الزامی برای رابطهٔ دوطرفه

بین نقد و تحلیل وجود ندارد!

● مهرداد رایانی مخصوص

مقالهٔ مذکور، بخشی از کتاب «مبانی درک و تحلیل متن» است که مراحل چاپ خود را پشت سر می‌گذارند. البته یک بار این کتاب در قطع رقعی در انتشارات مدرس به طبع رسید، اما گسترهٔ توزیع آن داخلی بود. نگارنده با بازنگریِ برخی از فصول این کتاب، آن را آمادهٔ چاپ کرده است. بخش «نقد و تحلیل» و تفاوت و تمایزهای این دو حوزه، ماحصل نوشتار زیر است.

کارگردان ارزشمند، کارگردانی است که پس از تفسیری فکورانه و پخته، آن‌هم بر اساس مطالعه و تحلیل، فرایند اجرای صحنه‌ای نمایشنامه را آغاز کند. چنین مطالعه و تحلیلی نیازمند چندین و چندبار خواندن فکورانهٔ نمایشنامه و مستلزم تحلیل هوشمندانهٔ آن است. چنین تحلیلی فقط از کسی ساخته است که به مفهوم اعم، ساختار و فن نمایشنامه‌نویسی را بشناسد. چنین شناختی با خواندن و مطالعهٔ وسیع نمایشنامه‌ها که با مطالعه‌های وسیع کتاب‌هایی در باب ماهیت، ساختار و فن نمایشنامه تکمیل شود، حاصل می‌آید.[1]

تحلیل، ماهیتی عقلایی دارد و کارگردان سعی می‌کند از این دریچه، ارتباط با مخاطب را شکل دهد؛ یعنی متناسب با تأثیراتی که می‌خواهد بر مخاطب حادث شود، شکل اجراییِ نمایشنامه را تبیین می‌کند. البته ماهیت عقلانی بیشتر به‌کار حسابرسی و فیزیک و دیگر علوم می‌آید و هنر ـ در این‌جا تئاتر ـ با تخیل و دنیایی سرشار از ذوق و قریحه، برخاسته از سرشت هنریِ هنرمند، شکل می‌گیرد و البته تمامیِ این روند، متناسب با درک مفسر از متن است.

تحلیل و تفسیر از زاویه دیدهای گوناگون قابل بررسی است. وقتی در مقام خواننده قرار می‌گیریم و یا وقتی در مقام بیننده هستیم و یا وقتی عضو گروه مجری برای به صحنه آوردن نمایشی می‌باشیم و... با تحلیل و تفسیر روبه‌رو می‌شویم. مؤلف پس از آن‌که نمایشنامه‌ای را می‌نویسد، جدا از دلبستگی‌هایش نسبت به متنِ خلق‌شده، پس از مدت‌ها نگاهش نسبت به اثر، نگاهی تحلیل‌گرایانه می‌شود. اگر بپذیریم کار هنری، زاییدهٔ شور و هیجان و شعف خاصی است و صرفاً با علوم و فنون و معادله‌نویسی به وقوع نمی‌پیوندد، قطعاً به این نکته نیز معتقد خواهیم شد که «ناخودآگاه» هنرمند در شکل دادن اثرش، بسیار مؤثر است و چه بسا مسائل و موارد بسیاری از سرِ خرد و عقل ننگاشته است و پس از وقوع و ثبت و ضبط آنها در قالب کلمات و خروج از عالم ناخودآگاه، به وجودشان پی می‌برد. پس از این آگاهی است که مؤلف با بازنگریِ مجددِ اثرش، تحلیل‌های تکوینی و تفسیریِ خویش را رقم می‌زند و به همین سبب است که گاه نویسندگان متن‌هایشان را بازنویسی می‌کنند و در حقیقت با تجزیه و تحلیل فرم و محتوای دست‌نوشته‌هایشان، تکامل و یا رفع نواقص و معایب را موجب می‌شوند. گاه مخاطب ـ شنونده، خواننده یا بیننده ـ در فرایند ارتباطی‌اش پس از اتمام اثر، برداشت‌ها و تحلیل‌های خاصِ خود را شکل می‌دهد که ممکن است بسیار شخصی و منحصر به‌فرد باشد و یا کاملاً با مکنونات و تصورات نویسنده و یا گروه مجری همسان شود. گاه نیز گروه مجری، نمایشنامه‌ای را مورد بررسی قرار می‌دهد و برای تحقق و اجرای آن، نگاه تحلیلی و تفسیری را پیش می‌گیرد.[2] در تمامیِ موارد ذکر شده، دو عمل دربارهٔ متن به وقوع می‌پیوندد:

الف) درک

ب) تحلیل

هر کدام از رویکردهای ذکر شده نیز به دفعات، جزئی‌تر می‌شوند؛ مثلاً درک و تحلیل اعضای گروه مجری از راه‌های مختلف انجام می‌شود و نخست تمامیِ اعضای گروه مجری؛ همانند یک مخاطب، اثر را در سطوح مختلف کلی و جزئی، تحلیل و تفسیر می‌کنند. ممکن است این تأویل‌ها همسان و یا گاه متناقض باشند و یا با نظر مکتوب شدهٔ نویسندهٔ متن دربارهٔ اثرش، مغایرتی را شکل دهند. حتی درک و تحلیل مخاطبان عاد از اثر نیز بر حسب زاویه دیدشان و نوع نگاهشان به هستی، شعبه‌هایی

جزئی‌تر پیدا می‌کند. نتیجه آن‌که تحلیل و تفسیر، می‌تواند سویهٔ گوناگون پیدا کند؛ ولی آن‌چه در این مجال بیشتر مورد بحث و تفحص قرار می‌گیرد، درک و تأویل گروه اجرایی و اخص کارگردان از یک متن است؛ چرا که در نهایت کارگردان در مقام هدایتگر اصلی، تحلیل و تفسیر منسجم را عرضه می‌کند و امضای او در شکل اجرایی حک می‌شود. البته گاه بحث‌های طرح‌شده برای تفسیرکنندگان دیگر نیز مصداق دارد و بعضاً می‌توان سنخیت این نوشتار را با نمایش رادیویی و یا یک منتقد تحلیل‌گر هم سنخیت داد.

در نخستین برخورد با یک نوشته، ساختمان و شناخت آن مهم‌ترین رکن است. باید آن چیزی را که می‌خوانیم و در مورد آن تعمق می‌کنیم با ساختمان تئاتری و سیستم ارتباطی مستتر در آن هماهنگ باشد. زمانی که این اصل رخ داد؛ یعنی متن مطابق معیارهای مرسوم، نمایشنامه شناخته شد، بحث‌های بعدی برای کارگردان یا تحلیل اثر مصداق پیدا می‌کند، در غیر این صورت باید به گونه‌ای دیگر، نوشته را تحلیل کرد. امر تحلیل در روساخت و مبانی کلی، مشترک است. نخست باید ساختمان متن را سنجید و بر حسب اصولی که این ساختمان شکل پیدا کرده است با متن رودررو شد. چنان‌چه ساختمان همگون و مطابق موازین نمایشنامه‌نویسی بود، طریقت‌های متوالی ذکرشده را ادامه می‌دهیم و در غیر این‌صورت بر حسب ساختمان دیگر ـ ساختمان غیرنمایشی؛ همانند رمان، داستان، شعر و... ـ تحلیل دیگری متکی بر مفروضات و اصول خاص همان ساختمان نیاز است؛ البته ممکن است این منظر، وجود مشترکی با تحلیل ساختمان تئاتر داشته باشد.[3]

هر نوشتهٔ ادبی، ساختمان ویژه‌ای دارد که متکی بر عناصر و اصول خاصی است. نمایشنامه نیز در میان شقوق ادبی، ویژگی‌های خاصی دارد که آن را از دیگر گونه‌های ادبی متمایز می‌کند. البته ممکن است بحث‌ها و عناصر برخی از این گونه‌ها با یکدیگر یکسان تعریف شوند و بر یک منظر کلی استوار باشند؛ اما نحوهٔ بکارگیری و کاربرد آنها در حیطه‌های گوناگون ادبی، متفاوت است. اگر در نمایشنامه با آدم‌های گوناگون روبه‌رو می‌شویم در داستان و رمان نیز آدم‌های گوناگونی دیده می‌شوند. آدم‌هایی که در این ساختمان ظاهر می‌شوند، ابعاد مختلف فیزیکی، روحی و روانی، اجتماعی و اعتقادی دارند؛ اما نحوهٔ تبیین آنها در گونه‌های ادبیِ ذکرشده متفاوت است و از سویی دیگر مصنف در نمایاندن هویت آنها به مخاطب بر حسب ساختمان اثرش، ترفندهای متناسب را بکار می‌گیرد.

> «داستان متکی بر توصیف و تشریح است و نویسندهٔ داستان برای شناساندن آدم‌های متن و چگونگی وقوع حوادث، مدام در حال تشریح و توضیح است؛ ولی در نمایشنامه همه چیز تابع عمل است و آدم‌های نمایشنامه باید در ساخت عمل‌گرایانه خود را به ظهور و ثبوت برسانند.»[4]

تحلیل، نخستین رویکرد فکری و ذهنیِ کارگردان و هر مخاطبی پس از خواندن نمایشنامه است. عموماً پس از آن‌که کارگردان مصمم می‌شود تا نمایشنامه‌ای را به روی صحنه آورد، سعی می‌کند به چند و چون و چرایی نمایشنامه، رویدادها، مناسبات، آدم‌ها و... متن بپردازد.

> «پس از انتخاب نمایشنامه، کارگردان باید آن را بررسی و تجزیه و تحلیل کند. اگر کارگردان با متن نوشته‌شده‌ای سروکار دارد، نخست باید آن را دقیقاً بخواند تا مضمون و الگوی اصلیِ آن، آهنگ یا ضربی را که به کمک آن نمایش باید بازی شود و حتی چگونگیِ تصویر نمایش را پس از آماده شدن برای اجرا، تعیین کند.»[5]

این‌که چرا کارگردان، نمایشنامهٔ خاصی را برای عرضه کردن، انتخاب می‌کند و چه مسائل و مقتضیاتی در این امر مؤثرند، مسائلی است که در حیطهٔ بحث ما نمی‌گنجد؛ اما قطعاً نمایشنامهٔ انتخاب‌شده، هم به لحاظ بضاعت‌ها و تصورهای اجرایی و هم به لحاظ محتوا، حاوی اصول زیبایی‌شناسانه و جذابی بوده، و به همین سبب چنین گزینشی رخ داده است. محتوای اثر، سریعاً باب تحلیل و نوع نگاه و تعلق خاطرِ تأویل‌گر، اثر را باز می‌گشاید و از آن‌جاست که کارگردان، مفسر اصلی قلمداد می‌شود. البته در شماری از گروه‌های اجرایی، «دراماتورژ»[6] در شکل‌دهیِ نوع زاویه دید و تأویل‌گریِ گروه اجرایی، تأثیر بسزا دارد و اوست که هدایتگر اصلی (کارگردان) را رهنمون می‌شود و یا عوام را از چگونگیِ ریختن و همنوایی اثر مطلع می‌کند.[7]

> «کار اصلیِ کارگردان، شکل دادن سیستم ارتباطیِ مطلوب است؛ یعنی کارگردان با مجموع عواملی که اختیار دارد (نیروهای انسانی، مکانیکی و...) سعی می‌کند ارتباطی هرچه کامل‌تر را با تماشاگر شکل دهد. وقوع این عمل در گروه، ساماندهی و سازماندهیِ مطلوب کارگردان و شکل‌دهی ارتباط مطلوب درون‌گروهی است.»[8]

بخشی از سازماندهیِ گروه به حیطه‌های پرسنلی و مدیریتی باز می‌گردد که در این مجال به آنها نمی‌پردازیم؛ اما آن‌چه مهم‌تر است، سازماندهیِ ذهنیِ گروهی اجرایی است. سعی‌مان این است که از این مدخل، بحثمان را ادامه دهیم. شماری از کارگردان‌ها پس از انتخاب نمایشنامهٔ مورد نظرشان برای سازماندهیِ گروه اجرایی (مدیریتی و سپس ذهنی) نخست زاویه دید اصلیِ خود را با کندوکاوهای بسیار مشخص می‌کنند و سپس گروه را نسبت به آن زاویه‌دید آشنا می‌نمایند. البته نقش دراماتورژ و یا مفسر و یا منتقدگروه نیز در این شکل‌دهی بسیار مؤثر است و مسلماً تعامل این افراد با کارگردان در سازماندهیِ ذهنیِ وی و سپس گروه، بی‌تأثیر نخواهد بود.

«در این مرحله، کارگردان کاراً با هنرمندان فنی نیز مشورت کرده، نظر آنها را خواسته و نظر خود را می‌دهد. به‌طوری که کار همهٔ آنها ناظر به هدف واحدی باشد.»[۹]

پس از شکل گرفتن ذهنیت، عینیت مدنظر قرار می‌گیرد. کارگردان‌ها پس از حصول ذهنیت‌های متصورشده از یک نمایشنامه، خویش را برای تحقق و عرضهٔ آنها آماده می‌کنند. این ذهنیت‌ها، تصورهای تصویری و معنایی است. باید توجه داشت تمام این موارد در ذهن رخ می‌دهد و نخستین اقدام کارگردان، عینیت بخشیدن به آنهاست تا بدین طریق، ابتدا دریابد این مفاهیم در عالم عینیت مصداق دارند یا خیر، و دوم این‌که جماعت همراه و همپای وی (گروه اجرایی) مقصود او را ملموس و قابل درک بیابند تا همسو و در یک راستا، عینیت متن را موجب شوند.

اما پیتر بروک در این مرحله از کار، از احساس گنگ درونی خود صحبت می‌کند:

«... هنگامی که من شروع به کار بر روی نمایشنامه‌ای می‌کنم، با احساس گنگ عمیقی در درون خود ظرف هستم؛ احساسی مثل یک بوی ناشناخته و نامشخص یا یک سایه. این اساس کار من و همهٔ مقدماتی است برای نخستین نمایشنامه‌ای که قرار است به روی صحنه آورم و در اختیار دارم. رابطهٔ من با نمایشنامه همین احساس گنگ است. من اطمینان حاصل کرده‌ام که زمان اجرای این نمایش حالاست. بدون این اطمینان، نمی‌توانم کاری انجام دهم. من تکنیک خاصی ندارم. اگر مجبور باشم که در مسابقه‌ای شرکت کنم و قرار باشد که صحنه‌ای از نمایشنامه‌ای را کارگردانی کنم، نمی‌دانم از کجا شروع نمایم... من هیچ دستورالعملی برای اجرای یک نمایش ندارم؛ زیرا نقطهٔ شروع کارم همان احساس گنگِ شکل‌نگرفته و غیرشفاف است و از این نقطه است که من آماده‌سازیِ خود را آغاز می‌کنم. برای من، آماده‌سازی خود، یعنی رفتن به طرف آن تصور ناشناخته. شروع به ساختن طرح می‌کنم، بعد خرابش می‌کنم. دوباره می‌سازمش، دوباره خرابش می‌کنم. بالاخره به یک جایی می‌رسانمش. چه نوع لباسی بکار ببرم، چه نوع رنگ‌هایی؟ همهٔ این‌ها زمانی است که به وسیلهٔ آنها آن احساس ناشناخته‌ام را کمی ملموس‌تر و واقعی‌تر حس می‌کنم تا این‌که به‌تدریج فرم کار پدیدار می‌شود؛ فرمی که باید تعدیل و به آزمایش گذاشته شود؛ اما به هر حال فرم کار به‌تدریج خود را نشان می‌دهد. این البته فرم قطعی کار نیست. زیرا فقط طرح صحنه است و تأکید می‌کنم، فقط طرح صحنه، زیرا طرح صحنه فقط پایهٔ کار است....»[۱۰]

بارها شنیده‌ایم که کارگردان در میان سطرها و سکوت‌های موجود در متن، تحقق می‌یابد و آن‌جاست که کارگردان به چند و چون و چگونگی رفتارها و عمل‌ها می‌پردازد.[۱۱] تحلیل، کارگردان را کمک می‌کند تا با شناخت کافی نسبت به آن‌چه انجام خواهد داد، کار را پیش ببرد، و دیگر آن که کارگردان در برابر گروه اجرایی، فنی و... یک گام جلوتر حرکت کند و در نتیجه، نقش هدایت‌گریِ او محفوظ و مصون بماند. البته این گفته، منکر وقوع بحث و گفت‌وگو نیست و اتفاقاً گروه نمایشی باید برای به سنجه

رساندن یک متن به اتفاق نظری هماهنگ و منسجم و قابل پذیرش دست یابد، در غیر این صورت، تشتت آراء و عقاید و در نهایت تحلیل‌ها، کار را از وحدت و یکپارچگی خارج می‌کند.

اهمیت حضور و وجود کارگردان به تحلیل و امضای او بستگی تام دارد؛ یعنی کارگردان و کارگردانی، زمانی معنا می‌یابد که جدا از وظایف مدیریتی، طرز تلقی خاصی نیز در به روی صحنه آمدن یک اثر نمایشی وجود داشته باشد. کارگردان به کمک گروه اجرایی، سعی دارد تفسیر و نوع درک و تأویل خویش از یک دست‌نوشته را عینیت بخشد و قطعاً نخستین بحث در حیطهٔ «درک و تحلیل متن»، زاویه دید است.

زاویه دید

زاویه دید آدم‌ها در رفتار و سکناتشان، آن‌گونه که در ابعاد چهارگانهٔ آدم‌های دراماتیک سراغ داریم، ظهور پیدا می‌کند. مقدار دلبستگی، ارادت، حب، بغض، کینه، رأفت، خشم و در یک کلام، «طبع آدمی» در نوع رفتار و سلوک و دیدگاهش مؤثر است. اساس تفاوت کارگردانیِ کارگردان‌ها در همین نکته نهفته است. کارگردان‌ها با شناخت‌های متعددشان از هستی و اعتقاد یا بی‌اعتقادی به لاهوت و ناسوت و امثالهم، هم ساحت اعتقادی (ایدئولوژی و جهان‌بینی) خویش را پی‌ریزی می‌کنند و هم رفتارگرایی‌شان را محوریت می‌بخشند. این است که نمایشنامهٔ «هملت»[12] در سبک و سیاق اجرایی به اشکال گوناگون تحقق می‌یابد و گاه شاهد درباریان ملبس به لباس‌های فاخر و شلیته‌های عصر الیزابت هستیم و گاه کت و شلوار، جای آنها را می‌گیرد و یا اجرای «پیتر اشتاین» از «اورستیا»[13] به شکلی کاملاً مدرن، هم در سیستم هدایت بازیگران و کارگردانی و هم در نوع ابزار آلات صحنه‌ای تجلی پیدا می‌کند.

باری زاویه دید، مهم‌ترین محور تفسیر و تحلیل و تأویل است و البته به شرایط و مقتضیات زمانی و مکانی نیز بستگی دارد؛ مثلاً کارگردانی در اجرای نمایشنامهٔ «کرگدن»[14] اثر «اوژن یونسکو» بر روی شاخ‌های کرگدن‌هایی که از صحنه عبور می‌کردند، کلاه‌های نظامی سربازان نازیسم را قرار می‌دهد و از این منظر، فرایند تبدیل‌شدن انسان به کرگدن (انسان به حیوان) را معنایی نازیسمی می‌بخشد. البته صحت و سقم این تحلیل بر حسب نمایشنامهٔ ذکر شده، مورد نظر ما نیست و پیش‌تر از همه، «اوژن یونسکو» نظرش را ارائه کرده است.[15]

اما مهم این است که کارگردان بر حسب زاویه دید خاصش و با توجه به شرایط و مقتضیات زمانی و مکانی، اثر را این‌گونه تأویل می‌کند و سپس عینیت می‌بخشد. این‌که هنرمند و مخصوصاً کارگردان باید به شرایط کنونی نیز نظر داشته باشد و کارش را بر حسب آن طرح‌ریزی کند، مورد قبول همگان نیست و تاریخ تئاتر، بسیاری از اجراها را در دل خود ثبت کرده است که هیچ سنخیتی با زمان حال ندارند. اجرای برخی نمایش‌ها در تئاتر کشورمان نیز گواه این حکم است. البته از منظر دیگر، عده‌ای حکم به جهان‌شمولیِ متن می‌دهند و می‌گویند ما به ازاهای آثار جهان‌شمول به گونه‌ای است که ذهن تأویل‌گرِ مخاطب را به چالش و در نهایت تطابق کنونی وامی‌دارد و از این رو لزومی بر تأکیدهایی، همچون مثال ذکرشده نیست و در حقیقت، کلیت، جزئیات را هم دربر می‌گیرد؛ یعنی در همان مثال

ذکرشده، وقتی در اجرا، فرایند تبدیل‌شدنِ انسان به کرگدن به شکل کلی تحقق می‌یابد، آن جزئیات ـ مثل نازیسم ـ نیز در دل آن فرایندِ کلی قابل تبیین است.

«معناها و مایه‌های استعاری، ناگزیر در جامهٔ گونه‌های درام، حتی آنهایی که به ظاهر بسیار پیش پا افتاده است،

یافت می‌شود. به یاد دارم که پس از هجوم شوروی به چکسلواکی از آن کشور دیدن کردم. یکی از بزرگان تئاتر چک به من گفت که مشکل آنان این است که باید هشیار باشند و کاری نکنند که به جرم مخالفت با شوروی، تئاتر را ببندند. اگر متن‌های کلاسیکِ چک را به نمایش در می‌آوردند، این خطر بود؛ زیرا در آنها به استقلال‌خواهیِ چک‌ها اشاره شده است و اگر نمایش‌های غربی را اجرا می‌کردند، باز هم بی‌خطر نبود. بنابراین بی‌خطرترین راه، کمدی‌های زناشویی بود؛ ولی در یکی از صحنه‌های کلیشه‌ایِ این گونه کمدی‌ها، شوهر کمد را باز می‌کرد و فاسق زنش را در آن می‌دید و می‌گفت: «تو در کمد من چه کار داری؟»

این جمله، تعطیلیِ آن تئاتر را در پی داشت؛ زیرا تماشاگران، آن صحنه را استعاره‌ای از حال و روزِ کشورشان یافته بودند.[16]

ذهن تحلیل‌گر و تفسیرکنندهٔ مخاطب، آزاد و رهاست و بر حسب شرایط و مقتضیات، معانی را گزینش می‌کند. به هر حال، رویکرد کارگردانان چه به شکل کلی و چه به شکل جزئی، تحقق پیدا کرده و نمونه‌های بسیاری در دل تاریخ تئاتر به ثبت رسیده است. مهم بررسیِ تاریخی و اثبات این رویکرد و تحلیل‌ها نیست؛ بلکه مقصود این است که کارگردان بر حسب زاویه دیدش که متأثر از بسیاری مسائل و تأثیرهاست، تحلیل و تأویلش را شکل می‌دهد.

نخستین مسأله در طریقت تحلیل، درک است. کارگردان در نخستین راه برای اجرای یک متن مکتوب، باید درک صحیح و درستی از متن داشته باشد. ممکن است سئوال شود که این درک نیز می‌تواند بر حسب گشایش معنا و تأویل‌ها، نوعی خاص بوده و بر حسب حکمِ ذکر شده، هر درکی می‌تواند صحت داشته باشد و برای گروه اجرایی، ملاک عینیت واقع شود. مسألهٔ ذکر شده در کلیت صحیح باشد، ولی در نگاهی دقیق، مخدوش است. هیچ‌یک از کارگردان‌ها و تئوریسین‌های هنر تئاتر بر نمایشنامه‌نویس و مؤلف، خط بطلان نمی‌کشند. حتی «رولان بارت» که «مرگ مؤلف» را مطرح می‌کند و شمار زیادی بر طریقت و گفتار او استوار می‌شوند، «درک مشترک اولیه» را طرد نمی‌کند. درک و دانستن «آن‌چه وجود دارد» با شکل دادنِ آن چیزی که دلخواهمان است، فرق فاحش دارد. پیش‌تر متذکر شدیم که زاویه دید در شکل‌دهیِ نوع تأویل و تفسیر مؤثر است و نمونه‌های بسیاری وجود دارد که تعبیرهای متفاوت از یک واقعهٔ ثابت را موجب شده‌اند.

> «نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» را در نظر بگیرید. در فرانسه این نمایش متهم شد که سیاسی نیست؛ یعنی به‌طور ضمنی می‌گفتند که مردم را به انفعال سیاسی و نگهداریِ وضع موجود برمی‌انگیزد و بنابراین از نظر سیاسی، واپس‌گرایانه است. همین نمایش از دیدِ دهقانان بی‌زمین الجزایر، دلالت‌های انقلابی داشت؛ زیرا آنان انتظار بیهوده را استعاری از وعدهٔ توخالی از اصلاحات ارضی می‌دانستند. در لهستان نیز چنین انتظار می‌رفت؛ ولی کسی این نمایش را استعارهٔ رهایی از چنگال روس‌ها به شمار نیاورد. در هر جامعه، دلالت‌های سیاسی دیگرگون و گاه واژونه‌ای پدید می‌آید».[17]

معنای به‌وجود آمده، حاصل تعامل مخاطب و متن است و به گونه‌ای نیمه‌خودآگاه، حاصل عمل و عکس‌العمل محتوای متن و نشانه‌های نمایشنامه است و از سویی دیگر بستگی به نوعی رمزگشاییِ مخاطب دارد. این تمایل متناسب با اوضاع اجتماعی و تاریخیِ فردِ مفسر، شکل می‌گیرد.

> یک تماشاگر جوان و یک تماشاگر سالخورده، شاید از یک نمایش، دو معنای متفاوت دریابند.[18]

کارگردان و گروه اجرایی نیز در نخستین رویکردشان با متن، همانند مخاطبانِ بی‌شماری هستند که گرایش‌ها و پس‌زمینه‌های گوناگونی دارند و با همین منظر، تفسیر را آغاز می‌کنند. در امر تفسیر و تحلیل، زمان نیز نقش بسزایی دارد. قدر مسلم با گذشت زمان، معیارها و نوع ارتباط، تغییر پیدا می‌کند و چه بسا بسیاری از مسائلی که در روزگاری، ارزشمند و والا به حساب می‌آمدند و در اثر گذشت زمان، آن ماهیت را از دست بدهند و بالعکس.

> «رام بیش از دیگر جزها، بازتابی از زندگی است و در زندگی واقعی نیز نمی‌توان معنای نهاییِ رویدادها و دیدارها را بازگفت. برای نمونه، یک رویداد هر روزه را فرا دید آورد: دختری اتفاقی با مردی جوان آشنا می‌شود. چند سال دیگر که آن دو با هم ازدواج کرده‌اند، آن لحظه و [محل] آشنایی برایشان، یادمانی شاد و سرنوشت‌ساز خواهد بود. چند سال دیگر که از هم جدا شده‌اند، آن لحظه [و آن مکان] را نکبت‌بار خواهند شمرد.[19]

بسیاری توصیه کرده‌اند تا به نمایشنامه‌ای اطمینان ندارید به سوی آن نروید و وقتی نمایشنامه‌ای را انتخاب کردید، بدانید که آن متن، شما را به لحاظ سنجه‌های علمی و محتوایی، اغناکرده و چیزی در آن نهفته است و از این روست که آن را بالاتر و برتر از آن چه داشته‌اید، می‌دانید و به سوی آن گرایش پیدا کردید.[20] البته این بحث برای آن عده که فقط کار می‌کنند تا کار کرده باشند و صرفاً به فکر رزق و روزی‌اند و... مصداق ندارد. اطمینان به نمایشنامه، نخستین گام است و البته وقتی از نمایشنامه صحبت می‌کنیم، دست‌نوشته‌ای مد نظرمان است که به لحاظ محتوا و اصول و فنون نمایشنامه‌نویسی، لااقل نسبت به درک و شناخت کارگردان از این مفاهیم

در اوج به سر می‌برد. زمانی که آن جایگاه در رودررویی کارگردان با نمایشنامه رخ دهد، اطمینان مطرح می‌شود و اگر این اوج، ظاهر نشود و یا کاستی‌هایی به زعم کارگردان وجود داشته باشد، نزدیک شدن به متن برای اجرا، خطر دوچندان دارد: اول آن‌که کارنامه‌ای مخدوش برای کارگردان شکل می‌گیرد و دوم این که اثری که کارگردان نسبت به آن خوش‌بین نیست، نه ذوق و قریحه‌ای را برای عینیت بخشیدن مؤثر و مفید به چالش وامی‌دارد و نه نتیجهٔ مطلوبی از تلاش‌ها و متن به دست می‌آید؛ مگر آن که با کشف ضعف‌ها درصدد اصلاح آنها برآید که پس از بازنگری، دوباره رویکرد «درک» آغاز می‌شود. نتیجه آن‌که، کارگردان باید با اطمینان به نمایشنامه نزدیک شود و به نمایشنامه بودنِ دست‌نوشته، ایمان داشته باشد و یا این ایمان را از راه‌های مختلف ایجاد نماید. کارگردان تا زمانی که متن برایش جذابیت ندارد و به لحظه‌ها و مسائل جذاب آن نیز معطوف نشده باشد، نمی‌تواند در حیطهٔ تحلیل و اجرا موفق عمل کند. باید نسبت به متن، دلبستگی رخ دهد، وگرنه تلاش‌ها به ثمر نمی‌نشینند. زمانی که اثر همانند فرزند، دوست‌داشتنی شد، تلاش‌ها مضاعف و اشتیاق به سرنوشت آن بیشتر و حس کنجکاوی برای فهمیدن و دانستن و هدایت آن افزون‌تر می‌شود. انسان به فرزند خویش دلبستگی دارد و زشت‌ترین فرزندان در نزد اولیاء، زیبا هستند؛ چراکه ویژگی‌ها و خصوصیاتی جذاب برای پدر و مادر خویش دارند و البته موارد دیگری در این دلبستگی مؤثر است؛ اما مهم کشف مکانیسم «دوست داشتن» است که این رابطه موجب می‌شود، پدر و مادر نسبت به فرزند، دلسوزی، حب و بغض، مهربانی و خشم، تنبیه و تشویق، هدایت، پرخاش‌گری و... داشته باشند. این همان مکانیسمی است که باید میان کارگردان و متن به وجود آید، در غیر این صورت هر تلاشی بیهوده است.

پس از حصول اطمینان، درک آن‌چه در متن وجود دارد، ضروری است. نخستین عمل کارگردان برای درک، خواندن زیاد و دقیق متن است. روند مطالعه باید مستمر و پویا باشد؛ یعنی کارگردان به طور مدام متن را مورد بررسی و مطالعه قرار دهد و به طور مدام به کشف و شهود نائل آید. هرگاه این روند، منقطع شد، ایستایی رخ می‌دهد و در نتیجه مطالعه بی‌فایده است. با استمرار روند ذکر شده، شناخت به وقوع می‌پیوندد و شناخت نیز مستلزم آگاهی‌های لازم است.

> «مرحوم لویی ژوو» زمانی گفته بود که وی بیش از هفت سال از عمر خود را وقف مطالعهٔ دقیق «مارتوف» مولیر کرده است و این نمایشنامه از دوران دانش‌آموزی، قبل از آن که مستقیل اجرای آن شود، برای او اثری شناخته‌شده محسوب می‌شده است. «ژان لویی بارو» می‌گوید که وی قبل از آن‌که به اجرای «اوستیای» اشیل دست یازد، دو سال تمام به مطالعه و آماده‌سازیِ آن مشغول بوده است. آموزنده است تفاوت و تضاد طرز کار این کارگردان بزرگ با آن کارگردان‌هایی که حتی در تئاترهای دانشگاهیِ ما، پس از چند بار خواندن نمایشنامه و دستیابی سریع به برخی انگاره‌های به اصطلاح درخشان در باب اجرای صحنه‌ای آن، خود را برای کارگردانیِ نمایشنامه کاملاً آماده می‌بینند».[۲۱]

شناخت، چه ابعادی دارد و اساساً شناخت چه چیزی مهم است و این شناخت‌ها چه کارکرد و کاربردی دارند؟

شناخت زمانی حاصل می‌شود که مطالعه، تجربه، آزمون و خطا و دیدن به حد وفور رخ داده باشد؛ یعنی کارگردان در جست‌وجو و تکاپو باشد و این امر نه فقط هنگام تمرین و تعمق بر روی یک نمایشنامه برای به صحنه آوردن آن است، بلکه در کلیت زندگی هنرمندانه مدنظر است. قطعاً حیطهٔ مسائل ذکر شده، بسیار وسیع و گسترده است و صد البته بیشترین تأکید بر روی مطالعات، تجربه‌ها، آزمون‌ها و دیدن‌های «تئاتری» است و هر قدر وسعت آنها بیشتر شود، انبال تجربه‌اندوزی برای شناخت، افزون‌تر می‌شود. برای شناخت یک نمایشنامه، باید به‌وفور آن را مطالعه کنیم و در این مطالعه باید سعی کنیم با هر بار خواندن از سطح به عمق اثر نزدیک شویم.

وقتی از نقد و رویکرد قضاوت‌گونه سخن به میان می‌آید، نخستین مسأله‌ای که باید مدنظر قرار گیرد، ارتباط با اثر است. چنان‌چه منتقد با اثر ارتباط برقرار نکند، اساساً نقدی انجام نخواهد شد و اگر هم چیزی رخ دهد در حد و بضاعتِ اندک است و قطعاً آن منظر برای هیچ کس راه‌گشا و مفید فایده نخواهد بود.

همیشه با این جملهٔ عقلایی که می‌گویند «منتقد حد وسط و پل ارتباطی بین اثر و مخاطب است»، مشکل اساسی داشته‌ام؛ چراکه منتقد به لحاظ شم فرهنگیِ هنری خویش، نخست سلیقه‌هایش را جست‌وجو می‌کند و سپس مترهایش را در می‌آورد و سنجه‌های لازم را انجام می‌دهد. این همه، زمانی است که اثر، او را جذب کند و از همه مهم‌تر، منتقد اول باید اثرِ عرضه‌شده را به عنوان اثر هنری در قالب و محتوای دراماتیک بپذیرد. اگر منتقد اساساً منکر رخ دادن درام بر صحنه باشد، چگونه می‌تواند پل ارتباطی باشد؟! مضحک‌تر از این جمله، جمله‌ای است که «منتقد» را «مفسر» می‌نامد. باز هم ایرادی اساسی به این تعریف و تبیین وارد است و آن، این است که منتقد می‌تواند تحلیل‌گر و یا مفسر باشد؛ اما هر مفسر و تحلیل‌گری نمی‌تواند منتقد باشد. این‌که منتقد باید با فن تحلیل و تفسیر آشنایی داشته باشد و از آن بهره ببرد، امری است مشخص و مبرهن، اما قطعی و لازم‌الاجرا نیست. نمونهٔ بارز این رویکردها را می‌توانیم در منظر ساختارگرایان که بسیار جزم‌اندیش بودند و خود را در حوزهٔ متن و اثر ادبی محدود می‌کردند، مشاهده کرد. ساختارگرایان معتقد بودند که برای فهم اثر، نباید کاوش‌های فرهنگی و امثال آن را عملی کرد، بلکه باید از طریق متن و واژه‌ها و ترکیب‌های آن به معنا رسید. نتیجه آن‌که، رویکرد تفسیری و جز به جز را شکل دادند و تمام پیش‌داوری‌ها و پیش‌انگاشت‌های مخاطب را

در هنگام معناکردن، نادرست خواندند و متذکر شدند که نباید آنها را در معناکردن اثر بکار گرفت، زیرا انسانِ امروز با انسانِ دیروز متفاوت است و گذشت زمان، ساخت‌های گوناگون او را تغییر داده است و لاجرم، دگرگون می‌بیند و می‌اندیشد. بنابراین آن‌چه برای انسان‌های گذشته معنا و مفهوم پیدا کرده است، برای انسان کنونی، مصداق و معیار محکمی نیست. ساختارگرایان با نگاه افراطی، نقد یک اثر هنری را به مثابهٔ آفرینش مجدد یک اثر هنری، تبیین کردند و گفتند که نقد ساختارگرا، ادبیات درجهٔ دومی است که متکی بر مفروضات متن است. این نگاه مبتنی بر این‌که نباید از گذشته و اطلاعات مختلف و حواشی استفاده کرد، رویکرد جزم‌گرایانه تلقی شد. عده‌ای خرده گرفتند که چرا در برخی لحظات، حواشی استفاده می‌شوند و در برخی لحظات، حواشی حذف می‌شوند؟ این عده معتقد بودند که کلمات، صاحب معنا هستند و این معنا از گذشته تا حال را در بر می‌گیرد و این‌گونه نیست که منتقد یا مفسر و یا خواننده در رودررویی با اثر و متن ادبی، فی‌المجلس کلمات را معنا کند و یا معنای جدیدی برای آنها بسازد و در حقیقت، گذشتهٔ این کلمات را به حالتان (چگونگی بکارگرفتن کلمات در داخل متن) پیوند می‌زند. بنابراین نگاه جزمی مستتر در گروه ساختارگرایان، شکست خورده و عملاً ثابت شد که مخاطب (منتقد، مفسر و...) در مواجه با اثر هنری، خواسته یا ناخواسته بخش‌هایی از حواشی اثر را در معناکردن به عاریه می‌گیرد. این حواشی، بسیار هستند که می‌توان از اتوبیوگرافی نویسنده، تاریخ، اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی، بار معنایی لغات و... نام برد. نتیجهٔ این بحث و دخیل کردن پیشینه در امر معنا کردن، رویکرد تکوینی را تقویت کرد. شیوهٔ تکوینی، تمام همّ و تلاشش این بود که حواشیِ یک اثر هنری را به اثر ربط دهد و از این منظر، معنا را ایجاد نماید. این شیوهٔ برخورد با اثر هنری که بسیار قدمی است و همچنان طرفداران پر و پا قرصی هم دارد، پس از نگاه جزم‌گرایانهٔ ساختارگرایان، تقویت شد و در حقیقت جزءاندیشی و شکست ساختارگرایان، موجب هجوم مجدد به نگاه تکوینی بود و نه ارزش‌های نهفته در این رویکرد؛ اما چیزی نگذشت که افرادی همچون «رولان بارت» با ارائه منظر پساساختارگرایی، بین رویکرد تکوینی و ساختارگرایی را شکل دادند. پساساختارگرایان هر دو گروه را به جزءاندیشی محکوم کردند و یک عمل «رفت و برگشت» را در معناکردن اثر هنری قائل شدند. پساساختارگرایان معتقد بودند نه برای معناکردن اثر، پس از تعامل اولیه با اثر، باید از متن خارج شد و هر آن‌چه در حواشیِ متن وجود دارد ـ و البته اثرات مشخص و مبرهن آن مشهود است ـ استخراج کرد و دوباره به متن وارد شد؛ یعنی خروج از متن برای یافتن ما به ازاها و سپس ورود به متن برای تطابق و معناکردن کلمات و ادامهٔ تعامل.

بحثِ ذکر شده در مجموع دو رویکرد تکوینی و تفسیری را شکل داد که اولی متکی بر ایجاد معنای جدید است و دومی متکی بر تعامل‌های فردی. شرح و بسط هر یک از رویکردهای ذکر شده در این مجال نمی‌گنجد، اما آن‌چه حائز اهمیت است، این است که رویکردها و نگاه‌های ذکرشده در تمامی حوزه‌های معنابذیری و تحلیلی و یا نقد وارد شده و تأثیرگذاشته‌اند و تأویل‌گران به دانش آن مجهز هستند.

تحلیل و نقد، اساساً لازم و ملزوم نیستند؛ اما می‌توانند به یکدیگر کمک نمایند. چنان‌چه یک منتقد پس از پذیرش مورد بحثش و اطلاق عنوان دراماتیک به آن، نیازمند است تا آن را تحلیل کند و این تحلیل از منظر فرم و محتوا و تعامل و یا تقابل آنها نتیجه گرفته می‌شود. یک تحلیل‌گر نیاز دارد که به خطا نیفتادن در امر تحلیل، سره و ناسرهٔ اثر مورد بحث را تشخیص دهد و برای یافتن لایه‌های پنهان تلاش بیهوده به خرج ندهد.

نقد، حکم نهایی است برای ارزش‌گذاری فرهنگ و بعضاً اجتماعی. منتقد، فردی فرهیخته است که حکمش به واسطهٔ دانسته‌ها و تجربیاتش، ارجح است و این ارجحیت را به اثبات رسانده است و همه بر این دانایی و دانسته‌ها، مطلع و آگاه‌اند و حکم نهاییِ او را خریدارند و به تعبیری، تشنگی در دانستن نظرگاهِ او را به جان می‌خرند. چنین منتقدانی کم هستند، همان‌گونه که خریداران کم‌اند! منتقد، حکم می‌دهد و یا فضای جدید متن را می‌گشاید و تبیین جدیدی عرضه می‌نماید. اگر «مارتین اسلین» نبود، آوازهٔ یونسکو و امثالهم این چنین نمی‌پیچید!

تحلیل‌گر با پیش‌فرضِ پذیرش، متن را می‌خواند و کارش را پی می‌گیرد؛ اما منتقد چنین پیش‌فرضی را اساساً طرد می‌کند. مقام و مرتبهٔ منتقد در قیاس با یک تحلیل‌گر به لحاظ سقفِ دانسته‌ها و به لحاظ نوع درایت و درک و به لحاظ انفکاک اولیه با اثرِ مورد اشاره، بیشتر است. منتقد هرگز با همدات‌پنداری آغاز نمی‌کند؛ اما تحلیل‌گر در همان نگاه‌های اولیه، شیفتگی و همدات‌پنداری‌اش با اثر را رو می‌کند. منتقد شاید در نهایت به شیفتگی برسد و اثر مورد بحث را بستاید و از وقوعش خود را خرسند نشان دهد؛ اما این‌همه، عقل‌گراییِ محض است و نه از روی احساس‌گرایی.■