ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2020.289866.612135
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Layered semiotics of place in the play “kharej –al- Serb” by Mohammad Al-Maghout based on the theory of “Farzan Sojudi”

Shahla shakibaee far
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Litrature, Payame noor University
Mohsen Seifi*
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Litrature, Kashan University
Ali Najafi ivaki
Associate Professor, Department of Arabic Language and Litrature, Kashan University

Received: Sebtember 29, 2019; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract
Research "Semantics of Place in the play of “kharej-al-serb”by Mohammed Al-magout" Using a descriptive-analytic method based on Farzan Sujoudi's theory, he has studied the layered element of the place and has examined how it is related to other symbolic levels. The semantic analysis of the place in the play is important in that respect that Based on this method one can examine the explicit and implicit function of the place element in identifying the hidden talents of the text and the secondary concepts related to the cultural, political and economic values of society. In addition, by presenting a new reading of the literary work, he expressed the influence of this element in explaining the possibilities of textual creation and by examining how it relates to other levels, it has played a role in shaping dramatic discourse. The purpose of this study is to explain the most important Symptoms of place and how they are organized, Describe the function of the cues mentioned in the formation of text encryption systems such as scene, personality, conflict and time. On the other hand, the impact of this system in place of the representations is described. The purpose of this study is to answer the following questions: How has the place code been linked to other markup levels? What characteristic and structural components do these passwords have in the aforementioned play? The results of this research indicate the place is formed in the form of a cryptocurrency layer consisting of numerous surfaces and deep-level structures. This layer contributes objectively and abstractly to the creation of dramatic discourse and the representation of social cultural meanings, sometimes it manifests physically on stage, sometimes its objective function is weakened and its mental aspects is enhanced. It can be said that understanding and interpreting space as a semiotic process is possible by studying how it correlates and interacts with the branding layers in the play. There is interplay between location and other layers. On the one hand, Place explicitly and implicitly promotes surfaces such as decor, light, sound, and so on. On the other hand, those levels have a great impact on the organization and selection of Place components.

Keywords: Layered Semiotics, Farzan Sojudi, place, Play, kharej-al-serb, Mohammad al-Maghout.

*.Corresponding author: *Seifi@kashanu.ac.ir*

نشانه‌شناسی لایه‌ای مکان در نمایشنامهٔ *خارج السرب* محمد الماغوط با نگاهی به نظریهٔ فرزان سجودی

شهلا شکیبایی‌فر
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور
محسن سیفی*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
علی نجفی ایوکی
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
(از ص ۶۷ تا ۸۶)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

این پژوهش با تکیه بر نقد نشانه‌شناسی و بر اساس نظریهٔ فرزان سجودی به خوانش لایه‌ای عنصر مکان پرداخته و چگونگی ارتباط این عنصر را با دیگر سطوح نشانگانی بررسی کرده است. هدف از انجام این پژوهش آن است که ضمن تبیین مهم‌ترین نشانه‌های مکانی و نحوهٔ سازمان‌دهی آنها، کارکرد نشانه‌های یادشده در شکل‌گیری نظام‌های رمزگانی متن از قبیل صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان بیان شود و از سوی دیگر تأثیر نظام‌های مذکور در بازنمود سطح مکانی شرح داده شود. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که عنصر مکان به‌عنوان یک نظام رمزگانی در شکل‌گیری گفتمان این اثر نقش بسزایی دارد؛ همچنان‌که در تنظیم حوادث روایی و آفرینش مضامین ساختاری آن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این عنصر در قالب یک لایهٔ رمزگانی از سطوح روساختی و ژرف‌ساختی متعددی تشکیل شده است. این لایه به‌صورت عینی و انتزاعی در آفرینش گفتمان نمایشی و بازنمایی معانی فرهنگی اجتماعی نقش دارد؛ گاهی به شکل فیزیکی در صحنه تجلی می‌یابد، گاهی کارکرد عینی آن تضعیف و جنبهٔ ذهنی‌اش افزون می‌شود. می‌توان گفت درک و تفسیر مکان به‌عنوان یک فرآیند نشانه‌شناختی از طریق مطالعهٔ نحوهٔ همبستگی و تعامل آن با لایه‌های دلالی موجود در نمایشنامه امکان‌پذیر است. میان مکان با لایه‌های دیگر، ارتباطی متقابل وجود دارد. ازسویی مکان، به‌صورت صریح و ضمنی سبب پیشبرد سطوحی همچون دکور، نور، صوت و ... می‌شود؛ از سوی دیگر، آن سطوح در سامان‌دهی وگزینش مؤلفه‌های مکانی تأثیر بسزایی دارند. همچنین یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در این متن، میان مکان و دیگر لایه‌های نشانه‌ای از قبیل صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان همبستگی متقابلی وجود دارد. همچنان‌که رمزگان مکان با این لایه‌ها ادغام شده و در پیشبرد آنها مؤثر است، لایه‌های دیگر هم به‌طور صریح و ضمنی بر مکان دلالت می‌کنند. در واقع این رمزگان به‌واسطهٔ تعامل با دیگر سطوح دلالی به رمزگشایی آن دسته از معانی ثانویه و نهفتهٔ موجود در متن می‌پردازد که مرتبط با ارزش‌های فکری، اخلاقی و سیاسی حاکم بر جامعه عربی هستند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی لایه‌ای، فرزان سجودی، نمایشنامه، مکان، خارج السرب، محمد الماغوط.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *Seifi@kashanu.ac.ir*

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی از جمله رهیافت‌های نوین در نقد ادبی است که به مطالعهٔ بازآفرینی و مؤلفه‌های مربوط به آن می‌پردازد. در چارچوب دانش نشانه‌شناسی هر متن ادبی، حاصل هم‌زیستی نشانه‌های بی‌شماری است که خوانش آنها به صورت منفک و مستقل از یکدیگر امکان‌پذیر نیست؛ بلکه در نتیجهٔ همبستگی و ترکیبشان با یکدیگر، نظام درهم‌تنیده‌ای از سطوح و لایه‌های رمزگانی ایجاد می‌شود. در واقع جهان نمایشی با تعامل سطوح نشانگانی شکل می‌گیرد. سجودی معتقد است به‌واسطهٔ پیوند سازمان‌یافتهٔ نشانه‌ها، شبکه گسترده‌ای از لایه‌های دلالی در اثر ادبی شکل می‌گیرد. هریک از لایه‌ها دارای ارتباط معناداری با دیگر سطوح است. در نتیجهٔ همبستگی و تأثیرگذاری لایه‌ها بر یکدیگر، مفاهیم مورد نظر متن حاصل می‌شود (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۵۷).

نمایشنامه از جمله اجناس ادبی است که همواره به بازسازی حالات، حرکات و ارتباطات انسان می‌پردازد و تصویری تقلیدگونه از حقایق زندگی ارائه می‌دهد؛ بر این اساس، یکی از ابزارهای بازآفرینی به شمار می‌رود و می‌تواند به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای بررسی شود. هریک از عناصر نمایشی از قبیل مکان، زمان، گفتگو و ... که به شیوهٔ خاص خود به پیدایش معنای نمایشنامه یاری می‌رساند، دربردارندهٔ نشانه‌های اصلی و فرعی بی‌شمار خواهد بود (أنوال، ۲۰۱۱: ۱۷۲).

مکان به‌عنوان یک رمزگان فرهنگی- اجتماعی، از اصلی‌ترین لایه‌های دلالی در نمایشنامه به شمار می‌رود. نشانه‌شناسان بر این باورند که به‌واسطهٔ حضور این رمزگان، نظام چندلایهٔ نشانه‌ای برای تماشاگر ارائه می‌شود و متن نمایشی بیش از هرچیز، بر اساس روابط مکانی تعریف می‌شود و بدون وجود این روابط، هیچ‌گاه قابلیت اجرا نخواهد یافت (اسلین، ۱۳۸۷: ۲۲). تحلیل نشانه‌شناختی مکان در نمایشنامه از آن جهت دارای اهمیت است که با تکیه بر این روش، می‌توان کارکرد صریح و ضمنی عنصر مکان را در شناسایی استعدادهای نهفتهٔ متن و مفاهیم ثانویهٔ مرتبط با ارزش‌های فرهنگی، سیاسی و اقتصادی جامعه بررسی کرد. علاوه بر این، می‌توان با ارائهٔ خوانشی نوین از اثر ادبی، تأثیر این عنصر را در تبیین امکانات زایایی متن بیان نمود و با بررسی شیوهٔ ارتباطش با سطوح دیگر، نقش آن را در شکل‌گیری گفتمان نمایشی نشان داد.

هدف از این پژوهش آن است که با تکیه بر نقد نشانه‌شناسی و بر اساس نظریهٔ فرزان سجودی به خوانش لایه‌ای عنصر مکان پرداخته و چگونگی عملکرد نظام مکان در فرآیند بازتولید معنا تشریح شود. همچنین نحوهٔ تعامل و ارتباط این نظام با چهار لایهٔ صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان در نمایشنامهٔ خارج السرب بررسی و به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود: ارتباط مکان به‌عنوان یک لایهٔ رمزگانی با دیگر سطوح نشانگانی با تکیه بر نظریهٔ سجودی، چگونه صورت گرفته است؟ این لایهٔ نشانه‌ای در نمایشنامهٔ یادشده دارای چه ویژگی‌های خاص و مؤلفه‌های ساختاری است؟

پیشینهٔ این پژوهش که شامل برخی از مهم‌ترین کتب و مقالاتی است که دربارهٔ نشانه‌شناسی مکان در ادبیات عربی نگاشته شده، عبارت است از: *جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري* (۲۰۱۶) نوشتهٔ بوطولة أمینة که نقش و کارکرد عنصر مکان را در پیشبرد متون نمایشی و همچنین سطوح برساختی و ژرف‌ساختی آن را تبیین می‌کند؛ «دلالات المكان في رواية سجن السجن لعصمت منصور» (۲۰۱۶) نوشتهٔ جمیله عماد النتشة در مجلهٔ الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية که به بررسی دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌های مکانی و تعامل با زمان، کنش و شخصیت‌ها در نمایشنامهٔ سجن السجن می‌پردازد.

همچنین برخی از مقالاتی که دربارهٔ محمد الماغوط و آثار او نگاشته شده عبارت‌اند از: «جلوه‌های مقاومت در آثار محمد الماغوط» (۱۳۸۹) در نشریهٔ ادبیات پایداری از فاطمه قادری که به بیان مظاهر مقاومت و معرفی دیدگاه‌های ماغوط دربارهٔ مسائل جهان عرب می‌پردازد؛ «اللون و معانية الرمزية في آثار محمد الماغوط» (۱۳۹۳) در فصلنامهٔ إضاءات نقدية نوشتهٔ فاطمه کریمی و حسین سیدی به تحلیل دلالت‌های نمادین رنگ در اشعار، نمایشنامه و دیگر آثار ماغوط می‌پردازد. بر اساس کنکاش نویسندگان، تاکنون پژوهشی دربارهٔ تحلیل نشانه‌شناختی مکان در آثار ماغوط انجام نشده است؛ لذا نگارندگان با احساس چنین ضرورتی تلاش کرده‌اند با واکاوی نشانه‌های مکانی، ابعاد نوینی از قابلیت‌های نهفته در نمایشنامهٔ خارج السرب و جلوه‌ای تازه از جهان‌بینی ماغوط را تبیین کنند.

۲. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی، علمی است که چگونگی تولید معنا را در جامعه مطالعه می‌کند. اسلین این دانش را شاخه‌ای از علوم بشری می‌داند که موضوع آن نشانه‌ها و چگونگی کاربرد آنها برای ارتباط میان انسان‌ها و انتقال معناست (۱۳۸۷: ۱۰). می‌توان گفت نشانه، علامت یا پدیده‌ای است که به‌واسطهٔ تصویر ذهنی آن، تصویر یا محرک دیگری در اندیشه تداعی می‌شود. نشانه‌ها می‌توانند در قالب کلمات، اصوات، حرکات، اشیا و ... ظاهر شوند؛ اما باید به خاطر سپرد که آنها هیچ‌گاه به‌تنهایی معنایی ندارند، بلکه باید در قلمرو و محدودهٔ نظام رمزگانی بررسی شوند تا معنا و مفهوم موردنظر را منتقل کنند (چندلر، ۲۰۰۸: ۲۹).

نظریات فردیناند دوسوسور و چارلز پیرس آغازگر نشانه‌شناسی به معنای امروزی است. اگرچه این دانش را میراث سوسور می‌دانند، اما با افکار و آراء پیرس به یک شاخهٔ علمی مستقل و وجهی بین‌رشته‌ای تبدیل شد. نظریات این دو اندیشمند با وجود شباهت‌هایی که با یکدیگر دارند، هریک دارای ویژگی‌های خاصی هستند. سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید دارد و در آراء خود یک الگوی دووجهی برای نشانه مطرح کرده که عبارت است از اتحاد دال و مدلول (عابد، ۲۰۰۸: ۱۱)؛

اما پیرس بیشتر به کارکرد منطقی نشانه گرایش دارد و برای آن الگویی سه‌وجهی معرفی کرده است: نمود (صورتی که نشانه به خود می گیرد)، تفسیر (معنایی که از نشانه حاصل می شود)، موضوع (نشانه به آن ارجاع می‌دهد) (أنوال،۲۰۱۱: ۲۲).

۳. نشانه‌شناسی لایه‌ای سجودی

الگوی نشانه‌شناسی لایه‌ای، از زیر شاخه‌های نظام نشانه‌شناسی و از جمله رهیافت‌های نوین در نقد ادبی است که زبان‌شناس ایرانی، فرزان سجودی، آن را مطرح کرده است. این الگو به‌عنوان یک دیدگاه نظری، زمینه‌ساز نوعی نشانه‌شناسی کاربردی است و فرصتی را برای تحلیل متون ادبی از جمله نمایشنامه، در بستر رابطهٔ تعاملی و چندسویه میان نظام‌های نشانه‌ای و سطوح دلالی فراهم می‌آورد. نشانه‌شناسی لایه‌ای با زیرساخت رمزگان، زبان، گفتار و بافت در پی تحلیلی دقیق از متن است. در چارچوب این نظریه با خوانش گفتاری نشانه‌ها در قالب رمزگان، لایه‌های متنی ایجاد و هر نشانه در تعامل گفتمانی به متن تبدیل می‌شود (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۵۸-۱۵۹). بر اساس این الگو، متن، شبکه‌ای باز از لایه‌های متعدد خواهد بود که هریک از لایه‌ها حاصل رمزگان‌های متفاوت است؛ برخی از آنها در مقایسه با سطوح دیگر اصلی‌تر تلقی می‌شود و در تجلی‌های متنی حضور ثابت دارد. لایه‌ها دارای ارتباط تنگاتنگی با یکدیگرند و به‌واسطهٔ تعامل و تأثیر متقابلی که از یکدیگر می‌پذیرند، در قالب متن و عینیت ناشی از یک نظام دلالت‌گر تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند (همان: ۱۴۶-۱۴۷).

۴. خلاصهٔ نمایشنامه *خارج السرب*

محمد الماغوط نمایشنامهٔ خارج السرب را در ۱۹۹۹ در یک پرده، به شیوهٔ نمایشنامه در نمایشنامه تدوین کرد. او در این اثر با درهم‌آمیختن دو فن کمدی و تراژدی به توصیف اوضاع نابسامان کشورهای عربی پرداخته است. سلطه‌طلبی و خودکامگی سران دولتی، نفی ارزش‌های فرهنگی-هنری و سرکوب افراد آزاده و مبارزان فرهیخته، از عمده‌ترین موضوعات مورد نقد این نمایشنامه هستند.

خارج السرب روایتی از گروه **النخبه** است. این گروه سعی دارد اثر رومئو و ژولیتِ شکسپیر را بازنمایی کند. هنگامی که نمایندهٔ انجمن عالی زبان عربی به صحنه وارد می‌شود، در روند اجرای نمایشنامه تحولات اساسی به وجود می‌آید. دکور که پیش از این قصر ورونا در کشور انگلستان را تصویر می‌نمود، اکنون با ریختن تکه‌های زباله و نوشتن چند جمله بر دیوار، رنگ و بوی عربی یافته است. در مضامین نمایشنامه هم تغییراتی ایجاد می‌شود، اختلافات قبیله‌ای به صلح ختم شده و امکان ازدواج رومئو و ژولیت فراهم می‌آید. با وجود تحولات انجام‌شده، نمایش مورد اقبال تماشاگران قرار نمی‌گیرد. پس از این شکست، اعضای گروه می‌کوشند دسیسه‌ای را علیه

عاطف، محوری‌ترین شخصیت نمایش که همواره مخالف اقدامات گروه و منتقد اعمال آنهاست، طراحی کنند. این دسیسه را ژولیت اجرایی می‌کند. او از عاطف درخواست می‌کند که به منظور ماندگاری هنر نمایش، همچون رومئو و ژولیت در متن شکسپیر، خودکشی کنند؛ اما ساعاتی پس از نوشیدن سم، عاطف به هوش می‌آید و متوجه خدعهٔ ژولیت و جعلی‌بودن سم می‌شود. در پایان، او همچون سربازی سرافراز به پا می‌خیزد و هموطنان خود را به پایمردی در برابر استبداد فرامی‌خواند.

۵. رمزگان مکان

مکان نمایشی حاصل هم‌زیستی رمزگان‌های متعدد و تعامل سطوح روساختی و ژرف‌ساختی است. سطح روساختی که در نتیجهٔ همبستگی نشانه‌های دال بر حجم، شکل، بافت و خط به توصیف ساختار هندسی و ابعاد جغرافیایی مکان می‌پردازد، زمینه‌ای است برای به جریان‌آمدن کنش‌های روایی، گفتگو و حرکات اشخاص. سطح ژرف‌ساختی در امتداد نشانه‌های روساختی قرارگرفته است (الدليمی، ۲۰۰۷: ۲۰) و ارتباطی همه‌جانبه با نشانه‌های یادشده دارد؛ این سطح خود از لایه‌های متعددی همچون زایا، پلکانی و درهم‌تنیده تشکیل شده است (همان: ۲۷).

۵-۱. ساختار زایا

در این ساختار، جزئی از مکان ذکر می‌شود که به‌واسطهٔ ذکر آن جزء، کل مکان و معانی ضمنی آن در ذهن تداعی شود (أمينة، ۲۰۱۶: ۴۴). در نمایشنامهٔ خارج السرب، فضایی که آسیاب در آن واقع شده، جزء کوچکی از یک مزرعه یا طبیعت گستردهٔ روستایی است. این فضا بر مفاهیم متعددی همچون کمال، دگرگونی، بازگشت به سرشت نخستین و ... دلالت می‌کند.

۵-۲. ساختار پلکانی

ساختار پلکانی به‌صورت تدریجی یا مرحله به مرحله، یک منطقهٔ خاص را بازنمایی می‌کند. این نوع ساختار، اختلاف سطوح تکوینی مکان را نشان می‌دهد (الدليمي، بی‌تا: ۹۴)؛ برای مثال، نویسنده پیش از تصویر سالن نمایش، محدودهٔ اطراف آن را مرحله به مرحله توصیف می‌کند؛ نخست حاشیهٔ شرقی شهر، سپس زمین‌های کشاورزی، پل اول، پل دوم و ...، در نهایت از سالن نمایش سخن می‌گوید. در حقیقت او با به‌کارگیری ساختار پلکانی درصدد آن است که بگوید شکوفایی فرهنگی به‌صورت تدریجی و با تحمل مشقت‌های جسمی و روحی فراوان حاصل می‌شود:

> بتاخد باص الشرق للنقل ... بيوصلک لضواحي البلد. بتنزل ... باتجاه الطريق الزراعي ... بعدين بتوصل لاول جسر بتلاقي الدورية مرور. بعدين دورية الشرطة... بعدين حاجز نفسي ... و بعدين بوجهک بتلاقي أنوار المسرح عم تتلالا في ظلمات الجهل، الفقر و التخلف (ماغوط، ۱۹۹۹: ۲۳).

۵-۳. ساختار درهم تنیده

این لایه گاه با ترکیب دو فضا که میان آنها هماهنگی و مشابهت وجود دارد، شکل می‌گیرد و گاهی با مجاورت دو مکان که به لحاظ دلالی در تقابل با یکدیگر هستند، ایجاد می‌شود (أمینة، ۲۰۱۶: ۴۹). در جملهٔ «أنا واقف فوق الاهرام و قدامي بساتين الشام» باغ‌های شامی و منطقه‌ای که اهرام ثلاثه در آن واقع شده است، هر دو فضایی باز به شمار رفته‌اند و دلالت بر قدرت و شکوه اعراب در عصور پیشین می‌کنند. در عبارت «ينظر داخل الكواليس و شباک التذاكر» اگرچه سالن و باجهٔ بلیط‌فروشی مکان بسته محسوب می‌شوند، اما کارکردهای معناییشان کاملاً متفاوت است. سالن، رمز اسارت و جهل است و باجهٔ بلیط‌فروشی، نشانهٔ آزادی و آگاهی است.

علاوه بر آنچه گفته شد، رمزگان مکان می‌تواند کارکردهای مختلف روایی، کنشی، استعاری و استعلایی داشته باشد و نظام‌های معنایی متعددی را ایجاد کند. به‌طورکلی می‌توان مکان را بر اساس کارکردهایش در دو شکل عینی و انتزاعی بررسی کرد.

۵-۴. مکان عینی

این‌گونه مکان با نام‌هایی همچون صوری و فیزیکی شناخته می‌شود و به‌واسطهٔ دو امر تناسب و هم‌جواری موجودیت پیدا می‌کند و از برجسته‌ترین ویژگی‌های آن، می‌توان به محدودیت، ساختمندی، کنشی و ناپیوستاربودن اشاره کرد. می‌توان گفت هرچه بُعد فیزیکی صحنه تقویت شود، وجوه شناختی آن اوج می‌گیرد (حامد سقایان و شعیری و رجبی، ۱۳۹۲: ۳۶-۳۷). مکان عینی در نمایشنامهٔ خارج السرب از بسامد گسترده‌ای برخوردار است. اتاق تمرین، راهرو، باغچه، ایوان و باجهٔ بلیط‌فروشی، از جمله اماکن فیزیکی موجود در این اثر هستند.

۵-۵. مکان انتزاعی

مکان انتزاعی با نام‌هایی همچون مجازی، تخیلی و ذهنی شناخته می‌شود و مستقل از کنشگران و تأثیر آنها معنا می‌یابد. گستردگی، پیوستگی و پویایی از اساسی‌ترین خصائص آن است؛ کارکردی ذهنی دارد و جنبهٔ مادی آن بسیار ناچیز است، از مفهوم اولیهٔ خود که همان ایفای نقش ظرفیت برای عناصر نمایشی است، خارج شده، به سوی مفهوم فضاشدگی حرکت می‌کند (همان: ۳۸). این نوع مکان در آن بخش نمایش مشاهده می‌شود که عاطف در افکار خود فرورفته، صحنهٔ دیدار و گفتگوی عاشقانه رومئو و ژولیت را تصور می‌کند. این صحنهٔ خیالی که عاطف را به‌شدت مبهوت خود ساخته است، دیری نمی‌پاید و با شنیدن صدای تلفن از هم فرومی‌پاشد.

۶. نظام لایه‌ای مکان در نمایشنامهٔ *خارج السرب*

اگر بپذیریم در نشانه‌شناسی، واقعیت همیشه با نوعی بازنمایی همراه است، مکان نمایشی به دلیل آنکه تصویری ثانوی و توهمی از جهان را با تمام پیچیدگی‌هایش در برابر تماشاگر قرار

می‌دهد و تقلیدی از ارتباط انسانی می‌آفریند، یکی از ابزارهای بازآفرینی است و می‌تواند به‌عنوان یک لایهٔ متنی مطرح شود. در چارچوب دانش نشانه‌شناسی لایه‌ای، تحلیل نظام مکان هنگامی امکان‌پذیر است که چگونگی تعامل آن با لایه‌های متنی دیگر بررسی شود. در این پژوهش، ارتباط مکان با چهار سطح نشانه‌ای صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان مطالعه می‌شود.

۶-۱. کارکرد صحنه در مکان

صحنه یک فضای دلالتی گسترده است که به‌واسطهٔ همبستگی و انسجام رمزگان‌های گوناگونی همچون موسیقی، دکور، نور، حرکت و ... شکل می‌گیرد. مکان از اساسی‌ترین عناصر این فضای دلالتی به شمار می‌رود. دیگر سطوح سازندهٔ صحنه، زمانی قابلیت اجرا می‌یابند که حرکت خود را در بستر نشانه‌های مکانی آغاز کنند و به‌واسطهٔ پیوند با آنها از شکل‌های ساده به پیچیده برسند (عباسی، ۱۳۹۱: ۷). از سوی دیگر، این نوع نشانه‌ها نیز با کمک رمزگان‌هایی همچون موسیقی، نور و ... در ذهن مخاطب معنا پیدا می‌کنند و به‌عنوان یک منبع نشانه‌ای از ارزش مضاعفی برخوردار می‌شوند. در تحقیق حاضر کارکرد صحنه در مکان از طریق تحلیل سه لایهٔ متنی (دکور، نور و صوت) انجام شده است.

۶-۱-۱. کارکرد دکور در مکان

دکور عبارت است از کیفیت تجسم، تکوین و سازمان‌دهی عناصر بصری موجود در سکوی نمایش؛ به‌گونه‌ای که متناسب با نوع گفتمان و دربرگیرندهٔ اهداف مورد نظر متن باشد. این رمزگان با ترسیم جزئیات مربوط به جهان پیرامون به مستندسازی مکان می‌پردازد (جعفرسلیمان،۲۰۱۶: ۱-۲). هر آنچه به‌عنوان ابزار صحنه در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد، به‌وضوح محیط جغرافیایی را مشخص می‌کند. برخی پژوهشگران دربارهٔ پیوند مستحکم این دو رمزگان گفته‌اند:«دکور طراحی فنی و همگام‌سازی مکان با رویدادهای روایی است» (همان: ۳). در نمایشنامهٔ یادشده انواع متعدد عناصر ساختمانی و اثاثیه، ارتباط مستقیم و ضمنی دکور را با مکان نشان می‌دهد.

الف) عناصر ساختمانی: پنجرهٔ بلیط‌فروشی واقع در سمت راست و اتاق کنفرانس در مرکز و عمق صحنه از بارزترین عناصر ساختمانی هستند که در دکور این اثر به کار رفته‌اند:

> شباک التذاکر الی الیمین قریب من الجمهور، في وسط و في عمق المسرح غرفة اجتماعات و تمارین ... (ماغوط، ۱۹۹۹: ۵).

سمت راست، نماد تعامل یا عبور جوهر از یک شیء به اشیاء دیگر (گربران و شوالیه، ۱۳۸۲: ۳۱۰/۳) و پنجره، رمز آزادی و بینش روشنفکرانه است؛ بنابراین، همنشینی واژهٔ «شباک» با عبارت «الی الیمین قریب من الجمهور» بیانگر هدایت افکار آزادی‌خواهانه از نویسنده به اجتماع است؛ از سوی دیگر، نشان می‌دهد ارتباط تماشاگران با پنجره در راستای یک خط افقی صورت گرفته است. وجود این نوع خط در دکور، جامعه‌ای ساکن و فارغ از هرگونه هیجان را تصویر می‌کند. در

جملهٔ «في وسط و في عمق المسرح غرفة اجتماعات و تمارين» عبارت «في وسط» دلالت بر استبداد حکومت می‌کند؛ زیرا مرکز، نماد قدرت مطلقی است که آحاد یک ملت را تحت سلطهٔ خود درمی‌آورد (همان: ۲۱۸/۵). شبه جملهٔ «في عمق المسرح» بیانگر اختلاف سطح اتاق کنفرانس با پنجره است و «غرفة اجتماعات و تمارين» اشاره به گردهمایی سران دولتی دارد. به دلیل آنکه هر نوع عمق و گودی، نماد منفی برای فکر یا عمل به شمارمی‌رود و بر مرگ دلالت می‌کند (همان:۷۶۶/۴). اختلاف سطح صحنه با اتاق به‌طور ضمنی از دوری حکومت و ملت، همچنین از اقدامات ویرانگر دولتی که موجبات مرگ جامعه را فراهم می‌آورد، سخن می‌گوید.

ب) اثاثیه: از برجسته‌ترین اشیائی که در چیدمان صحنه استفاده شده‌اند، می‌توان به جاسیگاری‌های بلند کنار در و تصویر هنرمندانی همچون شکسپیر، فاکنر و فرید اطرش بر روی دیوار اشاره کرد. جاسیگاری، نماد ناکامی آگاهانه و اهتمام به سرگرمی‌های زیان‌بار است و صفت «طويلة» خط قائم یا عمودی را یادآوری می‌کند، این‌گونه خط نشانهٔ استمرار و پایداری است؛ بنابراین، اسناد جاسیگاری به صفت یادشده بیانگر تداوم یأس و انجام پیاپی امور مخرب است. همچنین در جملهٔ «على جانب الباب منفضة السجائر» از آنجا که واژه «الباب» رمز گذرگاهی است که میان دو مرحله یا دو عالم شناخته و ناشناخته واقع شده، می‌توان گفت مجاورت جاسیگاری با درب خروجی، ورود اعراب را به مرحلهٔ جدیدی از رکود پایدار اجتماعی فرهنگی تصویر می‌کند:

> منفضة سجائر معدنية طويلة الى جانب الباب .... و على الجدران تتوزع صور الكبار الممثلين في العالم شكسبير، فاغنر... تتوسطها صورة كبير بإطار لفريد الأطرش (ماغوط، ۱۹۹۹: ۵).

هریک از قاب عکس‌های نصب‌شده بر دیوار، علاوه بر آنکه اماکن خاصی از قبیل انگلستان، آمریکا و سوریه را تداعی می‌کند، ابزاری است برای برانگیختن حس هنردوستی مخاطبان و فراخوانی آنها به ایجاد تحولات فرهنگی. آویخته‌شدن عکس فرید اطرش در جایگاهی مابین سایر تصاویر، با قابی بزرگ‌تر، سوریه و دستاوردهای هنری آن را در مرکز توجه تماشاگران قرار می‌دهد.

۶-۱-۲.کارکرد صدا در مکان

صداپردازی با به‌کارگیری انواع خاصی از سازها و نغمه‌ها، منطقهٔ جغرافیایی معینی را القا می‌کند. همچنین با تکیه برقابلیت‌های متعدد خود امکان تجسم اماکن نامرئی، افزایش ابعاد صحنه، دوری یا نزدیکی منبع صوتی را فراهم می‌آورد. می‌توان گفت اوج و شدت صدا بیانگر واقع‌گرایی و ترسیم‌کنندهٔ مکان عینی است، حال آنکه هرگونه تغییر در امواج صوتی و ضعیف‌ساختن آن موجب پدیدآمدن شرایط غیر واقعی و آفرینش مکان انتزاعی می‌شود (مصباحی طریقی و مختاری، ۱۳۹۳: ۱۶).

در نمایشنامهٔ یادشده تحلیل ارتباط صوت و مکان با استفاده از دو لایهٔ دلالی موسیقی و صداهای محیطی صورت گرفته‌است:

الف) صداهای محیطی: انواع گوناگون نام‌آوا، صدای برخاسته از اشیای مختلف و هرگونه صوتی که از جنس گفتار یا موسیقی نباشد، صدای محیطی نامیده می‌شود. به‌کارگیری سه نام‌آوای «قعقعة السیوف»، «صهیل‌الخیول» و «لعلعة الرصاص»، آن‌گاه که عاطف مقابل ایوان ژولیت ایستاده و در افکار خویش رومئو را تجسم می‌کند، نوعی مکان جنگی انتزاعی را تصویر می‌کند. صدای شمشیر و شیههٔ اسب تداعی‌کنندهٔ کشورهای عربی است که با استفاده از ابزارهای سنتی و غیرپیشرفته وارد صحنهٔ نبرد می‌شوند، حال آنکه غرش گلوله، به کشورهای غربی و دستاوردهای مدرن آنها اشاره دارد. نویسنده با ذکرنکردن صریح وجه مکانی، علاوه بر عینیت بخشیدن به فضا، محدوده‌ای خارج از دید و دسترسی بیننده را ترسیم می‌کند تا بدین‌وسیله به ناتوانی عرب در مقابله با استعمار اشاره کند. از سوی دیگر، به‌واسطهٔ همنشینی صفت «البعیدة» با عنصر صوتی «الهتافات» از ناکامی هم‌وطنانش در تحقق رویای پیروزی سخن می‌گوید:

> ثم يختفي صوته وسط قعقعة السيوف و صهيل الخيول و لعلعة الرصاص و الهتافات البعيدة الوهمية التي تدوى تحية و إكبارا لأدائه و انتصاراته الوهمية ... مع رنين الهاتف ... يضاء المسرح على العاطف (ماغوط، ۱۹۹۹: ۹).

آنجا که عاطف از پشت صحنه با صدای بلندِ ضربات، آغاز نمایش را اعلام می‌کند، کشور یونان و رسوم هنری آن در ذهن یادآوری می‌شود؛ زیرا به صدا درآوردن زنگ در ابتدای تئاتر، سنتی است که آن را در این کشور سوفوکولیس برای آگاه‌کردن بینندگان پایه‌گذاری کرد (همان: ۳۷). از سوی دیگر، شنیدن طنین پیاپی ضربات از پشت صحنه، بیانگر غیرعلنی بودن فراخوان عمومی به مبارزه است. لرزش دکور و فروافتادن ابزارهای آن بر روی زمین که به‌واسطهٔ انعکاس صوت صورت گرفته است، دلالت بر آن می‌کند که با آگاه‌شدن جامعه، نازایی قوانین پوچی که در محافل دولتی تصویب می‌شود، بر همگان آشکار خواهد شد:

> تدوي ثلاث ضربات قوية من وراء الكواليس تتبعها دقة رابعة، فخامسة، فسادسة الخ بحيث يهتز الديكور ... و تتساقط بعض القطع الاكسسوار على أرض المسرح (همان: ۳۸).

ب) موسیقی: از آنجا که پیدایش سازهایی همچون عود، دف و دونای به کشورهای اسلامی نسبت داده شده و بهره‌گیری از آنها در موسیقی عربی اصلی بدیهی است، نواختن آن سازها هنگام ورود رومئو به صحنهٔ نمایش، از لحاظ جغرافیایی، کشورهای حوزهٔ خاورمیانه را بازنمایی می‌کند. در عبارت «دقوا المزاهر لفريد اطرش» اسناد واژهٔ «المزهر» به فرید اطرش، به‌طور ضمنی به کشور مصر و پیشینهٔ تاریخی عود اشاره می‌کند:

يطل روميو بلباس الدور ... و يحمل باقة ورد و يتقدم نحو السلم المتصل بالشرفة ... و موسيقى دقو المزاهر لفريد الاطرش بمشاركة اللجنة التى تستقبله أو ترافقه و كل منهم يعزف على آلة: الرق، الطبلة، المزمار، المجوز (همان: ۷۷).

علاوه بر آنچه گفته شد، هریک از آلات یادشده در ژرف‌ساخت معنایی خود دلالت بر مکانی خاص می‌کنند: «الرق» نماد نقطهٔ اولیهٔ خلقت، یعنی بهشت است، به‌ویژه در ارتباط با زمین، رمز آسمان به شمار می‌رود. «الطبلة» نشانهٔ جدایی عالم برین از زیرین است، آوای المزمار و المجوز به آب‌های نخستین و عالم ملکوت اشاره می‌کند (گربران و شوالیه،۱۳۸۲: ۲۱۳/۴). می‌توان گفت برهم‌کنش سازهای زهی، کوبه‌ای و بادی در این مقطع متن، از تلفیق روحیهٔ حماسی و صوفی‌گرایی اسلامی سخن می‌گوید.

هنگامی‌که کارگردان دستور می‌دهد متناسب با متن نمایش، قطعه‌ای با صدای پیانو از آثار نوازندهٔ فرانسوی، «فدریک شوپن» پخش شود، از آنجا که پیانو یک ساز غربی است، موسیقی برگرفته ازآن، اروپا، به‌ویژه کشور فرانسه را خاطر نشان می‌سازد. همچنین با توجه به آنکه پیانو در زمان پیدایش خود متعلق به قشر مرفه جامعه بود، به‌طور تلویحی یادآور دربار حکام است:

المهندس: يضع الشريط المطلوب في مسجلة العرض ... «تنطلق موسيقى ساحرة معبرة» ... تنساب ضربات البيانو المتتالية لشوبان و الكل يهز راسه و يتنهد» (همان: ۲۸).

۶-۱-۳.کارکرد نور در مکان

نور در شکل‌گیری نشانه‌های مکانی سهمی بسزا دارد؛ بدان‌ها هویت جدید می‌بخشد و با خلق رموز دینامیکی مرتبط با هویت جدید، معانی نمادینی را خلق می‌کند. تابش نور بر نواحی معینی از صحنه و در سایه قرارگرفتن نقاط دیگر، امکان برجسته‌سازی، تغییر مساحت، جداسازی، همچنین تداخل مکانی در مکان دیگر را فراهم می‌آورد (بنی‌اسدی و سجودی، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۴). مکان نیز در آفرینش مفاهیم ضمنی نورپردازی بسیار تأثیرگذار است. برحسب اینکه نور در کدام نقطه از صحنه منعکس شده باشد، دارای کاربردهای متفاوتی خواهد بود. نور از جلو برای روشن‌کردن چهره، از پشت برای تفکیک بازیگر از دکور، از پائین به منظور بیان حالات منفی و ... به کار می‌رود (جمیل محمد، ۲۰۰۲: ۱۴۱).

آنجا که رومئو رو به سوی ژولیت می‌کند تا به راز و نیاز با او بپردازد، نورافشانی ماه و ستارگان بر صحنه، با هدف برجسته‌سازی و تمرکز هرچه بیشتر بر ایوان صورت گرفته‌است؛ گویی سایر نقاط صحنه خارج از اهتمام نویسنده است. در جملهٔ «شرفة جولييت يغمرها ضوء القمر»، ایوان به‌عنوان مرتفع‌ترین ناحیهٔ نمایش، نشانهٔ عروج عرفانیست و ماه با توجه به آنکه گوهری دگرگون‌شونده دارد، یادآور تقدیر دردناک بشر و مرگ اوست (گربران و شوالیه، ۱۳۸۲: ۱۲۱)؛ بنابراین،

ارتباط نور با مکان در این جمله از سویی بیانگر قداست عشق رومئو و ژولیت است و از سوی دیگر به‌طور ضمنی دلالت بر سرنوشت غم‌انگیز آن عشاق می‌کند:

شرفة جولييت يغمرها ضوء القمر، و أشعة النجوم الملونة تسقط على شبح روميو و هو يمد ذراعيه نحو شرفة جولييت في حالة إبتهال صوفي (ماغوط، ۱۹۹۹: ۴۱)

ستارگان درخشان صحنه، تأکیدی بر مفهوم ملکوتی و آسمانی فضای نمایش هستند. فعل «تسقط» نشان می‌دهد تابش نور مستقیماً از بالا به پائین صورت گرفته است؛ این‌گونه نورپردازی باعث می‌شود که در صحنه سایه‌روشنی ایجاد شود. هدف از ایجاد سایه‌روشن، جداسازی رومئو از فضای پشت سر و عمق‌بخشیدن به مکانی است که بازیگر نامبرده در آن حضور دارد (جمیل محمد، ۲۰۰۲: ۱۴۱). در حقیقت بدین‌وسیله تعالی روحی او به شکل ملموس تصویر شده است.

۶-۲. کارکرد شخصیت‌پردازی در مکان

شخص را می‌توان یک نظام نشانه‌ای منسجم به شمار آورد که با استفاده از لایه‌های درونی و بیرونی خود به بازنمایی محیط می‌پردازد. از آنجا که مکان، بافتی برای انجام کنش انسانی است، هیچ‌گاه بدون شخصیت معنا پیدا نمی‌کند. به گفته شعیری فضای نمایشی دارای مفاهیم خاص عاطفی، انسان‌شناختی، حسی و ادراکی است. این فضا در نتیجهٔ تعامل و آمیختگی با بازیگر حاصل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۲). مکان نیز نقش مهمی در تعیین سطح و جایگاه اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی شخصیت‌ها دارد و با بازنمود ایدئولوژی و حالات روانی، نوع و کیفیت روابط را نشان می‌دهد.

در پژوهش حاضر تحلیل روابط دو نظام شخصیت و مکان با استفاده از لایه‌های بیرونی و درونی انجام شده است. سطح بیرونی دربرگیرندهٔ نشانه‌هایی است که موقعیت ظاهری و اجتماعی شخص را توصیف می‌کند. سطح درونی شامل رمزگان‌های روان‌شناختی و عاطفی است.

۶-۲-۱. لایه‌های بیرونی

از جمله رمزگان‌های این لایه می‌توان به متعلقات فردی، پوشش و شغل اشاره کرد:

الف) پوشش: پوشش پس از حرکت و گفتگو سومین بعد شخصیت‌پردازی بیرونی را ایجاد می‌کند و به‌واسطهٔ عناصر متعددی از قبیل جنس، رنگ و طرح به بازآفرینی مکان می‌پردازد (فردونی، بی‌تا:۱۰). هنگامی‌که رومئو ناخرسندی خود را به پوشیدن پیراهن نایلونی ابراز می‌کند و از دلبستگی‌اش به پوشاک مارک‌دار و ابریشمی سخن می‌گوید، انتخاب جنس لباس، بیانگر تجمل‌گرایی و انتساب او به قشر مرفه است. خرید جامهٔ پلاستیکی از کهنه‌فروشی و بازار هفتگی ارتباط این نوع پوشش را با حاشیهٔ شهر و افراد تهی‌دست بیان می‌کند، حال آنکه پوشاک مارک‌دار به مناطق توسعه‌یافته یا اعیان‌نشین شهر و پارچهٔ ابریشمی به طبیعت و تاکستان‌های وسیع اشاره دارد. علاوه بر این، در جملات «لكن هذا بنطلون امير؟ و الله بنطلون عاطف أحسن منو» رومئو با

استفاده از جنس شلوار مکان اجتماعی عاطف را مشخص می‌کند و او را از طبقهٔ فرودست می‌داند:

رومئو: و أنا شو هالقميص يللي جايبلي ياه؟ من البالة؟ من سوق الجمعة. شوف حضرة المنتج، خيش كتان نايلون ما حدا بيعرف.../ رومئو: أنا بتهمني النوعية يا بني آدم و الماركة أهم شي بدي قميص حرير طبيعي بتعرف شو يعني طبيعي؟ بدي دود القزّ عم يطلع من قبتو و كمامو،... لكن هذا بنطلون أمير؟ و الله بنطلون عاطف أحسن منو... (ماغوط، ۱۹۹۹: ۳۱).

ب) متعلقات فردی: لایهٔ متعلقات فردی که در قالب عناصری همچون ادکلن، عینک، کیف دستی و ... نشان داده می‌شود، دارای کارکردهای دلالی متعدد است. به‌ویژه هنگامی‌که به‌عنوان جزئی از مکان بررسی شود، ارزش نشانه‌ای عظیم می‌یابد. عناصر تشکیل‌دهندهٔ این لایه آشکارا گویای مرتبه و جایگاه اشخاص هستند. در پاره‌گفتاری که میان ژولیت و تهیه‌کننده صورت گرفته است، اعتراض به تهیهٔ زیورآلات کم‌بها و درخواست خریداری عطر خالصی که رایحهٔ آن متعلق به قرن پانزدهم یا هجدهم باشد، نشانهٔ تعلق ژولیت به طبقهٔ اشراف است. همچنین در جملهٔ «لكن هي حلق و أساور، والله القرباط ما بيلبسوها» نسبت‌دادن دو واژهٔ «حلق» و «اسوار» به قبیلهٔ «القرباط» از سویی صحرانشینی را تداعی می‌کند و از سوی دیگر به منزلت ناچیز آن قبیله در جامعه اشاره دارد.

جولييت (للمنتج): تفضل هالعطر يللي جايبلي ... و لک المسرحية بتدور أحداثها بالقرن الخامس عشر و كلها امراء و أميرات و ملوک و فرسان و بلاط و قصور و صيفات و حفلات جايبلي قنينة ريحة تعباية ... بدي عطر فيه ريحة القرن السابع عشر او الثامن عشر على الاقل... / جولييت: لكن هي حلق و أساور، و الله القرباط ما بيلبسوه (همان: ۳۰-۳۱).

ج) شغل: آن‌گاه که نمایندهٔ انجمن عربی به‌صورت سرزده وارد صحنه می‌شود، تصورات گوناگونی دربارهٔ حرفهٔ او در ذهن بازیگران شکل می‌گیرد. برخی بر این گمان‌اند که او روزنامه‌نگار است و عده‌ای دیگر او را مأمور مالیات یا نظارت بر خواروبار می‌دانند. این نوع تصورات ارتباط شغل را با اماکنی همچون سازمان مطبوعات، اداره امور مالیاتی و ... بیان می‌کند:

يلتفت الجميع الى انبثاق شخص غريب من وسط خشبة المسرح.../ عاطف:... يمكن صحافي أو ضرائب أو تموين .../ المندوب: ... لا يروح فكركم لبعيد أنا مجرد مندوب لجنة لا اكثر و لا أقل/ المخرج: لجنة المسرحية؟ رقابة؟ لجنة متابعة، لجنة مبايعة، لجنة أمنية؟/ المندوب: أنا مندوب و عضو فى المنظمة العربية العلي لتطوير و تحرير المسرح التابعة للجامعة العربية (همان: ۴۳).

استفاده از واژهٔ «صحافي» در آغاز کلام عاطف، همچنین گزینش «سازمان عالی توسعه و تدوین نمایشنامهٔ عربی» به‌عنوان نهادی که نماینده در آن مشغول به کار است، دلالت بر آن دارد

که مسائل فرهنگی بیش از سایر امور مورد اهتمام نویسنده است. پرسش‌های پیاپی کارگردان دربارهٔ عضویت نماینده در مؤسسات گوناگونی از قبیل «لجنة متابعة»، «لجنة مبایعة» و «لجنة امنیة»، به نحوی از اضطراب درونی ماغوط نسبت به خفقان حاکم بر جامعه حکایت می‌کند.

درآن مقطع نمایش که درباره هویت تماشاگران و نحوهٔ پراکندگی آنها در سالن، میان کارگردان و نماینده گفتگویی صورت می‌گیرد، حضور تاجران مواد غذایی در صندلی‌های ردیف اول نشان می‌دهد که هرچه فرد از موقعیت اقتصادی و اجتماعی برتری برخودار باشد، قدرت بیشتری در تصاحب مکان خواهد داشت و به همان نسبت، میزان عاملیت او در گفتمان نمایشی بیشتر خواهد بود. در واقع ترکیب نشانه‌های مکانی و شخصیتی دال بر شغل در این مقطع، بیانگر آن است که در عصر حاضر هنر به بهای ناچیز فروخته می‌شود و در اختیار افراد مرفهی قرار می‌گیرد که از مهارت و تخصص لازم برای درک اصول زیبایی‌شناختی آن برخوردار نیستند:

المخرج: لكن مين هدول العابسين و قاعدين مثل التماثيل بالصف الاول؟/ المندوب: سيدى هدول تجار بسطرما/ المخرج: بسطرما ، و ... رومئو و جولييت ... (همان: ۴۴).

۶-۲-۲. لایه‌های درونی

در این لایه به تعامل مکان با برخی حالات روانی از قبیل جمود معنوی و رویاپردازی نابهنجار پرداخته می‌شود:

الف) انزوا و رکود معنوی: ماغوط برای بیان ناکامی اعراب در تعامل با جهان خارج و جمود اخلاقی آنان عبارت «الطابع العربي للبيت و الحارة» را به کار گرفته است. «الحارة» به کوچهٔ قدیمی یا گذرگاه بسیار کم‌عرضی اطلاق می‌شود که دارای ابعاد محدود است. از آنجا که این نوع گذرگاه واسطهٔ ارتباط افراد انگشت‌شمار است، دلالت بر انزوا می‌کند. در جملهٔ ذکرشده، واژهٔ «بیت» کنایه از کشورهای عربی است. خصوصیات معنوی این واژه به‌وسیلهٔ جملات «يفرغ محتويات تنكة على أحواض الزهور و يعثرها تحت الشرفة» بیان شده است. می‌توان‌گفت لفظ «أحواض الزهور» به مرحله‌ای از تکامل روح اشاره می‌کند که با طبقات بهشت ارتباط دارد، اگر این لفظ را رمز کشت و زرع در مقابل طبیعت وحشی بدانیم، در سطوح بالاتر نماد امر متفکرانه، نظم وآگاهی است (کوپر، ۱۳۷۹: ۴۸-۴۹). «الشرفة» نیز دلالت بر سیر و سلوک عرفانی می‌کند. پاشیدن زباله بر باغچه و ایوان، دلالت معنایی آن دو را کاملاً دگرگون می‌سازد و نشان می‌دهد که دوری از معنویات، امور خودجوش بدون تعقل، بی‌نظمی و ناآگاهی از اساسی‌ترین کارکردهای روان‌شناختی کلمه بیت است.

المندوب: الدكور رغم جمالو و اتقانو ناقصو شيء اساسي ... الطابع العربي للبيت و الحارة ... فليش الدكور ما بيكون الو طابع عربي ... قصدي يا ريت لو بالامكان بالإضافة لمسة مميزة من ... واقعتنا و ثقافتنا و تقاليدنا المعروفة .../ عاطف: أنا فهمت ... يغيب عاطف

وراء الكواليس و يعود حاملا تنكة قمامة و فضلات ...، يفرغ محتويات تنكة على أحواض الزهورهنا و هناک، و يبعثرها تحت الشرفة حيث يقف روميو... (ماغوط، ۱۹۹۴: ۴۵-۴۶).

ب) رویاپردازی نابهنجار: در آن صحنه که مدام مکر را خطاب به عاطف می‌گوید:«شايف الى القمر و شايف الى النجوم يا حبيبي»، ماه و ستاره را می‌توان مجاز از آسمان دانست. این دو نماد در جملهٔ یادشده از گسترهٔ اشیاء مادی و احساسات نشئت‌گرفته از آن، به سوی برداشت‌های انتزاعی و عواطف فردی حرکت و بر نوعی تخیلات دست‌نایافتنی دلالت می‌کنند که واقعیت در مقایسه با آن بسیار ناقص است؛ بنابراین، درخواست پیاپی نگریستن به آسمان بیانگر رویاپردازی بیمارگونهٔ مدام است که بدون درنظرگرفتن حقایق، اندیشهٔ یک عشق آرمانی و عاری از هرگونه زشتی را در ذهن می‌پروراند. از سوی دیگر، عاطف که شخصیتی کاملاً متفاوت با مدام دارد، با ترسیم چهرهٔ حقیقی جهان امروز از واقع‌گرایی خود سخن می‌گوید. در جملهٔ «الدنيا خلو النجمة بالسماء» خالی‌بودن آسمان از ستاره، بر مرگ معنویات و فراموشی ارزش‌های اصیل انسانی در جوامع کنونی دلالت می‌کند:

المدام: شايف القمر ياحبيبي/ عاطف: صارخا أنا ماني روميو، أنا ملک لير، أنا ملک فاروق.../ المدام: شايف القمر ياحبيبي/ عاطف فهموا على ياجماعة ...اللاجئين و المشردين و النائمين تحت المطر و الثلج/ المدام: شايف النجوم يا حبيبي ... شايف النجوم يا حبيبي ... شايف النجوم يا حبيـــــــي/ عاطف: و لک أيا النجوم وينها دلّيني ... الدنيا خلو النجمة بالسماء (همان: ۸۱).

۶-۳. کارکرد کشمکش در مکان

کشمکش در اصطلاح به جدال دو شخصیت یا نیروی مخالف که بنیان حوادث را می‌آفرینند، دلالت می‌کند. این رمزگان از نقطه عدم تعادل آغاز می‌شود، اوج می‌گیرد، و سپس فرود می‌آید؛ به عبارتی دارای سیر صعودی- نزولی است (حمادة، ۱۹۸۵: ۱۶۲). از مبدأ، مقصد و زنجیره‌ای از مکان‌ها و جهات گوناگون که نقطهٔ آغاز را به پایان پیوند می‌دهند، تشکیل شده است. از سوی دیگر، کشمکش نیز با تکیه بر انواع متعدد خود نقشی بسزا در آفرینش مکان دارد. نزاع گفتاری در قالب نظامی از نشانه‌های زبانی به تجسم فضایی می‌پردازد که امکان تصویرپردازی عینی آن در صحنه وجود ندارد و کشمکش فیزیکی عامل اساسی تقسیم‌بندی صحنه به مناطق مشخص است (همان: ۸۴).

در مقطعی از نمایش میان عاطف و کارگردان در انتخاب محل نمایش، اینکه در مرکز یا حومه شهر واقع شود، نوعی تضاد عقیدتی ایجاد شده است. به باور عاطف شهر به‌عنوان اجتماعی گسترده از انسان‌ها با رفتارها و هنجارهای خاص، کانون بسیاری از تحولات اجتماعی است؛ بدین

علت، تأثیری عظیم در تعالی نمایش خواهد داشت. حال آنکه کارگردان معتقد است نمایش می‌باید در طبیعت و به دور از هیاهوی شهر اجرا شود؛ زیرا درک مفاهیم اصیل هنری مستلزم بازگشت به سرشت نخستین و ریاضت نفسانی است، شهر تمامی ارزش‌های والای انسانی را به ابتذال کشیده است و ناهمگرایی عمیقی با آثار هنری دارد:

> عاطف: ليش اخدتو المسرح بره البلد و بعيد عن الناس و المواصلات/ المخرج: لاني بدي المشاهد يجي ع لمسرح مثل ما لمريض بيجي لعند الطبيب ... و الجندي ع لحرب/ عاطف: هلأ ... مناشر الخشب و كسارات الحجار بنص البلد، و المسرح رمز التقدم و الحضارة يكون بره البلد/ المخرج: يا عاطف يا ابني. لما المسرح بيكون بنص البلد. مين بيكون زباينو؟ يللي مالاقي محل بالسينما أو كرسي فاضية بخمارة أو لعبة ورق بقهوة ... أو العسكري المتخلف (همان: ۲۱-۲۳).

هنگامی که نماینده دستور می‌دهد در چیدمان صحنه تغییراتی ایجاد شود، تبدیل ایوان به انبار، تابوت به میز مذاکره و کفن به پیراهن، در روساخت معنایی از تقابل نمادهای مکانی و در ژرف‌ساخت دلالی از کشمکش عقیدتی کارگردان و نماینده در تحریف مضامین نمایشنامه رومئو و ژولیت سخن می‌گوید. بر اساس کارکردهای روایی متن، «الشرفة» نشانهٔ عشق آسمانی است، «بيت المؤنة» که غالباً در طبقات زیرین منازل واقع می‌شود، نماد عشق زمینی بوده و از نظر دلالی در تقابل با شرفة قرار می‌گیرد. الفاظ «التابوت» و «الكفن» رمز جهان زیرین و مرگ هستند؛ از این‌رو، کارکرد معنایی آنها متضاد با مفاهیم ضمنی «الطاولة» و «الردایة» خواهد بود که بر دنیا و حیات دلالت می‌کنند. بدین ترتیب، دگرگون‌سازی فضای صحنه موجب می‌شود میان مفاهیم متن شکسپیر با مضامین مورد نظر نماینده دوگانگی ایجاد شود؛ یعنی عشق معنوی به عشق مادی، هجران به وصال و مرگ به حیات بدل می‌شود:

> المندوب: بصراحة أهل روميو و جولييت لازم يتصالحوا ... وينسوا الماضي.../ المخرج: مستحيل/ المندوب: روميو جوليطت بدل ما ينتحروا بيتجوزوا/... المخرج: و بهالحالة شو بيكون بقى من شكسبير ... أنت ما تركت للصلح مطرح: المأتم عرس، ... و الشرفة بيت المؤنة، و التابوت طاولة و الكفن بردایة (ماغوط، ۱۹۹۹: ۵۳-۵۸).

همچنین آنجا که نماینده خطاب به بازیگران می‌گوید با چشمان بسته کاربرگ‌های مربوط به علل پیدایش اختلافات را بنگرند و دربارهٔ آن گفتگو کنند، در پاره‌گفتاری که میان ابوماهر و ابونوار صورت می‌گیرد، به‌کارگیری قیدهای مکانی دور و نزدیک «هنا» و «هناک» و الفاظ «المقدمة» و «الخاتمة» در ظاهر کلام، از کشمکش لفظی آن دو شخصیت دربارهٔ اهتمام به نقطهٔ آغاز یا پایان اختلافات سخن می‌گوید؛ اما در باطن، جدال آنان را برای تعیین سطح عاملیت و سلطه‌جویی بر دیگری نشان می‌دهد. أبوماهر با به‌کارگیری شاخص‌های مکانی نزدیک به خاستگاه و ریشه‌های

درگیری دو قبیله توجه دارد و أبونوار با استفاده از اسم اشارهٔ دور به نتایج و فرجام دشمنی آنان عنایت می‌کند:

عاطف: هی نسخة لکل واحد من ورقة العمل، و مصنف فیه کل الخلافات و تواریخها... ثم یضع نظارات طبیة فوق عیونهم المغطاة بعصابة سمیکة من القماش .../ أبوماهر: في هذه اللحظات التاریخیة أعلن من هنا.../ ابونوار: في هذه اللحظات المصیریة أعلن من هناک .../ أبوماهر: أنا بحتج ع لمقدمة .../ أبونوار: أنا بحتج ع الخاتمة ... (همان: ۶۵-۶۸).

۶-۴. کارکرد زمان در مکان

گفتمان نمایشی هیچ‌گاه بدون حضور زمان موجودیت نخواهد یافت. این رمزگان به‌واسطهٔ ادغام با دیگر سطوح دلالی، از جمله مکان، به بازتولید معنی می‌پردازد. پیوند میان زمان و مکان تا بدان حد عمیق و ناگسستنی است که برخی صاحب‌نظران همچون سیزا قاسم در این خصوص گفته‌اند: «چنانچه زمان را خطی فرض کنیم که کنش‌ها بر آن واقع می‌گردند، مکان همواره بر این خط آشکار می‌شود، همراه آن است و آن را دربرمی‌گیرد» (۱۹۸۵: ۱۰۲). همچنین طرح اصطلاح «زمکانیة» توسط باختین بیانگر تعامل درون ذاتی این دو عنصر و دشواربودن تفکیک آنها در آثار هنری است:

در دستورصحنهٔ نخست، همنشینی سه نشانهٔ «ظلال»، «قاتمة» و «الليل» با واژهٔ «الشرفة» تعامل مستقیم زمان و مکان را در راستای بازنمایی احساسات درونی رومئو و ژولیت نشان می‌دهد. از آنجا که در فرهنگ عرفانی شب، سیاهی و تاریکی رمز تعالی مطلق به شمار می‌روند، هدف از تصویر شبی با سایه‌های تاریک بر ایوان، آفرینش نوعی فضای عارفانه و معنوی همچنین خلق مکانی رازآلود و پیچیده است که متناسب با گفتگوی مخفیانهٔ عشاق باشد. در واقع نویسنده با تکیه بر کارکرد ابهام و ناشناختگی شب، در اندیشهٔ مخاطب نسبت به آنچه در تاریکی قرار گرفته، ایجاد تعلیق کرده است:

تفتح الستارة علی ظلال قاتمة لمشهد الشرفة في مسرحیة رومئو و جولییت لشکسبیر حیث یلتقي العاشقان خلسة في الليل و یتناجیان (الماغوط، ۱۹۹۹: ۷).

همچنین ماغوط با ایجاد همبستگی میان زمان و مکان تاریخی، آشفتگی سیاسی جهان عرب را در عصر حاضر به تصویر می‌کشد. او با درهم‌آمیختن مرزهای زمانی، از حال به قرن هفدهم و کشور انگلستان وارد می‌شود تا با استفاده از دلالت‌های نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت، اختلافاتی را که از دیرباز تا کنون در میان سرزمین‌های عربی وجود داشته است، بیان کند. سپس بار دیگر سیر طبیعی رویدادها را دچار گسست می‌کند و به اعماق تاریخ، یعنی عصر اموی و عباسی در مصر و سوریه بازمی‌گردد تا شکوه پیشین آن کشورها را در تقابل با اوضاع کنونی آنها قرار دهد. پس از آن

به‌ناگاه، از گذشته وارد قرن بیست‌ویکم می‌شود و با ذکر فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و جنگ خلیج فارس از تجزیهٔ قلمرو عثمانی و اختلافات عراق و کویت در ۱۹۹۱ سخن می‌گوید:

> عاطف: ... بدنا نقدم المسرحية الخالدة (روميو و جولييت البطل)... أنا واقف فوق الاهرام و قدامي بساتين الشام، و بعده مباشرة مسلسل من اهيار الشيوعية و تفكك الاتحاد السوفياتي ... و فيلم بوليسي عن حرب الخليج ... بس للقرن الواحد و عشرين و بدي اختم حياتي الفنية بفيلم سياسي كوميدي درامي راقص عن الامة العربية ... (همان: ۱۰).

۷. نتیجه

تحلیل و بررسی نمایشنامهٔ خارج السرب بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای فرزان سجودی بیانگر آن است که مکان به‌عنوان یک نظام رمزگانی مستقیماً یا ضمنی در شکل‌گیری گفتمان این اثر نقش بسزایی دارد و در تنظیم حوادث روایی و آفرینش مضامین ساختاری آن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

این رمزگان در نمایشنامهٔ مورد بحث در نتیجهٔ هم‌زیستی سطوح روساختی و ژرف‌ساختی تشکیل شده است. لایه‌های روساختی از طریق حجم، اشکال و خطوط به تصویر اماکن فیزیکی از قبیل اتاق کنفرانس، باغچه، ایوان، راهروها و ... می‌پردازند. لایه‌های ژرف‌ساختی دربردارندهٔ مفاهیم نهفته‌ای هستند که مرتبط با بحران‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی موجود در جوامع عربی است. از مهم‌ترین این مفاهیم می‌توان به تجزیهٔ قلمرو وسیع عربی، اشغال فلسطین، اختلافات کشورهای عربی، رکود فرهنگی-اقتصادی و خودکامگی سران دولتی اشاره کرد.

در این نمایشنامه عناصر صحنه از قبیل دکور، صوت و نور، پیوندی ناگسستنی با مکان دارند. دکور به‌واسطهٔ عناصر ساختمانی و اثاثیه به بازآفرینی فضای سیاسی و فرهنگی حاکم بر جوامع عربی می‌پردازد. سطح صوتی با به‌کارگیری صداهای محیطی و انواع آلات موسیقی، کشورهای عربی و سرزمین‌های اروپایی را تداعی می‌کند. در لایهٔ نورپردازی بازتاب نور با هدف برجسته‌سازی مکان و ایجاد تاریکی در سطوح ژرف‌ساخت معنایی، به‌طور ضمنی عشق آزادی‌خواهان را به وطن بیان می‌کند.

لایهٔ شخصیت متشکل از سطوح بیرونی و درونی است. مؤلفه‌های بیرونی در قالب پوشش، متعلقات فردی و شغل، غالباً جایگاه اجتماعی هریک از اشخاص را نشان می‌دهند. سطوح درونی نمایانگر عواطف روحی شخصیت‌ها هستند. شدت و عمق عواطف با تکیه بر نسبت‌های مکانی بیان شده است. نظام کشمکش غالباً از نوع گفتاری یا عقیدتی بوده و از تقابل فرهنگی شخصیت‌ها و در لایه‌های عمیق معنایی از استبداد حکام حکایت می‌کند. همبستگی مکان و زمان اغلب با هدف بیان عواطف روحی و بحران‌های سیاسی موجود در جوامع عربی از قبیل فروپاشی قلمرو گستردهٔ اسلامی صورت گرفته است.

منابع

اسلین، مارتین (1387)، دنیای درام، ترجمه محمد شهبا، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

أمينة، بوطولة (۲۰۱۶)، «جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري»، رسالة ماجستير، الزاوي الفتيحة، جامعة وهران.

أنوال، طامر (۲۰۱۱)، *المسرح و المناهج النقدية الحديثة*، الجزائر، دار القدس العربي.

بنی‌اسدی، نسیم و فرزان سجودی (۱۳۹۳)، «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا»، هنرهای نمایشی و موسیقی، ش۱۱، صص۲۳-۳۸.

جعفرسلیمان‌ابوبکر، دعاء (۲۰۱۶)، «الديكور مكون بصري على خشبة المسرح»، رسالة ماجستير، الأستاذ المشرف:زينب عبدالله محمد صالح، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا.

جمیل‌محمد، جلال (۲۰۰۲)، *مفهوم الضوء و الظلام فی العرض المسرحي*، القاهرة، الهيئة العامة المصرية.

چندلر، دانیال (۲۰۰۸)، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.

حامدسقایان، مهدی و حمید رضا شعیری و محمدفرزان رجبی (۱۳۹۲)، «بررسی استحالهٔ مکانی در کانال نمایشنامه کانال کمیل رویکرد نشانه‌معناشناختی»، هنرهای نمایشی و موسیقی، ش۶، صص ۳۵-۴۶.

حمادة، ابراهيم (۱۹۸۵)، *معجم المصطلحات الرواية*، قاهرة، دارالمعارف.

الدليمي، منصورنعمان‌نجم (۲۰۰۷)، *المكان في النص المسرحي*، أربد، دارالكندي للنشر.

سجودی، فرزان (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، قصه.

شعیری، محمدرضا (۱۳۹۱)، «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا»، مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی، صص ۹۷-۱۱۷.

عابد، عبدالحمید (۲۰۰۸)، مباحث فی السیمیائیات، المغرب، دار القرويين.

عباسی، علی (۱۳۹۱)، نشانه‌شناسی فضا و مکان، تهران، سخن.

عماد النتشة، جميلة (2016)، «دلالات المكان فی رواية سجن السجن لعصمت منصور»، مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الإنسانية، العدد۲۴، صص۶۹-۸۸.

فردوني، ماريو (بی‌تا)، *الموضات و الازياء فی الفلم*، ترجمة طه فوزي، القاهرة، الموسسة المصرية العامة للتاليف و الترجمة و النشر.

قادری، فاطمه (1389)، «جلوه‌های مقاومت در آثار محمد الماغوط»، ادبیات پایداری، شماره۳ و۴، صص۴۲۹-۴۵۳.

قاسم، سيزا (۱۹۸۵)، *بناء الرواية*، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر.

كريمی، فاطمه و حسين سيدی، (1436)، «اللون و معانية الرمزية فی آثار محمد الماغوط»، إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي، العدد ۱۶، صص۱۳۷-۱۵۹.

کوپر، جی.سی (۱۳۷۹)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد.

گربران، آلن و ژان شوالیه (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها،ج۵/۴/۳، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

الماغوط، محمد (۱۹۹۹)، *خارج السرب*، بيروت، دار المدي.

مصباحی طریقی، شیرین و فرهاد مختاری (۱۳۹۳)، «بررسی تعامل ارزش‌های زیبایی‌شناسانه صوت و تصویر بر مخاطب»، مطالعات رسانه‌ای، ش۹، صص۱۳-۲۲.

References

Abbasi, A, (2012), *Semantics of Space and Place*, Tehran, Speech, [In Persian].

Abed, A, (2008), *Debates in Semiotics*, Morocco, House of villagers, [In Arabic] .

Al-Dulaimi, M, (2007). *The Place in the Dramatic Text*, Jordan, Kenedi library for press [In Arabic].

Amini, B, (2016), *The Aesthetics of Dramatic Place in Algerian Plays*, "Master's Thesis", Al-Zawawi al-Fatihah, University of vahran, [In Arabic].

Al-Moghout, M, (1999), *out of Team*, Beirut, House of Mada, [In Arabic] .

Anwal, T, (Dateless), *Plays and methods of modern criticism*, Algeria, Arabic Library of al-Quds [In Arabic].

Beni-Asadi, N and Sujoodi, F. (2014), "Semantics of Place in Contemporary Iranian Theater with Emphasis on Cinderella Performances", Performing Arts and Music, vol 11, pp 23-38, [In Persian] .

Chandler, D, (2008). *The Basics of Semiotics*. Talal Wahhabah, Beirut, The monumental al-Arabi for the translation [In Arabic] .

Cooper, G, (2000), *Traditional Symbols Illustrated Culture*, Karibassian Malihe, Tehran, Farshad, [In Persian].

Emad Alnatshah, J,(2016), "Place Indication of Sejn al-sejn by Esmat Mansour", Journal of Islamic University in Humanities, vol 24, pp 69-88 ,[In Araabic].

Ferdoni, M, (Dateless), *cover and dress in the theater*, Taha Fuzi, Cairo, Egyptian Public Broadcasting Organization ,[In Arabic] .

Ghaderi, F,(2010),"Effects of Resistance in the Works of Mohamam Al-Maghut", Resistance Litrature, vol 3-4, pp 429-453, [In Persian].

Gerbran, A and Schwalier, j, (2006), *Symbol Culture*, Sudabeh Fazili, Tehran, Jeyhun, [In Persian]

Hemadah, I, (1985), *The Narrative Idiom Culture*, Cairo, Encyclopedia, [In Arabic].

Hamed Saghayan, M, And Shoairi, H and Rajabi, M, (2013), "Investigating Spatial Transformations in the Channel of the Camille Channel - Critical - Semantic Approach", Performing Arts and Music, vol 6, pp 35-46, [In Persian] .

Ja'far Suleiman Abu Bakr, D, (2016), *Visual Element of Decor on the Stage*. 'Master's Thesis', Zainab Abdullah Mohammed Saleh, Sudan University of Science and Technology, [In Arabic].

Jamil Mohammad, J, (2002), *The Concept of Light and Darkness in Dramatic Discourse*, cairo, The Egyptian General Staff, [In Arabic].

Karimi, F, (2014)," Colors and their symbolic meanings in the Works of Mohamamd Al-Maghut", Critical approaches in Arabic and Persian literature, vol 16, pp 137-159, [In Arabic].

Mesbahi Tarighi, Sh, and Mokhtari, F. (2014). "Investigating the Interaction of Aesthetic Values of Sound and Image on the Audience", Media Studies, vol 9, pp 13-22 [In Persian].

Qassim, Siza, (1985), *the Structure of Narrative*, Beirut, House of brightness for Pablication and propagation, [In Arabic].

Shoaeiri, M, (2012). "Typology of Place and its Role in the Production and Threat of Meaning", Proceedings of the Seventh Symposium on Semiotics, pp 97-117, [In Persian] .

Slelin, M, (1996), *the World of Drama*, Mohammad Shahba, Tehran, Farabi Cinema Foundation, [In Arabic] .

Sojouedi, F, (2004), *Applied Semiotics*, Tehran, A Tale, [In Persian].