نقد تئاتر به مثابه دستگاهی ارتباطی

همراه با ملاحظاتی در باب نقد تئاتر در ایران

بهرام جلالی پور

مقدمه

نقد در پائین‌ترین مرحله هرم ادبی قرار دارد... حتی پائین‌تر از بازی با قافیه در شعر...

فلوبر (نامه به لوئیس کوئت ۲۸ ژوئن ۱۸۵۳)

این دیدگاه تحقیرآمیز «فلوبر» نسبت به منتقدان در طول تاریخ به دفعات و اشکال مختلف از طرف هنرمندان تکرار شده و نشان دهنده آن است که همواره سد بلندی در مقابل ارتباط و تفاهم این دو دسته وجود داشته است. بخش مهمی از این مسئله، چنانکه خواهیم دید، ناشی از «سلیقه»ای بودن هنر و ابهام در «معیار»های ارزیابی آن است. کتاب‌ها و مقالات متعددی در زمینه نقد هنر و خصوصاً نقد ادبی به فارسی نوشته یا ترجمه شده است: چه آثاری که به جنبه‌های نظری این فن پرداخته‌اند و چه آثاری که در قلمرو نقد عملی، آثار هنری و ادبی را بررسی کرده‌اند. در حوزه تئاتر نیز کتاب‌ها و مقالات نقادانه بسیاری در بررسی آثار (نمایشنامه یا نمایش) نگاشته شده است. اما، بعید است که اثر کامل و جامعی در خصوص جنبه‌های نظری و اصول و فنون نقد تئاتر نوشته شده باشد.[1] واین سؤال به ذهن خطور می‌کند که آیا امکان دست‌یابی به بوطیقایی جامع در خصوص نقد تئاتر و اصول و فنون آن وجود دارد یا چنین آرزویی اساساً سرابی بیش نیست؟

این نوشتار قصد و امکان پاسخ دادن به سوالات بنیادینی از این دست را ندارد. در مقابل، مایل است با در نظر گرفتن نقد به مثابه دستگاهی ارتباطی به برخی از آسیب‌ها و عوامل مختل کننده

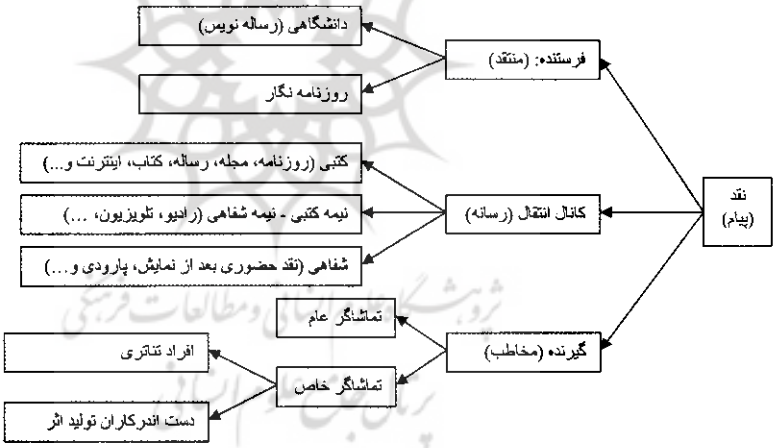
این ارتباط ، خصوصاً با در نظر گرفتن وضعیت آن در ایران، بپردازد.

نقد به عنوان دستگاهی ارتباطی

هر فعالیت هنری، فرآیندی ارتباطی است که از طریق اثر هنری (رسانه) برای انتقال پیامی از طرف هنرمند (فرستنده) به مخاطب (گیرنده) صورت می گیرد. اگرچه ممکن است در برخی هنرها مثل شعر، موسیقی، نقاشی و حتی سینما گاهی این ادعا که هنرمند قصد تأثیر گذاشتن بر روی مخاطب دیگری را نداشته و فقط خواسته «برای دل خود» کار کند پذیرفتنی باشد، اما در تئاتر که تماشاگر «همزاد» بازیگر و در نتیجه دومین رکن نمایش محسوب می شود قابل قبول نیست.

نقد هنری و به طریق اولی نقد دراماتیک نیز خطاب به یک «مخاطب» نوشته می‌شود و هرگز نمی‌تواند «گفت‌وگوی درونی» منتقد با خود باشد. لذا می‌توان آن را به عنوان دستگاهی ارتباطی در نظر گرفت: «نقد دراماتیک از زمان به وجود آمدن هنر گفت و گو بوده است. از این جهت است که این چنین به تماشاگر [مخاطب] مرتبط است.[...] ارزیابی یک نمایش قبل از هرچیز نوعی مبادله احساسات و برقرار کردن ارتباط بین تماشاگرانی است که ذائقه مشترکی دارند.»[۲]

به این ترتیب، می‌توان شمایلی درختی از مدل ارتباطی نقد تئاتر به شکل زیر ارائه داد



طبعاً نوع، سطح و جنس نقد (پیام) بر حسب نوع منتقد، رسانه انتشار نقد و نوع مخاطب متفاوت خواهد بود. به عنوان مثال؛ یک منتقد دانشگاهی در یک مجله تخصصی، رساله پژوهشی یا کتاب قلم می‌زند و مخاطب او کارشناسان و متخصصان حرفه‌ای تئاتر هستند. البته این به آن معنا نیست که چنین فردی نمی‌تواند در یک روزنامه بنویسد اما چنانچه خواسته باشد در روزنامه قلم بزند به ناچار بایستی سطح و زبان نوشتار خود را متناسب با سطح و نیاز اکثریت خوانندگان آن تعدیل کند وگرنه نقش و کارکرد این رسانه را در نظر نگرفته است. در ادامه مطلب به اختصار به هر یک از چهار رکن این دستگاه ارتباطی؛ یعنی پیام، فرستنده، کانال ارتباطی و گیرنده می پردازیم:

پیام

پیرامون واژه نقد، ریشه‌های لغوی و وجه تسمیه آن به تفصیل گفته و نوشته شده است. در اینجا، ضمن پرهیز از تکرار مجدد این مباحث و ضمن ارجاع دادن خواننده علاقه‌مند به کتاب‌های فرهنگ و نقد ادبی، به ذکر دو نکته درخصوص تمایز کلمات «نقد» و «انتقاد» اکتفا می‌کنیم:

نخست اینکه در خصوص ریشه‌های معنایی دو کلمه نقد و معادل لاتین آن نکته‌ای جالب توجه وجود دارد: در شرایطی که واژه نقد به معنای «جدا کردن سره از ناسره» است و مستقیماً به نفس سنجش و ارزیابی اشاره می‌کند، کلمه Critique از نام چوبدستی‌هایی به عاریت گرفته شده است که در یونان باستان برای حفظ نظم و آرامش در جشنواره‌ها به کار می‌رفت: «یونانیان باستان در زمان رقابت‌ها داورهایی انتخاب می‌کردند که در مورد پیروزی داوطلب‌ها تصمیم می‌گرفتند و مسئول ساکت کردن تماشاگران بودند. آنها به چوبدستی‌هایی به نام Mrtastigonome یا Critoe مجهز بودند که کلمه Critique از آن می‌آید.»[۳]

دیگر اینکه برخلاف زبان‌های فرانسوی و انگلیسی، خوشبختانه زبان فارسی بین این دو کلمه تفاوت قائل شده است. در زبان فرانسه نقد کردن می‌تواند در معنای عام به معنای برشمردن عیوب یا «ایراد» گرفتن باشد.[۴] همچنین، می‌تواند به معنای ناخشنود بودن باشد: «فرهنگ لیتره[۵] بیان می‌کند که یک فرد منتقد «مردی است که همه چیز را از نقاط منفی آن می‌بیند» مثلاً وقتی در زندگی روزمره به کسی می‌گویند «تو همه اش نقد می‌کنی» به این معنی است که «تو هرگز خشنود نیستی».[۶]

اما علی‌رغم این برتری معنایی واژه در زبان فارسی امری که در حوزه اصطلاح‌شناسی هنری به ندرت رخ می‌دهد- متأسفانه یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های آسیب نقد تئاتر در ایران آن است که برخی منتقدان به تفاوت بین نقد و انتقاد توجه نمی‌کنند و از نقد «چماقی» برای «انتقاد» صرف از هنرمند می‌سازند که عکس‌العمل منفی هنرمند را در پی می‌آورد و فضایی مسموم بین هنرمند و منتقد ایجاد می‌کند. در حالی که لازمه یک نقد منصفانه توأمان دیدن جنبه‌های مثبت و منفی اثر و در نظر گرفتن و برشماردن محدودیت‌ها و امکانات هنرمند است.

تمایز نقد از تحلیل و توصیف

اگرچه نقد یک اثر از توصیف کردن و تحلیل آن جدا نیست و توصیف و تحلیل از اجزاء سازنده هر نقد جامع و کامل به حساب می‌آیند، بایستی میان نقد یک اثر و توصیف یا حتی تحلیل آن تمایز قائل شد. توصیف و تحلیل، در مرزهای تشریح وضعیت موجود یک پدیده متوقف می‌شوند. در حالی که وظیفه نقد علاوه بر توصیف و تشریح پدیده، ارزیابی و داوری درباره جنبه‌های قوت و ضعف آن نیز هست. به این ترتیب، توصیف، تحلیل و داوری مراحل سلسله مراتبی یک دستگاه استدلالی گسترده‌ترند که به ترسیم شمایلی کامل از پدیده منجر می‌شود. با این حال، متاسفانه اغلب اوقات، خصوصاً در نقدهای روزنامه‌ای، آنچه به عنوان نقد نوشته می‌شود در سطح تحلیل یا حتی در سطح توصیف اثر باقی می‌ماند.

داوری، جوهر نقد

نقد یک اثر لاجرم داوری کردن در مورد آن است. اما داوری هنری، مثل داوری در هر حوزه

دیگری مستلزم «استدلال» کردن براساس «معیار»هایی مشخص است. طبعاً برخی معیارها از هنجارهای جامعه و برخی دیگر از چارچوب‌های زیبایی‌شناختی نشأت می‌گیرند. روشن است که هر یک از این دو خاستگاه موضوع مباحثات بسیار گسترده‌ای بوده است که پرداختن به آنها از حوصله این نوشتار خارج است. نکته مورد توجه ما در اینجا یادآوری ضرورت پرداختن توأمان به هر دو جنبه در یک نقد اصولی و سالم است. در طول تاریخ، توجه یکسویه نسبت به یکی از این دو جنبه و فراموش کردن جنبه دیگر انتقادات فراوانی را برانگیخته و مناقشات بسیاری را موجب شده است. نقد اخلاقی که قدمت آن به باید و نبایدهای افلاطون می‌رسد نمونه‌ای از توجه یکسویه به دسته اول معیارها و نقد فرمالیستی نمونه‌ای از توجه مطلق به دسته دوم معیارهاست. در ایران نیز در حوزه نقد تئاتر سیطره این نگاه یکسویه، و خصوصاً سیطره بنیان‌های نقد اخلاقی و ایدئولوژیک، را به وفور می‌بینیم که بایستی آن را یکی از اصلی‌ترین آسیب‌های نقد تئاتر در ایران به حساب آورد.

اما آیا منتقد این حق را دارد که اثر را صرفاً در چارچوب یک رشته اصول از پیش تعریف شده و یک رشته ابزارهای معین بررسی کند و در صورت مطابقت نداشتن با آن اصول طرد کند؟ اگر پاسخ مثبت است چه جایی برای خلاقیت و نوآوری باقی می‌ماند و اگر پاسخ منفی است معضل معیار را چگونه باید حل کرد؟ طبعاً بایستی نوآوری‌ها را در محدوده ارزش‌های زیبایی شناختی بررسی و ارزیابی کرد اما در این زمینه جزم اندیشی نیز گاه به داوری منتقد لطمه خواهد زد. چنانکه ژان ژاک گوتیه[۷]، منتقد معروف فرانسوی در نخستین برخورد با «در انتظار گودو» دچار چنین اشتباهی شد.

استقبال تماشاگران؛ معیار موفقیت نمایش؟

گاهی شاهدیم که برخی هنرمندان در اعتراض به خرده‌گیری منتقدان استقبال عمومی از اثرشان را خاطرنشان می‌سازند. مولیر نیز عقیده داشت که تنها داور تماشاگر است.[۸] اما آیا واقعاً می‌توان میزان استقبال عموم از یک نمایش را به عنوان نقطه قوت یا ضعف آن مطرح کرد؟

باید منصفانه پذیرفت که نه استقبال عمومی می‌تواند دلیل کامل بودن یک اثر باشد و نه شکست تجاری می‌تواند ارزش‌های هنری یا زیبایی‌شناختی آن را نقض کند. اگر چنین بود آثار مردم‌پسند در میان گنجینه آثار کلاسیک جهان جای می‌گرفتند و جاودانه می‌شدند. درحالی‌که واقعیت امر اغلب خلاف این مسئله را نشان می‌دهد. با این حال، نگارنده معتقد است که این پارامتر می‌تواند نشان‌دهنده میزان موفقیت یک اثر در برقرار کردن ارتباط با مخاطب خود باشد و به عنوان «یکی» از معیارهای ارزیابی مورد توجه قرار گیرد.

نقد به مثابه یک درونمایه

غیر از آنچه مستقیماً تحت عنوان نقد نوشته می‌شود، انواع دیگری از نوشتار؛ از جمله گزارش، مصاحبه و خصوصاً گفت وگو نیز می‌توانند صورت‌هایی از نقد محسوب شوند. دو واژه «مصاحبه» و «گفت‌وگو» را برای تمایز قائل شدن بین دو کنش ظاهراً واحد انتخاب کرده‌ایم از نظر ما این تمایز از تفاوت جایگاه مصاحبه‌کننده در آنها ناشی می‌شود: در مصاحبه پرسشگر

جایگاهی فروتر از جایگاه پاسخگو دارد. در حالی که در گفت‌وگو با پیش گرفتن روندی تعاملی و نقادانه به تبادل اندیشه با طرف مقابل می پردازد.

گزارش‌ها، مصاحبه‌ها و گفت‌وگوها می‌توانند جنبه‌ای نقادانه پیدا کنند و به جای انتقال صرف وضعیت اثر حاوی موضع نویسنده و ابراز نظر پیرامون آن باشند زیرا نفس این قبیل نوشته‌ها از نفس نوشته‌های مشابه آنها در سایر زمینه‌ها متفاوت است: «منتقدانی که در مطبوعات روزانه یا هفتگی قلم می‌زنند روزنامه‌نگارانی مثل بقیه روزنامه‌نگاران نیستند. در واقع، آنها راضی به اطلاعات صرف دادن نیستند و قضاوت می‌کنند. شاید در مخالفت با این حرف گفته شود که در هیچ حوزه‌ای منتقد به گزارش دادن اکتفا نمی‌کند. بلکه قضاوت می‌کند، ابراز عقیده می‌کند و نکات را نظم می‌دهد. مثلاً یک روزنامه‌نگار سیاسی نمی‌تواند موقع تشریح یک تظاهرات خود را کاملاً از آنچه می گوید جدا کند. [...] اما در اینجا دو نکته وجود دارد: نخست اینکه در [نقد هنری] ذهنیت‌گرایی امری پذیرفته‌شده و سلیقه فرآیندی قابل تحمل است در حالی که در حوزه‌های دیگر بی‌طرفی و حتی عینیت‌گرایی امری بسیار ارزشمند است. دوم اینکه در این حوزه نفوذ نویسنده تعیین‌کننده قلمداد می‌شود و به نظر می‌رسد که خواننده در این حوزه بیشتر از حوزه رویدادهای واقعی مثلاً یک حادثه قطار، یک کودتا، یک انتخابات و... مجبور است از بودن فرد در محل مطمئن شود.»[۹]

در ایران، متاسفانه، به ندرت (مگر احیاناً در برخی نقدهای حضوری) گفت‌وگوهایی در حوزه تئاتر شکل می‌گیرد که در آنها یکی از کارشناسان خبره یا اساتید مجرب یا صاحب نظران معتبر به گفت‌وگوی نقادانه با هنرمند بنشیند.

نقد نمایشنامه، نقد نمایش

نمایش هنری دورگه یا پیوندی است: از یک طرف جنبه‌ای ادبی دارد که از ویژگی متن (نمایشنامه) آن ناشی می‌شود و از سوی دیگر جنبه‌ای دیداری- شنیداری دارد که به اجرای نمایش مربوط است. به طبع، نقد نمایش نیز می‌تواند شامل نقد نمایشنامه یا نقد اجرا باشد. نوع اول در حوزه نقد ادبی و نوع دوم در حوزه نقد دراماتیک جای می‌گیرد که هر یک ویژگی‌ها و خصوصیات خاص خود و در نتیجه منتقد خاص خود را دارند. اگرچه ممکن است منتقدی هر دو کار را انجام دهد: «برخی منتقدان شغل منتقد دراماتیک و منتقد ادبی را با هم دارند. این مشاغل با هم تفاوت دارند: اول اینکه یک منتقد ادبی می‌خواند و یک منتقد دراماتیک گوش می‌دهد و نگاه می‌کند (بدون شک او می‌تواند با خواندن یک نمایشنامه با آن آشنا شود. اما این اجرای آن است که بایستی در نظر باشد) دوم اینکه منتقد ادبی خود را مقابل نوشته‌ای می‌بیند که فقط نویسنده مسئول آن است در حالی که منتقد دراماتیک خود را مقابل یک نمایش می‌یابد که میوه همکاری نویسنده با بازیگران، کارگردان، طراح دکور و تکنیسین‌های مختلف است».[۱۰]

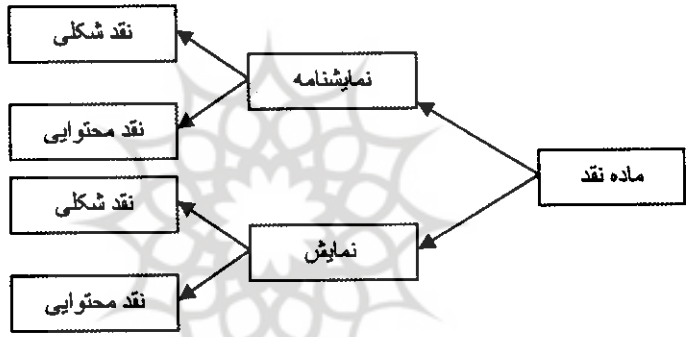
با این حال، در برخی نقدها، خصوصاً نقدهای روزنامه‌ای، فراموش می‌شود که بایستی بین این دو جنبه تمایز گذاشت. حتی گاهی می‌بینیم که نقد یک نمایش عملاً تبدیل به نقد نمایشنامه آن شده است در حالی که تشخیص ویژگی‌های بنیانی نمایشنامه، و به طبع، داوری در مورد آن از طریق مشاهده نمایش اگر غیرممکن نباشد، اغلب کاری بسیار دشوار است. به علاوه، یک

نمایشنامه واحد برحسب نوع اجرا و محل آن می‌تواند اثر کاملاً متفاوتی باشد و «خواننده یک مطلب اهمیتی نمی‌دهد که منتقد نمایشنامه را دوست داشته باشد یا نه؛ آنچه می‌خواهد بداند این است که آیا از نمایش خوشش آمده یا خیر؟»[11]

طبعاً نقد نمایشنامه و داوری مستقل در مورد آن وقتی امکان پذیر است که منتقد نسخه‌ای از آن را در اختیار داشته باشد؛ مثلاً متن نمایشنامه آن پیشتر چاپ شده باشد.

به این ترتیب، نمایش اصلی‌ترین منبع مطالعه برای یک منتقد دراماتیک است. البته ممکن است وی در نگارش نقد خود به سایر منابع مثل مصاحبه‌ها، گفت‌وگوها، گزارش‌ها یا حتی نقدهای منتشر شده در مورد نمایش رجوع کند و حتی به صحبت و تبادل نظر با برخی تماشاگران یا دست‌اندرکاران نمایش بپردازد، اما باید توجه داشت که مبنای نگارش نقد خود نمایش است و صحت و سقم مطالبی که از سایر منابع کسب می‌شود بایستی به محک آن سنجیده شود.

از طرفی، هم نمایشنامه و هم نمایش را می توان از نظر محتوایی یا شکلی نقد کرد:



در این دسته‌بندی دوتایی تمام انواع رویکردی نقد مثل روانشناسانه، جامعه شناسانه، مارکسیستی، فمینیستی، اخلاقی و... در گروه اول و تمام انواع مطالعات ساختاری مثل نقد فرمالیستی، نقد ساختارگرایانه، نقد ساختارزدایی، نقد نشانه‌شناسی و... را در گروه دوم جای می گیرد.

اما صرف نظر از اینکه آیا اصولاً قائل شدن به چنین تفکیکی کار درستی است یا نه و اینکه آیا این جداسازی اصلاً ممکن است یا خیر، چنانکه پیشتر متذکر شدیم، پرداختن افراطی به هر یک از این انواع را بایستی از آسیب‌های نقد تئاتر به حساب آورد.[12]

مشکل کلمات و واژگان

طبعاً زبان، سبک و سطح محتوای یک نقد متناسب با سطح مخاطب (خاص یا عام) و نوع رسانه (روزنامه، مجله عمومی، مجله تخصصی و...) انتخاب می‌شود؛ اما صرف نظر از تفاوت‌ها، هر نوشته از کلمات شکل می‌گیرد و سوءتفاهم در استفاده درست از این کلمات، خصوصاً کلمات تخصصی، همواره یکی از اصلی‌ترین موارد آسیب نقد، به ویژه نقدهای روزنامه‌ای، بوده است.

استفاده از کلماتی که بار توصیفی نامفهوم و حتی مبهم دارند؛ باعث ابهام در نوشته می‌شود؛

مثلاً استفاده از صفت «خوب» به این ترتیب که «نمایش خوبی است» اطلاعات زیادی در اختیار مخاطب نمی گذارد و این سوال را پیش می آورد که منظور از خوب چیست؟ جالب؟ آموزنده؟... یا گفتن این عبارت کلیشه‌ای که «نمایش حرفی برای گفتن نداشت» این سوال را به ذهن متبادر می سازد که از نظر منتقد «حرف» چیست؟ جنبه مسئله ساز این موضوع آن است که معمولاً منتقد فضای بسیار محدودی برای ارائه مطلب خود در اختیار دارد و لذا استفاده از واژگان و عباراتی با حداکثر وضوح و بار معنایی امری ضروری است.
مشکل جدی‌تر در این زمینه ابهام در استفاده از اصطلاحاتی تخصصی مثل ریتم و ضرب آهنگ است که هرگز به درستی و دقت ترجمه نشده‌اند: ملاحظه می کنیم که هنوز گاهی در نقدها این دو واژه اشتباهاً به جای یکدیگر به کار می‌روند؛ مثلاً نوشته می‌شود: «نمایش ریتم کندی داشت» در حالی که ریتم معیار تکرار است و سخن گفتن از کند یا تند بودن آن بی معنی است. به جای آن بایستی نوشت: «نمایش ضرب آهنگ کندی داشت».

فرستنده

هنگامی دانش و تخصص شما به عنوان یک متخصص سخت‌افزارهای رایانه‌ای مشخص می‌شود و مورد تائید قرار می گیرد که رایانه ای کارا طراحی یا رایانه خراب و ازکارافتاده‌ای را تعمیر و راه‌اندازی کنید. یعنی تشخیص تخصص در یک حرفه «عینی» سهل و ممکن است؛ امری که در حوزه فرهنگ و هنر با شک و تردید و اما و اگر همراه است: ماهیت نسبتاً فطری هنر و ذات قاعده گریز آن باعث می‌شود که هر کس خود را صالح و صاحب صلاحیت اظهار نظر در مورد آن بداند. حوزه نقد هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست. به قول ژاک برنر: «هر تماشاگر تئاتر، به محض آنکه شروع به حرف زدن در مورد نمایش می کند، یک منتقد است.»[۱۳]
اما باید دانست که بین اظهار نظر عمومی در مورد یک اثر هنری و ارائه نظر کارشناسی در مورد آن فاصله بسیاری وجود دارد: چنانکه «نقد تماشاگر عادی نقدی سلیقه‌ای است: نمایش برایش جالب بوده، او را تحت تاثیر قرار داده، سرگرم یا خسته کرده است. تماشاگر عادی به تشریح تأثیراتی که نمایش روی او گذاشته است بسنده می کند. گاهی مثال‌هایی که آنچه او را به گریه انداخته ذکر می‌کند اما به ندرت ذائقه تجزیه و تحلیل کردن دلایل خوشامد یا بدآمد خود را دارد. حتی روش‌های این کار را نیز در اختیار ندارد».[۱۴]
به این ترتیب این توقع وجود دارد که منتقد در سطحی بسیار فراتر از یک تماشاگر معمولی و حتی یک تماشاگر حرفه‌ای به اظهار نظر در مورد آثار بپردازد. به همان نسبت که مداخله افراد بی تخصص یا کم تخصص در حوزه فرهنگ و هنر به عنوان یکی از موارد جدی آسیب فرهنگ مطرح می‌شود، نقدهای انجام شده در این حوزه نیز در صورتی که توسط افراد بدون تخصص نوشته شوند آسیب‌زننده و مناقشه‌برانگیزند.

پیشتر گفتیم که نقد داوری است. اما «چه دلیلی وجود دارد که سلیقه و ترجیحات یک منتقد از سلیقه و ترجیحات شما معتبرتر باشد؟ در این امر چه مهارتی کسب کرده است؟»[۱۵] چه

دلیلی وجود دارد که نویسنده یا کارگردانی با سابقه و با تجربه نوشته‌های منتقد جوان روزنامه‌ای را بپذیرند که گاه حتی طول کل سالیان زندگی‌اش کمتر از سال‌های حیات هنری اوست؟

«ایروینگ» تمایز منتقد را از دیگران در این می‌داند که منتقد به وفور نمایش می‌بیند. اما چه تضمینی وجود دارد که دیدن نمایش قوه نقادی را در فرد تقویت کند؟ دیدن نمایش تجربیاتی گرانبها و ارزنده فراهم می‌آورد و قوه تمیز منتقد را بارور می‌سازد اما آیا کار به همین جا ختم می‌شود؟

شاید همانطور که بسیاری از هنرمندان معتقدند، لازم است که منتقد خود قبلاً تجربه عملی کسب کرده باشد؟ زمانی «رمی دو گومان»[۱۶] نویسنده، شاعر و اولین منتقد جنبش نمادگرایی گفته بود: «قبل از نقد کردن، خودتان امتحان کنید و نشان دهید که چه کاری بلد هستید.»[۱۷] بسیاری هم مثل «مارسل پانیول» منتقدان را به طعنه کسانی می‌دانند که به علت فقدان قدرت خلق هنری به این حرفه روی آورده‌اند: «مطمئناً نقد یکی از قدیمی‌ترین مشاغل است: در تمام زمان‌ها افرادی ناتوان از عمل کردن یا خلق کردن وجود داشته‌اند، کسانی که خود را وقف وظیفه داوری اعمال و آثار دیگران می‌کنند.»[۱۸] اما به نظر نمی‌رسد که این قبیل اظهارات چیزی فراتر از ابراز خشم در مقابل منتقدانی باشد که قواعد نقد منصفانه را در نظر نگرفته‌اند. حداقل آنکه منتقدان مطرح، صاحب نظر و خبره بسیاری را می‌توان یافت که هرگز تجربه عملی تئاتر کسب نکرده‌اند و برعکس منتقدان ناموفق و ضعیفی را نیز می‌توان مثال زد که پیش از ورود به عرصه نقدنویسی نویسنده، کارگردان یا بازیگر موفقی بوده‌اند. اما نکته درخور تأمل در این زمینه آن است که کسب تجربیات عملی درک منتقد را از امکانات و محدودیت‌های هنرمندان ارتقاء می‌دهد. به گونه‌ای که هنگام نگارش نقد بین ایده‌آل‌های ذهنی‌شان و امکانات موجود تعادلی منصفانه را برقرار سازند.

منتقد دانشگاهی، منتقد روزنامه‌ای

سال‌هاست که در حوزه نقد مکتوب بین نقد روزنامه‌ای و نقد مجله‌ای نوعی تقسیم کار صورت گرفته است: «نقد روزنامه‌ای و نقد مجله‌ای عملکردهای مشابهی ندارند. اولی نقشی اطلاع رسانی دارد و تماشاگر را در امر انتخاب نمایش راهنمایی می‌کند، دومی شناخت و درک کلی او را از اعمال تئاتری عمق می‌بخشد.»[۱۹] اما در یک دسته‌بندی کلی‌تر، منتقدان را می‌توان متناسب با هدف و مخاطبان‌شان به دو دسته دانشگاهی و روزنامه‌ای تقسیم کرد:

الف) منتقد دانشگاهی

شاید بتوان در یک تعمیم فراگیر، نقد دانشگاهی را قدیمی ترین نوع نقد به حساب آورد؛ وقتی ارسطو با تجزیه و تحلیل «ادیپوس شهریار» بوطیقای شعر خود را می‌نوشت، در عین حال، بنیان نقد دانشگاهی را نیز پی می‌ریخت که کار آن تجزیه و تحلیل اثر و استخراج زمینه‌های نظری هنر نمایشنامه نویسی بود. منتقد دانشگاهی را می‌توان منتقدی دانست که

به ارزیابی عمیق‌تر و تخصصی‌تر یک اثر می‌پردازد و بیش از آنکه قصد اطلاع رسانی داشته باشد، به دنبال تبیین مسائل و یا فراهم آوردن ماده‌ای آموزشی است.

ب) منتقد روزنامه‌ای

در ایران اغلب از نقد روزنامه‌ای به تحقیر و به عنوان نوعی سخیف و سطحی از نقد یاد می‌شود و هرگاه قصد انتقاد از یک نقد در میان باشد آن را ژورنالیستی خطاب می‌کنند. به رغم این باور غلط بایستی یادآوری کرد که نقد روزنامه‌ای در یک معنا «حرفه‌ای‌ترین» صورت نقد محسوب می‌شود چرا که پیدایش نقد به عنوان یک «حرفه» اصلاً مصادف با ظهور آن در مطبوعات بوده است. دایرةالمعارف تئاتر تاریخچه پیدایش این نوع منتقد را به خوبی خلاصه کرده است:

«اگرچه می‌توان سرچشمه‌های نقد تئاتر را در اولین جراید قرن هفدهم یافت؛ اما نقد به معنای واقعی کلمه در شکل امروزی‌اش از زمانی زاده می‌شود که گوفروی[20] در سال ۱۸۰۰ در «روزنامه مجادلات»[21] ستون «پاورقی نویس ادبی» را بنیان نهاد. موفقیت قابل توجه این پدیده به زودی بقیه روزنامه‌ها را به صرافت آن انداخت که مشابه آن را ایجاد کنند. به این ترتیب، سنت «پاورقی دوشنبه» (مقاله بلندی بالغ بر شش صد تا هفت صد خط که شامل بررسی همزمان چندین نمایش بود) تا سال ۱۹۱۴ باقی ماند. «پاورقی نویس» یا «دوشنبه نویس»[22] عموماً یک فرد دانشگاهی یا یک نویسنده بود و این مسئله اعتبار اجتماعی، قدرت و ارزشی را که این عمل در این دوران داشت نشان می‌دهد. وقایع نگاری دراماتیک به طرز وسیعی در فروش روزنامه سهیم بود. از پایان قرن نوزدهم با پیشی گرفتن نقش اطلاع رسانی از نقش ابراز نظر در مطبوعات کم‌کم نوع دیگری از نقد گسترش یافت: ستون «روز بعد» ستونی بود که به جای منتظر شدن تا دوشنبه هفته بعد یک نمایش را بلافاصله بعد از اولین اجرای آن بررسی می‌کرد. این نوشته الزاماً متن خلاصه‌ای بود که توسط روزنامه‌نگاری حرفه‌ای به نام «عصر نویس»[24] نوشته می‌شد و صرفاً شامل بیان برخی تأثیرات موجز اثر بود نه یک بررسی عمیق. این شکل نقد بعد از ۱۹۴۱ فقط در چهار روزنامه ادامه یافت و از ۱۹۴۵ به کلی ناپدید شد.»[25]

منابع آموزشی منتقد

یکی از معضلات اصلی نقد، مسئله احاطه نداشتن برخی منتقدان نسبت به حوزه وسیعی است که در قلمرو آن قلم می‌زنند. این مسئله از یک سو از ضعف آموزش‌های دانشگاهی در خصوص اصول و مبانی نقد تئاتر و از سوی دیگر از فقدان کتاب‌هایی جامع در این زمینه ناشی می‌شود. به علاوه، برحسب نوع رسانه و مخاطب آن دانش‌های دیگری نیز مورد نیاز است. مثلاً نگارش نقد در روزنامه نیازمند اطلاع از دانش روزنامه‌نگاری، گزارش‌نویسی، آئین نگارش، ویرایش و غیره نیز است. اگر به این موارد، ضرورت داشتن اطلاعات عمومی در زمینه جامعه شناسی، روان‌شناسی، مردم شناسی، علوم سیاسی، تاریخ و... را نیز اضافه کنیم می‌بینیم که قلمرو وسیعی پیش روی منتقد گشوده می‌شود.

در غیاب منابع جامع، مستقیم و اختصاصی در خصوص نقد تئاتر، علاقه‌مندان نقد و منتقدان ناچارند دانش تخصصی مورد نیاز خود را از منابع دیگر فراهم آورند:
طبعاً کتاب‌های تاریخ تئاتر و رساله‌های نظری اولین دسته این منابع هستند. این آثار دانش پایه و مبانی آشنایی منتقد را با چارچوب اصلی حوزه مورد بررسی فراهم می‌کنند و دایره‌المعارفش را قوام می‌بخشند. به علاوه، از طریق مطالعه شیوه کار و آثار منتقدان نظریه‌پرداز مشهور و معتبر می‌توان به نکات ارزشمندی درخصوص نظریه‌پردازی انتقادی دست یافت.
دسته دوم کتاب‌ها و رساله‌هایی مثل کتاب شناخته شده «شیوه‌های نقد ادبی»[۲۶] است که در حوزه عمومی نقد ادبی نوشته شده‌اند. از طریق مطالعه تطبیقی این آثار و تطبیق مباحث آنها با حوزه تئاتر نیز می‌توان به اطلاعات مفیدی دست یافت. خصوصاً اینکه یکی از عناصر هنر نمایش، یعنی متن نمایشی (نمایشنامه) جنبه‌ای کاملاً ادبی دارد و در حوزه ادبیات جای می‌گیرد.
سومین دسته آثاری است که تجربیات عملی منتقدان تئاتر را منعکس کرده‌اند. کتاب «نقد ادبی» اثر «ایروینگ واردل» نمونه‌ای از این دسته آثار است. اگرچه به ظاهر اطلاعات این دسته آثار می‌تواند از نظر عملی از دو دسته قبلی مفیدتر باشد، اما اگر خواننده با فضای جامعه نویسنده اثر آشنایی نداشته باشد، استفاده ازاین دسته آثار احتمالاً قدم برداشتن روی لبه تیغ یا رانندگی در پیچ و خم جاده‌ای کوهستانی با چراغ خاموش است. اتفاقی که با مطالعه اغلب بخش‌های کتاب «نقد تئاتر» برای خواننده ایرانی کتاب رخ می‌دهد.
و بالا خره، دسته چهارم منابع آموزشی نقد تئاتر مطالعه نقدهای پیشتر نوشته شده است. چه نقدهایی که در قالب رساله‌های دانشگاهی نوشته شده و می‌شود (مثل کتاب شناخته شده تئاتر ابزورد- «مارتین اسلین») چه نقدهایی که هر هفته و هر روز در مطبوعات و جراید منتشر می‌شود. حتی در بخش عملی کلاس‌های آموزش نقد می‌توان به عنوان تمرین نقدهای نوشته شده در مورد نمایش‌های در حال اجرا را مطرح و تجزیه و تحلیل کرد.

نقش و وظیفه منتقد

شاید استفاده از واژه وظیفه سوءتفاهم مربوط به تعهد هنر را در ذهن خواننده موجب شود اما تأکید می‌کنیم که منظور از وظیفه در اینجا تنها اشاره به کارکردهای طبیعی نقد به عنوان دستگاهی ارتباطی است. همچنین، لازم به ذکر است که تمام کارکردهای نقد - و به طبع آن، تمام وظایف منتقد - نه در مواردی که در این موارد خلاصه می‌شود و نه هر نقد و هر منتقدی الزاماً تمام این وظایف و نقش‌ها را یکجا و به طور همزمان به عهده می‌گیرد:

الف) منتقد به مثابه دیدبان

نقد تئاتر به مثابه...

نخستین و فوری‌ترین وظیفه نقد، خصوصاً نقد روزنامه‌ای، جنبه اطلاع رسانی آن است[۲۷]: اینکه چه نمایشی و در کدام تالار در حال اجراست و چه خصوصیاتی دارد. طبعاً این هدف نقد بیشتر در حوزه وظایف نقد روزنامه‌ای قرار می‌گیرد که با انتشار مرتب و روزانه خود

امکان پاسخگویی به نیازهای فوری خوانندگان را دارد.

ب) منتقد به مثابه سخنگوی تماشاگران

نقد و خصوصاً نقد روزنامه‌ای کم و بیش منعکس کننده نظر و دیدگاه تماشاگران یا حداقل طیفی از تماشاگران است که با منتقد در یک گروه جای می‌گیرند: «بایستی پذیرفت که منتقد سخنگوی تماشاگر، یا به عبارت بهتر، تماشاگر خودش است؛ چون هر بخش مطبوعات به نوع خاصی از مخاطبان و در نتیجه به ترسیم نوع معینی از تئاتر پاسخ می‌دهد».[۲۸]

هر روزنامه سیاست‌ها و ملاحظات خاصی دارد و سلایق و نظرات قشر معینی از اقشار جامعه را در نظر می‌گیرد و باز می‌نماید. منتقد نیز ناچار است این سیاست‌ها و ملاحظات را در نقد خود در نظر گیرد. بخشی از این ملاحظات از مسائل فنی (مثل فضایی که روزنامه برای انتشار نقد در نظر گرفته است) ناشی می‌شود. اما بخش مهمتر آن به سلایق صاحبان روزنامه و خط مشی آن مربوط است. مثلاً، متولیان یک رسانه محافظه کار که حامیان ارزش‌های جاری جامعه هستند نمی‌توانند به منتقد اجازه دهند در نقد آثاری که این ارزش‌ها را به چالش می‌کشند تحسین کنند. به این ترتیب است که: «یک روزنامه‌نگار به یک معنا همواره برده روزنامه است. در مقابل، این اهمیت روزنامه است که به او شهرت اعطاء می‌کند. ژولز رونارد می‌گوید: یک منتقد بزرگ منتقدی است که در یک روزنامه بزرگ قلم می‌زند.»[۲۹]

پ) منتقد به مثابه نظریه پرداز

یک منتقد هوشمند می‌تواند جریان‌های هنری زمانه خود را تبیین و تثبیت کند. کاری که منتقد رساله‌نویسی مثل «مارتین اسلین» در نام‌گذاری «تئاتر ابزورد» و دسته‌بندی ویژگی‌های آن انجام داد. البته، این وظیفه نقد بیشتر در حوزه کار رساله‌نویسان یا منتقدان دانشگاهی قرار می‌گیرد. ولی به دلیل کمبود مجلات تخصصی تئاتر و گروه‌های پژوهشی دانشگاهی، متأسفانه در حوزه تئاتر ما جای خالی این عملکرد نقد عمیقاً حس می‌شود و مشکل از آنجا سرچشمه می‌گیرد که دانشگاه‌ها به وظیفه تربیت کارشناس و «تولید فارغ التحصیل» قناعت و از وظیفه «تولید علم» غفلت می‌کنند.

ت) منتقد به مثابه تاریخ نگار

با وجود توسعه یافتن روش‌های ثبت نمایش، نقد همچنان مهمترین روش تاریخ‌نگاری یا گزارشگری یک نمایش است؛ نمایشی که بعد از برچیده شدن صحنه معمولاً چیزی از آن باقی نمی‌ماند. «برتولت برشت» به این نقش و کارکرد منتقدان توجه ویژه‌ای داشت: «آنچه آنها درباره آثار من می‌گویند و می‌نویسند، اهمیت چندانی ندارد. زیرا این نمایش‌های من هستند که موجب بقای آنها می‌گردد. یعنی علت نوشتن این مقدار نقد روی آثار من، این است که می‌خواهند آیندگان از وجود آنها مطلع گردند. بدین ترتیب، تمامی اطلاعات

آیندگان درباره آثار من نقدهایی است که هم اینک به رشته تحریر در می آیند».[۳۰] نویسنده کتاب «نقد تئاتر» نیز با توجه به همین کارکرد نقد منتقدان را افرادی می‌داند که وجودی دوگانه دارند. یعنی به طور همزمان، هم برای جماعت تئاتری می نویسند و هم برای مورخین تئاتر فردا.[۳۱]

کانال انتقال پیام

دستگاه ارتباطی نقد تئاتر نیز مثل هر دستگاه ارتباطی دیگری برای انتقال پیام خود از فرستنده به گیرنده نیازمند داشتن کانال‌هایی مؤثر و فراگیر است. نوع رسانه انتقال نقد و میزان فراگیری آن به نحو چشمگیری در نوع نقد و تأثیر آن نقش ایفاء می‌کند.[۳۲] این رسانه‌ها را در حوزه نقد تئاتر به سه دسته می‌توان تقسیم کرد:

الف) رسانه‌های کتبی یا نوشتاری؛ مثل روزنامه، مجله، رساله، کتاب، اینترنت و ...

ب) رسانه‌های نیمه کتبی- نیمه شفاهی؛ مثل رادیو، تلویزیون و ...

ج) رسانه‌های شفاهی؛ مثل جلسات نقد و بررسی حضوری یا نمایش‌های کوتاه پارودی و...

نوع رسانه تأثیر بسزایی روی نقد دارد. مثلاً نقدهای نوشتاری در فرصت زمانی بیشتر و در نتیجه با تأمل بیشتری نوشته می شوند (به استثناء زمان هایی مثل ایام برگزاری جشنواره ها که منتقد مجبور است به طور مرتب برای بولتن صبح روز بعد جشنواره بنویسد و فرصت کمتری برای نگارش و تنظیم مقاله خود دارد). خواننده نیز این فرصت و امکان را دارد که نقد پیش روی خود را به دفعات بازبینی و مرور کند. اما در نقدهای نیمه کتبی- نیمه شفاهی مثل برنامه‌های نقد رادیویی و تلویزیونی (که در آنها معمولاً فقط قسمتی از برنامه از قبل نوشته شده است و قسمت دیگر آن با حضور منتقد ضبط و یا مستقیماً پخش می‌شود) و خصوصاً در نقدهای شفاهی (مثل جلسات نقدی که در ایام برگزاری جشنواره‌ها بلا فاصله بعد از اتمام هر نمایش برگزار می‌شود[۳۳]) این امکان و فرصت بازگشت به عقب و بازبینی وجود ندارد.

متأسفانه تئاتر ایران به همان اندازه که با کمبود تالارهای نمایش مواجه است، با کمبود رسانه برای انتشار نقد، خصوصاً انتشار نقد دانشگاهی، روبه رو می باشد: تعداد مجلات تخصصی تئاتر بسیار محدود و اغلب انتشار آنها با تأخیر همراه است. مجلات سیاسی علمی مدون و روشنی را برای حفظ و ارتقاء سطح مطالب منتشره دنبال نمی‌کنند و فاقد شورای تحریریه علمی به معنای واقعی کلمه (یعنی داوری مقالات و ارجاع آنها به نویسندگان برای اصلاح نقاط ضعف موجود) هستند.

مکانیزم مفید دیگری نیز که متاسفانه در دپارتمان‌های تئاتری دانشگاه‌های ما هنوز به درستی شکل نگرفته، مکانیزم تولید مقاله در قالب فعالیت گروه های تحقیقاتی دانشگاهی است. دردپارتمان‌های تئاتر دانشگاه‌های فرانسه، به عنوان مثال، گروه های پژوهشی‌ای وجود دارد که به طور دوره ای حول یک موضوع از قبل تعریف شده تحقیق می‌کنند. نتایج تحقیقات بعداً در یک همایش ارائه و در کتابی به چاپ می‌رسد. به این ترتیب، علاوه بر

توسعه دامنه علم منبع جدیدی به منابع مطالعاتی دانشجویان علاقه‌مند اضافه می‌شود.

گیرنده

مخاطب یک نقد تئاتر کیست؟ تماشاگران و علاقه‌مندان عام نمایش یا دست‌اندرکاران حرفه‌ای تئاتر؟ آیا یک نقد می‌تواند در عین حال به نیازها و پرسش‌های تمام گروه‌ها پاسخ دهد؟ آیا منتقد بایستی هنرمند را خطاب قرار دهد و برای ارتقاء سطح اجرا پیشنهادهایی ارائه دهد؟ ظاهراً «دیدرو» با مخاطب قرار دادن هنرمند در نقد مخالف بود و به طعنه می‌گفت: «نقش یک نویسنده، نقشی نسبتاً پوچ است؛ او کسی است که فکر می‌کند در جایگاه درس دادن به تماشاگران قرار دارد. و نقش منتقد؟ نقش او از نقش نویسنده هم پوچ‌تر است؛ او کسی است که فکر می‌کند در جایگاهی قرار دارد که می‌تواند به کسی درس دهد که فکر می‌کند در جایگاه درس دادن به تماشاگران است.»[۳۴] برنر نیز همین اعتقاد را دارد: «بسیاری از منتقدان تصور می‌کنند وظیفه دارند نویسندگان را سانسور کنند و به آنها توصیه دهند. آیا این آن چیزی است که از آنها انتظار می‌رود؟ منتقدان، در شرایطی که بایستی همچون نویسندگان تماشاگران را مخاطب قرار دهند، اغلب برای نویسندگان می نویسند.»[۳۵]

اگر به این مسئله در جامعه خودمان نگاه کنیم در می‌یابیم که اغلب نقدهای تئاتر در ایران نیز به جای اینکه برای عموم علاقه مندان رفتن به تئاتر نوشته شود، خطاب به دست اندرکاران نمایش نوشته می شود. اما در بهترین حالت (یعنی با در نظر گرفتن اینکه هنرمند نظرات و توصیه های منتقد را بپذیرد) با در نظر گرفتن زمان انتشار نقدها که گاهی در میانه مدت اجرا (و حتی در مورد برخی مجلات در ایران بعد از پایان مدت اجرای یک نمایش!!) منتشر می‌شوند، اغلب بعید به نظر می‌رسد که دیدگاه‌های منتقد بتواند تغییر مؤثری در جریان نمایش ایجاد کند یا تأثیری عمیق و جدی در آن بگذارد.

با این حال، شک نیست که نقد می‌تواند به عنوان بازتاب نظرات بخشی از جامعه چراغ راه هنرمند در آثار بعدی‌اش باشد. به این منظور لازم است هنرمند از حسن نیت و بی طرفی منتقد اطمینان حاصل کند تا داوری او را با صمیم قلب بپذیرد و او را نماینده تماشاگران به حساب آورد. اما متأسفانه در عمل هنرمندان اغلب چنین احساسی نسبت به منتقدان ندارند و کارشان را سرشار از غرض‌ورزی می‌دانند. این مسئله یکی از آسیب‌های جدی نقد است. به منظور رفع این معضل لازم است گام‌هایی عملی در راستای رفع سوءتفاهم‌ها برداشته شود. البته نقطه مقابل این مسئله نیز صادق است: نبایستی وجود رشته مودت و دوستی بین هنرمند و منتقد موجب ایجاد این توقع شود که منتقد از نقد صریح اثری چشم‌پوشی کند. این مسئله خصوصاً در جوامع کوچک معضلی چشمگیر است: طبیعی است که هرچه جامعه‌ای کوچک‌تر و روابط بین افراد آن اصطلاحاً چهره به چهره‌تر باشد، امکان شکل‌گیری روابط غیر رسمی (روابط) و غلبه آن بر روابط رسمی (ضوابط) بیشتر است. به همین ترتیب، در حوزه تئاتر نیز جامعه ما با تعداد محدود مراکز تئاتری‌اش و خصوصاً وابستگی آنها به کمک‌ها و حمایت‌های مالی دولتی از این نظر به شدت آسیب‌پذیر است.

وابستگی‌های اخلاقی، جناحی یا مالی منتقدان به دستگاه‌های اجرایی یا سایر دست اندرکاران تئاتر می‌تواند محدودیت‌هایی اساسی را در مسیر تولید یک نقد طبیعی به وجود آورد.

سخن آخر

در سال‌های اخیر نقد به طور کلی با بحران هویت رو به رو شده است. زیبایی‌شناسی‌های جدید دریافت انجام داوری‌های قاطع و قطعی را مردود می‌شمارند و تأکید می‌کنند که به عدد مخاطبان یک اثر حقیقت و «داوری» وجود دارد. به نظر می‌رسد که این مسئله هویت نقد را به چالش کشیده و آینده آن را با بحران روبه‌رو ساخته است: «منتقد معاصر دیگر هیچ کانون زیباشناسی‌ای (مگر آنچه را که به طور اختیاری، یعنی با تصمیمی احساسی برگزیند) در اختیار ندارد.»[۳۶] لذا، به نظر می‌رسد که یکی از فوری‌ترین مسائل پیش روی منتقدان بازبینی ملاک‌ها و معیارهای داوری و اهداف و کارکردهای کارشان باشد. چیزی که جای خالی پرداختن به آن در این نوشتار دیده می شود. در این مقاله، بدون ادعای فراگیر بودن مباحث و پرداختن به تمام ابعاد مسئله، تنها کوشیدیم برخی از مسائل و آسیب های نقد تئاتر را به عنوان دستگاهی ارتباطی جمع‌بندی و ذکر کنیم. بدیهی است که پرداختن به هر یک از این مباحث نیازمند پژوهش‌هایی جدی و بحث‌هایی دامنه دار است.

همچنین، با وجود تمام مواردی که به عنوان آسیب‌های نقد تئاتر ذکر شد، لازم است به عنوان کلام آخر به این نکته نیز اشاره کنیم که نهادینه و فراگیر نبودن فرهنگ نقدکردن و نقدپذیری همچنان یکی از اصلی‌ترین آسیب‌های نقد در جامعه ما محسوب می‌شود: تقویت فرهنگ نقدپذیری تبدیل به یکی از اصلی‌ترین ضرورت‌ها و الزامات هر دستگاه نقادی می‌شود. به طبع، ساختار نقد تئاتر نیز از این قاعده مستثنی نیست و منتقدان تئاتر بایستی در جست‌وجوی راه ها و روش‌هایی برای تقویت این فرهنگ باشند و این امر ممکن نیست مگر در شرایطی که منتقد بتواند مراتب صداقت و دلسوزی خود را به اثبات برساند. ثابت کند که اثرش از حب و بغض خالی است و قصد تخریب یا خرده‌گیری بیجا ندارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. حداقل آنکه نگارنده در میان منابع فرانسوی به چنین اثری برنخورده است.

2. Thomas Ferenczi, "La critique, entre l'humeur et la théorie" le théâtre. P. 175.

3. Agnès Pierron, Dictionnaire de la langue du théâtre (Mots et moers du théâtre), P.156.

4. Larousse de poche, 2006, P. 198.

5. Littré

6. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique, P.10.

7. Jean-Jacques Gautier (1908-1986)

8. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique P. 14.

9. Thomas Ferenczi, "La critique, entre l'humeur et la théorie" le théâtre. P. 172.

10. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique P. 26.

نویسنده به تفصیل به برخی از دیگر تفاوت‌های نقد نمایشنامه (نقد ادبی) و نقد نمایش (نقد دراماتیک) نیز اشاره می کند: از جمله اینکه نمایشنامه به عنوان اثری چاپ شده واجد ارزش های ادبی و هنری ثابت و تثبیت شده ای است در حالی که ارزش نمایشی که از روی آن اجرا می شود برحسب مجریان و محل آن متفاوت است و اینکه منتقد ادبی فرصت و امکان ارزیابی دقیق تر اثر را دارد و در طول این ارزیابی امکان استراحت، مراجعه مجدد به قسمت های گنگ اثر و بازبینی آنها را دارد در حالی که منتقد دراماتیک اغلب فاقد این امکانات است.

11. Ibid. P. 26.

۱۲. البته حساب مطالعات موردی دانشگاهی را که با هدفی صرفاً پژوهشی و علمی صورت می گیرند بایستی از این قاعده جدا کرد.

13. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique P. 9.

14. Ibid. P. 9.

۱۵. ایروینگ واردل، نقد تئاتر، مترجمان: فرشید ابراهیمیان و لیلی عمرانی

16. Remy de Gourmont (1856-1915)

17. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique P.11.

18. Thomas Ferenczi, "La critique, entre l'humeur et la théorie" le théâtre, P. 170.

19. Evelyne Ertel ,"Critique dramatique" Dictionnaire encyclopédique du thêâtre,Vol. I, P.446.

20. Julien-Louis Geoffroy (1743-1814)

21. Journal des débats

22. Lundiste

23. Chronique dramatique

24. Soiriste

25. Evelyne Ertel, "Critique dramatique" Dictionnaire encyclopédique du thêâtre, Vol. I.

۲۶. دیچز، دیوید. شیوه های نقد ادبی، مترجمان: محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی، چاپ سوم، تهران.

27. Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, P.76.

28. Thomas Ferenczi, " La critique, entre l'humeur et la théorie" le théâtre. P. 173.

29. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique, P.19.

۳۰. ایروینگ واردل، نقد تئاتر، مترجمان: فرشید ابراهیمیان و لیلی عمرانی، ص ۳۰.

۳۱. همان، ص ۳۱.

32. Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, P.76.

۳۳. البته در این موارد منتقدان اغلب دو شب متوالی نمایش را می بینند. لذا در فاصله شب اول اجرا تا شب دوم که زمان برگزاری جلسه نقد حضوری است فرصت می یابند تا حدودی افکار و ایده های خود را مرتب کنند.

34. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique P.10.

35. Ibid. P. 11.

36. Jacques Brenner, Les Critiques dranmtique, P. 17.

منابع و ماخذ:

1.Brenner, Jacques. Les Critiques dranmtique, Flammarin, Paris, 1970.

2.Ertel , Evelyne. "Critique dramatique" Dictionnaire encyclopédique du théâtre, , Vol. I, Larousse/ VUEF, 2003.

3.Ferenczi , Thomas. " La critique, entre l'humeur et la théorie" le théâtre, Bordas, Paris, 1995.

4.Pavis, Patrice. Dictionnaire du théâtre, Armand Colin/ VUEF, Paris, 2002.

5.Pierron, Agnès. Dictionnaire de la langue du théâtre (Mots et moers du hêâtre), Le Robert- VUEF, Paris, 2002.

۶. واردل، ایروینگ. نقد تئاتر، مترجمان: فرشید ابراهیمیان و لیلی عمرانی، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی