ستایش و سرزنش

Praise and Blame

ایروینگ واردل

ترجمه‌ی علی عامری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به بیان کلی، واژه‌ی «نقد» به معنای ایراد گرفتن است؛ مثلاً در جمله‌ی «تو همیشه از من ایراد می‌گیری.» وقتی واژه‌ی «ایراد» در خانه شنیده می‌شود، به این معنی نیست که: «به لطف تذکرات مفید تو، من توانسته‌ام عملکردم را در آشپزخانه و نه شاید جای دیگر بهتر کنم.» بلکه منظور این است که «دست از نق‌زدن بردار وگرنه از شام خبری نیست.» منتقدان آماده‌اند تا در چنین مواردی، از خود دفاع کنند و داعیه‌های خود را در مقام

حامی، مفسر، تحلیل گر، واسطه‌ی بین هنرمند و اجتماع او وسط بکشند؛ انگار ایرادگیری یکی از محصولات جانبی و نامبارک فعالیت اصلی آن‌ها است. به هر حال، هیچ قضاوتی از ایرادگیری حتی به صورت تلویحی جدا نیست. چرا باید زحمت تحلیل یا تأویل اثری را به خود بدهید، مگر آن که تحسین یا مخالفت شما را برانگیزد.

باید گفت این واژه طیف گسترده‌ای از تفاسیر را برمی‌انگیزد. در اروپای شرقی دوره‌ی برژنف، این واژه وسیله‌ای آشکار برای سانسور بود: «انتقاد شدید» به این معنی بود که نمایش و گاه نویسنده‌اش از صحنه برچیده خواهد شد. در نقطه‌ی مقابل، نقد نشانه شناسانه، برج بابلی از تحلیل می سازد که واژه‌های فرقه‌ای [تخصصی نشانه شناختی] آن در یک نکته یعنی نفی داوری‌های ارزشی به هم می‌رسند. نشانه شناسان و ساختارگرایان جز هنگامی که به خواننده‌ی عادی خطاب می کنند، می توانند دوباره سراغ انگلیسی رایج برگردند و به چیزهای مورد علاقه و نفرت خود اذعان کنند. برای آن که چنین موردی را تا حد ممکن بی‌طرفانه برای داوری ارزشی مطرح کنند، بگذارید از گروه‌های علاقه‌مند بگذرم و از یک هنرمند، پیتر بروک، نقل قول کنم:

ما در عصری زندگی می کنیم که در آن وحشت فراوانی نسبت به داوری‌های ارزشی وجود دارد. اگر کم‌تر داوری کنیم، گاه با فریب خود را برتر تلقی می کنیم. باوجوداین، هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند بدون آرمان‌ها وجود داشته باشد. به‌این ترتیب، رویارویی میان مخاطب و کنش نمایشی از هر بیننده‌ای می‌خواهد که با آن‌چه می بیند و می‌شنود، موافق یا مخالف باشد.[1]

با وجود این، چنان‌که گونه‌های نحوی (syntactic) داوری نشان می دهد، داوری اصطلاح غیرقابل اعتمادی است. این واژه به‌خودی‌خود بی‌طرف است و نیاز به صفتی دارد که آن را خوب یا بد ارزیابی کند. ما با واژه‌ی «داورانه» (صاحب قوه‌ی تمیز) به این فکر منفی می‌رسیم که یک نفر درباره‌ی خود در این نقش خیال‌پردازی می کند و احتمالاً غیرقابل اعتماد است. «داور» فردی است که علاقه‌اش محدود به صدور راءی می شود: بی‌رنگ را از او نمی‌آموزید، با چیزی در مورد شرکت حمایت کننده نمی شنوید؛ مگر آن که خدمتکار در کتابخانه نوری انتقادی بر جسد بیندازد.

برای آن که «درست قضاوت کنید»، باید متواضع و نکته‌سنج باشید و تا وقتی خودتان دارای دیدگاه نشده‌اید، چیزی نگویید. «لازمه‌ی ناقدانه عمل کردن» داشتن خصلتی متضاد با نخوت و همچنین نتیجه‌گیری بدون غوطه‌ور شدن در شواهد است. این اصطلاحی است که منتقدان غالباً در مورد بازیگران به‌کار می‌برند، به‌این معنی که بازیگر به جای فرورفتن در قالب شخصیت، خارج از آن قرار می گیرد و او را از دیدگاه خود نمایش می دهد.

البته منتقدان برای چنین کاری پول می گیرند، درحالی که بازیگران (مانند تمام هنرمندان) چنین مسئولیتی ندارند. در **توهمات گم‌شده** نوشته‌ی بالزاک، دآرتز نقاش می‌پرسد: «آیا این کار مثل دارویی تقویتی نیست تا شب سر را روی بالش بگذاریم و باز هم بتوانیم بگوییم که من راجع به آثار دیگران داوری نکرده‌ام؟»[2]

برای آن‌که «درست قضاوت کنید»، باید متواضع و نکته‌سنج باشید و تا وقتی خودتان دارای دیدگاه نشده‌اید، چیزی نگویید. «لازمه‌ی ناقدانه عمل‌کردن» داشتن خصلتی متضاد با نخوت و همچنین نتیجه‌گیری بدون غوطه‌ور شدن در شواهد است

کاملاً روشن است که مسئولیت بازیگر چه زمانی متوقف می‌شود. این موضوع ابداً برای منتقد واضح نیست. شاید کار او این باشد که همه چیز را دخیل بداند، ولی او برای انجام چنین کاری یک فرصت دارد. اگر در یکی از بخش‌های مهم اثر حواس او پرت شود، نمی‌تواند صحنه را دوباره ببیند. وی هر قدر هم که دقیق باشد، نمی‌تواند همه‌چیز را به یاد بیاورد و هرقدر یادداشت‌های بیش‌تری بردارد، توجه او کم‌تر می‌شود. همچنین توانایی او برای تجربه‌ی آن رویداد، به میزان گرایش شخصی او نسبت به اثر بستگی دارد. ماکس بیربوم از اندک منتقدانی بود که به‌خوبی با این مسئله روبه‌رو شد: او فهرستی از انواع نمایش‌هایی تهیه کرد که هرگز نمی‌خواست دوباره ببیند و سپس اقرار کرد که اگرچه آگاهانه آن‌ها را شرح داده است،

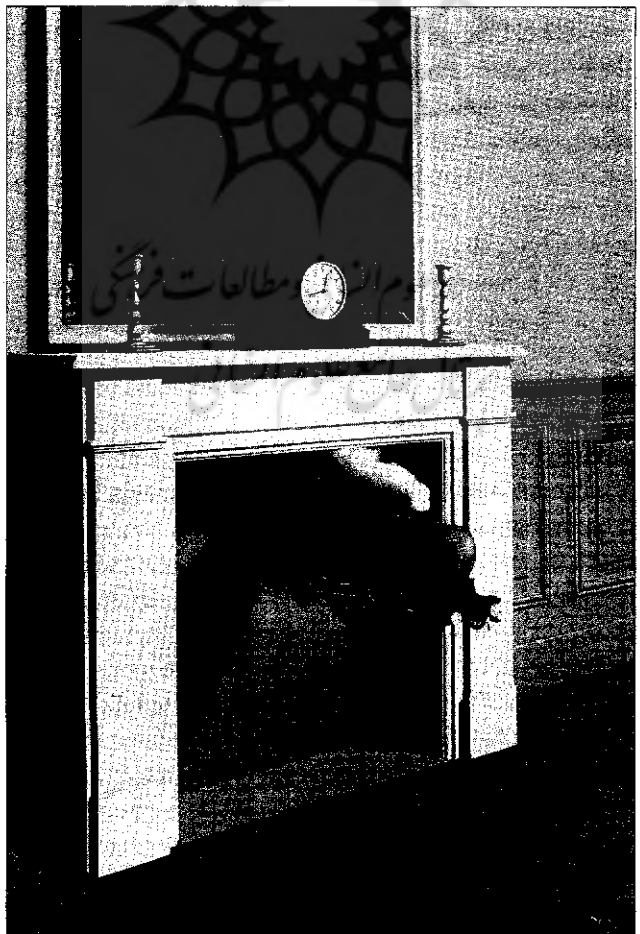
امّا خوانندگان نباید انتظار داشته باشند که به بینش خاصی برسند. به این ترتیب، منتقد به انحأ گوناگون و بر مبنای شواهد قطعه قطعه، درباره‌ی کل رویداد داوری خواهد کرد.

دزموند مک کارتی در دوران قدیم، یعنی زمان نقدهایی که ماهیتاً ادبی بودند، پاسخی برای این مسئله یافت. او گفت که اجرای تئاتری مانند جزر و مد امواج است و منتقد باید اجازه دهد که دریا بالا و پایین برود و سپس در شن به بررسی نشانه‌ها بپردازد. به‌عبارت دیگر، وقتی نمایش به پایان می‌رسد، کار او تازه شروع می‌شود؛ هنگام جمع‌آوری قطعات چوب و بطری‌های شکسته‌ای که برجای مانده است. این موقعیت نشان می‌دهد که شخص در حرفه‌ی خود امنیت دارد و از بازخواست نمی‌ترسد. منتقدان عمدتاً رنجیده‌خاطرند، ولی از امتیازات فوق‌العاده‌ای برخوردارند. شاید آنان خصوصیتی جز دارابودن مدرک لیسانس زبان انگلیسی و مجموعه‌ای از برنامه‌های قدیمی ندارند، امّا در مقام کارشناس مورد احترام‌اند. قواعد به آن‌ها امکان می‌دهد تا از موضع بالا در مورد هنرمندان سخن بگویند، گویی همواره از موهبتی الهی برای بهتر دانستن و فهمیدن برخوردارند. هنرمندان تا دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌ندرت پاسخ می‌دادند و حتی به انتقادات توجه چندانی نداشتند: کی می‌داند که این احمق بددهن دفعه‌ی دیگر چه خواهد گفت؟ و حتی امروز نیز هنرمندان آن را در حکم شرطی لازم برای نمایش عمومی آثارشان تحمل می‌کنند و می‌پذیرند.

هانس کلر فقید که در دوران خود ایرادگیر برجسته‌ای بود، پس از مرگ، کتابی به نام **نقد**[۳] برجای گذاشت که در آن چنین امتیازات جنبی نهادینه‌ای را مردود شمرد و کل کار را «حرفه‌ای ساختگی» دانست. او می‌گوید هیچ هنرمند بزرگی از نقد بی‌رحمانه درامان نمانده است و برخی از آنان زخم‌های مهلکی هم برداشته‌اند. بنا بر اولین نقدهایی که در مورد **کارمن** اثر ژرژ بیزه نوشته شد، این اپرا فاقد هر نوع انسجام است. فرانک هاوز، منتقد موسیقی روزنامه‌ی تایمز، اظهار کرد که شوئنبرگ اصلاً آهنگ‌ساز نیست. منتقد بر اساس چه حقی هنرمندان را حتی پس از مرگشان «شکنجه» می‌کند و چرا سلیقه و علایق او باید جالب‌تر از سلیقه و علایق شما باشد؟ چون شاید زندگی‌اش را کلاً در حکم مصرف‌کننده در دنیای موسیقی گذرانده است؟ شاید این وضع قضاوت او را کلاً بدتر کند، چرا که سلیقه‌ی او را خشک و متحجر خواهد ساخت.[۴]

کلر این موضوع را بررسی می‌کند: هر که می‌خواهد منتقد شود، نخست باید اشتیاق‌های مخرب نیرومندی داشته باشد و سپس این که اشتیاق منفی بسیار ساده‌تر از اشتیاق مثبت ظهور می‌کند. او همه‌ی این جماعت را قربانیان عقده‌ی پولیکراتس[۵] می‌داند که توسط ج. فولگر شناسانده شد، و به این ترتیب رویکرد روان‌کاوانه‌ای پیش می‌گیرد: «چنین وضعیتی ما را وامی‌دارد تا در عظمت، کوچکی بیابیم. ما فی‌المجلس به هیچ‌کس اجازه نمی‌دهیم تا بالاتر از جایگاهش بایستد و اگر او به‌وضوح نابغه باشد، تنها امیدی که برایمان می‌ماند، این است که او در مقام شخص و انسان، موجود ناپسندی باشد.»[۶] به‌علاوه، روش‌های دیگری هم برای کم‌ارزش جلوه دادن او وجود دارد: مانند حقه‌ی

رنه ماگریت، **گذر از زمان**، ۱۹۳۸، رنگروغن، مؤسسه‌ی هنر شیکاگو



«تراشیدن یک مسئله و سپس ناتوانی در حل آن.» به این ترتیب، هنرمند را دچار کمبود و عیبی موهوم قلمداد می کنند؛ درحالی که از طریق پیچیده تر جلوه دادن جنبه های اثر، جایگاه خود را به عنوان منتقد بالا می برند. کلر می گوید: «فقط پاسخ های غلط پیچیده اند.»[۷]

عرصه ی کار کلر موسیقی بود، امّا هر منتقد تئاتری که این جملات سرزنش آمیز را بخواند، یا می خزد و مخفی می شود یا حداکثر تلاش خود را برای مردود شمردن آن به خرج می دهد. من با اغلب چیزهایی که کلر می گوید موافقم. نوشتن مطالب بی رحمانه بسیار آسان تر است، صرفاً به این علت که بی رحمی به شما امکان می دهد تا مسلط و فرمانده باشید. به این ترتیب نیروی ذهنی ایجاد می کند. تحسین به شما نقشی تابع می دهد؛ هنرمند کاری انجام داده که فراتر از شما است و شاید شما را به افراط در چرندگویی یا فلج زبانی بکشاند. همچنین بی رحمی از دیدگاه عمومی نیز جذاب است. می توانید قربانی را در دستانتان بگیرید و بدون افشای چیزی از خودتان، به او حمله کنید. وقتی به ستایش روی می آورید، باید ارزش های خودتان را هم آشکار کنید و به این ترتیب خود را در معرض تمسخر عمومی قرار دهید. در تمام شرایط، نفرت متناسب با دفاع از خود است، درحالی که عشق چنین نیست.

این موضوع هم درست است که شرایط معمول کار، منتقد را به رضایت خاطری بی چون وچرا ترغیب می کند؛ خصوصاً این موضوع که چون ده یا پانزده سال را صرف تماشای نمایش های مختلف کرده اید و جادوی سیاه چاپ دیدگاه هایتان را به نحو تملق آمیزی دگرگون ساخته است، این حق را به خودتان می دهید که بهتر از همه می دانید. شاید به این معنی که جز تعصبی نفوذناپذیر هیچ چیز به جای نگذارده اید. دکتر جانسون گفته است که اگر تجربه مهم ترین چیز باشد، سنگ های لندن هم عاقل اند.

به علاوه، استدلال های کلر در مواردی هم درست از کار در نمی آید. او طوری می نویسد که گویی فرایند نقد به نحوی گریزناپذیر هر منتقدی را تبدیل به تبه کاری سادیست می کند که به دلیل ناتوانی در آفرینش هنری، هنرمندان را مجازات می کند. آشنایی با نوشته های انتقادی گوناگون بلافاصله نشان می دهد که این موضوع نادرست است. اگر دنبال تروریست های هنری هستید، بدانید که خود هنرمندان بهتر از هر منتقد اجیر و انگلی می توانند این کار را انجام دهند. در حیطه ی کار کلر، می بینیم که شومان در حکم روزنامه نگار، آثار اسکارلاتی و هایدن را نفی و هوگو ولف، برامس را تکه و پاره می کند. به نحوی مشابه، نقد تئاتر نیز نمایش نامه نویسان و کارگردان هایی دارد که بی رحمی شان کم تر از همکاران غیرخلاقشان نیست. از سوی دیگر، این کار را به هیچ وجه بهتر از منتقدان انجام نمی دهند. می توان نوشته های جان آزبرن را طی دورانی که در آبزرور منتقد مهمان بود، جزء بهترین نمونه های دشمنی عمدی و بی اعتنایی به مبانی انتقادی دانست (مثلاً او به جای بازی هنرپیشه، درباره ی ظاهر او می نویسد).

اگر دقیقاً بدانید کجا ایستاده اید و تظاهر نکنید که درجایی بالاتر ایستاده اید، هرقدر هم که دچار غفلت باشید، حرفی مشروع و پذیرفتنی برای گفتن خواهید داشت

منظورم این نیست که منتقدان «به خوبی» هنرمندان اند، بلکه به نظرم انگیزه ی ابتدایی این دو گروه یکی است: آن ها می نویسند، چنان که عده ای دیگر نمایش نامه می نویسند؛ زیرا می توانند این کار را انجام دهند، نه آن که بر اثر عقده ی پولیکراتس به چنین کاری روی آورده باشند. همان طور که ولف یا آزبرن هم به دلیل اشتیاق های ویران گرانه به نمایش نامه نویسی روی نیاوردند، بلکه دریافتند که می توانند این کار را خوب انجام دهند. به همین ترتیب، حرفه ی نقد ناشی از کشف نوعی شم و توانایی است که اگر محرکش شوق به ویرانی باشد، می تواند به سرعت خود را بسوزاند. لایه ی سطحی را بشکافید و ببینید که زیر آن یک قهرمان ستا وجود دارد. برنارد شاو جوان مبهوت و تینان نمونه های آشکاری هستند. همچنین مورد آنتونی مسترز فقید، منتقد تایمز در دهه ی ۱۹۸۰، نیز جای اشاره دارد. او پیش از ورود به مطبوعات، در کشور سفر می کرد و درباره ی هر یک از اجراهای نمایشی مهم انگلیسی یادداشت می نوشت و غالباً دو تا سه هزار واژه را به یک نمایش اختصاص می داد.

تصویر آدم قلدرمآبی که داد وحدت سر می دهد و

به بی‌دفاع‌ترین قربانیان حمله می‌کند، هیچ دخلی به دنیای نقد انگلستان ندارد؛ این دنیا نسبت به شکایت‌های متقابل و تفرقه‌های گیج‌کننده بسیار آسیب‌پذیرتر است. چگونه وقتی منتقدان بین خود توافق ندارند، می‌توانند ادعا کنند که بهتر از همه می‌دانند.

مسلماً، در این‌جا موردی برای پاسخ وجود دارد و این مورد به‌شدت وابسته به عبارت «معیارهای انتقادی» است. خود من هرگز به تعریفی از این معیارها نرسیده‌ام، ولی همواره فرض می‌شود که وجود دارند. جماعت تماشاگران تئاتر می‌خواهند که این معیارها وجود داشته باشد. البته شاید این گرایش در انگلستان نسبت به آمریکا شدت کم‌تری داشته باشد، زیرا در آن‌جا شخصیت کارشناس از احترام بیش‌تری برخوردار است. وقتی این معیارها هدف جماعت تئاتری را تأمین کند، قابل استفاده است. خود منتقدان هم با فردیت خود و نیز لذت از حضور در جایگاه کمیسرهای زیبایی‌شناسی می‌توانند به این معیارها متوسل شوند. مسلماً همه‌ی تماشاگران باتجربه به‌قدری مهارت فنی نیاز دارند. هرکس از دستاوردهای گذشته خاطره‌ای دارد. از نمایش‌نامه‌نویسان توقع دارید که دانش نمایش داشته باشند. از بازیگران توقع دارید که با صدایی رسا سخن بگویند، متین باشند و صندلی‌ها را نیندازند؛ مگر آن‌که نمایش درباره‌ی گروهی از افراد لال و مست باشد که به یک فروشگاه مبلمان خانه حمله می‌کنند. امّا فراتر از این‌ها، ایده‌ی مجموعه‌ای رمزگذاری‌شده از معیارها صرفاً افسانه است.

خوانندگان هم به نوبه‌ی خود حق دارند تا انتظار توضیحی دقیق از آن چه می‌گذرد، داشته باشند. این انتظار ناشی از ذکاوتی خاص است. منتقدان مختلف بنابر ذهنیت خود نسبت به دیگران، از برخی کیفیات آگاه‌ترند. آنان زمینه‌های مشروع متفاوت‌تری برای آغاز کار دارند، امّا حتی وقتی همه با چیزی موافق‌اند، اهمیتی ندارد که از فوق‌العاده خوب یا بد بودن اثر حرف بزنند؛ بلکه علت ارائه چنین نظری اهمیت دارد. وقتی فردی می‌گوید در بخش‌های کوتاه نمایش وراجی زیادی وجود دارد یا دکور نمایش خطوط دید را مسدود کرده است، باید به حرفش اهمیت بدهیم. امّا وقتی کار به داوری درباره‌ی کل رویداد می‌کشد، نقد با واژه‌ی «زیرا» شروع می‌شود.

نقد، مرکب از توصیف و استدلال است؛ حالت آرمانی استدلال از **طریق** توصیف است. به‌هرحال، اجرای تئاتری عناصر متعددی را دربرمی‌گیرد که در واژه‌نامه‌ی انتقادی معیار، هیچ واژه‌ای برایشان وجود ندارد. به‌علاوه، این واقعیت هم هست که فرد غالباً نظرش را در سطحی پیش‌زبانی شکل می‌دهد و سپس برای دفاع از آن، ساختاری کلامی را ایجاد می‌کند. فردی که احساس متضادی دارد، ضدساختار آن را شکل می‌دهد: یانوس خدای نقد است. اگر تظاهر کنید که داوری شما ریشه در روند تفکر منطقی دارد، خود را فریب داده‌اید. ارزش پی‌گیری یک استدلال این است که نظرتان را به محک آزمایش می‌گذارد. درواقع، بر تعصب محدودیتی اعمال می‌کند و شاید در این روند بینش‌های تازه‌ای پدید آورد. امّا به‌راستی شما که هستید. شاید تازه‌کار یا کهنه‌کار باشید. شاید دوستانی در میان بازیگران دارید. شاید پایان‌نامه‌تان را در مورد این نمایش نوشته‌اید. شاید مارکسیست هستید و نفرتی ماندگار نسبت به نمایش‌های تجاری دارید یا منتقدی سالخورده، چروکیده و بدبین‌اید که تئاتر سیاسی را یکی از حماقت‌های جوانان می‌انگارد. این موارد و صد مورد دیگر می‌تواند بر راءی نهایی و (با همان اهمیت) لحن شما نسبت به نمایش تأثیر بگذارد. وقتی ستایش و سرزنش یک اثر تابع متغیرهای فراوان است، چگونه می‌تواند مهم باشد؟

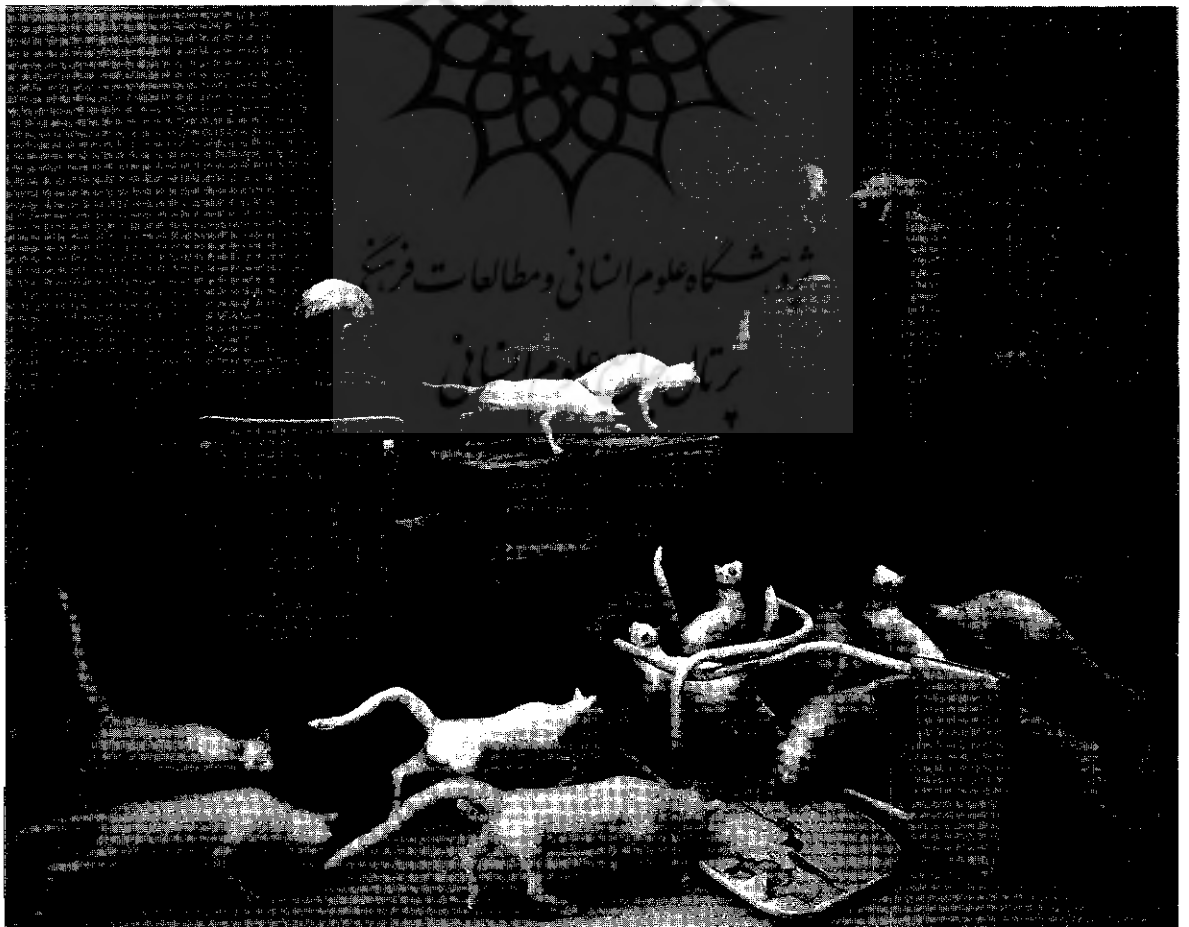
بیش از حد بر معیارهای شخصی‌تان تکیه نکنید... اذعان به محدودیت‌های خود... به شما نقطه‌ی اتکایی می‌دهد... خوانندگان هیچ توجه‌ای به نظرات منتقدی نخواهند داشت که صرفاً ملالت و بی‌رحمی را بروز می‌دهد

در این پرسش، فرض می‌شود که نقد باید هدف‌مند باشد و یا پاسخ این است که نباید چنین باشد و «نقد هدف‌مند» مرده و منسوخ است. ارسطویی‌های قرن هجدهم مانند عناصر رئالیست سوسیالیست ژدانوف آن را آزمودند: هر دو گروه نشان دادند که سنگرگرفتن پشت

قواعد باعث ایجاد نسخه‌ای فهم‌ناپذیر می‌شود و حتی بیش از تندترین نقدهای فردی، در حق هنرمند بی‌عدالتی روا می‌دارد. بهتر آن است که منتقد، فردی بی‌تجربه باشد تا یکی از اعضای چیزخوانده‌ی کمیته‌ای و باتجربه. به‌علاوه، معتقدم اگر دقیقاً بدانید کجا ایستاده‌اید و تظاهر نکنید که در جایی بالاتر ایستاده‌اید، هرقدر هم که دچار غفلت باشید، حرفی مشروع و پذیرفتنی برای گفتن خواهید داشت.

پسرک داستان «جامه‌های نوی امپراتور» واجد صلاحیت داوری بود، زیرا لباس چشمانش را کور نکرده بود. ولی او نوع خرقه‌هایی را که می‌توانست شایسته‌ی مقام امپراتور باشد، تعیین نکرده بود. تجربه همان‌قدر که خوب است، محدودیت‌هایی هم دارد. اگر امپراتور لباس پوشیده بود، منتقد خردسال او حرفی برای گفتن نداشت؛ درحالی که شاید ناظران بزرگ‌سال تفاسیری در مورد انحطاط غم‌انگیز جامه‌های مراسم درباری ارائه می‌دادند. به‌هرحال، موضوع مهم این است که بیش از حد بر معیارهای شخصی‌تان تکیه نکنید. در غیر این‌صورت؛ مچ خودتان را هم می‌گیرند، درست شبیه مردی که سعی کرد خواننده‌ی بل کانتوبی۸ را ضمن مقایسه با خواننده‌ای دیگری که صدایش ضبط نشده بود، نقد کند. امّا دلیل اذعان به محدودیت‌های خود این است که به شما نقطه‌ی اتکایی می‌دهد. این نقطه‌ی اتکا هر قدر هم که کوچک باشد، شما را قادر می‌سازد تا در جایگاه خود بمانید. مهم‌تر آن‌که هنرمند را در مقابل داوری‌های ناعادلانه‌ی بی‌شمار حفظ می‌کند. ستایش و سرزنش ریشه در ملاحظات گوناگونی دارد و در چارچوب مرزهای استقلال صادقانه قرار می‌گیرد.

این نخستین کشف مهم منتقد تازه‌کار است. فرض کنید او درحال تماشای اولین بازی یک ستاره‌ی فیلم در **هملت** است. فیلم‌های این ستاره را ندیده و بسیار جوان‌تر از آن است که بسیاری از اجراهای این نمایش را به یاد آورد. با ترس و دلشوره به این رخداد نزدیک می‌شود، امّا وقتی اولین پاراگراف را شروع می‌کند، در می‌یابد که نقد شامل استفاده از چیزهایی است که در چنته دارید. اگر بتواند چنین



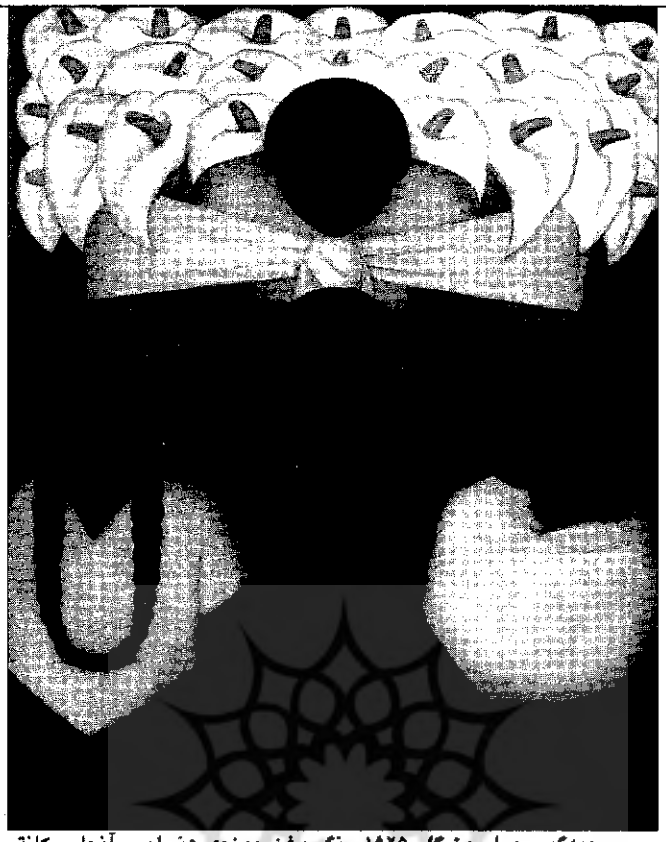
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کند، حس غفلت او را خرد نخواهد کرد یا وسوسه نمی‌شود که به تحقیقات دقایق آخر خود متوسل شود. شاید چیزهایی که او می‌نویسد، دقیق‌تر از نوشته‌های منتقدان قدیمی‌تری باشد که نسخه‌های فراوانی از **هملت** را دیده‌اند و فراموش کرده‌اند که **هملت** راجع به چیست.

خطر این کشف سرمست‌کننده این است که شاید منتقد نوپا نتیجه بگیرد که نیازی به آموختن ندارد و توانایی‌اش برای نوشتن نقدی قابل‌فهم باعث می‌شود تا داوری‌هایی مرجع‌وار ارائه دهد. هر چه کم‌تر بدانید، راحت‌تر می‌توانید قواعد را فرمول‌بندی کنید. کوچک‌شمردن، جزئی لاینفک از غفلت است. به‌این‌ترتیب، یک ذهن باز و صادق ممکن است به قالب هنرستیزی پرخاشگر در بیاید که به خود هم به اندازه‌ی قربانیانش آسیب بزند. این عادت باعث می‌شود که هیچ نقطه‌ی اتکایی نداشته باشید. هرکسی که پا به این عرصه می‌گذارد و شمشیری می‌چرخاند، به‌زودی در می‌یابد که دارد هوا را می‌بُرد. خوانندگان هیچ توجه‌ای به نظرات منتقدی نخواهند داشت که صرفاً ملالت و بی‌رحمی را بروز می‌دهد. پس پیشرفت کلاسیک از مقام تازه‌کاری پرشور که پنبه‌ی هملت هالیوودی را می‌زند، به کارشناس مسنی که وقت فراوانی صرف مقایسه‌ی این **هملت** با گیلگاد اولیویه و ردگریو می‌کند، باعث می‌شود تا او هم با طفره‌رفتن و بی‌اعتنایی این هملت را رد کند.

«من نقدتان را خواندم، واقعاً چه می‌خواستید بگویید؟» این پرسشی است که منتقد از آن می‌ترسد و حق هم دارد. شاو گفت: «منتقد متواضع از بین می‌رود.» شاید او در خیلی از مواقع متواضع باشد، امّا از نظر خواننده نسبت به ارزیابی خود متعهد نیست. او باید این ترفند را بیاموزد که حرفش را بزند و استدلال خود را بدون افراط در تکبر پیش ببرد. ف.ر. لیویس برای این معضل راه‌حلی داشت: تعریف نقد در حکم دیالوگی یک‌طرفه. تواءم با بیانیه‌هایی است که این پرسش را مطرح می‌کنند: «همین‌طور است، مگه نه؟» مسلماً یادآوری این نکته برای منتقد مفید است که اگر با عده‌ای از مردم در اتاقی همنشین شود، روزگارش را سیاه خواهند کرد؛ امّا درواقع دیالوگی در کار نیست. گویی که در انتهای نمایش بازیگران درجا خشک می‌شوند و منتقد مانند یک افسر وظیفه قدم می‌زند و به گروه خشک‌شده می‌گوید که کلماتشان را واضح ادا کنند. برخی از آن‌ها را به دلیل تلاش برای بامزه‌بودن به انتقاد می‌گیرد. چه می‌شود اگر آن‌ها بتوانند جوابش را بدهند، چنان که ا.ب. واکلی نوشته است:

> وقتی فکر می‌کنم خانمی زیبارو مرا با انگشت به خواهر بازیگرش نشان می‌دهد، به خودم می‌لرزم: «این یارو موحنایی آبله‌رو رو می‌بینی که کلاه زشتی بر سر گذاشته؟ اون قدر پرروست که یه روز به من گفت: "بازی‌تان قابل تحمل بود، امّا ژولیتی که نقشش را بازی کردید، خصوصیتی به نام جذابیت نداشت." حالا می‌خوام بدونم که آدم زشت و مفلوکی مثل این چه چیزی درباره‌ی جذابیت می‌دونه؟»



دیه‌گو ریورا، **روز گل**، ۱۹۲۵، رنگ‌روغن، موزه‌ی هنر لوس آنجلس کانتی

به‌عنوان فردی که از این کابوس رنج می‌برد، سعی دارم از اظهارنظر در مورد هنرمندی که پس از کشیدن نفسی عمیق نمی‌توانم همین حرف‌ها را رودررو با او بزنم، طفره بروم.

باکلی از وسوسه‌ی منتقد برای خشنودساختن بازیگران با چند صفت متملقانه و به‌کارگیری خشم تحلیلی خود در مورد نمایش سخن می‌گفت: «زیرا نمایش‌نامه هیچ احساسی ندارد که جریحه‌دار شود.» دفاعیه‌ی معمول برای رویکرد فوق این است که نمایش‌نامه یک ابژه‌ی هنری است و مستقل از خالقش وجود دارد، درحالی که میان بازیگر و بازی‌اش چنین تفکیکی وجود ندارد. فکر نمی‌کنم حرفه‌ی بازیگری تحت‌تأثیر چنین استقلالی قرار داشته باشد، چنان‌که روآن اَتکینسون در قطعه‌ی کمدی کوتاه خود «بدن من ابزار من است»، این موضوع را نشان داد. از نظر آن‌ها، چنین امری عمدتاً شبیه بهانه‌ی منتقد برای طفره‌رفتن از نوشتن درباره‌ی بازیگر است و نیز نوعی دست‌کم‌گرفتن نقش آن‌ها. به‌همین منوال، در نمایش، ممنوعیتی که در زمینه‌ی ارجاع به فیزیک بازیگر وجود دارد، ناشی از تعادل نابرابر میان جنبه‌های خصوصی و حرفه‌ای فرد است. اگر به رقصنده‌ای چاق نگویید که چاق است، نمی‌توانید انصاف را در مورد او رعایت کنید. شاید بتوانیم بیان و طیف احساسی نبیل شعبان را در اجرای نقش هملت تجزیه و تحلیل کنیم، ولی اگر در نظر نگیریم که او نقشش را روی ویلچری موتوردار اجرا کرد، حق او ضایع می‌شود.

با این فرض که توصیف فیزیکی بازیگران در حرکت، مرتبط با مهارت بازیگری‌شان است، می‌توانیم چنین توصیفی را انجام دهیم. امّا نویسندگان به‌هیچ‌وجه تا این حد پوست‌کلفت نیستند. این تصور غلط برای من به قیمت ازبین‌رفتن چند دوست تمام شد؛ تازه، کاری به سیلی دردناکی که به گوشم نواخته شد، ندارم. صرفاً به این علت جزئیات شخصی‌ام را آوردم تا بر این واقعیت تأکید کنم که افرادی که از راه نوشتن زندگی می‌کنند، به نحو غریبی نسبت به نیروی کلام نوشتاری حساس‌اند. تام استاپارد توضیح می‌دهد که چرا نقدنویسی را کنار گذاشت: «هرگز شجاعت اخلاقی لازم برای انتقاد شدید از یک دوست را نداشتم یا بهتر بگویم این شجاعت اخلاقی را داشتم که هرگز دوستم را به باد انتقاد نگیرم.»[۱۰]

به نظر می‌آید که به بن‌بستی با نام «سخت بکوب، ولی کسی را نرنجان» رسیده‌ایم. هیچ راهی برای گریز از این بن‌بست نیست. اگر ناخشنودی‌تان را بیان کنید، یک نفر ناراحت می‌شود. اگر آن را سرکوب کنید، کارتان بی‌ارزش می‌شود. اگر طفره بروید، هنرمند احساس می‌کند که مورد حمایت قرار گرفته و خواننده فکر می‌کند از مسیر خارج شده‌اید. به‌هرحال، روش‌هایی برای به‌حداقل‌رساندن این لطمات وجود دارد.

بگذارید کارم را با واژه‌نامه‌ای سیاه از اصطلاحات انتقادی شروع کنم که هم تحسین‌آمیزند و هم طردکننده؛ اصطلاحاتی که باید آن‌ها را از واژه‌نامه‌ی منتقدان بیرون کشید. برخی از این‌ها شعارهای روزند که شاید هنگام انتشار این کتاب ناپدید شده باشند و بقیه ابدی‌اند.

متظاهرانه (pretentious)

در مورد اثری به کار برده می‌شود که بیانیه‌های مفصلی صادر می‌کند و منتقد با آن‌ها مخالف است. کاربرد تحقیرآمیز آن غیرقابل‌دفاع است، زیرا کار منتقد داوری درباره‌ی جنبه‌های متظاهرانه‌ی هنرمند نیست، بلکه می‌خواهد نشان دهد که آیا او تظاهر کرده یا نه.

بی‌چون‌وچرا (definitive)

عموماً، در مورد بازسازی‌های آثار کلاسیکی مورد استفاده قرار می‌گیرد که نظر منتقد را جلب کرده‌اند؛ مانند «**ریچارد سوم** بی‌چون‌وچرای لورنس اولیویه» یا «**رؤیای شب نیمه‌ی تابستان پیتر بروک**» (به‌ندرت چیزی درباره‌ی نورپردازی بی‌چون‌وچرا می‌شنوید). نمایش‌هایی که به منزله‌ی آثار کلاسیک حیاتی مستمر یافته‌اند، این کیفیت را با گنجاندن چیزی به دست آورده‌اند که از طریق اجرایی خاص قابل‌انتقال است. اگر بتوان اثری کلاسیک را یک بار و برای همیشه تعیین کرد، بلافاصله از حالت کلاسیک در می‌آید: نمایش درست مانند بیدی در گنجه تبدیل به اجرایی بی‌چون‌وچرا می‌شود.

اغواکننده (beguiling)

واژه‌ای دوپهلو است که آشکارا نشان از موافقت و

خشنودی می‌دهد، امّا تلویحاً حاکی از آن است که منتقد بهترین داوری خود را ارائه نداده است. این اصطلاح در آمریکا محبوبیت دارد و گرایش آمریکایی‌ها را به تئاترهای دوران شاه ادوارد نشان می‌دهد: در این نمایش‌ها، منتقد آقایی است که شبی را در شهر می‌گذارند و تئاتر عامل اغواگری است که وی را به انجام اعمال ابلهانه وسوسه می‌کند.

بحث‌انگیز (controversial)

این واژه تا ابد آلوده است، به این دلیل که طی دهه‌ی ۱۹۵۰ برای قراردادن هنرمندان آمریکایی در فهرست سیاه از آن استفاده شد. وقتی اثر هنرمندی را «بحث‌انگیز» توصیف می‌کردند، می‌خواستند او را از وسیله‌ی امرار معاشش محروم کنند. این واژه که هنوز به کار می‌رود، تلویحاً حاکی از آن است که شاید سوژه آدم باهوشی باشد، امّا نظرش با عقیده‌ی عمومی همخوانی ندارد، افکارش نادرست است و احتمالاً خطری را متوجه جامعه می‌کند. در این بین، ماهیت بحث‌انگیزی مورد بررسی قرار نمی‌گیرد. مرجع این اصطلاح تهمت‌آمیز **خوش سلیقه** بود، که اکنون خوشبختانه منسوخ شده است.

سبک‌مدار (stylized)

منتقد نمی‌تواند بگوید که سبک اثر چیست و احتمالاً در نمی‌یابد که چه می‌گذرد. او به این اصطلاح کلی روی می‌آورد تا بگوید که نمایش بالاتر از حد انتظار است، در حالی که از مسئولیت توضیح درباره‌ی چگونگی این موضوع طفره می‌رود؛ اصطلاحی شبیه **متظاهرانه**.

اقتباسی (derivative)

تمام آثار با درجات گوناگون برگرفته از آثار پیشین‌اند. شاید اثری که منتقدی آن را به منزله‌ی اثر اقتباسی طرد می‌کند، به دلیل ویژگی‌های سنتی‌اش تحسین منتقد دیگری را برانگیزد. فهرست‌کردن منابع تأثیر صرفاً باعث پرهیز از بحث در مورد خود اثر می‌شود. این واژه در حالتی که به نحوی تحقیرآمیز به‌کار برده شود، حاکی از ایراد اثر اصلی است که مورد اقتباس قرار گرفته است؛ همراه با این فرض ملازم که اثر قدیمی همواره بهتر از اثر فعلی است. (مثلاً منتقد نمایش‌نامه‌ی الف را می‌کوبد. وقتی نویسنده نمایش‌نامه‌ی ب را می‌آفریند، نمایش‌نامه‌ی الف آن‌قدرها هم بد به نظر نمی‌آید. زمانی که نویسنده به ژرفای نمایش‌نامه‌ی پ فرو می‌رود، نمایش‌نامه‌ی الف تبدیل به شاهکار شده است.) فردی که چنین دیدگاه‌هایی دارد، چندان متوجه اصالت حقیقی نیست. رک **توقع**.

توقع (expectation)

مثلاً: «صحنه‌ی تبعید نل کوچک از کلبه‌ی جنگلی‌اش توقعاتی را برمی‌انگیزد که در بازگشت نهایی او به منزله‌ی تاجر میلیونر الوار برآورده می‌شود.» «تدارک» عنصری اساسی در دستور زبان روایت است ولی مانند تمام قواعد باید شکسته شود. پی‌رنگ که کاملاً تدارک دیده شده است، تلویحاً حاکی از دنیای باثباتی است که در آن شخصیت‌ها به رغم ماجراهایشان در جاده، همواره به خانه برمی‌گردند. به‌این ترتیب، وجود دنیاهای دیگر و ساختارهای دراماتیک جایگزین، از جمله ترفند ایجاد یک پی‌رنگ کاذب را کنار می‌زند. یکی از نمونه‌های مشخص، نمایش‌نامه‌های اولیه‌ی شاو است که شکل‌های استاندارد ویکتوریایی (ملودرام، کمدی رمانتیک) را دست‌مایه قرار می‌دهد و سپس آن‌ها را به جایی ناشناخته می‌رساند. درنتیجه، منتقدان دائماً تصریح می‌کردند که شاو اصلاً نمایش‌نامه‌نویس نبود، ولی او بیش از آن‌چه توقع داشتند، به آن‌ها داد. پس نل هم می‌توانست آنان را از فکر غلط باز دارد، زیرا به بیان رسمی او می‌بایست طفلی یتیم باقی می‌ماند و نمی‌بایست استعداد تجاری و دوری‌جستن از کلبه‌های جنگلی را آشکار می‌ساخت. یکی از هیجان‌انگیزترین تجربیاتی که منتقدی می‌تواند داشته باشد، تشخیص گسترش افق انتظارات است. برعکس، گلایه درباره‌ی «توقعات برآورده‌نشده» از جانب مردمی است که همواره می‌خواهند همان داستان قدیمی را بشنوند. یکی دیگر از واژه‌های افشاگر در واژه‌نامه‌ی آن‌ها **منحرف** (perverse) است، به این معنی که نویسنده ریل شکسته را برای شروع راهی که آنان هرگز پیش‌بینی نکرده بودند، ترک گفته است.

التقاطی (eclectic)

این واژه مانند «سبک‌مدار» و «اقتباسی»، گویای آن است

که هنرمند بیان شخصی خود را نیافته و دیدگاه‌های دیگران را تقلید می‌کند؛ دیدگاه‌هایی که خود منتقد نمی‌تواند مشخص سازد. «التقاطی» اصطلاحی نسبتاً خنثی است که خواننده را ترغیب می‌کند تا دیدگاهی منفی داشته باشد.

شیوه‌مند (mannered)

این اصطلاح همچون «سبک‌مدار» که در مورد اجرا به کار می‌رود، به بازیگران اطلاق می‌شود: اصطلاحی کلی برای عادات شخصی در اجرا که منتقد به توصیف آن‌ها نمی‌پردازد. برخی از بازیگران ترفندهایی را برای بیان به کار می‌گیرند که به‌صورت روش‌های فسیلی درآمده است و منتقد اگر عادت‌های جالبی چون ژست میشل مک‌لیامور را تقبیح کند، کار مفیدی انجام داده است. امّا زمانی که شیوه‌مندی مشخص می‌شود، بی‌فایده است که بازیگر را شیوه‌مند بنامیم.

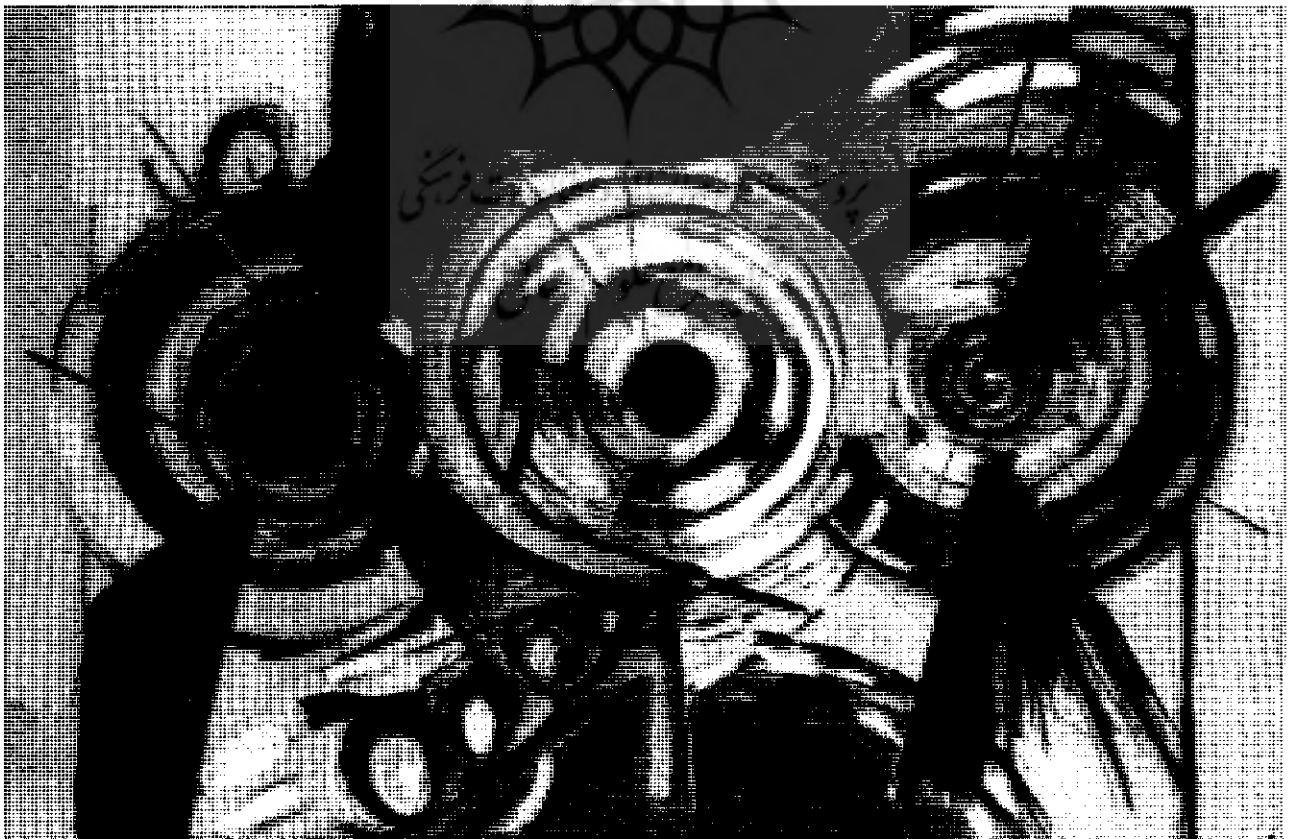
احتمالاً/شاید

مثال: «احتمالاً، بهترین نوازنده‌ی نی در آسیای مرکزی» یا «شاید برجسته‌ترین رمان هفته»، زوج دیگری از اصطلاحات دوپهلویند: منظور این است که برتری را نشان دهند، امّا صرفاً بر این موضوع دلالت دارند که نویسنده مراقب است تا قهرمان‌بازی در نیاورد. این اصطلاحات وقتی به‌صورت منفی مورد استفاده قرار می‌گیرند (مثلاً «احتمالاً، بی‌مزه‌ترین تمام دلقک‌های شکسپیر») عینیت پذیرترند. در هر مورد، نویسنده بهتر می‌داند که درباره‌ی چه حرف می‌زند و درباره‌ی نه چیزی که بتواند از دستش بگریزد یا نگریزد.

یکی از هیجان‌انگیزترین تجربیاتی که منتقدی می‌تواند داشته باشد، تشخیص گسترش افق انتظارات است. برعکس، گلایه درباره‌ی «توقعات برآورده‌نشده» از جانب مردمی است که همواره می‌خواهند همان داستان قدیمی را بشنوند

اصطلاحات دیگری هم هست که می‌تواند در

کاترین پورتر، بی‌عنوان، ۱۹۸۱، زغال و گواش و مدادرنگی



فهرست سیاه قرار گیرد یا حداقل لازم است با احتیاط فراوان به‌کار رود، مانند: **لذت‌جو**، **قابل پیش‌بینی**، **جالب**، **مبتکرانه**، **معتبر**، **ابلهانه** و **گستاخانه** امّا... (چرا نه **گستاخانه** و...؟). ولی به گمانم مثال‌ها برای روشن ساختن موضوع کافی باشد: مثلاً این که علت اصلی حمله، ابهام و عدم‌دقت است. آزمایش پایه برای هر نقد این است که از خودتان بپرسید نویسنده چقدر از آن را می‌توانسته بدون دیدن نمایش بنویسد. وقتی شاو نقد خوب را با کت‌وشلواری دست‌دوز مقایسه کرد، این موضوع را بسیار خوب توضیح داد. چنان که هیچ کس نمی‌تواند از چنین کت‌وشلواری شکایت کند، چه مردی جوان و خوش‌تیپ باشد و چه گوژپشت. هیچ یک از آن‌ها از لباس حاضری رضایت نخواهد داشت، لباسی که با اندازه‌های میانگین دوخته شده است و بر قامت هیچ کس جز مانکن پشت ویترین برازنده نیست.

واژه‌هایی را که فهرست کردم، واژه‌های حاضری‌اند؛ عمدتاً مانکنی تئاتری را در ذهن منتقد بازتاب می‌دهند و نه احساسی غیرقابل جعل از آناتومی صحنه‌ای خاص را. اغلب این‌ها صفت و موضوعی افشاگر در واژه‌نامه‌ی انتقادی‌اند. درواقع، برای آراستن قطعه‌ای به‌کار می‌روند که به هیچ جا نمی‌رسد. اگر نویسنده حرف مشخصی برای گفتن داشته باشد، نیاز به جست‌وجوی صفات تخیلی و شیک ندارد. ولی عدم‌دقت به همین جا ختم نمی‌شود و شاید برخی از بدترین بی‌عدالتی‌ها را نویسندگانی مرتکب شوند که حرف‌های مشخصی برای گفتن دارند. مثلاً، کلمنت اسکات نمایش‌نامه‌های ایبسن را به فاضلابی روباز مانند کرد (به هیچ‌وجه بی‌دقتی در کار نیست)، یا اسکابیچفسکی گفت که چخوف در یک جوی خواهد مرد. بگذارید واکنش خودم را نسبت به نمایش **نجات‌یافته** (۱۹۶۵) اثر ادوارد باند مستثنا نکنم. پیش از آن‌که این نمایش در سطح جهانی به‌عنوان نمایش‌نامه‌ای کلاسیک مدرن شناخته شود، نوشتم که جرمش این است که انسان را به نحوی نظام‌یافته تحقیر می‌کند.

من احساسات شدیدی نسبت به **نجات‌یافته** داشتم. پس بی‌تردید کسانی که گور ایبسن و چخوف را کنده‌اند، نیز چنین احساسی داشته‌اند. شکست ما در همین جا است: احساساتی که اُبژه را مخدوش می‌سازد. در مورد من، صحنه‌ی پنج دقیقه‌ای که در آن نوزادی سنگسار می‌شود، کل نمایش را مخدوش می‌سازد. من هیچ چیز درباره‌ی منابع جنوب لندن و طبقه‌ی کارگری آن نمی‌دانستم، ولی این نوع اتفاق ته خیابان ما نمی‌افتد. پس تسلیم گستاخی طبقه‌ی متوسط شدم، اگرچه این موضوع مرا واداشت تا موضوعی اخلاقی را کنار بگذارم. من تنها نیستم. در وجود بسیاری از شهروندان منطقی و خوش‌فکر کشمکشی توأم با انزجار برای رهایی وجود دارد. شاید این موضوع در روند زندگی خصوصی چندان اهمیتی نداشته باشد، امّا برای آنان که به نشر دسترسی دارند، مرگبار است. اگر آگاهی در کار باشد، جایی برای آزردگی خاطر هم هست. جان پیترز حق داشت که نمایش‌نامه نویسان انگلیسی را به‌دلیل لاس‌زدن‌هایشان با مارکسیسم **لت‌وپار** کند. نه به‌دلیل آن‌که دیدگاه فوق با دیدگاه روزنامه‌ی **ساندی تایمز** و خوانندگانش همخوانی داشت، بلکه چون وی در مقام مهاجری مجار که شاهد تهاجم روس‌ها در سال ۱۹۵۶ بود، بیش از نویسندگان بریتانیایی از واقعیت‌های مارکسیسم آگاه بود؛ نویسندگانی که علاقه‌شان به سیاست‌های انقلابی حین صرف ناهاری داغ بروز می‌کند. البته ماهیت حرفه‌ی ما این است که منتقد غالباً درباره‌ی چیزهایی می‌نویسد که آن‌ها را تجربه

نکرده است. وقتی دفترچه‌ی خاطراتم را به‌صورت اتفاقی باز می‌کنم، هفته‌ای در آگوست ۱۹۸۹ پیش رویم باز می‌شود که طی آن چهار نمایش بر صحنه آمد: در **مسیر او کا** نوشته‌ی رابرت هالمن، بازنویسی **مده‌آ**، نمایش‌نامه‌ی اوریپید به صورت ایرلندی مدرن، **The Marat|Sade** نوشته‌ی پیتر ویس و **کشور ما خوب است** به قلم تیمبرلیک ورتنبیکر. اگر بخواهم با تسلط راجع به موضوعات این نمایش‌ها صحبت کنم، باید درباره‌ی پرنده‌شناسی در شوروی، پرداخت‌های پیشا و پسافمینیستی از افسانه‌ی **مده‌آ**، انقلاب فرانسه در پیوند با نگره‌ی مارکسیستی و آسیب‌شناسی روانی (psychopathology) و تاریخ حمل‌ونقل میان نقاط پادپا [دو قطب زمین] اطلاع داشته باشم.

درون هر منتقد، یک ورزشکار و یک قلدر، یاغی و حافظ شرایط حاکم وجود دارد. این ترکیب ممکن است بنا بر خلق‌وخوی فردی متغیر باشد

بنابر تعریف، روزنامه‌نگار آدمی است که دانش خود را به سمت اجتماع هدایت می‌کند؛ امّا منتقدان به یمن جایگاه تخصصی خود، ممکن است به دام این باور بیفتند که آشنایی با قواعد نمایش به آن‌ها امکان می‌دهد تا درباره‌ی هر موضوعی که بر صحنه بازنمایی می‌شود، اظهارنظر کنند. چنین نیست. در مورد جان پیتر که خشم موجه خود را علیه‌ی قطعه‌ای در مورد سرنوشت خرده‌مالکان هبریدی [منطقه‌ای در اسکاتلند] یا صنعت شکار نهنگ به کار گرفت، سکوی او زیرپایش فرو ریخت؛ البته نه پیش از آن‌که وی برخی از تماشاگران بالقوه را از دیدن چیزی که شاید نمایشی خوب بود، برحذر دارد. این یکی از دردسرهای کار است: واردآوردن لطمه‌ای عامدانه به نمایش و این موضوع منتقد را که از راه به در شده است، گمراه می‌کند که تشخیص ندهد نظر مردم درباره‌اش چیست. جایی که او می‌نشیند، آدرنالین با قدرت بیش‌تری جریان می‌یابد و توهین‌هایش را مانند تیرهایی زهرآلود روانه می‌کند و مراقب است تا قطعه‌ی او با نیشی در دم به پایان برسد. منتقد به دلگرمی حس گستاخی خود و جریان روان‌زبانی که تواءم با گستاخی است، احساس می‌کند که شوالیه‌ای سرگردان به دنبال اژدهاهای کارگردان است یا نمایش‌نامه‌نویس ـ جادوگری را به صلابه می‌کشد که چند بازیگر زن جذاب را در برج سحرآمیز خود اسیر کرده است. ولی خواننده در این توهمات دن‌کیشوتی سهیم نمی‌شود. از نظر خواننده، منتقد غولی زورگو و سادیست است.

به‌زعم چنین منتقدانی، هر نمایشی باید بهترین یا بدترین باشد. اگر مثلاً در **مطابق میل شما**، بازیگر زنی تأثیرگذار باشد، صرفاً رُزالیند نیست، بلکه تجلی آتنا، الهه‌ی پالاس است. اگر کارگردانی متن کمدی کم‌ترشناخته‌شده‌ی جانسون را امروزی کند، نتیجه‌ی کار صرفاً تردیدبرانگیز نیست؛ بلکه اثری کلاسیک و مقدس به انحطاط و تباهی کشانده می‌شود (هر دو مثال برگرفته از برنارد لوین، مشهورترین منتقد این خط فکری است). چرا نویسندگان این گونه می‌نویسند؟ شاید آگاهی از وضعیت شغلی در این امر دخیل باشد. اگر یکی از اعضای ثابت تحریریه و مطمئن از چک حقوق ماه بعدی خود باشید، مهم نیست که نقدتان ملال‌انگیز است؛ لازم نیست زور زیادی بزنید. امّا نویسنده مستقل باید حرفش را آن‌قدر بلند بزند که شنیده شود وگرنه دیگر چکی در کار نخواهد بود. منتقدان روزنامه‌های کثیرالانتشار نیز بحث می‌کنند که تنها امید آن‌ها برای ارتباط با خوانندگان این است که همه چیز را سیاه‌وسفید نشان دهند و سالن‌های تئاتر باید ممنون باشند که ذکری از آن‌ها به میان می‌آید. برخی از تئاتری‌های قدیم و پوست‌کلفت با این نظر موافق‌اند. به گفته‌ی جورج م. کوهان: «نخوانش: ارزیابی‌اش کن!» حتی شاو هم تا حدی موضوع را تأیید کرده است: «در این دنیا اگر حرفت را با لحنی خشم‌آلود نزنی، بهتر است که اصلاً آن را نزنی.» (البته «خشم‌آلود»، «نیش‌دار» نیست.) از نظر مطبوعات جنجالی، تنها دو موضوع قابل‌دفاع وجود دارد: موافق یا مخالف. هر چیز دیگری به رده‌بندی تنفرآمیز «امّا» فرو می‌غلتد، چنان‌که با توصیه یا طرد نمایش و سپس حرکت معکوس در میان راه شروع می‌شود. پس نویسنده به بهای گیج کردن خوانندگانش با امنیت روی دست‌هایش می‌نشیند.

ریطوریقای (معانی و بیان) سیاه‌وسفید هنوز هم در نیویورک نفوذ دارد، جایی که منتقد چه بخواهد چه نخواهد در جنگ تبلیغات‌چی‌ها است. در انگلستان، جایی که نقد تئاتر از صفحه‌ی مطبوعات جنجالی ناپدید شده است،

چنین گرایشی خوشبختانه رو به زوال است؛ حتی در نشریات عامه‌پسند. جک تینکر در **دیلی میل** دوست دارد با خواننده‌ای ارتباط برقرار کند که لازم نیست داستان **هملت** را برایش بگوید و اجرای دیشب برایش بزرگ‌ترین یا بدترین اجرایی نیست که تاکنون از هملت ارائه شده است. جای پوشش مطبوعات جنجالی را «فهرست‌های» موجز گرفته است که برای سیاه‌وسفید نشان دادن عذرهایی دارند، ولی این رویکرد هم به مایه‌های داورانه‌ی خاکستری گرایش نشان می‌دهد.

در میان اعضای این طیف ملایم، هنوز روش‌های فراوانی برای بی‌انصافی وجود دارد. متمدن‌ترین شخصیت حرفه‌ی نقد را در نظر بگیرید: یکشنبه نویس، مردی که فرصت زیادی برای سروسامان دادن به کارش دارد و مخاطبی آگاه که هنر را ورزشی خونین روی صندلی قلمداد نمی‌کند. نویسنده بدون نیاز به ساده‌سازی بیش‌ازحد یا اقدام به قتل همچنان می‌تواند به سایر شکل‌های ورزشی روی بیاورد. حمایت از فرودستان و زهرچشم گرفتن از ثروتمندان و قدرتمندان به شیوه‌ی رابین هود یکی از این موارد است.

نقد تئاتر پر از ارزش‌های جنگل شروود است. منتقد پیش از آن‌که بخواهد چیزی به نفع شورای هنر، مدیران تجاری یا ستارگان هالیوودی بگوید که ناخوانده به وست اند[۱۱] وارد می‌شوند، باید شجاعت خود را بیازماید. متقابلاً، دیدگاه‌های حمایتی او به‌وسیله‌ی گروه‌های حاشیه‌ای نیازمند، نمایندگان مناطق و بازیگرانی که به حالت آماده‌باش ایستاده‌اند تا به قله‌ی شهرت و اعتبار برسند، تغییر می‌یابد. بازیگران زن جوان و خوش‌سیما با هاله‌ای از سوءظن موردتوجه قرار می‌گیرند، درحالی که از بازی تازه‌واردان عادی به دلیل استعدادشان تجلیل می‌شود. از سوی دیگر، دنیایی روبه‌گسترش از تئاتر قومی، هم‌جنس‌گرا، کمونیستی، فمینیستی و اجتماعی به مجموعه‌ی تئاتر اضافه می‌شود؛ همچنین تئاتر ناشنوایان و تئاتر معلولان و تئاتر به‌عنوان خانه‌ای بین راه برای آنان که از زندان آزاد شده‌اند. تمام این‌ها بخش عمده‌ای از آدم‌های مشکوک تئاتری را در برمی‌گیرند که منتقدان به‌ندرت با آن‌ها مواجه می‌شوند؛ تا حدی به این علت که عده‌ی زیادی از آن‌ها قابل دسترسی‌اند. درعین‌حال، به این علت که منتقدان لیبرال در مواجهه با مکبث یک‌پا، کر و سیاه‌پوست، زن هم‌جنس‌گرا و مارکسیست که شش ماه وقت صرف دزدی از فروشگاه کرده است، نمی‌توانند بگویند که فلانی برای ایفای نقش مناسب نبود.

البته منتقدان با اَعمال ضدقهرمانانه نیز فعال می‌شوند. غریزه‌ای مشابه برای ایجاد حس امنیت وجود دارد که با قرارگرفتن در کنار اسامی معتبر به بهای کم‌اعتنایی به گم‌نامان نمود می‌یابد. کنت تایناِن برای لت‌وپارکردن **مکبث** سرجان گیلگاد به شجاعت نیاز داشت.[۱۲] همان‌طور که هارولد هابسن بر سر دفاع از **مهمانی جشن تولد** پینتر، خود را شجاعانه به خطر انداخت، زمانی که اغلب همکارانش این نمایش‌نامه و نویسنده‌ی گم‌نامش را بی‌ارزش قلمداد کردند.[۱۳] وسوسه‌ای شدید برای همراهی هنرمندان پیشگام (خصوصاً بازیگران) وجود دارد. مهم نیست که چه می‌کنند. مثلاً اولیویه نمایش‌نامه‌ی **خانه‌ی دارای دیوار مشترک** نوشته‌ی دیوید ترنر را به افتضاح تبدیل ساخت یا گلندا جکسون فدره‌ی راسین را نابود کرد. روی دیگر سکه، نشانه‌رفتن هدف‌های ساده است: هابسن، اندرو کرویکشَنک جوان را به دلیل یک لحظه فراموشی موردانتقاد قرار داد یا جورج جین نیتان تفسیر کرد که در میان بازیگران نقش دوم، گیدو نازو، «گیدو زننده» است که بعد از این گفته، آقای نازو دیگر بر صحنه‌ی تئاتر ظاهر نشد.

پس می‌خواهم نتیجه بگیرم که بی‌عدالتی‌های رابین هود بر بی‌عدالتی‌های افراد کلانتر ناتینگهام ترجیح دارد، امّا از هیچ یک گریزی نیست. درون هر منتقد، یک ورزشکار و یک قلدر، یاغی و حافظ شرایط حاکم وجود دارد. این ترکیب ممکن است بنا بر خلق‌وخوی فردی متغیر باشد، امّا در دنیایی که میان جست‌وجوی بداعت و دفاع از سنت دوقطبی شده، شاید هر کس وسوسه شود که سوار بر واگن نمایش شود یا خود را در پرچم بپیچد. وقتی ستاره‌ای بزرگ به دوران بازنشستگی می‌رسد یا تازه‌واردی به قله راه می‌یابد، روحیات ورزشکاری و قلدری برای ازتوان‌انداختن یکدیگر در برابر اسمی نهادینه تلفیق می‌شوند؛ حال مهم نیست که هنرمند تا چه حد سزاوار هر یک از این واکنش‌ها است.

به‌علاوه، منتقد باید این دو جنبه‌ی خود را بشناسد و آن‌ها را مانند سگ‌های نگهبانی به کار بگیرد که تنها به

فرمان او آزاد می‌شوند و شروع به تعقیب می‌کنند. چیزی که آن‌ها را برده‌وارتر می‌سازد، صدای شکار است. ماه‌ها پیش از اجرای **کُری** محصول آر اس سی (که در فوریه‌ی ۱۹۸۸ در تئاتر رویال شکسپیر، استرادفورد. آون بر صحنه رفت)، شایع بود که این نمایش افتضاح از کار در می‌آید، یا آن‌که آیین‌های «تئاتر فقر» (سپتامبر ۱۹۶۸) گروتوفسکی منجر به تجلیات روحانی می‌شود. منتقد در چنین مواردی باید سگ‌هایش را ببندد. وسوسه‌ی شدیدی برای ابراز استقلال از طریق نفی اکثریت است: شاهکارنامیدن یک نمایش دقیقاً به این علت که مبتدی و خام است یا (غالباً) نبش‌قبرکردن برخی از شخصیت‌هایی که گویا جاودان هستند. به‌همین نحو، شاید او کم‌ترین مقاومت را نشان دهد و به گروه کُر جمعی بپیوندد. در هر صورت، وی با تسلیم‌شدن به ذهنیت گروهی، به نقش خود خیانت ورزیده است.

فرآیند داوری همواره مشتمل بر مصالحه میان اطلاعات قبلی شما و چیزهای است که همان شب بر صحنه ببینید. هر منتقدی به روش خاص خود با این وضعیت مواجه می‌شود

به‌هرحال، کری شکست خورد و عده‌ی کمی که از نمایش گروتوفسکی خوششان آمده بود، دچار دگرگونی روحانی نشدند؛ امّا چنان‌که یادم می‌آید در هر دو مورد، به‌قدری نیروی اراده نیاز داشتیم تا به چیزهایی که گفته بودند قرار است ببینیم بی‌اعتنا باشیم و صرفاً به خود رویداد توجه کنیم. (این وضعیت در مورد دوم تشدید شد، زیرا از تماشاگران گروتوفسکی خواستند مایملکشان را بیرون بگذارند که طی نمایش به سرقت رفت.) هر دوی این موارد مثال‌هایی افراطی‌اند. منتقدان معمولاً تا این حد تحت تأثیر نیروی دیدگاه عمومی قرار نمی‌گیرند، امّا فرآیند داوری همواره مشتمل بر مصالحه میان اطلاعات قبلی شما و چیزهای است که همان شب بر صحنه ببینید. هر منتقدی به روش خاص خود با این وضعیت مواجه می‌شود. غریزه‌ام به من حکم می‌کند که انتقاد را تا حد ممکن پاکیزه انجام دهم. نمی‌گویم منتقد آرمانی کسی است که با ردیف‌کردن اخبار و اطلاعات از کار طفره می‌رود؛ ترفند منتقد این است که تمام دانش خود را گرد آورد و سپس حین اجرای نمایش از ذهن خود بیرون بکشد. ترفند خواننده‌ی نقد این است که با گوشه‌ی چشمی نسبت به مفروضات دفن‌شده و واژه‌های دوپهلو، استدلال‌های مطلب را بادقت ببیند و ملودرام زمختی را که غالباً زیر سطح روان منطق وجود دارد، تشخیص دهد.

یادداشت‌ها

* برگرفته از:

Irwing Wardle, "Praise and Blame", in Irwing Wardle, ***Theatre Criticism*** (London & New York: Routledge, 1992), pp 33-49.

1. P. Brook, ***The Shifting Point*** (London: Metuen, 1988), p. 235.

2. H. de Balzac, ***Lost Illusions***, trans. H. J. Hunt (Harmosdsworth: Penguin, 1971), p. 331.

3. H. Keller, ***Criticism*** (London: Faber, 1987), p. 157.

۴. همان، ص ۱۵۸.

۵. (مترجم): Polycrates (۵۲۲؟-۵۳۶؟ پیش از میلاد مسیح) حاکم سامووس، مرکز تجاری و دریانوردی دریای اژه که متعلق به یونان بود. او در قرن ششم ق‌م، عصر مستبدان یونانی زندگی می‌کرد.

۶. همان، ص۹۸.

۷. همان، ص۴۳.

۸. (مترجم): bel canto سبکی تغزلی در خوانندگی اپرا که در آن از تنالیته‌ی وسیع، غنی و کامل استفاده می‌شود.

9. A. B. Walkely, ***Playhouse Impressions*** (1st edn 1892); reprinted in G. Rowell (ed.), ***Victorian Dramatic Crticism*** (Methuen, 1971), p. 364.

10. K. Tynan, ***Show People*** (London: Virgin Books, 1981), p. 66.

۱۱. (مترجم): West End مرکز نمایش و خرید در لندن، رویال آپرا هاوس. بخش عمده‌ای از چهل سالن تئاتر در لندن و تعداد زیادی سالن سینما در این منطقه قرار دارد.

۱۲. نقد تایناِن اولین‌بار در ۱۹۵۲ منتشر شد و سپس دوباره به چاپ رسید، در:

K. Tynan, ***Curtains*** (London: Longman, 1961), p. 24.

۱۳. نقد هابسن نخستین‌بار در ۲۵ می۱۹۵۸ در ***ساندی تایمز*** منتشر شد، و مجدداً در ۱۹۷۷ به چاپ رسید:

M. Esslin, ***Pinter the Playwright*** (London: Methuen, 1977), pp. 21ff.