

کارگردان و گزینش نشانه‌ها در تئاتر

افسانه هنرور *

چکیده

نشانه‌شناسی، بررسی علمی نشانه و کارکرد آن می‌باشد. مطالعات نشانه‌شناسی درام و تئاتر از اواخر دهه هفتاد با کیرالام، تادیوس کوزان، آن اوبرسفلد، آندره هلبو و مارکودو مارینیس آغاز شده است. آنها نحوه ایجاد معانی و ارتباط آنها را از طریق نظامی از نشانه‌های تاویل‌پذیر بررسی می‌کنند. نظامی که تماشاگر را نیز چون یک دلالت‌کننده به حساب می‌آورد. نشانه‌شناسی شیوه نگرش جدیدی را پیش روی کارگردان می‌کشد و وی را موظف می‌کند تا چگونگی ارائه دلالت‌کننده‌ها را کنترل نماید و اطمینان حاصل کند که نظام‌های نشانه‌ای، هم به تنهایی و هم در ارتباط با سایر نظام‌ها به درستی عمل می‌کنند. در این رویکرد، کارگردان با تاکید یا عدم تاکید بر نظام‌های نشانه‌ای مختلف، سبک‌ها و ژانرهای متفاوتی را ایجاد می‌کند. این مطالعه، نقش کارگردان به عنوان گزینش‌گر، سازمان‌دهنده، ترکیب‌کننده و وحدت‌دهنده نشانه‌های دیداری و شنیداری را بررسی می‌کند. و با یافتن ارتباط بین نحوه گزینش، توزیع، تاکید و ارزش‌گذاری نشانه‌های منفرد یا نظام‌های نشانه‌ای، با فرایند تشکیل معنا، یا بی‌معنایی، سعی در ارائه راهکارهای مناسبی برای کنترل دریافت تماشاگران دارد.

واژه‌های کلیدی:

نشانه، نظام‌های نشانه‌ای، رمزگان، میزانشن، متن درماتیک، متن اجرایی، دریافت.

* کارشناس ارشد کارگردانی تئاتر



مقدمه

در سال‌های پس از آن نشانه‌شناسی تئاتر، ابعاد گسترده‌ای یافته و تمامی شکل‌های تئاتری دربر گرفته‌است. تادیوس کوزان^(۱)، کیر الام^(۲)، مارتین اسلین^(۳)، پاتریک پاپویس^(۴)، آن اوبرسفلد^(۵)، مارکو دو مارینیس^(۶)، فرناندو دو تورو^(۷)، آندره هلیو^(۸)، از پژوهشگرانی بوده‌اند که مطالعات نشانه‌شناسی را در حیطه درام گسترش داده‌اند.

نشانه: ویژگی‌ها، کارکرد

نشانه هر آن چیزی است که بتواند جایگزین چیزی دیگر شود و به جای آن بر معنا و مفهومی ذهنی دلالت کند. اوتاکار زیچ معتقد است که نشانه‌ها در تئاتر دو هدف را دنبال می‌کنند: الف: مشخص و تعیین کردن اشخاص و جای داستان؛ ب: مشارکت در داستان نمایش (اسلین و دیگران، ۱۳۷۴، ص ۲۱۷) ۲. بابک احمدی نیز در «ساختار و تأویل متن» به نقل از اکو^(۹)، نشانه‌شناسی را پایه‌گذار دو نظریه متفاوت می‌داند. نظریه رمزگان و نظریه تولید نشانه‌ها. نشانه‌شناسی خاصی که به دلالت معنایی می‌پردازد سازنده «نظریه رمزگان» و نشانه‌شناسی که نکته مرکزی ارتباط است، سازنده نظریه «تولید نشانه‌ها» است. (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۷) پیرس نشانه‌ها را تحت سه مقوله شمایل^(۱۰)، نمایه^(۱۱)، نماد^(۱۲) طبقه‌بندی کرده است.

هرچند آشنایی با این سه مقوله که از طریق سطوح مختلف دانش و یادگیری ادراک می‌شوند ممکن است منفعت آنی در پی نداشته باشد، بحثی مختصر درباره آنها که بتواند برد و پیچیدگی نشانه‌ها را در اجرا روشن کند مفید می‌نماید.

جون ویتور^(۱۳) در کتاب «کارگردانی تئاتر پست مدرن»^(۱۴) می‌گوید: نشانه‌های شمایی و نمایه‌ای به صورت نمونه‌وار از طریق مشاهده دریافت می‌شود. نشانه‌های شمایی عیناً بازنمایی دیداری و شنیداری یکی شیء محسوس (ابژه) می‌باشند.

نقاشی از چهره^(۱۵)، مجسمه‌سازی و عکاسی می‌تواند به عنوان نظام‌هایی از نشانه‌های شمایی مورد توجه قرار گیرد. اما البته همه شمایل‌ها بصری نیستند. صدای بوق ماشین در نمایش شمایی است از صدای بوق ماشین^(۱۶) (Whitmor, 1994:7). اسلین نیز می‌گوید: «شمایلها هم می‌توانند واقعی و عکاسی شده^(۱۷) باشند و هم بسیار شیوه پرداخته. شکل‌های طرح گونه‌ای با دامن یا شلوار که برای علامتگذاری دستشوییهای زنانه و مردانه به کار می‌رود، از نشانه‌های شمایی به‌شمار می‌روند» (اسلین، ۱۳۷۵، ص ۲۵).

نشانه‌های نمایه‌ای، نشانه‌هایی هستند که نمایانگر ابژه‌های واقعی هستند. به این صورت که خود آن ابژه در آن لحظه حضور ندارد اما از علائم به جا مانده یا اشارات موجود می‌توان از علت پی به معلول برد مثلا اگر یک شخص بازی بگوید: مادر دارد می‌آید و

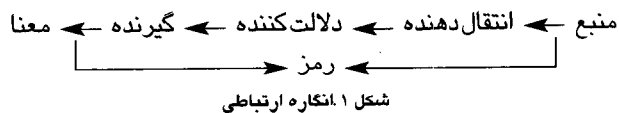
دهه ۱۹۷۰ میلادی مصادف با رشد و گسترش تحلیل متن با استفاده از دانش جدیدی به نام نشانه‌شناسی بوده است. در این دانش عوامل صحنه و عوامل بیان تئاتری به صورت نظامی از علائم و نشانه‌هایی که برای مخاطب فرایافتنی و تأویل پذیرند، بررسی و پژوهش گردیده‌اند. کارگردانی از دیدگاه نشانه‌شناسی، نگاهی به کاربرد دانش نشانه‌شناسی در پدید آوردن نمایش است. این نگرش بسیار علمی و کاربردی است. زیرا با مطالعه نمو و کارکرد هر نشانه و با ابژه^(۱۸) پنداشتن تئاتر و عناصر آن، امکان مطالعه‌ای عمیق و فراگیر و استفاده از دستاوردهای آن را مهیا می‌کند.

بابک احمدی معتقد است که نقطه آغازین نشانه‌شناسی را می‌بایست در کارهای «فرمالیست‌های روسی و ادامه منطقی آن ساختارگرایی جستجو نمود. او می‌گوید: بررسی ساختار یا شکل هر پدیده تلاشی است برای ادراک نسبت‌های درونی نشانه‌ها، یعنی شناخت گستره دلالت‌ها. در واقع بحث از شکل اثر هنری یا ساختارش به سرعت به بحث از رمزگانش تبدیل می‌شود، گاه این رمزگان در هنری خاص در یک دستگاه [نظام] تک-نشانه‌شناسی بیان می‌شود [...] و گاه در قالب چنددستگاه [نظام] نشانه‌شناسانه، شامل نشانه‌های دیداری، نشانه‌های حرکتی، نشانه‌های زبانی گفتاری، نشانه‌های زبانی نوشتاری، نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسانه، و نشانه‌های موسیقایی شکل می‌گیرد. آشنایی با قاعده‌های نشانه‌شناسانه هر یک از این دستگاه‌ها [نظام‌ها] برای درک بهتر و دقیق‌تر اثر ضروری است» (احمدی، ۱۳۷۴، ص ۳۱۹-۳۰۶).

دو اندیشمندی که نظریاتشان آغازگر نشانه‌شناسی به شکل امروزی بوده است، فردیناند دوسوسور^(۱۹) و چارلز سندرس پیرس^(۲۰) می‌باشند که نظریاتشان به وسیله محققان مکتب پراگ^(۲۱) به تئاتر و درام تعمیم یافته است. به اعتقاد الام سال ۱۹۲۱ نقطه عطفی در تاریخ مطالعات تئاتری است. تا آن زمان درام و اجرای تئاتری پیشرفت کمی نسبت به منشأ ارسطویی‌شان کرده بودند. اما انتشار دو پژوهش در چکسلواکی، دورنمای تحلیل علمی تئاتر و درام را به طور ریشه‌ای تغییر داد. نخستین به نام زیبایی‌شناسی هنر درام^(۲۲) نوشته اوتاکار زیچ^(۲۳) و دیگری تلاشی برای تحلیل ساختاری پدیده بازیگر^(۲۴) نوشته ژان موکروفسکی^(۲۵) می‌باشد. زیبایی‌شناسی زیچ تأکید خودکار بر متن نوشتاری را رد کرده و به هیچ‌کدام از اجزای درگیر در تئاتر امتیاز ویژه‌ای نبخشیده است. تحلیل ساختارگرایانه موکروفسکی نیز اولین پله به سمت نشانه‌شناسی اجرا است که مجموعه نشانه‌های حرکتی و کارکردهای آنها را در حالت‌های چهره چارلی چاپلین^(۲۶) دسته‌بندی می‌کند (Elam, 1994:5-6).

استون، تلاش برای فهمیدن یک نظام نشانه‌ای نامربوط و فاقد ترتیب معین را تجربه‌ای ناخوشایند می‌داند که نمایانگر ناتوانی هنری کارگردان است (استون، ص ۱۰۰).

ویتمور وظیفه کارگردان را انتخاب و به کارگیری صحیح ابزار و روش‌های ارتباطی می‌داند که در اختیار وی قرار دارد. وظیفه کارگردان این است که اطمینان حاصل کند که هر دلالت‌کننده و همچنین هر نظام نشانه‌ای علاوه بر آن‌که به تنهایی درست عمل می‌کند، در کنار سایر دلالت‌کننده‌ها و دیگر نظام‌های نشانه‌ای نیز تأثیر مطلوب ایجاد می‌نماید او از بیست نظام نشانه‌ای شامل نظام‌های نشانه‌ای کادر بندی (الف - محیط فیزیکی ب - تبلیغات)، نظام‌های نشانه‌ای تماشاگر (الف - تماشاگر واحد ب - گروه تماشاگران)، نظام‌های نشانه‌ای نمایشگر (الف - شخصیت اجتماعی ب - صدا و کلمات گفتاری ج - بیان صورت د - ادا و اطوار و - حرکت ه - طراحی چهره و آرایش) و نظام‌های نشانه‌ای دیداری (الف - فضا ب - چیدن ترکیب صحنه ج - لباس د - وسایل صحنه و - نورپردازی ه - رنگ) نظام‌های نشانه‌ای شنیداری (الف - موسیقی ب - صوت) نظام‌های نشانه‌ای بویایی (بو) و نظام‌های نشانه‌ای لامسه‌ای (لمس) نام می‌برد که ابزارهایی برای ارتباط در تئاتر به وجود می‌آورند همچنین پنج نظام ارتباطی زبانی، دیداری، شنیداری، بویایی و لامسه‌ای را که شاهره‌هایی برای انتقال دلالت‌کننده به مفاهیم را فراهم می‌آورند را معرفی می‌کند. انگاره ارتباطی در شکل ۱ راهنمای کارگردانان برای انتخاب دلالت‌کننده‌ها، نظام‌های نشانه‌ای و رمزگان فرهنگی‌ای است که می‌تواند به بهترین وجه شکل برای کمک به تشکیل معانی در ذهن تماشاگران به کار گرفته شوند.



ویتمور اجزای انگاره ارتباطی را چنین تشریح می‌کند: منبع^(۳۱) شامل: تصور نمایشنامه‌نویس، کارگردان، طراح، آهنگساز، نمایشگر و تکنسین.

انتقال‌دهنده^(۳۲) شامل: نمایشگران (صدا، بیان صورت، ادا و حرکات، طراحی چهره و مو)، میزانشن (چیدن ترکیب صحنه، لباس، بلندگوهای صوتی، نور، رنگ، لباس، فضا) و تماشاگران. دلالت‌کننده^(۳۳) شامل: گفتار، موسیقی، رنگ، نور، بو، حرکت، ادا و اشاره.

گیرنده^(۳۴) شامل: تماشاگر (از طریق چشم، گوشها، بینی، قوه چشائی و پوست).

معنا^(۳۵) شامل: معرفت، هیجانات، آگاهی روحانی، حس زیبایی‌شناسانه.

رمز^(۳۶) شامل: مجموعه مقررات و خطوط راهنمایی که هم

به سمتی اشاره کند که شخص بازی‌بدا وارد صحنه می‌شود کلمات و ادا و اشاره‌وی نشانه‌های نمایه‌ای خواهند بود. همان‌گونه که اثر انگشت در محل وقوع جرم، نشانه حضور مجرم می‌باشد. نشانه‌های نمادین سومین دسته از نشانه‌ها می‌باشند که در آنها، دال^(۳۷) و مدلول^(۳۸) به وسیله یک قرارداد به یکدیگر مربوط می‌شوند. مانند زبان گفتاری و نوشتاری. داستان معروف مار (نوشتاری) و مار (تصویری) را به خاطر آوریم که اولی نشانه‌ای نمادین است و فقط برای کسانی معنا دارد که رمزگانی که دال را به مدلول‌های ممکن متصل می‌کند را آموخته باشند و دومی نشانه‌ای شمایی است که برای هر آنکس که ما را مشاهده کرده باشد، قابل ادراک است.

کارگردان، نشانه و نظام‌های نشانه‌ای

بنابا نوشته ویتمور نظام‌های نشانه‌ای^(۳۹) [چنانکه پیش‌تر آمد] مجموعه‌ای از نشانه‌هایی هستند که از یک سرچشمه واحد مثل کلمات گفتاری، اشارات فیزیکی یا موسیقی نشأت می‌گیرند. «این نظام‌های نشانه‌ای چندگانه در مجموع تجربیات اجرائی زیبایی‌شناسانه‌ای را تشکیل می‌دهند. کارگردان‌ها قادرند تولیدات فردی خود را با تأکید یا عدم تأکید بر نظام‌های نشانه‌ای متفاوت ارائه نمایند. این نظام‌ها، دارای توانایی بالقوه^(۴۰) تولید تجربیات حسی و تشکیل معنای متفاوتی برای تماشاگران می‌باشند» (Whitmor, 1994:7).

الن استون در کتاب «تئاتر همچون نظامی از نشانه‌ها» می‌نویسد: «هم‌چنانکه نمایشنامه‌نویس منشأ نظام نشانه‌ای زبانی است، مسوولیت ترتیب‌دادن نظام نشانه‌ای اجرایی تئاتر برعهده کارگردان است. کارگردان حاکم بر شکل اجرایی (در مقابل شکل دراماتیک) می‌باشد، او با در دست داشتن نظام‌های نشانه‌ای تئاتر (مانند نورپردازی، صحنه‌آرایی، وسایل صحنه)، یک جریان رمزگذاری شده را به منظور نمایش متن ترتیب می‌دهد. که عدم موفقیت او در این امر به نامفهوم بودن اجرا برای تماشاگر منجر خواهد شد» (استون، ۱۹۹۴، ص ۱۰۰).

ویتمور معانی را که در یک اجرای تئاتری ارائه می‌شود، نتیجه همایش منحصر به فرد دلالت‌کننده‌ها در یک ترکیب ویژه می‌داند. این ترکیب، زمینه‌ای برای دریافت هر دلالت‌کننده نه به‌تنهایی، بلکه در یک مجموعه یا رشته به‌وجود می‌آورد. یک دلالت‌کننده واحد به‌تنهایی ممکن است معنای متفاوتی با آنچه که همان دلالت‌کننده در یک مجموعه ایجاد می‌کند تولید نماید. (Whitmor, 1994:8) برای مثال، یک قاب عکس به تنهایی می‌تواند معرف شخصی غایب باشد اما همان قاب عکس در کنار شمع و صدای گریه و حرکات عزاداری نمایانگر فقدان آن شخص است. همایش و ترتیب صحیح نشانه‌ها نیاز به مهارتی ویژه دارد.



نظام‌های نشانه‌ای را در هر اجرای مجدد از یک متن ثابت روشن سازد و برای آن که نشان دهد که چگونه گزینش‌های کارگردانی و میزان تأکید یا عدم تأکید وی بر نظام‌های نشانه‌ای، بر سبک، محتوا و معنای اجرا اثر می‌گذارد، یک کار پست مدرن و یک کار سنتی از لیرشاه^(۳۳) را مورد بررسی قرار می‌دهد. او هر نظام نشانه‌ای اجرایی را هم‌چون پیوستاری میان دو کرانه انتخاب به نمایش می‌گذارد (نمای شماره ۱ و ۲). کرانه سمت چپ استفاده‌نکردن یا استفاده‌ناپذیر از یک نظام نشانه‌ای بخصوص را نشان می‌دهد و کرانه سمت راست هر پیوستار، استفاده از آن نظام نشانه‌ای بخصوص راه در بین دو کرانه، درجات استفاده از نظام‌های نشانه‌ای متفاوت به نمایش در می‌آید.

پیوستار نخست محصولی ساختار شکنانه از لیرشاه را نشان می‌دهد. اجرایی که از این گزینش‌ها حاصل می‌شود، دارای صحنه‌آرایی اندک است، لباس‌ها دارای جزئیات نیستند و ممکن است از ماسک نیز استفاده شود. نمایش وابستگی اندکی به گفتار دارد و دیالوگ‌ها به شدت کوتاه شده‌اند. داستان نمایش از طریق میدان دید^(۳۴)، صداهای منطبق بر هم^(۳۵) (از زوایای مختلف)، فضا، نورپردازی، وسایل صحنه‌لمس، بو و ارتباط نمایشگر - تماشاگر صمیمانه‌ای که با دقت کنترل و طراحی شده‌است، ارائه می‌شود. اما محصول سنتی لیرشاه انتخاب‌هایی را ترجیح می‌دهد که در نمای ۲ منعکس شده‌است. نظام‌های نشانه‌ای اصلی عبارتند از شخصیت اجتماعی بازیگران (ممکن است بازیگران مشهور^(۳۶) نقش کاراکترهای اصلی ایفا کنند)، بیان چهره، گفتار، لباس، رنگ و تبلیغات. در حالی که نظام‌های نشانه‌ای لامسه، بویایی، شنیداری و ارتباط نمایشگر - تماشاگر از اهمیت بسیار کمتری برخوردارند (Whitmor, 1994:27-30).

نمای شماره ۱. نمایش پست مدرن لیرشاه

| حداکثر استفاده | نظام‌های نشانه‌ای محیط | بدون استفاده |
|---------------------------|------------------------|--------------|
| محیط فیزیکی | | |
| تبلیغات | | |
| نظام‌های نشانه‌ای تماشاگر | | |
| تماشاگر (منفرد) | | |
| تماشاگران (گروه) | | |
| نظام‌های نشانه‌ای نمایشگر | | |
| شخصیت اجتماعی | | |
| گفتار | | |
| بیان صورت | | |
| اطوار (ژست) | | |
| حرکت | | |
| کریم و آرایش مو | | |
| نظام‌های نشانه‌ای دیداری | | |
| فضا | | |

به وسیله منبع (در شکل دادن دلالت‌کننده‌ها [رمزگذاری]^(۳۷)) و هم به وسیله گیرنده (در خلق معنا [رمزخوانی]^(۳۸)) درک می‌شوند. ویتمور در ادامه می‌گوید: «از آنجا که بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای در یک اجرا به طور همزمان کار می‌کنند، کارگردانان، در پیش زمینه قرار دادن^(۳۹) (در معرض توجه قرار دادن) را به عنوان یک تکنیک برای توجه دادن تماشاگر به دلالت‌کننده‌های با ارزش در یک لحظه انتخاب شده اجرا، به کار می‌گیرند. در لحظه بعد سری متفاوتی از دلالت‌کننده‌ها ممکن است نیاز به تأکید داشته باشند. به منظور واداشتن تماشاگر به تمرکز بر محرک‌های متفاوت، نباید همه نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای در تمام مدت، دلالت‌کننده‌هایی با قدرت مشابه ایجاد کنند. در غیر این صورت، تماشاگر احساس پریشانی خواهد نمود. ارائه بیش از حد دلالت‌کننده‌های چندگانه و کنترل نشده در هر لحظه اجرا، اطلاعاتی را به تماشاگر ارائه می‌دهد که متفاوت نیستند و با روی هم انباشته شدن موجب بی‌زاری وی می‌شوند. کارگردانان سینما و ویدئو، برای کنترل تمرکز تماشاگر، از دوربین استفاده می‌کنند. کارگردانان صحنه، به علت نداشتن این وسیله تمرکز بخشی، با در پیش زمینه قرار دادن و در پس زمینه قراردادن^(۴۰) (در حاشیه قرار دادن) دلالت‌کننده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای، صحنه را هماهنگ^(۴۱) می‌کنند. با هدایت کردن گیرنده‌های تماشاگر، کارگردانان می‌توانند تا حدودی یکسانی و یکنواختی درک تماشاگر را تضمین کنند. (با در نظر گرفتن این حقیقت که هرگز نمی‌توان یکدلی صد درصد ایجاد کرد)» (Whitmor, 1994:23-25).

چیدن عوامل اجرا^(۴۲)

به عقیده ویتمور و بسیاری از پژوهشگران کارگردانان اغلب نخست بر کلمات متن و داستان نمایشنامه تأکید می‌کنند و طراحی لباس، انتخاب اسباب، انتخاب رنگ و نمایشگران و سایر عوامل اجرایی را با توجه به مرکزیت کلام انجام می‌دهند. اما در تئاتر پست مدرن^(۴۳) که آغازگر استفاده از نشانه‌شناسی به شکل علمی و امروزی می‌باشد نظام‌های ارتباطی دیگری برجسته می‌شوند. ویتمور در این باره می‌گوید: «بسیاری از کارگردانان مانند ژوزف سوپودا^(۴۴) و رابرت ویلسون^(۴۵) بر نظام‌های نشانه‌ای بصری تأکید می‌کنند. دیگران مانند پیتر سلرز^(۴۶) اغلب از موسیقی به عنوان یک نظام نشانه‌ای اصلی استفاده می‌کنند. معذک عده‌ای دیگر مانند اینگمار برگمان^(۴۷) در کار مادام دوساد^(۴۸) لباس را به عنوان نظام ارتباطی دیداری عمده برمی‌گزینند. این کارگردانان کاوش می‌کنند که چگونه در پیش زمینه قراردادن و در پس زمینه قرار دادن خود نظام‌های نشانه‌ای (نه فقط دلالت‌کننده‌های جداگانه) می‌تواند محتوای عمده اجرا شود» (Whitmor, 1994:27). ویتمور برای آن که چگونگی انتخاب و میزان به کارگیری

میزانسن: ^(۵۳)

ویتمور در «کارگردانی تئاتر پست مدرن» این سوال را مطرح می‌کند که چنانچه کارگردان از متنی نمایشی استفاده کند، نویسنده چه نقشی در ارتباط با کارگردان و سایر عواملی که جریان رمزگذاری اثر را به عهده دارند، ایفا می‌کند به عبارت بهتر کدام یک از این دو، نویسنده و کارگردان، مولف غالب اجرا می‌باشند؟ (Whitmor, 1994:74)

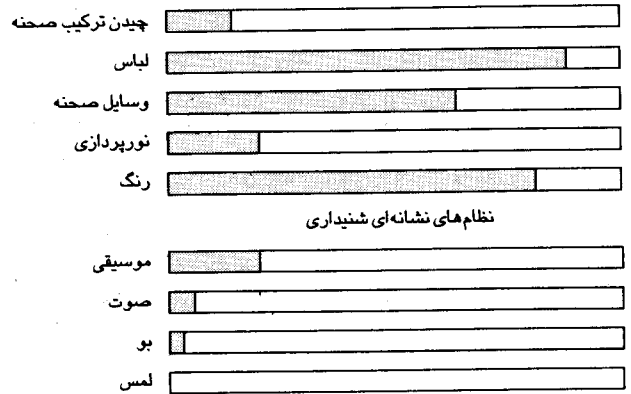
دو مارینیس معتقد است که هنوز گرایش گسترده‌ای بین نظریه پردازان مبنی بر قرار دادن متن دراماتیک در موقعیتی برتر از میزانسن که رمزگردانی ^(۵۴) متن نوشتاری به اجرا است وجود دارد. اما اومی گوید: مزیت دادن به متن نسبت به اجرا نتایج ناگواری به بار می‌آورد که عبارتند از:

الف - آشفتگی و اختلال بین اجرای واقعی ^(۵۵) و اجرای مجازی ^(۵۶). (در حقیقت ادعا شده که برای دوباره‌سازی یا تجزیه و تحلیل کنش‌ها، آنچه عملاً در متن دراماتیک ثبت شده است، اساساً برابر و بنابراین جانشینی کافی برای کنش‌هاست. و دوباره‌سازی و اجرا - به همان دلایل قبلی - چیزی جز تصویر کردن متن نیست.)
ب - مزیت دادن به مولفه‌های کلامی نسبت به مولفه‌های غیرکلامی در اجرا.

ج - تنزل مرتبه اجراهای تئاتری به اجرای صحنه‌ای متن دراماتیک نوشته شده (De Marinis, 1993:15-16) در حقیقت دو مارینیس به گرایش‌های نادرستی انتقاد می‌کند که هنوز در کار بسیاری از محققان وجود دارد و آن تصور کردن نویسنده به عنوان مولف غالب اجراست که به صورت مغشوش کردن متن نوشتاری با اجرا و تصور اینکه اجرا در متن گنجانده شده است رخ می‌نماید. «مزیت بخشیدن به متن، نسبت به میزانسن، در رویکردهای نشانه‌شناسانه به تئاتر دلایلی دارد. دو دلیل ویژه برای این سوگیری ^(۵۷) منسوخ عبارتند از:

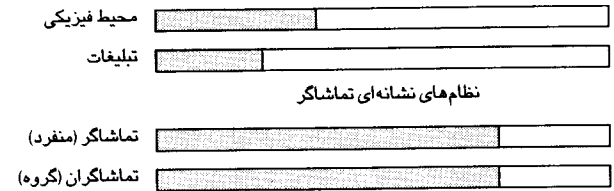
۱. متن نوشتاری عموماً تنها تشکیل دهنده اجرائی مستمر و تنها بخش قابل دسترسی برای تحلیل‌گر می‌باشد. اجزای دیگر اجرا، (که مارینیس آنها را «متن‌های ناتمام» ^(۵۸) می‌نامد) با پایان یافتن اجرا، ناپدید می‌شوند. برای آنکه حضورشان زودگذر و غیرمستمر می‌باشد، این اجزای را به درجات مختلف و به صورت ناقص براساس کیفیت و کمیت آثار و ردپاهایی که از اجرا برجای مانده است، (یادداشت‌های کارگردان، عکس‌ها و مستندات فیلم، تلویزیون، توضیحات به وسیله شماری از تماشاگران، نقدها و مانند آن)، می‌توان بازیافت. این وضعیت بی‌شک متن دراماتیک را از مقام یک مولفه منفرد که در زمان حاضر رخ می‌دهد به مقام یک مولفه پرمعنی و منحصر به فرد و یک عنصر اولی که دوام می‌یابد و صددرصد بیانگر همه اجزای دیگر است، ارتقا می‌بخشد.

۲. استفاده استعاره‌ای خطرناک و عنان گسیخته از مدل زبانی

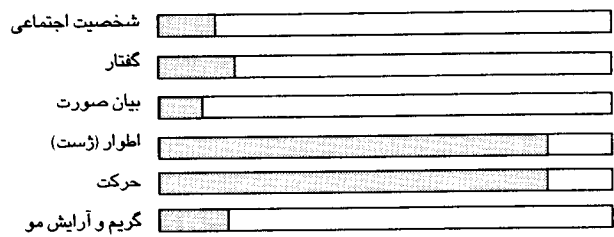


نمای شماره ۲. نمایش سنتی لیر شاه

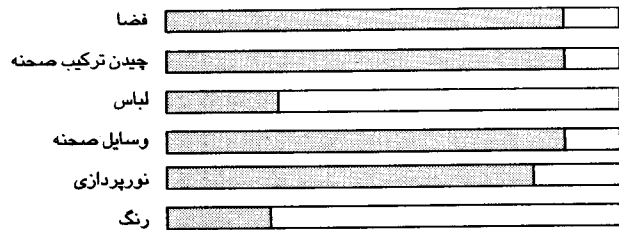
حداکثر استفاده نظام‌های نشانه‌ای محیط بدون استفاده



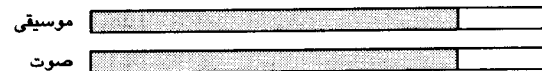
نظام‌های نشانه‌ای نمایشگر



نظام‌های نشانه‌ای دیداری



نظام‌های نشانه‌ای شنیداری



نظام‌های نشانه‌ای بویایی



نظام‌های نشانه‌ای لامسه



تئاتر» آورده است با کارهای رومن اینگاردن^(۶۵) و نظریه پردازان چکسلواکی نظیر فلیکس و دکا^(۶۶) و ژان موکارسکی^(۶۷) ارائه و با کارهای مدرسه کنستانتس^(۶۸) و کارهای اومبرتو اکو^(۶۹) گسترش و توسعه یافته است و بر فرایند فهم تماشاگر و چگونگی رمزگشایی و خلق معنا به وسیله او توجه و نظارت دارد. فرناندو دورتورو می‌گوید: متن و اجرای تئاتری شامل تعداد زیادی فضای نامتعیین^(۷۰) است. فضاهای نامتعیین جاهایی هستند که به وسیله «لایه‌های بیرونی روایت»^(۷۱) معین و قطعی نشده‌اند. و باید به وسیله خواننده و تماشاگر کامل شوند. چیزهایی است که گفته نمی‌شود، اما اشاره می‌شود. از این رو، استنباط افراد از یک متن یا اجرا با یکدیگر متفاوت خواهد بود. زیرا نحوه مشارکت و پرکردن فضاهای خالی به پیشینه فرهنگی تحصیلاتی، تجربیات قبلی و توانایی‌ها و یا عدم توانایی‌های آنان باز می‌گردد. فرایند پرکردن فضاهای نامتعیین به وسیله بیرونی‌سازی^(۷۲)، فعلیت بخشیدن^(۷۳) و ملموس کردن^(۷۴) صورت می‌پذیرد. روند دریافت هم با ارتباط بین صحنه و تماشاگر درگیر است و هم با ارتباط بین متن و کارگردان. کارگردان با پر کردن جاهای خالی و کامل نمودن فضاهای نامتعیین متن دراماتیک نخستین مرحله ملموس سازی را انجام می‌دهد، پس از او نوبت تماشاگر است تا فضاهای خالی و نامتعیین متن اجرایی^(۷۵) را به صورت فوق پر نماید. و معنایی مضاعف تولید کند. متن و اجرا ابعاد متعددی دارد و خواننده و تماشاگر مجاز هستند تا معنای شخصی خود را کشف و ایجاد نمایند (De Toro, 1995: 97-98).

جمع بندی

نمایش، فرایندی است پیچیده که با تماشاگر تکمیل می‌شود. از این رو، پیش‌زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، آموزشی و علائق متفاوت هر یک از تماشاگران بر آن تأثیر می‌گذارد. وظیفه کارگردان در رویکردی نشانه‌شناسانه، استفاده از سبکی «گزینش‌گرا»^(۷۶) است که بتواند کثرت‌گرایی جمعی را پوشش دهد. «گزینش‌گرایی»^(۷۷)، به معنای به گزین نمودن از میان گزینه‌های بسیار و ترکیب آنها بایکدیگر است، به نحوی که از منطقی کلی تبعیت کنند. و این به معنای آن است که کارگردان با تعیین شیوه و ابزار ارتباطی و همچنین تعیین نوع و درجه راست‌نمایی^(۷۸) نشانه‌ها و میزان تأکید یا عدم تأکید بر نظام‌های نشانه‌ای می‌تواند به ترکیبی خلاق دست یابد که مهر و نشان اختصاصی او را به همراه داشته باشد. نشانه‌شناسی چارچوبی برای تجربیات نظام‌مند کارگردان در فرایند خلق محصول (رشد، آماده شدن و تمرینات صحنه‌ای) فراهم می‌آورد و این امکان را به وجود می‌آورد تا انتخاب‌های متفاوت بی‌شماری که می‌تواند اجرایی پیچیده، غنی و چند لایه، تولید کند شکل گیرد. نشانه‌شناسی کارگردان را وارد

در نشانه‌شناسی که به اواخر سالهای ۱۹۶۰ و آغاز ۱۹۷۰ بازمی‌گردد به طور اسفناکی تحلیل‌گران را به تمرکز و معمولاً توجه صرف به اثر ادبی هدایت می‌کند. در محدوده‌ای که مدل زبانی به طور وسیعی به کار بسته شده، به دلایل کاملاً آشکار تحلیل‌گران، خود اجرا را فراموش کرده‌اند و فقط گاهی به دلیل آنکه اجرا قابل تقلیل و ساده شدن به مدل زبانی نبوده بدان توجه ناچیزی اعمال داشته‌اند» (De Marinis, 1993: 16-17).

از آنجا که نویسندگان فقط از کلمات به عنوان دلالت‌کننده استفاده می‌کنند و نمی‌توانند حرکات و جنبه‌های اجرایی مانند وزن^(۷۹) و ضرب آهنگ^(۸۰) و بیان چهره را نمایش دهند، در یک اجرا، مستقیم و بی‌واسطه به متنی که بر صحنه رفته است دسترسی نداریم و در حقیقت تعبیر و برداشت کارگردان از متن نویسنده را ادراک می‌کنیم پس به نظر می‌رسد، مولف غالب اجرا، کارگردان است چرا که او وظیفه رمزگردانی متن نمایش به اجرا را برعهده دارد و با گزینش پی‌درپی دلالت‌کننده‌ها و انتخاب و هدایت عوامل اجرایی، کار را از طریق میزانشن ملموس و بیرونی می‌کند. اما همانگونه که ویتنور می‌گوید: این تصور درست نیست برای آن که معنای نهایی یک اجرا از طریق مبادله و تعامل میان کارگردان، بازیگران و عوامل اجرایی با دریافت تمایز هر تماشاگر شکل می‌گیرد. پس می‌باید به تعریف پاپوس از میرانشن روی آورد که آن را برقراری تقابل منطقی^(۸۱) بین متن/ اجرا می‌داند که بر طبق فرامتنی^(۸۲) که به وسیله کارگردان و اعضای گروهش نوشته شده، شکل بیانی صحنه‌ای یافته است. او معتقد است این میزانشن در بیان، در کار ملموس صحنه‌ای و دریافت تماشاگر استقرار یافته است. این تعریف از میزانشن شامل تمام چیزهایی است که یک تماشاگر به هنگام حضور در سالن نمایش می‌بیند، می‌شنود و حس می‌کند به اضافه مشارکت فعال او به عنوان یک دلالت‌کننده. چنین تعریفی بسیار پویاتر و فراگیرتر از تعریف سنتی آن است برای آن که تماشاگر را نیز در تجربه ساخت معانی سهیم می‌کند (Whitmor, 1994: 15).

تماشاگر بخشی از اجرا است که به آن واکنش نشان می‌دهد و او نظام‌های نشانه‌ای متفاوت را همزمان دریافت می‌کند و تعبیر و تاویل شخصی خود را از اجرا بنا می‌نهد این تعبیر بیشتر «بدون پایان»^(۸۳) و براساس ویژگی‌های شخصی، روحی و روانی او می‌باشد. اما برای تحلیل ارتباط تماشاگر و اجرا دانستن این نکته که تماشاگر چگونه و به کدام دلالت‌کننده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای توجه می‌کند و چگونه آنها را درمی‌یابد، نظریه‌هایی مطرح شده است. یکی از آنها «نظریه دریافت»^(۸۴) می‌باشد.

دریافت

نظریه دریافت چنان که دورتورو^(۸۵) در کتاب «نشانه‌شناسی

- ۵3. mise-en-scene
- ۵4. Transcoding
- ۵5. Real staging
- ۵6. Virtual staging
- ۵7. Bias
- ۵8. Partial text
- ۵9. Tempo
- ۶0. Rhythm
- ۶1. Establishment of a Dialectical Opposition
- ۶2. Metatext
- ۶3. Open ended
- ۶4. Reception
- ۶5. Fernando de Toro
- ۶6. Roman Ingarden
- ۶7. Felix Vodicka
- ۶8. Jan Mukarovsky
- ۶9. School of Constance
- ۷0. Umberto Eco
- ۷1. Place of Indeterminacy
- ۷2. Objective Strata of Narrative
- ۷3. Objectivization
- ۷4. Actualization
- ۷5. Concretization

۷۶. پدیدار تئاتری سکه‌ای است که دورو دارد. یک روی آن متن دراماتیک است و روی دیگر متن اجرا به عقیده دوتورو. متن اجرایی، به طور ساده، تمام وضعیت‌های شرح داد. شده در متن دراماتیک را قرینه‌سازی می‌کند. فضا، زمان، ریتم، حرکت، دیدگاه متن، نظام نشانه‌های حرکت (kinesics)، نظام نشانه‌های حفظ فاصله (proxemics) را ملموس می‌کند و موقعیتهای بیانی و گفتاری را قرینه‌سازی می‌نماید.

- 77. Eclectic
- 78. Eclecticism
- 79. Verismilitu

منابع و ماخذ

- احمدی، بابک حقیقت و زیبایی: درسهای فلسفه هنر چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
- احمدی، بابک ساختار و تأویل متن چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
- اسلین، مارتین، دنیای درام ترجمه محمد شهباز چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵.
- اسلین، مارتین و دیگران، نماد و نمایش ترجمه جلال ستاری چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۷۴.
- Aston, Elaine and George Savona: *Theatre as Sign-System: A semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1994.
- De Marinis, Marco. *The Semiotics of performance*. translated by Aine O'Healy. Indiana University press, 1993.
- De Toro, Fernando. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*. First Published, University of Toronto press, 1995.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Routledge, 1994.
- Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theatre*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

می‌کند تا بیش از استعداد تنها کاوش و تلاش نماید و دیدگاهش را نسبت به جهان نمایش وسعت بخشد و خود را برای دیدن، شنیدن، احساس کردن، تصویر کردن امکانات بیشتری برای ارتباط آماده‌سازد. نشانه‌شناسی به کارگردان کمک می‌کند تا با دقت نظر بیشتر کار از عناصر غیرضروری، مگرآنهايي که برای ارتباط بسیار ضروری‌اند، تهی و عاری کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. امر عینی، شیء محسوس Object

- 2. Ferdinand de Saussure
- 3. Charles .S. Peirce
- 4. Prague School
- 5. Aesthetics of Art of Drama
- 6. Otakar Zich
- 7. An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor
- 8. Jan Mukarovsky
- 9. Charlie Chaplin
- 10. Tadeusz Kowzan
- 11. Keir Elam
- 12. Martin Esslin
- 13. Patric Pavis
- 14. Anne Ubersfeld
- 15. Marco de
- 16. Fernando de Toro
- 17. Andre
- 18. Umberto Eco
- 19. Icon
- 20. Index
- 21. Symbol
- 22. Jon whitmore
- 23. Directing Postmodern Theatre
- 24. Representational painting
- 25. چنانچه مقصود، القای وسیله نقلیه باشد و نه خود صدا، نشانه‌ای نمایه‌ای خواهد بود. -م.
- 26. Photographic
- 27. Signifier
- 28. Signified
- 29. Sign - Systems
- 30. Potential
- 31. Source
- 32. Transmitter
- 33. Signifier
- 34. Receiver
- 35. Meaning
- 36. Code
- 37. Encoding
- 38. Decoding
- 39. Foregrounding
- 40. Backgrounding
- 41. orchestrate
- 42. Setting the performance parameters
- 43. Post - Modern
- 44. Joseph Svoboda
- 45. Robert Wilson
- 46. Peter Sellars
- 47. Ingmar Bergman
- 48. Madam de Sade
- 49. King Lear
- 50. Sight
- 51. Paralexical Sound
- 52. Star Performers