پیشگفتار

این کتاب حاصل تجربه‌های من در زمینهٔ تدریس و کارگردانی است که از طریق برنامه‌هایی مرتبط با تئاتر و با مقاصد وافر و گوناگون آموزشی کسب شده است. با اجرای چنین برنامه‌هایی دریافتم که مربیان در مرحله‌ای از دورهٔ تدریس خویش لازم می‌بینند که هنرجوهایشان نمایشنامه‌ها را به شیوه‌ای نظام‌مند و پیش از دست زدن به تجربهٔ کارگردانی، بازیگری یا طراحی تجزیه و تحلیل کنند. در مدرسهٔ تئاتر دانشگاه ایالت فلوریدا و بسیاری دیگر از آموزشگاههای تئاتر، اعضای هیئت علمی به این نتیجه رسیده‌اند که دست‌کم باید یکی از دروس هنرجویان را کاملاً به این امر اختصاص دهند. در جریان آموزش این درس و دروس مرتبط با آن، کتابهای درسی تئاتری مربوط به مهارت اجرا و کتابهای درسی ادبی مرتبط با جنبه‌های علمی و تحقیقاتی نمایشنامه را بررسی کردم؛ اما متنی امروزی را که به شیوه‌ای عملی به بحث در مورد نیروهای نمایشی موجود در بطن یک نمایشنامه بپردازد و به کار بازیگران، کارگردانان و طراحان بیاید، نیافتم. درعوض در بسیاری موارد به هنرجویان مستعدی برخوردم که متأسفانه قادر به استفادهٔ بهینه از استعداد خود در حد مطلوب نبودند؛ زیرا نمی‌دانستند که چگونه نمایشنامه‌ها را از منظری نمایشی مطالعه کنند.

این کتاب با رویکردی فرمالیستی و با هدف آموزش مهارتِ تجزیه و تحلیل متن به هنرجویان جدی تئاتر شکل گرفته است. هدفم در وهلهٔ اول این بوده که در کتابم از یک نظام استاندارد طبقه‌بندی جهت بررسی بخش نوشتاری نمایش ـ نه امور اجرا، صحنه‌پردازی و غیره ـ استفاده کنم. همچنین این کتاب، مطابق روش‌شناسی فرمالیستی، تمامی عناوین موجود در متنهای ادبی رایج را در بر نمی‌گیرد.

[در این کتاب] فرم و یا سبکهای نمایشی چندان مورد توجه نیستند؛ نظریه‌های تاریخی ـ انتقادی یا مضمونهای سیاسی ـ اجتماعی بررسی نمی‌شوند؛ زندگی، ذهنیات یا شخصیت مؤلف مورد نظر نیست و رویکرد خاصی به گرایشهای رایج تئاتری وجود ندارد (گرچه این کتاب به نوعی با همهٔ این مقولات مرتبط است). البته چنین رویکردی تازه نیست. همه می‌دانیم که دانشمندان چگونه شیوهٔ چشم‌پوشی عامدانه از اطلاعاتی خاص را در پیش می‌گیرند که خارج از حوزهٔ تمایلات آنهاست. درست به همین ترتیب، هنرمندان حرفه‌ای تئاتر نیز آنگاه که به دنبال کلیدی برای کار خود می‌گردند از جزئیات بیرونی متن چشم می‌پوشند و در عوض به خود نمایشنامه روی می‌آورند. دانشمند و هنرمند هر دو کاملاً می‌دانند که اطلاعات قابل اغماض همیشه وجود دارد؛ اما آنان به گونه‌ای عمل می‌کنند که چنین اطلاعاتی در مسیر دستیابی به هدفهای کاری‌شان وجود ندارد. معترفم که با چنین رویکرد محدودی نمی‌توان ادعای تحقیقاتی و علمی کرد. هدف صرفاً وجه عملی است و عمدتاً تئاتر مد نظر است.

بخش اعظم کتاب حاضر به تجزیه و تحلیل نمایشنامه اختصاص دارد؛ اما از آنجا که این تحلیل به‌شدت با فرایندهای اندیشیدن و خواندن گره خورده است مقدمه‌ای تدارک دیده‌ام که امیدوارم باعث شود آن فرایندها قدری بهتر صورت پذیرند. این مقدمه با شرح مختصری دربارهٔ میراث تحلیل فرمالیستی آغاز می‌شود؛ سپس رهنمودهایی عمومی برای خواندن متنهای نمایشی و اندیشیدن به آنها را به‌دست می‌دهد.

بیشترین بخش کتاب به درک ظرفیت بنیادین نمایشی موجود در یک نمایشنامه می‌پردازد. سعی کرده‌ام که طرحی ساده به موضوع بدهم. در هر یک از هشت فصل اولیه به یکی از عناصر اصلی نمایشنامه پرداخته شده است؛ عناصری که شارح اصلی آنها ارسطو بوده و بعداً بسیاری از مربیان، استادان و هنرمندان آنها را اقتباس نموده‌اند. البته همهٔ این عناصر به‌شدت به هم وابسته‌اند؛ اما شیوهٔ مورد استفادهٔ ما عجالتاً انتخاب یک عنصر به عنوان مبنای نمایشنامه و کنار گذاشتن بقیه است. به اعتقاد من، این شیوه منحصر به فرد است و در مورد این کتاب ثابت خواهد شد که

ثمربخش‌ترین [شیوه] است. بدین‌طریق هنرجویان، با محدود کردن نظرگاه خود می‌توانند تمرکز ذهنی لازم برای آموختن بخشهای جداگانه نمایشنامه و قابلیتهای آنها را به دست آورند. نهایتاً این رویکرد نشان می‌دهد که هر عنصر از کل معنا جدایی‌ناپذیر است، و این دریافت سنگ بنای یکپارچگی اثر هنری است. با اجرای خوب تحلیل فرمالیستی، به نظر می‌آید که نمایشنامه تقریباً فرایندی همسان با بازیگری، کارگردانی و طراحی است.

در پایان هر فصل، فهرستی از پرسشهای متناسب با موضوع آن فصل مطرح شده است. این پرسشها ابزارهای ارزشمندی برای یادگیری‌اند و برای برانگیختن فکر خلاق در بازیگران، کارگردانان و طراحانی که درگیر فرایند تولید هستند، منظور شده‌اند. هنرجویان با مرور تک‌تک این عناوین مطمئن می‌شوند که به اکثر امکانات مهم نمایشی در یک نمایشنامه واقف شده‌اند.

پیوست «الف» فهرستی است از عنوانهای تکمیلی برای تحلیل متن، و پیوست «ب» درآمدی است بر گونه‌ها و سبکهای نمایشی؛ با این حال، به‌طور کلی فرض را بر این نهاده‌ام که خوانندگانی که به اطلاعات خارج از حوزهٔ این کتاب دسترسی دارند و شیوه‌های مختلف نقد را می‌شناسند، به برخی از کتابهای ممتازی که اکنون در ارتباط با آن عناوین موجودند، رجوع می‌کنند. [بنابراین] کتاب‌شناسی منتخبی که در پایان درج شده است، پشتوانهٔ دیدگاه کتاب و وسیله‌ای کمک‌آموزشی برای تأمین این منظور است.

تحلیل نمایشنامه حرفه‌ای عملی است که با شرح و توصیف مثالهای ملموس کامل می‌شود؛ اما از آنجا که احتمالاً این کتاب به همراه منتخبی که مربی برمی‌گزیند استفاده خواهد شد، سعی کرده‌ام تا حد ممکن [متنی] خودبسنده باشد. نمایشنامه‌هایی را که به عنوان نمونه آورده‌ایم، با دقت و به شکلی گزینش شده‌اند که نمایندهٔ طیف وسیعی از نویسندگان، دوره‌ها، گونه‌ها و سبکها باشند. کسانی که می‌خواهند به اطلاعات بیشتری خارج از حوزهٔ این کتاب دست یابند، لازم است که همهٔ نمایشنامه‌هایی را که به آنها اشاره کرده‌ام بخوانند. این نمایشنامه‌ها بدین قرارند:

ادیپ شهریار (حدود ۴۳۰ ق.م) نوشتهٔ سوفوکل؛

هملت (حدود ۱۶۰۰ میلادی) نوشتهٔ شکسپیر؛
تارتوف (۱۶۶۹) نوشتهٔ مولیر؛
مدرسهٔ رسوایی (۱۷۷۷) نوشتهٔ ریچارد برینسلی شریدان؛
مرغابی وحشی (۱۸۸۴) نوشتهٔ هنریک ایبسن؛
گوریل پشمالو (۱۹۲۱) نوشتهٔ یوجین اونیل؛
ننه‌دلاور (۱۹۳۷) نوشتهٔ برتولت برشت؛
مرگ دستفروش (۱۹۴۹) نوشتهٔ آرتور میلر؛
کشمشی زیر آفتاب[۱] (۱۹۵۹) نوشتهٔ لورین هانسبری؛
روزهای خوش (۱۹۶۱) نوشتهٔ ساموئل بکت؛
چترهای ناگشودنی[۲] (۱۹۷۶) نوشتهٔ دیوید رِیْب.

همهٔ این متون هم به‌صورت جداگانه و هم در قالب منتخبات نمایشی در دسترس‌اند. مطابق شیوهٔ تدریس من، هنرجویان سه نمایشنامه را برای مطالعهٔ دقیق برمی‌گزینند: اولی تاریخی، دومی رئالیستی و سومی یک متن مدرن نامتعارف. در انتخاب متن رئالیستی آنان مختارند از لیست موجود برگزینند یا اینکه شخصاً عنوانی را انتخاب کنند.

تحلیل فرمالیستی علاوه‌بر اینکه یک نظام طبقه‌بندی و یک نگرش عقلانی

---

۱. *A Raisin in the Sun* اثر خانم لورین هانسبری(۱۹۳۰ـ ۱۹۶۵)، اولین اثر یک درام‌نویس زن افریقایی ـ امریکایی که در سال ۱۹۵۹ در برادوی به روی صحنه رفت و جایزه حلقهٔ منتقدان نیویورک را در همان سال ربود. در سال ۱۹۶۱ نسخه سینمایی آن نیز تهیه شد. این اثر تصویر گویایی از معضلات خانواده‌ای رنگین‌پوست در مسیر ترقی اجتماعی و سازگاری با شرایط نابرابر نژادی است. عنوان اثر اشاره به سطری از یک شعر لنگستون هیوز دارد. (م)

۲. *Streamers*، عنوان نمایشنامه‌ای است از دیوید (ویلیام) رِیب (۱۹۴۰ـ ...) که در سال ۱۹۸۳ نسخهٔ سینمایی آن نیز تهیه شد. این اثر به تنشها و تبعیضهای خشونت‌بار نژادی و جنسی در اردوگاهی نظامی در ایالت ویرجینیای امریکا می‌پردازد. عنوان آن به‌گونه‌ای استعاری اشاره به چترهای نجاتی دارد که در لحظهٔ استفاده به جای آنکه باز شوند، به‌صورت نوار (stream) بلندی در هوا پیچ و تاب می خورند! معادل فارسی «چترهای ناگشودنی» به همین دلیل برای آن انتخاب شده است. (م)

محسوب می‌شود، می‌تواند به عنوان شیوه‌ای برای وارد شدن به متنی نمایشی هم به کار رود. کار تحلیل نمایشنامه‌ها موقعی ثمربخش خواهد بود که با طرح‌ریزی آغاز شود و اگر با هم در نظر گرفته شوند طبقه‌بندی، چنین طرح‌ریزی‌ای را دربرمی‌گیرد. این امر مستلزم آن است که هنرجویان بتوانند یک‌به‌یک این مراحل را انجام دهند و در آغاز، ترغیب به انجام دقیق این کار شوند.

تحلیل فرمالیستی تلاشی است برای سامان بخشیدن به امر مطالعهٔ یک نمایشنامه و نظام طبقه‌بندی مبنای لازم جهت این ساماندهی محسوب می‌شود. البته کسانی هستند که در آغاز به‌راحتی نمی‌توانند مطابق یک طرح عمل کنند و با ملغمه‌ای از طبقه‌بندیهای نامرتبط کار را به انجام می‌رسانند. تحلیل نمایشنامه، درست مانند هر فرایند منطقی دیگر نیاز به تمرین دارد. شاید برای شروع بهتر باشد که نمایشنامه را صرفاً به‌صورت تصادفی مطالعه کنیم و بدون آنکه نگران طبقه‌بندی باشیم اجازه دهیم یک فکر منجر به فکری دیگر شود. در مرحلهٔ بعد است که روشن می‌شود چه چیزی از قلم افتاده یا نابجا عنوان شده است. در آن صورت شاید برگشتن به طرح و مطالعهٔ عناوین از قلم افتاده‌ای که بار اول بدون هیچ سازمان‌دهی انجام گرفت، آسان‌تر صورت پذیرد.

این کتاب می‌تواند با شیوه‌های مختلف تدریس کاملاً تطبیق یابد. سازماندهی و ترتیب این کتاب هدفمند است، اشراف کامل به تمام عناوین یادشده یا مطالعهٔ آنها به ترتیبی که عرضه شده ضرورت تام ندارد. شاید برخی از مُربیان برای سامان بخشیدن به اصول سازمان‌دهندهٔ دورهٔ آموزشی خود از طبقه‌بندی کمتر استفاده کنند و برخی دیگر شاید خوانشهای مختلف را ترجیح دهند. من [در ارتباط با شیوهٔ این کتاب] ذکر سه نکته را ضروری می‌دانم. اول اینکه بیشترین بخش کتاب برای استفادهٔ هنرجویان مبتدی و علاقه‌مند است؛ اما مطالب فصل هشتم، یعنی مبحث نواخت، ریتم و حال‌وهوا، و فصل نهم، یعنی بحث مربوط به سبک نمایشنامه، احتمالاً بیشتر مناسب حال هنرجویانی است که در زمینهٔ خوانش نمایشنامه و اجرا تجربه‌های بیشتری دارند. دوم آنکه بهتر است دورهٔ آموزشی پویا باشد و صرفاً به

بررسی دامنه‌دار یک نمایشنامهٔ خاص اکتفا نشود. این هدف هنگامی قابل وصول است که مربی به جای تدریس نمایشنامه، برآموختن مهارتهای لازم برای تحلیل نمایشنامه تأکید ورزد. سوم اینکه مطالعهٔ هرچه بیشتر نمایشنامه‌ها با در نظر گرفتن ترتیب زمانی‌شان نتیجه‌بخش خواهد بود. من دریافته‌ام که اغلب هنرجویان با تمرین کافی، به‌تدریج در خود فهمی سریع و خودکار به وجود می‌آورند. در نتیجه قادر می‌شوند مستقیماً به نمایشنامه‌هایی روی بیاورند که با نیازشان همخوان است و گزینه‌های دیگر را کنار بگذارند.

خوانندگان باید از مجموع اظهارات من نکات لازم را در ارتباط با این کتاب برداشت کرده باشند، اما می‌خواهم چند توصیهٔ دیگر نیز به آن بیفزایم. راههای زیادی برای درک نمایشنامه‌ها وجود دارد و این کتاب فقط با یکی از آنها سروکار دارد. در قرن بیستم اغلب نوشته‌های نظام‌مند در مورد نمایشنامه‌ها مطابق همین سنت شکل گرفته‌اند، اما مخالفت با تحلیل فرمالیستی از جانب آنهایی که طرفدار شیوه‌هایی دیگرند نیز همواره وجود داشته است. بنابراین از آنجا که در این کتاب با چهارچوب بستهٔ خود نمایشنامه سروکار داریم، بر این نکته تأکید دارم که توجه به این جنبه به معنای نفی انواع دیگر تحلیل یا عدم اهمیت آنها نیست. بلکه صرفاً پذیرفته‌ام که گونه‌های دیگر را کنار بگذارم تا ارتباطات عرضه‌شده در خود متن را کشف کنم. یقیناً هیچ شیوه‌ای کاملاً بی‌نقص نیست، اما هدف این است که خوانندگان دریابند که با استفاده از این رویکرد شمار زیادی از ارزشهای نمایشی قابل اجرا را می‌توان کشف کرد.

نوشتن کتابی درسی در مورد تحلیل نمایشنامه نوعی چالش است. تا حدی به این دلیل که افرادی که دستی در این کار دارند در مورد اصطلاحات و تعاریف با یکدیگر هم‌رأی نیستند، ضمن اینکه آنهایی که مطابق شرایط روز با نمایشنامه برخورد می‌کنند نهایتاً اهداف، شیوه‌ها و اصطلاحات خاص خود را ترویج می‌کنند. این امر منطقی است چون در رابطه با این مسئله، موضوعات مورد چالش زیادی وجود دارد. مثلاً ثابت شده که عناوینی چون بحران، اوجگاه، فاجعه و گره‌گشایی

برای نقادان و نظریه‌پردازان بی‌نهایت بغرنج‌اند و گاه به نظر می‌رسد که برای کنش و هدفهای نمایشی به تعداد بازیگران و کارگردانان تعریف وجود دارد. به بیان دیگر، گرچه عناوین این کتاب با وسواس تعریف شده‌اند، یافتن مفاهیم مغایر، اگر نگوییم متضاد، با آنها در آثار دیگر نویسندگان و متخصصان امکان‌پذیر است. بدون شک اگر لازم بود می‌شد فکر بیشتری را صرف این عناوین کرد؛ اما برای یک کتاب عملی سر بردن حوصلهٔ خوانندگان با مطالب نظری کار جالبی نیست. گذشته از این، برای هنرمندان مشغول به کار شرایط موجود در خود نمایشنامه معمولاً اهمیت بیشتری دارد. امیدوارم اصطلاحات و تعاریف و به همان نسبت تفاسیری که دربارهٔ نمایشنامه ارائه می‌شوند دست‌کم قابل فهم و عملی باشند. هدف از این مطالب، نسخه پیچیدن یا قرارگرفتن در جایگاه مربی نیست. خوانندگانی که اساساً در جایی دیگر دربارهٔ این موارد مطالبی آموخته‌اند این امکان را دارند که تعاریف مرا به عنوان مبنایی برای مقایسه با تعاریف خودشان، نه به‌عنوان بیانیه‌ای مسلم و کم‌نظیر در عرصهٔ هنر، به کار بندند.

قدردانی

این کتاب به مدد افراد زیادی شکل گرفته و فهرست کسانی که مرا مدیون خود کرده‌اند طولانی است. ابتدا باید از «فران هاج» یاد کنم؛ کسی که دانش او در مورد تحلیل و کارگردانیِ نمایشنامه معیارهایی را پدید آورده که به باور من بی‌نظیرند. او بود که به من آموخت چگونه در مورد نمایشنامه و نحوهٔ تولید آن به جد بیندیشم و رویکرد او به فرایند تحلیل (که در کتاب *کارگردانی نمایشنامه: تحلیل، ارتباط‌شناسی و سبک* آمده) طرح کلی این کتاب را رقم زد. هیچ‌یک از اشتباههای اینجا را نباید به او نسبت داد؛ بلکه هر آنچه مفید و مناسب است نشان از تأثیر او دارد.

میل دارم از هنرمند ـ مربیان خوش‌نامِ مدرسهٔ کارگاهی تئاتر هنر مسکو، هم به‌دلیل ایجاد فرصت ارزشمند حضور در تمرینها، کلاسها و سخنرانیهایشان و هم به‌دلیل بردباری‌شان در برابر کنجکاویهای تمامی‌ناپذیر من تشکر کنم. این افراد عبارت‌اند از: اولگ تاباکوف (مدیر مدرسه)، آناتولی اسملیانسکی، اولگ گراسیموف، ایوان موسکوین ترخانف، ولادمیر کومراتوف و میخائیل لوبانوف. خواننده‌های نکته‌بین درخواهند یافت که از منابع اضافی دیگری نیز بهره برده‌ام، شاید حتی بیش از آنچه خود می‌شناسم. در میان این منابع نوشته‌های جورج پیرس بیکر، اریک بنتلی، میخائیل چخوف، هارولد کلورمن، فرانسیس فرگوسن، جان گاسنر، فرانک مک‌مولان، کنستانتین استانیسلاوسکی، اف. کولز استریک‌لند و گئورگی توستونوگوف شایان ذکرند. تعدادی از همکارانم همه یا

بخشی از نسخهٔ دست‌نویس این کتاب را طی دو سال اخیر خواندند و نظرها و انتقادهای مفیدی ارائه دادند. از میان آنان باید از استوارت بیکر، دان کارتر، جان فرانسیس چینا، ریچارد هارن‌بای، ژیل لازیه و جیم وایز یاد کنم که سپاسم نثار همهٔ آنان باد.

همچنین دوست دارم از منتخباتی که دوباره چاپ شده‌اند تقدیر کنم:

گزیده‌هایی از *ادیپ شهریار* اثر سوفوکل، ترجمهٔ دادلی فیتس و رابرت فیتزجرالد، دارای حق انحصاری سال ۱۹۴۹ به مالکیت شرکت «هارکورت بریس جوانوویچ»، تصحیح کورتلیا فیتس و رابرت فیتز جرالد به سال ۱۹۷۷ که با اجازهٔ ناشر تجدید چاپ شد.

هملت[۱] اثر ویلیام شکسپیر، *مدرسهٔ رسوایی* اثر ریچارد برینسلی شریدان و *مرغابی وحشی*[۲] اثر هنریک ایبسن از کتاب *نمایشنامه‌هایی برای اجرا: گلچینی از دنیای نمایش*، گردآوری اسکار جی. براکت (نیویورک: هولت، راینهارت و وینستون، ۱۹۸۴).

تارتوف اثر مولیر، از کتاب *مردم‌گریز و نمایشنامه‌های دیگر* ترجمهٔ جان وود (انتشارات آثار کلاسیک پنگوئن، ۱۹۵۹)، دارای حق انحصاری سال ۱۹۵۹ به مالکیت جان وود، منتخبی با کسب اجازه از شرکت پنگوئن.

---

۱. ترجمهٔ گزیده‌هایی از نمایشنامهٔ *هملت* که در این کتاب آورده شده است با نگاهی به دو ترجمهٔ ذیل انجام گرفت:

الف) *هملت*، ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ مسعود فرزاد، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نهم، ۱۳۷۶.

ب) *هملت*، ویلیام شکسپیر، از مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر، جلد دوم، ترجمهٔ دکتر علاء الدین پازارگادی، انتشارات سروش، ۱۳۷۸.

۲. در ترجمهٔ گزیده‌های مربوط به نمایشنامهٔ *مرغابی وحشی* از متن فارسی زیر بهره گرفته شده است:

مرغابی وحشی، اثر هنریک ایبسن، همراه با مقدمه‌ای دربارهٔ ایبسن و رئالیسم، ترجمهٔ بهزاد قادری و یدالله آقا عباسی، انتشارات نمایش، ۱۳۷۳.

گوریل پشمالو[1] اثر یوجین اونیل (نیویورک: راندم هاوس، ۱۹۲۱).

ننه‌دلاور و فرزندانش از کتاب *مجموعه نمایشنامه*، جلد پنجم، اثر برتولت‌برشت، ترجمهٔ رالف مانهایم، دارای حق انحصاری سال ۱۹۷۲ به مالکیت استفان اس. برشت، تجدید چاپ با کسب اجازه از شرکت کتاب پانتئون، شاخه‌ای از شرکت راندم هاوس.

بخشهایی از *مرگ دستفروش*[2] اثر آرتور میلر، دارای حق انحصاری سال ۱۹۴۹، تصحیح به سال ۱۹۷۷ توسط آرتور میلر، با کسب اجازه از شرکت کتاب وایکینگ پنگوئن امریکا.

کشمشی زیر آفتاب اثر لورین هانسبری، (نیویورک: راندم هاوس، ۱۹۵۹).

روزهای خوش اثر ساموئل بکت (نیویورک: انتشارات گروف، ۱۹۶۱).

چترهای ناگشودنی اثر دیوید رِیب، دارای حق انحصاری به عنوان یک کار چاپ نشده درسال ۱۹۷۰، به مالکیت دیوید ویلیام رِیب در سال ۱۹۷۵، دارای حق انحصاری ۱۹۷۶، به مالکیت ویلیام رِیب در سال ۱۹۷۷. تجدید چاپ با کسب اجازه از شرکت آلفرد آ. ناپف.

---

۱. ترجمهٔ گزیده‌های نمایشنامهٔ *گوریل پشمالو* با نگاهی به ترجمهٔ ذیل انجام گرفت:
(*میمون پشمالو*، اثر یوجین اونیل، از کتاب *گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی*، ترجمه و تألیف دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، انتشارات سروش، ۱۳۶۸).

۲. ترجمهٔ بخشهای مربوط به نمایشنامهٔ *مرگ دستفروش* در این کتاب با نگاهی به متن فارسی زیر انجام پذیرفت:
(*مرگ دستفروش*، نوشتهٔ آرتور میلر، ترجمهٔ عطاالله نوریان، انتشارات رَز، ۱۳۵۱).

مقدمه

تحلیل فرمالیستی متن نمایشی چیست؟

ممکن است شماری از خوانندگان با اصطلاح *فُرم‌بنیاد* (*formal* = صوری) زیاد برخورد کرده باشند؛ اما شاید دربارهٔ مفهوم آن نتوانند نظری قاطع ابراز کنند. این مسئله قابل‌درک است؛ چرا که کلمهٔ مذکور در طول زمان معانی فراوانی به خود گرفته است. شاید منظور از فرم‌بنیاد (صوری) انجام دادن امور برای حفظ ظاهر باشد؛ مثل کاری که در یک مراسم ازدواج رسمی انجام می‌گیرد. یا شاید این کلمه حس خشک و رسمی بودن را انتقال دهد. شاید خوانندگان به‌طور ناخودآگاه احساس کنند که فرم‌بنیاد (صوری) به معنای خشک، مستبدانه و انعطاف‌ناپذیر است. در همهٔ این معانی، تصوری از نظمی وجود دارد که ویژگی اصلی خود را به پدیده‌ها اعمال می‌کند؛ چیزی که ارسطو از آن با عنوان «شکل‌گیری درونی یک شیء» یاد می‌کند. ریشه‌شناسی این کلمه نیز همین را ثابت می‌کند. فرم‌بنیاد برمبنای ایدهٔ فرم یا شکل (*shape*) قرار دارد. واژهٔ لاتین «*forma*» به معنای هرآن چیزی است که شکل‌دهنده یا شکل‌پذیر است؛ مخصوصاً شکلی که به یک شیء هنری داده می‌شود. واژهٔ انگلیسی «*formula*» نیز همچون واژه‌های «*conformity*» (هم‌شکلی)، «*inform*» (شکل دادن)، «*reform*» (تجدید شکل)، «*transform*» (تغییر شکل) و «*uniform*» (متحدالشکل)، از همین ریشه است.

مطالعهٔ ریشه‌شناسی ما را به معنای کنونی *تحلیل فرمالیستی* می‌رساند: جستجوی ارزشهای نمایشی قابل اجرا که نشان از یک الگوی متحد محوری دارد که از درون به نمایشنامه شکل می‌بخشد و تمامی بخشهای آن را هماهنگ می‌سازد.

منظـور از ارزشـهای نمایـشی قابـل اجـرا ویژگیهـایی اسـت کـه بـه کـار بـازیگران، کارگردانان و طراحان قوت می‌بخشد. تحلیل فرمالیستی برای تحقـق هـدف خـود از یک نظام طبقه‌بندی متعارف بهره می‌گیرد تا نمایشنامه را به اجزای آن تقسیم کنـد و از این رهگذار به فهم سرشت و ارتباط این اجزا با یکدیگر نایل آید.

ممکن است برخـی نویـسندگان، رویکـرد فرمالیـستی را رویکـردی توصـیفی (descriptive) بخوانند؛ چرا که با توصیف نمایشنامه بر حسب زمینهٔ هنری موجود در آن سـروکار دارد. همچنـین ممکـن اسـت از آن بـا عنـوان رویکـردی تحلیلـی (analytical) یاد شود که منظور تجزیه و تحلیل عناصـر نمایـشنامه بـه عنـوان اجـزای تشکیل‌دهندهٔ یک کلیت هنری اسـت. عـده‌ای دیگـر ممکـن اسـت ایـن رویکـرد را *ارسطویی* بنامند؛ چرا که بر مبنای اجزایی نمایشی است کـه در اصـل ارسـطو آنهـا را تشریح کرده است. تمام اینها بدیلهایی قابل قبول هستند؛ اما اگر خطر ملانقطی شـدن را بپذیریم باید بگوییم که تحلیـل فرمالیـستی بـا *تحلیـل فـرم‌بنیـاد* (*formal analysis*) بسیار متفاوت است؛ چرا که دومی به معنای بررسی یک نمایشنامه به‌صـورت مـرتبط فرم یا گونه‌ای ادبی است که به آن تعلق دارد. در هر صـورت فـرض اساسـی تحلیـل فرمالیستی بر این است که به جای نظریه‌های انتزاعی یا شرایط بیرونی که نمایشنامه با تأثیر از آن نوشته می‌شود، خود نمایشنامه مورد مطالعه قرار گیرد. نمایشنامه، بـه‌ویـژه برای هنرجویان تئاتر، نباید صرفاً وسیله‌ای برای انواع دیگر مطالعه باشد؛ بلکه باید بـه عنوان یک موضوع اصلی مورد توجه قرار گیرد.

تحلیل فرمالیستی نمایشنامه معمولاً تابع اصـول و شـیوه‌هـای ارسـطویی اسـت. *بوطیقا* (۳۳۵ـ۳۲۲ ق.م) حاوی نکاتی چون شش عنصر نمایش، وحدت کنش، قابلیـت احتمال، خصایص قهرمان تراژیک، مقتضیات طـرح و دیگـر موضـوعهای مـرتبط بـا نمایشنامه‌هاست. اصـطلاح «poetics» (بوطیقـا) از همـان ریـشهٔ یونـانی واژهٔ «poetry» (شعر) مشتق شده است، اما از نظر ارسطو مفهوم صحیح‌تـر آن آفـرینش خلاقانـه، بنـا کردن و آراستن یک اثر هنری است که در این مورد منظـور نمایـشنامه اسـت. روش عقلانـی او نتـایجی دامنـه‌دار داشـته و تـا بـه امـروز هـم بـر ادبیـات و نمـایش غـرب

تأثیرگذار بوده و اظهارات و توصیفات او تبدیل به بخشی از میراث نقد ما شده است.

ارسطو با سنجش نوشتار، ساختار و آرایش بهترین نمایشنامه‌های زمان خود، اصول و شیوه‌های لازم را برای تحلیل و ارزیابی آنها استنتاج کرد. کار او مبنای رویکرد فرمالیستی محسوب می‌شود. او ابتدا دست به تلخیص اصول نمایشنامه زده و کارکردهای درونی و ترکیبهای ممکن را تحلیل کرده است. در مرحلهٔ دوم بر اهمیت سرشت هنری نمایشنامه‌ها تأکید نموده و در سومین مرحله توجه به موضوعات بیرونی واقع‌گرا یا اخلاقی را کاهش داده و در عوض بر طرح ساختاری درون اثر پای فشرده و بر اهمیت طرح (plot) به عنوان یک شاخص هماهنگ‌کننده تأکید خاصی می‌نماید. چهارم اینکه شیوهٔ او استقرایی، و نه تجویزی، بوده است. این چهار اصل، به اتفاق، هستهٔ سنت فرمالیستی را در عرصهٔ نقد تشکیل می‌دهند.

در دورهٔ روم باستان و بعدها طی دوران رنسانس و قرن هفدهم، محققان دیدگاههای ارسطو را همچون رهنمودهایی تغییرناپذیر تلقی می‌کردند. این کتاب مجال تحقیق در مورد انگیزه‌های تاریخی پشت این پدیده را ندارد؛ اما اکنون می‌دانیم که نتیجهٔ عملی چنین تبعیتی از نظریات ارسطو، که بعضاً هم تاکنون ادامه یافته است، اعتباری نابجا برای او به وجود می‌آورد. اما هنگامی‌که نویسندگانی معتبر آراء ارسطو را با بینش و حساسیت بیشتری تفسیر کردند بخش زیادی از اعتبارش را به عنوان نقاد به وی بازگرداندند.

در حدود اواخر قرن نوزدهم الکساندر وسلوفسکی، محقق و منتقد روس، به منظور مطالعهٔ ادبیات و نمایش، سنت ارسطویی را با بسط نظامی از اهداف و اسلوبهای به‌دقت تعریف‌شده رواج داد. نظام او همچون نظام ارسطو بنا را بر اهمیت دادن به طرح گذاشته بود. وسلوفسکی عضو هیئت ادبی تئاتر مالی (Maly) بود و اصول خود را مستقیماً میان هنرمندان مشغول به‌کار تئاتر مسکو ترویج نمود. آراء او به‌شدت بر میخائیل اشچپکین، مدیر هنری گروه با نفوذ مالی و ولادمیر نمیروویچ ـ دانچنکو اثر گذاشت که او نیز عضو همان هیئت بود و به همراه کنستانتین استانیسلاوسکی، تئاتر هنر مسکو را بنیان نهاد. شاید تأکید وسلوفسکی بر طرح و

وحدت هنری بود که سبب شد تا نمیروویچ دانچنکو و استانیسلاوسکی اصول و شیوه‌های مشابهی را میان هنرجویان خود رواج دهند. هدف آنان عملی بود، نه علمی؛ یعنی کمک به بازیگران برای فهم و اجرای نمایشنامه به عنوان آرایش منظمی از کنشها.

بعد از آن، یعنی حول‌وحوش وقوع انقلاب روسیه، گروهی از نقادان، که به فرمالیستهای روس شهرت داشتند، اندیشه‌های فرمالیستی را در حوزهٔ گسترده‌تری به خدمت گرفتند. شهرت فرمالیستها، به سرکردگی ویکتور اشکلوفسکی و یوگنی زامیاتین، به دلیل توجه عمیق آنان به جنبه‌های هنری ادبیات بود که با جنبه‌های اجتماعی یا اخلاقی تقابل داشت.

پس از سال ۱۹۲۸، فرمالیسم روس به دلایل سیاسی در اتحاد جماهیر شوروی سرکوب شد؛ اما مفاهیم و راهکارهای اصلی آن به عرصهٔ نقد نو (New Criticism) نیز کشیده شد که در دههٔ ۳۰ ظهور یافت و در طول دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به شکوفایی رسید. نقد نو جنبشی امریکایی بود به سرکردگی جان کراو رانسوم، آلن تِیت، و رابرت پن وارن که همگی نویسنده و شاعر و در عین حال نقاد بودند. رانسوم اصطلاح *نقد نو* را در کتابی به همین عنوان در سال ۱۹۴۱ وضع کرد و از این طریق به گروهی غیررسمی هویت داد که افرادی نظیر آر. پی. بلاک‌مور، کِنت برک، کلینت بروکس، رابرت بی. هیلمن، ویلیام کِی. ویمست و ایور وینترز نیز عضو آن بودند.

نقادان نو همچون فرمالیستهای روس طرفدار بررسی دقیق خودِ اثر بودند. عموماً برای ایشان ذهن و شخصیت مؤلف، ارجاعات ادبی، نظریه‌های تاریخی ـ انتقادی، و دلالتهای سیاسی ـ اجتماعی، که تحت عنوان *نقد تاریخی* از آن یاد می‌کردند، محلی از اعراب نداشت. آنان برای آنکه بر باور قاطع خود دربارهٔ استقلال اثر صحه بگذارند به اثر ادبی به عنوان *متن* نگریستند و رویکرد تحلیلی خود را خوانش دقیق نامیدند. آرای آنان در قالب چهار درسنامه عرضه شد: *فهم شعر* (۱۹۳۸) اثر ویمست و وارن، *فهم قصه* (۱۹۴۳) اثر بروکس و وارن، *فهم نمایشنامه*

(۱۹۴۸) اثر بروکس و هیلمن، و راهنمای روش‌شناسی بروکس و وارن با عنوان *ریطوریقای مدرن* (۱۹۵۸). این درسنامه‌ها سبب شدند تا در آموزش ادبی، کانون توجه از عناصر بیرونی اثر به خود آن معطوف گردد.

کسانی که به نقادان کمبریج شهرت داشتند جنبش مشابهی در نقد ادبی انگلیس به راه انداختند. این گروه را که متأثر از تی. اس. الیوت شاعر و تحت رهبری غیررسمی ویلیام امپسون بودند افرادی چون اف. آر. لیویز، آی. ای. ریچاردز، کارولین اسپرجن و جی. ویلسون نایت تشکیل می‌دادند. تحلیل نایت بر نمایشنامه‌های شکسپیر، به‌ویژه اثرش به نام *چرخهٔ آتش* (۱۹۳۰) از توفیقات بزرگ نقادان کمبریج در حوزهٔ نمایشنامه محسوب می‌شد.

بسیاری از سردمداران نقد نو مورد قبول نسلهای موفق نویسندگان امریکایی بودند. افرادی چون فرانسیس فرگوسن (به‌ویژه به دلیل اثرش به نام *ایدهٔ یک تئاتر*، ۱۹۴۹)، الدر اولسون، اریک بنتلی، برنارد بکرمن، ریچارد هارن‌بای، جکسون جی. باری، همچنین مربیان تئاتری نظیر الکساندر دین، هاردی آلبرایت، لارنس کارا، ویلیام هالستید، اف. کولز استریکلند، کورتیز کانفیلد، فرانک مک‌مولان، سَم اسمایلی و فرانسیس هاج، تنها مشتی هستند نمونهٔ این خروار. میان حرفه‌ایهای تئاتر، اعضای گروپ تیاتر، که در دههٔ ۳۰ کار خود را آغاز کردند، خودآگاهانه از اسلوبهای تحلیلی تئاتر هنر مسکو تقلید می‌نمودند. برای افرادی چون استلا آدلر، هارولد کلارمن، موردخای گورلیک، الیا کازان، رابرت لوئیس، سنفورد میزنر، لی استراسبرگ، و شمار زیادی از هنرجویان و پیروان آنان، اندیشهٔ فرمالیستی به یک تکیه‌گاه نوشتاری بدل شد.

در آغاز دههٔ ۶۰، نمایش و ادبیات طوری متأثر از جنبشهای سیاسی، اجتماعی و مذهبی بود که ناقض اسلوبهای سنتی نقد به نظر می‌آمد. این‌گونه بود که نسل جدیدی از نقادان ادبی ظهور یافتند که به‌تدریج نارضایتی خود را از محدودیتهای خودخواستهٔ رویکرد فرمالیستی اظهار کردند. طی یک دهه، طیف گسترده‌تری از رویکردهای نقادانه مبتنی بر واسازی، پساساختارگرایی، هرمنوتیک، نشانه‌شناسی و

نظریه‌های دریافت و ارتباط‌شناسی به منصهٔ ظهور رسید. تعدادی از آنها مفاهیمی کشف کرده‌اند که پیش‌تر در نمایشنامه‌ها ناشناخته بود و تفاسیر تروتازهٔ آنها امیدبخش به نظر می‌رسند. اما دستاوردهای آنها هنوز در سالنهای تمرین چندان مورد توجه نبوده است. شاید به این دلیل که بر تجزیه کردن (و از این رو، بر واسازی) تأکید داشته‌اند؛ حال آنکه بنا به تعریف، تولید تئاتری باید به ترکیب و سرهم کردن اجزاء وابسته باشد.

در هر حال، نقد ادبی در حال حاضر توجه را به خارج از متن نمایشی معطوف می‌نماید، اما تجربهٔ تئاتری باید همواره به تحلیل دقیق خود متن اتکا کند. شاید در نهایت کسانی ادعا کنند که این رویکرد فی‌نفسه بهتر از هر اسلوب دیگری نیست. در کل، نمایشنامه‌ها و دوره‌های تاریخی خاصی هستند که در آنها توجه نشان دادن به خارج از متن نمایشی حائز اهمیت است و این امر باید مورد مطالعه قرار گیرد. اما برعکس، درک ماهیت درونی متن نمایشی برای درک زمینهٔ بیرونی آن امری سرنوشت‌ساز است. در تئاتر آنچه مهم‌تر است این است که نمایشنامه‌ها نهایتاً باید در قلمرو عملیِ اجرایی زنده موجودیت یابند، نه صرفاً در قلمرو نظری و دانش‌پژوهی. خود نمایشنامه دست‌کم به عنوان عامل کنترل نهایی باید بر روی صحنه باقی بماند. تحلیل فرمالیستی چنین نظری دارد و چیزی فراتر از بینشی صرفاً نظری پیشنهاد می‌دهد؛ آرایی عملی که به درد بازیگران، کارگردانان و طراحان بخورد.

ختم کلام اینکه اصول تحلیل فرمالیستی در حوزهٔ تئاتر همچنان پابرجاست، دقیقاً با سرشت چیزی منطبق است که در خدمت آن قرار دارد. این اصول، پیامد و حاصل این نکته است که چگونه بازیگران، کارگردانان و طراحان به‌طور طبیعی در مورد نمایشنامه فکر می‌کنند و بر این فرض بنا شده‌اند که آنچه این هنرمندان باید در مورد نمایشنامه بدانند، حقیقتاً مهم است. اصول تحلیلی فرمالیستی کمک می‌کند تا نمایشنامه‌ها از بوتهٔ عمل موفق به در آیند، گرچه ممکن است ما آگاهانه و همیشه متوجه این امر نباشیم؛ اما بدون این اصول، متون نمایشی شاید ناتمام و حتی نامفهوم جلوه کنند.

در اینجا طرحی کلی از طبقه‌بندی تحلیل فرمالیستی را به همراه زیرمجموعه‌های اصلی آن، به ترتیبی که در هشت فصل نخست این کتاب آمده، با هم مرور می‌کنیم:

۱. شالوده‌های طرح: شرایط مفروض
- زمان
- مکان
- جامعه
- شرایط اقتصادی
- سیاست و قانون
- خرد و فرهنگ
- معنویت
- جهان نمایشنامه

۲. شالوده‌های طرح: قصهٔ پس‌زمینه
- تکنیک
- تعیین هویت

۳. طرح: کنش جسمی و روان‌شناختی
- کنش جسمی (طرح برونی)
- کنش روان‌شناختی (طرح درونی)

۴. طرح داستانی: پیشرویها و ساختار
- پیشرویها
- ساختار

۵. شخصیت نمایشی
- هدفها
- کنش نمایشی
- کشمکش
- نیروی اراده

- ارزشها
- مشخصه‌های شخصیت
- پیچیدگی
- رابطه‌ها

۶. ایده

- واژه‌ها
- شخصیتها
- طرح داستانی
- ایدهٔ اصلی

۷. گفتگو

- واژه‌ها
- جمله‌ها
- گفتارها
- کیفیتهای ویژه
- پرداخت تئاترنمایانه

۸. نواخت، ریتم، حال‌وهوا

- نواخت
- ریتم
- حال‌وهوا

این آن چیزی است که بازیگران، کارگردانان و طراحان برای آگاهی از میراث تحلیل فرمالیستی باید بدانند. البته تاریخ در کلیت خود بسیار پیچیده‌تر از اینهاست. برای مثال، منتقدان فرویدگرا، یونگ‌گرا، مارکس‌گرا و اگزیستانسیالیست، که آرای آنان بر تعدادی از روش‌شناسیهای اصول‌گرایانه‌تر تأثیر گذارده است، از این سنجش برکنارند. با توجه به تلاشهای فروید، یونگ، مارکس و سارتر، موضع نقادان نو که به استقلال متن توجه دارند، کمی غلوآمیز جلوه می‌کند. بخشهایی از

نوشته‌های این افراد، سوای نظریاتشان، به چیزی فراتر از یک اثر ادبی بدل می‌شود و سر از حوزه‌های سیاسی و اخلاقی در می‌آورد. این بررسی مبالغهٔ ناگزیر دیگری را نیز سبب می‌شود؛ یعنی با زمینه‌چینی، خواننده را به درک زنجیرهٔ پیوسته‌ای از تفکر نایل می‌کند که مؤید سنت فرمالیستی است؛ کاری که برای گروههای مختلفی از نویسندگان که با موضوعی پیچیده سروکار دارند، بعید به نظر می‌رسد. اما برخلاف ساده‌انگارانه تلقی کردن این امر، این بررسی برای اثبات میراث بینش فرمالیستی هنوز هم جوابگوست. آنها که تمایل به آگاهی بیشتر دارند می‌توانند به کتابهای فراوانی مراجعه کنند که دربارهٔ تاریخ نقد ادبی نوشته شده‌اند. فهرست لازم برای این کار در بخش مربوط به منتخب کتاب‌شناسی فراهم شده است.

گویایی نوشتار نمایشی

پیش از آنکه به تفصیل به موضوعات مورد بحث بپردازیم، به‌طور کلی مرور برخی از اصول ضروری خوانش متن ثمربخش خواهد بود. تقریباً درکی اولیه از یک نمایشنامه همواره با واژه‌های نوشتاری متن آغاز می شود؛ اما آنگاه که در مقام بازیگر، کارگردان یا طراح یک نمایش هستیم، نه‌تنها ما نمایشنامه را می‌خوانیم، بلکه نمایشنامه نیز خوانشگر ماست. اگر ناتوان عمل کنیم، نتیجهٔ کار بر همگان مشهود خواهد بود. بنابراین آنچه در مرحلهٔ دورخوانی (at the table)، یعنی مرحلهٔ پیش از آغاز جلسات تمرین و تولید نمایش روی می‌دهد، سرنوشت‌ساز خواهد بود. اگر برداشتهای آغازین اشتباه باشند، این اشتباه به دلیل تکرار تقویت می‌شود و اگر آشفته باشند، تکرار بر این آشفتگی دامن می‌زند. به‌طور قطع اشتباه و آشفتگی دامنه‌دار به شکست هنری می‌انجامد. صرفاً به این دلایل، مرور برخی اصول ضروری مربوط به فرایندهای اندیشیدن و خواندن، به هنرمندان تئاتر کمک می‌کند تا نسبت به کارشان موضع ارزشمندی پیدا کنند.

وقتی نمایشنامه زیرمجموعه‌ای از ادبیات تلقی شود، احتمالاً با همان اصولی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد که برای قصه، شعر و گونه‌های مطلق ادبی دیگر

به کار می‌رود؛ اما برخی از نویسندگان متذکر شده‌اند که تفاوتهایی اساسی بین ادبیات و نمایشنامه وجود دارد که تحلیل ادبی سنتی، در خود امکان پرداختن به آن را ندارد. اولاً گفتگو در یک قصه برای بیان طرح داستانی، شخصیت، ایده و احساسات، معمولاً تا حدود زیادی با روایتگری همراه است و غیر از آن نیز معمول نیست؛ البته در نمایشنامه نیز مقداری روایتگری همواره لازم است. برای بحث در این‌باره در فصل دوم بیشتر وارد جزئیات می‌شویم؛ اما در کل، نوشتار نمایشی برگفتگو، که ناقل کنش است، تکیه دارد و نه بر روایت. درام‌نویس برخلاف مؤلف ادبی نمی‌تواند دائماً کنش را قطع کند تا اطلاعاتی تکمیلی بدهد یا مفاهیم پیچیده را روشن سازد، بدون آنکه مانع حرکت روح نمایشنامه شود. حتی وقتی نمایشنامه‌ای راوی دارد، باز هم واژه‌ها باید شبیه کلام عادی و بر بستر موقعیت نمایشی ادا شوند و با آنکه دستورهای صحنه فرمی روایی دارند، بازیگران آنها را به زبان نمی‌آورند و برای رویداد نمایشی در حکم ضرورت نیستند.

شاخص دیگری که بازهم در گویایی فزون‌تر نمایشنامه‌ها دخیل است، کوتاهی طول نمایشنامه‌هاست. حتی در نمایشنامه‌ای بسیار بلند هم واژه‌ها در قیاس با رُمان به طرز عجیبی کم‌شمارند. نمایشنامه‌ها واژه‌هایی بسیار کمتر از رمان را به خدمت می‌گیرند؛ اما دست‌کم باید به اندازهٔ یک رمان کامل، دارای امکان بالقوهٔ نمایشی باشند تا از نظر تئاتری مؤثر واقع شوند. نمایشنامه‌نویسان این امکان بالقوه را با تزریق گویایی خاصی به نمایشنامه ایجاد می‌کنند؛ امکانی که در دیگر فرمهای ادبی جای آن بسیار خالی است یا دست‌کم به آن کمتر بها داده می‌شود. حقیقت دارد که گفتگوی نمایشی به همتای ادبی خود بسیار شبیه است. گاه آن قدر عادی به نظر می‌آید که انگار نمایشنامه‌نویس هیچ تلاش آگاهانه‌ای در نوشتن آن انجام نداده است. اما این در واقع ترفندی بسیار استادانه است. واقعیت آن است که گفتگوی تئاتری، شکل بی‌نهایت متمرکز و قدرتمند بیان لفظی است. کلام بر روی صحنه فشرده‌تر است و هر کلمه در قیاس با دیگر فرمهای ادبی تأثیر نمایشی بیشتری دارد. حتی یک تک‌حرف می‌تواند در حکم یک انفجار مهیب باشد. از آنجا که نمایشنامه‌نویس تلاش اضافه‌ای

جهت افزودن عنصر گویایی انجام می‌دهد، هر صفحه از نمایشنامه تقریباً از هر فرم نوشتاری دیگری گویاتر است. مرحلهٔ فوق‌العاده طولانی پیش‌نگارش که انجام آن در مورد نمایشنامه ضروری است و طی آن باید به‌دقت امکان گویایی بیشتری فراهم شود، مؤید این امر است. هنری جیمزِ رمان نویس، که خود نمایشنامه‌پردازی باتجربه و نقّادی نکته‌بین بود، اعتقاد داشت که نمایشنامه‌نویسی حس تصنیف و آرایش هنری بیشتری را در مقایسه با هنرهای ادبی دیگر می‌طلبد.

اتکای شدید به کلام محاوره و ایجاز مفرط در کنار یکدیگر ضرورت و فرصت لازم را برای گویایی بیشتر نوشتار نمایشی خلق می‌کنند. این امر منطقاً زمانی تحقق می‌یابد که بازیگران، کارگردانان و طراحان یاد بگیرند که با درک این گویایی خاص بتوانند تا حد ممکن آن را در تولید خود توانمند و پررنگ نمایند. اما این امر همیشه اتفاق نمی‌افتد. از آنجا که معمولاً در وهلهٔ اول با هر نمایشنامه به عنوان متنی نوشتاری برخورد می‌شود، گویایی فزون‌تر آن به سادگی نادیده گرفته می‌شود. اغتشاشی قابل فهم بین فعالیت مطلقاً ادبی خواندن یک نمایشنامه و فعالیت تئاتریِ دیدن، شنیدن و حس کردن آن بر روی صحنه وجود دارد. شاید این اغتشاش حتی در مورد نمایشنامه‌هایی که بار ادبی قدرتمندی دارند بیشتر روی دهد؛ از جمله آثار شکسپیر و دیگر مؤلفانی که آثارشان در حوزهٔ ادبیات نمایشی مطالعه می‌شود. هنرجویان تئاتر برای اجتناب از افتادن به ورطهٔ خوانش صرف باید آگاهانه به دو نکتهٔ مهم توجه نشان دهند: نخست آنکه واژه‌های یک متن نمایشی در اجرایی زنده، از نظر حسی گویایی بیشتری دارند تا در صرفِ عمل متمرکز خوانش. دوم آنکه واژه‌ها صرفاً حکم نقطهٔ آغاز هرآن چیزی را دارند که در نمایشنامه روی می‌دهد. همواره بازی، کارگردانی و طراحیِ قدرتمند برای رها ساختن کامل نیروی بیان بالقوهٔ یک نمایشنامه ضروری است.

خوانش تحلیلی

برای خواندن نمایشنامه قانون سفت‌وسختی وجود ندارد، اما برای درک نوع خاصی

از گویایی که در آن هست، داشتن تواناییهای ذهنی خاصی ضروری است. نخست توانایی خوانش تحلیلی است. متأسفانه خوانش تحلیلی، دست‌کم در مراحل آغازین خود، شاید کاری شاق به نظر آید. برخی فکر می‌کنند که افراد حرفه‌ای و باتجربه، مانند موسیقیدانی که پارتیتور را می‌خواند، می‌توانند به‌سرعت و بدون تمرین قبلی یک نمایشنامه را بخوانند، اما چنین مهارتی در تئاتر همان‌قدر دست‌نیافتنی است که در موسیقی. تحلیل نمایشنامه توسط فردی حرفه‌ای عموماً فرایندی طولانی، ملال‌آور و پرزحمت است. درحقیقت خصیصهٔ عمدهٔ حرفه‌ایها درک آنان از اهمیت دورخوانیِ *کند و روشمند* است.

توان ذهنی دوم عبارت است از قابلیت درک معانی فراوان واژه‌ها و نیروی نمایشی که می‌توانند بروز دهند. هنرجویان تجسمی به شکل و رنگ توجه نشان می‌دهند. هنرجویان موسیقی به زیروبمی (pitch) و طنین صدا گوش می‌سپارند. هرکس که مایل به جلوه دادن به زندگی در تئاتر باشد، باید حس گویایی و عاطفی ذاتی موجود در واژه‌ها را بسط دهد.

دیگر منظور ما از توان ذهنی، پرداختن به حقایق ظاهری و امور مرتبط با آنهاست. یک حقیقت یعنی ادعایی قابل اثبات راجع به یک چیز و حقیقت ظاهری به‌صورت بی‌پرده و صریح در گفتگو اظهار می‌شود. حقیقت ظاهری در حوزهٔ نمایشنامه عبارت از شناخت افراد، مکانها، رویدادها و اشیاء است و در عین حال می‌تواند توصیفی از آمال، احساسات و افکار نیز باشد. آموختن اینکه چگونه با حقایق روبه‌رو شویم، آزمون مهمی برای هوشیاری هنری محسوب می‌شود. در نخستین خوانشهای یک نمایشنامه حقایق قابل اثبات باید به‌صورت آگاهانه کشف شوند که دقیقاً تا حد ممکن دریابیم اصل مطلب چیست. به‌علاوه از آنجا که نمایشنامه‌ها بنا به ذاتشان آرایشی منظم دارند، برای درک توالیها و الگوهایی که همواره در آنها وجود دارد، ایجاد ارتباط بین حقایق امری کاملاً ضروری است. ما این ارتباطات را استلزام و استنتاج می‌نامیم. استلزام یعنی اشاره، کنایه و یا نشانه‌هایی که حساب‌شده و سنجیده‌اند، هرچند به صراحت اظهار نشده باشند و منظور از

استنتاج قیاس ناشناخته‌ها از شناخته‌هاست، یعنی نتیجه‌گیری از حقایق ظاهری و استلزاماتشان.

صحنهٔ کوتاه باغچه از نمایشنامهٔ *مرگ دستفروش* اثر آرتور میلر را به یاد می‌آوریم. ویلی لومان پس از به اوج رساندن مشاجره با پسرش بیف تصمیم می‌گیرد اواخر همان شب در باغچهٔ کوچک و خاطره‌انگیز حیات خلوت منزلش سبزی بکارد. چند صحنه پیش‌تر برادر مرحومش بن نیز در خیال بر او ظاهر می‌شود و با هم گفتگوی کوتاهی انجام می‌دهند. در این صحنه حقایق ظاهری راجع به کِشت در یک باغچه اهمیت دارند. ما می‌دانیم کشت در باغچه مستلزم کار فیزیکی و ابزار ویژه‌ای است. از آنجا که می‌توان این موارد را دقیقاً شرح داد، درک این بخش از کنش راحت است. برخی حقایق ظاهری راجع به کشت در باغچه از این قرارند: بازکردن پاکت دانه‌ها و خواندن دستورالعملها، ردیف‌به‌ردیف مشخص کردن جای انواع سبزی، استفاده از بیلچه و کاشتن دانه‌ها در زمین؛ اما بیشتر خوانندگان فوراً درمی‌یابند که آنچه در اینجا روی می‌دهد صرفاً کشت کردن در یک باغچه نیست؛ بلکه اموری در جریان است که به‌طور معمول ربطی به این کار ندارد. معمولاً عمل کشت به صورت شبانه و دیر وقت آن هم با چراغ‌قوه انجام نمی‌شود و عموماً یک باغبان [حین کار] مانند ویلی سرگرم گفتگو با یک شبح خیالی دربارهٔ بیمهٔ عمر نیست. حس مرموزی از اضطرار کاری نیز بر ویلی مستولی است که مانع از توجه بیشتر او به بن می‌شود. واضح است کشت در یک باغچه دیگر آن چیزی نیست که ما به‌طور معمول تصور می‌کنیم.

اکنون استلزام و استنتاج اهمیت می‌یابند و مانع از خوانش صِرفاً ظاهری صحنه می‌شوند. در وارسی دقیق‌تر، اعمال غیرعادیِ ویلی را به افکار و احساسات درونی‌اش نسبت می‌دهیم، به‌خصوص به حس عمیقِ شکست شخصی‌اش به عنوان یک پدر. او دیگر عمل سادهٔ کشت در یک باغچه را انجام نمی‌دهد؛ بلکه در حال اجرای آیینی است که او را برای مرگ قریب‌الوقوعش آماده می‌کند. صحنهٔ باغچه راهنمای ارزشمندی برای مفهوم کل نمایشنامه می‌شود که عبارت از کشمکش بین

عشق ویلی به پسرش بیف و مسئولیتش در قبال او به عنوان یک پدر است. بنابراین حقایق ظاهری نقطه شروع مفیدی هستند، اما برای رسیدن به یک درک کامل باید استلزامات و استنتاجات را مورد توجه قرار داد. تحلیل متن نمایشی مستلزم کنار هم چیدن شناخته‌ها و ناشناخته‌ها در یک قالب منسجم و معنادار است؛ کاری که کارآگاهان در قصه‌های عامه‌پسند جنایی انجام می‌دهند.

تفکر منطقی

شواهد از هر نوعی که باشند حائز اهمیت‌اند، اما به همین نسبت تفکر منطقی نیز مهم است. متأسفانه غفلت از قابلیتهای خلاقانهٔ تفکر منطقی به‌خصوص بین هنرمندان جوان، به امری رایج بدل شده است. این امر به این احساس منجر می‌شود که مطالعهٔ دقیق یک نمایشنامه کاری ملال‌آور و حتی مانع از بروز خلاقیت است، اما حرفه‌ایهای باتجربه می‌دانند که تحلیل منطقی می‌تواند از قابلیتهای نمایشی نمایشنامه پرده بردارد و آن را در شکلی نو احیا کند. نکتهٔ ارزشمند دیگر که باید به آن پرداخت این است که چون امروزه نمایشنامه‌نویسان مدرن بیش از گذشته از مخاطب خود انتظار هوشمندی دارند، بنابراین تماشاگران همواره نسبت به سابق باهوش‌تر می‌شوند. نمایشنامه‌های مدرن به‌گونه‌ای شکل گرفته‌اند که افراد را به درون کنش می‌کشانند و آنان را مجبور می‌کنند تا برای فهم آنچه در حال روی دادن است، تلاش کنند، نه اینکه صرفاً شنونده‌ای منفعل باشند. بخش زیادی از لذت زیبایی‌شناسانه ماحصل رخنه در ذهنیتهای سرّی شخصیتهای نمایشی است. بنابراین طبیعی است که بازی، کارگردانی و طراحیِ مدرن از بیشتر مخاطبان خود انتظار فهم و دریافت دارد. گروه هنری ضرورتاً همواره باید در این باره دست‌کم یک گام جلوتر از مخاطبان خود باشد. زیرا یک اجرا حقیقتاً هنگامی می‌تواند عنوان مدرن به خود بگیرد که چیز جالبی برای اندیشه‌ورزی به مخاطب بدهد؛ گروه هنری نیز باید منطق درونی نمایشنامه را درک کند و آن را انتقال دهد.

آگاه‌شدن از مغالطه‌های رایجی که در خوانش نمایشنامه با آنها مواجه

می‌شویم و بیرون کشیدن آنها از مخفی‌گاهشان، یعنی از بخش ضمیر ناخودآگاه، می‌تواند به هنرجویان در پرهیز از غلط‌خوانی غیرارادی کمک کند. تنها چند دام عمده در این راه وجود دارد که شناخت آنها چندان دشوار نیست. اغلب می‌توان آنها را به نام امور بی‌نتیجه‌ای دسته‌بندی کرد که در آنها یا نتایج تابع حقایق نیستند یا خودِ استدلال بی‌معنی است. ممکن است برخی از خوانندگان احساس کنند که لازم است پیش از پرداختن دقیق‌تر به نمایشنامه‌ها دوباره اصول تفکر منطقی را مرور کنند. این اصول را می‌توان در هر درسنامهٔ مناسبی راجع به فن سخنوری یافت، به کمک یک راهنمای مناسب نیز می‌توان هر خلئی را در این زمینه جبران نمود.

مغالطهٔ عاطفی (امپرسیونیزم)

به گفتهٔ منتقد ادبی دبلیو.کِی. ویمست، این اشتباه ناشی از خلط نمایشنامه با نتایج آن است (یعنی خلط آنچه هست با آنچه *می‌کند*). هنگامی این دشواری روی می‌دهد که خواننده آرمانها یا علایق خود یا جامعه را در قضاوتش در مورد نمایشنامه دخیل کند. برای تحلیل یک نمایشنامه قطعاً حفظ فاصلهٔ احساسی با آن امری ضروری است، اما انجام چنین کاری همواره آسان نیست. در کل، نمایشنامه قرار است تجربه‌ای احساسی باشد و بسیاری از خوانندگان به‌شدت در خود به تحریکات احساسی پاسخ می‌دهند. برای مثال، بازیگران، کارگردانان و طراحان معمولاً به‌گونه‌ای کاملاً شخصی واکنش نشان می‌دهند که در واقع باید هم این طور باشد. در همان صحنه از *مرگ دستفروش* که پیش‌تر ذکر شد، این امکان وجود دارد که خواننده‌ها پدران خود را به یاد آورند. امکان این وسوسه در آنان هست که خاطره‌های حسی خود را با موقعیت ویلی لومان در نمایشنامه اشتباه بگیرند. یا اینکه آن دسته از خوانندگان که وضع مالی اسف‌بار ویلی لومان را درک می‌کنند ممکن است درگیر این وسوسه شوند که احساسات ویلی را در نمایشنامه با احساسات شخصی‌شان تداخل دهند. احساسات بسیار شخصی از این نوع در صورتی جالب است که خواننده‌ها هنرمندان یا نقادانی باتجربه باشند؛ در غیر این صورت، باعث

اندیشه و تحلیل بی‌حساب و کتاب و نامنسجم می‌شوند. ممکن است یک خواننده در تحلیل شخصی ناامیدانه به بن‌بست برسد. با وجود این می‌توان فاصلهٔ احساسی را با نمایشنامه حفظ کرد و در عین حال نسبت به آن واکنش احساسی نشان داد. چارهٔ کار آن است که همواره حساب واکنشهای خصوصی و شخصی را از آنچه عیناً در نمایشنامه وجود دارد سوا کنیم. الیا کازانِ کارگردان در جایی نقل می‌کند: «اولین وظیفهٔ ما آن است که چیزی را پیدا کنیم که متن نمایشی به ما می‌گوید، نه آن چیزی که به یادمان می‌اندازد». واقع‌نگری مطلق کاری است غیرممکن، اما حفظ بی‌طرفی و ترسیم هر پیامدی، چه عادی و چه غیرعادی، حتماً باید انجام گیرد و تحلیل موفق از متنی نمایشی به رعایت این نکته وابسته است.

مغالطهٔ تعمیم نادرست (بسط دادن افراطی)

خوانندگانی زمینهٔ این نوع اشتباه در خوانش از متن را دارند که بدون داشتن مدرک کافی، در راه نتیجه‌گیری خیز برمی‌دارند. هنگامی که خواننده‌ای در اظهار نظر دربارهٔ یک نمایشنامه از واژهٔ همه یا هیچ استفاده می‌کند، در حالی که دریافت عمیقی از اطلاعات موجود در خود نمایشنامه ندارد، معمولاً با خوانش دقیق‌تر می‌تواند این اشتباه را جبران کند. اما مورد بدتر در خوانش نمایشنامه، بی‌توجهی به وضعیتهای معکوس است. مثلاً اگر خواننده پس از خواندن *هملت* به یک سری کلیات نخ‌نماشده نظیر شاهزادهٔ افسرده یا کسی که مشاعرش را از دست داده متوسل شود، لازم است نتایج را با شواهدی معکوس بسنجد. با کمی دقت برای او معلوم می‌شود که هملت به هنگام خوشامدگویی به دستهٔ بازیگران، سرزنده و شادمان است و هنگام مواجهه با روح، فردی است مصمم و با اراده. چنین شواهد معکوسی برای اثبات نادرستی تعمیمهای اولیه جوابگو خواهند بود.

مغالطهٔ پردازش ناروا (تقلیل)

چنین خطایی که حتی در بین نمایشنامه‌خوانان باتجربه هم رایج است موضوعات

پیچیده را به یک قضیه تقلیل می‌دهد. تقلیل *هملت* به عقدهٔ *اُدیپ* نمونه‌ای بسیار شایع است. همین گونه است *ننه‌دلاور* یا *چترهای ناگشودنی* را چیزی جز نمایشنامه‌هایی ضد جنگ ندانستن و *کشمشی زیر آفتاب* را نمایشنامه‌ای اعتراضی ـ اجتماعی تعبیر کردن. عبارت «چیزی جز» عبارتی است افشاگر. مغالطهٔ دیگری که با *تقلیل* پهلو می‌زند، مغالطهٔ معنای تکوینی یا مغالطهٔ معنای خاستگاهی است که برای تشریح یک نمایشنامه آن را به مرجع آن در زندگینامه یا دنیای اجتماعی هنرمند تقلیل می‌دهد. برای هر نمایشنامه‌ای حواشی زیادی دربارهٔ محیط، دوره و زندگی مؤلف و چیزهایی از این قبیل هست که بخش زیادی از آنها بسیار خشک و مبتذل‌اند. مثلاً مهم نیست که *مرگ دستفروش* در مورد زندگی شخصی آرتور میلر یا جامعهٔ امریکای دههٔ ۴۰ به ما چه می‌گوید، بلکه مهم این است که در مورد خود نمایشنامه به ما چه می‌گوید. ممکن است بین یک نمایشنامه و برخی وجوه بیرونی زندگی و دنیای مؤلف ارتباطاتی باشد، اما این جریان معمولاً آن طور هم که مردم فکر می‌کنند، مهم نیست. ارتباط موبه‌مویی در کار نیست و گرچه تحلیل فرمالیستی وحدت بنیادین موجود در نمایشنامه‌ها را خاطرنشان می‌کند، در ضمن به ما می‌آموزاند که نمایشنامه‌ها پدیده‌های مستقل و پیچیده‌ای هستند که سزاوار ملاحظات عقلانی‌اند. خوانندگان پیش از آنکه با اشتیاق مفهوم نمایشنامه را به زندگی و عصر مؤلف ربط دهند، بهتر است در این رابطه کمی هم احتیاط به خرج دهند.

مغالطهٔ حقیقت نیم‌بند (از اعتبار انداختن)

بنا به علم منطق، این مغالطه زمانی روی می‌دهد که خوانندگان برای همه چیز توضیحی یکسان به کار برند که عموماً و به‌عمد با دلالتهای منفی همراه است. با این مغالطه، مؤلف، نمایشنامه، یا شخصیت نمایشی به‌طرز موذیانه‌ای بی‌اعتبار و بدنام می‌شوند. نمایشنامه‌های هنریک ایبسن غالباً به دلیل رواج چنین مغالطه‌ای در میان خوانندگانش لطمه می‌بیند. تصور اینکه ایبسن نمایشنامه‌های تلخ اجتماعی می‌نوشت

حاوی این بار معنایی ناگفته است که آثار او: ۱) خشک و تیره‌اند؛ ۲) نشان‌دهندهٔ اختلالات روانی مؤلف‌اند؛ ۳) شکل روزنامه‌نگاری دورهٔ ویکتوریایی را دارند که ظاهری نمایشی به خود گرفته است. خوانندگانی که چنین دیدگاهی دارند نمایشنامه‌های ایبسن را ملال‌آور، ناامیدکننده و از مدافتاده تلقی می‌کنند. اظهار نظر زیر نمونهٔ دیگر این ادعاست: «واقعاً در نمایشنامه‌های ساموئل بکت هیچ اتفاقی نمی‌افتد ـ آنها هیچ طرحی ندارند». پشت چنین حقیقت نیم‌بندی چه مفهوم واقعی‌ای وجود دارد؟ چارهٔ این بدگمانی غیرارادی خواندن چندبارهٔ متن نمایشی با ذهنی گشوده است. مسئله فقط یافتن توضیحات معقول و اثبات آنها در متن نیست، بلکه در برابر اشارات فراوان موجود در متن، سنجش این نکته نیز مهم است که چه‌چیز به چه‌چیز ربط دارد.

مغالطهٔ نیت مؤلف

این هم یکی دیگر از مغالطه‌هایی است که ویمست گردآوری کرده و در کانون توجه اصول تحلیل فرمالیستی جای دارد. منظور از آن این است که به جای توجه نشان دادن به خودِ اثر سعی شود آنچه مد نظر مؤلف بوده و میزان تحقق آن تعیین گردد. یافتن نمونه‌هایی از این دست آسان است. این امر ناشی از میلِ عصر مدرن به تحقیق ادبی و پافشاری زیاد هنرمندان بر نوشتن در مورد آثارشان است. وضعیت برتولت برشت را در نظر بگیرید؛ سوءتفاهم به دلیل استفادهٔ غلط از متون نظری وی راجع به بیگانه‌سازی و واقع‌گرایی اپیک در اجرای نمایشنامه‌هایش، از حد به در است. ویمست در *شمایل کلامی* نشان می‌دهد که اثر هنری به محض کامل شدن از مؤلفِ خود جدا می‌شود و از آن پس مؤلف نمی‌تواند هیچ قصدی در مورد آن داشته باشد و دیگر از اختیار او خارج است. اما نظر ویمست را بیشتر باید به عنوان یک هشدار و نه قاعده‌ای قطعی پذیرفت. همانند دیگر خطاهای خوانشی، پادزهری که باید در برابر مغالطهٔ نیت مؤلف به‌کار برد، خوانش دقیق و مکرر خود نمایشنامه پیش از اظهار نظر قطعی در مورد نیت مؤلف است.

برخوردِ سرد (بی‌احساسی)

خطای بعدی افتادن از آن سوی بام است. *برخورد سرد* اصطلاحی است از جان گاردنر که منظور از آن نشان ندادن علاقهٔ کافی ـ یا علاقه‌مندی صحیح ـ به شخصیتها یا موقعیتهای نمایشی است. معیار مقایسهٔ علاقه‌ای است که هر انسان معقولی به‌طور طبیعی تحت شرایط مربوط از خود نشان می‌دهد. *برخورد سرد* در اینجا به معنی نپرداختن به احساسات موجود در نمایشنامه به‌نحو شایسته از نظر اهمیت و دقت است. همچنین به‌طور کلی *برخورد سرد* یعنی ناتوانی در تشخیص جدیت امور. *برخورد سرد* وقتی روی می‌دهد که مانع از بروز احساسات اصیل شویم و یا اینکه در یک کشمکش، فقط امور سطحی و بی‌ارزش را ببینیم که متأسفانه در عرصهٔ هنر معاصر بسیار شایع است. این مغالطه، میزان علاقه نسبت به شخصیتهای نمایشی، طرح نمایشی و مفهوم عینی یک نمایشنامه را کاهش می‌دهد، و یکی از بدترین خطاهای ممکن در زمینهٔ خوانش نمایشنامه است و غالباً ریشهٔ دیگر خطاها محسوب می‌شود. مغالطهٔ برخورد سرد هنگامی روی می‌دهد که بازیگران، کارگردانان و طراحان عمداً به اجرایی روی آورند که کمتر خود را برای آن آماده کرده باشند.

سنجش با واقعیت

مغالطه‌ای که همپای *برخورد سرد* جلوه‌گری می‌کند، آن نوع مغالطه‌ای است که ریچارد هارن‌بای اصطلاحاً آن را سنجش با واقعیت می‌نامد. این خطا وقتی روی می‌دهد که همه‌چیز را در نمایشنامه برمبنای شباهتش با زندگی واقعی ارزیابی کنیم. این ادعا که «روح در نمایشنامهٔ *هملت* باورپذیر نیست چرا که توجیه علمی ندارد» اگر به عنوان قضاوتی منفی مورد استفاده قرار گیرد، نمونه‌ای بسیار ناشیانه از این نوع مغالطه خواهد بود. این نوع مغالطه که بیش از هرچیز، نشان از محدودیت تخیل دارد شاید ناشی از کاربرد نابجای مفهوم *واقعیت* در بازیگری باشد؛ چیزی که گاه بازیگران آن را صداقت احساسی می‌نامند. اما کیفیت واقعیت عینی در یک

نمایشنامه ارتباط کمی با نیروی بالقوهٔ نمایشنامه برای بیان حقیقت دارد. نهایتاً یک نمایشنامه می‌تواند جلوه‌ای کاملاً غیرواقع‌نمایانه داشته باشد و با این حال امکان اجرا با احساس صادقانه را نیز در خود داشته باشد. بسته به طرح هنری اجرا، حتی یک درِ ساده نیز می‌تواند از یک نمایشنامه تا نمایشنامه‌ای دیگر متفاوت جلوه کند. در یک نمایش در می‌تواند کاملاً واقع‌نما باشد، اما در اثری دیگر، ورود بازیگر می‌تواند با گذر او از تاریکی به روشنایی صحنه انجام گیرد. صداقت حسی و واقعیت تئاتری دو مقولهٔ کاملاً سوا و متمایزند، اما نقطهٔ مقابل هم نیستند. اساس این مغالطه هرچه باشد این نکته را یادآور می‌شود که واقعیت روزمره هیچ ارتباطی با یک نمایشنامه در مقام تجربه‌ای هنری ندارد. نمایشنامه‌ها پدیدآورندهٔ واقعیتهای خویش‌اند.

اندیشهٔ دست‌دوم

این خطا نتیجهٔ منطقی مغالطهٔ نیت مؤلف است. گرچه واقعاً جزء مغالطه‌های منطقی نیست؛ با این حال می‌تواند برای نمایشنامه‌خوانان تازه‌کار دردسرساز باشد. این خطا ناشی از اتکای ناخودآگاه و بیش از حد بر آراء دیگران، به‌ویژه هنگام رویارویی با موضوعات مشکل‌ساز است. اسلوب کلاسی دانشکده‌ها و تمایلات اخیر در زمینهٔ نقد اصول‌گرایانه نتوانسته‌اند مانع از بروز چنین گرایشی شوند. متأسفانه میل وافر به قضاوت، حتی در بین منتقدان با تجربه با وجود دقت نظر در کار می‌تواند اعتماد به نفس و اندیشهٔ مستقل را زایل گرداند. هنرمندان باید مواظب باشند که به دلیل تکیه بر آراء تثبیت‌شده و عدم ایجاد رابطهٔ بدون واسطه با متن، خود را از تجارب، احساسات و یا واژگان نو محروم نگردانند. برای فعال‌سازی آزادانهٔ تخیل، تحلیل متن در گام اول باید تجربه‌ای فردی باشد. در مرحلهٔ بعد می‌توان با اطمینان خاطر با اهل فن مشورت نمود.

اتکای بیش از حد به دستورهای صحنه

اندیشهٔ دست دوم شامل دستورهای صحنه نیز می‌شود که عبارت است از یادداشتهای

الحاقی یا اضافه‌شده به یک متن. این یادداشتها حاوی اطلاعاتی در باب چگونگی اجراست که قبلاً در خود گفتگوها روشن نشده است. این یادداشتها معمولاً یا مربوط به حرکات بازیگر بر روی صحنه‌اند یا با ابزار صحنه و جلوه‌های نمایشی ارتباط دارند. در نمایشنامه‌های قدیمی دستورهای صحنه به حداقل رسانده می‌شد، اما با گذشت زمان کاربرد آنها گسترش یافت تا اینکه در اواخر قرن نوزده بسیار مفصل و پر جزئیات گردید. برای مثال پیشگفتار نمایشنامه‌های جورج برنارد شاو به دوازده صفحه هم می‌رسید و آموزه‌های معینی در اختیار بازیگران و مجریان امر می‌گذاشت. البته مواردی نیز در بین نمایشنامه‌های مدرن یافت می‌شود که برخلاف این روال عمل کرده‌اند.

اما دستورهای صحنه همواره متعلق به مؤلف نیستند. بنا به رسم اغلب انتشاراتیها بهتر آن بود که دستورهای صحنه را مدیر صحنه براساس صحنه‌آرایی اولیه‌ای که طراح آماده کرده بود بنویسد، یا اینکه گردآورندهٔ متن (آن‌گونه که در مورد متون شکسپیر صورت می‌گرفت) کار نگارش آن را انجام دهد. حتی اگر کاملاً هم مطمئن باشیم که مؤلف دستورهای صحنه را می‌نوشته، بجاست توصیهٔ طراح مدرن، ادوارد گوردون کریگ را در مورد میزان قابل اطمینان بودن دستورهای صحنه یادآور شویم. وی در رساله‌اش با نام *در باب هنر تئاتر* معتقد است که دستورهایِ صحنه نوعی تجاوز به حقوق هنری بازیگران، کارگردانان و طراحان محسوب می‌شود. در نتیجه به‌زعم او تمام نمایشنامه‌نویسان باید از ذکر آن در نمایشنامه‌های خود دست بردارند. البته کریگ به پیش‌داوری کردن معروف است و در این مورد نیز آشکارا موضعی افراطی اتخاذ کرده. اما به هر حال نکته‌ای را نیز خاطرنشان می‌کند؛ اینکه کار دستورهای صحنه تکمیل گفتگوست، نه اشغال جای آن، نباید آنها را با خود نمایشنامه اشتباه گرفت. بسیاری از بازیگران، کارگردانان و طراحان، همچنین تهیه‌کنندگان و مجریان امر به‌ندرت دستورهای صحنه را، از هر نوع که باشد، می‌خوانند. آنان میل دارند مستقیماً با خود نمایشنامه ارتباط داشته باشند و می‌گذارند هرآنچه لازم است، خود متن به آنان بگوید.