

TRIHOTOMIA LUI C.S. PEIRCE: SEMNUL ICONIC, SEMNUL INDICIAL ȘI SEMNUL SIMBOLIC ÎN CONTEXTUL TEATRAL

THE TRICHOTOMY OF C.S. PEIRCE (ICONIC, INDEXICAL, SYMBOLIC SIGNS) IN THE THEATRICAL CONTEXT

VICTORIA ALESENKOVA¹

doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific superior,
Conservatorul de Stat L. V. Sobinov din Saratov, Federația Rusă

<https://orcid.org/0000-0002-3768-7024>

CZU 792:164.02

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.14>

Articolul analizează structura semnelor limbajului nonverbal al acțiunilor scenice. Se acordă o atenție deosebită trihotomiei celebre a lui Charles Peirce și adaptării acesteia la realitățile teatrale. Semnul iconic, semnul indicial și semnul simbolic sunt comparate cu simbolurile lui E. Fromm și analizate în interpretarea lui R. Jakobson, C. Morris și P. Pavis, ilustrate cu exemple din spectacole. Concluzia este că mecanismul fundamental al organizării sensurilor în teatru este condiționat de semnele iconice și indiciale, folosite într-o măsură mai mare, și cele simbolice, folosite mai puțin. În contextul teatrului, metaforele și metonimiile se formează ca un metalimbaj pe baza structurii semnelor.

Cuvinte-cheie: semiotica teatrului, semne teatrale, trihotomia lui C. Peirce, semn iconic, semn indicial, semn simbolic

¹ E-mail: alesenvic@gmail.com

The article analyses the sign structure of the non-verbal language of stage action. Attention is focused on the famous trichotomy of Charles Peirce and its adaptation to the realities of theatre. The sign-icon, sign-index and sign-symbol are compared with E. Fromm's symbols and considered in the interpretation of R. Jakobson, Ch. Morris and P. Pavis, illustrated with examples from performances. The conclusion is that the trichotomy of signs is the fundamental mechanism of the organization of meanings in theatre. Iconic and indexical signs are used to a greater extent, while symbolic signs are used to a lesser extent. In the context of theatre, metaphors and metonymies are formed as a meta-language based on the sign structure.

Key words: semiotics of the theatre, theatrical signs, Ch. Peirce's trichotomy, sign-icon, sign-index, sign-symbol

Introducere

Practica teatrală demonstrează că transpunerea oricărui concept mental prin mijloacele nonverbele (vizuale) ale artei scenice este imposibilă fără o structură semiotică, ceea ce o supune legilor semioticii. Reprezentantul cercului lingvistic din Praga, P. Bogatîriov, a fost primul care a observat că „obiectele de pe scenă, atunci când îndeplinesc funcții de semne teatrale, dobândesc trăsături și calități speciale, absente în viața reală” [1 p. 10]. Confirmând natura semiotică a limbajului teatral, teatrologul francez P. Pavis a propus abordarea scenei ca pe un spațiu retoric, definind particularitățile metaforelor, metonimiilor și alegoriilor teatrale, extinzând astfel limitele unei semiotici axate exclusiv pe semne [2]. În acest context, apariția unei crize în abordarea semiotică a artei spectacolului în ultimele decenii ale secolului XX pare neașteptată.

Fondatorul teoriei postdramatice, Hans-Thies Lehmann [3], corelează această criză cu deierarhizarea semnelor (ambiguitatea lor sau chiar golirea de sens) și cu tendința generală a teatrului de a se orienta spre forme performante de comunicare. Într-un context dominat de expresii nonverbale ale sensului, semiotica – ca știință a sistemelor de semne – își pierde punctele de sprijin, iar metodele bazate pe logica acțiunii dramatice devin ineficiente. În consecință, în teatru noțiunea de semn intră în competiție cu metafora sau simbolul, generând confuzii terminologice. În acest sens, o revenire la originile semioticii/semiologiei devine necesară pentru a identifica trăsăturile universale ale semnului aplicabile în arta teatrală.

Structura semnului

Teoria semnului își are rădăcinile în lucrările semiologului elvețian Ferdinand de Saussure și ale filozofului american Charles Peirce. Deoarece viziunile lor s-au dezvoltat independent, a apărut o separare convențională între două direcții: europeană și americană. La început, Saussure considera simbolul ca fiind cea mai mică unitate semnificativă, dar, din cauza legăturilor naturale dintre semnificant și semnificat (de exemplu, între balanță și ideea de justiție), a renunțat la acest termen în favoarea semnului – o unitate mai arbitrară. Terminologia saussuriană – semnificant + semnificat (signifier + signified) – este frecvent întâlnită în analiza textelor artistice în tradiția europeană.

Această dihotomie este adesea echivalată în diverse teorii: „expresie și intenție” (E. Husserl), „expresie și conținut” (L. Hjelmslev), „planul expresiei și planul conținutului” (J. Lotman). În teoria lui Peirce semnul este constituit din representamen + obiect/interpretant („semnul este un representamen care generează în minte un interpretant” [4 p. 76]). Această concepție este extinsă de Charles Morris, care adaugă o triadă nouă: vehiculul semnului + desemnat/interpretant + interpret, accentuând funcția pragmatică a semnului.

Iconicul, indicialul, simbolicul

Cea mai cunoscută clasificare a semnelor în teoria lui Peirce este împărțirea acestora în: iconice, indiciale și simbolice. Definițiile variate ale autorului pot fi sintetizate astfel: 1) *Iconicul* se bazează pe o asemănare calitativă între representamen și interpretant – imaginea mentală se formează prin similitudine. Se aplică imaginilor, schițelor, fotografiilor, formulelor; 2) *Indicialul* presupune o relație cauzală și de proximitate – semnul este legat inseparabil de obiect și se referă la simptome, indicii și semnale (fum → foc, urme → oameni, barometru → presiune, mișcarea giruetei → vânt, bătaie → prezența celui care bate, gaură de glonț → împușcătură); 3) *Simbolicul* se bazează pe o convenție socială – semnul este

înțeles printr-o regulă comun acceptată și se referă la cuvinte, gesturi și obiecte care evocă în imaginație un concept sau o închipuire legate de reprezentant într-un anumit timp, într-un anumit mediu social (foc de semnal; parolă; cuvânt sau imagine/emblemă asociată cu un anumit concept sau imagine).

C. Peirce nu consideră obligatorie o acțiune concretă pentru ca semnul să capete sens, ceea ce face dificilă aplicarea acestei clasificări în teatrul de acțiune. În scenă există atât semne statice (decor, costume, lumini) cât și semne dinamice (gesturi, mimică, mișcare, intonație), care implică în mod necesar acțiunea fizică a actorului, așa cum subliniază T. Kovzan [5].

Dacă asociem triada lui C. Peirce cu clasificarea simbolurilor propusă de E. Fromm în *Limba uitată* [6 p. 185-190], observăm o paralelă: simbolurile convenționale (cuvinte, tonul vocii) corespund simbolurilor lui C. Peirce; simbolurile accidentale (bazate pe experiență individuală) corespund simbolurilor iconice; simbolurile universale (înțelese de majoritatea) corespund simbolurilor indiciale. Astfel, fiecare semn în modelul lui Peirce poate juca în teatru rolul unui simbol în planul întrupării unei imagini mentale.

Adaptarea trihotomiei lui C. Peirce la teatru

În interpretarea celebrului lingvist Roman Jakobson [7], semnele iconice ale lui Peirce funcționează prin „asemănare factuală”, ceea ce le plasează în sfera relațiilor paradigmatică (axa metaforei); ele se raportează la experiența trecută și „reprezintă proprietăți ale lucrurilor considerate ca fiind pur imaginare” [7 p. 169]. Semnele indiciale se bazează pe „vecinătate factuală”, ceea ce le asociază cu relațiile sintagmatice (axa metonimiei); ele se referă la experiența prezentă și sunt confirmate de un fapt real. Simbolurile se formează „pe baza unei vecinătăți convenționale, condiționate” [7 p. 147], ceea ce le apropie mai mult de calificativul indicial decât de calificativul iconic; ele nu sunt un obiect în sine, ci „o regulă generală”, și se raportează potențial la viitor. Jakobson consideră teatrul (ca și filmul sau pictura) un sistem de semne iconice.

Important de menționat este că C.S. Peirce, analizând semnele, le concepea ca existente în două lumi: „lumea faptelor și lumea fanteziei” [4 p. 24], dintre care fantezia se corelează cu lumea interioară, iar faptele sunt manifestarea lumii exterioare. „Gândul, – susține savantul american, – este principalul, dacă nu singurul mod de reprezentare” [4 p. 76]. Pornind de aici, el leagă simbolul „singular” de un obiect real existent, iar simbolul „abstract” de un obiect imaginar, corespunzând distincției denotat/designat din teoria lui Morris.

În lucrarea *Fundamentele Teoriei Semnelor*, Morris creează „reguli semantice”, în contextul cărora interpretează semnele indiciale ca indicând denotatul corespunzător (în acest caz, exemplele corespund celor ale lui Peirce); semnele iconice – ca având proprietăți ale denotatelor sau designatelor lor: „o fotografie, o hartă a constelațiilor, un model, o diagramă chimică sunt iconice, în timp ce cuvântul „fotografie”, denumirile constelațiilor și ale elementelor chimice sunt simboluri” [8 p. 24]). Astfel, semnul iconic la Morris este gândit ca o componentă a simbolului. În același timp, P. Pavi în „Dicționarul teatrului” explică faptul că, deoarece semnul iconic este un portret al modelului său, în teatru „modelul poate fi vizual (actorul „se aseamănă” cu personajul său), auditiv (un glas răgușit exprimă emoție), plastic (un comportament imită altul)” [2 p. 105], demontând astfel ideea de semn static și deschizând calea pentru înțelegerea concepției lui Peirce în contextul acțiunii scenice. Să analizăm câteva exemple.

În spectacolul „Trei surori” (2016) de L. Bagolei (Teatrul Academic de Stat de Dramă „I.A. Slonov”, Saratov, Rusia), aburul dens care iese pe scenă nu poartă în sine nicio legătură cu obiectul reprezentării, însă un semn indicial, a cărui interpretare (sens) devine locomotiva cu aburi, apare prin legătura asociativă a reprezentantului cu alte elemente: valizele din mâinile unor pasageri convenționali, persoanele care fac cu mâna celor care pleacă, trecerea pe scenă a unor cărucioare convenționale. Partea vizuală a semnului, prin interacțiunea sa, creează premisa pentru apariția imaginii mentale a trenului (și nu a ceții, incendiului sau saunei), iar prezența locomotivei cu aburi imaginare concretizează timpul acțiunii într-un mod perceptibil.

În același spectacol, după scena în care Prozorov își mărturisește dragostea față de Natalia, după o scurtă schimbare de mizanscenă, în mâinile Nataliei apare un bebeluș înfășat, ceea ce reprezintă tot un exemplu de semn indicial, deoarece apariția bebelușului sugerează o legătură cauzală cu relația amoroasă dintre cei doi. Se poate spune că semnul indicial respectă legea cauzalității.

„Obiectul în teatru nu joacă niciodată un rol independent, el este doar un atribut al jocului actorului, – remarcă Iu. Lotman, – în cinematografie detaliul joacă, în teatru el este interpretat” [9 p. 418]. Astfel, în „Hamlet” (1997) de E. Nekrosius (Teatrul Meno Fortas, Vilnius, Lituania), Guildenstern aduce la buze un baston de cupru, asemănător cu suportul metalic al unei umbrele, și își strânge degetele în jurul unor găuri imaginare. Bastonul metalic funcționează ca obiect, iar în mintea spectatorilor apare un flaut. Semnul iconic devine actorul care imită comportamentul corbului în spectacolul lui A. Zholdak, „Hamlet. Vise” (Teatrul Dramatic „T. Șevcenko” din Harkov, Ucraina, 2002), precum și văzătorul Tiresias, care imită plastica corbului în montarea lui M. Langhoff după piesa lui H. Müller, „Sofocle. Oedip, tiran” (Teatrul pentru Tineret „Iu. P. Kiseliiov” din Saratov, Rusia, 2011). Când la semnificant este acceptat un obiect vizibil sau audibil pentru spectator (obiect, sunet sau personaj), acest obiect, prin acțiunile pe care le face sau în conexiune cu ele, se transformă în imaginația spectatorului într-un semn. În teatru acesta se realizează ca o legătură asociativă a obiectului cu reprezentarea unui alt obiect cunoscut spectatorului, adică spectatorul conferă realității scenice trăsături și calități ale realității imaginare. Imaginea vizuală, statică sau dinamică permite, datorită asemănării, crearea imaginii mentale a interpretantului, astfel încât o umbrelă banală, jucată de actor ca baston, pușcă, sulică sau spadă, nu este nimic altceva decât un semn iconic, a cărui structură este greșit percepută ca o metaforă vizuală. De aceea, cele mai diferite obiecte de pe scenă pot deveni semne iconice. Astfel, în spectacolul lui P. Vutcărașu, „Hamlet” (Teatrul Național „Eugène Ionesco” în colaborare cu trupa de teatru KAZE din Tokyo, 2004), o umbrelă, care se deschide și se închide alternativ în mâna actorului, este un semn iconic al aripilor, în timp ce o umbrelă, deschisă, în sensul ei direct în teatru, este un indiciu al ploii.

Cât privește semnul simbolic, acesta este rezultatul unei legături convenționale (tradiționale sau condiționate) între representamen și obiect-interpretant, conform legii regulilor generale. Se presupune că un anumit tip de înțelegere cu interpretatorul (adică cu publicul spectator) există a priori. În acest caz, semnificația depinde de o legătură rudimentară cu tradițiile culturale și religioase ale societății (coroana – ca simbol al puterii, balanța – ca simbol al justiției etc.). Prin urmare, această categorie include, în principal, simbolurile religiei, puterii și statalității, precum și emblemele, formele geometrice și culorile în care legătura activă cu imaginea este înrădăcinată. Simbolul are, în acest caz, o structură semiotică și este poziționat ca semn. Astfel, sceptrul și globul din mâinile Elisabetei încoronate (spectacolul „Elisabeta I” de P. Foster, în montarea lui P. Vutcărașu, Teatrul Național „Eugène Ionesco”, 2004) devin doar atribute ale puterii și nu poartă o încărcătură semnificativă suplimentară. În scena conversației dintre contele Gloucester și Edmond (spectacolul „Regele Lear” de W. Shakespeare, în montarea lui Iu. Butusov, Teatrul de Stat „Satirikon” A. Raikin, Moscova, Rusia, 2007) umbra contelui apare pe un fragment de material alb în formă de cruce, adică simbolul tradițional al credinței creștine. Edmond, în genunchi, în acest context, evocă asociații cu trădarea lui Iuda.

Concluzii

Pe baza analizei și a exemplurilor examinate se poate concluziona că mecanismul organizării sensului în teatru a rămas neschimbat. Obiectele, utilizate intuitiv sau conștient de regizor ori scenograf ca representamen, sunt adesea alese pe baza principiului asemănării (legătura metaforică/paradigmatică) sau al contiguității (legătura metonimică/sintagmatică). În primul caz se formează un semn iconic, iar în al doilea – un semn indicial. Aceste două tipuri de relații semantice participă preponderent la construirea semnificației în context teatral. Semnul iconic stă la baza constituirii metaforei scenice, în timp ce semnul indicial fundamentează metonimia. Semnul simbolic funcționează mai ales în interacțiune cu alte semne, având un rol auxiliar în cadrul sistemului semiotic. Este esențial să nu fie

confundat cu imaginea simbolică, care apare la nivel metalingvistic – rezultatul interacțiunii dintre metaforele scenice și metonimii. În teatru metaforele, metonimiile și imaginile simbolice se manifestă în imaginația spectatorului ca produs al combinațiilor semiotice și nu pot exista în absența semnului.

O prezentare generală a proprietăților trihotomiei semnelor, care constituie principalul instrument al analizei semiotice a spectacolului, este oferită în tabelul rezumativ de mai jos (**Tabelul 1**).

Tabelul 1. Proprietățile trihotomiei semnelor *iconic, indicial și simbolic*

Triada lui Peirce	Conform lui C. Peirce	Conform lui R. Jakobson	În practica teatrală
Semn iconic	Reprezintă o legătură calitativă între reprezentamen și interpretant, bazată pe asemănare; obiectul reprezentat poate fi real sau imaginar.	Se realizează prin „asemănare factuală”, legat de conexiunea paradigmatică (axa metaforei), referindu-se la experiența trecută și reprezentând proprietăți ale obiectelor considerate pur imaginare.	Obiectul este folosit pentru a dobândi un sens diferit, adesea interpretat greșit ca metaforă vizuală. Exemple: umbrelă – pușcă, umbrelă – aripi, scânduri – saună, scânduri – copaci, om – păpușă, tron – eșafod, regină – marionetă, intonație vocală – mecanism, personaj – corb, solar – sicriu, masă – stat.
Semn indicial	Reprezintă o legătură cauzală și de proximitate, în care reprezentamenul este parte inseparabilă a interpretantului; se referă la simptome, indicatoare, semnale.	Creat pe baza „proximității factuale”, legat de conexiunea sintagmatică (axa metonimiei), referindu-se la experiența prezentă și confirmat de un fapt real.	Semnificația se bazează pe relația cauză-efect. Exemple: umbrelă deschisă – ploaie, copil în brațe – relație de iubire consumată, fluier și abur – sosirea trenului, țipetele corbilor – cimitir, coarne pe capul sofului – trădare.
Semn simbolic	Reprezintă o legătură convențională între reprezentamen și interpretant; cuvinte, gesturi, obiecte ce evocă un concept/înțeles fixat social și temporal.	Format pe baza „proximității convenționale”, este o „regulă generală”, nu un obiect, legat potențial de viitor.	În teatru simbolul este un semn convențional, element auxiliar în sistemul semantic. Exemple: tron și coroană – putere, balanță – justiție, răstignire – creștinism, torță – mulțime, cerc – cer, pătrat – pământ, contrast alb/negru – ambivalența principiilor.

Referințe bibliografice

1. БОГАТЫРЁВ, П. Знаки в театральном искусстве. В: *Труды по знаковым системам*. VII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1975, вып. 365.
2. ПАВИ, П. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991. ISBN 5-01-002106-4.
3. ЛЕМАН, Х.-Т. *Постдраматический театр*. Москва: ABCdesign, 2013. ISBN 978-5-4330-0024-7
4. ПИРС, Ч. *Начала прагматизма*. Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.
5. KOWZAN, T. *The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Spectacle*. Diogenes.1968, vol. 16 (61), pp. 52–80.
6. ФРОММ, Э. *Душа человека*. Москва: Республика, 1992. ISBN 5-250-01511-5
7. ЯКОБСОН, Р. *Язык и бессознательное*. Москва: Гнозис, 1996. ISBN 5-7333-0492-8.
8. MORRIS, Ch.W. Foundations of the Theory of Signs. In: *International Encyclopedia of United Science*. Chicago. Illinois: University of Chicago Press, 1944, vol. 1, no. 2.
9. ЛОТМАН, Ю. *Статьи по семиотике искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. ISBN 5-7331-0184-9.