نوشته‌ی جیمز آر. همیلتون

هنر تئاتر

برگردان: علی منصوری

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، گروتفسکی 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

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

بخش۲: استقلال اجرای نمایشی ۱۰۱

۵ درکِ نمایشی مقدماتی ۱۰۳

۵.۱ حداقل شروط 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

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 کاملاً مستقل ۱۸۸

بخش۳: 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

۹.۳ قراردادهـای نمایشـی به‌مثابه توالی ویژگی‌هایی کـه 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 شـرایط موفقیـت بـرای تأویل چیزی که اجرا شـده و اینکـه 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 ارزیابـی کامـل یک اجرای نمایشـی و شناسـایی ناکامی‌هـای 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

مقدمه

چکیده

بـا اینکـه معمـولاً از اجراهـای نمایشـی[1] به‌عنـوان زیرمجموعـه‌ی آثـار ادبـی خاص ـ یعنی ادبیات دراماتیک ـ سخن می‌گوییم، عملاً در بیشتر مواقع به این شیوه به آن‌ها نمی‌پردازیم. وقتی درباره‌ی کاراکترهای نمایشنامه‌ها صحبت یا بحـث می‌کنیـم، معمولاً آن‌هـا را به‌صورتی در نظر می‌آوریـم که در فلان اجرا یا مجموعه‌ای از اجراها دیده‌ایم. طرحِ[2] نمایشـنامه‌هایی را که دیده ولی هرگز نخوانده‌ایم، شرح می‌دهیم و درباره‌ی آن‌ها بحث می‌کنیم. البته که می‌پرسیم «کی آن نمایش را نوشـته؟» اما حتی وقتی می‌گوییم «من به تماشـای اثری می‌روم که ایبسـن آن را نوشـته»، مسـلماً منظورمان این نیسـت که به دیدن متنِ نوشتاری می‌رویم؛ بلکه اجراست که توجه ما را جلب می‌کند. میان آنچه ما آن را رسماً «آثار» نمایشی می‌خوانیم و آنچه در عمل انجام می‌دهیم، نوعی گسست وجود دارد.

ایـن کتاب تأییدی اسـت بر آنچه در عمل انجـام می‌دهیم. نظریه‌ی کتاب این است که اجرای نمایشی در واقعیت، همواره به‌خودی‌خود یک قالب هنری بوده و هسـت. یـک قالب هنری کـه آثارش بدون ارجاع به آن دسـته از متون ادبی کـه به‌اشـتباه طی قرون متمـادی در فرهنگ اروپا، به‌عنـوان آثار هنری واقعی

1. Theatrical Performances
2. Plot

۱ پیدایش هنر تئاتر: پیشینه و تاریخچه

۱.۱ آغاز داستان: از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰

این روزها پیداکردن کتابی درمورد آموزش بازیگری کار دشواری نیست. روزگاری در اروپا سنت دیرینه‌ی آموزش از راه استاد و شاگردی برقرار بود؛ اما هیچ آموزش بازیگری نظام‌مندی مانند آنچه در کاتاکالی هند یا تئاتر نوی ژاپن از حدود ۱۵۰۰ میلادی وجود داشت، در کار نبود[۱]. تا حدود یک قرن پیش، ایده‌ی نظام‌های آموزش بازیگری در اروپا تقریباً ناشناخته بود. بعد از آن بود که استانیسلاوسکی، نمیرووِیچ دانچنکو، مِیرهولد و دیگران از راه رسیدند. به‌ویژه استانیسلاوسکی که کارش طرز فکر همه را درمورد تئاتر تغییر داد، البته اگر اصلاً چنین فکری وجود می‌داشت.

اواخر قرن نوزدهم نهاد تئاتر به‌طور پیوسته شاهد تغییراتی شگرف بود. ناتورالیست‌ها، هم در ادبیات و هم در تئاتر، هنر پیشین را رد کرده بودند؛ زیرا شیوه‌های گذشته را در بازنمایی واقعیت‌های متغیر اجتماعی که با آن مواجه بودند، ناتوان می‌دیدند. در عوض شروع کردند به استفاده از زبانی که مردم عادی با آن صحبت می‌کردند و به موضوعاتی از زندگی روزمره، به‌خصوص روابط خانوادگی توجه نشان دادند. قصدشان این بود که به عمق آن سرشت انسانی پی ببرند که به باور آن‌ها در زیر پوسته‌ی متمدن‌بودن ما یا خود تمدن قرار دارد.

گرایش‌های فرهنگی متنوع، به گسترش نوعی تمرکز جدید بر ادبیات و تئاتر انجامید. افراد زیادی از طبقه‌ی تحصیل‌کرده بر این باور بودند که درک علمی به‌وجودآمده از جهان طبیعی می‌تواند با همان اندازه موفقیت، درمورد نظم اجتماعی نیز به‌کار گرفته شود. پذیرش گسترده‌ی نظریه‌ی تکامل در بیولوژی، منجر به تلاش‌هایی در جهت بررسی ایده‌های کلی آن در رابطه با پدیده‌های اجتماعی شد. روندِ روبه‌رشد دموکراسی‌سازی فرهنگ اروپایی بسیاری را به این فکر انداخت که رضایت افراد معمولی نه‌تنها منبع قدرت سیاسی است، بلکه ماهیت افراد معمولی نیز ارزش بررسی و تأمل دارد. با مردم‌سالارشدن اروپا یک جنبش فمنیستی نیز سر برآورد که هر آنچه در دسترس مردان همه‌ی طبقات بود، برای زنان مطالبه می‌کرد. هریک از این گرایشات اجتماعی تأثیر بسزایی بر مضامین و سبک‌های آثار جدید ناتورالیست‌های تئاتری همچون زولا، استریندبرگ و ایبسن می‌گذاشت[۲].

وضعیت اقتصادی نهادهای تئاتری در اواخر قرن نوزدهم نیز به فشار بر تجربیات تئاتری دامن می‌زد. همان طور که پیش‌تر در زمینه‌ی نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر و موسیقی اتفاق افتاده بود، اجراهای نمایشی هم به‌طرزی فزاینده پشتوانه‌ی مالی خود را از پیش‌فروش بلیت فصول اجرای گروه‌های خصوصی تأمین کردند. پیش‌فروش بلیت که در عالم موسیقی در اوایل قرن هجدهم (به‌عنوان مثال با آثار هندل) آغاز شد، در تئاتر پدیده‌ای بود که در اواخر قرن نوزدهم پذیرفته شد. معمولاً ریشه‌ی آن را در اولین گروه مستقل سیار یعنی تئاتر «Meiningen Court» می‌جویند که تحت سرپرستی جرج دوم، دوکِ Saxe-Meiningen بود. گروه او در ۱۸۷۴ سفر در اروپا را آغاز کرد و برای نخستین بار پایه‌گذار اهمیتِ کنونی کار کارگردانان و تهیه‌کنندگان شد[۳].

همچنین در اواخر قرن نوزدهم یک دوره تحول سبکی در تئاتر اتفاق افتاد. پیش‌تر موفقیت‌های تئاتر ملودراماتیک، تجربیات تئاتر رمانتیک را به‌چالش

کشیده بود. چیزی که همچون ناتورالیسم که در پی آن می‌آمد، زندگی آدم‌های معمولی را، ولو به‌طور احساسی و نه علمی، به مرکز صحنه می‌برد. «نمایشنامه‌ی خوش‌ساخت»[۱] اوژن اسکریب[۲] که شیوه‌ای برای ساختاردهی به اجراهای نمایشی بود، به‌خاطر شکل ساخت‌دهی و پیوندزدن عناصر مختلف در ارائه‌ی روایت‌های نمایشی، بسیار مؤثر واقع می‌شد و طرفداران آن در اواخر قرن، جانی دوباره می‌گرفتند[۴]. «درام اجتماعی واقع‌گرایانه» پیش از آنکه تمهیدات ویژه‌ی ناتورالیسم بر سر زبان‌ها بیفتد، پدید آمده بود. در نهایت، هنوز ناتورالیسم جایگاه خود را به‌عنوان جنبشی نوین محکم نکرده بود که سمبولیسم سر برآورد و آن را به‌همراه تمرکزش بر افراد معمولی، خانواده و زبان روزمره زیر سؤال برد.

آنچه در این محیط حاصلخیز هنری، با همه‌ی رنگارنگی و گوناگونی‌اش پدیدار شد، نیازی آشکار به آموزش بازیگری به‌صورت نظام‌مندتر بود. یک مثال ساده می‌تواند به‌خوبی این نیاز را نشان دهد. در حالی که برای تهیه‌ی خانه‌ی عروسک ایبسن در سال ۱۸۷۹ یازده جلسه تمرین در نظر گرفته شده بود، چهار سال بعد، همان گروه برای تهیه‌ی دشمن مردم او، ۳۲ جلسه تمرین انجام داد[۵]. بازیگران به فرصت بیشتری احتیاج داشتند تا توجه بیشتری به کاراکترهای معمولی که قرار بود در مرکز توجه قرار بگیرند، معطوف کنند. پیش از همه، کنستانتین استانیسلاوسکی بود که به فضایی که به‌واسطه‌ی نیاز برای آموزش بازیگری به‌وجود آمده بود، قدم گذاشت.

---

۱. Well Made Play؛ گونه‌ای از متن دراماتیک متعلق به قرن نوزدهم میلادی که پایه‌گذار آن اوژن اسکریب بود و ویکتورین ساردو آن را پرورش داد. این نوع از درام بر طرح، بیان و بسط منطقی و مقرون‌به‌صرفه‌ی شخصیت و رخدادها تأکید دارد. اگرچه این اصطلاح در اواسط قرن نوزدهم، بار منفی و بازاری پیدا کرده بود، این مسئله مانع از آن نشد که نمایشنامه‌نویسان رئالیست اواخر قرن نوزدهم (همچون ایبسن، استریندبرگ، زولا و چخوف) از تکنیک‌های آن در ساخت نمایشنامه‌هایشان بهره نبرند. ـ م.

۲. Eugène Scribe؛ نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۸۶۱-۱۷۹۱). ـ م.