

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۲/۳۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۴/۰۱

نسیم بنی‌اسدی^۱، فرزانه سجودی^۲نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا^۳

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی مکان در قالب لایه‌ای رمزگانی در تقابل و همبستگی با سایر نظام‌های رمزگانی و همچنین لایه‌های متنی در اجراهای تئاتری می‌پردازد و با هدف شناخت روابط متقابل میان مکان، زمان، شخصیت، موقعیت و کنش در متن دراماتیک یا صحنه و شناخت نقش رمزگان مکان در خلق و حرکت در جهان‌های ممکن نمایشی، نمایش «سیندرلا» به نویسندگی و کارگردانی جلال تهرانی را مورد بررسی قرار می‌دهد. علاوه بر شناسایی شبکه‌ی گسترده‌ی عوامل دخیل در رمزگان مکان و تأثیرهای متقابل لایه‌های دیگر بر مکان، تأثیر و جایگاه مکان به مثابه یک نظام نشانه‌ای ساختماندهنده که به سطوح گوناگونی از دلالت وارد شده، مورد بررسی قرار گرفته است. مکان با سطوح گوناگون نشانه‌ای ادغام و به هم‌کنشی با دنیا و دیگران منجر می‌شود. نظام نشانه‌ای مکان با نظام‌های نشانه‌ای دیگر در تعامل قرار می‌گیرد. به این ترتیب شاهد همبستگی معناداری میان مکان و سایر نظام‌های نشانه‌ای در اجرای تئاتری هستیم. نشانه‌شناسی لایه‌ای را به عنوان چارچوب نظری برگزیدیم و با توصیف نشانه‌شناسی مکان، با هدف اثبات فرضیه‌های پژوهش، به بررسی کارکردهای نشانه‌ای لایه‌ی مکان در تقابل با سایر عناصر و نظام‌های درام، در اجرا پرداختیم. نگارندگان از روش توصیفی-تحلیلی، تکنیک کتابخانه‌ای، فیلم اجرا و همچنین از چارچوب نظری معاصر درباره‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای بهره گرفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی مکان تئاتر، نشانه‌شناسی لایه‌ای، جلال تهرانی

^۱ کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: nacim.asadi@yahoo.com

^۲ دانشیار گروه آموزشی نمایش، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: fsojoodi@gmail.com

^۳ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نسیم بنی‌اسدی با عنوان «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجراهای جلال تهرانی» به راهنمایی فرزانه سجودی است.

۱- مقدمه

صحنه‌ی نمایش هر جایی می‌تواند باشد؛ یک سن در یک آمفی‌تئاتر مجلل یا سکویی در فضایی باز یا حتی گوشه‌ای از خیابان. وسعت صحنه‌ی نمایش به قدری است که مرزی برای آن قائل نیستیم. اما صحنه‌ی نمایش در نهایت چیزی است همچون خلأ که بدون عناصر تشکیل‌دهنده‌اش هیچ تعریفی ندارد. سن یک سالن تئاتر بدون اجرای تئاتر و تا آن زمان که نمایش بر آن جریان پیدا کند، هیچ ارزشی ندارد. صحنه به واسطه‌ی اجرا تعریف مکانی پیدا و آن را دنبال می‌کند، و مکان و زمان در قالب نشانگان و رمزگان، به واسطه‌ی عناصر صحنه، مانند لباس، دکور، بازی، نور، دیالوگ و ... در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. به گفته‌ی شعیری (۱۳۸۹: ۷۹): «همه‌جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی دیگر راه می‌یابیم. مکان چه انتزاعی باشد چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند».

آنچه که تحققش هیچ کجای دیگر امکان‌پذیر نیست، در مکانی تئاتری خلق می‌شود. تئاتر مکانی است که در آن تبدیل‌ها یا استحاله‌های زمان، مکان، اشخاص، و چیزها روی می‌دهد. در تئاتر، وظیفه‌ی کارگردان است که اطمینان حاصل کند نظام‌های نشانه‌ای فعال در اجرا، نه فقط به تنهایی عمل کنند، بلکه هنگام ترکیب شدن با نشانه‌های نظام‌های دیگر نیز تأثیر دلخواه را به وجود آورند. دانش نشانه‌شناسی، توانایی بالقوه‌ی ذهن کارگردان در کاربرد یک نظام گسترده‌ی نشانه‌ای در تخیل را بالفعل و آشکار می‌سازد. آگاهی از علم نشانه‌شناسی، افق دید کارگردان‌ها را گسترش می‌دهد و چشم‌اندازی از شبکه‌های درهم‌تنیده‌ی هزاران دال قابل انتخاب را در برابر آنان می‌گستراند که هم درباره‌ی آن‌ها و هم درباره‌ی امکان لایه‌بندی متنوع‌شان بیندیشند و به آنان کمک کند دریابند چگونه معناها از ترکیب دال‌هایی که نهایتاً در یک اجرا حضور می‌یابند، تأثیر می‌پذیرند و دگرگون می‌شوند، شکل می‌گیرند (ویتمور، ۱۳۸۶: ۳۰). نشانه‌ی تئاتری به شکلی گریزناپذیر معانی ثانویه‌ای برای مخاطبان خواهد داشت که با ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و ایدئولوژیکی جاری در جوامعی که بازیگران و بینندگان تئاتر بخشی از آن‌اند، مرتبط می‌شود (الام، ۱۳۸۴: ۲۰).

در پژوهش حاضر تلاش شده است به عنصر مکان به مثابه یک زیر-رمزگان فرهنگی در فرایند تولید معنی نگاه شود و روابط حرکتی مکانی، هویت و مکان را با توجه به قراردادهای پذیرفته‌شده‌ی آن‌ها در بافت دراماتیک و اجرایی اثر تعریف کند. انگیزه‌ی اصلی نگارندگان برای پژوهشی نشانه‌شناختی درباره‌ی اجراهای جلال تهرانی یافتن راهی تازه برای پژوهش‌هایی تازه‌تر از این دست است. چگونگی برخورد این نمایشنامه‌نویس/کارگردان معاصر با مفهوم مکان موضوع مورد مطالعه‌ی این پژوهش است.

ورود نشانه‌شناسی به عرصه‌ی تئاتر تا امروز با رویکردهای گوناگونی همراه بوده است. اما آنچه در بین همه‌ی آن رویکردها مشترک است، ویژگی واکاوی و کشف خصلت‌های نهفته در جهان‌های ممکن نمایشی است. در این میان بعد مکان به عنوان یکی از دو بعد اصلی هر جهانی، نخستین و یکی از مهم‌ترین عناصر لازم برای درک و تفسیر این جهان‌هاست. ادراکی که تحت تأثیر یکی از زیر-رمزگان‌های فرهنگی مخاطب یعنی رمزگان مکان است. نگارندگان با نگاهی کلی به تئاتر معاصر کشور و به‌ویژه دهه‌های اخیر، بر آن‌اند با طرح این پرسش‌ها

- مکان‌های توصیف‌شده در آثار به نمایش درآمده‌ی تهرانی حامل چه کارکردهای نشانه‌ای و دلالت‌های ضمنی‌اند؟

- تبعات و دستاوردهای چنین کارکردی چگونه در روابط متقابل مکان و شخصیت، مکان و موقعیت نمایشی، مکان و سایر عناصر درام در متن یا صحنه محقق می‌شود؟ و تأثیر کلی چنین کارکردی در پیشبرد جنبه‌های گوناگون نمایش چیست؟
 - آیا کارکرد دلالتی نظام نشانه‌ای مکان از ویژگی‌های خاص و تکرارپذیر سبکی آثار تهرانی قلمداد می‌شود؟
- از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای، کارکرد مکان را به مثابه لایه‌ای رمزگانی در اجرای «سیندرلا»، اثر جلال تهرانی (نمایشنامه‌نویس/کارگردان)، تبیین کنند.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

مکان در تئاتر و نمایش از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. دانش نشانه‌شناسی بر مطالعات عرصه‌های گوناگون تأثیر می‌گذارد، یکی از این حوزه‌ها مکان است که در حوزه‌ی تئاتر و نمایش از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. ورود نشانه‌شناسی به عرصه‌ی تئاتر تا امروز با رویکردهای گوناگونی همراه بوده است. فضا و مکان به حضور انسان وابسته‌اند. هر آنچه که در چارچوب تئاتری به تماشاگر ارائه می‌شود یک نشانه است. مقوله‌ی نشانه‌شناسی مکان، بسیار کمتر از سایر حوزه‌های نشانه‌شناسی مورد توجه قرار گرفته است. در میان کتاب‌ها، مقاله‌ها یا پایان‌نامه‌های فارسی تنها به چند مورد محدود در حوزه‌ی نشانه‌شناسی مکان برخوردیم و پژوهشی که به‌طور مستقیم به حوزه‌ی نشانه‌شناسی مکان در آثار-اجراهای جلال تهرانی مربوط باشد، یافت نشد.

از جمله مقاله‌هایی که بر اساس نظریه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای نگارش شده، مقاله‌ی «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری» (سجودی، ۱۳۸۲) است که نگارندگان از آن به عنوان پیشینه‌ی پژوهش و نیز نمونه‌ای تحلیلی استفاده کرده‌اند. در این مقاله سجودی بر اساس نظریه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای خود، تحلیلی نشانه‌شناختی از متنی هنری ارائه می‌دهد. کتاب نشانه‌شناسی مکان به کوشش فرهاد ساسانی (۱۳۹۰)، به مبحث نشانه‌شناسی مکان اختصاص یافته است. در مقاله‌های کتاب مذکور، پرسش‌های مربوط به نمایش معنایی فضا و مکان بررسی شده‌اند. هدف کلی این کتاب این است که نشان دهد فضا در همه جا حضور خود را به نمایش می‌گذارد. حتی نشانه‌ها نیز ناگزیرند در فضا و زمان حرکت خود را آغاز کنند و از شکل‌های ساده به شکل‌های پیچیده برسند. انسان زمانی چیزها را درک می‌کند که آن‌ها را در فضا و مکان قرار دهد.

نویسنده‌ی مقاله‌ی «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی» (سجودی، ۱۳۹۰)، بر این باور است که نظام نشانه‌ای مکان که یک زیر-رمزگان فرهنگی است، با دیگر زیر-رمزگان‌های فرهنگی، از جمله جنسیت، رابطه‌ای بینانشانه‌ای دارد. در این مقاله فرض بر این است که میان مکان (در حکم یک نظام نشانه‌ای ساختمان) و جنسیت همبستگی معناداری وجود دارد و با بررسی موردی فیلم لایلا، ساخته‌ی مهرجویی، چگونگی بازنمایی سینمایی رابطه‌ی همبسته‌ی میان مکان و جنسیت در طبقه‌ی متوسط جامعه را نشان می‌دهد. همچنین مبحثی با عنوان «تقابل‌های مکانی» را مطرح و ساختار مکان را در حکم یک نظام توصیف می‌کند.

«بررسی استحاله‌ی مکانی در نمایشنامه‌ی کانال کمیل: رویکرد نشانه-معناشناختی» (۱۳۹۲) عنوان پژوهشی است به کوشش سقایان، شعیری و رجبی که هدف اصلی آن نشان دادن چگونگی استعلا‌ی مکان با تکیه بر نمایشنامه‌ی کانال کمیل است. این پژوهش بیان می‌دارد که هیچ گفتمانی فاقد مکان نیست. مکان‌ها به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در شکل‌گیری گفتمان و تولید معنا نقش دارند.

شعیری در فصلی از کتاب نشانه-معناشناسی دیداری (۱۳۹۱) درباره‌ی حضور فضا و مکان در کنش گفتگمانی می‌گوید: «مکان‌ها نظام‌های معنایی متفاوتی را ایجاد می‌کنند که دسته‌بندی آن‌ها از دیدگاه نشانه-معناشناختی کمک می‌کند بتوانیم به کارکردهای گفتگمانی آن‌ها و نقشی که در تولید معنا دارند پی ببریم» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۱۹).

سلیمانی در مقاله‌ی «درآمدی بر نشانه‌شناسی مکان و زمان در دنیای درام»، بر اساس طبقه‌بندی کوزان، که نوعی رده‌شناسی مقدماتی با حدود سیزده نظام نشانه‌ای در تئاتر است، جلوه‌های گوناگون نشانه‌های مکانی و زمانی در درام را بررسی می‌کند. او در پی دستیابی به دسته‌بندی مشخصی از انواع نشانه‌های مکانی و زمانی در دنیای درام است که می‌توان بر اساس آن جلوه‌های گوناگون ظهور این نشانه‌های مکانی و زمانی را در تئاتر مشخص کرد. او در پژوهش خود اظهار می‌دارد که واژه‌ی زبانی (یکی از سیزده نظام نشانه‌ای تئاتر در طبقه‌بندی کوزان) می‌تواند در حوزه‌ی وسیع نشانه‌شناسی درام، موضوع بررسی‌های گوناگون قرار گیرد. «نشانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های بیضایی» (۱۳۹۰) عنوان پایان‌نامه‌ی مازیار فیروزمند است. این پژوهش با هدف تبیین مفهوم عاملیت و سوژگی در نمایشنامه‌های بیضایی از طریق کارکرد نشانه‌ای مکان و بر اساس نشانه‌شناسی لایه‌ای انجام شده است. درباره‌ی کارکرد مکان به مثابه یک نظام نشانه‌ای و یک لایه‌ی دلالتگر در تئاتر معاصر کشورمان به جز موردی که در سطور بالا به آن اشاره شد، هیچ پژوهشی مشاهده نشد.

۳- چارچوب نظری

پژوهش حاضر در چارچوب نشانه‌شناسی لایه‌ای و با نگاهی به جایگاه و مفهوم مکان در تئاتر و اجرا تلاش می‌کند این مفاهیم را در راستای دلالت‌های مکانی در اجرای تئاتری روشن سازد.

۳-۱- مفاهیم نشانه و لایه

نشانه مفهومی است متعلق به قلمرو انتزاعی لانگ^۱ و فرازبان نشانه‌شناسی که ارزش خود را در نظام نشانه‌ای (رمزگان) از رابطه‌ی افتراقی با دیگر نشانه‌ها به دست می‌آورد (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۰۸). وقتی صحبت از نشانه است، بی‌درنگ مفهوم دلالت مطرح می‌شود، یعنی در فرایند ارتباطی از نشانه بر اساس قرارداد یا رابطه‌ی شمایی یا نمایه‌ای، استفاده می‌شود. زمانی که می‌گوییم فرایند ارتباطی، بی‌تردید دست کم دو عامل در برقراری ارتباط دخالت دارند، یعنی با فرایندی اجتماعی، به معنی تعامل بین انسانی آن، سر و کار داریم. بنابراین هیچ‌چیز نشانه نیست مگر آن که در یک جامعه‌ی انسانی در عمل به مثابه نشانه به کار رود و به مثابه نشانه دریافت شود (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۹۲).

اما رابطه‌ی رمزگان و متن رابطه‌ی سلسله‌مراتبی و از رمزگان به متن نیست، بلکه رابطه‌ای دوسویه است. رمزگان‌ها متن را ممکن می‌کنند و متن پیوسته و سازنده و سازنده‌ی رمزگان‌هاست. از همین روست که متن جنبه‌ی پیدایشی دارد، یعنی در هر کنش ارتباطی و با توجه به لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی ارتباط در سطح خرد و در سطح کلان شکل می‌گیرد و به همین دلیل باز است و نه بسته (همان، ۱۳۸۷: ۲۱۰). متن پدیده‌ای فیزیکی است، اما قطعی نیست. پدیده‌ای فیزیکی است به این معنی که به واسطه‌ی حواس دیداری، شنیداری، بساوایی، بویایی و چشایی دریافت می‌شود و قطعی نیست به این معنی که پیوسته و بالقوه ممکن است لایه‌های دیگری در آن دخیل شوند و در خوانش آن اهمیت دلالتگر پیدا کنند. تردیدی نیست که بسته به متن، برخی لایه‌ها، و یا حتی گاهی یک لایه نسبت به دیگر لایه‌ها اصلی‌تر قلمداد می‌شود و در تجلی‌های متفاوت متنی

حضور ثابت‌تری دارد و لایه‌های دیگر متغیرند. اگرچه گاهی ممکن است این لایه‌های به اصطلاح «حاشیه‌ای‌تر» چنان اهمیت تعیین‌کننده‌ای پیدا کنند که لایه‌ی به اصطلاح ثابت‌تر معنی خود را از آن‌ها دریافت کند (همان، ۱۳۸۷: ۲۰۷-۲۰۲).

نشانه‌شناسی لایه‌ای، به عنوان رویکرد پساساختاری و پساسوسوری، در پی آن است که با گسترش دامنه‌ی مطالعات نشانه‌شناختی، ابزاری برای تحلیل متن فراهم آورد (همان: ۱۳). در مجموع نشانه‌شناسی لایه‌ای زمینه‌ای را فراهم می‌سازد که بتوان در بستری تعاملی و چندسویه میان نظام‌های نشانه‌ای به تحلیل گسترده‌ی متون گوناگون پرداخت.

۲-۳- نشانه‌شناسی درام و اجرا

تئاتر و اجرا به مثابه رسانه و به عنوان یک نشانه‌ی کلان مجموعه‌ای از عناصر مادی و مدلول‌هایی است که در آگاهی جمعی مردم وجود دارند. نخستین اصل در نظریه‌ی تئاتری ساخت‌گرایی (مکتب پراگ) که تحت تأثیر دو جریان فرمالیست روسی و زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری شکل گرفت، اصل نشانه شدن ابژه‌هاست. نشانه‌ای شدن پدیده‌ها در تئاتر آن‌ها را به گروه مدلول، و نه به طور مستقیم به دنیای دراماتیک، مرتبط می‌کند. زیرا به این ترتیب است که دال‌های غیرحقیقی (مجازی) می‌توانند همان نقش دال‌های حقیقی (غیرمجازی) را بازی کنند (الام، ۱۳۸۴: ۱۹-۱۸).

در بازنمودهای دراماتیک، دامنه‌ی نشانه‌ای نقش دال مبنی بر نشستن به جای طبقه‌ای (نوعی) از ابژه‌ها به هیچ‌وجه منتفی نمی‌شود. علاوه بر دلالت صریح بنیادی، نشانه‌ی تئاتری به شکلی گریزناپذیر معناهای ثانویه‌ای برای مخاطبان خواهد داشت. این «نشانه‌ی نشانه‌ها» در واقع بیانگر همان مفهومی است که معمولاً معنای ضمنی خوانده می‌شود. دلالت ضمنی یک کارکرد معنایی انگلی است که در طی آن دال در یک رابطه‌ی دلالتی مبنای رابطه‌ای دلالتی در سطحی ثانویه می‌شود. دیالکتیک دلالت صریح-دلالت ضمنی بر همه‌ی وجوه اجرا حاکم است (همان: ۲۲-۲۰). یک اجرا را می‌توان به چتر گسترده‌ای از دال‌ها تشبیه کرد که گستره‌ی متکثری از معانی یا تصاویر (مدلول‌های) چندگانه را در ذهن مخاطبان تولید می‌کند، به طوری که هر مخاطب معانی (مدلول‌های) خاصی را از آن دریافت می‌کند (ویتمور، ۱۳۸۶: ۲۶).

مکان به مثابه رمزگانی اجتماعی، فرهنگی در حوزه‌ی تئاتر و نمایش از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. تئاتر در به‌وجود آوردن نظام‌های نشانه‌ای در مجموعه‌ای پیچیده و همزمان عمل می‌کند که در دو عنصر زمان و مکان فعال می‌شوند. فضا و مکان به حضور انسان وابسته‌اند. هر چیزی که درون چارچوب تئاتری به تماشاگر ارائه می‌شود یک نشانه است.

به باور نگارندگان عنصر مکان و مفهوم و کارکرد نشانه‌ای آن در آثار جلال تهرانی، از نویسندگان و کارگردانان معاصر ایران در دو دهه‌ی اخیر، قابل توجه است؛ چنانچه در نمایشنامه‌های وی هیچ‌گاه با یک اقلیم خاص مواجه نیستیم. در هر نمایشنامه‌ای موقعیت مکانی مورد نظر در بطن داستان ساخته می‌شود و خواننده-مخاطب هیچ‌گاه نمی‌داند که این مکان از نظر جغرافیایی در کجا قرار دارد. نکته‌ی دیگری که بحث‌برانگیز است تغییر زاویه‌ی دید در نوع میزانشن‌های اوست. از دیدگاه وی تغییر زاویه‌ی دید به معنای تغییر مکان است، اما این تغییر مکان به معنای از اندرونی به بیرونی رفتن یا به معنای رفتن از خانه به خیابان نیست. با این پیش‌فرض او می‌خواهد فیزیک زمان را در طول کنش تغییر دهد، در نتیجه حرکت بازیگرانش کم می‌شود و مکان اطراف آن‌ها می‌چرخد و تغییر شکل می‌دهد.

همان‌گونه که مشاهده شد، رویکردهای گوناگونی نسبت به دانش نشانه‌شناسی، به‌خصوص

نشانه‌شناسی تئاتر، وجود داشته است که به اجمال و گذرا به آن‌ها پرداخته شد. آنچه اهمیت دارد این است که همه‌ی این رویکردها تلاش می‌کنند ساز و کارهای تولید و دریافت معنا و دلالت را شناسایی کنند. گفتیم که دو بعد اساسی و غیرقابل‌انکار هر جهانی بعد زمان و مکان است. و دنیای درام و تئاتر همواره در مکانی دراماتیک و در مکانی که برای آن درام بر روی صحنه در نظر گرفته می‌شود اتفاق می‌افتد.

۳-۳- رمزگان مکان

به دنبال طبقه‌بندی کوزان و طبقه‌بندی‌های بعدی، نشانه‌شناسان نه تنها توجه خود را بر نظام‌های نشانه‌ای، بلکه بر فرایندهای رمزگذاری موجود در چنین نظام‌هایی معطوف کرده‌اند. رمز به عنوان مجموعه‌ای از قوانین همبسته که شکل‌گیری روابط نشانه‌ای را کنترل می‌کند، درک می‌شود. در میان نظام‌های رمز، دو نظام خاص توجه نشانه‌شناسان را بیشتر به خود جلب کرده است: علم نشانه‌های مکانی^۲ (رمزهایی که استفاده از مکان را کنترل می‌کنند) و علم نشانه‌های حرکتی^۳ (رمزهایی که حرکت را کنترل می‌کنند) (آستن و ساونا، ۱۳۸۸: ۱۴۵). نشانه‌شناسان تئاتر با درک سازمان‌دهی مکان و روش‌های به‌کارگیری رمزهای مکانی برای تولید معنا سروکار دارند. از مطالعات انسان‌شناسان درباره‌ی نشانه‌های مکانی، یعنی کاربرد فضا از سوی انسان، استفاده‌های فراوانی شده است. چگونگی سازمان‌دهی و استفاده‌ی تئاتر از مکان، در طول تاریخ، تغییر و تحول عوامل فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، مالی و اجرایی آن را تعیین کرده است. چگونگی و چرایی این موضوع پرسش پیچیده‌ای است که به تعامل تئاتر و اجتماع در دوره‌های گوناگون بستگی دارد (همان: ۱۴۶).

۳-۴- نشانه‌شناسی مکان، نشانه‌شناسی اجتماعی

در کتاب نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری (آستن و ساونا، ۱۳۸۸: ۱۹۸) آمده است که پیر گیراد^۴ با بررسی رمزهایی که برقراری ارتباط و دلالت اجتماعی را کنترل می‌کنند، مشاهده کرد که نشانه‌های اجتماعی به طور طبیعی تصویری بوده و با نشانه‌های زیبایی‌شناسی در ارتباطند و بلافاصله آشکار می‌شود که طبقه‌های نشانه‌ای مذکور و حوزه‌های فعالیت آن‌ها، همانند دقیق خود را در نمایش تئاتری پیدا می‌کنند. نویسندگان کتاب در ادامه به این نکته اشاره می‌کنند که رابرت هاچ^۵ و گونتر کرس^۶ ضمن کشف معانی ضمنی ایدئولوژیکی ارتباط‌های مکانی، استدلال می‌کنند که رابطه‌ی فیزیکی متقابل بدن‌ها در مکان، «بنیادی‌ترین» بعد وضعیت نشانه‌ای است. آن‌ها خاطر نشان می‌کنند که بیشتر عبارات‌های زبان‌شناسی با اصطلاحات مربوط به مکان، معنی اجتماعی را بیان می‌کنند (برای مثال، «حفظ کردن فاصله‌ی شخصی»، «مقام اجتماعی بالا» و ...) و درحالی‌که این عبارات‌های مجازی به شکل استعاره‌ی درک می‌شوند، آن چه در حقیقت بیان می‌شود «یک برابری اولیه میان ترتیب بدن‌ها در فضای فیزیکی و ارتباط‌های میان افراد در فضای اجتماعی است». آستن و ساونا (همان: ۲۰۱-۲۰۰) با بیان این که گیراد و نیز هاچ و کرس از تحقیقات دانشمند مردم‌شناس، ادوارد هال^۷، بهره برده‌اند، می‌نویسند: هال برای نشان دادن طبقه‌ای از معانی که توسط ارتباط‌های فیزیکی در مکان به وجود می‌آیند، اصطلاح «نشانه‌های مکانی» را ابداع و اهمیت فاصله را در کنش-گفتارهای متفاوت بررسی کرد. نشانه‌های اجتماعی، هم به لحاظ فرهنگی و هم به لحاظ تاریخی، خاص‌اند و نشانه‌ی مکانی معمولاً دارای پیچیدگی و ابهام است.

فان‌لی‌یون^۱، از افراد تأثیرگذار بر زبان‌شناسی و تئوری ارتباطات، در فصل اول کتاب خود، معرفی نشانه‌شناسی اجتماعی^۲ (۲۰۰۵)، نشانه‌هایی از فضای اداری را به عنوان نمونه‌ای از اجتماع بررسی می‌کند. او مفاهیمی چون قاب‌بندی را به دو بخش گسست^۳ و پیوست^۴ تقسیم کرد. به اعتقاد او قاب‌بندی تنها بین عناصر بصری در کتاب‌ها، روزنامه‌ها و مجله‌ها اتفاق نمی‌افتد، بلکه بین افراد جامعه نیز وجود دارد. قاب‌بندی‌های گوناگون در مکان‌های متفاوت می‌توانند آن مکان را به فضایی عمومی یا خصوصی تبدیل کنند. قاب‌بندی‌ها با منابع نشانه‌ای شناخته می‌شوند. او با بحث درباره‌ی فضای داخلی دفتر و ساختمان مدرسه، به عنوان نمونه‌ای از اجتماع باز (گسست)، هم‌گونی و تقابل و نیز تفکیک و جدایی را از اصول نشانه‌شناسی چند وجهی معرفی می‌کند. کار نشانه‌شناسی نیز همین است: برقراری ارتباط، قطع ارتباط، تفکیک و جداسازی.

نه فقط بخش‌های یک متن در یک صفحه، بلکه افراد نیز ممکن است توسط فضای خالی از یکدیگر تفکیک شوند. این تفکیک می‌تواند با پرده‌ها یا پارتیشن‌ها باشد که قاب‌بندی بی‌دوام را به وجود می‌آورد و یا با دیوار به وجود آید که قاب‌بندی بادوام را تشکیل می‌دهد. همچنین می‌تواند نفوذپذیر و یا بسته باشد، مهم این است که قابلیت قفل شدن داشته باشد یا نباشد. زمانی که فضا توسط پارتیشن تقسیم شود، ممکن است افراد هنگام ایستادن بتوانند آن سوی پارتیشن را ببینند یا آنچه در فضای مجاور در جریان است را بشنوند (فان‌لی‌یون، ۲۰۰۵: ۲۱۹-۱۷۹). در مکان تئاتری می‌توانیم این تفکیک را با فضای خالی یا وسایلی که در صحنه وجود دارد به وجود آوریم. به عنوان نمونه، گاهی کارگردان می‌خواهد تماشاگر بخشی از صحنه باشد و به این ترتیب فضایی باز به وجود می‌آورد. در نمایش سیندرلا، که در ادامه به آن می‌پردازیم، با وجود آن که نمایش به صورت قاب صحنه اجرا می‌شود، کارگردان در عمق صحنه مکانی را برای تماشاچی تعبیه و به این ترتیب تماشاگر را بیشتر در اجرا دخیل نموده است.

فضا و مکان قطعیت‌های از پیش تعیین شده نیستند، بلکه حضور سوژه در ابعاد گوناگون فیزیکی، شناختی، پدیداری و تخیلی است که تعیین‌کننده‌ی مکان و فضاست. هرچه سوژه امکان بیشتری برای مرزبندی، تفکیک، جداسازی و تمایز، ایجاد عرصه و محدودسازی فضا داشته باشد، بیشتر می‌توان از مکان سخن گفت. هر چه امکان مرزبندی، تفکیک و جداسازی ضعیف‌تر شود، از مکان فاصله می‌گیریم و به فضا نزدیک می‌شویم. به همین دلیل اتاقی در درون یک خانه می‌تواند فضا باشد، به همان اندازه که جاده‌ای که ما را به دوردست می‌برد، می‌تواند مکان باشد (شعیری، ۱۳۹۱، ۲۵۴-۲۵۳).

بنابراین در تئاتر می‌توان با عنصری قراردادی بخشی از صحنه را از بخش دیگر تفکیک نمود. همچنین همگونی و نظم در دکور صحنه می‌تواند وضعیت و موقعیت درام را به واسطه‌ی ویژگی‌های صحنه بیان کند. همچنین می‌توان با ایجاد قراردادهایی در مکان به فهم روابطی که شخصیت‌های نمایش با یکدیگر و با جهان نمایش دارند، کمک نمود. همانطور که پیش‌تر اشاره شد؛ تئاتر و درام حاصل همنشینی لایه‌های متنی‌ای است که هر یک نمود عینی و متنی نظام‌های رمزگان‌های گوناگون‌اند. مکان در تئاتر به یک لایه‌ی متنی تبدیل می‌شود و دلالت مضاعف می‌یابد. از جایی برای زیستن شروع و به یک رسانه تبدیل می‌شود تا آنجا که به شکل نشانه‌ی نشانه‌ها درمی‌آید، زیرا مکان به واسطه‌ی معنایی که دارد به آنچه که در آن قرار می‌گیرد معنا می‌بخشد و مناسبات آنچه را که در آن قرار می‌گیرد باز تعریف می‌کند. مکان به عنوان نظامی دلالت‌گر در کارکردهای دلالتی نظامی گسترده‌تر یعنی تئاتر دخیل است.

۴- مکان در نمایش سیندرلا

هر چقدر هم که ساختار زبانی اجرا اهمیت داشته باشد، به دلایل روشن می‌توان ادعا کرد که متن تئاتری پیش از هر چیز بر اساس مناسبات مکانی تعریف و دریافت می‌شود. نخست، صحنه را داریم که به قول بروک^{۱۲} (۱۹۶۸) «فضایی خالی» است که با نشانه‌هایی مشهود (سکو، پرده، یا صرفاً فاصله‌ای قراردادی که مرزهای میان محل بازی و محل تماشاگران را مشخص می‌کند) از فضای پیرامون متمایز می‌شود. این فضای خالی به طور بالقوه، هم به لحاظ دیداری و هم به لحاظ شنیداری، «پرشده» است. (لام، ۱۳۸۴: ۷۹)

رمزهای مکانی نه تنها به تعریف، شکل دادن و ساختن معنای مکان‌های تماشا و بازی می‌پردازند، بلکه کنترل روابط میان بازیگران روی صحنه و تعامل‌های بازیگر-تماشاگر را نیز بر عهده دارند. چگونگی ترتیب قرار گرفتن بازیگران بر روی صحنه و چگونگی نمایش آن‌ها در هدایت و متمرکز کردن توجه تماشاگر اهمیت دارد. ترتیبات مکانی میان بازیگران، شاخصه‌های مهمی از هویت، رتبه، روابط و مرکزیت کنش‌اند. چنین ترکیباتی توسط شرایط کاربردی مکان را کنترل می‌کنند. گوناگونی در رابطه‌ی مکانی بازیگر و تماشاگر می‌تواند درک و دریافت تماشاگر را از نمایش به شکل قابل ملاحظه‌ای تغییر دهد.

۴-۱- مکان در اماتیک^{۱۳}

فضای درام (فضاهای داستانی) در این نمایش، خانه‌ی سروان و اداره است که در صحنه‌ی اجرا وجود دارند، و نیز خانه‌ی ژنرال، پارک و فضای بیرونی که خرس ژنرال در آن پرسه می‌زند، که این سه مکاتبه به واسطه‌ی دیالوگ‌ها مطرح می‌شوند. جهان‌های متفاوت درام در سیندرلا به واسطه‌ی نوع چیدمان صحنه، اختلاف سطوح در صحنه‌ی اجرا و نیز برش‌هایی که روایت و دیالوگ در مکان به وجود می‌آورند، قابل مشاهده‌اند.

۴-۱-۱- تأثیر متقابل مکان و داستان

سیندرلا قصه‌ی یک زن معمولی است که بر اساس شایعه به سیندرلا تبدیل می‌شود. صحبت از آدم‌هایی است که در واقع در فضایی مجازی زندگی می‌کنند. آن‌ها پاسخ همه چیز را می‌دانند اما پاسخ‌ها هم شایعه است. کسی از کسی نمی‌پرسد زیرا پاسخ‌ها وجود دارند. پاسخ هر پرسش شاید در همان شایعه باشد. آدم‌ها بر اساس شایعه‌ها زندگی خود را تنظیم می‌کنند و نه بر اساس واقعیت‌ها. بنابراین هیچ جمله‌ی پرسشی در متن وجود ندارد.

ژنرالی به قتل می‌رسد. مظنون اصلی یک سروان است. همسر ژنرال چند روز پیش از قتل سروان را ملاقات می‌کند و از او اسلحه‌ای برای محافظت از خویش می‌خواهد. او با فالی که گرفته است، خطر بالقوه‌ای را در شبی خاص برای خود پیش‌بینی می‌کند و معتقد است در آن شب به قتل خواهد رسید. همسر سروان که به سبب جا گذاشتن کفشش در خانه‌ی سروان سیندرلا نامیده می‌شود، دختر یک سرهنگ است. سرهنگی که در همان اداره کار می‌کند و همکار ژنرال، تیمسار و سروان است.

در نمایش سیندرلا داستان حضور پررنگی دارد. پرده‌های نمایش شامل گفتگوهای دو نفره‌ای است که میان شخصیت‌های نمایش شکل می‌گیرد. شخصیت‌ها دنیای اطراف خود و نیز مکان‌های خارج از صحنه و مربوط به گذشته را به کمک روایت معنا می‌بخشند. مکان داستان کشوری جهان

سومی است چرا که واحد پولش یورو نیست و پنج یورو به پول رایج کشور خیلی می‌شود:

سرهنگ: ... وضع ما هنوز از قبیله‌ی ماتائو بهتره. اون‌ها به بیشتر از سه تا می‌گفتن خیلی. برای ما تا سه هزارتا، سی هزارتا هم خیلی نیست. خیلی نیست! الان نون دونه‌ای پنجاه یوروئه.

بازپرس: پول ما که یورو نیست قربان.

سرهنگ: خوب به پول خودمون می‌شه خیلی. (سیندرلا، ۱۳۹۰: ۷۴)

۲-۱-۴- کارکرد مکان در زبان و دیالوگ (کلام و دیالوگ به عنوان نظامی مکانی/گفتمانی)

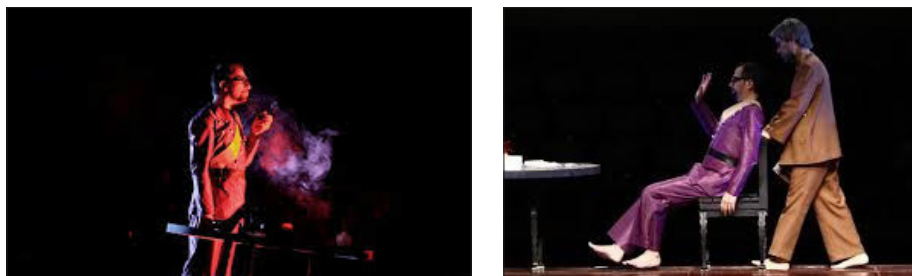
هیچ مکانی نیست که به شکلی به هویت سوژه مرتبط نباشد، و هر مکان هویتی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناسی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرام‌بخش، زیبایی‌شناختی، هستی‌شناختی، حسی-ادراکی و غیره. پس مکان معنادار است و این نه به دلیل حضور فیزیکی مکان بلکه به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان است (شعیری، ۱۳۹۰: ۹۹). اگر زبان برای توصیف، توضیح، فهماندن، استدلال کردن، ارجاع دادن، عینیت بخشیدن، استعاره‌سازی، القا، قانع نمودن، توجیه کردن، و غیره از واژگان، اصطلاحات و تصویرهای مکانی استفاده کرده است، به این دلیل است که مکان کاربرد گفتمانی دارد و کنش گفتمانی به مکان وابسته است. در نتیجه نظامی مکانی-گفتمانی وجود دارد که گفته‌پردازان برای ارتقای قابلیت کنونیت‌بخشی به گفتمان خود همواره از آن استفاده می‌کنند. «کنونیت‌بخشی» به معنای آن است که گفتمان با استفاده از مؤلفه‌های مکانی قابلیت القای واقعیت را در خود افزایش دهد و از شفافیت‌سازی بالا برخوردار شود (همان: ۱۰۲). زبان در نمایشنامه‌ی سیندرلا از اهمیت فراوانی برخوردار است. زیرا نه تنها از کیفیت تئاتریکالیت‌ی اثر کم نمی‌کند بلکه ارزش دراماتیک اثر را نیز بیشتر می‌کند؛ به این سبب که ضمن حفظ بار کنشی، پیش‌برنده‌ی داستان نیز هست. زبان حتی یک لحظه آرامش نمی‌یابد، با اینکه میل به قطعیت پیدا نمی‌کند اما آزاردهنده نیست.

در این نمایش چشمان تیمسار به شدت ضعیف است. او با عینک فقط تا شعاع سه متر را می‌بیند. شاید این تمهید نویسنده دلالتی استعاری داشته باشد بر به شمار نیاوردن زیردستان، خودخواهی و خودبینی. اما شاید مفهومی دیگر هم داشته باشد؛ شاید او تظاهر به ندیدن کرده است. در قسمتی از نمایش سروان به تیمسار می‌گوید: «تو عینک نمی‌زنی که بهتر ببینی، می‌زنی که کلاً نبینی». تیمسار پاسخ می‌دهد: «با این عینک تا شعاع سه متر می‌بینم. (با اشاره‌ی دست دایره‌ای به شعاع سه متر رسم می‌کند. راه می‌افتد). کافیه. سه متر زیاد نیست. ولی کور نیستم. کور هم که بشم، احمق نمی‌شم». سرهنگ در جایی دیگر می‌گوید:

اجداد ما در قبیله‌ی ماتائو تا سه بلد بودن بشمارن. به بیشتر از سه تا می‌گفتن خیلی. به بیشتر از خیلی می‌گفتن سه تا ... برای اونا سه‌ی مجازی مهم‌تر از سه‌ی واقعی بود. چون سه‌ی مجازی از خیلی هم بیشتر بود. اگه بخوام هم‌دلی کنم تیمسار، باید بهت بگم خیلی به دیدن اهمیت نده. این روزا ممکنه اتفاقاتی هم اون ور سه متر بیافته. ولی مهم اینه که کسی اهمیت نمی‌ده ...

در این دیالوگ نسبت بین شخص و مکان مطرح می‌شود. تیمسار در مکانی قرار دارد که حداکثر تا سه متر برایش معنادار است و بیشتر از سه متر برای او معنا ندارد زیرا دیگر مکان

نیست. هنگامی که با دلالت‌های ضمنی و بیان استعاره‌ی می‌گوییم شخص در مکانی به شعاع سه متر قرار دارد یا مکان برای او حداکثر تا شعاع سه متر معنا پیدا می‌کند، این مفهوم را بر زبان آورده‌ایم که این شخصیت افق دید گسترده‌ای ندارد، به عبارت دیگر مکان و حضور شخص در مکان برای افق دید، بصیرت و بینش او بیانی استعاره‌ی پیدا می‌کند. (تصویر ۱)



تصویر ۱: سیندرلا، تیمسار با عینک (دید به شعاع سه متر، رابطه‌ی شخص و مکان)

۲-۴- مکان در اجرا

در اجرای نمایش سیندرلا صحنه‌ای با سه اختلاف سطح می‌بینیم: ریلی روی سطح و به ارتفاع کمی بالاتر از کف صحنه به موازات صحنه کشیده شده که یک میز و دو صندلی روی آن تعبیه شده است. روی این سطح یک پیانو نیز قرار دارد که بخش عمده‌ی نمایش در این قسمت اتفاق می‌افتد. سطح دوم در سمت چپ صحنه داربستی است که راوی روی آن قرار دارد، شاید راوی همان سیندرلای پیش از ساعت دوازده افسانه‌ی سیندرلاست زیرا در بخشی از نمایش با جارویی در دست و لباس خدمتکاری در حال جارو کردن روی آن سطح است؛ و سطح سوم که بلندترین سطح است، پلکانی است که تا بالا ادامه دارد. در دو قسمت این دکور گوی‌های کوچک مروارید پرشماری در صحنه دیده می‌شود؛ در دست سرهنگ گوی‌های نخ شده می‌بینیم و در جریان اجرا به گردن، میچ دست، میچ پا و روی سر شخصیت سیندی از همین گوی‌های مروارید اضافه می‌شود.

۲-۴-۱- کارکرد مکان در دستور صحنه

در توضیح صحنه‌ی ابتدای نمایش می‌خوانیم: «... انباشته از چیزی. هر چیز. هر چه هست کم حجم باشد فراوان تکرار شود مثل شایعه...». شایعه ابژه و خود به یک لایه‌ی متنی تبدیل می‌شود. نویسنده به واسطه‌ی رمزگان مکان و با استفاده از کلماتی همچون تکرار، انباشته و فراوان شایعه را پررنگ جلوه می‌دهد و این‌گونه تأثیر رمزگان مکان را برای نمایش تم اثر نشان می‌دهد. همان‌طور که گفته شد، جلال تهرانی از رمزگان تکرار و تکثیر برای دلالت بر شایعه استفاده نموده است، ناگفته نماند که وی با ایجاد جایگاهی برای تماشاگران بر روی صحنه به این تکثیر دلالت مضاعف بخشیده است.

۲-۴-۲- ژست، لباس و حرکت در مکان به مثابه یک زیررمزگان اجتماعی

سجودی بر این باور است که شخص خود فضایی دلالتی است متأثر از رمزگان‌های اجتماعی از جمله جنسیت، سن، میزان تحصیلات، طبقه‌ی اجتماعی، باورهای دینی، باورهای سیاسی و غیره. به عبارت دیگر، می‌توان شخص را همچون یک رسانه (ابزار) بسیار پویا در نظر گرفت که خود پیوسته حامل لایه‌های متنی است، لایه‌هایی مانند لایه‌ی پوشاک، لایه‌ی متعلقات فردی شامل کیف دستی،

عینک، زیورآلات مانند انگشتر، گوشواره، النگو و امثال آن. لایه‌ی آرایش سر و صورت، لایه‌ی ژست، حالات، ادا و اطوار و بیان چهره‌ای و غیره. رمزگان‌های اجتماعی و زیر-رمزگان‌های شکل گرفته در آن‌ها بر کارکردهای دلالتی این لایه‌ها نظارت دارند. بنابراین شخص لایه‌ی حامل لایه‌هاست (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۸-۲۷). در این نمایش از نام‌های عام استفاده شده است، در نمایش سیندرلا، ژست‌ها در جهت بیان شخصیت‌پردازی شخصیت‌های نمایش تا حد زیادی موفق عمل کرده‌اند. تهرانی به عنوان کارگردان نوعی انتزاع و تجرید را در صحنه ایجاد می‌کند. سیندرلا نمادین‌ترین شخصیت نمایش است که در نوع راه رفتن، نحوه‌ی غمگین شدن، گریه کردن و ... ژست‌های فانتزی‌گونه‌ای دارد. او یکی از کفش‌های خود را جا می‌گذارد و پس از آن سیندرلایی را می‌بینیم که یک کفش به پا ندارد؛ یا می‌لنگد یا تا انتها ژست کفش با پاشنه‌ی بلند به پا داشتن را حفظ می‌کند. (تصویر دو)



تصویر ۲: اجرای سیندرلا، ژست در مکان (پای بدون کفش سیندرلا)

در دقایقی که شخصیت‌ها در صحنه دیالوگ ندارند یا ثابت می‌شوند، حرکتی «پاندول‌وار» به خود می‌گیرند؛ همانند پاندول ساعت با ریتمی ثابت به عقب و جلو حرکت می‌کنند که این خود دلالت بر تکرار دارد. شایعه تکرار می‌شود و گسترش می‌یابد. سرهنگ تنها شخصیتی است که از پله‌ها پایین می‌آید. او سرنوشت را همچون دانه‌های تسبیح، که همان گوی‌های مرواریدند، در دست می‌چرخاند و هر کجا که بخواهد رشته‌ی تسبیح را پاره می‌کند که این استعاره‌ای است برای در دست داشتن سرنوشت دیگران و تداعی‌گر بی‌نظمی در فضای نظامی حاکم بر داستان است. آن گوی‌ها به گوی‌های دیگر می‌پیوندند و شایعه گسترش می‌یابد. شخصیت سیندی که از ابتدای نمایش گردنبنندی از همین گوی‌های مروارید بر گردن دارد، در طول نمایش به دست، مچ پا و روی سر خود نیز همین مرواریدها را می‌نشانند. (تصویر سه)



تصویر ۳: اجرای سیندرلا، سرهنگ با رشته‌ی مرواریدی در دست

لباس خود یک منبع نشانه‌ای است، یعنی خود به لایه‌های متعددی شامل جنس، شکل و غیره تقسیم می‌شود. لباس می‌تواند در حکم رسانه‌ی (ابزار) متون دیگر عمل کند. لباس در کارکرد رسانه‌ای‌اش بیان به واسطه‌ی رنگ، نقش‌ها و نقش‌مایه‌ها و همین‌طور نقش‌مایه‌های زبانی (نوشتار روی لباس) را ممکن می‌سازد. تمایز در نقش‌ها، و نقش داشتن و نداشتن از جمله منابع نشانه‌ای برای بیان تمایزات اجتماعی‌اند. در تاریخ ایران شواهد بسیاری وجود دارد از نقش‌های بخصوص و نوشته‌هایی که بر لباس شاهان و حاکمان و صاحبان قدرت وجود داشته و نشانه‌ی جایگاه اجتماعی آنان بوده‌اند. اما لباس هنگامی که به عنوان جزئی از مکان بررسی شود، ارزش نشانه‌ای مضاعف می‌یابد و به مثابه‌ی لایه‌ای از مکان عمل می‌کند: نوع لباس (مدل، رنگ و ...) آشکارا گویای جایگاه اجتماعی شخصیت‌هاست و برای تکمیل مکان فرضی و انتزاعی که بازیگران در آن قرار دارند به‌کاررفته است (همان: ۳۰-۲۹).

مناسبات حاکم بر فضای نظامی این نمایش در هر شش مرد نمایان است: تیمسار با افق دید محدودش، سرهنگ، سروان بازپرس و سروان عاشق‌پیشه‌ی متهم به قتل، ژنرال مقتول و گروهبان. لباس شخصیت‌های مرد نمایش، به جز سرهنگ، نظامی است، تنها درجه‌ی آن‌ها متفاوت است. در این نمایش دو شخصیت سروان و بازپرس را یک نفر و دو شخصیت تیمسار و گروهبان را نیز یک نفر بازی می‌کند و کارگردان برای روشن شدن این تفاوت نقش از لباس شخصیت‌ها بهره گرفته است، به این ترتیب که لباس بازپرس و سروان مشابه است و نقش سروان با بستن کمربند نظامی به نقش بازپرس تبدیل می‌شود. لباس تیمسار و گروهبان نیز مشابه و تنها درجه‌ی نظامی‌شان متفاوت است. همچنین تیمسار عینک دارد اما گروهبان عینک ندارد.

سرهنگ لباس نظامی به تن ندارد. او راحت است گویی که همه‌جا خانه‌ی اوست؛ با این وجود تنها شخصیت نظامی ست که کفش به پا دارد، البته تا زمانی که سروان اعدام می‌شود و این‌جاست که او کفش از پا درمی‌آورد و خستگی‌اش را با پاشیدن آب رفع می‌کند. حرکت بازیگران، همانند دیگر اجراهای تهرانی، کم و حساب‌شده است. فضای اصلی اجرا مکان همه‌ی اتفاقات است، روی این مکان ریل‌های تعبیه شده را نه در کنار که در مقابل یکدیگر می‌بینیم؛ علاوه بر این گفتگوها دوبه‌دو هستند. (تصویر چهار)



تصویر ۴: اجرای سیندرلا، میز و صندلی که روی ریل تعبیه شده است

ریلی با خطوط موازی که هیچ‌گاه به هم نمی‌رسند.

۳-۲-۴- استفاده از نور برای کمک به موقعیت نمایشی به مثابه لایه‌ای از مکان نورپردازی، به‌ویژه با فراهم کردن امکان جداسازی و نیز برجسته‌سازی بخش‌هایی از فضای صحنه با در سایه گذاشتن بخش‌های دیگر، اهمیتی تازه به دکور و در نتیجه به مکان می‌بخشد و

به مثابه لایه‌ای تأثیرگذار در مکان تئاتری عمل می‌کند. همچنین می‌توان به واسطه‌ی نور سردی و گرمی، بی‌روچی یا پرشوری، عمق، و مکانی درون مکانی دیگر به وجود آورد. مارتین اسلین^{۱۴} درباره‌ی نورپردازی می‌گوید:

مهم‌ترین کارکرد نور در نمایش دراماتیک نمایه‌ای است. با نور می‌توان توجه تماشاگر را به نقطه‌ی مرکزی رویداد رهنمون کرد. با نور موضعی می‌توان توجه تماشاگر را به سوی شخصیت محوری صحنه و پیگیری حرکت‌های او هدایت و یا شیء مهمی را برجسته کرد. (اسلین، ۱۳۸۲: ۷۰)

در این اجرا از یک نور عمومی زردرنگ استفاده شده است. نوری که به روی شخصیت «سیندی» می‌تابد آبی است، نور سروان و بازپرس بنفش، نور سرهنگ و گروه‌بان ارغوانی و نور تیمسار کبود است. به این ترتیب با یک طیف رنگی از آبی به کبود مواجه‌ایم. با توجه به موقعیت شغلی شخصیت‌های نمایش، در مکان تیرگی بیشتری مشاهده می‌شود و با این طیف رنگی یک رابطه‌ی مناسب بین شخصیت‌ها، درجه‌ی نظامی آن‌ها و نور به وجود آمده است. طیف نور آبی به سرمایی که بر مکان خشک نظامی حاکم است تأثیر مضاعف می‌بخشد.

۴-۲-۴- تمایزهای مکانی (اختلاف سطح)

همانطور که پیش‌تر بیان شد، نمایش «سیندرلا» در سه سطح گوناگون اتفاق می‌افتد: (۱) سطحی که با پله‌ها از فضای اصلی جدا می‌شود. ورود سرهنگ در ابتدای نمایش از این پله‌ها صورت می‌گیرد؛ (۲) ارتفاعی که گاهی راوی روی آن ظاهر و با آوا با متن و اجرا یک‌صدا می‌شود. و در جایی نیز به سیندرلای جارو به دست تبدیل و یادآور سیندرلای معروف قصه‌ها، البته پیش از ساعت ۱۲، می‌شود. کارگردان به کمک داربستی که در این قسمت قرار داده است ارتباط این جهان را با دو جهان دیگر قطع می‌کند. راوی یا سیندرلایی که روی این سطح قرار دارد، هیچ‌گاه پایین نمی‌آید زیرا او در دسته‌ی بازجویی نیست و با جارویی که در دست دارد جهان‌های متفاوت را هم‌زمان می‌کند؛ (۳) سطح عمومی صحنه که بر کف صحنه تعیبه شده است و بخش عمده‌ی نمایش در این مکان جریان می‌یابد. تمایز سه جهان در اجرا با بهره‌گیری از نور و اختلاف سطح نمایان می‌شود.

۴-۲-۵- تقابل‌های مکانی (تقابل درون / بیرون، تقابل بالا / پایین)^{۱۵}

سجودی در مقاله‌ی «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی» تقابل درون و بیرون را اصلی‌ترین تقابلی می‌داند که به مکان به عنوان یک نظام شکل می‌دهد:

از منظر آنان که در درون قرار دارند درون ساختمان است، متن است، معنا دارد و آشناست و آرامش‌بخش، و بیرون طبیعت، ناشناخته، نامتن و خام است. اما درون و بیرون مفاهیمی نسبی‌اند. بنابراین با یک ساختار سلسله‌مراتبی روبه‌روایم که در هر بافتی دارای مرکزی است که همان مرکز بیان اشاری و مرکز گفتمان باشد (برای مثال، «من»، «اکنون»، «این‌جا»، «آن‌گاه» و ...) اما نکته اینجاست که این مرکز ثابت و قطعی نیست و بسته به بافت ممکن است از یک مکان به مکان دیگری و یا از یک مکان به مفهومی فراگیرتر از مکان تغییر کند... پس می‌توان گفت با پیوستاری سر و کار داریم از درون درون تا بیرون بیرون، که خود این مفاهیم نسبی‌اند و بافت مقید. (سجودی، ۱۳۹۱: ۱۲)

در نمایش سیندرلا صحبت از خرسی است که بیرون از مکان وقوع نمایش قرار دارد؛ خرس ژنرال که در شب حادثه (شب کشته شدن ژنرال) زخمی شده و متواری است و حال در شهر پرسه می‌زند:

تیمسار: از وقتی خرس ژنرال متواری شده، یه تفنگ دولول هم با خودم بر می‌دارم. چون چشمم ضعیفه ولی احمق نیستم. (۱۳۹۰: ۴۲)
تیمسار: خرس زخمی ژنرال هم دوست مجازی ماست که داره هر شب زنهای قبیله رو لت و پار می‌کنه. (همان: ۴۳)

خرس زخمی بیرونی ترسناک را برای شخصیت‌های داستان به وجود آورده است. خرسی که به مثابه‌ی عامل خشونت و ترس در شهر از مکانی به مکان دیگر پرسه می‌زند و تنها ردپایی خونین از خود به جای می‌گذارد.

در ابتدای نمایش سرهنگ را می‌بینیم که از بالای پله‌ها بر دیگر شخصیت‌ها مسلط است. دیگر شخصیت‌های نمایش به مثابه‌ی ابژه‌ی تحت نظارت در تقابل با سرهنگ قرار می‌گیرند. چنان‌که می‌بینیم ناظر در ارتفاع قرار دارد، بنابراین ناظر بالا و آن چیز یا کسی که تحت نظارت قرار دارد پایین است. ناظر درجه‌ی نظامی بالایی دارد و پدر سیندرلاست اگرچه گفتگویی با او ندارد. سرهنگ گرداننده‌ی اصلی بازی است اما ما با فرود تدریجی او مواجه‌ایم. سروان در بخش‌های پایانی نمایش می‌گوید: «بزرگترین ارتش دنیا هم نمی‌تونه به همه نظارت کنه. وقتی به همه نظارت بشه، یعنی به هیچ‌کس نظارت نشده» و در پایان نمایش می‌بینیم که سیندرلا بر بالای پله‌ها ایستاده و نظاره‌گر است. (تصویر پنج)



تصویر ۵: تمایزات مکانی

۵- نتیجه‌گیری

مفهوم مکان در تئاتر به یک لایه‌ی متنی (عرصه‌ی بیان) تبدیل می‌شود. نظام رمزگانی مکان لایه‌های نشانه‌ای دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. چنان‌که دیدیم نگاه تهرانی به بُعد مکان نگاهی تک‌بعدی نیست بلکه مکان در آثار او به تمهیدی تبدیل می‌شود در قالب لایه‌ای رمزگانی که با سایر نظام‌های رمزگانی مانند روایت، حرکت، زبان و دیالوگ، نور، میزانشن و... همبستگی دارد و با لایه‌های متنی دیگر، مانند دکور، نور، بازیگر و... در ارتباط است. پاسخ‌هایی که برای پرسش‌های پژوهش یافتیم به این شرح است:

۱) مکان‌های توصیف‌شده در آثار به نمایش درآمده‌ی تهرانی حامل چه کارکردهای نشانه‌ای و دلالت‌های ضمنی‌اند؟

در پاسخ به پرسش نخست باید گفت دیالکتیک دلالت صریح-دلالت ضمنی بر همه‌ی وجوه

اجراهای تئاتری حاکم است. طرح صحنه، جسم بازیگر، حرکت‌ها و گفتار او را شبکه‌ی پیوسته‌ی دگرگون‌شونده‌ای از معانی اولیه و ثانویه تعیین می‌کند. قابلیت زبانی دال‌های تئاتری ناشی از گسترده‌ی دلالت ضمنی در آن‌هاست. عناصر و رمزگان‌های موجود در درام و اجراهای جلال تهرانی، شامل دیالوگ، دستور صحنه، ژست، لباس و حرکت بازیگران، نورپردازی، دکور و ...، همه رابطه‌ای متقابل برای دلالت در کارکردهای مکان در اثر دارند.

۲) تبعات و دستاوردهای چنین کارکردی چگونه در روابط متقابل مکان و شخصیت، مکان و موقعیت نمایشی، مکان و سایر عناصر درام در متن یا صحنه محقق می‌شود؟ و تأثیر کلی چنین کارکردی در پیشبرد جنبه‌های مختلف نمایش چیست؟

در آثار تهرانی یک همبستگی معنادار میان مکان و دیگر نظام‌های نشانه‌ای وجود دارد. چنانکه سایر رمزگان‌های اجرا و درام در سطوح گوناگون با رمزگان مکان در تعامل قرار می‌گیرند. از دیگر رمزگان‌ها برای بیان مفهوم مکان استفاده شده است. فضای داستانی در آثار او مکان را بازپردازی می‌کند. مکان تمهیدی است زیبایی‌شناختی که در قالب لایه‌ای رمزگانی و همبسته با سایر نظام‌ها و همچنین لایه‌های متنی در ارتباط است. هم مکان بر رمزگان‌ها و لایه‌های دیگر و هم دیگر رمزگان‌ها و لایه‌های متنی بر مکان تأثیر متقابل دارند.

۳) آیا کارکرد دلالتی نظام نشانه‌ای مکان از ویژگی‌های خاص و تکرارپذیر سبکی آثار تهرانی محسوب می‌شود؟

در آثار وی مکان گفتمان مخصوص به خود را دارد. تقریباً در همه‌ی اجراهای او تمهیدات اجرایی، مانند ایجاد اختلاف سطح، تمایزی مکانی را به وجود می‌آورند که در جهت پیشبرد درام و مفهوم‌سازی و هدفمندی اثر پیش می‌رود. همواره در همه‌ی اجراها شاهد حرکت کم بازیگرانی؛ او تلاش می‌کند با تغییر زاویه‌ی دید تماشاگر، مکان را تغییر دهد و این تغییر به مفهوم تغییر فیزیک مکان در جریان کنش است. بنابراین در اکثر آثار او بازیگران ثابت‌اند و این مکان است که به دور آن‌ها می‌چرخد و تغییر شکل می‌دهد. تغییر مکان در اجراهای او به تغییر ابعاد نیز می‌انجامد. عنصر تکرار نیز در دنیای نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تهرانی یک تکنیک قلمداد می‌شود. او با دست‌بردن در قراردادهای زبانی، مفهوم و دلالت‌پذیری یک واژه را تغییر و معنای یک واژه را در طول متن گسترش می‌دهد. همان‌طور که در تحلیل آثار وی بیان شد، تکرار در زبان در کارکرد لایه‌های گوناگون متن و اجرا (به‌ویژه مکان) تأثیر دوچندانی دارد و به آن دلالت مضاعف می‌بخشد. او با خلق مکان‌های تأثیرگذار فضا را در جهت آنچه می‌خواهد به مخاطب تفهیم کند سوق می‌دهد. مکان با سطوح گوناگون نشانه‌ای ادغام و به هم کنشی با دنیا و دیگران منجر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Longue
2. Proxemics
3. Kinesics
4. Pierre Guirand
5. Robert Hodge
6. Gunther Kress
7. Edward Hall
8. Theo Van Leeuwen
9. Introducing Social Semiotics
10. Disconnection

11. Conection

12. Peter Stephen Paul Brook

۱۲. در این مقاله به طور مشخص به موضوع ویژگی‌های مکان در اجرا می‌پردازیم و در مقاله‌ی دیگری به مکان دراماتیک خواهیم پرداخت

14. Martin Julius Esslin

۱۵. نگارندگان به تبع مفهوم دوگانه‌ی درون و بیرون، مفهوم دوگانه‌ی بالا و پایین را در نمایش سیندرلا مطرح می‌کنند. تقابل بالا و پایین در مکان، دلالت بر تسلط یک مکان بر مکانی دیگر دارد و تقابل‌های دوگانه‌ی مشابه، از جمله ناظر/تحت نظارت، نمونه‌هایی دیگر از تقابل‌های مکانی‌اند.

منابع

- آستن، ساونا، آلن، جرج (۱۳۸۸) *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*، ترجمه‌ی داود زینلو، انتشارات سوره مهر، تهران.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۲) *دنیای درام*، ترجمه‌ی محمد شهبان، انتشارات هرمس، تهران.
- الام، کر (۱۳۸۴) *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه‌ی فرزانه سجودی، نشر قطره، تهران.
- تهرانی، جلال (۱۳۹۰) *سیندرلا*، انتشارات مکتب تهران، تهران.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷) *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه‌ی مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر، تهران.
- حامدسقایان، مهدی، شعیری، حمیدرضا، رجبی، محمد، فرزانه (۱۳۹۲) «بررسی استتال‌های مکانی در نمایشنامه‌ی کانال کمیل: رویکرد نشانه-معناشناختی»، *فصلنامه‌ی علمی پژوهشی نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۶، صص ۳۵-۴۶.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۰) «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی»، *مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی (نشانه‌شناسی مکان)*، به کوشش فرهاد ساسانی، انتشارات سخن، تهران، صص. ۷۹-۹۵.
- ----- (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی کاربردی*، نشر علم، تهران.
- ----- (۱۳۸۱) «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری»، *مجموعه مقالات هشتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی تهران*، فرهنگستان هنر، تهران، صص. ۵۹-۴۳.
- ----- (۱۳۹۳) *بررسی بازنمایی پوشاک زنان در مجموعه تلویزیونی سیما (رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی)*، مرکز تحقیقات صدا و سیما، تهران.
- سلیمانی، کورش (۱۳۸۵) «درآمدی بر نشانه‌شناسی مکان و زمان در دنیای درام»، *دومین مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی تهران*، فرهنگستان هنر، تهران، صص. ۸۶-۹۴.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹) «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا»، *مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی (نشانه‌شناسی مکان)*، به کوشش فرهاد ساسانی، انتشارات سخن، تهران، صص. ۹۷-۱۱۶.
- فورتیر، مارک (۱۳۸۸) *نظریه در تئاتر*، گروه مترجمان فرزانه سجودی، نریمان افشاری، انتشارات سوره مهر، تهران.
- فیروزمند، مازیار (۱۳۹۰) *نشانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های بیضایی*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، استاد راهنما: فرزانه سجودی، دانشگاه هنر تهران.
- کالر، جاناتان (۱۳۹۰) *در جستجوی نشانه‌ها*، ترجمه‌ی لیلا صادقی و تینا امراللهی، نشر علم، تهران.
- ویتمور، جان (۱۳۸۶) *کارگردانی تئاتر پست‌مدرن*، ترجمه‌ی صمد چینی‌فروشان، انتشارات نمایش، تهران.
- Leeuwen, Theo van (2005), *Introducing Social Semiotics*, Routledge, London and New York.

فیلم اجرا

- تهرانی، جلال (۱۳۹۲) *سیندرلا*، اجرا در سالن اصلی تئاتر شهر، نسخه‌ی شخصی

منابع تصاویر

- <http://www.gazarnews.ir>
- <http://www.Tiwall.com/theater/Cinderell>

Received: 20 May 2014
Accepted: 22 June 2014

Place in Iranian Contemporary Theatre with an Emphasis on “Cinderella”: A Semiotic Approach

Nasim Baniasadi, MA in Theater Directing, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Farzan Sojoodi, Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

This study explores place as a semiotic layer in contrast and coordination with other semiotic systems and textual layers in theatrical performances. It aims to recognize the interrelations between place, time, character, situation and action in the dramatic text and on stage and to identify the role of codes of place in creating dramatic possible worlds and moving in these worlds we have studied “Cinderella”, written and directed by Jalal Tehrani. It also attempts to illustrate the wide network of elements contributing to the codes of place and the mutual effect of other layers on place. The impact and position of place as a structured semiotic system entering various levels of signification is also examined. Place is merged with different semiotic levels and leads to coaction with the world and others. Place semiotic system, therefore, interacts with other semiotic systems. As a result, a meaningful correlation emerges in performance. First, layer semiotics as the theoretical framework is introduced, then a brief overview of place semiotics is presented and then the semiotic functions of the layer of place is examined in contrast with other elements and systems of drama in performance. Tehrani, through creation of influential places, forms the space in a significant correlation with other semiotic layers of the play. In Tehrani’s works there is a meaningful relation between place and other sign systems. Place in his works is an aesthetic device which works in a mutual relation with other textual layers. Place has its impacts on other layers of performance and at the same time is under the significant impact of other layers. The actors does not move that much, and the change in place is created through change in the audience point of view. Therefore in most of his works the actors are fixed and this is the place which moves around them. Change in place in his works leads to change in dimensions. In the present study place is considered a cultural sub-code and the research is based on stratificational semiotics as its theoretical framework. This study is descriptive- analytical, and library sources and the film of performance are used.

Keywords: Theater Place Semiotics, Layer Semiotics, Jalal Tehrani