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 خوانش من از این وضعیت بود» تردید خود را نسبت به ادعایی نشان دهد؟ بعید است که دو نفرِ بحث اول روان‌درمانگر باشند، شخصیت تلویزیونی، تحصیل‌کردهٔ دانشگاه باشد، آن جمع معترض استادان نظریه فمینیستی باشند، و آن شخص مردد آگاهی چندانی دربارهٔ واکنش 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، مارکسیستِ 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

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 پژوهش 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

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 زبان‌ـ‌بنیاد 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*) دیده می‌شود.

تکلیف فعالیتهای کم‌وبیش غیرکلامی در برابر این تأکید بر زبان و نوشتار چیست؟ آیا نظریهٔ ادبی می‌تواند با آنها برخوردی عادلانه داشته باشد؟ بسیاری از کسانی که با تئاتر سروکار دارند به این سلطهٔ زبانی در نظریه اخیر شک دارند. همه چیز را به 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 مفهومی.

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

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 سیطره 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 یک‌جانبه نظریه ادبی بر تئاتر این تأثیر را دارد که با وجود ادغام تئاتر با مطالعات ادبی و به‌رغم تلاش برای تلقی تئاتر به‌عنوان ادبیاتی غیرکلامی، نظریهٔ ادبی همه کسانی را که اساسی‌ترین 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، هیچ‌یک از دایرةالمعارفهای مکاریک، و گروودن و کریس‌ورث مدخلهایی جداگانه برای برتولت برشت یا آنتونن آرتو ندارند. برای کسانی که با نظریه‌های تئاتری سروکار دارند این حذف‌شدنها 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 و آرتو در مورد تئاتر به گونه‌ای می‌اندیشند که اساساً با شیوه نظریه ادبی مغایر است. شاید 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

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 پرسش 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 سعه صدر 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 تفکر است. چه کسی مایل به دیدن اجرایی است که هیچ فکری پشت آن نباشد؟ به علاوه، واژه «نظریه»[2] نیز با تئاتر[3] هم‌ریشه است. تئاتر و نظریه هر دو فعالیتهایی متأملانه‌اند. 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 در تئاتر چیزی متفاوت با زبان وجود داشته باشد، این امر چگونه منعکس تواند 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

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 خودِ گشودگی نظریه آن را ایجاب می‌کند (مارانکا، ۱۹۹۵: ۶۵). در یک کتاب مقدماتی برخی آسان‌سازیها ضروری است، امّا 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 به‌عنوان نتیجه‌گیری. نظریه اغلب شیوه‌های متفاوت و نگرشهای متضادی در پیوند با مطالب ایجاد می‌کند. سعی کرده‌ام این فضای تقابل را حفظ کنم. درمورد توصیفاتم از نظریه‌ها 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 فکرکردن 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.

تئوری/ تئاتر به معرفی طیف وسیعی از نظریاتی اختصاص دارد که خوانندگان ممکن است در کتابهای بسیار تخصصی‌تر آن را بجویند. از این رو مکملی برای آثار منتشر شدهٔ موجود محسوب می‌شود. مسلماً متون نظری پایه ارزشمندند اما با توجه به بخش خوانش بیشتر خواهید دید چکیده‌های باارزشی از متون نظری، مقدماتی بر نظریه یا وجوه خاص نظری، دایرةالمعارفهای خاص نظریه و آثاری که در زمینه تئاتر به حوزه‌های خاصی از نظریهٔ فرهنگی می‌پردازند، نیز وجود دارند.

با در نظر گرفتن حجم گسترده کارهای انجام گرفته در حوزه‌های نظریه و تئاتر، کتاب حاضر از دیرکرد نسبی‌اش بهره می‌گیرد چرا که می‌تواند به پشت سر نگاه کند و زمینه‌ای را ببیند که فرصت آن را داشته تا شکلی مشخص به خود گیرد. این مزیت به من کمک کرد تا به شکلی گسترده بر نظریه اشراف پیدا کنم. من برخلاف بسیاری از پژوهشهای مرتبط، اختصاصاً با نظریه‌هایی سروکار دارم که از بیرون وارد حوزهٔ تئاتر می‌شوند، و نیز برخلاف دیگر کتابهایی که فهرست کرده‌ام، سعی کرده‌ام به شکلی گسترده با نظریه سروکار داشته باشم. از حیث مقدماتی بودن نیز این کتاب با سایر نوشته‌ها فرق دارد؛ کتابی است برای استفادهٔ افرادی که برای اولین بار سروکارشان به ارتباط نظریه و تئاتر می‌افتد.

کدام نظریه‌ها؟ کدام تئاتر؟

نظریه‌هایی که در این کتاب معرفی شده‌اند حدوداً طی صدوپنجاه سال پیش سربرآورده‌اند و گزینش آنها در حجمی وسیع انجام گرفته، چرا که نظریاتی هستند که هنوز کاربردی گسترده دارند. همان‌طور که می‌دانیم ماده‌گرایی با آثار کارل مارکس در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم مطرح شد، نیمهٔ نخست قرن بیستم شاهد سربرآوردن نشانه‌شناسی، روانکاوی و پدیدارشناسی بود و در ادامهٔ قرن بیستم نظریه‌های واکنش خواننده، واسازی، فمینیسم، نظریهٔ جنسیت، پسامدرنیسم و پسااستعمارگری مطرح شدند. این نظریه‌ها را نیز برگزیدیم چرا که هر یک در زمینه تئاتر حرف مهمی برای گفتن دارند.

این کتاب نه صرفاً در مورد نظریه است و نه اختصاصاً در مورد تئاتر. من در کل بحث نظریه و تئاتر را حول مکاتب یا آثار نظری خاصی تنظیم نکرده‌ام اما تا جایی از آن سخن رانده‌ام که به موضوع ویژه مورد بحث مربوط است. موضوعها را ذیل سه عنوان کلان گرد آورده‌ام: فصل اول به ارتباط بین موارد کلامی و غیرکلامی روی صحنه، همچنین تئاتر به‌مثابه متن و تئاتر به‌مثابه رویدادی زنده می‌پردازد. موضوعاتی چون دلالت، بازنمایی، معنا، فهم، کلام و سکوت، صحنه، زندگی، بدن و صدا در این فصل بررسی شده‌اند. فصل دوم به افراد درگیر در تئاتر و نیز به مقولاتی همچون ذهنیت، عاملیت، مؤلف، شخصیت، اجراگر، مخاطب و همکاریهایی که تئاتر بین تمامی افراد درگیر در کار ایجاب می‌کند، می‌پردازد. فصل سوم تئاتر را به‌منزلهٔ نهادی در جهان و روابط آن را با جهان خارج از تماشاخانه بررسی می‌کند. موضوعهای این فصل درباره نیروهای تاریخی، اقتصادی و سیاسی است که تئاتر را به طرزی بسیار خاص به زمان و مکانی ویژه گره می‌زند.

در هر یک از این فصلها، ترجیحاً به آن مکاتب خاص نظری پرداخته‌ام که مناسب‌ترین گزینه‌ها در زمینه موضوع مورد نظرند. بحث در مورد هر یک از مکاتب را با مسائل مطرح در هر فصل هماهنگ کرده‌ام و خواننده باید به یاد داشته باشد که هر مکتب مورد بحث نسبت به آنچه در طرح من مشخص شده، طیف گسترده‌تری از موضوعات و کاربردها را شامل می‌شود. مثلاً فصل دوم در مورد فمینیسم به سوژه و عاملیت می‌پردازد. گرچه فمینیسم بیشتر مربوط به تأثیر جنسیت بر ذهنیت است اما عمیقاً با روابط ذهن با دنیای خارج نیز سروکار دارد و بنابراین می‌تواند موضوعی مورد بحث در فصل سوم نیز باشد. همچنین حین بحث در مورد مکاتب نظری خاص به نظریه‌پردازان مشخصی نیز پرداخته‌ام. موضع برخی نظریه‌پردازان نسبت به بقیه سرراست‌تر و قرار دادن آنها ذیل یک نظریه خاص، مناسب‌تر است: فروید آشکارا متفکری روانکاو است، اما بسیاری از نظریه‌پردازان علایق چندگانه دارند. گایاتری چاکراورتی اسپیواک که در بخش پسااستعمارگری از وی بحث شده است، ترکیبی از مارکسیسم، واسازی، فمینیسم، و پسااستعمارگری را در آثار خود به خدمت

می‌گیرد. در مورد ژولیا کریستوا در حوزهٔ نظریهٔ روانکاوی بحث می‌کنیم اما او فمینیسم، نشانه‌شناسی و روانکاوی را به هم می‌آمیزد.

با این اوصاف، هر فصل به سه بخش تقسیم می‌شود که هر یک به جنبش نظری ویژه‌ای می‌پردازد. جنبشها یا جریانهای نظری مورد بحث من از این قرارند: در فصل اول، تحت عنوان زبان و زندگی، از نشانه‌شناسی، پدیدارشناسی و واسازی سخن به میان آورده‌ام. نظریه‌پردازان مورد بحث این فصل سوسور ، چارلز پیرس، مارتین هایدگر، موریس مرلوپونتی، دریدا، و پل دومان هستند. در فصل دوم پیرامونِ ذهنیت، نظریه‌های روانکاوی، فمینیستی و جنسیت را که شامل نظریه همجنس‌گرایی عام، نظریه واکنش خواننده و نظریه دریافت است، مطرح کرده‌ام. از جمله نظریه‌پردازان مورد بحث در فصل دوم فروید، لاکان، کریستوا، ویرجینیا ولف، جودیت فترلی، ژیل دولن، آدرین ریچ، ایو کوسوفسکی سدگویچ، ولفگانگ آیزر و هانس رابرت یاوس هستند. در فصل سوم در مورد تئاتر و جهان خارج، از نظریه ماده‌گرایی، پسامدرنیسم و پسااستعمارگری سخن به میان آورده‌ام. از جمله صاحب‌نظران این فصل لویی آلتوسر، ریموند ویلیامز، والتر بنیامین، میشل فوکو، فردریک جیمسون، لیندا هاچن، ژان بودریار، ژان فرانسوا لیوتار، ادوارد سعید، اسپیواک، ترین تی. مین‌ـها، هومی بهابها و آگوستو بوال هستند. در هر بخش تلاش می‌شود طرحی کلی از آن جنبش ارائه شود، از نظریه‌پردازان خاصّی که با آن جنبش سروکار دارند بحث به میان آید، منتقدان خاصّی که در پژوهشهای مربوط به تئاتر از آن نظریه استفاده می‌کنند مطرح شوند و سپس با استفاده از آثار و پرسشهای خاص مرتبط با تئاتر، در مورد آن نظریه کاوش شود.

نظریه و تئاتر می‌توانند روابط مختلفی با هم داشته باشند. تئاتر گاه می‌تواند هم‌تراز یا برابر با تأمل نظری باشد؛ به همین دلیل است که من مثلاً رابطهٔ پدیدارشناسی را با آنتوان چخوف، یا واسازی را با آرتو یا هربرت بلاو مطرح کرده‌ام. در پیوند نزدیک با موارد فوق ـ و گاه با جانشین‌پذیری ـ می‌توان از مواردی سخن گفت که طی آن تئاتر در جایگاه نظریه می‌نشیند. در این رابطه به‌عنوان نمونه

به نظریه روانکاوی الن سیسو، نظریه فمینیستی و نمایشنامهٔ *ابر شماره نُه* اثر کاریل چرچیل، یا پسااستعمارگری و طرحهای آگوستو بوال اشاره خواهیم کرد. به علاوه، از نظریه می‌توان به طور عام یا در مورد آثاری خاص برای تشریح و روشن کردن تئاتر استفاده کرد. بحث دریدا در مورد بازنمایی و حضور را می‌توان مثالی از مورد اوّل [یعنی بحثهای کلی] و خوانش واسازانه من از *آکروپولیس* اثر یرژی گروتوفسکی و خوانش پسامدرن *گرگ‌ومیش: لوس آنجلس* اثر آنا دیور اسمیت را مثالهایی از مورد دوم [یعنی موارد خاص] دانست. سرانجام اینکه تئاتر با پرسش از پیش‌فرضها و افشای محدودیتها و کاستیهای نظریه، می‌تواند پاسخی بر نظریه باشد. «نشانه‌زدایی» تئاتر که فرضیات نشانه‌شناسانه را که هر چیزی را بر صحنه دارای معنا می‌داند زیر سؤال می‌برد، بررسی شیوه اجرای پیتر بروک از نمایشنامه *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* که نظریه واکنش خواننده را به مسیرهای تازه و پیچیده‌ای هدایت می‌کند، یا کاوش در طریقی که تئاتر شکسپیر تحلیل ماده‌گرایانهٔ ساده‌تر و تنزه‌طلبانه‌تر را دچار مشکل می‌سازد، همه و همه مثالهایی از رودررویی نظریه و تئاترند. البته غالباً در آن واحد چندین رابطه دست‌اندرکارند: سیسو هم‌زمان به نظریه‌پردازی در حوزهٔ روانکاوی و پرسشگری از آن از منظری فمینیستی می‌پردازد. مهم‌ترین نکته در مورد این تنوع این است که آزمودن یا محدود کردن آن بی‌ثمر و تحریف‌کننده خواهد بود؛ به‌خصوص در کتابی مقدماتی که درصدد است قابلیتها را فعلیت بخشد.

پیش‌تر بین درام به‌عنوان کلام روی کاغذ و تئاتر به‌عنوان عمل روی صحنه مرزی قائل شدم. لازم است مفهوم اجرا[1] را نیز به این وضعیت بیفزاییم. همان‌طور که ماروین کارلسون در کتابی در مورد اجرا خاطرنشان می‌کند، اجرا «مفهومی بحث‌برانگیز» با طیفی از مفاهیم متنوع و حتی متناقض است (کارلسون، ۱۹۹۶: ۱). اجرا، در شکل گسترده آن، به هر فعالیت اجرایی انسان اشاره دارد که شامل همه چیز می‌شود ـ از انتخابات و دادگاههای جنایی تا آداب مذهبی و اجتماعی و اعمال

1. performance

روزمره‌ای چون آموختن زبان انگلیسی در دبیرستان یا اصلاح صورت در جلو آیینه. نظریه‌پردازان فمینیستی چون جودیت باتلر حتی از هویتهای جنسی ما به‌عنوان اجرا یاد می‌کنند. این‌گونه زندگی روزمره نیز خود نوعی اجرا محسوب می‌شود. اجرا در شکل محدودش به پیشرفتهای خاص جدیدی در حوزه هنرهای اجرایی اشاره دارد، چنان‌که پاتریک کمبل در کتابش با عنوان *تحلیل اجرا* آن را هنر عصر سیلان فرهنگ می‌داند؛ «دورانی که هنرهای اجرایی بیشتر به طرح پرسش می‌پردازند تا پاسخ دادن» (۱۹۹۶: ۲). کتاب کمبل «مقالاتی در خصوص رقص، موسیقی، تئاتر و اجرای چندرسانه‌ای دارد» (۱۹۹۶: ۱). کارلسون تعریف دقیق‌تری از هنرهای اجرایی می‌دهد و آن را گونهٔ آمیخته‌ای می‌خواند که در ایالات متحده بسیار رایج است و شامل رخدادها[1]، جلوه‌نماییها[2]، نمایشگاههای موزه‌ای با مشارکت و حضور انسان و جز اینها می‌شود و غالباً در قالب زندگی‌نامه‌ای شخصی‌اند و کمتر متکی به متن‌اند، و بر بدن انسان تأکید دارند (۱۹۹۶: ۶ـ۹). هنرمندان عرصهٔ اجرا که در این کتاب به آنان پرداخته‌ایم عبارت‌اند از کارولی شنیمان، آنی اسپرینکل و کوکو فوسکو.

در ضمن، اجرا می‌تواند مفهومی مورد استفاده در تئاتر ـ به‌عنوان یکی از هنرهای اجرایی سنتی ـ داشته باشد که تمام تجربه تئاتری را دربر می‌گیرد. این شیوه‌ای کاربردی است که ریچارد شکنر این‌گونه از آن سخن می‌راند:

> درام آن چیزی است که نویسنده می‌نویسد؛ متن نقشه درونی یک اجراست؛ تئاتر مجموعه خاصی از ایماها و اشاره‌هاست که اجراگران در اجرایی معین آن را به اجرا در می‌آورند؛ کل رویداد که شامل تماشاگران و اجراگران است (و نیز عوامل فنی و هر آنکه آنجا حضور دارد) اجرا محسوب می‌شود.
>
> (شکنر، ۱۹۸۸: ۸۵)

بنابراین، اجرا به‌عنوان مفهومی در تئاتر، ایده تئاتر در کلیت آن محسوب می‌شود. کالین کانسل بر کتابش، که مقدمه‌ای بر هنر تئاتر در قرن بیستم است، عنوان *نشانه‌های اجرا* نهاد و اصطلاح اجرا را این‌گونه در بافتی تئاتری به کار برد. از این رو

1. happenings
2. demonstrations

در پژوهشهای تئاتری، تئاتر و اجرا فعالیتهایی مرتبط محسوب می‌شوند. یک راه اندیشیدن به این ارتباط، تلقی درام به‌عنوان بخشی از تئاتر و تئاتر به‌عنوان بخشی از اجرا به مفهوم گستردهٔ آن است. این ارتباط، دشواری تفکیک دغدغه درام از دغدغه تئاتر را به ما نشان می‌دهد. بحث در مورد درام، بحث در مورد بخشی از تئاتر است. نگرانی به‌حق پژوهشگران حوزه تئاتر به این خاطر است که مطالعات ادبی میل دارند تئاتر را به درام تنزّل دهند. البته این بدین معنا نیست که پژوهش تئاتری صرفاً باید به تئاتر بپردازد و به درام کاری نداشته باشد. یک پژوهش تئاتری کامل باید راهی به کلمات روی کاغذ بگشاید. به علاوه، پژوهش تئاتری که به ارتباطش با اجرا واقف نیست، در کل تمایزی تصنعی و محدودکننده را موجب می‌شود.

بنابراین، موضوع مورد بحث من تئاتر است امّا این امر غالباً به یک اندازه توجه به متن دراماتیک و درک جایگاه تئاتر در یک زمینه وسیع‌تر اجرایی و نیز ارجاع متداعی به هنر اجرایی و اجراهایی در زندگی روزمره را می‌طلبد. امّا میل مفرط به اجرا باعث کاهش قدرت تمرکز می‌شود در حالی که توجه فراوان به درام، پژوهش را به حوزه ادبی محدود می‌کند. با این حال، خواننده توجه خواهد داشت که عناصر تئاتری در بحث ما نقش عمده‌ای دارند. این امر از یک جهت بدان خاطر است که درام به‌مثابه متنی تثبیت شده و قابل نسخه‌برداری، آن بخش از تئاتر را تشکیل می‌دهد که بیش از دیگر بخشها امکان بررسی و تحلیل آن وجود دارد. علاوه بر این، متن نمایشی به خصوص در سنت غرب، به‌عنوان جنبه‌ای حیاتی از تئاتر باقی مانده است.

نمونه‌هایی که از تئاتر مثال زده‌ام حاصل توجه من به مخاطبانی گسترده و فراگیر و متأثر از تجربه و تخصص خودم هستند. درنتیجه، بیشتر مثالهایی که آورده‌ام از اروپاییها و امریکاییهاست؛ در ضمن نگاهی هم به افریقا داشته‌ام. گرچه عمدتاً به قرن بیستم پرداخته‌ام اما نمونه‌هایی از یونان باستان و رنسانس را نیز ذکر کرده‌ام. بسیاری از آنها اکنون جزو متون مرجع‌اند. در این محدوده سعی کرده‌ام نمونه‌های بسیاری ارائه دهم که تعدادی از آنها جزو کارهای جدیدتر و فرعی‌ترند و معیارهای

مسلط رایج را به چالش می‌کشند. همچنین در بحث از نظریه‌های مختلف همان‌طور که می‌توان بسیاری از نظریه‌پردازان را نام برد، می‌توان از نمایشنامه‌نویسان و اجراهای مختلف نیز سخن به میان آورد. اینکه من با موضع نظری خاصی به یک نمونهٔ تئاتری پرداخته‌ام به معنای تنها رویکرد ممکن به آن تئاتر نیست. من در چند مورد و تحت عناوین مختلف به نمونه‌ای واحد رجوع کرده‌ام تا بر این نکته تأکید نهاده باشم. دست آخر اینکه، آنچه میل دارم نصیب خوانندهٔ این کتاب شود، خوانشی خاص از تئاتر یا اجرایی خاص نیست بلکه مهارت انتقال فهم نظری است به گونه‌ای که در هر شرایط تازه‌ای قابل استفاده باشد.

نهایتاً، در پایان کتاب واژه‌نامه‌ای از آن دسته اصطلاحات نظری گرد آورده‌ام که بعداً با آنها سروکار پیدا می‌کنید.

چه کسی دارد حرف می‌زند؟

از مهم‌ترین دیدگاههایی که فمینیسم، به طور اخص به حوزه نظریه آورده، نیاز به تعیین موضعی است که فرد از آنجا حرف می‌زند. تصور بر آن است که اگر بدانیم فرد کیست (تجارب، تعصّبات و منافع او چیست) تأثیر ناگزیری بر نحوه استدلال او دارد. اهمیت واقعی قائل بودن به چنین جایگاهی محل سؤال است: به واقع هر موضع چه مقدار دلایل افراد را تأیید می‌کند، و از قدرت آن می‌کاهد، یا دست‌کم بدان شکل می‌دهد؟ تا چه حد برقراری پیوند بین «که هستیم ؟» و «به چه می‌توانیم فکر کنیم؟» ضرورت دارد؟ امّا در هر حد و میزانی، نادیده گرفتن موضعی که فرد از آنجا حرف می‌زند، دیگر به امری ساده‌لوحانه و خام‌اندیشانه بدل شده است.

اگر قرار باشد تاریخچه‌ای شخصی برای خود قائل شوم باید بگویم که من مردی سفیدپوست و دگرجنس‌گرا هستم. هر امتیازی که این جایگاه فراهم می‌کند با تاریخ شخصی و عقلانی دشواریهای همراه با آن گره خورده است؛ به لحاظ طبقاتی زندگی‌ام شبیه به سوار شدن بر یک ترن هوایی است و استخدام و تأمین اقتصادی‌ام در طول زمان درازی حاصل شده‌اند. اگر همسانیهای ساده اصلاً بتوانند مجاب‌کننده

باشند باید گفت غروری که منجر به نفس پذیرفته شدن اجرای این طرح شد و پرسشگری و شک‌آوری که شالوده این تحقیق را ریخته، خود نشان‌دهنده نقشی است که آن تاریخچهٔ شخصی در زمینه امتیازات، ناکامی و سردرگمی در شکل‌گیری طرح حاضر بازی کرده است.

جنبه‌ای از تاریخ شخصی که شایان ذکر باشد، ملیّت است. من کانادایی‌ام و از دید یک کانادایی، غالباً به نظر می‌رسد در آثار امریکاییها یا انگلیسیها، کورکورانه امریکایی یا انگلیسی بودن مفروض گرفته می‌شود. با اندکی تندخویی می‌توانم بگویم که مردم کانادا با آن گوینده‌های امریکایی آشنایند که وقتی می‌خواهند در مورد خاک کانادا چیزی بگویند، همگی در بدو امر با گفتن عبارت «اینجا در ایالات متحده» مرتکب یک اشتباه فاحش می‌شوند، همچنین آن فرهیختگان انگلیسی را می‌شناسند که اقیانوس آرام را می‌پیمایند تا در اینجا فقط بینش فرهنگی انگلیسی خود را به بحث بگذارند، طوری که انگار ما نیز جملگی دانش‌آموخته آکسفورد و کمبریج بوده‌ایم. اگر عنصر ملیّت نقشی در شکل‌گیری این تحقیق داشته باشد این امر در تلاش من برای معلق داشتن و فراغت از هرگونه حس در مرکز بودن تعیّن یافته است؛ حسی که باعث می‌شود به گونه‌ای ناخواسته همه افرادی که به نقاطی دیگر تعلق دارند به حاشیه رانده شوند. همچنین تلاش کرده‌ام تا بنا به نمونه‌های تئاتری که برای این کتاب برگزیده‌ام، اگر نه دو جانب اقیانوس آرام، که هر دو سوی اقیانوس اطلس را در نظر بگیرم و از خوانندگان بخواهم نمونه‌های ناآشنا را فرصتی برای گسترش نظرگاه خویش به شمار آورند.

اما نظرگاه من همچنان محدود به غرب است. من آشنایی چندانی با خاور دور ندارم و حس می‌کنم نوشتن در این زمینه کاری گستاخانه باشد. از سوی دیگر، اگر در چنین کتابی اصلاً به نمونه‌های غیرغربی اشاره نکنم، به معنای بی‌تعهدی و حتی میهن‌پرستی افراطی خواهد بود. سعی کرده‌ام بنا به نوعی مصالحهٔ خاص کانادایی، تعداد محدودی از مراجع تئاتری جهان در حال توسعه را نیز در این مقال بگنجانم، بی‌آنکه حضور خود را به‌عنوان کارشناس در این زمینه نادیده بگیرم.

امّا هرکس همان‌قدرکه تاریخ شخصی دارد، تاریخ فکری نیز دارد و این تاریخ فکری دست‌کم به همان میزان که با نحوه اندیشیدن وی مرتبط است، با ملیت و موطنش نیز در پیوند است. از میان نظریه‌هایی که در اینجا آزموده می‌شوند، بیشترین توجهم از یک‌سو به شکّ موشکافانه واسازی و از سوی دیگر به پافشاری سیاسی و تاریخی نظریه ماده‌گرایی بوده است. همچنین در جایی و به نوعی، به خصوص به‌عنوان کسی که به هنر تئاتر علاقه‌مند است، با تلاش پدیدارشناسی در روشنایی افکندن بر عالم با هدف تحقق تجربه زنده، احساس قرابت می‌کنم. امّا من خودم را یک واساز یا پدیدارشناس نمی‌دانم، و اگر خود را ماده‌گرا می‌شناسم، به هیچ مارکسیسم جزمی یا ارتدکس تمسک نمی‌جویم.

با توجه به این تمایلات و علایق نظری می‌خواهم تأکید کنم که در فصلهای آتی سعی کرده‌ام به اصل گشودگی کثرت‌گرایانه متعهد بمانم. در نظریه‌های سیاسی‌شدهٔ اخیر تردید وجود دارد که آیا اصلاً کثرت‌گرایی و بی‌طرفی محلی از اعراب دارد یا خیر. بر همین منوال گاهی کارهایی مقدماتی مانند این کتاب علناً از موضعی جانبدارانه نوشته می‌شوند: کتاب مارکسیستی *نظریه ادبی* اثر تری ایگلتون نمونه‌ای از این‌گونه آثار است. چنین راهبردهایی توانمندیهای خاصی مانند تمرکز و صراحت دارند. اما به نظر می‌آید درجات مختلفی از تعصب در آنها وجود دارد و ما انتظار داریم یا امیدواریم که در بسیاری از جنبه‌های زندگی، افراد به‌رغم تعصباتشان، کمی هم مشق بی‌طرفی کنند. آثار دیگری چون *نظریه‌های تئاتر* اثر کارلسون موضع کمابیش گشوده‌ای اتخاذ می‌کنند. کثرت‌گرایی، هم در کارامدی و هم در ثمردهی، محدودیتهای خود را دارد اما تواناییهایی هم دارد، به خصوص در کاری که به نسبت مقدماتی بودن، هدف پرسشگری را نیز پیش رو دارد.

از آنجا که این کتاب اثری پرسشگرانه است، یک دلیل مهم برای اتخاذ رویکرد کثرت‌گرایانه، حفظ نوعی شک‌اندیشی و تردید سالم است. من در مورد چیزهای زیادی، چه نظری و چه سیاسی، مردد هستم و شاید برای همیشه مردد بمانم. همچنین به افرادی که خیلی به خودشان مطمئن هستند، مشکوکم. معتقدم کتابی که

به روی عدم قطعیت گشوده می‌شود، با جنبهٔ پرسشگرانه خرد انسانی مطابق‌تر است و به همین دلیل راهنمای قابل اعتمادتری می‌تواند باشد.

همچنین برای من این نکته مهم است که کثرت‌گرایی و بی‌طرفی را در یک کار مقدماتی حفظ کنم. مقدمه ایگلتون بر *نظریهٔ ادبی* بی‌نهایت جذّاب است، امّا تصورش سخت است که کسی را ترغیب کند تا به سمت مطالعهٔ پدیدارشناسی یا هر جریان دیگری رود که ایگلتون آن را ریشخند یا طرد می‌کند. من در این کتاب، مقدمات را بر این اساس قرار داده‌ام که شاید روزی خواننده بخواهد ایده‌های موجود را بهتر بشناسد وگرنه اصلاً چه جای اذیّت و آزار با نوشتن کتابهای مقدماتی؟

سرانجام آنچه سبب شد این کتاب را بنویسم آمیزهٔ خاص علایقم بود؛ از یک‌سو فردی پرسشگر و شک‌آورم و نظریه با نکته‌سنجی روشنفکرانه‌ام سازگار است. از سوی دیگر همچون شمار زیادی از مردم میل به جامعه، نفسانیات، شور و هنر دارم، و تئاتر به‌عنوان شکلی فرهنگی که نسبت به بسیاری از هنرها مهیج‌تر و اجتماعی‌تر است، مرا جذب خود می‌کند. با کنار هم نهادن این دو وجه است که تمایلات، اندیشه‌ها و ذوق هنری‌ام کامل‌ترین شکل خود را پیدا می‌کند. هم نظریه را دوست دارم و هم تئاتر را، اما فکر می‌کنم بهترین کار ایجاد پیوند بین آنهاست. درست مثل اینکه کلوچه‌تان را بخورید و در مورد آن هم فکر کنید.