در بود و نبود تئاتر بومی

۳ـ نقد نمایشی

منصور براهیمی

در دو مقاله ی قبل که نخست به «تفکر نمایشی» و بعد به «وجوه اجرایی» پرداختیم، به اقتضای بحث اشاره هایی نیز به آسیب های نقد نمایشی کردیم. اکنون وقت آن است که به بررسی گسترده تر این موضوع بپردازیم، هرچند وقتی در نقد نمایشی موجود تأمل می کنیم، مسایل و مشکلات آن را وسیع تر از آن می یابیم که بتوان در این مجال کوتاه از عهده ی آن برآمد. پس چاره ای نیست جز آن که به طبقه بندی مسایل بپردازیم و هریک را به اجمال بررسی کنیم. در این جا نه قصد دارم و نه این توان را در خود می بینم که به «تاریخ» مقوله ی نقد در ایران بپردازم، بنابراین بیش تر به آنچه که موجود است و می بینیم روی خواهم کرد.

الف) حدیث نفس به جای نقد

گفتیم که غلبه ی «شیوه ی غنایی» بر تفکر نمایشی ما بسیار آسیب زا بوده است. تجلی این آسیب در نقد، همانا جانشین سازی حدیث نفس است به جای نقد، و این آسیب در پیش کسوتان و پیران قوم بیش تر نمود دارد. بدین سان وقتی قرار است یک فیلم یا یک اجرای تئاتری نقد و بررسی شود، نقّاد که اتفاقاً از دوستان نزدیک یا از مریدان صاحب اثر است برطبق قانون «تداعی معانی» از هر دری سخن می گوید و شما در همان حال که بر توسن خیال منتقد سوار شده اید و در خاطرات و یادمان هایی سیر می کنید که هیچ ربطی به اثر ندارد، با این نتیجه ی حیرت انگیز روبه رو می شوید که اثر مربوطه از جمله ی شاهکارهای بی چون و چراست. اگر این نقد و بررسی به شکل حضوری یا در قالب گفت و گوی تلویزیونی عرضه شود، مجری با استفاده ی مکرر از لفظ «استاد» می کوشد مانع بروز هر نوع شبهه ی کفرآمیز در مخاطب شود، و اگر اتفاقاً صاحب اثر یا کارگردان مربوطه هم در شمار «اساتید» به حساب آید دیگر نور علی نور! در این فضای ارعاب شما باید هر سخن بی ربطی را نقد ناب تلقی کنید و مانع بروز هرنوع واکنشی شوید که به مذاق خدایان اُلمپ نشین هنر و نقد ناخوش آید.

حدیث نفس به گونه ای منفی نیز عمل می کند. از آن جا که شخص «استاد» ملاك و معیار هرنوع ارزشگذاری ست، به خود اجازه می دهد با لحن پدرانه و چنان که گویی جوان خاطی و بی تربیتی را ادب می کند، اثر مربوطه را تحقیر کرده و بی ارزش قلمداد کند، و اگر از بد حادثه صاحب اثر خطا را به مرحله ی طغیان رسانده باشد، آن گاه آذرخش خشم از چشمان «استاد» فرومی تابد و زبان او این خرمن شیطانی را به آتش می کشد. پس از آن که خشم خداوار «استاد» فرونشست، به راهکارها می پردازد و تلویحاً به جوان طاغی می فهماند که تمکین در برابر ارباب هنر واجب و ضروری ست.

ب) رابطه ی تک گفتاری

غربیان به مرحله ای از تاریخ نقد خود اشاره می کنند که تأثرنگارانه (امپرسیونیستی) ست و روش آن ثبت تأثرات و تأملات لحظه ای مفسّر است فارغ از این که اثر قصد دارد چه بگوید و چه تأثیری برجای گذارد. در کشور ما شکل جدی تر «حدیث نفس به جای نقد» گاه به این حد و مرز می رسد. هرچند این روش سال های سال است که اعتبار خود را از دست داده و هیچ گاه به عنوان روش نقد به رسمیت شناخته نشده، اما حداقل فایده ی آن این است که در فرایند تحلیل، اثر هنری را به کلی مطلقه نمی کند و لااقل آن را محل اعتنا می داند. به علاوه، درگیری درونی منتقد با اثری هنری هرچند شرط کافی نقد محسوب نمی شود اما شرط لازم به حساب می آید. ولی این نقد در بهترین شرایطش تک گفتاری باقی می ماند. منتقد با متن به گفت و گو نمی پردازد تا در یک روند خلاق اما عقلانی، شما را در درك شکل [فرم] و معنای اثر قدمی پیش برد؛ در این روش، متن حضور دارد، اما در حد «محرك» نه «طرف گفت و گو»، و گاه فقدان این ارتباط دوسویه به حدّی ست که شما احساس می کنید هرمتن دیگری نیز می توانست جانشین شده و دستاویز این تأملات و استنتاجات قرار گیرد. قدمای ما نیز، به خصوص عرفای شاعر، در برخورد با آثار پیشین خود، یا در برخورد با داستان ها یا مضامین عامیانه و غیررسمی، به همین نحو عمل می کردند. توجه کنید که چگونه عرفای ما حماسه های قهرمانی و لطایف و افسانه های عامیانه را به حماسه های عرفانی و روایات تأمل انگیز بدل کردند و چگونه داستانسرایی شکل تعلیم و تأویل به خود گرفت. در بهترین شرایط، دیدگاه ها و تأملات مفسّر چنان تأثیرگذار است و گاه چندان برجسته تر از متن اصلی که شما آن را به عنوان آفریده ای جدید برتر از متن اصلی و یا

همسنگ آن قرار می دهید. این حوزه های تعبیر و تأویل، بیش تر به خلق اثری جدید می ماند تا به نقد و تفسیر، و مقام خلاقه ی آن ارزشمند و قابل قبول است. اما وقتی فقط به عنوان نقد و تفسیر خدمت می کند و مقام معنایی اثر به مراتب خود را برتر از تأملات و استنتاجات مفسّر قرار می دهد، ما ترجیح می دهیم نقد و تفسیر را کنار بگذاریم و بی واسطه تر با اثر برخورد کنیم، زیرا می دانیم نقد و تفسیر موجود راهی به درون اثر بازنخواهد کرد.

در تئاتر، این نوع تفسیر و آفرینش دوباره از مقام بسیار مهمی برخوردار است. از همان بدو تاریخ تئاتر، نمایشنامه نویسان در حال تفسیر دوباره ی اسطوره ها و حماسه های کهن بوده اند، و مثال برجسته ی آن سه نمایشنامه نویس برجسته ی تراژدی یونانی ست. برای کسانی که به غلط گمان می کنند اثر هنری خالص وجود دارد و هرنوع تقلید و اقتباس، سرقت ادبی محسوب می شود، شکسپیر بزرگ ترین سارق ادبی ست، و البته یکی از بزرگ ترین نمایشنامه نویسان جهان. در عصر ما، برشت، با اهداف مرامی، تمام همّ خود را صرف آشنایی زدایی از معانی طبیعی نمای متون کهن کرد، در نتیجه این نمایشنامه نویس بزرگ در سراسر عمر هنری خود مشغول تفسیر و تأویل بود. هرچند تمامی دستاوردهای او برجسته و چشمگیر نیست، و حتی آثاری چون «شویک»، «کوریولانوس» یا «مکبث» (که برای رادیو اجرا کرد) در قیاس با متون اصلی بیش تر نوعی شکست است تا موفقیت، ولی کتمان نمی توان کرد که آثار بزرگی نیز آفریده، آثاری که برای همیشه در تاریخ تئاتر ماندگار خواهد شد: «آرتورو اویی»، «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی»، «دایره ی گچی قفقازی» و...

تاریخ تئاتر نشان می دهد که همه ی این موارد غالباً حاصل برخورد تک گفتاری نویسنده با اثر پیشین بوده است، اما حاصل، نه نقد و تفسیر، بلکه اثری جدید است. بنابراین در حوزه ی نقد و تفسیر است که این رابطه ی تک گفتاری آسیب زا تلقی می شود، زیرا از نقد چنین انتظاری نمی رود، اما به عنوان عملی خلاق، در صورتی که محصول قابل توجهی داشته باشد، مذموم نیست.

نیز از زمانی که خلاقیّت کارگردانی وارد عرصه ی تئاتر شده و کارگردان مقام مهم ترین مفسّر را به خود اختصاص داده، رابطه ی کارگردان با متن بسیار بحث برانگیز بوده است. ولی چون قرار نیست در این بحث، کارگردان را نیز مورد بررسی قرار دهم از آن درمی گذرم. با این همه لازم است اشاره کنیم که وقتی یک کارگردان «قائل متن» از کار درمی آید، رابطه ی او نیز با متن کاملاً تک گفتاری ست و مقام اثر اجرایی مشابه است با مقام یک اثر هنری جدید، چراکه در این موارد نیز متن بیش تر به عنوان «محرک» عمل می کند تا «طرف گفت و گو». علت این که تئاتر ما فاقد این نوع خلاقیت های اجرایی بوده و هست، همانا ضعف جدّی کارگردانی ست، و به خصوص ضعف کارگردانان در حوزه ی تفسیر. توجه کنیم که در این شرایط کارگردان در مقام «مؤلف»، و تفسیر خلاق او در مقام یک اثر جدید قرار می گیرد. به دلیل همین ضعف است که هرگاه در کشور ما کارگردانی خواسته است «قاتل متن» از کاردرآید، حاصل کارش بی مایه، متظاهر، کم تأثیر و بی پشتوانه بوده است. این نشان می دهد که صرف درهم ریختن متن، افزایش و کاهش آن، وارونه سازی و تحریف آن، و خلاصه هرنوع برخورد غیرمتعارف با متن فی نفسه ارزشمند نیست. مسئله این است که اثر جدید تا چه حد مقام و ارزش هنری پیدا می کند، و البته می دانم که تعیین مقام و ارزش هنری خود یک داوری انتقادی ست.

کوشیدم امکانات خلاقی را که می توان در برخورد تک گفتاری با متن جست وجو کرد نشان دهم، ولی تأیید این امکانات ما را به این داوری سوق نمی دهد که نقد و تفسیر می توانند با برقراری چنین رابطه ای به وظیفه ی خود عمل کنند. ما همواره نقد را، برخلاف اثر هنری، قائم به غیر دانسته ایم، و به واسطه ی همین ویژگی گمان می کنیم که بهترین نوع نقد، نقدی ست مبتنی بر گفت و گوی با متن یا اجرا، که در همان حال که نشان منتقد را بر چهره دارد سخن از اثر می گوید و همواره ما خوانندگان یا تماشاگران را ـ به عنوان سویه ی سوم ـ در درک شکل [فرم] و معنای اثر قدمی پیش می برد.

ج) معضل لاجوس اگری: عینی گرایی خام و تجزیه ی مکانیکی

شاید به نظر رسد که مهم ترین بدیل جدّی در برابر نقد تأثری، نقد عینی گرای دانشگاهی باشد که مایل است منتقد از خود و از عواطف و افکار خود فاصله گیرد و بکوشد با بی طرفی کامل اثر هنری را چنان که هست تحلیل کند. البتّه فلسفه ی علم و نظریه ی نقد به ما ثابت کرده است که این بی طرفی محال است، و این که هرچه از علوم دقیقه به علوم انسانی نزدیک شویم میزان مشارکت و درگیری مشاهده گر بیش تر خواهد شد. ولی چون دانشگاه های هنری ما فقط برطبق «قانون» اداره می شود، و از جمله بدیهیات قانونی یکی هم این است که «اداره»ی دانشگاه را باید «بخش اداری» و «دیوان سالاران» برعهده گیرند، لذا با این لاطائلات فلسفی و نظری اصلاً میانه ای ندارد. درحال حاضر، دانشگاه های هنری فقط روش هایی را می پسندند که در چارچوب های تنگ مقررات اداری (نه آموزشی یا هنری) جا بگیرد و بتوان آن را به سرعت به یک جزوه ی درسی تبدیل کرد و با خلاصه هایی از آن جزوه، دوره های یک روزه و یک ماهه و یک ساله به راه انداخت. علت این که ترجمه ی کتاب «فن نمایشنامه نویسی» اثر لاجوس اگری به انجیل دانشگاهی تئاتر تبدیل شده و بی آن که دعوی نقد و تفسیر داشته باشد، روش هایش در همه ی حوزه های مربوط به نقد و تفسیر نمایشنامه سرایت کرده همین ساده انگاری خامی ست که برای دیوان سالاران ما خواب راحت و وجدان آسوده به ارمغان می آورد. (از آن جا که این تأثیر گسترده از ترجمه ی کتاب ناشی شده، مبنای بحث ما نیز همواره ترجمه خواهد بود، هرچند

اصل کتاب را در برخی موارد نمی توان مقصّر دانست. با این همه عینی گرایی خام و تجزیه ی مکانیکی دو مرضی ست که گریبان مؤلف اصلی را نیز گرفته است).

مثلاً، بنا به احکام مستبدانه ی آقای *اگری*، ما باید «شاه لیر» را این طور ببینیم:

«شاه لیر» در نتیجه ی اطمینان و اعتماد بی موردی که به دو دختر بزرگش دارد زمام امور را از دست می دهد و قدرت و اختیار از او سلب می گردد و خوار و خفیف و دلشکسته جهان را بدرود می گوید... بنابر آنچه گفته شد چنین می توان نتیجه گرفت که هدف و موضوع این نمایشنامه این است: «ایمان جاهلانه، انسان را به هلاکت و نیستی سوق می دهد»[1]

این عوام زده ترین تعبیری ست که می توان از «شاه لیر» ارایه داد. می توان به درستی استدلال کرد که ما نمایشنامه را به گونه ای که *اگری* حکم می کند تجربه نمی کنیم. اولاً در این تلخیص و تفسیر هیچ جایی برای کوردلیا و دلقک بازنشده است و درنتیجه دو وجهی بودن عمل گزینشگرانه ی «لیر» که به تبعید کنت و طرد کوردلیا می انجامد پوشیده می ماند. ثانیاً قدرت و اختیار بنا به تصمیم خود لیر و بنا به مصالحی که در نمایشنامه بدان ها اشاره می شود «واگذار» می شود نه «سلب»، فقط پس از این واگذاری ست که لیر درمی یابد دیگر شاه نیست. ثالثاً خوار و خفیف برازنده ی مرگ لیر، در اوج بازشناسی تراژیک می میرد، نیست. این صفت شاید شایسته ی مرگ گلاستر، یا مرگ ادموند و دو دختر بزرگ لیر باشد، اما برازنده ی مرگ کوردلیا و مرگ لیر نیست. رابعاً، مرگ لیر ما را با یک حکم «انشاوار» اخلاقی مواجه نمی کند. در مرگ او، همچون مرگ اغلب قهرمانان تراژیک، ارزشی نهفته است که عبارت ساده و منفی آقای *اگری* (منفی در رابطه با مرگ) فاقد آن است. می توان این فهرست را ادامه داد و موارد بسیاری در همین نقل قول کوتاه یافت که در تجربه ی ما از نمایشنامه، به هنگام خواندنی مطلوب یا اجرایی رضایت بخش دست نمی دهد. بزرگ ترین عیب روش مکانیکی این است که چون برمبادی ارتباط عاطفی تکیه نمی کند، استدلالش فاقد هر گونه مبنای قابل تجربه ای ست، و لذا به هر رنگ درآید اعتبار و عدم اعتبار آن یکسان است. عبارات منقول از *اگری* را می توان به طرق مختلف و به اشکال گوناگون دوباره نقل کرد، بی آن که یکی معتبرتر از دیگری باشد: شاه لیر در نتیجه ی خودکامگی (یا جهالت نسبت به مقام واقعی خود، یا علاقه به چاپلوسی و تشریفات، یا ساده لوحی و...) زمام امور را از دست می دهد و... الخ. نمایشنامه ی «شاه لیر» با این مضامین بیگانه نیست، اما همه ی این چکیده های مکانیکی و ساده انگارانه به یک میزان از فرایند تجربه ی نمایشنامه و از تأثیر کلی آن به دور است. اگر شکل [فرم] و نحوه ی بیان، مبنای استدلال نمایشی ست، پس شناخت *اگری* از شکل [فرم] به شدت ضعیف است. مثلاً او به رغم حمله ی نابه جا و بدون شناختی که به ملودرام به مفهوم اعم می کند، غافل است از آن که یکی از بزرگ ترین تراژدی های جهان را به حد یک ملودرام

اجرایی از «شاه لیر» شکسپیر

سطحی تنزل داده است. او حتی غافل است از آن که در حال تحمیل اصول خاص و آمرانه ی نمایشنامه ی خوش ساخت به همه ی نمایشنامه هاست و درنتیجه ارزش بسیاری از نمایشنامه های خوب را از دست گذاشته است. تحلیل مکانیکی و سخت آمرانه و نسنجیده ی وی از «تارتوف» *مولی یر* خود بهترین گواه است. بنا به روش او نمایشنامه ی «تارتوف» پر از اشکال و ایراد است، شخصیت هایی هستند که نمو نمی کنند، اعمال و عقاید و خصلت هایی وجود دارند که انگیزه ی آن ها ناشناخته است، شروع نمایشنامه ساکن است، کشمکش به شدتی که باید نمی رسد، و دخالت پادشاه تمهید ضعیفی ست. این احکام نابه جا برای نقد دانشگاهی و مطبوعاتی ما کاملاً آشناست و خواننده ی هوشیار امثال آن را مکرر خوانده یا شنیده است، و همین خود نشان می دهد که تأثیر مخرب روش و دیدگاه *اگری* چقدر وسیع و ماندگار بوده است، و چه میزان نهاد نقد ما ـ اعم از رسمی و غیررسمی ـ از آن آسیب دیده است. *اگری* نشان می دهد که هیچ شناختی از کمدی به عنوان شکل [فرم] یا به عنوان گونه ی نمایشی ندارد، و اصلاً آگاه نیست که در حال تحمیل پسند شخصی خویش بر نمایشنامه است. هیچ جزء تحلیل او نشان نمی دهد که وی رابطه ای حسّی یا عاطفی با اثر و شخصیت ها برقرار کرده باشد، همه چیز سرد و عالم مآبانه و یکطرفه است. در تصور ذهنی او نمایشنامه هیچ نیست مگر مجموعه ای روابط ریاضی وار که یا درست اند یا غلط. *اریک بنتلی* در بررسی این شاهکار *مولی یر* ضمن آن که می پذیرد

دخالت پادشاه از بیرون موقعیت ناشی می شود و همچون تمهیدی که پایان نمایشنامه‌را سرهم بندی کند، به میدان می آید، برآن به عنوان تمهیدی عمدی و کنایی انگشت می گذارد: کمدی *مولی‌یر* در جایی که باید ما را با غلبه ی هول انگیز و اجتناب ناپذیر ریا مواجه کند، چون کمدی ست، یک پایان شاد را سرهم بندی می کند. زیرا کمدی باید به روش «هرطور شما بخواهید» پایان یابد، اما *مولی‌یر* کنایه ی تلخ خود را حفظ می کند، و آن این که در زیر این قرارداد صوری وحشتی جدّی نهفته است. تفسیر آقای *بنتلی* را نقل کردم تا نشان دهم چه تفاوت شگرفی وجود دارد میان منتقدی که بر صندلی قضاوت می نشیند و نفهمیده و نسنجیده احکام نابه جا صادر می کند و به همه ی آثار هنری همچون متهمانی می نگرد که باید از آتش قضاوت او بگذرند تا برائت یابند، و منتقدی فهیم و آگاه، که از نیروی اندیشه ی خود چنان در کالبد نمایشنامه می دمد که آن را جانی دوباره می بخشد. متأسفانه نقد دانشگاهی ما، که تأثیری وسیع در نقد مطبوعاتی و نقد رایج در صدا و سیما دارد، از گونه ی اول است، و به جرأت می توان گفت که گونه ی دوم نایاب است.

نقد مکانیکی به راحتی شکل [فرم] و معنا (یا شکل و محتوا) را از هم تفکیک و هریک را جدای از دیگری بررسی می کند، حال آن که ما با تجربه ی شکل است که معنا را درک می کنیم، و اگر شکل تجربه نشود معنایی را نمی توان اثبات کرد. در واکنش طبیعی «چگونه همان چه است»، این که ما چه درک می کنیم همان قدر مهم است که چگونه درک می کنیم. اما نقد مکانیکی فقط «چه» را در نظر دارد، و چون «چگونه» را درنظر نمی گیرد انتساب هرمعنایی به اثرامکان پذیر است، و معمولاً منتقد به جعل معنای موردپسند خود علاقه ی بیش تری دارد. واضح است بر سر خواننده یا تماشاگری که ادراک طبیعی خود را در اختیار روش مکانیکی این منتقدین قرار دهد چه خواهد آمد.

نقد مکانیکی در تجزیه کردن استاد است، اما از تصور «کل» و از تفسیر و تحلیل هر جزء در رابطه با «کل» عاجز است. از این رو فرایند ارزیابی انتقادی و هم فرایند نقد فقط شامل اجزا می شود. او با اثر چنان برخورد می کند که گویی در حال خرید مثلاً هندوانه است: نگاهی خریدارمآب، لمس و فشار، سبک سنگین کردن، و (اگر هندوانه خوش اقبال باشد) چشیدن. سیر و سیاحت او در اجزای یک اجرای تئاتری نیز به سیر و سیاحت در یک مجمع الجزایر می ماند: مجمع الجزایر متن، بازی، پس آرایی [دکور]، نور، چهره پردازی [گریم]، لباس، صدا، حرکت و ...، و اظهار نظر او دقیقاً به اظهارنظر یک سیّاح می ماند که مثلاً برخی جزایر را خوش آب و هوا دیده و پسندیده است و دیگر جزایر، موردپسند او واقع نشده: از نظر او چهره پردازی می تواند خوب باشد، نور بد باشد (یا بالعکس)، متن خوب باشد، اجرا بد باشد (یا بالعکس)، محتوا خوب باشد، تکنیک بد باشد (یا بالعکس) و ... زیرا برحسب پیش فرض او قرار نیست اجزای اثر در ارتباط با هم و با کل سنجیده شوند، آن ها را می توان به طور مستقل ارزیابی کرد. البتّه واژه های «بد» و «خوب» به دایره ی اصطلاحات انتقادی تعلّق ندارند، در حوزه ی ارزیابی. و ارزشگذاری نیز نابسنده و مبهم اند، اما نقد مکانیکی به وفور از آن ها استفاده می کند و به راحتی به خود اجازه می دهد به کمک آن ها ارزیابی و ارزشگذاری کند.

متأسفانه واژگان انتقادی آن نیز بسیار فقیر است. کل قاموس ارزیابی آن عبارت است از: خوب، بد، ضعیف، قوی. حتی این منتقد به خود اجازه می دهد که مثلاً درمورد کارآوری [میزانسن] و چهره پردازی نظر بدهد، گویی کار نقد این است که در هر حیطه ای مداخله و فضولی کند. *ساموئل جانسون*، منتقد انگلیسی، با تمسخر از عمل هنرمندانی یاد می کند که با عباراتی چون «گر تو بهتر می زنی بستان بزن» در برابر نقد منتقدین واکنش نشان می دهند و آن را به عمل نجّاری تشبیه می کند که در پاسخ به ایرادهای مشتری بر مثلاً گنجه ای که قرار است بخرد بگوید: اگر تو بهتر می سازی خودت بساز. اما عکس این قضیه نیز مصداق دارد و به همان اندازه مضحک است. اگر خریدار در مورد نحوه ی به دست گرفتن رنده یا چگونگی کوبیدن میخ توسط نجّار ایرادهایی وارد کند، برخورد او همان قدر مضحک است که برخورد منتقدی که گمان می کند موظف است مثلاً کارآوری [میزانسن] کارگردان را اصلاح کند.

د) معنای زنجیرشده در صندوق مقفّل

نوعی از نقد که معمولاً ملغمه ای ست از نقد دانشگاهی، حدیث نفس، و تعدادی اصطلاح وارداتی و چشم پرکن، مایل است نقش قهرمان را به منتقد واگذار کند. در فرایند این نقد، «معنا» دختر زیبایی ست که به طلسم متن گرفتار آمده و در صندوق مقفّلی در یک سردابه ی تاریک به زنجیر کشیده شده. این نوع نقد به جای آن که خواننده یا بیننده را به درک شکل و معنای متن یا اجرا رهنمون شود، با داستان پرماجرای منتقد او را هیجان زده می کند: فرض بر این است که شما در مرداب معنای متن فرورفته اید و هیچ کورسوی امیدی در برابر ندارید، در این وانفسا ناگهان قهرمان گمنام، منتقد، وارد میدان می شود، از هفت خوان سترگ می گذرد، اژدها را می کشد، و راه سردابه و کلید صندوق را می یابد. به این ترتیب او معنا را نجات می دهد و دست او را در دست شما می گذارد. پس از این بخشش عظیم ـ که شما را سرشار از سپاسگزاری و شرم می کند ـ منتقد قهرمان بر اسب خود سوار می شود و تنها و بی کس به وادی متون دیگر می تازد. در این جا متون هیچ نیستند جز عرصه ی قهرمان بازی های منتقد، و شما به جای خواندن متن در حال خواندن ماجراهای منتقد هستید.

این نقد خود بزرگ بین و سخت متظاهر است. اگر کوچک ترین واکنشی نشان دهید که به تریج قبای منتقد بخورد شمشیر آخته ی او که هیچ گاه در نیام قرار نمی گیرد (او قهرمان

همیشه بیدار است) شما را آماج همه گونه افترا و تهمت می کند، و شما شگفت زده می شوید که چگونه قهرمانی که از خوان های مردافکن عبور کرده و متن های مدعی زیادی را به خاك سیاه نشانده، اکنون به عربده کشی فحّاش بدل شده است.

احتمالاً روان شناس ها روحیه ی این منتقدین را روحیه ای پارانویید تشخیص خواهند داد، آن ها به سرعت تخیلات و اوهام خود را به جای واقعیت می نشانند، به هرچیز، حتی جزئی ترین چیز، معنا می بخشند، و در پس آن معنا هزاران معنای نهفته پیدا می کنند. اگر خوش اقبال باشید و طرف علاقه ی این منتقد قرار گیرید او شما را به عرش اعلا خواهد رساند، و مقام حامی و سرور به شما خواهد بخشید. از نظراو هر متنی که بنویسید یا اجرا کنید همچون هزارتویی ست که او را به مبارزه می طلبد، و وقتی که او بر این هزارتو فایق آمد آماده است که حامی و سرورش با شمشیری که بر شانه هایش می زند نشان شوالیه ای به او عطا کند. اما اگر بداقبال باشید متن و اجرای شما مستحق زباله دانی تاریخ خواهد بود، و بداقبال تر کسی که خودش نیز، علاوه بر اثرش، مستحق چنین مکافاتی ست. در این صورت منتقد ما چنان معانی ضدفرهنگی، ضدبشری، ضددینی و... بر جزء جزء اثر او بار خواهد کرد که خود بپذیرد بی برو برگرد مستحق اعدام است.

متأسفانه این نوع نقد بخش نسبتاً قابل توجهی از نقد سینمایی، تئاتری و ادبی ما را فراگرفته و بر آن قشر از خوانندگان یا بینندگانی که مایل به خواندن و جدی گرفتن نقدند تأثیرات زیان آور داشته است و حتّا برخی اهل هنر را چنان اغوا کرده و فریفته است که می کوشند برحسب مذاق و سلیقه ی این منتقدین بنویسند و اجرا کنند، درنتیجه فرایند نگارش یا اجرای آن ها به نوعی قایم باشک با «معنا» یا کشتی گرفتن با «متن» شباهت می یابد.

این نقد علایقی کاملاً واگرا دارد و همواره برخلاف مسیر معمول حرکت می کند، بنابراین همیشه از واکنش اولیه و طبیعی تماشاگر یا خواننده ی عادی، و خلاصه از درك معمول متن، انحراف می جوید و فاصله می گیرد، درنتیجه دقیقاً عنصر یا عناصری را برمی گزیند که به هیچ وجه طرف توجه مؤلف یا تماشاگر نبوده اند و غالباً عناصری جزئی، صرفاً کارکردی، و کاملاً بی اهمیت اند: حتی اگر این عنصر مثلاً سنگی باشد که شخصیت روی آن می نشیند. به عنوان مثال، اگر گورکن در صحنه ی مشهور نمایشنامه ی «هملت» کلّه ی دلقک دربار را به هملت نشان می دهد و هملت با به یاد آوردن خاطرات خود به پرسش هایی عمیق در باب معنای زندگی و مرگ می پردازد، منتقد به این مستندات اصلی و معنادار متن کاری ندارد، او باید چیزی نامتعارف کشف کند، او باید شگفت انگیزی ایجاد کند: این است که شما ناگهان درمی یابید که مثلاً سنگی که هملت روی آن می نشیند محور معنایی این صحنه است، و منتقد در آن سنگ چنان معانی مشعشعی کشف خواهد کرد که شما احساس حماقت کنید و برخود بلرزید. وقتی چنین نقدی را می خوانید،

سوزان سونتاگ

احساس نمی کنید که منتقد با تکیه بر واکنش های طبیعی شما، اثر را به گونه ای شرح می دهد که با خود بگویید:

«بله، من هم چنین احساسی داشتم، اما هرگز این قدر عمیق و گسترده نبود»، بلکه نقد شما را سرجای خود می نشاند، و به شما احساس حماقتی وسیع تزریق و تلقین می کند، زیرا معنایی را کشف (یا به عبارت بهتر جعل) می کند که نتوانید در دکان هیچ عطاری بیابید. این نقد قبل از آن که بخواهد به شما کمک کند، شما را برزمین می کوبد، و چنان با شما رفتار می کند که یقین کامل پیدا کنید متن را فقط با واسطه ی منتقد می توان خواند، و کم کم شما را به این باور کاذب سوق می دهد که گویی بدون واسطه ی منتقدینی مشعشع از این دست امکان ندارد بتوان متنی را فهم کرد.

هـ) منتقد در مقام تماشاگر مطلوب

«برقرار شدن یا برقرار نشدن ارتباط» از جمله عباراتی ست که در نقد نمایشی هم مکرر به کار می رود و باز هم به طور مکرر آثاری را بزرگ و آثار دیگری را کوچک و پست می کند. البته غالباً منظور منتقد استقبال یا عدم استقبال تماشاگر است، و کشف این امر اصلاً نیازمند نقادی نیست، آمار فروش این یا آن اجرا به خوبی میزان استقبال را نشان می دهد. اما در این موارد دقیقاً آن حوزه ای که باید نگاه تیزهوش منتقد را به خود جلب کند از نگاه او مخفی می ماند، و این عجیب است که نقد نتواند در موقعیت های مهمی ازاین دست نقش کارآمد خود را ایفا کند و

همچنان از وظیفه ی اصلی خود دور بماند.

باری، دراین موارد منتقد غافل است از آن که واسطه های اجتماعی و فرهنگی متعددی وجود دارد که باعث استقبال یا عدم استقبال از یک اجرا می شود. از فصل اجرا بگیرید تا شهرت بازیگران، شهرت کارگردان، تصادم اجرا با فضای سیاسی یا فرهنگی یا اخلاقی، امکانات تبلیغاتی، افق انتظارات تماشاگر، وقایع پشت پرده، آماده سازی و بازارگرمی رسانه ها و... بنابراین کار منتقد آن است که در درجه ی نخست این واسطه ها را مدنظر داشته باشد تا بتواند درمورد متن و اجرا فارغ از این عوامل اظهارنظر کند. اگر او موفقیتی را که از یک یا چند عامل از عوامل فوق ناشی شده باشد به حساب متن یا اجرا بگذارد، ناآگاهی و ناتوانی خود را بروز داده است نه توان انتقادی اش را. و احتمالاً اگر به علل و ریشه ی استقبال تماشاگر رو کند درخواهد یافت که تماشاگر ایرانی به ندرت در حال «خواندن» متن است، او غالباً یا «زیر متن» سیاسی، فرهنگی یا اخلاقی را می خواند یا در جست وجوی متن مطلوب خویش است. (دلایل اجتماعی و فرهنگی این نوع «خوانش» بسیار است و من بنا ندارم در این جا آن ها را به بحث بگذارم.)

اگر ارتباط موفق را ارتباطی بدانیم که در آن امکانات بالقوه ی متن و اجرا واقعاً به فعل درآید و تماشاگر همان ارتباطی را برقرار کند که لازمه ی متن، اجرا، و نیّات مؤلف یا مؤلفین است، ممکن است یک تالار پر اما ساکت، یا گیج، یا بریده از متن اما سرخوش و راضی، یا فریب خورده اما آداب دان، یا... مؤید عدم ارتباط درست باشد. دقیقاً در همین شرایط است که نیاز به نقد به یک نیاز جدی بدل می شود و دقیقاً در همین جاست که منتقد میدان را خالی می کند.

اما پرنخوت ترین موضع منتقد وقتی ست که او تماشاگر را نیز کنار می گذارد و خود را در مقام تماشاگر مطلوب می نشاند. در این صورت موفقیت یا عدم موفقیت اجرا برحسب ارتباط یا عدم ارتباط آن با شخص منتقد تعیین می شود. حال اگر همین رابطه کالبد شکافی و نقد شود با کمال تعجب درخواهیم یافت که وقتی منتقد پرنخوت ما اثری را به دلیل عدم ارتباط با خود طرد می کند یک قدم جلوتر نمی رود تا واقعاً دریابد مانع یا موانع موجود بر سر راه ارتباط غالباً درخود اوست نه در متن یا اجرا. واقعیت آن است که اغلب موانعی در درون منتقد از قبیل ارزشگذاری های نابه جا، انتظارات ناهمخوان، عدم شناخت کافی، تلقی نادرست از نقد و... مانع ارتباط صحیح می شود و هیچ شخص منصفی حکم نمی کند که متن یا اجرا موظف است به عیوبی که نه در آن بلکه در شخص منتقد است پاسخ دهد. روان شناسان این علت را فرافکنی می نامند و آن نسبت دادن عیوب خویش است به دیگران، و احتمالاً خواهند گفت که مسند قضاوت و نقد مخرب ترین محل بروز آن است.

آیا پیش آمده است که صلاحیت منتقد را مورد پرسش قرار دهیم؟ در سلسله مراتب اجتماعی و در جایگاه های متفاوت فرهنگی همواره معیارهایی (درست یا غلط) به میدان می آید و صلاحیت یا عدم صلاحیت افراد را به محک می زند. در کشور ما کرسی نقد ظاهراً تنها کرسی بلامعارض است: هرکس زودتر آن را اشغال کرد برآن می نشیند.

و) سفسطه ی گریز از نقد

آشفتگی نهاد نقد از یک سو و آشفتگی ناشی از نظریه های انتقادی از سوی دیگر (که البته درمورد این دومی باید گفت: تکان جهانی آن به ما رسیده است، ما در بطن آن قرار نداریم)، ممکن است ما را به این سفسطه سوق دهد که اصلاً چه نیازی به نقد و تفسیر، آیا هنر و بالاخص تئاتر نمی تواند فارغ از هرنوع نقد و تفسیر به حیات خود ادامه دهد؟ واقعیت آن است که از نقد و تفسیر گریزی نیست و من بنا ندارم نقد سالم را کوچک شمارم. پیتربروک به درستی بر این اشتباه معمول انگشت می گذارد که متن به خودی خود نمی تواند سخن بگوید: «اگر بازیگری سطور نقش خود را واضح اما یکنواخت ادا کند، هیچ کس گمان نمی کند که او کارش را خوب انجام داده است»، باید اضافه کرد حتی بازیگری که چنین کرده «تفسیری» از متن ارایه داده است، زیرا از تفسیر گریزی نیست. خانم *سوزان سانتاگ* در سال ۱۹۶۶ حمله ای همه جانبه را علیه نقد رایج غربی تدارک دید و در مقاله ی مشهور خود به نام «علیه تفسیر» ضمن رد قسمت اعظم نقد رایج که مانع رابطه ی حسی و برانگیزنده ی اثر هنری با مخاطب می شود، لزوم توجه جدی به عملکرد نقد و پرهیز از نقد متجاوز و مسموم کننده را گوشزد کرد. تأکید خانم *سانتاگ* بر این امر که نقد متجاوز و «خودنما» فضای فرهنگی را مسموم می کند و به جای تقویت حساسیت هنری موجب تضعیف آن می شود بر قسمت اعظم فرآورده های انتقادی در کشور ما قابل اطلاق است. سرانجام خانم *سانتاگ* نقدی را ترجیح می دهد که «توجه به محتوا را باتوجه به شکل حل و فصل کند» و البته این نوع نقد بسیار نادر است. *راجرگروس*، کارگردان آمریکایی، در کتاب «فهم متن نمایشنامه»[۲] به مغالطه هایی از این دست که فرض می کنند می توان بی واسطه ی تفسیر بامعنا رودر رو شد و اجرای بی طرف امکان پذیر است پاسخ می دهد و تأیید می کند که جاذبه ی این مغالطه ها به حدی زیاد است که حتی دامن کارگردانان مشهور را می گیرد، چنان که مثلا *ژان ویلار* در «تئاتر بدون تظاهر» می گوید: «بر عهده ی کارگردان نیست که، با استفاده از تخیل خود، در مورد تفسیر هریک از شخصیت های شکسپیر تصمیم بگیرد؛ این غیر قابل تحمل است. خود شخصیت، عریان و برهنه، باید در مقابل تخیّل مردم*آزاد* گذارده شود». [۳] آیا اصلاً چیزی به نام «خود شخصیت» وجود دارد؟ آیا شخصیت نمایشی، همچون اشخاص واقعی، موجودیتی مستقل از تفسیر و تعبیر ما دارد؟ آیا می توان به اجرای بی طرفی دست یافت که امکان تماس آزاد و فارغ البالی را فراهم کند که بی واسطه ی تفسیر میان تماشاگر و شخصیت برقرار می شود؟ ما به ندرت به ریشه ی مغالطه آمیز این نوع استدلال ها اندیشیده ایم، زیرا رنج

و عذابی که از تفسیرهای مسموم کننده و خودنما می کشیم ما را به لحاظ روانی به این فرآیند دفاعی سوق می دهد که با رد هرنوع نقد و تفسیر، آرامش خاطری کسب کنیم و از آشفتگی نجات یابیم. گروس به یاد می آورد که:

«من به عنوان کارگردان نمایشنامه های شکسپیر... با بسیاری پژوهندگان خشمگین آثار شکسپیر روبه رو شده ام. در اغلب موارد با آن ها موافقم که برخی اجراهای خاص تجاوز آشکاری ست به اثر شکسپیر... اما یک تجربه ی مکرر مرا گیج می کرد: درهریک از این جلسات، پس از آن که دلایلی در مورد تفسیری خاص اقامه می شد و شور و غوغای بسیار برمی انگیخت، همیشه شخصی بلند می شد و می پرسید چرا از این همه تفسیر بیهوده دست برنمی داریم؟ چرا نباید به جای «تفسیر» نمایشنامه ها آن ها را عیناً «اجرا» کنیم؟ این مورد معمولاً با تشویق بسیار روبه رو می شد و من شکست خورده و ناباور تنها می ماندم.» [۴]

این مثال نشان می دهد که جاذبه ی مغالطه های موردبحث به قدری زیاد است که می تواند در هر استدلالی را تخته کند. با توجه به این که ضعف تفسیر یکی از بزرگ ترین ضعف های کارگردانی در کشور ماست، و با توجه به بنیه ی ضعیف اصول نظری و عملی نقد نمایش در کشور ما، باید هوشیار باشیم که با این مغالطه ها به خواب خرگوشی درنیفتیم و از اهمیت و لزوم نقد و تفسیر درست غفلت نکنیم.

ز) بازهم گفت وگو

بنا ندارم که معلم وار بنشینم و به عنوان نتیجه ی بحث راهکارهای متعدد تجویز کنم. غرضم آن بوده است که با نوعی همفکری جمعی به مسایل و مشکلات بیندیشیم تا در یک سیر طبیعی ـ نه تجویزی ـ راهکارها عیان و آشکار شود. لذا می خواهم بر این نکته تأکید کنم که راهکار یگانه ای وجود ندارد.

می توان اذعان کرد که نقد دانشگاهی و مطبوعاتی ما خود را جدی تر نشان داده است، اما یکی از مهم ترین مشکلات آن عدم آگاهی به مبانی نظری خویش است. اساساً تفکیک نظریه از عمل یکی از معضلات مهم فرهنگی ماست. نقدی که برمبانی نظری خودآگاه باشد به سرعت به این فهم دست خواهد یافت که داوری های ارزشی او از نظریه ی خاصی برمی آید و او اخلاقاً حق ندارد این داوری ها را بر حوزه های دیگر تحمیل کند. ام. اچ. آبرامز در کتاب «آینه و چراغ» [۵] تا آن جا پیش می رود که می گوید تفاوت میان نظریه های انتقادی به قدری زیاد است که حتی امکان گفت وگوی میان آن ها وجود ندارد. هرچند استدلال او اغراق آمیز به نظر می رسد ولی این هشدار را نمی توان نادیده گرفت که تحمیل معیارهای ارزشگذاری یک نظریه بر همه ی دستاوردهای هنری خطاست، زیرا نمی توان اثری را که از درون یک نظریه ی خاص بالیده است با معیارهای برآمده از یک نظریه ی دیگر ارزشگذاری کرد. البته برای من اغراق آقای آبرامز قابل هضم نیست، و آن را فقط در حوزه ی ارزیابی ارزشگذاری صایب و صادق می بینم، زیرا آثار هنری فراوانی داریم (مثلاً آثار شکسپیر) که به استناد نظریه های متضاد یا متفاوت، نقد و تفسیر شده است و نتایج انتقادی مفیدی نیز دربرداشته است. در کشور ما دستورالعمل های تجویزی غالباً بر نظریه ی آرمان خواهانه و نظریه ی تعلیمی استوار بوده است. مکرر از هنرمندان خواسته ایم که از «زیبایی محسوس» روی برتابند و به «زیبایی معقول» (آرمانی یا متعالی) روی آورند، و واقعیت آن است که مثلاً در نظریه ی محاکات، که نمایش و تئاتر بسیار وامدار آن است، این مفاهیم اصلاً هضم و جذب نمی شود. نظریه ی تعلیمی نیز مکرر هنرمندان را تشویق و ترغیب کرده است که آثاری «آموزنده» بیافرینند، در حالی که آموزنده بودن در نظریه ی تقلیدی (به عنوان نقطه ی مقابل نظریه ی تعلیمی) ضرورت پیدا نمی کند. در نقد دانشگاهی و مطبوعاتی، گاه غلبه ی نظریه ی بیانگری (expressive)، که نظریه ای ست وامدار رمانتیک ها، در مورد سلطه ی مؤلف (خواه نویسنده خواه کارگردان) اغراق می کند و به غلط گمان می کند هر اثری در پرتو عواطف و اندیشه های مؤلف است که معنا می یابد و باز به غلط گمان می کند که هرچه مؤلف قصد کرده لزوماً در اثر متجلی ست و بالضروره توسط مخاطب هضم و جذب می شود.

خانم آن شپرد در کتاب «مبانی فلسفه ی هنر» [۶] ضمن آن که می پذیرد نظریه های هنری در سرحدات مرزی خود به سوی نظریه های دیگر می هلتند چهار مبنا را به عنوان مراجع معتبر نقد پیش می کشد و معتقد است که هر نقد و تفسیری باید این چهارمبنا را به رسمیت شناسد: نیت مؤلف یا مؤلفین، متن، انتظارات خواننده یا تماشاگر، قراردادها و میثاق ها (آثار دیگر از همان گونه ی هنری، و آثار دیگر همان هنرمند). تحولات اخیر در نظریه ی نقد عرصه ی کسب یا احیای حقوق یکی از این چهار مرجع است. اما اگر دیدگاه یگانه انگار را کنار بگذاریم و بپذیریم هریک از این مراجع به نسبت خود حق حضور دارند، خواهیم دید که حتی به هنگام تضاد آشکار، به جای سلطه و غلبه ی یکی از جوانب، گفت و گوی میان آن ها ضرورت می یابد. فقط در شرایط گفت وگوست که معنای اثر هنری در تکاپوی فعلیت و اجرای مدام قرار می گیرد و نظریه ی «اجرا» (Performance theory) به نظریه ی غالب در نقد و تفسیر بدل می شود. بدین ترتیب شرایط نمایشی تئاتر خود را به عنوان غایت نقد نشان می دهد، و نقد به جای این که جانشین هنر شود، یا مخل تأثیر بی واسطه ی آن گردد، یا از آن چیز دیگری بسازد، در این حلق مدام شرکت می کند و استمرار حیات و معناداری اثر هنری را تضمین می کند. در این صورت، اثر هنری، حتی اثر ادبی یا مثلاً یک تابلوی نقاشی، دایم در حال فهم و فهم دوباره است، زیرا هرنوع رویکرد انتقادی یا تفسیری به یک اثر، نوعی اجرای مجدد یا روایت دوباره است از آن، درست همان گونه که یک نمایشنامه بارها و بارها به دست کارگردانان مختلف و با تعابیر و تفاسیر متفاوت، حیات دوباره می یابد. به همین دلیل

است که تفاسیر کارگردانی در شمار بهترین رویکردهای تفسیری به یک نمایشنامه محسوب می شود، و دستیابی به چنین تفاسیری فقط در شرایط نمایش و تئاتر میسر است.

تئاتر از این ویژگی ممتاز و بی رقیب برخوردار است که متون نمایشی را در شرایط فهم و تفسیر دایم قرار دهد، و لذا بهترین آثار نمایشی علاوه بر زندگی خویش در زمان حیات مؤلف، حیاتی تاریخی ویژه ی خود نیز دارند که حاصل فهم و تفسیرهای مکرر و درعین حال متفاوت آن است پس از مرگ مؤلف. در این میان بهترین تفاسیر و زنده ترین برخوردهای انتقادی به کارگردانان تعلق داشته است که در شمار خبره ترین و بهترین خوانندگان و مفسّرین نمایشنامه ها به حساب می آیند. از این نظر هیچ یک از هنرهای دیگر رقیب تئاتر نبوده اند، و این در حالی ست که نظریه ی نقد طی تحولات متعدد خود در سال های اخیر کوشیده است هرچه بیش تر به شرایط نقد و تفسیر تئاتری نزدیک شود. نظریه ی نقد مایل است هرنوع خوانش متن ادبی را درشمار تفسیر و فهم مجدد متن قرار دهد و برای دیدن یک تابلوی نقاشی یا یک فیلم نیز همین آرمان آرزومندانه را پیش چشم بگسترد. کارگردانان سینما با تفسیر و فهم مجدد متون تئاتری کوشیده اند جای خالی این امکان را در سینما پر کنند، اما آن ها نیز در نهایت به متون تئاتری توسل جسته اند. هرچه نظریه ی نقد به شرایط گفت و گوی میان نظریه ها و میان مراجع معتبر نقد نزدیک تر شود به شرایط تفسیر تئاتری نزدیک تر خواهد شد و قرابن نشان می دهد که شرایط تفسیر کارگردانی غایت الغایات نقد زنده و پرتکاپوی هنری خواهد بود. لازم نیست یادآور شویم که در کشور ما فقدان این شرایط که از ضعف نمایشنامه نویسی و ضعف کارگردانی در حوزه ی تفسیر ناشی شده چه خسران بزرگی به وجود آورده است. کدام نمایشنامه ی ایرانی پس از نخستین اجرا، به کمک اجراهای مجددی که حاصل تفسیر و فهم مجدّد آن باشد، حیات هنری و نمایشی خود را تضمین کرده است؟

بدین سان من بار دیگر به اجرا و وجوه اجرایی بازمی گردم و سخنان قبلی خود را در مورد نقد نیز تکرار می کنم، زیرا به گمان من فقط در شرایط نمایشی ست که نقد می تواند به غایت خود که همانا فعلیت و تحقق مدام اثر هنری ست دست یابد. پس وقت آن است که خود را وقف حیات بخشی نقد کنیم، زیرا نقد نیز همان تجربه ی زیسته و حیاتمند ماست، نقد نیز مشارکت ماست در سیلان پرتکاپوی جهان هستی، و می تواند مشارکت زنده ی ما در «خلق مدام» جهان باشد. بدون این حیات بخشی انتقادی دستیابی به یک تئاتر بومی یا ملی امکان پذیر نیست، زیرا فقط به کمک تفسیر خلاق است که می توان دستمایه های فرهنگی و هنری دیگران را به نحوی هضم و جذب کرد که به فرآورده های بومی یا ملی بدل شود. فقط به کمک تفسیر خلاق است که می توان دستمایه های سنتی را به جای حفظ و حراست موزه ای از وضعیت اجساد مومیایی به درآورد و آن ها را به کالبدهای زنده و به تجربه ی زیسته ی زمان حال بدل کرد. فقط به کمک تفسیر خلاق است که می توان آینده ای روشن برای جوانان مستعد ترسیم کرد و آن ها را از آفت های احتمالی و بن بست های فلج کننده در امان داشت، و به کمک چنین تفسیری ست که می توان پیران قوم و «اساتید» را از بازنشستگی نجات داد و آن ها را در تکاپوی خلاقی قرار داد که به جای بازگشت به گذشته و تغذیه ی نشخوارروار میراث قدیم به آینده ای وارد شوند که همچنان بخشی از زندگی هنری و خلاق آن ها به حساب آید. و سرانجام باید گفت که فقط به کمک تفسیر خلاق است که می توان بازار تئاتر را گرم نگاه داشت و تماشاگر را به گونه ای در تئاتر مشارکت داد که دیگر برّه وار در پی مصرف جاذبه های خلق الساعه ای نباشد که هرروز چون قارچ از زمین می روید، بلکه خود را یکی از عوامل سازنده ای بداند که در خلق مدام تئاتر شرکت دارد، و بدین سان به عنصری فرهنگ ساز بدل شود.

پانویس:

۱. اگری، لاجوس: «فن نمایشنامه نویسی»، مهدی فروغ (تهران، نگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۴).

2. Roger Gross: *understanding playscripts* (Ohaio, Bowling Green, 1974)

۳. همان، ۷۳.

۴. همان، ص ۱۷.

5. M. H. Abrams: *The Mirror and the lamp* (Oxford, Oxford University Press, 1953)

۶. ترجمه ی علی رامین، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

انتشارات نیلا منتشر کرده است:

حکام قدیم، حکام جدید

سه تیاتر از دوره ی مشروطه

نوشته ی مویدالممالک فکری ارشاد

به کوشش و ویرایش حمید امجد