فصل اول

کلیات تحقیق

۱-۱-مقدمه

امروزه ما شاهد افزایش بی سابقه‌ی استفاده از درام در رسانه های گروهی تصویری هستیم. پیش از این، درام در زندگی توده های مردم تا این حد نفوذ و تسلط نداشت. به طوری که درام به یکی از ابزارهای عمده‌ی انتقال اندیشه و مهمتر از آن انتقال حالت های گوناگون رفتار انسان در تمدن امروز تبدیل شده است. درام برخی از الگوهای نقش پذیری اجتماعی را پی می ریزد که افراد جامعه برپایه‌ی آنها هویت و آرمان هایشان را شکل می دهند؛ ارزش ها و خواست ها را شکل می دهد و به جزای از زندگی جمعی مردم تبدیل می شود. امروزه انبوهی از درام های تلویزیونی و سینمایی در کشورهای جهان ساخته می شود ، و در دسترس مردم قرار می گیرد. بی گمان این توده‌ی انبوه درام در شکل دادن به نظام های ارزشی و رفتاری جوامع امروزی نقش به سزا دارد.

۱-۲- طرح مسئله

به طورکلی تولید و پخش برنامه های هر سازمان تلویزیونی از راهبردهای گردانندگان آن تبعیت می کند. برای تحقق اهداف سازندگان هر اثر تلویزیونی، در تاثیرگذاری موردنظر بر مخاطب هدف خود، باید به دنبال راه مناسب جهت انتقال مفاهیم موردنظر بود. مفاهیمی که سازندگان برنامه های تلویزیونی می خواهند در اثر خود بیان کنند، از مبدا کنش آغاز و از طریق زنجیره علت و معلولی و سلسله تحولات دراماتیک به مخاطب منتقل می شود. درام تلویزیونی وظیفه‌ی تحقق، بخشی از راهبردهای رسانه ای را در هر سازمان تلویزیونی برعهده دارد. هر درامی از کنش های مختلفی تشکیل شده است که برآید آنها کنش اصلی را نمایان می سازد. کنش عملی است که در هر لحظه از درام می بینیم. کنش نشانه‌ی تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی شده‌ی داستانی است. کسانی که یک درام تلویزیونی را پدید می آورند، باید بدانند که هر حرکت و هرنگاه و هر بخش از صحنه آرایی و همه‌ی عناصر معناآفرین درام چه معنایی دارد. سازندگان درام تلویزیونی باید بدانند که هر کنش در هر لحظه از درام

چه معنایی را به مخاطب منتقل می کند. تا اینکه برآیند این کنش ها، کنش اصلی درام را نمایان سازد. با تجزیه و تحلیل همه‌ی معناهایی که پدیدآورندگان درام تلویزیونی در آن گنجانده اند، می توان به چگونگی و چرایی موفقیت یک درام تلویزیونی پی برد. یعنی تاثیرگذاری موردنظر سازندگان هر درام تلویزیونی بر مخاطب هدف خود. شناخت قابلیت های تلویزیون در درام پردازی می تواند منجر به طراحی کنش دراماتیک متناسب با این نوع از درام شود و به این ترتیب کنش دراماتیک وسیله‌ی انتقال مفاهیم از پیش طراحی شده‌ی سازندگان درام تلویزیونی می شود؛ و زمینه‌ی تحقق راهبردهای رسانه ای گردانندگان تلویزیون را فراهم می کند.

۳-۱- ضرورت و اهمیت تحقیق

مفاهیمی که براساس آن درام شکل می گیرد به وسیله‌ی کنش به مخاطب منتقل می شود. نوع کنش در داستان، نمایش نامه و فیلم نامه متفاوت است. به این معنی که اگر در درام تلویزیونی مفاهیم با کنش متناسب با این نوع از درام ارائه نشود، فرآیند تاثیرگذاری موردنظر را بر مخاطب مختل می کند. علاوه بر آن باعث اتلاف هزینه های تولید می شود. شناخت قابلیت های ایجاد شده در نحوه‌ی درام پردازی و شکل گیری کنش در درام تلویزیونی باعث می شود که مفاهیم موردنظر را بتوان به درستی به درام تلویزیونی تبدیل کرد. به این ترتیب درام تلویزیونی می تواند در تاثیرگذاری برمخاطب، به نتیجه ای متناسب با مضامین از پیش طراحی شده توسط متولیان تلویزیون دست یابد.

٤-۱- اهداف تحقیق

۱- بررسی جایگاه کنش در درام تلویزیونی

۲- چگونگی عملکرد کنش در درام تلویزیونی

۵-۱- سوال تحقیق

کنش دراماتیک در درام تلویزیونی براساس چه مولفه هایی شکل می گیرد؟

۶-۱- فرضیه تحقیق

معمولا در برنامه های نمایشی سیمای جمهوری اسلامی ایران ایده‌ی ناظر موردنظر سازندگان در درام شکل نمی گیرد. علت این مسئله عدم شناخت مولفه های شکل گیری کنش دراماتیک در درام تلویزیونی است.

۷-۱- تعریف مفاهیم

درام[۱]

لغت درام یا «Drame» یا «Drama» از ماده‌ی «Drao» که در لغت یونانی به معنی «کردن» و «به عمل آوردن» است، مشتق شده است. واژه‌ی «دراماتیک» به معنای وصف تحقق صحنه ها و وقایع، چنانکه گویی به نمایش و عمل درآمده اند. از این روست که داستان های نمایش، درام نامیده می شوند. زیرا در صحنه نمایش به عمل آورده می شوند. در درام، داستان با انسان های «واقعی» و اشیای «واقعی» آفریده می شود و توهم دنیای خیالی پدید می آید. ولی برای آفریدن این توهم می توان آن عناصر واقعی را با هر عنصر تخیلی درهم آمیخت. مفاهیمی مانند درام، را نمی توان به صورت مرسوم تعریف کرد. مفهوم درام، هسته ای مشهود و مرکزی دارد. این هسته را همواره هاله ای از رویدادها و فعالیت های مختلف دربرگرفته است. واژه‌ی درام و دراماتیک در زمینه های گوناگون به کار می رود. مسابقات ورزشی، شورش، ترور نیز دراماتیک است. زیرا عناصری از حادثه و هیجان بسیار زیاد را در خود دارند. گستره‌ی دیگری که بسیار همانند و وابسته به دنیای درام است، گستره‌ی مراسم و آیین های دینی است. در مراسم دینی هم رویداد بزرگ و باشکوه وجود دارد و هم عنصر تقلید و نمایش و بازسازی رویدادهایی می پردازیم که در جهان واقعی یا خیالی رخ داده است یا گمان می کنیم که رخ داده است. از این رو کنش و واکنش انسان ها به گونه ای واقعی یا شبه واقعی در برابر تماشاگر به نمایش درمی آید. درام کنش است که در زمان حال عرضه می شود و در برابر چشم تماشاگر، رویدادهای واقعی یا تخیلی گذشته را بازسازی می کند. درام روایتی است که به صورت دیداری درآمده است : تصویری است که توان حرکت در زمان را به دست آورده است. (اسلین، ۱۳۷۵)

---

۱. Drama

کنش دراماتیک[1]

کنش حرکتی است جسمی، زبانی یا فکری که موجب بروز شکاف در انتظارات و ایجاد تغییرات جدی می شود. (مک کی، ۱۳۸۸) تمامی کنش ها به نوبه‌ی خود حرکت به شمار می آید. در نتیجه کنش به نقطه ای برای شروع، نقطه ای دیگر برای رسیدن و مسیری برای طی کردن نیاز خواهد داشت. می توانیم بگوییم که علل دنیایی که هنگام پرداختن به کنش مشخص در نظر داریم، آغاز کنش مزبور محسوب می شود، که پیامدهای ناشی از این علل و موانعی که حین اجرای نیات با آنها مواجه می شویم میانه کنش تلقی می شود و در نهایت، گره گشایی و رفع موانع بخش پایانی کنش را به خود اختصاص می دهد. (اسلین، ۱۳۷۵ ؛ آدام، زروار، ۱۳۸۵).

درام تلویزیونی[2]

هر درامی که در ساختار تلویزیون ساخته شود . درام تلویزیونی ، نمونه یا باز تولید موضوعی در دنیای واقعی است .که این واسطه گری با فیلم نامه ای مکتوب قابل دیدن است.و به وسیله تلویزیون کار بازنمایی به تجربه واقعی ما نزدیک می شود . به این ترتیب درام تلویزیونی دنیای واقعی را به شکلی سطحی که قابل تفسیر از طریق حواس شنوایی و بینایی باشد ، بازنمایی می کند .(مک کوئین، ۱۳۸٤)

[1] .Dramatic Action

[2] .Television Drama

فصل دوم

مبانی نظری تحقیق

۱-۲- بررسی تحقیقات پیشین

به طور مشخص با موضوع کنش دراماتیک در تلویزیون تحقیق و پایان نامه ای یافت نشد. اما با توجه به موضوع این تحقیق و جستجو در تحقیقات مرتبط با آن ، مقالات زیر مورد مطالعه قرار گرفت.

نشانه شناسی هنر و مسائل روش شناختی نشانه شناسی فرهنگ

(نشانه شناسی هنر و مسائل روش شناختی نشانه شناسی فرهنگ از پتر توروپ، استاد گروه نشانه شناسی دانشگاه تارتو، استونی.این مقاله در کتاب «مقلات سومین هم اندیشی نشانه شناسی هنر» چاپ شده است). او در این مقاله مطرح می کند که، وجود متن هنر در فرهنگ و کارکرد مفهوم متن در نظریه ، نوعی چالش جدید میان روابط درون متنی و روابط برون متنی پدید آورده است. از یکسو، گسترش محیط رسانه ای امکان فعال کردن متن ها را گسترش داده است . از سوی دیگر، متن ها در فرآیندهای انطباقی فرهنگ، مولفه های وجود شناختی خود را تغییر می دهند. وی به تحلیل کاربردی متن اشاره می کند تا روابط بین ارتباط و فرا ارتباط، و روابط بینامتنی و بینا رسانه ای چند وجهیت و چند رسانگی را مشخص کند. و به این نتیجه می رسد که در ارتباط با پیشرفت فناوری در محیط فرهنگی و رشد تنوع در گونه های متن، نیاز به تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی متن نیز نمی تواند از تجربه‌ی جدید فرهنگ منفک باشد. از طرف دیگر تغییر فرهنگ از طریق پدیداری زبان توصیفی جدید است.

بعد حقیقت نمایی کلام در تصویر

(«بعد حقیقت نمایی کلام در تصویر» نوشته‌ی علی عباسی عضو هئیت علمی دانشگاه شهید بهشتی.این مقاله در کتاب «مقالات سومین هم اندیشی نشانه شناسی هنر به چاپ شده است).او در این مقاله تلاش می کند به این پرسش پاسخ دهد که ، چرا و چگونه «باور کردن» در داستان بین کنشگران از یک طرف و گفته خوان و گفته پرداز از طرف دیگر شکل می گیرد؛ چرا و چگونه این دانش بین آنها تقسیم می شود؟ برای پاسخ دادن به این پرسش او نظریه ای مرتبط با بعد حقیقت نمایی را معرفی می کند. حقیقت نمایی ارزش های حقیقت را که موضوع یک کنش زبانی است دوباره می سازد و ارزش گذاری می کند. برای مثال درختی که با انگشت به وسیله‌ی کسی به ما در یک میدان نشان داده می شود، خود شی نیست، بلکه عمل یا شرایطی است که به آن شی مربوط می شود، و خبردهنده به کمک یکی از فنون بلاغت این کار را انجام می دهد. مقاله او از این جهت ارزشمند است که سعی دارد الگوهایی برای نشان دادن مسیر حرکت قهرمان و صحنه قهرمان را به سوی باورپذیری مخاطب تشریح کند. او در آخر نتیجه می گیرد که، سرگردانی و عدم تفاهم در روایت ها و فیلم هاست که کنش های روایت را به طرف جلو می برد ؛ یعنی اگر این عدم تفاهم وجود نداشته باشد، نمی توان کنش را هم در روایت مشاهده نمود. به نظر می رسد منظور نگارنده مقاله از عدم تفاهم همان تلاش و کوشش قهرمان برای بازگرداندن شرایط موجود به شرایط مطلوب خود است.

نشانه شناسی پساساخت گرا : روش شناسی واسازی متن هنری

(«نشانه شناسی پساساخت گرا : روش شناسی واسازی متن هنری» نوشته امیرعلی نجومیان، عضو هئیت علمی دانشگاه شهید بهشتی است. این مقاله در کتاب «مقالات سومین هم اندیشی نشانه شناسی هنر چاپ شده است). در این مقاله به بررسی روش های نشانه شناسی در رویکرد واسازی به عنوان یکی از مهمترین رویکردهای پساساخت گرا با تکیه به متن هنری، پرداخته شده است. روش هایی که یک منتقد یا به طور عام یک خواننده در خوانش واساز متن برمی دارد، برشمرده می شود. نگارنده سعی دارد به این

سوال که آیا می توان احساس بیان شده‌ی هنرمند در اثر را به عنوان احساسی حاضر به راحتی کشف نمود؟ پاسخ دهد. در این مقاله به تفاوت های متن نوشتاری و متن تصویری اشاره شده است.

شکل گیری نشانه

(«شکل گیری نشانه» نوشته کوروش صفوی، عضو هئیت علمی دانشگاه علامه طباطبایی است. این مقاله در کتاب «مقالات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر» چاپ شده است.) نگارنده، در این مقاله سعی کرده است به فرضیه ای درباره‌ی تعیین چگونگی شکل گیری نشانه، دست پیدا کنند. از ابتدا نشانه را تعریف کرده و انواع آن را برشمرده است و سپس به چگونگی درک نشانه و شکل گیری نشانه پرداخته است.

نشانه شناسی لایه ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری

(«نشانه شناسی لایه ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری» نوشته‌ی فرزان سجودی استادیار دانشگاه هنر است. این مقاله در کتاب «مقالات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر» چاپ شده است).نگارنده در این مقاله سعی کرده است تا با استفاده از نظریه نشانه شناسی لایه ای تعریف تازه ای از بافت و رابطه‌ی بین لایه های متنی ارائه دهد. لذا به بازنگری مفهوم نشانه، تقابل سنتی متن در برابر بافت و مفهوم رسانه به مثابه‌ی یک رمزگان پرداخته است.

تحلیل ساختار مبتدا خبری و ساختار آگاهشی در متن فیلمیک

(«تحلیل ساختار مبتدا خبری و ساختار آگاهشی در متن فیلمیک» نوشته فرهاد ساسانی، استادیار گروه زبان شناسی دانشگاه الزهرا است). در این مقاله متن فیلمیک نوعی «معناشناسی گفتمانی» در نظر گرفته شده است و بر این اساس، در تحلیل معنایی یا نشانه شناختی متن، چهار عامل کلی متن، تولیدکننده متن،

دریافت کننده متن و بافت متن در شکل گیری معنای کلی متن و خوانشی که از متن در شرایطی خاص حاصل می شود، دخیل‌اند. نگارنده کوشیده است به بررسی تعامل دو عامل گفتمانی یعنی تولیدکننده و دریافت کننده، در ایجاد پیش فهم های مختلف در موقعیت های گفتمانی مختلف متن فیلمیک بپردازد. اهمیت این مقاله در این است که، شکل گیری یک فیلم را براساس دستور زبان تحلیل می کند. مشکل اصلی که این گونه مقالات دارند این است که بیشتر مطالب آنها از کلمات ثقیل و ناموس برای افراد غیر خبره در زمینه‌ی نشانه شناسی استفاده می شود. این خود باعث می شود که آن دسته از برنامه سازان تلویزیون و فیلم سازانی که آشنایی با این عبارت ندارند ، از درک مطالب گفته شده و بررسی های موشکافانه‌ی علم نشانه شناسی، محروم بمانند بیشتر مطالب سلیس و روان گفته نمی شود.

کنش کلامی

(«کنش کلامی» نوشته‌ی لوئیچی پیراندللو است.این مقاله در کتاب «پویه» ویژه یازدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر چاپ شده است). در این مقاله به بررسی دیالوگ در پیشبرد کنش در نمایشنامه می پردازد.

درمورد کنش دراماتیک آنچه بیشتر به عنوان پایان نامه و تحقیق موجود است مربوط به هنرهای تجسمی و تئاترمی شود. مانند عناوین «نمودارسازی کار پرداخت (کنش دراماتیک)» ، «بررسی طراحی صحنه کنش در پیشبرد نمایش»، « بررسی جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک با نگرش بر آثار نمایش علی رفیعی»، «بررسی جایگاه موسیقی در پیشبرد کنش دراماتیک» و «بررسی کنش دراماتیک در تصاویر عکاسی(با نگاهی به آثار رابرت کاپام)». لذا با بررسی مطالعاتی که پیرامون مباحث درام و تلویزیون شده است، در این بخش به ذکر نکاتی می پردازیم. با توجه به اینکه درام تلویزیونی، درامی است که در ساختار تلویزیون ساخته می شود. مرور مطالعاتی که در مورد تلویزیون وجود دارد و تفاوت های آن با سینما و تئاتر می تواند در شناخت درام تلویزیونی و مولفه های شکل گیری کنش دراماتیک در درام تلویزیونی موثر باشد. همچنین از آنجایی که در مطالعات تلویزیونی نحوه‌ی تاثیرگذاری این رسانه بر مخاطب جایگاه ویژه ای دارد؛ مرور این تحقیقات با رویکرد بررسی تاثیرگذاری درام و برنامه های

تلویزیونی بر مخاطب بوده است. تا به این وسیله از توضیح برخی از نکاتی که در فصول بعدی می آید بی نیاز باشیم.

۲-۲- چارچوب نظری تحقیق

کسانی که یک نمایش دراماتیک را پدید می آورند باید بدانند که همه عناصر معناآفرین نمایش چگونه در یک درام عمل می کند. و برایشان شناخت چگونگی درهم آمیزی و تاثیر این عناصر باید اهمیتی فراوان داشته باشد. برای تجزیه و تحلیل آنچه در یک درام می گذرد و چگونگی کارکرد هریک از این عناصر که معنای فراگیر آن درام را شکل می دهد؛ یک روش شناسی ویژه ای نیاز است. ما در این تحقیق از روش نشانه شناسی که عمدتا مبتنی بر نظرات مارتین اسلین که در کتاب " دنیای درام " و کرآلام که در کتاب "نشانه شناسی تئاتر و درام " است ، استفاده می کنیم .

۱-۲-۲- نگرش نشانه شناسی

در تعریف نشانه شناسی می توان گفت نشانه شناسی علمی است که به مطالعه چگونگی تولید معنی در جامعه می پردازد. بنابراین نشانه شناسی به یک اندازه به مساله فرایندهای دلالت و ارتباطات، یعنی به مطالعه شیوه های تولید و مبادله معنی می پردازد. پس به طور همزمان به بررسی نظام های متفاوت نشانه ای و رمزگان هایی که در جامعه عمل می کنند و پیام ها و متن های واقعی که براساس آنها تولید می شود، می پردازد. نگرش نشانه شناسی در بنیاد بسیار ساده و کاربردی است زیرا چگونگی کارکرد هر چیز را جویا می شود و تلاش دارد تا با بررسی نشانه هایی که برای به دست آوردن تاثیر دلخواه به کار رفته اند، پاسخ هایی بسیار واقع بینانه و عملی بیابد. نشانه شناسی، شاخه ای از دانش بشری است که موضوعش نشانه ها و چگونگی کاربرد آنها برای ارتباط میان انسان ها و برای انتقال معنا است. اگر نمایش دراماتیک را عملی بدانیم که نیازمند استفاده از نشانه ها و نظام نشانه ای است و نقش هریک از این عناصر را در خلق معنای نهایی نمایش به روشنی تبیین کنیم، به ابزاری برای نقادی آگاهانه هم برای افرینندگان اثر نمایشی و هم مخاطبان آنها دست پیدا خواهیم کرد.

۲-۲-۲- نگرش نشانه شناسی در هنرهای نمایشی

اگر یک دیدگاه نشانه شناسی به زبان فهمیدنی بیان شود، می تواند برای کارگردانان، طراحان، بازیگران و دیگر عوامل درام بر صحنه تئاتر و پرده سینما و صفحه‌ی تلویزیون کمک بزرگی باشد. حتی درابتدایی ترین سطح، می تواند این عوامل را وادارد تا درباره‌ی آنچه به گونه ای شهودی و غریزی انجام می دهند، تفکر و تامل کنند. توصیف عناصر بیانی یعنی زبان نشانه هایی که برای عرضه کنش به کار می رود و نیز «دستور» این «زبان» که در رسانه های دراماتیک به کار می رود، زمینه را برای تعریف و بیان موارد تفاوت رسانه های دراماتیک فراهم می آورد.

- انواع نشانه ها

ساده ترین نشانه ها آن است که بی درنگ باز شناخته می شود چون تصویر مستقیم موضوع است. و از همین رو آیکن نام گرفته که در زبان یونانی به معنای «شمایل» است. نشانه های شمایلی بسیار زیاد است. (مانند تصاویر کوچک وان حمام و تختخواب و عکس و مجسمه و نقاشی های بازنمایی) ولی همه‌ی شمایل ها تصویری نیست. صدای بوق ماشین در صحنه‌ی نمایش، شمایل صدای بوق ماشین در واقعیت است. همه‌ی یک نمایش دراماتیک در بنیاد شمایلی است. هر لحظه رویداد دراماتیک، نشانه تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی شده داستانی یا مانند آن است. دیگر نشانه های یک نمایش دراماتیک نیز در گستره همین تقلید شمایلی عمل می کنند. واژه های گفتگو و حرکت های بازیگران نوع دیگری از نشانه است. ولی در نمایش دراماتیک در زمینه بازآفرینی شمایلی کاربرد آنها در واقعیتی جای می گیرند که مورد تقلید قرار گرفته است. اداها و اشاره های ما در زندگی واقعی که بازیگران آنها را تقلید می کنند جزو دسته دیگری از نشانه ها است. این نشانه ها به موضوعی اشاره می کنند؛ مانند پیکان هایی که بر تابلو خیابان ها دیده می شود. یا وقتی کسی از من بپرسد «فلانی کجاست؟» با انگشتانم به سوی آن کس اشاره می کنم. این نشانه ها را «نمایه ای»[۱] می گویند. ریشه این واژه یونانی است و به معنای «نشان دادن» است. به این نشانه ها «اشاره مستقیم» هم گفته می شود. چون معنای این نشانه ناشی از رابطه‌ی مستقیم آنها با موضوعی است که نمایش می دهند. ضمیرهای شخصی مانند «شما» یا «او»

[۱].Index

نشانه های «نمایه ای» است. هدف این ضمیرها را تنها هنگامی درمی یابیم که با حرکت و اشاره ای همراه باشد یا اینکه پیش از آنها نام ویژه ای برده شود. این نشانه در نمایش دراماتیک نقش مهمی دارد. سومین رسته از نشانه ها، آنهایی است که برخلاف نشانه های شمایلی و نمایه ای هیچ رابطه‌ی ارگانیک روشنی با مدلول خود ندارد. این گونه نشانه را «نماد»[1] می نامند. معنای نشانه های نمادین بر قرارداد استوار است. مانند ترکیب سه حرف «الف»، «س» و «ب» که به حیوان ویژه ای (اسب) اشاره دارد. بیشتر گفتار ما شامل همین نشانه های نمادی قراردادی است. ولی در حرکت ها و اداها و اشاره ها و طرز لباس پوشیدن و مانند آن نیز، نشانه های نمادین فراوانی نهفته است. همه نشانه های نمادین بر توافق آگاهانه کاربران آنها استوار است.

۳-۲-۲-نشانه های طبیعی و نشانه های مصنوعی

"کوزان در درجه اول به تمایز معمول بین نشانه های «طبیعی» و «مصنوعی» اشاره می کند. تمایز او مبتنی است برانگیختگی و عدم انگیختگی : نشانه های طبیعی مبتنی بر قواعد فیزیکی هستند و براساس این قوانین دال و مدلول مقید به رابطه مستقیم علت و معلولی هستند (برای مثال عوارض نشان دهنده بیماری و یا دود که به وجود آتش دلالت می کند)"(آلام،۱۳۸٤،ص۳۲).

نشانه های «مصنوعی» به مداخله اختیار انسان وابسته اند (برای مثال در زبان های مختلفی که انسان با هدف ارسال پیام آفریده است). تقابل بین این دو گروه از نشانه ها به هیچ وجه قطعی نیست زیرا حتی به اصطلاح نشانه های طبیعی به کنش «انگیخته» ناظر برای برقراری ارتباط بین دال و مدلول نیاز دارد. در هر حال این امر به کوزان کمک می کند تا اصلی دیگر را تدوین کند یعنی اصل «مصنوعی بودن» نشانه های به ظاهر طبیعی را بر روی صحنه نمایش نشانه های طبیعی را به نشانه های مصنوعی تبدیل می کند (برق آسمان) یعنی نشانه ها را «مصنوعی» می کند. حتی اگر این نشانه ها فقط عکس العمل هایی طبیعی در زندگی باشند، در درام به نشانه های اختیاری تبدیل می شوند؛ و حتی اگر هیچ نقش ارتباطی در زندگی نداشته باشند، بر روی صحنه الزاما چنین نقشی را به دست می آورند.پدیده ها، مادامی که رابطه

[1] .symbol

آنها با آنچه به آن دلالت می کنند، مبتنی بر قصد و نیت تلقی شود، بر روی صحنه نقشی دلالت‌گر به عهده می گیرند.مکتب پراگ از جمله مکاتب ساختارگرایی است که به تحلیل هنر های نمایشی پرداخته است. ساختارگرایی پراگ تحت تاثیر دو جریان فرمالیست روسی و زبان شناسی ساختگرای سوسوری شکل گرفت. از سوسور نه تنها پروژه تحلیل کل رفتار ارتباطی و معنی دار بشر را در چارچوب نشانه شناسی عمومی به ارث برد، بلکه همچنین و مهمتر از آن تعریف نشانه در حکم وجودی دو وجهی دالی را به مدلولی یا مفهومی می پیوندد نیز از سوسور گرفتند. با توجه به وجود چنین پیشینه ای جای تعجب نیست که بخش عمده کارهای آغازین نشانه شناسان مکتب پراگ در زمینه درام به مساله تشخیص و توصیف نشانه ها و نقش های نشانه ای در درام مربوط می شد.موکارفسکی تعریف سوسوری از نشانه را در اثر هنری به این شکل کار برد که نشانه آن واحد دلالت‌گر است که دال آن خود اثر است در حکم یک «چیز» یا مجموعه ای از عناصر مادی و مدلول آن «ابژه زیبایی شناختی» است که در آگاهی جمعی مردم وجود دارد. در این دیدگاه متن اجرایی یک نشانه کلان است، که معنای آن ناشی از تاثیری کلی است. این رویکرد دارای این مزیت است که بر تبعیت کلیه عناصر دخیل از یک کل متنی واحد تاکید می کند و به مخاطب نیز جایگاه درخور عنصری را می دهد که نهایتا معنای خود را از متن می سازد. از سوی دیگر بدیهی است که این نشانه کلان باید قبل از شروع هر نوع فعالیت تحلیلی به واحدهای کوچکتر تقسیم شود : بنابراین راهبردی که بعدها همفکران موکارفسکی در پیش گرفتند آن بود که اجرا را یک نشانه واحد تلقی نکردند بلکه آن را شبکه ای از واحدهای نشانه ای دانستند که به نظام های همیار متفاوت تعلق دارند.پیتر بوگاتیرف، کارشناس فرهنگ عامه و عضو حلقه فرمالیست های روس بود که اصول اساسی نشانگی در تئاتر را مدون کرد. بوگاتیرف در مقاله بسیار اثرگذاری که در زمینه تئاتر عامه نوشته است، این نظریه را پیش می برد که صحنه تئاتر دارای این قابلیت شگفت انگیز است که همه اشیاء و همین طور بدن هایی را که در آن قرار دارند و در چارچوب آن تعریف شده اند متحول کند و به آنها قدرت شگفت دلالت‌گری را که در شرایط عادی و در کارکردهای متعارف اجتماعی‌شان فاقد آنند و یا در آنها تا این حد مشهود نیست ببخشد : «بر صحنه تئاتر چیزهایی که نقش نشانه های تئاتری را بازی می

کنند ، ویژگی ها، کیفیات و خصوصیات ویژه ای می یابند که در زندگی واقعی فاقد آنند» (آلام،۱۳۸٤،ص۱۸).

این به نوعی بیانیه حلقه پراگ تبدیل شد؛ ژیری ولتروسکی معتقد است هر آنچه بر صحنه باشد نشانه است. نخستین اصل نظریه تئاتری در مکتب پراگ را می توان اصل نشانه شدن ابژه نامید. واقعیت حضور آنها بر صحنه باعث می شود کارکرد عملی پدیده ها به نفع نقشی نمادین یا دلالت‌گر کم رنگ شود و امکان حضور آنها در بازنمود دراماتیک را فراهم می کند : «در حالی که در زندگی واقعی نقش فایده‌مندی یک ابژه بیش از نقش دلالت‌گر آن اهمیت دارد، در صحنه تئاتر این دلالت است که از اهمیت بیشتری برخوردار می شود»(آلام،۱۳۸٤،ص۱۸).

میزی که در بازنمود دراماتیک به کار گرفته می شود ،از نظر جنس و شکل ساختاری چندان تفاوتی با میزهایی که مخاطبان نمایش پشت آنها غذا می خورند نمی کند، با این وجود به جهاتی این میز روی صحنه دگرگون می شود : این وسوسه وجود دارد که میز روی صحنه را در ارتباط مستقیم با معادل نمایشی آن ببینیم _ ابژه ای خیالی که این میز معرف آن است _ اما موضوع موردنظر این نیست؛ بلکه ابژه مادی روی صحنه به یک واحد نشانه ای تبدیل می شود که به جای آنکه به طور مستقیم به جای میز (خیالی) دیگری نشسته باشد جایگزین مدلول «میز» است، یعنی جایگزین نوع (طبقه) ابژه هایی است که خود عضوی از آن است.تاکید بر این نکته مهم است که نشانه ای شدن پدیده ها در درام آنها را به گروه مدلول ها مرتبط می کند و نه به طور مستقیم به دنیای دراماتیک زیرا به این ترتیب است که دال های غیرحقیقی (مجازی) می توانند همان نقش دال های حقیقی (غیرمجازی) را بازی کنند.تنها شرط ضروری آن است که دال روی صحنه به طور موفقیت آمیزی بتواند جایگزین مدلول موردنظر باشد.فرایند نشانه شدن بر روی صحنه در ارتباط با بازیگر و ویژگی های فیزیکی او از اهمیت ویژه ای برخوردار است و مورد توجه بوده است زیرا بازیگر، آن طور که ولتروسکی می گوید: «وحدت پویای مجموعه ای از نشانه ها است. بیننده حتی مولفه های غیرعمدی اجرای بازیگر را در حکم نشانه دریافت می کند»(آلام،۱۳۸٤،ص۱۹).

مخاطب با این فرض شروع می شود که هر نکته جزئی نشانه ای عمدی است و هرچه آنچه را نتوان به بازنمود درام مربوط کرد به واقعیت زندگی بازیگر مربوط می شود در هر حال حتی جزئی ترین چیزها بخشی از فرایند نشانگی هستند.

٤-٢-٢- علائم، معنا، پیام و نمایش دراماتیک

نشانه شناسی، مطالعه علائم و کاربرد آنها در جامعه است. نشانه شناسی دانش جدید و انتزاعی و کاملا پیچیده ای است که در تمام رشته ها کاربرد دارد از جمله مطالعات رسانه و ارتباط. نشانه شناسی با مطالعه‌ی تلویزیون بسیار مرتبط است چون به تولید معنا از انواع نظام های علامتی قابل دسترس مردم برای اهداف ارتباطی توجه دارد. تصاویر و صدا در نشانه شناسی، علامت تلقی می شوند و از آنجا که تلویزیون از هر سه نوع علامت استفاده می کند، نشانه شناسی به درک ما از این رسانه کمک زیادی می کند.

علائم قالب فیزیکی دارند . آنها چیزهایی هستند که با حواسمان می توانیم درکشان کنیم. علائم از یک معنی دهنده و یک معنا دارنده تشکیل شده اند. معنادهنده (یا فرم) شکلی فیزیکی است. معنادارنده مفهوم ذهنی و وابسته به معنادهنده است. معنادارنده ها هویت هایی طبیعی و مشخص متناسب با بخش های مختلف دنیای خارج نیستند؛ معنادهنده ها تنها بخشی از زبان هستند. آنها وظیفه تقسیم ساختار طبیعی و شناخته شده‌ی نشانه های حسی را به طبقه بندی های سازمان یافته برعهده دارند. سوسور عقیده داشت که علائم نه با محتوای مثبتشان بلکه به شکل منفی با روابطی که با سایر لغات در این روند دارند تعریف می شوند. ارزش علائم به وسیله ارتباط آنها با سایر علائم در یک سیستم تعیین می شود. از این رو، این ارزش ها اجتماعی هستند. زبان واقعیتی اجتماعی است و معنا حصول تفاوت های شناخته شده‌ی اجتماعی محسوب می شود. (مک کوئین، ١٣٨٤).

نشانه شناسی بیشتر از علائم شخصی به نحوه عملکرد توام آنها در هر سیستم می پردازد. توالی علائمی که هر نوع ارتباط را شکل می دهند، مستلزم روابطی دوبعدی است. این توالی ها براساس روابط جانشینی و دلالتی انتخاب می شوند. بعد دلالت رابطه‌ی میان عناصر یک توالی را توضیح می دهد. مثل روابط کلمات یک جمله، صورت صرفی طبقه ای از اشیا یا مفاهیم، رابطه میان بخش هایی را توضیح می دهد که ممکن است در یک توالی جانشین یکدیگر شوند. و به این ترتیب معنای آن را تغییر

دهند.معنا ارتباط میان علائم است. معنا نحوه‌ی کار علائم در هر فرهنگ و نحوه‌ی خلق با آنها است.

۵-۲-۲- دلالت ضمنی

بازنمودهای دراماتیک قطعا ریالیستی، دامنه نشانه ای نقش دال مبنی بر نشستن به جای طبقه ای (نوعی) از ابژه ها به هیچ وجه منتفی نمی شود. علاوه بر این دلالت صریح بنیادی، نشانه درام به طور گریزناپذیر معناهای ثانویه ای برای مخاطبان خواهد داشت، که به ارزش های اجتماعی، اخلاقی و ایدئولوژیکی جاری در جامعه ای که بازیگران و بینندگان درام بخشی از آنند مرتبط است.لباس بازیگر یا اجزاهای صحنه، در واقع هر کدام نشانه یک نشانه است و نه نشانه یک چیز مادی.برای مثال شاید لباسی علاوه بر اشاره صریح به «زره» برای بیننده به خصوصی دلالت بر «شجاعت» یا «مردانگی» کند. تقریبا هیچ گاه این واحدهای معنایی ثانویه که تعین فرهنگی دارند ممکن نیست برمبنای ارجاعی و صریح خود بچربند . «نشانه های نشانه ها» در واقع بیانگر همان مفهومی است که معمولا با عنوان معنای ضمنی خوانده می شود.زبان شناس دانمارکی، یلمزلف، در تعریف «دلالت ضمنی» می نویسد، «دلالت ضمنی آن است که سطح بیانش نیز نشانه است»(آلام،۱۳۸٤،ص۲۱).

بنابراین دلالت ضمنی یک کارکرد معنایی انگلی است که در طی آن دال در یک رابطه دلالی مبنای رابطه ای دلالی در سطحی ثانویه می شود (دال نشانه «تاج» بر روی صحنه، معنای ثانویه «سلطنت»، «غصب» و غیره را پیدا می کند). دیالکتیک دلالت صریح _ دلالت ضمنی بر همه وجوه اجرا حاکم است : طرح صحنه، جسم بازیگر، حرکات و گفتار او را شبکه پیوسته دگرگون شونده ای از معناهای اولیه و ثانویه تعیین می کند. یک دال مفروض ممکن است در هر مقطعی از پیوستار اجرا، نه یک معنی که بسیار معنای ثانویه داشته باشد (برای مثال لباس یک شخصیت ممکن است نشانگر ویژگی های اجتماعی _ اقتصادی، روانی و حتی اخلاقی او باشد.گستره دلالت های ضمنی بستگی به قدرت قراردادهای معنایی دخیل دارد.قدرت بیننده در درک معناهای مهم ثانویه در رمزگشایی از درام به ارزش های فرهنگی عام وابسته است که با برخی ابژه ها، روش های گفتمان یا شکل های رفتار همراه است . معنای ضمنی تفسیر و ارزیابی پرارزش معنا است. معنای ضمنی شرایط یا زمینه ای است که به نوعی پشت هر لغت، تصویر و

شب نهفته است. این، آن چیزی است که ما معنا، استنباط یا تداعی می کنیم، نه آن چیزی که همه می فهمند. علائم معانی ثابتی ندارند و مستعد داشتن ارزش های معنایی متفاوتی هستند. معنا هرگز در علامت یا متن نیست. معنا حصول ارتباط و کلامی میان گوینده (یا متن) و شنونده (یا خواننده/بیننده) است. بنابراین هر حرف یا متنی ناقص است. تلویزیون به شکل کلامی و بصری معنا تولید می کند و طیف گسترده ای از علائم ترکیبی را در رمزها و قواعد پیچیده به کار می برد. پیچیدگی و تنوع علائم و رمزهای مورد استفاده در تلویزیون بالقوه چندلایه است برای تثبیت معنی ، راه کارهای مختلفی به کار می رود که برخی موفق تر از بقیه هستند.تثبیت تلاشی است برای نظارت و تمرکز برمعنای بالقوه‌ی علائم کاربردی، ترجیح دادن برداشتی خاص بر بقیه و روشن کردن این برداشت برای مخاطب، اگر سایر معانی نهفته از سوی برنامه سازان به شدت کنترل شوند ممکن است برنامه، متنی بسته توصیف شود. به عنوان مثال گزارش های خبری متون بسته هستند. (مک کوئین، ۱۳۸٤).

– تغییرپذیری نشانه

دال ممکن است از جهت معنایی، نه تنها در سطح دلالت ضمنی بلکه حتی در مواردی در سطح دلالت صریح ناپایدار و چند وجهی باشد.آنچه در یک صحنه به مثابه دسته یک دشنه دیده می شود ممکن است در صحنه بعدی با یک تغییر ساده موقعیت به صلیبی تبدیل شود. جیندریش هانزل، کارگردان و تحلیل‌گر برجسته تئاتر، این مفهوم را در مقاله ای در مورد آنچه او «پویایی» نشانه نامیده بسط داده است. نظریه هانزل آن است که هر دالی بر صحنه در اصول می تواند به جای هر مقوله ای از مدلول ها بنشیند : هیچ رابطه قطعا تثبیت شده بازنمودی وجود ندارد. برای مثال صحنه دراماتیک همیشه به قیاس و از طریق تشابه و به واسطه روش های مکانی، معماری یا تصویری نشان داده نمی شود بلکه ممکن است با حالات و حرکات (مثلا در پانتومیم) از طریق اشارات کلامی یا دیگر امکانات صوتی (صحنه صوتی که هانزل به آن اشاره می کند در نمایش رادیویی یک ضرورت اجتناب ناپذیر است) به تصویر کشیده شود. بر همین اساس، هیچ قانون ثابتی ناظر بر بازنمود متعارف شخصیت نمایشی توسط بازیگر انسانی نیست : "اگر

مساله آن است که چیزی واقعی این نقش را بر عهده بگیرد بازیگر الزاما انسان نیست ممکن است یک عروسک، یا یک دستگاه یا یک حتی شیء این نقش را بر عهده بگیرد"آلام،۱۳۸٤،ص۲٤).

بازنمود نمایشی رئالیستی به شدت پویایی روابط نشانه ای را محدود می کند : توجه به این نکات می تواند در برنامه سازی نمایش در استودیوهای تلویزیونی به کار آید و منشاء تحولی در معناسازی در این قبیل برنامه های نمایشی تلویزیون شود. بخش عمده ای از کارهای بازیگر وقف تولید نشانه هایی است که نقش اصلی‌شان آن است که چون دالی دلالت بر اجزای صحنه کنند. بازیگر باید همه آن کنش هایی را که صحنه برای آنها هیچ صحنه افزار مادی مناسبی ندارد، با حرکات خود انتقال دهد.

٦-۲-۲- تحلیل ارتباط میان سازندگان اثر نمایشی با مخاطبان

هر نمایش دراماتیک شامل شماری «پیام» است که از «فرستنده» گوناگون صادر می شود. و برخواسته از چندین نشانه تک و دال و ساختارهای دلالت است. این موارد دست آخر برای هریک از تماشاگران درهم می آمیزد و «پیامی» را شکل می دهد یا در سطوح گوناگون «معنایی» را می رساند. ولی از آنجا که تعیین سرچشمه ای یگانه برای آن «پیام» یا «معنا» دشوار است. دقیق تر آن است که بگوییم نمایش دراماتیک تنها یک «عمل ارتباطی» برای یک «پیام» نیست بلکه رویدادی است که تماشاگران آن را تماشا می کنند. در واقع این مورد با گوهر درام همراه است و از آن پدید می آید. اگر درام «کنش تقلیدی» و بازآفرینی رویدادهای واقعی یا پندارین است. کشمکش ها، نبردها، رودررویی ها، خیال پردازی ها، رویاها همان گونه که در «زندگی» واقعی پدیدار می شود. در نمایش یک سرچشمه‌ی معین برای عمل ارتباطی نمی توان یافت، بنابراین نویسنده نمایش نامه نمی تواند همچون رمان نویس تفسیر یا تاویلی از رویداد به دست دهد. در درام ندای نویسنده به گوش نمی رسد و دست آخر ندای روشن و یکنوای «کارگردان» نیز وجود ندارد، حتی در سینما که دیرزمانی است که «نظریه مولف» از ستون های نظریه پردازی انتقادی بوده است. معنای نهایی هر رویداد دراماتیک به «تاویل» ویژه‌ی هر تماشاگر از متن پیچیده‌ی اجرا» بستگی دارد.

پیش فرض های بنیادینی که در همه‌ی نمایش های دراماتیک وجود دارد و در فرهنگ های گوناگون یکسان است برای نمونه تماشاگران باید بدانند که رویدادهای نمایشی، تخیلی است نه واقعی. علاوه بر این هر فیلم یا نمایش نامه باید قواعد سبکی و ژانری که فهم آن را میسر می کند، قواعد جانبی ویژه خود

را نیز به کار گیرد که کارکرد آنها این است که باعث دریافت کامل معنای آن فیلم یا نمایش می شود. البته این قواعد جانبی در هر اثر نمایشی به صورت مستقل وجود دارد و منحصر به جهان روایت شده است. هر اثر نمایشی باید به گونه ای تولید شود که بیننده در طول تماشا نسبت به آن قواعد توجیه شود. بنابراین کارگردان و نویسنده و بازیگرن باید شیوه هایی بیابند که با خود «کنش» راه های «دریافت» این فرض های بنیادین و تدبیرهای فنی به تماشاگران آموخته شود. موارد زیر را نیز باید به قواعد از پیش تعیین شده‌ی فرهنگی و اجتماعی، پیش فرض ها، باورهای دینی و اخلاقی و مفاهیم ویژه‌ی فنی و ژانری افزود : فرض ها و باورهای فردی و ذهنیتی که تماشاگر با آن به تماشا می نشیند. تاویل هر تماشاگر از درام نمایشی به چند عامل بستگی دارد که در سرشت او نهفته است : از جمله حس و سلیقه‌ی دیداری درباره‌ی لباس و ابزار صحنه، گرایش فردی به ویژگی های جسمانی یک بازیگر یا گرایش های ویژه‌ی هرکس برای موشکاف و فهم و رمزگشایی دال های فراوانی که هر نمایش دراماتیک عرضه می کند باید آنها را هم به روش همزمانی دید. یعنی کارکرد همزمان آنها را در هر لحظه از نمایش در نظر گرفت. و هم به گونه‌ی در زمانی، یعنی همچنان که نمایش به پیش می رود، دال های گوناگون در سیر زمان به ساختارهای پیچیده ای بدل می شود. در هر لحظه همه‌ی نشانه های موجود در نمایش به مجموع معنای آن یک لحظه یاری می رساند. شاید همه‌ی این دال ها در یک سو به پیش برود و یکدیگر را پشتیبانی کند. هر لحظه از اثر نمایش را می توان با دیدگاهی استوار بر فهم کنش دوسویه‌ی همه دال های شمایلی و نمادین و نمایه ای موجود در آن تحلیل کرد. کارگردان باید اراده کند که در هر لحظه نمایش چه دال هایی را به کار ببرد و کدام کنش دوسویه را میان آنها جاری سازد. کارگردان باید بداند که در هر لحظه از درام کدام نظام نشانه ای نقش غالب را دارد. اگر ساختار دال ها و نظام های نشانه ای را در زمانی بنگریم، کنش دوسویه آنها پیچیده تر هم می شود. مدت کارکرد هر دال با دال دیگر متفاوت است. برخی از آنها مانند دکور، لباس یا چهره شخصیت ها در سرتاسر یک اثر نمایشی، یکسان می ماند. در میان دال ها برخی جایگاه ویژه ای دارند. یعنی آنهایی که زمان بیشتر در صحنه کار می کند. می توان آنها را نشانه های دوکلیدی خواند. برپایه‌ی همین نشانه های کلیدی است که مفاهیم بسیار مهم «سبک» و «ژانر» در واقعی ترین و آشکاترین سطح هر درامی بنا می شود. درام، گونه ای از شکل های هنری است که دال های ناهمسان بسیاری را هم در مکان و هم در زمان به کار می گیرد. ساختارهای دیداری و شنیداری که هر اثر نمایش دراماتیک به مردم عرضه می کند، ساکن نیست و باید آنها را زنجیره ای از موقعیت های گوناگون دانست که در «حرکت» درهم می آمیزد.