Archive of SID

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نوزدهم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۸۵-۱۰۲

نقد تحلیلی کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*

صادق رشیدی*

فرهاد امینی**

چکیده

هدف از نوشتن این مقاله نقد محتوایی و شکلی کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* است. کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* ازجمله کتاب‌های مهم و مبنایی تحلیل تئاتر و درام به‌شمار می‌رود. این کتاب با طرح مباحث نظری در چهارچوب نگرش نشانه‌شناختی ساخت‌گرا به‌دنبال بررسی منطق تئاتر رایج و متعارف است و به‌همین‌منظور نویسنده درصدد بوده است با طرح مفاهیمی که به‌نوعی می‌توان آن‌ها را مفاهیم اصلی و زیربنایی بوطیقای تحلیل تئاتر به‌شمار آورد، روش‌شناسی تحلیلی و کاربردی‌ای را پیش‌روی مخاطبان قرار دهد که مایل‌اند با سازوکار جهان پویای تئاتر آشنا شوند یا به‌دنبال روش‌های نشانه‌شناختی برای تحلیل تئاترند. مسئلهٔ اصلی این مقاله طرح این پرسش بنیادی است که نشانه‌شناسی چگونه می‌تواند تئاتر را تحلیل و تفسیر کند و از برایند آن روزنه‌های درک و دریافت پیچیدگی‌های جهان تئاتر و درام را برای ما آشکار کند. ضرورت و اهمیت نگاه نقادانه به کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر* به‌منظور تحلیل دقیق‌تر و نیز تبیین سازوکارها و ویژگی‌های کاربردی علم نشانه‌شناسی در تحلیل متون نمایشی است. به همین علت، نشان‌دادن اهمیت کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* با آشکارسازی کارکردهای تحلیلی آن با هدف راه‌نمایی مخاطبان و دانشجویانی که دغدغهٔ تحلیل‌های نشانه‌شناختی تئاتر را دارند ضروری است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، تئاتر، درام، تحلیل، نظریه.

---

* دکترای تخصصی پژوهش هنر (مطالعات عالی هنر)، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
s.rashidi17@gmail.com

** کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، دانشکدهٔ سینما-تئاتر، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۰۱

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

تئاتر یکی از غنی‌ترین و پیچیده‌ترین شکل‌های ارتباط است. برای نشانه‌شناسان، تئاتر هم آزمایشگاهی آرمانی است؛ زیرا درعمل همهٔ حالات دلالت و رمزگان‌های ارتباطی در آن دخیل‌اند و هم عرصه‌ای است که بسیاری از مسائل بنیادی تحلیل نشانه‌شناختی را می‌توان در آن پی گرفت. خلق اثر هنری و به‌ویژه تئاتر (دست‌کم به‌شکل مرسوم آن) در فرایندی خلاقانه شکل می‌گیرد و در این روند خلاقانه ممکن است کارگردان خوانش متفاوتی از یک متن برای اجرا داشته باشد. کارگردانی، درحقیقت ازنظر فنی، فرایند کنترل، پردازش، ایجاد، ترکیب و کمپوزیسیون مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در چهارچوب قاب‌پردازی‌های بصریِ متکی‌بر ریتم شکل می‌گیرد، چنان‌که در نشانه‌شناسی گفته می‌شود تئاتر نظامی از نظام‌هاست، این نظام نشانه‌ای پویا و دگرگون‌شونده شاید نزدیک‌ترین گفتمان و البته متن به‌منظور کاربرد تئوری‌های نشانه‌شناختی است. مسئلهٔ اصلی گفتمان علمی در تئاتر فقدان کاربرد دانش نشانه‌شناسی در روند تولید و کارگردانی در محیط‌های آکادمیک ایران است. معتقدیم، کارگردانی تئاتر و بازیگری در ایران فرایندی کاملاً غریزی را طی کرده و متأسفانه آموزش کارگردانی هم در دانشکده‌های هنری روندی کاملاً شخصی و عمدتاً متکی‌بر تجربیات فردی خود دانشجویان است. درواقع، ضعف ما درباب اصول فنون و کارگردانی نیست، بلکه ضعف اصلی تفکیک این اصول فنون از نظریه‌های مرتبط با این هنر، یعنی نشانه‌شناسی، است؛ به‌طور نمونه، می‌دانیم که در ساده‌ترین اصول هدایت بازیگر در صحنه حرکات را به اقسام گوناگونی مانند حرکات انتقالی و حرکات وضعی تقسیم می‌کنیم، اما این‌که این نوع از حرکات در کجا و در چه موقعیتی باید به‌کار برود به موقعیت نمایشی و متن و تشخیص کارگردان مرتبط است و گاهی به تشخیص بازیگر.

ولی آن مسئله‌ای که باید موردتوجه قرار بگیرد معنای حاصل از این حرکت یا حرکات است که در یک لحظه ممکن است نشانه‌ای را برای تولید و انتقال معنا یا معناها رقم بزند. دراین‌صورت، تصور کنید دانش نشانه‌شناسی در بطن فرایند خلق تا چه حد می‌تواند در تولید رمزگان‌های موردنظر مؤلف مؤثر واقع شود.

کاربرد نظریه و دانش نشانه‌شناسی در مراحل خلق اثر بنیان‌های این نظام نشانه‌ای را استحکام می‌بخشد و البته، گرچه به‌طور بدیهی هر آن‌چه بر صحنه قرار می‌گیرد نشانه است (و البته نه همیشه)، در فرایند تغییرپذیری نشانه‌ها این آمیختگی دانش نشانه‌شناسی و

www.SID.ir

Archive of SID

خلاقیت‌های فردی است که اجرای تئاتر را به‌صورت اجرایی متکی‌بر نظریه‌های علمی و کاربردی رقم می‌زند. درنتیجه، به‌نظر می‌رسد آموزش کارگردانی قبل از هرچیز نیازمند آگاهی از علم نشانه‌شناسی است؛ زیرا کارگردان تولیدکنندهٔ یک نظام نشانه‌ای و به‌عبارتی نظامی از نظام‌هاست. و البته، کارگردان یک مؤلف چندوجهی است؛ زیرا او باید سواد بصری خوب و حتی سواد موسیقایی مناسبی به‌منظور ترکیب نظام‌های نشانه‌ای مختلف داشته باشد. او درحقیقت در مواجهه با نمایش‌نامه نیز یک مفسر است؛ زیرا نمایش‌نامه را نه‌فقط به‌علت موجودیت ابژکتیو آن (اثر) موردمطالعه قرار می‌دهد، بلکه با متنیتِ متن (نمایش‌نامه) مواجه است. متن تولیدشدهٔ نهایی درحقیقت از همین مواجهه با دنیای متنیت اثر (نمایش‌نامه) شکل می‌گیرد. اساساً، کارگردانی به‌معنای همین ترجمان متفاوت و اغلب انتقادی از یک درام است. کارگردانی یعنی چالش «بینامؤلفی»؛ چالشی بین نویسنده و کارگردان. حتی می‌توان گفت، تفسیر نمایش‌نامه اغلب اقتدار مسلط مؤلف روبه‌رویی را فرومی‌پاشاند. این چالش البته شبیه به چالش «گفتار/ نوشتار» در تئاتر است. در این مقاله، با بررسی تحلیلی و نقادانهٔ کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* تلاش خواهیم کرد با بررسی بخش‌های اصلی کتاب فرایندها و کاربردهای نظریهٔ نشانه‌شناسی را در تحلیل تئاتر و درام با تأکید بر کتاب کر الام موردبررسی قرار دهیم.

۲. کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*

کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* که در دنیای انگلیسی‌زبان نخستین کتاب جامع درمورد نشانه‌شناسی تئاتر است سیر رویکردهای نشانه‌شناختی اجرای تئاتری را از تحلیل ساخت‌گرایان مکتب پراگ از نشانهٔ تئاتری در دههٔ ۱۹۳۰ میلادی تا نظریه‌های جاری درباب رمزگان، متن، و گفتمان دنبال می‌کند. پس از ارائهٔ الگویی از ارتباط تئاتری و بررسی عرصه‌های مختلف ازجمله نشانه‌شناسی حرکات، روابط مکانی، قراردادهای تئاتری، دریافت مخاطب، و ... مؤلف توجه ما را به ساختار و منطق درام و تحلیل گفتمان دراماتیک جلب می‌کند و رویکردی تازه برای نشانه‌شناسی تئاتر ارائه می‌کند. او معتقد است که متون دراماتیک را باید به روش ویژه‌ای تقطیع کرد و به‌این‌ترتیب نوعی درام‌شناسی به‌دست می‌آید که صرفاً اقتباس از روایت‌شناسی یا بوطیقای ادبی به‌مفهوم عام آن نیست. کر الام در دانشگاه فلورانس استاد زبان انگلیسی است. این کتاب را برای نخستین‌بار فرزان سجودی ترجمه کرد و در سال ۱۳۸۲ انتشارات قطره آن را منتشر کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

کتاب یادشده، به‌طور کلی، از شش بخش تشکیل شده است؛ بخش اول کتاب، با عنوان «مقدمات: نشانه‌شناسی و بوطیقا»، به تعریفی کلی از نشانه‌شناسی پرداخته است و به‌علت گستردگی این حوزه نویسنده از نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ یک حوزهٔ چندرشتگی نام می‌برد.

در بخش دوم، مبانی نشانه‌شناسی در تئاتر موردبحث قرار گرفته است. در این بخش، ابتدا ساخت‌گرایی و سپس ساخت‌گرایی مکتب پراگ موردتوجه قرار گرفته و درادامه موضوع نشانه‌های تئاتری، فرایند نشانه‌شدن ابژه، دلالت ضمنی، تغییرپذیری نشانه، طبقه‌بندی نشانه‌ها ازدیدگاه کوزان و چالرز سندرس پیرس، و هم‌چنین به مباحثی درخصوص مفاهیمی مانند استعاره و مجاز مرسل نیز پرداخته شده است.

در بخش سوم کتاب، ارتباطات تئاتری مطرح شده است که موضوعاتی مانند عناصر ارتباط تئاتری، الگوی سادهٔ ارتباطی، انواع رمزگان، مکان و روابط مکانی، عوامل حرکتی و روابط بینامتنی، و رمزگشایی موردبحث و تحلیل قرار گرفته‌اند. در این بخش، نویسنده ابتدا با طرح یک الگوی ارتباطی و با فرض این‌که تئاتر یک رخداد ارتباطی است مباحث خود را به‌سمت عناصر و مجاری انتقال اطلاعات در تئاتر سوق می‌دهد و پیوندی بین مسئلهٔ رمزگان و چگونگی دریافت و رمزگشایی برقرار می‌سازد.

بخش چهارم کتاب به موضوع منطق دراماتیک پرداخته است. در این بخش، دنیای تئاتر و درام و رمزگان‌های هویت‌بخش به مفهوم دراماتیک موردبحث واقع شده‌اند.

در بخش پنجم کتاب نیز به مسئلهٔ گفتمان دراماتیک توجه شده است و مفاهیمی مانند کنش، توانش زبانی، و ارجاعات زبانی، و تقطیع متن موردبحث قرار گرفته‌اند. بخش ششم جمع‌بندی کلی از مباحث را شامل می‌شود که نویسنده، با ارجاع به اهم مطالب قبلی، ارائه داده است.

۳. تحلیل خاستگاه اثر: از خاستگاه نشانه‌شناسی تا نشانه‌شناسی تئاتر

کتاب کر الام، با عنوان *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* که یکی از منابع مهم درسی در مباحث مرتبط با نشانه‌شناسی دنیای تئاتر است، با نگاهی به مبانی شکل‌گیری علم نشانه‌شناسی و کاربرد آن به‌مثابهٔ یک روش‌شناسی تحلیلی درصدد تحلیل سازوکارهای تئاتر و دارم است. مسئلهٔ تمایز و تفاوت بین تئاتر و درام که از نخستین مباحث این کتاب به‌شمار می‌رود درحقیقت نشان‌دهندهٔ اهمیت مسئلهٔ نشانه‌شناسی در دو حوزهٔ متن و اجراست. بنابراین، باتوجه‌به پیچیدگی‌های موجود در تئاتر به‌منزلهٔ یک هنر زنده و به‌مثابهٔ نظامی از نظام‌های

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌شناختی و هم‌چنین ادبیات نمایشی به‌مثابهٔ یک نظام نشانه‌ای نوشتاری که بـرای اجـرا نوشته می‌شود، از زمان پیدایش علم نشـانه‌شناسـی تئـاتر یکـی از مهـم‌تـرین موضـوعات موردتوجه نشانه‌شناسان بوده است. نشانه‌شناسی ازنظر کر الام عبارت است از:

> علمی است که بـه مطالعـهٔ چگـونگی تولیـد معنـی در جامعـه مـی‌پـردازد. بنـابراین، نشانه‌شناسی به یک اندازه به مسئلهٔ فرایندهـای دلالـت و ارتباطـات یعنـی بـه مطالعـهٔ شیوه‌های تولید و مبادلهٔ معنی می‌پردازد. نشانه‌شناسی دست‌کم به‌شکل آرمانی یک علم چندرشته‌ای (multidisciplinary) است که یک هدف عام مشترک، یعنی درک بهتر رفتار معنادار انسان، به آن وحدت می‌بخشد (الام ۱۳۸۲: ۱۱).
>
> لازم است که یک نشانه‌شناسی تئاتر هم به منش‌های دلالت توجه کنـد و هـم بـه کنش‌های ارتباطی حوصله. فرایند ارتباط ارسال یک سیگنال از یک منبع به یک مقصد است که می‌توان الگـوی ارتبـاطی ابتـدایی بـرای آن در نظـر گرفـت. در ایـن فراینـد شکل‌گیری و درک پیام (به‌عبارت‌دیگر، رمزگذاری و رمزگشایی آن) به‌واسطهٔ رمزگـان ممکن می‌شود (همان: ۵۰– ۵۱).

«بدون شک، کار نشانه‌شناسی مطالعهٔ معنای نشانه‌ها در شرایط و حیات اجتماعی و نیـز مطالعهٔ شرایط و چگونگی تولید آن‌هاست و بدیهی است که معنـی زبـانی فقـط بخشـی از پیکرهٔ مطالعات معنی‌شناختی است. «موضوع نشانه‌شناسی به‌هرحال بررسی مسئلهٔ دلالت و معنا در نظام‌های نشانه‌ای مختلف، اعم‌از زبان، تصویر، موسیقی، بنا، و هر چیزی اسـت کـه در فرهنگی خاص معنادار و دلالت‌گر باشد» (ساسانی ۱۳۸۹: ۹۱). به‌زعم سوسـور، «معنـی پدیده‌ای رازآمیز نیست که در ذات یک نشانه وجود داشته باشد، بلکه این صرفاً نقش نشانه است که حاصل تفـاوت‌داشـتن آن نشـانه بـا سـایر نشـانه‌هاسـت» (ایگلتـون ۱۳۸۰: ۱۳۴)؛ به‌عبارتی، معنی محصول تفاوت و تمایز است.

> اما این معنی‌دارشدن مادهٔ خامی بیش نیست که، خود، می‌تواند درخدمت کنش گفتمانی قرار گیرد. اینک، این فرایند گفتمانی است که باید این مـادهٔ خـام بـه‌کارگرفتـه‌شـده را سازمان‌دهی نموده و بالاخره هوش‌مند سازد. شرایط کمینهٔ لازم برای این‌که مادهٔ خامی بتواند تولید معنا (signification) کند یا در بستر گفتمانی به‌مثابهٔ گونه‌ای نشانه ـ معنـایی عمل کند این است که تحت‌کنترل آن‌چه که باید آن را روی‌آورد (intention) گفتمـانی خواند قرار گیرد (شعیری ۱۳۸۸).

براسـاس نگـرش اولیـه یـا نگـرش سوسـوری، کـار سـمیولوژی صـرفاً معطـوف بـه فهرست‌برداری، گونه‌شناسی، و طبقه‌بندی نشانه‌ها در بافت‌های اجتماعی ـ فرهنگـی بـوده

www.SID.ir

Archive of SID

است. در بدو امر، برای بررسی اجمالی نشانه‌شناسی توجه به چند مفهوم ضروری است. در ابتدای شکل‌گیری دانش نشانه‌شناسی، واژگانی وجود داشتند که با یک‌دیگر تفاوت دارند، سمیولوژی (semiology) و سمیوتیک (semiotics) که هردو از سمانتیک (semantics) (معنی‌شناسی) متفاوت هستند. معنی‌شناسی به مطالعهٔ معنی واژگان می‌پردازد. سمیولوژی و سمیوتیک تمامی نظام‌های نشانه‌ای را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و از همین روی است که فراتر از سمانتیک عمل می‌کنند. اصطلاح سوسور، یعنی سمیولوژی، به یادداشت‌های او در ۱۸۹۴ میلادی برمی‌گردد. سوسور در کتاب خود، یعنی *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی* که بعد از مرگ او در سال ۱۹۱۶ میلادی منتشر شد، چنین می‌نویسد: «می‌توان علمی را متصور شد که به بررسی نقش نشانه‌ها به‌مانند بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد. این علم بخشی از روان‌شناسی اجتماعی است و ازاین‌حیث شاخه‌ای از روان‌شناسی همگانی خواهد بود که ما آن را (semiologie) می‌نامیم ـ از واژهٔ یونانی semeion ـ به‌معنی نشانه. این علم روشن خواهد ساخت که طبیعت نشانه‌ها و قوانین مسلط بر آن‌ها کدام‌اند. زبان‌شناس تنها یکی از شاخه‌های این دانش عام است، قوانینی که نشانه‌شناسی کشف خواهد کرد در زبان‌شناسی هم کاربرد خواهد داشت» (Saussure 1983: 15- 16). درکنار سمیولوژی، واژهٔ دیگری نیز به وجود آمد که سمیوتیک نامیده می‌شود. در جایگزین‌کردن سمیوتیک به‌جای سمیولوژی و نیز تغییروتحول در نگرش سوسوری و نظام مکانیکی و بستهٔ او در فرانسه افرادی مانند رولان بارت، آلژیرداس ژولین گرمس (Algirdas Julien Greimas)، لویی یلمسلِف (L. Hjelmslev)، و... نقش مهمی داشتند.

درگذشته، تحلیل محتوایی آثار هنری با وجوه معنایی آن‌ها ارتباط داشت، بدون این‌که در آن فرایند حرفی از معناشناسی به‌میان بیاید. می‌دانیم که معنی‌شناسی از زبان‌شناسی پوزیتیویستی قرن بیستم نشئت گرفت و دراین‌بین محققان بین معنی‌شناسی، منطق، و نظریهٔ شناخت ارتباط ایجاد کردند؛ مثلاً، ریچاردز (I. A. Richards) و آگدن (C. K. Ogden) در کتاب *معنای معنا* (۱۹۲۳ میلادی) مثلث معنایی‌ای را ارائه دادند که در آن به ارتباط بین نشانه، مرجع، و تصور ذهنی پرداخته‌اند که برخاسته از دستگاه فکری پیرس بود. در اوایل قرن بیستم و در همان دورهٔ اول ظهور نشانه‌شناسی نگرش نشانه‌شناسیِ بسیار بسته و ساده بود، شناسایی و طبقه‌بندی‌کردن نشانه‌ها به‌واسطهٔ رمزگان‌های مرتبط به آن‌ها اساس این نوع از نشانه‌شناسی را تشکیل می‌داد.

ازنظر خاستگاه و سرمنشأ پیدایی نشانه‌شناسی، باید گفت که سمیوتیک و به‌طور کلی نشانه‌شناسی ریشه در دو سنت بزرگ دارد: یکی سنت امریکایی و دیگری سنت اروپایی.

www.SID.ir

Archive of SID

سنت امریکایی براساس نظریات فیلسوف و منطق‌دان بزرگ، چارلز سندرس پیِرس (۱۸۳۹– ۱۹۱۴ م)، شکل گرفت که به‌شیوهٔ تولید نشانه و ارتباط آن با واقعیت بیرون به‌واسطهٔ یک مفسر ازطریق استدلال‌های ذهنی اهمیت می‌داد. این امر درواقع ریشهٔ سمیوتیک منطقی و شناختی است که خاستگاه آن منطق است و نه زبان‌شناسی. سنت دوم نگرش زبان‌شناختی و نظریات زبان و وابسته به نظریات سوسور در این زمینه است. ساختارها و مبانی نظری و الگوهای تجزیه‌وتحلیل این نشانه‌شناسی مبتنی‌بر علم زبان‌شناسی است که بعدها، با ادغام سمیولوژی و سمانتیک به‌عنوان سمیوتیک (نشانه‌شناسی) توسط مکتب پاریس، مطرح شد. پس از این تحولات بود که نشانه‌شناسی به‌تدریج با دیگر علوم ارتباط یافت و درحقیقت جایگاه خود را بیش‌ازپیش نزد علوم دیگر و به‌ویژه علوم‌انسانی شناخت. به‌دلیل همین ارتباط و تلاقی نشانه‌شناسی با علوم دیگر، به‌خصوص پدیدارشناسی، است که مرزهای نشانه‌شناسی و تحلیل‌های نشانه‌شناختی گاهی مواقع ما را به‌سمت حوزه‌های دیگر سوق می‌دهد. هنر، به‌ویژه تئاتر، یکی از مهم‌ترین موضوعات موردتوجه نشانه‌شناسان بوده است و کتاب الام را می‌توان یک اثر تحلیلی و مبنایی درباب نشانه‌شناسی تئاتر معرفی کرد. اگرچه نگرش کلی نویسندهٔ کتاب ساخت‌گرایی است و به‌عبارتی خاستگاه اصلی این روش نشانه‌شناختی در تئاتر نشانه‌شناسی کاربردی در سنت آنگلوساکسونی است.

۴. علت انتخاب اثر برای نقد

انتخاب این اثر برای نقد و بررسی آن از اهمیت و ضرورت شناخت تئاتر و درام ازطریق علم نشانه‌شناسی ناشی می‌شود. کتاب حاضر یکی از درس‌نامه‌های مهم برای تحلیل‌های نشانه‌شناختی تئاتر است. بنابراین، باتوجه‌به محتوای کتاب که شامل مبانی نظری تحلیل تئاتر است، می‌توان گفت شاخص‌ها و معیارهایی را که برای تحلیل تئاتر و درام باید در نظر داشت می‌توان در بخش‌های مختلف این کتاب ملاحظه کرد. دلیل علمی انتخاب این اثر از آن‌جایی ناشی می‌شود که تئاتر را می‌توان بخشی از حوزهٔ مطالعات علوم انسانی تلقی کرد و به‌دلیل تلاقی و گره‌خوردن تئاتر با رشته‌های مختلف علوم انسانی بهترین روش تحلیل و رویکرد در فهم تئاتر و درام نشانه‌شناسی است. هم‌چنین، می‌توان گفت ازآن‌جایی‌که نشانه‌شناسی علم است و تحلیل علمی تئاتر و درام نیازمند روش‌های علمی است این کتاب، درکنار دیگر رشته‌ها، تئاتر و ماهیت و ساختار آن را با علم نوینی موردتحلیل قرار

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دهد که امروز حوزهٔ بسیار وسیعی در مطالعات مختلف علوم انسانی و هنر به‌شمار می‌رود.

۵. نقد شکلی کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*

باتوجه‌به‌این‌که کتاب موردبحث این مقاله ترجمه است، مبنای بررسی شکلی این کتاب ترجمهٔ اثر است. کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* طبق اصول چهارده‌گانهٔ موردنظر فاقد پیش‌گفتار، مقدمهٔ مترجم، خلاصهٔ فصول، تمرین و آزمون، پیش‌نهاد پژوهش در هر فصل، معرفی منابع برای هر فصل، و پیش‌نهاد پژوهش برای هر فصل است. درنتیجه، معیارهای موردنظری که در کتاب‌ها و منابع آموزشی اغلب دیده می‌شوند در این کتاب لحاظ نشده‌اند. باوجوداین، ازنظر فصل‌بندی و ارزش‌های محتوایی و آموزشی، کتاب یک درس‌نامهٔ مفید برای دانشجویان تئاتر است. هم‌چنین، کتاب دارای یک جمع‌بندی کلی و نهایی است.

ازنظر کیفیت چاپ، کتاب در قطع رقعی منتشر شده و با کیفیت کاغذ مطلوب و صفحه‌آرایی استاندارد تنظیم شده است. اگرچه بهتر آن بود که معادل واژگان انگلیسی درقالب پانویس ارائه می‌شدند. طرح جلد کتاب، باتوجه‌به محتوای کتاب، مناسبت معنایی با عنوان کتاب ندارد؛ به‌عبارتی، طرح جلد کتاب تصویری از یک عکس را نشان می‌دهد که بیش‌تر در حوزهٔ هنرهای تجسمی قابل‌بررسی است. نشانه‌هایی که بتواند موضوع تئاتر و درام را، باتوجه‌به تنوع مباحث کتاب و هم‌چنین علم نشانه‌شناسی، توجیه کند در طرح جلد دیده نمی‌شود. اگرچه ایجاز تصویری و استعاری طرح جلد و هم‌چنین یادداشت پشت جلد می‌تواند نقطهٔ مثبتی برای طرح باشد، ازنظر معنایی و محتوایی، ارتباط مبهمی با تئاتر و مفهوم نشانه‌شناسی دارد.

۶. نقد محتوایی: دربارهٔ کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*

در فصل اول کتاب، الام به رابطهٔ نشانه‌شناسی و تئاتر به‌منزلهٔ دو حوزهٔ عمومی علم می‌پردازد؛ حوزه‌هایی که او بر آن است تا ارتباط میان این دو را تشریح کند و به پیوندی تازه دست یابد. اگر لغت بوطیقا در عنوان فصل ناظر به اطلاق عمومی این واژه به‌عنوان نظریه‌پردازی یا ساحتی کلی در پرداختن به یک پدیدهٔ خاص باشد می‌توان گفت که الام بر آن است تا کلیات و تعاریفی اساسی را دربارهٔ بنیان‌های نظری خود برای پیوند میان

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌شناسی و تئاتر تشریح کند. امری که، باتوجه‌به عناوین کوتاه فصل اول، به‌نظر صادق می‌رسد؛ چراکه در این فصل الام ضمن اشاره به کلیات و اهداف نشانه‌شناسی به اختلاف میان «تئاتر» و « درام» می‌پردازد و نشان می‌دهد که چه مسیری را برای پیوند این دو در نظر دارد. ازسوی‌دیگر، اگر لغت بوطیقا به‌صورت مشخص به بوطیقای ارسطو به‌عنوان نخستین کتاب نظری جامع دربارهٔ تئاتر اشاره داشته باشد می‌توان این‌گونه برداشت کرد که الام به پیوند میان یک علم امروزین با نظریه‌ای کهن درباب هنر تئاتر دست یازیده است. این امر موجب تقویت این انگاره خواهد شد که مقصود الام از تئاتر آن چیزی است که خواه‌ناخواه بر پایه‌های دیرین ارسطویی استوار است و درطول تاریخ دست‌خوش تغییر شده است.

۱.۶ فصل اول: مقدمات؛ نشانه‌شناسی و بوطیقا

الام در فصل یک روشن می‌کند که موضوع کتاب حول چنین سؤالات (البته فرضی و نه مکتوب در متن کتاب) دور خواهد زد: آیا نشانه‌شناسی و تئاتر پیوندی دارند؟ آیا نشانه‌شناسی صرفاً یکی از اقسام نقد تئاتر است؟ آیا می‌توان از درام و تئاتر در حالت عام خود تحلیلی برمبنای نشانه‌شناسی ارائه داد؟ یا به‌صورت واضح‌تر: آیا می‌توان نشانه‌شناسی را مبنایی برای شکل‌دادن به جهان تئاتری در نظر گرفت؟

این سؤالات سؤالاتی است که گویی الام در سرتاسر متن درپی پاسخ‌دادن به آن است: او می‌کوشد تا از نشانه‌شناسی برای تحلیل درام استفاده کند و ازسوی‌دیگر تحلیل تئاتر را در بافتی نشانه‌شناسانه پی بگیرد. همان‌گونه‌که بعدتر بحث خواهد شد او از الگویی کلی برای این تحلیل بهره می‌گیرد که در آن اصول زیبایی‌شناسانهٔ تئاتر (باوجود گسترهٔ وسیع آن) پیش‌فرض تلقی می‌شوند و با استفاده از نشانه‌شناسی تحلیل و گسترش می‌یابند.

۲.۶ فصل دوم: مبانی؛ نشانه‌ها در تئاتر

شروع مسیر حرکت نظریه‌پردازی الام در این فصل از ساخت‌گرایی و مکتب پراگ است، گویی الام از ابتدا تأکید دارد که روش ساخت‌گرا برای تعیین و تعین نشانه‌های تئاتری و نشان‌دادن چگونگی کاربرد روش نشانه‌شناسی در تئاتر در سرتاسر اثر او به‌کار خواهد رفت. الام در این فصل ابتدا به بررسی اجمالی ارتباط مکتب پراگ با تئاتر می‌پردازد و راه‌هایی را برای حرکت از آن مکتب به‌سوی تئاتر باز می‌کند و با استفاده از نظریه‌های مطرح تلاش می‌کند تا شیوه‌های نشانه‌شناسی ساخت‌گرا را برای تئاتر تبیین کند. پس از این

www.SID.ir

Archive of SID

تبیین، الام به بررسی چگونگی نشانه‌شدن در تئاتر می‌پردازد و با استفاده از نظریات نظریه‌پردازان مکتب پراگ توضیح می‌دهد که چطور ابژه‌ها در تئاتر بدل به نشانه می‌شوند. او در این مقطع گامی پیش‌تر می‌رود و نشان می‌دهد که روند دلالت در این نشانه‌ها به چه صورت است و آن را به زایایی و تغییرپذیری نشانهٔ تئاتر پیوند می‌دهد. در این مقطع از فصل دوم کتاب، الام تلاش دارد تا روال نظریه‌پردازی نشانه‌شناسان مکتب پراگ را در فضای تئاتر بسط و گسترش دهد. درواقع، او از نشانه‌شناسی به‌سوی تئاتر حرکت کرده است و نه برعکس. الام درادامه اختلاف شیوه‌های دلالی بین تئاتر و دیگر هنرها را برمی‌شمرد و به نشان‌دادن به‌منزلهٔ وجه‌تمایز تئاتر و دیگر هنرها انگشت می‌گذارد. درواقع، الام در روال تحلیل خود در فصل اول تلاش دارد تا حوزه‌های مختلف تئاتری را زیر چتر نشانه‌شناسی گرد هم آورد تا بتواند کلیت تئاتر را، به‌مثابهٔ یک پدیدهٔ هنری، با ابزار نشانه‌شناسی بررسی کند؛ مثلاً، الام مسئلهٔ چیدمان عناصر اجرایی را که صرفاً در زیرمجموعهٔ زیبایی‌شناسی بصری اجرا قابل‌بررسی بود با عنوان «نشانه‌های تئاتری» بررسی می‌کند و ارتباط آن‌ها را با مخاطب از این راه پیش می‌برد. در این مسیر، بسیاری از مفاهیم تئاتری تعریفی نشانه‌شناختی می‌یابند و حوزهٔ وسیعی از عناصر مادی، اجرا تا سبک اجرایی، در پوشش نشانه‌شناسی قرار داده می‌شوند. الام حتی به وجه‌تمایز اساسی تئاتر (با هنرهای بازنمایانه)، به‌منزلهٔ هنر زنده، اشاره می‌کند و (presentation) موجود بر صحنه را به‌مثابهٔ نشانه‌ای‌شدن طبقه‌بندی می‌کند:

> نشانه‌ای‌شدن با نشان‌دادن چیزها و رویدادها (و اجرا در مفهوم کلی آن) با مخاطب سروکار دارد و نه با توصیف، تشریح، یا تعریف چیزها، این جنبه یعنی نشان‌دادن، نمایش صحنه‌ای را از برای مثال روایت متمایز می‌کند (الام ۱۳۸۲: ۴۴).

بدین‌ترتیب، او راهی برای ساختارمندکردن آن‌چه عموماً به‌صورتی استعاری یا با مقدار زیادی سخن‌پراکنی دربارهٔ تئاتر و زنده‌بودن آن گفته می‌شد یافته است: فراموش نکنیم که این انگارهٔ مورداشارهٔ الام ازیک‌طرف به مسئلهٔ اقناع و ازطرف‌دیگر به کاتارسیس در تئاتر مربوط خواهد شد.

الام در روش خود برای تعیین ساختارهای نظری و تعاریف اولیهٔ نظریهٔ نشانه‌ای تئاتر نقطهٔ تأکید خود را بر اجرا متمرکز می‌کند. او هرچند در ابتدا از شیوه‌های فرمالیستی روسی و مکتب پراگ (که نزدیکی بسیاری به ادبیات دارند) آغاز می‌کند، با تأکید بر عناصر اجرایی، به‌منزلهٔ نشانه‌های تئاتری، باعث می‌شود که تئاتر، به‌مثابهٔ یک پدیدهٔ اجرایی، در متن

www.SID.ir

Archive of SID

موردبررسی قرار بگیرد؛ رویکردی که بسیاری از اجراهای امروزین و پرفُرمنس‌ها را هم شامل خواهد شد.

دربارهٔ فصل دوم یک نکتهٔ حائزاهمیت وجود دارد که محتملاً به رویکرد ساخت‌گرای الام بازمی‌گردد: وابستگی جغرافیایی و مکانی و زمانی نشانه در بررسی الام موردتوجه قرار نگرفته است؛ مثلاً، در این فصل مسئلهٔ نماد و اجراهای سمبلیک در تئاتر به‌منزلهٔ دلالت‌های استعاری در نظر گرفته می‌شود (همان: ۴۲). اما فراموش نکنیم که وقتی یک اجرای سمبولیستی از بافت مکانی زمانی خود جدا می‌شود و در بافت مکانی ـــ زمانی دیگری درک می‌شود، درابتدا با فرایندی از نوع مجاز روبه‌رو خواهیم بود؛ مثلاً، وقتی شما یک اجرای سمبولیستی متعلق‌به کشور نیوزلند را در تهران به‌نمایش بگذارید، مخاطب ایرانی در وهلهٔ اول نشانه‌های موجود در اثر را نشانه‌های آیکونیک (شمایلی) در نظر می‌گیرد (مثلاً اگر «کمان» در فرهنگ نیوزلند معنای نمادین خاصی داشته باشد، در تهران درابتدا به‌عنوان شمایل یک کمان درک می‌شود). مسئله وقتی پیچیده‌تر خواهد شد که در ابژهٔ مورداشاره در فرهنگ مقصد (فرهنگ ایرانی در مثال موردنظر ما) دارای دلالت‌های نمادین خاصی باشد. درآن‌صورت، اختلاف رمزگان‌ها میان فرهنگ مبدأ و مقصد به اختلال مشخصی در فرایند تولید معنا منجر خواهد شد. در پاسخ به مورد گفته‌شده، شاید بتوان بخشی از فصل دوم کتاب الام را مورداشاره قرار داد: «اجرای تئاتری در کلیت خود نمادین است؛ زیرا فقط ازطریق قرارداد است که تماشاگر رویدادهای صحنه را درحکم چیزهایی غیر از خودشان تلقی می‌کند» (همان: ۴۱). درواقع، اشارهٔ الام در این بخش کوتاه به اهمیت قراردادهای تئاتر و به‌طریق‌اولی رمزگان‌ها می‌تواند به مسئلهٔ ترجمهٔ رمزگان‌ها و رساندن آن‌ها به مخاطب مقصد نگاهی داشته باشد، اما نباید از نظر دور داشت که حتی در این صورت هم همان مسئلهٔ ساخت‌گرایی تحلیل الام و توجه‌نکردن به تئاتر، به‌عنوان شبکه‌ای که در بافت فرهنگی خاصی عمل می‌کند، خودبه‌خود بخشی از تحلیل را از چشم دور نگه می‌دارد.

۳.۶ فصل سوم: ارتباط تئاتری

در این فصل، الام به سراغ یکی از اصلی‌ترین مفاهیم کل کتاب می‌رود؛ یعنی موضوع ارتباط تئاتری. او در این بخش بر آن است تا با استفاده از نشانه‌شناسی نوعی نظام بررسی ساختاری تئاتری را عرضه کند. بدیهی است، در این مسیر استفاده از عناصر تحلیل درام و شیوه‌های تئاتری ابزارهایی بنیادی در نظر گرفته خواهد شد.

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دانیم که بنیان نشانه‌شناسی بر ارتباط قرار گرفته است؛ بدین‌معنی‌که مسئلهٔ ارتباط اصل موضوع نشانه‌شناسی تلقی می‌شود. ازسوی‌دیگر، تئاتر و اصولاً همهٔ اقسام هنر به‌منزلهٔ عناصر ارتباطی میان مخاطب و اثر و هم‌چنین ارتباط میان مخاطب و صاحب اثر تلقی می‌شوند.

الام بر آن است که یک اثر تئاتری را به‌عنوان پدیداری که میان مخاطب و مؤلفان آن شکل می‌گیرد موردبررسی نشانه‌شناسانه قرار دهد. هم از این روست که در ابتدای فصل سه بر این نکته تأکید می‌کند که فروکاستن یک اجرای تئاتری یا یک متن نمایشی به واحدهای معنایی خرد و تحلیل نشانه‌شناسی یک‌به‌یک آن‌ها کاری ابتدایی و (لااقل در نظرگاه الام) غیرعلمی است (الام ۱۳۸۲: ۴۷). بدین‌ترتیب، در نگاه الام، تئاتر شبکه‌ای نشانه‌ای به‌نظر می‌رسد که در ارتباطی پیچیده و درعین‌حال نظام‌مند دلالت‌های مختلفی را ایجاد می‌کند. یکی از پیچیدگی‌های این نوع تحلیل در اختلاف میان بازیگر، به‌عنوان مؤلفی که یک کاراکتر تئاتری را (به‌مثابهٔ یک نشانه)، تولید می‌کند با بازیگر، به‌عنوان یک نشانه که توسط مخاطب دریافت می‌شود و طبعاً توسط کارگردان تولید شده است، و هم‌چنین کاراکتر به‌عنوان یک نشانهٔ تولیدشده توسط متن دراماتیک است. الام تلاش می‌کند این پیچیدگی را با فرق‌گذاری بین «درام»، به‌منزلهٔ یک مبنای تولید نشانه، و «اجرا»، به‌منزلهٔ یک مبنای دیگر، در نظر بگیرد که در فرایندی ساختاری با هم ارتباط دارند و دلالت‌های کلی را به‌وجود می‌آورند. بدین‌ترتیب، الام تئاتر را پدیداری یک‌دست و منسجم (هرچند نه همیشه همگن) در نظر می‌گیرد که از دو عنصر اساسی درام و اجرا (تئاتر) تشکیل شده است و در بافتی فرهنگی دست به تولید معنا می‌زند. این نوع طبقه‌بندی هرچند برای تحلیلی نشانه‌شناسانه از تئاتر حائزاهمیت است، واقعیت آن است که نوعی تقلیل‌گرایی را درپی دارد. این تقلیل‌گرایی باعث می‌شود که مثلاً کاراکتر نمایشی به‌عنوان یک شبکهٔ نشانه‌ای مجرد در نظر گرفته شود که به‌صورت مجزا در بافت فرهنگی، بافت دراماتیک، و بافت تئاتری خود دارای دلالت است و درنهایت معنا را ازطریق این ارتباطات تولید می‌کند. حال آن‌که به‌نظر می‌رسد در یک کتاب مشابه مانند *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتر* ابعاد پیچیده‌تری از فرایند دلالی کاراکتر و بازیگر موردتوجه قرار گرفته باشد (آستن و ساوانا ۱۳۸۸).

الام در ابتدای فصل سوم تلاش می‌کند تا بنیان‌های نشانه‌شناسانهٔ خود را مشخص کند: ارتباط تئاتری، شیوه‌های آن، و مسئلهٔ نمودار ارتباط در تئاتر جزیی از همین بنیان‌ها هستند. درادامه، اما او بر آن است که نظامی دقیق برای ارتباط تئاتری طراحی کند تا از خلال این نظام ارتباطی بتواند تحلیل نشانه‌شناسانهٔ خود را از یک اجرای تئاتری پیش برد. در این نقطه است که او به ابزارهایی بسیار جالب‌توجه برای تحلیل اثر تئاتری ازخلال رمزگان‌ها و

www.SID.ir

Archive of SID

رمزگذاری‌ها دست می‌یابد. الام با طرح مسئلهٔ معماری و مکان اجرا راه‌حلی هوش‌مندانه برای بررسی نشانه‌شناسانهٔ تئاتر پیش‌نهاد می‌دهد. الام با استفاده از نظریه‌های هال (هال ۱۹۶۶؛ هال ۱۹۵۹) مکان تئاتری را به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌کند: ثابت، نیمه‌ثابت، و غیررسمی (الام ۱۳۸۲: ۷۹– ۸۰). بدین‌ترتیب، او گامی بلند برای حدودوثغور نظریهٔ خود برمی‌دارد. ازمنظر او، فقط وقتی ارتباط از نوع تئاتری شکل می‌گیرد که در یکی از سه دستهٔ مکان موردنظر قرار گرفته باشد. ازسوی‌دیگر، الام بر آن است که این ارتباط وقتی شکل می‌گیرد که ما با آگاهی از تئاتری‌بودن مکان در تعاملی میان خود و بازیگران یا اجراگران شرکت کنیم. بدین‌ترتیب، فضای ثابت و نیمه‌ثابت بخش‌های زیادی از تئاتر کلاسیک و بورژوازی و هم‌چنین بخش غیررسمی بخشی از تئاتر معاصر و نیمهٔ دوم قرن بیستم را دربرمی‌گیرد و قابل‌تحلیل می‌کند. اما باید اضافه کرد همین رویکرد سبب می‌شود که بخشی از تئاتر معاصر، که در آن‌ها مخاطب از تئاتری‌بودن رویداد آگاهی ندارند، از ساحت تحلیل ما خارج شود؛ شیوه‌هایی مثل آن‌چه تئاترهای اجتماع‌بنیاد نامیده می‌شوند (زاریلی و دیگران ۱۳۹۳: ۶۲۱)، یا آن‌چه آگوستو بوال در مترو یا مکان‌های عمومی در انتهای قرن بیستم به‌اجرا گذاشت (بوآل ۱۳۸۳)، یا انواع پرفرمنس‌هایی که مخاطب بدون آگاهی قبلی و به‌صورت تصادفی در مکان آن‌ها واقع شده است.

ازسوی‌دیگر، الام مکان را به‌منزلهٔ «هر مکان تئاتری» در نظر می‌گیرد. قید «هر» وابستگی مستقیم به مخاطب تئاتر دارد؛ به‌این‌معناکه مخاطب بداند که آن‌چه در مکان رخ می‌دهد «تئاتر» است. الام در بخش‌هایی به نمایش‌های شرقی و انواع آن اشاره می‌کند، اما ازسوی‌دیگر در فصل سه تصریح می‌کند که:

> ما به‌عنوان بازیگر، تماشاگر، یا نمایش‌نامه‌نویس کم‌وبیش براساس شم و به‌گونه‌ای شهودی از برخی قراردادهای مؤثر دراماتیک و تئاتری که حاکم بر ساختار و درک نمایش و اجراها هستند آگاهیم ـ ما قادریم تراژدی را از کمدی تشخصی دهیم» (الام ۱۳۸۲: ۶۹).

بدین‌ترتیب، الام درک ما را از گونهٔ اجرایی به‌عنوان یکی از رمزگان‌های تئاتری طبقه‌بندی می‌کند. به‌نظر می‌رسد، آن‌چه الام در نظر دارد گونه‌های تئاتری مشخصاً اروپایی است، اما می‌توان این نظریه را به دیگر گونه‌های غیراروپایی نمایش نیز بسط داد.

حال سؤال این‌جاست که اگر یک نمایش متعلق‌به گونه‌ای غیرتئاتری (با تعریف تئاتر اروپامرکز) در مکانی متعلق‌به تئاتر اروپایی اجرا شود، چه رخ خواهد داد؟ آیا این نمایش بدل به تئاتر شده است یا به‌عنوان تئاتر درک می‌شود؟ الام با پیش‌کشیدن فرایند

www.SID.ir

Archive of SID

بیش‌رمزگذاری اومبرتو اکو (۱۹۷۶) بر آن است که مخاطبْ چنین اثری را به‌عنوان تئاتر درک می‌کند؛ به‌بیان بهتر، اگر نوعی از نمایش آیینی غیراروپایی در یک سالن نمایش متعلق‌به سنت مکان ثابت اروپایی اجرا شود، مشمول بیش‌رمزگذاری می‌شود و به‌عنوان تئاتر درک خواهد شد. در چنین وضعیتی، مخاطب رمزگان‌های متعلق‌به اثری غیردراماتیک را به‌عنوان رمزگانی دراماتیک درک می‌کند و اختلالی ایجاد می‌شود. نظریهٔ الام ما را به‌سمت این دیدگاه سوق می‌دهد که در وضعیت یادشده فقط با آزاددرنظرگرفتن رمزگان‌ها می‌توان اثر را بررسی کرد؛ به‌این‌معناکه «هر رمزگان دراماتیک» و «هر رمزگان فرهنگی» و «هر رمزگان عام تئاتری» در هر جای دنیا و با هر فرهنگی می‌تواند ابزاری برای تحلیل نشانه‌شناسانهٔ یک اجرای تئاتری باشد. اما حقیقت آن است که در بُعد رمزگان‌های عام فرهنگی و تئاتری این یک‌سان‌انگاری کمی تقلیل‌گرایانه به‌نظر می‌رسد: در بسیاری از فرهنگ‌های موجود فرایند اجرا نه به‌عنوان اجرایی تئاتری، بلکه به‌عنوان امری قدسی یا آیینی درک می‌شوند. رمزگان‌های پذیرش یک اثر به‌عنوان فرایندی مذهبی وقتی در رمزگان‌های عام تئاتری قرار گیرد چالشی نظری را ایجاد می‌کند که گویا نظریهٔ الام بر آن است که با کلی‌نگری، خصوصاً در جدول پیش‌نهادی صفحات ۷۴ تا ۷۶، به آن پاسخ گوید، اما این گزاره‌های کلی هرچند جامعیت نظریه را تضمین می‌کنند، به مانعیت آن تن نمی‌دهند و موجب می‌شوند که برخی از وجوه این چالش‌های نظری مغفول بمانند.[۱]

الام در سرتاسر کتاب، به‌خصوص در بخش سوم، از دو دیدگاه مختلف به طرح مسئله می‌پردازد: او ازیک‌سو، از دیدگاه نشانه‌شناسی پیش می‌آید و ازسوی‌دیگر، از دیدگاه تئاتری به‌عنوان یک تحلیل‌گر آثار دراماتیک. این دوگانگی در کلیت بحث الام وجود دارد. بحث به‌طور مداوم میان نظریات نشانه‌شناسی، به‌عنوان پایهٔ نظری، و نظریات زیبایی‌شناسی تئاتر، به‌عنوان پایه‌ای دیگر، در نوسان است. به همین دلیل است که تحلیل الام باوجود جامع‌بودن گاهی بیش از آن‌که نشانه‌شناسانه به‌نظر برسد تحلیل تئاتر است و گاهی بیش از آن‌که تحلیل تئاتر باشد نشانه‌شناسی! به‌بیان‌دیگر، الام می‌کوشد تا مصداق‌ها و نمونه‌های تئاتری مختلف را بر چهارچوب نشانه‌شناسی منطبق کند و در این میان گاهی به نظریه‌پردازی نشانه‌شناسانهٔ تئاتر هم بپردازد.

۴.۶ فصل چهارم: منطق دراماتیک

در فصل چهارم، الام به مسئلهٔ منطق دراماتیک می‌پردازد. مقصود او از منطق دراماتیک فرایندی است که باعث می‌شود جهان تئاتری دربرابر تماشاچی، به‌عنوان یک جهان واقعی،

www.SID.ir

Archive of SID

تجربه شود. این فرایند که از ارتباط مخاطب با اثر تئاتری شکل می‌گیرد به‌زعم الام فرایندی دوطرفه است که تئاتر را از پدیده‌ای مقرر و صلب به پدیده‌ای قابل‌خوانش توسط مخاطب بدل می‌کند.

> درام معمولاً درحکم چیزی مقرر در نظر گرفته می‌شود، که درقالب یک کل آمادهٔ ساخت‌مند و به‌واسطهٔ اجرا به تماشاگر ارائه می‌شود، واقعیت این فرایند به‌کلی متفاوت است. از تماشاگر خواسته می‌شود که نه‌تنها توانش دراماتیک خاصی را به‌کار گیرد...، بلکه فراخوانده می‌شود تا بکوشد و پاره‌های اطلاعات دراماتیک را که از منابع مختلف دریافت کند، کنار هم بگذارد، و ساختاری منسجم بسازد (الام ۱۳۸۲: ۱۲۴).

درواقع، الام بر آن است که بگوید تئاتر برساختهٔ مخاطب است؛ متنی که تا وقتی خوانش نشود ساخته نخواهد شد. الام با چنین انگاره‌ای تلاش می‌کند تا ازمنظر نشانه‌شناسی و ارتباط میان مخاطب و اجرا جهان‌های ممکن و امکان باورپذیری تئاتری را بیازماید و نشان دهد که اول، چگونه ممکن است جهان واقع در درام توسط مخاطب قابل‌خواندن باشد و دوم، این خوانش از چه شیوه‌هایی پیروی می‌کند. او حدومرز چنین جهانی را برمبنای جدولی معیّن می‌کند که امکان وجود چنین جهانی را به‌وجود می‌آورد. آن‌چه را الام در این بحث در نظر دارد می‌توان با آن‌چه فرانسیس هاج شرایط مفروض نمایش‌نامه در نظر می‌گیرد متناظر گرفت (هاج ۱۳۸۲: ۶۰). هاج ازمنظر کارگردانی و در فرایند تحلیل متن برای اجرا شرایط موجود و مفروض در جهان نمایش‌نامه را به‌عنوان پایهٔ تحلیل در نظر می‌گیرد؛ شرایطی که الام با عنوان جهان ممکن دراماتیک سعی در تحلیل آن ازمنظر نشانه‌شناسی دارد.

در ادامهٔ این بخش، الام به مسئلهٔ کنش و زمان دراماتیک می‌پردازد. الام تلاش می‌کند تا با استفاده از انگاره‌های نشانه‌شناسی ارتباط میان مخاطب و زمان و کنش موجود در اثر را تحلیل کند و این ارتباط را ارتباطی دوطرفه نشان دهد. درادامه، الام به پی‌رنگ و شخصیت دراماتیک و الگوی آن می‌پردازد و این عناصر را در فرایندی نشانه‌شناسی تحلیل و گسترش می‌دهد.

در این نقطه، مسئلهٔ جذابی به‌چشم می‌خورد: الام پنج عنصر اساسی نظریهٔ ارسطو را درباب تراژدی (که بعدها به‌صورت نظریه درباب درام در حالت کلی درآمد) از منظری نشانه‌شناسانه توضیح می‌دهد: مکان، زمان، کنش، شخصیت، و پی‌رنگ (دیالوگ و زبان موضوع فصل بعدی است). او ابتدا این عناصر را اصول موضوعهٔ تئاتر در نظر می‌گیرد و آن‌ها را با استفاده از نشانه‌شناسی توضیح می‌دهد. سپس، رویکرد نشانه‌شناسانه را بسط

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دهد و همان عنصر را این‌بار در توصیفی جدید و گسترش‌یافته به‌نمایش می‌گذارد؛ به‌بیان‌دیگر، الام ۱. عناصر دراماتیک تئاتر را در نشانه‌شناسی معنا می‌کند؛ ۲. معناها را گسترش می‌دهد؛ ۳. معنای بسط‌یافته را در مصداق‌های مختلف، با استفاده از الگوهای نشانه‌ای، امتحان می‌کند؛ و ۴. مفاهیم نشانه‌شناسانه را جایگزین معناهای کلاسیک می‌کند؛ فرایندی که برای هر نظریهٔ علمی بسیار کارگشا و جالب‌توجه است.

درطول چنین فرایندی بدیهی‌فرض‌کردن عناصر تئاتر ارسطویی هم‌چنان به این موضوع اشاره دارد که الام تئاتر را صرفاً به‌عنوان تئاتر غربی اروپامرکز در نظر گرفته است.

سرانجام، الام مبحث گفتمان را در بخش بعدی به‌بحث می‌گذارد. البته، مسئلهٔ گفتمان این بخش نهایی به معنایی که در تحلیل گفتمان به‌عنوان یک شاخهٔ تحلیلی و انتقادی مدنظر است ملاک نیست. موضوع گفتمان در این بخش از کتاب الام کلی است و بیش‌تر به معنایی کلی از آن ارجاع می‌دهد.

نویسندهٔ این کتاب در بخش‌های مختلف ارجاعات و مستندات علمی ارائه داده است و بر این اساس به‌طور کلی روش‌های درون‌متنی ارجاع و استناد درحد ضرورت موردتوجه قرار گرفته است. تحلیل‌های الام مبتنی‌بر یک رویکرد کلی نشانه‌شناسانه است و به همین علت مسئلهٔ بومی‌بودن یا تعمیم این روش تحلیل درمورد تئاترهای ایرانی مفید است و نیز قابلیت کاربرد دارد. درواقع، معرفتی که الام در این کتاب دراختیار خوانندگان قرار می‌دهد نوعی بینش عمیق و متفاوت درمورد تحلیل تئاتر است. مبانی نظری این کتاب و مجموعهٔ مباحث آن محتوای مناسبی برای دروسی مانند نشانه‌ها و معنا در ادبیات نمایشی است که اکنون دانشجویان تئاتر نیز در مقطع ارشد با آن مواجه هستند.

۷. نتیجه‌گیری

بنابر آن‌چه شرح دادیم، می‌توان گفت که نشانه‌شناسی تئاتر حوزهٔ فنی و بسیار پیچیده‌ای است که در هر دو ساحتِ دانش تئاتری و دانش نشانه‌شناسی نیازمند اشراف و تسلط کافی تحلیل‌گر به دانش تئاتری و نشانه‌شناسی است. درهرصورت، ما در حوزهٔ نشانه‌شناسی تئاتر ابتدا با یک سازوکار نشانه‌ای دیداری ـ شنیداری، به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای چندوجهی، مواجه هستیم. ازسویی‌دیگر، تئاتر از جهاتی با دیگر نظام‌های نشانه‌ای مانند ادبیات، سینما، موسیقی، و نقاشی گره خورده است و این تلفیق بیش‌تر مربوط به ارتباط تئاتر با قواعد حوزه‌های دیگر است.

www.SID.ir

Archive of SID

در تحلیل‌های متعدد ملاحظه کردیم که الام در کتاب *نشانه‌شناسی تئاتر و درام* براساس تئوری‌ها و دیدگاه‌های متعارف و بیش‌تر ساخت‌گرایانه و رایج در نشانه‌شناسی به بررسی تئاتر پرداخته است و البته درکنار آن‌ها محدودیت‌های نظری و اعمال نظریه در تحلیل‌های نشانه‌شناختی تئاتر نیز موردتأکید و توجه قرار گرفته است؛ چراکه در این نوع از نشانه‌شناسی، تحمیل یا کاربرد هرگونه نظریه و پارادایم برای تحلیل تئاتر میسر نیست و به همان نسبت هم تفسیر و رفتن به‌سمت تحلیل‌های فلسفی به منظور تبیین دلالت‌های ضمنی متن نمایشی نیز نمی‌تواند توجیهی برای نشانه‌شناسی درام باشد. هرچند باید به این نکته توجه کرد که امروز نشانه‌شناسی با دیگر علوم و شاخه‌ها تلاقی پیدا کرده است و هم‌زمان از داده‌های رشته‌های گوناگون، مانند پدیدارشناسی، بهره می‌گیرد. باوجوداین، برمبنای الگوهای نظری و باتوجه‌به مفهوم روش، وجه‌تمایزش را نیز حفظ می‌کند. کر الام در این کتاب که موردبحث و نقد قرار گرفت تلاش کرده است تا رایج‌ترین دیدگاه‌ها و نظریه‌های مطرح را در این حوزه برای تحلیل تئاتر به‌بحث بگذارد و نشان دهد که تئاتر چگونه از فراسوی زبان‌شناسی و سپس نشانه‌شناسی موردتوجه تحلیل‌گران و محققان تئاتر قرار گرفته و درعین‌حال تلاش کرده است تا به این پرسش که آیا اساساً نشانه‌شناسی قادر به تحلیل تئاتر خواهد بود یا خیر پاسخ مثبت دهد. براساس ملاحظات نظری و طرح دیدگاه‌های موجود و معرفی فعالیت‌های نشانه‌شناسی تئاتر نشان داده شد که رویکردهای مهم و مطرح در نشانه‌شناسی، مانند ساختارگرایی متقدم که امروزه با نام نشانه‌شناسی کاربردی مطرح است، بیش‌تر موردتوجه الام واقع شده‌اند. بااین‌حال، رویکردهای تحلیلی مانند بینامتنیت، نشانه‌شناسی فرهنگی و اجتماعی، و نیز منش‌های پساساخت‌گرایانه در کتاب الام جای بحث نداشته‌اند و شاید این یکی از کاستی‌های اصلی این کتاب باشد. بااین‌حال، مباحث موردنظر نشان می‌دهد نویسنده درصدد تدوین و تألیف یک کتاب پایه‌ای و آموزشی بوده است. براین‌اساس، پیش‌نهاد ما به محققان در این حوزه بر چند اصل مهم استوار است: نخست، شناخت کافی از تئاتر به‌عنوان متن چندوجهی و نظام نحوی و ساختاری آن به‌مثابهٔ تئوری تئاتر و زبان درام؛ دوم، شناخت کافی درمورد مبانی نظری نشانه‌شناسی و الگوهای مختلف نظری آن در مواجهه با تحلیل متن؛ سوم، آشنایی با چگونگی ارتباط نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی و سیر تحول آن‌ها درطول زمان؛ چهارم، گزینش نمونه‌های مشخص از آثار نمایشی و نظریهٔ متناسب با ویژگی‌های آن و ترجیحاً کاربست ره‌یافت‌های کاربردی در نشانه‌شناسی تئاتر که بتواند در تحلیل تئاتر نیز نتیجه‌بخش باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

۱. نمونه‌ای از پرداختن به چالش میان زیبایی‌شناسی تئاتری اروپامرکز با ساختارهای نمایشی میان دیگر ملل را می‌توان در اثر گیلبرت و تامپکینز با نام: Post Colonial Drama: Theory, Practice, Politics یافت.

کتاب‌نامه

الام، کر (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: قطره.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ، عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

زاریلی، فیلیپ، بروس مک کوناچی، و دیگران (۱۳۹۳)، *تاریخ‌های تئاتر*، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، تهران: بیدگل.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹)، *معناکاوی: به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*، تهران: علم.

ساوانا، جرج و آلن آستن (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی متن و اجرا*، ترجمهٔ داود زینلو، تهران: سورهٔ مهر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «مبانی نظری تحلیل گفتمان، رویکرد نشانه – معناشناختی»، در: *پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر*، ش ۱۲، تهران: فرهنگستان هنر.

هاج، فرانسیس (۱۳۸۲)، *کارگردانی نمایش‌نامه*، ترجمهٔ منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد، تهران: سمت.

Eco, Umberto (1975), *A Theory of Semiotics*, Bloomington, London, Macmillan: Indiana University Press.

Gilbert, Helen and Joanne Tompkins (2002), *Post Colonial Theater (Theory Practice Politics*), London and New York: Routledge.

Hall, Edward T. (1959), *The Silent Language*, New York: Doubleday.

Hall, Edward T. (1966), *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday.

Ogden, C. K. and I. A. Richard (1923), *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, Reprint (2013), Publisher: Martino Fine Books.

Saussure, Ferdinand de (1916), *Course in General Linguistics*, trans: Roy Harris, London: Duckworth.

www.SID.ir