۱۵۵۲۵۶۳

مقدمه‌ای بر
تئوری/تئاتر

مارک فورتیه

ترجمه
علی ظفر قهرمانی‌نژاد

تهران
۱۳۹۸

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)
پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی

www.ketab.ir

سرشناسه: فورتیه، مارک، ۱۹۵۳- م. Fortier, Mark
عنوان و نام پدیدآور: مقدمه‌ای بر تئوری/ تئاتر / مارک فورتیه، ترجمه علی ظفر قهرمانی‌نژاد.
مشخصات نشر: تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.
مشخصات ظاهری: هشت، ۲۶۸ ص.
فروست: «سمت»؛ ۱۱۳۳. هنر؛ ۴۵.
شابک: ۰ ـ ۲۰۹ ـ ۵۳۰ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸ ۲۴۰۰۰۰ ریال
یادداشت: عنوان اصلی: Theory/Theatre: An Introduction, 2nd ed., 2002.
یادداشت: چاپ اول: بهار ۱۳۸۷، چاپ پنجم: زمستان ۱۳۹۸.
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتابنامه: ص. ۲۳۷ ـ ۲۴۹.
یادداشت: نمایه.
موضوع: نمایش ــ فلسفه
شناسه افزوده: قهرمانی‌نژاد، علی ظفر، ۱۳۵۴- ، مترجم.
شناسه افزوده: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۷ ۷ م ۹ ف PN ۲۰۳۹/
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۱۰۲۴۳۹۱

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)
پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی

Theory/Theatre: An Introduction, Mark Fortier. London; New York: Routledge, 2002. 2nd ed.

مقدمه‌ای بر تئوری/ تئاتر
نویسنده: مارک فورتیه
ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی‌نژاد
چاپ اول: بهار ۱۳۸۷
چاپ پنجم: زمستان ۱۳۹۸
تعداد: ۲۰۰
حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سمت
قیمت: ۲۴۰۰۰۰ ریال. در این نوبت چاپ قیمت مذکور ثابت است و فروشندگان و عوامل توزیع مجاز به تغییر آن نیستند.
نشانی ساختمان مرکزی: تهران، بزرگراه جلال آل احمد، غرب پل یادگار امام (ره)، روبه‌روی پمپ گاز، کد پستی ۱۴۶۳۶، تلفن ۲-۴۴۲۴۶۲۵۰.
www.samt.ac.ir info@samt.ac.ir

هر شخص حقیقی یا حقوقی که تمام یا قسمتی از این اثر را بدون اجازه ناشر، نشر یا پخش یا عرضه یا تکثیر یا تجدید چاپ نماید، مورد پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

www.ketab.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
قدردانی	هشت
مقدمه	۱
فصل اول: تئاتر، زندگی، زبان: نشانه‌شناسی، پدیدارشناسی و واسازی	۱۷
۱. نشانه‌شناسی	۱۸
سوسور، پیرس و بارت	۱۸
نشانه‌شناسی در تئاتر	۲۴
دستورهای صحنه ایبسن و شاو	۲۶
برشت و بنیامین	۲۹
نشانه‌زدایی و تئاتر آوانگارد	۳۴
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۳۷
۲. پدیدارشناسی	۳۸
آخرین نوار کراپ؛ استانیسلاوسکی و چخوف	۴۷
آرتو، نیچه، مردم‌شناسی تئاتر	۵۵
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۵۹
۳. پساساختارگرایی و واسازی	۵۹
دریدا و واسازی	۶۲
آرتو	۷۰
یرژی گروتوفسکی و هربرت بلاو	۷۶
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۸۱
فصل دوم: ذهنیت و تئاتر: نظریه‌های روانکاوی، جنسیت و واکنش خواننده	۸۴
۱. نظریه روانکاوی	۸۷

www.ketab.ir

عنوان	صفحه
فروید	۸۷
ژاک لاکان	۹۲
درام‌درمانی، ایفای نقش و اسپالدینگ گری	۹۶
روانکاوی اصول‌گرا و دیونیزوس در 69	۱۰۱
روانکاوی و فمینیسم	۱۰۸
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۱۱۱
۲. نظریهٔ فمینیستی و جنسیت	۱۱۱
نظریهٔ فمینیستی	۱۱۱
کاریل چرچیل و توزک شنگ	۱۲۱
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۱۲۷
۳. واکنش خواننده و نظریهٔ دریافت	۱۲۷
اقتباس ادبی	۱۳۴
اولینای دیوید مامت	۱۳۵
رؤیای شب نیمهٔ تابستان رابرت ویلسون	۱۳۹
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۱۴۵
فصل سوم: جهان و تئاتر: نظریه‌های ماده‌گرایی، پسامدرن، و پسااستعماری	۱۴۷
۱. نظریهٔ ماده‌گرایی	۱۴۸
ماده‌گرایی و شکسپیر	۱۵۶
برشت و کوریولانوس	۱۶۲
ماده‌گرایی و آرمان‌شهر	۱۶۴
مطالعات فرهنگی	۱۶۶
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۱۶۹
۲. نظریهٔ پسامدرن	۱۶۹
پسامدرنیسم و تئاتر	۱۷۶
تام استوپارد، آنا دیور اسمیت، هاینر مولر	۱۷۸
پسامدرنیسم و هنر اجرا: اندی کافمن و اَیب لینکلن	۱۸۶
پرسشهای محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۱۸۹

www.ketab.ir

عنوان	صفحه
۳. نظریهٔ پسااستعماری	۱۹۰
یک طوفان آمه سزر	۱۹۵
تئاتر بینافرهنگی: وُل سوینکا و رستم بهاروچا	۱۹۷
دیوید هنری هوانگ و تامسون های‌وی	۲۰۱
آگوستو بوال	۲۰۶
کوکو فوسکو و گیرمو گومز-پنا	۲۱۱
پرسش‌های محتمل در مورد نمایش یا اجرایی خاص	۲۱۵
نتیجه‌گیری	۲۱۶
کار بعدی چیست؟	۲۱۶
واژه‌نامه توصیفی	۲۲۱
خوانش بیشتر	۲۳۳
متون پایه	۲۳۳
گزیده‌ها و خوانندگان	۲۳۳
مقدمات نظری	۲۳۴
دایرةالمعارفهای نظری	۲۳۵
مقدماتی بر نظریه تئاتری	۲۳۵
منابع و مآخذ	۲۳۷
نمایه	۲۵۰
واژه‌نامه	۲۶۴

www.ketab.ir

مقدمه

چرا این کتاب؟

سخن از نظریه است

آیا تاکنون به طور اتفاقی در خلال بحثی شنیده‌اید کسی به دیگری بگوید: «روانکاوی‌ام مکن»؟ شنیده‌اید کسی در یک برنامهٔ معروف تلویزیونی واژه «واسازی» را به کار برد؟ دیده‌اید جمعی معترض فریاد بزنند: «نابودباد پدرسالاری»؟ یا کسی با گفتن «اما این صرفاً روانش من از این وضعیت بود» تردید خود را نسبت به ادعایی نشان دهد؟ بعید است که در نفر بحث اول روان‌درمانگر باشند، شخصیت تلویزیونی، تحصیل کردهٔ دانشگاه باشد، آن جمع معترض استادان نظریه فمینیستی باشند، و آن شخص مردد آگاهی چندانی از روانکاوی خواننده داشته باشد. اما آنان جملگی واژه‌ها و آرایی را مطرح کرده‌اند که از حوزهٔ نظریه فرهنگی به واژگان عموم راه پیدا کرده است.

نظریه فرهنگی ـ که همانا تلاشی است برای درکی نظام‌مند از ماهیت اَشکال فرهنگ انسانی نظیر زبان، هویت و هنر ـ دست‌کم به دوران یونان باستان و افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد؛ اما به باور همگان فضای نظری امروز ما از قرن نوزدهم با فیلسوفانی اروپایی نظیر جی. دبلیو. اف. هگل، کارل مارکس و فردریش نیچه آغاز شد. در آغاز قرن بیستم با زیگموند فروید، بنیان‌گذار علم روانکاوی، و فردینان دوسوسور، واضع سمیولوژی یا نشانه‌شناسی، سپس در اواسط این قرن با کسانی چون میخائیل باختینِ روس، آنتونیو گرامشی، مارکسیست ایتالیایی، والتر بنیامینِ آلمانی و سیمون دوبوارِ فرانسوی ادامه پیدا کرد. اما در واقع از دهه ۶۰ میلادی نظریه فرهنگی، یا آنچه امروز صرفاً «نظریه» می‌نامیم، به نیروی مسلط و فراگیر در

www.ketab.ir

محیطهای دانشگاهی و فرهنگی بدل شده است. واسازی، فمینیسم، پسااستعمارگری، نشانه‌شناسی، نظریهٔ همجنس‌گرایی عام، پسامدرنیسم و ... پدید آمده‌اند تا سودمندترین و مناسب‌ترین راههای نگریستن به فرهنگ، سیاست و جامعه را برای بسیاری از مردم، دست‌کم در دانشگاههای غرب، معین کنند.

مطرح شدن واژگان نظری در محاورات روزمره نشان می‌دهد که چگونه آرای مرتبط با نظریه فرهنگی تا حدودی به فرهنگ عموم وارد شده است. اما از سوی دیگر، مردم غالباً این واژه‌ها را بدون داشتن تصوری دقیق و پیچیده از آنچه مدنظر دارند، به کار می‌گیرند. نظریه حتی در محیطهای دانشگاهی نیز روندی هموار و بلامنازع را طی نکرده و مقابله با آن تقریباً بیش از اصرار بر آن معمول بوده است. در این خصوص، روهش در حوزهٔ تئاتر موردی درخور تأمل است.

تئاتر حوزه‌ای است که نظریه بر آن تأثیر نیرومندی داشته است. مجلات علمی بسیاری هستند که از مطالعات نظری در حوزه تئاتر سرشارند و در بسیاری از کتابها از واسازی، نشانه‌شناسی، روانکاوی یا چشم‌اندازهای نظری دیگر برای فعالیتهای مختلف تئاتری استفاده می‌شود. اما تاکنون کتابی که دانشجوی تئاتر را به‌روشی نظام‌مند با طیف گستردهٔ نظریه در سطح پایه یا متوسط آشنا کند، فراهم نشده است. این کتاب برای حصول چنین مقصودی فراهم گشته است.

همهٔ رشته‌های علمی که نظریه به آنها دست‌اندازی کرده است، تا اندازه‌ای در برابر آن مقاومت نشان داده‌اند: برای برخی از آنها، نظریه بسیار پیچیده، مبهم و دور از عمل بوده است. نظریه غالباً امری بسیار ذهنی به نظر می‌رسد و در کاری اجرایی همچون تئاتر، چنین حرکتی بیشتر مزاحم تلقی می‌شود تا یاریگر. تئاتر در ذهن یا روی کاغذ به وجود نمی‌آید. به علاوه، بیشتر نظریاتی که در این کتاب به آنها اشاره شده است، دست‌کم در گروههای ادبیات، بیشتر تحت عنوان «نظریه ادبی» مطرح می‌شوند. چرا این‌گونه است؟ گذشته از هر چیز نظریه از طیف وسیعی از نظامها سرچشمه می‌گیرد که از آن جمله‌اند: فلسفه، زبان‌شناسی، روانکاوی، اقتصاد سیاسی، تاریخ، انسان‌شناسی و جز اینها. این نظریه‌ها را نظریه ادبی نامیدن کژفهمی بسیار

www.ketab.ir

بزرگی است، اما همین کژفهمی است که تا حد زیادی ماهیت نظریه را آشکار می‌کند.

بخش زیادی از نظریه مورد بحث، چنان‌که در فصلهای آتی خواهید دید، بر اهمیت زبان به‌عنوان شالوده کنشهای آدمی تأکید می‌کند. نظریه‌هایی که عمیقاً در بند پرسشهای مرتبط با زبان و نوشتارند آسان‌تر، نظام‌مندتر و کامل‌تر در مورد ادبیات و سایر شکلهای نوشتاری به کار برده شده‌اند تا در مورد شکلهای هنری و کنشهای فرهنگی که تکیه‌گاهشان عناصر غیرلفظی است. به‌آسانی می‌توان پذیرفت فعالیتهایی که با نوشتن سروکار دارند به نوعی در ذات انسان بودن جای دارند. نظریه‌پردازان ادبی نظریه‌های زبان‌بنیاد را چنان از میان سایر رشته‌ها به کار گرفته‌اند که در نظر بسیاری از آنان که در زمینه نظریه و ادبیات کار می‌کنند، نظریه عملاً در کلیتش به نظریهٔ ادبی بدل شده است. این امر، برای مثال، در دایرةالمعارفهای جدید ایرنا مکاریک (*دایرةالمعارف نظریهٔ ادبی معاصر*) و مایکل گرودن و مارتین کریس‌ورث (*راهنمای نقد و نظر ادبی جان هاپکینز*) [illegible] شود.

تکلیف فعالیتهای کم‌وبیش غیرکلامی در برابر این تأکید بر زبان و نوشتار چیست؟ آیا نظریهٔ ادبی می‌تواند با آنها برخوردی دلالانه داشته باشد؟ بسیاری از کسانی که با تئاتر سروکار دارند به این سلطهٔ زبانی در نظریه خیلی شک دارند. همه چیز را زبان یا تحت نفوذ زبان تلقی کردن تحریف عمیقی در طبیعت تئاتر است ـ هنری که هم ریشه در امر فیزیکی و حسی دارد و هم در امر کلامی و نمایشی.

کسانی که به مطالعه تئاتر می‌پردازند، طبق عادت بین درام و تئاتر تمایز قائل می‌شوند. درام اغلب زبانی نوشتاری است، کلام منسوب به شخصیتهاست که در اجرا توسط بازیگران بیان می‌شود. درام به‌عنوان فرمی نوشتاری، به سهولت با نظریهٔ ادبی تناسب دارد و در حوزه‌های مشابهی چون قصه، شعر و یا هر فرم دیگر ادبیات قابل درک است. رابطه درام و ادبیات در پژوهشها و نظریه‌های ادبی این تمایل را به وجود می‌آورد که فعالیتهای تئاتری را به‌عنوان درام تلقی کنند نه به‌عنوان تئاتر.

تئاتر برخلاف درام، کلام روی کاغذ نیست. تئاتر اجراست، گرچه بیشتر

www.ketab.ir

اجرای متنی دراماتیک است، اما نه‌تنها مستلزم کلمات است، بلکه فضا، بازیگر، وسایل صحنه، مخاطب و ارتباط پیچیده بین این عوامل را نیز می‌طلبد. نظریهٔ ادبی غالباً تمام اینها را نادیده می‌گیرد. علاوه بر این اگر هم نظریه ادبی تئاتر را به درام تقلیل ندهد، مستعد آن هست که دست به اقدامی حتی جسورانه‌تر زند و تئاتر را به طریقی دیگر زیر سلطهٔ زبان و نوشتار قرار دهد. در اینجا تئاتر ـ بدن، نور، صدا ـ تبدیل به نظامی از نشانه‌ها، زبانها و نوشتار غیرکلامی می‌شود اما همچنان تحت سیطرهٔ زبان و ادبیات به‌مثابه الگوهای پایه[1] [برای فهم] کارکردهای امور غیرکلامی است. پس تئاتر نیز گونه‌ای ادبی است، اما در اینجا سؤال بزرگی مطرح است: آیا تئاتر وقتی تحت تسلط یک الگوی زبانی است، کاملاً قابل درک است؟

غلبهٔ یک رویکرد نظریه ادبی بر تئاتر این تأثیر را دارد که با وجود ادغام تئاتر با مطالعات ادبی و با وجود تلاش برای تلقی تئاتر به‌عنوان ادبیاتی غیرکلامی، نظریهٔ ادبی همه کسانی را که اساسا ترین مشارکتها را در یک نظریهٔ ویژهٔ تئاتری داشته‌اند نادیده می‌گیرد. با این وصف درام و تئاتر متعلق به نظریه ادبی هستند، اما نظریه‌پردازان تئاتر خیر. برای مثال هیچ یک از دایرةالمعارفهای مکاریک، و گروتن و کریس‌ورث مدخلهایی جداگانه برای رتول، برشت یا آنتونن آرتو ندارند. برای کسانی که با نظریه‌های تئاتری سروکار دارند این حذف شدنها دست‌کمی از یک ضربه روانی ندارد، درست مثل این است که نام سوسور، فروید یا دریدا از قلم افتاده باشد. اما این ضربه روانی راه تأمل را نیز می‌گشاید: برشت، آرتو در مورد تئاتر به گونه‌ای می‌اندیشند که اساساً با شیوه نظریه ادبی مغایر است یا به گونه‌ای که نظریه ادبی برای تشخیص آن مشکل دارد.

با توجه به نگرانیهای فوق، برای آن دسته از اهالی تئاتر که نفرتی شدید و پایدار نسبت به نظریه دارند، کتاب حاضر همان‌قدر که مطالعه‌ای مقدماتی است، یک نوع بی‌حرمتی آشکار نیز محسوب می‌شود. این امر تا حد زیادی اجتناب‌ناپذیر است. گرچه هدف من حقنه کردن نظریات به کسی نیست (اصطلاحی کانادایی)، اما

1. master-patterns

www.ketab.ir

یکی از بینشهای کلیدی بیشتر نظریه‌ها این است که ما آنچه را که می‌نویسیم یا می‌گوییم نمی‌توانیم طوری کنترل کنیم که دریابیم دیگران چگونه آن را دریافت خواهند کرد. اهالی تئاتر این نکته را تاکنون دریافته‌اند که امر اجرا همواره با ایده‌ای که به ذهن کسی می‌رسد، تفاوتی اجتناب‌ناپذیر دارد. اما آنان که نسبت به نظریه با اشتیاق و روی باز برخورد می‌کنند، در این کتاب شاهد هیچ تلاشی برای غلبه بر تئاتر زیر پرچم نظریه نخواهند بود اما تلاش زیادی را برای خلق فضای گفتگو، اکتشاف و روشن مشاهده خواهند کرد.

برای مثال، یکی از مضامین تمام بحثهای من اصطکاک بین نظریه زبان ـ بنیاد و وجوه غیرکلامی تئاتر است. هدف من رد نظریه زبان ـ بنیاد نیست بلکه طرح‌ریزی حدود آن با دقت و سنجه است. همچنین فکر می‌کنم مناسبات میان عمل و تأمل به راحتی قابل مرزبندی نیست. واژه «درام»[1] از فعل یونانی «انجام دادن» مشتق شده؛ از سوی دیگر، «تئاتر» با فعل «دیدن» هم‌ریشه است. تئاتر، بنا به ضرورت، هم شامل انجام‌دادن و هم شامل دیدن، تمرین و فکر است نه کسی مایل به دیدن اجرایی است که هیچ فکری پشت آن نباشد؟ به علاوه، واژه «تئوری»[2] (نظریه) نیز با تئاتر[3] هم‌ریشه است. تئاتر و نظریه هر دو فعالیتهایی متاملانه‌اند اگرچه تئاتر دارای جنبه‌های عملی و حسی است که تأمل نباید اجازه سیطره بر آن را داشته باشد.

بنابراین کتاب حاضر، در جستجوی پاسخ به پرسشهایی درباره نظریه و تئاتر است. آیا تئاتر نوعی زبان است و اگر نیست چگونه از این الگوی پایه می‌گریزد؟ وقتی در فهم نظری ما از عالم، چیرگی از آن زبان و نوشتار باشد و درمقابل چیزی متفاوت با زبان وجود داشته باشد، این امر چگونه منعکس خواهد شد؟ چه روابطی ممکن است بین اندیشیدن به تئاتر به روال نظری و فعالیت عملی خلق تئاتر وجود داشته باشد؟ مقابله تئاتر با نظریه، یا به بیان ساده‌تر، اصرار به اینکه تئاتر در گفتگویی حقیقی با نظریه حرفی برای گفتن دارد، به وجه دوم ارتباط این دو اشاره دارد. نظریه

1. drama
2. theory
3. theatre

www.ketab.ir

می‌تواند در خدمت تئاتر باشد. اما از سوی دیگر، تئاتر نیز پاسخگوی نظریه است، به‌ویژه اینکه تئاتر خود در عمل واضع افکار پیچیده است. برای مثال، بیشتر آثار شکسپیر، بازتاب اندیشه‌های والا بر تئاتر، فرهنگ و واقعیتهای زندگی است.

شبهه در مورد نظریه از جاهای دیگری وارد تئاتر شده است. بانی مارانکا، سردبیر *نشریه هنرهای اجرایی* که کاملاً پذیرای آثار نظری بوده، اخیراً استفاده از نظریه را در مطالعات تئاتری زیر سؤال برده است. اگرچه او تمایز بین عمل و اجرا را با تفکر و تأمل رد می‌کند، اما آنچه را به‌عنوان کاربرد ناآگاهانه و قالبی از نظریه می‌بیند محکوم می‌کند؛ همان «انحراف جزمی» که خود گشودگی نظریه آن را ایجاب می‌کند (مارانکا، ۱۹۹۵: ۶۵). در یک کتاب مقدماتی برخی آسان‌سازیها ضروری است، اما امیدوارم آنچه نوشته‌ام جزمی نباشد. جمع‌بندی من از نظریات، موضوعات و روابط، همواره ناقص است و غالباً به‌عنوان یک رشته پرسشهای مستقیم و غیرمستقیم مطرح می‌شود تا به آن نتیجه‌گیری. نظریه اغلب شیوه‌های متفاوت و نگرشهای متضادی در پیوند با مطلب ایجاد می‌کند. سعی کرده‌ام این فضای تقابل را حفظ کنم. درمورد توصیفاتم از نظریه و یا برداشتهایم از متون نمایشی هیچ چیز قطعی وجود ندارد؛ خواننده مختار است تا با آنها به شکلی موقت و قابل تجدید نظر برخورد کند. نمی‌خواهم بحث ضرورت ارتباط تئاتر و نظریه را بسط دهم، خود خواننده‌ها بر سر این ارتباط به نتیجه خواهند رسید. همچون آنتونن آرتو «میل ندارم حدود افکار را تعیین کنم، بلکه می‌خواهم موجبات فکر کردن را فراهم آورم» (آرتو، ۱۹۵۸: ۶۹).

کار منحصر به فرد کتاب *تئوری/ تئاتر* مهیا کردن مقدمه‌ای اجمالی است در خصوص نظریهٔ فرهنگی معاصر، آن‌گونه که در پژوهشهای تئاتری به کار رفته است. این کتاب در ایجاد ترکیب خاصی از مقولات مختلف در نوع خود بی‌نظیر است. اما این به معنای نادیده گرفتن دیگر متون موجود در این رابطه نیست. من به همه کسانی که به نظریه و تئاتر علاقه دارند مطالعه بسیار کامل‌تری را در بخش خوانش بیشتر در پایان کتاب موجود پیشنهاد کرده‌ام.

www.ketab.ir