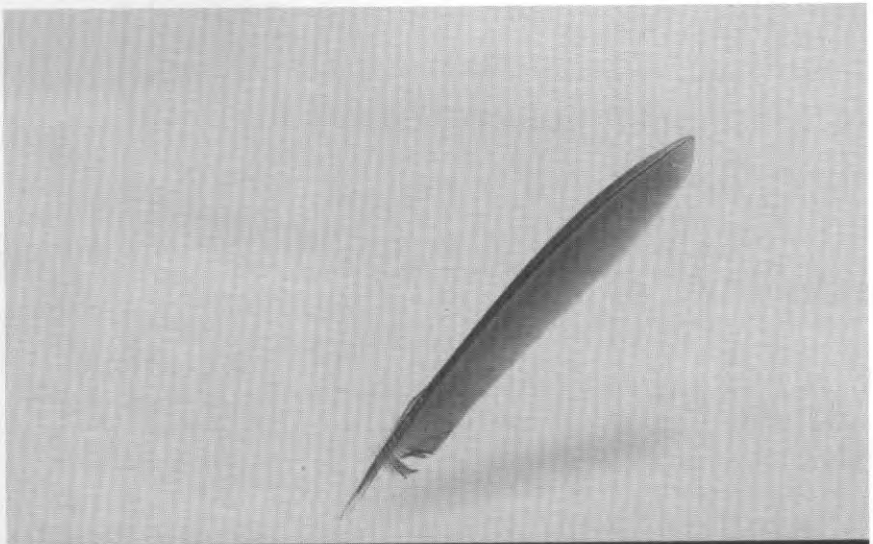


عاشقانه‌های یک سلاخ

نقد کتاب: «نقد تئاتر» نوشته ایرونیگ واردل

ترجمه: فرشید ابراهیمیان، لیلی عمرانی

انتشارات قطره

هومن نجفیان

دیباچه: کتاب حاضر ادبیات نقد را مورد بررسی قرار می‌دهد اما این بررسی فقط براساس نگاه متفکرانه، شکل نمی‌گیرد بلکه، نویسندهٔ کتاب قصد دارد بی‌پیرایه بر احساسات خواننده خود تأثیر بگذارد واردل در کتاب حاضر با خواننده اثر به هزارتوی‌های ناشناخته نقد، پای می‌گذارد. واردل قدیس نیست و ادعای پاکدامنی ندارد. حتّی نقد را با آیه‌های نورانی، متبرّک نمی‌کند، زیرا او می‌خواهد حقایق زندگی نقادانه را، برای خواننده روشن کند. بنابراین گاهی برای بیان حقیقت، منتقدان را مورد عتاب قرار می‌دهد و زندگی آنان را به آتش می‌کشد اما در پایان خاکسترشان را برای تبرک، نگه می‌دارد.

نقدشناسی: واردل برای آنکه اندیشه خود را شرح دهد به تعاریف واژگان نقد می‌پردازد. این واژگان به دو بخش تقسیم می‌شود:

۱. بخش اول: گروه واژگانی که به طور شفاف موضوع را برای خواننده تفهیم می‌کند.

۲. بخش دوم: واژگانی که برای مخاطب قابل فهم نیست.

۱. بخش اول: گروه واژگانی که به طور شفاف موضوع را به خواننده تفهیم می‌کند. این بخش به سه گروه تقسیم می‌شود.

گروه الف) واژگان کلیدی نقد
گروه ب) واژگان هم‌خانواده
گروه ج) واژگان فرعی

بخش اول: گروه الف) واژگان کلیدی نقد: واردل در این بخش، واژگان کلیدی نقد را مورد مطالعه قرار می‌دهد. این واژگان به طور مستقیم، با واژه نقد هم‌خانواده‌اند. در کتاب حاضر فصلی مستقل، پیرامون این واژگان، وجود ندارد اما این واژگان همانند اکسیژن، دنیای واردل را به تصرف خویش درآورده است. این واژگان عبارت‌اند از:

۱. نقد: «نقد، با عبارت زیراکه، کار خود را آغاز می‌کند»(ص۷۴) «نقد شامل توصیف و تفسیر ایده‌آل همیشه از طریق وصف، صورت می‌پذیرد» (همان صفحه)

۲. منتقد: «منتقد، فردی است که وجود دوگانه‌ای دارد یعنی به طور هم‌زمان، هم برای جماعت تئاتری می‌نویسد، هم برای مورخان تئاتر فردا، لیکن در عمل غیرممکن است بتواند خود را به دو نیمه تقسیم کند، همان‌گونه که در هر نقدی آنچه را باید بگویید واضح و روشن توضیح می‌دهید و سپس دم فرو می‌بندید»(ص۳۱)

واردل پیش از آنکه به اهمیت دانش و توانمندی ذهنی منتقد اشاره کند، به فردیت منتقد توجه می‌کند و می‌نویسد: «اگر وانمود کنید که قضاوت شما از منطقی فکری نشئت گرفته است. در چنین شرایطی باید گفت ارزش پیگیری یا تعقیب یک بحث در آن است که آن بحث، عقیده و نظر شما را در بوته آزمایش قرار دهد. بدیهی است که چنین بحثی، هر نوع تعصبی را به بند می‌کشد، به احتمال قریب به یقین، سبب پیدایی بصیرت‌های تازه و نو، در امتداد راه می‌گردد. لیکن به‌راستی شما کیستید؟» (۷۴ـ۷۵) «نقد و بررسی مستلزم بهره‌گیری از آن چیزی است که وی، شخصاً آن را کسب و درک کرده است.»(ص۷۷) «بدین‌سان به تعداد شخصیت‌های انسانی، می‌تواند نقدهای متفاوت و متغیر وجود داشته باشد.»(ص۹۸)

گروه ب):
واژگان هم‌خانواده:
این واژگان هم‌خانواده و زیرمجموعه واژگان کلیدی نقد می‌باشند و مانند واژگان اصلی در متن کتاب شناورند و واردل فصل معینی را برای حضور آنان طراحی نکرده است. تعدادی از این واژگان عبارت‌اند از:

۱. نقد علمی یا بی‌طرف: «این پرسش، فرض را بر آن می‌گذارد که نقد باید علمی و بی‌طرف باشد، لیکن پاسخ، آن است که نباید چنین باشد زیرا نقد علمی و بی‌طرف همانند اردکی لنگ است.»(ص۷۵)

۲. جایگاه نقد: «این احساس که، نقد همانند دانشکده‌ای است که کسی را یارای گریز از آن نیست و هر فردی بخواهد متنی را مطالعه یا آن را روی صحنه ببرد لاجرم با آن سروکار خواهد داشت سبب شده است که هیچ کارگردانی از آن رویگردان نباشد.»(ص۱۹۱)

۳. دانش منتقدان: «در واقع او باید با، هر رخداد جدیدی کارش را از نقطهٔ صفر شروع کند. اینکه او پنجاه اجرا از مکبث دیده است هیچ ارتباطی به آنچه امشب و اکنون می‌بیند ندارد بنابراین، آنچه اهمیت دارد کیفیت‌های ویژه و جزئیات تعیین‌کنندهٔ اثر جدید است»(ص۹۷) واردل دربارهٔ برتری اندیشه منتقدان، نسبت به کارگردان‌ها، می‌نویسد: «نظر به اینکه منتقدان به تماشای آثار بیشتری نسبت به کارگردان‌ها می‌نشینند، از ایده‌های تازه‌تری نیز، برخوردارند. به‌ویژه زمانی که آن‌ها برای یافتن این ایده‌ها به خارج سفر می‌کنند.»(ص۱۵۱) واردل دربارهٔ خلاقیت هنری منتقدان می‌نویسد: «این حقیقت که، اکثر منتقدان کارگردان نیستند. به قوّت خود باقی است»(ص۱۹۱) «اما من به یاد نمی‌آورم منتقدی را که، در پنجاه سال اخیر از راه بازیگری امرار معاش کرده باشد. بالعکس، عده‌ای هستند که نمایش‌های قابل توجهی نوشته‌اند. زیرا از ابزار مشترکی که همان واژه‌ها هستند سود می‌برند. یعنی زمینهٔ مشترک نویسندگی و سروکار داشتن با واژه‌ها، گاهی سبب تشویق آن‌ها به نگارش نمایشنامه می‌شود. مسلماً آن‌ها، از چنین زمینه‌ای در دنیای بازیگری، برخوردار نیستند.»(ص۱۶۹)

۴. وظایف منتقدان: «حداقل وظیفه یک منتقد، آن است که اطلاعات کافی را در اختیار خواننده قرار دهد وی ابتدا باید به تصویر رخدادها بپردازد سپس نظر خود را نسبت به آن اضافه کند.»(ص۹۶) «اگر منتقد، استاد دانشگاهی خرف یا نمایشنامه‌نویسی باشد که به شرح اتفاقات میان دو کمیسیون می‌پردازد، یا یک مدافع حقوق زنان باشد که نسبت به حقوق انحصاری مردان در نقد خود معترض است، آن‌وقت عناصر شخصی، بنا به مقتضیات بسیار، متفاوت می‌گردد. لیکن هدف باید بیان عقیده‌ای باشد که از خلال تَن صدایی، به‌وضوح، شنیده می‌شود. این مسئله برای خواننده اهمیت زیادی دارد. ازاین‌رو منتقد ملزم است دریافت خود از نمایش را، برای او تبیین کند. کار اصلی منتقد همین است.»(ص۹۷) نکته‌ای که در این نوشتار بسیار حائز اهمیت است، توصیف‌های واردل می‌باشد «استاد دانشگاه خرف»، مدافع حقوق و... این نکته‌ای بسیار جذاب است. واردل معتقد است که نقدهای نویسندگان باید انعکاس‌دهندهٔ صدای آنان باشد و این صدا، ریشه در جایگاه اجتماعی، زندگی فردی و پیشهٔ آنان دارد و منتقدان نباید این صدای روشن را، از یاد ببرند. این صدا، اغلب در نقدها مانند لامپ سوخته‌ای است که در انتظار یک برق‌کار ماهر است تا آن را از حبابش بیرون آورد. یا اگر این صدا از حنجرهٔ منتقدی رها شود فریادی به آسمان برمی‌خیزد که منتقد باید خونسرد باشد و فقط نقدی علمی و آکادمیک بنویسد. و به پیوست آن، این حکم صادر می‌گردد که تا زمانی که منتقد، نقد علمی را نیاموخته است، حق انتقاد کردن را ندارد. «آنچه مهم است این است که شما هرگز نباید قلم بطلان بر نشانه‌های شخصی خود بکشید»(ص۷۶) اما با این مقدمه، تصوّر نکنید که واردل منتقدان پرخاشگر را تأیید می‌کند. «هرگز اجازه ندهید مشاجره و نزاع بر سر اختلاف نظر با کسی، بر احساس واقعی شما نسبت به نمایش، تأثیر بگذارد.»(ص۱۵۹)

۵. بدترین منتقدان: «بدترین منتقدان، منتقدانی هستند که در نقشی فرو می‌روند و در آن باقی می‌مانند. این نوع از منتقدان، سویه قلدرانه را در خود تقویت می‌کنند، تواضع و فروتنی خویش را، به حداقل درجه، کاهش می‌دهند. اعتماد به نفس چنین منتقدانی وابسته

به قدرت بیان مخربشـان است. تحسین الزامی آن‌هـا (اگر تهدیدی به حسـاب نیاید) بی‌فایده خواهد بـود. ازاین‌رو، رفتار و منش منتقد (مثل رفتار ما با آدمی تازه آشـنا شده) از نمایشی به نمایش بعدی تعدیل می‌شود.»(ص۹۷)

گروه ج)
واژگان فرعی:
واردل در این بخش، به واژگانی اشاره می‌کند که با واژه‌های کلیدی نقد، هم‌خانواده نیسـتند. امـا ایـن واژگان مفاهیم نقد را بـه خوانندگان تفهیـم می‌کنـد. واردل بـرای تفهیم اندیشـه خود، به تشـریح معنای ایـن واژگان می‌پردازد. به این ترتیب خواننده، اندیشـه او را به‌روشـنی درک می‌کنـد. واردل، بخشـی از ایـن واژگان را در فصـل سـوم کتـاب خـود درج می‌کند و دربارهٔ آن می‌نویسـد: «اجازه دهید با مجموعه سـیاهی از اصطلاحـات انتقادی شـروع کنم، اصطلاحاتـی نظیـر "تحسـین‌آمیز" و اخـراج. واژه‌هایـی کـه می‌توانند، کل نوشـته منتقد را بی‌اثر سازند. اصطلاحات دیگری هم وجود دارد که هشداردهنده‌اند. این اصطلاحات، احتمالاً در زمان چاپ کتاب منسـوخ شـده‌اند لیکن سایر اصطلاحات، دائمی‌انـد.»(ص ۸۰ - ۸۱) ما برای آشـنایی بیشـتر به تعدادی از این واژگان اشاره می‌کنیم:

۱. روشمند: «این اصطلاح، زمانی به کار گرفته می‌شـود که منتقد قادر به نام‌گذاری سـبک و احتمالاً فهـم آنچه بر روی صحنه اتفاق می‌افتد نیسـت، بنابراین با استفاده از این اصطلاح کلی می‌گوید "نمایش از سـطح خـودش فراتر رفته اسـت." لیکن از مسـئولیت بیان چگونگی آن، یعنی اینکـه چگونه نمایش به چنین سـطحی ارتقـا یافته اسـت اجتنـاب مـی‌ورزد همانند (متظاهران)»(ص۸۲)

۲. تصنعی: «این واژه‌ها، بیشـتر در مورد بازی بازیگـران به کار گرفته می‌شـود همان‌گونه که روشـمند در مـورد کل اجرا. به عبـارت دیگر تصنعی واژه‌ای اسـت کلی، که شـامل دعوت و رفتار تکراری هنرپیشـه می‌شود. در این صورت منتقد، بی‌آنکه به توصیـف آن بپردازد آن را به حال خود رها می‌کند اما، برخی از بازیگران مکرراً شگردهای بیانی خود را گسترش می‌دهند. این عمـل تدریجاً به کار معمولـی که قدمت زیادی هم دارد مبدل می‌شـود. در چنیـن حالتی اگر منتقد موفق به کشف عادات بشود ممکن است کار مفیدی انجام دهد. مثل حرکت عادت‌شـدهٔ میشـل مک لیاموآر که دسـتش را درحالی‌که به نظر می‌رسـید حباب نازکـی را می‌ترکاند به بالای سرش می‌رسـاند. لیکن چنان‌که پیش از ایـن نیز، تصریح کـرده‌ام اسـتفاده از این واژه، جهت برچسـب زدن به هنرپیشـه‌ها، بی‌فایده اسـت.»(۸۴ - ۸۵) بخش دیگـری از این گروه واژگان، در فصـل ویـژه‌ای طراحی نشـده‌اند و همانند پرنده در آسـمان اثر، پرواز می‌کنند اما واجد همان تعاریف پیشین‌اند. به تعدادی از این واژگان توجه فرمایید:

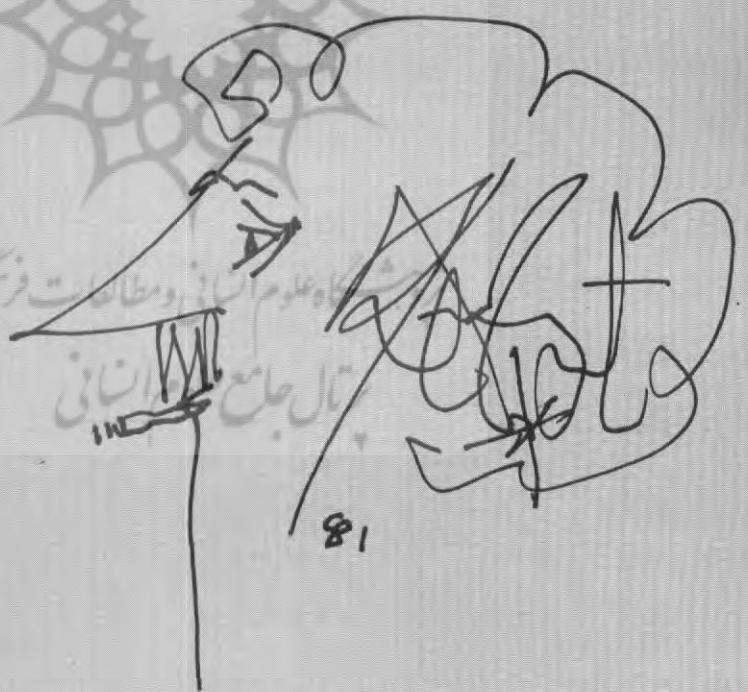
۱. تم یـا درون‌مایه: «آنچه بیش از هرچیز در کار منتقدان رواج دارد بررسـی تم و درون‌مایهٔ اثر، به جای نمایش است. این عادت نزد منتقدان آزادی‌خواه نسـل من، که تمایـل دارند از تئاتر وسـیله‌ای جهت اغراض سیاسی خود بسازند و پاسـخی مطمئن به مسـائلی چون نژادپرستی، غرور جنسـی، فسـاد جنسی، فسـاد پلیسی، و تنفـر، تغییر بدهند بیشـتر به چشـم می‌خورد و زمانـی که نمایش بر حسـب تصادف به طرح چنیـن موضوعاتـی می‌پردازد ما را از وسوسـه قوی‌تری، جهت طرح نیّـات خیرخواهانه خود، برخوردار می‌کند.»(ص۱۲۶)

۲. حکم: «حکم صادر کردن، یا حکمی بودن، نشانگر تکبر و خوی یگانه‌بینی است در این صورت "حکمی" بدون آنکه برای خود دردسرهایی نظیر (پیدا کردن شاهد و گواه) ایجاد کند خیلی سریع و با عجله به نتیجه می‌رسد.»(ص۶۷) و در ادامه مطلب خود می‌نویسـد: «این همان اصطلاحی اسـت که، منتقدان به‌دفعات در مورد بازیگران به کار می‌برند؛ بدین معنا که به جای سـاختن

و بهبود بازی یک شخصیت، رفتاری می‌کنند که بازیگر به‌شدت در مقابل آن موضع می‌گیرد، شخصیت را با نقطه‌نظرات و اندیشه‌های خود ارائه می‌دهد.» (همان صفحه) اما این اصطلاح کاربرد دیگری نیز دارد و آن هنگامی است که یک منتقد باتجربه، پیرامون نقدی که منتقدی جوان نگاشته اظهار نظر کند و با بیان این اصطلاح، به او تذکر دهد که با تأمل بیشتری به نگارش بپردازد. این اصطلاح با تعبیر دوم در میان منتقدان، سردبیران مجلات تخصصی تئاتر در ایران، بسیار رایج است.

۲. بخش دوم: واژگانی که برای مخاطب قابل فهم نیست:

واردل در این بخش، به واژگانی اشاره می‌کند که برای مخاطب اثر، قابل درک نیست. این واژگان توسط واردل طراحی نشده‌اند. اما او آن‌ها را به شیوهٔ فردی به کار می‌برد. اما هرگز نمی‌تواند تفکر خود را به‌درستی تبیین کند. زیرا واردل هرگز تعریف مشخصی از این عبارات ارائه نمی‌کند. «آنچه منتقدان باید به آن واکنش نشان دهند برداشت نابه‌جا و غلط از آثار مفهومی است»(ص۱۹۹) اما آثار مفهومی چیست؟ «من خود شخصاً، همچون منتقدان دیگر به یک طبقه‌بندی ذهنی میان آثار "مفهوم" و "نامفهوم" دست یافته بودم اما اینک گمان می‌کنم (حداقل در مورد آثار کلاسیک) هیچ اثری نیست که فاقد مفهومی باشد»(ص۱۹۷) ولی معیار این طبقه‌بندی مشخص نمی‌شود. اما آنچه از مفاد گفتار واردل برمی‌آید این است که این معیار برای خود او نیز، قطعی نیست. زیرا واردل هنگامی تصور می‌کرد که تنها بخشی از آثار کلاسیک، در زیرگروه آثار مفهوم قرار می‌گیرند اما با گذشت زمان، این تصور تغییر یافته است. ولی علت این تغییر دیدگاه، برای ما روشن نیست زیرا دانستن آن می‌توانست همانند نوری تاریکخانهٔ آثار واردل را روشن کند. اما واردل هرگز این نکته را تبیین نمی‌کند که مرز آثار مفهوم و آثار نامفهوم تا کجاست؟ و مکاتب ادبی، چه تأثیری در شکل‌گیری آثار مفهوم یا نامفهوم دارند؟ هدف از این عبارت، آن است که این پرسش اصلی را طرح کنم که چرا واردل به جای عبارت «اما اینک گمان می‌کنم (حداقل در مورد آثار کلاسیک) هیچ اثری نیست که فاقد مفهومی باشد»(ص۱۹۷) به جای عبارت (حداقل در مورد آثار کلاسیک) عبارت حداقل در مورد آثار رئالیسم را نمی‌نویسد. یا مکاتب دیگر را جایگزین آن نمی‌کند. واردل می‌بایست دلیل این انتخاب را، برای خوانندگان اثرش بیان می‌کرد. نکته دیگر آنکه، واردل تا دیروز تعدادی از آثار کلاسیک را در گروه آثار نامفهوم قرار داده بود به این عبارات توجه فرمایید: «اما اینک گمان می‌کنم (حداقل در مورد آثار کلاسیک) هیچ اثری نیست که فاقد مفهومی باشد»(ص۱۹۷) ولی امروز بدون دلیل مشخص (این دلیل برای خواننده نامشخص است. درصورتی‌که این مکاشفهٔ درونی، باید توسط نویسنده برای خواننده تشریح شود) این آثار را در گروه آثار مفهوم قرار می‌دهد. نکته دیگری که بر این تاریکی می‌افزاید عبارت آثار نامفهوم است؟ «من خود شخصاً همچون منتقدان دیگر به یک طبقه‌بندی ذهنی میان آثار مفهوم و نامفهوم دست یافته بودم» (همان صفحه) اما این عبارت به چه معناست؟ واردل هرگز این نکته را تبیین نمی‌کند. آیا این نامگذاری برای تفکیک و شناسایی آثار است یا به معنای ارزش‌گذاری آثار است؟ واردل دربارهٔ این پرسش، سکوت می‌کند. ولی به فهرست کارگردانانی اشاره می‌کند که به آثار مفهومی می‌پردازند. واردل می‌نویسد: «پیتر بروک، گروتفسکی، استرلر و حتی کارگردان‌های جوان‌تری چون میشل باگدانف و اندری سربان که به کارهای مفهومی شهرت دارند»(ص۱۹۸) نکتهٔ شایان ذکر این است که، پیتر بروک آثاری از پیتر وایس (مارا ـ ساد) و آنتوان چخوف (باغ آلبالو) را در کارنامه خود دارد که این آثار در زیرمجموعه آثار کلاسیک قرار نمی‌گیرد. اما واردل نام بروک را در مجموعه کارگردان‌هایی قرار می‌دهد که به آثار مفهومی می‌پردازند. در خاتمه واردل به نمایش «اردک وحشی» اثر ایبسن اشاره می‌کند و می‌نویسد: «بهترین اجرایی که تا کنون من از آثار ایبسن دیده‌ام اجرای ماتیوس لنگهوف در برلین شرقی از «اردک وحشی» می‌باشد اجرایی که سراسر پرده اوّل خود را، به تکنیک‌های ابداعی، تصاویر مرئی و نامرئی، عکس‌برداری هلمار و سایر نکاتی که به طور طبیعی در متن وجود دارد



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و تمامی کارگردان‌ها در اجرای خود از آن سود می‌جویند، اختصاص داده بود خانه اکدال اتاق زیر شیروانی با استودیوی عکس‌برداری در بالای صحنه بود که نیمکتی دراز و تابلویی از منظره را در خود جای می‌داد. چنین خانه‌ای قطعاً نشانگر پندارهای رمانتیک شخص هلمار بود. پنداری که هنگام مرگ هدویج و عکس‌العمل فوری و بی‌وقفه وی، در حمل جسد به استودیو و گرفتن تصاویری از او تجسم بیشتری می‌یافت. پس از آن پرده فرومی‌افتد (درحالی‌که کلیت صحنه از طریق نورافکن‌ها روشن می‌شود) تصویر باشکوه دخترکی معصوم که زندگی کوتاه خود را در فقری مطلق سپری ساخته است در برابر پس‌زمینهٔ آبدره‌های آرمانی‌شده متعدد، بر ما هویدا می‌گردد» (ص ۱۹۸ ـ ۱۹۹) واردل در این عبارات گزارشی، می‌کوشد اندیشه خود را تفهیم کند اما این گفتار نیز دچار تناقض است زیرا نمایشنامه «اردک وحشی» هرگز در گروه ادبیات کلاسیک قرار نمی‌گیرد. واردل با کدام استدلال آثار بروک و ایبسن را در گروه آثار مفهومی قرار می‌دهد؟ پاسخ به این پرسش می‌توانست از ابهام متن بکاهد.

نویسنده ژورنالیست: واردل یک ژورنالیست است. اما چرا یک ژورنالیست کتاب حاضر را مکتوب می‌کند؟ این نکته به سرزمین واردل بازمی‌گردد، در انگلستان مطبوعات جایگاه حائز اهمیتی در شکل‌گیری تئاتر دارند و ژورنالیست‌ها فقط روزنامه‌نگار نیستند بلکه ایده‌پردازان تئاتر هستند، بنابراین فقط به گزارش رویدادهای تئاتری نمی‌پردازند بلکه در نحوهٔ تکوین آن‌هم، سهیم‌اند. نکتهٔ دیگر آنکه واردل نیز همانند همکاران خود بارها شاهد بیداری صحنه‌های تئاتر بوده است او از نزدیک با بزرگانی مانند هارولد پینتر و یوجین اونیل در ارتباط بوده است از سویی دیگر واردل میراث‌دار بزرگانی مانند جی.اچ.لی‌وز بوده است ازاین‌رو توانایی او فقط به ذات اندیشمندش بازنمی‌گردد بلکه او از یک پشتوانه فرهنگی برخوردار است این نکته بر اعتبار اثر حاضر می‌افزاید اما چشم اسفندیار واردل همانا تأکید بیش از اندازه او به مباحث ژورنالیستی است به گونه‌ای که واردل تصور می‌کند خواننده اثر او همانند او از خبرهای روز تئاتر آگاه است و هر روز مطبوعات و مجلات تئاتری را مطالعه می‌کند بنابراین بسیاری از ارجاعات او برای خوانندگان کتاب بیگانه است. این بیگانگی فقط متوجه خوانندگان فارسی‌زبان کتاب حاضر نمی‌گردد. ذات کتاب تخصص ایجاب می‌کند که مباحث جامع و جهانی باشد. به این معنا که خواننده در هر کجای گیتی به کتاب تخصصی تئاتری دست یابد بتواند آن را مورد مطالعه قرار دهد و اشارات کتاب برای او قابل فهم باشد. اما این حادثه در کتاب حاضر، کمتر شکل می‌گیرد. به این عبارات توجه فرمایید: «درس بزرگی که می‌توان از جشنواره "چی چستر" آموخت این است که، این جشنواره کار خود را خوب آغاز کرد این مسئله سبب شد تا کارگردان‌ها بیاموزند که چگونه می‌توان از این فضا استفاده برد. ازاین‌رو، مادامی که فضای ارائه‌شده خالی از تردید می‌باشد طبیعت واقعه مشروط می‌شود و این پرسش مطرح می‌گردد که به‌راستی کار منتقد چیست؟»(ص۲۰۸) اما واردل کوچک‌ترین اشاره‌ای به نحوهٔ برگزاری جشنوارهٔ فوق نمی‌کند و خواننده، احساس می‌کند که، بخشی از یک روزنامه را می‌خواند. برای آنکه، تمام روزنامه را در اختیار ندارد معنای خبر آن را نمی‌فهمد. ارجاعاتی از این دست، در جابه‌جای اثر، موج می‌زند به این عبارات توجه فرمایید: «اما، زمانی که منتقد موضع واحدی اتخاذ می‌کند، یعنی آن‌گاه که موفق می‌شود جماعت را متقاعد سازد که همان چیزی را ببینند که او دیده است، آن‌وقت کار او ارزشمند است و خود او به‌یادماندنی. نمونه‌هایی که بلافاصله یادآور این مسئله می‌شود تذکر هارولد هوسن در جشن تولد پیتر، مندرج در «ساندی تایمز» مورخ ۲۵ مه ۱۹۵۸ رونالد برایدن در نمایش روزنکرانتس گلیدسترن مندرج در نشریه آبزور مورخه ۲۸ اوت ۱۹۶۶ و کوردلیا اولیور در روزی در مرگ جواگ پیتر نیکلاس مندرج در نشریه گاردین مورخ ۱۹۶۷ می‌باشد. همه این نقدها واجد تحسین‌های نابه‌جا و ناسنجیده‌ای بودند که برای نویسنده نتیجه معکوسی داشت.»(ص۲۹) واردل می‌بایست بخشی از این نقدها را در متن کتاب خود منعکس می‌ساخت یا بخشی از نقدها را به‌عنوان پیوست، زمینهٔ کتاب می‌کرد تا خوانندگان اثر او به این منابع دست یابند. زیرا شعاعی که خوانندگان کتاب‌های تخصصی تئاتر را دربر می‌گیرد به‌مراتب از یک روزنامه و نشریه، بیشتر است. کتاب‌های تخصص تئاتر، در اقصا نقاط دنیا انتشار می‌یابد و در تاریخ تئاتر، ثبت می‌شود اما روزنامه و مجلات کمتر از این امتیاز برخوردارند. ولی اشارات واردل فقط برای افرادی قابل فهم است که به این نشریات دست یابند. نکتهٔ دیگر آنکه بر فرض محال، تمام خوانندگان کتاب واردل نشریات حاضر را در کتابخانهٔ شخصی خود دارند و در کمترین زمان ممکن به‌راحتی می‌توانند این آثار را مطالعه کنند اما امکان این نکته که این خوانندگان فرضی بتوانند اشارات او را دریابند بسیار اندک است. برای آنکه واردل در کتاب خود هرگز به این نکته اشاره نمی‌کند که چرا این آثار مکتوب نابه‌جا و نسنجیده است؟ و نکته دیگر آنکه، تأثیر این آثار نسنجیده بر هنرمندان چگونه شکل گرفته است؟ و کدام خطای این هنرمندان بر اساس این آثار نابه‌جا نگاشته است؟ خوانندهٔ کتاب، فقط شاهد یک گزارش ژورنالیستی صرف است. گزارشی که در یک کتاب تخصصی نقد، فاقد کاربرد است. زیرا این داده‌ها هرگز به اندیشه، تبدیل نمی‌شود و در حد اطلاعات غیر کاربردی باقی می‌ماند. «زمینهٔ اصلی کلر موسیقی بود. لیکن هر منتقد تئاتری که کاتالوگ پوست کنایه وی را بخواند آن‌چنان تکان می‌خورد و آن‌چنان منقلب می‌شود که درصدد گوشه‌نشینی و انزوا برمی‌آید. در غایت امر تنها کاری که از او برمی‌آید، مردود جلوه دادن آن است. من در بیشتر موارد با او موافقم. اگر صرفاً دشمنی سبب می‌شود که شما در سمت فرماندهی باقی بمانید (زیرا اگر شما را از نظر ذهنی تغذیه می‌کند) در آن صورت باید گفت: نگارش اخطارهای خصمانه به‌مراتب ساده‌تر خواهد بود. تصور کلی بر آن است که تحسین، انسان را زیردست و واجد نقشی فرعی می‌سازد.»(ص۷۰) این ارجاعات برای خواننده کتاب بی‌معناست. برنوشت یک نمایش، آن‌هم برنوشت نمایش فردی که بیش از آنکه تئاتری باشد موزیسین است، واردل تصور می‌کند با بیان این عبارت، خواننده باید به کدام اطلاعات دست یابد و چه واکنش را انجام دهد آیا او تصور می‌کند که این برنوشت در دست خوانندگان کتاب حاضر قرار دارد که آن‌ها با مراجعه به آن، اندیشه او را دریابند. واردل با کدام پشتوانه تئوریک، این عبارات را مکتوب می‌کند؟ «بررسی و تدقیق آثار کلر از این حسن برخوردار است که ما را با آدم‌هایی نظیر شومان و هوگو ولف آشنا می‌سازد»(ص ۷۲ـ۷۳) حتی

برای مؤلف محترم، این نکته آشکار است که خوانندهٔ کتاب با تفکرات شومان آشنا نیست. زیرا واردل در ادامه نوشتار خود می‌افزاید «یعنی شومان روزنامه‌نگاری که در تضاد آشکار با اسکار لتی و هایدن قرار دارد، به‌شدت موجب تکذیب آن‌ها می‌شود و ولف هوگویی (هوگو ولف یا ولف هوگو کدام نام درست است؟) که بساط برامس را درهم می‌ریزد و وی را تکه‌تکه می‌کند.»(ص۷۳) نکتهٔ دیگری که باز حیرت خواننده را برمی‌انگیزد این است که مؤلف اغلب فقط به نام خانوادگی اشخاص اکتفا و از ذکر نام کوچک او اجتناب می‌کند این نکته در پاره‌ای از صفحات، بر ابهام اثر می‌افزاید. برای مثال، زمانی که در مبحث نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی نام اشخاصی مانند برشت، پینتر می‌آید موضوع برای خوانندگان شفاف و روشن است زیرا آن‌ها از شهرت جهانی برخوردارند و اسامی این افراد هر روز ترجیع‌بند کلام خانوادهٔ تئاتر است اما این عنوان در مورد اسامی روزنامه‌نگاران صدق نمی‌کند ولی واردل به این نکته باریک و حساس توجه نمی‌کند.

نقد یا ژورنالیسم: ایرونیگ واردل نقد را مترادف ژورنالیسم قرار می‌دهد و درصورتی‌که ژورنالیسم فقط یکی از شاخه‌های نقد تئاتر، به شمار می‌آید به این عبارات توجه فرمایید: «این اظهار نظر یک منتقد است. بنابراین، ممکن است شما از او خواسته باشید چنین پاسخی به پرسش شما بدهد. شبیه چنین ادعایی از جانب آدم‌هایی مطرح می‌شود که نقشی هم در ارتقا و تعالی کار نقد ندارند به طور مثال برشت»(ص۳۰) برشت بر اساس نگاه نقادانه خود به درام، تئاتر اپیک را طرح‌ریزی می‌کند او به طور هم‌زمان هم ارسطو و هم تئاتر استانیسلاوسکی را مورد انتقاد قرار می‌دهد بنابراین دیدگاه واردل در این خصوص فاقد ارزش کارشناسی است. واردل دو عنصر زمان (زمان نگارش نقد) و مکان (مکان چاپ نقد) را امری حائز اهمیت در شکل‌گیری ساختار نقد، برمی‌شمارد و پیرامون آن می‌نویسد: ما برای اختصار نوشتار، فقط به مبحث مکان چاپ نقد، اشاره می‌کنیم، به تصوّر نگارنده این تقسیم‌بندی اندیشمندانه و بکر است.

مکان چاپ نقد: «روزنامه‌های نیم‌قطعی و مصوّر، یعنی همان روزنامه‌هایی که ستون کوچکی در اختیار دارند، بدترین آن‌ها به شمار می‌روند. زمانی که شما با اختراع معانی و مفاهیم جعلی، ذهن خوانندگان را از بحث اخیر تحدید سلطنت به سوی جزءجزء، یا پاره‌پاره کردن طرح هملت سوق می‌دهید جایی برای سخن گفتن دربارهٔ نمایش باقی نمی‌ماند»(ص۹۸) واردل در کتاب خود، همچنین به موضوعات زمان پخش مجله (ص۹۸) زمان نوشتن نقد (ص۹۸) نقدها و مقالات یک شبه: (ص۱۰۰) اشاره می‌کند.

نقد و نویسندگان: واردل مطالب بی‌شماری را دربارهٔ نویسندگان نمایشنامه، بررسی نمایشنامه و ارتباط منتقدان با نمایشنامه و نقد نمایشنامه را در جابه‌جای کتاب خود، منتشر می‌کند. «شایع‌ترین دلیل خسته‌کنندگی هر نمایش "طرح" نمایشنامه آن است. طرحی که در اکثر موارد ناتمام می‌ماند و شاید هم "روایت" درستی از آن صورت نگرفته است. والتر کر و به نتیجه‌ای نمی‌رسد نمایش برشت را به دلیل حذف تعلیق، مورد انتقاد قرار داده، (آن‌ها را خسته‌کننده یافته) و اظهار کرده بود که؛ به همین دلیل از آرتور آداموف هم خوشش نمی‌آید. طبیعی است که در چنین اوضاع و شرایطی، هیچ حسی در مورد رخدادهایی که توصیف‌کننده جرقه‌های دراماتیک می‌باشند، وجود نداشته باشد. (ص۱۵۹) «لیکن مشاهده اینکه تئاتر به طور فزاینده‌ای از عناصر حیاتی خود تهی شده است، تجربه گیج‌کننده‌ای بود. چنان‌که برشت سبب حذف تعلیق شده، بکت کنش را از میان برداشته و آردن جاذبه‌های اخلاقی را در هم شکسته بود. در این میان آزبرن سخنرانی شدیدالحن و مطوّل را جایگزین دیالوگ ساخته و پینتر نیز مجهز کردن شخصیت را با یک بیوگرافی و برملا ساختن اسرار او را با یک راه حل مورد تحقیر قرار داده بود.»(ص۱۵۵)

نقد و بازیگران: «آن‌گاه که شما به موضوع داستانی جذاب، چنگ می‌زنید پاسخ شما هرچه باشد، دچار این وسوسه نیز، خواهید شد تا در مورد یک بازی خوب هم صحبت کنید. (ص۱۵۹) واردل فصلی از کتاب خود را به مبحث بازیگری اختصاص داده است این فصل به انضمام اطلاعات پراکنده‌ای که در متن کتاب واردل انتشار یافته است می‌تواند کمک شایان توجهی به بازیگران کند زیرا آن‌ها با خواندن این نوشتارها می‌توانند آرشیو ذهن خود را با شناخت عقاید رنگین، پر کنند. در این فصل بازیگران می‌توانند با این عبارات آشنا شوند. «اعتقاد رایمر بر آن بود که بازیگران اسباب زحمت تماشاگران می‌شوند، زیراکه وی را ملزم می‌کنند خلاف قضاوت واقعی خود نسبت به یک نمایش، یا بازی خاص نظر دهد ولی این نظری نبود که قادر۱ باشد مدت زیادی (با توجه به نظرات آدم‌هایی چون کمبلز و گاریک و خانم سیدونز و مک‌لین دوام آورد» (ص۴۶) «لیکن برای منتقدان قرن هجدهم، که توجه خود را از متن به بازیگر معطوف کرده بودند نتیجه دیگری حاصل شد. بدین معنا که نمایشنامه‌های شکسپیر، برای آن‌ها آشنا و هضم‌شده و برای بازیگران او منبع ثابتی در ایجاد تحیر و شگفتی بود. بنابراین چون بازی بازیگر، مهم‌ترین عناصر حاکم بر نمایش است برتری طرح ارسطویی مورد تردید واقع شد، در عوض شخصیت به‌عنوان اولویت اول، و عنصر مورد انتقاد مطمح نظر قرار گرفت» (۴۷) واردل سه واژه ابتکار، حقّه و کلک را برای نقد بازیگران به کار می‌برد. تعابیری که واردل از این عبارات بیان می‌کند بسیار بکر است «در واقع ابتکار، تبیین‌کننده عملی در یک اجرای خاص می‌باشد. لیکن "حقه‌ها" همان اعمال سردستی رایجی هستند که بازیگر، از آن‌ها در مصارف کلی استفاده می‌کند. هدف از به‌کارگیری "کلک" گول زدن بیننده است که برای پی بردن به آن باید چشمان تیز و دقیقی داشت» (ص۱۸۷) واردل پس از نام بردن این واژگان به شکل استفاده و خط مرزی آن‌ها می‌پردازد که برای شناخت بیشتر آن‌ها کتاب حاضر را مطالعه فرمایید. تمرکز نوشتار واردل دربارهٔ نویسندگان (نقد و نمایشنامه) و بازیگران است و سایر عناصر تئاتر مانند کارگردان، طراحان نور و... در حاشیه آن قرار می‌گیرد. علت در حاشیه ماندن مبحث کارگردان در کتاب حاضر، برای نگارنده قابل درک نیست. برای آنکه در عصر حاضر کارگردان، طراح و ایده‌پرداز تئاتر است و بازیگر و نمایشنامه‌نویس، از اعتبار ثانویه‌ای برخوردارند. به بخشی از تحلیل واردل دربارهٔ کارگردان و طراحان نور توجه فرمایید:

الف) کارگردانان: «جریان مدرنیزم، که با تأخیر در ۱۹۵۰ وارد صحنه‌های انگلیس شد، نقد تحلیلی را با چالش گریزناپذیر مواجه ساخت. صرف‌نظر از اینکه، منتقدان تمایلی به

نقد آثار دشوار دارند یا خیر، باید اذعان کرد که به‌راستی مشکل بود. بنابراین هرگز به شما اجازه نمی‌دادند که به‌راحتی در سطح نقلی نمایش، حرکت کنید و از الفاظ حاضر آماده‌ای چون (مناسبات صحنه‌ای یا صحنه خوب) و الفاظ استانداردشدهٔ دیگری که مثلاً در نقد آثار ویلیام آرچر به کار می‌برید، استفاده کنید زیرا گاهی، اساساً هیچ سطح و رویه‌ای در داستان وجود نداشت که شما بخواهید با آن همراه شوید. ازاین‌رو، برای نفوذ و رسوخ در آن‌ها لازم بود تا به تفکر بپردازید و ذهن خود را از شرّ اندیشه‌های مزاحم به ارث رسیده، مانند ترکیب دراماتیک رها سازید» (ص۱۵۴ـ ۱۵۵) این عبارات تیر خلاص را بر ذهن کارگردان فرود می‌آورد. زیرا کارگردان درمی‌یابد فقط کارگر روزمزدی است که تنها وظیفه او داستان‌گویی و میزانسن‌سازی (این واژه را بر وزن و پنجره‌سازی به کار بردم و به همان ارزش معنایی) و تا زمانی که می‌تواند به وظایف خود عمل کند مورد عنایت منتقدان قرار می‌گیرد. اما زمانی که بخواهد به آسمان خلاقیت پرواز کند منتقدان دچار تکانهٔ روحی می‌شوند، زیرا آن‌ها به یاد می‌آورند که پوستین پیشینیان را از تن درآوردند اما هنوز پوستین خود را تازه نکرده‌اند. آنان از برهنگی خود وحشت می‌کنند و فریاد برمی‌آورند: ما منتقدان چگونه باید نمایش شما را ارزیابی کنیم؟

ب) طراحان نور: «تصویر اشیا همان‌گونه که هستند و برجسته ساختن زندگی از طریق نوری متعالی، به معنای آن است که الباقی نمایش چندان مطلوب نیست. چراکه نور به‌رغم تمامی امتیازات فنی خود، هم‌چنان جزئی فرعی محسوب می‌شود. یعنی رؤیای آدلف آپیا در مورد نور به‌عنوان هنری مستقل و متعالی، که می‌تواند عناصر دیگر را از درون به هم متصل سازد، هنوز محقّق نگشته است» (ص۲۰۲)

تأثیرات مخرب نقد: به تصوّر واردل نقد، همیشه سازنده نیست و گاهی می‌تواند خلاقیت هنرمند را کور کند. تأکید بر جنبه‌های ویرانگری نقد، نشانه نگاه ژرف واردل به آن می‌باشد. «لیکن با کمال تأسف باید گفت، زمانی که ما ایبسن را با یک زهکش فاضلاب مقایسه می‌کنیم و هنگام خواندن شعر اولیور دست‌هایمان را به هم گره می‌زنیم، روزهای بی‌باری را پشت سر می‌گذاریم. به همین دلیل قربانی بعدی آرنولد وسکر است که پیشنهاد کرد از منتقدان دعوت شود تا در تمرینات او شرکت کنند و همان‌جا نظرات اصلاحی خود را ارائه دهند» (ص۲۳ـ ۲۴) بیان ویژگی‌های مخرب نقد، نکته‌ای حائز اهمیت است زیرا منتقد پیر، بدون تعصب؛ حرفه خود را مورد نقد قرار می‌دهد.

آسیب‌شناسی نقد: واردل به آسیب‌شناسی نقد می‌پردازد او نکات بی‌شماری را برمی‌شمارد که موجب می‌گردد تا نقد اعتبار خود را از دست بدهد. طرح این دیدگاه آسیب‌شناسانه در کتاب حاضر بسیار ارزشمند است و جای قدردانی دارد.

تعدادی از این نکات عبارت‌اند از:

۱. تبدیل شدن نقد به خبر(ص۱۴)

۲. تیترهای بیهوده (ص ۱۵)

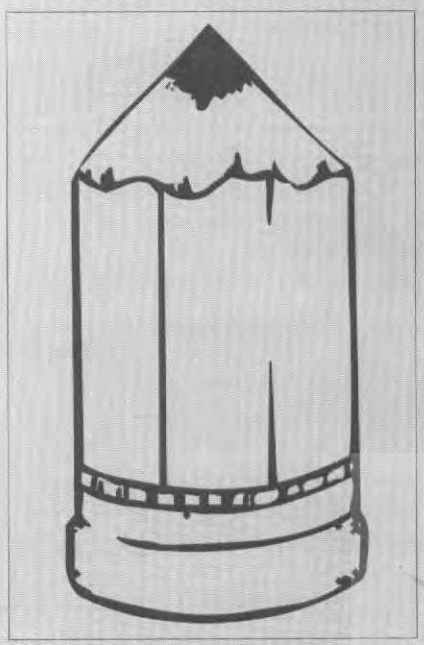
۳. تأثیر مخرب تعریف و تعاریف به‌جا (ص۱۸)

۴. خشم نابه‌هنگام منتقد (ص۱۵۸)

۵. ناتوانی منتقد از درک ارزش‌های اثر به علت فرسودگی ذهن او (ص۲۷)

به تصور نگارنده، واپسین تیتر از سایر تیترها، اهمیت بیشتری دارد برای همین به عبارت واردل اشاره می‌کنم «در مقاطع انقلابات هنری، آن‌ها نمی‌توانند چنین ادعایی داشته باشند مانند آنچه در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ اتفاق افتاد. یعنی انقلابی که برخی از نویسندگان آن، به تاریخ پیوستند و نامشان هرگز تکرار نشد و نیز آن‌ها که، قصد داشتند زمینهٔ تئاتر را دگرگون کنند. در چنین شرایطی (یعنی در شرایطی که زمین به لرزه درآمده و همه‌چیز متزلزل می‌باشد) منتقد راهنمایی بهتر از دیگران نیست. گاهی شاید بدتر هم باشد زیرا عشق ناب حرفه‌ای او، در خطر است. در این لحظه او ملزم به پیروی از اسلوب و طرُقی است که آموخته و به آن اشراف دارد. بنابراین تعهدی در باز گذاردن ذهن خود، به روی غریبه‌هایی که هنوز مسیر و هدف مشخصی ندارند، نخواهد داشت. شاید بتوان گفت، این بزرگ‌ترین مشکل نقد، در طول تاریخ آن بوده است. یعنی مشکل نابینایی پایای آن نسبت به تجربه‌های تازه.» (ص۲۷)

نوشتار دشوار: خواندن متن کتاب حاضر، با دشواری ممکن است و این دشواری یک پارازیت



را در مسیر خوانش قرار می‌دهد اما این موانع متن با یک ویرایش به‌راحتی مرتفع می‌شد. «هارولد گری در بررسی این دوره (که من بدون خجالت باید بگویم که برای نوشتن این فصل، آن را به یغما می‌برم) انبوهی از نشریات را به طور حیرت‌آوری جمع کرده است» (ص۳۶) «ساختمانی است که در میان پرس بای تریان وجود دارد که یادآور زیگورات بابل است (زیگورات، برج بلند و چند طبقه هرمی‌شکل پلکان‌دار است.)» (ص ۳۵) در این دو متن توضیحات درون پرانتز می‌توانست در پانویس درج شود. «من برای اینکه در جهت چنین فکری حرکت کرده باشم؛ بر دو چیز که موافق ادعای شخص من است اشاره می‌کنم. نخست آنکه: برخی (که ممکن است یا ممکن نیست برای امرار معاش به این کار روی آورده باشند) با احساس نیاز درونی، به نقد روی می‌آورند. مثل دانشجویان رشته‌های مختلف هنر» (ص۳۳) توضیحات داخل پرانتز فقط خوانش را دشوار می‌کند و به‌آسانی قابل حذف می‌باشد.

پی‌نوشت

1. Plot.