تحلیل می‌شود. تحلیل هر نشانه به گونه‌ای انجام شده است که ویژگی‌ها و کارکردهای آن در ارتباط با مسأله اصلی پژوهش روشن و زمینه لازم برای تفسیرهای جامع در بخش بحث و نتیجه‌گیری فراهم گردد.

۳-۱. خلاصه نمایشنامه

نمایشنامه‌ی «باغ‌وحش شیشه‌ای»، اثر تنسی ویلیامز، زندگی خانواده وینگ‌فیلد را روایت می‌کند که در غیاب پدر خانواده، با چالش‌های اقتصادی و اجتماعی دوران پس از جنگ جهانی اول در آمریکا دست و پنجه نرم می‌کنند. این اثر، بازتابی از بحران‌های ناشی از رکود اقتصادی، دگرگونی‌های مدرنیته و استثمار طبقات فرودست در

جامعه‌ای صنعتی‌شده است. راوی داستان، تام، پسر خانواده است که خاطرات خود را پس از گذشت دو دهه، بازگو می‌کند. او که تحت فشارهای زندگی و اشتغال در شغلی یکنواخت در انبار کفش قرار دارد، همچون پدرش در جست‌وجوی رهایی است. دیگر شخصیت‌های اصلی، شامل آماندا، مادر خانواده و لورا، خواهر تام هستند. لورا که دچار نقص فیزیکی در پا است، در انزوا به سر می‌برد و با مجموعه‌ای از مجسمه‌های شیشه‌ای خود سرگرم است، درحالی که آماندا اصرار دارد او را به اجتماع بازگرداند. با دعوت جیم اوکانر، همکار تام و همکلاسی سابق لورا به خانه، آماندا امیدوار است رابطه‌ای میان جیم و لورا شکل گیرد؛ اما با آشکارشدن تعهد جیم به دختری دیگر، این تمهید ناکام می‌ماند و تام نیز به بهانه این شکست، مانند پدرش خانه را برای همیشه ترک می‌کند (ویلیامز، ۱۳۹۱).

۳-۲. نشانه‌های تئاتری شاخص در متن نمایشنامه

۳-۲-۱. نشانه‌های تجسمی

۱. ظاهر محقر محلهِ خانه وینگ‌فیلدها

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: دو کوچه تنگ و تاریک، دیوار تیره، طناب‌های رختشویی و بشکه‌های زباله در محله خانه وینگ‌فیلدها
- مدلول: محدودیت اقتصادی
- تفسیرکننده: فشارهای اقتصادی جامعه آمریکا پس از جنگ جهانی اول به عنوان مانعی در تحقق اهداف خانواده وینگ‌فیلد
- نقل‌قول از متن نمایشنامه:

«... دیوار تیره‌رنگ و بدقواره‌ی ساختمانی را که در پشت آپارتمان اجاره‌ای خانواده‌ی وینگ‌فیلد قرار دارد ... در دو طرف آن دو کوچه تنگ و تاریک دیده می‌شود ... طناب‌های رختشویی از چپ و راست کشیده شده، بشکه‌های زباله ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷-۸).

۲. پله‌های مشبک فرار از آتش

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: سازه پله‌های مشبک فرار از آتش که در توصیف دکور ذکر شده است.
- مدلول: راه فرارِ بی‌ثبات از خطر بالقوه
- تفسیرکننده: تلاش تام و آماندا برای فرار از خطرِ واقعیت تلخ که در نمایشنامه، آتش‌سوزی یکی از نمادهای آن است (نک: نشانه ۱۵). مشبک بودن پله‌ها نیز نشان‌دهنده تزلزل و ناپایداری این راه فرار است.
- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

[تام] «آرام‌آرام به جلو صحنه، آن‌جا که ایوان پله‌های فرار از آتش وجود دارد، می‌ایستد و ... شروع به روایت می‌کند» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸-۹).

«آماندا از روی پله‌های فرار از آتش ظاهر می‌شود» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۷).

۳. لباس ملوانی تام

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: لباس ملوانی تام که در نخستین حضور بر صحنه، با آن ظاهر می‌شود.
- مدلول: تمایل تام به زندگی دریانوردانه، سفر و گریز از خانه
- تفسیرکننده: تمایل تام به فرار از خانه و واقعیت موجود و نیز شبیه شدن به پدرش
- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

«تام در این نمایشنامه راوی داستان است او با لباس ملوانان کشتی‌های جاری، از کوچه سمت چپ آپارتمان داخل می‌شود ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸)

تام (به آماندا): «... اگه تا حالا یه بارم به فکر خودم افتاده بودم، حالا مدت‌ها بود همون‌جایی بودم که اون هست. یعنی منم مثل اون فرار می‌کردم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۳۰).

۴. قاب عکس بزرگ پدر روی طاقچه و تابش نور بر آن

- نوع نشانه: قاب عکس بزرگ پدر روی طاقچه (صحنه ۱): در سطح دال/مدلول: شمایل؛ در سطح تفسیرکننده: نماد؛ تابش نور بر آن (صحنه ۴): در سطح دال/ مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: قاب عکسِ پدر خانواده با لباس پیاده نظام جنگ جهانی اول و چهره‌ای خندان روی طاقچه اتاق نشیمن که بزرگ‌تر از اندازه طبیعی است در صحنه ۱؛ نور تابیده‌شده بر آن هنگام صحبت تام درباره مهارت شعبده‌باز در رهایی از تابوت، در صحنه ۴

- مدلول: قاب عکس پدر غایب با لباس نظامی، بزرگ‌نمایی و برجسته‌شده در فضای اتاق نشیمن در صحنه ۱، رهاییِ ماهرانه از واقعیت تلخ در صحنه ۴

- تفسیرکننده: صحنه ۱: بزرگی غیرطبیعی عکس، حضور پدر را به‌صورت نمادین بر فضای خانه مسلط می‌کند و به غلبه وهم و تخیل در دنیای اعضای خانواده اشاره دارد (این تفسیر با پژوهش‌های پیشین همسو است (Bhawar, 2020, p. 2169)). لبخند پدر در لباس نظامی را می‌توان نشانه‌ای از میل به فرار از خانه به «دوردست‌ها» و واقعیت تلخ جنگ دانست، که برای اعضای خانواده به یک خاطره تثبیت‌شده بدل شده است. همچنین، تکرار نماد عکس در نمایشنامه - از جمله عکس بزرگ پدر - می‌تواند نشانه‌ای از حبس اعضای خانواده در گذشته‌ای مطلوب باشد [xxvi].

صحنه ۴: نور متمرکز بر عکس پدر، بلافاصله پس از گفت‌وگوی تام و لورا درباره شعبده‌بازی، تداعی می‌کند که پدر، سال‌ها پیش همانند یک «شعبده‌باز ماهر»، خود را از «تابوتِ واقعیت» رها کرده است.

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

صحنه ۱:

«... یک تابلوی نقاشی کهنه از صورت پدر خانواده که روی آن نقاشی شده به دیوار آویزان است در این تصویر پدر کُلاه پیاده نظام سربازان جنگ جهانی اول را به سر دارد و صورتش خندان است» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸).

تام: «... فقط عکسش که از اندازه‌ی طبیعی بزرگ‌تره، به دیوار اتاق نشیمن نصبه. اون پدر ماست که خیلی وقت پیش اینجا بود. ... از بس با نقاط دوردست تماس گرفت خودشم به نقاط دوردست کشیده شد. ... از این شهر فرار کرده بود» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰-۱۱).

صحنه ۴:

تام (به لورا): «... این‌قدر هم هوش نمی‌خواد که آدم بتونه خودشو توی تابوت میخکوب کنه. ولی کی تا حالا تونسته بدون این‌که یه میخ لق بشه، خودشو از اون تو نجات بده؟ (نور روی عکس پدر کمی روشن می‌شود و پس صحنه تاریک می‌شود)» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۳۵-۳۶).

۵. پرده جداکننده شفاف جلوی طاقنمای اتاق نشیمن و تصویر گل سرخ‌های آبی (بلورز) بر آن

- نوع نشانه: پرده شفاف (صحنه ۱): در سطح دال/مدلول: شمایل؛ در سطح تفسیرکننده: نماد؛ تصویر گل سرخ‌های آبی بر پرده شفاف (صحنه ۲): در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: پرده نازک و رنگ‌ورورفته جلوی طاقنمای بزرگ در اتاق نشیمن خانه در صحنه ۱؛ تصویر گل سرخ‌های آبی که بر این پرده منعکس شده است در صحنه ۲.

- مدلول: پرده شفاف جداکننده (صحنه ۱): مرز باریک، متزلزل و غیرقابل تشخیص میان دو فضای نشیمن و غذاخوری؛ تصویر گل سرخ‌های آبی بر این پرده (صحنه ۲): بی‌همتایی و لطافت لورا

- تفسیرکننده: شفافیت و انعطاف‌پذیری پرده جداکننده، نشان‌دهنده مرز باریک و متزلزل میان دو فضای نشیمن و غذاخوری است که به‌ترتیب غالباً ساحت تخیل و واقعیت را نمادین می‌کنند [xxvi i]؛ یعنی انفصال مشخصی میان دنیای درونیِ شکننده لورا و واقعیت‌های خردکننده زندگی وجود ندارد و او میان این دو جهان در کشمکش است. همچنین این پرده از پارچه و انعطاف‌پذیر است؛ پس هر رویدادی در زندگی لورا، می‌تواند این مرز را به سهولت تغییر دهد (بخشی از این تفسیر با پژوهش‌های پیشین همسو است (قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲، ص ۲۴-۲۵)). تصویر گل سرخ‌های آبی بر این پرده در صحنه‌ای که لورا مشغول تمیز کردن حیوانات شیشه‌ای است نیز، از طرفی به منحصربه‌فرد بودن لورا اشاره دارد (آبی بودن رُز که در واقعیت وجود ندارد، صفتی است که جیم به لورا می‌دهد [xxvi i i]) و از طرفی نشان‌دهنده غلبه تخیل لورا در این صحنه است؛ چرا که این تصویر در هنگام مشغولیت لورا با حیوانات شیشه‌ای منعکس می‌شود که نوعی ملجأ تخیلی برای لورا است (نک: نشانه ۸ و پی‌نوشت ۲۹).

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

صحنه ۱:

«... اتاق نشیمن را می‌بینیم ... وسط اتاق طاقنمای بزرگی وجود دارد که پرده‌ایی نازک و رنگ و رو رفته جلو آن آویزان است. اتاق غذاخوری پشت این پرده

قرار دارد. در این اتاق چندین عروسک و مجسمه‌ی شیشه‌ای کهنه و قدیمی دیده می‌شود ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸)

تام: «... از پشت این پرده می‌شه اتاق غذاخوری و یه میز غذاخوری رو دید» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۱).

صحنه ۲:

«... تصویر گل‌سرخ‌های آبی یا بلوروزز، روی پرده شفاف ... دیده می‌شود. به تدریج قیافه‌ی لورا ظاهر می‌شود ... او مشغول نظافت عروسک‌های شیشه‌ای خودش است» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۷).

۶. صندلی ظریف تزئین‌شده با عاج و پایه‌هایی چون پنجه عقاب

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: شمایل؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: صندلی ظریف تزئین‌شده با عاج و پایه‌هایی چون پنجه عقاب که لورا در هنگام نظافت باغ‌وحش شیشه‌ای خود، بر آن نشسته است.
- مدلول: تضاد ظرافت لورا با قدرت، چنگال سلطه و جنبه مادی و حیوانی زندگی
- تفسیرکننده: ویژگی‌های بصری این صندلی ــ ترکیب عاج فیل و پنجه عقاب در عینِ ظرافت فرم ــ می‌تواند به عنوان نمادی از کشمکش لورا میان فشارهای مادی از سوی آماندا (تجسم‌یافته در اجزای حیوانی صندلی) و دنیای لطیف و تخیل‌پردازانه‌اش (بازتاب‌یافته در ظرافت صندلی) دیده شود. این تعبیر با گفت‌وگوهای آماندا در صحنه صرف شام با فرزندانش، که به شیوه تغذیه حیوانات اشاره دارد و نیز با تأکید سلطه‌گرانه او به لورا مبنی بر ازدواج و یادگیری ماشین‌نویسی به عنوان راه‌های تأمین معاش زندگی مادی، هم‌خوانی پیدا می‌کند (نک: نشانه ۲۱).
- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

آماندا: «...تام غذا رو خوب بجو. ... آدم باید قبل از این‌که غذاشو قورت بده، اونو توی دهنش له کنه ...

...

تام: ... آدم اُقش می‌گیره. مرتب از شکمبه‌ی حیوانات و غده‌ی بزاق حرف می‌زنی، بجو...لهش کن...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۲).

«... [لورا] روی یک صندلی ظریف که با استخوان عاج تزئین شده و پایه‌هایی مثل پنجه‌های عقاب دارد، نشسته. ... او مشغول نظافت عروسک‌های شیشه‌ای خودش است. ... به محض اینکه صدای پای [آماندا] شنیده می‌شود، لورا دست و پای خود را جمع می‌کند و ظرف مجسمه‌های شیشه‌ای خود را به گوشه‌ای می‌گذارد ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۷)

آماندا (به لورا): «... بعد معلم [ماشین‌نویسی] گفت ... اولین دفعه‌ای که می‌خواستم از [لورا] امتحان سرعت بگیرم به کلی از حال رفت. ... پنجاه دلار شهریه‌ی مدرسه ... آرزوهایی که برای تو داشتم... به‌باد دادی» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۲۰).

۷. حرکات رقص‌گونه لورا و آماندا در نظر تام

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: حرکات پروانه‌وار و بی‌صدای آماندا و لورا هنگام جمع کردن میز شام که توسط تام چون رقص‌های مذهبی توصیف می‌شود.
- مدلول: روال تکراری زندگی همچون نظمی آیینی؛ لطافت و آرامش لورا
- تفسیرکننده: آرامش و نظم حرکات آماندا و لورا در هنگام جمع کردن سفره شام را می‌توان نمادی از تکرار آیین‌وارِ زندگی روزمره آن‌ها و پروانه‌وار بودن آن را به شکنندگی و لطافت لورا تعبیر کرد. این حرکات آرام همچنین می‌تواند بیانگر آرامش ظاهری زندگی این خانواده، پیش از آشوبِ قریب‌الوقوع ناشی از ورود جیم باشد.
- نقل‌قول از متن نمایشنامه:

تام: «... ما ساکنین آپارتمان وینگ‌فیلد شام‌مونو خوردیم. مادرم و خواهرم مشغول جمع کردن ظرف‌ها از روی میز هستن. حرکات اونا آدمو به‌یاد رقص‌های مذهبی می‌اندازه. مثل پروانه بی‌صدا و ملایم کار خودشونو می‌کنن» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۴۷).

۸. درخشش اسب شیشه‌ای «تک‌شاخ» در نور و شکستن شاخ آن در صحنه مکالمه لورا و جیم

- نوع نشانه: درخشش تک‌شاخ: در سطح دال/مدلول: شمایل؛ در سطح تفسیرکننده: نماد؛ شکستن شاخ: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: درخشش تک‌شاخ در نور (درخشش تک‌شاخ)؛ شکستن شاخ تک‌شاخ توسط جیم (شکستن شاخ)
- مدلول: منحصربه‌فرد بودن معصومانه لورا (درخشش تک‌شاخ)؛ از بین رفتن یگانگی و نیز تنهایی لورا با امید به پیوند با جیم (شکستن شاخ)
- تفسیرکننده: حیوانات شیشه‌ای که در نمایشنامه به عنوان بزرگ‌ترین علاقه‌مندی لورا معرفی شده‌اند، به سبب ظرافت و شکنندگی، نمادی از شخصیت او هستند[xxix]. در میان آن‌ها، اسب تک‌شاخ جایگاهی ویژه دارد؛ زیرا همچون لورا منحصربه‌فرد است و همچون«بلورز» (دیگر نشانه‌ی مرتبط با ساحت تخیل و نماینده‌ی لورا؛ نک: نشانه ۵) به قلمرو تخیل تعلق دارد. درخشش تک‌شاخ در نور و لذت بردن از آن، می‌تواند نماد معصومیت لورا تلقی شود[xxx]؛ به‌ویژه که در نورپردازی نمایش، تمرکز نور اغلب بر چهره لورا است (Astrauskienė & Šležaitė, 2013, p.74). شکسته‌شدن شاخِ تک‌شاخ توسط جیم نیز به معنای از دست رفتن این یگانگی، گسست لورا از دنیای صرفاً تخیلی و نیز تمایل او به ورود به واقعیتِ ناشی از تحقق تخیل او است؛ اما هنگامی که لورا متوجه واقعیت می‌شود، اسب بدون‌شاخ را به جیم می‌بخشد که خود نماینده واقعیت در نمایشنامه است[xxxi]. این عمل، شکست لورا را در به وقوع پیوستنِ تخیلش مبنی بر پیوند با جیم و لزوم بازگشت دشوارتر به ساحت تخیل نشان می‌دهد. بنابراین نشانه‌های مذکور در مجموع بیانگر تلفیق دنیای تخیل و واقعیتِ لورا، گذار کوتاه و شکننده او از تخیل به واقعیت و نیز دشواری بازگشت او به ساحت تخیل است (این تفسیر با پژوهش‌های پیشین همسو است (Astrauskienė & Šležaitė, 2013; Bhawar, 2020)). هدیه تک‌شاخ به جیم، می‌تواند به کاهش وابستگی لورا به تخیل و آمادگی او برای ورود به واقعیت نیز تعبیر شود.
- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:
لورا(به جیم): «... مثلاً این [اسب تک‌شاخ] یکی از اوناس. ... مواظب باشین، فوت بهش بکنین شکسته. ... جلوی نور نگهش دارین، روشنایی رو دوست داره، توی نور می‌درخشه. ... این محبوب‌ترین مجسمه‌ایه که دارم.
...
جیم: مگه نسل اسب یه‌شاخ از بین نرفته؟» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۹۳)
«جیم: چی بود بهش خوردم؟
...
جیم: ای داد شکست؟
لورا: حالا مثل همه‌ی اسبای دیگه‌س، دیگه شاخ نداره» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۹۵).
لورا (به جیم): «... شما دیگه اینجا نمی‌آیید؟
جیم: ... نه لورا. نمی‌تونم ... من مدتیه که با دختری به اسم بتی رفت و آمد دارم. ... می‌خواهید این مجسمه‌ی شیشه‌ای رو بدید به من؟ آخه برای چی لورا؟
لورا: به عنوان یادگاری...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۹۸-۹۹)

۹. سایه بزرگ جیم بر دیوار اتاق نشیمن با نور شمعدان آسیب‌دیده آماندا در شرایط قطعی برق

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: شکل‌گیری سایه بزرگ جیم بر دیوار اتاق نشیمن با نور شمعدان آسیب‌دیده آماندا، که به دلیل قطعی برق در شب میزبانی از جیم به کار می‌رود.
- مدلول: پر شدن تمام اتاق نشیمن با حضور موهوم جیم، در شرایط از بین رفتن مصداقی از تکنولوژی
- تفسیرکننده: سایه به عنوان نمادی از وجهِ غیر واقعی یک پدیده، می‌تواند بیانگر وهمی باشد که در این صحنه توسط جیم، تمام دیوار اتاق نشیمن - فضایی که در نمایشنامه غالباً به ساحت تخیل لورا اشاره دارد - (نک: پی‌نوشت ۲۷)، پر کرده است. توجیه این تفسیر از سایه که با نور شمعدان آسیب‌دیده آماندا در شرایط قطعی برق (مصداقی از تکنولوژی جامعه پس از جنگ) در شب میهمانی ایجاد می‌شود، با توجه به وجه نمادین این شمعدان، تقویت می‌شود. شمعدان در دوره جوانی آماندا به دلیل رعد و برق ناشی از آتش‌سوزی در کلیسا، آسیب دیده است. آتش‌سوزی و رعد و برق در نمایشنامه هر دو نشانه‌های نمادین از خطرِ واقعیت هستند (نک: نشانه ۲، ۱۵ و ۲۰)، که به شمعدان به

عنوان نمادی از تخیل [xxxiii] آسیب زده است. به این شکل خطر آسیبِ قریب‌الوقوعِ واقعیت به تخیل غالب در این لحظات، نمادین می‌شود.

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

«چراغ اتاق یک‌مرتبه خاموش می‌شود» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۷).

آماندا: «... من شمع روشن می‌کنم ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۷)

آماندا (به جیم): «... این شمعدون توی کلیسای زادگاه من بود. کلیسا که آتیش گرفت یه کم آب شد. توی بهار رعد و برق شدیدی شد و کلیسا رو آتیش زد. ... می‌تونین هر دو رو با هم ببرین؟» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸۰)

جیم (به لورا): «شمع‌ها رو کجا بذارم؟

...

... من درست توی نور شمع نشستم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸۱).

جیم (به لورا): «... ببینین وقتی خمیازه می‌کشم سایه‌ام روی دیوار چه‌قدر بزرگ می‌شه.

لورا: بله سایه‌تون تا ته اتاق می‌رسه» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۹۴).

۱۰. نشانه‌های مرتبط به قوس و قزح

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: طرح قوس و قزح بر شال گردن هدیه‌شده به تام در مراسم شعبده‌بازیِ «تابوت»: شمایل؛ نور قوس و قزح‌وار چراغ در کلوپ «زیبای بهشت»: نمایه؛ تکه‌های «قوس و قزح‌خوردهِ» شیشه‌های رنگارنگ عطرفروشی: نمایه

در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: مصادیق مرتبط به قوس و قزح شامل طرح قوس و قزح بر شال گردن هدیه‌شده به تام در مراسم شعبده‌بازیِ «تابوت»؛ نور قوس و قزح‌وار چراغ در کلوپ «زیبای بهشت»؛ تکه‌های «قوس و قزح‌خوردهِ» شیشه‌های رنگارنگ عطرفروشی

- مدلول: ناپایداری رنگ‌های فریبنده

- تفسیرکننده: قوس و قزح نمادی از ناپایداری و فریبندگی تخیلات تام است؛ چنانچه قوس و قزح خود نیز تنها لحظاتی کوتاه پس از باران قابل مشاهده است [xxxiii]. شال گردن اهدایی به تام با طرح قوس و قزح در مراسم شعبده‌بازیِ «تابوت»، بیانگر جادوی ظاهری زندگی است که اسارت در واقعیت دشوار و نمادین‌شده با تابوت را پنهان می‌کند. بازتاب قوس و قزح‌گونه نور در شیشه‌های عطر نیز نوری را به یاد تام می‌آورد که همیشه با معنویت لورا عجین بوده و لذا همراه با حس کردن مسئولیت خود نسبت به لورا، ناپایداری تخیل ترک خانه را درک می‌کند (نک: نشانه ۴، ۸ و ۱۷ و پی‌نوشت ۳۰).

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

تام (به لورا): «... شعبده‌بازی‌های خیلی جالبی نشان داد. ... (از جیب بغلی شلوارش یه شال‌گردن با نقش قوس و قزح درمی آورد) این شال گردنو داد به من ... اونو توی تابوت گذاشتیم و میخکوب کردیم، اما اون بدون این‌که یه میخ لق بشه از تابوت اومد بیرون. ... این حقه به درد من می‌خوره که از این وضع لعنتی نجاتم بده» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۳۴-۳۵).

تام: «... تو شهری که هیچ کس رو نمی‌شناختم ... از جلوی ویترین مغازه‌ی عطرفروشی ... عبور کردم. ویترین پر از شیشه‌های رنگی بود. بطری‌های شفافِ کوچیکی که رنگ‌های زیبایی داشتند و حالت تکه‌های قوس و قزح خورده‌ای رو یاد آدم می‌آوردن. یکهو خواهرم دستش رو روی شونه‌ام می‌گذاره و من برمی‌گردم و توی چشاش نگاه می‌کنم...

لورا من سعی کردم تو رو فراموش کنم، ولی بیشتر از اون‌چه که فکر می‌کردم وفادار بودم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۵).

(در مورد تفسیرکننده و نقل‌قول مربوط به دال نور قوس و قزح‌وارِ چراغ در کلوپ زیبای بهشت، نک: نشانه ۱۹)

۱۱. نشانه‌های مرتبط به شکستن شیشه در پی درگیری آماندا و تام

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: شکستن باغ‌وحش شیشه‌ای لورا در صحنه ۳ و لیوان در صحنه ۷، که به دنبال درگیری آماندا و تام رخ می‌دهد.

- مدلول: درگیری شدید آماندا و تام که با تبعات روحی برای لورا همراه می‌شود.

- تفسیرکننده: با توجه به نمایندگی شیشه از شخصیت آسیب‌پذیر لورا در نمایشنامه، شکستن آن به عنوان فروپاشی شخصیت او و نیز دنیای تخیلیِ محافظت شده‌اش (باغ‌وحش شیشه‌ای)، با ضربه «واقعیت» درک می‌شود (نک: نشانه ۸ و پی‌نوشت ۲۹). واقعیت در صحنه ۳، در قالب پالتوی تام نمادین می‌شود که یادآور «سردی» در روابط اعضای خانواده است. تام با پرت کردن پالتو، به دنبال رهایی از این واقعیت تحمل‌ناپذیر است؛ اما این اقدام در تعارض با تخیل لورا قرار می‌گیرد، تا جایی که جمع کردن خرده‌شیشه‌ها توسط تام نیز این تخیل آسیب‌دیده را بازسازی نمی‌کند.

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

صحنه ۳:

«تام پالتوی خود را بر می‌دارد به طرف در می‌رود ... بعد پالتو را ... پرتاب می‌کند، پالتو به میزی که عروسک‌های شیشه‌ای لورا روی آن است برخورد می‌کند. صدای شکستن شیشه‌ها به گوش می‌رسد.

لورا: باغ‌وحش شیشه‌ای من!

آماندا (به تام): من دیگه ... با تو حرف نمی‌زنم ...

... لورا با ضعف و ناتوانی به بخاری تکیه می‌دهد، تام با کمال خجالت و شرمساری به او نگاه می‌کند و مشغول جمع کردن شیشه‌های شکسته می‌شود، سعی می‌کند با لورا حرف بزند ولی نمی‌تواند» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۳۱-۳۲).

صحنه ۷:

آماندا (به تام): «هرجا می‌خوای برو ... پسره‌ی خودخواه خیالباف.

تام لیوان را روی زمین پرت می‌کند-صدای شکستن لیوان-لورا جیغ می‌کشد. تام به سرعت خارج می‌شود ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۴).

۱۲. کنش‌های لورا در مونولوگ پایانی تام (بلند کردن سر، لبخند او به آماندا و خاموش کردن شمع‌ها)

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: بلند کردن سر لورا و نمایان شدن چهره‌اش؛ لبخند به آماندا؛ خاموش کردن شمع‌ها

- مدلول: آشکارگی؛ پذیرش واقعیت با پایان دادن به تخیل

- تفسیرکننده: کنش‌های نهایی لورا در نمایشنامه را می‌توان به عنوان تحول شخصیت او، پس از تجربه ملاقات با جیم تعبیر کرد. لورا که پیش از این، با پناه بردن به باغ‌وحش شیشه‌ای به صورت انفعالی در تخیل شکننده خود به سر می‌بُرد، در آخرین صحنه با کنار رفتن موها، شخصیت خود را آشکار کرده و از پنهان‌شدگی پیشین پشت تخیل شکننده، فاصله می‌گیرد. این رفتار او که مطابق با توصیه جیم به او است[xxxi v]، این‌گونه پذیرش واقعیت را نمادین می‌کند: لبخند به آماندا که همواره بخشی از واقعیت خرد کننده برای او بوده است (نک: نشانه ۲۱) و نیز خاموش کردن شمع‌ها (تخیل؛ نک: پی‌نوشت ۳۲) در انتظار رعد و برق (واقعیت؛ نک: نشانه ۲۰).

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

تام (در مونولوگ پایانی): «شمع‌ها رو خاموش کن لورا، چون این روزا دنیا رو رعد و برق روشن کرده، ... خداحافظ لورا.

... لورا روی نیمکت دراز کشیده، موی سیاه لورا صورت او را پوشانده در پایان صحبت تام سر خود را بلند می‌کند و به مادر خود لبخند می‌زند. ... در پایان صحبت تام، لورا شمع‌ها را خاموش می‌کند و صحنه تاریک می‌شود» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۵-۱۰۶).

۳-۲-۲. نشانه‌های غیرتجسمی

۱. علاقه‌مندی افراطی تام به سینما

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: سینما رفتن تام که در نمایشنامه، به عنوان عادتی افراطی و نیز مخالف میل آماندا معرفی می‌شود.

- مدلول: پنهان شدن تام از واقعیت – از جمله در ارتباط با آماندا - در پشت پرده تخیلیِ سینما

- تفسیرکننده: این نمایه به عنوان نشانه‌ای علت‌مند از وضعیت روانی ناخوشایندِ تام درک می‌شود. تام به دلیل زندگی یکنواخت خود و معمولاً پس از درگیری با آماندا به سینما می‌رود

که نشان‌دهنده فرار او از واقعیت و پناه بردن به تخیل رهایی‌بخش و البته موقتی فضای فیلم‌ها است؛ بنابراین تام به دنبال تخیل یک رهایی «پایدار»، پس از دومین درگیری با آماندا، به جای رفتن به سینما، برای همیشه خانه را ترک می‌کند.

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

تام (به آماندا): «... به من دست نزن مادر.

آماندا: ... کجا می‌ری؟

تام: سینما» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۳۰).

آماندا (به تام): «برای چی این‌قدر سینما می‌ری؟

تام: چون حادثه رو دوست دارم. توی شغل من حادثه وجود نداره. بنابراین به سینما می‌رم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۴۱).

تام (به جیم): «از نگاه کردن [به فیلم‌ها] خسته شدم. ... حالا می‌خوام خودم راه بیفتم و به حرکت دربیام» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۱).

تام (به آماندا، در دومین درگیری با او): «می‌رم سینما.

آماندا: ... مبادا اجازه بدی چیزی مانع تفریحات خودخواهانه‌ی تو بشه. آره برو برو برو سینما.

تام: ... زودتر می‌رم، سینما هم نمی‌رم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۳-۱۰۴).

۲. ماهی شام در شب میزبانی از جیم

- نوع نشانه: نماد

- دال: ماهی به عنوان غذای شام در شب میزبانی از جیم

- مدلول: نجات و رستگاری در ارتباط با شخصیت جیم (در نمادشناسی مسیحی، ماهی نماد منجی است (ستاری، ۱۳۷۹: ۷۴، نقل در نیکوئی و همکاران، ۱۳۹۸، ص ۲۶۳)).

- تفسیرکننده: ماهی شام در شب حضور جیم در خانه وینگ‌فیلدها، با توجه به نمادشناسی مسیحی، می‌تواند به عنوان نماد منجی تعبیر گردد (همان) که با توجه به پیش‌زمینه نمایشنامه، به شخصیت جیم پیوند می‌خورد. صرف شام در نور شمع به دلیل قطعی برق (نک: نشانه ۹) که با خواندن دعا توسط تام نیز همراه است، با ایجاد فضایی معنوی توجیه این تفسیر را تقویت می‌کند.

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

تام: «قیافه‌ی تخیلی این جوون ... تو آپارتمان ما سایه انداخت. به‌ندرت شبی بود که ... از این امید خونواده‌ی ما صحبتی به میون نیاد» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۲۵).

لورا (به آماندا، در صحنه ورود جیم): «... مادر، تو درو باز کن، ... من باید سس ماهی رو درست کنم.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۶۶)

آماندا (به تام): «... پسرم تو دعا رو بخون.

تام: برای نعمت‌هایی که به ما ارزانی داشته‌ای، خداوند بزرگ، تو را سپاسگزاریم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۶).

۳. نشانه‌های مرتبط به آتش‌سوزی

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: پله‌های فرار از آتش در روایت تام؛ آتش‌سوزی آسیب‌زننده به شمعدان قدیمی آماندا در روایت او

- مدلول: خطر تهدید کننده

- تفسیرکننده: با توجه به پیش‌زمینه نمایشنامه، آتش‌سوزی در هر دو نشانه مذکور، به عنوان خطر «واقعیتِ» تهدیدکننده در کمین تخیل تعبیر می‌شود. پله‌های فرار از «آتش» که تام هنگام فرار همیشگی از خانه از آن پایین می‌رود، به همین معنای نمادین اشاره دارد؛ فرار از خانه که واقعیت دشوار زندگی تام را نمادین می‌کند، به سمت تخیل سفر به دوردست‌ها؛ همچون پدر خانواده. آتش‌سوزی ناشی از رعد و برق که در جوانی آماندا به شمعدان او به عنوان نمادی از تخیل آسیب زده است نیز، مؤید همین تفسیر است (نک: نشانه ۹).

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

تام: «شهرم رو ترک کردم. از پله‌های این نردبان[xxxv] پایین اومدم ... برای آخرین بار... و از اونجا همون راهی رو که پدرم رفته بود دنبال کردم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۴).

(در مورد نقل‌قول مربوط به دال «آتش‌سوزی آسیب‌زننده به شمعدان قدیمی» آماندا، نک: نشانه ۹)

۴. سفر تام به شهرهایی چون برگ‌های خوش‌رنگ جدا از شاخه و سرگردان در نسیم

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نماد؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: سفر تام به شهرهایی که چون برگ‌های خوش‌رنگ جدا از شاخه، در نسیم سرگردان است.
- مدلول: به پایان رسیدن فصل تحقق تخیلاتِ دل‌انگیز تام؛ جدایی تام از اصل خود و سرگردانی او در سفر
- تفسیرکننده: شهرهایی که تام پس از ترک خانه به امید تحقق به تخیلش به آنها سفر می‌کند، مانند برگ‌های خوش‌رنگ به ظاهر دل‌انگیز هستند؛ اما جدا شدن از شاخه‌ها نشان می‌دهد که زمان آن‌ها به سر رسیده است. سرگردان بودن برگ‌ها در نسیم نیز، می‌تواند نماد سرگردانی تام پس از ترک خانه و جدایی از اصل خود باشد (نک: نشانه ۱۰ و ۱۷).
- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

تام: «شهرم رو ترک کردم. ... مسافرت زیاد کردم. شهرها رو مثل برگ‌های خشک و از شاخه افتاده‌ی درختا که با وزش نسیم از کنار انسان سُر بخورند طی کردم. برگ‌هایی که رنگ خوبی دارن ولی از شاخه جدا شدن» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۴-۱۰۵).

۵. نیروی شیشه‌مانند به عنوان مانع توقف سفرِ تام و رسیدن او به مقصد

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نماد؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: نیروی شفاف شیشه‌مانند که مانع توقف تام در مسیر سفر و رسیدن او به مقصد می‌شود.
- مدلول: موانع نامرئی که در سفر تام، از رسیدن او به مقصد جلوگیری می‌کند.
- تفسیرکننده: توصیف تام از «شیشه‌مانند» بودن موانعی که بر سر راه مقصد سفرِ او پس از ترک خانه قرار گرفته است، با شخصیت لورا پیوند دارد؛ به همین دلیل می‌توان این موانع را به وابستگی عاطفی و احساس مسئولیت تام نسبت به لورا تعبیر کرد (نک: نشانه ۱۰). این موانع به دلیل شیشه‌مانند و نامرئی بودن، می‌تواند به مرز غیر قابل تشخیص تخیل و واقعیت در زندگی تام نیز اشاره کند که او را در چرخه‌ای بی‌پایان از جستجوی تخیلِ «رهایی» در دامِ سرگردانی نگاه می‌دارد. توصیف تام از این نیرو به قطعه موسیقی نیز، که در نمایشنامه نشانه‌ای دیگر متعلق به ساحت تخیل است (نک: نشانه ۱۸)، توجیه این تفسیر را تقویت می‌کند.
- نقل‌قول از متن نمایشنامه:

تام: «میل داشتم متوقف بشم ولی نیرویی در تعقیبم بود. این نیرو که اغلب خیلی ناگهانی و سریع خودش رو به من می‌رسوند گهگاه حالت یه قطعه سریع یا شاید یه شیشه‌ی شفافو داشت» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۵).

۶. نشانه‌های مرتبط به موسیقی

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: نمایه؛ در سطح تفسیرکننده: نماد
- دال: مصادیق موسیقی در نمایشنامه شامل گرامافون و صفحات قدیمی لورا؛ صدای زیبای جیم در جوانی از منظر لورا
- مدلول: گذشته‌محور بودن لورا؛ علاقه او به جیم
- تفسیرکننده: با توجه به پیش‌زمینه نمایشنامه، می‌توان گفت که موسیقی به عنوان پناهگاهی از جنس تخیل[xxxvi] برای لورا عمل می‌کند و هر زمان واقعیت او را در تنگنا قرار می‌دهد، به آن رجوع می‌کند. به‌علاوه، علاقه لورا به صفحات قدیمی و نیز صدای جیم در سال‌های دور را می‌توان به تعلق خاطر او به گذشته و ناتوانی او از رهایی از خاطرات تعبیر کرد.
- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

(توصیف در صحنه دعوای آماندا با لورا، به دلیل فرار از کلاس ماشین‌نویسی): «لورا به سختی نفس می‌کشد، به زحمت بلند می‌شود و به طرف گرامافون می‌رود، آن را کوک می‌کند» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۲۰-۲۱).

لورا (به آماندا، درباره جیم): «صدای خیلی قشنگی داشت» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۲۳).

لورا (به جیم): «... من یادمه شما صدای قشنگی داشتین» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸۳).

تام (به آماندا، درباره لورا): «اون همه‌اش با این صفحه‌های کهنه ور می‌ره» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۵۸).

جیم (به لورا): «خداحافظ لورا ...

...

لورا [گرامافون] را کوک می‌کند» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۲).

۷. نشانه‌های مرتبط به فصل بهار

- نوع نشانه: در سطح دال/ مدلول: گل نرگس: نمایه، سایر دال‌ها: نماد؛ در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: مصادیق مرتبط با فصل بهار در نمایشنامه شامل گل نرگس؛ فصل باز بودن کلوپ «زیبای بهشت»، آمدن جیم به خانه وینگ‌فیلدها و آب شدن شمعدان آماندا در جوانی او به علت آتش‌سوزی ناشی از رعد و برق

- مدلول: نوید تحقق تخیلات که با ویرانی آن همراه است.

- تفسیرکننده: این نماد، می‌تواند به گذرایی تخیلات آماندا، تام و لورا تعبیر گردد؛ گرچه در ابتدا با شکوه «بهارمانند»، نوید تحقق این تخیلات را می‌دهد. گل نرگس یادآور جوانی گذرای آماندا است؛ کلوپ زیبای بهشت که در فصل بهار باز است، با چراغ قوس و قزح‌مانند خود، تخیلی موقتی برای تام ایجاد می‌کند (نک: نشانه ۱۰). تخیل ناپایدار ظهور جیم به عنوان منجی خانواده (نک: نشانه ۱۴)، با آشکار شدن واقعیت، فرو می‌پاشد و آب شدن شمعدان دوره جوانی آماندا در کلیسا بر اثر رعد و برق بهاری و آتش‌سوزی ناشی از آن، نشان‌دهنده ناپایداری تخیل (در ارتباط با نور شمع) و ویرانی آن با واقعیت (در ارتباط با آتش‌سوزی و رعد و برق) است (نک: نشانه ۹، ۱۵ و ۲۰ و پی‌نوشت ۳۲). فصل بهار را می‌توان نشانه چرخه‌ای دانست که آماندا، تام و لورا در آن گرفتار هستند: امید به تحقق تخیلات، تجربه کوتاه‌مدت آن و سپس بازگشت به واقعیت ناأمیدکننده.

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

آماندا (به لورا): «ماه مه بلومنتن خیلی زیبا بود. ... تکیه‌کلام همه شده بود، آماندا و گل‌های نرگس» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۶۴-۶۵).

تام: «... اسمش [کلوپ موسیقی] زیبای بهشت بود. تو فصل بهار هر شب ... باز بود... فقط یه چراغ گرد ... روشن می‌موند ... و سایه‌روشن‌های رنگی اون مثل قوس و قزح منعکس می‌شد. ... مثل یه چلچراغ تو سیاهی می‌درخشید و دنیای ما رو با قوس و قزح فریبنده و موقتی خودش روشن می‌کرد» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۴۸-۴۹).

آماندا (در شب میزبانی از جیم): «... تام بذار در باز باشه. هنوز تابستون نیومده ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۳)

(در مورد نقل‌قول مربوط به دال «فصل آب شدن شمعدان آماندا در جوانی او به علت آتش‌سوزی ناشی از رعد و برق»، نک: نشانه ۹)

۸. نشانه‌های مرتبط به رعد و برق

- نوع نشانه: در سطح دال/مدلول: صدای عصای لورا که به زعم خودش شبیه صدای «رعد» است: نمایه؛ آب شدن شمعدان قدیمی آماندا بر اثر رعد و برق: نمایه؛ لحظه‌ای که جیم اعلام می‌کند نامزد دارد: نمایه؛ ذکر «رعد و برقی که دنیا را روشن کرده» در مونولوگ پایانی تام خطاب به لورا: نماد

در سطح تفسیرکننده: نماد

- دال: مصادیق رعد و برق در نمایشنامه شامل صدای عصای لورا که به زعم خودش شبیه صدای «رعد» است؛ آب شدن شمعدان قدیمی آماندا بر اثر رعد و برق؛ لحظه‌ای که جیم اعلام می‌کند نامزد دارد؛ ذکر «رعد و برقی که دنیا را روشن کرده» در مونولوگ پایانی تام خطاب به لورا

- مدلول: خطر تهدیدکننده واقعیت در کمین تخیل آماندا، تام و لورا

- تفسیرکننده: رعد و برق نمادی از آشکارسازی ناگهانی واقعیت تلخ است که تخیل آماندا، تام و لورا را مختل می‌کند: صدای عصای پای ناقص لورا برای او همچون «رعد» است و او را منزوی می‌کند. لحظات غلبه تخیل لورا در ملاقات با جیم، با شمعدان‌های کلیسا نمادین می‌شود که خود با رعد و برق آسیب دیده است (نک: نشانه ۹، ۱۵ و ۱۹)؛ آشکار شدن واقعیتِ از دست دادن جیم در لحظه‌ای ناگهانی پس از تجربه موقت تخیل، با صدای رعد و برق همراه می‌شود؛ اشاره به رعد و برق در مونولوگ پایانی تام خطاب به لورا نیز، وقوع اجتناب‌ناپذیر واقعیت و چیرگی آن بر تخیل را نشان‌می‌دهد که با نور شمع نمادین می‌شود (نک: نشانه ۱۲ و پی‌نوشت ۳۲).

- نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

لورا (به جیم): «... وقتی راه می‌رفتم [چوب عصا] ... مثل رعد صدا می‌کرد.

...

... بعد اونا بر می‌گشتن و از پشت به من نگاه می‌کردن» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸۵).

آماندا (به جیم): «بتی؟ بتی کیه؟

صدای رعد و برق شنیده می‌شود ...

جیم: ... نامزد منه» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۱).

تام (مونولوگ پایانی، خطاب به لورا): «شمعها رو خاموش کن لورا، چون این روزا دنیا رو رعد و برق روشن کرده» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۵-۱۰۶).

(در مورد نقل‌قول مربوط به دال «آب شدن شمعدان قدیمی آماندا بر اثر رعد و برق»، نک: نشانه ۹)

۳-۲-۳. نشانه ترکیبی (ناهمگن از لحاظ دسته‌بندی تجسمی/غیرتجسمی/واسطه‌ای)

۱. رفتار متظاهرانه و کنترل‌گر آماندا

- تجسمی: پوشیدن خز بدلی؛ کاناپه نو؛ چراغ پایه‌بلند قسطی؛ پرده‌های پرچین؛ فانوس رنگی

-نوع نشانه: در سطح دال/مدلول (به ترتیب): شمایل؛ شمایل؛ شمایل/در سطح تفسیرکننده (به ترتیب): نماد؛ نماد؛ نماد

- غیرتجسمی: عضویت آماندا در انجمن دختران انقلاب؛ تبلیغات تلفنی جهت کسب درآمد برای تدارک ازدواج لورا؛ وادار کردن تام به دعوت از همکارانش جهت آشنایی با لورا

-نوع نشانه: در سطح دال/ مدلول (به ترتیب): نماد؛ نماد؛ نماد/در سطح تفسیرکننده (به ترتیب): نماد؛ نماد؛ نماد

- واسطه‌ای: ضبط کتاب لارنسِ تام و وادار کردن او به کار در انبار کفش (به درگیری آماندا و تام و شکستن باغ‌وحش شیشه‌ای لورا می‌انجامد)؛ وادار کردن لورا به: یادگیری ماشین‌نویسی (به کوک کردن گرامافون توسط لورا می‌انجامد؛ نک: نشانه ۶ و ۱۸)؛ پوشیدن کفش‌های «سیندرلا» جهت ملاقات با جیم؛ خرید نسیه (دو مورد اخیر به سُر خوردن لورا می‌انجامد).

-نوع نشانه: در سطح دال/ مدلول (به ترتیب): نمایه؛ نمایه؛ نماد؛ نمایه/در سطح تفسیرکننده (به ترتیب): نماد؛ نماد؛ نماد؛ نماد

-دال: مجموعه اشیاء و رفتارهای مرتبط به تظاهر و کنترل‌گری آماندا در متن نمایشنامه، شامل پوشیدن خز بدلی؛ کاناپه نو؛ چراغ پایه‌بلند قسطی؛ پرده‌های پرچین؛ فانوس رنگی؛ عضویت در انجمن دختران انقلاب؛ تبلیغات تلفنی جهت کسب درآمد برای تدارک ازدواج لورا؛ ضبط کتاب لارنسِ تام و وادار کردن او به کار در انبار؛ وادار کردن تام به دعوت از همکارانش جهت آشنایی با لورا؛ وادار کردن لورا به یادگیری ماشین‌نویسی، پوشیدن کفش‌های «سیندرلا» جهت ملاقات با جیم و نیز خرید نسیه.

-مدلول: تظاهر، جعل واقعیت و حفظ ظاهر توسط آماندا؛ کنترل و سلطه‌گری او بر تام و لورا

-تفسیرکننده: این نشانه‌ها به عنوان تلاش آماندا جهت تحققِ تخیل بازگشت به گذشته اشرافی تعبیر می‌شود. آماندا در این مسیر رسیدن به این هدف، به اِعمال رفتارهای سلطه‌گرانه بر تام و لورا متوسل می‌شود که واقعیت را برای هر دو شخصیت، دشوارتر می‌سازد: این دشواری، اغلب با سُر خوردن لورا – برجسته شدن نقص فیزیکی که باعث کناره‌گیری او از جامعه شده است – نمادین می‌شود. این در مورد تام، این فشارها به درگیری‌هایی با آماندا می‌انجامد که با شکستن شیشه‌ها – نمادی از شکستن دنیای ظریف تخیلِ لورا – نمادین می‌شود و در نهایت به فرار تام از خانه می‌انجامد (نک: نشانه ۱۱). وادار کردن لورا به ازدواج با پوشیدن کفش‌های «سیندرلا»، می‌تواند نمادی از تحمیل تخیل خود آماندا به لورا، مبنی بر ازدواجی «افسانه‌ای» باشد که همواره از به وقوع نپیوستن آن در زندگی‌اش، شکایت می‌کند. بر خلاف لورا، آماندا ازدواج و حضور مرد را تنها وسیله‌ای برای تأمین معاش می‌یابد که بعد مادی شخصیت او را برجسته‌تر می‌کند (نک: نشانه ۶).

-نقل‌قول‌ها از متن نمایشنامه:

تام: «... مادرم وارد خونه می‌شه البته با ... یه پوست خز بدلی ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۸)

تام: «... این فکر به مغز [آماندا] هجوم آورد که مرد جوونی رو برای لورا دست و پا کنه. ... متوجه شد که بایستی پولی به چنگ بیاره ... تصمیم گرفت ... دست به تبلیغات تلفنی دامنه‌دار بزنه» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۲۶).

آماندا (به تام): «اون رمان چرند ... رو بردم به کتابخونه پس دادم ... که لارنس بی‌شعور نوشته» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۲۷).

تام (به آماندا): «... من ترجیح می‌دم یه نفر یه دیلم برداره و با اون مغز منو خرد کنه، تا این‌که هر روز صبح برگردم سر کارم» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۳۰).

آماندا (به لورا): «... بگو به حساب بذارن.

لورا: مادر، وقتی نسیه می‌گیرم آقای کارفینگل (مکث) یک جور دیگه نگاه می‌کنه.

...

لورا: چیزی نیست، پام سر خورد ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۳۶-۳۷)

آماندا (به تام): «... وقتی لورا آدم مطمئنی رو پیدا نکرده که زندگی اونو تأمین کنه تو حق نداری از این خونه بری» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۴۳).

آماندا (به تام): «... یه نفر از اونا [همکاران تام] که آدم سالمی باشه ... به خونه دعوت کن» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۴۴).

آماندا (به تام، هنگام آگاهی از دعوت جیم): «تموم نقره‌ها و پیش‌کشای نامزدیم باید ساییده بشه. سفره‌ی قلاب‌دوزی باید شسته و اطو بشن!

...

خدا رو شکر که این کاناپه‌ی نو رو دارم! یه چراغ پایه‌بلندم قسطی خریدم ... جلوه‌ی اتاق یهو عوض می‌شه» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۵۲-۵۳).

(توصیف دکور پیش از ورود جیم): «.... پرده‌های پرچین و نویی به پنجره‌ها آویزان است. یک فانوس رنگی کاغذی باعث شده تا ترک‌های اتاق مخفی شود» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۶۱).

آماندا (به لورا، هنگام آماده شدن جهت میزبانی از جیم): «کفش‌های سیندرلا ... اینا کمک می‌کنه قدت بلندتر به نظر بیاد.

لورا: من اینا رو نمی‌خوام.

آماندا: حتماً باید بخوای» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۶۳).

آماندا (به لورا، پیش از صرف شام با جیم): «تا تو نیای ما نمی‌تونیم دعای سر سفره رو بخونیم.

لورا به‌آرامی وارد می‌شود. ناگهان سکندری می‌رود ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۵)

آماندا (به جیم): «... فکر می‌کردم بالاخره با یکی از اونا ازدواج می‌کنم و توی یک ملک وسیع زندگی می‌کنم ... ولی من زن یه ملاک نشدم ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۴).

۴. بحث و تحلیل یافته‌ها

پژوهش حاضر با هدف تعیین نسبتِ ۱) ویژگی روانی شخصیت‌ها، ۲) اقسام نشانه‌ها از منظر شیوه ظهور در صحنه و ۳) چارچوب نظری اتخاذشده، با مسأله اصلی پژوهش – رابطه تخیل و واقعیت در نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای – انجام شد. یافته‌ها بیانگر موارد ذیل است:

۴-۱) تعداد کل دال‌های نشانه‌های تحلیل‌شده، ۴۹ است که ۲۵ دال آن، تجسمی؛ ۱۹ دال، غیرتجسمی و ۵ دال، واسطه‌ای هستند. غلبه ۵۱ درصدی نوع تجسمی، حاکی از نقش تعیین‌کننده عناصر بصری، در فرآیند معناسازی در ارتباط با نسبت تخیل و واقعیت در نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای است. مثال بارز آن، انتقال معنای «تلفیق تخیل و واقعیت» در فضای نمایشنامه، از طریق دکور خانه است (نک: پی‌نوشت ۲۷). پرده جداکننده شفاف، دیگر عنصر دکور است که بیانگر همین معنا در رابطه با شخصیت لورا است (نک: نشانه ۵) و نیز شیشه‌های عطر قوس و قزح‌خورده که باعث قرار گرفتن تام در فضای تلفیق تخیل و واقعیت پس از ترک خانه می‌گردد (نک: نشانه ۱۰). کشمکش لورا بین تخیل و واقعیت، دیگر معنایی است که از طریق دکور – صندلی با پایه‌هایی چون پنجه عقاب – منتقل می‌گردد (نک: نشانه ۶). بازسازی واقعیت با تحریف آن توسط آماندا نیز معنایی است که از طریق عناصر تجسمی – لباس‌ها و اجناس جعلی و نسیه‌ای – تفسیر

می‌شود (نک: نشانه ۲۱). تضاد تخیل و واقعیت، به عنوان درونمایه نمایشنامه نیز به طرق مختلف با نشانه‌های تجسمی چون دکور محله محقر خانه خانواده وینگ‌فیلد، قابل دریافت است. معنای تضاد تخیل و واقعیت از طریق نشانه‌های تجسمی ۲، ۳ و ۴ نیز دریافت می‌گردد. نشانه‌های تجسمی، در شناخت شخصیت‌ها نیز نقش محوری دارد: تخیل‌گرا بودن شخصیت‌ها با عکس بزرگ پدر ادراک می‌شود؛ شکنندگی شخصیت لورا با مجسمه‌های شیشه‌ای، معصومیت او با نورپردازی و منحصربه‌فرد بودن او با تک‌شاخ و نیز انعکاس تصویر بلورز بر پرده (نک: نشانه‌های ۴، ۸ و ۵). همچنین لباس‌های بدلی آماندا از وجهی دیگر، متظاهر بودن او را نشان می‌دهد (نک: نشانه ۲۱). یافته‌ها نشان می‌دهد که نشانه‌های غیرتجسمی صوتی مثل موسیقی و رعد و برق، اغلب به عنوان عناصر فضاساز در ارتباط با تخیل و و اقعیت در اثر به کار گرفته شده است. موسیقی به مثابه غلبه تخیل و رعد و برق به مثابه پیش‌آگاهی از نابودی آن (نک: نشانه ۲۰ و پی‌نوشت ۳۶). همچنین نشانه‌های غیرتجسمی غالباً بعد زمانی تخیل را مشخص کرده و آن را به گذشته یا آینده پیوند می‌دهد که بیش‌تر از طریق نشانه‌های زبانی - عمدتاً دیالوگ و مونولوگ - ظهور می‌یابند؛ مانند انتظار برای وقوع تخیلِ ظهور منجی در آینده در نشانه ۱۴، روایت چگونگی نابودی تخیل در گذشته در نشانه ۱۵، بازگشت به تخیل لورا در گذشته توسط تام در نشانه‌های ۱۶ و ۱۷ و تخیل آماندا مبنی بر بازگشت به جوانی در نشانه ۱۹. نشانه‌های واسطه‌ای نیز جایگاهی آستانه‌ای دارند و اغلب فشار روانی را به کنشی بصری (اکت) تبدیل می‌کنند؛ مانند سکندری خوردن لورا و کوک کردن گرامافون توسط او (نک: نشانه ۱۸ و ۲۱). این سه‌گانه در مجموع نشان می‌دهد که نمایشنامه برای بازنمایی رابطه تخیل و واقعیت، از طیفی از ابزارهای نشانه‌ای استفاده کرده که از عینیت کامل تا ذهنیت صرف را پوشش می‌دهد.

۴-۲) تمامی نشانه‌ها در سطح تفسیرکننده، نماد هستند. این یافته همسو با نظریه اِلام است که نشانه‌های تئاتری را نمادین می‌داند (اِلام، ۱۳۸۲، ص ۱۰) و نیز نظر هاوکس مبنی بر قطعی نبودن نوع نشانه و غلبه وجهی از علیت در آن، بر اساس بافت (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۷۵). تبدیل شدن نشانه‌های نمایه‌ای و شمایلی در سطح دال/مدلول به نماد در سطح تفسیرکننده، با این نظریه قابل توجیه است. با در نظر گرفتن قراردادهای شکل‌گرفته در جهان نمایشنامه به عنوان بافت مد نظر هاوکس و نیز نمادین بودن تمامی نشانه‌ها در این «بافت»، می‌توان سیالیت معنا در نظریه پیرس (نوواگلیز و غفاری، ۱۳۹۰، ص ۱۰؛ Short, 2007, p. 178؛ چندلر، ۱۳۸۷، ص ۵۹) و ارتباط آن با نماد را در توضیح تحول شخصیت‌ها به کار برد؛ چرا که در نشانه‌های نمادین وسعت تعیین مدلول توسط دال گسترده‌تر است و برای درک نمادها نیز نیاز به یادگیری قراردادها است. این قراردادها طبق عادت، خلق و خو و طرز فکر کاربر تفسیر می‌گردد (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۶۶-۶۷). بنابراین تغییر طرز فکر و خلق شخصیت‌ها، با میزان سیالیت نشانه‌های مرتبط به آن‌ها، نسبت مستقیم می‌یابد. در این میان، لورا بیش‌ترین تحول شخصیتی را نشان می‌دهد. او از شخصیتی شکننده که به طرز منفعلانه به تخیل خود در قالب مجسمه‌های شیشه‌ای و گرامافون پناه می‌بُرد، پس از ملاقات با جیم، با تغییر تفکرش نسبت به جایگاه تخیل، آماده ورود به واقعیت می‌شود؛ تا جایی که در پایان نمایشنامه به شکل فعلانه و در وضعیت صلح با واقعیت، با خاموش کردن شمع‌ها به استقبال آن می‌رود (این کنش، از وجهی دیگر بیانگر اهمیت نشانه‌های تجسمی در انتقال معنا – در اینجا شناخت شخصیت - است (نک: نشانه ۱۲). تغییر فکر لورا در پی ملاقات با جیم، خود باعث تفسیر قراردادهای نشانه‌ای به شکل متفاوت می‌شود و ادامه این چرخه، منجر به سیالیت معنا می‌گردد؛ مثلاً نقص پای او پس از موفقیت در رقص در صحنه ملاقات با جیم [xxxvi i] دیگر به شکل «رعد» تهدید کننده برایش تفسیر نمی‌شود (نک: نشانه ۲۰)، او با خاموش کردن شمع‌ها، همه اجزای واقعیت از جمله این نقص را می‌پذیرد. همین استدلال را می‌توان در مورد تام نیز به کار برد: تغییر خلق او پس از فرار از خانه که به دلیل وابستگی عاطفی و حس مسئولیت نسبت به لورا رخ می‌دهد، منجر به تغییر فکر او در تفسیر قرارداد مرتبط به نماد «سفر به مثابه رهایی» می‌گردد؛ تا جایی که در پایان نمایشنامه با پذیرش شکست در امرِ واقعیت بخشیدن به این تخیل، به اجتناب‌ناپذیر بودن واقعیت تلخ اذعان می‌کند (نک: نشانه‌های ۱۲، ۱۶، ۱۷ و پی‌نوشت ۳۷). در مقابل، نشانه‌های مرتبط به آماندا معمولاً متمایل به ثبات سوسوری است (Saussure, 1959, p.

67) که ناشی از رکود تفکر و خلقیات او است. تخیل یکسان او از ابتدا تا پایان نمایشنامه مبنی بر میل بازگشت به گذشته اشرافی، کمتر او را موفق به مواجهه با واقعیت می‌کند.

۳-۴) نشانه‌های نسبتاً ایستاتر، در سطح معنای فرار از واقعیت باقی می‌مانند و معمولاً «تضاد رابطه تخیل و واقعیت» را بازنمایی می‌کنند؛ در حالی که نشانه‌های سیال‌تر، «تلفیق رابطه تخیل و واقعیت» و نیز «بازسازی واقعیت» را نمایندگی می‌کنند. در مورد گروه اول، می‌توان از نشانه‌های ۱؛ ۲؛ ۳؛ ۴؛ گرامافون برای لورا و روایت خاطرات جوانی برای آماندا، نام برد. در مقابل، علاقه افراطی تام به سینما که ابتدا در سطح فرار از واقعیت است، با تغییر معنا در طول نمایشنامه، به ترک همیشگی خانه توسط او منجر می‌شود که مصداقی از بازسازی فعالانه واقعیت از طریق تخیل است (نک: نشانه ۱۳). ۴-۴) اشتراکات پژوهش حاضر با نتایج پژوهش‌های پیشین بیانگر این موارد است: حیدری‌فرد و عباسی (۱۳۹۱) و Jacobs (۲۰۰۲) نیز در پژوهش‌های خود به «بازسازی واقعیت از طریق تخیل» در نمایشنامه اشاره کرده‌اند. نتیجه پژوهش قندهاریون و انوشیروانی (۱۳۹۲)، مبنی بر «شکست شخصیت‌ها در مؤلف بودن زندگی خود»، به نوعی با یافته پژوهش حاضر مبنی بر پذیرش واقعیت توسط لورا و تام تطابق دارد؛ نتیجه پژوهش Hasan Ali (۲۰۱۱)، «موقتی بودن آرامش ناشی از تخیل»، با یافته پژوهش حاضر مبنی بر گذرا بودن تخیلات که با «رعد و برق» واقعیت تهدید می‌شود، همسو است (نک: نشانه ۲۰)؛ نتایج پژوهش‌های Bhawar (۲۰۲۰)، Roy (۲۰۱۸)، Astrauskienė و Šležaitė (۲۰۱۳) و طباطبایی و محمدی سراب (۲۰۲۰) نیز، حاکی از اهمیت نماد در درک معنای نمایشنامه است که با توجه به مسأله متفاوت آن‌ها، از وجوه گوناگون بررسی شده است. این نتایج نیز با یافته‌های پژوهش حاضر مبنی بر غلبه نمادها در سطح تفسیرکننده، مطابقت دارد. با وجود این، به نظر می‌آید نمادهای بررسی شده در مطالعات پیشین، اغلب مفهوم عام نماد – دلالت استعاری مفاهیم بر یکدیگر– در نظر بوده است تا شکل ساختاریافته آن در نظامی نشانه‌شناسی. ضرورت بررسی نمادها در این چارچوب را می‌توان از منظر الام، روشن نمود. به گفته او، با وجود ظرفیت بالقوه تئاتر در زمینه مطالعات نشانه‌شناختی، این حوزه کمتر از این منظر بررسی شده است (الام، ۱۳۸۲، ص ۱۰). به طور مشابه می‌توان نتیجه مشترک «بازسازی واقعیت» در نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای که از مطالعات پیشین نیز به دست آمده است، دچار فقدان چارچوب مشخص دانست. تلاش جهت تفاسیر چندوجهی و بررسی نشانه‌ها در تعامل با یکدیگر، که منجر به یافته‌های فوق‌الذکر در این پژوهش گردید، ظرفیتی است که تلفیق نظریه سوسور و پیرس و نیز تقسیم‌بندی نشانه‌های متنوع تئاتری به گروه‌های تجسمی/غیرتجسمی/واسطه‌ای، ایجاد نمود. به نظر می‌رسد این رویکرد به دلیل خاصیت نمایش و تئاتر مبنی بر استواری آن بر طیف وسیعی از نشانه‌های متنوع، منجر به رمزگشایی عمیق‌تر این متون می‌گردد. لذا چنین رویکردی، با رفع برخی ابهام‌های ناشی از پیچیدگی مطالعات نشانه‌شناختی - که در این پژوهش امکان بهبود دارد - قابل تعمیم به مطالعات آتی خواهد بود.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی انجام شد و با به کارگیری چارچوب نظری نشانه‌شناسی سوسور و پیرس و نیز ایجاد تمایز میان نشانه‌های تئاتری متن نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای، از لحاظ شیوه ظهور در صحنه، به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها بود: ۱) تحلیل نشانه‌ها، چگونه ویژگی‌های روانی شخصیت‌های نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای و از این طریق، نحوه تعامل آن‌ها با تخیل و واقعیت را بازنمایی می‌کند؟ ۲) چه تمایزی میان نشانه‌های تجسمی، غیرتجسمی و واسطه‌ای در این بازنمایی وجود دارد؟ ۳) تلفیق نظریه‌های نشانه‌شناسی سوسور و پیرس، چه افزوده‌ای در تبیین رابطه تخیل و واقعیت ایجاد می‌کند؟ یافته‌های پژوهش نیز در قالب ۲۱ نشانه در الگوی ثابت نوع نشانه؛ دال؛ مدلول؛ تفسیرکننده و نقل‌قول‌های قابل استناد در تحلیل هر نشانه، بررسی شدند.

در پاسخ به پرسش نخست پژوهش، یافته‌ها بیانگر بیش‌ترین پویایی در موضوع تعامل با تخیل و واقعیت، در شخصیت لورا است که به‌ویژه حاصل توجه به تحلیل نشانه‌های صحنه ملاقاتش با جیم است. لورا به‌طور

محسوسی از انفعال و مأوا گرفتن در تخیل در ابتدای نمایشنامه، به فعالانه پذیرفتن واقعیت در پایان آن، تحول می‌یابد. چنین تحولی در شخصیت تام نیز مشاهده می‌شود؛ اما با کیفیتی متفاوت. تام پس از تلاش فعالانه جهت به وقوع پیوستن تخیل رهایی، با ناأمیدی و اجبار تسلیم واقعیت می‌شود؛ نه با صلح و شجاعت. در این راستا، آماندا را می‌توان راکدترین شخصیت قلمداد نمود که تا پایان، نشانه‌ای شاخص مبنی بر پذیرش واقعیت آشکار نمی‌کند. علاوه بر این، شخصیت‌ها جز تضاد صرف تخیل و واقعیت، رابطه این دو ساحت را به صورت بازسازی واقعیت از طریق جعل آن و نیز تلفیق تخیل و واقعیت، تجربه می‌کنند.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش، یافته‌ها حاکی از سهم حداکثری نشانه‌های تجسمی است که بیانگر ظرفیت بالای عناصر بصری در انتقال مفاهیم نمایشنامه – در اینجا چگونگی بازنمایی رابطه تخیل و واقعیت – از منظر فضای کلی آن و نیز ارتباط مؤثرتر مخاطب با شخصیت‌پردازی عمیق آن است. یافته‌ها نقش نشانه‌های غیرتجسمی را نیز به عنوان عناصر «فضاسازی» آشکار می‌کند؛ مانند موسیقی و رعد و برق که به ترتیب در لحظات غلبه تخیل و تهدید تخیل گذرا توسط واقعیت قریب‌الوقوع، ظاهر می‌گردد. عناصر غیرتجسمی همچنین با پیوند دادن شخصیت‌ها به تخیلاتشان در بُعد زمان - عمدتاً از طریق دیالوگ و مونولوگ - به روشن شدن روایت و نیز غنای شخصیت‌پردازی از طریق آشنایی دادن مخاطب به گذشته و آینده آن‌ها، کمک می‌کند. نشانه‌های واسطه‌ای که خود غیرتجسمی هستند نیز، به منزله عنصر «پیش‌آگاهی» از کنش‌های بدنی لورا که طبق قرارداد جهان نمایشنامه، فشار روحی او در مواجهه با واقعیت را نمادین می‌کند، در متن حضور می‌یابد.

در پاسخ به پرسش سوم پژوهش، یافته‌ها حاکی از ظرفیت تلفیق نظریه‌های سوسور و پیرس در تفسیر چندوجهی نشانه‌ها نسبت با مسأله اصلی پژوهش – رابطه تخیل و واقعیت در نمایشنامه – است. مفاهیم مطرح‌شده در این دو نظریه همچون سیالیت و ایستایی نشانه و معنا و نوع دلالت دال و مدلول - که خود منجر به ایجاد انواع پیرسی و از این منظر تشخیص میزان تفسیرپذیری نشانه‌ها می‌گردد – نقش به‌سزایی در ایجاد ارتباطی شبکه‌ای میان نشانه‌ها و نیز تأویل‌پذیری آن‌ها به‌صورت یک کل واحد، ایفا می‌کند. نتیجه این امر، رمزگشایی دقیق‌تر از متون تئاتری چون نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای است که به دلیل خاصیت تئاتری، ناگزیر حاوی طیف گسترده‌ای از نشانه‌های متنوع است. یافته‌ها همچنین نشان می‌دهد که تمامی نشانه‌های بررسی‌شده در سطح تفسیرکننده، نماد هستند و لذا نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای از منظر پیرسی می‌تواند چرخه‌ای بی‌پایان از فرآیند تولید و دریافت معنا باشد.

پی‌نوشت‌ها

[i] Autobiographical
[ii] Memory play
[iii] Ferdinand de Saussure
[iv] Charles Sanders Peirce
[v] Signifier
[vi] Signified
[vii] Icon
[viii] Index
[ix] Symbol
[x] Interpretant
[xi] THE USES OF DECLARATIVE MEMORY IN THE GLASS MENAGERIE TENNESSEE WILLIAMS: GLASS MENAGERIE
[xii] Illusion as a Shelter in Life in Tennessee Williams' Play The Glass Menagerie
[xiii] Defense Mechanism
[xiv] Appropriation of symbol as disclosure of the world of the play in Tennessee Williams's The Glass Menagerie
[xv] Paul Ricoeur
[xvi] Breaking Of Illusion: A Journey of Symbolic Realism to Expressionism in Tennessee William's The Glass Menagerie
[xvii] Conflict between Reality and Illusion in Tennessee Williams' play The Glass Menagerie
[xviii] The psychological perception of the glass menagerie from author's perspective: Critical perception and view
[xix] The Intersection of Gender and Disability in Bahram Tavakoli's Here Without Me and Tennessee Williams's The Glass Menagerie
[xx] From a Feminist Perspective
[xxi] semiology
[xxii] Representamen
[xxiii] Object
[xxiv] Semiosis

[xxii] نور شمع در نمایشنامه، همواره به عنوان نشانه‌ای متعلق به ساحت تخیل یا خالق آن به کار رفته و در تقابل با آتش‌سوزی و رعد و برق به عنوان نمادهای واقعیت دشوار، قرار گرفته است: قطعی برق در شب میزبانی از جیم، روشنایی صحنه با نور شمعدان‌های آماندا را در پی دارد که آشکارا فضایی تخیل‌محور است؛ مونولوگ پایانی تام نیز تقابل نور شمع به عنوان نمادی از ساحت تخیل و رعد و برق به عنوان نمادی از واقعیت را برجسته می‌سازد.

[xxiii] باران به عنوان نمادی از تخیل در نمایشنامه، در فضاسازی صحنه میزبانی از جیم، به کار رفته است؛ بارانی که قوس و قزح دل‌انگیز اما فریبنده و موقتی را در پی دارد و در نمایشنامه بارها با این معنای نمادین، به آن اشاره شده است.

تام (در صحنه میزبانی از جیم): «بعد از این‌که شام رو خوردیم، لورا روی کاناپه نشسته بود. ... بارون می‌بارید...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۷)

[xxiv] جیم (به لورا): «لازمه که یه کسی روح اطمینان و اعتماد به نفسو در شما بیدار کنه و شما رو وادار کنه که به وجود خودتون افتخارکنید، نه این‌که خجالتی و مردم‌گریز باشید ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۹۷)

[xxv] Tom: "I descended the step of this ***fire-escape*** for a last time and followed, from then on, in my father's footsteps ..." (www.englishforuni.com)

[xxvi] در نمایشنامه، موسیقی آشکارا در هنگام وقوع رویدادهای صحنه‌ای که با تخیل شخصیت‌ها گره خورده است، برجسته می‌شود. نمونه بارز آن، بخشی از نمایشنامه – به عنوان بازتابی از اوج غلبه تخیل لورا – در صحنه مکالمه او و جیم است، که در متن اصلی نمایشنامه ذکر شده است:

"His hands slips slowly up her shoulder.
MUSIC SWELLS TUMULTUOUSLY"
(www.englishforuni.com)

در صحنه مذکور، می‌توان به صدای موسیقی کلوپ شبانه نیز اشاره کرد:

«صدای موزیک آرامی [از کلوپ موسیقی] با باز شدن پنجره می‌شود.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۹۴)

و همین طور در صحنه فرار تام از خانه به سمت «تخیلِ» رهایی:

«تام به سرعت خارج می‌شود و در را پشت سر خود به هم می‌کوبد. صدای موسیقی کلوپ بلندتر شنیده می‌شود.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰۴)

[xxvii] این رویداد صحنه‌ای، در متن اصلی نمایشنامه ذکر شده است:

"LAURA [breathlessly]: I - can't dance!
JIM: There you go, that inferiority stuff! Come on, try!
LAURA: Oh, but I'd step on you!
JIM: I'm not made out of glass.
LAURA: How - how - how do we start?
J IM: just leave it to me. You hold your arms out a little" (www.englishforuni.com).

[xxv] در پژوهش حاضر ضمن تلاش جهت رعایت این اصل، جهت ساده‌سازی مفاهیم، اصطلاح «نوع نشانه» به کار رفته است.

[xxvi] تام: «آخرین خبری که از [پدر] رسیده، کارت پستالی بود که ... برای ما فرستاده بود. ... توی اون عکس لبخند خیلی جذابی بر لب داشت ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۱)

آماندا (به تام و لورا): «... شبی که اون [یکی از خواستگاران آماندا]مُرد عکس منو توی جیبش پیدا کردن.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۵)

لورا (به آماندا): «... عکسش به دستم افتاد.

...

... توی سالنامه‌ی مدرسه چاپ شده.

...

... اسمش جیم بود.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۲۳)

[xxvii] باغوحش شیشه‌ای لورا، قاب عکس پدر، گرامافون و صفحات قدیمی و صحنه دیدار لورا و جیم که همگی در ارتباط با ساحت تخیل هستند، در اتاق نشیمن قرار دارد؛ بنابراین این فضا غالباً با ساحت تخیل در ارتباط است. از طرفی بحث از زندگی واقعی؛ از جمله عادات روزمره چون غذا خوردن و حتی ارتباط آن به زندگی حیوانی توسط آماندا در اتاق غذاخوری، اغلب آن را به ساحت واقعیت مرتبط می‌کند؛ البته باید در نظر داشت که کل فضای نمایشنامه، آمیزه‌ای غیرقابل تفکیکِ قطعی به این دو ساحت است؛ مثلاً حضور صندلی با استخوان عاج و پایه‌هایی چون پنجه عقاب و نیز دستگاه ماشین‌نویسی در اتاق نشیمن، همزمان یادآور فشارهای زندگی واقعی است که تخیل را مختل می‌کند. همچنین صرف شام «ماهی» در شب میهمانی نیز عنصری متداخل با واقعیت است که در اتاق غذاخوری رخ می‌دهد (ویلیامز، ۱۳۹۱).

[xxviii] جیم (به لورا): «... چه‌طوری بگم، شمایین که فقط بلوروزز هستید.

لورا: «بلو» در مورد «رُز» غلطه چون «بلو» یعنی آبی و «رُز» قرمزه.

جیم: ولی در مورد شما کاملاً صدق می‌کنه، شما خیلی زیبا هستید.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۹۶-۹۷)

[xxix] «در این اتاق [نشیمن] چندین عروسک و مجسمه‌ی شیشه‌ای کهنه و قدیمی دیده می‌شود ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۸)

تام: «... و یه میز کوچیک که عروسک‌های شیشه‌ای لورا روی اون چیده شده.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۱)

تام: «لورا وقتی با عروسک های شیشه‌ای سرگرمه خیلی لذت می‌بره.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۸)

[xxx] تام: «چراغ پایه‌بلند ... رنگش که روشن بود، نور کمرنگی به صورت لورا پخش می‌کرد و معصومیت آسمانی اونو بیشتر مشخص می‌کرد.» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۷۷)

[xxxi] تام: «... و [جیم] که مهمون ماست و صحنه‌ی آخر نمایش صداشو می‌شنوید. اون تنها شخصیت واقعی این نمایش و نماینده‌ی دنیاییه که من و دیگرون از اون جدا هستیم ...» (ویلیامز، ۱۳۹۱، ص ۱۰)

کتاب‌نامه

- آزاداندیش، ایوب؛ پویان، علی (۱۴۰۰)، «نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور»، *شباک*، ۷(۱)، صص ۱۴۳-۱۴۸.
- اِلام، کر (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه فرزان سجودی، تهران: قطره.
- پیرانی شال، علی؛ زریوند، نیلوفر (۱۴۰۱)، «نشانه‌شناسی سوره "قریش" از منظر فردیناند دوسوسور و رولان بارت»، *زبان و ادبیات عربی*، ۱۴(۲)، صص ۵۱-۶۹.
- جهاندیده، سینا (۱۳۸۶-۱۳۸۷)، «ساختار و ساخت‌آفرینی تخیل»، *ادب پژوهی*، ۴، صص ۱۴۱-۱۶۶.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا؛ زیر نظر فرزان سجودی، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
- حیدری‌فرد، مریم؛ عباسی، پیام (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ای ارثیهٔ ایرانی»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۷(۳)، صص ۷۵-۸۹.
- رسولی‌پور، سمیه؛ یوزباشی، عطیه (۱۳۹۹)، «مطالعه تطبیقی قوه خیال در اسطوره گیل‌گمش و افسانه اسکندر بر طبق نظریه یونگ»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۱۴(۵۶)، صص ۴۰۳-۴۳۰.
- صادقی، لیلا؛ افخمی، علی؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۶)، «شعر دیداری فارسی از دیدگاه نشانه‌شناسی شناختی»، *جستارهای زبانی*، ۸(۳)، صص ۱۵۹-۱۸۶.
- قندهاریون، عَذراء؛ انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۲)، «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ایِ ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی»، *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*، ۷، صص ۱۰-۴۳.
- نوواگلیز، اَملی؛ غفاری، حسین (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم»، *فلسفه*، ۳۹(۲)، صص ۵-۳۶.
- نیکوئی، مژگان؛ قوجه‌زاده، علیرضا؛ خدادادی مهابادی، معصومه؛ کاکاوند قلعه‌نویی، فاطمه (۱۳۹۸)، «تطبیق مفهومی نماد ماهی در اساطیر، قرآن و مثنوی معنوی و کاربرد آن در آثار هنری»، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۶(۳۶)، صص ۲۵۹-۲۷۸.
- ویلیامز، تنسی (۱۳۹۱)، *باغ‌وحش شیشه‌ای*، ترجمه حمید سمندریان، تهران: قطره.

-Astrauskienė, J., & Šležaitė, I. (2013). "Appropriation of symbol as disclosure of the world of the play in Tennessee Williams's The Glass Menagerie". *Respectus Philologicus*. (23). pp. 65-82.

-Bhawar, P. (2020). "Conflict between reality and illusion in Tennessee Williams' play The Glass Menagerie". *International Journal of English Literature and Social Sciences*. 5(6). pp. 2166-2170.

-Hasan Ali, G. (2011). "Illusion as a Shelter in Life in Tennessee Williams' Play The Glass Menagerie". *Journal of Al-Frahedis Arts*. 3(8). pp. 45-60.

-Jacobs, D. (2002). "The uses of declarative memory in The Glass Menagerie". *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 50(4). pp. 1259-1270.

-Roy, S. (2018). "Breaking of illusion: A journey of symbolic realism to expressionism in Tennessee William's The Glass Menagerie". *Social Science and Humanities Journal*. 2(8). pp. 584-588.

-Sadeghi Kahmini, M., Hadaegh, B., & Ghasemi, P. (2023). "The intersection of gender and disability in Bahram Tavakoli's Here Without Me and Tennessee Williams's The Glass Menagerie". *Journal of Language and Gender Studies*. 7(2). pp. 171-192.

-Saussure, F. de. (1959). *Course in General Linguistics*. Wade Baskin, translator. New York: Philosophical Library.

-Short, T. L. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press.

-Tabatabaei, O., & Mohammadi Sarab, M. (2020). "The psychological perception of the glass menagerie from author's perspective: Critical perception and view". *Journal of Applied Studies in Language*. 4(1). pp. 90-96.

-URL 1: https://s9.picofile.com/d/8320393950/ae2b9887-e0c0-40c8-bc08-26e5e0c6d114/the_glass_menagerie_messy_www_englishforuni_com_.pdf [access date: 2025.08.05]