آیا منتقدین وحشت زده‌اند؟

نصرالله قادری
عضو هیأت علمی دانشگاه هنر

«همه‌ی رنج من از این است! اگر او از میان زندگان ریشه‌کن شود، من چون نسیم کوهستانی آزاد خواهم بود.»

«پیتر بروک/Peter Brook» در بیانیه‌ای برای دهه‌ی ۱۹۶۰ می‌نویسد:

«آیا نمایشنامه‌نویسان وحشت زده‌اند؟» اگر نه، خوشا به حالشان. پس بگذارید اسرار خود را بر ما فاش کنند. اگر وحشت کرده‌اند، پس بگذارید در این هراس بمانند. اگر در این هراس بمانند و آن را بکاوند، آتشفشان‌هایی خواهند یافت. اگر فقط به توصیف آتشفشان خود بسنده کنند، ما را به عصر ظلمات فرا خواهند خواند!»

من باور دارم که «شخصیت/personality» منتقد در نوع نقدی که می‌نویسد متجلی خواهد شد، و عمده منتقدین در پس «نقاب/Persona»، «عالم بودن» پنهان شده‌اند و هنرمند را شاگردی می‌دانند که باید بیاموزد. این گروه از منتقدین به شدت وحشت‌زده‌اند! و به همین جهت اسرار نهان خود را بر ما فاش می‌کنند. اما نقد آنها هیچ فایده‌ای به حال خالق و مخاطب ندارد. آنها ویرانگرند، نه تنها پل ارتباط نیستند، بلکه ویرانگری می‌کنند. دلیل عمده این ویرانگری و وحشت را «خودبینی» می‌دانم! و به همین جهت است که منادی «آگاهی» و «امیر» شده‌اند، در حالی که ما را به عصر ظلمات فرا می‌خوانند. آنها حتی از کشف خود به وحشت می‌افتند و دچار شک و تردید می‌شوند، به همین جهت است که ثبات ندارد. گاهی آن‌قدر از کشف خود خرسند می‌شوند که در نمی‌یابند اساساً به بیراهه رفته‌اند. این کشف حاصل وحشت و تنهایی است. منتقد صاحب‌نامی به کشفی سترگ درباره نمایش «کالیگولا شاعر خشونت» رسیده بود و از شدت خرسندی نوشت:

«جوان را خواباندند، رویش پرده‌ی سرخ انداختند، کالیگولا تیغی بیرون کشید، تیغ را زیر پرده‌ی سرخ برد، تیغ را به چپ و راست کشید، دست و پای جوان به لرزه افتاد، تیغ را بیرون کشید. مادر و دختر و پسربچه بالای سر جنازه و کالیگولا به پای جنازه به غم نشستند نه آه و نه گریه، مرگ برای خودکامگان امری عادی و طبیعی است، سر به جیب تفکر بردند.»(۱) بی آن‌که بداند، آن‌که تیغ کشید کالیگولا نبود او در اثر یک اشتباه لپی جای کالیگولا و صاحب تیغ را یکی دیده است. منتقدی که از تشخیص پرسناژ نمایشی عاجز است و نمی‌داند جوان کیست؟ آیا همان کالیگولا است؟ مرد تیغ به دست کیست؟ حکم می‌دهد که نمایش «کاری تازه، در خور توجه و قابل تحسین بود.» چرا؟ و این چرایی را هرگز توضیح نمی‌دهد. دلیلش هم روشن است. کسی که از تشخیص پرسناژهای نمایش عاجز است چگونه می‌تواند چرایی حکمی را که صادر کرده است را اثبات کند.

حکایت وقتی جذاب‌تر می‌شود که به این گروه فرصتی داده شود تا در آرامش به شک و تردید برسند، آن‌گاه وحشت خود را در پس نقاب «شک و تردید» نمایش دهند. منتقد صاحب «دیدگاه» و «متد» هرگز دست به چنین خطاهای آشکاری نخواهد زد. جذابیت این وحشت در نقاب «شک و تردید» است. مثالی را که در ذیل ذکر خواهیم کرد بی‌تردید قابل مقایسه با منتقد ذکر شده بالا نیست. اما مسأله نقاب در این هر دو نمونه آشکار است.

«کنت تینان/Kenneth Tynan» منتقد سرشناس تئاتر انگلیس که در اوایل کارش از هواداران پروپاقرص نظریه «تئاتر برای تئاتر» بود و به شدت از «ژان آنوی» حمایت می‌کرد و بعدها به چپ گرایش پیدا کرد، منتقدی است که برای معرفی «یونسکو» در

انگلیس، تلاش بسیاری می‌کرد و بعدها ناگهان دچار «شک مقدس» شد!! و از نقاب تکراری استفاده بهینه نمود. او در مقاله‌ای سعی کرد این «شک مقدس» را برای مخاطبان بیان کند.(۲) او به این نتیجه رسید که: «در میان جماعت روشنفکران تئاتر عده‌ای مانند شترمرغ سرشان را در شن فرو می‌برند تا واقعیت را نبینند» و حکم صادر کرد:

«تئاتر آقای یونسکو پریشان و کذایی و هیجان انگیز است و گرچه ممکنه است در راه اصلی طی طریق نمی‌کند، و اگر وانمود کنیم که جز این است نه به خود از مقدمتی کرده‌ایم و نه به هنر نمایش»(۳)

این خوشبختانه‌ترین نمونه‌ای است که می‌توان ذکر کرد. چرا که آقای تینان، مدافع دیدگاه است و وقتی که به چپ گرایش پیدا می‌کند مدافع آثاری می‌شود که محتوی و پیام اجتماعی داشته باشند. امّا «اثر» را فقط از زاویه بسته خود می‌بیند و حکم صادر می‌کند. او فکر می‌کند هنرمند موظف است مثل او بیندیشد و اثر را نه از آن‌رو که از منظر خود خواسته نقد می‌کند. بدیهی است که در این منظر تحلیل جایگاهی ندارد و مفاهیم از خارج به اثر تحمیل می‌شوند. و هنرمند موظف است که از زاویه دید منتقد بنگرد، در غیر این صورت طرد خواهد شد.

«یونسکو» در پاسخ «تینان» می‌نویسد:

«... از آن‌جایی که پاره‌ای از ایرادهای ایشان به نظر من مبتنی بر مقدماتی است که نه تنها نادرست است بلکه اصولاً وارد در مقوله تئاتر نیست.»

حرف آقای تینان در واقع این است که چنین ادعا شده است و خود من هم این ادعا را قبول و تأیید کرده‌ام که در عالم تئاتر «مسیحا» شده‌ام. این حرف به دو دلیل نادرست است: اولاً از گمانی که دعوی مسیحایی دارند، خوشم نمی‌آید و ثانیاً این که کار و حرفه هنرمند یا نمایشنامه‌نویسی را یقیناً در آن جهت نمی‌دانم. این توهّم در من قوت گرفته که این خودِ آقای تینان است که در جستجوی «مسیحا» است. امّا، آوردن پیامی برای دنیا، کوشش برای تعیین جهت کار جهان و رهایی و رستگاری آن، کار بنیان‌گذاران ادیان، اخلاقیّون و سیاست‌پیشگان است که تصادفاً و چنانچه بر همه معلوم است، کارشان را درست انجام نمی‌دهند. نمایشنامه‌نویسی فقط نمایشنامه‌هایی می‌نویسد که در آنها فقط می‌تواند شهادتی بدهد (نه پیامی پندآموز)؛ شهادتی فردی و عاطفی درباره‌ی دردِ خویش و دردِ دیگران، یا در مواردی که سخت نادر است، درباره‌ی شادمانی‌اش؛ و یا فقط می‌تواند احساساتش را درباره زندگی که ممکن است کمیک یا تراژیک باشد، بیان کند.

اثر هنری هیچ کاری به آیین و تعلیم ندارد. قبلاً در جای دیگری نوشتم که هر اثرِ هنری که صرفاً ایدئولوژیک باشد، پرت و تکرار مکرّرات است و در مرتبه‌یی پایین‌تر از آیینی قرار می‌گیرد که دعوی بیانش را دارد؛ چون آن آیین به زبان مناسب خودش یعنی زبان برهانی و استدلالی بیان شده است. نمایشنامه ایدئولوژیک چیزی جز به ابتذال کشاندن ایدئولوژیک نیست. اثر هنری به اعتقاد من، دارای شیوه‌ی بیان منحصر به فرد خویش و نیز وسایل درک مستقیم واقعیت است.» (۴)

یونسکو در ادامه توضیحاتی می‌نویسد:

«... هیچ جامعه‌ای نتوانسته است اندوهِ انسان را از میان بردارد، هیچ نظام سیاسی نمی‌تواند ما را از دردِ زندگی خلاص کند و از ترس مرگ و اشتیاق سوزانمان برای دست یافتن به مطلق، رهایی دهد...

تجربه‌یی سرگرم کننده در نظر دارم که اینجا مجالش نیست، ولی امیدورام که روزی انجامش دهم، به این معنی که می‌توان تقریباً هر اثر هنری و هر نمایشنامه‌یی را برگزید و آن را از دیدگاه مارکسیم، آیین بودا، دین عیسی، اگزیستانیسالیسم و یا روان‌کاوی تفسیر و تحلیل کرد و «اثبات کرد» که اثر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مورد بحث منحصراً و بی‌کم‌وکاست. یکی از این آیین‌ها و مرام‌ها را بیان می‌کند و بی‌هیچ شکّ و شبهه‌یی در تأیید این یا آن ایدئولوژی نوشته شده است. این تجربه برای من چیز دیگری را ثابت می‌کند و آن عبارتست از این که اثر هنری (مگر آن که شبه روشن‌فکرانه باشد، یعنی صرفاً برای بیان و اثبات ایدئولوژی معینی به وجود آمده باشد، چنان‌که در مورد کارهای ؟؟؟ مصداق دارد)، خارج از حیطه‌ی ایدئولوژی است و نمی‌توان به سطح ایدئولوژی تنزلشی داد. ایدئولوژی، هنر را دور می‌زند، بی‌آن‌که در آن نفوذ کند. خالی بودن اثر هنری از ایدئولوژی به معنای تهی بودنش از اندیشه نیست، برعکس هنر، اندیشه‌ها را بارور می‌کند. به عبارت دیگر، این سوفوکل نبود که از فروید الهام گرفت؛ قضیه چنان‌که به وضوح ملوم است، معکوس بود.(۵)

صاحب این قلم و در این جا قصد ندارد که به اثبات یا ردّ نظریه یونسکو یا تینان درباره «هنر متعهد» بپردازد. بلکه مرادم فقط این است که منتقد برای نقد یک اثر باید معیارهایش را در خود اثر و اتمسفر آن بیابد و حق ندارد از خارج چیزی را به اثر تحمیل کند. بهترین نقد، نقدی است که اجازه بدهد اثر از خودش سخن بگوید و عقاید منتقد، دیدگاههای از پیش ساخته شده، تمایلات فردی، سلایق و داوری‌های از پیش تعیین شده را کنار بگذارد و به سه سوال اساسی که پیش‌تر ذکر کردم پاسخ دهد. بی تردید برای پاسخ به آن سؤالات هر نقدی ناچار است که وارد دایره تحلیل شود. تحلیل کلید فهم اثر است. و نیازمند ادراک / perception»، «روساخت» و «ژرف ساخت» اثر می‌باشد.

هنر اصولاً محصول یگانگی «درونمایه / Content» و «شکل/ form» است. برای ادراک یک اثر ابتدا باید شکل آن را دریافت. این بدیهی است که با معیارهای «تراژدی» نمی‌توان اثر «کمدی» را نقد کرد. همچنین یک تئاتر با «طرح اپیزودیک» را نمی‌توان با معیارهای «طرح پیچیده» نقد نمود. منتقدینی که وحشت زده‌اند و عالم نما می‌باشند عموماً در ورطه‌هایی سقوط می‌کنند که ترحم‌برانگیز می‌شوند. بعضی از «مفاهیم» در «تراژدی» و «کمدی» مانند «عناصر» مشترک هستند. امّا کارکرد متفاوتی دارند. برای نمونه؛ «کاتارسیس / Catharsis» یکی از عناصری است که هم در «تراژدی» و هم در «کمدی» وجود دارد. «ارسطو»، «کاتارسیس» را «علت غایی» تراژدی می‌داند و از آن به عنوان حاصل برانگیخته شدن حس ترس و ترحم صحبت می‌کند. امّا هرگز توضیح نمی‌دهد که «کاتارسیس» به چه معنی است؟ «کاتارسیس کمیک» احتمالاً در «پرئتیک» ارسطو بوده که گم شده است. ولی در رساله‌ای که در رم نوشته شده و نویسنده‌اش هم نامعلوم است و به نام رساله «تراکتات» مشهور است. آمده است:

«کمدی تقلیدی است از کنشی صفحکو ناقص - البته کمدی نباید ناقص باشد - که با ایجاد خنده و لذت سبب تزکیه احساساتی از این نوع می‌گردد.»

نام این رساله «تراکتاتوسی کویسیلیانوسی» است که به رساله «تراکتات» یا رساله «کویسیلیان» مشهور شده است. «کاتارسیسی کمیک» چیست؟

گروهی معتقدند که ما مفهوم کاتارسیسم را در کمدی بهتر از تراژدی دریافت می‌کنیم. دو نظریه برای کاتارسیسم کمیک و فهم آن وجود دارد که طبی است:

الف: نظریه خود درمانی یا / homeo pathic.

ب: نظریه دگر درمانی یا / ALo Pathic.

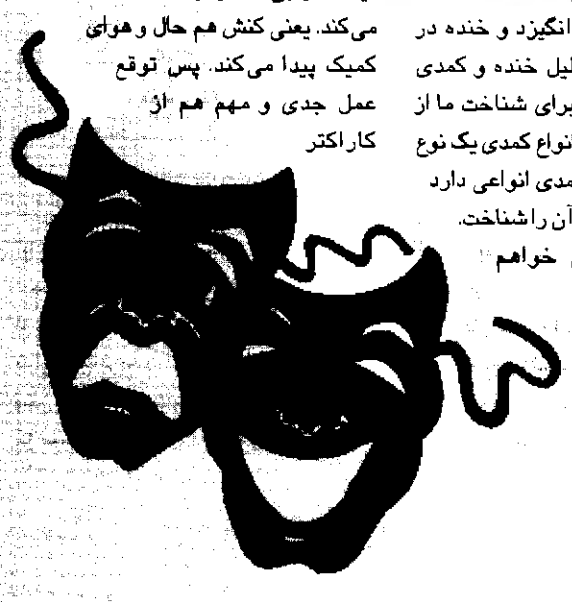
کمدی، خنده را بر می‌انگیزد و خنده در جمع شکل می‌گیرد. تحلیل خنده و کمدی مبحثی فلسفی است که برای شناخت ما از کمدی مهّم است. امّا همه انواع کمدی یک نوع خنده را برنمی‌انگیزند. کمدی انواعی دارد که باید گونه‌های مختلف آن را شناخت.

- در جای خود به آن خواهم پرداخت. - درگونه‌های مختلف کمدی، دو نوع آن خنده متفاوتی را برمی‌انگیزند:

۱-«ماکابر/ Macabre»، ماکابر یعنی خوفناک، هولناک و منحصر به مرگ و میرهولناک است. تلهره مرگ را داشتن. از مسأله مرگ و میرافه کمیک ساختن، یعنی خصلت‌های هولناک مرگ‌ومیر تبدیل به افه‌های کمیک و فرح‌بخش می‌شود. مسأله مرگ اصلاً در این نوع کمدی برایمان مهم نیست. بلکه هیولای مرگ را ما در موقعیت کمدی می‌بینیم. تبدیل یک انسان به حیوان. یعنی بازی با عامل ترسناک مرگ. شگرد در ماکابر این است که تا مرزی از شناساندن پیش می‌رویم که ما تأثرات از مرگ را نتوانیم ببینیم و بپذیریم.

۲- «گروستک / Grotesk» یعنی کمدی خشنی، (مثل نقاشی‌های هول‌آور، مثلاً روز قیامت) که فرم جدی ندارد و کمدی است که آن را وحشتناک کرده است. گروستک نوع نمایشنامه‌ای است که کمدی باشد امّا بر مبنای اضطراب و ترس کمدی ایجاد شود.

در این دو نوع کمدی، «خنده» مفهوم متفاوتی دارد و ما از وحشت نمی‌توانیم بخندیم». حال اگر منتقدی ناآگاه اثری «ماکابر» یا «گروستک» را تراژدی تشخیص می‌دهد، بی‌تردید حاصل کارش جز احساس ترحم و دلسوزی چیز دیگری را بر نخواهد انگیخت. نکته دیگر این‌که در کمدی «کنش» به حد بی‌ارزش بودن تنزل می‌یابد. در صورتی که اهل عمل بودن برای یک کاراکتر تراژیک مهم و واجب است. در کمدی اگر کنش تراژدی هم وجود داشته باشد جدی نیست و بی‌ارزش و مضحک جلوه می‌کند. یعنی کنش هم حال و هوای کمیک پیدا می‌کند. پس توقع عمل جدی و مهم هم از کاراکتر



نداریم. بنابراین بی‌ارزش بودن کنش در کمدی بسیار مهّم است. یکی دیگر از نکاتی را که در کمدی باید در نظر گرفت، «عناصر کمیک در موقعیت‌ها» است که عبارتند از:

۱ـ تکرار: این تکرار با تکرار کلمات و ... فرق دارد و به این معنی است که موقعیتی ثابت می‌ماند و این ثابت ماندن با تحول زندگی تضاد می‌یابد و خنده‌دار می‌شود. به این صورت موضوعی ثابت مدام تکرار می‌شود.

۲ـ قلب یا وارونه‌سازی: اگر موقعیت معینی را وارونه کنیم کمیک می‌شود، مثلاً شخصی مشغول کاری است که برای دیگری فراهم کرده امّا خودش گرفتار آن می‌شود.

۳ـ تداخل متقابل رشته‌ها: یعنی موقعیتی که به دو رشته مستقل از هم وابسته است و در آن واحد به دو معنا قابل درک است. درست همانند موقعیت کنایی که معنایی دارد و ما چیز دیگری را هم احساس می‌کنیم.

برای ادراک یک اثر منتقد ناچار است که ابتدا «شکل» و «روساخت» اثر را دریافت کند. و موقعیت را دریابد و سپس به نقد اثر بپردازد. امّا منتقدی که وحشت زده است، عالم‌نما و متظاهر است، سعی می‌کند در پس «نقاب» واژه‌ها و فضل‌فروشی و صدور احکام کلی آن‌هم از دریچه تنگ و داوری از پیش تعیین شده، اثری را مطرود اعلام کند.

برای روشن‌تر شدن بحث، به نمونه جذابی اشاره می‌کنم که منتقد چگونه از درک ساده‌ترین مفاهیم عاجز می‌ماند و در ورطه‌ای که خالق برای عریان شدن وحشت او گسترده، گرفتار می‌شود.

صاحب این قلم در بروشور تئاتر «گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد!» یک شوخی گروستک با منتقد نماها را تدارک دیدم. در بروشور آوردم:

«توجه: این نمایشنامه وام‌دار: انجیل مقدسی ـ گاتها ـ چنین گفت زرتشت ـ انجیل بارنابا ـ شش صحنه از یک ازدواج ـ راشومون ـ در بیشه ـ دیوان سومنات و ... است. به این وسیله مراتب سپاس خود را اعلام می‌داریم که توانستیم رونویسی ناشیانه‌ای از آنها را ارایه دهیم!!!»

با عنایت به ساختار جمله و نشانه‌های آن، کنایی بودن جمله واضح و مبرهن بود. با این‌همه منتقد صاحب‌نام پیشکسوتی نوشت:

«آقای قادری از انجیل و گات‌های زرتشت و «هیچ و همه چیز» بودا و در فلسفه‌ی «نسبت» که البته مرادش نسبیت است..که پایه‌ی «راشو من» اکیراکوروساوا است، بهره‌گرفته است. چرا؟ چون می‌خواهد گمگشتگی انسان اندیشمند امروزی، خاصه در ایران را نشان بدهد. آیا نیازی به این همه عاریه گرفتن هست.» (۶)

ذکر چند نکته در اینجا ضروری است.

۱ـ مای منتقد تنها معنایی را که دریافت کرده‌ایم را «مقصود» هنرمند می‌انگاریم. چنان که ایشان حکم می‌دهند من می‌خواسته‌ام گمگشتگی انسان اندیشمند امروزی، خاصه در ایران را نشان بدهم! در حالی‌که نه هنگام خلق نمایشنامه و نه هنگام کارگردانی اصلاً به این مفهوم فکر نمی‌کردم. حداقل این‌که مقصود من از خلق این اثر این نکته نبوده است.

۲ـ باور کنید حتی در حد یک کلمه هم گات‌ها و هیچ و همه چیز بهره نگرفته‌ام. فقط دو جمله از شاعری که حتی نامش را هم نمی‌دانم و دوست گرانقدرم آقای جاهد جهانشاه برایم نوشت که بسیار نزدیک به حکمت‌های بودا و زرتشت بود، استفاده کردم. و چون منتقد گران‌قدر مثل من آن شاعر را نمی‌شناسد آنها را به شناخت دم دستی خود ارجاع داده یا در ورطه جمله کنایی من گرفتار شده است.

۳ـ «راشومون» براساس «در بیشه» «آکاتاگاوا» شکل گرفته که تابع طرح است که منتقد گرامی آن را فراموش کرده است.

۴ـ منتقد گرانقدر در جایی دیگر از نوشته خود مدعی است که ««تکرار» پایه و اساسی «مدیتاسیون» فرنگی و به تعبیری «ذکر» ماست و این هر دو به سختی در تئاتر می‌گنجد.» و باز از یاد برده است که تکرار یکی از عناصر کمیک در موقعیت‌هاست.

۵ـ ایشان اساساً گونه نمایشی را با یک اشتباه لپی همان‌طور که در نمایش کالیگولا شاعر خشونت مرتکب شده بودند، خطا تشخیص داده‌اند.

۶ـ ایشان ذکر کرده‌اند: «استفاده از حرکات موزون و میدان بوکس، (البته جالب بود)، با این ترفند، کارگردان می‌خواست جنگ دایمی میان

خودی با خودی را نشان بدهد. این تمهید به زعم من باز تأکیدی بود بر نمایشی که می‌خواست آگاه‌کننده باشد. آیا تئاتر وظیفه‌اش تنها آگاهی‌دهندگی است؟»

که من باور دارم تئاتر تنها وظیفه‌اش «آگاهی‌دهندگی!!!» نیست. امّا ایشان از کجا به مقصود من پی برده‌اند؟

۷. و بعد به من درس داده‌اند: «من برخلاف آقای قادری، نمایشنامه‌نویس» گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد» معتقدم «هیچ‌گاه برای زنده ماندن نباید مرد» فرق بزرگی است میان آنها که «همه چیز دارند» و آنها که «هیچ چیز ندارند.» دسته اول «بدبینند» دسته دوم باید باید «خوش‌بین» باشند. مرگ ناصح خوبی نیست.» عقیده ایشان برای من بسیار محترم است امّا ربطی به اثر من ندارد.

حال چرا از منظر من، ایشان دچار این‌همه خطای آشکار شده‌اند؟ ساده‌ترین دلیلش این است که در اثر جستجوگر «مقصود» خالق بوده‌اند. شکل را دریافت نکرده‌اند. تحلیل نمی‌دانند. احکام کلی صادر می‌کنند که متضاد هم هستند. مثلاً می‌گوید: «هنرپیشگان که باید گفت از کوششی برای تفهیم فنی فروگذاری نکردند، اندیشه و احساس «دیگری» را می‌گفتند کمتر اتفاق افتاد که گفته‌شان چنان‌که گفته‌اند «سخن کز دل برآید نشیند لاجرم بر دل» «جمله را بارها مرور کنید شاید معنایش را دریابید و پی‌جوی چرایی‌ها هم نباشید. چون منتقد وحشت‌زده در پس نقاب پنهان است و فقط حرف می‌زند که حرف زده باشد. حال اگر ایشان این چند نکته بدیهی را به کار می‌بست که:

۱. طرح اپیزودیک چیست؟ چه خصایصی دارد؟ آیا نویسنده به درستی از آن بهره گرفته است یا نه؟ ما می‌دانیم که ارسطو طرح «سلسله وقایع» یا «طرح اپیزودیک» را کاملاً رد می‌کند و آن را طرح نمی‌داند چون این طرح شامل سلسله وقایعی است که پشت سرهم روی می‌دهند و بین این وقایع هیچ ضرورت و احتمالی یا روابط علت و معلولی به چشم نمی‌خورد و فقط به عنوان سلسله وقایعی در کنار هم آمده‌اند. ارسطو در این باره می‌گوید:

«بدترین نوع داستان‌ها و اعمال ساده» داستان‌های معترضه / Episodique» است. داستانی را معترضه می‌نامم که میان وقایع آن، نه بر حسب احتمال و نه بر حسب ضرورت، رابطه‌ای نباشد.»(۷)

در «طرح مرکب» دو یا چند کنش اصلی همزمان با هم روی می‌دهند. در این طرح، تقلید از یک یا دو یا چند کنش است که چنان به هم پیچیده و در هم بافته باشند که به هیچ وجه قابل تفکیک از یکدیگر نباشند. از سویی دیگر کنش در طرح اپیزودیک در تمامی اپیزودها یکسان نیست و هر اپیزودی دارای کنشی است که در آن شروع، میانه و خاتمه هست. بنابراین کنش واحدی در تمامی اپیزودها وجود ندارد. وحدت احساس و یگانگی فضا و حال و هوا در بین اپیزودها می‌تواند از دیگر عوامل پیوند‌دهنده‌ی اپیزودها باشد. مفهوم ساختار نیز در طرح اپیزودیک معنا ندارد.

۲. کنایه چیست؟ کنایه چه تفاوتی با مجاز و ایهام دارد؟ انواع کنایه؟

«کنایه / Irony» را نوعی از «تعلیق/ suspense» دانسته‌اند. «Airon» در زبان یونانی به شیوه صحبت سقراط گفته می‌شد که معنی پنهان‌کاری را می‌داد. سقراط در بحث‌هایش خود را آدم جاهلی جا می‌زد و سعی می‌کرد از جواب‌های طرف مقابل او را به تناقض بیندازد و نطفه «حقیقت» را در او بیدار کند. آنچه را که از کنایه می‌توان دریافت، تفاوت اصولی ظاهر و معناست. ظاهراً چیزی عنوان می‌شود، امّا در حقیقت چیز دیگری به وقوع می‌پیوندد. کنایه نحوه نگریستن ما به امور است. کنایه با اطلاعات در ارتباط کامل است و این اطلاعات به کنایه شکل می‌دهند. کنایه از کنار هم چیدن اطلاعات، موقعیت‌ها، شرایط و... به وجود می‌آید. کنایه مفهومی تکنیکی و فنی است که در نمایشنامه صورت گرفته و در ذهن مخاطب به وقوع می‌پیوندند.

کنایه بیان عکس آن چیزی است که مورد نظر ماست. در واقع پوشیده سخن گفتن است یا دو معنای قریب و بعید که معنای بعید آن مورد نظر گوینده است. در «مجاز» معنای قریب و نزدیک مورد نظر نیست و تنها معنای بعید دارای اعتبار بوده و مورد نظر است. در ایهام هر دو معنا مورد نظر هستند و دارای اعتبار می‌باشند. در ایهام دو معنی وجود دارد که یکی نزدیک و دیگری دور [illegible]

انواع [illegible] از: کنایه سقراطی. کنایه [illegible] کنایه [illegible]

[illegible]

[illegible] باید [illegible] شون [illegible] او [illegible] اوقات [illegible]

برای زنده [illegible]

برای مردن [illegible]

لفظی [illegible] کنایه

موقعیت [illegible] کار [illegible]

همان که در Prapeteia یا دگرگونی ناگهانی در حوادث است. کنایه موقعیت به علت نظم حوادث سرنوشت، تقدیر و Prapeteia به دست می‌آید. در این جا حوادث نقش کنایی به خود می‌گیرند. کنایه موقعیت اساساً کوری آدمی نسبت به موقعیت خود است که بعداً به تدریج آشکار می‌شود.

۳. ادراک چیست؟

ادراک هم بر احساسات [illegible] (آدمی و پروان ذهنی کارگردان) و هم بر آگاهی عمیق و اساسی او از چگونگی آفرینش نمایشنامه دلالت دارد. ادراک مفهومی وسیع‌تر از صرف واکنش احساسی اولیه است. ادراک متضمن جستجویی عمیق در اجرا است که همان تحلیل می‌باشد. و نقدی که فاقد تحلیل باشد، مؤثر نیست!(۸)

نکته دیگر از «وحشت» و «نقاب» را در ژورنالیسم به معنای مصرفی بودن و روزمره آن می‌توان یافت. منتقد در این مصرفی بودن و روزمره بودن وحشت خود را پنهان می‌کند. یا به نوعی به آرامش می‌رسد. یا احساس می‌کند آرامش هنرمند را آشفته کرده است و در شکل مطلوب آن

«بودن» خود را معنا می‌کند.

منتقد تئاتر معنای وسیع و متنوعی دارد. در زبان انگلیسی و فرانسه هر نظریه‌پرداز تئاتری در واقع منتقد است.

نظریه‌پردازان:

۱- حیطه ادبی- نوشتاری/ فیلسوف، ادیب، نمایشنامه‌نویس، متفکر، زبان‌شناس و...

۲- حیطه اجرایی- عملی/ کارگردان، بازیگر، طراح صحنه، نور و...

از این منظر منتقدین به گروه‌های مختلف دسته‌بندی می‌شوند که عبارتند از:

۱- گروه اول: منتقدین هستند که خود دست‌اندرکار تئاتر نیستند، بلکه فیلسوف و متفکرند، عظمت و اهمیت تئاتر آن‌ها را به این سو کشانده است. مثل: ارسطو، افلاطون، دیدرو، ینجه، برگسون، هگل، شوپنهاور، شله گل و...

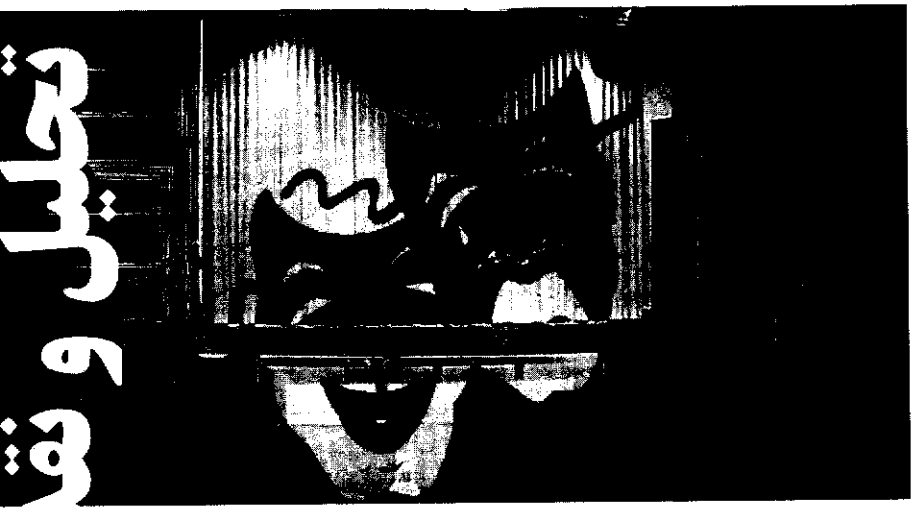
۲- گروه دوم: متفکینی هستند که خود معمولاً از حوزه ادبیات نمایشی به حیطه نقد آمده‌اند. خودشان درام‌نویس نیستند یا کار چشمگیری ندارند. مثل: موراسی، لنگینوس، اسکالیژر، دسپرو، هزلیت، فریتاگ، برونه پیتو، اسلین و...

۳- گروه سوم: درام‌نویسانی هستند که خود درباره‌ی تئاتر و بیشتر ادبیات دراماتیک اظهارنظر کرده‌اند، مثل: جیرالدی بنسیتو، بن جانسون، لوپه دووگا، پیرکرنی، راسین، استیل، لیلو، ولتر، هوگو، زولا، استریندبرگ، شاو، میلر و...

۴- گروه چهارم: منتقدین، تئوریسین‌های نظریه‌پردازی هستند که به آن‌ها «تئاتریکال فرمر/ reformer Theatrical» می‌گویند. این‌ها بیشتر درباره شکل و شیوه جدید تئاتر بحث کرده‌اند. مثل: ریچارد واگنر بادواثر، «کار هنری آینده»، «هدف ایرا». امیل زولا با «نتروکنی» و «ناتورالیسم به صحنه تئاتر»، ایبسن، مترلینگ، پیراندللو، مایاکوفسکی، آندریو، وتیکیه ویچ، برشت، بکت و...

از سویی دیگر، آنتونن آرتور، گُردن کریگ، آدلف اپیا، استانیسلا وسکی، میرهولر، پیسکاتور، گروتفسکی، بروک و...

۵- گروه پنجم: منتقدین مطبوعاتی و حرفه‌ای و ژورنالیست هستند. مثل:



یوجینیوباربا، ریچارد شنچز، کنت تینان و...

در همه این گروه‌ها می‌توان منتقدین وحشت‌زده را سراغ گرفت. که جز ویرانگری هیچ دست‌آوری برای تئاتر نداشته‌اند. و اساساً فراموش کرده‌اند که منتقد پل ارتباط خالق و مخاطب است.

با جمله‌ای از پیتربروک این گفتار را به پایان می‌بریم:

«هنگامی که یک نمایش به پایان می‌رسد، چه باقی می‌ماند؟ جذابیت سرگرم کننده فراموشی می‌شود، اما احساسات قدرتمند نیز از میان می‌رود و استدلال‌های خوب نیز پیوندشان را از دست می‌دهند. هنگامی که احساس و استدلال به خواست تماشاگر به مهار کشیده می‌شود، تابا روشنی بیشتر به درون خود بنگرد، آنگاه چیزی در درون ذهنی به آتش کشیده می‌شود. آن رویداد سوزان طرحی، مزه‌ای، ردپایی، بویی و تصویری در حافظه باقی می‌گذارد. این تصویر اصلی نمایشنامه است که باقی می‌ماند. پرهیبی از آن است و اگر عناصر نمایشی به درستی به هم آمیخته باشد، این پرهیب معنای آن نمایشنامه می‌شود، این ترکیب گوهر آن چیزی می‌شود که می‌خواهد بگوید.»(۹)

این سؤال اساسی هنوز باقی است: آیا منتقدین وحشت‌زده‌اند؟

۱- نقد آقای ایرج زهری بر نمایش در نشریه روزانه بیست و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر ۱۳۸۱ شماره ۸، صفحه ۱۸.

۲- مقاله در مجله "Observer" ۲۲ ژوئن ۱۹۵۸ چاپ شده است.

۳- اوژن یونسکو انظارها و جدل‌ها- مصطفی فریب -بزرگمهر -تهران -چاپ اول - ۱۳۷۰- ص ۱۱۵

۴- پیشین اص ۱۱۶-۱۱۵

۵- پیشین اص ۱۱۹-۱۱۸

۶- نقد آقای ایرج زهری بر نمایش «گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مُرد» در نشریه روزانه بیست و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر ۱۳۸۱ شماره ۷ صفحه ۲۰.

۷- هنر شاعری ارسطو -فتح‌ا... مجتبایی -ص ۸۷

۸- قرار بود برای کالبدشکافی یک نقد وحشت‌زده گفتگویی با آقای ایرج زهری داشته باشم که همراه این نوشتار بیاید که اگر شکل می‌گرفت بسیار جذاب بود ولی حوادث روزگار از جمله خرابی زنگ آپارتمان ایشان، سفر، فرصت کم، نخواندن نمایشنامه مورد بحث و الخ این فرصت طلایی را از من دریغ داشت!

۹- اوتز: چیمز روزا تئاتر تجربی- چاپ اول- سروش، تهران -۱۳۶۹- ص ۲۲۱- ۲۳۰.