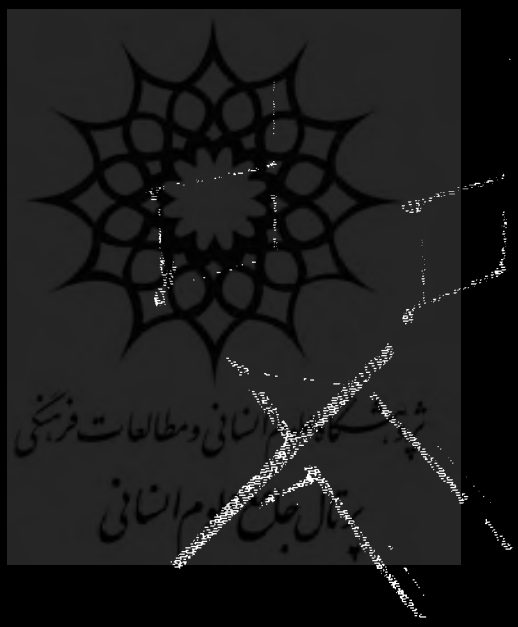
درامانوردی و متن

Dramaturgy and the Text



آموزش تحلیل متن *

چگونه مهارت کلیدی دراماتورژی می تواند نگرش نقادانه را پرورش دهد

شلی اُر (۱)
مترجم: رضا دادوبی

Shelley Orr

علی رغم سکوت آزاردهنده و نگاه‌های حیرت‌زدهی دانشجویان، خانم میشل سیگال (Mishel Sigal)، استاد مدعوِ فرانسوی، سؤال خود را تکرار نمود: «اگر من بخواهم یک نمودار انتزاعی از ساختار این نمایش ترسیم کنم، آن نمودار چه شکلی خواهد داشت؟» و منتظر شد. معمولاً چنین حالت های بهت‌زدگی و حیرت عمومی که به نظر حقیقی و صادقانه می‌آید، برای گردهمایی های کوچک متشکل از دانشجویان سال بالایی تئاتر در UCSD، مشکل چندانی به شمار نمی رود. پس او سخاوتمندانه به آنها یک سرنخ داد. «ممکن است که به شکل یک دایره باشد؟» و برای این که هیچ جایی برای سردرگمی باقی نگذارد، یک دایره روی تخته سیاه رسم کرد. سکوت. «یاشایدیک مارپیچ؟» و باز منتظر شد. سپس برای این که گشایشی در این مطلب حاصل شود اضافه کرد: «بایک مارپیچ، نمایش به جایی که آغاز شده بازمی گردد، اگرچه نه دقیقاً به همان شکل که در دایره روی می‌دهد، چرا که این یک موقعیت همسان است، نه یکسان». سیگال دقیقه‌ای دیگر صبر کرد تا تأثیر این توضیح خود را ببیند؛ دست آخر، یکی از دانشجویان نتوانست بیشتر طاقت آورد: «من واقعاً شخصیت لئون را دوست داشتم، اما آن جایی را که آن زن صورت خود را با خرده شیشه برید متوجه نشدم. او به چه دلیل این کار را کرد؟».

اگرچه پاسخ های دانشجویان درباره ی نمایش مورد بحث، قابل توجه بود ولی متأسفانه، ابداً در ارتباط با پرسش سیگال درباره ی ساختمان نمایش نبود. اگرچه از شاگردان خواسته شده بود تا به عنوان تمرینِ منزل، در مورد ساختمان یک نمایشنامه مطالعه و بررسی کنند و آن را به عنوان یک موضوع با اهمیت و بنیادی در کلاس به بحث و تبادل نظر بگذارند، اما بیشتر آنها قادر نبودند که پاسخ مناسبی برای این پرسش ها بیابند. این تلاش برای بحث درباره ی ساختمان متن، در کلاسی تحت عنوان "تئوری و تاریخ تئاتر: نمایشنامه های معاصر فرانسه" در یک ترم دانشگاهی برای دانشجویان سال بالایی تئاتر، جایگاه ویژه ای دارد. دانشجویان حاضر در این جمع نه تنها نسبت به کار بر روی آثار نمایشی ناآشنا نبودند، بلکه دارای سوابق تئاتری نیز بودند؛ چرا که برای ثبت نام در این کلاس، آنها ملزم به گذراندن دوره ها و کلاس های مقدماتی مختلفی در تئاتر بودند. از آنجا که موضوع واحد درسی سیگال در حوزه ی تحقیقات من بود، من هم در تمام طول ترم در کنار حدود ۲۰ دانشجوی دوره لیسانس در کلاس حاضر می شدم. من در این مدت متوجه شدم که چطور بیشتر آنها وقتی که بحث درباره‌ی ساختمان یک نمایشنامه پیش کشیده می شد بی طاقت می‌شدند؛ و مخصوصاً تعجب من از این بود که بیشتر کسانی که در این کلاس ثبت نام کرده بودند جزو علاقه مندترین، باتجربه ترین و پرکارترین دانشجویان تئاتر دانشکده بودند.

هنگامی که سیگال از این دانشجویان می‌خواست تا ساختمان یک نمایشنامه را کالبدشکافی کنند، من متوجه شدم که پاسخ های آنان به طور اجتناب ناپذیری به سمت بحث بر سر شخصیت ها کشیده می شود. حتی گه گاه بحث به سمتی می رفت که هر شاگردی تا چه حد با شخصیت ها ارتباط برقرار کرده است. به طور آشکار ادانشجویان فقط بر شناخت و دانش خود از مطالعات تئاتری که برآمده از تجربیات ایشان به عنوان تماشاگر و سوابق اولیه بازیگری آنهاست اتکا می کردند، در حالی که این تجربیات، دانشجویان را

فقط برای شناخت شخصیت ها آماده می کند. این روش آموزش به گونه ای بود که به جای پرورش هنرمندان در حال شکوفایی تئاتر، در جهت کالبدشکافی ساختمان متن و بررسی و تحلیل این که یک درام چگونه روی می دهد (و به چه شکل های دیگری نیز امکان دارد) تأکید داشت و باعث می شد که دانشجویان فقط به نظریه پردازی های سطحی درباره ی خصوصیات و ویژگی های نهفته شخصیت ها و بیان سلایق و علایق شخصی خود اکتفا کنند. در حالی که من شاهد بن بست پاسخ گویی به پرسش ها درباره ساختمان متن بودم، برایم کاملاً مشخص شد که دانشجویان دوره ی کارشناسی ما، نیازمند روش آموزشی تازه و متفاوتی در واحدهای مقدماتی هستند ـ واحدی درسی که بتوانند دانشجویان را به استفاده از استعدادها و آموخته هایشان در شناخت و درک آگاهانه و مداوم ویژگی های موجود نمایش ها ترغیب نماید ـ تا بتوانند از محدوده ی نظرات شخصی خود فراتر روند؛ و به گونه ای هدایت شوند تا بتوانند نمایشنامه ها را به شکل مجموعه ای از رویدادهای ساختاری ببینند.

در راستای اهداف واحد جدید، برنامه های مختلفی را با همکارانم و جیم کارمودی (Jim Carmody) مدیر گروه دوره دکترا به بحث گذاشتم. یکی از مهم ترین نظریه ها در این بحث، لزوم توجه به مطالعه نمایشنامه ها و بررسی اجراها بود، چرا که تعداد زیادی از دانشجویان به نسبت توانایی های اکتسابی شان آن را کاری ساده و بدیهی قلمداد می کردند.

در اولین مرحله ی شکل گیری واحد جدید درسی، من به عنوان یک دراماتورژ، درباره ی تحلیل متن در کار خود اندیشه کردم؛ این گونه می نمود که هرگاه روش هایی هر چند معدود را در طی یک برنامه ی متوالی به کار می گرفتم، به شیوه های متفاوتی از مطالعه و تحلیل متون جدید دست می یافتم. پس شروع به بررسی مزیت های آشنا نمودن دانشجویان با شیوه های متفاوتی که یک دراماتورژ در مواجهه با یک متن می تواند به کار ببرد کردم. ارائه راه های متعدد تحلیل متن می تواند انواع متفاوتی از مواجهه و برداشت را در اختیار دانشجویان قرار دهد و این موقعیت را برای آنها ایجاد نماید که بتوانند از حد یک تماشاگر عادی فراتر رفته و توانایی های خود را به عنوان یک هنرمند تئاتری گسترش دهند.

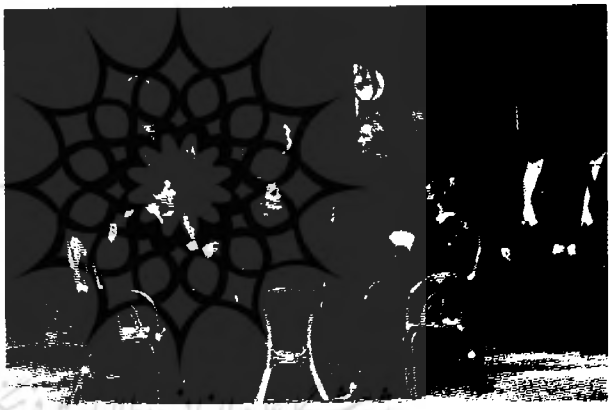
این واحد درسی، حتی، اگر نتواند که به طور خاص دانشجویان را برای تبدیل شدن به یک دراماتورژ تربیت نماید، توانایی های پرورش یافته در طی آن می تواند نقطه شروع راهی باشد که دانشجویان را در نقش هایی که بازی می کنند، نقاد و آگاه بارآورد.

همان طور که در پی یافتن شکل و قالبی برای این واحد درسی جدید بودم، ترتیب واحدهای پیش نیاز این واحد را به دقت مورد بررسی قرار دادم. من متوجه شدم که بسیاری از مشکلات دانشجویان سیگال در تحلیل و بررسی ساختاری، ممکن است مربوط به روال کلاس های پیش نیاز باشد. همانند بسیاری از کالج ها و دانشگاه های دیگر، UCSD، یک دوره مقدماتی یک ساله ی تاریخ و تئوری تئاتر دارد که مروری بر ادبیات نمایشی است و به شکل سخنرانی های بزرگ انجام می گیرد. نمایشنامه ها به صورت ادواری و برحسب تاریخ، آموزش داده می شوند و این زنجیره ی متوالی در جهت دادن اطلاعات کلی به دانشجویان، تعداد زیاد و ناهمگونی از نمایش ها را شامل می شود. از آنجا که این دوره ایجاب می کند تا دانشجویان حدود پانزده نمایشنامه و مقاله را در یک ماه (تقریباً یک چهارم ترم) فرابگیرند، وقت بسیار اندکی برای آنها باقی می ماند تا (روی تک تک آنها تمرکز نموده) و با فنون و توانایی هایی چون مطالعه، مشاهده، تحلیل و نگارش درباره نمایشنامه های مکتوب و نمایش های در حال اجرا آشنا گردند.

بی تردید، آشنا نمودن دانشجویان با تعداد زیادی از نمایش ها مفید و ارزشمند است، اما آنها نیاز دارند که

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Shelley Orr, "Teaching Play Analysis", in Theatre Topics, Volume 13 No. 1, March 2003.
۱ ـ شلی اُر (Shelley Orr) دارای مدرک کارشناسی ارشد در اماتورژی از دانشگاه کالیفرنیا، سن دیه گو، بوده و در همین دانشگاه در حال گذراندن دوره‌ی دکترای تخصصی می‌باشد. او هم‌اکنون مشغول نگارش رساله‌ی خود درباره‌ی ارتباط میان متن و اجرا در آثار مارگریت دوراس بوده و در ماه مه ۲۰۰۳ یکی از آثار او به نام "خلیج ساوانا" را در گروه تئاتر کلاسیک دراماتورژی خواهد کرد.

فرصتی در اختیارشان قرار گیرد تا بارشد و پرورش مهارت هایشان قادر شوند مطالب بیشتری را بیاموزند.
در سال ۲۰۰۱ "تاریخ و تئوری تئاتر: مقدمه‌ای بر تحلیل متن" به واحدهای درسی اضافه شد. این واحد جدید برای این در نظر گرفته شد تا دانشجویان دوره کارشناسی در انجام دو کار عمده، توانمند گردند: ۱ـ توانایی های لازم برای تحلیل و تأویل متن را پیدا کنند و به خواندن و نوشتن درباره‌ی نمایش ها به عنوان آثاری که به وسیله‌ی پرسش های همیشه جاری درباره‌ی موقعیت های اجرایی در دست بررسی هستند، ترغیب و تشویق شوند. ۲ـ این واحد مانند جعبه ابزاری متنوع، یا گنجینه ای از روش های تحلیل و تفسیر، در هنگام مواجهه با متون، به عنوان پشتوانه ای برای آینده تحصیلی ـ کاری آنها در تئاتر در نظر گرفته شود.
برای آن که این واحد جدید تأثیر قابل توجهی داشته باشد، من و همکارانم به گونه ای برنامه ریزی کردیم که شکلی متفاوت از روند فعلی داشته باشد. به جای سخنرانی های طولانی با بخش های متفاوت، واحد جدید به شکل گردهمایی کوچکی (ثبت نام شوندگان به چهارده نفر محدود می شوند) با بخش هایی اندک برگزار شود و دانشجویان از بذل توجه فرد به فرد و کاملی هم چون کلاس های خصوصی بهره مند گردند، تا تمرین های خود را که میزان یادگیری فنون جدید را ارتقا می بخشد، تکمیل نمایند. از دانشجویان انتظار می‌رود که برای یادگیری این روش تنها بر چهـار نمایشنـامه متمـرکز شوند نمایشنامه هایی که این امکان را به آنها می دهد تا متون و اجراها را عمیقاً مورد تحلیل و بررسی قرار داده و طیف متنوعی از روش های مختلف را به کار گیرند.



"لیوان آب" اثر اوژن اسکریب به کارگردانی ایمر کرنی (Imre Kerényi)، ۲۰۰۴

این مقدار زمان افزایش یافته، علاوه بر کار روی هر اثر، به دانشجویان امکان می دهد تا از مباحث چالش برانگیز مرسوم در برخی آثار سردربیاورند. به جای آشنا شدن با تعدادی از کارهای ثقیل در یک دوره کلاسی، ـ که احتمالاً خواندن همگی آنها بیشتر مصداق "مردن و زنده شدن است" ـ این واحد به دانشجویان امکان می دهد تا فارغ از دغدغه و سردرگمی که آثار غیر کلاسیک به وجود می آورند، به کار بپردازند.
ما در جهت شرح و تفصیل برنامه این کلاس، مجموعه ای از "چهار نمایش" را انتخاب کردیم که هرکدام از آنها روش های متفاوتی را برای تحلیل می طلبند. به عنوان مثال "لیوان آب" اثر اسکریب[۲](Scribe)، "بازی آمریکا" اثر پارکز (Parks)، "رویای شب نیمه ی تابستان" اثر شکسپیر (و تماشای اجرایی از بچه های دانشکده) و " اینشتین در ساحل" کاری از رابرت ویلسون[۳](Robert Wilson) و فیلیپ گلاس (Philip Glass) (و تماشای فیلم مستند تغییر صحنه در اپرا). درس با نمایشنامه در خور توجه اسکریب آغاز می شود و در جریانِ تحلیل و بحث و بررسیِ ساختمان آن به عنوان اولین متن، دانشجویان به مرور در می‌یابند که پیش از این، با قواعد دراماتیک آشنا بوده اند، اگرچه احتمالاً شناخت دقیقی از مبانی و اصطلاحات مورد استفاده در آن نداشته اند.
حقیقت این است که ـ حتی اگر بعضی از دانشجویان هرگز اجرایی زنده از یک نمایش ندیده باشند ـ اما با

۲ـ اگوستین اوژن اسکریب (Augustin eugen scribe) (۲۴ دسامبر ۱۷۹۱ ـ ۲۰ فوریه ۱۸۶۱) نمایشنامه نویس فرانسوی، تحصیلات اکادمیک خود را در رشته حقوق انجام داد ولیکن خیلی زود به نمایشنامه نویسی روی آورد و همه زمینه‌های نمایشی مثل وودوویل، کمدی، تراژدی و اپرا را تجربه کرد. او از مهم‌ترین نویسندگان نمایشنامه‌های معروف به خوش ساخت (Well-made Play) است. از مهم‌ترین آثار او می‌توان به مدرسه سیاست مدارها (The school for politition) ۱۸۳۳، لیوان آب (The glass of water) ۱۸۴۰ و نبرد زن ها (The ladie s battle) ۱۸۵۱ اشاره کرد.

۳ـ رابرت ویلسون (Robert wilson) در نگزاس به دنیا آمد و در دانشگاه به تحصیل معماری و طراحی پرداخت. سپس در پاریس نقاشی را آموخت و به عنوان دستیار معمار معروف پائولو سولاری در آریزونا مشغول به کار شد. او در نیویورک طراحی رقص را فراگرفت و به تجربه‌های گران بهایی در طراحی و اجرای اپراهای مختلف دست یافت، که بارها نیز مورد تشویق قرار گرفت.

ساختار نمایش های کلاسیک در خلال سال ها تجربه ی تماشای تلویزیون آشنا هستند. این شناخت ساختاری، طی تمرین های کلاسی آشکار می گردد. به محض آن که شاگردان، پرده اول نمایشنامه " لیوان آب" را خواندند، از ایشان خواسته می شود تا فهرستی از همه‌ی چیزهایی که از پرده آغازین نمایشنامه درک نموده اند، تهیه کنند. دانشجویان مطالب خود را با بقیه شاگردان کلاس در میان می گذارند و همان طور که آنها (به طور نسبتاً دقیق) طرح حوادثی که در پرده های دوم و سوم ریخته شده و در پی خواهند آمد را پیش بینی می کنند، از چگونگی ره یابی به این مسئله نیز مطلع می شوند. حتی اگر اطمینان نداشته باشند که " لیوان آب" چه طرحی را در خود پی‌ریزی نموده است، در می یابند که باید به طرح اثر توجه کامل بنمایند. من این تمرین را با بحثی درباره ی اینکه دانشجویان آن چه را که راجع به متن می دانند چگونه دریافته اند، پی گرفتم. شناختن راه هایی که نمایشنامه نویس، خلق و به کار می گیرد تا مخاطب انتظار چیزی را کشیده و یا احتمال وقوع آن را بدهد، نخستین گام مهم در تحلیل ساختار است. نمایشنامه " لیوان آب" اثر اسکریب مَحمِل مناسبی برای مقایسه با متن های مورد مطالعه بعدی فراهم می کند. به عنوان مثال، وقتی نمایشنامه های اسکریب و سوزان لوری پارکز[۴] در کنار یکدیگر قرار گیرند، در متن پارکز در صورتی که با یک تحلیل دقیق، قواعد و اصولی را که از آنها چشم پوشی کرده و یا در هم ریخته است آشکار نماییم، نسبت به متن اسکریب بسیار بهتر درک خواهد شد. به طور کاملاً عمدی گذار از اسکریب به پارکز برای دانشجویان دشوار است. همان طور که به شاگردانم در کلاس یادآور می شوم: «"لیوان آب" در سال ۱۸۴۰ در فرانسه و بر اساس حوادث اوایل قرن هجدهم انگلستان نوشته شده است. در حالی که "بازی آمریکا" ده سال بعد توسط یک نمایشنامه نویس آمریکایی هم عصر او در انگلستان و درباره ی تاریخ آمریکا نگاشته شده است.» ولیکن چگونه می شود که نمایشنامه نخست مأنوس به نظر می رسد و آن دیگری نامأنوس؟

تمامشای مصاحبه‌ها و بخش هایی از تمرین باعث می شود تا شاگردان چگونگی شکل گرفتن اثر را بهتر درک نمایند

"رویای شب نیمه ی تابستان" به کارگردانی رابرت هاگیل (Robert Hugill) اپرای ملی انگلیس ۲۰۰۴

ساختاری که در "بازی آمریکا" مورد استفاده قرار گرفته است تفاوت بسیاری با یک نمایشنامه کلاسیک دارد. در نظر بسیاری از دانشجویان "بازی آمریکا" در نخستین خوانش، نمایشی بدون ساختار می نماید، چرا که این اثر از قواعد تئاتری بسیار متفاوتی نسبت به آثار کلاسیک استفاده می کند. شاگردان کلاس هم چنین بخشی از مقاله پارکز به نام "عناصر یک سبک" یا اسلوب نگارش (Elements Of Style)[۵] را می خوانند. در این مقاله، پارکز قواعدی را مطرح می کند که خود آنها را به عنوان راه هایی در جهت تغییر قواعد سنتی معرفی می نماید. این مقاله که به شیوه‌ی بذله گویانه نوشته شده است، دانشجویان را متوجه این نکته می‌کند که مؤلف از نگارش "بازی آمریکا" هدف خاصی

۴ـ سوزان لوری پارکز (Suzan lorri parks) نمایشنامه نویس و فیلمنامه نویس افریقایی تبار آمریکا در سال ۱۹۴۸ به دنیا آمد. او فرزند یک افسر ارتش بود و دوران کودکی اش به دلیل شغل پدر، سخت، هیجان انگیز و در سفرهای بسیار گذشت. او در دانشگاه همپشایر (Hampshire) نمایشنامه نویسی و بازیگری خواند. او نمایشنامه های زیادی چون بازی امریکا (The America Play)، مرگ آخرین سیاه پوست در سراسر جهان (The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World) و نوس (Venus)، در خون (In the Blood) و ... را نوشت و جایزه ادبی پولیتزر را به خاطر نگارش نمایشنامه Topdog \ Underdog دریافت کرد. او هم اکنون در دانشگاه استاد ادبیات نمایشی است.

۵ـ این مقاله در مجموعه ای از انتشارات TCG و در کتاب "بازی امریکا و دیگر آثار" آمده است.

داشته است و به همین دلیل ترغیب می شوند تا آن را باز خوانی کرده و در پی کشف ساختار آن باشند.

در بخش دوم این درس از دو نمایشنامه دیگر استفاده می شود، با این تفاوت که توجه و تمرکز اصلی بر اجراهایی است که از روی آنها صورت گرفته است. "رؤیای شب نیمه ی تابستان" و "اینشتین در ساحل". "رؤیا" در بهار ۲۰۰۲ به این واحد افزوده شد به این دلیل که توسط بچه های دانشکده خودمان اجرا شده بود، و به دانشجویان اجازه می داد تا تحلیل یک اجرای زنده تئاتری را کاملاً درک کنند. در جهت حصول بهترین نتیجه از اجراهای صورت گرفته، برنامه درسی به گونه ای طراحی شده بود که سومین نمایشنامه در هر ترم تغییر یابد. نمایشنامه ای که در این جایگاه قرار می گرفت، هم به عنوان متن در کلاس و هم از جهت اجرا مورد بررسی قرار می گرفت. دانشجویان به خوبی می توانستند حد و اندازه تغییراتی را که یک متن می پذیرد، دریابند و مسیری که متن در طی آن جرح و تعدیل می شود و لحظاتی نانوشته که به آن اضافه می گردد، یا مورد تفسیر بازیگر از نقش قرار می گیرد تا مناسب اجرا شود را دنبال نمایند. بحث های کلاسی درباره اجراهای انتخاب شده ی خاص، برای دانشجویان روشن می کند که چطور تماشاگران لحظاتی از صحنه را به صورت های مختلفی تعبیر می کنند. برای مثال در کلاس من، بر اساس لحظات نانوشته ای که هیپولیتا (ملکه پریان در رؤیای شب نیمه تابستان) به تنهایی روی صحنه حضور داشت، بحثی داشتیم در مورد این که: «آیا هیپولیتا از نامزدِ قریب الوقوع می ترسد یا تلاش می کند که آن را جلو بیاندازد؟»

بحث‌های کلاسی درباره اجراهای انتخاب‌شده‌ی خاص برای دانشجویان روشن می کند که چطور تماشاگران لحظاتی از صحنه را به صورت‌های مختلفی تعبیر می کنند

"اینشتین در ساحل" چالش دیگری برای تحلیل به دست می دهد، چرا که این نمایشنامه را می توان یک اثر پسا نمایشی (Post Dramatic) توصیف نمود: در این مورد، اجرا از تکه‌ها و بخش هایی از متون گذشته استفاده می کند و متن نسبت به دیگر جنبه های نمایشیِ اجرا، به طور برابر و یا حتی کمتر مورد تأکید قرار می گیرد.(۶)

متن "اینشتین در ساحل" مشتمل بر قطعات منثور کوتاهی از کریستوفر نوولز (Christopher Knowles)، ساموئل. ام. جانسون (Samuel M. Johnson) و لوسیندا چایلدز (Lucinda Childs) است. متن این اجرا نسبت به دیگر متون بررسی شده در کلاس، روش کاملاً متفاوتی را می طلبد. گذشته از تماشای مستندی از این اجرا، دانشجویان حواشی و اضافات همراه آن را نیز بررسی می کنند که یادداشت های ویلسون، پیش طرح ها، متنی که در اجرا مورد استفاده قرار گرفته و عکس هایی از اجرا را شامل می شود. گرچه همه ی این موارد به دانشجویان کمک می کند، با این حال متن حاشیه نویسی شده، اطلاعات را از راهی متفاوت با دیگر آثار، منتقل می نماید. اثر فوق حاکی از روش نامتعارفی است که "اینشتین در ساحل" در ترکیب جنبه هایی از حرکت، موسیقی، نورپردازی، صدا، لباس، دکور و متن به کار می گیرد. "اینشتین در ساحل" از جهت بررسی پرسش هایی که درباره ی استفاده از قواعد تئاتری وجود دارد بسیار مفید است. فیلم موجود از این اثر نیز در این جا به کمک می آید چرا که علاوه بر بخش های اجرایی، شامل لحظاتی از تمرین و مصاحبه هایی با ویلسون و گلاس است. تماشای مصاحبه ها و بخش هایی از تمرین باعث می شود تا

۶ـ به مقاله ی جان رُز (John Rouse) با اُخص مبحثی که در مورد کارگردانی ویلسون از هملت ماشینی (Hamlet machine) اثر هاینر مولر (Heiner Muller) وجود دارد، رجوع شود.

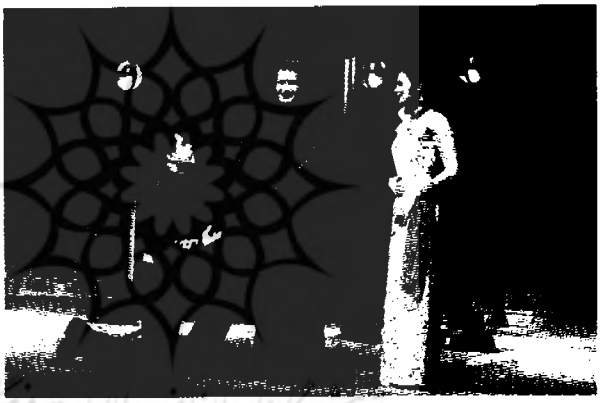
شاگردان چگونگی شکل گرفتن اثر را بهتر درک نمایند. لحظات تمرین نشان می دهد که "اینشتین در ساحل" با دقت و هوشمندی تألیف شده است. دانشجویان می توانند ببینند که اگر چه در ظاهر منطق روایی وجود ندارد ولیکن، چنان زمینه سازی و ترکیب بندی فوق العاده ای از عناصر مختلف صورت گرفته، که بر اساس آنها منطق دیگری ایجاد می شود. "اینشتین در ساحل" اقتضا می کند که تک تک تماشاگران، نقش مهم و فعالی در دریافت و ادراک مفاهیم از خود نشان دهند.

من در طی این واحد، شیوه های مختلفی از تحلیل متن را ارائه، تشریح و اثبات کردم که دانشجویان آنها را در تمرین هایشان به کار بستند. یکی از مهمترین این شیوه ها که اشکال مختلفی به خود می گیرد "نمودار انتزاعی ساختار" است. اولین نموداری که ارائه شد "هرم فرایتاگ" است که در مورد "لیوان آب" به کار گرفته شد. هفت ویژگی این نمودار (مقدمه، گره افکنی، سیر صعودی، نقطه اوج، سیر نزولی، گره گشایی، فرجام) مورد بحث قرار گرفتند و سپس دانشجویان هر ویژگی را با بخشی از نمایش انطباق دادند. آنها هم چنین نمودار خطی مثلثی شکلی را که با این ساختار مطابقت داشته باشد ترسیم کردند. محور x نمایش دهنده زمان و محور y نمایش دهنده ریتم یا شدت و حدت هیجان است. نمودار ساختاری دیگر نیز در مورد "لیوان آب" به کار گرفته شد تا نشان دهد که چگونه شیوه های متفاوت ترسیم نمودار، ویژگی های متفاوتی از یک نمایش را آشکار می کنند: نمودار "تسبیح وارگی طرح" به شیوه رابرت اسکانلون (Robert Scanlon).

"اینشتین در ساحل" به کار گردانی رابرت ویلسون، نیویورک، ۱۹۷۶

با این نمودار، شما نمادها یا مهره هایی طراحی می کنید که به جای رویدادهای طرح قرار می گیرند. بهتر آن است که نمودار خود را به پنج یا شش نماد محدود نمایید؛ بنابراین، در ابتدا باید اولویت را به چیزی دهید که به دنبال آن هستید: آیا می خواهید تأکید خود را بر ویژگی های مرتبط با متحول شدن یک شخصیت خاص قرار دهید یا بر درگیری، روابط، شرایط و احساسات؟ این در صورتی مفید خواهد بود که هر نماد به طور ملموس معرف یک رویداد طرح باشد. منظور از "معرف" آن است که اگر شما می خواهید در نمودار خود به این اشاره کنید که ملکه سندی را امضاء می کند، نمادی که شما طراحی می کنید، باید چیزی باشد شبیه به یک ورق کاغذ و یک قلم، یا اگر می خواهید جایی را نشان دهید که شخصیت ها به عشق خود به دیگری اعتراف می کنند، باید از یک قلب استفاده نمایید؛ به گونه ای که وقتی یک نفر به کل نمودار نگاه می اندازد هر نماد بی درنگ قابل تشخیص باشد. این نمادها به ترتیب رویدادهای نمایش قرار می گیرند؛ معمولاً بهتر آن است که بخش کوچکی از نمایش را برای نمودار انتخاب کنید. "نمودار تسبیح وارگی طرح" در شناسایی طرح ها بسیار مفید است. محتمل است که شما از روی نمودار تسبیح وارگی طرح دریابید که امضاء کردن کاغذها بخشی از شروع و پایان نمایش است و در اواسط پرده اتفاق نمی افتد و یا این که متوجه شوید که بحث های عشقی به دفعات و بیشتر از هر چیز دیگری در این

صحنه روی می دهد. به احتمال زیاد این ویژگی ها در هنگام خواندن متن خیلی روشن نبوده اند.
با استفاده از دو نمودار مختلف برای یک نمایش خاص، شاگردان درمی یابند که ابزارهای ویژه در روش های متفاوت، کارکردهای مختلفی دارند. هرم فرایتاگ اطلاعاتی هرچند نسبی ولی مهمی از ریتم نمایش به شما می دهد و همچنین نمودار تسبیح وارگی طرح بر تواتر و تکرار اجزاء تمرکز می کند. نمودار تسبیح وارگی طرح همچنین به شاگردان کمک می کند تا ببینند که تفسیر شخصی، آنها را در شناسایی ابزار یاری می دهد و یا محدود می سازد. نمادهایی که یک نفر برای دنبال کردن انتخاب می کند، ممکن است یک سره با آنچه که دیگران انتخاب می کنند متفاوت باشد؛ در هر صورت هر دو نمودار، می توانند در گسترش اطلاعاتی خاص مفید واقع شوند.
نمودار تسبیح وارگی طرح در مورد نمایش "بازی آمریکا" به شکل دیگری به کار گرفته شد. به عنوان مثال، شاگردان برای اصول و ضوابط کاری نمودار تسبیح وارگی طرح را رسم نموده و یک "نمودار تسبیح وارگی صوتی" نیز در جهت ترسیم منحنیِ حوادث مبتنی بر تیراندازی و انعکاس آن در "بازی آمریکا" ابداع کردند. هیچ یک از پاراگراف هایی که صحنه تیراندازی را احاطه کرده اند، نمی توانند به خوبیِ عملِ روی صحنه، اطلاعات ما را درباره نمایش پارکز افزایش دهند. از آنجا که احتمالاً مقوله ی صدا در نمایشنامه های دیگر به این اهمیت نیست، تغییر و اصلاح ابزار در شناخت بخش های مرتبط با این مقوله، کاری در خور توجه بود. شاگردان به محض این که امکان تغییر ابزارها را تجربه کردند، شروع کردند به خلق ابزارهای جدید برای پاسخ گویی به مقوله های تازه ای که در نمایشنامه ها در اولویت (رسم نمودار) قرار می گرفتند.



"لیوان آب" اثر اوژن اسکریب به کارگردانی ایمر کرنی (Imre Kerényi)، ۲۰۰۴

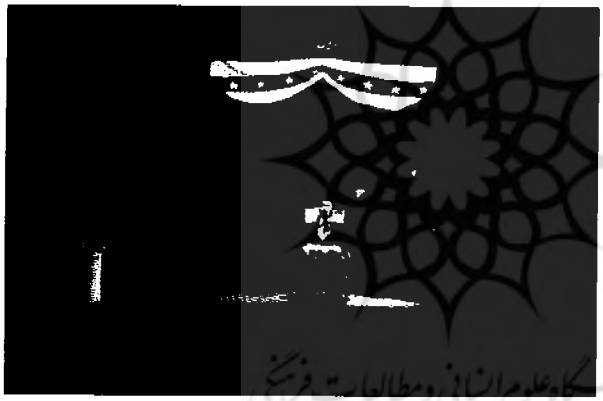
اگر به سراغ اجرای نمایش ها بازگردیم، می بینیم که نمودارهای ساختاری می توانند در جهت بررسی جزئیات مهم در فضای صحنه و یا مثلاً در مورد رنگ های خاصی که روی صحنه پدیدار می شوند مورد استفاده قرار گیرند. در مورد "اینشتین در ساحل" نیز نمودارها می توانند برای تعیین وضعیت و پی گیری تکرارهای متنی، بخش ها و اجزاء موسیقی یا طراحی رقص به کار روند. از هنگامی که متن های اجرا شده نیز مورد تحلیل و بررسی قرار گرفتند، شاگردان تلاش می کنند تا با آمیختن و ترکیبِ شخصی نمودارها، برای پی گیری آنچه که خود به عنوان مهمترین اولویت قلمداد می کنند، بهترین راه را بیابند.
این دوره به طور متوالی از نظر کارایی و تأثیر گذاری روش ها و ابزارهایی که برای تحلیل متن به کار می روند مورد ارزیابی قرار می گیرد، این که کدام نمایش ها به کدام ابزارها بهتر جواب می دهند، کدام یک درست عمل نمی کنند و چرا؟ همین طور که کلاس از یک نمایش به نمایش دیگر می رسد، شاگردان بیشتر متوجه می شوند که اصول و قواعد تحلیل که پیش از این مناسب می نمودند، ممکن است کمکی به جمع آوری اطلاعات درباره ی متن یا اجرای اخیر نکنند. این نقاط بن بست بسیار مهم هستند؛ اما شاگردان این امکان را

دارند که مدل های موجود را تغییر دهند و یا ابزارهای نقد جدیدی بیافرینند که نقطه ی دیگری برای شروع باشد. دانشجویان هم چنان که به تدریج مهارت های لازم برای به نقد کشیدن نمایش های چالش برانگیز را فرامی گیرند، شروع می کنند به پیدا کردن شیوه های شخصی و قابل انتقال که بتوانند در موقعیت های دیگر نیز از آن استفاده کنند.

"تاریخ وتئوری تئاتر: مقدمهای بر تحلیل متن" شاگردان را ترغیب می کند تا حساسیت نقادانه را در خود تقویت نمایند؛ چیزی که آنها را از محدوده‌ی تلقیات شخصی خود فراتر برده و ایشان را به سوی یک مجموعه دریافت از ساختار نمایشی و اجرای تئاتری هدایت می‌کند.

"تاریخ وتئوری تئاتر: مقدمه‌ای بر تحلیل متن" شاگردان را ترغیب می کند تا حساسیت نقادانه را در خود تقویت نمایند

شاید یکی از همین روزها، مستمعی که در یکی از کلاس های دانشجویان سال بالایی تئاتر حاضر شده است، به طور کاملاً اتفاقی بشنود که استادی از شاگردانش می پرسد: «اگر بخواهم نموداری انتزاعی از ساختار این نمایش ترسیم کنم، آن نمودار به چه شکل خواهد بود؟ چیزی شبیه دایره؟ یا یک مارپیچ؟» و یکی از شاگردان این گونه پاسخ دهد که: «من فکر می کنم که ساختار این نمایش می تواند شبیه یک مارپیچ دو طرفه باشد، با طرفی متناظر بر صحنه هایی که در نزدیکی(Horn`s Trailer) رخ می دهد و طرفی که مبتنی بر صحنه هایی است که در اطراف اردوگاه رخ می دهد.» سپس شاگرد دیگری اضافه می کند که: «دقیقاً! و این که هر کدام از دو سطح می تواند نقطه ای باشد که ...»



"بازی آمریکا" اثر سوزان لوری پارکز به کارگردانی لورن روبینسون
(Lorraine Robinson)
۱۹۹۸

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ:

-Parks, Suzan Lori. The America Play and Other Works. New York Theatre Communications Group, 1994.

-Rouse, John. "Textuality and Authority in Theater and Drama: Soma Contemporary Possibilities". Critical Theory and Performance. Ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor: U of Michigan P, 1992. 146-57.