Archive of SID

امکان شکل‌گیری ایهام بر صحنهٔ تئاتر از دیدگاه نشانه‌شناسی

مجتبی حسین‌نیا کلور
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تهران
فرزان سجودی*
دانشیار دانشگاه هنر

چکیده

در این مقاله از دیدگاه نشانه‌شناسی، امکان شکل‌گیری ایهام بر صحنهٔ تئاتر بررسی شده است. ابتدا تعاریف موجود از ابهام و ایهام در بلاغت ادبی ذکر شده است. با به‌دست آوردن تعریف بلاغی جدیدی از ایهام که ملاحظات نگارندگان را در خود داشت، این اصطلاح از دیدگاه نشانه‌شناسی تعریف شده و مبنایی نشانه‌شناسانه برای جست‌وجوی چگونگی وقوع ایهام در نظام‌های نشانه‌ای فراهم آمده است. در ادامه و در جست‌وجوی امکان ظهور ایهام در اجرا و بر روی صحنه، عوامل زیر به‌عنوان محدودکنندهٔ این امکان شناسایی شدند: از بین رفتن بافت‌های موقعیتی‌ای که نشانهٔ دارایِ دلالت چندگانه در آن‌ها بر مدلول‌های متفاوت دلالت می‌کند، به جهت لزوم ارتباط آن بافت‌ها با آنچه بر اساس ذات بازنمودی نمایش می‌تواند بر صحنه حاضر شود؛ تراکم نظام‌های نشانه‌ای در تئاتر به جهت آنکه ممکن است مدلول‌های متفاوتِ نشانهٔ دارای دلالت چندگانه در یکی از این نظام‌ها نفی شود؛ زنده بودن اجرای نمایش که مانع از جمع مدلول‌های متفاوتِ نشانهٔ دارای دلالت چندگانه در ذهن تماشاگر در طول تماشای نمایش می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ابهام، ایهام، دلالت چندگانه، نظام نشانه‌ای، رمزگان، تئاتر، نشانه‌شناسی.

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۴، ش ۱۳، بهار ۱۳۹۰ (صص ۴۹ - ۶۷)

* نویسندهٔ مسئول: sojoodi@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۸۷/ ۱۲/ ۱۰ تاریخ پذیرش: ۸۸/ ۷/ ۵

www.SID.ir

Archive of SID

پیشینهٔ تحقیق

مطالعهٔ فنون بلاغی از دیدگاه نشانه‌شناسی و بررسی سرچشمهٔ شکل‌گیری، شیوه‌های ایجاد و کارکردهای این فنون در بستر شیوه‌های ارتباطی انسانی و در گفتمان‌های[۱] گوناگون، پیوسته مورد توجه نشانه‌شناسان بوده است. فنون بلاغی از آن جهت که انتقال معنا را از شکل عریان خارج می‌کنند و به آن شکلی پیچیده می‌بخشند- شکلی که نوع نگاه به‌کاربرندهٔ این فنون را به مسائل مطرح‌شده در قالب گفتمان بازتاب می‌دهند- در انتقال مفاهیم تأثیر می‌گذارند. فنون بلاغی فقط آرایه‌های سبکی نیستند؛ بلکه از سازوکارهای شکل‌دهنده به گفتمان، آن‌هم به مفهوم کلی کلمه هستند (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۹). به همین سبب، در مطالعهٔ گفتمان‌های گوناگون، چه از دیدگاه چگونگی شکل‌گیری و چه از دیدگاه چگونگی انتقال معنا و برقراری ارتباط، به بررسی فنون بلاغی توجه شده است. نشانه‌شناسی، بررسی چگونگی خلق و انتقال مفاهیم است؛ بنابراین یکی از شیوه‌های مطالعهٔ تأثیر فنون بلاغی در شکل‌گیری گفتمان‌ها و انتقال معنا، بررسی فنون بلاغی از دیدگاه نشانه‌شناسی است. امروزه، دیگر بیشتر نشانه‌شناسان معاصر مطالعهٔ فنون بلاغی را در قلمرو نشانه‌شناسی و یکی از محورهای آن می‌دانند.

پیش‌گام بررسی نشانه‌شناسانهٔ فنون بلاغی را رومن یاکوبسن می‌توان معرفی کرد. او استعاره[۲] و مجاز[۳] را از دیدگاه نشانه‌شناسی تحلیل کرد و تأثیرشان را بر شکل‌گیری متون و شیوه‌های سازمان‌دهی تفکر انسانی در قالب گفتمان‌های گوناگون مورد بررسی قرار داد. یاکوبسن با مراجعه به گفتمان‌های جاری در جوامع انسانی، هر یک از آن‌ها را بسته به ارتباطشان با استعاره و مجاز تباربندی کرد و تأثیر این فنون را در شکل‌گیری و انتقال معنا در انواع ادبی، تئاتر، سینما و... برشمرد. پس از تعدیل در نظریات او و اقبال دیگر نشانه‌شناسان به بررسی‌های این‌چنینی در گفتمان‌های گوناگون، مطالعهٔ فنون بلاغی از دیدگاه نشانه‌شناسی در بستر گفتمان‌های ارتباطی و هنری به شیوهٔ تحلیلی کارآمدی در بررسی‌های نشانه‌شناسانه بدل شد. از این نظر، تئاتر به‌عنوان نظام ارتباطی غنی‌ای که از چندین نظام نشانه‌ای[۴] سود می‌برد، بسیار مورد توجه نشانه‌شناسان بوده است.

www.SID.ir

Archive of SID

ایهام[۵] نیز به‌عنوان یکی از ظریف‌ترین فنون بلاغی، می‌تواند از چنین رویکردی مورد مطالعه قرار گیرد. البته بررسی ایهام از این رویکرد، دست‌مایهٔ پژوهشی قرار نگرفته است. دلیل آن را می‌توان تفاوت در تعبیرهایی دانست که از ایهام در بلاغتِ زبان‌های گوناگون وجود دارد. چنان‌که Equivoque که در بلاغت لاتین معادل ایهام است، یکی از صور جناس[۶] به‌شمار می‌رود (داد، ۱۳۸۵: ۶۸) و ذیل جناس بررسی می‌شود؛ درحالی‌که در بلاغت زبان‌هایی مثل فارسی و عربی ایهام با جناس رابطهٔ تامی ندارد و ازاین‌رو یافتن مبنایی نشانه‌شناسانه برای بررسی آن ضروری است.

مقدمه

انتخاب و قرار دادن عناصر گوناگون بر روی صحنهٔ تئاتر با چه هدفی صورت می‌گیرد؟ اگر در پاسخ به این سؤال ادعا شود که هدف از قرار دادن این عناصر در اجرا، انتقال مفهوم و معنایی از راه کشف و رمزگشایی رابطهٔ بین آن‌هاست، احتمالاً چنین ادعایی با موافقت بیشتر اهالی تئاتر روبه‌رو خواهد شد. انواع گوناگون نمایش با شیوه‌های متنوع اجرا قصد دارند از کلیت آنچه بر صحنه می‌گذرد، معنایی را به تماشاگر خود انتقال دهند. اگر بپذیریم که نشانه‌شناسی بررسیِ چگونگیِ خلق و انتقال مفاهیم است، برای کشف سازوکار انتقال مفهوم در تئاتر به بررسی‌های نشانه‌شناسانه نیازمندیم.

اشکال بلاغی به طور عمیق و گریزناپذیری در شکل‌دهی به واقعیات- و رسانه‌های بازنمایی‌کنندهٔ آن‌ها- دخالت دارند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۸۷). گفتمان دراماتیک[۷] و گفتمان تئاتری[۸] در جامعهٔ انسانی نه‌تنها از به‌کارگیری این فنون بی‌نیاز نیست؛ بلکه به دلیل منش بازنمودی خود به شکل گسترده‌ای از آن‌ها بهره می‌گیرد. حتی می‌توان گفت بدون وجود چنین فنونی، نمایش بر صحنه شکل نخواهد گرفت. بدون بهره‌گیری از تشبیه[۹]، استعاره، مجاز، مجاز مرسل[۱۰] و دیگر فنون بلاغی نمی‌توانیم جهان را با تمام مناسبات آن، بر روی صحنه‌ای محدود بازآفرینیم. به‌کارگیری فنون بلاغی فقط مختص شعر و آثار ادبی نیست؛ بلکه به سطحی گسترده‌تر ارتقا پیدا کرده و به سازوکاری

www.SID.ir

Archive of SID

بنیادی در شکل‌گیری گفتمان و همچنین در شناخت ما از جهان تبدیل شده است (سجودی، ۱۳۸۷: ۶۰).

همچون مطالعهٔ متن ادبی، گاه در تماشای نمایشی ممکن است با مواردی در کلام یا حرکات بازیگر و یا عناصر صحنه مثل لباس یا افزار صحنه یا نور و... برخورد کنیم که در اطلاق معنایی روشن و قطعی به آن دچار تردید شویم. در چنین مواردی، یک یا چند جزء از اجزای صحنه معناهایی گوناگون را منتقل می‌کنند که بسته به انتخاب هر یک از آن‌ها، سیر معنایی مجموعهٔ نمایش مسیرهای متفاوتی خواهد پیمود. چنین مواردی در فنون بلاغی با دو مفهوم نزدیک به هم و در عین حال متمایز، مورد مطالعه قرار گرفته است.

اگر فراهم آمدن زمینهٔ اطلاق معانی گوناگون از سوی مخاطب بر یک یا چند جزء، به‌گونه‌ای باشد که در نهایت امکان برگزیدن معادلی قطعی برای این اجزاء و ردّ امکانات معنایی دیگر با توجه به اجزای دیگر متن وجود داشته باشد، با ابهام[۱۱] روبه‌روییم که امری ناخواسته تلقی می‌شود و اغلب ابهام‌زدایی و برطرف می‌شود. اما اگر اجزایی که می‌توان آن‌ها را به گونه‌های مختلف تعبیر کرد طوری در متن گنجانده شده باشند که نتوان با قطعیت امکانات معنایی دیگر آن‌ها را رد کرد و این امر سبب ایجاد انشعاباتی در سیر معنایی متن شود، با ایهام روبه‌رو هستیم که جزء ظرایف تألیف و تصنیف است.

این پژوهش امکان رخداد ایهام را در اجرای تئاتری بررسی کرده و در پی پاسخ به این پرسش است: آیا می‌توان شاهد وقوع ایهام بر صحنهٔ تئاتر بود و چه عواملی محدودکننده یا تسهیل‌کنندهٔ چنین رخدادی است؟ برای نیل به این مقصود، پس از مطالعهٔ تعاریف ایهام در بلاغت فارسی، سعی کرده‌ایم از دیدگاه نشانه‌شناسی، معادلی برای ایهام ارائه کنیم و با عنایت به این تعریف، اجرای تئاتری را از لحاظ رخداد ایهام بررسی و واکاوی کنیم.

تعریف ایهام

هنگام مطالعهٔ آثار ادبی با کلماتی روبه‌رو می‌شویم که چندین معنا دارند و یا بسته به اینکه چگونه خوانده شوند، معانی متفاوتی می‌گیرند. مخاطب در خوانش متن، یک

www.SID.ir

Archive of SID

معنا از معانی محتملِ کلمهٔ چندمعنایی[۱۲] را پیش می‌کشد و با به پایان رساندن جمله، معنای آن را در ذهن تثبیت می‌کند. در چنین مواردی، معنای دیگر، از آن جهت که ممکن است معنای برگزیده‌شده کاملاً درست انتخاب نشده و معنای جمله کاملاً درک نشده باشد، ذهن را به خود مشغول می‌کند. در این صورت، بار دیگر به کلمهٔ چندمعنایی مراجعه می‌کند و معنای دیگر آن را برمی‌گزیند و دوباره خوانش متن را از سر می‌گیرد. در این بیت از حافظ می‌توان این فرایند را در حین خوانش مشاهده کرد:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است

در خوانش نخست بیت، از میان دو معنای محتملِ «مردم» (مردمک چشم و آدمیان) معنای معطوف به آدمیان را برمی‌گزینیم و از کلیّت جمله معنایی به‌دست می‌آوریم. اما با بازگشت به بیت و قرار دادن معنای مردمکِ چشم به جای مردم، درمی‌یابیم که خوانش دیگری که از لحاظ معنایی امکان‌پذیر است نیز وجود دارد.

این موضوع در مطالعات ادبی مورد توجه قرار گرفته است. چنین استفاده‌ای از کلمات را در علم بلاغت، با دو عنوان متمایز و نزدیک به هم «ابهام» و «ایهام» نام‌گذاری کرده‌اند. در جست‌وجوی تعریفی از ایهام در کتاب ***فرهنگ اصطلاحات ادبی*** به این تعریف برمی‌خوریم:

> ایهام آن است گوینده در کاربرد یک کلمه [در جمله] دو معنای نزدیک و دور را مراد کند. به‌عنوان مثال:
>
> *بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر که با شکستگی ارزد به صد هزار درست*
>
> در این بیت درست هم به معنای زر مسکوک است و هم به معنای چیز سالم (داد، ۱۳۸۵: ۶۷).

آنچه سبب رخ دادن این پدیده می‌شود، مصداق دو یا چند معنای هم‌زمان در کلمه‌ای واحد است که خواننده را نسبت به انتخاب یکی از آن‌ها در وهم می‌افکند؛ این پدیده سبب رخداد ابهام نیز می‌شود. در کتاب ***فرهنگ اصطلاحات ادبی*** ذیل مدخل ابهام چنین آمده است: «سخنی گفتن که محتمل دو معنا بود. به‌عنوان مثال در جملهٔ شانه‌ام شکست، مراد از شانه می‌تواند ابزار آرایش و یا کتف باشد.» (همان، ۱۴).

www.SID.ir

Archive of SID

بر اساس تعریف‌هایی که گفته شد، هم سرچشمهٔ وقوع ابهام و هم سرچشمهٔ وقوع ایهام، کلمات چندمعنا یا هم‌آوا- هم‌نویس[۱۳] است. اما با مقایسهٔ این دو تعریف، این سؤال مطرح می‌شود: تفاوت ابهام و ایهام در چیست؟ صفوی در جلد دوم کتاب ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، تفاوت این دو مفهوم را در دو موضوع می‌داند: موضع رخداد و از روی عمد و یا سهو بودن. او ایهام را کاربرد هدفمندِ کلمات چندمعنا در زبان ادبی می‌داند و معتقد است تنها تفاوت میان ایهام و ابهام، عمدی بودن کاربرد ایهام در زبان ادب است. ابهام در زبان خودکار روی می‌دهد، عمدی نیست و از روی سهو رخ می‌دهد و اگر وقوع یابد، گوینده و مخاطب به دنبال رفع آن خواهند بود (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۳۳). صفوی هم در مورد ابهام و هم در مورد ایهام واحد تعیین را یکسان می‌داند: واحد تعیین ابهام و ایهام جمله است (همان، ۱۳۴).

به‌نظر می‌رسد در این اظهارنظرها به عامل بافت بی‌توجهی شده است. به بیت‌های زیر توجه کنید:

قاضی شهر عاشقان باید — که به یک شاهد اختصار کند
هر شبی یار شاهدی بودن — روز هشیاری‌ات خمار کند

با درنظر گرفتن جمله به‌عنوان واحد تعیین ایهام، کاربرد «شاهد» را در بیت اول می‌توان نمونه‌ای از ایهام دانست. شاهد با دو معنای «گواه» و «خوب‌رو» می‌تواند در این بیت جایگزین شود؛ در هر دو صورت نیز معنای جمله درست می‌نماید. اما با ادامهٔ خوانش شعر و رسیدن به بیت بعدی مشخص می‌شود که معنای خوب‌رو باید انتخاب شود تا کل مجموعه دارای انسجام معنایی[۱۴] باشد. در این صورت، انتخاب معنای گواه برای کلمهٔ شاهد در بیت اول، از روی سهو انجام شده است و اگر خواننده‌ای هنگام خوانش شعر این معنا را برگزیند، به تصحیح انتخاب خود خواهد پرداخت. صفوی در ***درآمدی بر معناشناسی*** اشاره می‌کند که ابهام برخلاف ایهام در درون بافت کاربردی‌اش رفع می‌شود (۲۱۰) و به طور ضمنی تأثیر عامل بافت[۱۵] را در رفع ابهام می‌پذیرد؛ اما در مورد ایهام که دوام ابهام است، سکوت می‌کند و به عامل بافت اشاره‌ای نمی‌کند؛ شاید ازآن‌رو که در زمینهٔ بافت، در سطح جمله متوقف می‌ماند.

www.SID.ir

Archive of SID

با عنایت به چنین مقدمه‌ای، نگارندگان معتقدند ملاک تعیین ایهام، بافت متن است. اگر کلمهٔ چندمعنایی یا هم‌آوا- هم‌نویس چنان در جمله‌ای قرار گرفته باشد که جمله با هر کدام از معانی کلمه، صورت معنایی درست داشته باشد و این معانی چندگانه هنگام قرار گرفتن جمله در کنار جملات پس و پیش خود- که همبافت[۱۶] جمله را تشکیل می‌دهند- همچنان از اعتبار برخوردار باشد، به‌کارگرفتن این کلمات را می‌توان ایهام دانست. در غیر این صورت، ابهامی رخ داده است که با پیش رفتن در متن رفع خواهد شد. به این ترتیب، دو ممیزه‌ای که صفوی برای تفاوت گذاشتن بین دو مفهوم ابهام و ایهام برمی‌شمرد نیز نیاز به بازبینی دارد. چنان‌که مثال بالا نشان می‌دهد، در زبان برجسته و ادبی نیز امکان رخ دادن ابهام وجود دارد. از سوی دیگر، به سهو یا عمد رخ دادن نیز نمی‌تواند ملاکی برای این تمایز باشد؛ چنان‌که استفاده از کلمهٔ چندمعناییِ «شاهد» در این بیت به عمد و نه به سهو رخ داده است.

با توجه به این مقدمات، تعریف ایهام در این مقاله عبارت است از: به‌کار بردن کلمه‌ای در جمله، چنان‌که کلمه دارای دو یا چند معنا باشد و جایگزینی هر یک از معانی در موضع کلمهٔ چندمعنایی، به جمله صورت معنایی درستی ببخشد و این چندگانگی معنای جمله با قرار گرفتن آن در کنار جملات قبلی و بعدی آن، همچنان از اعتبار برخوردار باشد.

نشانه‌شناسی ایهام

چنان‌که در بخش پیشین مقاله اشاره شد، سرچشمهٔ وقوع ابهام و ایهام، کلمات چندمعنایی است. از آنجا که در بستر نوشتار یا گفتار کلمات هم‌آوا- هم‌نویس را می‌توان به چند صورت تعبیر کرد، این دسته از کلمات بسته به شرایط رخداد، باعث ایجاد ابهام یا ایهام می‌شوند. از آنجا که دلیل اصلی چنین رویدادی، تعبیر چند معنا از یک کلمه است، در این متن بر مقولهٔ چندمعنایی تکیه شده است.

لازم است در اینجا به نکتهٔ دیگری نیز اشاره شود و آن تفاوت سطح تحلیل ابهام و سطح تحلیل ایهام است. با اینکه ایهام همچون ابهام با مراجعه به یک جمله قابل دریافت است؛ اما ابهام در سطح واژه، گروه واژگان و جمله می‌تواند ظاهر شود

www.SID.ir

Archive of SID

(صفوی، ۱۳۷۹: ۲۱۸)، درحالی‌که بنا بر تعریف، ایهام فقط در سطح واژه رخ می‌دهد. از آنجا که هدف این مقاله، بررسی نشانه‌شناختی ایهام است؛ در این بخش برای به‌دست آوردن تعریفی نشانه‌شناسانه از ایهام، بر بررسی واژه تکیه شده است.

رخ دادن ایهام و نیز ابهام زمانی امکان‌پذیر می‌شود که بتوان یک نشانه[۱۷] را به چند صورت مختلف تعبیر کرد. صفوی در ***درآمدی بر معناشناسی*** آن را دلالت چندگانه[۱۸] نام می‌نهد: «شرایط یا حالتی که یک واحد زبانی- یک نشانه- در بافت کاربردی‌اش بیش از یک تعبیر داشته باشد.» (همان، ۲۰۹). در چنین شرایطی، یک نشانه به بیش از یک مدلول[۱۹] ارجاع می‌دهد. دلالت چندگانه در فرایند ارتباطیِ نظام نشانه‌ای و انتقال مفاهیم اخلال ایجاد می‌کند. فردینان دو سوسور[۲۰] دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری مفهوم نشانه چنین می‌گوید: «مفاهیم به‌گونه‌ای ایجابی و به موجب محتوایشان تعریف نمی‌شوند؛ بلکه به‌گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزای همان نظام ارزش می‌یابند. آنچه مشخص‌کنندهٔ هر نشانه است به بیان دقیق، بودن آن چیزی است که نشانه‌های دیگر نیستند.» (۱۹۸۳: ۱۱۵ به نقل از سجودی، ۱۳۸۷: ۲۴).

هر نشانه‌ای به جهت تمایزی که با نشانه‌های دیگر دارد، مفهوم می‌یابد و در همراهی با دیگر نشانه‌هایِ نظام نشانه‌ای، مفهوم را انتقال می‌دهد. هنگامی که نشانه‌ای به‌کار می‌بریم که می‌تواند محمل چند معنای گوناگون باشد، نشانه بر حسب موقعیت به‌کارگیری‌اش در میان دیگر نشانه‌های همراه و بر اساس بافتی که مجموعهٔ این نشانه‌ها ایجاد می‌کند، به یک مدلول دلالت[۲۰] می‌کند و معنایی را به ذهن می‌رساند. صفوی در مورد نشانه‌های زبانی چنین می‌گوید: «هر واژه‌ای که دارای چند معنا باشد، الزاماً دارای دلالت چندگانه نیست؛ زیرا در زنجیرهٔ گفتار در یکی از معانی خود ظاهر می‌شود و بر حسب بافت همچون واحدی تک‌معنا عمل می‌کند.» (۱۳۷۹: ۲۱۱).

از آنچه در بالا گفته شد چنین برمی‌آید که نشانه برای انتقال مفهوم- بسته به بافتی که در آن به‌کار می‌رود- فقط باید به یک مفهوم یا معنا ارجاع دهد. اگر دلالت چندگانه رخ دهد، نشانه قادر به انتقال معنا نخواهد بود و عملکرد ارتباطی نشانه نقض می‌شود و اطلاعات به‌درستی انتقال نمی‌یابد. ازاین‌رو است که ذهن در رویارویی با نشانه‌هایی که دارای دلالت چندگانه‌اند و باعث ایجاد ابهام می‌شوند، دست به رفع ابهام می‌زند.

www.SID.ir

Archive of SID

هنگامی ابهام در بستر مجموعه‌ای از نشانه‌ها- جمله در زبان- در انتقال مفهوم اتفاق می‌افتد که پاره‌ای از اطلاعات لازم برای تعبیر نشانه‌ها ارائه نشود. نشانه به این دلیل دارای دلالت چندگانه می‌شود که علاوه بر بافتی که در آن قرار دارد، برای حصر فرایند دلالی و دلالت به یک مدلول خاص، نیازمند بافت دیگری نیز است. صفوی در این زمینه معتقد است دلالت چندگانه زمانی پدید می‌آید که یک صورت زبانی- نشانه- بیش از یک بافت داشته باشد (همان، ۲۱۲).

جملهٔ «به شیر دست نزن» برحسب اینکه جلوی یخچال، در دستشویی، یا باغ وحش گفته شود، می‌تواند محمل سه معنای گوناگون باشد. شیر در این جمله به این علت دارای دلالت به مادهٔ خوراکی، وسیلهٔ کنترل آب لوله‌کشی و جانور درنده است که در بیش از یک بافت امکان تعبیر می‌یابد؛ بافتی که از خود زبان به‌عنوان نظام نشانه‌ای جداست و اشیاء، اعمال، محیط پیرامون و قوانین جاری و ساری بر آن را دربردارد. هر دلالت چندگانه‌ای در مورد نشانه به ابهام می‌انجامد. هر ایهامی نیز دارای دلالت چندگانه است؛ اما هر دلالت چندگانه‌ای را نمی‌توان ایهام دانست. از آنجا که دلالت چندگانه باعث اختلال در ایجاد ارتباط و انتقال مفهوم می‌شود، از آن رفع ابهام می‌شود؛ درحالی‌که در ایهام شرایطی پدید می‌آید که هنگام رویارویی با دلالت چندگانه، نتوان از آن رفع ابهام کرد و فقط یکی از مدلول‌های ممکن نشانه را برگزید.

با توجه به تعریف مورد نظر نویسندگان مقاله از ابهام که پیشتر نیز به آن اشاره شد، شرط وقوع ایهام، صحّت صورت‌های گوناگون تعبیرشده از نشانهٔ دارای دلالت چندگانه است. شرایطی که در آن نشانهٔ دارایِ دلالتِ چندگانه چنان در میان نشانه‌های دیگر- که به کمک آن‌ها مفاهیم را انتقال می‌دهد- قرار گرفته باشد که دو یا چند بافت موقعیتی را که رابطهٔ میان نشانه‌ها در آن‌ها معنادار است، به ذهن متبادر کند. به‌علاوه اینکه پس از انتقال بستهٔ معنایی از طریق نشانه‌های همراهِ نشانهٔ دارای دلالت چندگانه، بافت موقعیتی‌ای که یکی از مدلول‌های نشانهٔ دارای دلالت چندگانه را به دلیل غیرمنطقی یا غیرمعمول بودنِ به‌کار رفتنِ مدلول در آن بافت منتفی می‌کند، شکل نگرفته باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

عامل دوام صحّت دلالت چندگانه در کاربرد ایهام را می‌توان کاربرد نشانه‌ای دیگر دانست که دارای دلالت چندگانه نیست؛ اما با بافتی که نشانهٔ دارای دلالت چندگانه در آن تعبیر متفاوت می‌یابد، مرتبط است. به مثال زیر توجه کنید:

عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم گر چه جام ما نشد پر می به دوران شما

کلمهٔ دوران در این بیت محمل ایهام است. این واژه به سبب وجود کلمات «ساقی»، «جام» و «می» به دورگردانیِ جام شراب اشاره دارد؛ اما در عین حال کلمهٔ «عمر» بافتی دیگر را پدید می‌آورد که در آن می‌توان واژهٔ دوران را به گذشت ایام تعبیر کرد.

با توجه به مقدماتی که آورده شد، ایهام را از دیدگاه نشانه‌شناسی می‌توان چنین تعریف کرد: ایهام زمانی رخ می‌دهد که نشانهٔ بالقوهٔ دارایِ دلالت چندگانه، در بافتی که به همراه دیگر نشانه‌های نظام نشانه‌ای ایجاد می‌کند و به جهت ارتباط معنایی منطقی‌ای که با آن‌ها برقرار می‌کند و به دلالت به مدلولی می‌پردازد، قابلیت دلالت به بیش از یک مدلول می‌یابد. از آنجا که نشانه‌های دیگری وجود دارند که باعث می‌شوند بافت‌های موقعیتی‌ای به ذهن متبادر شوند که در هر یک از آن‌ها، نشانهٔ دارای دلالت چندگانه به مدلول‌های جداگانه‌ای دلالت می‌کند. به شرط آنکه بافت‌های موقعیتیِ چندگانهٔ ایجادشده با اضافه شدنِ نشانه‌های بعدی به مجموعهٔ نشانه‌های حاضر منتفی نشوند.

ایهام در نمایشنامه و تئاتر

از آنجا که نمایش‌نامه در بستر زبان روی می‌دهد، یافتن موارد ایهام در آن دور از انتظار نیست. اما با مراجعهٔ نگارنده به شماری از آثار اکبر رادی و بیضایی- دو تن از نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی- فقط موارد اندکی از کاربرد ایهام یافت شد. از این شمار اندک، فقط تعدادی را با رواداری می‌توان ایهام نام کرد. این موارد در آثار اکبر رادی عبارت‌انداز:

• در «مرگ در پاییز» پردهٔ مسافران:

«ابی: خلاصه این بابا واسه ما کار صد تا اسبو می‌کنه، نه جو می‌خوره، نه ریدمون داره، نه‌م که می‌ترکه، نگاه، مث طاوس مست می‌مونه. [با لنگ فرمان دوچرخه را پاک

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند] هرکوله.» (رادی، ۱۳۸۳: ۱/ ۳۳۵).

دلالت هرکول به قوی بودن و دوچرخه هرکولس.

• در «لبخند با شکوه آقای گیل» پردهٔ چنگ در باد:

«داوود: بنده یک بار عقیدهٔ خودمو گفتم: عوض دستکاری و جراحی بهتره یه خرگوش تصدق کنین. یه خرگوش سفید باکره [خرگوش را نشان می‌دهد]» (همان، ۲/ ۶۵).

در جای‌جای این نمایش‌نامه کلفت خانه به خرگوش سفید باکره تشبیه می‌شود. همراهی با خرگوش واقعی در این قسمت ایجاد ایهام می‌کند.

«جمشید [نامه می‌خواند]: وظیفه می‌دانیم که با همدردی بسیار از آن دوشیزهٔ دانشمند بپرسم آیا گواتر مبارک فرونشسته یا خیر.» (همان، ۲/ ۱۱۴).

دلالت گواتر به بیماری گواتر و عصبیت.

• در «هاملت با سالاد فصل» پردهٔ دماغ شَرفیاب می‌شود:

«عالی‌جناب: اووم [دست به زیر سبیل می‌کشد] به حمدالله امشب دماغی داریم.» (همان، ۲/ ۴۱۲).

دلالت دماغ به حضور شخصیتی که دماغ نام دارد و دلالت به سرکیف بودن.

موارد ایهام در آثار بهرام بیضایی نیز به این شرح است:

• در ***سه نمایش‌نامهٔ عروسکی***، عروسک‌ها

«مرشد: پهلوان ما رفیقی دارد که سیاه است و این سیاه از خنده بی‌تابتان خواهد کرد.» (بیضایی، ۱۳۵۷: ۱۰).

دلالت سیاه به سیاه بودن پوست و نام شخصیت آشنای نمایش تخته‌حوضی.

«دختر: من ستاره می‌بینم.

سیاه: می‌شه ستارهٔ منم ببینی.» (همان، ۳۱).

دلالت ستاره به ستارهٔ آسمان و فال.

• در ***شب هزارویکم*** پردهٔ سوّم:

«روشنک: ولی منتظر او بودم. از یازده تا هجده سالگی. خواستم بداند از همان مکتبم شاگرد همان مکتبم.» (۱۳۸۳: ۸۵).

دلالت مکتب به مکتب‌خانه و روش فکری.

www.SID.ir

Archive of SID

• در ***جنگنامهٔ غلامان***:

«یاقوت: بیچاره کسی که برای فرار از کینه مجبور بشه صورتشو عوض کنه.» (۱۳۸۰: ۷).

دلالت صورت به چهره و ماسک.

«مبارک: بیچاره کسی که برای پیدا کردن عزیزی مجبور بشه صورتشو عوض کنه.» (همان‌جا).

دلالت صورت به چهره و ماسک.

«لماس: بیچاره کسی که هیچ جور نتونه صورتشو عوض کنه.» (همان‌جا).

دلالت صورت به چهره و ماسک.

اینکه چرا کاربرد ایهام در ادبیات نمایشی چنین کم‌رنگ است، نیاز به بررسی‌های بیشتر و عمیق‌تری دارد و از حوصلهٔ این مقال خارج است. آنچه در اینجا بر آن تأکید شده، امکان شکل‌گیری ایهام در صحنه است. اولین شرط شکل‌گیری ایهام، نشانهٔ بالقوه‌ای است که دارای دلالت چندگانه باشد. چنین نشانه‌هایی بر روی صحنه اندک نیستند. الام در این زمینه می‌گوید: «یک دال[۲۱] مفروض ممکن است در هر مقطعی از اجرا نه یک معنا، که بسیار معانی ثانویه داشته باشد... ابهام معنایی حاصله برای همهٔ انواع نمایش ضروری است.» (۱۳۸۶: ۲۲).

تشخیص اینکه نشانه بر روی صحنه دارای دلالت چندگانه است، به بافتی بستگی دارد که نشانه در آن به‌کار رفته است.

> معنایی که از اجرای تئاتر زاده می‌شود، محصول همنشینی ویژهٔ دال‌ها در ترکیبی معین است که متن برای خوانش یکایک دال‌ها نه در وضعیت گسسته و منفرد، بلکه در شبکه‌ها و گروه‌های درهم‌تنیده فراهم می‌کند. یک دال واحد در شرایط انزوا، در قیاس با شرایطی که در میان گروه دیگری از دال‌ها قرار گرفته باشد، احتمالاً معانی متفاوتی را از خود بروز می‌دهد (ویتمور، ۱۳۸۶: ۲۶).

همچنین اینکه دال در میان چه گروهی از دال‌ها قرار گرفته است نیز باعث تغییر مدلولی می‌شود که دال به آن معطوف است.

علاوه بر معنای صریحِ[۲۲] اولیه و اغلب مشترکی که هر دالی برای همه یا بیشتر تماشاگران تداعی می‌کند، ممکن است معانیِ ضمنیِ[۲۳] ثانویه‌ای در ذهن مخاطب شکل

www.SID.ir

Archive of SID

بگیرد. این مثال می‌تواند تعدّد این معانی ضمنی را نشان دهد: چراغ قرمز برای همهٔ اعضای مجموعهٔ پیام‌گیرنده به معنای توقف است و بر خطر دلالت می‌کند؛ اما هم‌زمان ممکن است برای یکی از آنان که به‌تازگی با معضل آتش‌سوزی روبه‌رو بوده است، معنای ضمنی آتش را بدهد و برای دیگری معنای افزودهٔ هرزگی و شهوت را تداعی کند (همان، ۲۴). چنان‌که از این مثال برمی‌آید، تجربیات و پیش‌زمینه‌های فکری و فرهنگی تماشاگران ممکن است معانی ضمنی گوناگونی را به آنچه بر صحنه حاضر است مربوط و معطوف کند. با اینکه وجود یک رمزگان[۲۴] مشترک برای فهم معانی تولیدشده از نشانه‌ها بدیهی است، چگونگی به‌کارگیری و فعال‌سازی این رمزگان باعث ایجاد معانی ضمنی گوناگون می‌شود.

مجموعه‌ای از قواعد و مناسبات حاکم بر صحنه وجود دارند که از نشانه‌های حاضر بر صحنه بافتی می‌سازند که آن را از زندگی روزمره جدا کند؛ به اعتبار این قواعد و مناسبات است که نمایش شکل گرفته است. این قواعد بر پایهٔ مواردی شکل گرفته‌اند که موافقت اکثریت اعضای جامعه را به‌همراه دارند؛ به دلیل آنکه اگر بر سر معنای چیزها توافق وجود نداشته نباشد، نظام ارتباطی شکل نمی‌گیرد. نشانه‌های حاضر بر صحنه در سایهٔ این توافق، معنای غالبی می‌یابند که در آن جامعهٔ خاص برای هر نشانه اختیار شده است. برای مثال به‌کار بردن نوع خاصی از پوشاک در نمایشی برای نشان دادن جایگاه یکی از شخصیت‌ها، زمانی توفیق می‌یابد که پوشاک انتخاب‌شده در نظر اکثریت تماشاگران به طبقه یا تیپ خاصی اشاره کند. حتی اگر در یک اجرای آوانگارد، کارگردانی بخواهد معنایی یک‌سر متفاوت با معنای مورد پذیرش عام در مورد چنین نشانه‌ای را برگزیند، سعی خواهد کرد با قرار دادن نشانه‌هایی دیگر در متن اجرایی، مدلول جدید را به مدلول مورد توافق اکثریت تبدیل کند. نشانه‌هایی که او اضافه می‌کند، معنای موردنظرش را از نشانه‌ای که سعی در تغییر مدلول غالب آن دارد، باز هم در سایهٔ توافق عام بازتاب می‌دهد. در صورت نبود توافق بر معنای غالبِ چنین نشانه‌هایی، اجرا قادر نخواهد بود معنای کلی مورد نظر خود را انتقال دهد. باید توجه داشت که تجربیات و افکار هر یک از تماشاگران باعث تغییراتی در این معنای کلی می‌شود؛ اما کمتر پیش می‌آید که برداشت شخصی تماشاگر از زمینهٔ معنای مورد نظر

www.SID.ir

Archive of SID

نمایش به‌کلی جدا باشد. لزوم لحاظ قواعد و مناسباتی که فهم تئاتر را در میان تماشاگران جامعه فراهم می‌آورد، معانی اغلب ضمنیِ نشانهٔ بالقوهٔ دارای دلالت چندگانه را محدود می‌کند.

از سوی دیگر، منش بازنمودی تئاتر سبب می‌شود زمینهٔ تأثیر دلالت چندگانه در مورد نشانه‌هایی که بالقوه دارای دلالت چندگانه‌اند، محدود شود. این امر در مورد نشانه‌های زبانی قوّت بیشتری دارد. آنچه در نمایش بر زبان جاری می‌شود، در بافت فیزیکی‌ای هویت می‌یابد که امکان شکل‌گیری موقعیت مفروض نمایش را حاصل کرده است. لزوم تصویر کردن این موقعیت و بافت فیزیکی سبب می‌شود مدلولی در ذهن مخاطب شکل بگیرد که با نشانه‌های اغلب تصویریِ حاضر بر صحنه ارتباط معنایی منطقی‌تری دارد. این‌گونه است که بسیاری از نشانه‌های بالقوهٔ دارای دلالت چندگانه، از چنین ظرفیتی ساقط می‌شوند.

عامل دیگری که دامنهٔ دلالت چندگانه را در تئاتر محدود می‌کند، تراکم نظام‌های نشانه‌ای دخیل در تئاتر است. نظام‌های متفاوت و کاملاً متمایز به طور هم‌زمان در پیام (در تئاتر) دخالت دارند (الام، ۱۳۸۶: ۱۶۲ به نقل از متز، ۱۹۷۱: ۳۲). تماشاگر در هر لحظه اطلاعات را از مجراهای گوناگون و در چارچوب نظام‌های نشانه‌ای متفاوت دریافت می‌کند. آنچه تماشاگر از نمایش درمی‌یابد، مجموع اطلاعاتی است که از نشانه‌های موجود در این نظام‌های نشانه‌ای چندگانه دریافت کرده است. با فرض اینکه نشانه‌ای دارای دلالت چندگانه باشد، ممکن است تماشاگر از طریق نظامی دیگر، اطلاعات حاصل از نشانه‌ای دیگر را دریافت کند که این دلالت چندگانه را خنثی کند.

به این گفت‌وگو که پیشتر به‌عنوان یکی از نمونه‌های ایهام در نمایش‌نامه‌های فارسی به آن اشاره شد، توجه کنید: «جمشید [نامه می‌خواند]: وظیفه می‌دانیم که با همدردی بسیار از آن دوشیزهٔ دانشمند بپرسم آیا گواتر مبارک فرو نشسته یا خیر.» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۱۴). در این نمونه گواتر هم بر بیماری و هم بر عصبیت شخص دلالت دارد. حال اگر بازیگری که به او خطاب می‌شود، در اجرای این صحنهٔ نمایش در چارچوب نظام نشانه‌ای حرکت، دست بر گلو ببرد و یا در چارچوب نظام ژست، با مشکل آب دهان خود را قورت دهد، گواتر فقط بر بیماری دلالت خواهد کرد و زمینهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

دلالت بر عصبیت از بین خواهد رفت؛ حتی اگر در بخش‌های قبلی نمایش، نشانه‌هایی باشد که گمان عصبیت شخصیت را تقویت کند.

در هر لحظهٔ مفروض از پیوستار اجرا، مشخصهٔ گفتمان تئاتری، تراکم نظام‌های نشانه‌ای دخیل و رمزگان‌های لازم جهت تفسیر نشانه در هر یک از این رمزگان‌هاست. نشانه‌ها هنگام خوانش متون، در ارجاع به رمزگان مناسب تفسیر می‌شوند. این کار به محدود شدن معناهای ممکن آن‌ها می‌انجامد. معمولاً رمزگان مناسب با علامت‌های بافتی آشکار و انتخاب می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۳۴). در هر لحظه، تماشاگر باید داده‌های ادراکی را از مجراهای متفاوت دریافت کند. در این میان مخاطب از میان رمزگان‌های دخیل، رمزگانی را به‌عنوان انتخاب اول جهت اخذ معنا برمی‌گزیند. او نشانه را ابتدا در پرتو رمزگان یادشده معنا می‌کند، سپس در رمزگان‌های دیگر، به دنبال شواهدی در رد یا تأیید برداشت خود، جست‌وجو می‌کند. از آنجا که انتخاب رمزگان و نظام نشانه‌ای مقدم در اخذ معنا تأثیر می‌گذارد و اجرای تئاتری به واسطهٔ انتخاب کارگردان، بازیگر و محدودیت‌های صحنه به‌گونه‌ای سامان داده می‌شود که نشانه‌ها در پاره‌ای از نظام‌ها و رمزگان‌های مرتبط با آن‌ها چشمگیرتر باشند، نمی‌توان آزادانه به اخذ معنا از نشانه‌های حاضر بر صحنه دست زد.

آنچه تا کنون گفته شد، در بیان عوامل محدودکنندهٔ شکل‌گیری دلالت چندگانه بر صحنه، به‌عنوان شرط اصلی رخداد ایهام بوده است. با همهٔ این تفاصیل ممکن است نشانهٔ بالقوه‌ای که دارای دلالت چندگانه است به‌همراه نشانه‌هایی- که پدیدآورندهٔ بافت‌های موقعیتی‌ای هستند که در آن‌ها نشانهٔ دارای دلالت چندگانه به مدلول‌های جداگانه دلالت می‌کند- در صحنه حاضر باشد. حضور توأمان این نشانه‌ها ابهام معنایی را سبب می‌شود که شرط نخستین ایجاد ایهام است؛ اما دوام این ابهام و رفع نشدن آن ایهام نامیده می‌شود. در ادامه، امکان دوام ابهام معنایی حاصل از دلالت چندگانه در صحنه بررسی شده است.

تفاوت نمایش با دیگر اشکال انتقال هنری، جاری بودن آن در زمان و تکرار نشدن آن است. گفتمان تئاتری را نمی‌توان به منظور بررسی دقیق، قطع و یا متوقف کرد و از آن گذشته، الزاماً تکرارپذیر نیست (الام، ۱۳۸۶: ۶۲). هنگام تماشای نمایش نمی‌توان

www.SID.ir

Archive of SID

آن‌گونه که در خوانش متون ادبی امکان‌پذیر است، به قسمتی از متن که پشت‌سر گذاشته شده است، رجوع کرد. همچنین نمی‌توان مانند تماشای فیلم به تکرار تجربهٔ آن پرداخت؛ زیرا هر نمایشی با تمام شدن یک اجرا، پایان می‌یابد و همان نمایش در اجراهای بعد بنا به زنده بودن نمایش، از عوامل گوناگونی تأثیر می‌پذیرد و هویتی مستقل می‌یابد. هیچ دو اجرایی از یک نمایش را نمی‌توان همانند دانست.

تماشاگر تئاتر باید در همان لحظه نسبت به معنای آنچه بر صحنه می‌بیند تصمیم‌گیری کند. «متن اجرایی... به لحاظ معنایی در هر لحظه بسیار قطعی و نسبتاً غیرحشو است.» (همان‌جا). او بر اساس معنایی که انتخاب کرده است، نشانه‌های بعدی‌ای را که بر صحنه حاضر می‌شوند تعبیر و تفسیر خواهد کرد. تماشاگر مختار است از معانی ممکنِ گوناگون نشانه، معنایی را برگزیند؛ اما در تفسیر نشانه‌های بعدی مجبور است به همانِ معنایی ارجاع دهد که برگزیده است؛ به دلیل آنکه با پیشروی نمایش نمی‌تواند به قسمت‌های قبلی آن رجوع کند و نظر خود را نسبت به معنای نشانه تغییر دهد.

اگر اجرای نمایش را از لحاظ معنایی جزء پیوسته و منسجمی درنظر بگیریم، شکل‌گیری این انسجام معطوف به بستار معنایی لحظه‌به‌لحظهٔ مجموعه نشانه‌های حاضر بر صحنه در ذهن تماشاگر است. تعویق این بستار به علت ممکن نبودن رجوع به آنچه بر صحنه گذشته است، سبب از دست دادن معنای پاره‌ای از نشانه‌ها و نقصان اطلاعاتی تماشاگر خواهد شد. از این‌رو است که تماشاگر در مواجهه با ابهام معنایی حاصل از نشانه‌ای که دارای دلالت چندگانهٔ حاضر بر صحنه است، به‌سرعت دست به رفع ابهام می‌زند و یک معنا را برمی‌گزیند و بر اساس برداشت‌های خود از نشانه، بقیهٔ نمایش را تفسیر می‌کند. امری که باعث عدم تداوم ابهام معنایی می‌شود. برای مثال نمایش‌نامهٔ «لبخند باشکوه آقای گیل» را که نمونه‌ای از ایهام در متن آن آورده شد (اشاره به خرگوش سفید باکره در چند جا از متن در خطاب کردن شخصیت خدمتکار) درنظر بیاورید. اولین باری که از عبارت «خرگوش سفید باکره» استفاده می‌شود، به علت حضور هم‌زمان طوطی، مستخدم منزل و مابه‌ازای واقعی خرگوش بر روی صحنه، نشانهٔ بالقوهٔ دارایِ دلالتِ چندگانه بر صحنه حاضر است. به دلیل اینکه

www.SID.ir

Archive of SID

نمایش متوقف نخواهد شد تا مخاطب تصمیم خود را در انتخاب مرجع اطلاق این عنوان بگیرد، او یکی از دو مابه‌ازای ممکن (مستخدم یا خرگوش واقعی) را برخواهد گزید. اگر مخاطب عبارت خرگوش سفید باکره را بر خرگوش واقعی حمل کند، در ادامهٔ نمایش متوجه اطلاق چندبارهٔ آن به مستخدم منزل خواهد شد. پس از دریافت اینکه در اختصاص مرجع اطلاق دچار خطا شده است، تعبیر خود و معانی‌ای را که بر آن مترتّب شده‌اند، اصلاح خواهد کرد؛ به این ترتیب با توجه به سیر جاری نمایش، امکان بازگشت او وجود ندارد و پاره‌ای از معانی محتمل نمایش منتفی خواهد شد. حال اگر مخاطب از همان ابتدا عبارت را با مستخدم در ارتباط بداند، با پیشروی در نمایش، برداشت اولیهٔ او تأیید می‌شود. در هر دو صورت، مخاطب برای تعقیب نمایش ناگزیر خواهد بود دربارهٔ مرجع عبارت «خرگوش سفید باکره» در همان لحظه دست به انتخاب بزند. با توجه به ممکن نبودنِ بازگشت به نقطهٔ حضور نشانهٔ بالقوه‌ای که دارایِ دلالتِ چندگانه است (هم‌زمانی ادایِ عبارت خرگوش سفید باکره و وجود خرگوش بر روی صحنه) مدلول انتخابی مخاطب پایه و اساس تعابیر او در سیر نمایش خواهد بود. به هر روی، با توجه به برگزیدن یک معنا و عدم بازگشت به لحظهٔ حضورِ نشانهٔ بالقوهٔ دارای دلالت چندگانه برای انتخاب مدلولِ دیگر آن و بازسازی معنا با مدلول دوم، زمینهٔ رخداد ایهام در این مثال از بین می‌رود.

این‌چنین است که حتی با وجود نشانهٔ دارای دلالت چندگانه و ایجاد بافت‌های موقعیتیِ معطوف به مدلول‌های متفاوتِ این نشانه، ایهام بر صحنه تا حدّ زیادی امکان ظهور نمی‌یابد؛ زیرا شرط اصلی اطلاق ایهام بر ابهام معنایی حاصل از دلالت چندگانه- که همان تداوم ابهام است- تحقق نمی‌یابد. گفتمان تئاتری با توجه به سیر جاری در زمان و ممکن نبودن تکرار یا توقف نمایش- برخلاف دیگر گفتمان‌های تصویری جاری در زمان مانند فیلم- مخاطب را در انتخاب مدلول برای نشانهٔ بالقوهٔ دارای دلالت چندگانه، به سمت برگزیدن یک مدلول قطعی سوق می‌دهد که بازنگری در آن در حین تماشای نمایش امکان‌پذیر نیست. به دلیل سرعتی که مخاطب باید در انتخاب مدلول داشته باشد و نیز به علت عدم بازنگری در مدلول انتخابی، گفتمان تئاتری از

www.SID.ir

Archive of SID

لحاظ تجویز معنایی از قدرت زیادی برخوردار است و زمینهٔ رخداد ایهام را از بین می‌برد.

نتیجه‌گیری

ظهور ایهام بر روی صحنهٔ تئاتر و شکل‌گیری آن در اجرا غیرممکن به‌نظر می‌رسد. لزوم لحاظ قواعد و مناسباتی که فهم تئاتر را در میان تماشاگران جامعه فراهم می‌آورد، معانی اغلب ضمنیِ نشانهٔ بالقوه‌ای را که دارای امکان دلالت چندگانه است محدود می‌کند. به جهت منش بازنمودی تئاتر، مدلولی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که با نشانه‌های اغلب تصویری حاضر بر صحنه، ارتباط معنایی منطقی‌تری دارد. به این سبب، با کم‌رنگ شدن امکان ایجاد بافت‌های موقعیتی‌ای که نشانهٔ بالقوهٔ دارای دلالت چندگانه در آن‌ها امکان دلالت به مدلول‌های متفاوت می‌یابد، امکان ایجاد دلالت چندگانه کاهش می‌یابد. از سوی دیگر، تراکم نظام‌های نشانه‌ای در تئاتر، امکان از بین رفتن مدلول‌های نشانهٔ بالقوهٔ دارای دلالت چندگانه را با ورود نشانه‌ای از مجرای یکی از نظام‌های موجود پدید می‌آورد؛ در این مورد بافت موقعیتیِ مورد نیاز برای صدق یکی از مدلول‌های نشانهٔ بالقوهٔ دارای دلالت چندگانه با تثبیت مدلول نشانه در نظام دیگری منتفی می‌شود. این عوامل در اجرای تئاتری، دامنهٔ وقوع دلالت چندگانه را به‌عنوان شرط اصلی ایجاد ایهام محدود می‌کنند. اما حتی با پذیرش امکان وقوع دلالت چندگانه بر صحنه، جاری بودن نمایش در زمان و تکرار نشدن آن، امکان دوام ابهام معنایی حاصل از دلالت چندگانه را که شرط اساسی وقوع ایهام است از بین می‌برد؛ زیرا تماشاگر تئاتر به جهت ممکن نبودن رجوع به قسمت‌های قبلی نمایش و بازنگری در معنای نشانه‌ها، در مواجهه با ابهام معنایی، برای از دست ندادن معنای صحنه‌ها در پیوستار نمایش، دست به رفع این ابهام در لحظه می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

1. Discourse
2. Metaphor
3. Metonymy

www.SID.ir

Archive of SID

4. Sign System
5. Amphiboly
6. Pun
7. Dramatic Discourse
8. Theatrical Discourse
9. Simile
10. Synecdoche
11. Ambiguity
12. Polysemic
13. Homophone-Homograph (Homonymy)
14. Cohesion
15. Context
16. Co-Text
17. Sign
18. Multiple Signification
19. Signified
20. Signification
21. Signifier
22. Denotative Mining
23. Connotative Mining
24. Code

منابع

- الام، کر. (۱۳۸۶). ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***. ترجمهٔ فرزان سجودی. چ۳. تهران: قطره.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۵۷). ***سه نمایشنامهٔ عروسکی***. چ۲. تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۰). ***جنگنامهٔ غلامان***. چ۴. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳). ***شب هزار و یکم***. چ۲. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. چ۲. تهران: سورهٔ مهر.
- داد، سیما. (۱۳۸۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چ۳. تهران: مروارید.
- رادی، اکبر. (۱۳۸۳). ***روی صحنهٔ آبی: مجموعه آثار اکبر رادی***. ج ۱ و ۲. تهران: نگاه.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. ویرایش دوم. تهران: علم.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۹). ***درآمدی بر معناشناسی***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. ج۲. چ۲. تهران: سورهٔ مهر.
- ویتمور، جان. (۱۳۸۶). ***کارگردانی تئاتر پست‌مدرن: آفرینش معنا در نمایش***. ترجمهٔ صمد چینی‌فروشان. تهران: نمایش.

www.SID.ir