



# به صحنه بردن فلسفه

فصل مشترک‌های سئاتر، اجرا و فلسفه

| ویراستاران: د. کراسنر، د. سالتز | نریمان افشاری | سئاتر: نظریه و اجرا (۱۴)

| STAGING PHILOSOPHY | Editors: D. Krasner, D. Saltz | Nariman Afshari |



سرشناسه: عنوان و نام پدیدآور: به صحنه بردن فلسفه: فصل مشترک های تئاتر، اجرا و فلسفه /  
ویراستاران دیوید کراسنر، دیوید سالتز؛ ترجمه نریمان افشاری.  
مشخصات نشر: تهران: بیدگل.  
مشخصات ظاهری: ۴۲۵ ص:، ۱۴/۲۱۰۵/۵ س.م.  
فروست: مجموعه تئاتر: نظریه و اجرا / دبیر مجموعه: علی اکبر علیزاد.  
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۴۸-۷

وضعیت فهرست نویسی: فیبا  
یادداشت: عنوان اصلی: Staging philosophy: intersections of theater, performance, and philosophy, c2006.  
یادداشت: کتابنامه.

یادداشت: نمایه.

عنوان دیگر: فصل مشترک های تئاتر، اجرا و فلسفه.

موضوع: هنرهای نمایشی - جنبه های اجتماعی

Performing arts -- Social aspects

موضوع: هنرهای نمایشی - فلسفه

Performing arts -- Philosophy

شناسه افزوده: کراسنر، دیوید، ۱۹۵۲ - م. ویراستار

Krasner, David

شناسه افزوده: سالتز، دیوید زد. ۱۹۶۲ - م. ویراستار

Saltz, David Z.

شناسه افزوده: افشاری، نریمان، ۱۳۵۶ - مترجم

شناسه افزوده: علیزاد، علی اکبر، ۱۳۵۲ -

رده بندی کنگره: ۹۱۳۹۵ پ ۹ ج ۹ / PN1۵۹۰

رده بندی دیویی: ۷۹۱/۰۱

شماره کتابشناسی ملی: ۴۵۵۹۲۸۰



# به صحنه بردن فلسفه

فصل مشترک‌های تئاتر، اجرا و فلسفه

| ویراستاران: د. کراسنر، د. سالتز | نریمان افشاری | تئاتر: نظریه و اجرا (۱۴) |

| STAGING PHILOSOPHY | Editors: D. Krasner, D. Saltz | Nariman Afshari |

| به صحنه بردن فلسفه |  
| ویراستاران: دیوید کراسنر، دیوید سالتز |  
| ترجمه: نریمان افشاری |  
| ویراستار: غزاله صدر |  
| نمونه خوان: شیرین افخمی، مهرداد اصیل |  
| صفحه‌آرایی: آلا شویز |  
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |  
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |  
| چاپ اول | ۱۳۹۷ | تهران | ۱۰۰۰ نسخه |  
| شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۴۸-۷ |

---

| Bidgol Publishing co. |  | سربیسکل |

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲ ۱۷ ۱۷	تلفکس: ۲۸۴۲ ۱۷ ۱۸			
فروشگاه	تهران	خیابان انقلاب	بین ۱۲ فروردین و فخررازی	پلاک ۱۲۷۴
تلفن فروشگاه: ۶۶ ۹۶ ۳۶ ۱۷ ، ۶۶ ۴۶ ۳۵ ۴۵	تلفکس: ۶۶ ۹۶ ۳۶ ۱۶			

---

| [bidgolpublishing.com](http://bidgolpublishing.com) |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |

## الفهرست مطالب |

۷	یادداشت مترجم
۹	مقدمه (دیوید کرانسر، دیوید زد. سالتز)
۲۹	بخش یک: تاریخ و روش
۳۱	۱. تلاقی شکاف متن / اجرا و تقابل تحلیلی / قاره‌ای (جولیا ای. واکر)
۶۱	۲. کنت برک: تئاتر، فلسفه، و محدوده‌های اجرا (مارتین پوکتر)
۸۱	۳. رئالیسم انتقادی و راهبردهای اجرا (توبین نله‌اوس)
۱۲۱	بخش دو: حضور
۱۲۳	۴. رقص انسان‌واره‌ها: تأملاتی در باب اجرای روباتی (فیلیپ آسلندر)
۱۴۵	۵. فلسفه و درام: اجرا، تفسیر و نیت‌مندی (نوئل کرول)
۱۶۷	۶. جسمیت و حضور: بازنگری هستی‌شناختی حضور (سوزان ام. جِگِر)
۱۹۳	۷. حضور (جان اریکسون)
۲۱۵	۸. تکنیک (رابرت کریس، جان لوتربی)
۲۴۳	۹. نمایش ابژه‌ها، تقدیم چیزها (آلیس راینر)

۱۰. خیال‌گذاری و خیال‌برداری: نقش خیال در اجرای تئاتری (دیوید زد. سالتز) ۲۷۳
۱۱. ادراک نمایش‌ها (جیمز آر. همیلتون) ۲۹۹
۱۲. ادراک، کنش و همذات‌پنداری در تئاتر (بنس نانی) ۳۲۷
۱۳. همدلی و تئاتر (دیوید کراسنر) ۳۴۱
۱۴. صدای سیاه‌بودن: جنبش هنر سیاه و کلام محوری (مایک سل) ۳۷۳
۱۵. حیث تئاتری، قرارداد، و اصل حسن نیت (مایکل ال. کویین) ۴۰۵

## | یادداشت مترجم |

در باب خصوصیات و چند و چون کتاب حاضر مقدمه ویراستاران انگلیسی کتاب را بخوانید، که در ادامه خواهد آمد، و از توضیحات اضافی مترجم کامل‌تر و خواندنی‌تر خواهد بود. اما آنچه من را به عنوان مترجم به نوشتن این مختصر واداشت اشاره به ضرورت کتاب حاضر و کتاب‌هایی از این دست به زبان فارسی و اشاره به نکته‌ای در باب ترجمه کتاب است.

سخن از کمبود منابع در مطالعات بینارشته‌ای هنر (به ویژه تئاتر) در میان علاقه‌مندان و پژوهشگران این حوزه بحث تازه‌ای نیست. اما کمبود یا نبود منابع در زمینه نگاه فلسفی به تئاتر و مباحث پیرامون آن می‌تواند یکی از دردناک‌ترین وضعیت‌ها باشد که آگاهانه یا ناآگاهانه در پی اندیشه‌زدایی از تئاتر است و در قالب عوام‌زدگی خوشحال صحنه‌ها یا نوع سخیفی از فرم‌گرایی اخته خود را به مثابه «کلید موفقیت» در وضع موجود بیان می‌کند.

در این میان عمل اندیشیدن انتقادی و مهیا کردن شرایط آن به هر طریق ممکن، عملی است فراتر از آنچه معارضان آن همواره با عناوینی طعنه‌آمیز چون «روشنفکر‌نمایی» و حتی «روشنفکری» از آن یاد می‌کنند. در شرایط حساس کنونی، که ظاهراً تا ابد ادامه دارد، اندیشیدن و تلاش برای مهیا کردن شرایط آن یک ضرورت روزمره فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و حتی زیستی است. ترجمه این کتاب از چنین ضرورتی برمی‌آید.

شاید کتاب حاضر، در شرایطی که در آن نوشته شده و نشر یافته، بیشتر اهمیت آکادمیک داشته باشد اما در میان فارسی‌زبانان مسلماً فراتر از حوزه دانشگاه را مخاطب خود قرار می‌دهد.

در مجموع کتاب حاضر، دعوتی است از اهالی تئاتر برای بازاندیشی در مبانی فکری کار عملی خود، و از سوی دیگر دعوتی است از اهل فلسفه برای پرداختن به تئاتر ایران از چشم‌اندازهای فلسفی گوناگون. امید است که این ضیافت باب گفت‌وگویی بگشاید میان دو حوزه‌ای که گفت‌وگو را مهم‌ترین رکن برساننده خود می‌دانند.

### نکته‌ای در باب ترجمه:

دشواری‌های ترجمه متون فلسفی هنگامی دوچندان می‌شود که بنا باشد مفاهیم آن در یک چارچوب بینارشته‌ای با مفاهیم و واژگان رشته دوم، که در اینجا تئاتر است، همراه شود. اما به رغم تأکید ویراستاران کتاب بر تلاش برای ساده‌فهم‌نویسی، این دشواری در بخش‌های مختلف کتاب موجود بود. با این حال در ترجمه سعی بر آن بود که تا حد امکان، سهولت در خواندن و ادراک مفاهیم اولویت اصلی باشد و بلاغت ادبی نویسندگان در درجات بعدی اهمیت قرار گیرد. از این رو ترجمه بعضی مفاهیم و عبارات کتاب می‌تواند بحث‌برانگیز باشد و امیدوارم که این بحث به پُربارتر شدن دایره واژگان این حوزه بینجامد.

از آن جمله ترجمه واژه *Theatricality* است که لازم است توضیح مختصری درباره آن ارائه دهم. این واژه را در سه فصل مختلف کتاب (با سه نویسنده) به «تئاتریت»، «تئاتری بودن» و «حیث تئاتری» ترجمه کرده‌ام؛ این کار در برگرداندن واژه‌های تخصصی معمول نیست، اما از آنجا که این واژه در حوزه مطالعات تئاتر و اجرا به‌ویژه در زبان فارسی واژه‌ای نسبتاً جدید است، و ترجمه‌های اشتباهی از آن نیز انجام شده، بر آن شدم که در سه مقاله مختلف، این سه ترجمه، که از نظر من بهتر از باقی ترجمه‌ها بود، را پیشنهاد دهم و بازخورد جامعه استفاده‌کننده از این واژه در طول زمان مشخص کند که کدام ترجمه می‌تواند مناسب‌تر باشد. چرا که زبان بیش از هر چیز به وسیله کاربران آن و در قلمروی اجرایی آن ساخته می‌شود تا به صورت دستوری و تجویزی.



## | مقدمه |

### | دیوید کراسنر و دیوید زد. سالتز<sup>۱</sup> |

#### دلیل تدوین کتاب حاضر

هر چند که در پانزده سال اخیر شاهد دوران طلایی نظریه‌های مربوط به اجرا - گفتمانی زنده و پویا که بر مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، روان‌کاوی، نظریه سیاسی، مطالعات فرهنگی، فمینیسم و... متکی است - بوده ایم نظریه پردازان اجرا به ندرت از آثار برآمده از دپارتمان‌های فلسفه آمریکا بهره می‌برند. [۱] به همین ترتیب، آن دسته فلاسفه حرفه‌ای که عمیقاً بر مسائل مربوط به اجرا تمرکز کرده باشند نیز انگشت‌شمارند. [۲] این مسئله هنگامی بیشتر تعجب‌برانگیز است که درمی‌یابیم فلاسفه متأخر بسیار گشاده‌دستانه به دیگر هنرها از جمله نقاشی، موسیقی و سینما توجه کرده‌اند.

قاعده اصلی این کتاب پرداختن مستمر به فلسفه و نظریه اجرا است. هدف این است که از طریق پرداختن به مطالعات موردی مربوط به جنبش‌های فلسفی و مکاتب فکری بحث‌هایی را پیش بکشیم که اهمیت انتقادی دارند. این کتاب به گونه‌ای تدارک دیده شده که علاوه بر جالب و برانگیزاننده بودن برای کارشناسان این حوزه برای افراد غیرمتخصص که شاید با فلسفه تئاتر و اجرا آشنا نباشند نیز مفید باشد. هر فصل از چشم‌انداز فلسفی خاصی به موضوعات و پرسش‌های بنیادین مربوط به تئاتر و اجرای زنده توجه می‌کند. نویسندگان مقالات کتاب حاضر، پژوهشگران حوزه اجرا و

1. David Z. Saltz

فلاسفه‌اند و یک مقاله هم با مشارکت نمایندگان از این دو حوزه نگاشته شده است. این مقالات گستره وسیعی از رویکردهای فلسفی از فلسفه تحلیلی تا پدیدارشناسی، و از اسازی تا رئالیسم انتقادی را در برمی‌گیرد. مطالبی که در این کتاب طرح می‌شود بناست که خواننده را درگیر کند، برانگیزاند و در نهایت مفاهیم تئاتری را در جستارهای فکری برجسته سازد. هیچ ایدئولوژی خاصی در این کتاب غالب نیست، و هیچ انحصار و تعصب فکری‌ای هم موضوعات انتخابی را به سمت و سوی خاصی نبرده است. امید داریم که این مجموعه چالش‌های دیگری به دنبال آورد، به طوری که گفت‌وگوی کونونی را، چنان‌که شاید مدنظر افلاطون بود، تداوم بخشد.

چنان‌که از عنوان اثر پیداست، مقصود این کتاب بررسی موضوعات کلیدی تئاتر و اجرا از چشم‌انداز فلسفه است. اما وقتی می‌گوییم رویکرد «فلسفی» به تئاتر و اجرای زنده منظورمان دقیقاً چیست؟ برای شروع می‌توانیم تحلیل فلسفی را هم از نقد و هم از مانیفست چشم‌انداز آینده کاملاً متمایز کنیم. نقد، متون دراماتیک یا اجراهای خاص، افراد و گروه‌ها، یا دوره‌ها و جنبش‌ها را تفسیر و بررسی می‌کند. مانیفست هم بیانیه‌ای است در باب اینکه دست‌اندرکاران مربوطه چطور باید به آفرینش متون و اجراها بپردازند. تحلیل فلسفی ممکن است پیش‌فرض‌هایی را که نقدها و مانیفست‌ها ایجاد کرده‌اند بررسی کند. اما مهم‌تر از آن، بحث‌های جدیدی - و رویکردهای جدیدی - را در باب ماهیت تئاتر و اجرا طرح می‌کند.

رویکردهای بسیار متفاوتی به فلسفه وجود دارد. پرسش «فلسفه چیست؟» خود پرسشی فلسفی است، و به همین ترتیب پرسش «تئاتر چیست؟» نیز پرسشی فلسفی است. برای رسیدن به هدف این کتاب دو معیار کاربردی و عمل‌گرایانه برای تحلیل فلسفی وضع کرده‌ایم: نخست اینکه تحلیل فلسفی بیش از هر چیز تحلیل تئاتر یا به شکل عام‌تر تحلیل اجرای زنده (پدیده‌ای که تئاتر را هم در برمی‌گیرد) را مدنظر دارد؛ دوم اینکه، تحلیل فلسفی جستاری نظری است که صرفاً دعوی‌های فلسفی را بازگو نمی‌کند، بلکه مباحث جدیدی پیش می‌کشد و همکاری اصیلی را با گفتمان فلسفی بنیان می‌نهد. هر دوی این معیارها را با جزئیات بیشتر بررسی خواهیم کرد. اما نخست به رابطه دیرپای تئاتر و فلسفه خواهیم پرداخت که پیوندهای طبیعی این دو رشته را نشان می‌دهد.

### تئاتر و فلسفه: رشته‌های هم‌خانواده

آرتور دانتو<sup>۱</sup> در کتاب پیوندهایی با جهان: مفاهیم بنیادین فلسفه<sup>۲</sup> می‌گوید که «فلسفه فقط دوبار در تاریخ تمدن بشر شکل گرفته و رشد یافته است: یکی در یونان و دیگری در هند.» دانتو اشاره می‌کند که فلسفه در این دو مکان پدیدار شد چراکه «تمایز میان نمود و واقعیت ضروری به نظر آمد.» [۳] به طرز معنادار هر دوی این تمدن‌ها تقریباً همزمان و تقریباً به دلیلی مشابه تئاتر را نیز در دل خود پروراندند. تئاتر همانند فلسفه بر واقعیتی که جلوه‌های ظاهری آن را تیره و تار ساخته‌اند نور می‌تاباند. علاوه بر این، تئاتر نیز همانند فلسفه با بازنمایی و تحلیل کنش‌های انسان و نشان دادن روابط علی و معلولی، واقعیت را تجلی می‌بخشد. [۴] بروس ویلشایر<sup>۳</sup> می‌نویسد که در تئاتر «می‌توانیم شرایط تئاترگونه مربوط به خود واقعی‌مان را برجسته‌تر ببینیم - آن قدر برجسته که بتوان شرایطی را دید که در غیر این صورت به سادگی دیده نمی‌شد.» [۵] تئاتر و فلسفه بر افکار، رفتار، کنش و وجود بشری پرتو می‌افکنند و در عین حال ادراک ما را از جهان و خویشتن قوام می‌بخشند.

پیوند اساسی‌ای که تئاتر و فلسفه را در کنار هم نگه می‌دارد عمل دیدن است. مشاهده رخدادها، کنش‌ها، واکنش‌ها، ژست‌ها و رفتارها به همراه شنیدن اصوات، آواها، لحن‌ها و وزن‌ها ما را به ادراک واقعیت‌هایی که در پسِ نمودهای ظاهری جهان جای دارند نزدیک‌تر می‌کنند. آلدو تاسی<sup>۴</sup> در مقاله «فلسفه و تئاتر» با اشاره به اینکه این دوه واسطه نوعی «فرآیند آشکارسازی» همواره با هم پیوند دارند، اظهارات مشابهی در باب فلسفه و تئاتر مطرح می‌کند. او می‌گوید:

فلسفه فعالیتی است که می‌کوشد ما را به جایی ببرد که در آن مرزها و محدوده‌ها تثبیت می‌شوند و بدین ترتیب ما «می‌بینیم» که چطور چیزها به وجود می‌آیند. صحنه تئاتر هم به همین ترتیب عمل می‌کند، تماشاخانه ذهن نیز محلی است برای دیدن و این فلسفه است که هنگامی که با ادراک

1. Arthur Danto
2. *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*
3. Bruce Wilshire
4. Aldo Tassi

چیزها سروکار داریم بر آنچه پنهان و تاریک است پرتو می‌افکند و ما را قادر به دیدن آن می‌کند. بدین ترتیب هم فلسفه و هم تئاتر، در اصل در حکم فعالیت‌هایی پا به عرصه نهاده‌اند که ما را از سطح تجربی معمول فراتر می‌برند و با جست‌وجوی حقیقت به مثابه فرآیند تجلی درگیر می‌کنند». [۶]

تئاتر و فلسفه هر دو انسان را در حالی نشان می‌دهند که فعالانه در جهان زندگی می‌کند و با آن درگیر است و هر دو یک روش اصلی را برای این کار به خدمت می‌گیرند که همان دیالوگ یا گفت‌وگو است. گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین ابزارهای شیوه معروف سقراطی افلاطون است. و در دوران روشنگری نیز همچنان به عنوان قالبی اصلی برای بیان بحث‌های فلسفی باقی مانده است. گفت‌وگو به شیوه‌ای بسیار ظریف، همچنان عضو جدانشدنی شیوه اغلب فلاسفه معاصر است. دیدگاه‌های فلسفی غالباً از طریق گفت‌وگو میان دو فیلسوف شکل می‌گیرد؛ فیلسوفی فرضیه‌ای را مطرح می‌کند، و فیلسوف دیگر بر آن خرده می‌گیرد، آن را تغییر می‌دهد یا اصلاح می‌کند و یا فرضیه‌ای سراسر متفاوت پیش می‌نهد. ممکن است فیلسوف سومی هم وارد شود و کل بحث را غلط بداند و رویکردی کاملاً متفاوت به موضوع داشته باشد. فلاسفه عمدتاً تمایل دارند که از نقدهای تند و تیز به فرضیاتشان استقبال کنند. ارزشمندترین آثار فلسفی آن‌هایی‌اند که فلاسفه دیگر را به واکنش وامی‌دارند. گزاره فلسفی نقش مهمی را در این گفت‌وگو ایفا می‌کند؛ نه فقط از طریق مطرح کردن دانشی که بقیه فلاسفه آن را به عنوان حقیقت بپذیرند (همانند علوم)، بلکه با برانگیختن گفت‌وگوهای بعدی و حفظ کردن حرکت گفت‌وگوی فلسفی.

آثار فلسفی گرایش دارند که نوعی شکل دراماتیک درونی به خود بگیرند. فلاسفه استدلال خود را اغلب با پیش کشیدن یک مسئله آغاز می‌کنند و سپس با استدلال مخالف به فرض اصلی خود پاسخ می‌دهند. بهترین شکل‌های فلسفه هرگز مستقیماً به نتایج هجوم نمی‌برند - و این امر برای غیرفلسوفانی که به گسترش تصاعدی ایده‌ها عادت نکرده‌اند محدودیتی مایوس‌کننده است. علاوه بر این، پس از تمام پیچ‌وتاب‌های ناشی از استدلال‌ها، نتیجه‌ای که در نهایت به دست می‌آید غالباً بسیار واضح و ساده است. اهمیت مسئله فلسفی هنگامی آشکار می‌شود که آن مسئله

را در زمینه‌اش قرار دهیم. برای مثال ادعاهای مربوط به اراده آزاد یا این ادعا که چیزی به نام داده حسّی<sup>۱</sup> (محسوس بالذات) وجود ندارد، فقط در تقابل با استدلال‌های مخالف معنادار و جالب توجه‌اند. بحث‌های فلسفی غالباً موضوعاتی را مطرح می‌کنند که از آغاز گرایش دارند که در نهایت نامنسجم و متزلزل باشند، و یا معانی غیرمنتظره و ناخواسته داشته باشند. به عبارت دیگر، برای ارزیابی اهمیت یک گزاره فلسفی، باید فحوای اصلی آن را همان عملی دانست که در تبادل دراماتیک میان ادعاها و استدلال‌ها انجام شده است. انگیزه اصلی نوشتن کتاب حاضر نیز امید به برانگیختن مبادله فعال ایده‌ها میان فلسفه و تئاتر بوده است.

### فلسفه قاره‌ای و تحلیلی

در دوران مدیدی از قرن بیستم تمایز قائل شدن میان دو سنت عمده فلسفه که فلسفه «قاره‌ای» و «تحلیلی» خوانده می‌شوند امری متعارف بود. از آنجا که تقریباً همه نویسندگان مقالات این کتاب در ایده‌های خود وام‌دار این دو جریان اند اشاره‌ای مختصر به تفاوت‌های این دو نحله مفید خواهد بود. آوروم استرول<sup>۲</sup> در کتاب فلسفه تحلیلی قرن بیستم، فلسفه تحلیلی را چنین توصیف می‌کند «فلسفه‌ای که رو به سوی بیان مفاهیم مشخصی دارد، مفاهیمی چون "دانش"، "باور"، "حقیقت"، "برهان"، "استرول می‌گوید یکی از اصول راهنمای فلسفه تحلیلی این است که «مادامی که فرد فرضیه پیشنهادی و مفاهیم تشکیل دهنده آن را درک نکند نمی‌تواند به ارزیابی‌ای عقلانی از آن برسد».[۷] برنارد ویلیامز<sup>۳</sup> نیز با جملاتی شبیه به این سنت تحلیلی را به منزله سنتی «ماهرانه» توصیف می‌کند که با این اعتقاد راسخ پایدار مانده است که «هیچ فلسفه ارزنده‌ای نباید خالی از این حس شود که چیزی برای درست شدن وجود دارد، و آن فلسفه قادر به پاسخگویی است و همواره در کار بیان حقیقت است».[۸] فلسفه تحلیلی در سال‌های بین ۱۸۷۹ و جنگ اول جهانی شکل گرفت و چهره‌هایی چون

1. sense data
2. Avrum Stroll
3. Bernard Williams

گوتلوب فرگه<sup>۱</sup>، جی. ای. مور<sup>۲</sup> و برتراند راسل<sup>۳</sup> (که غالباً کار خود را تحلیل منطقی زبان می‌نامیدند) [۹] از سردمداران آن بودند. نظریات کنش‌گفتاری<sup>۴</sup> آستین<sup>۵</sup> و جان سرل<sup>۶</sup> در سنت فلسفه تحلیلی جای می‌گیرد. از برجسته‌ترین چهره‌هایی که نظریه‌های مرتبط با هنر را در سنت تحلیلی شکل دادند - و غالباً با اشاراتی آشکار به تئاتر و اجرا - می‌توان از این افراد نام برد: ریچارد وولهایم<sup>۷</sup>، نلسون گودمن<sup>۸</sup>، کندال والتون<sup>۹</sup>، آرتور دانتو، نوئل کرول<sup>۱۰</sup> (که مقالاتش در این کتاب آمده است).

فلسفه قاره‌ای بین فلاسفه حرفه‌ای آلمان و فرانسه در نوسان است. این فلسفه سنت هگل را ادامه می‌دهد، بسیار مرهون نیچه است و از سنت پدیدارشناسی هوسرل و هیدگر، هرمنوتیک گادامر و ریکور، اگزیستانسیالیسم سارتر، سیمون دوبوار و موریس مرلوپونتی نشئت می‌گیرد، و نیز وامدار نظریه‌های اجتماعی مکتب فرانکفورت ماکس هورکهایمر، تئودور آدورنو و والتر بنیامین است. به‌ویژه نظریات اجتماعی مکتب فرانکفورت تأثیری عمیق و فراگیر بر پژوهش تئاتر و اجرا داشته است. مهم‌ترین نظریه‌پردازان پدیدارشناسی که به تئاتر روی آورده‌اند برت او. استیتز<sup>۱۱</sup>، استنتون گارنر<sup>۱۲</sup> و آلیس راینر<sup>۱۳</sup>ند که این آخری از نویسندگان کتاب حاضر است. ثابت شده که تأکید پدیدارشناسی بر بدن برای نظریه‌پردازان اجرا بسیار مفید بوده است، یعنی برای نظریه‌پردازی چون پگی فلان<sup>۱۴</sup> و املیا جونز<sup>۱۵</sup> که در کار مطالعه شیوه‌ای هستند که از طریق آن هنر اجرا بر ادراک و ساخت مقوله جنسیت و گرایش جنسی تأثیر می‌گذارد.

1. Gottlob Frege
2. G. E. Moore
3. Bertrand Russell
4. speech-act
5. J. L. Austin
6. John Searle
7. Richard Wollheim
8. Nelson Goodman
9. Kendall Walton
10. Noël Carroll
11. Bert O. States
12. Stanton Garner
13. Alice Rayner
14. Peggy Phelan
15. Amelia Jones

و در مجموع نظریه پردازان اجرا نهایتاً به سمت تفکرات شک‌انگاران‌های، که نظریهٔ پساساختارگرایی نمونهٔ آن است، کشیده شده‌اند.

در طول نیمهٔ دوم قرن بیستم نظریاتی برگرفته از آرای نیچه و هیدگر، زبان‌شناسی ساختارگرایی سوسور، مارکسیسم، اگزیستانسیالیسم و نظریهٔ اجتماعی مکتب فرانکفورت چشم‌اندازهای نوینی به روی فلسفه گشوده‌اند که عمدتاً با عنوان پساساختارگرایی شناخته می‌شود. پساساختارگرایی را می‌توان به منزلهٔ شک‌انگاری کلی به معرفت‌شناسی (دانش) تلقی کرد، یعنی شک به دعوی حقیقت اثبات‌شده و ادعای قطعیت که سنگ بنای سنت تحلیلی است. پساساختارگرایی نگاهی تردیدآمیز به خرد دارد و آن را یک استراتژی بلاغی می‌داند که وضع موجود و روابط قدرت را پنهان می‌کند. برخلاف سنت تحلیلی که دستور زبان بنیادین تثبیت‌شده‌ای در علوم، دانش و از همه مهم‌تر در زبان دارد، نظریهٔ پساساختارگرایی ادعاهای مربوط به حقیقت، اخلاقیات، نفس، ارزش و قطعیت زبان را بی‌اعتبار می‌کند. جان پسمور<sup>۱</sup> بالحنی کنایه‌آمیز پساساختارگرایی را چنین توصیف می‌کند «پساساختارگرایان دقیقاً در باب مسائل معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی که فلاسفهٔ انگلیسی-آمریکایی در ارتباط با آن‌ها به دنبال وضوح‌اند، یا عامدانه مبهم‌گویی می‌کنند و یا تماماً ساکت‌اند».[۱۰] به‌رغم طعنهٔ پسمور، این مبهم‌گویی ناشی از این حقیقت است که پساساختارگرایان بر این باورند که زبان مکرر و بیش از اندازه امری مسلم فرض شده است. آن‌ها به جای پذیرفتن قطعیت زبان، در پی آن‌اند که از تثبیت باورها از طریق عبارات زبانی پرهیز کنند. در عوض از طریق فروپاشاندن، واسازی و به چالش کشیدن آن معنایی از زبان که به دنبال بیانی واضح و آشکار است فضای زبان و مفاهیم را به روی تردید و شک‌انگاری باز نگه می‌دارند. در نتیجه، سنت قاره‌ای-پساساختارگرا در صدد سست کردن ساختاری است که جهان ما را شکل داده است. فرانسیس دوسه<sup>۲</sup> در کتاب دو جلدی خود به نام تاریخ ساختارگرایی به دقت پیدایش فلسفهٔ قاره‌ای-پساساختارگرا را وصف می‌کند و آن را مکتبی می‌داند که در صدد رد

1. John Passmore  
2. François Dosse

توصیف‌های «دوتایی»<sup>۱</sup> در زبان و «ساختارگرایی» مردم‌شناسانه و رفتن به سمت تأکید بر تعین ناپذیری بازیگوشانه معنا و فرم است:

زوج‌های دوتایی - دال / مدلول، طبیعت / فرهنگ، صدا / نوشتار، ادراکی / معقول - که ابزار تحلیل ساختاری‌اند هر یک به پرسش کشیده شدند، چندتایی شدند، در بازی نامحدودی پراکنده شدند، بازی‌ای که معنا را از کلمات جدا می‌کند، بیرون می‌آورد و بررسی می‌کند و هر کلمه مطرح و متعالی‌ای را به دقت پی‌گیری می‌کند. یک زبان دریدایی با به کار گرفتن امور نامعین به عنوان واحدهای راستین بازنمودگر، نظام خرد جدید و کارناوال‌واری را سامان می‌دهد که همه فرضیات سنتی را بی‌ثبات می‌کند». [۱۱]

نظریه‌پردازان پساساختارگرا به جای قطعیت در پی آن چیزی هستند که شاید تَرَک‌ها، یا شکاف در رخداد، یا آشکار کردن ناهمسازی‌ها، تناقضات، روزنه‌ها، یا ایجاد گسست در تار و پود سازنده حقیقت عام و خرد سازمان یافته، و یا جداسازی سوپرتکیویته از ایزکتیویته نام بگیرد. درحالی‌که سنت تحلیلی از طریق پرداختن به جزئیات کم‌اهمیت و نقاط قوت منطق، زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی به دنبال اصلاح و به‌سازی است، پساساختارگرایان به دنبال سرنگونی نظام تثبیت شده و هر آن چیزی هستند که با حقیقت، فرجام و وضوح قطعی مرتبط باشد. نمونه‌الگووار نظریه پساساختارگرا، روان‌کاوی ژاک لکان، و اساسی‌گرایی دریدا، ضد معرفت‌شناسی میشل فوکو، پسامدرنیسم ژان فرانسوا لیوتار، اجراگری جنسیتی جودیت باتلر، و فمینیسم روان‌کاوانه ژولیا کریستواست. فیلسوف تحلیلی مثالی، فردی منطقی، نظام‌مند، علمی، خشک و گاهی تقلیل‌گراست. فیلسوف مثالی قاره‌ای فردی اندیشمند، با حالتی شاعرانه، دارای دیدی غیرخطی و متناقض‌نما و گاه مبهم و گیج‌کننده است. درحالی‌که این کلیشه‌ها ریشه در واقعیت دارند، استثنائات مهمی هم وجود دارد که در تعمیم بخشیدن به فلسفه تحلیلی یا قاره‌ای باید لحاظ کرد؛ تنوع فلاسفه موجود در درون هر جریان به اندازه تفاوت میان این دو



سنت گسترده است. برخی فیلسوفان قاره‌ای برجسته نظیر رومن اینگاردن<sup>۱</sup> یا مایکل دافرن<sup>۲</sup> استدلال‌هایی بسیار نظام‌مند و منسجم شبیه بحث‌های فلسفه تحلیلی ارائه می‌کنند، درحالی‌که برخی فلاسفه برجسته تحلیلی مانند ویتگنشتاین و استنلی کاول<sup>۳</sup> به سبکی غیرخطی، شاعرانه و گاه رازورزانه می‌نوشتند. هر دو سنت هم فلاسفه‌ای داشتند که حقیقت را امری غیرتاریخی و مطلق می‌دانستند و هم فیلسوفانی داشتند که آن را به لحاظ فرهنگی و تاریخی امری نسبی قلمداد کرده‌اند؛ گروهی که هویت انسانی را امری فطری و تغییرناپذیر می‌دانند و نیز گروهی که آن را به منزله ساختاری اجتماعی تلقی می‌کنند؛ و نهایتاً آن‌هایی که در صدد ایجاد نظام‌های فلسفی فراگیرند و آن‌هایی که فعالانه در برابر ساخت نظام فلسفی مقاومت می‌کنند. مسیر کلی هر دو سنت طی سی سال گذشته به سمت طرد خلوص خرد فلسفی انتزاعی و دفاع از استدلال‌هایی بوده که در صدد پرداختن به پیشامدهای نابهنگام جهان تجربی بوده است. [۱۲] در واقع برنارد ویلیامز فقید که فیلسوفی ممتاز در سنت فلسفه تحلیلی بود می‌گوید که این شقاق میان فلسفه تحلیل و قاره‌ای تا حدود زیادی بی‌معناست:

بی‌معناست که تفاوت‌های فلسفی را با این دو عنوان یاد کنیم. جدای از اینکه این دسته‌بندی‌ها عجیب و نادرست است – مثل این است که کسی اتومبیل‌ها را به دیفرانسیل جلو و ژاپنی تقسیم‌بندی کند – عناوین آن‌ها هم بسیار گمراه‌کننده است و باعث می‌شود فرد فراموش کند که ریشه فلسفه تحلیلی در فلسفه قاره‌ای است (به‌خصوص وقتی به بنیان‌گذار آن یعنی فرگه و بزرگ‌ترین نماینده آن یعنی ویتگنشتاین توجه کنیم) و باز فراموش می‌شود که دل مشغولی فلسفه «قاره‌ای» محدود به قاره اروپا نیست». [۱۳]

1. Roman Ingarden
2. Mikel Dufrenne
3. Stanley Cavell

## فلسفیدن در مقابل به کار بردن فلسفه

بسیاری از نظریه پردازانی که به مقولهٔ تئاتر و اجرا پرداخته‌اند از نظریه‌هایی بهره برده‌اند که منشأ آن رشته‌هایی دیگر نظیر نظریهٔ ادبی یا مطالعات فرهنگی بوده است. نظریه پرداز اجرا ممکن است نظریات جودیت باتلر یا لوس ایریگاری<sup>۱</sup> فمینیست را برای تحلیل اجرایی از گروه Split Brichers به کار ببرد؛ یا نظریه پرداز مطالعات فرهنگی ممکن است برای تحلیل Glob theatre بازسازی شده در لندن از آرای ژان بودریار، پسا ساختارگرای فرانسوی، یا پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی استفاده کند. این استفاده از نظریه‌های از پیش موجود به فهم ما از تئاتر و اجرا کمک‌های ارزشمند و عمیقی رسانده است و خواهد رساند. با این حال، اعتبار نظریه‌های مرتبط با اجرا در نهایت وابسته به بحث‌ها و استدلال‌های نظریه‌پردازانی است که نظریه را ساخته‌اند و نه نظریه‌پردازانی که از آن استفاده می‌کنند. وجه این نوع از تحلیل وجه شرطی است: اگر بحث‌های باتلر، ایریگاری، بودریار یا بوردیو را بپذیریم، آن‌گاه مفاهیم خاصی در باب تئاتر و اجرا چنین و چنان خواهد بود. یکی از نتایج این رویکرد به نظریه این است که پیامد گفتمان نظری در باب تئاتر و اجرا که از جایی دیگر ناشی می‌شود منحصر به نظریهٔ اجرا می‌شود و به ندرت جریانی ایجاد می‌کند که بر رشته‌های دیگر تأثیر بگذارد. ژیل دولان<sup>۲</sup> با ابراز تأسف از این نکته به این روند اشاره کرده است که «وام‌هایی که مطالعات تئاتری در طول تاریخ برای نظریه‌پردازی خود از رشته‌های دیگر گرفته است» این احساس را به وجود آورده است که «چیزی نامرغوب و درجه دو در تئاتر وجود دارد». [۱۴] یکی از اهداف این کتاب معکوس کردن این روند است.

کتاب حاضر مجموعه‌ای مشتمل بر پانزده مقاله است که مباحث فلسفی عمیق و اصیلی در باب موضوعات مرتبط به تئاتر و اجرا مطرح می‌کنند. مسلماً مقاله‌نویسان در اینجا از آرای نظریه‌پردازان پیشین بهره برده‌اند. اما در نهایت بحث‌های آن‌ها مستقل است. اغلب این آثار خرد معمول را به چالش می‌کشند. در واقع، مطابق با جان مایهٔ ارزشمند و قدیمی بحث‌های فلسفی، برخی نویسندگان این کتاب دیدگاه‌هایی را مطرح می‌کنند که با دیدگاه دیگر نویسندگان کتاب مغایر است.

1. Luce Irigaray
2. Jill Dolan

## مقدمه‌ای بر مقالات

فصل‌های مختلف این کتاب را به‌گونه‌ای تقسیم‌بندی کرده‌ایم که سه بخش اصلی را تشکیل دهند:

۱. تاریخ و روش

۲. حضور

۳. دریافت

این بخش‌ها روابط مهم بین فصل‌ها را برجسته می‌کنند. فصل‌های هر بخش هنگامی که در باب موضوعات اصلی بحث می‌کنند گاه نتیجه یکدیگرند، و هرگاه که راه‌حل‌های متفاوت برای مشکلات مشابه مطرح می‌کنند در تضاد با یکدیگرند. اما این تقسیم‌بندی فقط یکی از راه‌های ممکن برای ورود به مسیر کتاب است. با آنکه هر فصل مستقل است اما درعین حال میان فصل‌ها پیوندهای جالبی وجود دارد. مدرسان می‌توانند فصل‌ها را به‌دلخواه ترتیب دهند تا ارتباطات موضوعی مختلف را برجسته‌تر کنند و در خدمت اهداف آموزشی خاص خود به کار گیرند.

## بخش اول: تاریخ و روش

سه مقاله آغاز کتاب فصل مشترک تاریخ مطالعات تئاتر و اجرا با تاریخ فلسفه را بررسی می‌کنند. جولیا واکر<sup>۱</sup> در «تلاقی شکاف متن/ اجرا و تقابل تحلیلی/ قاره‌ای» ریشه‌های تاریخی شقاق میان گروهی که تئاتر را به‌عنوان ادبیات تلقی می‌کردند و آن‌هایی که تئاتر را اجرا می‌دانند بررسی می‌کند و به این نکته جالب اشاره می‌کند که این شقاق تقریباً در همان زمان و در شرایط فکری مشابهی میان فلسفه تحلیلی و قاره‌ای نیز مطرح شد. واکر با دقت زیاد با یافتن نکات مهم مشابه، رابطه میان این دو را بررسی می‌کند.

1. Julia A. Walker

مقاله مارتین پوکنرا<sup>۱</sup> با عنوان « کنت برک<sup>۲</sup>: تئاتر، فلسفه و محدوده‌های اجرا» به گرایش روزافزون فلاسفه به قلمداد کردن اجرای تئاتری به مثابه استعاره‌ای می‌پردازد که گستره وسیعی از پدیده‌ها را شرح می‌دهد. او این روند فلسفی را «چرخش تئاتری» می‌نامد و این جنبش را با رشد مطالعات اجرا مرتبط می‌داند. به اعتقاد پوکنر لازم است که هم فلاسفه و هم مدافعان مطالعات اجرا برای مشخص کردن محدودیت‌های استعاره تئاتر تلاش بیشتری بکنند. او از کنت برک به منزله یکی از معدود متفکرانی یاد می‌کند که با وجود آنکه به مقوله چرخش تئاتری تجسم می‌بخشد در عین حال مستقیماً با محدودیت‌های آن رو در رو می‌شود.

بخش نخست با مقاله «رئالیسم انتقادی و راهبردهای اجرا» اثر توبین نلهاوس<sup>۳</sup> خاتمه می‌یابد. هدف بلندپروازانه او این است که با در نظر گرفتن روش‌ها و بینش رئالیسم انتقادی و علوم شناختی به منزله نقطه عزیمت کار خود، مبنای نظری جدیدی برای مطالعه تاریخ تئاتر ایجاد کند. نلهاوس که پروژه بزرگ‌تری در ذهن دارد بر مفهوم سنتی «ژانر» خرده می‌گیرد و پیشنهاد می‌دهد مفهومی جدید که «راهبرد اجرا» می‌نامد جایگزین آن شود. او این مفهوم را تشریح می‌کند و با آوردن دو نمونه - یکی تئاتر دوران میانه و دیگری تئاتر برادوی در میانه دهه ۱۹۵۰ - تلاش می‌کند مؤثر بودن آن را نشان دهد.

### بخش دوم: حضور

شش نویسنده بخش دو به اهمیت و معنای «حضور» در بافتار اجرای زنده اشاره می‌کنند. فیلیپ آسلندر<sup>۴</sup> در طول دهه گذشته کتب و مقالات بحث‌برانگیزی نوشته است که باوری که مقدس پنداشته می‌شد، یعنی مقولات مربوط به زنده بودن را به چالش می‌کشد. او معتقد است که اجراهای رسانه‌ای شده موجود در فیلم، ویدئو و رسانه‌های دیجیتال کم‌وبیش همه آنچه را که پیش‌تر کیفیت منحصر به فرد اجرای زنده پنداشته می‌شد نشان می‌دهند. آسلندر در مقاله‌ای با نام «رقص انسان‌واره‌ها:

1. Martin Puchner
2. Kenneth Burke
3. Tobin Nellhaus
4. Philip Auslander

تأملاتی در باب اجرای روباتی» بحث خود در باب جایگاه ممتاز اجراگر زنده را پی می‌گیرد و معتقد است روبات‌ها نیز می‌توانند عیناً همانند انسان‌ها «اجرا» کنند. به عبارت دیگر، به گفته آسلندر حضور انسانی شرط لازم رویداد اجرایی نیست.

نوئل کرول به این شک‌انگاری هستی‌شناختی آسلندر پاسخ می‌دهد. کرول نکات ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی آسلندر در باب اهمیت مفهوم زنده بودن را می‌پذیرد. او در این زمینه با آسلندر موافق است که نظریه پردازانی چون پگی فلان که معتقدند عامل حضور تئاتری به خودی خود پیامدهای سیاسی دارد در بحث خود اغراق می‌کنند. آنچه کرول با آن مخالف است این است که آسلندر معنای هستی‌شناختی این بحث را نفی می‌کند. کرول معتقد است که تفاوت هستی‌شناختی کاملی میان اجرای زنده و رسانه‌های عمومی وجود دارد. او این تفاوت میان اجرای زنده و اجرای با واسطه را بر مبنای نقشی که عامل تفسیر در اجرا ایفا می‌کند مطرح می‌سازد و آن را در تقابل با فرآیند تماماً مکانیکی نمایش رسانه‌ای قرار می‌دهد. کرول که یکی از برجسته‌ترین و پُرکارترین فلاسفه هنر در سنت تحلیلی است با دقت درگیر استدلال‌های آسلندر می‌شود و گونه‌ای از گفت‌وگو را به عنوان مثالی می‌آورد که از ویژگی‌های بارز رشته فلسفه است و با این حال در مطالعات تئاتر و اجرا بسیار نادر است. کرول این مقاله را در پاسخ به اثری که آسلندر پیش‌تر منتشر کرده بود نوشته است و بسیار جالب است که او تحلیل اجرای روباتی را که آسلندر در مقاله موجود در کتاب حاضر مطرح کرده است پیش‌بینی کرده بود. با این همه، دیدگاه آسلندر به مثابه یک نظر مخالف، دیدگاه ارزشمندی است، به ویژه در زمینه بحث در باب دریافت مخاطب از روبات‌ها به منزله چیزی که به لحاظ عاطفی و زیبایی‌شناختی هم‌تراز اجرای انسانی عمل می‌کند.

بخش مربوط به سوزان جِگِر با عنوان «جسمیت و حضور: بازنگری هستی‌شناختی حضور» نیز از هستی‌شناسی شاخص اجرای زنده علیه چالش آسلندر و چالش‌های برخاسته از نظریه پسا ساختارگرایی دفاع می‌کند. جِگِر نیز همانند کرول برداشتی مثبت از حضور تئاتری ارائه می‌دهد. با این حال برداشت او که مبتنی بر نظریه تعامل جسمیت‌یافته و پیوستگی انسانی موریس مرلوپونتی است، با برداشت کرول متفاوت

است؛ او معتقد است که حضور قابلیت‌ی برای تطبیق دادن خود با رویدادی غیرمنتظره است که اکنون و اینجا رخ می‌دهد.

اریکسون که نظریه پرداز اجراست و گرایش ظریفی به سنت تحلیلی دارد نیز مطلب مهمی در باب بحث حضور طرح می‌کند. دغدغه اصلی اریکسون برخلاف کرول و جگر، که بر مباحث هستی‌شناختی تمرکز می‌کنند، اهمیت اخلاقی حضور انسانی است. اریکسون با دقت قابل ملاحظه‌ای مفهوم عاملیت انسانی و ارتباط همدلانه میان انسان‌ها را بررسی می‌کند. دیدگاه او آشکارا طرفدار حضور انسانی به منزله منبع اصلی ارتباطات انسانی است. اریکسون تصدیق می‌کند که عامل حضور این قابلیت را دارد که با سوءنیت به کار گرفته شود، با این حال قویاً مدافع اهمیت آن در شکل‌گیری چیزی است که آن را «سرمایه روانی» می‌نامد.

رابرت کریس<sup>۲</sup> و جان لوتربی<sup>۳</sup> مفهوم آرمانی‌شده اجرا را که حضور و خودانگیختگی را در مقابل تکنیک و تکرار قرار می‌دهد، به چالش می‌کشند. آن‌ها با طرح کردن شباهت‌های نزدیک میان کارکردهای متفاوت «تکنیک» در زمینه‌هایی چون تحقیق علمی و اجرا، برداشتی پدیدارشناختی از «تکنیک» را مطرح می‌کنند. به عقیده کریس و لوتربی، تکنیک سازوکاری است که مردم از طریق آن عادات تعریف‌شده اجتماعی را به کار می‌گیرند. بحث آن‌ها این است که آن‌هایی که تکنیک را به منزله تهدیدی برای خلاقیت و آزادی تلقی می‌کنند اساساً گستردگی و نفوذ آن را دست‌کم می‌گیرند. آن‌ها معتقدند که تکنیک امری اجتناب‌ناپذیر است؛ هیچ رفتار مطلقاً «طبیعی» وجود ندارد که بدون دخالت عرف اجتماعی حاصل شده باشد.

همانند دیگر مقالات این بخش، مقاله آلیس رایبر، «نمایش ابژه‌ها، تقدیم چیزها»، نیز مفهوم حضور را واکاوی می‌کند. اما در تقابل با نویسندگان دیگر تمرکز رایبر بر حضور انسانی و حتی حضور نیمه‌انسانی روبات‌های اجراگر نیست، بلکه به حضور اشیای بی‌جان - ابزار صحنه - در اجرای زنده می‌پردازد. رایبر نیز همانند جگر، چشم‌اندازی پدیدارشناختی را در بحث خود به کار می‌گیرد که عمدتاً ریشه در آرای هیدگر دارد. رایبر

1. Jon Erickson
2. Robert P. Crease
3. John Lutterbie

با بهره بردن از نظریه داراین<sup>۱</sup> (آنجا بودن، یا حضور در لحظه) هیدگر، می‌گوید که اشیا می‌توانند «سُکنایی شاعرانه» داشته باشند، و با گذار از بافتاری به بافتار دیگر، به‌ویژه آن‌گاه که درون و بیرون از چارچوب تئاتری قرار گیرند معنا و ارزششان تغییر یابد. او تحلیلی عمیق از تأثیر پدیدارشناختی تاریخ و اصالت محسوس یک شیء در بافتار تئاتری و غیر تئاتری ارائه می‌کند. مقاله راینر الکویی از قدرت ممتاز تحلیل پدیدارشناختی است که ما را با غنای مفهومی اشیا به ظاهر پیش‌پافتاده، مانند میز و وسایل صحنه، که عمدتاً بی‌اهمیت تلقی‌شان می‌کنیم، شوکه می‌کند.

### بخش سوم: دریافت

شش مقاله بخش سوم، با تأکیدهای مختلف، رابطه میان تماشاگر و رخداد اجرایی را مورد بررسی قرار می‌دهند. و به‌طور خاص به این امر می‌پردازند که تماشاگر چگونه اجرای تئاتری را دریافت و درک می‌کند. نخستین فصل این بخش نوشته دیوید سالتز با عنوان «خیال‌گذاری و خیال‌برداری: نقش خیال در اجرای تئاتری» است که گذاری از بحث‌های پیرامون حضور در بخش دوم به تحلیل مقوله دریافت است. به عقیده سالتز این دو مقوله به شکلی تنگاتنگ به هم مرتبط‌اند. دغدغه اصلی او وجه هستی‌شناختی اجراست؛ این واقعیت که تماشاگران در تئاتر با انسان‌ها و اشیای واقعی مواجه‌اند. کارکرد تئاتر فقط رسانه‌ای برای بازنمایی داستان‌های خیالی نیست، بلکه به گفته سالتز دریافت تئاتری چیزی بیش از رمزگشایی نشانگان تئاتری برای استخراج معناست. زمینه خیالی یک نمایش چارچوبی ایجاد می‌کند که بر اعمال واقعی بازیگران نیز حکم می‌راند و به تماشاگر اجازه می‌دهد که مفهوم این اعمال را نیز درک کند. سالتز با طرح برداشت خود از مفهوم خیال در اجرا، زنجیره‌ای استدلالی را پی می‌گیرد که ویتگنشتاین در تأملاتش در باب «دیدن وجوه» آغاز کرده بود و کندال والتون بعدتر در نظریه بازنمایی در هنر ادامه داده بود.

جیمز همیلتون<sup>۲</sup> - یکی از معدود فلاسفه سنت تحلیلی که در طول سالیان متمادی توجه بسیاری به پدیده تئاتر داشته است - نیز رویکردی غیرنشانه‌شناختی به مقوله دریافت تئاتری دارد. او در «ادراک نمایش‌ها» معتقد است که تماشاگر اجرای تئاتری را

1. Dasein

2. James R. Hamilton

نه از طریق ساخت تصویری از نمایش به مثابه کلیتی واحد و سپس تحلیل هر عنصر واحد در دل آن کلیت، بلکه از طریق درگیر شدن با آنچه لحظه به لحظه آشکار می شود ادراک می کند. همیلتون نظریه دریافت تئاتری را با نظریه «تسلسل گرای» دریافت موسیقایی لوبینسون<sup>۱</sup> ربط می دهد. او با پی گرفتن آرای لوبینسون فرض می گیرد که لذت ناشی از گوش فرادادن به موسیقی از ادراک اینکه چگونه هر قطعه موسیقی بر مبنای قطعه پیش از آن تولید شده نشئت می گیرد، و نه بر اساس ادراک ساختار اثر به عنوان کلیتی واحد. اما در حالی که افلاطون تمایل تئاتر به سوق دادن توجه مخاطب به سمت امر خاص و گذرا (که افلاطون آن را وهم می دانست) و دور کردن از امر مینوی و عام را محکوم می کند، همیلتون معتقد است که همین قابلیت تئاتر نکته کلیدی لذت بخش بودن آن است.

بنس نانی<sup>۲</sup> نیز همانند همیلتون دل مشغول این است که چگونه مخاطب بر مبنایی لحظه به لحظه از رویداد اجرایی معنا می سازد. همانند رایتر، تمرکز اصلی نانی بر ادراک اشیای روی صحنه است، هر چند که نانی و رایتر به مسائل مختلفی می پردازند و از روش شناسی متفاوتی استفاده می کنند. فصل مربوط به نانی «ادراک، کنش و همذات پنداری در تئاتر» چنین استدلال می کند که ادراک تماشاگر از رخداد اجرا، ادراکی کنش محور است و نه ادراکی منفصل. به عبارت دیگر، تماشاگر اشیای روی صحنه را به منزله چیزی غایب تلقی می کند که برای دست یابی به هدفی مورد استفاده قرار می گیرد. تماشاگران هنگام مشاهده یک اجرا اشیا را نه بر اساس کنش بالقوه مربوط به خود اشیا بلکه بر مبنای کنش شخصیت های نمایش درک می کنند. بنابراین، از منظر او، فرآیند همذات پنداری با شخصیت ملازم ابتدایی ترین کنش یعنی ادراک شیء بر روی صحنه است.

در حالی که فرآیند همذات پنداری نقشی جانبی اما مهم در تحلیل نانی از دریافت مخاطب دارد، این فرآیند در مقاله دیوید کراسنر جایگاهی محوری را به خود اختصاص می دهد. کراسنر در مقاله «همدلی و تئاتر» همدلی را به منزله کنشی شناختی و در عین حال نوعی همذات پنداری عاطفی ترسیم می کند. او با نشان دادن روند رشد و بسط فلسفی واژه همدلی این مفهوم را در چارچوبی هوسرلی به دقت تشریح می کند. او همچنین با طرح برداشت خود از مفهوم همدلی سعی در رد استدلالاتی دارد که چه تلویحاً و چه

1. Levinson  
2. Bence Nanay



صراحتاً همدلی را نوعی نیروی واکنشی ذاتی در تئاتر می‌دانند و ظرفیت تماشاگر برای واکنش نشان دادن به اجرا به شیوه‌ای انتقادی و نهایتاً سیاسی را نادیده می‌گیرند.

فصل مربوط به مایک سل<sup>۱</sup>، «صدای سیاه بودن: جنبش هنر سیاه و کلام محوری» به جای استفاده از فلسفه برای توضیح اجرا، شیوه را دگرگون می‌کند و معتقد است که اجرا را می‌توان به عنوان نقدی فلسفی خواند. او به طور خاص، جنبش هنر سیاه در دهه ۱۹۶۰ را بررسی می‌کند و آن را نه حرکتی ریشه‌ای برای دست یافتن به خودمختاری و عزت فرهنگی بلکه بیانی تمرکز یافته می‌بیند که سعی در نقد مفهومی دارد که درید آن را کلام محوری می‌نامد.

بخش مربوط به دریافت با مقاله‌ای پیش‌تر منتشر نشده از مایکل کوپین<sup>۲</sup> فقید به پایان می‌رسد که دوران کاری او در جایگاه نظریه‌پرداز به شکلی تراژیک با مرگ او در ۱۹۹۴ پایان پذیرفت. کوپین با بنا کردن نظریات خود بر مبنای قرارداد تئاتری، همانند دیگر نویسندگان این بخش سعی در تعریف شرایطی دارد که ادراک تئاتری را ممکن می‌سازد. او در تحلیل خود از آرای فلاسفه تحلیلی‌ای چون دیوید لوییس<sup>۳</sup> و دانلد دیویدسون<sup>۴</sup> بهره می‌برد. بحث کوپین و به ویژه گرایش او به «اصل حسن نیت» دیویدسون چالشی زیرکانه و پیچیده با شک‌انگاری پساساختارگرایانه به حقیقت رأپی می‌ریزد.

## انجام:

هر فصل از این مجلد به منظور درگیر شدن در و گفت‌وگو کردن با شکلی از فلسفه تئاتر در نظر گرفته شده است. در طول این زنجیره ما فصل‌هایی را گرد آورده‌ایم که امیدواریم الهام‌بخش حوزه‌های جدید تفکر در باب تئاتر، هم به منزله‌روالی عملی و هم زمینه‌ای فکری باشد. نویسندگان مقالات کتاب با امید گشودن زمینه‌ای جدید، پایه‌گذاری مباحثی نو و برانگیختن ایده‌های نو یا به عرصه گذاشتن در سرتاسر کتاب تعهد به معرفی رویکردهای جدید به تئاتر و اجرا وجود داشته است. امیدواریم که این اثر بحث‌هایی تازه و پویا در میان نظریه‌پردازان هنر و فرهنگ در تمام رشته‌ها برانگیزد.

1. Mike Sell
2. Michael L. Quinn
3. David Lewis
4. Donald Davidson