**درباره ی مسئله ی مبانی تئوریک نقد تئاتر معاصر**

وادیم ماکسیموف

استاد موسسه هنرهای نمایشی روسیه در پتربورگ

میان منتقدان تئاتر حرفه ای امروز، نظر غالب بر این است که یک اثر هنری مدرن نمی تواند شاخص های مشترکی برای ارزیابی داشته باشد. هیچ کس نمی تواند مطابقت یک اثر را با هر گونه کانون هنری تعیین کند، زیرا که آنها وجود ندارند. نظریه پردازان امروز تئاتر، هنر تئاتر را فقط به عنوان « رخداد» بررسی می کنند.

منتقدان رسمی تئاتر هر گونه شاخص ارزیابی را رد می کنند، زیرا که هنجار، موضوعیت قضاوت است، و به هیچ وجه اجازه نمی دهد « رای » اتخاذ شده، مورد استدلال قرار گیرد. این گرایش صریح، منجر به بروز احساسات خود به عنوان بالاترین مرجع « هنری» می شود. لف یوسیوویچ گیتلمان[[1]](#footnote-1)، به طور خاص، درباره ی این مسئله گفته است.

وظیفه ی نقد ( به گفته ی لف یوسیوویچ گیتلمان) این است که یک ارزیابی عینی از اجرا ارائه دهد، که آنچه را که به زبان تصاویر هنری بیان شده است را به صورت تحلیلی « پایان دهد» . برای این، دو شرط ضروری است: باید از ارزیابی نقد و مسئولیت وی در قبال سخنانش اطمینان کسب شود . منتقد موظف است درباره عواقب دخالت خود در فرایند تئاتر و این واقعیت که به روح کارگردان و بازیگر آسیب و زخم نزند ، فکر کند . لف یوسیوویچ گیتلمان این وضعیت را همیشه و با دقت رعایت می کرد. لف یوسیوویچ نارضایتی خود را از منتقدان معاصر پتربورگ پنهان نمی کند که« غالبا به نحوی ضعیف» می نویسند و « از اظهار نظر نهایی درباره ی اجرا پرهیز می کنند. زیرا در مقالات اینها، افسوس، همچون اکنون، مد شده است، بیشتر درباره ی خود نویسنده است تا در مورد آنچه که مقاله درباره ی آن نوشته شده است. می خوانم و فکر می کنم که نویسنده چقدر کلمات زیبای ماهرانه می داند، چقدر ساختن عبارات والا دشوار است، چه عبارات غیر منتظره و شگفت انگیزی را خلق می کند، چقدر در آن، در نویسنده، کنایه ، شوخ طبعی، در رابطه با تماشاگر دیده می شود...، همانطور که او، نویسنده، بسیار درباره ی خود می اندیشد، با چه سخاوت تاجرانه ی جسورانه ای خود را نشان می دهد، گویی خواننده تنها به خود علاقه دارد و به هیچ وجه، به اجرایی که در آن به طور گذرا چندین کلمه طعنه آمیز می اندازد، توجه نمی کند. بنابراین، معلوم می شود که اجرا فقط بهانه ای است تا با صدای کامل نویسنده را بیان کند». بدیهی است، که لف یوسیفوویچ به گرایش های اصلی، که در نقد تئاتری دهه 1990 شکل گرفته بودند، پی برده بود.

نقد حرفه ای از آن زمان به همان صورت باقی مانده است، اما گرایش های کاملا جدیدی پدیدار شده اند که جامعه و فرهنگ جدید را بازتاب می دهند.

در میان منتقدان معاصر، اعتقاد بر این است، که منتقد، درک تماشاگر را بیان می کند( تنها حرفه ای تر بیان می کند). با این حال، درک « انتقادی» و تماشاگری – اشکال کاملا متفاوتی از بازتاب هستند. اجرا تا زمانی که دریافت، احساس و درک نشود، به پایان خود نخواهد رسید. دیدن اجرا و درک آن، امری معمول است، اما این هنوز بازتاب نیست. بازتاب – فرایندی مستقل است که پس از درک تماشگر به وجود می آید ( یا به وجود نمی آید). نقد حرفه ای تئاتر در فاصله ی بین قرون نوزدهم و بیستم شکل می گیرد. « نقد عینی» فردیناند برونتیر از روش پوزیتویستی تاین استفاده می کند. اسکار وایلد در همان زمان، مفهوم نقد هنری ( نقد – نوعی هنر والاست) را تدوین کرد. فلیکس فینیون، خالق پژوهش هنری سمبلیستی، ایده ی نقد موجز را مطرح کرد. و غیره... اما مهمترین سهم در نقد حرفه ای تئاتر متعلق به ماکس هرمان است، که علم « مطالعات تئاتر» را ایجاد کرد. در شخص هرمان و پیروان او نقد تئاتر نخست به عنوان فهم تئوریک ، نه در قالب مفاهیم فلسفی یا نظریه پردازی بازیگری، بلکه در قالب علمی، متمرکز در تئاتر به عنوان موضوع اصلی پژوهش استنباط شد. بر اساس نظریه تئاتری مدرن بود که نقد تئاتری واقعی شکل گرفت.

مدرسه تئاتری هرمان اصول ذیل را رعایت می کرد:

* وحدت تئوری، تاریخ و انتقاد؛
* به رسمیت شناختن موضوعِ پژوهش تئاتر؛
* بازسازی اجرا از طریق ایجاد پروژه ی توپوگرافی؛
* استفاده از علوم مرتبط – مطالعات هنر، ادبیات شناسی، روان شناسی، باستان شناسی، جامعه شناسی، تاریخ هنر و غیره.

با استفاده از این اصول، نقد نه تنها درک تماشاگر را « شکل می دهد» بلکه منظور نویسنده را که در اساس اجرا قرار دارد، تشخیص و بازسازی خواهد کرد.

در حالت ایده آل، رهنمون های انتقادی، حامل پیشرفت بیشتر تئاتر است و در نتیجه، وظایفی که توسط دنیس دیدرو تعیین شده است را اجرا می کند: پرورش هنرمندان و افراد عادی.

اگر نقد در این زمینه هیچ کاری انجام ندهد، باز هم عملکرد مفیدی را انجام می دهد – درک پیش پافتاده ی مبتذلی را بیان می کند و بنابراین ، به هنرمند- خلاق اجازه می دهد ازآن دور شود.

نقد تئاتر معاصر ارتباط خود را با مکتب هرمان کاملا از دست داده است. اول از همه، چرا که از هیچ مبنای نظری استفاده نمی کند. شاید این ناشی از درک گذشته از تئاتر باشد، که بر اساس آن تئاتر عبارت است از: («A» برای «B» در مقابل« C» بازی می کند). اکنون دوره ی این مدل به پایان رسیده است. نقد تئاتری دارای بنیان نظری دیگری نیست.

در غیاب مطالعات تئاتر، نقد وارد وضعیت افراطی دیگری می شود. تنها فنون نمایش را بیان می کند. از تجزیه و تحلیل اجرا امتناع می ورزد، زیرا نویسنده آن، ظاهرا، دارای اندیشه نیست، و تنها اظهار نظر می کند.

این شیوه ای است، که حقایق در آن بیان می شود، دریافت تماشاگر را تثبیت می کند، و همچنین جنبه های اجتماعی اجرا را تقویت می کند، که در حال حاضر وبلاگ نویسی تئاتری به طور گسترده ای گسترش یافته است. طبیعی است، که پیشگام این مسیر، ویکتور ویلیسوف، که در حال حاضر وارد شکل چاپی شده است.

انتشار کتاب ویلیسوف « همه ی ما حالت تهوع داریم»، بدون شک، یک رویداد مهم در زندگی تئاتری روسیه است. تا به حال، حوزه وبلاگ به عنوان بخشی از واقعیت مجازی وجود داشته است، که به همه « نهادها» ( از جمله تئاتر) بدون تمایز حمله کرده است، و « جامعه تئاتری» بدون وقفه با آن در نزاع بوده است. و بنابراین، سرانجام، یکی از محبوب ترین وبلاگ نویسان « به زمین آمد» و محصولات کاغذی زیادی منتشر کرد، با هدف توضیح اینکه، تئاتر چیست، یا حداقل، منظور وبلاگ نویسان از تئاتر چیست. نادیده گرفتن این رویداد غیرممکن است، فقط به این دلیل که خواننده ها ی مختلف – از بازیگر حرفه ای تا افرادی که هرگز به تئاتر نرفته اند- مشتاقانه به جان کتاب می افتند .

ظاهر کتاب، و اولین سطور آن، اولین ارتباط تصادفی را تایید می کنند – جلوی ما « راهنمایی نارنجی» قرار دارد. نویسنده با « رهنمون هایی برای خواننده» شروع می کند، که در آن موظف است برای تماشگر توضیح دهد که تئاتر مدرن چیست. به نظر می رسد که هیچ کدام از نویسندگانی که درباره ی تئاتر می نویسند، این فکر ساده به ذهنشان خطور نکرده است. همه به روشنفکران و افراد تئاتر روی می آوردند، و متضمن پارامترهای شناخته شده ی این پدیده است، اما هیچ کس با تماشاگر « فاقد آموزش» صحبت نمی کند. تنها کتابی که از صد سال پیش « تئاتر چیست» در خاطرم است، که در آن دن کیشوت شجاع، نیکلای اورینوف، تمام جزئیات پذیرفته شده را به طور کامل و دقیق به آگاهی « کودکان» رساند. در حقیقت ، ویکتور ویلیسوف دارای پیشگفتاری با نقل قولی از خارمس[[2]](#footnote-2) است، که در ابتدا، عنوان کتاب و نگرش نویسنده به تئاتر را توضیح می دهد. بنابراین، نیازی به صحبت درباره ی یک دیدگاه « طبیعی»، در روحیه لف تالستوی نیست. و هر دو تکنیک بازیگری هستند.

ویلیسیوف با آنچه که نقد حرفه ای می تواند به راحتی با آن موافق باشد، با شهرت خود قرائت کرد: « تئاتر دراماتیک به نوعی پوسیده است». اما مرسوم است در این باره با ظرافت بیشتری سخن گفته شود.

شعار اصلی نویسنده، زیبایی در ساده لوحی و متانت خود است: هنر باید مدرن باشد، اما به محض اینکه نویسنده توضیحی در این مورد ارائه دهد، اشتباه معیارهای مدرنیته آشکار می شود. به نظر نویسنده، رپرتوار کلاسیک نباید بیش از 20 درصد کل رپرتوار باشد. اما چرا اجرای امروزی توسط درام نویس تعیین می شود؟ و چه چیزی در قرن جدید « کلاسیک» به حساب می آید؟

مزیت آشکار ویلیسوف در مقایسه با نقد حرفه ای تئاتر – جستجوی مداوم معیارهایی است که بر اساس آن، اهمیت هنری اجرا تعیین می شود. منتقدان حرفه ای در این مورد نمی اندیشند، زیرا معتقدند که این امری واضح است.

ویلیسوف در تلاش است قوانین کلی تئاتر را بیابد. او به دنبال جایگاهی برای سوزان سانتاگ است، که در اواسط دهه ی 1960، به شدت « مخالف تفسیر» بود. ویلیسوف از این نتیجه می گیرد که نیازی نیست چیزی را در تئاتر درک کرد. با این حال، سانتاگ نه در این مورد، بلکه در مورد این واقعیت می نویسد که « تفسیر » درک نمی دهد. به عبارت دیگر، درک فراتر از نقد و مفهوم ، یعنی شناخت به معنای ارسطویی اتفاق می افتد.

کاملا منطقی است، که هنگام خودداری از درک ، تئاتر « دیداری » به یک ارزش در فضای فرهنگی مدرن بدل می شود. « در این مسیر، تجسم هنری به راحتی از مرز ژانرها و زبان ها عبور می کند و ما نیازی به درک چیزی نداریم».

ویلیسوف در تلاش برای شبیه سازی دیدگاه تماشاگر خاطر نشان می کند، که تئاتر معمولا در اولین دیدار یکبار و برای همیشه تماشاگر را می ترساند. تماشاگر نمی داند کجا می رود و انتظار چه چیزی را دارد و همیشه متوجه چیز اشتباهی می شود. ویلیسوف می نویسد: از «گزینه ها آگاه نیست» و رسانه ها « نمی خواهند یاد بگیرند که درباره ی تئاتر مدرن حرف بزنند».

در اینجا مشخص می شود که ویلیسوف پیشنهاد گفتگویی جهانی درباره ی تئاتر می دهد، اما در عین حال ، وظیفه ای برای ارزیابی انتقادی اجرا قرار نمی دهد. وی ، بیشتر، در اصل نقد را رد می کرد . وظیفه ی اصلی تجزیه و تحلیل انتقادی، در عین حال، - نه توضیح دادن اجرا یا هشدار به تماشاگر درباره ی خطراتِ، نه ساده ، بلکه پیچیده کردن ، برای رسیدن به ماهیت آن است . یک منتقد واقعی باید درک فکری و احساسی اجرا را با هم ترکیب کند و بدین وسیله، بینش کارگردان و درک تماشاگران را به هم مرتبط کند.

این کتاب که در شرایط معاصر حداکثر توجه را برانگیخت، وظیفه ی اصلی خود را از پیش به انجام رساند. این وظیفه مصادف است با کاری که هانس تیس لیمان دقیقا 20 سال پیش انجام داد. هم لمان و هم ویلیسوف، وضعیت واقعی تئاتر را خام و جهانی بیان می کنند. برای لمان تئاتر خارج از درام است و برای ویلیسوف تئاتر با فرم و تکنیک تاثیر می گذارد . بی اهمیت است؟ نه واقعا. هر دو گرایش در تئاتر اوایل قرن بیستم ظاهر شدند، اما اکنون ، آنها تنها توسط تماشاگر/ خواننده ژرف نگر درک می شوند. هر دو کتاب « باتلاق » تئاتر را به جنبش درآوردند.

ویکتور ویلیسوف به وضوح از انتقاد تحلیلی خودداری می ورزد و به سمت خلاقیت هنری مستقل حرکت می کند. او نه اجرا را، بلکه تکنیک و جزئیات را درک می کند. اما نقد حرفه ای نیز از تجزیه و تحلیل خودداری می کند و خود را محدود به احساسات شخصی تماشاگران می کند.

آخرین متنی که از زیر قلم نقد تئاتر بیرون آمد و توجه همگان را به خود جلب کرد، کتابی بود از کارینا دوبروتورسکایا با عنوان « آیا کسی دختر مرا دیده است»، که به عنوان خاطرات نگارش یافته است[[3]](#footnote-3). شکل هنری که نقد تئاتری بسیار به آن می پردازد، توسط دوبروتورسکایا[[4]](#footnote-4) با استفاده از پیرنگ رمان زنانه به دست آمد. در عین حال، زیبایی شناسی انتقادی- نمایشی به حیات خود ادامه داد. و سوژه ی کتاب نمایشی از زندگی بود . چنین فرم تحریف شده ای فرصتی واقعی برای رساندن محفل تئاتری به سطح خوانندگان انبوه بود . از آن زمان، تمایل به حداکثر بیانِ توصیف تجربه شخصی به گرایشی تعیین کننده در نقد تئاتر حرفه ای بدل شده است.

بنابراین، هم نقد عملی ویلیسوف و هم نقد حرفه ای تئاتر به سرعت از خود نقد و تحلیل انتقادی دور می شوند.

ویلیسوف توضیحات ذیل را درباره ی تئاتر ارائه می دهد: « تئاتر – ایده، تجربه و برداشت است»، و به درستی، این انتزاع است که اجازه می دهد هر معنایی در آن قرار داده شود، که در نهایت، فقط منجر به درک مثبت از واقعیت تئاتر می شود. نویسنده کتاب، صریحا به موضع « تئاتر – جادو است» می خندد و همچنین این واقعیت را که « در تئاتر در لحظه ی زنده ای، نوعی جوهر عرفانی زاده می شود که به روش های غیر قابل توضیحی قادر است تماشاگر را به سمت کاتارسیس سوق دهد». به شکل مضحکی شکل گرفته است. در واقع، تماشاگر نه به وسیله ی « روش های غیر قابل توضیح»، بلکه از طریق منطق واضح اثر، و اجرای قوانین روان و واکنش زیبایی شناسی به کاتارسیس می رسد.

لف ویگوتسکی، اول از همه، ساختار یک اثر هنری را مطالعه می کند، و در این ساختار، او همیشه تناقض خاصی را پیدا می کند، زیرا تخلیه انرژی خارجی در دو جهت مخالف اتفاق می افتد. این اساسا واکنش زیبایی شناسی را از هر احساس عادی متمایز می کند. « در هر اثر هنری ( ما می توانیم)، احساسات ناشی از مواد و احساسات ناشی از فرم متفاوت است». این احساسات در جهت مخالفی هدایت می شوند، اما واکنش هنری تماشاگر تنها زمانی بروز می یابد که این واکنش ها متقابلا در یک نقطه حل شوند. ویگوتسکی می گوید: « نقطه پایانی» ( شاید بتوان گفت تعریف - فرجام تعارض است). این بدان معناست که نقطه حل احساسات شکل و احساسات مطالب به طرز شگفت انگیزی با نقطه حل متقابل پیرنگ و سوژه مشابهت دارد! ( ویگوتسکی این نقطه را با اتصال کوتاهی مقایسه می کند. در واقع، به یک معنا، پس از روشنی پر نور درگیری حل می شود : نور فرو می افتد). « این روندی است که ما می خواهیم کاتارسیس بنامیم». ویگوتسکی این فرایند را نه تنها با مثال تراژدی، بلکه با مثال های افسانه ها و قصه ها روشن می کند.

کاتارسیس ( دگرگونی هنری تماشاگر) در نتیجه فرجام ، یعنی نقطه همگرایی طرفین درگیری، پیرنگ و سوژه، فرم و محتوا اتفاق می افتد. این نظریه کاتارسیس است که توسط ویگوتسکی تدوین شده است. اگر این نقاط با هم منطبق نباشند، قانون واکنش زیبایی شناسی کار نمی کند و کاتارسیس به وجود نمی آید.

تمام قسمت اول کتاب ویلیسوف به فناوری های مختلف-(vr) [[5]](#footnote-5) در تئاتر اختصاص دارد. در عین حال، واقعیت های مجازی، نه به عنوان فناوری، بلکه به عنوان هدف اصلی تئاتر در نظر گرفته می شوند. به همین دلیل، نویسنده اولویت را در تئاتر مدرن، به چندین کشور اروپایی می دهد.

می توان با ارزیابی های سختگیرانه ی تئاتر روسیه (« همه ی ما حالت تهوع داریم» و موارد مشابه) موافق بود ، اما استدلال ناراحت کننده ای است . اعتراض اصلی – نارسایی تکنیکی است.

غلیان های های تکنولوژیکی در تاریخ تئاتر امری طبیعی است . رنسانس ایتالیا از این نظر متمایز است : فضای تئاتر و صحنه ها و بازیگران آماتور و دراماتورژ را به زیر سلطه خود درآورد. در قرون هفدهم و هجدهم دگرگونی تئاتر به « ضیافتی برای دیده» در ارتباط با ظهور تکنولوژی های نوین صورت گرفت. و حتی قبل از آن اجراهای تئاتری کلادیوس جالینوس – بزرگترین پزشک، نویسنده، مهندس اواخر دوران باستان وجود داشتند. او اجراهای کاملی ایجاد کرد، که در آن از مکانیزم های پیچیده ای استفاده می کردند، و یادآور چیدمان صحنه با برنامه هایی بود که مشارکت بازیگران در آن ها تعبیه نشده بودند.

ویلیسوف از پیشرفت منحصر به فرد فناوری راضی است. توهم او آشکار است: « ضیافت برای دیده» به خودی خود هدف نیست، بلکه عنصری از شکل است. با این حال، پژوهشگران تئاتر دیداری نیز همین اشتباه را دارند.

با گذار به صحبت درباره ی پرفورمنس[[6]](#footnote-6)، ویکتور ویلیسوف نیز یک اشتباه رایج را مرتکب می شود. او معتقد است که اصل پرفورمنس در کتاب های اریک فیشر- لیخته و روزلی گولدبرگ توضیح داده شده است. اما گولدبرگ در کتاب خود « هنر اجرا»، نه تنها به تاریخ اجراها، بلکه به هرگونه اجراهای آوانگارد می پردازد. این امر، ناشی از نادرستی در ترجمه مفهوم است. برای فیشر-لیخته مفهوم اصلی اجرا نیست، بلکه اجراگری – رویداد، ترکیب آزادی اجرا است که در اجرای او به گرایش اصلی تئاتر معاصر تبدیل شده است. ویلیسوف به مفهوم فیشر-لیخته بدگمان است، اما در ارزیابی هایش از اجراها، اجراگری به ضوح از تئاتری بودن خارج می گردد.

کتاب ویکتور ویلیسوف نشان می دهد که مبنای نظری نقد، ضروری است.

اریک فیشر لیخته مبنای نظری ارائه می دهد، اما تئاتر را به یکی از سویه های اجرایی تقلیل می دهد. وقتی از تئاتر مدرن صحبت می کنیم، فقدان تئوری آشکار است. امروز نمی توان باور کرد که تئاتر-( «A»+«B» برای «C» بازی می کند)، است. امروز « A سقوط کرده است، B مفقود شده است، تماشاگر C با خودش بازی می کند».

همچنین ایده ی تئاتر پسادراماتیک نمی تواند به یک پایه تئوریک بدل شود. ویلیسوف به درستی کشف می کند که اضمحلال پایه های دراماتیک، تعریفی از تئاتر نیست ، بلکه حاصلی از « نمود» زیبایی شناسی است. اما با این درک، ویلیسوف تا حد زیادی با لمان ( به ویژه، در این که بازگشت به تئاتر دراماتیک غیر ممکن است) شباهت دارد.

با این حال، هر دو ایده ی مرکزگرایی ادبی را وارد تئاتر دراماتیک کردند. اما تئاتر بیشتر از یک قرن پیش متوقف شد و تمام این مدت به عنوان یک پدیده ی مصنوعی ( در ابتدا – همگرایانه) به جای پدیده های دیداری یا ادبی رشد یافت.

بنابراین، در نتیجه تمام مفاهیم مرتبط در بین این دو : پسادراماتیسم و اجراگری ادغام و مشخص می شوند.

1. در نهایت، ارزیابی کلی تئاتر مدرن، به گفته ویلیسوف به شرح ذیل است: تئاتر نیازی به درک و تفسیر ندارد:
2. اولویت مطلق به درک بصری تئاتر داده می شود؛
3. گرایش اصلی نه اجرایی بلکه تکنولوژیکی است.

رد اجرایی، موضع ویلیسوف را به موضع بخش های اصلی نقد حرفه ای در رابطه با کتاب اریکه فیشر-لیخته « زیبایی شناسی اجرا » نزدیک می کند.

کتاب ویلیسوف – نه تنها در نو کردن مسائل مهم تئاتر، بلکه در تحقق مهمترین وظایف عملی نیز اهمیت دارد.

اولا، تماشاگران وسیعی و همچنین کارآموزان تئاتر، اطلاعات متفاوتی درباره ی تئاتر تماما نویی از کتاب دریافت می کنند. نویسنده تعداد بی شماری از پروژه های تحقق یافته و نیافته را بازگو می کند. و به پوشش گسترده ای می رسد.

ثانیا، این بازگویی نسبتا با کیفیت، و با ذکر منابع خاص انجام می شود : ویلیسوف از ویکی پیدیا استفاده نمی کند. در اینجا هیچ تلاشی برای تحلیل و آشکار سازی زیبایی شناسی اجرا انجام نمی شود، اما همیشه تصویر بصری و شیوه ی اصلی تئاتر وجود دارد. ویلیسوف، همانند منتقدان حرفه ای، واضح ترین جزئیات را ، اما به صورت تصادفی ارزیابی می کند، و هرگز ساختار اجرا را ارزیابی نمی کند.

ثالثا، ویلیسوف به طور مداوم تز فرموله شده ی اولیه را اجرا می کند، و اجرا نیازی به ارزیابی ندارد. بنابراین، نیاز به نقد تئاتر زیر سوال می رود.

البته، نمی توان موضع گیری وی را انتقادی- عینی دانست. ویلیسوف وظایف کاملا عملی برقرار می کند، چیزی جدیدی که می توان عنوان « نقد عملی » نامید، ایجاد می کند.

برای تجزیه و تحلیل انتقادی جدی، قوانین ساده ای باید رعایت شود :

1. تجزیه و تحلیل انتقادی باید متکی بر موضع زیبایی شناسی واضحی باشد. به یک نقطه شروع و سیستم مختصات نیاز است. اگر چنین نباشد – معیار مخالفت « می پسندم – نمی پسندم » خواهد بود.
2. منتقد، حقایق، تکنیک ها را آشکار می کند، اما آنها را تفسیر نمی کند. ورود انجمن های شخصی به متن انتقادی، نه بر روی نمایش ، بلکه بر روانشناسی منتقد متمرکز می شود.
3. هر گونه دریافت رسمی از نمایش باید در ساختار کلی اجرا گنجانده شود. هر اثر هنری – همیشه ساختار است. لازم است همسازی تمام وسایل هنری اجرا را شناسایی کرد.
4. سخن درباره ی این واقعیت نیست که یک روش تجزیه و تحلیل یا دیگری را انتخاب کند، بلکه این واقعیت است که از همه ی آنها استفاده کند. تصویر عینی را تنها با کمک پروژه ی روش شناختی، یعنی اضافه کردن روش های تجزیه و تحلیل متفاوت به منظور درک چند جانبه ی پدیده های هنری می توان دریافت کرد .

عنوان اصلی:

**К проблеме теоретических оснований современной театральной критики В. И. Максимв**

1. منتقد تئاتر روس، رئیس گروه هنرهای خارجی آکادمی هنرهای تئاتر سن پتربورگ، یکی از بزرگترین متخصصان روسی در تاریخ تئاتر فرانسه [↑](#footnote-ref-1)
2. دانیل خارمس – شاعر، داستان نویس و نمایش نامه نویس ابزود دوران اولیه اتحاد جماهیر شوروی. [↑](#footnote-ref-2)
3. کتاب به شکل نامه نگارانه تدوین شده است که اصطلاحا سبک اپیستولاری خوانده می شود [↑](#footnote-ref-3)
4. Karina A. Dobrotvorskaya [↑](#footnote-ref-4)
5. virtual reality – اشیاء واقعیت مجازی معمولا مشابه رفتار اجسام مشابه در واقعیت مادی برخورد می کنند، کاربر می تواند مطابق قوانین واقعی بر روی این اجسام عمل کند. [↑](#footnote-ref-5)
6. مراد اجراهای معاصر(در تقابل با اجراهای سنتی) است نه به طور خاص مفهوم پرفورمنس آرت [↑](#footnote-ref-6)