

فرهنگ‌نویسی

تئاتر

تحلیل و

متن

نمایشی

مترجم: مرگان فراری  
m.farazi@gmail.com



## متن‌نمایشی: مسئله درک

هرمنوتیک معاصر، درک را روندی پیچیده تعریف می‌کند که کوچک شمردن و نادیده گرفتن آن «شکل تغییر یافته‌ای از درک را پدید می‌آورد که پیدایش و ماهیت زندگی کنونی در آن پوشیده و مستور جلوه می‌کند. در این روند افزایش معانی صورت می‌پذیرد (۱، ص ۶). اولین و ابتدایی‌ترین مرحله درک هر موضوعی دریافت و برابری (شبه‌سازی) آن است. مرحله دوم تشریح، تعمیم (تعمین نوع و تیپ) و پیدا کردن ویژگی‌های مشترک است. سومین مرحله پیدا کردن صفات و خصوصیات خاص و منحصرسازی است. و مرحله چهارم پی بردن به منابع، اهداف، انگیزه‌ها و دلایل روند درک آن پدیده یا خبر است (۲).

م. باختین در کتاب زیبایی‌شناسی آثار ادبی خاطر نشان می‌کند که درک و ارزیابی به یک‌باره انجام می‌شوند و عمل واحد و کاملی را تشکیل می‌دهند. در این میان هم‌دردی و تأثر متقابل نیز از جمله آیین‌های درک می‌باشد. فرد از برکت استعداد ذاتی خود صرفاً درد فرد دیگر را می‌فهمد و دستخوش درد می‌شود. هم‌دردی نه تنها نوعی احساس بلکه مفهومی انتزاعی، ذوقی و اخلاقی است. این ادعا به طور آشکار به اظهارات پ. اوسپنسکی در کتاب در جست‌وجوی شگفتی که گویی از هرمنوتیک بسیار فاصله دارد، شباهت پیدا می‌کند: «درک با حس کردن و احساس ارتباط دارد. فرد باید با جسم و جان و تمام وجود حس کند تا بفهمد» (۳). آ. افروس کارگردان نیز با او هم‌نواست: «هنرپیشه باید با تمام وجود درک کند»

هرمنوتیک فلسفی برای نخستین بار با تفکیک و مجزا کردن روند درک از متفاوت‌ترین صورت‌های فعالیت فکری انسان، کلید شناخت آن را ارائه می‌دهد. درک دانش و آگاهی نیست چرا که آگاهی و دانش انعکاس آنچه را که در حرکت است ثابت می‌کند (حرکت را کم می‌کند)، اما درک موضوع را در حرکت می‌گیرد، بی‌کم و کاست. در این بین دانش و آگاهی محفوظ در حافظه بر روند درک تأثیر می‌گذارد و افق آن را گسترش می‌دهد؛ تفکر هم نیست. تفکر خلاقیتی عذاب‌آور است. درک آسان‌تر جاری می‌شود. تفکر از درک به وجود می‌آید، اما می‌تواند مانع آن شود؛ شکل تنوریک دست‌یابی حقیقت هم نیست.

خارج از منطق است اما غیر منطقی نیست. بسیاری از اعمال درک شهودی هستند. بدون اراده، بدون بخش حسی، بدون باز فعال‌سازی آن و بدون احساسات، درکی وجود ندارد؛ آگاهی و وقوف هم نیست. آگاهی و وقوف عناصر ناآگاهانه و ناخودآگاه را در خود جای می‌دهند. می‌توان بر موقعیت وقوف پیدا نکرد اما آن را درک کرد؛ کاربرد مفاهیم به هنگام تعبیر و تفسیر هم نیست.

به موازات هم بودن تمامی موارد برشمرده شده آن‌ها را با هم یکی نمی‌سازد. درک به انتقال خبر و گردش اطلاعات محدود نمی‌شود. بلکه بیشتر می‌توان آن را چیرگی و تسلط بر شکاف‌ها و اختلافات ممکن و موجود در ارتباط دانست. به این منظور باید تلاشی هرمنوتیکی - فرم خاص افزایش ثمربخشی فعالیت فکر - به کار گرفت.

هرمنوتیک از مفهومی چون متن بهره می‌گیرد. متن ادبی، ذهنیت تحقق یافته است. انواع گوناگون متون ادبی موضوع مطالعه بخش‌های مختلف هرمنوتیک هستند. برای مثال هرمنوتیک فلسفی متن را به عنوان محصول گفتار نگارش یافته یا شفاهی بررسی می‌کند و هدف آن کمک به ارتباط در موقعیت‌های مختلف هرمنوتیکی به هنگام دریافت و درک آثار کلامی یا دیگر خلاقیت‌های فرهنگی یا ارتباطی و غلبه بر عدم درک انسان از انسان است.

هرمنوتیک تئاتری چه چیزی را ارائه می‌دهد، موضوع مورد مطالعه آن چیست و مشکلات پیش روی آن کدام است؟ هنر تئاتر، برخلاف فلسفه و ادبیات، آثاری خلق می‌کند که در واقعیت و عینیت تنها در لحظه‌ای که توسط بیننده درک می‌شوند، وجود دارند. به عبارتی نمایش تئاتری تنها در زمان حال وجود دارد و روش‌های کنونی ثبوت آن تنها این حقیقت را به اثبات می‌رساند که خارج از ارتباط زنده بین بازیگر و تماشاگر تئاتر از تئاتر بودن باز می‌ماند. سینما و تلویزیون بر اساس قوانین خاص خود موجودیت دارند و روند درک آثار ادبی را تغییر می‌دهند. نمایش تا حدی واقعیت عینی است چرا که اغلب اوقات در ذهن کارگردان و بازیگران همانند واقعیتی قابل تجسم که هر بار از نو روی صحنه بازسازی می‌شود، وجود دارد. متن ادبی که نقش تعیین‌کننده‌ای در شروع

مرحله خلق نمایش دارد در ادامه تنها جزئی از ساختار معنایی آن می‌شود.

نمایش به عنوان اثر تکمیل یافته‌ای از هنر تئاتر، پس از اجرا تنها در خاطر بیننده، آن هم به طور مشروط وجود خواهد داشت و بیننده می‌تواند ساختار معنایی آن را در نتیجه رفلکس و بازتاب نهایی بازسازی کند. این رفلکس تجربه بزرگی است که در جریان دریافت، درک، شکل‌گیری مفهوم و گسترش آن ایجاد می‌شود و دقیقاً در جریان اجرای پرده‌های نمایش با کثرت میکرومتن‌های پی‌درپی و از نظر منطقی وابسته به هم، پدید می‌آید (۱، ص ۷۷). ژانر، فرم و کل محتوای نمایش را، همچون هر متن ادبی دیگر، نمی‌توان خارج از فرآیند شناخت و فهم درک کرد و هرمنوتیک تئاتری دقیقاً همین مسئله را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

خارج از این فرآیند، ارزیابی احساسی یا ذهنی هم امکان ندارد. علاوه بر آن بدون در نظر گرفتن ویژگی فرآیندهای دریافت و درک اجرای تئاتری، آفرینش و خلق کامل آن ممکن نیست. می‌توان تأیید کرد که درک، وسیله و ابزار حیات و موجودیت تئاتر است. موضوع مورد مطالعه هرمنوتیک تئاتری خود متن تئاتر نیز هست. و آن «مجموعه مشخص و معین قوانین کامل و پیچیده تئاتر است که از طریق اجرای صحنه‌ای در سالن ارائه می‌شود و از سوی تماشاگر که تصور می‌کند این پیام بیانگر و توصیف‌کننده دنیایی انتزاعی و خیالی است، رمزگشایی می‌شود» (۴، ص ۱۴۷) دنیایی که مشترکاً بر اساس متن ادبی یا همان نمایشنامه توسط مفسران زیادی از جمله کارگردان، بازیگران، هنرمندان و دیگران ساخته شده است.

آ. یوبر سفلد توصیف نمایش تئاتری را همچون متن تئاتری یا «نظام نشانه‌های طبایع گوناگون که اگر نه به طور کامل اما حداقل تا حدی به فرآیند ارتباط مربوط هستند به جا می‌داند، چرا که در خود یک تعداد کامل فرستنده (در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر) یک تعداد خیر (در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر بر اساس رمزی فوق‌العاده دقیق) و تعدادی بی‌شمار گیرنده متمرکز در یک مکان (۵)، یعنی تماشاگر را دارد. به عقیده آ. روزریک «درک را در چنین حالتی می‌توان همچون رمزگشایی متن، مطابق با اندیشه و فکر فرستنده و معنای رمز و قوانین ترکیب بررسی کرد. رمزگشایی یعنی گذار از حوزه ارتباط به حوزه تفکر از نقطه نظر اصل درک». تئاتر

همیشه تماشاگر را در موقعیتی هرمنوتیک قرار می‌دهد که در آن موقعیت او می‌تواند هم متن را درک کند و هم درک نکند. در این بین درک نکردن مجاز، قابل بخشش و طبیعی است. بر همین اساس نیز اصل خ. گ. گادامر کاملاً مستدل جلوه می‌کند که نبوغ اثر متناسب با نبوغ درک است (۶).

اما اگر ما مفهوم متن نمایشی را به کار می‌بریم بلافاصله یک سؤال درباره کوتاه‌ترین واحد تجزیه و تحلیل این متن و به عبارت دیگر درباره نشانه تئاتری ایجاد می‌شود که علایق علوم مختلف و از پیش از همه نشانه‌شناسی<sup>۲</sup>

تئاتری با آن نقطه مشترک دارد و از ماده تئاتر مدل‌های نشانه‌ای موجود در زبان‌شناسی و فلسفه را برون‌یابی می‌کند.

در ادامه، روند تحلیل متن تئاتری و تفکیک واحد این تحلیل، بدون تحلیل روند درک و دریافت آن ممکن نیست. ا. اکو تأکید می‌کند: «نشانه به عنوان نتیجه فرآیند تعبیر معنای (یعنی همبستگی و مشروط بودن متقابل) فرم و محتوا اندیشیده می‌شود. این همبستگی اطلاعات اولیه نیست بلکه از خواندن بارور متن توسط کارگردان و خواندن نسخه‌وار نمایش توسط تماشاچی ایجاد می‌شود. این گونه

اعمال با اهمیتی که در نمایش تئاتری واقع می‌شوند، اجازه و امکان از سرگیری سیر تولید فکر را می‌دهند...» (۷، ص ۳۰۳). پس نتیجه می‌گیریم که مسئله نشانه تئاتری نمی‌تواند روان‌شناسی درک فردی و جمعی را به میان نیاورد.

اما لازم است سیر ایجاد و گسترش روند شکل‌گیری نشانه را به صورت یک مجموعه کامل بررسی کرد که از تحلیل کارگردان و هنرپیشه‌ها از متن ادبی اولیه شروع می‌شود و به دریافت و درک (یا عدم درک) تماشاچیان حاضر در سالن تئاتر از متن تئاتری که همان نمایش است خاتمه می‌یابد.

روند تولید متن تئاتری چگونه انجام می‌شود؟ چطور در تخیلات کارگردان برابری بصری - مجازی اندیشه‌ای که در جریان دریافت و درک متن ادبی تولید شده به صورت علایم فعلی و غیر فعلی روی صحنه تجسم می‌یابد؟ چطور قوانین درک بشری بر این روند تأثیر می‌گذارند؟ رعایت قوانین درک جمعی نمایش تئاتری به چه شیوه‌ای می‌تواند به خالق نمایش کمک کند تا آن را برای تماشاچی قابل فهم‌تر سازد و موقعیت هرمنوتیکی را که تماشاچی در آن قرار می‌گیرد ساده‌تر کند؟ چطور کشف طبیعت بازی تئاتر روی روند درک متن تئاتری تأثیر می‌گذارد؟ اگر بتوان بازی تئاتر را همچون عملی اتصال‌دهنده که اجراکننده و تماشاچی را به هم مرتبط می‌کند، بررسی کرد، آنگاه بازی چگونه می‌تواند در رفع شکاف این ارتباط یعنی به درک کمک کند؟

تمامی این پرسش‌ها دو جنبه از یک مسئله را ارزیابی می‌کنند - مسئله خلق متن تئاتری. از یک طرف این مسئله، مسئله نشانه تئاتری، شناخت و طرح آن است و از طرف دیگر مسئله دریافت و درک آن از سوی تماشاچیان تئاتر به عنوان جمعیت روان‌شناختی.

مسئله کوچک‌ترین واحد تحلیل متن تئاتری اگر تحلیل متن تئاتری مدعی علمی بودن است، در درجه اول مسئله تعیین دقیق شکل ایسن تحلیل مطرح می‌شود. این شکل کدام است و آیا این شکل معمایی را می‌توان به متن نمایشی تعمیم داد؟ اگر چنین شکلی وجود دارد، آیا مفهوم نشانه متن تئاتری به آن الحاق می‌شود؟

به نظر می‌رسد مشکل اصلی در حل این مسئله، ریشه در اصل روش تحلیل متن تئاتری دارد. نشانه‌شناسی تئاتری، مدل‌های نشانه‌ای خود را ایجاد نکرده، بلکه مدل‌هایی را که قبلاً در زبان‌شناسی و فلسفه موجود بوده در ماده تئاتر پرداخت کرده است. به علاوه متن تئاتری را نه به عنوان یک سیستم واحد پیچیده بلکه همچون مجموعه‌ای از سیستم‌ها که با یکدیگر



ارتباط ضعیفی دارند، بررسی می‌کند که این به ساده شدن و تحریف درک متن تئاتری همچون یک فرآیند هنری کامل، منتهی می‌شود. به عبارت دیگر اگر در نمایشی بتوان توالی‌های سمعی (گفتار، صداها، موسیقی) و توالی‌های بصری (ژست، میزاسن، دکور و غیره) را به طور جزا تجزیه و بررسی کرد، آن نمایش، نمایش بدی می‌شود و اثری هنری نیست اما متن تئاتری، با ایجاد اختلاط مکانیکی بین قوانین زیر مجموعه‌های مختلف این گونه نشده است. باید نمایش را پس از کامل شدن بررسی کرد، وقتی که ترکیب شیوه‌ها و ابزارهای تجسمی انواع مختلف هنرها همچون انتخاب کلمات، ژست‌ها، نت‌ها، صداها، لباس‌ها و ساختارها انجام می‌شود، ساده کردن و تحریف واقعیت، اجتناب‌ناپذیر است. و این به هر صورت باید همچون مولکول DNA به اتم‌های مجزای کربن، هیدروژن، اکسیژن، ازت و گوگرد تجزیه شود. سپس پس از دسته‌بندی کردن بر اساس نشانه‌های ظاهری، باید سعی کرد ساختار پیچیده و روابط متقابل عناصر این سیستم چندین مؤلفه‌ای را شناخت و بازآفرینی کرد. بدیهی است پس از ترکیب کربن، آب، ازت و گوگرد نمی‌توان حتی تجسم کرد که آن‌ها در ابتدا چه بوده‌اند. طبیعی است که این اتم‌ها به خودی خود کوچک‌ترین واحدهای DNA نیستند، که کل خواص مولکول را دارا باشند حتی مولکول مرکب آمینواسید هم که بخش‌هایی از آن به این رشته مولکولی متصل شده، نیست. کوچک‌ترین واحد ساختمانی DNA، ترکیب آلی پیچیده‌ای است که در هیچ ترکیب آلی دیگری مشابه ندارد. شناسایی این واحد تنها زمانی ممکن شد که دانشمندان توانستند با جمع کردن مولکولی مشابه و دارای فعالیت و قرار دادن خود به نوعی در داخل سلول زنده، به مولکول‌های DNA همچون سیستم واحد پیچیده‌ای نگاه کنند. تصور می‌کنم بسیاری از مشکلات نشانه‌شناسی تئاتر با در نظر گرفتن این موضوع تحقیق روشن می‌شود. محقق، هنرشناس و منتقد از بیرون متن تئاتری آماده شده را بررسی می‌کند، آن را با روش‌های مختلف تحلیلی به اجزای تشکیل دهنده تجزیه می‌کند و با خراب کردن کل مجموعه، موجودی زنده را نیز نابود می‌کند. آیا ممکن است برای خود او ارزش داشته باشد تلاش کند متن تئاتری جدیدی از مؤلفه‌های مختلف خلق کند، یا سیستم تئاتری عملکردگرایانه پایداری ایجاد کند و این کوچک‌ترین واحد را در فرآیند سنتز متن شناسایی نماید؟ یا اینکه کارگردان باید به کار خود پی ببرد؟

ظاهراً، نظر خاص و مغرضانه کارگردانان در مقابل تئوری (علم، هنر را می‌خشکاند)،

هم‌چنین عدم توانایی تئوریسین‌های هنر در اینکه خود بتوانند اثری هنری خلق کنند و به روند خلق از درون نگاه کنند همیشه مزاحم این جریان بوده است که در نتیجه نمایش همچون جعبه‌ای سیاه تصور شده است. در صورتی که کل روند هنرشناسی مدرن این اطمینان را می‌دهد که آینده تئوری هنرها، در سنتز متدها و روش‌های مطالعه پدیده‌های آثار هنری، علم و هنر است. منطقی به نظر می‌رسد اگر به میراث تئوریک‌ی نه چندان بزرگ همان کارگردانانی که سعی می‌کردند روند خلق خود را تحلیل کنند، رجوع کنیم. بیشتر از همه ک، استانیسلاوسکی به این مسئله توجه داشته است. کسی که سعی کرد در تئوری‌ها و نیز تجربیات عملی خود در تئاتر، نیروهای محرک نمایش را که مجموعه آن‌ها ساختار پیچیده مکتب را تشکیل می‌دادند، پیدا کند. مکتبی که هنرپیشه‌ها با پیروی از آن می‌توانستند هر بار در خود حرکت و جنبش احساسی لازم را ایجاد کند و تماشاچیان نیز در پی آن ناظر سیستم فعال و زنده‌ای باشند نه کلیشه‌های منجمد که زمانی تشکیلاتی حیات‌مند بوده است.

در کار هنرپیشه روی نقش استانیسلاوسکی بارها از تولید نوار فیلم رویاهای چشم درون (تصورات مجازی) صحبت کرده است. در ادامه با ورود به متد اعمال فیزیکی او خواستار آن است که به تشبیه روش حرکات و اعمال فیزیکی، (۰۰۰) محدود نشویم، بلکه هم‌زمان با آن خطوط ممتد و پیوسته اندیشه‌ها و رویاها را بسازیم. خطوط اعمال گفتاری و حرکتی با درهم ریخته شدن در یک هدف لاینفک، مسیر مشترک یک عمل واسطه‌ای را ایجاد می‌کند که برای رسیدن به هدف اصلی اثر- هدف برتر- در تلاش است (۸ ص ۸۰).

اما در ابتدا استانیسلاوسکی پس از آشنایی با نمایشنامه، خواستار برقراری موجودیت حقایق و وقایع، پیوستگی و حتی اگر شده تنها ارتباط فیزیکی و بیرونی آن‌ها می‌شود. سپس بر اساس ترتیب واقعی و ظاهری نمایشنامه شکل دادن و فعال تر کردن عوامل درونی قرار می‌گیرد. منظور استانیسلاوسکی ارزیابی حقایق و وقایع است. بین عوامل درونی و بیرونی ارتباط مستقیمی وجود دارد. در واقع موقعیت‌های زندگی درونی شخصیت‌های اصلی که من حالا خلق می‌کنم در موقعیت‌های زندگی بیرونی آن‌ها و متعاقباً در حقایق و شواهد نمایشنامه مخفی هستند... با نفوذ از وقایع خارجی نمایشنامه و داستان به ماهیت درونی آن‌ها، از پیرامون به مرکز و از فرم به محتوا، بی‌اختیار وارد عرصه موقعیت‌های درونی نمایشنامه می‌شویم. و «هرچه تخیلات او (هنرپیشه) گسترده‌تر، گوناگون‌تر و پرمحتواتر باشد ارزیابی حقایق و وقایع کامل‌تر و عمیق‌تر

می‌شود و موقعیت‌های بیرونی و درونی نمایشنامه و نقش روشن‌تر ساخته می‌شوند.» (۸ ص ۱۰۷)

به عقیده استانیسلاوسکی عادت سیستماتیک به تخیل، واقعیت قابل تخیل ثانویه را می‌سازد. و وقایع نمایشنامه نه تنها بر اساس عقل بلکه به ویژه از روی احساس ارزیابی شوند، حقایق و وقایع جان می‌گیرند. هنرمند با ارائه حقایق و داستان نمایشنامه، ناخواسته محتوای معنایی گنجانده شده در آن‌ها را ارائه می‌دهد؛ او هم‌چنین خود زندگی جاری انسان را، دقیقاً جریان زیرین آن را بر حقایق و وقایع ظاهری ارائه می‌دهد. صحنه تنها به چنین حقایق و وقایع معناداری که نتیجه نهایی احساسات درونی هستند، یا بر عکس، چنین حقایق و وقایعی که دلیل و بهانه‌ی زایش این احساسات می‌باشند» نیاز دارد. در واقع معنی ارزیابی حقایق و وقایع نمایشنامه چیست؟ این یعنی پیدا کردن مفهوم پنهان و ماهیت درونی و درجه اهمیت و تأثیر آن‌ها. این یعنی نقب زدن به حقایق و وقایع بیرونی، پیدا کردن حادته درونی مهم‌تر و پنهان‌تر دیگری در اعماق و پس آن، که شاید بیرونی‌ترین حقیقت را ایجاد می‌کند. این یعنی پی‌گیری خط گسترش حادته درونی و حس کردن ویژگی و میزان تأثیر، جهت و مسیر تمایل هر کدام از شخصیت‌های اصلی، شناخت تصاویر بسیاری از مسیرهای درونی شخصیت‌های اصلی، رفتارهای درونی آن‌ها، انقطاع، اختلاط، اتصال و انشعاب در تمایلات کلی هر شخص نسبت به هدف زندگی خود. در یک کلام ارزیابی حقایق و وقایع، شناخت نمای داخلی زندگی درونی انسان است.» (۸ ص ۱۰۸)

از این گفته‌ها استانیسلاوسکی مشخص می‌شود که برای او روندهای درک و ارزیابی احساسی متن ادبی توسط مفسر- کارگردان، هنرپیشه، هنرمند- پیوندی ناگسستنی با روند دریافت اندیشه و درک نمایشنامه دارد. بیپه‌وده نیست که او به طور مکرر اعلام می‌کند: برای هنرپیشه و کارگردان شناخت نوعی احساس کردن است. در آثار دیگر، استانیسلاوسکی مبنای دیگر ساخت متن تئاتری را جست‌وجو می‌کند. او به این باور می‌رسد که زندگی روی صحنه سلسله اهداف مستمری است که همچون نت‌های موسیقی ابتدا یک تعداد ملودی و آن‌ها نیز به نوبه خود یک سمفونی، یعنی حیات روح انسان را تشکیل می‌دهند. در ساختار مجموعه مراحل درونی نقش او نه تنها لیست اهداف، بلکه هم‌چنین قطعات - واحدهای ساختاری کوچکی که حادثه‌ای درونی را تعیین می‌کنند - را نیز وارد می‌کند. به هم پیوند دادن این قطعات در هدفی واحد می‌بایست عملی واسطه‌ای باشد.

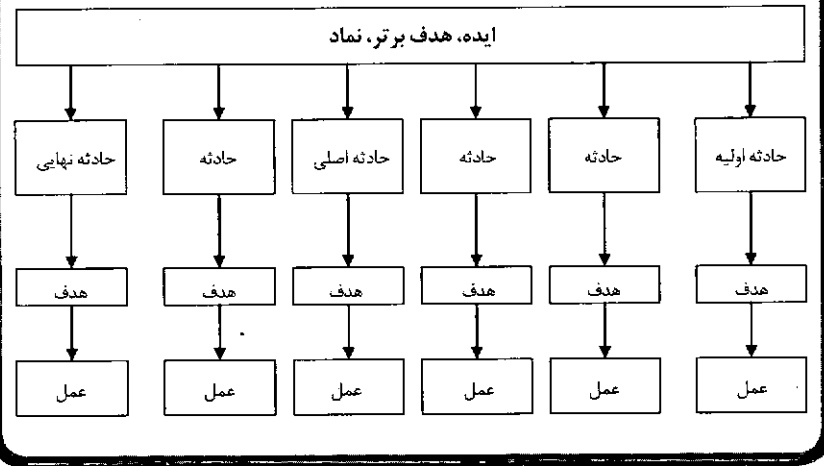


استانیسلاوسکی هم چنین نمونه‌هایی از تجربه بازی خود را از آن زمان که تعریف نادرست این پارامترها منتهی به ساختگی بودن و خستگی فکری نسبت به کار شده بود، به یاد می‌آورد. روند ارزیابی حقایق و وقایع از فرآیند توجیه آن‌ها تفکیک‌ناپذیر است. استانیسلاوسکی حقیقت روده شدن دستمال دزدمونا، اشراف‌زاده ونیزی اتللو را با پیدا کردن تعاریف ارزشمند این حقیقت بررسی می‌کند: «رسوایی، جرم، ننگ، توهین...» هر کدام از آن‌ها ضمن اینکه به عنوان حادثه درونی صحنه برداشت می‌شوند، وسیله موجودیت هنرپیشه‌ها، میزانشن، تناسب حرکات، و سرعت آهنگ و هم چنین پیوستگی هدف‌ها و اعمال است. انتخاب توسط ایده کلی نمایش و به قول استانیسلاوسکی از طریق هدف برتر تعیین می‌شود.

بعدها، ن. گارچاکف نیز ایده استاد خود را گسترش می‌دهد، اینکه چطور کارگردان از طریق ارزیابی و توجیه حقایق و وقایع بیرونی به حوادث درونی که تابع ایده کلی درام‌نویس است، و از آن‌ها از طریق جابه‌جایی میزانشن مجدداً به ابراز بیرونی آن‌ها روی صحنه می‌رسد.

اما چه چیزی از نمایشنامه، اثری هنری می‌سازد؟ تصور نمادین حقیقت و توانایی بیان ایده از طریق نماد. نماد، مقوله اصلی و اصل اصولی هنر است. آ. یکی در مقاله درباره ایده کارگردان می‌نویسد: درک نمادین ایده، اندیشه اولیه و تصور کارگردان نیز هست که از همان ابتدا از نظر ادراکی با تصور درباره شکل صحنه‌ای ابراز آن ارتباط پیدا می‌کند. آن. آخلاپکوف تأکید می‌کند که در مجموع نماد هنری نمایشی وجود دارد که از ایده، محتوای آن، از عمل واسطه‌ای و از دنیای ریتم‌های درونی به وجود می‌آید. چنین نمادی، فرمول هنری و فلسفی ویژه نمایش است. نمادهای شخصیت‌های اصلی نمایشنامه رابطه مستقیم با نماد نمایش در مجموع دارد. اما نمادهای صحنه‌ای که ارتباط و تأثیر متقابل نسبت به یکدیگر دارند مجموعه خودبه‌خودی نمادها را ایجاد نمی‌کنند بلکه سیستم نماد اصلی نمایش - از نظر کیفی نو - را شکل می‌دهند.

با جمع‌بندی تمامی آنچه گفته شد می‌توان یک نمودار ساختاری از خلق نمایش ارائه داد و بر این اساس سعی کرد کوچک‌ترین واحد تحلیل متن تئاتری، نشانه متن تئاتری، را تعیین کرد. نمادی هنری از نمایش به عنوان ماکرو نشانه وجود دارد که هم خلاصه محتوای معنایی (فکری) نمایش - ایده، و هم محور احساسی -



عملکردی - هدف برتر - را در خود دارد. ضمناً چه ایده - هدف برتر، چه عمل واسطه‌ای، با ایجاد سیستم پیچیده، کامل و چندین مؤلفه‌ای - نماد هنری که در درک تماشایی پس از خواندن متن تئاتری ایجاد می‌شود - نمی‌توانند خارج از زمینه احساسی وجود داشته باشند.

چنین حالتی نزدیک به موضع ی. موکارژفسکی است که خود اثر هنری را با واحد نشانه‌شناختی یکی می‌شمارد. از این نقطه نظر متن نمایش، ماکرو نشانه و اهمیت آن به واسطه تأثیر جمعی همه گردآورندگان آن مشخص می‌شود. چنین روشی تابعیت عناصر حاضر را از متن کامل روشن می‌کند و بر اهمیت تماشایی به عنوان سازنده اصلی معانی تأکید دارد. اما بر اساس مفهوم ماکرو نشانه موکارژفسکی ادامه تحلیل امکان‌پذیر نشد.

پس از خواندن نمایشنامه، ماکرو نمادی مقدماتی از نمایش آتی - متن تئاتری - در ذهن کارگردان شکل می‌گیرد، سپس با تفکیک نمایشنامه به یک سری حقایق و وقایع بیرونی اصلی، با توجه به ماکرو نماد اولیه نمایش، ارزیابی حقایق و وقایع به عنوان شرایط زندگی درونی شخصیت‌های اصلی (به زبان استانیسلاوسکی، شرایط درونی حیات نمایشنامه) انجام می‌شود. چنین حقایق و وقایع معناداری حوادثی می‌شوند که رفتار همه شخصیت‌های اصلی را تغییر می‌دهد. این حوادث درونی پس از آنکه حوادث - نمادها را تشکیل می‌دهند و در برابر شخصیت‌های اصلی وظایف مشخصی که خود مستلزم انجام اعمالی است به عهده می‌گیرند، به نوبه خود بر تغییر نماد هنری کل نمایش تأثیر می‌گذارند. مراتب و ساختاری خاص شکل می‌گیرد که می‌توان آن را با این نمودار نشان داد:

در این جا عنصر زیربنایی و اساسی یک سری حوادث هستند. حاصل جمع هدف‌ها در مجموع به هدف برتر منتهی می‌شود. تسلسل همه اعمال، عمل واسطه‌ای را تعیین می‌کند.

سلسله حوادث اولیه در ذهن مفسر نمایشنامه - کارگردان - ساخته می‌شود. بعد با ذهنیت دیگر مفسران - هنرپیشه‌ها، هنرمندان، آهنگساز، موسیقیدان، طراح صحنه و غیره - برخورد می‌کند. بنابراین، تا آنجا که کارگردان می‌تواند از جذابیت نماد هنری اولیه نمایش تا آن زمان که در ذهن و خیال او وجود دارد، تبعیت کند وحدت و یک‌پارچگی کامل متن تئاتری وابسته به همه این خالقان خواهد بود اما حتی اگر پدیده درک متقابل آرمانی همه مؤلفان نمایش را بررسی کنیم، باز یک مفسر اصلی - تماشایی - وجود دارد که نمایش به خاطر او ساخته می‌شود. تنها تماشایی باید متن تئاتری ارائه شده را بخواند و سلسله نمادهای حادثه را شناسایی کند و بر اساس آن نماد هنری خود را در حدی نزدیک به آنچه که در ذهن کارگردان ایجاد شده، خلق کند. احتمالاً در برابرسازی ساختارهای نماد، راه‌حل بسیاری از مسائل و مشکلات متون تئاتری پیدا خواهد شد. هم چنین شیوه دیگری برای بررسی مسئله تحلیل متن تئاتری می‌تواند وجود داشته باشد. با بررسی نمایش به عنوان بازی نقش از دیدگاه پژوهشگر روان‌شناس سعی می‌کنیم به نمایش از درون نگاه کنیم.

#### تأثیر به مثابه بازیگری نقش

اگر تئاتر را همچون شکل معینی از نهادینه کردن رفتار بازی - بازیگری نقش بررسی کنیم، عمل دراماتیک، گسترده‌ترین نوع آن و در ارتباط با بازیگری از لحاظ تاریخی و تیپولوژیکی در

مجموع اولین است. ی. لوادا می‌نویسد: «حضور در صحنه... شرط حتمی تحقق هر متن بازیگری، از آن جمله، متن بی‌عیب» است. از این حیث بازیگری نقش، شرط جامع و در نوع خود مخرج مشترک همه بازی‌هاست. اگر ساختار بازی را همچون یک متن در نوع خود بررسی کنیم باید خاطر نشان کرد که این متن منحصر به استفاده درونی است؛ کل استحاله اندیشه و نقش در درون واقعیت و در مرزهای تفکیک‌کننده مؤلفه‌های ساختار اتفاق می‌افتد» (۹).

برای ای. هیزینگا در کتاب کسی که بازی می‌کند بازی همچون بازی در مرز «بازی/ غیر بازی» تعریف می‌شود و دقیقاً در رابطه با واقعیت جدی است که بازی خود را تعریف می‌کند. برای اینکه بازی، بازی باشد درک رابطه آن با غیر بازی و در درجه اول با فعالیت جدی، لازم است. چنین رفتاری با تحلیل روان‌شناختی بازی بسیار مطابقت دارد. دقیقاً همین رابطه بازی با رفتار جدی موضوع بازی است، و نه فقط شرط آن، چنانکه لوادا بیان کرده است. ای برلیاند در بازی همچون پدیده شناخت معتقد است دقیقاً در این مرز با غیر بازی هم بازی وجود دارد.

گادامر درک دیگری از بازی دارد. شیوه او در زمینه هرمنوتیک فلسفی اصولاً فلسفی و ضد روان‌شناختی است. برای او «بازی... معلول حیات خود اثر هنری است» (۶، ص ۱۴۷). بازیگر بازی نمی‌کند بلکه خود بازی است که بازی می‌کند. مرز بین فعالیت خود بازیگر و فعالیتی که در رابطه با او انجام می‌شود اصلی‌ترین مؤلفه بازی است که خود بازی را شامل می‌شود و موضوع آن را تشکیل می‌دهد. مرز از درک و شناخت بازیگر می‌گذرد و پیوسته به سمت انتزاع به عنوان مرزی برای درک بازی ساختار عینی که تنها توسط فرد توسط فرد بازیگر تجسم پیدا می‌کند - می‌رود.

مفهوم اصلی در تحلیل بازی گادامر، تصویر است. برای گادامر هر تصویری بسته به امکانات خود، تصویری برای یک شخص خاص است. آنچه مورد نظر این امکان است، ویژگی محصول بازی هنر را تشکیل می‌دهد. این شخص خاص - تماشاچی - نیز بازی را در مجموعه فحوایی آن تجسم می‌کند. بازی با استحاله در تماشاچی، منظور خود را آشکار می‌سازد. نمایشی که بازی در آن ارزش و اهمیت خود را به دست آورده گویی تا حد آرمانی و ایده‌آل خود اوج گرفته است، و از این جهت متمایز است که بازیگران فقط نقش خود را همچون هر بازی دیگری ایفا نمی‌کنند بلکه بیشتر آن را برای تماشاچی ارائه می‌دهند. شکل و نحوه حضور آن‌ها در بازی از طریق آنچه آن‌ها به طور کامل وارد بازی می‌کنند تعیین نمی‌شود بلکه



از طریق نقش‌های خود در ارتباط با کل نمایش و با توجه به آنچه بازی می‌کنند تعیین می‌شود؛ تماشاچی باید به طور کامل وارد نمایش شود نه آن‌ها. این است استحاله کاملی که برای بازی اتفاق می‌افتد وقتی که بازی نمایش می‌شود و تماشاچی در مکان بازیگر قرار می‌گیرد» (۶، ص ۱۸).

در واقع این گونه بازی به واسطه فقدان جهت‌گیری نسبت به انسجام اثر، متمایز از هنر است. بازیگر وارد بازی می‌شود اما این ورود الحاق مستقیم نیست؛ جنبه تصویری بازی، درک بینش و مشروط بودن ضمن اینکه او را به طور هم‌زمان هم صریح و هم درون‌گرا می‌سازد، درک و شناخت او را گسترش می‌دهد. جنبه تصویری بازی که گادامر بر آن اصرار دارد، بازیگر را وادار به پیش‌بینی حضور بیننده می‌کند، یعنی خارج قرار گرفتن او در رابطه با تصویر. اما اگر برای فیلسوف، تماشاچی تنها آنچه را که این نوع بازی است تحقق می‌بخشد، برای برلیاند روان‌شناس، دقیقاً آنچه را که بازی می‌باشد متحقق می‌کند. روش‌های فلسفی و روان‌شناختی در رابطه با بررسی بازی متقابلاً همدیگر را تکمیل می‌کنند و امکان بررسی بازی را به عنوان پدیده کامل درک فراهم می‌آورند.

برلیاند در کتاب خود بازی همچون پدیده درک تلاش می‌کند مفهوم نماد را که برای ما بسیار جالب است گسترش دهد. به ویژه به کتاب *روان‌شناسی بازی* د. الکوین مراجعه می‌کند که در آن تفکیک واحدی غیر قابل تجزیه و دارای خصوصیات کامل، برای تحلیل بازی پیشنهاد می‌شود (این نحوه متدشناسی را برای اولین بار ل. ویگوتسکی در تحلیل روان‌شناختی به کار گرفت). الکوین پیشنهاد می‌کند این واحد را نقش بدانیم. «دقیقاً نقش و اعمال ذاتا مرتبط با آن، واحد اصلی و غیر قابل تجزیه فرم پیشرفته بازی را تشکیل می‌دهند و در آن یعنی این واحد ناگسستگی، جنبه‌های عملکردی - فنی و انگیزه‌ای - اثر بخش فعالیت ارائه شده‌اند» (۱۰، ص ۲۶).

از دید برلیاند نقش خیلی بزرگ‌تر از آن است که واحد بازی شود. گویا یک ماکرو ساختار است. الکوین با پذیرفتن نقش و موقعیت خیالی به عنوان واحد تحلیل، اعمال نمایشی، جانشینی و غیره را به عنوان عناصر نقش تحلیل می‌کند. برلیاند بررسی میکرو ساختار آن را به کمک بررسی دقیق‌تری پیشنهاد می‌دهد. برای این کار واحد تحلیل دیگری را پیدا می‌کند - «عمل نمایشی که همچون تصویر قابل فهم و روشن است» (۱۱).

این اعمال نمایشی، اعمال هستند که نماد عمل را می‌سازند و توصیف می‌کنند. کودک نماد را از یک شیء واقعی تشخیص می‌دهد و مانند هنرپیشه سعی نمی‌کند یک سیب خیالی را بخورد، حال توپ باشد یا یک کبی از سیب واقعی در لوازم صحنه‌ای. کودک همچون هنرپیشه مشروط بودن حضور خود را در بازی درک می‌کند. موضوع عمل نمایشی نسبت به عمل جدی مرتبط با آن کاملاً چیز دیگری است. این موضوع خود عمل است، آن موضوع توصیف و در پی آن مهم‌ترین نتیجه! می‌باشد. عمل نه به نتیجه‌ای بیرونی در رابطه با عمل بلکه به خودش برمی‌گردد و خودبه‌خودی می‌شود. مفهوم عمل خودبه‌خودی در محتوای بیرونی آن نیست بلکه در خودمحوری است، در آنچه نماد عملی که از خود عمل جداست ایجاد می‌کند. برون‌محوری در رابطه با خود - مهم‌ترین تعریف روان‌شناختی درک - ایجاد می‌شود. برای کودک در بازی همچون هنرپیشه در نمایش تئاتری باید هر دو عمل هم‌زمان ارائه شوند هم آن چیزی که او توصیف می‌کند (کتک‌کاری واقعی، ترس واقعی، فرار و غیره)، و هم آن چیزی که او این عمل را با آن توصیف می‌کند. درک، به طور هم‌زمان به هر دو این اعمال، در فاصله آزاد بین آن‌ها، منتهی می‌شود.

در عرصه هنر انسان دنیای انتزاعی خود را کنار می‌گذارد و خیال خود را موضوع خیال خود می‌سازد. و. اشکولوفسکی می‌گوید: «هدف هنر ارائه احساس یک چیزی همچون خیال

بخشی از سلسله حوادث نمایش (متن تئاتری) است که کارگردان و هنرپیشه‌ها همچون ترتیب متوالی نمادهای این حوادث روی صحنه ارائه می‌دهند تا هدف نهایی خود را کسب کنند که ساختار چندین مؤلفه‌ای، چندین سطحی واحد و کاملی - نماد هنری نمایش تنها در روند درک، فهم و ارزیابی آن توسط تماشاچی - را ایجاد می‌کند.

این کوچک‌ترین واحد - نماد حادثه - میکروساختار نماد هنری نمایش و ماکرو نشانه متن تئاتری را می‌سازد.

با تشبیهی نمادین می‌توان نمایش تئاتری را با آب رودخانه‌ای مقایسه کرد که به طور مسلم نمی‌توان دو بار وارد آن شد، اما با تجزیه و تحلیل جریان آن می‌توان بستر رودخانه را بازسازی کرد یعنی آنچه را که مقدار ثابتی است و ویژگی حرکت آب را تعیین می‌کند. در چنین حالتی تسلسل و میزان پیچ‌ها، عمق بستر، وجود اختلاف ارتفاع (آبشار) و عمق (گرداب)، توالی حادثه - نماد است. اگر پژوهشگر رودخانه (نمایش) ویژگی‌های کیفی محیط (مهارت هنرپیشگی) و خصوصیات ساختاری بستر (مهارت کارگردان) را بشناسد می‌تواند حرکت واقعی جریان آب را با هر درجه دقتی بازسازی کند.

به استناد این تشابه می‌توان حادثه اولیه نمایش را همچون سرچشمه رودخانه تصور کرد: چرا که خصوصیات آن از بسیاری جهات بستگی خواهد داشت به اینکه شروع خود را از کجا گرفته است - کوه‌ها یا جلگه‌ها، باتلاق یا چشمه پاک. هدف برتر این است که به دریا می‌ریزد یا باتلاق، به زیرزمین می‌رود یا خشک می‌شود. حادثه می‌تواند پیچ تند رودخانه، صخره زیر آبی، آبشار یا گرداب پنهانی باشد. دقیقاً ویژگی‌ها و تسلسل آن‌ها رودخانه را می‌سازد و نماد رودخانه - نماد هنری نمایش - را توصیف می‌کند.

### مسئله تطبیق

بدین ترتیب پس از تعیین نماد حادثه به عنوان کوچک‌ترین واحد تحلیل متن تئاتری، لازم است مشخص کرد تا چه حد می‌توان این واحد را منطبق با نشانه‌شناسی دانست. بر اساس مدل تئوریک ف. سوسور موارد زیر به خواص نشانه‌های هر سیستم نشانه‌شناسی، مربوط می‌شوند:

- دو سویه بودن: تأویل پذیری و تأویل کنندگی، یا مفهوم و نماد آکوستیکی (یا نماد دیگر)؛
- اختیاری بودن (توجه‌ناپذیری آنچه تأویل شده در رابطه با تأویل‌کننده)؛
- جنبه مشتق‌شدگی؛
- بی‌تفاوتی نشانه نسبت به کاربرد آن؛
- محدودیت تعداد نشانه‌ها و جنبه متضاد



آن پیدا شود... اما آخر با این کار حادثه‌ایی که ابتدا ارائه شده، ضمن بهره‌گیری از عنصر جدید، تماشاچی، مؤلف، تغییر می‌کند و همه عناصر دیگر حادثه یا ورود به هدف جدید دگرگون می‌شوند». (۱۳) بازیگران قهرمان می‌شوند، یعنی حادثه بازی به حادثه هنری دراماتیک تبدیل می‌شود. اما حادثه هنری دراماتیک باختین چیست که نماد حادثه، یعنی حقایق و وقایع واقعی که توسط درام‌نویس انتخاب و ارزیابی احساسی شده نیست اما ضمناً به حادثه نمایشنامه تبدیل شده و پس از آن با عبور از انتخاب، ارزیابی، توجیه - تفسیر توسط کارگردان و هنرپیشه‌ها - برای تماشاچی روی صحنه بازآفرینی می‌شود؟

بدین ترتیب با توجه به آثار کارگردانی که سعی می‌کنند به روند ایجاد نمایش پی ببرند هم‌چنین با توجه به تحقیقات روان‌شناسان و فلاسفه‌ای که آثار نمایشی را مطالعه می‌کنند ما به شیوه‌های مختلف، به نتیجه یکسانی می‌رسیم: کوچک‌ترین واحد تحلیل متن تئاتری که مشخصه‌های کامل بودن را دارد حقایق و وقایعی است که درام‌نویس در اساس داستان و موضوع نمایشنامه (متن ادبی) قرار می‌دهد و بر اساس ارزیابی احساسی آن توسط نویسنده به حادثه درونی و پرمحتوایی تبدیل می‌شود.

است، نه همچون شناخت؛ شیوه هنر شیوه کنارگذاری و شیوه فرم پرزحمت است که زحمت و طول زمان درک را افزایش می‌دهد چرا که روند درک در هنر یگانه هدف است و باید ادامه داشته باشد؛ هنر شیوه تحمل خلق یک چیز است، و آنچه در هنر خلق شده مهم نیست». (۱۲)

فرد ضمن بازی عمل را متوقف می‌کند و ساختار آن را محسوس می‌سازد. عمل نمایشی طوری ساخته می‌شود که همچون کلام شاعرانه که متمایز از محسوس بودن خود ساختار کلام است، حس شود. عمل نمایشی همچون فعالیت در عرصه هنر همیشه آگاهانه، همیشه خودانگیزه و همیشه مشکل است.

باختین از تفاوت بازی با فعالیت ذوقی - زیبایی‌شناسانه می‌نویسد، ضمن اینکه خاطر نشان می‌کند «بازی، از دیدگاه خود بازیگران، تماشاچی بیرون از بازی را که کل ماجرای زندگی توصیف‌شده در بازی مربوطه به او می‌شود، در نظر نمی‌گیرد؛ بازی چیزی را توصیف نمی‌کند بلکه به تصویر می‌کشد... در واقع آن زمان بازی به هنر و عمل دراماتیک نزدیک می‌شود که شریکی جدید اما بدون مشارکت در بازی - تماشاچی، که از نظر زیبایی‌شناسی به طور فعال بازی را نظاره و گاهی خلق می‌کند - برای

مفهومها؛

به نظر می‌رسد کوچک‌ترین واحد تحلیل متن تئاتری انتخاب‌شده، مواردی را که توسط سوسور بر آن مترتب شده، برآورده می‌سازد. نمایشنامه‌های چون موزارت و سالیری آ. پوشکین را به عنوان مثال در نظر می‌گیریم. اگر حادثه اصلی این نمایشنامه (عمل مسموم کردن) را به مثابه قربانی کردن بدانیم، آنگاه این اسم نماد (مسئله نام‌گذاری موضوع دیگری است!) به طور کامل نماد معینی را در پی خود دارد که در درجه اول از طریق بازی هنرپیشه بر روی صحنه مجسم می‌شود. سالیری قربانی‌کننده هنر عالی واحد است و موزارت بره قربانی محراب هنر عالی. سپس به کمک المان‌های دیگر نمایشی: دکور (اتاق پذیرایی باید تصور ججره راهب یا معبد را به ذهن آورد؛ اینکه چطور این جریان تحقق پیدا کند وظیفه هنرمند است)، تجهیزات صحنه نمایش (قدح - جام قربانی، شراب - خون)، ویژگی تنظیم موسیقی (صدای خواندن فاتحه ضعیف می‌شود و همانند خون از موزارت روان است، موزارت به همراه موسیقی ضعیف و ضعیف‌تر می‌شود). بدین ترتیب ما دوباره به بازی هنرپیشه برمی‌گردید. در سیستم نمادین واحد همه المان‌ها به هم مرتبط هستند. در این میان مفهوم مصالح مادی موجود در نشانه نسبت به آنچه در اطراف آن‌ها وجود دارد و دیگر نشانه‌ها اهمیت کمتری دارد. در عین حال اختیاری بودن و توجیه‌ناپذیری تأویل‌پذیری و تأویل‌کنندگی حفظ می‌شود. کارگردان می‌تواند هر ابزاری را برای بیان نماد حادثه - قربانی کردن - انتخاب کند. از رقص و پانتومیم تا استاتیک مجسمه. چرا که به عقیده سوسور، نشانه نسبت به شیوه تحقق آن بی‌تفاوت است. می‌توان با یک ژست مخصوص یا با لباسی خاص ضمن حفظ واقعیت زندگی در هر چیز دیگری، نماد لازم را ایجاد کرد.

و سرانجام، نمادهای حوادث نمی‌توانند کثرتی مبهم باشند. شمار آن‌ها باید دقیقاً معین باشند و هر کدام از آن‌ها باید دقیقاً ثبت و از دیگری تمیز داده شوند. این را سوسور برای نشانه‌های سیستم نشانه‌شناسی لازم می‌داند اما قوانین درک نمایش تئاتری از سوی تماشاچیان سالن نیز همان را طلب می‌کند. و این، همیشه، تا حدی که کارگردان سلسله حوادث را دقیق و مشخص انتخاب کرده باشد، یکی از ملاک‌های حرفه‌ای بودن کارگردان و کیفیت نمایش بوده است.

با توجه به نشانه‌شناسی ج. پیرس، آنجا که نشانه A واقعه یا موضوع B را برای اندیشه C تعیین می‌کند، وجود دارد، این تثلیث نشانه، موضوع، تفسیر وجه مشخصه همه موقعیت‌های نشانه‌ای می‌شود. پیرس در مفهوم نشانه درک و تفسیر آن را توسط فرد می‌گنجاند. حادثه به

عنوان نماد قربانی کردن می‌تواند تنها در روند درک توسط تماشاچی انجام شود و تحقق یابد. سالن نمایش، این نماد را به همراه هنرپیشه‌ها و کارگردان خلق می‌کند.

از نظر پیرس، نشانه کامل باید ویژگی‌های شمایل، نمایه و سمبول را در خود داشته باشد جایی که - تصویر ذهنی آ - با نمادهای درک مطابقت می‌کند؛ نمایه به رابطه دینامیک با موضوع اشاره می‌کند، اشاره به موجودیت آن، و سمبول به رابطه با موضوع، رابطه‌ای که به طور مشروط با تکیه بر توافق فکری و حسی درباره پذیرش این نشانه به عنوان نماینده موضوع خود تحقق می‌یابد. قربانی انجام‌شده بر اساس متن پوشکین، بی‌شک روی صحنه با خود ویژگی‌های شمایل را به عنوان تجسم، از نظر فیزیکی، واقعی عمل متناسب با قربانی کردن را دارد - مسموم کردن (کشتن) موزارت. اما این شیوه عمل در خود مهر آیین و مراسم را دارد. اعمال هنرپیشه‌ها، ژست‌های آن‌ها و میزانسن باید به رابطه دینامیک با آیین مربوطه اشاره کنند، ضمن اینکه جو احساسی آیین اجرایی را وقتی که حادثه در خود خواص نمایه را خواهد داشت، ایجاد می‌کند. برخی اشیای واقعی (شمع‌ها، قدح دوستی)، و نیز اعمال (شام آخر، سخن آخر قربانی - فاتحه)، ضمن اینکه به تماشاچی رهنمودهای مشروط به حقیقت عمل قربانی کردن می‌دهند، نقشی سمبولیک دارند. با توجه به آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت اگر نماد حادثه هم به عنوان کوچک‌ترین واحد تحلیل متن تئاتری به طور کامل تمامی شرایط نشانه‌شناسی را برای درک نشانه برآورده نکند، دارای بسیاری از خواص مهم آن هست و این مسئله انجام تحلیل آتی مراحل درک، فهم و ارزیابی متن تئاتری را از نقطه نظرات مختلف - نشانه‌شناسی، روان‌شناسی و هرمنوتیک - فراهم می‌آورد، ضمن اینکه این تحلیل را توسط تجربه عملی کارگردان فاش می‌کند.

#### پی‌نوشت

۱- ایگور ولادیمیرویچ تسونسکی دانشجوی دکتری تاریخ هنر، کارگردان، نمایشنامه‌نویس و منتقد.

۲- نشانه‌شناسی تئاتر روش تحلیل متن و / یا معرفی است که ساختار صورتی نشانه‌ها را آشکار می‌کند و جریان توسعه و تشکیل فرآیند شکل‌گیری نشانه‌ها را که به هنگام مشارکت خالق نمایش و تماشاچی رخ می‌دهد، بررسی می‌کند.

3. mental icon

#### منبع

- گ. ای. باگین، هرمنوتیک زبان‌شناسی، کالینین، ۱۹۸۲.
- س. س. گوسف و گل. تولچینسکی، مسئله درک در فلسفه، نقد فلسفی - تئوری‌شناسانه، مسکو، ۱۹۸۵، ص ۱۲۷.
- پ. د. اوسپنسکی، در جست‌وجوی شگفتی، سن‌پترزبورگ، ۱۹۹۲، ص ۱۳.
- Rozik E. The Language of the Theatre. Glasgow, ۱۹۹۲.
- مثل همیشه درباره آوانگارد، منتخبات آوانگارد تئاتر فرانسه، مسکو، ۱۹۹۲، ص ۱۲۳.
- خ. گ. گادامر، واقعیت و متد، اساس هرمنوتیک فلسفی، مسکو، ۱۹۸۶.
- پ. پاوی، فرهنگ لغت تئاتر، مسکو، ۱۹۹۱.
- ک. س. استانیسلاوسکی، مجموعه هشت جلدی آثار، مسکو، ۱۹۶۱، جلد ۴.
- ی. آ. لودا، ساختارهای بازی در سیستم‌های رویداد اجتماعی، پژوهش سیستم، مسکو، ۱۹۸۴، ص ۲۷۷.
- د. ب. الکوینین، روان‌شناسی بازی، مسکو، ۱۹۷۸.
- ای. ی. برلیاند، بازی همچون اعجوبه درک، کمرووا، ۱۹۹۲، ص ۲۳-۱۷.
- و. اشکلوفسکی، هنر به مثابه فن، درباره تئوری نثر، مسکو، ۱۹۸۳، ص ۱۵.
- م. باختین، زیبایی‌شناسی خلاقیت ادبی، مسکو، ۱۹۷۹، ص ۵۱.