به نام خداوند جان و خرد

نقد و دراماتورژی در تئاتر

ریچارد شکنر/کتی تورنر/ سین کی. برنت/ الینور فوکس

ترجمه

ابراهیم رنجبر

با جستاری از حمید نشاط

انتشارات شهر راز
۱۴۰۲

سرشناسه	:	رنجبر، ابراهیم، ۱۳۶۹ –
عنوان و نام پدیدآور	:	نقد و دراماتورژی در تئاتر [گردآورنده و مترجم] ابراهیم رنجبر.
مشخصات نشر	:	شیراز: شهر راز، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری	:	۱۰۰ ص.: مصور.
شابک	:	۹۷۸-۶۲۲-۹۹۱۱۸-۰-۸
وضعیت فهرست نویسی	:	فیپا
یادداشت	:	نویسندگان مقالات ریچارد شکنر، کتی تورنر، سین کی. برنت، الینور فوکس.
موضوع	:	نمایش -- تاریخ و نقد
موضوع	:	Theater -- History and criticism
موضوع	:	نمایشنامه‌پردازی
موضوع	:	Drama -- Technique
موضوع	:	نمایش -- ایران -- تاریخ و نقد
موضوع	:	Theater -- Iran -- History and criticism
موضوع	:	نمایش-- مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع	:	Theater-- Addresses, essays, lectures
شناسه افزوده	:	نشاط، حمید، ۱۳۷۰–
رده بندی کنگره	:	PN ۲۰۳۷/ ن۹ر ۱۳۹۷
رده بندی دیویی	:	۰۹/۲۷۹
شماره کتابشناسی ملی	:	۵۲۷۰۹۸۶

انتشارات شهر راز: شیراز

تلفن: ۰۹۱۷۸۱۶۲۷۴۰

ایمیل: theater.rahimi@gmail.com

نقد و دراماتورژی در تئاتر

ریچارد شکنر/کتی تورنر/ سین کی. برنت/ الینور فوکس

ترجمه: ابراهیم رنجبر/ با جستاری از حمید نشاط

ویراستار: دکتر لیلا زارعی

صفحه آرا: :محمدعلی رحیمی

طراحی جلد: مطهره ارجمند

نوبت و سال چاپ: چهارم ۱۴۰۲/ شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۹۱۱۸-۰-۸

چاپ و صحافی: دیجیتال بلوط

قیمت شومیز: ۷۴۰۰۰۰ریال

تقدیم به یرژی گروتفسکی

همو که به ما در تئاتر اندیشیدن را آموخت.

فهرست

مقدمهٔ مترجم	۱۱
شهر سوخته/ حمید نشاط	۱۵
نقد در تئاتر/ریچارد شکنر	۲۹
دراماتورژی چیست؟/ کتی تورنر–سین کی. رنت	۵۱
افتادن گذار الینور فوکس به سیاره‌ای کوچک/ الینور فوکس	۸۷
تصاویر	۹۷

مقدمه مترجم

ابراهیم رنجبر

مقدمهٔ مترجم

Οι῾ομ΄ακουσανηρίες αρτιως εχει γυναι,
ψυχης πλανημα κανακινησις φρενων

آه بانوی من، پس از شنیدن این سخن چه یادها و چه آشوب‌های سهمناکِ روانی‌ای که به سوی من هجوم می‌آورند.
(ادویپوس خودکامه: بند)

در عصر یکی از روزهای خردادماهِ ۱۳۹۷ بود که برای شرکت در جلسه نقدِ نمایشی که همان اواخر اجرا شده بود، دعوت شدم. در آن‌جا به عنوان منتقد سخن می‌گفتم. قبلا نمایش را دیده و ضعف‌هایی اساسی در آن مشاهده کرده بودم. در جلسه نقد که در سالنی کوچک و مملو از مشتاقان تئاتر برقرار بود، از فقدانِ بوطیقا و عدم توجه آن نمایش، به مسالهٔ دراماتورژی سخن به میان آوردم. اکثر مخاطبانِ من که بیشترشان دانشجویانِ تئاتر بودند، درست نمی‌دانستند بوطیقایِ نقد و دراماتورژی چیست. در آن جلسه کوشیدم تا کمی ضرورتِ توجه به موضوعاتِ مطرح شده را برایشان تشریح کنم، اما به هر روی مجال اندک بود و سخن بسیار. از سالن که بیرون آمدم تصمیم گرفتم مجموعه‌ای را گردآوری و ترجمه کنم؛ به این امید که شاید این مجموعه بتواند کمی از عطشِ مخاطبان برای دانستن این موضوعات اساسی بکاهد و نیازشان را برطرف سازد.

مجموعه‌ای که پیش روی شما مخاطب عزیز قرار دارد، ترجمه سه متن بسیار مهم است که دانشمندان عرصه‌ی تئاتر، دفتری کرده‌اند. هدف از این مجموعه به نوعی برطرف کردنِ نیازِ مخاطب به دانش نظری در حوزه‌ی دراماتورژی و نقدِ تئاتر است.

یکی از ایرادهای اساسی، به‌خصوص در حوزه‌ی تئاتر، عدم توجه کافی به مباحثِ نظری است. مباحث نظری به یقین در تولید آثارِ فاخرتر نقشی مستقیم داشته و کشتی تئاتر را به ساحلی امن‌تر رهنمون خواهد شد. وضع دانش نظری که هم‌چون نقشه راه در حوزه علمی کار می‌کند، به هیچ عنوان خوب نیست. مقالات و کتبی که غالباً ترجمه می‌شوند،
کارآمد نبوده و تنها عنوان‌هایی فریبا هستند. در دانشکده‌ها و گروه‌هایِ تئاتری عنایتی به مباحث علمی و نظری نمی‌شود و خود به چشم دیده‌ام که بازیگرانی با سابقه‌ی متجاوز از چند دهه در عرصه‌ی بازیگری، مهم‌ترین نوشته‌های نظام‌های پرورش بازیگر و روش‌های بازیگری را نخوانده و در آن‌ها تفحص نکرده‌اند که این جای بسی تاسف دارد.

مجموعه‌ی حاضر متشکل از ترجمه‌ی سه نوشته است. نوشته نخست ترجمه متنی درباره‌ی نقد در تئاتر است که تئاترپژوه معاصر ریچارد شکنر آن را نوشته است. شکنر که ژرفنایِ نوشته‌هایش بر همگان روشن و مبرهن است، در این نوشتار می‌کوشد تا اصول، مبانی، ضرورت، کارکرد و اهدافِ مهمِ نقد در تئاتر را با ایجادِ گفت‌وگویی در سنت نقد واشکافی کند. در این نوشتار او به مباحث اصلی که در سنت نقد تئاتری مطرح است پرداخته و هریک را ارزشیابی می‌کند.
نوشته دوم را کتی تورنر و سین کی. برنت نوشته‌اند که به صورتی نسبتاً مبسوط، نخست به چیستان دراماتورژی، سپس تاریخ و در نهایت ضرورت‌ها و کارکردهای آن می‌پردازند. آن‌ها در این نوشته به بررسی دراماتورژیک نمایش‌نامه‌های معروفی چون در انتظار گودو نوشته بکت و مانند آن پرداخته و به صورت عملی و علمی کارکرد دراماتورژی را نشان می‌دهند.

و اما نوشتار سوم که درس‌نوشته‌ی معروفِ الینور فوکس است، روش قدم به قدم دراماتورژی را نشان می‌دهد. در نوشتار قبل اشاراتی به پرسش‌های مهم این متن می‌شود و خواننده می‌تواند در ادامه، همین متن را به صورت کامل مطالعه کند. فوکس این درس‌نوشته را به عنوان دست‌مایه‌ی تدریس در دانشگاه ییل به کار گرفته است. او در این نوشته پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که باید در هنگام دراماتورژی و تحلیلِ یک متنِ نمایشی پرسید. این پرسش‌ها گام به گام به برساختنِ جهان دراماتیک متن کمک شایانی می‌کنند و این اجازه را می‌دهند تا بر اساس پاسخ‌های مکشوفه به جهانِ دراماتیک متن ورود کرده و بتوانیم هر نمایش‌نامه‌ای را مبتنی بر افق فرهنگی خودمان دراماتورژی کرده و برای اجرا آماده سازیم. در جای‌جای این مجموعه، مترجم کوشیده است در حد توان پانویس‌هایی روشن‌گر را به متن‌ها اضافه کند.

در کنار این ترجمه‌ها، مقاله‌ای به قلم دوست دانشورم آقای حمید نشاط نیز به این مجموعه افزوده شده که سعی می‌کند دراماتورژی را در افق تاریخی خودمان نگریسته و مورد بررسی قرار دهد. از او برای توجه و اهتمام بسیارش سپاس‌گزارم و منت‌دار دوستی‌های او هستم.

در پایان باید گفت که امیدوارم مجموعه‌ی حاضر فتحِ بابی برای جدی‌تر شدن مطالعات تئاتر باشد و به هرچه علمی‌تر شدن تئاتر کمک کند. در عین حال امیدوارم که خواننده از خواندن آن بهره‌ی کافی ببرد. همچنین باید از برادر عزیز و ناشر محترم آقای محمدعلی رحیمی تشکر کنم که مشتاقانه از این حرکت حمایت کرده و زحمت چاپ پاکیزه و پالوده‌ی این اثر را بی هیچ چشم‌داشتی متقبل شدند. ابراهیم رنجبر/ بهارِ ۹۷/ شیراز

شهر سوخته

حمید نشاط

شهر سوخته

نام مکانی باستانی در زابل.

«بررسی چیستی و چگونگی نقد و درماتورژی برای نمایش در ایران و دلایل لزوم بازگشت به سرچشمه‌های آن»

مَدخَل:

«مردم کسی را به‌جا می‌آورند که جا برای او باز کرده باشند، زیرا مردم خودشان قادر به، به‌جا آوردن همه‌ی اشخاص نیستند. چشم و گوش آن‌هایی که می‌بینند می‌شنوند باید با مهارت در کله‌ی اکثر مردم گذاشت. بارها تکرار کرد تا به تواتر دیده و شنیده باشند، بعد به‌جا آورده به یادشان بیفتد». (یوشیج، ۲۵۳۵: ۱۱۶)

در آغاز هر نوشتار بی‌شک لازم می‌نماید تا دلیل وجودی مطلب بیان شود: همان‌گونه که از ارجاع آغازین مدخلِ بحث نمایان است باید دانسته شود که یک امر در اثر تکرار در جریان خود قرار یافته و شکلی منسجم به خود می‌گیرد و در این میان نیز باید، دایم اصول و مبانی آن تکرار شود تا جویباری گسسته از رود را نسازد که سرانجامی جز تباهی آبِ معنی نداشته باشد و تنها به آسیبی جدی بر دانش منجر شود. در باب آن‌چه در متنِ حاضر خواهد آمد دو مطلب اساسی و مهم در پیکره‌ی هنر تئاتر یعنی نقد و دراماتورژی را در سرچشمه‌های خود با قیود و اصولشان به نمایش می‌گذاریم تا با مسیری که طی کرده‌اند در ذهن خواننده مورد قیاس قرار گیرند و حدود حفظ صحت مطلب ایشان عیان شود. در مسیر این بیان، بیشتر تکیه‌ی ما به دو بنیانگذار این گونه‌های اندیشگی به شیوه‌ای که قرار بوده امروز جاری باشد یعنی نیما یوشیج و میرزا فتحعلی خان آخوندزاده خواهد بود.

۱: نقد

۱.۱. نقد چیست: «ملایمت و پرده‌کشی مخالف شروط کریتکاست. در **کریتکا** ملایمت و پرده‌کشی امری مشکل است. مثلاً **بوقل و رینان** تصنیفات خودشان را چگونه بنویسند که ملایم، باپرده، بی‌تعرض، واعظانه، ناصحانه، مشفقانه و پدرانه باشد؟ آن کریتکا نخواهد شد و نام ایشان را در دنیا کسی نخواهد شنید و تصنیفات ایشان را کسی نخواهد خواند». (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۹)

این مطلب بخشی از نامه‌ی آخوندزاده به میرزا یوسف‌خان است که تاریخ ۲۹ مارت ۱۸۷۱ را بر پیشانی دارد و این یعنی صد و چهل و هفت سال پیش از این. آخوندزاده یا به قول روس‌ها آخوندف در این نامه بیان می‌کند که کریتکا یا همان نقد در حقیقت عیان کردن آن چیزی هست که هست. اگر قدما معتقد بودند نقد تشخیص سره از ناسره است او پا را یک قدم پس‌تر می‌گذارد و می‌خواهد که آن‌چه در یک اثر و یا یک وضعیت می‌بینند را نمایان و تشریح کند. به واسطه‌ی این کنش، سره نیز از ناسره جدا می‌شود؛ به بیان دیگر وقتی ما آن‌چه هست را دقیق بیان می‌کنیم آن‌چه که می‌توانست باشد و آن‌چه که باید باشد خود به دید می‌آید و آخوندزاده نام این کنش عیان‌سازی را کریتکا می‌گذارد.

برای روشن‌تر شدن مطلب و بیان جزیی‌تر این نظر، بهتر است به بخشی از نقد نیما بر «جعفرخان از فرنگ برگشته»ی حسن مقدم نگاهی بیندازیم:

«نویسنده مجبور نیست حتماً موضوعات دقیق فکری را در کار خود متعهد شود. حل و نقض یک عالم فلسفی در اشیا غیر از حل و نقضی است که در کار خود و با کار خود دارد.

Critc به معنای نقد و استهزا به‌کارمی‌رود.در ریشه‌های خود در زبان یونانی و لاتین به معنای تعیین حدود نیز هست. اگر با این دیدگاه مطلب را بنگریم آخوندزاده و در نگاهی وسیع‌تر نقد را بهتر خواهیم شناخت. مشخص کردن حدود در هر چیز با تعارف و نصیحت میانه‌ای ندارد و اینان این مطلب را به خوبی دریافته‌اند چرا که این مطلب به آن می‌ماند که دو کشور بر سر حدود مرز خود تعارف کرده بخشی از خاک وطن را به کشور هم مرز داده بعد بخواهند با نصیحت پدرانه باز پس گیرند و مضحک بودن مطلب بر خواننده روشن است.

بوقل: صاحب نام فوق برای نگارنده به رغم جستجوی بسیار ناشناس ماند.

رینان: ارنست رنان تاریخ نگار و نویسنده و فیلسوف فرانسوی متولد ۱۸۲۳ و درگذشته به۱۸۹۲.

نویسنده به چه اندازه تسلط بر محیط زندگی خود و محیط بودن او به پرسوناژهای شسته و رفته و از فرنگ برگشته (حتی نسبت به خود که جزو آن‌ها است) دست به کار زده است؟ پیش از هر چیز این است دیدنی در کمدی او. ولو این‌که موضوع، مثل موضوع‌های بعضی، مثلاً موضوع‌های شکسپیر، پر عمق نباشد». (یوشیج، ۲۵۳۵: ۱۲۰)

در این‌جا نیما نه تنها آن‌گونه از پرده‌دری و تعرض را که مدنظر آخوندزاده هست، به ما نشان می‌دهد بلکه نمایان می‌کند که هر اثر را باید با خود آن اثر، شرایط خَلق و شرایط زیستی–اجتماعی آن سنجید و آن را در مقام قیاس با غیر خودش قرار نداد، چرا که نتیجه‌ای جز مهمل‌گویی نخواهد داشت؛ چیزی که امروزه در فرهنگ به ظاهر انتقادی ما بسیار رواج یافته است. برای مثال حافظ را با ابزار فروید مورد نقد و کاوش قرار می‌دهند حال آن‌که هر اثر ابزار نقد خود را با به وجود آوردن خود در دست منتقد قرار داده است.

با نکاتی که بیان شد به نظر می‌رسد نقد –در سرچشمه‌های خود در ایران– عیان سازی اثر و وضعیت آن بوده است تا به این واسطه مخاطب، اثر را عریان دیده و بداند در ساختاری که اثر در آن تولید شده چه چیز کارا و به‌جاست و چه چیز زینتی است و به این ترتیب بتواند ضعف‌های آن را از دیدش پنهان کند، یا در کجا خواسته شده تا بافتی فرهنگی، همخوان یا ناهمخوان با زمینه‌ی فرهنگی او به وی خورانده شود.

۲.۱. ضرورت نقد و وظایف منتقد: «اگر نصایح و مواعظ مؤثر می‌شد گلستان و بوستان شیخ سعدی رحمت‌الله، من اولهِ الی آخره وعظ و نصیحت است، پس چرا اهل ایران در مدت ششصد سال هرگز ملتفت مواعظ و نصایح او نمی‌باشند؟

فن کریتکا در منشأت اسلامی تا امروز متداول نیست. از این جهت شما از این قبیل چیزها وحشت می‌کنید. نهایت برای تربیت ملت و اصلاح تذهیب اخلاق هم‌کیشان و برای نظم دولت و انفاذ اوامر و نواهی آن، نافع‌تر از کریتکا وسیله‌ای نیست». (آخوندزاده،۱۳۴۹ :۹)

همان‌گونه که دیده می‌شود آخوندزاده ضرورت نقد را به عنوان یک مصلح وضعیت زیستی و فرهنگی اجتماع بیان کرده و آن را وسیله‌ی حرکت و تداوم زیستْ اندیشگی جامعه می‌داند. به عقیده‌ی او وظیفه‌ی منتقد است که با بیان نیشدار خود مثل جراحی که غده‌ی سرطانی را از بدن جدا می‌کند، ابتدا آن را عیان و سپس بریده و از بدنه‌ی اثر و یا وضعیت یا اجتماع جدا کند. در خلال این مطلب جایگاه نقد و منتقد نیز در جامعه بیان می‌شود که در حقیقت تشخیص سره از ناسره، نه بلکه عیان کردن آن و به این واسطه حذف آن از وضعیت موجود است. برخلاف آن‌چه در حال حاضر میان عموم منتقدین رواج دارد و به نقد منصفانه شهرت یافته است، آخوندزاده می‌نویسد: «سبب این نوع فضیلت کریتکا بر نصیحت و موعظه چیست؟ ... سبب فضیلت این است که کریتکا به رسم استهزا و تمسخر و سرزنش نوشته شده است و حرص به خواندن کریتکا از این رهگذر است. این سِری است خفی که حکمای اروپا این را دریافت کرده‌اند». (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۹)

برطبق آنچه آخوندزاده می‌نویسد، چیزی به عنوان نقد منصفانه وجود ندارد و در حقیقت این عمل نوعی مسامحه کاری و مصالحه با شرایط موجود است که منتقد نباید آن را برتابد، لیکن همان‌گونه که خود وی اشاراتی دارد این‌گونه تشریح صادقانه و بی پرده‌پوشی در فرهنگ ما مسبوق به سابقه نیست؛ لاجرم اگرچه منتقد به معنایی که آخوندزاده تقریر می‌کند منفور جامعه‌ی نصیحت‌جوی و منفعل ما خواهد بود و آن جایگاهِ حافظِ پویایی جامعه را که در

جامعه‌ی مبدأ و مولدِ این سازمان اندیشگی دارد، نخواهد داشت، لیکن موظف است تا با اشراف کامل به وضعیت موجود بی پرده‌وشی و مسامحه، عیان‌سازی را به انجام برساند تا وضعیت، مجبور به اصلاح خود شود.

تنها نکته‌ی قابل توجه آن است که ما هنوز درگیر همان مطلبیم که صد و چهل و هفت سال پیش از این آخوندزاده در اصلاح آن کوشیده است و به‌نظر می‌رسد باید دلیل این ایستایی را در زمینه‌ی فرهنگی مسامحه‌کار، مصالحه‌جو و منفعل ما جستجو کرد.

۳.۱. وظایف منتقد تئاتر: «در ایرانِ امروز کسی که با کسی دوست است اسم او را شنیده و او را می‌شناسد، او را حمایت می‌کند. ملتفت باش چه می‌گویم. قضاوت و تشخیص ملاکی ندارد». (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۵)

مهم‌ترین مطلبی که در زمینه‌ی نقد به چشم می‌خورد، این است که اگرچه این مهم در سرچشمه‌ی خود می‌خواسته یک ساختار فرهنگی را درگیر تحول و به نوعی دگردیسی کند اما در ادامه فرهنگ قوی و سلطه‌طلب ما که در رفتار اجتماعی‌یمان متبلور است آن را به سمت همان نصیحت پدرانه که قراچه‌داغی می‌گوید و آخوندزاده با آن مخالفت می‌کند می‌برد و همین نکته امروزی را می‌سازد که مشکلات ساختاری آن با یک سده قبل تفاوتی نمی‌کند.

در این میان وظیفه‌ی منتقد تئاتر نسبت به دیگر منتقدان، تنها در علم او نسبت به تئاتر است؛ وی باید شناخت جامعی نسبت به گونه‌های متکثر تئاتری داشته باشد (و نه به تصور بعضی تئاتر کار کرده یا در گونه‌ای از آن تجربه‌ی عملی داشته باشد) تا بتواند اصول لازمه‌ی نقد هر اثر را از دل خود آن اثر استخراج کرده و در نهایت یک تشریح اصولی هم‌چون کالبدشکافی یک پزشک با

تشریح جزئیات ارائه دهد و شکل‌مان موجود را چنان عیان سازد که مخاطب خود به دریافت کسرها و عملکردهای ناقص اثر برسد. اما در این میان باید به یاد داشته باشد که چون دیگر منتقدان، وظیفه دارد بدون آن‌که مسامحه و مصالحه‌ای در کار باشد و ادب کرده، حرمت پیش‌کسوتی و یا از این دست کارها را نگه دارد، دست به نقد بزند. نیز لازم است که بداند وظیفه‌ی وی نقد ساختار و اصول تئاتری و اثرات آن بر مخاطب است.

نقد بینارشته‌ای مانند نقد روانشناسی و یا اسطوره‌ای و ... است که در کل بحثی جداگانه دارد که هر هنری را دستاویزی برای بیان مطلب خود می‌سازد و نه شناساندن آن.

۴.۱. نتیجه‌گیری: بر اساس آن‌چه بیان شد می‌توان دانست که نقد به شکل جدید در ریشه‌های خود که با آخوندزاده و نیما صورت می‌یابد، در تمام ساحات خود خالی از هرگونه شکل نصیحتی که اکنون می‌خواهند به این گونه حقنه کنند، دست به عیان‌سازی مطلب می‌زده است. چنان‌که در انتقادات نیما نسبت به موافقان و مخالفانش پیداست و بیش از هر کجا می‌توان آن را در وصیت‌نامه‌ی وی و یا در نامه‌های آخوندزاده دید. به‌نظر می‌رسد آن‌چه که این دو تن صد سال پیش از این آفت بزرگی بر پیکر تفکر فارسی زبان یافته‌اند اکنون در جان آن خلیده و چون موریانه به چوب پوکی تبدیل‌اش کرده که با اشارتی فروخواهد ریخت، در نتیجه لزوم بازگشت به سرچشمه و ساخت آب راهی دیگر، بسیار روشن است.

۲: دراماتورژی:

۱.۲.درماتورژی چیست: «نیما می‌گوید هنرمند باید به دور از این کلیشه‌ها، اولاً «ابژه» را با چشم خود و نه با چشم گذشتگان ببیند. ثانیاً در توصیف و انتقال آن، با ذکر جزئیات از همه‌ی «لوازم تجسم» سود جوید، از چیزهای«دیده نشدنی» بپرهیزد و از «لوازم وضوح و جلوه» بهره بگیرد. چنین توصیفی را نیما «توصیف اصلی» نام می‌دهد، که نقطه‌ی مقابل «توصیف بدلی» است. نیما، هشدار می‌دهد که در توصیف، نباید از عبارات و کلماتی چون «آوخ، ای دریغا، من غم می‌خورم» استفاده شود، چون جزء «چیزهای دیده نشدنی و بدون اثرند»». (جورکش، ۱۳۸۵: ۶۵)

در نخستین قدم باید گام نهایی را دانست: دراماتورژی عبارت است از عینی‌سازی امور ذهنی. اما برای درک این مطلب باید مسیر رسیدن به آن را طی کرد. ابتدایی‌ترین لازمه‌ی این مهم این است که وجه تسمیه یا همان دلیل نام‌گذاری عملی به نام دراماتورژی چیست و در پس آن، بگوییم دراماتورژی به چه عملی دلالت می‌کند: این لغت ترکیبی از دو بخش درمه به معنای زندگی و ارگانیزم organism به معنای ساختار زنده است که در ترکیب، مفهوم زنده ساختنِ زندگی یا زندگیِ زنده را متبادر می‌کند. دراماتورژی یک کنش فاعلی است مثل هیزم‌کشی، هیزم‌کش چه کاری انجام می‌دهد؟ او هیزم را می‌کشد و دراماتورژ چه عملی را انجام می‌دهد؟ او یک متن را تبدیل به یک زندگی با ساختار و بافتی زنده می‌کند. ممکن است این سوال پیش آید که مگر این عمل کارگردان نیست؟ پاسخ این است که، خیر. کارگردان متن را به اجرا در می‌آورد در حالی‌که کار دراماتورژ مرحله‌ای پیش از این است. در این‌جاست که باید دست به تعریف حدود امر ذهنی بزنیم و لزوم نقل متن آغازین را عیان کنیم تا بتوان وظیفه و عملکرد دراماتورژ را به روشنی دریافت.

ذهنیات به اموری گفته می‌شود که توان نمایاندن آن موجود نباشد یا نمودن نداشته باشد به شکلی که شخص مورد خطاب ما، نتواند خواست ما را دیده و دریافت کند و در این ساحت ذهنیات تنها به اسامیِ معنا موقوف نیست بلکه حضور و ظهور و بروز هر فرهنگ برای فرهنگ دیگر از جمله مقولات ذهنی محسوب می‌شود، به این واسطه که نمی‌توان آن را چنان نمایاند که مخاطب در فرهنگ دیگری آن را دیده و دریافت کرده است. به عبارت دیگر این کنش به این می‌ماند که با شخصی فارسی زبان که زبان بیگانه را هیچ تحصیل نکرده انگلیسی و یا فرانسوی

سخن بگویید و از وی انتظار داشته باشید که نه تنها جان سخن شما را دریافت کند بلکه به تفسیر آن نیز بپردازد. در این‌جاست که می‌توان گفت دراماتورژ مترجم هرگونه ذهنیت به همان–گونه است، اگر عینی می‌بود. این شبیه‌سازی پیش از کار کارگردان است چرا که کارگردان در حقیقت باید آن چه دراماتورژ ساخته است را به اجرا در آورد. برای مثال اگر به «هملت ماشین» اثر هاینر مولر نگاه کنیم، می‌بینیم هملت با این‌که در یک فرهنگ هم‌جوارش شکل یافته و موضوعی همه شمول دارد و تأثُر را در هر انسانی بر می‌انگیزد، در نسبت زمان–مکان، ذهنی یافته به این ادراک می‌رسد که این تأثرِ رخ داده با فاصله از مخاطب و بدون درگیری او با رخداد خواهد بود چرا که او نمی‌تواند رخداد هملت را در وضعیت اکنون خود واقع بداند که این نکته نه تنها از تأثیر مطلب می‌کاهد بلکه آن را به یک شئ آنتیک و لوکس تبدیل می‌کند که با آن حس عتیقه–پرستی مخاطب تحریک می‌شود، در نتیجه آن را به یک عینیت معاصر تبدیل می‌کند؛ در این موردِ معاصر بودن، نکته‌ی بسیار مهم آن‌که وقوع واقعه اکنون می‌شود و این چیزی است که دراماتورژ باید همیشه در نظر داشته باشد. اگر ما بخواهیم در حوزه‌ی فرهنگی ایران همین اثر را اجرا کنیم نیاز به معاصر ساختن یا به عبارتی اکنونی کردن رخداد داریم، اکنونی که شاید اسطوره‌ای باشد اما اکنون است هم‌چون «آژدی‌هاک» یا «آرش» بیضایی. «موضوع **کوهولین**، کانلاخ که اخیراً به زبان فارسی درآمده است از جهاتی چند که خود مترجم از روی درام و اطلاعات وسیع خودش شرح می‌دهد شباهت به رستم و سهراب دارد در ادبیات ما. جز این‌که اساس داستان در نزدیکی‌های سده‌ی چهارم و پنجم هجری شاعر حماسه سرای ما را متأثر ساخته و در دوره‌ای که الان ما در آن زندگی می‌کنیم شاعر ایرلندی را، در

کوهولین،رستم ایرلندی، ترجمه مسعود فرزاد. مجله «مهر» هزاره‌ی فردوسی.

حالی‌که شکل اجتماعی زندگانی در زمان این دو شاعر نسبت به هم خیلی اختلاف دارد». (یوشیج، ۲۵۳۵: ۷۰)

در واقع بسیاری از آثار موفق که بازنویسی خوانده می‌شوند، دراماتورژی آثار پیش از خود به همان معنای عینی‌سازی امور ذهنی هستند. همان‌گونه که اگر داستان ضحاک ماردوش برای انسان هم‌عصر فردوسی امری عینی بود امروز هم آژدی‌هاک بیضایی برای ما امری عینی ست.

اکنون می‌توان آن جمله‌ی آغازین را تکرار کرد: دراماتورژی عبارت است از عینی ساختن امور ذهنی.

۲.۲.ضرورت داماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟ ضرورت و فاعل هر فعل را چیستی آن مشخص می‌سازد. پیش از ورود به بحث نقل چند جمله از محمد جعفر قراچه‌داغی لازم به نظر می‌رسد: «این تمثیلات را به‌طور قدیم و متعارف خواندن جایز نیست. هرچند کاتب در تحریر آن کاملاً مراعات نکرده، به‌طور وضوح از عهده برنیامده باشد، ناقل باید وقت خواندن و نقل نمودن درست ملاحظه کند، به طرز گفتگو بخواند؛ مطالعه کنندگان نیز به مراتب فوق ملتفت و منتقل نشوند، اکثر جاها به نظرش مهمل و بی معنی خواهد آمد». (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۶)

چنین به نظر می‌رسد که در هنگام آغاز یک جریان، آن‌که می‌خواهد جریان را به راه بیندازد خوب می‌داند یا مسیر را بسیار روشن می‌بیند که به دقت بی‌راهه‌ها را دریافته و می‌شناسد. امروز که قریب به اتفاق بازیگران و دستگاه‌های اجرایی درک صحیحی از لحن نداشته و جمله را درست درک نکرده آن را ذهنی بیان کرده و حالت موجود آن را نمی‌شناسند، همان است که روزی قراچه‌داغی می‌گفت مبادا رخ بدهد و این نه تنها ضرورت داماتورژی هست بلکه نشان می‌دهد دراماتورژکیست. ضرورت دراماتورژی این است

که ما متن را در حال رخداد ببینیم و سپس درباره‌ی آن تصمیم بگیریم. در حقیقت داماتورژ رخداد را بر کارگردان و گروه اجرایی نمایان می‌کند و در پی این، ایشان درمی‌یابند که با متن چه باید کرد و این یعنی دراماتورژ کسی است که متن را در حال رخداد می‌بیند. همین مهم است که باعث می‌شود الحان صحیح شکل یابند و برای مثال در ساده‌ترین شکلش جمله‌ی سوالی را احساسی و یا خبری بیان نکنیم و در حالتی کمی پیچیده‌تر اسم را در شکل صفت و یا قید را با لحن صفت و برعکس آن به کار نبریم. در مرحله‌ای که در پس این مرحله قرار دارد نشانه‌ها را درست به‌جا و در هماهنگی با ساخت و بافت اثر هم‌گزین کنیم؛ بسیاری از این نمونه‌ها ضعف اصلی آثار امروزی را می‌سازند.

۳.۲. نتیجه‌گیری: از آن‌چه آمد به نظر می‌رسد که تبدیل متن به یک ارگانیسم زنده را که نمود داشته باشد، دراماتورژی می‌گویند و این کنشی پیش از کارگردانی است که از لحن بیان جملات تا نشانه‌ها و زمینه‌ی فرهنگی داستان را دربر گرفته و تلاش می‌کند تا آن را به بافتاری طبیعی به معنای در تناسب بودن با وضعیت موجود برساند. باید در نظر داشت که این نکته متفاوت با آدابتاسیون و اقتباس است. در آخر نگارنده فکر می‌کند ما در مسیر رود جز در مواردی معدود درباره‌ی دراماتورژی و نقد، تنها آب را گل آلود کرده‌ایم تا هرکداممان بسته به منفعتی ماهی‌ای صید کرده نان و نامی به کف آورده به غفلت بخوریم.

حمید نشاط

۱۳۹۷/۴/۲

فهرست منابع شهرسوخته:

–آخوندزاده،میرزافتحعلی، تمثیلات شش نمایشنامه و یک داستان،ترجمه‌ی میرزامحمدجعفرقراچه داغی، تهران:خوارزمی،۱۳۴۹.

–جورکش، شاپور، بوطیقای شعر نو(نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما)، تهران: انتشارات ققنوس،۱۳۸۹.

–یوشیج، نیما، ارزش احساسات و پنج مقاله‌ی دیگر، تهران: انتشارات گوتنبرگ،۲۵۳۵.

–یوشیج، نیما، درباره‌ی هنر، شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: موسسه‌ی انتشارات نگاه،۱۳۸۵.

– یوشیج، نیما، یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج، بازیابی و بازنویسی از روی دست نوشته‌های نیما، به کوشش شراگیم یوشیج، تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

نقد در تئاتر

ریچارد شکنر

Schechner, Richard, Theatre Criticism, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 3(Spring,1965), pp. 24-13,The MIT Press

Evergreen Review

interpretive criticism

سوزان سونتاگ در دسامبر ۱۹۶۴ در **اِورگرین ریویو** دیگر بار علیه **نقدِ تفسیری** هیاهو به راه انداخت. «تفسیر با استعانت از وصله و پینه کردن، راهکاری رادیکال جهتِ مصون نگه داشتن متنی قدیمی ... . سبک مدرنِ تفسیر کندوکاو می‌کند و در اثنای این کندوکاو، ویران می‌سازد؛ این سبک «اندرون» متن را شخم می‌زند تا زیرمتنی را بیابد که همانا امرِ راستین و حقیقی است». تفسیر در تئاتر امروزین، هم‌چنین راهی صوری را آشکار کرده و پرده از معنایی در متون برمی‌دارد که بازتاب‌هایی مبرهن از زندگی هر روزه نیستند. بکت، ژُنه، یونسکو و برشت غالباً به هزینه¬ی با دقت خوانده شدن، دست به تفسیر زده‌اند. حتی در آن صورت، آن‌ها به شکلی مکرر بیش از آن‌که ببینند، می‌خوانند. نیازی هست، که با این نمایش‌نامه‌نویسان متوقف نمی‌شود: تئاتری که در دوره‌ی رنسانس، ادبیات آن را ثبت و ضبط می‌کرد، تنها اکنون است که درصدد احرازِ استقلالِ خود برمی‌آید. این خودگردانی و استقلالی که هنر مستحق آن است، بایستی با نقدی خودبنیاد و درخور، همراه و همطراز گردد. سونتاگ، با آن‌که اختصاصاً درباره‌ی تئاتر نمی‌نویسد، (بی‌آن‌که کاملاً توضیح دهد) نقدی را پیشنهاد می‌کند که «آثارِ هنر– و قیاساً تجربه‌ی خود ما که بیشتر و نه کمتر واقعی برای ما» را، می‌سازد. کارکردِ نقد بایستی نشان دادنِ این باشد که چگونه بودن آن، آن‌چه آن است باشد، به‌جای آن‌که معنایِ آن چیست را نشان دهد. هم شکواییه‌ی سونتاگ و هم علاجی [که عرضه می‌کند]، توجه ما را به خود جلب می‌کند.

او دیگر بار هیاهو به راه می‌اندازد، چرا که **منتقدان جدید** پیش از او به این امید که تاثیری خوب بر نقدِ شعر بگذارند، بسیار

منظور منتقدانی است که در نهضت "نقد نو" فعالیت می‌کردند. نقد نوNew Criticism نهضتی نقادانه در ادبیات است که از نظریه‌های ادبی متعدد و مختلف ناقدان انگلیسی و آمریکایی از دهه¬ی ۱۹۲۰ پا گرفت و تا دهه¬ی ۱۹۶۰ در آمریکا و انگلستان نفوذ فراوان و حضور مسلط داشت.

در این جدال مبارزه کرده بودند. تی.اس. الیوت در مقاله خود «کارکرد نقد» (۱۹۲۳) هشدار می‌دهد که: «تفسیر تنها آن‌گاه مشروع است که به هیچ عنوان تفسیر نباشد، بلکه فقط واقعیاتی را در اختیار خواننده بگذارد که اگر تفسیری در کار نمی‌بود، مخاطب آن واقعیات را از دست می‌داد». البته آن‌چه در این‌جا به تلویح گفته شده، همان چیزی است که غالباً مورد تاکید است اما به ندرت تمایز بین امر واقعی و گمان، لحاظ شده است. امر واقعی، آن‌چنان که برای تئاتر صدق می‌کند، عبارت از نمایش‌نامه، به صحنه آوردن و مخاطبین آن است؛ گمان نیز عبارت از واکنشِ منتقد (و نه توصیف یا تحلیل) در مقابلِ هریک از امور فوق‌الذکر است. همچنین امور واقعیِ کمکی و وابسته‌ای نیز وجود دارد که گاهی مواقع قوانین کلی نقد آن را می‌پسندد و گاه مردود می‌شمارد: تاریخ، نیتِ مولف، منابع و امثال آن. اخیراً مجموعه‌های جدیدی از معارف در اختیار قرار گرفته است: روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی. این‌ها را در بهترین منظر می‌توان بصیرت‌هایی کمکی توصیف کرد. شناخت این رشته‌ها در درک نمایش‌نامه‌نویس و بستر سازنده‌ی اثر به منتقد یاری می‌رساند. در حوزه‌ی بررسی تئاتر یونان، بصیرت‌ها و بینش‌های انسان‌شناختی به فهم و درکی کلی از خودِ این فرم انجامیده است: به کتاب فرانسیس فرگوسن «ایده‌ی یک تئاتر» و کتاب سوزان لانگر «احساس و فرم» بنگرید.

فارس یا نمایش‌نامه‌های هجوآمیزی که در یونان باستان اجرا می‌شده است.

به همین‌سان، اریک بنتلی، در مقاله‌اش «**روان‌شناسی فارس**» به خوبی از بینشِ فرویدی بهره برده است. اما چنین استفاده‌های نظام‌مندی از معرفت، به سختی ما را به نیل به نقدی روش‌مند نزدیک‌تر کرده است. هم‌چنین اغلب خود را در این موقعیت بسیار دشوار می‌یابیم که بیش از آن‌چه توان به کارگیری و تطبیق داشته باشیم، ابزار در اختیارمان است. هیچ‌کس از همه‌ی بایسته‌های

منتقد خبر ندارد. نقد، مانند دیگر حوزه‌های تحقیقیِ آدمی، از تحت سیطره‌ی ابزار و شناخت بودن رنج می‌برد. با فقدان وسیله‌ای برای مدیریت این امور، منتقد با هر آنچه به دستش برسد دست به عمل می‌زند. هیچ منتقدی نمی‌تواند کارش را از آن شالوده‌ی به شدت نوباوه‌ای که به ارسطو اجازه‌ی صدور آرای ارزشمندش را داده، شروع کند.

بنابراین، منتقد به صورت خودکار شک‌ورزیِ عصر و دورانی را به معرض نمایش می‌گذارد که یگانگی شناخت را تصدیق کرده اما امکان صدور آن معرفت و شناخت را از هر فردی سلب می‌کند. در آن حوزه‌هایی که تحقیق روش‌مند جایگزین جستجوی اتفاقی شده، پیامدهای شک حداقل می‌تواند متعادل‌تر بشود؛ اما منتقد هم باید روش‌ها و موضوعش را در حین کار توسعه دهد و همین به یک سردرگمیِ اساسی ختم می‌شود. منتقد وقتی که دسترسی مستقیم به تجربه (که هنر آن را به عنوان نخستین جلال و جبروت خود اعلام می‌دارد و با موفقیت آن را جایگزین روش می‌کند) مسدود شده باشد، معرفت و شناخت را با گمان و امور واقعی را با بصیرت‌های احساسی تعویض می‌کند. الیوت حتی پست‌ترین امور واقعی را به بارقه‌دارترین گمانه‌ها ترجیح می‌دهد. من موافقم، آن‌هم به هیچ دلیلی جز این‌که هرچقدر گمانه درخشان‌تر باشد، کمتر به چیزی می‌ماند که در پی دیدنش در اثر هنری هستیم. منتقدِ تفسیرگرا گرایشی یک‌نواخت به فروکاستن تصاویر با عبارات دارد، با این کار، ریختار اثر هنری به تاثیرات آن تحریف می‌شود. وقتی مارتین اسلین کتاب تئاتر ابزود را نوشت، یحتمل نمی‌دانست که پس از کتاب او تا چه حد بحث از ژُنه، یونسکو و بکت دشوار خواهد شد. گمانه‌ها و نظریات او مجموعه‌ی جبری از معانی که او از نمایش‌نامه‌های ابزود استخراج کرده بود–

همه چیز داشت، اما بر خود نمایش‌نامه‌ها سایه می‌افکند. این روزها مقالاتی که در آن‌ها (به این یا آن روش) می‌خوانیم «منظور بکت آن بود که ... »، ما را در خود غرق کرده‌اند.

ضعفِ منتقد تفسیرگرا (که از قضا وقتی او هوشیار باشد هم‌چنین قوت او به شمار می‌رود) حول و حوش نمایش‌نامه گشتن است، آن هم در حالی‌که از به درونِ آن رفتن، خودداری می‌کند. آن منتقد به زیرکترین عضو مخاطبین بدل می‌شود و آن‌چه به آن فکر می‌کند را –بایستی مخاطبین درونِ صدها گمانه احساس کنند– بازْ تعریف می‌کند. اگر نقد او بر تولید نمایش مقدم باشد، که اغلب در آمریکا چنین است، نمایش به کار مضاعف و در بیشتر موارد، ناممکن به تماماً برآورده ساختن انتظارات خود و منتقدش واداشته می‌شود. بنابراین نقد به رقابت طناب‌کشی (و بازی دست دیگری را خواندن) میان منتقد و کارگردان تبدیل می‌شود. مخاطبین نیز، نه ساده‌اندیش یا کارکشته، بلکه جاهل و گمان‌ورز هستند. تفسیر تنها زمانی ارزشمند است که نمایش به طرزِ مقبولی در زمره‌ی آثار بزرگ –در حالی‌که چنین آثاری اندک هستند– باشد؛ آثارِ بزرگی که به تازه‌سازی نیاز دارند. حتی در این حال نیز، تفسیر باید نیروی حیات خود را از شریان پنهان درون نمایش بگیرد. کتاب «شکسپیر معاصر ما» نوشته یان کات دقیقاً همین کار را می‌کند؛ این نیز مانند نقدِ تفسیری یک الگو است.

اکثر بهترین منتقدین ما تفسیر را پس زده و در مقابل به نقدِ موضوعی، ژانری که در این‌جا به سال ۱۹۴۶ با انتشار «نمایش‌نامه‌نویس در مقام متفکر» اثر بنتلی به وجود آمد، گرایش دارند. به این دلیل که منتقد موضوع‌گرا نخست بایستی کار منتقد ساخت‌گرا را (در ادامه به آن خواهیم پرداخت) انجام داده و سپس آن را با هر آن‌چه معرفت مرتبط که او از امور واقعی و

بصیرت‌های کمکی برگرفته، جفت می‌کند، کارش بر کار منتقد تفسیرگرا رجحان دارد. (در عمل البته اندک منتقدینی هستند که در رویکرد خود خالص و یک‌دست باشند؛ اسلین که به تفسیر گرایش دارد، پارگراف‌های بسیاری به شیوه‌ی نقد موضوعی و چندین پاراگراف به شیوه‌ی ساختاری، نوشته است). دامِ چاله‌ی نقد موضوع **هوبریس** است: «منتقد خلاقیت خود را جایگزین خلاقیت نمایش‌نامه‌نویس می‌کند».

این واژه به یونانی به معنایِ غرور و تبختر است.

بارزترین نمونه‌ی اخیر از نقد موضوعی، کتاب «تئاترِ شورش» نوشته رابرت بروشتاین است که کتابی بسیار عالی است. در سخن آغازین، بروشتاین مقصود خود و انحصاراً روش‌شناسیِ نقد موضوعی را چنین پیش می‌نهد:

اهداف این کتاب سه لایه هستند: بررسی توسعه‌ی تک ایده یا رویکردی تحلیل‌رونده در هشت نمایش‌نامه‌نویس مدرن؛ تحلیل ژرف کارِ این نویسندگان و ارایه‌ی رویکردی به درامِ مدرن به عنوان یک کل. این تعهد جاه‌طلبانه و بی هیچ شکی مالامال از پیش‌فرض‌هاست. هشت انسان چگونه می‌توانند عندالکفایه چنین ظهورِ بلند بالا و پیچیده‌ای را به عنوان ادبیات نمایشی مدرن بازنمایی کنند؟ در واقع چگونه یک ایده یا رویکرد به تنهایی می‌تواند طیفی از کار را در این هشت نفر دربر بگیرد؟ برای تکمیل عرایضم، مایلم در مطاوی این تحقیق اشاره کنم که موضوع شورش به‌گونه‌ای قانع‌کننده، کلی و بایسته است که به این تاکید نامعمول وقعی نهاد: و آن عبارت است از امر ساری و جاری که در قاطبه‌ی نمایش‌نامه‌های مدرن در جریان است. به همین‌سان، مایلم نشان دهم که یک نمایش‌نامه‌نویس چگونه این موضوع را که دیدگاهش نسبت به کاراکتر، پلات، گفتار و سبک تعین می‌بخشد، رتق و فتق می‌کند. اگر بتوانم خواننده

را ترغیب کنم، او زین پس قادر به مشاهده این امر خواهد بود که این روش چگونه به صورتی ثمربخش درباره‌ی بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسانی که به صورت مستقیم در این صفحات مورد توجه قرار نگرفته‌اند، به کار خواهد آمد.

بروشتاین با فضل و دانش و مهارتی تاثیرگذار به وعده‌اش عمل می‌کند؛ نتایج در بسیاری مواقع، از تفسیر جالب توجه‌تر و روشنگرتر است، لکن کمی مخاطره‌آمیز هستند. کار بروشتاین از آن‌جا که دست‌مایه‌های اساسی و کمکی را به خدمت می‌گیرد، بیش از آن‌که تفسیری باشد، جنبه‌ی عینی دارد؛ اما به جای آن‌که به صورت بی‌واسطه به سراغ هر نمایش برود، او مداخله و در بسیاری موارد غالباً موضوع را تحمیل می‌کند –همیشه «این موضوع». فصل او درباره‌ی چخوف چنین آغاز می‌شود:

از آن‌جا که آنتوان چخوف در میان تمام نمایش‌نامه‌نویسان بزرگ مدرن موقرین، زیرک‌ترین و در غالب مواقع خونسردترین است، باب بحث از هرجا که به فراخور مناسب این بحث باشد، مفتوح است. به باور من عنوان او به مثابه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی یاغی را –گرچه بعضاً– می‌توان تصدیق کرد ... به قطع و یقین لایه‌ی ظاهریِ هنرِ چخوف گواهی اطمینان‌بخش برای طبیعت سرکش او نیست ... از دیگر سو، لایه‌ی ظاهری هنر چخوف فریبنده است و به خاطر ضخامت و بافت آن، غیر قابل نفوذ است. لایه‌ی زیرین در عمقِ نمایشی بودن و شراره‌ی اخلاقی و طغیان جای گرفته ... لایه‌ی زیرین این قشر درست به همان طریقی که در دیگر نمایش‌نامه‌نویسانِ یاغی دیده می‌شود، قشری هجوآمیز، اخلاقاً توبیخ‌آمیز، شکل‌دهنده، انتخاب‌کننده و حتی قضاوت‌کننده است ... به‌طور خلاصه، چخوف، به هدفی خاص، مشاهده می‌کند، برمی‌گزیند، گمانه‌زنی می‌کند، در می‌آمیزد –نه به این خاطر که

آلامی خاص را درمان بخشد، بلکه برای نشان دادن صریح آن‌ها– و در خلال همین عرضه است که او به صورت غیرمستقیم کارکرد اخلاقی هنرش را عملی می‌کند.

بنابراین بروشتاین اصالت نویسنده را (در بی‌پرده‌ترین معنای آن) در «امر ساری و جاری در قاطبهٔ نمایش‌نامه‌های مدرن در جریان» ادغام می‌کند. برای نمونه، بیش از نیمی از این فصل که به چخوف اختصاص داده شده، اشاره به این نظریه است که چخوف نویسنده‌ی انقلاب و طغیان است. چنین هواخواهی از یک موضوع سزاوار سرزنشی است که نورثروپ فرای در حق آثاری مشابه آن روا می‌دارد:

طرفدارِ نظریاتِ قدیس توماس آکوئینی

چه بسا فهرست کردن لیستی بلند بالا از چنین جبرگرایانی در نقد، خواه مارکسیست، **تومیست**، انسان–آزادی‌خواه، نئوکلاسیسیت، فرویدی یا اگزیستانسیالیست که نگره‌ای انتقادی را جایگزینِ نقد کرده، آن هم نه این‌که همه‌ی این‌ها به دنبال یافتن چارچوبی مفهومی درون ادبیات برای نقد باشند، بلکه به منظور الصاق نقد به یکی از مجموعه چارچوب‌های خارج از آن، آسان باشد. به هر روی، اصول موضوعه و مفروضات پذیرفته شده‌ی نقد باید از هنری سر برآورد که با آن سر و کار دارد. ... واضح است که نبود نقدی روشمند و نظام‌مند **خلاء قدرتی** پدید آورده و همه‌ی رشته‌های مجاور به آن نقل مکان کرده‌اند.

منظور فرای از خلأ قدرت این است که نقد دچار فقدان قدرت کافی شده، چرا که نظام‌مند نیست، در نتیجه دیگر رشته‌های تحقیقاتی بر آن سیطره می‌یابند.

وقتی بروشتاین به تحلیل متنی‌اش (که از جمله درخشان‌ترین نقدهای مدرن است) می‌رسد، شرح او نگره‌هایش را بی‌وزن می‌سازد:

بنابراین، علی‌رغم ضخامت این نمایش‌نامه [باغ آلبالو]، علی‌رغم پیچیدگی و ابهام آن، طغیان چخوف هم‌چنان در راستایِ بیان شدن در اثنای اعلام جرم علیه این آریستوکرات‌های

فرهنگی‌شده سامان می‌یابد. ... چخوف در مواجهه با جهان همسان با دیگران نمایش‌نامه‌نویسان بزرگ انقلاب و طغیان –جهانی بدون خدا و بنابراین جهانی بدونِ معنا– درمانی برای این بیماریِ زندگی مدرن ندارد. ایبسن از اهمیت کسی را منادی قرار دادن و استرینبرگ از رفض، سخن به میان می‌آورند. اما حتی نوش‌داروی کار چخوف نیز در پیشگاه حقیقت مقاومت‌ناپذیر مرگ، بی‌نهایت ناموثر است.

نامه‌ای از چخوف که بروشتاین بخشی از آن را نقل می‌کند، می‌توانست بهتر و طولانی‌تر نقل شده و به عنوان راهنمای منتقدین به کار گرفته شود:

تو در این ادعا که یک هنرمند بهتر است نگره‌ای عقلانی به کارش داشته باشد، بر صوابی، اما میان دو چیز خلط کرده‌ای: حل یک مشکل و به درستی بیان کردن یک مشکل. تنها مورد دوم است که برای هنرمند اجباری است ... این شغلِ قاضی است که سوالات درست مطرح کند، اما پاسخ‌هایِ آن‌ها را هیئت منصفه بر اساس پرتوافکنیِ خود ایشان ارائه می‌کند.

فکر می‌کنم رغبتِ منتقدِ موضوع‌گرا به هم قاضی و هم منصفه بودن از تغییر دیدگاهِ «تاریخ اندیشه‌ها» (در آمریکا آرتور اُ. لاوجوی آن را گسترش داده و نمونه‌های آن را در کتابش «زنجیره‌ی عظیم هستی» ارائه کرد) از روشی انتقادی نشأت می‌گیرد. یکی از دمِ دست‌ترین ابزارهای تاریخ‌نگارِ اندیشه‌ها رها کردن «عادات کم و بیش ناآگاهِ ذهنی است که در اندیشه‌ی یک فرد یا یک نسل در کار است». لاوجوی ادامه می‌دهد (حرف‌های او نیروی جنبشِ نقدی زیرمتنی که سونتاگ بر آن دل می‌سوزاند را ترسیم می‌کند):

این باورها هستند که عبارت از امری است که البته بیش

از این‌که به صورت صوری بیان شده و برایشان استدلال شود، به‌صورتی مقدر فرض گرفته می‌شوند: یعنی این‌که طرقِ اندیشیدن هستند که طبیعی و بدیهی به نظر می‌آیند، این‌که دیدگانِ خودآگاهیِ منطقی آن‌ها را به دقت مورد بررسی قرار نداده، این‌که غالباً قاطع‌ترین خصیصه‌ی نظریه‌ی یک فیلسوف هستند و هنوز غالب‌ترین تمایلات حاکم فکری یک عصر هستند.

این رویکرد در گونه‌ی مطالعاتی که لاوجوی اتخاذ کرده، ارزشمند است؛ به عنوان روشی انتقادی کاربرد آن مورد شک است. هدف و کاربرد راستین تاریخ اندیشه‌ها (در نقد) پس‌زمینه‌ای است که در خلال آن و در آن آثار هنری منفرد جایگاه‌های متعلق به خود را احراز می‌کنند. نقدِ موضوعی درصدد است این پس‌زمینه را پیش روی آورده، امور واقعی و بصیرت‌های جنبی را برجسته سازد تا آن‌جا که آن‌ها به جای شفافیت‌بخشی به اثر هنری، جایگزین آن شوند. بر این اساس، نقد موضوعی، در تصویرِ زیست‌محیطِ فرهنگی نمایش، آن را بازسازی می‌کند. بنابراین، نمایش در آن لحظه که به نظر آشکارترین است، در لباس و پوشینه‌ی موضوعاتش پنهان می‌شود. گفتن این دسته امور به منزله‌ی نفی ارزش نقدِ موضوعی نیست، به‌خصوص در دستان کسی چون بروشتاین؛ علی‌رغم (و شاید گاهی در مطاویِ) التزامِ او به این موضوع، او در بیشتر مواقع بی‌واسطه و با قدرت تمام، با دقتی که دارد به آن نمایش‌ها می‌پردازد. اما قوت کتاب او در کل از تجربه‌ی بی‌محابایی که هنری عظیم عرضه می‌دارد، دور شده است. وانگهی نقدِ موضوعی در دستانِ مردانی فرومایه بلیه‌ای آشکار است.

نیّت نیمه‌آگاهانه‌ی بیشترین نقدِ موضوعی، در تلاش نویسندگان آن، برای (و از ترسِ) تولید نمایش، متوجه جدا ساختن درام از نمایش (=تئاتر) است. در بسیاری کتاب‌ها این همهمه است: «این نمایش‌ها بی‌شک بدون اجرا نیز از بین نخواهند رفت و علاقه‌مندان بسیاری دارند؛ در واقع این امر به خاطر چرا و چگونه بزرگ بودن آن‌هاست». اما تا به‌حال هیچ درام بزرگی بی‌تئاتر بزرگ وجود نداشته است. درام ساختمان اساسی تئاتر است.

ارسطو نخستین و شاید بزرگترین منتقد تئاتر بود. بوطیقای او بررسی توصیفی و ساختاریِ تئاتر یونانی است؛ نقد او تفسیری و موضوعی نیست. داوری‌های ارسطو آن‌چه بر صحنه‌ی یونانی اجرا می‌شده و آن‌چه اجرا نمی‌شده را بازتاب می‌دهد. اگر بتوان ارسطو را مورد هجمه قرار داد، از این‌جا خواهد بود: واژه‌های تحقیرآمیز او پذیرشِ اوروپیدس را در عصرهای آینده دشوار ساخته است. بوطیقا در سرتاسر تاریخِ تئاترِ غرب تاثیرگذار بوده، چرا که بر جنبه‌هایی از تئاتر تمرکز نمی‌کند که زمان و نسبیت تاریخ بتواند آن‌ها را از بین ببرد؛ نقد ارسطو با سفت و سخت چسبیدن به سوژه‌های نمایش‌ها در بزرگیِ خود تاثیر دارد. وقتی که ساختارِ گونه‌ی یونانی نمایش را مردود بدانیم، بوطیقا غیرکارا می‌شود. از این پس مجادله می‌تواند میان ارسطویی‌ها و غیر ارسطویی‌ها باشد: ارسطو چه بسا بر خطا باشد؛ او هیچ‌گاه نامرتبط و بی‌ربط نیست.

فرگوسن در تصورِ کنش (T۲۵) می‌پرسد:

آیا مردمان هنرِ تئاتر مسکو مفهوم بنیادین فنی خود را از بوطیقایِ ارسطو گرفته‌اند؟ و یا این از سرِ بختِ صرف بود که ایشان همان کلمه [کنش] را که ارسطو به عنوانِ مبنای نظریه‌اش در هنر به کار گرفت، استفاده کردند؟ ... قطعاً بوطیقا معنایِ بیشتری خواهد داشت اگر پس از غوطه‌زدنی طولانی مدت در آموزش علمی

بولسلاوسکی و مادام اوسپنسکایا درباره‌ی کنش، خوانده شود ... و بالعکس، آن تکنیک و فن مسکویی در پرتو نظریه‌ی کنش ارسطو کِشت شود، معنی‌دارتر خواهد بود.

چنان‌که که کار آخرِ استانیسلاوسکی دنبال شود روشِ اعمال جسمانی با نظریاتِ برشت ادغام خواهد شد: هر دو باور داشتند که رویداد کلیدِ بازیگری، نمایش‌نامه‌نویسی و کارگردانی بود. با آزمودن و فهم رویداد عمل است که می‌توان چیزی درباره‌ی نمایش‌ها آموخت؛ اگر هم کسی متوجه رویداد است، کمتر خطری برای تحلیل رفتن نمایش در بحث از امور ثانویه وجود خواهد داشت، حال مهم نیست که چقدر آن بحث جذاب یا روشنگر باشد. به‌طور خلاصه، ذکر این نکته ارزش دارد که از بخش‌های شش‌گانه‌ی ارسطو درباره‌ی تراژدی، نوا و منظره کاملاً تئاتری بوده، حال آن‌که پلات، شخصیت، گفتار و اندیشه (در معنایِ ارسطویی آن) را می‌توان از لحاظ متنی مورد تامل قرار دارد، اما در حقیقت همگی بر صحنه وجود دارند. برای مثال، ارسطو اندیشه را به‌گونه‌ای تعریف می‌کند که می‌توانست خوشایندِ استانیسلاوسکی باشد: «توان گفتنِ آن‌چه در اوضاعِ موجود ممکن و مناسب باشد».

روش ارسطو به طرزِ متحیرکننده‌ای ساده است: او نمایش‌ها را دیده و عناصر ساختاری مشترک آن‌ها را بررسی کرده و بعد این عناصر را سنجیده بود. نظر فِرای این است که:

به نظرم می‌رسد رویکرد ارسطو به شعر مانند رویکرد یک زیست‌شناس به نظام اندام‌های زنده است که جنس‌ها و گونه‌ها را سوا می‌کند، ارسطو برای تجربه‌ی ادبی قوانین کلی صورت‌بندی کرده و به‌طور خلاصه، بنا بر این باور، که یک ساختارِ کلی و معقول برای دانش قابل اعتنا درباره شعر وجود داشته، خودِ شعر و شاعری یا تجربه‌ی آن نبوده بلکه بوطیقا است، می‌نوشت.

در آن زمان چون نقد ارسطو پس از تولید اثر نمایشی بیرون آمد، هیچ معضلی ایجاد نکرد. بعدها بود که توصیف زیبایی‌شناختی او جنبه‌ی تجویزی پیدا کرد؛ آن هنگام که نگرش‌های او در قواعد منتقدین رنسانسی و نئوکلاسیسیتی منجمد شده بود و پیش از تولید اثر نمایشی (یا کاملاً دور از آن) نقد می‌نوشتند. البته کار ارسطو بسی آسان‌تر از کار ما بود. او پشت سر خود تنها یک مجموعه کار بیشتر نداشت که قواعد برآمده از اجتماعی کوچک و همگن به خوبی آن را یک‌دست کرده بود. می‌توان فرض کرد که تولیدات تئاتری که ارسطو دیده بود، تخمین‌هایی معقول از نیت‌های نمایش‌نامه‌نویسان بود. از دیگر سو با طیف متنوعی از تولیدات صورت گرفته از نمایش–نامه‌های بزرگ، کتابخانه‌هایی گسترده متعلق به معرفت جنبی و چنان آزادی عمل از عرف‌ها مواجهیم که می‌توان با طیب‌خاطر بگوییم که تئاتر ما از هر چیزی به اساسی‌ترین عرف‌ها رها و آزاد است. ما خود عرف‌هایمان را انتخاب می‌کنیم و آن‌چه برای کارورزان [عرصه‌ی تئاتر] آزادی محسوب می‌شود، برای منتقدین آشوب است.

در نظر من، منتقد تئاتر مدرن، باید روشن‌سازیِ ساختار نمایش را اصلی‌ترین حرفه‌ی خود بداند. تفسیر و بررسی‌های موضوعی پیوستارهای معتبر و ارزشمندی (هم‌چنین مفرح) برای نقد تئاتر هستند؛ اما چیزی از این حد فراتر نمی‌روند. (فهمی روشن‌تر از عناصری موضوعی که ضرورتاً پیروِ فهمی از ساختار هستند؛ در غیرِ این صورت برای بحث باید تمایزی میان صورت و محتوا قائل شد). منتقد ساخت‌گرا، مانند دیگران، از همه‌ی اطلاعات اولیه و جانبی که در دست دارد، استفاده می‌کند؛ اما وقتی آن دست‌مایه‌ها را با نمایش مورد نظرش مرتبط ساخت، دست از کار نمی‌کشد. موقف پایانی او متمرکز ساختن همه‌ی آن اطلاعات بر ساختار

نمایش است؛ توصیف کم‌ترین هدف اوست. اگر قصد آزمودن نمایشی را بکند که اذعان به ارزشمند بودنش کرده، تنها داوری هم که در پیکره‌ی کارش انجام می‌دهد، [به صورت] تلویحی خواهد بود. اگر او ملزم به انجام قضاوت‌های بیشتری آن‌گونه که آرنولد و الیوت ای بسا بگویند، در جهت همیاری‌هایی در «تاریخِ ذوق» باشد، این قضاوت‌ها بایستی آشکارا از کار ساختاریِ او مجزا باشد؛ اگر او در سودای مرتبط ساختن نمایش مورد نظر خود با دیگر نمایش‌ها (یا نمایش‌نامه‌نویسان، دوره و...) باشد، می‌بایست آن را به شیوه‌ای آشکار و تعریف شده انجام دهد. **روش او**، او را ملزم می‌کند نخست بر یک نمایش و سپس نمایشی دیگر به کار بپردازد، درست همان‌طور که کارگردان و بازیگر مجبورند نمایش به نمایش کار کنند. مبادا احساس شود وظایفی که در این‌جا برشمردم، ساده و آسان هستند، من خواننده را به تحقیقات فرگوسن بر ادیپوس و هملت در کتاب «ایده‌ی تئاتر» حوالت می‌دهم. هیچ‌یک از این تحقیقات مبسوط کاملاً تحلیلی و ساختاری نیستند. نیازی نیست نگارش [منتقد] صلب و خشک باشد، چرا که منتقد از خیال‌ورزی بی‌بهره نیست. برای نمونه توصیف درخشان هیوج کنر را از نخستین ورود شخصیت پوزو در «به انتظار گودو» در نظر بگیرید:

یعنی هم‌زمان بر چند نمایش کار نکند.

او چنان ورود می‌کند که گویی **ترامبولینی** است که پیرمادیان‌های نازپرورده‌ی آسیا را می‌راند (در این نمایش کم بودجه با یک زائده‌ی بازنمایی شده)؛ او در سخن راندنش که همراه با تبختر و به ضجه‌ای قهرمانانه می‌ماند، درد می‌کشد؛ او مجموعه‌ی کلامی روان را در «گرگ و میش» با عباراتی لرزان، حماسی و نثرگون و یاریِ چندْ صداییِ دستانی به خوبی کارآزموده. (دو دستی لغزان؛ دو دستی کاملاً به دوری پرتاب شده؛ یکی از دست‌ها به

حاکم مغول سمرقند

تِذکار بلند شده؛ انگشتان به شدت به هم چسبیده تا مدد برسانند واژهٔ «تَرَق»را!) این است تئاتر؛ غروبِ رستگار شده. آیا به اطمینان او گودو است؟

راهبردهایِ صحنه از آنِ بکت هستند. قیاس میان ترامبولین و توقع این‌که پوزو همان گودو است، متعلق به کنر است. هر دو ارزشمند و در کنار هم معنادار هستند.

همان‌طور که به درستی فهمیده شده، نیت منتقد تئاتر میانجیگری میان نمایش و تولیدکنندگان آن است، نه میان نمایش و مخاطبین آن. اجر و پاداش کار او تولیدات پرمغزتر است و نه مخاطبین آگاه‌تر. مخاطب از نمایش‌هایی که می‌بیند بایستی [چیزی] بیاموزد. (شاید به من یادآور شوند که من در جهت «امور واقعی» سخن گفته‌ام پس چرا از این افسانه‌ی مهمل که کارورزان [نمایش] نقدها را می‌خوانند و مخاطبین نه، سخنی نگفتم؟ سمعاً و طاعتا. [در این باره] می‌شود گفت که اگر نقدها ساخت‌گراتر بود، کارورزان می‌توانستند اقدام به خواندن آن‌ها کنند، چرا که می‌توانست دربردارنده‌ی اطلاعاتی کارآمد برای کار ایشان باشد؛ این سنخ نقد، خواهی نخواهی، نمی‌تواند میان مخاطب و نمایش دخالت کند. نقدِ تفسیری و موضوعی تنها پس از دیده شدنِ نمایش بسیار مناسب به نظر می‌آید؛ نمایش‌رُو می‌تواند پس از آن، عقیده‌ی خود را در مقابل عقیده‌ی منتقد بسنجد و با کمک منتقد، نمایش را درون **محیط فرهنگیِ** آن جای دهد. (تعیین جایگاه [فرهنگی] اثری پیش از دیدن آن، خیانتی است به خلق‌الساعه بودن آن) آن‌چه الیوت درباره‌ی کسانی که در باب شعر بحث می‌کنند گفته را، می‌توان درباره‌ی منتقدین تئاتر نیز گفت:

یعنی جایگاه نمایش را در محیط فرهنگی آن پیدا کند.

تو گویی در نظر اعضای حلقه‌ی مطالعاتیِ برونینگ، بحث از شعرا و شعر، باید بی‌روح، فنی و محدود باشد. این مساله کاملاً به

این صورت است که آن کارورزان همه‌ی احساساتی که یکی از اعضا می‌تواند از آن لذت ببرد را به مبهم‌ترین شکل آن، به امری محتوم ایضاح و فروکاست کرده‌اند؛ فن و تکنیک محض به کار آنانی می‌آید که در آن استاد شده‌اند، یعنی همه‌ی آن چیزی که هر عضو شوق آن را دارد؛ تنها آن امر است که به چیزی دقیق، قابل پیگیری و تحت کنترل بدل شده است. این مساله در تمام رویدادها عبارت است از یک دلیل برای ارزش نقدِ کارورزان – او با امور واقعیِ خود سر و کار دارد و به ما کمک می‌کند همین کار را انجام دهیم.

این مساله سنجه‌ای است برای فقرِ تئاتر آمریکایی و این‌که کارورزان ما، با چندی استثنا (البته غیرچشم‌گیر)، درباره‌ی کار خود خبره نشده‌اند. هرچه آن‌ها کمتر دغدغه‌ی بحث از امور واقعیشان را داشته باشد، برای ما آسان‌تر است تا شالوده‌ی عملیِ نقد تئاتر را پایه‌ریزی کنیم.

پرسش‌های منتقدین ساخت‌گرا بسیار ساده است: «چرا این صحنه از پسِ آن یکی می‌آید؟ ریختار کل نمایش چیست؟ چرا این کاراکتر چنین گفت یا اکنون آن کار را انجام داد؟ کار او به ضرورت گاهی زیاده‌گویی است؛ او تلاش می‌کند کلمات را (گاهی با نمودار) به عنوان دورنمایی از نمایش ترسیم کرده و می‌خواهد نقاط مرکزی آن را مقرر کرده و نواهنگ‌های آن را مضبوط سازد. گرچه ممکن است متوجه این امر شود که تنها بر متن‌ها [ی مکتوب] کار می‌کند، مصرانه به خود متذکر شده (در نقدش آگاهی می‌دهد) که متن نمایش نبوده و چیزی جز بیان مکتوب آن نیست. بر همین اساس او در موقعیتی به شدت دشوار قرار دارد، موقعیتی که اساسی‌ترین سوالات زیبایی‌شناختی را ایجاد می‌کند.

هر تولید هنری(حتی آن‌هایی که در ذهن منتقد هستند)

فقط و فقط یکی از چندین تجسم ممکن یک نمایش است. بار سنگین عجیب و غریب و مشکلِ تئاتر این است که به هیچ وجه اثر هنریِ اصیلی وجود ندارد. مگر این‌که کسی اذعان کند که متن، اثر هنری است، (حرفی که نفی کننده کل تاریخ تئاتر است) وگرنه هیچ راهی برای اجتناب از این امر دشوار وجود ندارد. هر هنرِ دیگری نمونه‌ی اصیل و نمونه‌ی روگرفتِ خود را دارد. تنها موسیقی تقریباً همین مشکل تئاتر را دارد وگرنه نت‌نویسی این اطمینان را فراهم می‌آورد که هر اجرای موسیقیایی حداقل به نیت آهنگساز نزدیک است. در تئاتر، ما تنها سایه‌هایی از غار افلاطون را داریم؛ وانهگی، بدون توجه به گوردون کریگ، این سایه‌ها (هنرِ مفسر) برای تئاتر اساس به شمار می‌آیند. همین غرابتِ امر است که منتقدین بسیاری به سوی متن و دیگرانی را نیز به دیوانگی سوق داده است. در مواجهه با این عدم اطمینانِ اساسی، منتقد هیچ انتخابی جز چشم‌پوشی از ارزش‌مندترین سلطه‌اش ندارد: او هیچ‌گاه نمی‌تواند ادعای مطلقاً برحق بودن داشته باشد. او اثری اصیل در دست ندارد تا با آن کار اثر و کار خود را اثبات کند.

از این پس رابطه‌ی میانِ متن، تولید و نقد چه بایستی باشد؟ منتقد بیشترین تولیداتی را که می‌تواند، تماشا کند؛ کمینه، بهترین چیزی که این‌ها می‌توانند (یا باید) به او بدهند، حداقل تصوری از بایسته‌ترین وجهه‌ی تئاتر است: **هم‌بودی**. ذاتِ یک رویداد، آن چیزی که باید به صورت مبرم آن را از روایت‌گری یک متن متمایز سازد، وقوع آن در محورهای عمودی و افقی زمان است؛ تولید صحنه‌ای تنها می‌تواند جریان‌های مستقیم و دائمی کنش تئاتر را تجسم بخشد. در متن، یک کلمه بایستی از پسِ کلمه‌ی بعدی بیاید؛ روابطِ فضایی و زمانی را تنها می‌توان به‌صورتی مبهم حدس زد. اما از آن‌جا که هر تولیدِ هنری، بازیگران را در شکل‌بندی‌های

simultaneity

متفاوت سامان می‌دهد، منتقد هیچ مبنای متقنی ندارد تا مبتنی بر آن کارش را ترتیب دهد. حتی اگر او دست به تصورِ یک تولید هنری بزند، می‌داند «کارگردانیِ» او همان‌قدر دل‌به‌خواهی است که کارگردانیِ هرکس دیگری. در نهایت او درمی‌یابد که اثرِ او –مانند همه‌ی آثار دیگر در تئاتر– ناتمام و جانبدارانه است: وقتی کار تمام شود، ناقص است؛ وقتی به پایان برسد از آنِ کارورزان نمایش خواهد بود. لکن ارزشِ منتقد کم‌تر از کارگردان، بازیگر، طراح یا نویسنده نیست؛ هیچ‌کس به تنهایی در تئاتر نمایشی را به صحنه نمی‌برد. وانگهی بازگو کردن این کلیشه‌های قدیمی ما را راضی نخواهد کرد. اگر منتقد به دقت این مسائل را مورد توجه قرار دهد، به اکتشافی جالب، هرچند متناقض، دست خواهد یافت. منتقد با رجعت به متن (که ناقص اما محقق است) درخواهد یافت که درست مانند بازیگر تئاتر، کار او، آن‌جاست، یعنی بر صحنهٔ تئاتر. منتقد حاجت به هیچ عذرخواهی ندارد. چند ماه قبل فکرم این بود که چنین عذرهایی مورد نیاز بودند؛ رد و بدل نامه‌هایی چند با اروینگ رایبنِر کمک کرد تا ذهنیتم را عوض کنم. در یکی از آن نامه‌ها، رایبنِر نوشت:

متن لیرشاه (به‌صورتی ناکافی تعیین یافته) فسیل یا اسکلتی نیست که از یکی از اجراهای آن به جا مانده باشد؛ این متن زهدانی است که از دل آن ده هزار اجرای متفاوت بیرون آمده و بیرون خواهد آمد. این مساله عبارت است از آن جوهرِ ابدی و ازلی که همه‌ی بالقوگی اجرا را دربر می‌گیرد. ... اگر قرار است به عنوان راهنمایانِ اجرا عمل کنیم، بایستی توجه خود را معطوف به آن‌چه قبل از شروعِ اجرا وجود دارد، سازیم، یا آن‌که باید همت به راهنمایی کسانی کنیم. آن‌چه را به فرض می‌خواهیم طریقِ انجامش را به ایشان بیاموزیم، پیشاپیش آغاز کرده‌اند. همه‌ی

آن‌چه بایستی پیش از آغاز اجرا نقد کنیم، متن است و بیش از این تنها نقد –امر ثابت و دانستی– ممکن است، این تنها گونه‌ی نقدی است که دیگران می‌توانند به کار گیرند. ... هیچ‌یک از هزاران اجرا نمی‌تواند به مثابه‌ی معیاری بر ارزش‌سنجی نقد عمل کند، نقدی که اجرایی مانند خود متن را می‌طلبد. هنگامی که آن‌چه این نقد راجع به متن گفته، در آن تئاتر کذب از آب درآید، باید اصلاح یا دور انداخته شود.

اگر منتقد به امور واقع خود –یعنی متن– بچسبد، چه بسا معماریِ نمایش را کشف کرده و در این کار به بازیگر و کارگردان خدمتی کرده باشد؛ ایشان تمام همت کاریشان متوجه هدفی مشترک است.

آیا این همه گفتن برای خرده‌ای تفهیم بود؟ اگر منتقد تئاتر به متن ارجاع داده شود، چه چیزی باعث تمایز او از منتقد ادبی خواهد بود؟ منتقد تئاتر، نسبت به منتقد ادبی، خود را در مناسباتِ متفاوتی نسبت به متن قرار می‌دهد. نقد ادبی رویدادها به چشم عقبه‌های کلمات می‌نگرد (همه‌ی آن‌چه داریم)، در حالی‌که نقد تئاتر کلمات را ثمره‌ی رویدادها (همه‌ی آن‌چه از اول داشتیم)، می‌داند. برشت، با گرفتن این اشارت از ارسطو، به دقت این تمایز و تفارق خاطر را نشان می‌سازد:

هر چیزی به «داستان» پیوست شده؛ داستان قلبِ اجرای تئاتر است. چرا که آن چیزی است که میان آدم‌ها اتفاق می‌افتد و تمام قوت خود را در اختیارِ آن‌ها گذاشته تا آن‌ها بتوانند بحث کنند، به نقد بکشند، تغییر بدهند. ... «داستان»، عملیات عظیم تئاتر، تناسب بخشیِ کامل همه‌ی وقایعِ رفتار با یکدیگر است ... .

حتی در آن نمایش‌هایی که ممکن است «داستان» به دقت ماوقع را توصیف نکند، رویدادها رخ می‌دهند. ادبیات مملو از

شاهکارهایی تهی از رویداد است (رمان‌هایی تک گویانه، اشعار حماسی)؛ تئاتر همان رویداد است. نقد تئاتری هم از متن گشتالت یا ساختار کلی، رویداد را برخواهد ساخت. البته که نقد ادبی و نقد تئاتری شانه به شانه هستند؛ لکن محل‌های وصل آن‌ها بر ذات آن‌ها دلالت ندارد.

به این دلیل که نمایش خوب امری به شدت غنی و وابسته است، چه بسا [برای آن] ساختارهایی متفاوت که هریک از لحاظ درونی سازگارند، وجود داشته باشد. هر ساختاری می‌تواند در مقام مبنایی برای تولید یا تفسیرِ موضوعی به کار آید. هم‌چنین چنان‌چه حساسیت یک عصر با عصری دیگری در آمیزد، روابط میان رویدادهای یک نمایش تغییر خواهد کرد: آینه‌ای که هنر [در برابر جهان و آدمی] نگه داشته از آینه تفکر علیت‌گرا، آینهای راستین‌تر است؛ اما منتقدین جدید جای منتقدین قدیمی را می‌گیرند. یافته‌های منتقد ارزشی مستقیم برای کسانی که نمایش تولید می‌کنند، خواهد داشت؛ چنین منتقدی هم از گذرا بودن و هم از ازلیتِ تئاتر بهره خواهد بود. فروتنی آگاهانه‌ی او به او اجازه‌ی بزرگ‌نمایی آثارش را نمی‌دهد؛ البته خوار و خفیف هم نخواهد بود. درست مانند کارگردان، بازیگر و طراح که بایستی علیه نمایش‌نامه–نویس به نیت غصب، جبهه بگیرند؛ منتقد هم بایستی نسبت به امتیازات دیگر آگاه باشد. او نسبت به متن وظیفه دارد. این ادراکات نباید او را به مردِ دانشی چون سنگ بر زمین بکوبد. در مقابل این ادراکات بایستی، در خلال چارچوب‌بندی روشنی از محدودیت‌های او، جاه و مقامی مطلق ببخشند.

دراماتورژی چیست؟

کتی تورنر/سین کی. برنت

Cathy Turner and Synne
K. Behrndt. - Dramaturgy
and performance (2008.,
Palgrave Macmillan

مجله آلمانی
Theatrschrift

همان‌طور که ماریانه وان کرهون اذعان کرده، وقتی درصددِ گردآوری مجموعه تأملات صورت گرفته در مقاله‌ی «درباره‌ی دراماتورژی» که در تئاتر **شغریفت** صورت گرفته، برمی‌آییم، اصطلاحِ دراماتورژی به سادگی تعریف نمی‌شود. او می‌نویسد:

به نظر می‌رسد که دراماتورژی هرچیزی را شامل می‌شود، آن را در هر چیزی می‌توان یافت و به سختی می‌شود آن را مقید ساخت. آیا فقط می‌توان عطف نظر به نمایشِ گفتاری درباره‌ی دراماتورژی اندیشید و یا دراماتورژی حرکت، صدا، نور و ... نیز وجود دارد؟ آیا دراماتورژی عناصر متعدد نمایش را با یکدیگر پیوند می‌دهد؟ یا بیشتر گفت‌وگویی مدام میان کسانی است که با هم بر یک نمایش کار می‌کنند؟ و یا آیا دراماتورژی درباره¬ی روح و ساختار درونی یک تولید نمایشی است؟ یا، آیا دراماتورژی طریق رتق و فتق فضا و زمان را در اجرا و به همین‌سان زمینه¬ی معنایی و مخاطب را تعیین می‌کند؟ شاید بتوان همه‌ی این پرسش‌ها را این‌گونه پاسخ داد: «آری، اما ... ». (کرهُون، ۱۹۹۹: ۱۰–۸)

در واقع در این‌باره هر چقدر بخواهیم دقیق‌تر و ریزبین‌تر باشیم، بیشتر این پاسخ را خواهیم شنید: «آری، اما ... ». اگرچه فرهنگ‌های لغت و دانشنامه‌ها به آشکاری توضیحاتی روشن ارائه می‌کنند، اما برای دلالت بر کاربردهای چندگانه و پیچیده‌ی این واژه رضایت‌بخش نیستند. این اصطلاح در نظریه و عملِ معاصر در آنِ واحد به اصطلاحی انعطاف‌پذیر، سیال، شامل و گسترده تبدیل شده است. همان‌طور که از پرسش‌های وان کرهون برمی‌آید در ترکیب یک اثر و نیز ساختار درونی یک تولید دراماتورژی، اصطلاحی بنیادین است و به نظر می‌آید که این اصطلاح واژه‌ای است برای روندی که به گردآوریِ [اجزای] یک اثر کنار هم کمک می‌کند. این تعریفی موجز به نظر می‌رسد: به

هر حال، موقعیت‌های متفاوتی که در این توضیح فشرده شده، با انگاره‌های گریزپای «ترکیب» یا «ساختاردرونی» درآمیخته، به این معنا هستند که دراماتورژی اصطلاحی چموش، کِش‌سان و فراشمول باقی خواهد ماند.

به علاوه، پرسش‌های وان کرهون به این معنا هستند که این دراماتورژی است که باید به دنبالش گشت: بنابراین شاهد ارتباطی ضروری میان دراماتورژی و روندهای تحلیلی هستیم. در واقع، اصطلاح «دراماتورژی» غالباً به عنوان مختصرنویسیِ «تحلیل دراماتورژیک» به کار برده می‌شود. «تحلیل» به خودی خود بسیاری امکان‌ها را در بردارد و گفتمان‌های معاصر طیفِ وسیعی از پیشنهادها، معطوف به این‌که «روند تحلیل» چه می‌تواند باشد، ارائه کرده‌اند. همان‌طور که تحقیق کرهون اشاره می‌کند، ما بایستی به ورای این اندیشه برویم که درام مجموعه‌ای ساده از دال‌هاست که می‌توانیم رمزگشایی کنیم، چرا که «دراماتورژی» شامل و دربردارنده‌ی واکنش‌های تماشاگر نیز هست: این کار باید به مثابه‌ی رویدادی پویا در نظر گرفته شود.

بنابراین، آدام ورسنی فرض می‌کند که دراماتورژی به عنوان «معماریِ رویداد تئاتری تعریف شده که درگیر در تلاقی‌گاه اجزای سازنده‌ی یک اثر و شیوه‌ی معنازایی برای مخاطب است». (ورسنی، ۲۰۰۳: ۳۸۶) تحلیل دراماتورژیک بر روند تفسیری و شیوه‌هایی دلالت دارد که در آن مراحلِ معنا هماهنگ شده‌اند. ورسنی هم‌چنان با توصیف این عمل به عنوان «رویدادی تئاتری» مبرهن می‌سازد که دست‌مایه‌ی تحلیل مورد نظر از حدود خودِ اجرا فراتر رفته، بستر معنایی، مخاطب و شیوه‌های مختلف چارچوب بندیِ اثر را نیز شامل می‌شود. برای مثال، نظرِ آر. کری وایت این از آن‌جا که متن یا اجرا: اثر و موثرِ فرهنگی بوده که خود جزئی از

آن است، کارکرد اجتماعی به بخشی هم‌گرا از تحلیل دراماتورژیک تبدیل می‌شود. این مساله شامل عنایت به فرضیات ایدئولوژیک زمانه، ساختارهای قدرت در جامعه، فرض خدمت‌گزاریِ هنر برای مشتری‌هایش، نوسان در ذوق و ارزش‌های معهود برای هنر و رابطه‌ی متغیر هنرمند و جامعه، می‌شود. (وایت، ۱۹۹۵: ۴۹)

پس انتهای دراماتورژی کجاست؟ چگونه پارامترهای این «کار» را تعریف می‌کنیم؟ فوکو در بحث از تالیف و تصنیف می‌نویسد:

این نظریه‌ای بسیار آشناست مبنی بر اینکه وظیفه‌ی نقد، تحلیل اثر در خلال ساختار، معماری، صورتِ ذاتی و بازیِ روابط درونی آن است. به هر حال در این مقطع مساله‌ای پیش می‌آید: یک اثر چیست؟ این اتحادی غریب که به آن اثر می‌گوییم، چیست؟ از چه عناصری ساخته شده؟ (فوکو، ۱۹۹۸: ۱۹۸)

درحالی‌که تحلیل دراماتورژیک هیچ پاسخی برای این پرسش‌ها عرضه نمی‌کند، درصدد تعیین شیوه‌هایی ویژه برمی‌آید که در آن‌ها این «اتحاد غریب» در مواردی خاص ساخته شده است. بر این اساس، روش کار دراماتورژی، به معنای روندی تحلیلی، اشاره به کاوشی مدام و روشن درباره‌ی این‌که یک اثرهنری چه می‌تواند باشد، دارد.

در این نوشتار، هدف ما ارائه‌ی تعریفی نهایی از اصطلاح «دراماتورژی» نیست، چرا که این کار ضرورتاً عملی تقلیق‌گرایانه خواهد بود. هرچه بیشتر می‌کوشیم دقیق شویم، این تلاش به مواجهه با معضلات و امکان‌های متعدد و نهفته در مفهوم و شیوه‌ی عمل دراماتورژی می‌انجامد. به هر روی، خواهیم کوشید روشنگری‌هایی نسبت به برخی کاربردهای ممکن این واژه به دست دهیم و در مطاوی شواهد نشان دهیم که دراماتورژی در

نمایش و اجرا چه معنایی به خود گرفته یا تحلیلی دراماتورژیک به دست دهیم.

اتفاق نظری عمومی وجود دارد که صورت‌بندی دراماتورژی به عنوان اصطلاحی که شیوه‌ی عملی خاصی را توصیف می‌کند، به نمایش‌نامه‌نویس، شاعر و منتقد آلمانی گُتهولد افرایم لسینگ در قرن نوزدهم برمی‌گردد. بنابراین به نظر مناسب می‌رسد که [سخن را] از منظرگاهی تاریخی درباره‌ی روش‌هایی آغاز کنیم که در آن‌ها انگاره‌ی دراماتورژی در سپهر تئاتر حرفه‌ای نضج یافته است. گزارش تاریخی جامع‌تری از پروژه‌ی لسینگ را می‌توان در یوناس، پرول و لوپو (۱۹۹۷)، کاردولو (۱۹۹۵)، لاکهرست (۲۰۰۶) و کارلسون (۱۹۹۳) یافت.

منظری تاریخی: شکل‌گیریِ شیوهٔ عملِ دراماتورژیک

Δραματουργία
در یونانی باستان به معنای درام‌پرداز یا کسی است که درام می‌ساخته و کارورزِ درام است.

اگرچه واژه‌ی «دراماتورژی» از واژه‌ی یونانی DRAMATURGIA (تصنیف یک نمایش) مشتق شده، این گ.اِ. لسینگ بود که برای نخستین بار دریافتی مدرن از دراماتورژی به مثابه‌ی مفهوم و شیوه‌ی عملی تئاتری در کتابش «دراماتورژیِ هامبورگی» (۱۹۶۷: ۹) صورت داد. او آن هنگام که در بازه‌ی زمانی کوتاه اشتغالش به عنوان نمایش‌نامه‌نویس، منتقد و مشاورِ ادبی در **هامبورگر ناسیونال تئاتر** قلم می‌زد، دراماتورژی هامبورگی را نوشت که اساساً گردابه‌ای است از مقالاتی انتقادی که در آن‌ها لسینگ نه تنها تصنیفِ نمایش‌امه، ساختار، بازیگری و مخاطب بلکه جایگاه و آینده‌ی تئاتر و نقد آلمان را نیز مورد تامل قرار داد. پروژه‌ی لسینگ بلندپروازانه و متاثر از زمانه‌ی خود بود. بسیار مهم است که آن را در بستر پروژه‌ی روشنگری فهم کنیم.

تئاتر ملی هامبورگ

دنیل برور نهضت روشنگری را «جنبشی عقلانی و اصلاحیِ

اجتماعی» توصیف می‌کند. (برور، ۱۹۹۳: ۱۳) تاکیدِ این نهضت بر تعلیم و تربیت، پرسش‌گریِ نقادانه و عینیت‌گراییِ تجربی به عنوان راهکاری برای اندیشه و کردار مبتنی بر دین، عادت و سنت بود. متفکرین روشنگری در قرن هجدهم درصدد توضیح جهان، نه به واسطه‌ی اصطلاحاتی مابعدالطبیعی و دینی بلکه اصطلاحاتی عینی، تجربی و علمی بود. برای نمونه، هانس رایس، در ارتباط با پیشرفت‌های رخ داده در نقد ادبی، مشاهده می‌کند که اضطرارهایی چند جهت یافتن مدل‌ها یا قانون‌هایی کلی در نقد وجود داشته؛ این مدل‌ها یا قانون‌ها با ارجاع به مراجع قدرت متعین یا الهیات، علم اخلاق و دانش سیاست برآورده نمی‌شدند. (رایس، ۱۹۹۷: ۶۷۸) چنین رانه‌ای(پیش درآمد) جهت یافتن معیارهایی عینی‌تر برای توضیح پدیده‌ها در جهان، هم‌چنین با کار مقدم همراه با نظام‌مندسازی، طبقه‌بندی و پیونددهی به ثمر نشست. برای مثال، دایره‌المعارف دنیس دیدرو که در مقاطعی مختلف بین سال‌های ۱۷۵۱ و ۱۷۷۷ به چاپ رسید، مقصودش عرضه‌ی منظری کلی از معرفت جهانی بود. برور آن را چون تلاشی برای ضبط و دقیق ساختن معرفت، جهت نظام‌مند ساختن آن و نمایش رابطه‌ی درونی تمامی شاخه‌های معرفت، توصیف می‌کند. (برور، ۱۹۹۳: ۱۷) با این‌که مجال زیادی برای بحث از کتاب دیدرو نیست، او نقش مهمی در تفکر دراماتورژیک در تئاتر بازی کرد (برای دریافت اهمیت دیدرو برای تئاتر بنگرید به لِی ۱۹۹۵). نوشته‌های او درباره‌ی تئاتر و به‌خصوص تماشاگر بودن، کمتر از برشت بر بسیاری از متفکرین و کارورزانِ [آن حیطه] تاثیر نگذاشت.

لسینگ با دراماتورژی هامبورگی کوشید تا گفتمان و شیوه‌ی عمل تئاتری متقن‌تر، عینی‌تر و تحلیلی‌تری ایجاد کرده و برخی

اصول بازسازی تئاتری را مشخص کند. او احترام کمی برای تئاتر معاصر قائل بود. ویکتور لانژ اذعان می‌دارد که:

هیچ تئاتری با دعاوی جدی در آلمانِ پیش از پایان این قرن وجود نداشت. ... تصویر زندگانی تئاتریِ مسئولیت‌ناپذیر و ناکارآیی که گوته در «استاد ویلهم» نقش کرده بود، در آلمان در غالب مقاطع قرن هجدهم صادق است. (ذکر شده در لسینگ ۱۹۶۲: ۱۸ مقدمه) لسینگ کمر همت به تغییر وضع امور می‌بندد.

در روند ایجاد تئاتری با دعاوی جدی، با استفاده از بیان لانژ، فرهنگ تئاتر بایستی در تمامیت آن که نوشتار، صحنه‌پردازی، سبک بازیگری، مدیریت و ترتیب نمایش‌های آماده‌ی اجرا را شامل می شود، مورد توجه قرار گیرد. اما همچنین لسینگ ملزم به اصلاح گفتمان تئاتر بود، تا به نوشتار نقادانه و مخاطبین تئاتر جانی دوباره ببخشد. هدف پروژه‌ی بلندپروازنه‌ی لسینگ الهام‌بخشی، تعین‌بخشی و دفاع از هنر نمایش مهم و شاخص در تمییزبخشی به فرهنگ آلمان بود.

همان‌طور که سابقاً اشاره کردیم، لسینگ نمایش‌نامه‌نویس بود و برای تئاتر می‌نوشت، درست همان‌طور که «درباره‌ی» آن می‌نوشت. پردو اذعان می‌دارد که «**مینایِ بارنهلمی**»(۱۷۶۷) اولین نمایش‌نامه با خصیصه‌ی آلمانی بود که از اهمیتی بین‌المللی برخوردار گشت. (پردو، ۱۹۷۳: ۱) در حالی‌که پروژه‌ی لسینگ هم به عنوان دراماتورژ و هم به عنوان نمایش‌نامه‌نویس، متوجه تاسیس تئاتری اساساً «آلمانی» بود، میل اصلی او، به جای جلوگیری از تاثیرات بیگانه، مرتبط ساختن تئاتر با جامعه‌ای خاص و نیازهای تربیتی آن بود. (در واقع لسینگ به‌صورتی فراگیر از تئاتر انگلیس به عنوان یک الگو یاد می‌کند).

Minna von Barnhelm

در واقع لسینگ به شدت به انتقاد از مخاطبین آلمانی و ذائقه‌ی

ایشان در تئاتر می‌پردازد. خواندن سخنرانی‌های شدیداللحن و خستگی‌ناپذیر او علیه «سرسری سخن گفتن» که در نگاه او جایگزین معاصر نقد جدی تئاتر بود، جالب است. علی‌القاعده برای ایجاد تئاتری حائزِ «دعاویِ جدی»، او به این نکته آگاهی داشت که مخاطبین هم به همین‌سان، باید دوباره تعلیم داده شوند. بسیاری از تأملات لسینگ معطوف به مخاطب و نیاز به گفتمانی انتقادی است که از قواعد صوری و پنداشت‌های موروثی پا فراتر می‌گذارد. همان‌طور که یوئل شتشر می‌نویسد، «قبای معلم عمومی» به تن کرد. (شتشر، ۱۹۹۷: ۱۸)

لازم به ذکر است که لسینگ در روند کاری خود، یعنی یافتن بازیگران یاغی در نقدش، تماماً موفق نبود، آن هم در حالی‌که مدیران به انجام توصیه‌های او بی‌میل بوده و هامبورگر ناسیونال تئاتر تنها بعد از گذشت دو سال از گشایش آن بسته شد. از دیگر سوی، در بستر پروژه‌ی روشنگری، می‌توان مقالات لسینگ را چونان الگوهایی تعلیمی برای آغاز سخن درباره‌ی تئاتر با اصطلاحاتی انتقادی، سازنده و تحلیلی، خوانش کرد. در حالی‌که چه بسا احتجاج کنیم که نقد تئاتر امر عینی محض است، بحث‌های او مؤید عینیت است. در حالی‌که تحلیل هنر و فن تصنیف نمایشی و دراماتیک به یقین کشفی تازه یا یک ابداع نبوده، دراماتورژی هامبورگیِ لسینگ در نام بخشیدن به این روند، یعنی «دراماتورژی»، ابزاری کارآمد بود.

پروژه‌ی لسینگ فی‌نفسه مرهون «بوطیقایِ» ارسطو (حدود ۳۵۰ پیش از میلاد) بود. در واقع لسینگ در تلاشش برای تاسیس چند معیار موجه برای نقد، آن‌چنان که او در دراماتورژی هامبورگی به توسعه‌ی آن می‌پردازد، ارجاع‌هایی مشخص به نگرش‌های ارسطو بر تصنیف نمایشی دارد. طرح ارسطو درباره‌ی اصول

تصنیف، تأکیدهایی ویژه بر شیوه‌هایی دارد که در آن‌ها ساختار دراماتیک می‌تواند به تجربه‌ی مخاطب شکل ببخشد. برای نمونه، ارسطو توصیه میکند که ساختار یک درام حول عملی اصلی شکل گیرد، زیرا مخاطب نباید انگاره‌ی یگانگی و تمامیت را [در ذهن] از دست بدهد. نمایش، مانند زیباترینِ جانداران، باید دارای نوعی از عظمت باشد که به «یک نظر» بتوان آن را دریافت کرد. (ارسطو، ۱۹۸۷: بخش VII، ۳۶) عنایتی به منظر تماشاگر و تاثیری که ترکیب‌بندی اثر ممکن است بر مخاطب داشته باشد، با بحث ارسطو درباره‌ی ساختار و ترکیب‌بندی هم‌گرایی دارد.

Organic

در حالی‌که ارسطو درام را کلیتی **اندام‌واره** توصیف کرده و آن را با «جانداری زیبا» مقایسه می‌کند، شاید مناسب باشد وقتی تلاش داریم رویکرد لسینگ را که ریشه در انقلاب علمی دارد، توصیف کنیم، از استعاره‌ای فنی‌تر بهره ببریم. شاید کسی اذعان دارد که لسینگ ساز و کارهای تصنیف دراماتیک را عیان می‌سازد و به انواع به کارگیری آن اشاره می‌کند. او به این موضوع به عنوان چیزی برساخته و دارای طراحی فراشمول می‌نگرد. به هر حال، طرح لسینگ از حدود تحلیل ساختاری فراتر می‌رود: او هم‌چنین کوشید همگان را با مباحثه متقَن بر سر نقش کلی تئاتر درگیر سازد. این منظر محتوایی نسبت به اندیشه دراماتورژیک، بعدتر به نیرویی رانش‌گر در پس بسیاری از گفتمان‌های تئاتر آلمان تبدیل شد.

لسینگ مباحثه‌ای بر سر الگوهای دراماتورژیک به راه انداخت که می‌توانست به شکل‌گیری تئاتر آلمانیِ متمایزی کمک کند. اگر چه ولتر در بازه‌ی زمانیِ سال‌های ۱۷۶۷ و ۱۷۶۹ فعال‌ترین نمایش‌نامه‌نویس هامبورگر ناسیونال تئاتر بود، (فیشر لیشته، ۱۹۹۹: ۹۶) لسینگ قویاً حجت می‌آورد که تئاتر (و نمایش‌نامه‌نویس‌های)

آلمان دراماتورژیِ شکسپیر را به عنوا الگو برگزینند. او باور داشت که شکسپیر متاخرترین نماینده‌ی دراماتورژی ارسطویی است که اصول تراژدی یونانی را که تئاتر مطلوب لسینگ بود، تجسم می‌بخشد. لسینگ به نفع شکسپیر و علیه ولتر حجت به میان می‌آورد و اذعان می‌کند که درک آن نمایش‌نامه‌نویس نئوکلاسیسیستِ فرانسوی از تراژدی، ناقص است.

در تحلیل لسینگ از تفاوت‌های ساختاری و تفسیری میان شسکپیر و ولتر، ما قریحه‌ی دراماتورژیک او را تحسین می‌کنیم. یک نمونه‌ی آن، بحث او از نحوه‌های مختلف نمایش حضور روح بر صحنه توسط این دو نمایش‌نامه‌نویس است. لسینگ احتجاج می‌کند که ولتر روح را مانند ابزار مکانیکی پلات به کار برده، در حالی‌که روح در اثر شکسپیر حس یک پرسوناژ واقعیِ فعال را انتقال می‌دهد. (لسینگ، ۱۹۶۲: ۳۵) برای روشن کردن مقصود او از این تمایز، لسینگ دلالت‌های این دو رویکرد مختلف را کندوکاو می‌کند: این تفاوت در پسِ پرسش از نگره‌ی هر یک از این دو شاعر، درباره‌ی روح‌ها، به وجود می‌آید؛ ولتر دوباره پدیدار شدنِ انسانی مرده را معجزه می‌داند و شکسپیر آن را رخدادی طبیعی؛ از این دو اندیشه هیچ‌یک پرسشی فلسفی پیش نمی‌آورند، لکن اندیشه‌ی شکسپیر بیشتر شاعرانه است. (لسینگ، ۱۹۶۲: ۳۵)

لسینگ در برساختنِ حجت خود به نفع شکسپیر، از ارجاعاتی به فلسفه، مطالعات ادبی، اصول ساختاری، تصنیف دراماتیک و تاریخ تئاتر بهره می‌برد. بنابراین، رویکرد او به این حجت چون دانشمندی است که نتایج خود را از خلال روندی از تاملات دقیق، ارجاع توامان و قیاس اتخاذ می‌کند.

علی‌رغم انتقاد لسینگ از ولتر، نمایش‌نامه‌های خود او، همان‌طور که پرودو توصیفشان می‌کند، بیشتر به‌صورتی نظام‌مند

طراحی شده؛ یک منتقد حتی به سخت‌دلی آن‌ها را «علم جبرِ دراماتیک» می‌خواند. (پرودو، ۱۹۷۳: ۱۸) رایس چنین می‌نویسد که «روشنگریِ آلمانی ... به گرایشِ اخلاقی قوی نیاز داشت که هم‌چنین در ادبیاتِ آن دوره نیز نفوذ داشته است، [این یعنی] قبول دارد که حتی لسینگ هم هم‌چنان از تراژدی، توقعِ کارکردی اخلاقی داشته است». (رایس، ۱۹۹۷: ۶۷۸) یادآوری این نکته مهم است که اگر چه لسینگ نقشی بارز در توسعه‌ی اندیشه‌ی دراماتورژی بازی کرد، [اما] اگر ما را به این تصدیق سوق دهد که این امر از نتایج فرعی شیوه‌ی علمی دراماتورژی است، ارجاع او به قواعد تصنیف و مقصود اخلاقی [نمایش] مشکل‌آفرین خواهد بود. فارغ از این امر، دراماتورژی هامبورگیِ او نوشته‌ای الهام‌بخش باقی می‌ماند و او را به نخستین نمونه‌ی دراماتورژ در مقام کسی که اندیشه‌ها و افکار و مفاهیم را از جایگاهی درون سازمان تئاتر بسط می‌دهد، تبدیل می‌کند –گرچه لسینگ به خودی خود موسعاً بیرون از روند تئاترسازی بوده است. در واقع، می‌توان ایراد گرفت که لسینگ بیش از ارسطو بر قواعد پافشاری می‌کرد. (برگهان، ۱۹۹۷: ۵۳۲) برگهان اذعان می‌دارد که لسینگ در میانه‌ی صُلب بودنِ قواعدِ ارسطویی از یک سو و واکنش زیبایی‌شناختیِ خواننده از دیگر سو، صورتی جدید از نقد به وجود می‌آورد. برگهان می‌خواهد حجت بیاورد که در دراماتورژی لسینگ، منتقد برای شاعر نه قانون‌گذار و نه ناظم است. ... او این امر را قضاوت می‌کند که آیا شعر به تاثیراتی که مختص به گونه‌ی خود است، نائل می‌شود یا نه و با این کار او هم در مقام وکیل مدافع و هم معلم عمل می‌کند. (همان: ۵۲۷)

نوشته‌های لسینگ درباره‌ی هنر تئاتر و ترکیب‌بندی آن، پس از خود بر هنرمندان و متفکرین تئاتر تاثیر گذاشت. همان‌طور که

پرودو می‌گوید، ادعای لسینگ مبنی بر این‌که تصنیفِ دراماتیک نوعی «نگاره‌ای ناپایدار» است، عناصر ادبی و بصری را دربر دارد که بر هنرمندان تئاتر آلمانی، یوهان فون گوته و فردریش فون شیللر و تاکید ایشان بر «گروه‌بندی، نورپردازی، صحنه‌پردازی و موومان» تاثیر گذاشت. (پرودو، ۱۹۷۳: ۱۹)

در سال ۱۷۸۳، شیللر در مانهایم به منصب دراماتورژ گماشته شد و مانند دیگران در تئاتر آلمان آن دوران، طرح تحقیقی خود در دراماتورژی را بر اثر مشهور لسینگ مبتنی ساخت. گرچه هیچ‌گاه قلمی نشد اما آن طرحِ تحقیقی به تاثیری اشاره دارد که لسینگ بر شیللر داشته است. تجربه‌ی شیللر به عنوانِ دراماتورژ در مانهایم، مانند لسینگ در هامبورگ، تجربه‌ای تماماً خوشایند نبود. به هر روی، تاثیر طرح دراماتورژیکِ لسینگ راهی برای همپرسه‌ی دراماتورژیکِ شیللر با یوهان فون گوته در وایمارِر هوف تئاتر گشود.

آن هنگام که لسینگ به تنهایی کار می‌کرد و با مساله‌ی تعریف پارامترهایی برای تئاتری جدید دست به گریبان بود، گوته و شیللر که به طریقی خلاق با هم همکاری داشتند، در ایجاد چنان تئاتری در وایمارر هوف تئاتر که از ۱۷۸۱ تحت هدایت گوته بود، کارآمد ظاهر شدند.

هم‌چنین با شیللر و گوته بود که قادر گشتیم امکان‌های همپرسه‌ای انتقادی و خلاق را میان کارگردان و دراماتورژ مشاهده کنیم. شیللر با حفظ حقوق خود به عنوان نمایش‌نامه‌نویس، برای گوته به همکاری در عرصه‌ی گفتگو از دراماتورژی تبدیل گشت و ایشان با هم فنون صحنه‌گردانی، نظام‌های تمرین بازیگر، نظام‌های کارگردانی و تمرین دادن، هم‌نهشت کردن تمرین و تحلیل متنی که در اثنای بازخوانیِ نمایش‌نامه‌ها توسط بازیگران

میسر شده بود، کاوش کردند. به نگره‌ی اریکا فیشر–لیشته، وایمارر هوف تئاتر، اساساً مانند محلی برای تجربه کردن اداره می‌شد. (فیشتر–لیشته، ۱۹۹۹: ۱۴۸) در آن‌جا گوته و شیللر زیباییشناسی جدیدی را برای تئاتر در تبادلی مجادله‌جویانه بین تأملاتی نظری و کاوش‌هایی عملی طرح درانداختند. آن‌ها با هم ایده‌هایی جامع با مقاصدی مشخص در سامان بخشیدن به همه‌ی عناصر تئاتری در کلیتی واحد برای صحنه‌پردازی پروراندند. به رأیِ پرودو، از آن پس این با گوته است که ما شاهد پیدایش تمریناتی راهبرانه هستیم که در آن‌ها به اجرا به چشم یک کل نگریسته می‌شود. (پرودو، ۱۹۷۳: ۹۶)

در حالی‌که هم گوته و هم شیللر نویسنده بودند، آن‌ها مشتاق به ارزش‌سنجی و آزمودن همه‌ی عناصر تولید، صوتی، تصویری و کلامی بوده و با هم بر ساخت مفهومی کلی برای تولید کار می‌کردند: وجه همت ایشان متمرکز بر ترکیب عناصر جهت برساختن تمامیتی منسجم بود. این امر در هدایت صحنه‌ی ایشان آشکار است. در آن‌جا می‌توان احساس کرد که نمایش‌های گوته و شیللر با بینشی روشن برای واقعیت‌بخشی عملی به متن ایجاد شده‌اند.

نظر ماریانه کستینگ این است که روش عملی شیللر و گوته نشان از علاقه‌ی ایشان به رابطه‌ی میان صورت و محتوا دارد. (کستینگ، ۱۹۵۹: ۱۷) برای نمونه آن‌ها به طرقی توجه کردند که محتوایی نو، اقتضایِ صورت و فرمی جدید می‌کند. این امر در میان دیگر امور به هشیاریِ حداکثری از چیزی انجامید که تام ساتکلیف در رابطه با شیللر «رابطه‌ی میان روایت و چارچوبِ آن» می‌نامند. (ساتکلیف، ۱۹۹۸: ۶۱) همان‌طور که ساتکلیف خاطر نشان می‌کند (همان :۶۲) برخی از ابزارهای روایی و ساختاریِ

شیللر، مثلاً استفاده‌ی او از گروه کُر، راهی را برای مفهوم برشتیِ **آشنایی‌زدایی** گشود.

در گوته و شیللر انگیزه‌ی طرح اندازی برنامه‌های راهبردی جدید برای صحنه، جهت اجرای نمایش‌نامه‌هایشان وجود داشت، چرا که نوشته‌های ایشان عرف‌های روزگار را نقض کرده بود. برای نمونه، نوشته گوته نشان از عدم توجه به اتحادهای زمان، فضا و عمل داشت و با قراردادنِ فعل و زبانِ خشونت‌آمیز بر صحنه به مبارزه با عرف‌های تئاتری رفت. نمایش‌نامه‌های او به صورت ساختاری مخاطره‌جو و دارای مسیرهای پر پیچ و خم بودند: همان‌طور که لمپرت می‌نویسد، «فاوست» گوته «ساختاری پر خیر و فرود داشت؛ به مخاطبین اجازه مشاهده‌ی تام و تمام جزئیات را می‌داد». (لمپرت، ۱۹۷۱: ۲۸)

بر همین مبنا، روش عمل در تئاتر گوته و شیللر عمیقاً ملهم از تفکر دراماتورژیک ایشان درباره‌ی تئاتر، امکان‌ها و چالش‌های آن بود. آن‌ها نه تنها نمایش‌نامه نوشته و کارگردانی کردند، بلکه همچنین درباره‌ی تئاتر قلم زدند و در مطاویِ نوشته‌های نظریشان کوشیدند پرسش‌ها و دراماتورژی‌هایی نو به وجود آوردند.

تاثیر پیشروان قرن هجدهمی عرصه‌ی دراماتورژی را، لاکهرست چنین خلاصه می‌کند:

از اواخر قرن هجدهم به این سو، تئاتر در آلمان، اتریش و اسکاندیناوی به چیزی بسیار بیشتر از سرگرمیِ صرف تبدیل شد: تئاتر به بخشی از ماموریتِ روشنگری برای فرهنگ‌پذیر کردنِ مخاطب و بخشی از دستورِ کاری ملی جهت پرورش هویت یک ملت و ارزش‌های جمعی ایشان تبدیل شد. تئاتر خاصه در آلمان نقشی مرکزی در زیست فرهنگی کشور به عهده گرفت و لیسنگ تنها سرآغاز سیری از آزمون و خطاست که می‌توان ردپای آن

واژه Verfremdung که غالباً به بیگانه¬سازی ترجمه می¬شود را به رأیِ مترجم بهتر است به آشنایی¬زدایی ترجمه کرد. این واژه معنایی ظریف در خود دارد؛ fremdung به معنایی بیگانگی است، اما پیشوندVer در این¬جا برای تشدید این معنا به کار رفته است و معادل over در انگلیسی برای نمونه در over thinking است. تشدید بیگانه¬سازی از چه روی است؟ این تشدید از آن روی است که سابقاً چیزی برای ما آشنا بوده و اکنون باید برای زدودن این آشنایی و در نتیجه از نو آن را دیدن به تلاشِ مضاعف چیزی را زدود. تکنیک آشنایی¬زدایی، آن آشنایی مرسوم، سنتی و موروثیِ ما در نگاهمان به امور واقع را می¬زداید تا بهتر به چیزها نگاه کنیم. از نو دیدن یعنی بهتر و بیشتر از قبل شناختن امور و این نیازمند زدودن رسوبات عادت وارگی¬هاست.

را تا برشت و بسیاری از دراماتورژهایی که امروزه در آلمان کار می‌کنند، دنبال کرد. (لاکهرست، ۲۰۰۶: ۴۰)

برشت نیازمند بحثی مبسوط‌تر است، اما به هرحال این نمونه‌های اولیه‌ی تاریخ تئاتر آلمان پایه‌ای مهم برای فهم آن‌چه به اندیشه و عمل دراماتورژیک مربوط است، به ما عرضه می‌کند.

تحلیل دراماتورژیک: صورت و محتوا

تحلیل دراماتورژیک مستلزم نوعی تقطیع، مانند کار یک معمار است. نورمن فریش، دراماتورژ و درمانگر، خطوطی موازی میان دراماتورژی و درمان‌گری ترسیم می‌کند. او این خطوط را به مثابه‌ی روند یافتن صورت عرضه‌ای «مناسب برای سوژه‌ی تحت کاوش» توصیف می‌کند. (فریش، ۲۰۰۲: ۲۷۳) فریش به رابطه‌ی تناقض‌آلود میان آن‌چه عرضه می‌شود و چگونه عرضه شدن آن اشاره می‌کند. به بیانی دیگر، دراماتورژی بر رابطه‌ی میان موضوع کار و چارچوب‌بندی آن تمرکز می‌کند. بنا به رای فریش، دراماتورژی درباره‌ی پیوند دادن صورت و محتوا در یک اثر است، یا حداقل آن‌ها را ذیل حوزه‌ای عظیم و واحد به هم نزدیک کردن است. (فریش، ۱۹۹۴: ۱۵۴) پس پرسشی که در این‌جا پیش می‌آید آن است که «چگونه و با چه پیامدی صورت و محتوا به هم پیوند می‌خورند»؟ پرسش‌های دراماتورژیک دیگر می‌تواند این‌ها باشد: «ساختار چگونه به درک و دریافت مخاطب شکل می‌بخشد»؟ «آیا می‌توان محتوا را در ساختاری داده شده یافت»؟

این مساله به بهترین نحو با رجوع به کارهایی خاص و دراماتورژی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. اجازه بدهید نگاهی به قوس تصنیفیِ نمایش «خوش‌ساخت» بیندازیم، آن‌گونه که اوژین سکریب در **لیوان آب** (۱۸۴۲) به نمونه نشان داده

Le verre D'Eau

است. این نمایش‌نامه از لحاظ روش‌شناختی مبتنی بر مجموعه‌ی ساختاری ساخته شده که (چنان‌که گوستاو فرایتاگ در **فن درام** به سال ۱۸۶۳ ترسیم کرده [فرایتاگ ۱۹۲۲:۹۳])، از «گشایش» شروع شده و از کشمکش، بحران و واگشت می‌گذرد و به پایان نمایش می‌رسد. این امر از اساس مبتنی بر پلات و مطایبه‌ای بوده که پیامدی از علت و معلول است. در این‌جا مجال برای آزمودن شاخصه یا فراخوانی رویاها و آرزوهای درونی است.

Die Technik des Dramas

اساساً هر کاراکتری با تمرکز بر شهوت و ثروت، به دنبال اهدافی محسوس و مادی است. اصلاً خیال این هم وجود ندارد که کشمکشی میان خواسته‌های جامعه و سپهرهای فردی وجود داشته باشد: این امر به سادگی عبارت است از آن‌ها را در سیری قابل دسترسی قرار دادن. اگر چه پلات، وابسته به آشکارسازیِ رمز و رازهاست، هیچ یک از این امیال دست نخورده بودن جامعه، منطق رویدادهای آن یا ادراکی صائب از واقعیت را تهدید نمی‌کند. گیلمن می‌نویسد:

pieces à bien faites

نمایش‌نامه **خوش‌ساخت** یکی از مشهودترین اموری بود که باید گفت هیچ بُعدی فراتر از آن‌چه دقیقاً در پشت مردمکان و گوش‌های مخاطب می‌گذشت، نداشت. کاراکترهای آن نمایش‌نامه‌ها در مطاویِ درام‌هایی جریان داشت که ارزش‌هایش تماماً جسمانی بود. ... انگاره‌های اساسی اِگو –خود– و روان همان چیزهایی بودند که نمایش‌نامه‌های خوش‌ساخت فرانسوی فاقد آن بودند. (گیلمن، ۱۹۹۹: ۶۹)

می‌توان مشاهده کرد که ساختار نمایش‌نامه به منظری خاص از جهان گرایش دارد؛ منظری که در آن به فردانیت و تحقیقِ فلسفی کمترین وقعی گذاشته می‌شود، آن‌هم در حالی‌که تدبیر سیاسی، پیچیدگی‌های عمل‌ورزیِ اجتماعی و مطایبه هوس‌ها

در کشمکش افسونگری‌هایی بی‌پایان هستند. ساختار نمایش مؤید ساختاری اجتماعی است. نمایش‌نامه‌ی «سکریب» توده‌ی اجتماعیِ به شدت مهارشده، الگوبندی شده و چاپلوسی را عرضه می‌کند که با دقتی غالباً ریاضی‌گون طرح‌ریزی شده است. قهرمانان آن جامعه (اصلاً اگر قهرمانی داشته باشد) کسانی هستند که می‌توانند مخالفان خود را فریفته و کشمکش‌های موجود در پلات را به نفع خود برگردانند. کشمکش‌های نمایش‌نامه از آن نوع هستند که می‌توان آن‌ها را در «انبساط» یا واگشاییِ صحنه پایانی به سرعت فیصله داد.

در نمایش نامه سکریب نوعی از تجانس میان صورت و محتوا وجود دارد، اما برای یک نمایش‌نامه این امکان هست که تصادم‌های موجود میان روش ساختارمند شدن آن و عناصر جهانی که آن نمایش‌نامه سعی در جستجوی آن‌ها دارد، آن نمایش‌نامه را شکل می‌دهد. در «**مرغابی وحشیِ**» و هنریک ایبسن (۱۸۸۴) نمونه جالب از این موضوع وجود دارد. ایبسن در زمان اشتغالش در نورسکه تئاتر در برگن، حداقل بیست و یک نمایش‌نامه از سکریب را کارگردانی کرد. (گیلمن، ۱۹۹۹: ۵۳) ایبسن با آن‌که به صورت و فرم نمایش‌نامه‌ی خوش‌ساخت انتقاد دارد، از ساختار بنیادین آن استفاده می‌کند، به این عنوان که اگر آن خانه قابل اعتنا بود، کاراکترهای مرغابی وحشی می‌توانستند درون آن برای زنده ماندن بجنگند. به هر حال، این شباهت ساختاری به معنای دراماتورژی ساختاری مشابه نیست. شاخصه‌های دیگری نیز باید مورد توجه قرار گیرند.

ایبسن به عنوان یکی از نمایندگان ناتورالیسم در تلاش است تا کاراکترهای او به مانند مردمان واقعی با خاطره‌ها و امیال،

Vildanden

خلاصه این نمایش نامه: شخصیت‌های اصلی این نمایش دو نفر هستند: «ربکا وِست» که زنی سرشار از انرژی و به دنبال خودشناسی است و دیگر «جان روسمر» – که یک ایدئالیست در پی انقلاب روحی است. هر دوی آن‌ها در سیطره‌ی نیروهای ناخودآگاه درونی خود قرار دارند. ربکا به روسمر علاقمند می‌شود و همسر او را به خودکشی راهنمایی می‌کند. ربکا خود را وارد خانواده قدیمی مسلک روسمر کرده که اعضای آن به شدت مذهبی و محافظه‌کارند؛ قصد او این است که آخرین فرد این خانواده یعنی روسمر را شیفته خود کند و او را وسیله ارضای جاه‌طلبی و اجرای نقشه‌های خود قرار دهد و با این کار در مبارزه‌اش بر ضد کهنه‌پرستی و به خاطر آزادی و ترقی، توفیق یابد. هنگامی که همسر روسمر خودکشی می‌کند، عشق ربکا به روسمر نیز رنگ می‌بازد. مرغان وحشی یک نمایش تراژیک است که در آن، مرگ تنها راه پیشروی روسمر و ربکا به سوی عشقی کامل است.

صدمات گذشته و اسراری کنونی، بر ما تاثیر می‌گذارند. او بر همین اساس نیاز به آگاه ساختن ما از شاخصه‌های نادیده‌ای پیدا می‌کند که زندگانیِ آن کاراکترها را تعیین می‌کنند. به هر حال تنها به این دلیل که آن‌ها پنهان هستند، نمی‌توانند بر آن صحنه‌ی ناتورالیستی جای بگیرند. از این گذشته، همان‌طور که دیدیم، ساختار نمایش‌نامه خوش‌ساخت تلاش دارد تا از تأملی درون‌نگرانه راهش را به سمت زنجیره‌ای از رویدادهای مرتبط کج کند. راه حلِ ایبسن این است که ما را به نگریستن فراسوی معنای تحت‌اللفظی نوشته‌اش فراخواند تا دلالت‌های نمادین آن متن را کشف کنیم. شاید بشود از اصطلاح کویگلی یعنی «ناتورالیسم نمادگرا» برای توصیف این اثر استفاده کرد. (کویگلی، ۱۹۸۵: ۱۲۰)

در حالی‌که به نظر ساختار پلات ایبسن به طریقی مشابه سکریب در حرکت است، بهره‌ی او از محتوای نمادین، نگاه ما را نسبت به نحوه‌ی این توالی تغییر می‌دهد. ما درمی‌یابیم که مرغابی وحشی تنها یک مرغابی نیست، بلکه عمیقاً هوس‌ها و لطمه‌های احساسی درون خود کاراکترها را بازنمایی می‌کند. اگرچه او اساساً در معیتِ هدویگ تعریف می‌شود، در مواقع دیگر با کاراکترهای دیگر هم تعریف می‌شود. او بر کوخ باستانی قدیمی‌ای فرمان می‌راند که به نوعی به «صحنه‌ای درونی» تبدیل می‌شود (در نگاهی کلی در یک نیم پرده) و از منظر صحنه‌نگارانه این معنا را افاده می‌کند که دو مقطع از واقعیت وجود دارد. این عرصه هم از لحاظ عینی و هم نمادین، تمامی آن چیزهایی را شامل می‌شود که به نحوی فراخور با معماری خانه و نمایش‌نامه خوش‌ساخت هم‌سازی ندارد. «جهانی کوچک» ذیل طره با درختانی ابتر، خرگوش‌ها، ماکیان و البته خودِ مرغابی وحشی فشرده شده است.

این خانواده به این چاره‌ی واقعیتی چسبیده که سرابی از مجال، آزادی و قدرت را نشان می‌دهد. ویلیامز این قلمرو نمادین گرامی داشته شده را به عنوان نشانی از زندگانی‌ای تلقی می‌کند که می‌توانست دست‌یافتنی باشد و هنوز هم عمیقاً خواستنی است، همان که بنا بر تعریفش به عنوان یک عمل در دسترس نیست. شخصیت مرغابی وحشی راه حل ایبسن است ... . (ویلیامز، ۱۹۷۲: ۸–۵۷)

مرغابی وحشی به ریشه‌هایی در اعماق آب چسبیده تا زمانی که سگ شکاری او را به سطح زمین می‌کشد. گرگرز ورل (همان که نشانگر سگ است) اعضای خانواده را مجبور به بیرون آمدن از دنیاهای رویایی خود و مواجه با واقعیت (واقعیت‌های گذشته و اکنون) می‌کند. هر دویِ این کارها به امید رهایی است، اما بسیار بلندپروازانه هستند. ایبسن –به ما و کاراکترهایش– خاطر نشان می‌کند که خودهای باطنیِ کاراکترها با زندگی بیرونی و اجتماعی آن‌ها مطابقت ندارد. دراماتورژی نمایش‌نامه خوش‌ساخت و دنیای اجتماعی‌ای که بر آن دلالت دارد، به غایت با امیال فشرده شده در عناصر نمادین متن ناهمسو هستند. با این‌حال، آن ساختار اجتماعی را نمی‌توان فروشکست: هیچ راهکاری ارائه نمی‌شود. مرغابی وحشی پذیرای واقعیات ممکن نیست –یعنی دراماتورژی‌های ممکن دیگر. افق‌های آن محدود و رویای آن در سیطری خُرد آن فروکاسته شده است.

در نمایش‌نامه «در انتظار گودو» ساموئل بکت، (۱۹۵۳) ما با ساختاری بسیار متفاوت مواجه هستیم که دال بر نگره‌ای بسیار متفاوت از جهان است. می‌توان دراماتورژی‌های اوج‌ناپذیر و دَوری آن را چون چالشی برای خود عرف تئاتریِ روایتْ محور تلقی کرد: دنیل آلبرایت اذعان می‌کند که ولادمیر و استراگون، آن دو آواره:

در جستجوی صحنه‌ای، یک صحنه عرفی که اقناعاتی عرفی از قبیل یک متن، سیری از وقایع، موضوعی برای گفت‌وگو، عملی هدفمند، مرگی تراژیک، ازدواجی کمیک، یا هر چیز دیگری هستند. آن‌ها چه بسا میل به جزیی از نمایش‌امه‌ای معمولی بودن، داشته باشند، اما [به ناگاه] خود را در نمایش‌نامه‌ای از بکت مشاهده می‌کنند. (آلبرایت، ۲۰۰۳: ۵۱)

آلبرایت اشاره می‌کند که گسست کامل بکت از قواعدی که ملازم با ساختار سنتی نمایش‌نامه هستند، همانا به طریقی اذعان به این امر است که مایه‌های آسودگیِ آن ساختار –یقین‌های آن درباره هویت، جای‌گیری، سفر و حل مساله– اموری نادرست هستند. از دیگر سوی، بکت نیز مجموعه‌ای متفاوت از ساختارهای دراماتیک را مدنظر قرار می‌دهد که خوانشی تمثیلی را آن هنگام که ما الگوهای دَوریِ ملازم با مرگ و رستاخیر نمایش هوس یا نشانه‌های ساختار سفری معنوی را تصدیق می‌کنیم، ابداع می‌کند.

ولادیمیر به طرز دردناکی از صورخیال مسیحیِ موقعیت نمایش، درختی که به صلیب شباهت دارد، امکان شباهت او و استراگون به آن دو سارق، امید به داشتن بختِ‌هوشیار و بیدار از طریق توبه، آگاه است. در مقابل، استراگون این خوانش را رد کرده و بر گرسنگی، درد، هوس و دیگر اندام‌کاری‌های جسمانی پافشاری می‌کند. [به خیال او] این‌ها با آسایش تنانه‌ای که گودو وعده داده، برطرف خواهند شد. به هرحال، عدم یقین استراگون نسبت به جهان مادی باعث سلب آسایش او شده و به شدت از قیود جهان مادی در عذاب است. در پایان نمایش، هر دو خوانش غیریقینی به نظر می‌آیند. برگ‌هایی که در پرده‌ی دوم پدیدار می‌شوند، ندای بیداری ندارند و استراگون که بعید به نظر می‌رسد هیچ‌گاه پناهگاهی داشته باشد، حتی نمی‌تواند بفهمد کدام‌یک از

آن چکمه‌های موجود بر صحنه همانی است که شب گذشته در آن‌جا رها کرده بود.

به هر روی، در این‌جا سنتی اجرایی فراتر از آن‌چه در همپرسه‌ی کاراکترها دیده می‌شود، وجود دارد، چرا که مواقعی هست که هر دو کاراکتر دلقک‌هایی تراژیک به نظر می‌رسند. در لحظه‌های پایانی نمایش، تمایل کاراکترها به حلق‌آویز کردن خود به نوعی دلقک‌بازی و ملغمه‌ای از جدال میان آن دو تبدیل می‌شود. یکی از آن‌ها شلوارش دور قوزک پایش است. این مساله در آنِ واحد هم تراژیک و کمیک، هم مفرح و یأس‌آور است. استراگون می‌گوید: «من دیگه این‌جوری نمی‌تونم ادامه بدم»؛ ولادمیر پاسخ می‌دهد: «این اون چیزیه که تو مخته». آن‌ها برخلافِ [اراده‌ی] خودشان، به این بازی و به جستجویِ معنا علی‌رغم خطای ذاتی آن، گماشته شده‌اند.

در بررسی «در انتظار گودو» چه بسا بتوانم گفت که ساختار بکت [در این نمایش‌نامه] خوش‌خیالیِ برآمده از نمایش‌نامه «خوش‌ساخت» و «هوس» را رد می‌کند. تنها دلقک بازی‌ای رقت‌بار، تو گویی نوعی تسلی خاطر بخشیدن است که باقی می‌ماند. بر همین اساس فرم [ساختارِ بکتی] معجونی است از دست رد زدنی پوچ‌گرایانه به مقصود و معنا [داشتن].

این مثال‌ها نشان می‌دهند که یک داستان را نه تنها به خاطر آن‌چه رخ می‌دهد، بلکه مبتنی بر طرقی که ما آن را بازگویی می‌کنیم، نظم می‌بخشیم، درباره‌اش بحث می کنیم و به آن ساختار می‌بخشیم، فهمیده می‌شود. «روایت‌هایِ» همه این آثار تنها ساختاری از رویدادهای مرتبط نیست، بلکه فرم‌هایی است که در خود سوالات، اثرات، عواطف، داستان‌ها و گفتمان‌ها را گردآوری و فشرده می‌کنند. تحلیل دراماتورژیک بایستی تلاشی باشد جهت

ترسیم پرسش‌های متفاوتی که نمایش‌نامه در سطحی فلسفی، ایدئولوژیک، اجتماعی و سیاسی و زیبایی‌شناختی برمی‌انگیزد. چنین توانی برای تعیین و مفهومی‌سازیِ تفاوت‌ها و شباهت‌هایِ میان نمایش‌نامه‌ها و اجراها، چنین توانی برای تمییز آن‌چه در یک دراماتورژی خاص متمایز است، همگی اموری مرکزی در تفکر دراماتورژیک هستند.

بافت اجرا

با این‌حال، همان‌طور که در آغاز سخن گفته شد، بحث درباره‌ی دراماتورژی التزاماتی گسترده‌تر از تأملی درباره‌ی روش عمل دراماتورژیک در قرن هجدهم دارد و از حدود تحلیل نمایش‌نامه که مبتنی بر اسلوب‌های کلاسیک یا در واقع مبتنی بر [تصور] متن به عنوان عنصر اصلی است، پا فراتر می‌گذارد. اگر مثال و عملکرد لسینگ شالوده‌های دراماتورژی را بر این تعریف متواتر دراماتورژی یعنی «فن (یا بوطیقایِ) هنر دراماتیک که به دنبال تاسیس اصولی در برساختنِ نمایش‌نامه»– قرار داد، (پیویس، ۱۹۹۸: ۱۲۴) دراماتورژی‌های متغیر و شیوه‌ی عمل اجرا در دوران معاصر رویکردهایی نو را پیش روی می‌آورند. به‌طور قطع می‌توانیم در میان برخی آثار مدرن و پسامدرن روایت‌ها یا داستان‌هایی را مشخص کنیم که امکان داستان‌گوییِ منسجم یا داستان‌هایی که ناقض گفته‌ی خود هستند را به چالش می‌کشد. در بسیاری از آثار، متن نوشتاری تنها و حتی عنصر اصلی ساختارپرداز، نیست.

پیش از آن‌که به بحث از نگره‌ی معاصرتر ایده‌ی دراماتورژی بپردازیم، اجازه دهید مختصر نگاهی به نمایش‌نامه‌های اخیر سارا کین بیندازیم که نمونه‌ای از چالش‌های بالقوه‌ی نوشتار پست‌مدرن هستند. کین ما را در تعیین منطق تالیفی‌ای به چالش فرا می‌خواند که شیوه‌ی سامانْ بخشی او به کنش، زمان، فضا،

کاراکتر و همپرسه، به هم متصل می‌کند. با نمایش‌نامه‌های آخر او «اشتیاق» (۱۹۹۸) و «جنون ۴:۴۸» (۱۹۹۹) روایت از ریشه و بنیان تکه‌تکه شده است. هیچ کدام از این نمایش‌نامه‌ها دربردارنده‌ی وقفه‌ای در پرده یا صحنه، دستور صحنه یا توصیف کاراکترها نیست. در اشتیاق تنها حروف هستند که بیش از نام‌ها نشان دهنده‌ی کاراکترها هستند؛ حال آن‌که در سطرهای جنون ۴:۴۸ هیچ وصفِ ویژگی وجود ندارد. درون این جهان، نمی‌توان هیچ تعریف روشنی از هویت داشت. آن‌گونه که دیوید گریگ دنیای کین را بیشتر به عنوان جهانی از درون منفجر شده توصیف می‌کند، (گریگ، ۲۰۰۱: ۱۶) صادق‌تر خواهد بود اگر بگوییم که دیگر هیچ مرزی میان بیرون و درون وجود ندارد. در مقابل، ما عدم توان در تصمیم‌گیریِ کامل را مشاهده می‌کنیم، آن هم در حالی‌که امکان اثر متقابل و تبادل به همان اندازه سرچشمه‌ی دهشت بوده که منبعی برای نیرو [بخشی] یا تسلی‌بخشی است. تو گویی چنین است که هیچ قطعیتی در توصیف کاراکتر یا لحظه‌ای که یک کاراکتر تغییر کرده یا به واسطه‌ی دیگری تعریف می‌شود، وجود ندارد. همپرسه را می‌توان به چشم تک‌گویه‌ای تکه پاره یا کثرتی تلفیقی نگریست. مجال بیان هم غیرقابل تصمیم‌گیری است. شاید پایان باز بودن این دراماتورژی همانا تراژدیِ آن باشد.

برای ما شاید ناخوشایند باشد که تلاش کنیم همه‌ی این ابهامات را در تحلیل دراماتورژیک خود حل کنیم، چرا که انجام چنین کاری باعث تقلیل و فروکاست پیچیدگی اثر می‌شود. این امر بدین معنا نیست که نمی‌توان خوانش‌هایی محتمل به دست داد، بلکه وظیفه ما چه بسا این خوانش‌ها را گشوده، سیال و چند وجهی نگه دارد. دراماتورژی‌هایی با پایان باز، مانند دراماتورژی اثر کین، بیشتر ما را به در نظر گرفتن ساختار و محتوا به عنوان

اموری در روند پویا و مستدام وامی‌دارد تا عناصری که باید، ثابت نگه داشته شده و حل شوند.

بنابراین آن‌چه به‌طور خاص درباره‌ی اثر پایان باز کین جالب توجه می‌شود، آن است که این اثر ما را به در نظر گرفتن متن او در اجرا، چونان «گزاره‌هایی» در زمان و فضا، در مقابل آن‌ها را تنها به دیده‌ی اموری ادبی در فرم و محتوا نگریستن، دعوت می‌کند. ما بی‌شک می‌توانیم هر متن دراماتیکی را مبتنی بر توان اجراییِ آن بسنجیم و شاید به این کار هم مجبور باشیم؛ به هرحال، گشوده بودنِ دراماتورژی آثار کین به این معناست که این نمایش‌نامه‌ها –اکثراً– تنها با تصمیماتی که در روند تولید اجرا صورت گرفته، کامل می‌شوند.

علی‌القاعده برای روشن کردن این مطلب چه بسا بتوان تفاوت‌های قاطع میان اجراهای صورت گرفته از جنون ۴:۴۸ را با هم مقایسه کرد. برای نمونه، اجرای وندا گلانکا در فرانکفورت (۲۰۰۴) صورتی از **«جای‌دهی»** installation بود که مخاطب را بر روی صحنه قرار داد، در حالی‌که درست مانند بازیگر (ماریا گالیک) در همان فضا، بر روی تاب نشسته بودند. متناوباً در اجرای لورنت شتوان در هامبورگ، (۲۰۰۲) بازیگر (اورسلا دل) در فضایی مینیمالیستی نشان داده شده بود با تاکید بر تنش‌هایی در صدا و بدن. (مولر–شول ۲۰۰۴: ۴۷) مثالی دیگر، در اجرای دانشجوییِ فیلیپ زاریلّی (۲۰۰۴) خطوطی فاصل میان پروتاگونیست‌های بی‌شمار رسم شده بود.

دراماتورژی‌های میان– فرارشته‌ی پیچیده‌ای که در سده‌ی بیستم صورت گرفته در مقابل نمایش‌نامه مکتوب، بر اجرای زنده و متن اجرایی تاکید داشته‌اند. هم متن «گشوده» و هم اثر تعبیه شده ما را به این امر فرا می‌خوانند که هم‌نهشتیِ اجرا را به عنوان

یک کل در نظر بگیریم. چنین چرخشی به سمت در نظر گرفتن نامساوی هر عنصر، درون رویداد تئاتری موجب تلاش‌هایی نو برای تعریف دراماتورژی شده است.

تاکید بر این امر مهم است که چنین رویکردی به منزله‌ی جدایی بنیادین از رویکرد لسینگ به تحلیل نیست. تحلیل خود لسینگ هم به‌طور محض متنْ محور نبود، بلکه با اجراهای تئاتری، این «نقوش گذاری» تصنیفِ تئاتری، مرتبط بوده است؛ در واقع اصولی مشابه در کار باقی می‌ماند. دراماتورژی دال بر تحلیلی از هم‌آوایی عناصر درون یک معماری کلی است. به هر روی، مشاهده می‌کنیم که نظریه‌پردازان معاصر مایلند دراماتورژی را با اصطلاحاتی متفاوت‌تر از لسینگ تعریف کرده و تاکید بیشتری بر عناصر غیر ادبی داشته باشند. برای نمونه، یوجینو باربا دراماتورژی را به عنوان روندی ترکیبی، یک «بافت» یا «هم‌بافته» (باربا، ۱۹۸۵: ۷۵) از عناصر تعریف می‌کند. این مجاهدت برای مفهومی‌سازیِ گونه‌های جدید دراماتورژی‌های تئاتری هم‌چنین موجب پیدایی اصطلاحاتی شد چون «دراماتورژی تصویری» (آرنتسن ۱۹۹۴)، «دراماتورژی نو» (کرهوون ۱۹۹۴ آ)، «دراماتورژی باز» (ایمسکوت ۲۰۰۳)؛ این‌ها رویگردانی از منطقی تألیفی–تصنیفی مبتنی بر تقدم متن کلامی به منطقی که مطابق آن این تقدم فرض گرفته نشده هستند و به همین خاطر عناصری دیگر (تصویری، صوتی، جسمانی) به همین اندازه شاخص یا غالب بوده و چه بسا، همان‌طور که لمان اذعان دارد، برای ایجاد «انقطاعی مشترک میان متن و صحنه» ترکیب شوند. (لمان، ۲۰۰۶: ۹۲)

به نگره‌ی باربا اجرا را می‌توان به چشم شبکه‌ای پیچیده از «کنش‌ها» نگریست. او تصریح می‌کند که منظور او از «کنش‌ها» تمام عناصری از اجراست که به نحوِ مستقیم بر توجه مخاطب

و اواهمه و انگیزه‌ها و حس‌آمیزی آن‌ها اثر می‌گذارد؛ (باربا، ۱۹۸۵: ۷۵) این «کنش‌ها» را می‌توان به نحوهای بسیاری با پیامدهای متفاوت به هم بافت. منطق تألیفیِ یک اثر ساختار این بافت را روشن می‌سازد. این امر به طور مبسوط‌تر در تحلیل واتسون از «دراماتورژی تکه‌تکه شده» مورد بحث قرار گرفته است. (واتسون، ۱۹۹۳: ۱۰۳–۱۰۰)

یک پارچه را می‌توان در شماری از شیوه‌ها بافت و تالیف کرد. انتخاب‌هایی که یک فرد درباره‌ی رنگ‌ها، دوختن، شکل‌ها، ریسه‌ها انجام می‌دهد، بر ذات بافته تاثیر می‌گذارد. بر همین اساس، باربا درکی از دراماتورژی به مثابه‌ی بافتاری کلی که روابط و تعاملات میان عناصر در اجرا آن را به وجود آورده، پیشنهاد می‌کند. برای مثال، یان واتسون تمایزی را ذکر می‌کند که باربا میان به **هم پیوستن** و **ساختارهای همبود** پلات قایل می‌شود: «ساختار همبود پلات را به خاطر داشتن کنش‌هایی متعدد که در یک زمان رخ می‌دهند، بدون عنایت به رابطه‌ی علی آن‌ها، نادیده می‌گیرد». (واتسون، ۱۹۹۳: ۹۴)

هم پیوستن
concatenate
ساختارهای همبود
simultaneous

گرچه باربا دراماتورژی را یک «بافت» توصیف می‌کند، همان‌طور که سابقاً ذکر شد، [اما برای فهم بهتر] می‌توان به تصویر یک مکانیزم (پیویس، ۲۰۰۳: ۸) یا معماری رجوع کرد. ویژگی شایع این استعاره‌ها همان شیوه‌ای است که در آن هر کدام به پیوند متقابل بخش‌های متفاوت گواهی می‌دهند. می‌توان «دراماتورژی» را چون شبکه‌ای پیچیده از دال‌ها در نظر گرفت. مایک پیرسون و مایکل شنکز، دو هنرمند و نظریه‌پرداز معاصر، اصطلاح دراماتورژی را برای توصیف «نصب قطعات کنار هم» و روند «نظم‌بخشی یا الگوبندی» عناصر متفاوت درون یک ساختار اجرایی استفاده می‌کنند: آن‌چه به عنوان مجموعه‌ای از تکه‌ها آغاز

می‌شود، در اجرا ترکیب می‌شوند: «دراماتورژی عمل نصب قطعات کنار هم است». (پیرسون و شنکز، ۲۰۰۱: ۵۵)

نظر به استعاره «بافت»، می‌توانیم به تعیین ریسمان‌های شاخص روایی یک اثر بیندیشیم –«ریسمان سرخ» که حائل بر طرح کلی است. به عنوان مثال، می‌شود به نیت دقت‌بخشی، خط سیر داستانی خطی را در خلال شماری از نقاط پلات دنبال کنیم. به هر روی، چه‌بسا با ساختاری پیچیده‌تر مواجه باشیم که ترکیبی از کثرتی از «ریسمان‌های» شاخص بوده و راه فهم ما از اصطلاحات «پلات» یا «داستان» را دشوار سازد. برای نمونه این مساله را در کار پینا باوش، آلن پلاتل یا وستر گروپ می‌توان مشاهده کرد. در این حال، مخاطب از قرار معلوم باید عناصر، لحظه‌ها و روایت‌های جدا، متمایز و مجاور را به هم ربط دهد. این آثار مبتنی بر منطق تالیفیِ متفاوتی نسبت به داستان خطی سامان گرفته‌اند.

برای نمونه، در «عشای خونین» شرکت فورسد اینترتینمنت (۲۰۰۴)، اجراگرانی مختلف آشکارا هم‌جواری‌هایی نامرتبط با هم داشتند؛ موسیقی بی‌هیچ ربطی به صحنه اجرا می‌شد؛ زنی در لباس یک گوریل با حرکات عامدانه و روشن [روی صحنه] اختلال ایجاد می‌کرد؛ دلقک‌ها بر بالای صندلی‌ها به نزاع مشغول بودند؛ یک دخترک خوش‌باش‌گو به رقص و خوش‌باش‌گویی مشغول بوده، آن‌هم درست زمانی که دو مرد برهنه، مقوایی منقوش به نقش ستاره‌ها را حمل کرده و از انواع مختلف سکوت سخن می‌گفتند. با این‌حال، این عناصر مجزا، برخلاف عنوان نمایش، به دقت در هم بافته شده بودند تا کلیتی با ساختاری پیچیده و چه بسا به ظاهر آشوبناک ایجاد کنند.

با این‌حال بافه‌های کثیر، مجزا و به ظاهر جدایِ چنین اجرایی،

زیرکانه در کنار هم نگه داشته شده و بر اساس مجموعه‌ای از اصول ساختاری و روایی هماهنگ شده بودند. هرچه که رابطه‌ی این بافه‌ها را تعیین کند، شاید این ارتباط درونی را بتوان به دیده‌ی روایتی پیچیده نگریست. پیرسون و شنکز می‌نویسند:

چه بسا ما ساختار دراماتیک اجرای تعبیه شده را به عنوان برساختن نوعی چینه‌شناسیِ لایه‌های متن، کنش جسمانی، موسیقی و یا قطعه، صحنه‌نگاری و یا معماری تلقی کنیم. ... دست‌مایه‌های دراماتیک را می‌توان در هر یک از این چینه‌ها تصور و دستکاری کرد که همین باعث برآوردنِ بن‌مایه‌های معناییِ مختلف می‌شود. ... چه‌بسا ما موقعیت‌هایی را تصور کنیم که در آن‌ها قطعات به موازات، له و علیه هم، بی‌هیچ واسطه‌ی مناسبی اجرا شوند. یا آن‌جا که اجرا از زمانی به زمانی به عنوان یک، دو یا سه خط سیر به تنهایی به صورتی متلون وجود دارد. دست‌مایه‌های یک خط سیر واسطه‌ی دست‌مایه‌هایی در خط سیری دیگر شده، آن‌ها مبتنی بر درون و در خلالِ یکدیگر خوانش و تفسیر می‌شوند، خواه پیوندی ذاتی داشته باشد یا نه. (پیرسون و شنکز، ۲۰۰۱: ۲۵-۲۴)

ترکیب روایت‌ها، خط سیرها یا «چینه‌ها» معانیِ جدیدی را ایجاد کرده که با هیچ یک از عناصر توافق نخواهند داشت، اگر به صورت تک نگریسته شوند. چگونه چنین دراماتورژی را رتق و فتق می‌کنیم؟ در این حالت ما یک داستان با خط سیری رو به جلو نداریم، بلکه دسته‌ای از داستان‌ها و روایت‌های موازی، در هم‌رونده، پهلو به پهلو و متصادم پیش روی داریم که از برخوردشان روایت‌هایی نو تولید می‌کنند. با این‌حال اگر تالیف [آن اجرا] به نظر چندپاره یا خودسرانه می‌رسد، تنها در ظاهر چنین خواهد بود. با این نوع تالیف ما یک دراماتورژی پیچیده

خواهیم داشت که نمی‌توانیم به سادگی در آن تکْ روایت یا تکْ داستانی را که ترکیب کننده‌ی عناصر باشد، مشخص کنیم. لکن ما هم‌چنان به دنبال نیروهایی هستیم که این چینه‌های کثیر در یک اکثریت گرد هم می‌آورند.

دیوید کوریش وقتی به انگاره‌ی جالب فردیناندو تاویام، یعنی این انگاره که دراماتورژی شامل رابطه‌هایی است که در زنجیره‌ی عناصرِ کنش دراماتیک وجود دارند، اشاره می‌کند، استعاره‌ای متفاوت به کار می‌برد که اساساً درباره‌ی چنین نیروهایی حرف می‌زد. (کوریش، ۲۰۰۰: ۲۲۸) بنابراین، دراماتورژی تنها بر ساختاری برگزیده شده که تعاقبِ مربوط به رویدادها را تعیین می‌کند، متمرکز نمی‌شود، بلکه بر شالوده–ی «رابطه‌ها یا پل‌هایی بنیان شده که این رویدادها را کنار هم نگه می‌دارد». (همان) می‌توان چنین فرض کرد که وقتی ما چگونگی و چرایی ارتباط میان کنش‌ها و رویدادها را فهم کردیم، دراماتورژی اجرا را گسترانیده‌ایم. در اجراهای تعبیه شده نامعمول نیست که ساختاری را مشاهده کنیم که در آن اپیزودها یا قطعه‌هایی از دست‌مایه‌های نمایشی‌ای سست با هم مرتبط یا مختلط شده‌اند. کلید فهم «منطق درونیِ» یک نوشته نمایشی یا پیِس همان «رابطه‌ها» یا «پل‌هایِ» بین رویدادها هستند. گذر کردن‌ها تنها مساله‌ی حرکت از لحظه‌ای به لحظه‌ی دیگر نیست؛ در این گذر کردن‌هاست که دراماتورژی اجرا کشف می‌شود.

به‌طور خلاصه، در دیدگاه‌های معاصر درباره‌ی تحلیل دراماتورژیک رغبتی به تاکید بر تلقی اجرا به مثابه‌ی یک کلیت و تاکید بر این امر وجود دارد که در نگریستن به دراماتورژیِ یک اثر نیاز داریم ببینم همه عناصر چگونه با هم بر هم کنش دارند. همان‌طور که پیویس می‌نویسد، تحلیل دراماتورژیک «رویکردی

اولیه و ترکیبی برای اجرا را پیشنهاد کرده؛ پر رنگ کردن مسیرهای نیرو در یک اجرا از ادراک چند پاره‌ی آن جلوگیری می‌کند». (پیویس، ۲۰۰۳: ۸) تحلیل دراماتورژیک، برخلاف انواع تحلیلِ اجرا که از چارچوب‌های نظری خاص (برای نمونه، نشانه‌شناسی) بهره برده و بر عناصری خاص از یک اثر تاکید می‌کند، اجرا را به عنوان بافته‌ای پیچیده از عناصر در نظر گرفته و تشخیصِ شیوه‌ای که در این عناصر به هم مرتبط می‌شود (یا از ارتباط باز می‌مانند) وجه‌ی نظر خود قرار می‌دهد. الگوهایی که بنیان نهاده شده‌اند اندیشه‌های قاطعِ ایدئولوژیک، تالیفی، فلسفی، اجتماعی و سیاسی را فاش می‌کنند که هدایتگر اجرا هستند. توصیف این امر به عنوان «رویکردی ترکیبی» به این معنا نیست که تحلیل دراماتورژیک منطقی تالیفی را بر یک اثر تحمیل می‌کند. همان‌طور که پیشتر گفتیم، اثری مانند جنون ۴:۴۸ کین ما را به اتخاذ خوانش‌هایی گشوده و چند جانبه فرا می‌خواند. برای مثال، وقتی استون و سوانا اذعان می‌کنند که برخی گونه‌های تئاتر «انگاره‌ی سلسله مراتبیِ نشانه‌ها را با پیش روی نهادن تصادم نشانه‌هایی واژگون می‌کنند که سازمان‌ناپذیر و بی‌معنا هستند»، (استون و سوانا، ۱۹۹۱: ۱۰۱) دیگر تحلیل دراماتورژیک به «معناآفرینی» نیازی نخواهد داشت، بلکه می‌توان این طرح‌ریزی واژگون‌کننده و تاثیرات آن را مشخص ساخت.

الینور فوکس در مقاله‌اش «افتادن گذار الینور فوکس به سیاره‌ای کوچک: پرسش‌هایی برای پرسیدن درباره‌ی یک نمایش» (۲۰۰۴) بابی مفید جهت اندیشیدن درباره‌ی دراماتورژی یک اجرا یا نمایش می‌گشاید. او در یادداشت‌هایی که از اول برای دانشجویان نوشته شده، خواننده را به تفکر درباره‌ی اجرا به مثابه‌ی یک «جهان» یا «سیاره» ترغیب می‌کند: «نمایش

را در قالبی به اندازه یک توپ با اندازه‌ای متوسط بریزید، آن را پیش رویتان بگذارید با فاصله‌ای نه دور و نه نزدیک، با چشمانی نیمه باز. [با آن طرز نگاه] آن‌قدر توپ را در دیده‌تان کوچک کنید که بتوانید تمام آن سیاره را ببینید، نه آن‌قدر کوچک که جزئیات از دست برود و نه آن‌قدر بزرگ که جزئیات بر کلیتِ[توپ] سایه بیفکند». (فوکس، ۲۰۰۴: ۶) بعد از آن فوکس مجموعه پرسش‌هایی را پیش می‌کشد: چه نوع فضایی بر این سیاره وجود دارد؟ کیفیت زمان بر این سیاره چگونه است؟ این سیاره جهانی عمومی یا شخصی است؟ در این جهان چه چیزی تغییر می‌کند؟ و ... . رویکرد فوکس، به جای تقطیع عناصر به اموری مجزا مانند «کاراکتر» یا «صحنه‌پردازی»، ما را به در نظر گرفتن تمام عناصر در رابطه با یکدیگر وا می‌دارد. فوکس نتیجه می‌گیرد که: «البته شما در این جهان قادر به برساختن معنا به شیوه‌های بسیار مختلف هستید. به فراشمول‌ترین طریقی که می‌توانید آن را برساخت کنید. امور بسیار دیگر هم‌چنان برای دیده شدن برجای خواهند بود». (همان: ۹) فوکس به طرز جامعی بر دست‌افزارهایی انگشت تاکید می‌گذارد که به جای آن‌که اثر نمایشی را مجموعه‌ای از نشانه‌هایی در نظر بگیریم که باید رمزگشایی شده یا بکوشیم اثر را بر مبنای شیوه‌هایی که در آن‌ها منظره‌های «جهانِ» خودمان به نظر بازنمایی شده می‌رسد، عیارسنجی کنیم، با آن‌ها می‌توانیم ساختارهای ارگانیک اجرا و بازخورد پدیدارشناختی آن‌ها را بر خودمان بسنجیم.

دراماتورژی و محتوا

حجت آوردیم که تحلیل دراماتورژیک معاصر به تلقی اجرا به مثابه‌ی یک کل گرایش دارد. به هر روی اختلاف نظرهایی در

این‌باره وجود دارد که آیا بایستی تحلیل دراماتورژیک همواره با عینیت‌بخشی اثری عملی ارتباط داشته باشد یا نه. آندرئاس کوته احتجاج می‌کند که تحلیل دراماتورژیک بایستی چنین باشد و از اصطلاح «دراماتورژی» برای اخبار از روندی استفاده می‌کند که به واسطه‌ی آن یک چیز ریختاری عملی به خود گرفته یا هیئت مادی می‌یابد. (کوته، ۲۰۰۵: ۲۰۶) این امر چه بسا راهی برای ایجاد تمایز میان تحلیل ادبی متنی کلامی، به عنوان دستگاهی خود دربرگیرنده و تحلیلی دراماتورژیک باشد که به دنبال برگردان متنی کلامی به اجرایی زنده است. از دیگر سو، در حالی‌که می‌تواند تاکیدهایی متفاوت در تاکید کردن وجود داشته باشد، پافشاری بر یک علامت‌گذاری واضح چه‌بسا به ساده‌انگاری، بذل اعتباری ناکافی در پیچیدگی و عمق در دراماتورژی و نقد ادبی بینجامد.

می‌توان به‌طور قطع دراماتورژی یک نوشته را بدون هیچ ارجاع مشخصی به آن نوشته در یک اجرای خاص، در نظر گرفت. در واقع ما همین کار را پیشتر در تحلیل‌های نمایش انجام داده‌ایم: یک نوشته به خودی خود یک تالیف و بنابراین پذیرای تحلیل دراماتورژیک است. به هر روی، حتی چنین تحلیلی به نظر سرنخ‌ها و فتح باب‌هایی برای توسعه‌بخشی به یک اثر درون اجرا به دست می‌دهد.

گفتیم که برخی نمایش‌نامه‌ها از اساس تالیفات و تصنیفاتی «گشوده و باز» هستند و تا زمانی که به اجرا در نیایند، کامل نمی‌شوند. در حالی‌که چه بسا عده‌ای دل در گرو تحلیل ادبی داشته باشند، می‌توان احتجاج کرد که همه‌ی آثار دراماتیک، به نوعی، تالیفاتی گشوده و باز هستند. از آن‌جا که دراماتورژی به تأمل در محتوای یک اثر مایل است، محتمل است که اتخاذ رویکردی به نمایش‌نامه در اجرا به مثابه‌ی رویدادی زنده و ضروری باشد. بر

این پایه، تحلیل دراماتورژیک متنی مکتوب چیزی گذرا است، به این خاطر که باید خاطر نشان کرد که هر بحثی که خود را مقید به نوشته‌ی مکتوب بر کاغذ کند، محدودیت‌هایی دارد: منظرهایی نسبت به متن در اجرا هست (برای مثال آواگریِ آن) که تنها در مطاوی و با ارجاع به خود اجرای زنده می‌تواند مورد کاوش قرار گیرد.

گَد کینار قایل به تمایزی جالب است میان آن‌چه او «خوانش دانشگاهیِ متنی دراماتیک» می‌خواند و «تفسیر عمل‌گرایانه‌ی» آن به عنوان متنی اجرایی که کارگردان، طراح (آن) و بازیگرانی خاص بر صحنه به آن واقعیت می‌بخشند. (کینار، ۲۰۰۶: ۲۴۶) در این‌جا به نظر می‌رسد که تفاوتی قاطع میان خوانشِ دانشگاهی، نظری و تأویل‌گرایِ یک نمایش‌نامه و خوانشی وجود دارد که از «تأملاتی به شدت عملی که در نیت واقعیت‌بخشی به یک متن بر صحنه ریشه دارد» آگاه است. (همان) این امر به طرز سرنوشت‌سازی متوجه ذات محتوا محورِ تفکر دراماتورژیک است. اگر دراماتورژی معماریِ رویداد تئاتری را وجه نظر قرار می‌دهد، ما نیاز خواهیم داشت که روش‌هایی را که با آن‌ها اجرا یا نمایش درون محتوا و بستر معنایی یک اجتماع، جامعه یا جهان جای می‌گیرد، به نگره درآوریم. تحلیل دراماتورژیک توجه به این پرسش را ضروری می‌سازد: «ما این نمایش یا اجرا را در این لحظه همین موقع در این زمان و برای کدام مخاطب اجرا می‌کنیم»؟ می‌توانیم هم‌چنین بپرسیم که: «رابط یا پل میان اثر و جهان و مخاطبینش کدام است»؟

کینار حجت می‌آورد که: «به باور من دراماتورژی ... باید به‌صورت یک‌جا با اجراگریِ حرفه‌ای و پسا اجراگریِ تجربی و پدیدارشناختی نمایشِ جهان که در آن اثر برای اجرا شدن

طرح‌ریزی شده، سر و کار داشته باشد». (همان: ۲۴۷) در ادامه او فرض می‌کند که ویژگی‌های محتوایی «پشت صحنه» ... یعنی ویژگی‌های سیاسی و اجتماعی، انسانی، تأسیسی، سازمانی، رسمی، ساختاری و اقتصادی به نظر آورده می‌شوند که محصولی تئاتری را معطوف به بخش قابل توجهی از معنا و اثر آن می‌سازد. (همان: ۲۴۹)

چه بسا چنین به نظر رسد که دراماتورژی قابل ادغام در متن نمایش نباشد، لکن در خلال اثر یک شرکت تئاتریِ خاص که بازتاب دهنده‌ی روند و شرایط تولیدی است که بر آن شرکت هجمه می‌آورند، تولید و شکل داده شود. هم‌چنین واکنش مخاطب و رهاورد او برای آن اثر نیز می‌تواند به دراماتورژی شکل ببخشد. بر این اساس، دراماتورژی در خلال همپرسه و گفت‌وگویی میان نمایش و اجتماعات مردمیِ خاص در زمان و مکانی خاص تولید می‌شود. دومارین تحلیل و بحثی وسیع‌تر پیرامون تماشاگر بودن و دراماتورژی عرضه می‌کند (۱۹۸۷) در حالی‌که لاین و سایدز (۲۰۰۳) منظرهایی جالب درباره‌ی دراماتورژی و ساختارهایی مبتنی بر همکاری به دست می‌دهند.

اگر به تعریف فوکو از یک «اثر» به مثابه‌ی «اتحادی غریب» بازگردیم (فوکو، ۱۹۸۸: ۱۹۸) می‌توان گفت که دراماتورژی آن اتحاد را تا آن‌جا توسعه می‌بخشد که نه تنها تولید و شرکت تولیدی را، بلکه مخاطب و بستر معناییِ آن را نیز شامل شود. پس تحلیلی دراماتورژیک از اجرا در آن‌جایی که اجرا به عنوان بخشی از شبکه‌ی معناییِ گسترده‌تری تلقی می‌شود، یک تحلیل محتوایی است.

اگر «دراماتورژی» واژه‌ای است که ما در هنگام بحث از اصول ساختاری، تالیفی و محتوایی یک اثر، اندیشه‌ها و روایت‌هایی که

این اصول را هدایت می‌کنند، به کار می‌بریم، می‌تواند دلالت‌هایی فراتر از درام و در واقع تئاتر داشته باشد. پیرسون و شنکز فرض بر این دارند که در واقع دراماتورژی را می‌توان به عنوان اصطلاحی برای انواع کثیری از «هم‌نهشتی‌های فرهنگی» تلقی کرد. ایشان می‌نویسند:

دراماتورژی، در مقام هم‌نهشت کردنیِ فرهنگی، بر سامان‌ها، مردمان، جسم‌ها، اشیا، متون، تاریخ‌ها، صداها و معماریی‌ها به‌طور مساوی کار می‌کند. در این شبکه‌های ارتباطی که دراماتورژیک هستند، تلقی از اشیا و مردمان به عنوان چیزهایی مجزا، امری معمولی است. پیوندهای موجود میان آن‌ها بعد از تمییز آن‌ها مورد نظر قرار می‌گیرد. در عوض، ما جدایی‌ناپذیری مردمان و اشیا، ارزش‌ها و ... را فرض می‌گیریم. (پیرسون و شنکز، ۲۰۰۱: ۸۹-۹۰)

پیرسون و شنکز اذعان می‌دارند که دراماتورژی بر ارتباط درونی اشیا در جهان متمرکز است. آن‌ها دراماتورژی را به تئاتر محدود نمی‌کنند، اما آن را به مثابه‌ی اصطلاحی می‌گشایند که می‌توان آن را در بحث از کثرتی از پدیده‌های متفاوت به کار برد: «سامان‌ها، مردمان، اجسام، متون، تاریخ‌ها، صداها، معماری‌ها».

به همین‌سان، اروینگ گوفمن (۱۹۵۹) از دراماتورژی برای توصیف سلوک اجتماعی بهره برده و تی.آر. یانگ و گرت میسی جامعه‌شناسانی هستند که حدود دراماتورژی را از تئاتر فراتر برده و به نگارش درباره‌ی «جامعه‌ای دراماتورژیک» [می-رساند] که آن‌ها به عنوان «چیزی که در آن تعامل میان توده‌ی ذره‌ای شده‌ی مردم و موسسات کلان و بزرگ‌ترین سازمان‌ها، به تعمد سامان داده شده‌اند»، تعریف می‌کنند. (یانگ و میسی، ۱۹۹۰) در این‌جا، آن‌ها از دراماتورژی به عنوان چیزی که بالاجبار برای

کنترل تعامل اجتماعی عمل می‌کند، کار می‌گیرند. به هر حال، ایشان اندیشه‌ی «دراماتورژیِ انتقادی» را وضع کرده که چه بسا تحلیل و فاش کنند که:

«کاربرد ابزارهای دراماتورژیکی که از اجتماع دو جانبه و پیدایش خود ساختارهای اصیل و صورت‌های فرهنگی و آن‌چه تشکیلات اهداف جمعی را انتزاع کرده، بازتابنده‌ی نیازها و بهره‌های عامه است». (یانگ و میسی، ۱۹۹۰)

به همین‌سان، لمرز به این امر اشاره می‌کند که رویدادهای اجتماعی دراماتورژی دارند. او این امر را از خلال مثال تظاهرات سیاسی و تقابل‌های میان شهروند و پلیس در آمستردام در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ نشان می‌دهد. (لمرز، ۱۹۹۴) بروکا هم از دراماتورژی در ارتباط با زندگی اجتماعی و علم سیاست بحث می‌کند. ما از رویداد تئاتری تا به این‌جا راه درازی پیموده‌ایم، با این حال اکرسال فرض می‌کند که دراماتورژی در درون تئاتر هم‌چنین می‌تواند انتقادی و ویران‌گر باشد. ... [در این حال] دیدگاهی گشوده را حفظ می‌کند ... این حافظه‌ی امکان‌مندی‌ها یا ردپایِ روندهای خلاقه‌ای است که پدید آمده و بالقوه هستند. این امر می‌تواند «به معنای پناه بردن و بیتوته در یک پناهگاه» باشد. (اکرسال، ۲۰۰۳) در حالی‌که اندیشه دراماتورژی می‌تواند دال بر گرایش به «دستگاه‌مندی» و «سامان‌دهی» داشته باشد، در بهترین حالتش می‌تواند بر پاسخ‌گویی، آگاهی از پیوندهایِ میان اشیا دلالت داشته و هم قادر به سهولت‌بخشی و هم نقد باشد.

افتادنِ گذار الینور فوکس به سیارهای کوچک:
پرسش‌هایی برای پرسیدن دربارهٔ یک نمایش‌نامه

الینور فوکس

Fucks, Elinor, EF's Visit
to a Small Planet:Some
Questions to Ask a Play,
Theater (2004) 34 (2): 5-9.

گشت و گذار متعاقب در میان ساختار دراماتیک ابزاری برای آموزش است. طی سال‌های گذشته من در مدرسه‌ی درام ییل به عنوان مدخلی برای خوانش تئاتر در درس‌نوشته‌ای انتقادی برای دانشجویان برنامه‌ی ام.اف.ای دراماتورژی، از آن استفاده کرده‌ام.

«پرسش‌هایِ» ذیل بعضاً برای پیشدستی در به یک‌باره جست زدن در کاراکتر و روانشناسیِ هنجاری است که بسیار بر نقد دراماتیک صحه می‌گذارد. سوای سمت و سو گیریِ اصلاح‌گر، رویکردی که در این‌جا عرضه می‌شود «یک دستگاه» نیست که نیت جایگزینیِ دیگر رویکردهای تحلیل نمایش‌نامه را داشته باشد؛ من غالباً همراه با بینش ناهمسوی ارسطو به ساختار پلات، از آن بهره می‌برم. ترجیحاً می‌توان آن را چون الگویی برای تخیل انتقادی دانست.

فیلیپ ای. لرسون در مقاله‌ای خوب درباره‌ی هدا گابلر، ذاتِ «نقد ناب اجرا» را وصف می‌کند. او می‌نویسد اگر نقد «به انداختن بار محتوا بر ارزیابی امری فانی بی‌میل» است، [پس] بایستی به توصیف چیزی محتمل بپردازد، چیزی که نه درام‌نویس، نه منتقد و نه خواننده هیچ‌گاه به چشم ندیده یا نخواهند دید. این «پرسش‌ها» به منظور روشن کردن اموری تاریک در جهان‌های دراماتیک هستند، برای ایضاح احتمالاتی که لرسون خاطر نشان می‌کند. مهم نیست که پاسخ چیست، همین کنشِ پرسیدن کمکی اساسی به عمل خطیرِنقد می‌کند.

Philip E. Larson, "French Farce Conventions and the Mythic Story Pattern in Hedda Gabler: A Performance Criticism," in Contemporary Approaches to Ibsen (Oslo: Universitetsforlaget AS, 202 ,(1985

–الینور فوکس

ما باید فرض کنیم که در جهان نمایش‌نامه هیچ تصادفی وجود ندارد. هیچ چیز از سرِ «بخت و اقبال» رخ نمی‌دهد. در این مورد، هیچ چیز در نمایش‌نامه بی‌خود نیست. بر همین اساس، نمایش‌نامه از ما می‌خواهد تا با هوشیاریِ تمام بر آن تمرکز کنیم،

از ما می‌خواهد تا کنجکاوی و حواسمان را جمع کنیم، بی‌آنکه به تفسیرِ گزینشی، ذوقِ سلیم یا صورت درست، مرکزیت بدهیم. پیش از داوری، ما ملزم به پرسیدن هستیم. این همان ژرف‌ترین معنایِ این اندیشه است، که بسیار تکرار شده است و کمتر فهم؛ این همان پژوهش در هنر است که به ما چگونه زیستن را می‌آموزد.

***الف. جهان نمایش: الاهمُ فالاهم**

* یعنی برای انجام امور، آن‌ها را بر حسب اهمیت، از بیشتر به کمتر، سامان بده.

یک نمایش‌نامه نه یک اثر ادبی تخت و نه توصیفی شاعرانه از جهانی دیگر، بلکه فی‌نفسه جهانی دیگر است که پیش روی شما در زمان و فضا در حال گذر است. زبان تنها یک بخش از این جهان است. آن‌هایی که به‌طور ویژه بر اساس زبان می‌اندیشند، خواندن نمایش‌نامه برایشان کاری سخت خواهد بود. وقتی جهانی دیگر را ببینی، وقتی معماری‌شناسی و پوییِ زمان و فضا را در آن تجربه کنی، آن‌گاه نقش زبان را در آن درخواهی یافت.

اگر تمرکزی سفت و سخت بر زبان باعث دشواری خواندن نمایش‌نامه‌ها می‌شود، تمرکز شش دانگ بر کاراکتر مشکلی متضاد را ایجاد می‌کند: این امر خواندن را بسیار آسان می‌کند. در بررسی دقیق ساختارهای دراماتیک مبتنی بر کاراکترها به طرز غیر مشکل‌آفرینی خطرِ این هست که این جهان بیگانه را در درون جهان خودمان سرنگون سازیم. جهانِ صحنه هیچ‌گاه از قوانینی همانند قوانین ما تبعیت نمی‌کند، چرا که در جهان خودِ آن، هیچ چیزِ دیگری به جز آن‌چه در آن‌جاست، محتمل نیست: هیچ‌کس دیگری در آن‌جا زندگی نمی‌کند؛ هیچ جغرافیایِ دیگری در دست نیست؛ هیچ کنش جایگزینی را نمی‌توان به انجام رساند.

برای دیدن این جهان، این کار را عیناً انجام بدهید: نمایش‌نامه را به قالب توپی با اندازه‌ی متوسط در نظر آورید، آن را در فاصله‌ای نه دور و نه نزدیک قرار دهید، چشمانتان را تا نیمه ببندید. [در

دیدگانتان] این توپ را آن‌قدر کوچک کنید که تمام آن سیاره را ببینید؛ نه آن‌قدر کوچک که جزئیات از دست برود و نه آن‌قدر بزرگ که جزئیات بر کلیت سایه بیافکند.

پیش روی شما «جهان نمایش‌نامه» هست. هم‌چنان که چشمانتان نیمه باز است، درباره‌ی فضا پرسش کنید. در این سیاره فضا چگونه است؟ آیا گذرگاهی طویل با «ایستگاه‌هایی» بسیار مشاهده می‌کنید؟ آیا منظره‌ای از کوی و برزن می‌بینید؟ دریا و دشت؟ آیا ما بر یک جزیره هستیم؟ در یک غار؟ در صحرا یا جنگل؟ بر جاده‌ای روستایی؟

حالا درباره‌ی زمان سوال کنید. زمان در این سیاره چگونه است؟ آیا زمان ساکن است؟ در سیاره آیا زمان شتاب‌آلود و منقطع است؟ آیا زمان ملایم و آسان‌شُد است؟ نشانه‌گذاریِ زمان در این سیاره چگونه است؟ به‌وسیله ساعت؟ خورشید؟ با صدای گام‌ها؟ ما در چگونه زمانی هستیم؟ زمان دَوری؟ زمان ابدی؟ زمان خطی؟ چه‌جور خطی؟ یک روز؟ یک عمر؟

درباره‌ی آب و هوا در این سیاره بپرسید. آیا طوفان می‌آید؟ کسوف و خسوف اتفاق می‌افتد؟ گرمای تموز داریم؟ سرمای استخوان سوز چه؟ آیا در محیط زیستِ این سیاره پرآبی و وفورِ نعمت، خشکیدگی و نفی حیات، عدم هوای تازه و خفگی هست؟ حال و هوای فصلی در این سیاره چگونه است؟ پاییزی؟ زمستانی؟

فضای عاطفی این سیاره چگونه است؟ سرخوشانه؟ جدی؟ غمناک؟ هزل‌گونه؟ حزن‌آلود؟ فضای عاطفی تنها سوال درباره‌ی پلات نیست (کمدی‌ها «مفرح» هستند و ...)، «نواخت» هم به فضای عاطفی کمک می‌کند. نواخت این سیاره چگونه است؟ ظریف یا زمخت؟ عقلانی یا شهوانی؟ مهار شده یا وحشی؟ فضای عاطفی و نواخت این سیاره چگونه ایجاد شده‌اند؟ از طریق

موسیقی؟ نور، صدا، رنگ، شکل؟ چه اَشکالی؟ منحنی؟ زاویه‌دار؟

به یاد داشته باشید، نمی‌توانید تنها به این خاطر که فکر می‌کنید نمایش در برف و بوران جذاب‌تر است، تصمیم بگیرید که این سیاره زمستانی و تاریک است؛ حداقل نه همین الان. مطمئن شوید که نسبت به آن‌چه در آن سیاره هست، گوش به زنگ هستید؛ باید برای آن‌چه گزارش می‌کنید، گواهی بر آن سیاره وجود داشته باشد.

شما تنها نیستید. در قاطبه‌ی جهان‌های دراماتیک، فضایی پنهان یا حداقل نادیده وجود دارد. در این باره هم پرسشگری کنید. خصوصیات فضا، زمان، نواخت و فضای عاطفی چیست؟ نحوه‌ی ارتباط آن‌ها با این جهان بازنمایی شده، جهانی که می‌توانید ببینید، چگونه است؟

در نهایت، وقتی به این سیاره نگاه می‌کنید، «موسیقیِ» آن را بشنوید. هر جهان دراماتیکی برای صبح، جشن گرفتن، قهقهه‌ی کودکان و افسون‌گری، صداهایی خاص خواهد داشت یا عرضه خواهد کرد. این امر صداهای آدمی و چشم‌انداز یا صدا و سکوت را عوض و بدل خواهد کرد. به الگوی صدا گوش بسپارید.

ب. جهان اجتماعیِ نمایش‌نامه: نگاهی دقیق‌تر

شما هم‌چنان برای آزمودن موجودات ساکن بر این جهان آماده نیستید. پیش از دقت‌ورزی در خصیصه‌ها و انگیزش‌هایِ فردی آن‌ها، چیزهایی دیگر هست که لازم است بدانید.

هم‌چنان با چشم نیمه باز به این سیاره نگاه کنید. آیا جهانی عمومی یا خصوصی است؟ قوانین طبقاتی آن چیست؟ نخبه‌گرا؟ عامه‌گرا؟ مخلوطی از آن دو؟ شخصیت‌های این سیاره بر اساس چه الگوهایی خودشان گلیمشان را از آب بیرون می‌کشند؟ آیا گروه‌هایی فعال یا افرادی مطرود یا هر دو را مشاهده می‌کنید؟

آیا شخصیتی مرکزی با گروهی از خدم و حشم وجود دارد؟ آیا شخصیت‌ها در جفت‌هایی مناقشه‌گر مطابقت داده شده‌اند؟ آیا تنشِ گروه‌های متخاصم را دیده و حس می‌کنید؟

شخصیت‌ها چگونه بر این سیاره ظاهر می‌شوند؟ آیا آن‌ها درون‌گرا یا یک بام و دو هوا [=سطحی] هستند؟ زیرک؟ اغراق شده؟ آیا مانند عروسکند؟ مانند دلقک‌ها؟ مانند شما؟ (مطمئنید؟)

در سیاره سر و وضع این شخصیت‌ها چگونه است؟ ژنده‌پوش، جبّه‌پوش، **فیلم مانند؟** مانند ما؟ (مطمئنید؟)تعامل آن شخصیت‌ها با هم چگونه است؟ جنگ و جدل؟ بحث منطقی؟

Cardboard cutout اشخاصی در فیلم، کتاب یا ... که به نظر واقعی و طبیعی نمی‌رسند.

در این سیاره قدرت به دست کیست؟ چگونه به دست آمده؟ بر چه کسی عمال می‌شود؟ کجا این عمال قدرت تمام می‌شود؟

عادات زبانی این سیاره کدام هستند؟ به قطع و یقین نثر یا نظم، همپرسه یا تکْ گویی. اما هم‌چنین، چه زبانی مسلط است؟ زبان عقل یا احساس؟ چگونه احساسی؟ آیا زبان متلوِن یا تخت، منقطع یا روان، استعاری یا منطقی است؟ فیاض یا سنجیده است؟ سکوت چگونه است؟

ج. چه چیز تغییر می‌کند؟

شما نسبت به این جهان حسی پیدا کرده‌اید. حالا با پویایی به آن نگاه کنید، چرا که در تونل زمان حرکت می‌کند. مبتنی بر «قواعدِ» کنش‌های آن هیچ چیز به یک حال باقی نمی‌ماند. در این جهان چه چیز تغییر می‌کند؟

رک به انتهای کتاب

به اولین تصویر نگاه کنید. اکنون به تصویر دوم. سپس چند تصویر قابل توجه، نزدیک مرکز نمایش‌نامه («جعبه‌ی خالی در تراژدیِ اسپانیایی» نوشته کید نمونه‌ی خوبی است) قرار دهید. برای ارائه‌ی گزارشی از سرگذشت این سیاره این سه نشانه را زیر چشم داشته باشید. چرا گذر از دروازه‌ی تصویر مرکزی برای گذر

از تصویر اول به تصویر دوم ضروری است؟

در چشم‌انداز این جهان چه چیزی تغییر می‌کند؟ آیا از درون به بیرون حرکت می‌کند؟ از تپه به کوه؟ از برزن به سرزمینی ناآرام؟

در طول زمان چه چیزی دگرگون می‌شود؟ زمان از گرگ و میش به سمت شب در حرکت است؟ از شب به سپیده‌دم؟ از روز به نیمه‌شب؟ در خلال چهار فصل یک سال؟ در خلال مقاطع زندگانی آدمی؟ یا مقاطع زندگی ابدی، از روز خلقت تا به روز قیامت؟ زبان چه تغییری دارد؟ در لحن، فضا، ریختار؟ تمام تغییراتی که کشف می‌کنید بی‌شک به کاراکتر کمک کرده و بر آن بازتاب خواهد داشت، اما هر امر زودگذری باید به عنوان دستگاهی خود دلالت‌گر در نگره آید.

چه تغییراتی در کنش روی می‌دهد؟ آیا از یک بلبشو به یک جشن و سرور (پلات اصلی کمدی رمانتیک) می‌رسیم؟ از یک دشمنی به محفلی دوستانه؟ (پلات اصلی تراژدی کمدی‌های [سنتی]) از یک دشمنی به شقاوت؟ (پلات اصلی تراژدی) از رنج به زایشی دوباره؟ (پلات اصلی نمایش مصائب مسیح) از یک دشمنی به رهاوردی دوگانه، رنج کشیدن از افرادِ شرور و حق طلبیِ برای خیر؟(پلات اصلی ملودرام)

چه چیزی تغییر نمی‌کند؟ آیا نقطه‌ای ساکن یا ثابت در این جهان وجود دارد؟ واقعیتی مطلق؟ خدا؟ گور؟

برای بار آخر چشمانتان را نیمه باز نگه دارید. فضا، زمان، جهان طبیعی و جهان اجتماعی و عناصر متغیر را کنار هم بگذارید، [هرگاه] آن‌چه تغییر نمی‌کند [را دیدید]، در حال کشف **«اسطوره»** هستید. نمایش‌نامه‌ها پر از مکان‌های کهن‌الگویی –قلعه‌ها، باغ‌ها، جنگل‌ها، جاده‌ها، جزیره‌ها، **جهان‌هایِ آرزو** و خیال، طوفان‌ها، صحنه‌های درون شب، و ... هستند. اگر نمایش‌نامه‌ای در یک کاخ

از آن‌جا که خود فوکس در ابتدای همین درس‌نوشته اذعان می‌کند، او از بینش ارسطو درباره‌ی ساختار پلات استفاده می‌کند؛ از همین‌رو بسیاری از اصطلاحات او را باید عطف نظر به بوطیقای ارسطو خوانش کرد. از این جمله است واژه اسطوره که بسیار اصطلاح مهمی است. در متن انگلیسی فوکس از واژه Myth استفاده می‌کند که دقیقاً از همان واژه‌ای گرفته شده که ارسطو در بوطیقا آورده است: μθος. این واژه را مترجمین دوره‌ی عباسی به الخرافه و الحکایه و الاسطوره ترجمه کرده‌اند که بعدها در فارسی نیز به افسانه ترجمه شده است. گفتنی است که این واژه در بوطیقا به معنای بسترکلام و روایت که در واقع چنان‌که در بند ۱۴۵۰a بوطیقا می‌گوید των πραγμάτων σύνθεσις یا تالیف و گردآوری کنش‌ها و افعال است. بنابراین معنای این واژه از صرف افسانه یا اسطوره و خرافات تجاوز کرده و به سپهری دیگر می‌رود. آن بستری که چون قالب یا ظرفی افعال نمایشی را کنار هم جمع کرده، را باید موثوس گفت.

green world اصطلاحی است که نورتروپ فرای در کتاب آناتومی نقد برای توصیف کارکرد کهن‌الگویی ادبیات جهت تجسم‌بخشی به آرزوها، خیال‌ها و هواجس آدمی به کار می‌گیرد.

شروع می‌شود، به جنگلی مهتابی می‌رسد و روز یا شبِ پسین به آن کاخ بازمی‌گردد، (کدام‌یک؟ شب یا روز؟) این تطور چه چیزی به شما می‌گوید؟ گشت و گذار شبانه در جنگل چه شرایطی برای صحنه‌ی پایانی در کاخ پدید آورده است؟ آیا جهان نمایش‌نامه در پایان، جهانی دگردیسی یافته است؟ یا همان جهان است که با خرده جابه‌جایی‌هایی به حالت «عادی» بازگشته؟ با پاسخ شما جهان‌هایی برجای مانده یا فروخواهند ریخت.

د. خودتان را فراموش نکنید

در حالی‌که به دنبال متغیرها هستید، آن‌چه در شما، در مقام خیال‌پرداز جهان‌ها [یِ دراماتیک]، تغییر می‌کند را نیز از یاد نبرید. بپرسید که این جهان چه چیزی بر من تحمیل کرده؟ آیا از من توقع **کاتارسیس** دارد؟ از من توقع دلیل دارد؟ از من می‌خواهد حضور فیزیکی بر صحنه داشته باشم؟ از من می‌خواهد به تعامل با دیگر تماشاگران بپردازم؟ تئاتر را ترک کرده و کنشی سیاسی داشته باشم؟ تا کُنهِ وجود اخلاقی‌ام را بکاوم؟ شاید تنها مقصود این جهان سرگرم ساختن من باشد، چرا که نه؟ اما چگونه چنین نیتی را دانستی می‌سازد؟

هـ آینه‌های تئاتری

به همان اندازه که این دستگاه‌های درونی مهم هستند، این نیز مهم است که جهان‌های دراماتیک تنها با خود و درون خود سخن نمی‌گویند، آن‌ها با یکدیگر هم سخن می‌گویند. چند اجرا از درون این جهان به شما چشمک زده، علامت می‌دهند؟ آن‌ها چقدر پژواک‌هایی از دیگر جهان‌های دراماتیک پیشکش می‌کنند؟ این لایه‌های افزون **تئاتریکالیته** چگونه بر کشفیات سابقتان تاثیر می‌گذارند؟

در متن اصلی pity and fear (رحم و هراس) آمده که به یقین همان ترجمه‌ای است که مترجمان انگلیسی‌زبان برای واژه κάθαρσις یا کاتارسیس ارسطو در بوطیقا برگزیده‌اند. از آن‌جا که این برابرنهاد تنها یکی از دلالت‌های ضمنی واژه کاتارسیس را می‌رساند، تصمیم گرفته شده که صورت اصلی آن در متن جای رحم و هراس را بگیرد. برای تفصیل و تتبع بیشتر درباره‌ی وسعت معنای واژه کاتارسیس بنگرید به:
Heinrich Otte, Kennt Aristoteles diesogenannte tragische Katharsis? (Berlin, 1912)

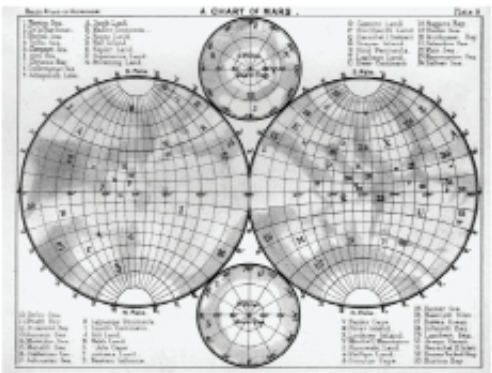
کیفیت و چگونگی ارتباط چیزی با بازیگری و تئاتر. هم‌چنین به‌طور کلی این واژه معنای چگونگیِ اغراق‌آمیز بودن و به صورت دراماتیک بیان شدن نیز دارد.

و. کاراکترها الگو را مطابق می‌کنند

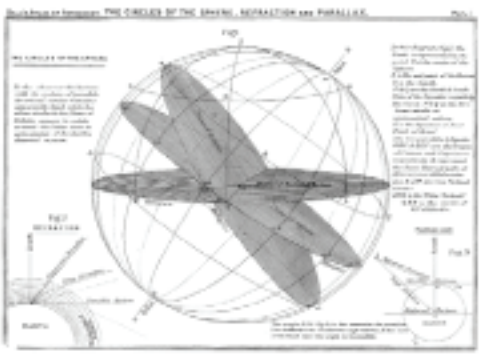
تنها اکنون شما واقعاً برای آزمودن شخصیت‌های ساکن این جهان آماده هستید. هر فرضی که درباره‌ی کاراکتری دارید، بایستی شرایط جهان آن را بازتاب دهد، از جمله شیوه‌ی کارکرد روان‌شناسی در آن جهان. با کندوکاو در ویژگی‌های سیاره‌ی تئاتریِ کاراکتر می‌توانید به جالب‌ترین نمونه‌ی هر سوال درباره‌ی آن برسید. معنای کاراکترها تنها در قرارداشتن، کنش داشتن و آخته بودن و درگیری با توالیِ استقرارگاه‌ها، افعال و چیزهایی است که ذیل مجموعه‌ای خاص از شرایط قرار دارند. الگویی پیچیده و هنرمندانه آن‌ها را می‌سازد. نخست الگو را پیدا کنید! هشدار: به خودتان اجازه ندهید الگویی بسازید که «تکینگی‌ها»، رویدادهای گیج‌کننده، ابژه‌ها، شخصیت‌ها یا صحنه‌های «غیرمطابق» را از قلم می‌اندازد. به یاد داشته باشید، هیچ چیزی در جهان نمایش‌نامه «تصادفی» نیست. چه بسا راه حل در خودِ معما باشد. در نظر داشته باشید که جهان دراماتیک تماماً آگاهانه، جبری و محدود است. گزارشی تهیه کنید از آن‌چه این جهان می‌کوشد به عنوان نقشِ هر عنصر، در درون آن جهان –تصویری، سمعی، زمانی، آوایی، ریختاری– تلقی کند. نسبت به ظاهر شدن هر عنصر به مثابه‌ی بازیکنی در این نمایش‌نامه کنجکاوی کنید. کسی باش که به جستجوی معنا قیام کرده.

البته شما می‌توانید به شیوه‌های مختلف در این جهان معناسازی کنید. آن را به فراشمول‌ترین طریقی که می‌توانید، بسازید. با این‌حال هم‌چنان چیزهای بیشتری برای به نگره آوردن وجود دارد.

تصویرِ مریخ (سِر رابرت ستول)



نموداری از حلقه‌های فضا، انکسار و اختلاف منظر: تصویرپردازی از سر رابرت ستول



آثار نمایشی در انتشارات شهر راز:

سرنوشت آسمون
احمدرضا زنجیرساز

به حکم حاکم تُرنا و هشت نمایشنامه همراه
فرهاد ارشاد

ادبیات نمایشی قرن چهاردهم شیراز
محمدعلی رحیمی

درصدنسخه
به کوشش حمید نشاط

مبانی تصویربرداری
محمدعلی رحیمی

منظومه مریم در بیمارستان
حمید نشاط

مجموعه نمایشنامه
نادر برخوردار

Criticism And Dramaturgy In Theater

Authors

Richard Schechner
Cathy Turner
Synne K. behrndt
Elinor Fucks

Translated by

Ebrahim Ranjbar

with a note by

Hamid Neshat

2024