نوشته‌ی جیمز آر. همیلتون

هنر تئاتر

برگردان: علی منصوری

www.ketab.ir

سرشناسه: همیلتون، جیمز رابرتسن، ۱۹۲۱ - م. Hamilton, J. R. (James Robertson)
عنوان و نام پدیدآور: هنر تئاتر/ نوشته‌ی جیمز آر همیلتون؛ برگردان علی منصوری؛ ویراستار فرناز شهید ثالث.
مشخصات نشر: تهران: آوند دانش، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری: ۳۴۴ ص؛ ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س‌م.
فروست: مجموعه‌ی سینما و تئاتر؛ ۸.
شابک: ۰-۲۲-۸۶۶۸-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The art of theater., ۲۰۰۷.
موضوع: نمایش — فلسفه
موضوع: Theater -- Philosophy
شناسه افزوده: منصوری، علی، ۱۳۵۹ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۹ه ۸ه/ PN ۲۰۳۹
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۴۷۷۸

آوند دانش

مجموعه‌ی سینما و تئاتر ۸

هنر تئاتر

نوشته‌ی جیمز آر. همیلتون
برگردان: علی منصوری
ویراستار: فرناز شهیدثالث
نمونه‌خوانی: طاهره صباغیان، لیلا ملکی
طراحی گرافیک: استودیو آوند دانش
صفحه‌آرا: فاطمه افشاری‌پور

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴، چاپ دوم
شمارگان: ۵۰۰ جلد
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ محمد
مرکز پخش: میدان انقلاب، خ جمالزاده شمالی، بعد از چهارراه نصرت، کوچه دعوتی، شماره ۱۲
صندوق پستی: ۱۹۵۸۵/۶۷۳
تلفن: ۲۲۸۹۳۹۸۸ نمابر: ۲۲۸۷۱۵۲۲ تلفن مرکز پخش: ۶۶۵۹۱۹۰۹
شابک: ۰-۲۲-۸۶۶۸-۶۰۰-۹۷۸
۲۵۰،۰۰۰ تومان
معاف از ارزش افزوده

حق چاپ محفوظ است

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مترجم

فلسفه و تئاتر جدای از اینکه خاستگاه مکانی و زمانی مشترک دارند (یونان باستان)، از ابتدا رابطه‌ی پرفرازونشیب نیز داشته‌اند. این رابطه گاهی رنگ و بویی خصمانه به خود گرفته است (مثلاً درمورد آریستوفان و سقراط) و گاهی هم شاهد هم‌سویی بوده و حتی تا جایی پیش رفته که برخی فلاسفه از سنکا، ماکیاولی، دیدرو و ولتر گرفته تا لسینگ و شیلر و سارتر، نمایشنامه‌نویسان قابلی نیز بوده‌اند (البته کسانی مانند روسو هم بوده‌اند که از یک‌سو به تئاتر دیدگاهی انتقادی داشته و از سوی دیگر نام خود را در مقام نمایشنامه‌نویس در تاریخ ادبیات دراماتیک ثبت کرده‌اند).

حقیقت مسلم این است که در طول تاریخ فلسفه، تعداد فیلسوفانی که درباره‌ی تئاتر نوشته‌اند انگشت‌شمار بوده و حتی در حوزه‌ی فلسفه‌ی هنر نیز نسبت به موسیقی، نقاشی، ادبیات و سینما، مطالب فلسفی اندکی به تئاتر اختصاص یافته است. حتی یکی‌دو مسئله که عناوینی تئاتری دارند نیز اغلب اوقات به مسائلی جامع‌تر در فلسفه‌ی هنر ربط داده می‌شوند؛ برای مثال مبحث لذت تراژیک[1] درباره‌ی رمان‌ها، مجسمه‌ها و فیلم‌های مستند نیز استفاده شده است. کاتارسیس[2] هم سوای دشواری‌های مربوط به توضیح معنایش، توسط اغلب نویسندگان از جمله ارسطو به‌عنوان ویژگی‌ای فراتر از صرفاً تئاتر قلمداد

1. Tragic Pleasure
2. Catharsis

www.ketab.ir

می‌شود؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد با وجود گرایش‌های مستقیم و غیرمستقیم برخی فلاسفه به تئاتر و همچنین این حقیقت که دغدغه‌های سنتی تئاتر، از صدق و واقعیت گرفته تا بازنمایی، کنش و پیامدهای آن، همگی در زمینه‌های نمایشی مختلف موردبررسی و تأمل قرار گرفته، هنوز به ایده‌ی رابطه‌ی میان این دو چندان توجه نشده است.

اگرچه در سال‌های اخیر این موضوع موردتوجه برخی فلاسفه قرار گرفته و چند کتاب در باب رابطه‌ی فلسفه و تئاتر تألیف شده است، همان طور که تام استرن[1] اظهار می‌کند این بدان معنا نیست که ادبیاتی خاص این رابطه پدید آمده باشد، چراکه هیچ‌یک از این نویسندگان در پی تکمیل، توجیه یا به‌چالش‌کشیدن مطالعات هم برنیامده‌اند. هرچند همین نکته می‌تواند سرآغاز راهی جدید در مطالعات فلسفی تئاتر و اجراهای نمایشی باشد.

هنر تئاتر جیمز همیلتون هم یکی از همین کتاب‌هاست و از آنجا که اولین (و در حال حاضر تنها) کتابی است که بر اساس سنت فلسفه‌ی تحلیلی به بررسی تئاتر پرداخته، از اهمیتی بسیار برخوردار است و یقیناً سنگ بنای مطالعات بسیاری در آینده خواهد بود.

ایده‌ی اصلی او در کتاب حاضر این است که تئاتر یک قالب هنری مستقل است و نه یک فعالیت شبه‌هنری (حتی غیرهنری) که از یک قالب هنری دیگر، همچون ادبیات دراماتیک، مشتق شده باشد. این نکته بدین معناست که اجرای نمایشی، آن‌طور که ارسطو با تنزل رتبه‌ی نمایش (spectacle) پیشنهاد می‌کرد، صرفاً چیزی فرعی در مقایسه با ادبیات یا اساساً واسطه‌ای برای تصویرکردن متون دراماتیک یا کمیک نیست.

در خصوص این دیدگاه در تجربیات معاصر تئاتر در غرب بسیار بحث شده و

1. Stern Tom

www.ketab.ir

همان طور که در آثار افرادی همچون گوردون کریگ، وسولد میرهولد، ژک کوپو، برتولت برشت، آنتونن آرتو، یرژی گروتفسکی و اخیراً رابرت ویلسون دیده می‌شود، تئاتر در اصل و ریشه‌اش یک هنرِ اجرایی است. همیلتون اظهار می‌کند اینکه تئاتر برای قرن‌های متمادی در غرب به‌عنوان هنری متن‌محور شناخته شده یک سنت محلی است، چراکه اجراهای نمایشی در سایر سنت‌ها (مانند سنت‌های نمایشی شرق) مستلزم آن نیستند که بازیِ متونی از پیش نوشته‌شده باشند. حتی در فرهنگ غرب نیز اکثر تماشاگران بدون مطالعه یا حتی آشنایی قبلی با متن نمایشی که اجرا بر اساس آن شکل گرفته به تماشا و بحث درباره‌ی آن اثر می‌پردازند. همیلتون از همین حقایق بهره می‌گیرد تا از دیدگاه خود درباره‌ی استقلال تئاتر دفاع کند. این یعنی این الگوی انتقادی که فرض می‌کند موفقیت یا ناکامی یک اجرای نمایشی باید در مقایسه با کارآمدی یا ناکارآمدی آن در بهره‌گیری از یک متن از پیش نوشته‌شده سنجیده شود، الگویی نادرست است.

برخلاف الگوی نوع/مصداق که در مباحث زیبایی‌شناسی بسیار متداول است و بر اساس آن، اجرای نمایشی مصداقی از یک نوع نمایش است که یا به‌واسطه‌ی یک متن نوشتاری به‌وجود آمده یا یک اجرای اولیه همیلتون الگوی اجزای سازنده را پیشنهاد می‌کند که طبق آن هر اجرای نمایشی از اجزای مختلفی تشکیل می‌شود که می‌تواند شامل وابستگی به یک نمایشنامه، متن نمایشی یا اجرای پیشین باشد یا نباشد. بر اساس این الگو، متن نوشتاری صرفاً می‌تواند یکی از اجزای سازنده‌ی اجرای نمایشی به‌شمار آید. با این حال وفاداری به آن نمی‌تواند میزان موفقیت یا ناکامی یک اجرای نمایشی را محک بزند.

حال با توجه به اینکه اجرای نمایشی یک قالب هنری مستقل است و متن‌ها صرفاً یکی از اجزای سازنده‌ی آن به‌شمار می‌روند، به اشکال گوناگونی می‌توان از یک متن واحد برای اجرا بهره برد. همیلتون در این کتاب شش شکل

www.ketab.ir

اجرایی را با عنوان «موارد آرمانی‌شده» ذکر می‌کند که هرکدام به اشکال و سبک‌های اجرایی مختلفِ نمایش هدا گابلر اشاره دارند. با عطف به این موضوع، چگونه می‌توان مثلاً یک اجرای هدا گابلر در یک شکل اجرایی را از یک اجرای دیگر آن در شکلی دیگر تشخیص داد؟ چطور می‌توان فهمید که هر دوی این اجراها از متن واحدی استفاده کرده‌اند؟

همیلتون در تلاش برای پاسخ به این پرسش‌ها ایده‌ی «درک مقدماتی» یک اجرای نمایشی را مطرح می‌کند که به‌گفته‌ی او عبارت است از فهم لحظه‌به‌لحظه‌ی کنش‌ها و گفتارهای روی صحنه در حین وقوع و واکنش جسمانی و احساسی مناسب به داستانی که در حالِ پرورش‌یافتن است؛ (مثلاً خندیدن به چیزی خنده‌دار و خم‌شدن به جلو هنگام انتظار برای اینکه چیزی هیجان‌انگیز روی صحنه اتفاق بیفتد.) خود او این تعریف از درک نمایشی مقدماتی را با دیدگاهی در فلسفه‌ی موسیقی مقایسه می‌کند که جرالد لویسون با عنوان «تسلسل‌گرایی» مطرح کرد.

همیلتون معتقد است برای اینکه توصیف تماشاگر به‌عنوان درکی از یک اجرای نمایشی تلقی شود، این توصیف باید مقداری «یکپارچگی» میان‌فردی داشته باشد و سپس توضیح می‌دهد که چطور روابط میان تماشاگران (تبادل‌نظرهای بعد از مشاهده‌ی اجرا) و راهبردهای «برجسته‌سازی» که اجراگران استفاده می‌کنند به «هم‌گرایی» لازم می‌انجامد.

وی به درک مقدماتی بسنده نمی‌کند و سطوح عمیق‌تری از درک نمایشی و شروط امکان‌پذیری آن‌ها را نیز بررسی می‌کند، از جمله تأویل که در نهایت به آنچه او آن را «ارزیابی کامل اجرای نمایشی» می‌نامند، می‌انجامد. چیزی که به ادعای او «عبارت است از بازسازی فرایند خلاقانه‌ای که توضیح می‌دهد چطور یک اجرای نمایشی خاص، در کلیت خود و به‌تفصیل، موفق یا ناموفق از کار درآمده است».

www.ketab.ir

شاید اصطلاحاتی که همیلتون در این کتاب استفاده کرده برای خوانندگان اهل تئاتر چندان آشنا نباشد، چراکه واژگان او از دل فلسفه‌ی تحلیلی برمی‌آیند که هدفش مطالعه‌ی دقیق و موشکافانه‌ی مفاهیم است. هرچند خود او در پایان هر فصل توضیحات کاملی درمورد عبارات و اصطلاحات ارائه می‌کند و در پایان کتاب نیز در بخش «فهرست اصطلاحات» شرح جداگانه‌ای از مفاهیمی که به‌زعم او ممکن است برای خوانندگانش مبهم باشند، ارائه کرده است. در برخی موارد، توضیحاتی آمده که به نظر من لازم بوده در پاورقی صفحات مربوطه گنجانده شوند.

امیدوارم ترجمه‌ی این کتاب، قدمی هرچند کوچک در جهت گسترش مطالعات فلسفیِ اجرا و تئاتر در ایران باشد.

علی منصوری

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه هفده

بخش۱: مسائل اساسی ۱

۱ پیدایش هنر تئاتر: پیشینه و تاریخچه ۳

۱.۱ آغاز داستان: از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ ۳

۱.۲ تأثیرات سرنوشت‌ساز: برشت، آرتو، استانیسلاوسکی ۸

۱.۳ سال‌های سرنوشت‌ساز: ۱۹۶۱ تا ۱۹۸۵ ۱۲

۱.۴ رگه‌های نهایی: جذب تجارب جدید در عرصه‌ی حرفه‌ای و آکادمیک ۱۹

۲ اجرای نمایشی: یک قالب هنری مستقل است ۳۱

۲.۱ اجرای نمایشی به‌مثابه چیزی کاملاً مستقل از ادبیات ۳۱

۲.۲ اجرای نمایشی به‌عنوان یک قالب هنری ۴۸

۳ شیوه‌ها و محدودیت‌ها ۵۷

۳.۱ موارد آرمانی‌شده‌ای که به تمرکز بر ویژگی‌های نیازمندِ تحلیل کمک می‌کند ۵۷

۳.۲ سه نکته‌ی عمومی درمورد اجراهای نمایشی و محدودیت‌هایی که بر هر شرح موفق از اجرای نمایشی تحمیل می‌کنند ۷۱

www.ketab.ir

۴ بازی نمایشی: شهودهای راهنما ۸۳
۴.۱ بازی: آنچه تماشاگران و اجراگران انجام می‌دهند ۸۴
۴.۲ مفهوم تعیین‌کننده: «توجه به دیگری» ۸۵
۴.۳ علت «موجب‌شدن» پاسخ‌ها چیست ۸۹
۴.۴ پاسخ‌های مخاطب: تعلیق مشتاقانه‌ی ناباوری، باورهای اکتسابی یا قابلیت‌های اکتسابی؟ ۹۰
۴.۵ نسبی‌کردن شرح با محدودساختن دامنه‌ی آن به اجراهای روایتگر ۹۳

بخش ۲: استقلال اجرای نمایشی ۱۰۱

۵ درکِ نمایشی مقدماتی ۱۰۳
۵.۱ حداقل شرط عمومی موفقیت برای درک نمایشی مقدماتی ۱۰۵
۵.۲ پاسخ‌های جسمانی و عاطفی مخاطبان به‌عنوان شواهدِ غیراستدلالیِ درک‌کردن ۱۰۶
۵.۳ شروط موفقیت برای درک نمایشی پایه که با فهم لحظه‌به‌لحظه‌ی اجراها برآورده می‌شود ۱۱۰
۵.۴ «ابژه‌های آنی»، «ابژه‌های پرورش‌یافته» و «انسجام» ۱۱۲
۵.۵ ابژه‌های درک که ساختارهای پیچیده‌ای دارند ۱۱۸
۵.۶ تعمیم به فراتر از نمایش‌ها ۱۲۱
۵.۷ مسئله‌ی «یکپارچگی شناختی» ۱۲۵

۶ سازوکارِ درک نمایشی مقدماتی ۱۲۹
۶.۱ الگوی «برجستگی-ویژگی» برای بررسی هم‌گراییِ تماشاگران به مشخصه‌های یکسان ۱۳۰
۶.۲ پاسخ‌دادن به یک ویژگی به‌عنوان یک ویژگی برجسته برای برخی مشخصه‌ها یا مجموعه‌ای از حقایق چیست ۱۳۳
۶.۳ یک شرط نه‌چندان موجه برای دانایی عمومی ۱۳۸
۶.۴ یک شرط موجه برای دانایی عمومی ۱۴۱

www.ketab.ir

۶.۵ الگوی برجستگی-ویژگی، «نظریه‌ی پاسخ-خواننده» و «قصدگرایی» ۱۴۴
۶.۶ تعمیم سازوکار برجستگی برای شمول اجراهای غیرروایتگر ۱۴۸
۶.۷ برخی مزایای الگوی برجستگی-ویژگی: تمرکز مضاعف، لغزش، «قدرت اجراگر»، «قدرت کاراکتر» و مادیت ابزارهای اجرا ۱۴۹
۶.۸ الگوی برجستگی-ویژگی و توضیح اینکه درک نمایشی مقدماتی چطور اتفاق می‌افتد ۱۵۷

۷ مخاطبان چه می‌بینند ۱۶۵

۷.۱ شناخت کاراکترها، رخدادها و سایر ابژه‌ها در اجراهای روایتگر ۱۶۸
۷.۲ بازشناسی کاراکترها و سایر ابژه‌ها در اجراهای روایتگر ۱۷۳
۷.۳ ماهیت ویژه‌ی فضای نمایشی (و بهره‌برداری‌های نمایشی از فضا): اجراها و فضای اجرا ۱۷۶
۷.۴ بازشناسیِ میان‌اجرایی ۱۷۹
۷.۵ شناسایی و بازشناسی ابژه‌ها در اجراهای غیرروایتگر ۱۸۳
۷.۶ مزایای اضافیِ رویکردِ اشاره‌ای و شناخت‌محور در شناسایی و بازشناسی ۱۸۵
۷.۷ اجرای نمایشی به‌مثابه یک کردوکار کاملا مستقل ۱۸۸

بخش ۳: هنر اجرای نمایشی ۱۹۳

۸ درک نمایشیِ عمیق‌تر ۱۹۵

۸.۱ شروط تحقق یک درک نمایشی عمیق‌تر ۱۹۶
۸.۲ شروطی دقیق‌تر برای موفقیت: دو نوع درک عمیق‌تر ۱۹۸
۸.۳ مسائلی در خصوص رابطه‌ی میان درک آنچه اجرا شده و چگونگی اجرای آن ۲۰۴
۸.۴ درک نمایشی عمیق‌تر و ارزیابی کاملِ یک اجرای نمایشی ۲۰۸

۹ اجراگران چه می‌کنند ۲۱۱

۹.۱ اجراگران چه می‌کنند و مخاطبان چه می‌توانند بدانند ۲۱۲
۹.۲ ویژگی‌های اجراگران و انتخاب‌هایشان ۲۱۸

www.ketab.ir

۹.۳ قراردادهای نمایشی به‌مثابه توالی ویژگی‌هایی که از «اهمیت» خاصی برخوردارند ۲۲۲
۹.۴ چه‌چیز در اشاره به سبک‌های نمایشی دخیل است ۲۲۵
۹.۵ درباره‌ی سبک‌ها، آن‌طور که ایجاد و دریافت می‌شوند ۲۲۹
۹.۶ دریافت سبک نمایشی و درک نمایشی عمیق‌تر ۲۳۴

۱۰ دریافتِ تأویلیِ اجراهای نمایشی ۲۳۹

۱۰.۱ شرایط موفقیت برای تأویل چیزی که اجرا شده و اینکه چطور اجرا شده است ۲۴۲
۱۰.۲ اجتناب از نظریات «معنای اثر» ۲۴۵
۱۰.۳ تأویل و دلالت ۲۵۳
۱۰.۴ تأویل اجراگران ۲۵۵

۱۱ ارزیابی کامل یک اجرای نمایشی ۲۶۱

۱۱.۱ مورد گروه خموده به‌لحاظ فرهنگی ۲۶۲
۱۱.۲ معانی گسترده‌تر مسئله‌ی سی‌ال‌سی ۲۶۶
۱۱.۳ راه‌حل اِسنادگرایانه ۲۶۹
۱۱.۴ حل مسئله‌ی سی‌ال‌سی بدون متوسل‌شدن به اِسنادگرایی ۲۷۱
۱۱.۵ ارزیابی کامل یک اجرای نمایشی و شناسایی ناکامی‌های مربوط به نمایش ۲۸۰

مؤخره ۲۸۷

الف. ایده‌ی یک سنت و محدودیت‌های معرف سنت ۲۹۰
ب. محدودیت‌های ناشی از ریشه‌داشتن در متون نوشتاری ۲۹۵
ج. آنچه واقعاً موجب محدودیت اجراها در سنت متن‌محور می‌شود ۲۹۹
د. افسانه‌ی «تعلق» ۳۰۴

فهرست اصطلاحات ۳۰۹

www.ketab.ir

مقدمه

چکیده

با اینکه معمولاً از اجراهای نمایشی[1] به‌عنوان زیرمجموعه‌ی آثار ادبی خاص ـ یعنی ادبیات دراماتیک ـ سخن می‌گوییم، عملاً در بیشتر مواقع به این شیوه به آن‌ها نمی‌پردازیم. وقتی درباره‌ی کاراکترهای نمایشنامه‌ها صحبت یا بحث می‌کنیم، معمولاً آن‌ها را به‌صورتی در نظر می‌آوریم که در فلان اجرا یا مجموعه‌ای از اجراها دیده‌ایم. طرح[2] نمایشنامه‌هایی را که دیده ولی هرگز نخوانده‌ایم، شرح می‌دهیم و درباره‌ی آن‌ها بحث می‌کنیم. البته که می‌پرسیم «کی آن نمایش را نوشته؟» اما حتی وقتی می‌گوییم «من به تماشای اثری می‌روم که ایبسن آن را نوشته»، مسلماً منظورمان این نیست که به دیدن متنِ نوشتاری می‌رویم؛ بلکه اجراست که توجه ما را جلب می‌کند. ما آن آنچه ما آن را رسماً «آثار» نمایشی می‌خوانیم و آنچه در عمل انجام می‌دهیم، نوعی گسست وجود دارد.

این کتاب تأییدی است بر آنچه در عمل انجام می‌دهیم. نظریه‌ی کتاب این است که اجرای نمایشی در واقعیت، همواره به‌خودی‌خود یک قالب هنری بوده و هست. یک قالب هنری که آثارش بدون ارجاع به آن دسته از متون ادبی که به‌اشتباه طی قرون متمادی در فرهنگ اروپا، به‌عنوان آثار هنری واقعی

1. Theatrical Performances
2. Plot

www.ketab.ir

قلمداد می‌شدند و اجراهای نمایشی در آن صرفاً اجرایی‌کردن این آثار به‌شمار می‌آمدند، شناسایی و سنجیده می‌شود.

این کتاب دارای سه بخش است.

در بخش نخست، شیوه‌ها و مباحث عمده‌ی کتاب را مطرح می‌کنم و تاریخچه‌ای از آن دسته تغییرات در تجربیات تئاتری ارائه می‌دهم که نظریه‌ی این کتاب را به‌نمایش گذاشته‌اند. با مقایسه‌ی تعهد این نظریه به یک دیدگاه مشخص درمورد رابطه‌ی میان متون و اجراها و دیدگاه‌های رایج درمورد رابطه‌ی متن و اجرا، آن را به‌دقت تشریح می‌کنم. همچنین توضیح می‌دهم برای اینکه یک کردهکار[1] یک قالب هنری به‌شمار رود، چه‌چیزی لازم است. برای ادامه‌ی کار مفهومی ارائه می‌کنم که صورتی آرمانی یافته‌اند و از سه محدودیت در رابطه با سر شرح و غایت‌بخش در خصوص اجرای نمایشی سخن می‌گویم. در پایان نیز یک سهود اهنما[2] در رابطه با تعامل میان تماشاگران و اجراگران در اجراهای نمایشی ارائه می‌کنم؛ یعنی «بازی»[3] و آن دسته از فاکتورهای بازی که شیوه‌ی مقرر اجرا را که تماشاگران از طریق آن به درک اجراها نائل می‌آیند، شکل می‌دهند.

بحث بخش دوم کتاب به استقلال اجرای نمایشی مربوط می‌شود. اگر «اجرای نمایشی» یک قالب هنری مستقل از ادبیات باشد، آنگاه باید آثار این قالب را بدون ارجاع به متونی شناسایی کنیم که در صورت وجود، در دل آن‌ها جای گرفته‌اند. استدلال من این است که یک شرح مناسب از اینکه تماشاگران چطور اجراهای نمایشی را درک می‌کنند، نشان می‌دهد که آنان در عمل چگونه آن‌ها را شناسایی می‌کنند.

---

1. Practice
2. Guiding Intuition
3. Enactment

www.ketab.ir

نشان می‌دهم که یک سطح ابتدایی از دریافت اجراهای نمایشی وجود دارد که به چیزی فراتر از آنچه با دنبال‌کردن لحظه‌به‌لحظه‌ی اجرا در حین رخ‌دادن بر صحنه به‌دست می‌آید، نیاز ندارد. سپس استدلال می‌کنم سازوکاری که این دنبال‌کردن از طریق آن صورت می‌گیرد، حتی توسط تماشاگران کاملاً ناهمگون نیز، یک هم‌گرایی را به توصیفی مشترک از آنچه در اجرا رخ داده نشان می‌دهد. در پایان هم نشان می‌دهم از آنجا که این هم‌گرایی‌ها قطعی هستند، توصیف‌ها در خصوص آنچه رخ داده، با شناسایی اجراها به‌عنوان آثار هنری برابر است.

استدلال برای این دعوی که می‌توانیم آثار [نمایشی] را بدون ارجاع به متونی که از آن‌ها استفاده می‌کنند، شناسایی کنیم، ناقص است. خصوصاً اگر ندانیم که مخاطبان چگونه عناصر یک اجرا (مانند کاراکترها، تصاویر و لوازم صحنه) را در اجراهای متعلق به یک تولید نمایشی با در تولیدات نمایشی مختلف که از مصالح متنی یکسان استفاده می‌کنند و همچنین در اجراهایی که از مصالح متنی متفاوت بهره می‌گیرند (مثلاً کاراکترهای یکسان در داستان‌های مختلف)، شناسایی می‌کنند. من راه‌حلی پیشنهاد می‌کنم که بر ظرفیت‌های شناختی مخاطبان در شرایط روزمره و همچنین بر این واقعیت تکیه دارد که اجراهای نمایشی رخدادهایی زنده در فضا و زمان هستند.

بحث بخش سوم کتاب به این دیدگاه برمی‌گردد که کردوکار مستقل اجرایِ نمایشی، یک قالب هنری است. اگر اجرای نمایشی یک قالب هنری باشد، آنگاه در زمینه‌ی اجراهایی مشخص، هم باید به شناسایی و توضیحِ موفقیت‌های حاصل یا شکست‌های محتمل بپردازد و هم جزئیات مربوط و

---

۱. Production: منظور از تولید مجموعه اجراهای یک گروه، اجرایی است که پس از پشت‌سرگذاشتن مراحل مالی، مدیریتی، کارگردانی، بازیگری، طراحی لباس و صحنه و نورپردازی، آماده‌ی رفتن به روی صحنه است. در سراسر کتاب عبارت تولید نمایشی به همین مفهوم به‌کار رفته است. مفهوم اجرا نیز به یک اجرا از مجموعه اجراهای یک تولید نمایشی اشاره دارد. ـ م.

www.ketab.ir

دسته‌بندی‌هایی از جزئیات را مطرح کند که بررسی زیبایی‌شناسانه‌ای را طلب می‌کنند. استدلال من این است که ارزیابی کامل هر اجرای نمایشی امری پیچیده بوده که تا حدی مبتنی بر دریافت نوع اجرا و همچنین شیوه‌ای است که به‌واسطه‌ی آن تولید شده و تا حدی هم به ارزیابیِ دلالت واقعی و مقصود اجرا مربوط می‌شود.

هر مسئله‌ای تنها در قیاس با یک پیش‌زمینه است که می‌تواند به‌عنوان یک موفقیت در نظر گرفته شود. درمورد تئاتر دو نوع پیش‌زمینه وجود دارد: یکی از آن‌ها مربوط به سنت‌های مضمونی است که در آن‌ها یک اجرا عرضه (نمایانده) می‌شود و دیگری به مجموعه‌های مهارتی و هنرمندانه‌ی موردنیاز برای تولید اجرایی از یک گونه‌ی معین برمی‌گردد. برای رسیدن به یک ارزیابی کامل در خصوص یک اجرای خاص به‌عنوان یک اثر هنری، مخاطبان باید درکی از هر دوی این پیش‌زمینه‌ها داشته باشند. همچنین ملزم به گمانه‌زنی‌های موجهی هستند که معنای به‌دست‌آمده از اُبژه‌ی اجراشده را با معنایی که از فعالیت‌های اجراگران در نمایش از ابژه دستگیرشان شده، مرتبط می‌کنند. به عقیده‌ی من مخاطب برای انجام این کار باید قادر به فهم این امر باشد که آنچه اجراگران می‌کنند، چیست. من شرحی از آنچه اجراگران انجام می‌دهند ارائه می‌کنم که با شیوه‌های گوناگونی که خود اجراگران آن را درک می‌کنند، سازگار است؛ اما این شرح اساساً به شیوه‌ای توصیف شد تا به چگونگی دریافت مخاطبان از آنچه اجراگران انجام می‌دهند و همچنین چگونگیِ ربط‌دادن برداشت آن‌ها از ابژه‌ی اجراشده با برداشتشان از فعالیت‌های اجراگران معنا دهد. همچنین استدلال من این است که رکن اصلی را باید در ایده‌ی یک سبک نمایشی[1] جست، در تخمین اینکه چگونه سبک نمایشی به انتخاب‌های اجراگر، قراردادهای نمایشی و مقاصد اجراگر وابسته است و اینکه چگونه

1. Theatrical Style

www.ketab.ir

گمانه‌زنی‌ها در خصوص سبک، به داوری‌های نقادانه‌ی تماشاگران درمورد اجراگران جهت می‌دهد.

در پایانِ همه‌ی این بحث‌ها، هنوز این سؤال می‌تواند مطرح باشد که چگونه باید درمورد نمایش‌هایی بیندیشیم که ـ توسط برخی از اجراگران و مخاطبان ـ به‌عنوان اجرای آثاری قلمداد می‌شوند که حیاتی دیگر ـ در مقام آثار ادبی ـ دارند و در سنت طولانی اجراهای نمایشی همواره به‌عنوان اجزایی معتبر حیات داشته‌اند. این کتاب با ارائه‌ی ایده‌ی اجرای نمایشی به‌مثابه یک قالب هنری مستقل، به‌عنوان راه‌حلی برای این مسئله پایان می‌یابد.

منابع

قسمت‌هایی از فصل‌های ۳ و ۷ این کتاب در یادداشت‌هایم در باب «تئاتر» برای کتاب *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd edition, ed. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (London: Routledge, 2001), pp. 585-96 مطرح شدند. بخش‌هایی از فصل ۴ در مقاله‌ی «Theatrical Enactment» برای *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/1 (Winter 2000), 23-35 پرورانده شد. بخش‌هایی از فصل ۵ در کتاب "Understanding Plays" *Staging Performances*, ed. D. Krasner and D. Saltz (Ann Arbor: University of Michigan Press, forthcoming), pp. 221-43 شکل گرفت.

www.ketab.ir