

سفر قهرمان



ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه

کریستوفر وگلر

ترجمه‌ی عباس اکبری

انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶

داستان را هدایت کند. بررسی کتاب بیانگر آن است که نویسنده تحت تأثیر آثار اسطوره‌شناس مطرحی چون جوزف کمپیل است، به ویژه کتاب قهرمان هزار چهره که الگویی را به او ارائه می‌دهد. وگلر می‌نویسد: «با اندیشه‌ی سفر قهرمان کار کردم تا به تدریج علت تکرار فیلم‌های پدیده‌گویی چون جنگ ستارگان و برخورد نزدیک از نوع سوم را درک کردم. تماشاگران مدام به تماشای چنین فیلم‌هایی می‌روند، گویی در پی نوعی تجربه‌ی مذهبی هستند. به اعتقاد من این فیلم‌ها مردم را به این طریق جذب خود می‌کنند، چرا که الگوهای رضایت‌بخش و جهان شمول را در خود دارند که کمپیل در اسطوره‌ها یافته است. به عبارتی در این فیلم‌ها چیزی است که مردم به آن نیازمندند.» قهرمان هزار چهره کمپیل برای نویسنده کتاب در مقام تحلیلگر داستان، به نوعی توانسته است معیارهای تمیز و تشخیص

کتاب سفری است برای کشف، پی‌گیری و طراحی مرزهای گنگ و مبهم اسطوره و داستان‌گویی نو. می‌دانیم داستان‌ها عناصر ساختاری مشترکی دارند که به گونه‌ای جهان شمول در اسطوره‌ها، قصه‌های پریان، رویاها، و فیلم‌ها پدیدار می‌شوند و در مجموع سفر قهرمان را ایجاد می‌کنند. وگلر با تقسیم کردن کتاب به چهار بخش طراحی سفر، مراحل سفر، مؤخره و پیوست‌ها قصد آن دارد که این عناصر و کاربرد آنها را در حرفه‌ی نویسندگی مورد شناسایی قرار دهد. به عبارتی حرفه‌ی داستان‌گویی با کاربرد اندیشه‌مند این ابزار کهن توانایی زیادی در جهت التیام مردم و تبدیل کردن دنیا به مکانی بهتر خواهد داشت. نویسنده، حاصل مطالعات خود را در شناخت و توجه به وجود عناصر مشترکی در داستان‌های ماجراجویانه و اسطوره‌ها، شخصیت‌های محرک آشنا، وسایل، مکان‌ها، و موقعیت‌های خاص می‌داند. او دریافته است البته به نحوی مبهم، که الگو یا بوم خاصی باید باشد که طراحی

مسائل داستانی و تجویز راه‌حل‌ها را در اختیار قرار دهد. سفر قهرمان تکنیک داستانی مفیدی است که به فیلمساز و مدیر این امکان را می‌دهد تا برخی از فیلمنامه‌ها از چرخه‌ی تولید خارج و هزینه‌ی داستان‌پردازی کاهش یابد.

سفر قهرمان را می‌توان مسئله‌ای ورای تبیین الگوهای پنهان اسطوره و راهنمایی برای زندگی دانست. این امر راهنمای زندگی خود نویسنده نیز بوده است. در مراحل مختلف ماجراهای پرخطر نویسندگی، سفر قهرمان حضور می‌یابد و به همان شکل که در کتاب قابل اتکا است در اسطوره و سینما نیز چنین است.

به باور وگلر اندیشه‌های کمپیل بر هالیوود تأثیر بلاشرطی گذاشته و سفر قهرمان برای هالیوود مفید بوده است. اندیشه‌های کمپیل با دو کتاب «قدرت اسطوره» و به خصوص «قهرمان هزار چهره» توجه بسیاری را جلب کرد به طوری که فیلمسازانی چون جرج لوکاس، جان بورمن، استیون اسپیلبرگ و جرج میلر از کتاب او متأثر شدند و پذیرش دیدگاه‌های کمپیل شیب تندی در هالیوود پیدا کرد. اندیشه‌های وی در کند و کاو و بسط توسعه‌ی داستان‌هایی براساس قصه‌های پریان، اسطوره‌ها، رمان‌های علمی - تخیلی، کتاب‌های مصور و حوادث تاریخی ارزش زیادی داشت.

ئی چینگ یا کتاب تقدیرات مبنای طراحی سفر نویسنده بوده است. مقدمه‌ای کلی و سپس تفسیرهایی که مراحل سفر قهرمان را بسط می‌دهد.

طراحی سفر

بخش اول کتاب تحت عنوان طراحی سفر نگاهی گذرا و سریع بر جغرافیای سفر انداخته است. ابتدا بازنگری جزوه‌ی راهنما و متمرکز بر ارائه‌ی سفر دوازده مرحله‌ای قهرمان است. طراحی سفر را می‌توان نوعی نقشه‌ی سفر دانست.

در واقع سفر قهرمان به باور نویسنده چارچوبی است که می‌بایست با جزئیات و شگفتی‌های داستان شکل بگیرد. ساختار فی‌نفسه نباید توجه را به خود جلب کند و به طور مطلق از آن پیروی شود. ارزش سفر قهرمان از آن رو است که بدانیم چه چیز باید مهم تلقی شود. انگاره‌های نسخه‌ی مینا همگی نمادهای جهان شمول برای ارائه‌ی زندگی‌اند. نمادهایی که می‌توان مدام تغییر داد تا به داستان خاص ما و نیازهای جامعه‌ی فرهنگی خاصی بخورند. سفر قهرمان را می‌توان با معادل‌های جدید جایگزین کرد تا شخصیت‌ها و تمهیدات نمادین داستان قهرمان، به داستان‌های طنز عاشقانه یا پرتحرک ماجراجویانه تبدیل شود.

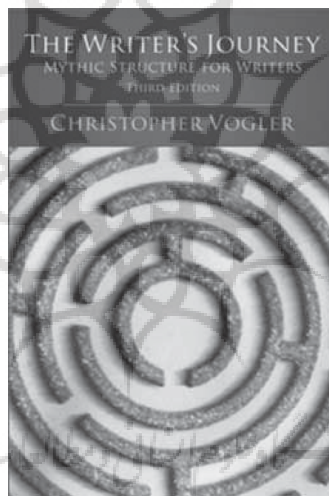
به گفته‌ی وگلر: الگوی سفر قهرمان در حالی دارد جا می‌افتد که تجربیات جدیدی در این قالب امتحان می‌شوند. تغییر جنسیت

شخصیت‌های کهن الگو و سال‌های خویشاوندی آنان جالب‌ترشان می‌سازد و شبکه‌های پیچیده‌تری برای درهم تنیدن روابط آنها در اختیار می‌نهد. شخصیت‌های مینا را می‌توان ترکیب کرد یا هر یک را می‌توان به چند شخصیت دیگر تقسیم نمود تا وجوه مختلف ایده‌ی واحدی ارائه شود.» (ص ۳۶)

به عبارتی می‌توان گفت نویسنده در فصل اول طراحی سفر را همچون نقشه‌ی سفری در نظر گرفته است که همراه با خواننده در دنیای خاص داستان در پیش می‌گیرد. وی با مرور این نقشه به دنبال شخصیت‌های کهن الگویی می‌رود که می‌خواهند دنیای داستان را پر کنند. نویسنده در این فصل به معرفی شخصیت‌های دراماتیک اسطوره و داستان پرداخته و به تشریح هفت صورت مثالی یا کارکرد روانشناختی خاصی که در همه‌ی داستان‌ها یافت می‌شوند، می‌پردازد. کهن الگوهای مورد بحث نویسنده الگوهای بنیادینی هستند که دیگران از آنها صورت‌بندی می‌شوند تا با نیازهای نوع (ژانر) یا نیازهای داستان خاص هماهنگ شوند.

اما در مواجهه با هفت کهن الگوی بنیادی در مسیر سفر قهرمان، برای نویسنده‌ی کتاب که می‌خواهد تا طبیعت یک کهن الگو را بشناسد، ضرورت طرح دو پرسش باقی است: اینکه چه کارکرد روانشناختی یا چه جنبه‌ای از هویت را نشان می‌دهد و نقش دراماتیک او در داستان چیست؟ طرح این دو سؤال و به ذهن سپردن آن توجه خواننده را در روبه رو شدن با کهن الگوهای بنیادی، جلب می‌کند.

مراحل سفر



در بخش دوم و با عنوان مراحل سفر، دوازده مرحله‌ی سفر قهرمان مورد توجه قرار گرفته است: دنیای عادی، دعوت به ماجرا، رد دعوت، ملاقات با مرشد، عبور از آستانه‌ی اول، آزمون، پشتیبان و دشمن، رویکرد به درونی‌ترین غار، آزمایش سخت، جایزه (تصرف شمشیر) مسیر بازگشت، تجدید حیات، و مرحله‌ی بازگشت با اکسیر.

نویسنده در مرحله‌ی نخست، در همین دنیای زندگی روزمره، دنیای عادی، به تفحص می‌پردازد تا نشان دهد چگونه این دنیا قهرمان را در قالب خود جای می‌دهد و داستان‌های معاصر را به حرکت درمی‌آورد. درست همان گونه که کمپبل در کتاب قهرمان هزار چهره شروع نمونه‌وار سفر قهرمان را شرح می‌دهد. با توجه به اینکه دنیای عادی بیشتر قهرمانان دنیایی ایستا در شرایطی بی‌ثبات است، بذر رشد و تغییر کاشته می‌شود و انرژی تازه‌ای لازم است تا حرکت آغاز شود. به باور نویسنده این انرژی تازه که در اسطوره و قصه‌های پریان به شیوه‌های بی‌شماری متجلی می‌شود همان است که کمپبل از آن به دعوت به ماجرا نام می‌برد. نظریه‌های مختلف فیلمنامه‌نویسی این عنوان را با نام‌های دیگری چون حادثه‌ی محرک یا آغازگر یا کاتالیزور یاد می‌کنند و تأکید دارند که حادثه‌ای لازم است تا پس از معرفی شخصیت اصلی، داستان روی غلتک بیفتد.

وگلسپس ما را به انتخاب سخت قهرمان جلب می‌کند و اینکه قهرمان چه پاسخی باید به دعوت به ماجرا بدهد. اینکه به ناشناخته‌ای بزرگ آری بگوئید، ماجرای که هیجان‌انگیز خواهد بود، اما خطرناک و تهدیدکننده‌ی جان است. در غیر این صورت ماجرای واقعی نیست. شما در آستانه‌ی ترس قرار می‌گیرید و واکنشی قابل فهم باعث تردید یا حتی رد دعوت حداقل موقت - می‌شود.

قهرمان با به تعویق انداختن دعوت، وقت تهیه‌ی مقدمات برای سفر به منطقه‌ی ناشناخته را پیدا می‌کند. در اسطوره‌شناسی و فرهنگ عامه، این تهیه‌ی مقدمات به کمک فردی خردمند و حامی به مرشد صورت می‌گیرد. انواع داستان ادبی و سینمایی نیز بی‌وقفه رابطه‌ی کهن الگوی مرشد و قهرمان را گسترش می‌دهند. وگلسپس می‌نویسد:

«داستان فیلم‌های کاراته‌کا، عنوان دوشیزه جین برودی و ماندن و رفتن کاملاً در خدمت روند یادگیری قهرمان از مرشد است. فیلم‌های بی‌شماری از جمله رود سرخ، مردم عادی، جنگ ستارگان، و گوجه‌فرنگی‌های سبز سرخ کرده نیروی تعیین کننده‌ی مرشد را در لحظه‌ی کلیدی زندگی قهرمان آشکار می‌کنند.»

می‌توان گفت برای داستان‌گو مرحله‌ای با مرشد، مرحله‌ی بالقوه غنی برای زمینه‌چینی درگیری، طنز و تراژدی است. این مرحله براساس رابطه‌ی عاطفی قهرمان و مرشد است. تماشاگر از انتقال خرد و تجربه‌ی نسلی به نسل دیگر لذت می‌برد زیرا خودش رابطه‌ای با مرشد یا نقشی مشابه مرشد داشته است.

در مرحله‌ی پنجم، عبور از آستانه‌ی اول کنشی خود خواسته است که طی آن قهرمان قبلاً نسبت به ماجرا متعهد می‌شود. این مرحله نشان می‌دهد که به مرز دنیای خاص رسیده‌ایم و باید به دنیای ناشناخته پرش کرد.

وگلسپس می‌نویسد:

در فیلم‌های بی‌شماری مرز میان دو دنیا را با عبور از موانع فیزیکی خاصی چون در دروازه، دریا، رودخانه و... نشان می‌دهند. در بیشتر وسترن‌ها آستانه به وضوح با رودخانه یا مرز مشخص می‌شود. در ماجراهای گونگادین، قهرمان باید از صخره‌ای بلند بپرد تا از دست گروهی از بت‌پرستان در پایان پرده‌ی اول فرار کند. قهرمان با این پرسش به دنیای ناشناخته پیوند می‌خورد. این آستانه گذرگاهی است که تمایل قهرمان به تفحص در دنیای خاص پرده‌ی دوم را مشخص می‌کند. (ص ۱۷۳)

آزمون

مرحله‌ی آزمون، پشتیبان، دشمن در داستان‌ها برای دستیابی به صحنه‌هایی که شخصیت‌ها با یکدیگر آشنا می‌شوند و تماشاگر اطلاعات دیگری درباره‌ی آنها به دست می‌آورد، مفید است. مرحله ششم این امکان را برای قهرمان ایجاد می‌کند تا قدرت و اطلاعات ویژه‌ای برای کنش در مرحله‌ی بعد: رویکرد به درونی‌ترین غار جمع‌آوری کند. در رابطه با کارکردهای این رویکرد آنکه، در داستان‌گویی معاصر کارکردهای خاصی در این منطقه از رویکرد قرار می‌گیرند.

به نظر وگلسپس آزمایش سخت که مرحله‌ی بعدی را شکل می‌دهد، نباید با نقطه اوج سفر قهرمان اشتباه شود که مرکز عصبی دیگری نزدیک به انتهای داستان است.

آزمایش سخت اغلب حادثه‌ی مرکزی داستان یا حادثه‌ی اصلی پرده‌ی دوم است. نویسنده این حادثه را بحران می‌نامد تا از نقطه اوج که لحظه‌ی مهمی در پرده سوم و بزرگترین حادثه‌ی کل داستان است، متمایز شود. جایزه و مسیر بازگشت در مرحله‌ی بعدی است. گاه مسیر بازگشت لحظه‌ای کوتاه در انتهای پرده‌ی دوم است و گاه سکانس پیچیده‌ای از حوادث زنجیره‌ای است. به باور وگلسپس تمام داستان‌ها به لحظه‌ای نیاز دارند تا قهرمان برای به پایان رساندن کار، تصمیم‌گیری کند تا علی‌رغم وجود وسوسه‌های دنیای خاص و آزمون‌های بعدی، قهرمان را به انگیزه‌ی لازم برای بازگشت به خانه با اکسیر مجهز کند. از همین رو وگلسپس می‌نویسد: «قهرمان آموخته‌ها، محصولات، دزدی‌ها یا هدایایی را که در دنیای خاص کسب کرده، جمع می‌آورد. هدف جدیدی برای خود مشخص می‌کند تا بعد از فرار ماجراهای دیگری بیافریند یا به خانه بازگردد. با وجود این پیش از دستیابی به این هدف باید در امتحان نهایی دیگری که امتحان نهایی سفر است، شرکت کند:

تجدید حیات (ص ۲۶۱)

تجدید حیات

این مرحله که نویسنده آن را تحت عنوان تجدید حیات پی می‌گیرد، از چالش‌برانگیزترین و پیچیده‌ترین گذرگاه‌های قهرمان و نویسنده است. برای کامل ماندن داستان، مخاطب باید برای بار دیگر لحظه‌ی مرگ و باززایی را همچون مرحله‌ی آزمایش سخت اما به گونه‌ای متفاوت تجربه کند. این لحظه، از نظر نویسنده نقطه‌ی اوج (و نه بحران) و به مفهوم آخرین و خطرناک‌ترین لحظه‌ی مواجهه با مرگ است. قهرمان برای ورود مجدد به دنیای عادی باید تزکیه‌ی دیگری را

گذرانده و متحول شود. آنچه نویسنده نیازمند است ارائه کردن تحول شخصیت از طریق رفتار یا ظاهر وی است نه فقط صحبت درباره‌ی این تحول. نویسنده باید شیوه‌هایی برای ارائه تجدید حیات قهرمان بیابد. به هر حال این مرحله، امتحان نهایی قهرمان است. قهرمان با ایثار نهایی یا تجربه‌ی عمیق راز مرگ و زندگی تزکیه‌ی کامل می‌یابد. عده‌ای در این امتحان رد می‌شوند، اما کسانی که قبول می‌شوند، دایره‌ی سفر قهرمان را طی مرحله‌ی بازگشت با اکسیر کامل می‌کنند.

در انتهای فصل بخش دوم، وگلر سوال‌هایی را برای تحقیق و تفحص بیشتر درباره‌ی سفر قهرمان مطرح می‌کند. بخش سوم کتاب با عنوان موخره مروری دارد بر سفر به ماجرای خاص سفر نویسنده و چاله‌هایی که در راه باید از آنها اجتناب کرد.

وگلر در این کتاب، فیلم‌های کلاسیک و جدید را نمونه قرار داده

است. وی در پایان نیز فهرستی از این فیلم‌ها در پیوست ارائه می‌دهد تا اگر خواننده بخواهد تعدادی از این فیلم‌ها را ببیند در عمل به نقش سفر قهرمان پی ببرد.

وگلر توصیه می‌کند که می‌توانید با برگزیدن فیلم یا داستان در سفر نویسنده آن را در ذهن داشته باشید. داستان برگزیده را چند بار بخوانید یا اگر فیلمی را انتخاب کردید، چند بار تماشا کنید تا در ذهنتان جا بیفتد. هر صحنه و نقش آن در درام را یادداشت کنید.

پیشنهاد وگلر آن است که این روند را با داستان یا فیلمی از سر بگذرانید و مطالب کتاب حاضر را به محک آزمایش بزنید. ببینید که داستان شما مراحل و کهن الگوهای سفر قهرمان را بازتاب می‌دهد یا نه؟ دقت کنید که چگونه مراحل (سفر) مورد استفاده قرار گرفته‌اند تا نیازهای داستانی یا نیازهای فرهنگی خاص مورد نظر شما رفع شوند.



نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری

آلن آستن و جرج ساونا

ترجمه‌ی داود زینلو

زیر نظر فرزانه سجودی

سوره مهر، ۱۳۸۶

شاید تا همین اواخر در دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزشی، درام یا ادبیات نمایشی به مثابه شاخه‌ای از مطالعات ادبی و جدا از سازماندهی تئاتر، تدریس می‌شده است. این امر باعث می‌شد مطالعه‌ی نمایش‌نامه با روش مطالعه‌ی شعر و داستان - آثار ادبی - تفاوت چندانی پیدا نکند. در نتیجه درام به ندرت از شکل نوشتاری خود خارج می‌شد. در بحث‌های حول محور متن، شخصیت‌ها مانند مردم واقعی در نظر گرفته شده و هدف غایی، شناخت و تحلیل کیفیت‌های ادبی نمایش‌نامه بود. بنابراین ملاحظات تئاتری راهی به حوزه‌ی نظری و انتقادی پیدا نکرد. به دلیل اینکه این رویکردها از در نظر گرفتن درام در بافت تئاتری عاجز هستند، در نتیجه بر روند توسعه‌ی مطالعات تئاتری اثر منفی گذارده‌اند. بی‌تردید بررسی یک نمایش‌نامه تنها از زاویه‌ی کیفیت‌های ادبی، کاربرد اساسی آن، یعنی نقشه‌ای برای اجرای نمایش را مورد بی‌مهری و عدم توجه قرار خواهد داد.

از آن جایی که اجرای نمایش، یک رخداد تئاتری است لزوماً باید در دو سطح (زمان و مکان) مورد بررسی قرار گیرد. زمانی که اجرای نمایش اهمیت یابد، تصور کار فردی نویسنده‌ی سؤال برانگیز می‌شود، چرا که در اجرا از همکاری بازیگران، کارگردان، کارکنان فنی و غیره استفاده خواهد

شد. در اینجا پیچیدگی سازماندهی تئاتر مشخص شده و می‌توان دریافت چرا تا مدت‌ها عدم توجه به تئاتر یا تنزل آن به حیطه‌ی ادبیات نمایشی آسان‌تر بوده است.

شاید بتوان تغییر اولویت توجه به زیبایی‌شناسی و مضمون‌شناسی متن را زمانی دانست که تفکر و رویکردهای قرن بیستم به ادبیات و زبان، نسبت به سنت‌های قرن نوزدهم متحول شد. شروع و بسط رویکردهای ساختگرا و نشانه‌ای به ادبیات را می‌توان عامل این تحول دانست. مطالعه و تحقیق نشانه‌ای در این مورد که معنی چگونه ایجاد شده و از طریق نظام‌هایی از نشانه‌های قابل رمزگردانی و رمزگشایی منتقل می‌شود، طبیعت و کارکرد نقد ادبی از لحاظ نظری و عملی، تغییر و تأثیر زیادی بر سه نوع ادبی شعر، نثر و درام داشته است. کتاب حاضر به دنبال این هدف است که چگونگی تولید معنی به وسیله‌ی عناصر موجود در نگارش نمایش‌نامه و چگونگی ایجاد معنی در بافت اجرایی را به شکلی مستند ارائه دهد.

در جایی که تحلیل تئاتر به مثابه یک نظام نشانه‌ای از موضوع تحقیق خود، یعنی تئاتر جدا شده است، حس دشواری و یأس تشدید و

پیامد احتمالی، عدم پذیرش رویکرد نشانه‌شناختی است. از همین رو دیده می‌شود که دو کتاب «چگونگی خواندن یک نمایش‌نامه» رونال هیمن و تجربه‌ی نمایشی / جی. ال استیان که بررسی نمایش و تئاتر را مد نظر قرار داده‌اند، به واسطه‌ی عدم توجه به رابطه‌ی نشانه‌شناسی و مطالعات تئاتری نوشته شده‌اند. این عدم پذیرش رویکرد نشانه‌شناختی بیشتر در آثار تازه منتشر شده‌ی دیده می‌شود که خود از جمله کتاب‌های راهنما در مورد چگونگی مطالعه‌ی تئاتر هستند.

کتاب حاضر که تحت عنوان نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری به چاپ رسیده در دو بخش ارائه گردیده است:

بخش اول: متن (نمایشی) / شکل دراماتیک، شخصیت، دیالوگ، دستورهای صحنه I.

بخش دوم: اجرا / نشانه‌شناسی اجرا، دستورهای صحنه II، خوانش تصویر، متن در اجرا.

به نظر مؤلفان با نگاه به آثار گذشته و کاستی‌ها از جمله کتاب «نشانه‌شناسی تئاتر و درام» اثر کرالام که در سال ۱۹۸۰ منتشر شده است و کتاب تأثیرگذاری در مقام بیان تاریخ نشانه‌شناسی تئاتر و حوزه‌های نظری و عملی رایج برای خواننده انگلیسی زبان بوده، و تا حدودی نیاز به منابع نشانه‌شناسی را تا رفع کرده، اما به دلیل پیچیده، دشوار و مبهم بودنش مورد توجه چندانی قرار نگرفته است. هم‌چنین کتاب «دنیای درام» مارتین اسلین با اینکه بر آن بوده تا با برنامه‌ریزی دقیق، حوزه‌ی نشانه‌شناسی را قابل درک نماید، اما ناقص و تا حدودی گمراه‌کننده از آب درآمده است. مؤلفان با توجه به مشکلات ترجمه و عدم ترجمه‌ی برخی از متون کلیدی و ایجاد تردیدهایی در ذهن قصد آن کرده‌اند که هم با قابل خواندن بودن و هم آموزنده بودن به هماهنگی برسند.

متن و اجرا

شکل کتاب حاضر هر دو زمینه‌ی مطالعاتی، یعنی متن و اجرا را بیان می‌کند. مؤلفان معتقدند که نشانه‌شناسی تأثیرات آشکاری در مطالعه‌ی گفتمان‌های تئاتری و نمایشی دارد. چنان‌چه در گفتمان نمایشی، نشانه‌شناسی بررسی‌های ساختاری نمایش‌نامه امکان‌پذیر می‌شود و در گفتمان تئاتری، نشانه‌شناسی یک فرازبان ارائه می‌دهد که با کمک آن می‌توان زبان‌های تصویری، جسمانی و محاوره‌ی تئاتر را تجزیه و تحلیل کرد.

همان‌گونه که اشاره شد کتاب در دو بخش متن و اجرا ارائه شده است و خواننده ابتدا با عناصر اصلی و خصوصیات اصلی نمایش‌نامه، یعنی فرم، شخصیت، منش‌های گفت و گو و دستورهای صحنه روبه‌رو می‌شود.

بخش اول با مبحث شکل دراماتیک شروع شده است. در این فصل رویکردهای تحلیل ساختار نمایشی بررسی و گونه‌های نمایشی، در ارتباط با برداشت صورتگرایانه از تبدیل داستان به پیرنگ مورد توجه قرار می‌گیرد. این امر مستلزم این خواهد بود که چگونگی ساخته شدن درام و به عبارتی کشف شرایط تولید معنی که برای نمایش‌نامه هم وجود دارند، در نظر گرفته شود. برای مثال بررسی چگونگی دستیابی درام به ساختارهای سبکی و نوعی، چگونگی شکل دادن پیرنگ با تقسیم‌بندی‌های پرده و صحنه و قراردادهای آغازها و پایان‌ها.

بنابراین در این مبحث که نشانه‌شناسی متن نمایشی می‌پردازد بررسی شکل‌گیری متن نمایشی در ارتباط با فعالیت‌های رمزگردانی و رمزگشایی مورد توجه قرار گرفته و چنین آمده است:

نخستین گام در جهت درک این نکته که متن چگونه ساخته می‌شود، بررسی نظام بسته‌ی ویژگی‌های صوری است که کارکردشان شکل دادن و ساختن زیربنای درام است. اگر قرار بود که این تنها موضوع ما می‌باشد، آن گونه که تنها موضوع ساختگراهای اولیه بود، مطالعات ناقص می‌شد. در مقابل، باید بررسی فرآیندهای رمزگردانی و شیوه‌هایی که خواننده / تماشاگر فعالانه نشانه‌های مربوط به شکل و فرم را رمزگشایی می‌کند، یک جا صورت گیرد. (ص ۳۰)

کتاب در مبحث بعدی که متکی بر فصل پیش است، به مفهوم شخصیت در مقام یک نقش کارکردی در ارتباط با پیرنگ می‌پردازد. مؤلفان در این فصل از مدل‌های کاربردی و کنشی پراپ و گرماس به عنوان مبنایی برای روش‌شان استفاده کرده‌اند. هم‌چنین کاربردهای امروزی نظریه‌ی روان‌درمانی را در مورد مطالعه‌ی شخصیت مورد توجه قرار داده‌اند، زیرا با روش‌های معمول کندوکاو روان‌شناسانه‌ی قدیمی (به غیر از اهداف شالوده‌شکنی) سروکار نداریم.

دیالوگ و دستورهای صحنه

در بحث دیالوگ خواننده به طیفی از منش‌های دیالوگ می‌پردازد که در نمایش‌نامه کاربرد دارند. مؤلفان با توجه به اینکه منش‌ها و سیاق‌های مختلفی از دیالوگ نمایشی در گونه‌ها و سبک‌های مختلف تئاتری به کار گرفته می‌شوند، در پی آن هستند تا توضیح نظام یافته‌ای از چگونگی



ارتباط آنها ارائه کنند. هم‌چنین قصد دارند نشان دهند که در یک گفت‌وگو نمایشی شخصیت‌ها کاملاً در درون زبان و توسط زبان ساخته می‌شوند. به گفته‌ی مؤلفان درک فرایندهای نظام نشانه‌ای زبان، جزء لازم در پیشبرد بررسی ما از چگونگی عملکرد متن نمایشی است. از طرفی مطالعات زبانی که رویکرد زبان‌شناسی را انتخاب می‌کند، در عمل مملو از اصطلاحات فنی است و رمزگشایی آن‌ها دشوار خواهد بود، پس باید تا حد ممکن از آن پرهیز کرد. خطر دیگر آن است که تجزیه و تحلیل نمایشی فدای توضیح چگونگی کاربرد زبان شود. اما با این حال این مسیر بررسی بهتر و سودمندتر از رویکردهای معمول بررسی درام می‌نماید. در واقع بررسی چگونگی حصول تأثیرهای زبان، از اکتفای صرف به شناخت آنها مفیدتر خواهد بود. کتاب می‌خواهد استدلال کند که بررسی نشانه‌شناختی زبان به گونه‌ای درست و معقول می‌تواند چگونگی خلق چنین تأثیرهایی را نشان دهد. چنان چه می‌خوانیم:

«قصد داریم تا با اتخاذ رویکردهای نظام یافته برای بررسی دیالوگ، به شناخت ویژگی‌ها و کارکردهای اساسی راه‌های استفاده از دیالوگ برای ساختن گفت‌وگو نمایشی دست یابیم و از نظام عام و کلی خود که مبتنی بر سه مرحله‌ی تاریخی درام است، استفاده کنیم» (ص ۷۶)

دستورهای صحنه بحثی است که در فصل پنجم و به طور مفصل‌تر در فصل هفتم به آن پرداخته می‌شود. نویسندگان با بررسی کلی دستورهای صحنه «درون دیالوگی» و «بیرون دیالوگی» بحث را آغاز و سپس به بررسی و طبقه‌بندی کارکردهای انواع مختلف دستورهای صحنه پرداخته‌اند. به عبارتی، دستورهای صحنه‌ای که در ارتباط با تعریف فیزیکی و آوایی شخصیت و طراحی صحنه و عناصر تکنیکی هستند، مورد توجه قرار گرفته‌اند. مؤلفان با در نظر گرفتن دیالوگ، همانند فصل پیشین، قصد دارند نشان دهند که چگونه انواع خاصی از دستورهای صحنه با فرم‌های نمایشی و تئاتری عجین شده‌اند.

نشانه‌شناسی اجراء، خوانش تصویر و متن در اجراء

مؤلفان در چهار فصل بعدی و در بخش اجراء به نشانه‌شناسی اجراء دستورهای صحنه II، خوانش تصویر، و متن در اجراء می‌پردازند. در این بخش که عناصر اجراء مورد بررسی قرار می‌گیرند ابتدا مقدمات ایجاد زبانی که با آن بتوان متن را در اجراء به بحث گذاشت و تئاتر را به مثابه یک نظام نشانه‌ای، رمزگذاری نظام نشانه‌ای و فعالیت رمزگشایی تماشاگر طبقه‌بندی کرد و آن گاه بحث مفصل‌تر دستورهای صحنه بررسی می‌شود تا بتوان معانی ضمنی آنها را در کار صحنه‌ای ارزیابی کرد. در این فصل با بررسی کاربردهای دستورهای صحنه در اجراء نمایش، مطالعه‌ی فصل حاضر درباره‌ی دستورهای صحنه در متن تثبیت شده و خواننده درمی‌یابد که دستورهای صحنه در حکم یک نظام نشانه‌ای و در راستای دیالوگ عمل می‌کنند و برای مثال این امکان را به وجود می‌آورند تا از درون متنی که برای اجراء در حال تمرین شدن است، اطلاعاتی در مورد زمان و مکان نمایش و چگونگی اجراء به دست آورد. در واقع این فصل تلاشی برای ارائه‌ی تحلیلی نظام‌مند از طبیعت و کارکردهای دستورهای صحنه. یافته‌ها در قالب طبقه‌بندی فهرست‌وار دستورهای صحنه درون دیالوگی و بیرون دیالوگی طی شش فصل هویت، تعریف فیزیکی و صوتی

شخصیت، قراردادهای رسمی کلام، عناصر طراحی، عناصر تکنیکی ثبت و از آن جایی که این بررسی درباره‌ی متن انجام گردیده نویسندگان پیشنهاد می‌کنند تا معانی ضمنی دستورهای صحنه، همچون یک نظام نشانه‌ای فعال و موازی با دیالوگ در کار صحنه‌ای، مورد بررسی قرار گیرد. از آن جایی که خواننده بیشتر با کارآمدی معمول دستورهای صحنه، وضعیت آنها و ارتباط با اجراء و نمایش سروکار دارد تا با موضوعات مهم تاریخی درباره‌ی آنها، مؤلفان کارکرد دستورهای صحنه در درون بافت تئاتری پرداخته و تأثیر آنها را بر کار بازیگر، طراح صحنه، طراح نور، تکنسین نور و بر کارگردان در هماهنگ‌سازی تمام جوانب کار مورد توجه قرار داده‌اند.

خوانش تصویر (صحنه) در فصل هشتم بررسی می‌شود. این کار با استفاده از نظام‌های مختلف صحنه (مانند نورپردازی، دکور، قراردادهای بازیگری) در ساختن تصویر صحنه انجام می‌گیرد. در این فصل سطوح عملکرد تصاویر صحنه‌ای بررسی می‌شوند و استراتژی‌هایی ارائه می‌گردند که امکان رمزگشایی این تصاویر را به ما می‌دهند. هم‌چنین پیشرفت متوالی تصویر صحنه به استعاره‌ی بصری، به مثابه ابزاری برای یکی کردن خط روایت یا برای برجسته کردن محتوای ایدئولوژیکی به کار می‌رود. مؤلفان به اشاره‌های متن درباره‌ی سبک اجراء نیز می‌پردازند.

ترکیب رویکردهای متن و اجراء که در فصل‌های پیشین اجراء شده، در فصل نهم بررسی و با خوانش مقایسه‌ای دو اجراء به فیلم تبدیل شده آخرین نوار کرپ (۱۹۶۵) اثر ساموئل بکت، روش و عمل را در هم می‌آمیزد. در فصل پایانی پیشرفت‌های ناشی از رویکرد نشانه‌شناختی و هم‌چنین فهرست ضمیمه‌ای از کتاب‌شناسی ارائه شده است تا خواننده بتواند جنبه‌ی مشخصی از نشانه‌شناسی تئاتر را پیگیری کند. برای توضیح تفصیلی، ۱۰ نمایش‌نامه که حاوی طیف تاریخی و عام و مناسب طرح مطالعاتی ما هستند انتخاب شده‌اند.

نتیجه‌گیری

آنچه از مباحث برمی‌آید آن است که کتاب در پی ارائه‌ی یک توصیف کلی از نشانه‌شناسی متن نمایشی و اجراء تئاتری به خواننده است. در بحث مربوط به متن سعی شده تا عناصری از نمایش که از طریق نشانه‌شناسی قابل رویت هستند، نشان داده شود: شکل، شخصیت، دیالوگ و دستورهای صحنه. در مبحث دوم، جایی که تنها اجراء مورد بررسی قرار می‌گیرد، دقت شده که نه مطالعات متنی فراموش شود و نه یک حد و مرز روشنی بین متن و اجراء ایجاد گردد. تلاش شده است یک حس بین متنی بین نظام‌های دلالت نوشته و اجراء را با همراه کردن فصل دیگری درباره‌ی دستورهای صحنه و یک فصل در مورد تصویر صحنه و استعاره‌ی بصری برجسته شود تا آنچه برای درک درون بافت اجراء براساس دستورالعمل‌های نمایش‌نامه‌نویس لازم است، مورد بررسی قرار گیرد. تحلیل مقایسه‌ای دو اجراء آخرین نوار کرپ وسیله‌ای است که تمامی این مسائل تلفیق شده و یک الگوی مناسب روش‌شناسی و نظری ایجاد شود. این روش کارکردن تا حدودی پاسخ به نظریاتی است که الام تحقیقات سال ۱۹۸۰ خود را پایان داد، جایی که در انتظار امکانات کاری پرزحمت بود که امکان داشت از یک زمینه‌ی یکپارچه‌تر مطالعات نشانه‌شناسی نمایش و تئاتر پدید آید.