

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۰۵/۲۰

علی حاجی ملا علی^۱

مطالعه‌ی تطبیقی «الگو»های ارتباطی میان متن و اجرا و تأثیر آن بر چگونگی درک و دریافت تماشاگر

چکیده

در این مقاله الگوهای ارتباطی میان متن و اجرا بررسی و با هم مقایسه می‌شوند. پرسش‌های اصلی این پژوهش این است که «چه اتفاقی می‌افتد زمانی که اجرایی از یک متن مکتوب استفاده می‌کند؟» و «چه اتفاقی می‌افتد زمانی که اجرایی از هیچگونه متنی استفاده نمی‌کند؟» پاسخ به این پرسش‌ها را می‌توان در چهار گویی گنجانند که هر یک از دست‌اندرکاران تأثیر بر اساس دیدگاه خود به یکی از آن‌ها گرایش دارند. این الگوها عبارتند از: الگوی ادبی؛ الگوی دو متنی؛ الگوی انواع و الگوی موزاییکی. نتایج این پژوهش نشان داد که الگوی ادبی بواسطه‌ی وجود متن مکتوب و چاپ‌شده که امکان مقایسه را فراهم می‌کند از اعتبار و ثبات بیشتری برخوردار است. از آنجا که در الگوی دو متنی نوعی اقتباس انجام می‌گیرد، این الگو چالش برانگیز است و امکان تعبیر و تفسیر بیشتری فراهم می‌شود. الگوی ادبی بیشتر در نظام‌های دانشگاهی و نقد کاربرد دارد. شناخت انواع نیز به شناخت اجراها کمک می‌کند. این سه الگو کم و بیش با متن نمایشنامه ارتباط پیدا می‌کنند، اما الگوی موزاییکی اعتقاد به استقلال هنر تأثیر دارد و بیش از آن که به زبان متکی باشد به عناصر تأثیری متکی است.

کلیدواژه‌ها: الگو، متن، اجرا، تماشاگر.

^۱ کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: alihajimollaali@gmail.com

مقدمه

معمولاً سخن‌گفتن درباره‌ی اجراهای تئاتری با سخن‌گفتن از آثار ادبیات دراماتیک همراه است و به ندرت درباره‌ی اجراهای تئاتری بحث می‌شود. در واقع، خود اجرا در اولویت نقد قرار ندارد، بلکه درباره‌ی نویسنده‌ی نمایشنامه، دیدگاه‌های او و چگونگی انتقال آن دیدگاه‌ها در اجرا بحث می‌شود. درباره‌ی شخصیت‌ها، پیرنگ و بطور کلی، عناصر دراماتیک متن نمایشنامه‌ای که دیده شده است، بحث می‌شود. برای مثال، اگر نمایشنامه‌ای شناخته‌شده روی صحنه برود، بیش از هر چیز درباره‌ی میزان وفاداری اجرا به متن (نویسنده) صحبت می‌شود و اجرا با اصل متن مقایسه می‌شود. در واقع، این تصور وجود دارد که متن نمایشنامه‌ی مکتوب اصل است و اجرا باید وفادارانه به آن نزدیک شود. اما بسیاری از نظریه‌پردازان تئاتر و هنرچندان با این دیدگاه موافق نیستند. با مرور تاریخ تئاتر، به‌ویژه از ابتدای قرن بیستم، می‌بینیم که دست‌انداران تئاتر سلطه‌ی نمایشنامه و نویسنده بر صحنه را به چالش کشیده‌اند. این مخالفت‌ها روندی صعودی داشته و به تدریج، نقش متن در اجراها کمرنگ شده و توجه به عناصر تئاتری بیشتر شده است. تا آنجا که توجه به نمایشنامه بطور کامل کنار گذاشته شده و ادعای استقلال هنر تئاتر از هنر ادبیات مطرح شده است. این ادعا که اجراهای تئاتری آثار هنری مستقل و بدون وابستگی به ادبیات‌اند را باید با توجه به نمایشنامه‌هایی که در اجراهای تئاتری استفاده می‌شوند و نیز خود اجراها مورد بررسی قرار داد. اگرچه رابطه‌ی میان متن و اجرا الگوهای گوناگونی دارد اما می‌توان برای این رابطه چهار الگو را برشمرد:

۱. الگوی ادبی^۱: بر اساس این نظریه اجراهای تئاتری تفسیر آثار ادبیات دراماتیک و به تصویر کشیدن آن‌ها هستند.
 ۲. الگوی دو متنی^۲: بر اساس این نظریه اجراهای تئاتری شامل «متن‌های تئاتری» هستند که به شکلی برگردان «متن‌های ادبی»‌اند.
 ۳. الگوی انواع^۳: بر اساس این نظریه اجرا نمونه‌ای از «نوع»ی است که ممکن است نمونه‌های دیگری نیز داشته باشد.
 ۴. الگوی موزاییکی^۴: بر اساس این نظریه متنی که بر اجراها مورد استفاده قرار می‌گیرد جزئی از کل یا خانه‌ای از موزاییک اجرا است.
- اکنون هر یک از این الگوها به تفصیل مورد بررسی قرار می‌گیرند:

الگوی ادبی

الگوی ادبی رویکردی ادبیات-بنیاد دارد. بر اساس این دیدگاه این ادبیات دراماتیک است که اساس تئاتر را تشکیل می‌دهد. وظیفه‌ی تئاتر و دست‌اندرکارانش روی صحنه بردن هرچه دقیق‌تر و وفادارانه‌تر آثار دراماتیک است. تجلی این دیدگاه را می‌توان در توصیفی دیوید ممت نمایشنامه‌نویس به بازیگران مشاهده کرد: «همه‌ی کاری که شما به عنوان بازیگر باید انجام دهید این است که دیالوگ‌هایی را که ماهرانه توسط نویسنده نگاشته شده‌اند، حفظ و آن‌ها را به شیوه‌ی نمایشنامه ادا کنید ... وظیفه‌ی بازیگر این است که به روی صحنه برود و داستان بگوید (Mamet, 1998: 9).

مدافعان الگوی ادبی چنین ادعا می‌کنند:

۱. اجراهای تئاتری نمایش آثار ادبی‌اند. آثاری که معمولاً نه همیشه، آثار ادبیات دراماتیک‌اند.
۲. تماشاگران اجرا را از طریق ارجاع به آن اثر ادبی که اجرا به نمایش در آورده است، درک

و شناسایی می‌کنند.

۳. اجرا در صورتی اثر هنری است که به اثر ادبی به نمایش درآمده وفادار باشد.
۴. اجراهای تئاتری آثار هنری نیستند، بلکه آثار ادبی به نمایش درآمده در این اجراها هستند که آثار هنری‌اند.
۵. آثار ادبیات دراماتیک از این رو شاخص‌اند که به دو شیوه ارائه می‌شوند: آثاری برای خواندن و آثاری برای اجرا در آمدن

یکی از مدافعان این دیدگاه استانیسلاوسکی^۵ است. نظام استانیسلاوسکی برای آموزش و پرورش بازیگر برای دستیابی به اجرایی کاملاً منطبق با شخصیت‌ها و داستان نمایشنامه طراحی شده است. او در اجرای نمایشنامه‌های چخوف تلاش می‌کرد کاملاً به او و نمایشنامه‌هایش وفادار بماند. آنچنان که خود استانیسلاوسکی می‌گوید «دست یافتن به سیستم او پلی است برای به صحنه آوردن آثار چخوف» (اونز: ۱۳۷۶، ۱۶). مدافع دیگر الگوی ادبی ژاک کوپو^۶ بنیانگذار تئاتر ویو کلمبیه^۷ است. او می‌نویسد: «ما اجراگران» حق نداریم به بهانه‌ی نوسازی روح اثر (نمایشنامه) را نادیده بگیریم. مثلاً حق نداریم آثار مولیر^۸ یا راسین^۹ را مد روز کنیم. ما حق شوخی کردن با این آثار را نداریم. همه‌ی اصالت و تازگی اجرای این آثار به مطالعه و شناخت عمیق ما از متن مربوط می‌شود» (کوپو، ۱۹۱۳؛ سلنیه، ۱۳۸۴).

الگوی ادبی درباره‌ی چگونگی درگیر شدن تماشاگران با اجرای تئاتری سه نکته‌ی مهم و مرتبط با یکدیگر دارد: نخست این که در الگوی ادبی به خوبی می‌توان چگونگی و چستی اظهار نظرهای تماشاگران درباره‌ی اجرا را بررسی کرد و توضیح داد. معمولاً تماشاگران توضیح یا تفسیر آثار ادبیات دراماتیک را از طریق اجراهای تئاتری درک می‌کنند. درحقیقت آن‌ها اجرا را به متن ادبی ارجاع می‌دهند. دوم این که الگوی ادبی نشان می‌دهد که چگونه تماشاگران با دیدن اجرای یک نمایشنامه، خود آن نمایشنامه را می‌بینند، و سوم این که نشان می‌دهد تماشاگران چگونه اجراهای مختلف از یک نمایشنامه را می‌شناسند و درک می‌کنند.

اما الگوی ادبی چالش‌برانگیز است. مسئله‌ی مهم این است که تعیین میزان مطابقت اجرا با اصل یک متن و وفاداری به آن بسیار دشوار است. زمانی که هیچ معیار و ملاک منسجم تاریخی و یا به اصطلاح «توصیف تاریخی وفاداری» برای این امر وجود ندارد، هیچ دلیل اخلاقی نیز برای وفادار بودن وجود ندارد.

منظور از توصیف تاریخی وفاداری وجود ملاک و معیار وفاداری در تاریخ است. یعنی هرگونه توافق منطقی و قابل فهم درباره‌ی اثری که با اهداف دست‌اندرکاران تئاتر و انتظارهای مردم در یک مقطع خاص تاریخی منطبق باشد (Hamilton, 2007: 24). بنابراین، به عنوان مثال ممکن است ما تصور کنیم اجراهای طبیعت‌گرایانه و حتی اجراهای برشته‌ی از خانه‌ی عروسک ایبسن^{۱۰} در آن مقطع تاریخی می‌توانستند اجراهایی وفادارانه باشند. اما اجرای نمایشنامه‌ی بازرس گوگول توسط مایرهولد^{۱۱} هرگز نمی‌توانست اجرایی وفادارانه قلمداد شود. بر اساس الگوی ادبی متن چاپ شده اثری کامل است که فرمی تا ابد ثابت دارد. بنابراین، هر کس که کوچکترین بخش از هر نمایشنامه‌ای، چه کلاسیک و چه جز آن، را جرح و تعدیل کند، فاقد اصالت هنری است.

در فرهنگی که ملاک‌ها و معیارهای متفاوتی در مورد وفاداری وجود دارد (که این تفاوت ریشه در هنرهای فرهنگی متفاوت درباره‌ی تولید، درک و تفسیر تئاتر دارد)، تماشاگران نیز اثر هنری را به شکل‌های متفاوتی درک می‌کنند. به عنوان انسان‌های قرن بیستم که در همه‌ی تجربه‌ها، باورها و سلیقه‌های زمانه‌ی خویش سهمیم هستیم، نمی‌توانیم با آثار شکسپیر همانند مخاطبان

همروزگار او که این آثار برایشان نوشته شده است، برخورد داشته باشیم. این تفاوت‌ها باید در شیوه‌های اجرای این نمایشنامه‌ها تأثیر بگذارد و می‌توانیم مطمئن باشیم که کارگردان‌های امروز با کارگردان‌های زمان شکسپیر تفاوت‌های اساسی دارند.

علت این موضوع صرفاً آن نظرگاه کلی نیست که می‌گوید «طرح» همیشه فضایی برای ابتکارات اجراهای مختلف باز می‌گذارد. بلکه به علت تفاوت‌هایی است که در نحوه‌ی دریافتگری مخاطبان وجود دارد. حتی اگر یک اجرای واحد مطلقاً درست در زمان نویسنده وجود داشته باشد (شاید اجرایی که مورد تأیید خود نویسنده قرار گرفته است) این اجرا نمی‌تواند برای مخاطبان امروزی قابل دستیابی باشد. با توجه به تفاوت دریافتگری مخاطبان آن‌ها نمی‌توانند از یک اجرا همان‌گونه تأثیر بپذیرند که مخاطبان زمان نویسنده تأثیر می‌پذیرفتند. (هنفلینگ: ۱۳۸۹، ۱۴۵)

«ما بر اساس پیش داوری‌های خود که وابسته به افق دلالت‌های معنایی و شناختی روزگاری است که در آن زندگی می‌کنیم و در عین حال حدود کارآیی سنت فکری و فرهنگی را که در آن به سر می‌بریم نشان می‌دهد موضوع مورد بررسی خود را (مثلاً اثر هنری را) از روزگارش جدا می‌کنیم و به آن زندگی امروزی می‌بخشیم» (احمدی: ۱۳۸۹، ۴۱۰). «مثلاً (امروزه) دلالت نمایشنامه‌ی اتللو به‌خاطر تغییر نگره‌های اجتماعی نسبت به نژاد، دستخوش دگرگونی شده است؛ رام کردن زن سرکش متأثر از نگره‌هایی است که نسبت به زنان اتخاذ شده و تاجر ونیزی از دیدگاه‌های ضد یهود تأثیر پذیرفته است» (فورتیه، ۱۳۸۷، ۱۳۱).

بنابراین مسئولیت کارگردان نسبت به تماشاگران بسیار مهم و حیاتی‌تر از مسئولیت او نسبت به نمایشنامه‌نویس است. همچنان که هاگ‌هانت^{۱۲} توضیح می‌دهد: «کارگردان باید تولید خود را به‌گونه‌ای سازماندهی کند که تفاوت میان نگرش‌ها و دیدگاه‌های یک مقطع تاریخی با نگرش‌ها و دیدگاه‌های مقطع تاریخی دیگر، لذت تماشاگر از تماشای نمایشنامه را تضعیف و مخدوش نکند، و هم‌زمان باید تأکیدهای مناسب با کیفیت‌های آشنا را به کار برود تا نمایشنامه در ذهن تماشاگر شکل گیرد» (Hunt, 1954: 11).

کورتیس کانفیلد^{۱۳} (۱۹۶۳، ۲۶۳) می‌گوید:

واقعیت این است که ... برای جلب توجه تماشاگر، تا اجرایی بیش از دو و نیم ساعت را تحمل کند، به‌ویژه در تئاترهای آماتور و حرفه‌ای درجه دو، بی‌تردید استعداد بازیگری لازم است (کالایی که بسیار کمیاب است). باید به کارگردانی که برای این کار پافشاری می‌کند گفت که از اجرای دو ساعته روی صحنه جلوگیری کند. چند نفر از ما توانسته‌ایم تولیدهای طولانی را تحمل کنیم در جایی که حذف‌های معقول (و یا حتی گسترده) یک پرده، نه تنها مایه‌ی دلخوشی تماشاگر که موجب خوشحالی گروه اجرا نیز می‌شود.

یک نمونه از نسبی بودن ملاک و معیارهای وفاداری اجرای نمایشنامه‌ی آخر بازی به کارگردانی جون آکالایتیس^{۱۴} در تئاتر دوره‌ی آمریکا^{۱۵} است. در اجرای این نمایشنامه، مکان نمایش را به یک ایستگاه متروی متروک تغییر داده بودند. آن‌ها به‌شدت تلاش کردند که کاملاً به متن وفادار باشند اما بکت اجرای آن‌ها را «پارودی» نمایشنامه خود دانست (Hamilton, 2007: 11). جرالک رابکین^{۱۶} در اثری با عنوان «آیا متنی بر این صحنه وجود دارد؟» می‌نویسد: «بنابراین قصد نویسنده نامربوط نیست بلکه در خلال شبکه‌ی پیچیده‌ای از تفسیر درک می‌شود» (رابکین، ۱۹۸۵، ۱۰۵؛ فورتیه، ۱۳۸۷، ۱۳۴)



شکل ۱. اجرای نمایش آخر بازی به کارگردانی جوآن آکالیپتس با بازی رمو ایرالدی، کارن مک دونالد و ویل لیو در سال ۱۹۸۴

از سوی دیگر، ممکن است اجرایی بطور کامل به نمایشنامه‌ای وفادار باشد اما اثر هنری قلمداد نشود. به عنوان مثال، ممکن است گروهی نمایشنامه‌ی هداگابلر ایبسن را کاملاً وفادار به متن روی صحنه ببرد اما این وفاداری تضمینی برای خوب بودن اجراهای آن‌ها نیست. و نیز ممکن است گروهی هداگابلر را بدون کوچکترین وفاداری به متن اصلی اجرا کند و آن اجرا اجرای خوبی قلمداد شود. این امر نشانگر آن است که هنری بودن و هنری دانستن اجرای یک اثری مستلزم چیزی فراتر از تطابق آن اثر با اصل نمایشنامه است.

الگوی دو متنی

این الگو ریشه در این دیدگاه دارد که بیشتر متنی‌هایی که در اجراهای تئاتری مورد استفاده قرار می‌گیرند متن‌هایی هستند که برای اجرا نوشته شده‌اند. «الگوی دو متنی رابطه‌ی بین یک نمایشنامه و اجراهایی که بر اساس آن انجام می‌شود را شامل می‌شود و عبارت است از رابطه‌ی بین دو زبان: نمایشنامه که مبتنی است بر نشانه‌های زبانی و اجرا که مبتنی است بر نشانه‌های تئاتری» (Saltz, 1995: 266). الگوی دو متنی به دو متن اشاره دارد: متن نمایشنامه و متن اجرا.

متن اجرا یعنی مجموعه‌ای از بخش‌های متنی نامنظم (اما کامل و منسجم) در اندازه‌های مختلف، که مستلزم رمزگان‌های متفاوتی هستند. رمزگان‌هایی که نه به یکدیگر شبیه‌اند و نه صریح (یا دست‌کم کاملاً صریح) اند. متن اجرا مبتنی بر روش‌های ارتباطی و نیز وابسته به زمینه‌ای است که در آن تولید و دریافت می‌شود. (Marini, 1993: 59)

رابکین می‌نویسد: «خوانندگان تئاتر دو گروه‌اند: گروه اول هنرمندان تئاترند که متن نوشتاری را بطور سنتی می‌خوانند یا «تفسیر» می‌کنند و تماشاگرانی که متن تئاتری جدید را می‌خوانند که حاصل خوانشی میانجی است» (فورتیه، ۱۳۸۷، ۱۳۴).

آرتور معتقد است: «وقتی می‌بینم نمایشنامه‌ای دیالوگ‌های خوبی دارد اما انباشته از واژه‌های غیرضروری است، و سوسه می‌شوم که برخیزم و آن عناصر مخرب را نابود کنم. با خود فکر می‌کنم چقدر بهتر بود اگر کارگردان مطیع چشم و گوش بسته‌ی نمایشنامه‌نویس نمی‌بود» (Wood-bury, 1976: 11).

مدافعان الگوی دو متنی چنین ادعا می‌کنند:

۱. معمولاً اجراهای تئاتری تغییر، تبدیل، برگردان یا تجدید ساختاری هماهنگ با مضامین متن‌های مکتوب هستند.

۲. وقتی اجرای تئاتری منطبق با متن مکتوب باشد، تماشاگران اجرا را با ارجاع به متنی که برگردان شده، تکمیل شده و تجسم یافته، درک می کنند.
۳. از آنجا که یک شیوه‌ی واحد برای تغییر، تبدیل، برگردان یا تجدید ساختاری منطبق با متن مکتوب وجود ندارد، وفاداری آنچنان که مد نظر الگوی ادبی است، «بی فایده» است.
۴. اجراها و تولیدهای تئاتری خود آثار هنری هستند.
۵. متن‌های مکتوب، به ویژه آثار ادبیات دراماتیک، که به متن‌های اجرا برگردان شده‌اند نیز معمولاً خود آثار هنری هستند.

همان‌طور که کاملاً مشخص است در الگوی دو متنی، در واقع، اقتباس انجام می‌گیرد. اقتباس یعنی هماهنگ و متناسب کردن و اقتباس تئاتری تلاش برای متناسب‌سازی و بازنویسی آثار پیشین است. چیزی که در آکروپولیس^{۱۷} گروتفسکی^{۱۸}، السینور^{۱۹} و کسوف‌های دورغین^{۲۰} بلاو^{۲۱}، دیونیزوس در ۶۹^{۲۲} اثر پرفورمنس گروپ^{۲۳} (۱۹۷۰) و شب بخیر دزدمونا صبح بخیر ژولیت^{۲۴} اثر آن ماری مک دونالد^{۲۵} شاهد آن بوده‌ایم.

اقتباس تئاتری برای بازسازی مفهوم آثار گذشته روش‌های بسیاری دارد. مک دونالد در شب بخیر دزدمونا جملات شکسپیر را با نقیضه‌گویی خودش در قالب اشعاری شکسپیری می‌آمیزد. السینور بلاو بریده‌هایی از هملت را با متنی که بازیگران در حین تمرینات بسط داده‌اند، ترکیب می‌کند. بلاو زیر عنوان السینور «یک سناریوی تحلیلی» را می‌آورد. (فورنیه، ۱۳۸۷، ۱۱۲۴)

ریچارد منن^{۲۶} السینور را «نمونه‌ای از یک تجربه‌ی متنی گروه بنیاد» دانست (Hamilton, 2007: 10). دیونیزوس در ۶۹ نیز بازخوانی نمایشنامه‌ی کاهنه‌های باکوس اثر اورپید است.



شکل ۲. اجرای کمدی شب بخیر دزدمونا صبح بخیر ژولیت به کارگردانی مک دونالد در سال ۱۹۸۸

تایروف که طرفدار «تئاتر آزاد» است حذف متن نوشتاری را امری ضروری برای تحول تئاتر قلمداد می‌کند. اما در صورتی که اجرا بخواهد به متن نمایشنامه مراجعه کند، تمکین صرف از نمایشنامه نویس را نمی‌پذیرد. او می‌نویسد:

اگر در یک زمان معین تئاتر این آمادگی را نداشته باشد تا بطور کامل با متن نوشته شده قطع رابطه کند، دست‌کم باید سعی کند که آن را مطابق با هدف نویسنده و از نقطه نظر کارگردان به اجرا در آورد. بدین ترتیب، ناگزیر، تئاتر به سوی ادبیات

گرایش پیدا می‌کند و می‌توان آن را فقط به عنوان یکی از مواد ضروری مرحله‌ای از تحول تئاتر در نظر گرفت. این شکل نزدیک شدن به متن، تنها راه تئاتری قابل قبول است. زیرا در غیر این صورت تئاتر (اجرا) به عنوان هنری مستقل ضرورت وجودی خود را از دست می‌دهد و فقط در خدمت ادبیات قرار می‌گیرد. و مانند صفحه‌ی گرامافون تکرارکننده‌ی ایده‌ها و افکار نمایشنامه‌نویس می‌شود. (سلنیه، ۱۳۸۴، ۸۶)

بنابراین الگوی دو متنی دو ویژگی عمده دارد: هم اجرایی را که به متن وفادار نیستند مورد توجه قرار می‌دهد و هم اجرایی را که فاقد متن به معنای نمایشنامه هستند. این الگو می‌پذیرد که چنین اجرایی نیز وجود دارند و تلاش می‌کند آن‌ها را پوشش دهد. دوم این که مدافع این الگو معتقد است اجراهای تئاتری خود آثار هنری هستند. این ادعا به این معناست که اجراها را می‌توان از منظر زیباشناختی، هنری و تجربه‌های جمعی، یعنی آن‌چه که تماشاگران از دیگر هنرها دریافت می‌کنند، درک و ارزیابی کرد.

یکی از برتری‌های الگوی دو متنی این است که رفتارهای انسانی را به مثابه‌ی متن در نظر می‌گیرد. در این الگو میان مطالعه‌ی اجرا و آن گروه از علوم اجتماعی که رفتارهای انسانی را همچون متن خوانش‌پذیر می‌دانند، پیوندی روش شناختی ایجاد می‌شود. برتری دیگر آن این است که در نظریه‌ی دو متنی توضیح داده می‌شود که چگونه متن‌های اجرا به متن اصلی وفادار نیستند. اما این نظریه اشکال‌هایی نیز دارد. نخست این که مشخص نیست نظریه‌ی دو متنی به راستی تا چه حد از ملاک‌ها و معیارهای وفاداری رهایی یافته است. اگر اجرایی برگردان یا حتی تجدید ساختار متنی مکتوب است؛ بنابراین همچنان این متن مکتوب است که سازنده‌ی اجراست. اگر ادعای وفاداری به متن به دلیل رهایی از سلطه‌ی متن دیگر کاربرد ندارد، نظریه‌ی دو متنی را نیز می‌توان به همین دلیل رد کرد. دوم این که برخی معتقدند بعضی اجراها غیرنشانه‌ای‌اند. این اجراها در ظاهر متنی مکتوب را تحقق می‌بخشند، اما متن اجرایی آن‌ها از نظر نشانه‌شناختی غیرقابل «خوانش» است. چون در این اجراها کریش عناصر یا اتفاقی و یا نتیجه‌ی تکنیک‌های دیگری است که فاقد هرگونه محتوای معناشناختی هستند. سوم این که الگوی دو متنی برای موضوعی که الگوی ادبی به خوبی آن را تشریح می‌کند، توضیحی ندارد و آن موضوع این است که چگونه با دیدن اجرای یک نمایشنامه می‌توان خود آن نمایشنامه را دید. در الگوی دو متنی تماشاگر نمایشنامه را نمی‌بیند بلکه تبدیل، برگردان یا ساختار تجدیدیافته‌ی نمایشنامه را می‌بیند. و سرانجام، زمانی که اجرا تبدیل، برگردان و ساختار تجدیدیافته‌ی متن مکتوب باشد، اگرچه الگوی دو متنی از «سلطه‌ی متن مکتوب» رهایی می‌یابد اما به ایده‌ی اجراهای تئاتری به مثابه‌ی آثار هنری نیز نزدیک نمی‌شود (سالت، ۱۹۹۵، ۲۷۳).

الگوی انواع

این الگو روشی است سنتی که دست‌کم از زمان بوطیقای ارسطو به کار گرفته شده است. معمولاً فرض بر این است که اگر آدمی بداند که یک اثر هنری در چه نوعی جای می‌گیرد، درباره‌ی آن اثر اطلاعات بسیار دیگری نیز خواهد داشت. به عنوان مثال، تماشاگری آتنی که به تماشای نمایشنامه‌ای ترازدیک از سوفکل می‌رفت پیشاپیش می‌دانست که همسرایان جزئی از برنامه هستند، بازیگران از ماسک استفاده می‌کنند، اجرا با یک پیش درآمد آغاز می‌شود که به آن پرولوگ می‌گویند، سپس ورود همسریان است که به آن مقدمه یا پارودو می‌گویند، نخستین ورود بازیگران و آغاز رویدادها پیروز نام دارد، آوازهای دسته جمعی همسریان یا استاسیماها پیروزها را از یکدیگر جدا می‌کند، و

در پایان نیز نتیجه‌گیری یا اکسدوس است که شامل خروج بازیگران و همسریان می‌شود. تماشاگر با آگاهی از ساختار تراژدی درواقع، نوعی شناخت اولیه داشت.

مدافعان الگوی انواع معتقدند که رابطه‌ی میان متن و اجرا رابطه‌ای هستی‌شناختی است و بنابراین، رابطه‌ی میان متن و اجرا را با تمایز قائل شدن میان نمونه‌ای از یک نوع و خود آن نوع تشریح می‌کنند. این دیدگاه ریشه در نظریه‌ی انواع نقد ادبی دارد. اولین کتابی که در آن شناخت انواع به عنوان راهی برای مطالعه‌ی یک اثر ادبی پیشنهاد شد کتاب بوطیقای ارسطو بود. نورتراپ فرای^{۲۸} یکی از نظریه‌پردازان الگوی انواع در قرن بیستم است. او در کتاب کالبد شکافی نقد خود انواع ادبی منطبق بر چهار فصل را به این ترتیب معرفی کرده است: (۱) اسطوره‌ی بهار: کمدی؛ (۲) اسطوره‌ی تابستان: رمانس؛ (۳) اسطوره‌ی پاییز: تراژدی و (۴) اسطوره‌ی زمستان: طنز. فرای در این کتاب ویژگی‌های ساختاری هر یک را به تفصیل توضیح داده است.

مدافعان الگوی انواع چنین ادعا می‌کنند:

۱. اجراهای تئاتری نمونه‌های نمایشنامه‌ها هستند که به عنوان «انواع» شناخته شده‌اند. نمایشنامه‌ها می‌توانند به شیوه‌های مختلفی خلق شوند. به عنوان مثال، با نگارش یک متن یا با به صحنه بردن یک اجرای خاص.
۲. تماشاگران یک اجرا را با ارجاع به نوع نمایشنامه‌ای که اجرا نمونه‌ای از آن است درک می‌کنند.
۳. وقتی نمایشنامه‌ای توسط نویسنده‌ای که متن را برای اجرا می‌نویسد، خلق می‌شود؛ این نویسنده است که اجرا و نگاه نوع را مشخص می‌کند، بنابراین نوشتن متن یعنی نوشتن نمایشنامه.
۴. اجراهای تئاتری خود آثار هنری هستند.
۵. درباره‌ی جایگاه هنری متن‌هایی که اساس اجراهای تئاتری هستند دو دیدگاه متضاد وجود دارد: نخست این که وقتی نمایشنامه‌ای از متنی آغاز می‌شود تنها یک اثر هنری وجود دارد. یعنی اثری که در اجرا، که در بردارنده‌ی عناصر معنایی خود نمایشنامه نیز هست، تکمیل می‌شود و تجسم می‌یابد. بر اساس این دیدگاه متنی که برای اجرا نوشته شده است خود، اثر هنری نیست. بلکه برای تبدیل شدن به اثر هنری باید در اجرا تکمیل شود و تجسم یابد. بر اساس دیدگاه دوم وقتی نمایشنامه‌ای که در حوزه‌ی ادبیات دراماتیک خلق شده است، اجرا می‌شود، این اجرا نمونه‌ای از نوع نمایشنامه است. اما این نمایشنامه متن مکتوب نیز هست. بنابراین متن‌های مکتوب ادبیات دراماتیک به دو شکل ارائه می‌شوند: به عنوان متن‌هایی برای خواندن و به عنوان متن‌هایی برای اجرا (Carroll, 1998: 212).

الگوی انواع مجموعه‌ی ژانرها و انواع نمایشنامه‌ها و اجراها را در بر می‌گیرد: تراژدی، کمدی، درام و ابزورد از یک سو و از سوی دیگر فارس، کمدیا دل آرت، تئاتر حماسی، تئاتر مستند و ...



شکل ۳. اجرای نمایش یک نوکر و دو ارباب نوشته کارلو گولدونی به کارگردانی جورجیو استره‌لر و بازی فریوچو سولری در نقش آرلکن در جشنواره‌ی مرکز لینکولن؛ ۱۹۶۴

نقطه‌ی قوت این الگو آن است که نشان می‌دهد الگوهای ادبی و دو متنی در چه موقعیت‌هایی موفق و چه هنگام ناموفق‌اند. الگوی انواع چگونگی اظهار نظر تماشاگران درباره‌ی اجرایی که دیده‌اند را توضیح می‌دهد. این الگو هم نشان می‌دهد که چگونه تماشاگران با دیدن اجرای یک نمایشنامه خود نمایشنامه را می‌بینند و هم تشریح می‌کند که تماشاگران چگونه اجراهای مختلف از یک نمایشنامه را درک می‌کنند. تماشاگر با دیدن هر اجرای یک نمایشنامه‌ی خاص، نمونه‌ای از آن نمایشنامه را می‌بیند. بنابراین، او نمایشنامه را می‌بیند. علاوه بر این، الگوی انواع آن دسته از اجراهایی که برخاسته از یک متن نیستند را نیز توضیح می‌دهد. در این‌گونه موارد آن‌چه که نوع قلمداد می‌شود «از یک اجرا» آغاز شده است و اجراهای بعدی از آن نمایشنامه بر اساس همان نوع اجرای نخستین مشخص می‌شوند. بنابراین الگوی انواع از این دیدگاه که اجراهای تئاتری خود آثار هنری هستند نیز دفاع می‌کند.

الگوی انواع برای نقد نیز روشی در اختیار ما می‌گذارد. نقد انواع نمایشنامه‌ها، نقد اجراهای نمونه‌ای که از انواع نمایشنامه‌ها به روی صحنه رفته‌اند و نقد اجراهایی که برخاسته از نمایشنامه نیستند و نوع آن‌ها را اجرای نخستین تعیین کرده است.

اما الگوی انواع ایرادهایی نیز دارد، یکی از موضوع‌هایی که الگوی ادبی توضیحی برای آن ندارد و الگوی دو متنی تلاش می‌کند آن را توضیح دهد، مسئله‌ی وفاداری به متن است. الگوی دو متنی توضیح می‌دهد که چگونه متن‌های اجرا به متن اصلی وفادار نیستند. «در الگوی ادبی نیز باید ملاک‌ها و معیارهایی وجود داشته باشند که مشخص کنند یک اجرا چه زمانی به‌راستی نمونه‌ای از یک نوع نمایشنامه بشمار می‌رود» (Saltz, 1995: 273). بنابراین، این الگو نیز با دشواری‌هایی شبیه به الگوی ادبی مواجه است. نخست این که تعیین میزان مطابقت با اصل و وفاداری به یک نوع بسیار دشوار است. مسئله‌ی دوم در حوزه‌ی شناخت‌شناسی است. الگوی انواع ادعا می‌کند آن دسته از اجراهایی که برخاسته از یک متن نیستند را نیز می‌تواند توضیح دهد. در این‌گونه موارد آن‌چه که نوع قلمداد می‌شود «از یک اجرا» آغاز شده است و اجراهای بعدی از آن نمایشنامه بر اساس همان نوع اجرای نخستین مشخص می‌شوند. اما پرسش این است که تماشاگر چگونه اجرای اول را درک کند؟

الگوی موزاییکی

طرفداران این الگو معتقدند متن‌هایی که در اجراهای تئاتری مورد استفاده قرار می‌گیرند تنها یکی از اجزاء کلی سازنده‌ی اجرا هستند. متن‌هایی که واژه‌ها و ایده‌ها را در اختیار اجراهای تئاتری می‌گذارند، به شکل موزاییکی در کنار اجزاء دیگری قرار می‌گیرند که از منابع دیگری تأمین می‌شوند. آثار ادبیات دراماتیک تنها اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی اجرا نیستند. اگرچه خود اجزاء سازنده‌ی دارند که در اجرا به کار می‌آیند اما آن اجزاء نیز در کنار دیگر اجزاء، جزئی از کلیت اجرا هستند. کریگ^{۲۹} به درستی پیش‌بینی کرده بود که «تئاتر آینده تئاتر دیده‌ها خواهد بود نه تئاتر گفتارها یا تئاتر کلمات قصار» (اونز، ۱۳۷۶، ۹۹). آرتو نوشت:

به خوبی آگاهم که زبان حرکات و رفتار، رقص و موسیقی نسبت به زبان گفتاری در تجزیه و تحلیل یک شخصیت، در بیان افکار آدمی یا در توضیح دقیق و روشن حالات آگاه انسانی توانایی کمتری دارند. اما چه کسی گفته که تئاتر برای آن به وجود آمده است تا شخصیت را تجزیه و تحلیل کند، کشاکش بین عشق و وظیفه را حل کند و با تمام مسائل اساسی و روانشناختی کلنچار رود که صحنه‌ی تئاتر معاصر را در اختیار گرفته است؟ (اونز، ۱۳۷۶، ۹۹)

ژان لویی بارو^{۳۰} درباره‌ی ناتوانی زبان و واژه‌ها در تأثیرگذاری مستقیم بر روح انسان و ضرورت استفاده از مواد غیر زبانی می‌نویسد: «واژه‌ها به هیچ چیز دلالت ندارند ... گناه، عشق، ترس: اصوات این واژه‌ها هیچ گناه نمی‌کنند، عشق نمی‌ورزند، نمی‌ترسند». او درباره‌ی تئاتر آرمانی خود و تأثیر ویژه‌ی آن عنوان می‌کند که تأثیر صحنه بایستی چنان باشد که گویی ما در وسط یک جنگل حاره‌ای در میان طیبیان جادوگر هستیم. در این زمان ریتم تنها چیزی است که می‌تواند ما را از خود بی خود کند (بارو به نقل از نصرالله زاده، ۱۳۸۴، ۲۰۱). بارو در جستجوی «تئاتر جامع» بود. چیزی که خود آن را چنین توصیف می‌کند: «جهان امر خیال‌گون، مرگ، خون، امر زنانه، خشم، جنون ... رود، آتش و جادو» بارو در تئاترهای خود از سیرک، موزیک‌هال و نمایش عروسکی، و نیز نغمه‌های موزون، نقاب‌های پر نقش و نگار، حرکت‌های فرمال تئاتر کابوکی و میم طراحی شده استفاده می‌کرد (همان، ۲۰۲).

مدافعان الگوی موزاییکی چنین ادعا می‌کنند:

۱. اجراهای تئاتری نه نمایش آثار ادبی هستند، نه «متن‌های اجرا» که برگردان متون مکتوب باشند و نه صورت تکمیل‌شده و تجسم‌یافته‌ی آثاری که به هر شکلی از متن‌های مکتوب منشاء گرفته‌اند.
۲. درک و دریافت اجرا از طریق ارجاع به جنبه‌ها، عناصر و داده‌های گوناگون خود اجرا و گاهی نیز جنبه‌ها، عناصر و داده‌های دیگر اجراها میسر می‌شود.
۳. بنابراین اجرا هرگز اجرای دیگر آثار هنری یا اجرای یک متن یا هرآنچه از متن آغاز شده باشد نیست. از این رو برای مشخص کردن چپستی اجرا هیچ‌گونه ملاک و معیار وفاداری ضروری نیست.
۴. اجراهای تئاتر خود آثار هنری هستند.
۵. زبان یا دیگر اجزاء یک متن می‌توانند در اجرایی تئاتری مورد استفاده قرار گیرند. این متن ممکن است زندگی ادبی خود را داشته باشد و در حوزه‌ی ادبیات نیز اثری هنری بشمار آید. اما این که متنی زندگی ادبی داشته باشد با این که متنی به عنوان جزئی از کلیت در اجرای تئاتری مورد استفاده قرار گرفته باشد ارتباطی ندارد. به عبارت دیگر برای نمایش آثار ادبیات دراماتیک شیوه‌ی تئاتری وجود ندارد. آثار ادبیات دراماتیک «صرفاً» متن‌هایی برای خواندن هستند.

نخستین تفاوت مهم الگوی موزاییکی و دیگر الگوها این است که الگوی موزاییکی با این ایده که چیزی «بیرون از خود اجرا» اجراهای تئاتری را می‌سازد، مخالف است. الگوهایی که درباره‌ی آن‌ها سخن گفتیم بر این ایده استوارند که اجرا با قصد قبلی که چیزی بیرون از خود اجراست به روی صحنه می‌رود. الگوی موزاییکی معتقد است اجرا چیزی بی واسطه، مستقیم و در لحظه است. دیگر تفاوت مهم این الگو با سایر الگوها در این است که الگوی موزاییکی روال عمومی تماشاگران را که اجرا را بواسطه‌ی ارجاع به خودش درک و دریافت می‌کنند، تأیید می‌کند و معتقد است این روال تنها شیوه‌ی درک و دریافت اجراست. آنچه هر یک از ما هنگام بیرون آمدن از سالن، درباره‌ی اجرا می‌گوییم ملاک درک و دریافت اجراست.

در دفاع از این نظریه باید گفت نخستین سطح درک و فهم اجراهای تئاتر این است که به لحظه‌ی اجرا و آنچه که روی صحنه اتفاق می‌افتد توجه شود. تماشاگران با این کار در ذهن خود، میان اجزاء اجرا وحدت، انسجام و هماهنگی به وجود می‌آورند. از تشخیص وحدت و انسجام میان اجزاء اجرا تماشاگر دچار تجربه‌ی زیباشناسانه می‌شود.

زمانی که نمایشنامه‌ای وجود ندارد که تماشاگران اجرا را به آن ارجاع دهند؛ زمانی که داستانی خطی وجود ندارد که تماشاگر آن را پیگیری کند و نشانه‌های اجرایی مبهم و غیرمستقیم‌اند برقراری ارتباط با اجرا بسیار دشوار خواهد شد. برای درک بیشتر الگوی موزاییکی باید دید که تماشاگران چگونه در طول اجرا اجزاء (شخصیت‌ها، تصاویر، وسایل صحنه و ...) را درک می‌کنند. برای درک چگونگی دریافت تماشاگران ابتدا باید دید اجراگران در طول اجرا چه می‌کنند. همیلتن در کتاب هنر تئاتر عملکرد اجراگران و تماشاگران را چنین فهرست کرده است:

آنچه اجراگران هنگام اجرا انجام می‌دهند:

- **پیشنهاد‌های ساده:** آن‌چه اجراگران ارائه می‌کنند، نتیجه‌ی گزینش‌های معین آن‌هاست و تماشاگران می‌توانند آن‌ها را توصیف کنند. این گزینش‌ها شامل سه عنصر هستند: (۱) چه کسی چه چیزی می‌گوید (شامل واژه‌ها، ژست‌ها و غیره) و هر گفته چگونه ادا یا ارائه می‌شود؛ (۲) هر اجراگر در هر لحظه از اجرا چه می‌کند و چگونه آن کار را انجام می‌دهد؛ و (۳) توجه در هر لحظه باید به کدام نقطه متمرکز شود و چنین امری چگونه حاصل می‌شود.
- **قراردادهای تئاتری:** قراردادهای تئاتری تقریباً توالی منسجم عناصر گزینش‌شده‌ی باورپذیر، ممکن و مشروط برای نمایش هستند که با توجه به هدف اجرا توسط اجراگران تنظیم شده‌اند.
- **سبک‌های تئاتری:** سبک‌های تئاتری مجموعه‌ای از قراردادهای مشابه برای انتقال مفهومی خاص‌اند و یا مجموعه‌ای از قراردادهای هدفمند که بر گروهی از اجراها حاکم‌اند.
- **سنت‌های تئاتری:** سنت‌های تئاتری گروهی از سبک‌ها هستند که (۱) قراردادهایی را به کار می‌گیرند که از نظر معنایی و تأثیرگذاری تقریباً شبیه به یکدیگرند؛ (۲) هدف‌هایی شبیه اما نه همانند دارند؛ و (۳) مانع از گرایش به دیگر سبک‌ها و قراردادهای می‌شوند. منع گرایش به دیگر سبک‌ها و قراردادهای در سنت‌های تئاتری به گونه‌ای است که گروهی که با سبک خاصی کار می‌کنند اصلاً متوجه دیگر سبک‌ها نمی‌شوند.

آنچه تماشاگران هنگام اجرا انجام می‌دهند.

- **درک ابتدایی تئاتر:** زمانی تماشاگر درکی ابتدایی از اجرای تئاتری خواهد داشت که (۱) بتواند هدفی که در طول اجرا به نمایش درآمده است را توضیح دهد؛ (۲) بتواند در طول اجرا، بطور همزمان واکنش‌های بدنی متناسب با اتفاقات روی صحنه داشته باشد و یا (۳) در طول اجرا، هماهنگ با اتفاق‌های روی صحنه حالت روحی متناسبی داشته باشد و متأثر شود.
- **درک عمیق‌تر عملکرد اجراگران:** زمانی تماشاگر درک عمیق‌تری از آن‌چه اجراگران انجام می‌دهند و چگونگی انجام آن‌ها خواهد داشت که با سنت‌های اجرایی که اجراگران همراستا یا مخالف آن‌ها عمل می‌کنند، آشنایی داشته باشد و بتواند عملکرد آن‌ها را توضیح دهد و بگوید که آیا آن‌ها موافق یک سنت عمل کرده‌اند و یا بر خلاف آن.
- **درک عمیق‌تر اجزاء اجرا:** زمانی تماشاگر درک عمیق‌تری از ساختار عناصری که در اجرا به نمایش در می‌آیند خواهد داشت که با ساختارهایی که در دیگر اجراها مورد استفاده قرار می‌گیرند آشنایی داشته باشد و از اطلاعات آن‌ها برای توضیح ساختار درونی این اجرا بهره ببرد.
- **درک تفسیرگرایانه‌ی یک اجرای تئاتر:** زمانی تماشاگر درک تفسیرگرایانه‌ای از یک اجرای تئاتری خواهد داشت که بتواند (۱) میان هدف اجرا و موضوع‌ها و تم‌های فرهنگ معاصر و

روز رابطه برقرار کند (که این شامل واکنش خود به هدف اجرا نیز می‌شود) و ۲) دربارهی این که چرا گروه برای رسیدن به هدف خود چنین ساختاری را برگزیده است دلایلی منطقی اقامه کند.

- درک نقادانه‌ی کامل اجرا: زمانی تماشاگر به درک نقادانه‌ی کامل اجرا دست می‌یابد که بتواند بدون پیش‌زمینه‌ی قبلی دربارهی این که این اجرا چه ویژگی‌هایی دارد، با آن مواجه شود و صرفاً به اجزاء اجرا توجه کند و نیز بتواند دربارهی عناصر اجرا که در راستای هدف اجرایی بوده‌اند و یا به آن لطمه زده‌اند صحبت کند و بگوید که آیا هدف اجرایی توسط عناصر اجرایی موجود قابل دستیابی است یا این که اجرا باید به عناصر اجرایی دیگری متوسل می‌شد.

درک نقادانه‌ی یک اجرای تئاتری سازماندهی جدید فرایندی خلاق است که توضیح می‌دهد چگونه یک اجرای تئاتری خاص، در کلیت خود و جزییاتش، اتفاق می‌افتد و آیا موفق شده است یا خیر. (Hamilton, 2007: 216-217).

شاید بتوان ریچارد فورمن و رابرت ویلسون را دو نمونه از کارگردانان این الگو دانست. «آنها چون واگنرهای امروزی اثر هنری جامعی خلق می‌کردند ... به رغم تداخل ایده‌های پیچیده‌ی معنوی، اجتماعی و سیاسی در کارهای این دو هنرمند، ایدئولوژی نه نقطه‌ی شروع فعالیت خلاقه‌ی آنها بود و نه هدف کارشان. در کار آنها هیچ‌گونه مضمون و پیامی به معنای ارسطویی کلمه به چشم نمی‌خورد. همچنین هیچ تلاشی برای به وجود آوردن همذات‌پنداری در تماشاگران صورت نمی‌گرفت. این اجراها چشم‌اندازهای شخصی بودند: سرد، با فاصله و معمولاً خلسه‌آور که به منظور درگیر ساختن تماشاگران در دیالکتیکی زیبایی‌شناختی، برنامه‌ریزی در جهت مواجهه با تماشاگران و چگونگی دست کاری اذهان آنان را کنار می‌گذارند» (آرونسون، ۱۳۸۳، ۱۵۸). کارهای ریچارد فورمن نیز حاوی عناصری از وودویل، فیلم نوار، نمایش خوفناک، برنامه‌های کاباره‌ای، کمدی بزن بکوب، فیلم اکسپرسیونیستی، کارناوال و شاید کمی هم مبتنی بر عناصر میرهولدی هستند (همان، ۱۸۲).



شکل ۴. نمایش زندگی و مرگ مارینا آبراموویچ به کارگردانی رابرت ویلسون با بازی مارینا آبراموویچ و ویلیام دفو و باب ویلسون؛ ۲۰۱۱

ریچارد فورمن و رابرت ویلسون هر دو بخشی از یک سنت شکل‌گرایانه‌ی متأثر در امریکا هستند که می‌خواهند تماشاگران را عناصر صوری موجود در یک اجرا آگاه سازند. واژه‌های جدیدی به دست آمده است که هدفشان برآشفتن الگوهای دید تماشاگر بواسطه‌ی رها ساختن متأثر از بند قراردادهای و ایجاد مجموعه‌ای از ساختارهاست. هرگونه کوشش برای القای یک تصور داستان‌گونه‌ی مبتنی بر یک چارچوب خطی محض به کنار نهاده شده است. متأثر در واقع به نیایش‌واره‌ای از تخیل و تصویرپردازی تبدیل شده است. این‌گونه متأثرها انتزاعی و غیر ادبی‌اند (اونز، ۱۳۷۷، ۱۵۳). فورمن به شیوه‌ی خاص خود از زبان بهره می‌گرفت، برای نمونه او از شیوه‌های استفاده می‌کرد که واژه‌ها با ضرباهنگ و شتاب متفاوت تکرار می‌شوند و پژواک می‌یابند و اصولاً هدف او پیام‌رسانی نبود. در برخی از اجراهای ویلسون نیز استفاده از گفتگوی واقعی بسیار اندک بود. عده‌ای اجراهای او را «سکوت‌های ساختاریافته» توصیف می‌کردند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله چهار ارتباطی میان متن و اجرا شامل الگوی ادبی، الگوی دو متنی، الگوی انواع و الگوی موزاییکی، با یکدیگر مقایسه و چگونگی درک و دریافت تماشاگران در هر الگو مورد بررسی قرار گرفت. در بررسی هر الگو پنج مورد برشمرده شد: کدام جنبه از متن در اجرا به نمایش در می‌آید؛ تماشاگران برای درک اجرا به چه مواردی رجوع می‌کنند؛ ملاک‌ها و معیارها چه هستند؛ آیا در آن الگو اجرا به عنوان اثر هنری پذیرفته می‌شود؛ و آیا خود متن مکتوب نیز به عنوان اثر هنری پذیرفته می‌شود و اگر بله چگونه. همچنین در بررسی هر الگو برخی از مدافعان آن الگو معرفی و نمونه‌هایی از عملکرد هنرمندان متأثری آن الگو ارائه شد. برای الگوی ادبی به استانیسلاوسکی و ژاک کوپو اشاره شد. برای الگوی دو متنی به نظرات جرال رابکین، آرتور میلر و تایروف و اجراهای گروتفسکی، بلاو و پرفورمنس گروپ؛ برای الگوی ادبی به تأثیر حماسی، کم‌دیا دل آرته یا تأثیر مستند که اروین پیسکاتور مبدع آن بود و برای الگوی موزاییکی به ژان لویی بارو و اجراهای ریچارد فورمن و رابرت ویلسون اشاره شد.

این پژوهش نشان داد که الگوی ادبی بواسطه‌ی وجود متن مکتوب و چاپ‌شده که امکان مقایسه را فراهم می‌سازد از اعتبار و ثبات بیشتری برخوردار است. از آنجا که در الگوی دو متنی نوعی اقتباس انجام می‌گیرد، این الگو چالش برانگیز است و امکان تعبیر و تفسیر بیشتری را فراهم می‌کند. الگوی ادبی بیشتر در نظام‌های آکادمیک و در نقد کاربرد دارد. ضمن این که شناخت انواع به شناخت اجراها نیز کمک می‌کند. این سه الگو به هر حال کم و بیش با متن نمایشنامه پیوند دارند. الگوی موزاییکی به استقلال هنر متأثر اعتقاد دارد و بیشتر متکی به اجزاء متأثری است تا به زبان. برای درک اجراهای مبتنی بر الگوی موزاییکی باید شیوه‌های ارتباطی اجراگران و تماشاگران مورد بررسی قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Literary Model
2. Two-text Model
3. Type Model
4. Mosaic Model
5. Stanislavski
6. Jacques Copeau
7. Théâtre du Vieux-Colombier
8. Molière
9. Jean-Baptiste Racine
10. Henrik Johan Ibsen
11. Vsevolod Emilevich Meyerhold
12. Hugh Hunt
13. Curtis Canfield
14. Jonne Akalaitis
15. American Repertory Theatre
16. Gerald Rabkin
17. Akropolis
18. Jerzy Grotowski
19. Elsinore
20. Crooked Eclipses
21. H. Blau
22. Dionysus in 69
23. Performance Group
24. Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)
25. Ann Marie Macdonald
26. Richard Mennen
27. Alexander Tairov
28. Herman Northrop Frye
29. Edward Henry Gordon Craig
30. Jean-Louis Barrow

پایگاه اینترنتی داندلود نشریات دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۹) حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر، چاپ نوزدهم، تهران: نشر مرکز
- روز اوزن، جیمز. (۱۳۷۶) *تئاتر تجربی، از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک*، ترجمه‌ی مصطفی اسلامی، تهران: سروش
- سلنیه، ژان لوک. (دوره جدید شماره ۳ پاییز و زمستان ۱۳۸۴) «ارتباط کارگردان- نمایشنامه نویس»، در *فصلنامه‌ی تخصصی تئاتر*، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، ترجمه‌ی محمدرضا خاکی
- فورتیه، مارک. (۱۳۸۷) *مقدمه‌ای بر تئوری/تئاتر*، ترجمه‌ی علی ظفر قهرمانی نژاد، تهران: سمت.
- آرونسون، آرنولد. (۱۳۸۳) «اسمیت، ویلسون و فورمن»، در *مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین*، به کوشش علی اکبر علی‌زاد، مترجم مجید اخگر، تهران: نشر ماکان.
- نصرالله، زاده مهدی. (۱۳۸۴) «تئاتر آوانگارد از ۱۸۹۲ تا ۱۹۹۲»، در *فصلنامه‌ی تخصصی تئاتر*، تابستان ۱۳۸۴، صص. ۲۰۲-۱۹۰.
- هنفلینگ، سواد. (۱۳۸۹) *چیستی هنر*، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: هرمس.

- Canfield, Curtis (1963). *The Craft of Play Directing*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Carroll, Noel (1998). *A Philosophy of Mass Art*. London: Oxford University Press.
- De Marini, Marco (1993). *The Performance Text, Aine O'Healy* (Bloomington: Indiana University Press.
- Hamilton, James R. (2007). *The Art of Theatre*, New York: Blackwell.
- Hunt, Hugh (1954). *The Director in the Theatre*, New York: Routledge and Kegan Paul.
- Mamet, D. (1978). *True & False, Heresy and Common Sense for the Actor*, London: Faber & Faber.
- Saltz, David (1995). "When is the Play the Thing?", in *Analytic Aesthetics and Dramatic Theory*, United States of America: the University of Michigan Press.
- Woodbury, Lael (1976). *Mosaic Theatre, the creative use of theatrical constructs* Dean, College of Fine Arts and Communications Brigham Young University.