نشانه در تئاتر

مقدمه‌ای بر نشانه‌شناسی هنرهای نمایشی

● تادئوش کازان
ترجمه: نیلی
زیر نظر: دکتر مصطفی مختاباد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در فلسفه و تاریخ علم، مفهوم نشانه [Sema] مفهومی رایج و معمول است. هیپوکراتس، افلاطون و ارسطو، سنت آگوستین و دکارت، لایب نیتس و لاک، هگل و هامبولت افرادی هستند که به‌طور متمرکز بر این مفهوم کار کرده‌اند و همین امر نظام‌های نشانه‌شناسی را از تنوعی گسترده برخوردار کرده است. واژه‌ها و اصطلاحاتی چون Semiology ، Semiology ، Semiology و Semiotics همه برآمده از ریشهٔ واژهٔ «نشانه» هستند و با توجه به تاریخ مصرف و گاه روشی که در بطن خود پیشنهاد

می‌کنند، به لحاظ محتوایی از یکدیگر متمایز می‌شوند.

تاریخ علومی که به نشانه‌ها باز می‌گردند، سزاوار تحقیق و پژوهشی نظام‌مند است. ما باید بپذیریم که نشانه‌شناسی، تاریخی غنی و بس کهن داشته است. در یونان باستان، علم نشانه‌شناسی در دو حوزهٔ کاملاً مجزا مورد استفاده قرار می‌گرفته؛ نخست در فنون مرتبط با نظامی‌گری (انطباق گروه‌های نظامی با علائم و نشانه‌ها) و دوم در پزشکی که دورنمایی وسیع‌تر داشته است. چنان که پس از دوران یونان باستان، در قرن نوزده و حتی امروز نیز همچنان پژوهش‌های پزشکی در باب نشانه‌های بیماری، نشانه‌شناسی Semiology خوانده می‌شود. ظهور اصطلاح «نشانه‌شناسی» در علوم انسانی، به فردی به نام فردیناند دوسوسور [Dosaussure] باز می‌گردد. اگر بخواهیم دقیق‌تر باشیم، باید بگوییم ارتباط نشانه‌شناسی و علوم انسانی نخستین بار در کتابی از این زبان‌شناس فرانسوی با نام «زبان‌شناسی عمومی» [Coers de Lingaistique generale] مطرح شد. بد نیست به بخشی مهم و پرآوازه از این کتاب توجه کنیم؛ بخشی که می‌توان چنین عنوانی برایش انتخاب کرد: «راهنمایی برای گسترش حیطهٔ تحقیقی نشانه‌شناسی در علوم اجتماعی»

«زبان شفاهی نظامی از نشانه‌هاست که مفاهیم را بیان می‌کند و از این جهت می‌توان آن را با نوشتار و نیز با زبان ناشنوایان و نابینایان مقایسه کرد، همچنین با نشانه‌های نظامی، علائم آداب معاشرت، نمادهای آیینی و مذهبی و... اما در این میان، زبان یکی از مهم‌ترین نظام‌های نشانه‌ای است که در محدودهٔ زندگی اجتماعی جای می‌گیرد. به این ترتیب می‌توان آن را بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و حتی روان‌شناسی عمومی محسوب کرد. نشانه‌شناسی [Semiology]، از کلمهٔ یونانی Semaion پدید آمده است. این یعنی ما می‌گوییم که نشانه‌ها به چه چیزی دلالت می‌کنند و با چه قانونی مهار می‌شوند. (...) زبان‌شناسی تنها بخشی از این علم عمومی است، بنابراین قوانین نشانه‌شناسی برای زبان‌شناسی نیز کاربرد دارد (...) اگر در پی کشف حقیقت زبان هستیم، آنگاه باید اشتراکات نظام زبان را با نظام‌های دیگر بیابیم. (...) ما در این اندیشه‌ایم که آداب و مراسم مذهبی، رسوم و... همه نشانه هستند و هر یک از آنها در بخشی از نشانه‌شناسی مجال ظهور می‌یابند. پس دسته‌بندی آنها و تعریفشان به واسطهٔ قوانین این علم، تازه‌ای جدی تلقی می‌شود.»[1]

نیمقرن نشانه‌شناسی که به واسطهٔ زبان‌شناختی چنوا [Geneva] تثبیت شد ـ و پیش از آن توسط پیرس [Ch.S. Pierse] با نام Semiotic آغاز شده بود ـ توانست در تثبیت خود میان نظام‌های متفاوت موفقیتی به کف آورد، اما تحقیقات این حوزه در دهه‌های اخیر توانسته‌اند بیش از همه در زبان‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی گام‌هایی بزرگ بردارند. کوشش‌های امروزی در پی این بوده‌اند که اسلوب‌های مقدماتی خود را با تحلیل نشانه‌شناسانهٔ برخی از موارد اجتماعی بنا نهند؛ مواردی چون بزرگراه‌ها، غذا، دادگاه، مد و... برعکس نشانه‌شناسی در هنر مهجور مانده است. البته در این میان، ادبیات به سبب نزدیکی‌اش با زبان‌شناسی وضعیت بهتری داشته، از نخستین قدم‌ها برای ارزیابی هنر در عالم نشانه‌شناسی، می‌توان مقالهٔ جان ماکاروفسکی [Jan makarowsky] که در سال ۱۹۳۴ و در کنگرهٔ فلسفهٔ پراگ [Prague]، ارائه شد را مثال زد.[2] ماکاروفسکی اشاره کرد که کار هنر، جفت و جور کردن نشانه، ساختار، کمیت و کیفیت است. و سپس بحث را این‌گونه به پایان برد: «تا زمانی که ارزش نشانه‌شناسانهٔ هنر آشکار نشده است، هرگونه پژوهش ساختاری بر اثر هنری ناکامل باقی خواهد ماند. بدون استفاده از نشانه‌شناسی در عالم هنر، غالب نظریه‌پردازان هنر برای تحلیل اثر هنری دست به دامان ارتباط اثر با روان‌شناسی مؤلف، پیوندش با رئالیسم حاکم، تأثیر فضای اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و... بر آن، و یا بررسی‌اش به مثابهٔ یک ساختمان صرف می‌شوند. دیدگاه نشانه‌شناسانه به نظریه‌پردازان اجازه می‌دهد تا حضور مستقل و خودکار، و دینامیسم واقعی اثر هنری را تشخیص دهند و تحول آن را به عنوان حرکتی ماندگار دریابند. آن هم از خلال دیالکتیکی بایدار مرتبط با تحول حوزه‌های دیگر فرهنگ.»

به این ترتیب ماکاروفسکی عملکردهای نشانه‌شناسانه (بایدار) نمود: عملکرد ارتباطی و عملکرد مستقل و خودکار. اما نتوانست شیوه‌ای برای تحلیل نشانه‌شناسانهٔ هنر پیشنهاد کند. او تنها تا آن‌جا پیش رفت که هنر را یک نشانه تلقی کند: «هر کار هنری یک نشانه است» و «کار هنری ویژگی‌های نشانه‌شناسانه دارد.»

اریک بویسن [Eric Buyssens] همچون ماکاروفسکی هنر را در پونهٔ سنجش نشانه‌شناسی قرار داد. او در کتابش که در سال ۱۹۴۳ به چاپ رسید و یکی از مهم‌ترین آثار در تحول روند نشانه‌شناسی محسوب می‌شود، فضای محدودی را هم به هنر اختصاص داد. بر خلاف ماکاروفسکی، بویسن بیان کرد که: «هنر به‌سختی ماهیت نشانه‌ای دارد.» و ادامه داد که: «بیش از آن‌که حضور کمی و کیفی نشانه‌ها در هنر مطرح باشد، فضایی هنرمندانه اصالت دارد؛ به این معنا که در هنر به تمام عناصری که می‌توانند شور و احساسات القاء کنند، برتری می‌بخشیم. (...) کار هنری به این ترتیب در فرآیند نشانه‌شناسانه، نقش فعالی ایفاء می‌کند، و بیش از آن با اتفاقی روان‌شناسانه ارتباط می‌یابد.»[3] در مقایسه با نظریهٔ ماکاروفسکی این عقیده گامی است به عقب. در نهایت این

زبان‌شناس بلژیکی دو شکل تجمع نشانه‌ای را چنین ترسیم کرد: نخست نشانه‌های نظام‌مند و دیگر نشانه‌های بی‌نظم چندهرگونه نظام. او از میان نشانه‌های نظام‌مند به علائم جاده‌ها، سخنرانی‌ها، دریانوردی، نمادهای ریاضی و فیزیک و موسیقی و اقتصاد و... اشاره کرد و از نشانه‌های ضدنظم و نظام، هنر، تبلیغات، علائم آداب معاشرت و... را مدنظر داشت. این تمایز امروزه تنها ارزش تاریخی دارد؛ چرا که پس از آن نظریاتی به‌مراتب ملایم‌تر و کاربردی‌تر ابداع شدند. پس می‌بینیم، با وجود آن که بویسن هنر را به سختی واجد ماهیتی نشانه‌ای می‌داند، اما با این همه برایش جایگاهی نشانه‌شناسانه نیز تعیین می‌کند.

بعد از جنگ، ایدهٔ هنر به مثابهٔ عاملی نشانه‌شناسانه از خلال نظرات زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان قوت و اعتبار یافت. ادبیات (هنر کلام) حوزهٔ محبوب تحقیقات نشانه‌شناسان به ویژه در فرانسه و آمریکا و شوروی است. هرچند که برای حوزهٔ فعالیت‌های هنری دیگری به جز ادبیات، مداخل ورود سست و نادر و نه‌چندان نظام‌مند به نظر می‌رسند. این را هم باید اشاره کنیم که رومن یاکوبسن آماده است که نقاشی و سینما را به زبانی غیرادبی بشناسند، و یا این‌که دریچهٔ رولان بارت به حوزه‌های متفاوت هنر، تحلیل نشانه‌شناسانه‌اش را غنی می‌کند، و نیز این‌که «هنر به عنوان نظام نشانه‌ای در یکی از تم‌های اصلیِ سمپوزیم سال ۱۹۶۱ را که در کشور روسیه برگزار شد، به شمار می‌آمد.»

باید پذیرفت که نظریهٔ نشانه در هیچ یک از حوزه‌های هنری تا به حال به‌طور نظام‌مند تدوین نشده است. علت را کجا می‌توان جست‌وجو کرد؟ چگونه می‌توان این نگرانیِ فراگیر را از نزدیکی به حوزهٔ هنر توضیح داد؟ نشانه‌شناسی مدرن، یا زبان‌شناسی سوسور شروع شد. اما از آن‌جا که زبان‌شناسی تنها بخشی از این علم گسترده است، برای استاد ژنو تمایلِ برعکسی پدیدار می‌شود که نشانه‌شناسی را به عنوان بخشی از زبان‌شناسی بداند و بخواند. تمایلی همگانی برای تقلیل تمام راهکارهای نشانه‌شناسی در زبان را شاید بتوان دلیل اصلیِ بیگانگیِ نشانه‌شناسی و هنر دانست، به همین علت است که نشانه‌شناسی بیشتر حیطه‌هایی را در شعاع کار خود قرار داده است، که با زبان‌شناسی نقاط مشترکی داشته‌اند؛ حیطه‌هایی چون ریاضیات، نقشه‌کشی، راهنمای تلفن‌ها و... در این میان با وجود آن‌که هنرهای نمایشی با عوامل زبان‌شناسانه نقاط مشترکی دارند، اما غالباً از تحلیل‌های نشانه‌شناسانه دور نگاه داشته شده‌اند. به نظر بویسن «غنی‌ترین ترکیب عوامل نشانه‌ای در هنرهای نمایشی را می‌توان تنها در اپرا جست‌وجو کرد.» اما او به نشانه‌های رایج (کلمات، موسیقی، صدا، میم، رقص، لباس، صحنه‌پردازی و...) واکنش تماشاگر و حتی حضور کارکنان تئاتر و کسانی چون پلیس یا احیاناً آتشنشان را نیز اضافه می‌کند. او نمایش را این گونه، پدیده‌ای جامعه‌شناختی تلقی می‌کند. و می‌گوید «نمایش دنیای کاملی است که در آن عناصری برای مدتی کوتاه گرد هم جمع می‌شوند و با هم ارتباط می‌یابند.»[۴]

تنها نوعی از هنرهای نمایشی که از نظر علم نشانه‌شناسی مورد توجه قرار گرفته، سینماست.[۵] اما هر تحلیلی از این هنر، به‌واسطهٔ ماهیت تکنیکیِ آن، به‌شدت محدود می‌شود و برای فرار از این محدودیت می‌تواند به امکانات بالقوهٔ نشانه‌شناسیِ تئاتر تکیه کند. جالب است که نظریه‌پردازان تئاتر، اصطلاح «نشانه» را هنگام صحبت از هنر تئاتر درست به همان معنایی بکار می‌برند که مردم عادی، و این ثابت می‌کند که نشانه‌شناسی به‌طور خودآگاه یا نیمه‌خودآگاه، حضوری واقعی و انکارناپذیر در هنر نمایش دارد. و نیز بیان می‌کنند که جای یک دیدگاه نشانه‌شناسانهٔ تدوین‌شده در بررسی انواع نمایش چقدر خالی است. هدف این رساله چیزی نیست مگر پرکردن این جای خالی.

از میان تمام هنرها و شاید در این میان تمام حوزه‌های فعالیت بشری، نمایش مقوله‌ای یگانه است؛ چرا که نشانه را در غنی‌ترین، فشرده‌ترین و متنوع‌ترین راه‌ها آشکار می‌کند. کلامی که به واسطهٔ بازیگر گفته می‌شود، پیش از همه، معنایی زبان‌شناسانه دارد و نشانه‌ای است از موارد عینی، احساس‌ها، شخصیت‌ها یا ایده‌ها، که مؤلف متن در پی انتقال آن بوده است، اما معمولاً نوسان صدا و تأکیدگذاری‌های بازیگر، مفاهیم را تغییر می‌دهد. مثلاً برای ادای جملهٔ «من تو را دوست دارم»، راه‌های زیادی وجود

دارد که از خلال آنها ممکن است این جمله با اشتیاق کامل، یا بی‌تفاوتی بخشی منتقل شود. همچنین میمیک صورت و حرکات تنه می‌توانند معنای کلمات را مؤکد کنند، تغییر دهند و یا معنایی خاص بخشند. این البته همیشگی نیست و توانایی‌های بازیگر و نیز موقعیت او نسبت به بازیگر مقابل می‌تواند شدت‌بخش چنین ویژگی‌های بالقوه‌ای باشد. به این ترتیب جملهٔ «من دوستت دارم» می‌تواند احساسات متفاوتی را منتقل کند. فرق می‌کند که این جمله را مردی تکیه‌زده بر یک میل راحتی با سیگاری گوشهٔ لب بر زبان آورد، یا مردی که زنی را در آغوش دارد، یا کسی که بخشش را به دیگری کرده است.

همه چیز در یک نمایش، نشانه است. تنها یک بستون مدرنیستی نشان می‌دهد که صحنه در مقابل یک قصر بنا شده و پرتو نوری مرتبط، سرچشمهٔ بادنمای را از محیط خارجی قصر جدا می‌سازد. تنها یک تاج، نماد پادشاه است. چین و چروک‌هایی که به وسیلهٔ گریم طراحی شده و گام‌هایی آهسته و با طمأنینه همه نشان از سن زیاد هستند و بالاخره صدای سرفهٔ انسان، نشانه‌ای از این‌که مسافران از راه می‌رسند.

در حوزهٔ نمایش، نظام‌های غیرزبانی نیز به همان اندازهٔ نظام‌های زبانی مورد استفاده قرار می‌گیرند. همچنین نشانه‌های سنجی به همان میزان نشانه‌های بصری کارکرد دارند. به این ترتیب نمایش به‌خوبی از انواع نظام‌های نشانه‌ای برای ایجاد ارتباط استفاده می‌کند؛ چرا که اصلاً این ارتباط، اصلی‌ترین نیاز خلقی هنرمندانه است. نشانه‌هایی که استفاده می‌شود، آمیخته‌ای هستند از عناصر گوناگون؛ از طبیعت زندگی اجتماعی، حرفه‌های گوناگون و تمام حوزه‌های هنری، چنان‌که توماس مولرو می‌گوید[۵] «به‌راحتی می‌توان در هنر تئاتر برای تمام هنرهای اصلی و فرعی جایی پیدا کرد. با وجود حضور نشانه‌های گوناگون، دو اصل تقابلی میان نشانه‌ها وجود ندارد، و همین نشان می‌دهد که چرا منتقدان نشانه‌شناس کنار گذاشته شده‌اند. علت غنا و تنوع‌پذیر زمینه در تئاتر است که به پیچیدگی می‌انجامد. در نمایش هرگز نشانه‌ها در تنکیکی خاص پدیدار نمی‌شوند. مثال سادهٔ جملهٔ «دوست دارم»، نشان می‌دهد که این نشانهٔ زبانی هنگام انتقال با نشانه‌های دیگر همچون نشانهٔ گویشی، نشانهٔ سیم، دکور، لباس، گریم و صدای زمینه و دیگر راه‌های بیانی صحنه‌ای آمیخته می‌شود، که این نشانه‌ها گاه به عنوان یک ترکیب عمل می‌کنند و بر یکدیگر اثر می‌گذارند، یا با هم متضاد می‌شوند. تحلیل نمایش از نگاه نشانه‌شناسانه، بیان‌کنندهٔ معضلاتی جدی است. آیا باید در مسیری افقی حرکت کرد یا عمودی؟ آیا باید ابتدا نشانه‌های نظام‌های متفاوت را از یکدیگر جدا کرده و به بررسی بپردازیم، یا به صورت ترکیبی آنها را تحلیل کنیم؟ از سوی دیگر فراموش نکنیم که گسترگی نشانه‌ها در زمان و مکان نیز بیش از پیش نشانه‌ها را پیچیده می‌کند.

حوزهٔ نشانه‌شناسی تئاتر چنان گسترده است که از هر طریقی می‌توان به آن داخل شد. اما کدام راه باید به عنوان راه اصلی انتخاب شود؟ اگر می‌شد بر تحلیل‌های نظری سودمند در نظام‌های جداگانهٔ نشانه‌ای که در نمایش وجود دارد تکیه کرد، پاسخ به این پرسش بسیار آسان می‌شد. اما چنین انگاری در وضع فعلی ممکن نیست. حوزه‌هایی همچون هنرهای تجسمی و موسیقی هنوز به واسطهٔ نشانه‌شناسی ناشناخته باقی مانده‌اند. دیگر حوزه‌های همچون حرکت بدن، صورت، گریم، نور و... به سختی وضعیت بهتری دارند. ارزش نشانه‌شناسانهٔ تمامی این حوزه‌ها کاملاً به‌واسطهٔ نبودن عادی درک می‌شود؛ تا جای عملی تئوریک در این میان خالی است. انگار تنها نوع موجود از نشانه‌ها را باید در نمایهٔ کتاب‌های تئاتری یافت. آن هم به صورت اطلاعاتی خام. نیاز نشانه‌شناسانه چنان قدرتمند است که نظام‌های متعدد نشانه‌ها را در پدیدهٔ پیچیدهٔ نمایش کاملاً دور می‌گیرد و ما در این جا تصمیم گرفتیم هنر نمایش را به عنوان واقعیتی جاری مدنظر آوریم، که نمایان‌گر گونه‌ای آفتنگی است. آن هم به‌واسطهٔ فضای تمامی نظام‌هایی که در زمان و مکان و در طول اجرای تئاتری جای می‌گیرد. نمایش حوزهٔ وسیعی را از ابزار، بازه، پانتومیم، تئاتر و... در بر می‌گیرد، ولی ما در این‌جا برای بیشبرد بحث می‌توانیم تنها بر تئاتر متمرکز شویم.

پیش از همه باید مفهوم نشانه مورد توجه قرار گیرد. گویی برای ورود به حوزهٔ نشانه‌شناسی ناچار بپذیریم که مفهوم نشانه ثابت نیست. نشانه مفاهیمی تسمیم دارد که می‌توان مجموعهٔ آنها را در اصطلاحاتی چون نمایه (Index)، سمبل، نمایل، اطلاعات، پیام، Symptom، Badge و... نشان داد. برای همین گاه نشانه (Sign) با این واژه‌ها هم‌ارز قرار می‌گیرد، هر چند هرگز به کلی در آنها خلاصه نمی‌شود. این نکته نشان می‌دهد که نظریه‌پردازها در علوم گوناگونی چون منطق و روان‌شناسی و زبان‌شناسی گسترش می‌یابد و کارکردهای بی‌شماری دارد. در این جا ما در پی خلق واژه‌ها و تعاریف تازه نیستیم و نمی‌خواهیم برآشفتگی و نزاع موجود دامن بزنیم. تنها می‌کوشیم تا از میان پیشنهادهای موجود، آنهایی را انتخاب کنیم که به موضوع بحث ما نزدیک‌تر هستند.

۱. واژهٔ Sign را بدون در نظر گرفتن ریشهٔ مشترکش با واژه‌های دیگر که از حوزهٔ اینتولوژیک بر می‌آیند می‌پذیریم.

۲. تقسیم‌بندی مخصوص ظرفداران سوسور را می‌پذیریم؛ به بیان آنها Signifie به محتوا مربوط می‌شود و Signifiant به بیان.

۳. می‌پذیریم که نشانه‌ها به دو شکل طبیعی و تصنعی و ساخته‌شده، تقسیم می‌شوند.

این مورد آخر نیازمند توضیح است. تمایزی را که میان نشانه‌های طبیعی و ساختگی نقل شد، می‌توان در کتاب «Vocabulaire technique et critique de a philosophie» (۱۹۱۷) نوشتهٔ آندره لالاند [Andre Lalande] جست‌وجو کرد. عبارهٔ تعریف لالاند در این دو جمله می‌گنجد: «نشانه‌های طبیعی آنها هستند که واسطهٔ قانون‌های طبیعت با دال خود ارتباط می‌یابند، مثل دود که نشان آتش است.»[۷] «نشانه‌های ساختگی به‌واسطهٔ یک تصمیم و اراده با دال خود ارتباط می‌یابند و غالباً میان جمعی پذیرفته شده‌اند.» این تفاوت بنیادین میان نشانه‌های طبیعی و ساختگی که به‌واسطهٔ تمام مؤلفین پذیرفته شده است، بر یک اصل ساده و آشکار بنا نهاده شده است. هر چیزی در بطن خود نشانهٔ چیزی دیگر است. نشانهٔ دنیای اطراف در حوزهٔ طبیعت، اعمال انسانی یا حیوانی، نشانه‌های طبیعی آزادانه شکل می‌گیرند و اراده و خواست آدمی تأثیری در به وجود آمدنشان ندارد. هر کس آنها را ببیند و تفسیر کند، به یک دال مشترک رهنمون می‌شود؛ نوری در آسمان، نشانهٔ رعد و برق است، تب نشانهٔ بیماری و رنگ پوست نشانهٔ قوم و طبقه‌ای خاص. نشانه‌های ساختگی به صورت ارادی و خودخواسته توسط انسان یا حیوان خلق می‌شوند تا ایجاد رابطه کنند. اگر تعریف لالاند را کمی اصلاح کنیم، می‌توانیم بپذیریم که تفاوت اصلی میان نشانه‌های طبیعی و ساختگی در سطح نشر آنها نهفته است و به دریافت و ادراک ربطی ندارد و این تفاوت بنا به میزان اراده‌ای که برای انتشار نشانه وجود دارد، شدت و ضعف می‌گیرد.

اگرچه این تعاریف و تمایزها موضوع را اندکی روشن می‌کند، اما نمی‌تواند تمام مشکلاتی را که ما در عمل با آنها روبه‌روییم حل کند و برای تمام موارد پاسخی بیابد. بیایید به مثالی از نشانه‌های زبانی اشاره کنیم؛ وقتی سیگار دست فردی را می‌سوزاند، به طور طبیعی فریاد می‌زند: «لعنتی!» اما همین کلمه وقتی به عنوان دشنام استفاده شود، دیگر یک نشانهٔ طبیعی نیست، بلکه یک نشانهٔ ساختگی تلقی می‌شود. و این به‌طور کلی به چگونگی بیان آن و عاریت زبانی فردی که بیان می‌کند بستگی دارد. بیایید نشانه‌ای را در حوزهٔ میم در نظر بگیریم. چه زمانی نمودِ نفرت در صورت، نشانه‌ای طبیعی است، برآمده از واکنش طبیعیِ فرد؛ و چه زمانی نشانه‌ای مصنوعی است برآمده از عملی اختیاری برای بیان نفرت؟

نشانه‌هایی که به واسطهٔ هنر تئاتر استفاده می‌شود، همه به حیطهٔ نشانه‌های ساختگی تعلق دارند. آنها همه نتیجهٔ مراحلی اختیاری هستند و به‌طور عمد ساخته می‌شوند و می‌خواهند در لحظه ارتباط برقرار کنند؛ چرا که بدون وجود تماشاگر، هنر تئاتر عملاً بی‌معناست. تئاتر نشانه‌هایی را برداشت می‌کند که در طبیعت و رفتارهای بشری موجود است، اما آنها را چنان متحول می‌کند که ارزشی بسیار فراتر از ارزش ذاتیِ خود به دست می‌آورند. تئاتر نشانه‌های طبیعی را به حوزهٔ نشانه‌های ساختگی می‌کشاند و این گونه، یک برق نور می‌تواند مصنوعی اجرا شود. حتی نشانه‌هایی که در زندگی طبیعی فاقد عملکردی ارتباطی هستند، بر روی صحنهٔ تئاتر ارتباط برقرار می‌کنند. برای مثال، سولی لوکی (تک‌گویی با خود) یک دانشمند که به واسطهٔ آن می‌کوشد ذهن و اندیشه‌اش را بیان کند، یا حرف‌های دیوانه‌ای که به تنهایی صحبت می‌کند، از نشانه‌ای زبانی، که ساختگی محسوب می‌شود ساخته شده‌اند. اما این نشانه‌ها فاقد تمایلی ارتباطی هستند. با این همه، روی صحنه سولی لوکی دانشمند یا دیوانه نقش ارتباطی می‌یابد، چرا که تنها دلیل تک‌گوییِ افراد روی صحنه ارتباط با مخاطب است.

گفتیم که تمامیِ نشانه‌هایی که به واسطهٔ هنرهای نمایشی استفاده می‌شوند، ساختگی هستند. این البته باعث نمی‌شود که نشانه‌های طبیعی، یکسره از میان بروند، چرا که معناها و فنون نهفته در نمایش چنان ریشهٔ عمیقی در زندگی دارند که اجازه نمی‌دهند نشانه‌های طبیعی کاملاً محو و نابود شوند. در کلام و بازی یک بازیگر، عادات شخصی با کارهای خلاق اختیاری درهم می‌آمیزند و به این ترتیب نشانه‌های طبیعی با نشانه‌های ساختگی ترکیب می‌شوند. این آمیختگی را نظریه‌پردازان حتی پیچیده‌تر از این باز نموده‌اند. لرزش صدای بازیگری جوان که نقش یک پیرمرد را بازی می‌کند، نشانه‌ای ساختگی است. برعکس، لرزش صدای بازیگری هشتادساله، اختیاری نیست و نشانه‌ای طبیعی محسوب می‌شود که به روی صحنه راه یافته است، اما هنگامی که همین بازیگر نیز بر شکل صدایش واقف می‌شود و آگاهانه آن را بکار می‌گیرد، ما وارد حیطهٔ نشانه‌های ساختگی می‌شویم. انتخاب یک بازیگر برای یک نقش، انتخابی بر پایهٔ فیزیک او (صورت، صدا، سن، اندازه، خلق و مزاج و...)، یک عمل نشانه‌ای است که به خواست و ارادهٔ کارگردان باز می‌گردد. به این ترتیب ما با مسألهٔ خواست و اراده روبه‌رو می‌شویم؛ مسأله‌ای که در این نوشتار نگاهی تازه به آن می‌افکنیم.

بعد از این بحث‌ها، بیایید نظام‌های اصلیِ نشانه‌ای در نمایش را دسته‌بندی کنیم. دسته‌بندی زیر را می‌توان از این کلی‌تر یا ریزتر ارائه کرد. ما در این جا قصد داریم که تا جای ممکن، اهداف عملی و نظری را به منظور کمک به تحقیق نشانه‌شناسانهٔ عمیق‌تر تطبیق دهیم و همزمان ابزاری معاصر برای تحلیل نشانه‌شناسانهٔ هنرهای نمایشی به وجود آوریم.

۱. کلام

به جز بالله و یانتومیم، کلام در قالب اشکال نمایشی حضور دارد. نقش کلام در رابطه با نظام‌های نشانه‌ای دیگر، با توجه به گونهٔ دراماتیک و مدل تئاتری و ادبی، شیوهٔ طراحی صحنه (از تک‌گویی گرفته تا نمایشی باشکوه) تغییر می‌کند. ما در این جا نشانهٔ کلامی را ابتدا از منظر زبان‌شناسانه مورد توجه قرار می‌دهیم. منظور کلامی است که در نهایت توسط بازیگر روی صحنه ادا می‌شود. از آن‌جا نشانه‌شناسی زبانی، بسیار بیش از دیگر نظریه‌های نشانه‌شناسانه گسترش و رشد یافته است، برای دریافت کلام در نمایش باید به کارهای بی‌شمار و گاه متناقض‌نمای نظریه‌پردازان این زمینه رجوع کرد. لازم است یادآوری کنیم که تحلیل نشانه‌شناسانه نه تنها به وجه نشانه‌ای کلام می‌پردازد، بلکه آن را از لحاظ نحوی و عروضی و آوانشانه نیز تحت بررسی قرار می‌دهد. بیان یک ردیف از حروف بی‌صدا در یمنی از زبان‌ها می‌توانند بیانگر عصبانیت و آزردگی شخصیت باشد. استفاده از شکل کهن کلمات می‌تواند بیانگر یک زمان تاریخی دوردست و یا نشانگر ویژگی‌هایی زبانی کهن که مولفهٔ عادت‌های زبانی معاصر زنده مانده است باشد. Prosodic Rhythmic یا alternations metric می‌توانند بر تغییرات فضا و احساس اثر دلالت داشته باشد. با توجه به این موارد، بحث مافوق قوانینه‌ها به میان می‌آید: نشانه‌هایی که از ترکیب چند مرحلهٔ نشانه‌شناسانه ایجاد می‌شوند، به همان‌گونه که کلمات در کنار عملکرد خالص نشانه‌ای خود، با مراحل نحوی و عروضی و آوانشانهٔ خود، عملکردی تکمیلی را نیز به ظهور می‌رسانند.

برای مثال، در تئاتر ارتباط میان موضوعی که مورد بحث قرار می‌گیرد و منبع فیزیکی کلام یک شکل ویژه به شمار می‌آید. بر خلاف زندگی روزمره، در تئاتر این دو می‌توانند یکی نباشند، و مهم آن که این نارسایی، نتیجه‌ای نشانه‌شناسانه به بار می‌آورد. در یک نمایش عروسکی، شخصیت‌ها به واسطهٔ عروسک‌ها بازنمایی می‌شوند، در حالی که کلام توسط بازیگرانی که ما نمی‌بینیمشان بیان می‌شوند و بر روی صحنه به نظر می‌رسد که این عروسک‌ها هستند که در لحظه صحبت می‌کنند. گاهی اتفاق می‌افتد که روش تئاتر عروسکی در یک اجرای دراماتیک با بازیگران زنده هم تقلید می‌شود، اما نقش نشانه‌شناسانهٔ این بازی کاملاً فرق می‌کند. حتی این نقش ممکن است متضاد باشد. برای نمونه شخصیتی که چهره‌ای سنگی و سخت دارد و تنها لب می‌زند، در حالی‌که کلامش به صورت مکانیکی به واسطهٔ آمپلی‌فایر منتقل می‌شود. مثال خوبی است. گسستگی عمدی میان منبع طبیعی صدا و کسی که در بازی صحبت می‌کند نشانهٔ jacle dancing عروسک است. جدا کردن کلام از کسی که صحبت می‌کند که مدیون تکنیک‌های مدرن است. این تمهید در تئاتر امروز راه‌های گسترده‌ای را پیش روی هنرمندان باز کرده است که هر یک بخش‌های نشانه‌ای / معنایی ویژه‌ای دارند. مانند نشانهٔ گفتار درونی قهرمان یا نشانهٔ یک راوی پیدا یا نهان یا جمعیتی انبوه یا روح، مثل پدر هملت در برخی اجراها یا...

۲. آهنگ کلام

کلام تنها یک نشانهٔ زبانی نیست. طرز تلفظ کلمات، به معنای آنها در حوزهٔ نشانه‌شناسی، ارزش تکمیلی می‌بخشد. «آهنگ کلام موسیقی می‌آفریند» حتی اگر کاملاً طبیعی و ساده بیان شود، طرز بیان بازیگر می‌تواند به شکل زیرکانه‌ای تأثیری غیرمنتظره بگذارد و شکلی خاص به کلام ببخشد. یکی از کمدین‌های گروه استانیسلاوسکی می‌تواند با چهل گونه بیان متفاوت از کلمهٔ «امشب» تمام توجهات را به خود جلب کند و این‌گونه ظرفیت مخاطب را در باب حدس زمینه‌های نشانه‌ای هر یک از این موارد به چالش بخواند. آن‌چه ما در این‌جا آهنگ کلام می‌خوانیم ـ و طرز بیان بازیگر وسیلهٔ آن است ـ شامل مجموعه عواملی است همچون لهجه، ضرباهنگ، سرعت، شدت و قدرت و لهجه که به برجستگی، زیر و بم و ارتفاع صدا باز می‌گردد و نغمه‌هایی به غایت متفاوت با فرکانس‌های گوناگون به وجود می‌آورد. در این نظام نشانه‌ها همچنین باید آکسان (تأکید) را هم مورد نظر داشت. منظور تأکیدهایی است که به سرزمین، طبقهٔ اجتماعی، ایالت، ناحیه و... باز می‌گردد. هر چند که نشانه‌شناسی اکسان‌ها به آهنگ و شکل خود کلمه تقسیم می‌شود؛ چه از نظر شنوایی و چه از نظر لحاظ نحوی.

بنابراین هر نشانهٔ زبانی، یک شکل معمول دارد (کلمه آن‌چنان که هست) و در کنار آن اشکال گوناگونی که به‌طور آزادانه و به واسطهٔ آهنگ کلام شکل می‌گیرند و هر گوینده و به ویژه از برگی کمابیش راه ویژهٔ خود را در این زمینه می‌یابد. این راه‌های گوناگون می‌توانند ارزش‌های

زیبایی‌شناسانهٔ خاص خود را داشته باشد و نیز نشانه‌ها را بنا نهند.

۳. حالت صورت [The Facial Mime]

در این‌جا می‌خواهیم بر بیان بدن بازیگر تمرکز کنیم؛ بیانی که جزو نشانه‌های سه‌بعدی محسوب می‌شود و توسط فنون بدنی انسان ساخته می‌شود و می‌تواند در دستهٔ نشانه‌های بدنی جای می‌گیرد.

با بیان صورت آغاز می‌کنیم، چراکه نزدیک‌ترین نشانهٔ بدنی به کلام و گفتار محسوب می‌شود. نشانه‌های بسیاری هستند که با صورت مرتبطند و از نیازهای گفتاری به وجود می‌آیند؛ بسیار دشوار است که میان حالت صورت خودانگیخته و اختیاری مرزی ترسیم کنیم و همین دشواری به تفکیک نشانه‌های طبیعی و ساختگی نیز نفوذ می‌کند. جالب‌ترین مثال به ابرا باز می‌گردد. جایی که حرکت پرشدت صورت بازیگر عالباً به طور کامل از عمل خواندن و بیان کلامی تأثیر می‌پذیرد. در تئاتر نشانه‌های صورت غالباً با متن در ارتباطند و ساختگی می‌نمایند.

معمولاً با همراهی کلام، حالت صورت تأثیرگذارتر و نشانه‌برداوفته‌تر می‌شود؛ هرچند که حالت صورت می‌تواند کلام را با معنای معکوس یا تقلیل‌یافته منتقل کند. نشانه‌های عضلانی صورت غالباً ارزش‌های بیانی همسانی با کلام دارند، به طریقی که می‌توانند به‌راحتی جایگزین آنها شوند. انواع گوناگونی از نشانه‌های مرتبط با صورت هم وجود دارند که خود به تنهایی می‌توانند احساسات گوناگونی مانند هیجان، غم، ترس و شادکامی یا آسودگی و ناآسودگی فیزیکی و حتی حالات عضلانی مثل کوشش را به نمایش بگذارد.

۴. حالت بدن [The Gesture]

پس از کلام در شکل گفتاری و نوشتاری، حالت بدن، غنی‌ترین و انعطاف‌پذیرترین شکل بیان اندیشه است؛ چنان نظامی گسترده از نشانه‌ها. نظریه‌پردازان این حوزه ادعا می‌کنند که می‌توان بیش از هفتصد هزار نشانه به واسطهٔ دست و بازو ساخت. جالب است بدانیم که در زبان هندی، کاتاکالی، بازیگر می‌تواند هشتصد علامت را با دو دستش ایجاد کند؛ علائمی که بیان‌گری دیدگاه‌های کمی و کلمات کلیدی هستند و می‌توان به واسطهٔ آنها دیالوگ‌های طولانی را ادا کرد. حالت بدن را از دیگر نظام‌های نشانه‌های حرکتی جدا کنیم و ببینیم که چگونه این نظام به واسطهٔ حرکت یا شکل دست، بازو، پا، سر و تمام بدن می‌تواند نشانه‌ها را خلق و با آنها ارتباط ایجاد کند. نشانه‌های بدن در بردارندهٔ تمام مقوله‌ها می‌شوند؛ مثلاً می‌توانند با کلام همراه شوند یا جای آن بنشینند... حتی می‌توانند جایگزین عنصری از طراحی صحنه شوند. مثل بازویی که باز می‌شود تا تصویر یک در را ایجاد کند. می‌توانند به عنوان عناصری که به لباس و پوشش برمی‌گردند بکار روند، مانند تخیل یک کلاه... و یا عناصری از مجموعهٔ وسایل صحنه، مثلاً بدون قلاب ماهیگری، گرم، ماهی و سطل نقش یک ماهیگیری را به نمایش بگذارند؛ گاهی نیز حالت بدن بیانگر یک احساس می‌شود... حالت‌های بدن کمابیش قراردادی هستند، مثل آداب معاشرت که در فرهنگ‌ها و تمدن‌های گوناگون علایم ثابت دارد. جالب است که نمایش برخی از سرزمین‌ها مثل کشورهای آسیایی نیز حالت و تمایل بدن را به صورت نشانه‌های فوق قراردادی بکار می‌گیرند، آن را با دقت نشانه‌گذاری می‌کنند و این نشانه‌ها نسل به نسل منتقل می‌شوند. چنین نمایش‌هایی تنها برای تماشاگر آشنا به قواعد، به تمامی قابل درک است.

۵. حرکت بازیگر بر روی صحنه

[The actor's movement on the Stage]

این نظام نشانه‌ای حرکات بازیگر بر روی فضای صحنه را دربر می‌گیرد. این نشانه‌ها غالباً به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. موقعیت بازیگر نسبت به بازیگر مخالف، وسایل، صحنه، دکور و مخاطب

۲. ورود و خروج

۳. حرکات ترکیبی

از نگاهی نشانه‌شناسانه، همین سه عنصر اصلی ما را قادر می‌سازد تا نشانه‌های گوناگونی را دریافت کنیم. برای مثال شخصیتی را در نظر بگیرید که از رستورانی خارج می‌شود (آیا او صاحب رستوران است یا یک پیشخدمت، آیا مشتری است یا برای دیدن کسی به آن جا رفته بود؟) هنگامی که او شخصیت دیگری را در میان صحنه می‌بیند، ناگهان مکث می‌کند (نشانی از عدم تمایل برای ارتباط با شخصی مقابل)؛ یا با سرعت به طرف هم‌صحبت خود می‌رود (نشانی از تمایل به برقراری ارتباط) شخصیت سومی پدیدار می‌شود و دو هم‌صحبت به سرعت جدا می‌شوند (نشانی از همدستی آنها).

یک گام نامنظم نشانه‌ای است از مستی؛ یا گامی به عقب می‌تواند نشانهٔ احترامی قراردادی، خجالت و شرم یا اعلام جنگ به نفر روبه‌رویی باشد. (ارزش حقیقی نشانه بستگی به متن نشانه‌شناسانه‌اش دارد.) ورود بازیگر، خروج او از راست یا چپ صحنه، از میان پنجره یا در، از پشت صحنه یا جلوی آن، همه نشانه‌هایی هستند که کارگردان‌ها یا

نمایشنامه‌نویس‌ها بکار می‌گیرند. و بالاخره حرکت‌های دسته‌جمعی و گروهی می‌توانند معنای نشانه‌ها را تغییر دهند. برای مثال یک گام بی‌احساس و آرام به محض این‌که با بیست یا سی‌قدم گروهی از نقاط مختلف صحنه همراه شود، می‌تواند علامت تهدید باشد. و همین نشانه در ترکیب با اعمال دیگر معنا و ارزش دیگری می‌یابد.

۶. چهره‌پردازی

چهره‌پرداز، چهرهٔ بازیگر را چنان‌که باید روی صحنه و زیر نورافکن‌ها دیده شود، طراحی می‌کند و می‌تواند به کمک حالت صورت بازیگر بیاید. میم به واسطهٔ عضلات، تنها حرکات موقتی می‌سازد، اما گریم کمک می‌کند که حالت شخصیت به صورتی ماندا و پایدار بر چهرهٔ بازیگر بماند. البته چهره‌پردازی گاه بر روی نقاط دیگر بدن مثل دست‌ها و شانه‌ها نیز اعمال می‌شود. چهره‌پردازی با کمک مواد گوناگونی (پودر، کرم و...) می‌تواند نشانه‌هایی مرتبط با طبقهٔ اجتماعی، سن، وضعیت جسمانی و خلق و مزاج شخصیت را ایجاد کند. این نشانه‌ها غالباً بر پایهٔ نشانه‌های واقعی و طبیعی ساخته می‌شود (رنگ پوست، سفیدی یا سیاهی صورت، خط لب‌ها و چشم‌ها). با کمک چهره‌پردازی می‌توان مجموعه‌ای از نشانه‌ها را کنار هم گذاشت، به گونه‌ای که یک آدم معمولی، یک زن اغواگر، یک ساحره یا یک میخوارهٔ مست را بسازد. همچنین چهره‌پردازی که غالباً با لباس و مو همراه می‌شود، می‌تواند شخصیت امروزی یا تاریخیِ فرد را بازنمایی کند. چهره‌پردازی به عنوان نظامی از نشانه‌ها به‌طور مستقیم با حالات صورت در ارتباط است و این‌گونه نشانه‌های این دو نظام در رابطه‌ای دوطرفه یکدیگر را شدت می‌بخشد یا کامل می‌کنند، هرچند که ممکن است حتی چهره‌پردازی، بیان چهره‌ایِ بازیگر را به تأخیر می‌افکند. تکنیک چهره‌پردازی همچنین به یاریِ ساختن صورتک‌ها می‌آید و همین‌جاست که می‌توانیم به نقش صورتک‌ها در نشانه‌شناسیِ تئاتر اشاره کنیم. به نظر ما، از نگاهی مادی، صورتک می‌تواند بخشی از لباس باشند و از نگاهی کاربردی، بخشی از صورت.

۷. شکل آرایش مو

با یک نگاه، آرایش مو در تئاتر غالباً جزو چهره‌پردازی دسته‌بندی می‌شود. اما از نگاه هنری، به عنوان پدیده‌ای هنریِ این حوزه، به طراح لباس تعلق دارد. اگرچه از نگاه نشانه‌شناسانه، آرایش مو غالباً نقشی مجزا از لباس و چهره‌پردازی بازی می‌کند و می‌تواند خود کارکردی قاطع داشته باشد. به همین علت هم ما آن را در یک نظام جداگانه دسته‌بندی کردیم.

برای مثال در فیزیکدان‌های دورنمات، اگر تماشاگران در می‌یابند که در میان شخصیت‌ها یک شبه‌نیوتون وجود دارد، این را تنها مدیون کلاه گیسی هستند که بازیگر به سر دارد و نمایانگر انگلیسی‌های قرن هفده است. در این مورد چهره‌پردازی نقش دوم را بازی می‌کند. آرایش مو می‌تواند نشانه‌ای از تعلق به یک ناحیهٔ فرهنگی یا جغرافیایی، یک طبقهٔ خاصِ اجتماعی، یا حتی یک نسل باشد که در برابر پدران خود ایستاده، نیروی نشانه‌شناسانهٔ آرایش مو از یک سو بر شمایل و سبک آن و سویه‌های تاریخی و اجتماعی متنوعش تکیه می‌کند و از سوی دیگر بر این‌که تا چه حد استادانه و با زحمت درست شده، باید به یاد داشته باشیم که آرایش ریش و سبیل هم می‌تواند به عنوان کامل‌کنندهٔ آرایش مو یا به‌صورت مجزا نقش نشانه‌ای داشته باشد.

۸. لباس

در تئاتر، جامه شخصیت‌ها را می‌سازد. این لباس است که آقای اسمیت یا آقای براون بازیگر را بدل به یک مهاراجهٔ هندی یا یک ولگرد پاریسی می‌کند؛ یک نجیب‌زادهٔ رومی یا یک کاپیتان کشتی؛ یک کشیش یا آشپز! لباس حتی نشانه‌های ساختگیِ فراوانی را به زندگی واقعی وارد می‌کند. در تئاتر، لباس بیرونی‌ترین و قراردادی‌ترین معانی را برای تعریف شخصیت‌ها و آدم‌ها به ارمغان می‌آورد. با لباس می‌توان جنسیت، سن، ملیت، حرفه، موقعیت ویژهٔ اجتماعی و روحانی (شاه، پاپ)، مذهبی و... را به نمایش درآورد. لباس گاهی معرف یک فردیت امروزی یا تاریخی است. علاوه بر تمام این‌ها، لباس می‌تواند به ویژگی‌های درونی‌ترِ شخصیت نیز بپردازد؛ به سلائق و تمایلاتش. نیروی نشانه‌شناسانهٔ لباس تنها معطوف به شخصی که آن را بر تن می‌کند نمی‌شود. لباس علاوه بر این، نشانه‌ای است از آب و هوا، دورهٔ تاریخی، فصل، مکان زمانی از روز. لباس در لحظه می‌تواند توضیح‌گر باشد و با نشانه‌های دیگر از نظام‌های دیگر ارتباط برقرار کند. در برخی سنت‌های تئاتری مثل سنت تئاتر در هند، شرق دور، کمدیا دل آرته لباس با قراردادهای سفت و سختی به صورت تغییرناپذیر و ثابت درآمده است. به گونه‌ای که از نسلی به نسل دیگر و یا از اجرایی به اجرای دیگر تکرار می‌شود. و در پایان بهتر است بگوییم که لباس نیز مثل عواملی دیگر چون صورتک چهره‌پردازی و آرایش مو می‌تواند جنسیت واقعی با حقیقتِ هنوز اجتماعی و حرفه‌ایِ شخصیت‌ها را وارونه و نادرست جلوه دهد؛ مشکلی که در تمام تقلیدهای بی‌پایه و اساس و سطحی دیده می‌شود.

۹. وسایل صحنه

به دلایل فراوان وسائل صحنه، یک نظام خودگردان از نشانه‌ها را بنا می‌نهند. در تقسیم‌بندی ما، وسائل صحنه بهترین رابط میان لباس و طراحی صحنه هستند، چرا که می‌توانند با آنها مرزهای مشترکی بیابند. عناصر مختلف لباس فارغ از کاربرد نشانه‌شناسانه‌شان در نظام نشانه‌ای لباس می‌توانند وسیله‌ای در صحنه تلقی شوند، فارغ از آن‌که چه کاربرد نشانه‌شناسانه‌ای در نظام نشانه‌ای لباس دارند. برای مثال عصا در یکی از کمدی‌های de Musset می‌تواند عنصری ناگزیر از لباس شخصیت باشد. اما وقتی که در اتاقی یک بانو جا می‌ماند، بدل به یک وسیلهٔ صحنه می‌شود. به بیان دیگر تمایز میان وسایل صحنهٔ دکور گاهی دشوار است. در سومین پردهٔ ارباب بونتیلا و نوکرش ماتی، یک ماشین پیش‌تر یک وسیلهٔ صحنه است. در حالی که در پردهٔ اول پیش‌تر یک دکور است. حال شما بگویید که در نه دلاور آن گاری، دکور است یا وسیلهٔ صحنه؟!

تعداد قابل ملاحظه‌ای از اجسامی که حضوری عینی در طبیعت و زندگی اجتماعی دارند، می‌توانند روی صحنه تبدیل به وسائل نمایش شوند. این اشیاء روی صحنه می‌توانند تنها بازنمایندهٔ کارکرد معمول خود باشند که در این صورت نشانه‌هایی ساختگی در اولین مرحلهٔ خود محسوب می‌شوند، اما موازی با این عملکرد ابتدایی می‌توانند بر مکان، زمان یا همه چیز دیگری که به واسطهٔ استفاده از آنها در ذهن به وجود می‌آید، دلالت کنند. حتی کسی که از این اشیاء استفاده می‌کند، می‌تواند به واسطهٔ آنها تخصص یابد و حرفه، سلیقه و تمایلاتش آشکار شود و این جایگاه نشانه‌شناسانهٔ برتری اشیاء صحنه محسوب می‌شود. برای مثال یک مشعل مشتعل در دست یک پیشخدمت، نمایانگر شبه‌است واره و تیر نیز نشانه‌های چوب‌بری محسوب می‌شوند. مثال‌هایی وجود دارد که حتی نشان می‌دهند وسائل صحنه در حوزهٔ نشانه‌شناسی می‌توانند جایگاه برتری نیز داشته باشند. تفنگ پر در نمایشنامهٔ چخوف در نگاه اول وسیله‌ای است برای کشتن، اما در سطحی برتر، بیانگر نشانهٔ حال و هوایی قهرمانانه در نمایشنامه است. با نگاه دقیق‌تر می‌توان گفت که معنی نشانه در سطح ابتدایی به معنایش در سطح برتر و به همین نسبت سطوح برتر مربوط است؛ پدیدهٔ دلالت ضمنی [The Phenomenon of connotation]

۱۰. طراحی صحنه

نخستین وظیفهٔ دکور به عنوان نظامی از نشانه‌ها که می‌تواند اسباب صحنه یا Scenography خوانده شود، نمایش مکان جغرافیایی (ساختمان‌های ژاپنی، دریا، کوه و...)، مکان اجتماعی (میدان عمومی، کتابخانه، اشپزخانه، قهوه‌خانه و...) و یا هر دو با هم است، مثل اتاق مطالعه‌ای که چشم‌انداز پنجره‌اش برج ایفل است. دکور یا یکی از عناصر آن همچنین می‌توانند عنصر زمان را بازنمایی کنند. یک برههٔ تاریخی (معبدی یونانی)، یک فصل (سقف‌های پوشیده از برف)، زمانی از روز (غروب، شب) و... علاوه بر عملکرد نشانه‌شناسانهٔ طراحی صحنه در حوزهٔ زمان و مکان، می‌توانند به نشانه‌هایی به غایت متفاوت نیز دلالت کنند. در واقع می‌توان گفت که حوزهٔ نشانه‌شناسی طراحی صحنه در تئاتر چنان گسترده است که تمامی مظاهر هنرهای بصری همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و... را در بر می‌گیرد. معانی‌ای که طراحان صحنه بکار می‌گیرند، غالباً متنوع و متفاوت است. انتخاب آنها به عوامل متعددی بستگی دارد؛ عواملی چون سنت‌های نمایشی، دورهٔ تاریخی، جریان‌های هنری، سلائق شخصی و موقعیت صحنه. دکور می‌تواند بر از جزئیات یا کاملاً انتزاعی باشد، حتی می‌تواند تنها از یک عنصر ساده ساخته شده باشد. وسائل، سیلمان، دهانه‌های متعددی که در ورودی یک خانهٔ بورژوا انباشته شده‌اند، در نگاه اول تنها نشانهٔ سیلمان خانه هستند، اما بیشتر از آنها تنها یک معنای سادهٔ نشانه‌شناسانه ندارد، بلکه به نشانه‌های پیچیده‌ای با معانی مختلف بدل می‌شوند. هنگامی که شما تمام دکور یک نمایش را تنها به یک عنصر انتزاعی بدل می‌کنید، خودبه‌خود این عنصر تبدیل به نشانه‌ای می‌شود که بر معانی‌ای فراتر از کارکردش در زندگی روزمره دلالت دارد. بنابراین ارزش نشانه‌شناسانهٔ دکور هیچ ربط مستقیمی به حجم آن ندارد، بلکه شاید یک نشانهٔ مجزا بتواند محتوایی نشانه‌ای داشته باشد، بسی غنی‌تر و فشرده‌تر از دکوری مملو از اجزاء متفاوت.

عملکرد نشانه‌شناسانهٔ دکور تنها به معانی نشانه‌ای اجزایش باز نمی‌گردد. شکل چیدمان آن و یا نحوهٔ تغییرش، همه و همه می‌توانند ارزش‌های نشانه‌ای مستقل یا مکمل داشته باشند. گاهی حتی یک نمایش

می‌تواند بدون دکور اجرا شود. در این صورت نقش نشانه‌شناسانهٔ دکور به حرکات، حالات بازیگر، کلام، جلوه‌های صدایی، لباس، وسائل صحنه و نورپردازی منتقل می‌شود.

۱۱. نورپردازی

نور در تئاتر، یک عنصر وابسته به شمار می‌آید، چنان‌که در فرانسه تا قرن هفدهم اصلاً عنصری جداگانه محسوب نمی‌شد. جدا از آن‌که نورپردازی می‌تواند معانی بیانی دیگر را برجسته کند، خود نیز می‌تواند نقشی مستقل در حوزهٔ نشانه‌شناسی داشته باشد. پیشرفت سریع اشکال استفاده از الکتریسیته در یک قرن گذشته و به تبع آن گسترش مکانیسم نورپردازی در تئاتر، باعث غنی‌شدن و گسترش دیدگاه نشانه‌شناسانهٔ نور در تئاتر شده است؛ حال چه در صحنهٔ سربسته و چه در فضای آزاد.

پیش از همه به واسطهٔ نور می‌توان مکان تئاتری را تعریف کرد؛ نور موضعی می‌تواند نمایانگر بخشی از مکان باشد که برای عملی کوتاه مدت در نظر گرفته شده است. نور موضعی همچنین می‌تواند یک بازیگر یا یک وسیلهٔ صحنه را از دیگران جدا سازد و به این ترتیب بر اهمیت لحظه‌ای یا دائم آنها صحه بگذارد. عملکرد بارزش نورپردازی در اصلاح یا تغییر وضعیت حرکات، حالات یا دکور نهفته است. نور می‌تواند حتی به تمام این‌ها، معانی نشانه‌شناسانهٔ تازه‌ای بیخشاید. صورت یا بدن بازیگر یا بخشی از دکور، گاه تنها با نور است که شکل می‌گیرد. همچنین رنگ‌هایی که برای نور در نظر گرفته می‌شوند، می‌توانند معانی تازه‌ای بیافرینند.

برای پروژکتورها باید جای خاصی در نظر گرفت. گاهی همین جایگاه، نورافکن‌ها فراتر از کارکردشان در روشنایی، خود نظامی نشانه‌ای می‌آفرینند. در گام آغازین، نور تنها بیننده را تاریک‌ها است. در گام بعدی می‌تواند دکور را کامل کند و یا حتی جایگزین آن شود (با تصاویر نوری پرده یا...) و بالاخره نور می‌تواند جلوه‌های ویژهٔ متحرک را به فضا اضافه کند، مثل تمایش حرکت ابرها، امواج، بارش برف یا باران. در تئاتر معاصر استفاده از پروژکتور اشکال گوناگونی یافته است، تا آن‌جاکه می‌تواند رابطهٔ میان نظام‌های نشانه‌ای متفاوت باشد. برای مثال، نمایش فیلم هنگام اجرای تئاتر ابتدا می‌تواند در نظام سینما نشانه‌شناسی شود. از سوی دیگر حضور این نمایش سینمایی حین اجرای تئاتر، خود یک نشانه است. آیا این فیلم می‌خواهد مکان دیگری را بازنمایی کند و یا در پی نمایش رؤیای شخصیت است؟!

۱۲. موسیقی

برای دریافت معانی نشانه‌شناسانهٔ موسیقی ـ به عنوان حوزه‌ای گسترده در عالم هنر ـ ما نیازمند آموزش‌هایی ویژه هستیم. معمولاً ارزش‌های نشانه‌ای موسیقی مدون یا بداهه، به نظر آشکار می‌رسد. حال آن که برای دستیابی به روشی برای تحلیل معتبر باید ابتدا در ساختار بنیادین موسیقی که عناصری چون ریتم، ملودی‌ها و هارمونی را در بر می‌گیرد، تحقیق اساسی انجام دهیم. آن هم بر پایهٔ ارتباط میان duration ،intensity ،Pitch و صدا. و این تحقیق هنوز در باب موسیقی صحنه‌ای صورت نگرفته است. معنای نشانه‌شناسانهٔ موسیقی صحنه، عالباً در دسترس و آشکار است. مشکلات ویژه در باب موسیقی صحنه‌ای غالباً در اشعاباتی چون باله و اپرا ظهور می‌کند. به هر حال معمولاً وظیفهٔ موسیقی هنگامی که با صحنه و اجرا ترکیب می‌شود، عبارت است از تأکید یا تقویت و گسترش یک بخش یا یک لحظه، تحریف آن و یا جانشینی برخی نظام‌های نشانه‌ای دیگر. موسیقی ریتمیک یا ملودیک وابسته به انواع گونه‌های موسیقی (سنونه و مارش نظامی) می‌تواند فضا، مکان یا برههٔ تاریخی عمل را در سیطرهٔ خود قرار دهد. حتی انتخاب ساز نیز می‌تواند در بازنمایی مکان، محیط اجتماعی و فضا معنایی نشانه‌شناسانه داشته باشد. از میان استفاده‌های بی‌شماری که کارگردان‌ها از موسیقی صحنه‌ای می‌کنند، بیایید نگاه خود را بر تم موسیقیایی متمرکز کنیم که ورود هر یک از شخصیت‌ها را همراهی می‌کند. بدل به یک نشانه (از نوع دوم) می‌شود و بعد با تکرارش در صحنه‌ها، گذشته را تداعی می‌کند و تضادهای حال و گذشته را باز می‌نمایاند. در این جا باید جایی را هم به موسیقی آوازی اختصاص دهیم، که این خود نشانه‌ای است سخت وابسته به کلام و آهنگ سخن. البته موسیقی آوازی گاه می‌تواند معنایی مجزا از متن شعر داشته باشد، مثلاً جایی که موسیقی ملایم، یک متن خشن را همراهی می‌کند. در اپرا وظیفهٔ نشانه‌شناسی به کلی دشوارتر است چرا که در اپرا نشانه موسیقی همزمان در دو سطح پدیدار می‌شود: آواز و ملودی. این مسأله در نمایش‌های موزیکال هم در سطحی گسترده قابل پی‌گیری است.

۱۳. جلوه‌های صوتی

در این‌جا می‌خواهیم به گونه‌ای از صدا بپردازیم که نه به عالم کلمات تعلق دارد و نه به موسیقی. برخی از جلوه‌های صدا به صورت نشانه‌های طبیعی در صحنه رخ می‌نمایانند. صدای پا، بسته شدن درها و یا برخورد وسائل و لباس‌ها. این صداها غالباً غیرارادی ایجاد می‌شوند و نتیجهٔ ارتباط نشانه‌های دیگر هستند و نمی‌توان از آنها پرهیز کرد. در این‌جا صداهایی

مدنظر ماست که به‌صورت مصنوعی ساخته می‌شود و یا خودآگاه در طول اجرا پخش می‌شوند و می‌توانند طبیعی یا ساختگی باشند. گسترهٔ نشانه‌شناسی جلوه‌های صدای تئاتر به همان گستردگی و یا شاید حتی گسترده‌تر از صداهای زندگی واقعی هستند. صداهایی که در تئاتر ساخته می‌شوند می‌توانند بر زمان اشاره داشته باشند (صدای تیک‌تاک ساعت)، هوا را بازنمایی کنند (صدای باران)، مکان را آشکار سازند (همهمهٔ شهری بزرگ، صدای حیوانات خانگی، صدای پرنده)، حرکات را نشان دهند (صدای اتومبیلی که نزدیک یا دور می‌شود)، فضای جدی یا نگران‌کننده را منتقل کنند (زنگی برطمطراق، آژیر خطر) و در واقع می‌توانند نشانهٔ پدیده‌های فراوان و متنوعی گوناگون باشند. روش‌های پخش صدای زمینه بسیار متنوع است: گاه خود بازیگر صدایی را مثل صدای ساعت تقلید می‌کند، ابزار مکانیکی صدا را می‌سازند، یا با استفاده از پخش نوار صوتی که انقلابی اساسی در زمینهٔ صدا ایجاد کرد، صدا پخش می‌شود. نوارهای صوتی از یک سو به ضبط و بازسازی کمیاب‌ترین صداهای طبیعت کمک کرد و از سوی دیگر امکان انجام کارهای خلاق را در زمینهٔ صدا به وجود آورد و باعث شد تا صداگه غالباً در بند کلام و موسیقی اسیر بود، بتواند به‌طور مستقل نشانه‌های خود را خلق کند. آیا دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها که ضبط می‌شود و به صورت Playback پخش می‌شود، گونه‌ای از جلوه‌های صدایی محسوب نمی‌شود؟

□□□

هنگامی که این سیزده مورد را به‌طور کلی در یک نگاه مرور می‌کنیم، امکان تقسیم‌بندی دقیق‌تری برایمان فراهم می‌شود. نظام یک و دو یا متن گفتاری در ارتباط است، سه و چهار و پنج به بیان بدن مربوطند. نظام‌های شش و هفت و هشت به پدیدار بیرونی بازیگر برمی‌گردند، نه و ده و یازده به جایگاه صحنه و بالاخره دوازده و سیزده به صداهای وابسته. و این ـ خود ـ پنج گروه بزرگ از نشانه‌ها را ترتیب می‌دهد. نگاه کنید که چطور هشت نظام نخستین (سه گروه بزرگ اول) مستقیماً به بازیگر مرتبط می‌شوند.

تقسیم‌بندی دیگر به ما فرصت می‌دهد تا میان نشانه‌های بصری و شنیداری تفاوت قائل شویم. کلام، آهنگ کلام، موسیقی و جلوه‌های صوتی در بخش نشانه‌های سمعی می‌گنجند و باقی در بخش نشانه‌های بصری. تقسیم‌بندی نهایی به ادراک نشانه‌ها از جنبه‌های زمان و فضا مرتبط می‌شود. نشانه‌های سمعی با زمان مرتبط هستند. نشانه‌های بصری اما به نظر پیچیده‌تر می‌رسند؛ برخی همچون چهره‌پردازی، آرایش مو، لباس، وسائل صحنه و دکور سه‌بعدی هستند و در فضا معنا می‌یابند و باقی مانند میم، حالت بدن، حرکت و نور عموماً در فضا و زمان عملکرد می‌یابند.

پس از بکارگیری تقسیم‌بندی ادراکی به دو دستهٔ سمعی و بصری می‌توانیم چهار دسته‌بندی بزرگ را دریابیم: نشانه‌های سمعی که با بازیگر ساخته می‌شوند (نظام‌های یک و دو)، نشانه‌های بصری که به بازیگر مربوطند (نظام‌های سه، چهار، پنج، شش، هفت و هشت)، نشانه‌های بصری که در اطراف بازیگر قرار دارد (موارد نه و ده و یازده) و بالاخره نشانه‌های سمعی که خارج از وجود بازیگر به وجود می‌آیند (نظام‌های دوازده و سیزده). این جداول کمک می‌کند تا تقسیم‌بندی‌های یاد شده را بهتر پی‌گیری کنیم.

□

نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای می‌توانند با توجه به موضوع خواست و اراده و یا به بیان بهتر به شخصیت‌هایی که آنها را شکل می‌دهند دسته‌بندی شوند؛ کما این که هر نشانهٔ ساختگی به یک خلاقیت ارادی دلالت می‌کند.

پیش از همه نمایشنامه‌نویس را داریم که در اصل نمایشنامه‌نویس خالق نشانه‌های کلامی است اما به واسطهٔ متن یا با آن‌چه در نمودن‌ها پیشنهاد می‌کند می‌تواند نشانه‌های متعلق به نظام‌های دیگر را نیز القاء کند. امروزه کارگردان، قادر مطلق صحنه است و می‌تواند نشانه‌های تمامی نظام‌ها را خلق یا اجرا کند. حتی می‌تواند با کوتاه کردن یا افزودن دیالوگ‌ها در نشانهٔ کلام دخیل باشد. بازیگر در روشی کمابیش مستقل می‌تواند نشانه‌های مرتبط با لحن صدا، میم صورت، حرکات بدن و تا حدودی حرکت بر روی صحنه، چهره‌پردازی، آرایش مو و لباس را در اختیار گیرد. نقش طراح صحنه شامل خلق نشانه‌هایی مرتبط با دکور و وسائل صحنه و گاه نور می‌شود. همچنین او یا متخصصانی که تحت نظرش کار می‌کنند، می‌توانند نشانه‌های لباس،

آرایش مو و چهره‌پردازی را خلق کنند. حتی طراح صحنه می‌تواند گاه در میانسن هم پیشنهاد بدهد. و بالاخره موسیقیدان نشانه‌های موسیقیایی و غالباً جلوه‌های صوتی را طراحی می‌کند و در مورد باله و پانتومیم / موسیقی [Phantomime - music] طراح موسیقی می‌تواند حرکات بازیگر را نیز خلق کند؛ درست همان‌گونه که نمایشنامه‌نویس در نظام‌های دیگری به جز کلام نقش دارد.

در باله و رقص‌های نمایشی (میانولوگ‌ها ـ اینترلودها) طراح رقص خالق اصلی نشانه‌های حرکتی بدن بازیگر بر روی صحنه است.

پس از نظام‌مند کردن نشانه‌ها، بد نیست در این‌جا بر روی نشانه‌های تبادل‌پذیر در نظام‌های مختلف تأکید ورزیم. این مشکل غالباً در طول بازنمایی نظام‌های متفاوت رخ می‌نمایاند. قبل از همه، کلام نیروی جایگزینی غالب نشانه‌های نظام‌های دیگر را دارد. بعد حالت بدن قرار می‌گیرد. نشانه‌های مادی همچون دکور یا لباس نیز می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند.

«آدم»ها روی صحنه باید یک دیوار را تجسم بخشند و با استفاده از نمادین از گچ و سیمان میان آجرها، بگذاریم تا این تجسم کامل شود؛ کسانی که دیوار را ساخته‌اند انگشتان خود را به هم می‌آویزند و از خلال شکافی که ایجاد می‌کنند پیاموس و تیزبی یا هم چیک می‌کنند.» (دربارهٔ چگونگی پردهٔ سوم رؤیای شب نیمهٔ تابستان) و لباس این بازیگران که برای دیوار طراحی شده، عملاً به جای دکور و صحنه‌پردازی می‌نشیند. انگار بازیگر تأکید می‌کند که من مشابه دیوار هستم. در اجرای دیگر، بازیگران داخل می‌شوند و همراه با خواندن یک «دو بیتی» صورت‌هایشان را در حفره‌های دیواره می‌گذارند، به شکلی که لبهای‌شان هوشمندانه در بیرون با طرح روی دیوار، لباس آنها را تجسم بخشد. و به این ترتیب دکور جایگزین لباس می‌شود.

در این‌جا باید اشاره کنیم که نشانه‌هایی با معنای دوگانه در تئاتر وجود دارند که مثل نظام‌های پیچیده و اسرارآمیز کلامی عمل می‌کنند و می‌توان آن‌ها را از راه‌های متفاوتی تفسیر کرد. دکوری واحد می‌تواند در عین آن‌که طاق یک کلیسای جامع را نشان می‌دهد، یک جنگل را نیز بازنمایی کند؛ این جدا از سلیقهٔ هنری خاص طراح، می‌تواند دلایلی کاربردی نیز داشته باشد. یک لباس می‌تواند دارای عناصر ترکیبی هر دو جنس زن و مرد یا نمایانگر برهه‌های تاریخی متفاوت باشد. یک جلوهٔ صدایی می‌تواند همزمان صدای قلب یک شخصیت و نیز مارش ارتشی را تداعی کند و از یک معنی به معنی دیگر برسد.

معضل تحلیل و تفسیر نشانه‌ها با کمک نظریهٔ اطلاعات به‌خوبی حل می‌شود. هر جا نظامی از نشانه‌ها وجود دارد، ما با عنصری به نام کد [رمز] روبه‌رو هستیم. رمزهای نشانه‌هایی که در تئاتر استفاده می‌شوند به‌واسطهٔ تجارب شخصی یا اجتماعی، تحصیلات و فرهنگ هنری و ادبی شکل می‌گیرند. با توجه به این‌که چه رمز یا رمزهایی مورد نیاز است، گونه‌های مختلفی از نمایش شکل می‌گیرد. برای رسیدن به قلب مسأله بیایید یک مثال انتزاعی را در نظر بگیریم. تماشاگری که ناشنواست، تنها نشانه‌های بصری را درک می‌کند و تماشاگر نابینا تنها نشانه‌های سمعی را. مثال نمایشی که به زبان خارجی اجرا می‌شود، بسیار زیرکانه‌تر است. در تمام موارد ارزش کمی و کیفی نشانه‌های دریافت‌شده در مقایسه با نشانه‌هایی که اثر در پی انتقالش بوده است، به موارد گوناگونی بستگی دارد؛ مواردی چون فرهنگ عمومی مخاطب، دانشش از محیط و آدابی که به نمایش در می‌آید، درجهٔ تحملش، سهمش در آن‌چه روی صحنه اتفاق می‌افتد، قابلیت تمرکزش، میزان کمی نشانه‌هایی که همزمان منتشر می‌شوند، (معضل اقتصاد نشانه‌ها که باید به آن بازنگری کنیم)، موقعیت انتقال نشانه‌ها (مثلاً تلفظ نادرست بازیگر یا نور ناکافی)، و بالاخره موقعیت مخاطب نسبت به صحنه، این که در ردیف جلویی نشسته است یا در عقب تالار نمایش؛ همه امکانات متفاوتی را برای دیدن و شنیدن ایجاد می‌کنند. البته این بحث‌ها این خطر را دارد که ما را از موضوع اصلی‌مان به شدت دور کند، چرا که چنین نظریاتی همان‌قدر به نظریهٔ اطلاعات [information] تعلق دارد که به روان‌شناسی و فیزیولوژی مخاطب.

مشکل اقتصاد نشانه‌هایی که روی صحنه با هم ارتباط دارند، به این برمی‌گردد که از نقطه‌نظر نشانه‌شناسی تئاتر چه چیز واجب است و اسراف یا خست در ارائه نشانه‌ها، در قطب این مشکل هستند.

پس از آغاز نمایش، مخاطب به پردهٔ نقاشی آویخته در پس‌صحنه می‌نگرد و به واسطهٔ آن، مکان و برههٔ تاریخی نمایشنامه را درمی‌یابد. یک قطعهٔ موسیقی ثابت می‌کند که ما به زمان آفن باخ [Offenbach] منتقل شده‌ایم. زمانی که پرده بالا می‌رود، تقویم عظیم روی دیوار، تاریخ دقیق را می‌گوید و نخستین سخن یکی از شخصیت‌ها شامل اطلاعات بارزشی است: «ما در قرن هجده هستیم.» در نمایش دیگری، همزمان با سخن‌گویی و حرکت بازیگرها، یک روزنامهٔ درخشان از بالای سرشان می‌گذرد و در همان هنگام تصاویری روی پرده به نمایش در می‌آید، طوری که دنبال کردن هر سه سطح نشانه‌ها به طور همزمان غیرممکن است. در چنین صحنهٔ فوق‌العاده‌ای، کارگردان تنها با نمایش مکان و فضای عمل دراماتیک (مثلاً مکان یک دیوانه‌خانه) یا نشان دادن چند بیمار روانی راضی نمی‌شود. او Scene (تئاتر مغزی) آنها را در هر گوشه در سطوح متفاوت

از دکور می‌آویزد و آنها را موضوع غالب صداها و حرکات اجرا قرار می‌دهد. اسرافی که در بهره‌گیری از نشانه‌ها بکار رفته است، در این جا اهداف هنرمندانه را تقویت می‌کند. کاهش نشانه‌ها را نیز می‌توان در صحنه‌های مختلفی جست‌وجو کرد. همچنین تکثیر یا ترکیب نشانه مشابه، مجاورت نشانه‌هایی که معنای مشابه دارند، تکرار نشانه‌های همانند، انتشار همزمان تعداد زیادی از نشانه‌های مشابه و غیر مشابه، که در این میان تنها یک بخشش می‌تواند به‌واسطهٔ مخاطب درک شود. باید اشاره کنیم که ایدهٔ اسراف در بازنماییِ نشانه‌ها که از نظریهٔ اطلاعات گرفته شده است، نمی‌تواند تمامِ مشکلات مرتبط با آن‌چه ولخرجیِ نشانه‌های نمایش می‌خوانیم بیان کند.

یک صحنهٔ خالیِ کاربردی، پرده‌ای سیاه و یک جایگاه خطابه؛ گروهی که همه زن یا مرد هستند، با لباس کارِ متحدالشکل وارد می‌شوند، بازیگری پدیدار می‌شود. او عصابی با خود دارد و سخن می‌گوید، و شخصیت شکل می‌گیرد. نور موضعی به روی بازیگر دیگری متمرکز می‌شود که داخل می‌آید و در برابر او واکنش نشان می‌دهد. کم‌کم با برخی وسائل و لباس‌های نمادین، کلمات و حرکات، آدم‌های دنیای کامل کوچکی آغاز به زندگی، جنگ، رنج و لذت می‌کنند. این نمونه‌ای از یک طراحیِ خالی و ساده است که در آن نشانه‌ها با امساک خرج می‌شوند و تنها به واسطهٔ وظیفه‌ای که به انجام می‌رسانند، امکان حضور در صحنه را می‌یابند؛ وظیفه‌ای که معمولاً بین نشانه‌های متعدد در نظام‌های متعدد تقسیم می‌شود.

بین این دو قطب افراطی، می‌توان به نگاهی متعادل رسید. در این صورت نه تنها نشانه‌ها بدون نیاز هنرمندانه با نشانه‌شناسانه با یکدیگر ترکیب یا تکرار نمی‌شوند، بلکه مخاطب نیز می‌تواند در میان انبوهی از نشانه‌های مرتبط با هم که به واسطهٔ کارِ دراماتیک یا سبک چیدن صحنه‌ها کنارِ هم جمع شده‌اند، خود را با مهم‌ترین‌ها درگیر کند و آنهایی را برگزیند که برای درک اثر اهمیتی جدی دارند.

پس از گذر از تحلیل‌های مختلف و مثال‌های گوناگون از نظام‌های نشانه‌ای، باید بار دیگر به مشکل نشانهٔ تئاتر و به‌ویژه ارتباط میان دال و مدلول در تئاتر اشاره کنیم. برای آغاز، ما نظر طرفداران سوسور را می‌پذیریم. دال و مدلول دو جزء نشانه هستند، اما این نظر، که بنا به نیازهای زبانی تدوین شده، چگونه برای نیازهای تئاتری پاسخگو است؟ نیازهایی که به گسترهٔ بسیار وسیعی در حوزهٔ نشانه‌شناسی تعلق دارد.

صدای ویژه‌ای می‌تواند دلالت‌گر باران باشد. این صدا که می‌تواند از یک ورقهٔ آهن ساطع شود، در این مورد خالص دالی است که مدلولش صدای باران می‌شود. اما باران در تئاتر می‌تواند به شیوه‌های مختلفی با کمک نظام‌های گوناگونی از نشانه‌ها بازنمایی شود [Signified]: با کمک نور، لباس (بارانی و پوتین)، وسائل صحنه (چتر)، حالت بدن (بازیگری که به محض ورود خود را می‌تکاند)، آرایش مو (موهایی مرطوب)، موسیقی و بالاتر از همه کلام، و بنابراین نشانه‌های متفاوتی وجود دارد که می‌توانند همزمان، متوالی یا جداگانه مورد استفاده قرار گیرند. و تمام این دال‌های متضاد، معناهای یکسان را به ذهن متبادر می‌کنند: «دارد باران می‌آید». فراموش نکنید که هر یک از این نشانه‌ها می‌توانند ارزش‌های نشانه‌شناسانهٔ تکمیلی نیز داشته باشد. مثلاً لحن خاصی که جملهٔ «باران می‌آید» را روی صحنه بازگو می‌کند و یا حرکتی که فردِ گوینده را به نظر روستایی یا متشخص می‌آورد، همه از آن ارزش‌های تکمیلی محسوب می‌شوند. بیایید مثال دیگری را بررسی کنیم. تصویر آدمی عامی و بدون تحصیلات در ذهن مخاطب تئاتر، از راه‌های گوناگونی به وجود می‌آید: کلام، لحن، میمیک صورت، حرکات، حالت بدن، شکل مو، لباس و وسائل صحنه، اما مدلول همهٔ این‌ها یکی است؛ آدمی که تحصیلکرده نیست. در پردهٔ پنجم پیگمالیون [Pygmalion] اثر برنارد شاو، آقای دولیتل نزد خانم هیگینز می‌رود. او لباس مردی بورژوا را به تن دارد؛ فراک، جلیقهٔ سفید و کلاه استوانه‌ای شکل. بازیگر، این بخش را به صورت جالبی بازی می‌کند. او خود را روی یک صندلیِ دسته‌دار می‌اندازد. کلاهش را روی زمین می‌گذارد. سیگارش را روشن می‌کند. در طول دیالوگ‌ها او مردد است که خاکستر سیگارش را کجا خالی می‌کند و بالاخره آن را داخل کلاهش می‌ریزد. این چند معنای متفاوت دارد: ۱. او با خاکسترِ سیگارش درگیر است. ۲. او مرد متشخصی نیست. ۳. او می‌خواهد به نظر آدم حسابی بیاید.

این‌جا نیز ما یک نشانه داریم و سه مدلول متفاوت، یا چنان‌که غالباً گفته‌ایم، نشانهٔ نخستین دارای دو یا سه درجه و مدار است.

دیدیم که چگونه یک نشانهٔ مجزا، مدلول‌های مختلفی دارد و یا نشانه‌های متفاوت به یک مدلول ختم می‌شوند. این جا باید به مورد پیچیده‌تری اشاره کنیم، به زمانی که مخاطب وادار می‌شود به دو یا چند نشانه برخورد کند که به نظام‌های متفاوتی تعلق دارند، و برای درک ترکیبی از مدلول‌ها بکار می‌آیند. تصور کنید گروهی معترض با دستانی خالی صحنه را پر می‌کنند و شعارها بر پردهٔ نمایش داده می‌شود. این جا از نشانه‌هایی از دو نظام (حرکت و نمایش فیلم روی دکور) بهره می‌بریم، و این دو دال متفاوت مدلول‌های مختلفی را به ذهن متبادر می‌کنند. مردم با اعلان‌های دیواری اعتراض می‌کنند و حق طبیعیِ خود را می‌خواهند. این‌جا ترکیب دیگری نیز وجود دارد. بازیگر بی‌حرکت روی صحنه می‌ایستد، در حالی که کلام به واسطهٔ گویندگانی با صدای بلند منتشر

می‌شود و حالت صورتشان نیز مثل یک فیلم به نمایش درمی‌آید و این ترتیب مدلولی که از ترکیب این سه عنصر به دست می‌آید در این جمله می‌گنجد: «این یک گفتار درونی است.» این مثال‌ها کافی هستند تا پیچیدگی نشانه در تئاتر را ثابت کنند. ایدهٔ توارد ذهنی [Connotation] از Hiemslev و بارت می‌تواند به حل مشکلات ویژه کمک کند، اما در موارد پیچیده‌تر مفید به نظر نمی‌رسند.

نظریهٔ نشانه‌ها در تئاتر با پیشرفت تحقیق در باب نظام‌های ویژهٔ نشانه‌ها و گونه‌های مختلف تئاتر دقیق‌تر و آشکارتر خواهد شد. تدوین نظریهٔ نشانه‌شناسی در هنر نمایشی، البته در آیندهٔ خیلی نزدیک روی نخواهد داد. اگر در این‌جا با شتاب، دیدگاهی کلی در مورد تنها یک گونه از هنر نمایش طرح کردیم، تنها با این امید بود که راه برای تحقیقات عملی باز شود، که این بدون امتزاج نظام‌ها حاصل نمی‌شود. شاید برای تحلیل علمی در زمینهٔ تئاتر چند پیشنهاد مفید ثمر باشد. تحلیلی واقعاً علمی و تطبیقی، امروزه گریزناپذیر به نظر می‌رسد. کنفرانس رویامونت [Royaumont] در باب تئاتر معاصر که در تابستان ۱۹۶۶ توسط ژان ژاکوت [Jean Jacquot] برگزار شد، شاید نخستین گام در این زمینه باشد. در بحث‌های جاری این کنفرانس آشکار شد که چه گروه‌های بی‌شماری به‌طور جدی با این معضل دست به گریبانند. کارگردان‌ها، منتقدان، محققان و افراد دانشگاهی همه و همه به روشی نیازمندند که به آنها اجازهٔ تلاش مفید و متنوع را بدهد. به نظر می‌رسد که شیوهٔ نشانه‌شناسی کاملاً به عنوان نقطهٔ شروعی برای تحقیقاتی از این‌دست مفید باشد. کما این‌که سینما و ویدئو بیش از همه به خاطر حضور تکنیک‌ها، توانستند این شیوه را در هر سطح از اجزاء شنیداری و دیداری خود بازمایند.

برای استفاده از شیوهٔ نشانه‌شناسی جهت تحلیل نمایش، ما نیازمند طرح برخی اصول روش‌شناسانه هستیم. بیش از همه ناچاریم واحدهای نشانه‌ای را در نمایش تعیین کنیم. اگر تنها حساب کنیم که یک زبان‌شناس تا چه حد می‌تواند با معنای کلام (کلمه، جمله، متن) مشکل داشته باشد، آن‌گاه دشواری‌های این کار را در می‌یابیم. ابتدا باید واحدهایی که منش نشانه‌شناسانه دارند، را برای هر نظامی از نشانه‌ها ابتدا معین و محدود کنیم و سپس فصل مشترک تمام نشانه‌ها باید کشف شوند. شرح زیر می‌تواند شروعی مقدم از ایدهٔ زمان خوانده شود. واحد نشانه‌ای هنر نمایش برشی است شامل تمام نشانه‌هایی که همزمان منتشر می‌شوند.

در عمل این کار می‌تواند به دوگونهٔ افراطی واحدهای نمایشی بینجامد و نیازمند آشنایی با تفاوت میان واحدهای کوچک و بزرگ باشد. (به ویژه در سطح نشانه‌های کلام)

تحقیقات نشانه‌شناسی علاوه بر عملکرد سودمند و کمکش برای تدوین مبانی تئاتری، باعث گسترش افق بازی در زمینهٔ مبانی نظری می‌شود. برخورد نشانه‌هایی غالباً ناهمجنس از خلال مداخلی هنرمندانه در محدودهٔ فضا و زمان، نشانه‌هایی که به اشکال مختلف با هم پیوند می‌خورند، ما را وادار به جست‌وجوی راه‌حل‌های تئوریک می‌کند و بر آن می‌دارد تا نتیجه‌ای را طراحی کنیم که برای نشانه در گسترده‌ترین امکان پذیرشش قابل استفاده باشد. بررسی نشانه‌شناسانه در باب نمایش می‌تواند عرصه‌ای برای ارتقاء عمومی نشانه‌شناسی باشد. به سبب الزام برخورد نظام‌های بسیار متفاوتی از نشانه‌ها، نشانه‌شناسی هنر نمایش می‌تواند خود را به عنوان سنگ محک علم کلی نشانه‌ها مطرح سازد■

یادداشت‌ها

1. Cours de Linguistique generale \ paris \ 1996 \ pp 33-35

2. L'art comme fait Semiologique in Actes du Huitiame congres International de Philosophie Prague \ 2-7 September 1934 \ Prage \ pp. 1065-1070

3. Les Languages etle discours, Essay Linguistique fonctionnelle dans le cadre de la Semiologie, Bruxelles \ 1943 \ p. 37

4. op - Cit \ p. 56

5. Cf. the articles by christian Metz, specially "Le Cinema: Langue ou langage?" communications, \ No. (1964) \ PP 52-90

6. Thomas Munro, the Arts and their Interrelation \ New York \ 1949

۷. سوسور به نشانه‌های طبیعی و ارادی اشاره می‌کند. همچنین اصطلاح نشانهٔ قراردادی نیز در مقابل نشانهٔ طبیعی کاربرد دارد.