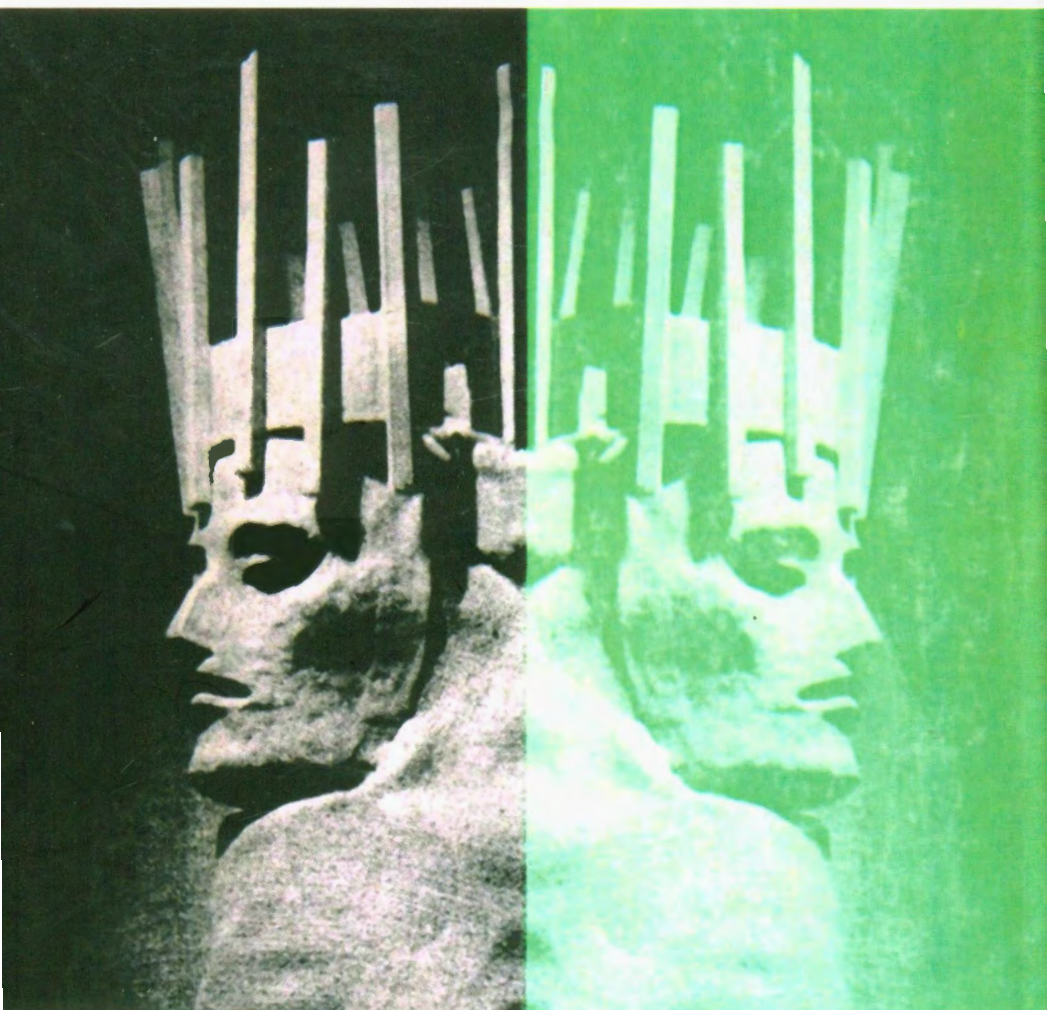


آن اوبرسفلد



خواندنِ تئاتر

مترجم: سپیده شکری پوری

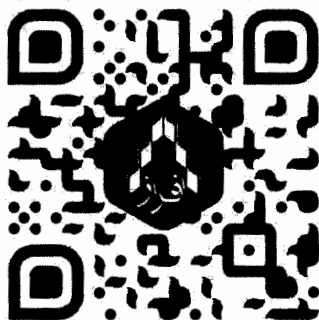


خواندن تئاتر



۱۳۹۸

با اسکن کد آفرایی اطلاعات بیشتر و امکانات انتشارات افراز را دریافت کنید.



afrazbook.com

@afrazbook



66977166 - 66401585



ebook.afrazbook.com

سرشناسه	: اوبرسفلد، آن، ۱۹۱۸ - ۲۰۱۰م. Ubersfeld, Anne
عنوان و نام پدیدآور	: خواندن تئاتر / نوشته‌ی آن اوبرسفلد؛ ترجمه‌ی سپیده شکری پوری.
مشخصات نشر	: تهران: افراز، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری	: ۲۹۵ص.
شابک	: ۹۷۸-۶۰۰-۳۳۶-۳۷۰-۳
وضعیت فهرست نویسی	: فیبا
یادداشت	: Lire le théâtre, c1996. عنوان اصلی:
موضوع	: نمایش -- فلسفه
موضوع	: Theater -- Philosophy
موضوع	: نمایش -- نشانه‌شناسی
موضوع	: Theater -- Semiotics
شناسه افزوده	: شکری پوری، سپیده، ۱۳۶۳ - مترجم
رده بندی کنگره	: ۱۳۹۷ الف ۸خ/۹/۲۰۳۹/۹ PN
رده بندی دیویی	: ۰۱/۷۹۲
شماره کتابشناسی ملی	: ۳۴۷۰۰۹۴

خواندنِ تئاتر

آن اوبرسفلد

مترجم:

سپیده شکری پوری



۱۳۹۸



انتشارات افراز

دفتر مرکزی و فروش: خیابان دانشگاه، پایین تر از جمهوری، کوچه دانا، پلاک ۱۲ تلفن: ۶۶۹۷۷۱۶۶

مرکز پخش: ۶۶۴۸۹۰۹۷ - ۶۶۴۰۱۵۸۵

وب سایت و فروشگاه اینترنتی: www.afrazbook.com

اپلیکیشن افراز: ebook.afrazbook.com

خواندن تئاتر

آن اوبرسفلد

مترجم: سپیده شکری پوری

نوبت چاپ: اول/ ۱۳۹۸

طراحی جلد: یاسین محمدی

صفحه آرا: امید مقدس

چاپ و صحافی: دوستان

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۳۲۶-۳۷۰-۳

قیمت: ۵۵۰۰۰ تومان

تمام حقوق این اثر برای انتشارات افراز محفوظ است.

هیچ بخشی از این کتاب، بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر، قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی

از جمله چاپ، فتوکپی، انتشار الکترونیک، فیلم، نمایش و صدا نیست.

این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد.

جهان یک متن است
برون از متن چیزی نهفته نیست

دریدا

فهرست مطالب

فصل اول: متن - اجرا

۱۹	۱- رابطه اجرا - متن
۲۱	۱-۱- تقابل متن - اجرا
۲۱	۱. ۱. ۱. شیوه کلاسیک
۲۴	۱. ۱. ۲. علیه متن
۲۴	۲-۱- تمایز متن و اجرا
۲۵	۱. ۲. ۱. نشانه‌های کلامی و غیرکلامی
۲۶	۱. ۲. ۲. اجزای سازنده یک متن تئاتری
۲۸	۱. ۲. ۳. فعالیت متنی اجرا
۳۰	۲- نشانه در تئاتر
۳۰	۲-۱- از ارتباط تئاتری
۳۲	۲-۲- تعریف سوسور از نشانه
۳۳	۲-۳- نشانه‌های غیرکلامی
۳۵	۲-۴- اجرا و رمزگان
۳۶	۲-۵- نکاتی در باب نشانه تئاتری
۳۸	۲-۶- معنای صریح و معنای ضمنی
۳۹	۲-۷- مثلث نشانه تئاتری
۴۱	۲-۸- مسئله مرجع
۴۴	۳- تئاتر و ارتباط
۴۴	۳-۱- دو مجموعه از نشانه‌ها
۴۶	۳-۲- شش کارکرد ارتباطی
۴۷	۳-۳- گیرنده - تماشاگر
۴۹	۳-۴- انکار - وهم
۴۹	۳. ۴. ۱. وضعیت رؤیا
۵۱	۳. ۴. ۲. وهم تئاتری
۵۳	۳. ۴. ۳. انکار: نتایج
۵۴	۳. ۴. ۴. انکار، تئاتری شدن
۵۷	۳. ۴. ۵. تئاتری شدن - متن
۵۸	۳-۵- اغما و آگاهی

فصل دوم: الگوی کنشی در تئاتر

۶۱	۱. کلان‌ساختارها
----	------------------

۱-۱- کلان ساختارها	۶۲
۱-۲- روستا/زرف ساخت	۶۴
۱-۳- ساختار و تاریخ	۶۴
۱-۴- وضعیت روایت تئاتری	۶۵
۲- عناصر جاندار: از عامل تا پرسوناژ	۶۶
۳- الگوی کنشی	۶۹
۳-۱- عامل‌ها (کنش‌گران)	۶۹
۳-۲- جفت یاری‌دهنده - بازدارنده	۷۳
۳-۳- جفت مسبب (فرستنده) - گیرنده	۷۵
۳-۴- فاعل - مفعول	۸۰
۳-۴-۱- فاعل و قهرمان	۸۰
۳-۴-۲- نتایج	۸۱
۳-۵- فرستنده و فاعل: استقلال فاعل؟	۸۲
۳-۶- پیکان میل	۸۴
۳-۷- مثلث‌های عاملی	۸۶
۳-۷-۱- مثلث فعال	۸۶
۳-۷-۲- مثلث روان‌شناسی	۸۸
۳-۷-۳- مثلث ایدئولوژیک	۸۹
۳-۸- الگوهای مرکب	۹۱
۳-۸-۱- قلب (برگشت‌پذیری)	۹۱
۳-۸-۲- دو الگو	۹۲
۳-۸-۳- تکرار یا ساختار آینه‌ای	۹۲
۳-۸-۴- الگوهای مرکب و تعیین یک یا چند فاعل اصلی	۹۴
۳-۸-۵- الگوهای مرکب: یک مثال، نمایش‌نامه فدر	۹۸
سلطنت	۹۹
۳-۸-۶- تبدیل الگوها	۱۰۱
۳-۸-۷- ضعف فاعل در تئاتر معاصر	۱۰۳
۳-۹- چند نتیجه	۱۰۵
۴- بازیگران، نقش‌ها	۱۰۷
۴-۱- بازیگران	۱۰۷
۴-۲- نقش‌ها	۱۱۳
۴-۳- شیوه‌ها	۱۱۸

فصل سوم: پرسوناژ

۱- نقد مفهوم پرسوناژ	۱۲۱
----------------------------	-----

۱-۱- پرسوناژ و معنا.....	۱۲۱
۱-۲- در باب پرسوناژ متن محور.....	۱۲۳
۱-۴- بقای پرسوناژ.....	۱۲۶
۲- پرسوناژ و سه جلوه مطالعاتی آن.....	۱۲۹
۲-۱- صورت های پرسوناژ.....	۱۳۰
۲. ۱. ۱. پرسوناژ در نظام کنشی.....	۱۳۱
۲. ۱. ۲. پرسوناژ در نظام بازیگرانه.....	۱۳۲
۲. ۱. ۳. پرسوناژ در حکم عنصری بلاغی.....	۱۳۳
۲. ۱. ۴. رابطه پرسوناژ و مرجع.....	۱۳۴
۲. ۱. ۵. شبکه دلالت های ضمنی.....	۱۳۵
۲. ۱. ۶. عملکرد بوطیقایی پرسوناژ.....	۱۳۶
۲-۲- فرد - پرسوناژ.....	۱۳۶
۲-۳- پرسوناژ به مثابه فاعل گفتمان.....	۱۳۹
۲. ۳. ۱. گفتمان و وضعیت گفتار.....	۱۳۹
۲. ۳. ۲. پرسوناژ، فاعل گفته پردازی، یا گفته پردازی مضاعف.....	۱۴۲
۳- شیوه های تحلیل پرسوناژ.....	۱۴۳
۳-۱- ایجاد الگوی کنشی.....	۱۴۴
۳-۲- پرسوناژ و محور جانشینی.....	۱۴۵
۳-۳- تحلیل گفتمان پرسوناژ.....	۱۴۷
۳. ۳. ۱. تحلیل گفتمان پرسوناژ به مثابه فضای گسترده گفتار.....	۱۴۸
۳. ۳. ۲. گفتمان پرسوناژ به عنوان پیام.....	۱۴۹
۴- تئاتر سازی پرسوناژ.....	۱۵۰

فصل چهارم: تئاتر و فضا

۱- مکان صحنه.....	۱۵۵
۱-۱- متن و فضای صحنه.....	۱۵۵
۱-۲- مکانی برای ساختن.....	۱۵۵
۱-۳- مکانی عینی.....	۱۵۶
۲- در باب نشانه شناسی فضای تئاتری.....	۱۵۹
۲-۱- فضا و علوم انسانی.....	۱۵۹
۲. ۱. ۱. فضا و زبان شناسی.....	۱۵۹
۲. ۱. ۲. فضا و روان کاوی.....	۱۶۰
۲. ۱. ۳. فضا و ادبیات.....	۱۶۱
۲-۲- نشانه فضا - مکانی در تئاتر.....	۱۶۲
۲. ۲. ۱. تعریف نشانه شمایی.....	۱۶۲

۲. ۲. ۲. وضعیت مضاعف نشانه صحنه‌ای.....	۱۶۳
۳. ۲. ۲. مرجع مضاعف.....	۱۶۴
۴. ۲. ۲. خویش‌کاری‌های نشانه صحنه‌ای.....	۱۶۵
۵. ۲. ۲. دنیای فضاسازی شده.....	۱۶۵
۳- فضای تئاتری و شیوه‌های دسترسی به آن.....	۱۶۷
۱-۳- فضا و متن.....	۱۶۷
۲-۳- متن، فضا و جامعه.....	۱۶۸
۳-۳- فضا و روان.....	۱۶۹
۴-۳- فضای صحنه‌ای به مثابه شمایل از متن.....	۱۷۰
۳. ۴. ۱. فضا سازی و کلیت متن.....	۱۷۱
۳. ۴. ۲. فضا و الگوی متن.....	۱۷۲
۳. ۴. ۳. فضا و ساختارهای نحوی.....	۱۷۳
۳. ۴. ۴. فضا و مجازها.....	۱۷۶
۳-۵- فضا و بوطیقا. نتایج.....	۱۷۷
۴- نقطه آغازین صحنه تئاتری.....	۱۷۹
۴-۱- تاریخ و رمزگان.....	۱۷۹
۴-۲- فضای محسوس صحنه.....	۱۷۹
۵- فضا و تماشاگر.....	۱۸۰
۵-۱- فضا و دریافت.....	۱۸۱
۵-۲- تماشاگر و تئاتری‌سازی.....	۱۸۲
۵-۳- انکار.....	۱۸۳
۶- الگوواره‌های فضایی.....	۱۸۴
۶-۱- محتوای فضاها دراماتیک.....	۱۸۵
۶. ۱. ۱. عملکرد انفصالی.....	۱۸۶
۶. ۱. ۲. مشخصه‌های معنا شده.....	۱۸۶
۶. ۱. ۳. مجموعه‌های سازمان یافته.....	۱۸۷
۶-۲- صحنه و خارج صحنه.....	۱۸۸
۶-۳- دگر سازی‌ها.....	۱۸۹
۷- معماری تئاتر و فضا.....	۱۸۹
۸- اُبژه تئاتری.....	۱۹۱
۸-۱- کاربرد اُبژه.....	۱۹۱
۸-۲- چگونه اُبژه‌ها خوانده می‌شوند؟.....	۱۹۲
۸-۳- دریاب طبقه‌بندی متن محور اُبژه.....	۱۹۴
۸-۴- رابطه متن - اجرا و عملکرد اُبژه.....	۱۹۵
۸. ۴. ۱. در باب بلاغت اُبژه تئاتری.....	۱۹۵

فصل پنجم: تئاتر و زمان

۲۰۱.....	۱- مدت و زمان تئاتری
۲۰۳.....	۱-۱- وحدت زمان
۲۰۴.....	۱. ۱. ۱. تاریخ خارج صحنه
۲۰۶.....	۱. ۲. ۱. آئینی خارج از زمان
۲۰۷.....	۲-۱- گسستگی زمانی
۲۰۹.....	۳-۱- دیالکتیک زمان
۲۱۰.....	۴-۱- فضا - زمان یا بلاغت زمانی
۲۱۲.....	۲- دال‌های زمانی
۲۱۴.....	۱-۲- دال‌های موجود در توصیفات صحنه
۲۱۴.....	۲-۲- ضرب آهنگ
۲۱۵.....	۳-۲- گفتمان پرسوناژها
۲۱۶.....	۴-۲- بستر
۲۱۷.....	۵-۲- زمان‌مندی به مثابه رابطه میان دال‌ها
۲۱۸.....	۳- ارجاع
۲۱۹.....	۱-۳- کادر بندی
۲۲۱.....	۲-۳- این‌جا - اکنون
۲۲۲.....	۳-۳- تاریخی کردن زمان حال
۲۲۲.....	۴- زمان و توالی‌ها
۲۲۴.....	۱-۴- سه لحظه
۲۲۶.....	۲-۴- توالی‌های بزرگ
۲۲۶.....	۴. ۲. ۱. پرده در برابر تابلو
۲۲۸.....	۴. ۲. ۲. مونتاژ/کلاژ
۲۲۹.....	۴. ۲. ۴. مفصل‌بندی توالی‌ها
۲۳۰.....	۳-۴- توالی‌های میانه
۲۳۲.....	۴-۴- خرده - توالی‌ها
۲۳۴.....	۴. ۲. ۲. خویش‌کاری خرده‌توالی‌ها
۲۳۶.....	۴. ۴. ۳. یک مثال: لورنزاچو، پرده دوم، صحنه دوم
۲۴۷.....	۴. ۴. ۴. چند نتیجه‌گیری

فصل ششم: گفتمان تئاتری

۲۴۹.....	۱- شرایط گفتمان تئاتری
۲۴۹.....	۱-۱- تعریف
۲۵۰.....	۲-۱- گفته‌پردازی تئاتری

۲۵۲.....	۳-۱- گفته‌پردازی مضاعف
۲۵۵.....	۴-۱- گفتمان و فرایند تبادل ارتباط
۲۵۶.....	۲- گفتمان نویسنده
۲۵۶.....	۲-۱- گفته‌پردازی تناثری و امری
۲۵۸.....	۲-۲- این‌جا تناثر است
۲۶۱.....	۲-۳- گفتمان نویسنده به مثابه مجموع کل
۲۶۳.....	۲-۴- گفتار نویسنده، گفتار پرسوناژ
۲۶۷.....	۳- گفتمان پرسوناژ
۲۶۷.....	۳-۱- گفتمان پرسوناژ به مثابه پیام: شش کارکرد
۲۷۱.....	۳-۲- پرسوناژ و زبان‌اش
۲۷۱.....	۳. ۲. ۱. ویژگی‌های فردی زبان (idiolecte)
۲۷۲.....	۳. ۲. ۲. رمزگان اجتماعی
۲۷۸.....	۳-۳- عدم تجانس گفتمان پرسوناژ
۲۸۰.....	۴- دیالوگ، چندصدایی، دیالکتیک
۲۸۰.....	۴-۱- دیالوگ و موقعیت دیالوگ
۲۸۲.....	۴-۲- دیالوگ و ایدئولوژی
۲۸۵.....	۴-۳- بررسی دیالوگ
۲۸۵.....	۴-۴- تناقض‌ها
۲۸۵.....	۴. ۴. ۱. تناقض میان گفتار گویندگان و موقعیت گفتمانی‌شان
۲۸۶.....	۴. ۴. ۲. تناقض میان شرایط گفته‌پردازی و محتوای گفتمان
۲۸۸.....	۴-۵- گفته‌ها در دیالوگ
۲۸۸.....	۴. ۵. ۱. گفتار بارور
۲۸۹.....	۴. ۵. ۲. دیالوگ و چندصدایی
۲۹۱.....	۴-۶- برخی فرایندهای تحلیل گفتمان
۲۹۳.....	۴. ۷. جمع‌بندی نکات

مقدمه

می‌دانیم که تئاتر برای خواندن نیست. موضوعی که حتی صاحب‌نظران تئاتر نیز، با آن‌که به راحتی قادر به توضیح‌اش نیستند، به خوبی بدان واقف‌اند. بازیگران و کارگردانان تئاتر، بیش از هر فرد دیگری بر این مسئله اشراف دارند؛ آنان هر نوع تفسیر در این حوزه را بی‌ثمر دانسته و بدان با دیدی خالی از تحقیر نمی‌نگرند. خوانندگان عادی نیز می‌دانند که تئاتر برای خواندن نیست؛ خوانندگانی که در هر بار مواجه با متنی که به طور یقین برای خواندن نگاشته نشده، سختی خوانش آن را به جان می‌خرند. با این وجود، همه افراد از تجربه «تکنیکی» لازم در تصور یا تجسم یک اجرایی خیالی از متن، برخوردار نیستند. گرچه تجسم خیالی اجرا کاری است که هر خواننده‌ای کم‌وبیش آن را انجام می‌دهد، عملکردی فردی که نه به لحاظ نظری و نه از جنبه عملی، بنابر دلایلی که جلوتر بدان‌ها اشاره خواهد شد، قابل اثبات نمی‌باشد.

حال سوالی مطرح است: آیا باید از خواندن تئاتر صرف نظر نمود یا بهتر آن است که هم‌چون متون دیگر ادبی آن را نیز خواند؟ آیا باید نمایش‌نامه‌های راسین را بسان منظومه‌های ادبی مورد خوانش قرار داد؟ مثلاً ^۱بِیریس را هم‌چون سوگ‌نامه یا فدر را هم‌چون قطعات پرشور دیدن^۲ در انتید ویرژیل؟ آیا باید موسه را هم‌چون یک داستان‌نویس خواند و پردیکان^۳ را هم‌چون

1. Bérénice

2. Didon

۳. Perdican: پرسوناژ نمایش‌نامه با عشق شوخی نمی‌کنند آلفرد دو موسه

فابریس^۱؟ یا برج نسل^۲ را مانند سه تفنگدار، و پُلِوکت^۳ را هم چون تفکرات پاسکال؟

با آن که می‌پذیریم تناتر خواندنی نیست، اما در پاره‌ای مواقع این کار لازم به نظر می‌رسد، خصوصاً برای اشخاصی که به نحوی با فعالیت‌های تناتری مرتبطند؛ آماتورها، حرفه‌ای‌ها و تماشاگران دقیق تناتری، همگی متن را بعنوان سرچشمه و مرجع اجرا می‌دانند. از طرف دیگر، طیف وسیعی از خوانندگان آماتور یا حرفه‌ایِ متون ادبی هم چون استادان، دانش‌آموزان یا دانش‌جویان به خواندن نمایش‌نامه علاقه‌مند هستند، چراکه بخش عمده آثار کلاسیک، خصوصاً در فرانسه، در قالب نمایش‌نامه نگاشته شده است. آنچه مسلم است مطالعه آثار نمایشی بر روی صحنه اولویت هر محقق تناتری است، اما اجرا مسئله‌ای است آنی و گذرا؛ و تنها متن است که تا ابد باقی می‌ماند.

هدف اصلی این کتاب، ارائه راهکارهایی ساده و نیز معرفی برخی روش‌ها در خواندن متن تناتری است. یافتن رازهای نهفته در بافت نمایش‌نامه یا آشکار نمودن آن‌ها از حوصله این بحث به دور است: هدف از این تحقیق، تعیین حالت‌های متفاوت خواندن نمایش‌نامه است، شیوه‌هایی که نه تنها کاربردی متمایز از متن را میسر می‌سازند، بل که پیوندهای موجود میان متن و اجرا را نیز آشکار خواهند نمود.

تحلیل اجرا و هم‌چنین رابطه متن - اجرا از دیگر موضوعات مورد مطالعه در این کتاب خواهد بود، که بدین منظور حالت‌های خوانش اجرا نیز مورد بررسی قرار خواهند گرفت.^۴ نخستین پرسش مطرح شده در این کتاب،

۱- Fabrice: پرسوناژ محوری صومعه پارم استاندال

۲- La tour de Nesle: نمایش‌نامه‌ای از الکساندر دوما

۳- Polyeucte: نمایش‌نامه‌ای از پیر کرنی

۴- برای درک بهتر این مطلب به مبحث مکتب تماشاگر، فصل شش مراجعه شود.

خصوصیت متن تناتری است؛ یافتن پاسخ به تعارضات موجود میان کسانی که اولویت را به نمایش‌نامه می‌دهند با آن دسته از افراد که قدرت نوشتار را نادیده قلمداد می‌کنند، از دیگر اهداف مورد مطالعه در این کتاب است. به این ترتیب، خواهیم دید که در مبارزه میان نظریه‌پرداز تئاتر و عوامل اجرا، نقش نشانه‌شناس نه در حکم داور، بل بعنوان سازمان‌دهنده است: چراکه هر یک از دو گروه درگیر، در خدمت نظامی از نشانه‌ها قرار دارند؛ نظامی که پایه‌گذار جدالی واقعی میان نظریه و عمل است و می‌بایست مورد بررسی و بازسازی قرار گیرد.

هم‌چنین نباید قابلیت خطای علم و اثبات‌گرایی را نادیده انگاشت: نشانه‌شناس مدعی نیست که می‌توان "حقیقت" متن را نشان داد، حقیقتی که خود "متکثر" است. بل که سعی او بر آن است تا نظامی از نشانه‌های متنی را شناسایی نموده تا بدین طریق، کارگردان و بازیگران نیز اسلویی دلالت‌مند را پایه‌ریزی نمایند، نظامی که در آن تماشاگر نیز بعنوان فردیتی عینی جایگاه خویش را پیدا خواهد نمود. این نکته نیز نباید فراموش شود که معنا "پیش از" خوانش متن وجود داشته و نشانه‌شناس نه مفسر آن است و نه ریشه‌شناس، بنابراین نه او و نه نویسنده، هیچ یک مالک معنا نخواهند بود.

اهمیت کار نشانه‌شناس، شناسایی گفتمان مسلط به مدد عناصر معناشناسی و متنی است، گفتمانی که میان متن و اجرا، پرده‌ای نامرئی از پیش‌داوری‌ها، «شخصیت‌ها» و «شور» را ایجاد می‌نماید.

در روند این تحقیق با حجم گسترده‌ای از مشکلات نظری نیز مواجه‌ایم، چراکه از یک طرف نشانه‌شناسی تئاتر هنوز رشته‌ای است نوپا و از طرف دیگر، پیچیدگی فعالیت تناتری آن را در چهارراه نزاعی دائمی میان

گرایش‌های مردم‌شناسی، روان‌شناسی، زبانی، معناشناسی و تاریخ قرار می‌دهد.

آن‌چه مسلم است در مطالعهٔ عملِ تئاتری، به لحاظ روش‌شناختی، اولویت زبان است؛ این نکته تنها شامل بررسی متن و دیالوگ که به‌طور مشخص مادهٔ بیان کلامی آن هستند نمی‌گردد، بل که با در نظر داشتن رابطهٔ موجود میان نشانه‌های متنی و نشانه‌های اجرایی که قصد ما نیز شناسایی آن‌هاست، اجرا را نیز شامل می‌شود.

امید است این تحقیقِ هرچند کوچک، که سعی در آشکار نمودن نشانه‌شناسی تئاتر دارد، در خدمت این دست از خوانندگان قرار گیرد:

- در وهلهٔ نخست، افرادی که با حرفهٔ تئاتر مرتبطند، هم‌چون کارگردانان و نیز "دراماتورژها" در مفهوم آلمانی این واژه، که به نحوی نقش نشانه‌شناس را نیز داشته و وظیفهٔ تبدیل نمایش‌نامه به اجرای احتمالی بر عهدهٔ ایشان است؛

- بازیگران مشتاقی که می‌خواهند در مقابل استبداد کارگردانان، آزادی عمل داشته باشند و یا آن دسته از بازیگرانی که می‌خواهند با کسب دانش لازم، سهمی تعیین‌کننده در اجرای تئاتری برعهده گیرند؛

- دانش‌آموزان، دانش‌جویان و مدرسانی که از کمبود روش‌های تحلیلی متون تئاتری مطلع‌اند، اما در عین حال نسبت به مسائل مربوط به شعر و تحلیل روایت از آگاهی لازم برخوردار بوده و می‌دانند که نمایش‌نامه گونه‌ایست ادبی که ساختارش از شعر گسترده‌تر اما از حکایت کوتاه‌تر است؛

- و در آخر، کسانی که شیفتهٔ تئاترند و در پی یافتن حکمیت لازم میان متن و اجرا هستند.

باید اذعان کرد که چارچوب این اثر، از ارائهٔ قاعده‌سازی کامل و بحثی جامع پیرامون مشکلات متعددی که خوانندهٔ تئاتری با آن مواجه است،

ناتوان می‌باشد؛ اما از آن جهت جای خشنودی است که جایگاه این مشکلات که نه قابل موشکافی‌اند و نه به‌طور دقیق قابل پرسش، مشخص خواهند شد (بعنوان مثال، رابطه ارتباط - بیان، نشانه - محرک، و یا غیرقراردادی بودن نشانه تناثری).

از طرف دیگر، با برخی ایرادهایِ برحق که بر هر نوع نشانه‌شناسی وارد است، آشناییم. در وهله نخست، [می‌گویند که] نشانه‌شناسی، تاریخ را حذف می‌کند: این بدان خاطر نیست که نشانه‌شناسی مأمونی است مناسب که تاریخ از آن حذف می‌شود یا نشانه‌شناسی قادر نیست در نشانه‌ها، فرآورده‌های معین تاریخی را مشخص نماید: "نشانه‌ها، همان شناخت اجتماعی و تعمیم‌یافته اما در سطحی بالاترند. زیرا علانم و نشان‌ها به‌طور رمزآمیزی با ساختار کلی اجتماع مرتبط‌اند." سپس، می‌گویند که نشانه‌شناسی متن را قاعده‌مند ساخته و اجازه نخواهد داد زیبایی‌های آن احساس شوند: برهانی غیرعقلایی که بواسطه روانشناسی دریافت زیبایی‌شناسانه، انکار می‌شود: هر نوع خوانش موشکافانه از شبکه‌های متعدد [متنی]، عملی است مفرح و سبب سرخوشی زیبایی‌شناسانه؛ بعلاوه، نشانه‌شناسی به تماشاگر فرصت تفسیر نشانه‌ها و بازسازی معنا را می‌دهد. در آخر نیز باید اضافه نمود که نشانه‌شناسی، نه به روانشناسی متمایل است و نه وارد حوزه گفتمان روانشناسی "شخصیت" می‌گردد؛ به این ترتیب، این نشانه‌شناسی است که بر خودکامگی هر نوع روانشناسی ازلئ - ابدی فرد انسانی پایان می‌بخشد، گرچه ممکن است جای آن را عملکرد روانی تناثر نزد تماشاگر گیرد، به دیگر بیان، کارکرد روانی - اجتماعی اجرا، جایگزین آن گردد.

لازم به ذکر است که هر نوع مطالعه بر روی متن تناثری، بدون در نظر گرفتن اجرا میسر نخواهد بود: مطالعه متن، تنها مقدمه و نقطه شروعی است برای عملی جامع و کامل‌تر که همانا تناثر است.

فصل اول: متن - اجرا

۱- رابطه اجرا - متن

تئاتر هنری است ناسازوار^۱. به اغراق می‌توان گفت که حتی هنر ناسازواری است، چرا که در آن واحد هم تولید ادبی است و هم اجرای محض؛ هم ازلی است چرا که قابل بازتولید و تجدید است و هم آنی و درزمان است چرا که هرگز بسان قبل قابل بازتولید نیست: هنر اجرا که هر روز متفاوت با روز آتی است؛ هنری که همان‌گونه که آنتوان آرتو نیز در کتاب تئاتر و همزادش خواهان آن بود، محدود به اجرا و سرانجامی یگانه است. تئاتر هنر امروز و اجرای فردا است، اجرایی که خواهان ایجاد تشابه میان دیروز و فردا است و بواسطه افرادی که در حضور تماشاگران بدل به دیگری شده‌اند، به نمایش درمی‌آید. از حدود یک دهه پیش تا به امروز، از اجرای تئاتر، با تمامی نقاط قوت‌اش، سخنی در میان نیست؛ صحنه‌پردازی تئاتر هم‌چون حماسه اسب رولان^۲ مرده است. اما متن لااقل به صورت نظری، همواره ثابت و غیر قابل نقص باقی مانده است.

ناسازواره: تئاتر هنر ظرافت متن است، ظرافتی که راسین و هوگو آن را به تصویر کشیدند، هنر شعر است از اشیل تا ژان ژنه یا کولتس، آن هم از عالی‌ترین و پیچیده‌ترین انواع شعر - هنر کاربرد ویژگی‌ها و نشانه‌های برجسته و حشویات است: باید دیده و از هر لحاظ درک شود. در این جا

1. Paradoxe

۲- حماسه رولان که از منظومه‌های حماسی فرانسویان است.

بازهم میان متن که بی واسطه قابل خواندن است و اجرا که می تواند مقصود این خوانش شاعرانه و نامنتها باشد، شکافی وجود دارد.

ناسازواره: تئاتر هنری است فردی، هنری که تنها یک خالق اصلی دارد، هنر مولیر، سوفوکل و شکسپیر است - اما هم چون سینما و شاید بیش از آن، همکاری فعال و خلاقانه بسیاری از افراد را طلب می کند، آن هم بدون احتساب مداخله مستقیم یا غیرمستقیم تماشاگران. تئاتر هنری است ذهنی و دشوار که مقصودش را تنها در لحظه ای که مخاطبان متعدد به تماشاگری واحد بدل می شوند، می یابد؛ وحدتی که هر چند اغواگر و فریب آمیز است، اما از پیش مفروض گشته؛ و یکتور هوگو می دانست که تئاتر می تواند تناقض های اجتماعی را متحد سازد: «تبدیل ازدحام مردم به ملتی واحد، رازی عمیق!» اما در مقابل، برشت نشان داد که تئاتر وسیله ای است در جهت آگاهی بخشی و به خود آوردن تماشاگر، تا بدین طریق آنان را از یکدیگر جدا نموده و تناقض های درونی شان را بررسی کند.

با در نظر داشتن جایگاه خاص و خطیر تئاتر، این هنر بیش از هر هنر دیگری و بواسطه پیوند متن - اجرا یا فراتر از آن، به دلیل اهمیت بدهستان ها و مسائل مالی، خود را در حکم یک عمل اجتماعی عرضه نموده است، عملی که بازده اش وابسته به تولید است، هرچند که محصور در زمان است و به دلیل روش های فریب آمیز به ابزاری فرح بخش در ارضای خواست و اراده طبقه حاکم درآمده باشد. هنری خطر ساز؛ چرا که سانسور چه به طور مستقیم یا غیرمستقیم، چه از لحاظ اقتصادی یا نظامی و یا حتی در پاره ای مواقع در قالب عمل فاسد خودسانسوری، آن را تحت نظارت دارد.

تئاتر هنری است سحرانگیز و نیازمند به مشارکت، مشارکتی که معنا و کارکردش لازم به تحلیل است؛ مشارکت جسمانی و روانی بازیگر و تماشاگر، چرا که تماشاگر نیز تبدیل به شخصیتی فعال [در حین اجرا] می شود. تئاتر هنری است ممتاز و دارای اهمیت، زیرا بهتر از هر هنر

دیگری، مشارکتِ روانی فرد را در رابطه‌ای جمعی به تصویر می‌کشد. تماشاگر تئاتر، هیچ‌گاه تنها نیست: نگاهش هم‌زمان که در پی اجراست، دیگر تماشاگران را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. روان‌درمانی و آشکارگری روابط اجتماعی، دو جریان متناقض‌اند که هر دو در تئاتر نمود می‌یابند.

۱-۱- تقابل متن - اجرا

اولین تناقض موجود در تئاتر، تقابل متن - اجرا است.

به‌طور حتم، نشانه‌شناسی تئاتر می‌بایست مجموع گفتمان تئاتری را "به‌عنوان جایگاهی کاملاً با معنا در نظر گیرد، به بیان دیگر هم به مطالعه صورت و جوهر محتوا پردازد و هم به بررسی صورت و جوهر بیان"^۱، این تعریفی است که کریستین متز در خصوص گفتمان سینمایی ارائه نمود (زبان و سینما، ص. ۱۳) و ما نیز می‌توانیم آن را در گفتمان تئاتری به کار ببریم. اما رد تمایز میان متن و اجرا، خود عامل بروز ابهام و سردرگمی است، چرا که در وهله نخست ابزار ادراکی مورد نیاز در تحلیل هر یک، متفاوت از دیگری است.

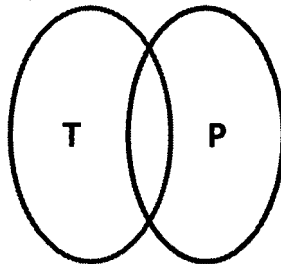
۱.۱.۱. شیوه کلاسیک

اولین شیوه تحلیل، شیوه کلاسیک است که روشی است ذهنی یا شبه-ذهنی: حالتی که در آن اولویت با متن بوده و اجرا تنها بیان و تفسیری است از متن ادبی. بنابراین وظیفه کارگردان این است که متن را به "زبان دیگری" که همان اجر است، تبدیل کرده و تا حد امکان نیز به آن "وفادار" بماند. روشی که ایده اصلی آن، مستلزم برابری و همسانی در بعد معناشناسی میان متن و اجرا است؛ آن‌چه تغییر می‌کند، تنها شیوه و ماده بیان است، چنان‌که بر مبنای تعریفی که لوئی یلمسلو در این زمینه دارد، هنگامی که از نظام

۱. تمایزی که لوئی یلمسلو آن را مطرح نمود.

نشانه‌های متنی به سمت نظام نشانه‌های اجرایی می‌رویم، محتوا و شکل بیان هر دو ثابت می‌مانند.

با وجود این، چنین تعادلی به شدت در خطر ابهام و اشتباه است: چراکه مجموع نشانه‌های دیداری، شنیداری و موسیقایی که کارگردان، طراح صحنه، موزیسین‌ها و بازیگران به وجود می‌آورند، شامل معنا (یا معانی) ورای متن است. و متقابلن به دلیل تعدد ساختارهای مجازی و واقعی پیام‌های موجود در متن ادبی، بسیاری از این نشانه‌ها به وسیله نظام حاکم بر اجرا، یا محو شده و از میان می‌روند و یا غیرقابل درک خواهند شد. وانگهی حتی در حالتی غیرممکن، اگر هر آن‌چه که در متن آمده در اجرا نیز بیان شود، بازهم تماشاگر از تمام متن آگاه نخواهد شد: چراکه قسمت مهمی از اطلاعات از میان رفته است؛ می‌توان گفت که بخش بزرگی از هنر کارگردان و بازیگران در انتخاب مواردی است که نمی‌بایست شنیده شوند. بنابراین نمی‌توان از برابری معناشناسی، سخنی به میان آورد: حال اگر "T" را مجموع نشانه‌های متنی و "P" را مجموع نشانه‌های اجرایی در نظر گیریم، در هر اجرا، به وجود فصل سیال مشترکی میان این دو پی خواهیم برد:



بر اساس شیوه نگارش و اجرا، محل تلاقی این دو مجموعه کم و بیش باریک‌تر خواهد شد که خود روشی است جالب در یافتن تمایز میان نمونه‌های مختلف رابطه متن-اجرا.

چنین حالتی که جایگاه نخست را از آن متن ادبی می‌داند، با ابهام همراه است، ابهامی که ناشی از تلاقی (البته این تلاقی هرگز به وجود نخواهد آمد)

میان مجموع نشانه‌های متنی و اجرایی است. بنابراین، این پرسش که آیا اجرا تنها بعنوان نظامی از نشانه‌ها عمل می‌کند، هم‌چنان بی‌پاسخ خواهد ماند.

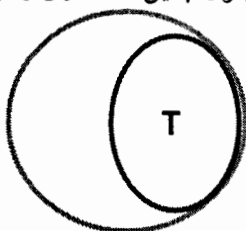
خطر اصلی در چنین حالتی، از میان بردن تمام نظام‌های نشانه‌شناسی اجرا و تخیل اجراگران^۱ (کارگردانان و بازیگران) است، آن هم به بهای تقدس و ثابت نمودن متن؛ حتی فراتر از آن، میل (ناخودآگاه) به محدود نمودن تولید اثر هنری و مسدود کردن تمام شکاف‌های متنی و تبدیل متن به بافتی فشرده که قابلیت بازتولید آن به وسیله دیگر روش‌های هنری، میسر نباشد. آنچه که بروز چنین خطری را دو چندان می‌کند، نه اولویت بخشی به متن، بل که خوانش قانون‌مند و تاریخی از آن است، حالتی که پرستشی بُت‌وار و بی‌قید و شرط متن را سبب می‌شود؛ بنابراین با در نظر گرفتن روابط (ناخودآگاه اما قدرت‌مندی) که میان متن و شرایط تاریخی حاکم بر شیوه‌های اجرایی آن، برقرار است و نیز ارجحیت دادن به متن آن‌هم به طریق غیر معمول، تنها سنت‌ها و عادات قراردادی اجرا در اولویت قرار خواهند گرفت، به بیان دیگر هر نوع پیشگامی و حرکت به جلو در صحنه تئاتر ممنوع خواهد شد. این در حالی است که کارگردانان و بازیگران سنتی نیز تنها تمامیت و خلوص متن مولیر یا راسین را مورد توجه قرار می‌دانند و خوانش قراردادی و شیوه معین اجرایی را رد می‌کردند. بنابراین چنین روشی نه تنها خطر عقیم شدن تئاتر را به ما خاطر نشان می‌سازد، بل که سبب می‌شود تا به لزوم تمایز میان آن‌چه مربوط به متن است با آن‌چه مربوط به اجراء در عمل تئاتری است، پی ببریم. تمایزی که اگر انجام نشود، تحلیل روابط و عمل مشترک میان اجرا و متن را غیر ممکن می‌سازد.

عدم تمایز متن - اجرا به طرفداران تقدیم متن ادبی این امکان را می‌دهد که تأثیر اجرا را نادیده قلمداد کرده و بررسی آن را به زمان دیگری موکول کنند.

۱- نویسنده در اینجا خاطر نشان می‌کند که ترجیح وی استفاده از دو واژه "عمل‌گر" یا "هنرمند" است.

۲.۱.۱. علیه متن

نگرش دیگر که بیشتر در روش‌های نوین و پیشتاز (آوانگارد) تئاتری متداول است، بر پایه انکار، پاره‌ای مواقع به طور کامل، متن ادبی شکل گرفته است: تئاتر در حکم آئینی است که در برابر دیدگان تماشاگران یا در میان ایشان به اجرا در آمده و متن نیز یکی از عناصر این اجرا و یا شاید کم اهمیت‌ترین آنان است. بنابراین می‌توان چنین ساختاری را ترسیم نمود:



بخش "T" را می‌توان حتی محدودتر و یا نادیده انگاشت. این الگو، همان ایده آرثو است که احتمالاً آن‌گونه که وی بیان کرده، نیست و در اکثر مواقع به اشتباه رد مطلق متن تئاتری تلقی می‌شود. حالتی که تصویری قرینه و متضاد از الگوی پیش است، و لازمه آن بررسی مفهوم متن تئاتری در رابطه‌اش با اجراست.

۲-۱- تمایز متن و اجرا

اصلی‌ترین ابهام موجود در تحلیل‌های نشانه‌شناسی تئاتر، به دلیل انکار وجود تمایز میان داده‌های متنی و داده‌های اجرایی است. برای مثال نشانه‌شناسی اجرا اثر آندره البو^۱ که شامل بخش‌های جالبی است، عمده کارش متمرکز بر متن است، حال آن‌که عنوان نشانه‌شناسی اجرا را بر خود دارد.