فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۱
صص۳۵-۴۹

بررسی جنبه‌های نمایشی و نشانه‌شناسی نمایشنامه و اجرای نمایش «خشکسالی و دروغ» به نویسندگی و کارگردانی محمد یعقوبی و پیاده‌سازی الگوی کنشی گرماس و نظریه پیرس بر روی آن

حسین حق پرست / کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.*

hosseinhaghparast9090@gmail.com

چکیده

امروزه بحث در مورد نشانه‌شناسی وجنبه‌های نمایشی، به یکی از دغدغه‌های مهم صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان پیرامون مباحث هنر نمایش تبدیل شده است. با توجه به اینکه در عصرحاضر، بعد اجتماعی این علم مورد توجه قرارگرفته است، لذا این پژوهش درصدد تحلیل نشانه‌شناسی نمایش «خشکسالی و دروغ» به عنوان اثری که هم به لحاظ اجتماعی و هم به لحاظ فرهنگی، از جایگاه خوبی برخوردار بوده است، می‌باشد. هدف از بررسی نشانه‌شناسی این اثر، بررسی نمایه‌های شخصیتی و مکانی، بر مبنای الگوی کنشی گرماس و نظریه پیرس، به منظور تبیین راهبردهای تحلیلی اثر بخش می‌باشد. پژوهش حاضر به صورت توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر شواهد نظری اجرایی نمایش است که روش جمع آوری اطلاعات، به صورت کتابخانه‌ای می‌باشد که در نهایت، پس از بررسی نمایش خشکسالی و دروغ و آیتم‌های مربوط به آن، جنبهٔ نشانه‌شناختی آن را استخراج کرده و با تعاریف و الگوهای مطرح شده در بحث نشانه‌شناسی و الگوی کنشی گرماس و نظریه پیرس مطابقت داده و به تعریف جدیدی از این تطابق دست پیدا نموده است.

کلیدواژه‌ها: خشکسالی و دروغ، گرماس، پیرس، نشانه‌شناسی، جنبه‌های نمایشی.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.2, Summer 2022
pp.35-49

Examining the Dramatic Aspects and Semiotics of the Play and the Performance of the Play "Drought and Lies" Written and Directed by Mohammad Yaqoubi and Implementing Garmas's Action Model and Peirce's Theory on It

Hossein Haghparast / MA in Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Tehran Branch, Tehran, Iran.*
hosseinhaghparast9090@gmail.com

Abstract

Today, the discussion of semiotics and dramatic aspects has become an important preoccupation of experts and theorists on the subjects of the performing arts. Considering that nowadays, the social aspect of this science has been taken into consideration, therefore this research tries to analyze the semiotics of the show "Drought and Lies" as a work that has had a good position both socially and culturally. . The aim of the semiotic analysis of this work is to examine the personality and spatial profiles, based on Germas's action model and Peirce's theory, in order to explain effective analytical strategies. The present research is descriptive-analytical and based on the theoretical evidence of the performance of the show, and the method of collecting information is in the form of a library, which finally, after examining the show Drought and Lies and its related items, extracted its semiotic aspect and It has corresponded with the definitions and patterns proposed in the discussion of semiotics and Garmas's action model and Peirce's theory and has reached a new definition of this correspondence.

Keywords: Drought and Lies, Garmas, Peirce, semiotics, dramatic aspects.

مقدمه

نشانه‌شناسی یکی از اصلی‌ترین زیرمجموعه‌های جنبه‌های نمایشی است و از اصطلاحاتی است که امروزه بسیار به‌کار می‌رود، اما ماهیت و کارکردآن چندان روشن نیست (قائمی، ۱۳۹۷). نشانه‌شناسی علم مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای (زبان، رمزگان و...) و فرآیندهای تاویلی و ابزارهای پژوهشی، برای فهم حقیقت پنهان در پس علائم، رموز، نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی است. این دانش تحولات عمیقی در زمینه‌های گوناگون مانند زبان‌شناسی، فلسفه و شاخه‌های گوناگون آن، مطالعات دینی و تفسیر متون مقدس و غیره به وجود آورده است (تاجیک، ۱۳۹۸). سابقهٔ نشانه‌شناسی را می‌توان به دوران باستان ارجاع داد. در یونان قدیم، معنای نشانه بیشتر با واژه‌های نمایه و عارضه، قرین بود تا مفهوم نشانه به معنای امروزی. در دوره قبل از تکوین علم نشانه‌شناسی، چندان توجهی به بعد اجتماعی موضوع نمی‌شد. با این حال، از دیرباز تلاش‌های فراوانی برای نظم دادن به درک از چگونگی عملکرد نشانه صورت گرفته است. در این میان، نمایش به عنوان هنر یکه دارای بعد اجتماعی است، از دیدگاه نشانه‌شناسانه قابل بررسی است (سهیلی و مهاجرپور، ۱۳۹۸).

نشانه‌شناسی کمک می‌کند تا از منظری نوین و متفاوت به بحث در مورد ویژگی ارجاعی و معنایی پدیده‌ها، نفی ذهنیت، رابطهٔ کارگزار و ساختار، بازنمایی واقعیت، متن‌وارگی و تأویل پدیده‌ها، رشد فرهنگ توده‌ای، جهانی شدن، تحلیل طبقات اجتماعی، تفاوت‌ها و شکاف‌های فرهنگی وگفتمانی، سیر تطور و تحول گفتمانی، رابطهٔ جامعه و دولت و مانند آن پرداخته شود. افزون بر این، نشانه‌شناسی می‌گوید که ساختارها می‌تواند معنادار باشد. به معنای دیگر، ساختارها مبنایی نشانه‌ای دارند و به صورت یک نظام عمل می‌کنند (تاجیک، ۱۳۹۸).

نشانه‌شناسی دو بنیان‌گذار دارد. چارلز ساندرس پیرس و فردیناند دوسوسور و نکتهٔ جالب توجه اینکه اگر چه آن‌ها هم عصر بودند، ولی هیچ‌یک از آن دو، از کار دیگری خبر نداشت و همین امر باعث گردید که از همان ابتدا، دو گرایش متفاوت در نشانه‌شناسی پیدا شود: یکی نشانه‌شناسی فلسفی پیرس و دیگری نشانه‌شناسی زبانی سوسور. نشانه‌شناسی پیرس رنگ فلسفی داشت و کم‌تر بر زبان‌شناسی تأثیر نهاد، ولی نشانه‌شناسی سوسور عملاً به بزرگ‌ترین مکتب زبان‌شناختی تبدیل شد و در بررسی زبان، نقش عمده ای ایفاء کرد. پیرس نشانه‌شناسی را بدین منظور ابداع کرد که با روش برتری انواع استدلال و قضایای منطق ونحوه

حصول معرفت جدید را بررسی کند.

در عرصهٔ پژوهش‌های هنری، این علم به بررسی ماهیت ارجاعی گزاره‌های هنری و نسبت این گزاره‌ها با حقایق اجتماعی و فرهنگی ساکن در جامعه متولی می‌پردازد. به بیان دیگر، نشانه‌شناس هنری با تمرکز بر کارکرد نشانه‌ها، به بحث در مورد تولید معنا و چگونگی معنادار شدن زیست جهان اجتماعی و فرهنگی جامعه می‌پردازد. از این منظر، تردیدی نیست که پدیده‌های هنری به تنهایی معنا پیدا نمی‌کنند، بلکه در درون شبکه‌ای از معانی جای دارند و دارای چارچوبی مطابق با جامعه مولد خود هستند. نشانه‌شناسی با مطالعه این چهارچوب‌ها و زمینه‌های ایجاد آن‌ها به مطالعهٔ هنر و ادبیات هنری و نمایشی یاری می‌رساند. در واقع، نشانه‌شناسی با تعمق بر اجزای معنادهنده و ادبیات مکانی و نمایشی رمزگشای آثار نمایشی می‌باشد. بر این اساس، نوشتار حاضر با درک ضرورت بررسی نشانه‌شناسی و نقش آن در درک آثار نمایشی به بررسی نمایشنامه «خشکسالی و دروغ» براساس الگوی کنشی گرماس و تئوری نشانه‌شناسی پیرس می‌پردازد و جهت تبیین بهتر دیدگاه خود، در ابتدا، به تعریف نظریات گرماس و پیرس پرداخته و پس از ارائه خلاصه و تحلیل نمایشنامه خشکسالی و دروغ، آن را بر پایه دو نظریه مذکور مورد بررسی قرار می‌دهد.

پیرنگ داستان

داستان «خشکسالی و دروغ» به بررسی جدال میان حقیقت و دروغ در زندگی زناشویی می‌پردازد. شروع نمایش با صدای قیچی زنی آلا آغاز می‌گردد که در حال کوتاه کردن موهای همسرش امید است و در طرف دیگر، صحنه کاناپه‌ای بزرگ قرار دارد و مردی جوان‌تر به نام آرش با شخصیت بذله‌گو و نقادانه قرار دارد که خود را با اولین دیالوگ در زمینه شباهت مردان به یکدیگر و تفاوت زن‌ها با هم نشان می‌دهد. در ادامه داستان، مشخص می‌گردد که آلا و آرش با یکدیگر خواهر و برادر هستند و امید همسر آلا، با آرش در دوران دانشگاه هم‌کلاس بوده است. هر سه نفر آن‌ها در رشته حقوق فارغ‌التحصیل شده‌اند و در یک دفتر وکالت با یکدیگر کار می‌کنند. طنزپردازی‌های آرش در زمینهٔ تفاوت‌های زنان و مردان، موجب عصبانیت آلا می‌شود و درگیری لفظی میان آن دو پدید می‌آورد و امید تلاش می‌کند با آرامش از شدت آن بکاهد. صدای قیچی اصلاح هنوز شنیده می‌شود. شاید کمی شدیدتر که نشانهٔ شدت عصبانیت آلا است. در این بین، ناگهان صدای زنگ پیامک گوشی امید

توجهات امید از آرش می‌خواهد تا پیامک را بخواند. «تولدت مبارک استاد». آرش این جمله را با صدای بلند و با کمی شیطنت می‌خواند که کنجکاوی آلا را برمی انگیزد. «کی فرستاده؟» نام فرستنده و توضیحات امید نشان می‌دهد که فرستنده یکی از دانشجویان مونث امید است و شدت عصبانیت آلا با این پیامک بیشتر می‌شود و مجادلات لفظی امید و آلا و شوخی‌های صادقانه آرش ادامه می‌یابد. در همین اثنا، صدای گوشی امید برای بار دوم به مجادله لفظی پایان می‌دهد و دوباره امید از آرش می‌خواهد تا پاسخ دهد از مکالمه صورت گرفته مشخص می‌شود فرد تماس گیرنده همسر پیشین امید، میترا است که برای یک کار حقوقی نیاز به کمک امید دارد و امید برای کمک به او یک قرار برای ساعت سه بعدازظهر همان روز با میترا می‌گذارد که باز نگرانی‌های آلا از این ملاقات و پذیرفتن کمک به میترا، مجادله جدیدی را میان امید و آلا ایجاد می‌کند و صدای وجدان امید که در مقابل صحبت‌های آلا واقعیت وجودی امید را به مخاطبانش نشان می‌دهد، در مقابل صحبت‌هایی که در ظاهر به خاطر ترس از آلا به دروغ مجبور است بگوید در صحنه شنیده می‌شود.

باکم شدن نور و تغییرساده دکور صحنه، زمان داستان به گذشته برمی‌گردد و منزل میترا و امید نمایان می‌شود و در طی دیالوگ‌هایی که بین امید و میترا در این صحنه رخ می‌دهد تفاوت‌های عاطفی و ذهنی این دو به روشنی نمایان می‌گردد و دلایل جدایی امید و میترا به روشنی بیان می‌گردد و باز کم شدن نور و تغییری ساده در دکور صحنه طرف دیگر داستان وزندگی آلا و آرش را نشان می‌دهد و تلاش آلا و آرش برای جدایی آلا از همسرش افشین که مردی نسبتاً سنتی است. در طی ادامه داستان، ارتباط دوستانه آرش و امید که از گذشته آن‌ها نشأت می‌گیرد و موجب آشنایی بیشتر آلا و امید و پیشنهاد کاری آلا به امید برای زدن یک دفتر کاری مشترک که عمق این صمیمیت را بیشتر می‌کند و در مقابل آن، فاصله بیشتر امید و میترا به دلیل صداقت امید و تفکرات رمانتیک میترا از زندگی مشترک، داستان را به سمت شکل‌گیری یک رابطه عمیق میان امید و آلا سوق می‌دهد و در این میان، داستان تلاش می‌کند نیمهٔ دیگری از شخصیت میترا که زنی رؤیاپرداز به نظر می‌رسد را نمایان می‌کند، زنی که به ارتباط عاطفی همسرش با خواهر دوست صمیمیشان پی برده، اما به خاطر شاید غرورش قادر به عیان کردن آن نیست و در طی یک میهمانی کوچک که با حضور چهار شخصیت اصلی داستان در منزل امید و میترا صورت گرفته از طریق بیان قصه یک فیلم (که در ذهن خود ساخته و در حقیقت چنین فیلمی وجود ندارد) سعی می‌کند

آگاهی خود را از این رابطه بیان کند. با تاریکی مجدد صحنه و تغییر دکور، زمان قصه به حال بازمی‌گردد و دیدار ساعت سه بعدازظهر میترا و امید و درخواست همکاری میترا به امید که تنها بهانه‌ای برای یک دیدار به مناسبت تولد امید بوده و امید از این ترفند آگاه نبوده است. میترا در این دیدار تبدیل به زنی عاقل و کاملاً منطقی برعکس شخصیت گذشته خود شده و با دادن یک کتاب به عنوان هدیه به امید این تغییر را در دید مخاطبان قصه پررنگ‌تر می‌کند و پس از خروج میترا از دفتر، امید به فکر فرو می‌رود و با ورود آلا و دیدن هدیه و توضیحات امید باز مجادله میان امید و آلا آغاز می‌شود و مخاطب را به یاد صحنه‌های مجادله میترا و امید می‌اندازدکه دوباره تکرار می‌گردد و داستان در اینجا پایان می‌یابد.

داستان

امید و میترا خانواده دو نفری کوچکی تشکیل داده‌اند. امید یک وکیل موفق است و به حرف‌هاش اهمیت زیادی می‌دهد، اما مدتی است با همسرش دچار اختلاف شده است، اما با روند داستان مشخص می‌گردد این اختلافات که ناشی از تفاوت در دیدگاه‌های آن دو است، از همان اوایل ازدواجشان هم وجود داشته و بعد از گذشت چند سال از زندگی مشترکشان این اختلافات پررنگ‌تر گردیده، با ورود آلا، خواهر دوست و همکلاسی قدیمی (آرش) امید به زندگی آن‌ها، فکر جدایی و طلاق در امید جان می‌گیرد. آلا به تازگی از همسرش افشین جدا شده است و به واسطهٔ رشته کاری مشترک به امید نزدیک‌تر می‌شود که هر چه رابطه امید و آلا قوی‌تر می‌شود فاصله میترا و امید بیشتر و بیشتر می‌شود تا اینکه امید و میترا از یکدیگر جدا می‌شوند و کمی بعد امید با آلا ازدواج می‌کند. پس از مدتی، آرش، امید و آلا با یکدیگر یک دفتر وکالت میزنند و با هم مشغول فعالیت هستند. روزها و سال‌ها سپری می‌گردد. در روز تولد امید، یک تماس تلفنی دور از انتظار رخ می‌دهد. میترا چون احساس می‌کرد از جانب فردی جانش در خطر است از امید کمک می‌خواهد که این منجر به یک مشاجره بزرگ میان آلا و امید می‌شود. در تمام داستان، دروغ در میان روابط افراد با یکدیگر؛ آلا با امید، امید با آلا، میترا با امید، میترا با آلا و سایر شخصیت‌های نمایش موج می‌زند و امید برای آرامش در زندگی‌اش و تداوم آن به همه دروغ می‌گوید؛ حتی به خودش. در صورتی که در باطنش از این موضوع رنج می‌برد، اما به خاطر رضایت همسرش و اطرافیانش به دروغ تن می‌دهد. به مرور و در طی دیالوگ‌های داستان مشخص می‌شود که زندگی کنونی امید همچون زندگی

گذشته اوست و شاید تفاوت چندانی میان زندگی با آلا و میترا وجود نداشته باشدکه با اولین دیدار میترا با امید این مطلب در افکار امید (که به گوش مخاطبان بلند شنیده می‌شود) پررنگ می‌شود.

الگوی کنشی گرماس

از نظر معتقدان به نظریه کنشی در داستان، هر شخصیتی نقشی به عهده دارد که باید آن را انجام دهد. از این‌رو، معتقدان به این نظریه، شخصیت را کنش‌گر می‌نامند. اولین بار پراپ (Propp) در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (Morphology) نظریه کنشی را مطرح کرد (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۴). در واقع، پراپ با تحلیل محتوای حدود صد قصهٔ عامیانهٔ روسی به بن‌مایه‌های تکرارشوندهٔ آن‌ها دست یافت. او معتقد است با وجود شخصیت های مختلف در قصه‌ها، کارکردهای آن‌ها ثابت و محدود است (علوی مقدم و پورشهرام، ۱۳۹۹). روش پراپ که از ۳۱ نقش اصلی و ۷ نقش روایی گسترده تشکیل شده است، الگوی بسیاری از ساختارگرایان همچون آلژیر ژولین داس گرماس (A.J. Greimas)، ژرار ژنت (Gerarde Genette) و کلود برمون (Claude Bremond) قرار گرفت.

در سال‌های دهه ۱۹۶۰، گرماس با تکیه بر تجارب روایت‌شناسی پراپ که حاصل مطالعات افسانه‌های پریان بود و بر اساس آن، شخصیت‌های روایت را به هفت دسته کلی تقسیم نموده بود، با روشی تقلیلی اقدام به ارائه «الگوی کنش» کرد که به وسیله آن می‌توان هر موضوع حقیقی و هر رخداد دارای موضوع را تفسیر نمود (سقائیان و شعیری، ۱۳۹۷). در مدل «الگوی کنشی» یک رخداد به شش جزء شکسته می‌شود که کنش‌گرهای تحلیل کنشی و شامل توصیف هر عنصر رخداد در یکی از دسته‌های کنشی می‌باشند. این شش کنش‌گر به سه دسته تقابلی تقسیم می‌شوند که هر کدام یک محور کنشی توضیحی را شامل می‌شوند. محور خواسته شامل فاعل/مفعول، محور قدرت مشتمل بر یاری‌رسان/بازدارنده و محور ارسال در برگیرنده فرستنده/گیرنده می باشند (احمدی، ۱۳۷۱: ۸۸). در واقع، گرماس میان هر یک از این عناصر و کنش‌گرها مراحلی را دخیل می‌داند؛ ازجمله میان فرستنده و گیرنده چند مرحله را دخیل می‌داند که عبارت‌اند از: ارتباط، قرارداد تا تبدیل اطلاعات. به همین ترتیب، میان یاری‌دهنده (فاعل) و مخالف (مفعول) مراحل مشاجره و رویارویی را قرار می‌دهد (همان: ۹۵). زوج فاعل/ مفعول بنیادی‌ترین جفت است و به ساختار اسطوره‌ای جست‌وجو

می‌انجامد. این زوج کنش‌گر به همراه زوج کنش‌گر فرستنده/گیرنده، به نظر گرماس ساختار پایه دلالت در همه سخن‌ها است. این دو گروه نشان‌دهندهٔ تحقق «ساختاربنیادی دلالت» A:B::-A:-B می‌باشند (علوی مقدم و پورشهرام، ۱۳۹۹). لذا شرط گرماس مبنی بر اینکه باید زنجیره دلالت به شکل یک کل دلالت‌گر باشد، تا معنا وجود داشته باشد، محقق می‌شود. این سه دسته کنش‌گر در سطح رو بنایی سه نوع ساختار همنشینی روایی با یکدیگر اجرا می‌کنند: همنشینی اجرایی (آزمون، مبارزه)، قراردادی (بستن و شکستن پیمان) و انفصالی (رفتن و بازگشتن).حرکت از یکی به سوی دیگری در سطح، همراه با انتقال هستی-کیفیتی یا چیزی از یک عامل کنش به عامل کنش دیگر همراه است، جوهر روایت را می‌سازد (سهیلی و مهاجرپور، ۱۳۹۸). بنابراین کل مجموعه کنش‌گرها در قالب ساختار بنیادین جمله یعنی فاعل، مفعول و فعل شکل می‌گیرند. در این طرح، جایگاه قهرمان را کنش‌های وی با کنش‌های سایر الگوهای کنش تعیین می‌کند؛ او گاه گیرنده است و گاه نیست. از این شش عنصر، ممکن است هر شش دسته در حکایتی یافت شود و گاه فقط شماری از آنان مطرح می‌شوند. افزون بر این‌ها، در الگوی مذکور، موضوع (مورد سوم) مورد تأکید است. در واقع گرماس «الگوی کنشی» را در سه دستهٔ کلی جای می‌دهد که در هر یک مناسبت شخصیت با موضوع خاصی مطرح است: نسبت خواست و اشتیاق، ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر، و نسبت پیکار (علوی مقدم و پورشهرام، ۱۳۹۹). در واقع، از نقطه نظر هستی‌شناختی هر یک از کنش‌گرهای موجود می‌توانند به سه دسته موجودات بشری، موجودات سلب و مفاهیم تعلق داشته باشند.کنش‌گر اگر در موقعیت فاعل، فرستنده و گیرنده قرار گیرد، تمایل دارد که در دسته موجودات بشری باشد، اما اگر مفاهیم در این موقعیت‌ها قرار بگیرند، باید شخصیت‌پردازی شوند. در نهایت، گرماس و هم نظرانش به این تئوری معتقدند که می‌توان از عناصر روساختی عینی به ساختارهایی دست یافت که در عمق متن واقع شده‌اند و دارای معنا هستند. در واقع، مباحث مهم این محققان، یافتن دستور زبان داستان است؛ یعنی قانونمندی‌ها و قواعدی که بر قصه‌ها و داستان‌ها حاکم است. از نظر آن‌ها، هر شخصیتی در داستان نقشی برعهده دارد که باید آن را انجام دهد. به همین جهت، از نظر آنان، کنش‌گر نامیده می‌شود و همه هستی شخصیت در نقش و کنشی خلاصه می‌شود که در داستان بر عهده دارد. به عبارت دیگر، ویژگی و مشخصه‌های معنایی شخصیت چندان مهم نیست؛ حتی جنسیت او هم اهمیت ندارد، بلکه همه هستی شخصیت، در نقشی خلاصه می‌شود که در

داستان برعهده دارد.

نشانه‌شناسی نمایشنامه خشکسالی و دروغ براساس الگوی کنشی گرماس

داستان این نمایش بر تأثیر دروغ در روابط بین افراد در خانواده تأکید دارد. اکثر کنش‌های داستان بین زوج شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد: آرش و آلا، امید و میترا، امید وآرش، آرش و میترا.

اما اولین و آخرین کنش روابط را از حوزه ارتباط خصوصی افراد به ارتباط خانوادگی و به صورت عام‌تر به روابط اجتماعی تعمیم می‌دهند. هر کدام از این کنش‌ها از رویدادهای ساده‌ای مانند خر و پف کردن، غذا درست کردن و... شروع می‌شود و به صورتی واقع‌گرایانه به بحران می‌رسد. این فرایند در رابطه میان شخصیت‌ها تکرار می‌شود تا اینکه عمق پیدا کرده و به فاجعه ختم شود. ساده بودن شروع این کنش‌ها به همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت‌ها بسیار کمک می‌کند. البته رگه‌های طنز داستان در دل تراژدی نیز تأثیر بسزایی بر موفقیت و ارتباط مخاطب با نمایش دارد.

نویسنده در این نمایش به جای پرداختن به قصه‌ای خطی و مطرح کردن تم مورد نظر خود در ساختاری کلیشه ای، شخصیت‌ها را روان‌شناسی می‌کند. به همین دلیل، با اینکه آدم‌های نمایش او ظاهراً گفت‌وگوهای بی‌هدفی را دنبال می‌کنند، ولی با هوشمندی به سراغ برخی انگیزه‌ها و دلایل ناگفته در متن می‌روند.

دیالوگ

نمایشنامه خشکسالی و دروغ در صحنه‌هایی با تمپوی ایستا و با حداقل اکسسوار صحنه نوشته شده است تا هسته اصلی نمایش که دیالوگ‌ها است، بر فضای ساکن و مخوف صحنه حاکم شود. نقطه اتصال صحنه‌های نمایش، کشمکش پرسوناژها است و در نهایت، از طریق همین کشمکش، روایت مدرنش به حفظ ریتم و انسجام صحنه‌ها و آشکار شدن محتوا می‌انجامد. به طوری که دیالوگ در آن نقش تعیین کننده‌ای را ایفا می‌کند.

ژست و حرکت در مکان

در نمایش خشکسالی و دروغ، ژست‌ها در جهت بیان شخصیت‌پردازی شخصیت‌های نمایش موفق عملکرده است. نویسنده نوعی انتزاع و تجرید را در صحنه ایجاد می‌کند. میترا

به عنوان یکی از نمادین‌ترین شخصیت‌های نمایش است که در نوع راه رفتن، نحوه غمگین شدن،گریه کردن و... ژست‌های فانتزی گونه‌ای دارد.

آرش تنها شخصیتی است که در نمایشنامه با حرکات ایستا و رفتارهای طنزگونه خود حقایق را به صورتی ظریف برای مخاطبین بیان می‌کند. او روابط افراد را همچون خطوط کتاب بهم پیوسته می‌داند (که در بیشترصحنه‌های حضورش در نمایشنامه همراهش هست) و این استعاره‌ای است برای وابستگی سرنوشت افراد به یکدیگر و تداعی‌گر جامعه‌ای ایده‌آل است.

آلا یکی از شخصیت‌های مهم داستان محسوب می‌شود. زنی شبیه زنان واقعی جامعه امروز. زنی که برای بهتر شدن زندگی خودش تمام تلاشش را می‌کند. شغلش را عامل موفقیت خودش می‌داند. یک زن بی‌پروا و شجاع است. در عین استقلال، به برادرش متکی است. حرکاتی واقع‌گرایانه و قابل درک در طول نمایش از خود نشان می‌دهد.

امید شخصیتی صادق را از خود نشان می‌دهد، اما در باطن برای جلب رضایت دیگران به دروغ پناه می‌برد و در طول داستان جدالی بین این دو بعد صورت می‌گیرد که او را از مردی مستقل و محکم در ظاهر تبدیل به مردی وابسته و ضعیف می‌کند.

استفاده از نور

نورپردازی، به ویژه با فراهم کردن امکان جداسازی و نیز برجسته‌سازی بخش‌هایی از فضای صحنه با درسایه گذاشتن بخش‌های دیگر، اهمیتی تازه به دکور و در نتیجه به مکان می‌بخشد و به مثابه لایه‌ای تأثیرگذار در مکان تئاتری عمل می‌کند. همچنین می‌توان به واسطه نور سردی و گرمی، بی‌روحی یا پرشوری، عمق و مکانی درون مکانی دیگر به وجود آورد. در این نمایشنامه، از نور جهت تغییر در مکان اجرای قصه استفاده شده است (حرکت قصه از منزل امید و میترا به منزل آرش). در بعضی قسمت‌های نمایش (صحبت‌های آرش و آلا در پرده اول نمایش) تاریکی در میان دیالوگ‌ها همراه با سکوت شخصیت‌ها، فرصت اندیشیدن در مورد موضوعات صحبت شده را در همان زمان برای مخاطبان ایجاد می‌کرد و شاید پرسش‌های اصلی نمایشنامه در میان این سکوت و تاریکی مطرح می‌گردید. در برخی قسمت‌های نمایشنامه نور(تاریکی و روشنایی سریع) برای نشان دادن و حرکت از زمان حال به گذشته و یا بالعکس استفاده شده است. مانند حرکت از دفتر وکالت (زمان حال) به منزل

امید و میترا (زمان گذشته) - پرده اول.

استفاده از صدا

یکی از مهم‌ترین رمزگانی که در نمایشنامه‌ها استفاده می‌شود، رمزگان صدا و موسیقی است.در این نمایشنامه، از رمزگان صداهای محیطی استفاده زیادی شده است. نظیر:

صدای قیچی-پرده اول. صدای پیامک-پرده اول. زنگ تلفن-پرده اول، دوم و سوم. صدای مرد در فیلم (منزل امید و میترا)-پرده دوم. موسیقی پایان فیلم (منزل امید و میترا)-پرده دوم. صدای دویدن (امید)-پرده هفتم. صدای قفل شدن در (منزل امید ومیترا)-پرده یازدهم. خاموش و روشن کردن فندک-پرده دوازدهم. صدای باز کردن کادو-پرده سیزدهم. صدای ورق زدن دفترچه-پرده آخر.

استفاده از لباس

درنمایشنامه به دلیل برخورداری از فضای آزاد برای مخاطب، اشاره‌ای به نوع لباس شخصیت‌ها نشده است.

جدول۱: آرایه‌های نمایش خشکسالی و دروغ، (منبع: نگارنده)

نمونه	آرایه	مکان در نمایش
دست و پات گم کردی	استعاره از هول شدن	پرده اول
بازی از این روتر	کنایه از واضح بودن کار	پرده اول
لنگه نداری	کنایه از بی‌رقیب بودن	پرده اول
هروقت حرفت تموم شد یه نوبت هم به من بده حرف بزنم	کنایه از مجال دادن برای صحبت	پرده دوم
انگار تشنه‌ات بشه بخوای یک لیوان آب بخوری	استعاره از نیازی که زود برطرف می‌شود	پرده سوم
داری نرمش می‌کنی	کنایه از جلب موافقت	پرده سوم
خودشیرینی	کنایه از کسی که تلاش می‌کند عزیز شود	پرده چهارم
ظرفیتش اندازه گنجشکه	کنایه از آدم کم‌ظرفیت	پرده پنجم
از خنده ریسه رفت	کنایه از زیاد خندیدن	پرده ششم
نگاه به بیرون بنداز تهران می‌بینی	مجاز از کل شهر تهران	پرده ششم

نظریه پیرس

نشانه‌شناسی پیرس، با وجودشناسی و معرفت‌شناسی وی ارتباط عمیقی دارد یا به عبارت دقیق‌تر، می‌توان گفت که نشانه‌شناسی و برداشت پیرس از نشانه، در نگرش وی در مورد عالم

تعیین کننده است. پیرس، نشانه‌شناسی را نظریه شبه ضروری می‌دانست، زیرا مشخصات و نشانه‌هایی را که ذهن از طریق تجربه به دست می‌آید، روشن می‌کند. از این‌رو، پیرس منطق را نشانه‌شناسی صوری دانست (آملی و غفاری، ۱۳۹۸). پیرس تعریفی سه‌گانه از نشانه مطرح می‌کند که شامل اولاً رِپرسانَت من به معنای وسیع کلمه و بالضروره قراردادی یا زبانی نیست، ثانیاً «نشان دادن چیزی» موضوع یا متعّلق نشانه‌شناختی که شامل امور قابل تصور است از جمله شیء‌ای، حادثه‌ای، رابطه‌ای، کیفیتی، قانونی و...، و ثالثًا تفسیرکننده یا نشانهٔ تفسیرکننده است که بر خودش دلالت نمی‌کند، بلکه بر تصور ذهنی یا امری که میان نشانه و موضوع، رابطه ای ایجاد می‌کند، دلالت دارد. در اینجا نکتهٔ ظریف این است که پیرس، تفسیرکننده را، همان نشانه در ذهن می‌دانست که باعث ایجاد معنا و درک خاصی می‌شود، و نه شخص.

به نوبه خود، فکر تولید شده نشانه می‌شود و در ارتباط با نشانه‌های دیگر، نشانه و افکار دیگر را به وجود می‌آورد. بدین‌سان نزد پیرس، فرایند شناخت، فرایند ارتباط و تولید نشانه‌ها است. لذا اندیشه، عین نشانه است؛ نه اینکه نشانه، اندیشه به مثابهٔ واقعیت از سنخ مختلف را به وجود بیاورد و چون هر نشانه دال بر شیء‌ای است و تفسیری می‌طلبد، در واقع، فهم و تحلیل اندیشه‌ها همان تحلیل نشانه‌ها است. پیرس نشانه‌ها را به سه دسته طبقه‌بندی می‌کند:

۱. نمادین: رابطه بین دال و مدلول قراردادی است.

۲. شمایلی: رابطه بین دال و مدلول بر اساس شباهت است.

۳. نمایه‌ای: رابطه بین دال و مدلول علت- معلولی است (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۹).

ارتباط تولیدی میان نشانه‌ها، تکوینی است و صرفًا قراردادی نیست. از این‌رو، یکی از ویژگی‌های مهم نشانه‌شناسی پیرس، این است که خود تفسیرکننده به نوبهٔ خود می‌تواند به نشانه تبدیل شود و قابل تفسیره‌ای دیگر شود. به طور مثال، کلمهٔ نشانه است، موضوع، گربهٔ واقعی است که همان مدل ولاین کلمه است و گربه تفسیرکنندهٔ اول، تعریف مشترک ما از این کلمه است، یعنی همان مفهوم کلی گربه. پیرس این نسبت اول را اصلی مبنای چهار نشانه می‌نامد. اما فرایند نشانه‌شناختی ادامه می‌یابد، زیرا براساس این نشانه ممکن است که تصور گربهٔ خاصی در ذهن انسان پدید آید و در مورد آن با یک نفر دیگر صحبت کند و آن به نوبهٔ خود تفسیر کننده‌های دیگری در ذهن طرف مقابل ایجاد کند. از این جهت، پیرس نشانه را ابزار اصلی فرایند تفکر و گفتگو می‌دانست (ایمانی، ۱۳۷۰: ۸۳). پیرس بخش‌های مختلف

نشانه‌شناسی را شامل موارد زیر می‌داند:

۱. نمود یا بازنمون: ابزاری که چیزی را در ذهن متبلور می‌کند. در واقع، شکلی است که نشانه به خود می‌گیرد و می‌توان آن را نشانه نامید که معادل دال است.

۲. تفسیر: آنچه به ذهن شنونده متبلور می‌شود و همانا درکی است که نشانه به وجود می‌آوردکه می‌توان آن را معادل مدلول دانست.

۳. چیزی که نشانه بر آن دلالت می‌کند، همان موضوع و مصداق است (جامی نثار، ۱۳۸۵: ۶۲).

بر این اساس و باتوجه به آنچه در مورد نظریه پیرس ذکر شد، طبقه‌بندی نشانه‌ها در نمایشنامه خشکسالی و دروغ در قالب جدول زیر صورت می‌گیرد.

نشانه‌شناسی نمایشنامه خشکسالی و دروغ براساس نظریه پیرس

جدول۲: نشانه‌شناسی نمایشنامه خشکسالی و دروغ براساس نظریه پیرس، (منبع: نگارنده)

	مولفه های مورد بررسی	کارکرد نشانه شناسان
آیتم های مربوط به شخصیتهای نمایشنامه	سیگارخاموش کشیدن امید	نمادی از سیگاری بودن او درگذشته
	عینک دور مشکی و نمره بالای آلا	شمایلی از چشمان ضعیف او
	تاب در دست آرش	نمایه ای از اهل مطالعه بودن
	نوع بیان شل و بدون تمرکز میترا	نمایه ای از بی اهمیتی موضوع و بحث
وسایل صحنه	کنایه خاکستری	نمایه ای از بی روح بودن فضای حاکم
	برمنزل	ملحفه چروک روی تخت منزل
	امید	نمایه ای از شلختگی میترا
	روزنامه دست آرش	نمایه ای از خبرخوانی آرش
	قیچی در دست آلا	نمایه ای از برش زدن مشکلات وغم هایش
	موبایل وتلفن رومیزی	نمایه ای از ارتباط میان افراد
نورپردازی	نور اسپات صحنه آخر برامید و میترا	نمایه ای از تاکید صحنه
صدا	پاندول ساعت	نمادگذرزمان

نتیجه

۱. رویکردهای جدید نقد ادبی ایجاب می‌کند با نگاهی نو به آثار ادبی نگریسته شود و از مبانی نظری، روشمند و منسجم نقد ادبی بهره‌مند گرفته شود. موضوع نقد، رهاندن متن و بازگرداندن غنای معنایی آن است و این از راه بازسازی رمزگان‌ها و شیوه‌های دلالتی شالوده آن انجام می‌گیرد. یکی از شیوه‌های کاربردی در نقد ادبی، نشانه‌شناسی است. شیوه‌ای که

می‌کوشد به مطالعهٔ علمی نظامه‌ای نشانه‌ای طبیعی یا مصنوعی بپردازد و به تجزیه و تحلیل علمی، علایم و نشانه‌ها و در مجموع نظام‌های نشانه‌شناختی بپردازد. در نشانه‌شناسی ارتباط بین نقشه او عناصر سازنده نیز تبیین می‌گردد تا بدین‌روش علاوه بر ساختارهای سطحی نشانه‌ای به ساختارهای عمیق درون متن نیز پی برده شود.

۲. الگوی کنشی گرماس که تحت تأثیر پراپ نظریه خود را مطرح کرد تقریباً در تمام ژانرهای ادبی قابل اجرا است و این نشان از میزان انعطاف‌پذیری الگوی وی و ساختارگراتر بودن او نسبت به سایر نشانه‌شناسان است. در این الگو، داستان به مثابه یک مجموعه نظام کلی کنش‌ها درنظر گرفته شده است. البته تأکید افراطی این الگوی شاید مهم‌ترین نقص آن باشد که به آن وارد شده است. با نگاهی به نمایشنامه خشکسالی و دروغ می‌توان چنین نتیجه گرفت که محمد یعقوبی در پرداختن به شخصیت‌های داستانی خود بسیار سنجیده عمل می‌کند به گونه‌ای که هر کدام از افراد برای رسیدن به جایگاه‌ها و ارزش‌های خود تلاش می‌کنند

۳. تئوری پیرس مبنای مناسبی برای بررسی و تحلیل نمایشنامه خشکسالی و دروغ است، زیرا از آنجایی که قدرت و اهمیت کار پیرس در این است که او نشانه‌ها را با تصاویر و حرکات بیان می‌کند و نه با بهره‌گیری از کارکردهای زبانی. بر همین اساس، نشانه‌شناسی پیرس توانسته الگوی مناسبی از نمایشنامه مذکور را ارائه نماید و تقسیم‌بندی و بازنشانی دقیقی از تصاویر و حرکات نشان دهد.

در مجموع نوشتار حاضر توانسته ساختار نمایشنامه خشکسالی و دروغ را از دو منظر مورد نقد و بررسی قرار دهد:

- در ابتدا تغییر وضعیت براساس تقابل‌های دو گانه مورد بررسی قرار گرفت که وضعیت متعادل آغازین (زندگی امید و میترا) با ظهور اختلافات پنهان و علایق قدیمی هر دو طرف و همچنین اعمال نیروهای بازدارنده و مخالف، به وضعیتی برگشتی و نامتعادل (ازدواج امید و آلا) مبدل می‌شود تا اینکه این وضعیت با تأثیر نیروهای تقویت‌کننده و اعمال چرخش ناگهانی داستان و بازگشت پایانی (دیدار مجدد امید و میترا) از سرمی‌گیرد.

- زنجیره‌های روایی در این داستان با توجه به تغییر وضعیت‌ها بر مبنای تقابل دوگانه قابل انطباق است.

منابع

آملی رضوی فر، اگلیز و غفاری، حسین. (۱۳۹۸). «نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم». *فلسفه*. ۳۹ (۲). ۵-۳۶.

احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

اسدی، سعید و فرهنگ، فربد. (۱۳۹۷). «نشانه‌شناسی نام شخصیت‌ها نمایشی در نمایشنامه مرگ فروشنده». *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۳۹. ۱۳-۲۳.

ایمانی، منیژه. (۱۳۷۰). *نشانه و هنر*. تهران: قلم.

بنی اسدی، نسیم و سجودی، فرزان. (۱۳۹۶). «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا». *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱۱. ۲۳-۳۸.

تاجیک، محمدرضا. (۱۳۹۸). «نشانه‌شناسی؛ نظریه و روش». *پژوهشنامه علوم سیاسی*. ۵(۴). ۷-۳۹.

جامی نثار، احمد. (۱۳۸۵). *نشانه‌شناسی در ادبیات نمایشی*. تهران: سیروس.

جوان دل، نرجس. (۱۳۹۹). «نشانه‌شناسی تئاتر صحنه‌ای». *مفید*. ۲۶. ۱۰-۲۲.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.

سقایان، حامد و شعیری، مهدی. (۱۳۹۷). «بررسی استمال همگانی در نمایشنامه کانال کمیل: رویکرد نشانه‌شناسی». *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۶. ۳۵-۴۶.

سهیلی، جمال الدین و مهاجرپور، نفیسه. (۱۳۹۸). «نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه». *معماری و شهرسازی*. ۱۸. ۱۸-۲۴.

علوی مقدم، مهیار و پورشهرام، سوسن. (۱۳۹۹). «نمایش و نشانه‌ها». *گوهر گویا*. ۲(۸). ۱۰۷-۱۳۰.

قائمی نیا، علیرضا. (۱۳۹۷). «نشانه‌شناسی و فلسفه زبان». *ذهن*. ۲۷. ۳-۲۴.