

## واقعیت استیلیزه در تئاتر رئالیستی معاصر\*

دکتر محمد مهدی سلطانی سروسنانی\*\*

استادیار گروه نمایش، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱۲/۱۵)

### چکیده:

بازنمایی واقعیت بر روی صحنه، منجر به پیدایش دیدگاه‌های متفاوت و یا حتی گاهی متضاد راجع به تئاتر رئالیستی می‌شود. گروهی، تئاتر رئالیستی را تئاتری می‌دانند که واقعیت "مکشوف" را، متعهدانه و متبحرانه، به معرض نمایش می‌گذارد. اما، گروهی دیگر، تئاتر رئالیستی را تئاتری می‌دانند که واقعیت را "خلق می‌کند" و پس از گذراندنش از فیلترهای پالایشی، بدون هیچ تعهدی نسبت به ارائه واقعیت روزمره، آن را نمایش می‌دهد. در هر صورت، آنچه مسلم است، اینکه، تئاتر واقعگرا، تئاتری واقعی نیست. واقعیت در تئاتر، در یک فرایند تئاتریکال، "بازنمایی" می‌شود. همین عنصر "بازنمایی" است که واقعیت ارائه شده در هنر را تحریف کرده و به یک "واقعیت استیلیزه"<sup>۱</sup>، یا شیوه پردازی شده تبدیل می‌نماید. از این رو، در تئاتر، استیلیزاسیون<sup>۲</sup>، هدف نیست، بلکه "روش" است، روشی است دیالکتیک که می‌خواهد واقعیت پنهان در مناسبات روزمره اجتماعی بشر را به صورت توهمی از واقعیت و بر اساس ارتباط علت و معلولی افشا نماید. در فرایند شیوه پردازی، رئالیسم خام به "رئالیسم آگاه" تبدیل می‌شود. در این پژوهش، ابتدا سعی داریم به تعریفی مشخص از واقعیت در ساختار تئاتر رئالیستی نایل شویم و سپس به شیوه قیاسی، واقعیت حقیقی را با واقعیت شیوه پردازی شده تحلیل نماییم.

### واژه‌های کلیدی:

واقعیت، رئالیسم، تئاتر رئالیستی، شیوه پردازی.

\* این مقاله، برگرفته از رساله دکتری نگارنده با عنوان زیر می‌باشد:

REALITE STYLISEE DANS LE THEATRE REALISTE CONTEMPORAIN: EFFET DE LA STYLISATION SUR LA REVOLUTION DE LA MISE EN SCENE ET DU JEU D'ACTEUR REALISTE DU XIXe SIECLE A NOS JOURS

دانشگاه آوینیون فرانسه ۱۲/۱۲/۲۰۰۸ تاریخ دفاع)

\*\* تلفن: ۰۹۱۲۸۱۶۲۰۲۸، نمابر: ۰۲۱-۶۶۴۱۸۱۱۱، E-mail: mmehdisoltani@gmail.com

## مقدمه

تغییر و پالوده شدن واقعیت در تئاتر رئالیستی معاصر، هدفی است که نگارنده در این پژوهش دنبال می کند.

از آنجا که قرار است به شیوه قیاسی، تعریف مشخص تری از رئالیسم شیوه پردازی شده مقابل رئالیسم سنتی در تئاتر ارائه نماییم، ضروری است که پیش از هر چیز به تعریفی مشخص نسبت به واژه پیچیده اما به ظاهر ساده واقعیت به عنوان ماده اولیه رئالیسم توافق داشته باشیم؛ در غیر این صورت، فرجام کار چیزی جز ابهام، سردرگمی و سوء تفاهم نسبت به مفهوم تئاتر رئالیستی نخواهد بود. بنابراین، به ناگزیر، تعاریف و تئوری های متفاوت نسبت به واقعیت و کیفیت دراماتیک آن، مورد مطالعه قرار می دهیم. اما، پرداختن به مبحث واقعیت، به علت پیچیدگی و گستردگی آن، خود پژوهشی مستقل و عظیم است. نظریات متفکران و فیلسوفان شرق و غرب از افلاطون و سقراط گرفته تا این خلدون، ملاصدرا، کانت، هگل، دکارت، هایدگر، اسپینوزا، سارت، همه و همه راجع به مفهوم واقعیت و حقیقت به قدری متنوع است که مجموعه ای از کتاب های قطور را طلب می کند. از این رو، در اینجا، مفهوم واقعیت، به صورتی گذرا و صرفاً تا آنجا که ظرفیت و موضوع بحث این پژوهش اجازه می دهد - مورد بررسی قرار خواهد گرفت. "نظریه مطابقت" و "نظریه موافقت"، دو نظریه متفاوتی هستند که هرکدام تعریف مشخصی را از واقعیت هنری ارائه می دهند. در اینجا، با مطالعه و مقایسه اجمالی این دو نظریه، به تعریف روشن تری از واقعیت دراماتیک و وجه تمایز آن با واقعیت بیرونی دست می یابیم.

البته، جسته و گریخته، پژوهش هایی راجع به تئاتر رئالیستی صورت گرفته است، که نگارنده قادر به پیدا کردن منبعی به زبان فارسی نبود. از جمله منابع فرانسوی، می توان رئالیسم و شعر در تئاتر<sup>۱</sup>، اثر ژان ژاکت و تئاتر واقعی<sup>۲</sup> اثر برنارد دور را نام برد که بیشتر با یک نگاه آماری و به صورت تاریخ نگارانه به تئاترهای رئالیستی اشاره دارد، و یا تئاترهای واقعی<sup>۳</sup> اثر ماریون سزون<sup>۴</sup> که به شیوه تئوریک و کل گرای، تئاتر واقعی را از ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۰ توصیف کرده است. اما وجه تمایز این پژوهش با موارد بالا، به کار بردن یک ساختار تحلیلی - و نه یک ساختار زمانی و آماری - برای مطالعه واقعیتی است که با گذر از فیلتر شیوه پردازی، به صورت یک واقعیت پالایش یافته، خود را به تئاتر رئالیستی معاصر تحمیل می کند.

فرایند شیوه پردازی در هنر رئالیستی، به منظور جهت دار کردن و معنا بخشیدن به پدیده ها و واقعیات گزینش شده از جهان ملموس کنونی صورت می گیرد. بنابراین، هنر شیوه پردازی شده، هنری است که از سنتز درونی یک پدیده در دوره ای خاص نمایان می گردد. به معنایی دقیق تر، این هنر، کشف ایده های درونی و به تصویر کشیدن آنها در یک فرم قراردادی است.

بی شک، آدمی، در تمام حیطه ها و عرصه ها، برای راه پیمودن و پیش رفتن و نتیجه گرفتن، شیوه خود را پی می ریزد که این شیوه، ممکن است با شیوه افراد دیگر متفاوت و متمایز باشد. عرصه ادبیات، هنر و مفاهیم مرتبط به تئاتر نیز به اندازه کافی از این مفهوم زیربنایی و دیرین بهره برده اند. در یک تعریف کلی، شیوه پردازی در تئاتر عبارت از روش تنظیم و ترتیب عقاید، انتخاب ابزار بیان آن، تنظیم تخیل و تصاویر منتج از آن، شکل دادن به ساختمان و ریتم و تکرار، انسجام بخشیدن به لحن و تونالیته مناسب برای برقراری ارتباطی موثر و مفید با مخاطب یا مخاطبان اثر و یا اجراست.

آنچه در این پژوهش دارای اهمیت است، نگاهی به فرجام تئاتر رئالیستی و تعریفی روشن از تئاتری است که به نوعی خود را با مقوله واقعیت در تئاتر تجربی درگیر می یابد. هر یک از تئوریسین ها و شیوه پردازان بزرگ تئاتری، امکانات تئاتر را گسترش داده اند و برای هر یک از آنها، مفهوم واقعیت و چگونگی بازنمایی آن بر روی صحنه، از اهمیت بالایی برخوردار بوده است. هرکدام، دست به تجربیات ارزنده ای زده اند که می توان بخشی از خلاقیت آن را در فرایند شیوه پردازی جستجو کرد.

نگارنده بر این باور است که فرایند شیوه پردازی، در جریان تاریخ و در روند منطقی و معقول خود، مکاتب ادبی و اجرایی - به ویژه رئالیسم و تئاتر رئالیستی - را تحت تاثیر قرار داده است. مقایسه اجراهای رئالیستی اولیه با اجراهای رئالیستی امروزی، و همچنین مقایسه متون رئالیستی اولیه با رویکردهای نوین، به راحتی ما را متوجه این موضوع می کند که تئاتر رئالیستی روزگار ما با زمان پیدایشش تفاوت بسیار دارد. هر چند که این تفاوت و دگرگونی، حاصل چندین فاکتور و آمیزش شرایط متعددی است، اما بی شک، بخش کثیری از این دگرگونی، به فرایند شیوه پردازی تعلق دارد. مطالعه و ریشه یابی تاثیرات ناشی از شیوه پردازی، در رابطه با واقعیت صحنه ای و فرایند

## ۱- واقعیت هنری یا هنر واقعی

در اولین رویکرد به واژه "واقعیت"، این تصور ایجاد می‌شود که واقعیت، تعریفی سواى خودش ندارد و بر آنچه که حقیقتاً موجود است دلالت می‌کند. از آنجا که، مفهوم "هستی" یا "بودن"، از مفاهیم بنیادی و ریشه‌ای به حساب می‌آید، که تفکیک ناپذیرند؛ به عبارت دیگر، برای رسیدن به یک تعریف مشخص، نمی‌توان این مفاهیم را از عناصر پیچیده تری به دست آورد و یا به عناصر ساده تری تجزیه کرد: واقعیت چیزی است که هست؛ با چیزهایی همراه می‌شود که وجود دارند. دکارت<sup>۷</sup>، "بودن" یا "هستی" را در ردیف مفاهیمی قرار می‌دهد که به قدری خودشان روشن هستند که اگر بخواهیم با عناصر دیگری تعریفشان کنیم پیچیده تر می‌شوند. اسپینوزا<sup>۸</sup> هم - به گونه‌ای دیگر - همین تعریف را از جوهر هستی ارائه می‌دهد. او معتقد بود که گاهی درک یک مفهوم چیزی بیش از درک جوهر آن نیست. بنابراین، واقعیت، همان عالم هستی است که ما را فرا گرفته است. ژیاچی و تیمو<sup>۹</sup> در کتاب اخلاق ترجمه<sup>۱۰</sup> ابران می‌کند که: "واقعیت، مرا فرا می‌گیرد بیش از آنکه من آن را فرا بگیرم" (Vattimo, ۲۰۱، ۱۹۹۱) با این تعریف، به نظر می‌رسد که واقعیت و هستی واژه‌های کاملاً مستقل از واژه‌های پیشوندی و پسوندی هستند که می‌توانند به هیچ واژه دیگر، مبحث و یا موضوعی مرتبط نباشد. اما آیا درک واقعیت و هستی به همین راحتی صورت می‌پذیرد؟ سوال اساسی اینجاست که ما چگونه می‌توانیم تشخیص دهیم که حقیقتاً، چه چیزی وجود دارد و یا چه چیزی وجود ندارد؟

فیلسوفان، به ویژه فیلسوفان غربی، ابزارهای درک واقعیت موجود را حواس پنجگانه معرفی می‌کنند؛ با چنین دیدگاهی، شناخت انسان از واقعیت، مستلزم "لمس" آن به وسیله اندام‌های حسی است. در واقع، اندام‌های ما عمل محسوس کردن جهان واقعیت را بر عهده می‌گیرند. این بدان معناست که این اندام‌ها با "لمس" جهان ملموس و نمونه برداری از آن و تغییر و تبدیل این نمونه‌ها به داده‌های خام و سپس انتقال این داده‌ها از راه عصب به مغز و نهایتاً با ترجمه آن داده‌ها به اطلاعاتی که آن را ادراک می‌گوییم، وسیله شناخت ما را از جهان واقعی فراهم می‌سازند. اما فهم دنیای واقعی بدان سبب پیچیده می‌شود که، هر چیزی خارج از دایره توانایی اندام‌های حسی، سیستم عصبی و یا مغز وجود داشته باشد قابل شناسایی نیست. مغز تنها می‌تواند چیزها را صرفاً در محدوده نقطه تماس درک کند و داده‌های برآمده از این نقطه را ترجمه نماید.<sup>۱۱</sup> از این گذشته، مغز گاهی ممکن است در ترجمه داده‌هایی که از اندام‌های حسی دریافت می‌کند دچار خطا و اشتباه گردد؛ چشمان ما در بیابان آب می‌بینند در حالی که واقعیت ندارد و سرابی بیش نیست. همچنین ما می‌بینیم که خطوط راه آهن در انتهای افق به هم می‌رسند و هم‌دیگر را قطع می‌کنند، در صورتی که در واقعیت اینگونه نیست.

از سوی دیگر، درک واقعیت دارای کیفیت جاری است، یعنی داده‌های برآمده از اندام‌های حسی، بی‌وقفه و مستمر بسوی مغز روان هستند و مغز، در هر لحظه آنها را ترجمه و معنی کرده و برای ما می‌خواند. هر خلل و نقصانی در حواس پنجگانه و یا در مسیر شبکه عصبی، باعث می‌شود که درک ما از واقعیت به همان میزان دچار خسران گردد. همچنین، توانایی اندام‌های حسی و درک مغزی هر شخص با شخص دیگر تفاوت دارد، از این رو، میزان درک واقعیت نیز از جانب هر شخص متفاوت است، یعنی هر انسان به میزان توانایی و استعدادش قادر است واقعیت را ارزیابی کند. بنابراین، هر چیزی که برای یک شخص، واقعی به نظر می‌رسد برای دیگری ممکن است غیر واقعی باشد. به بیان دیگر، این "فرد" است که به صورت قائم به ذات، واقعیت هر شیء را تعریف می‌کند. مویاسان<sup>۱۲</sup>، در اثر معروف خود پی‌روژان<sup>۱۳</sup> می‌نویسد: "تکیه کردن به واقعیت، به هر صورت، چه بچگانه است، در حالی که هر کدام از ما واقعیت خودش را در روح و جسم خودش دارد" (Maupassant, 1888, 15-16). سارتر نیز این موضوع را تأیید می‌کند. او در کتابش تحت عنوان ادبیات چیست؟<sup>۱۴</sup> می‌نویسد: "اشتباه رئالیسم این بوده است که می‌پندارد امر واقع می‌تواند به یک تصویر بی‌طرف منجر شود. اما چگونه چنین چیزی ممکن است نظر به اینکه ادراک ما جانبدارانه عمل می‌نمایند و چیزهای دریافتی را اصلاح می‌کند؟" (Sartre, 1948, 110).

در فلسفه دکارت، هر کسی می‌تواند به واقعی بودن چیزی که برای شخص دیگر واقعی به نظر می‌رسد شک کند. همین شک کردن باعث می‌شود که حداقل وجود واقعی آن کس که شک می‌کند محرز شود. با این اوصاف، انسان شک‌کننده به واقعیات، تنها پدیده‌ای است که می‌توان بر واقعی بودن او اطمینان داشت. حال تنها این "من" است که می‌تواند هستی یا نیستی چیزها را معین کند. این "من" در فلسفه غرب، تعیین واقعیت را به مدد حواس پنجگانه انجام می‌دهد و هر آنچه را که با این حواس قابل درک باشد واقعی تعریف می‌کند. اما فلسفه شرق این نوع ارزیابی از واقعیت را نمی‌پذیرد. این فلسفه معتقد است که با حواس پنجگانه، تنها قادریم سایه‌هایی از واقعیت حقیقی را ببینیم، آنچنان که افلاطون در مبحث عالم مثل به آن اشاره می‌کند. برای مثال، هنرمند شرقی "چیز" را به صورتی واقعی نقاشی نمی‌کند، زیرا بر واقعی بودنش اطمینان ندارد. هنر شرق، تنها تصویری انتزاعی از یک واقعیت را ارائه می‌دهد. از آنجا که هنر شرق معتقد است واقعیت فواصل، آنهایی نیستند که دیده می‌شوند، به پرسپکتیو هم اعتقادی ندارد. با این اوصاف، می‌بینیم که فرهنگ نیز در تعریف واقعیت نقش اساسی بازی می‌کند: آنچه که در قبایل سرخ پوستان آمریکایی و یا قبایل سیاهپوستان آفریقایی واقعیت مقدسی است، در فرهنگ بورژوازی غربی، خرافات و یا خیال باطله به حساب می‌آید. از سوی دیگر، مکان جغرافیایی و زمان تاریخی نیز در تعریف

## ۲- "نظریه مطابقت" و "نظریه موافقت"

وقتی که همراه با واقعیت قدم در عرصه هنر می گذاریم و با پسوند هنری به پیشوازش می رویم، به طور کلی، با دو نظریه متفاوت مواجه می شویم: "نظریه مطابقت" و "نظریه موافقت".<sup>۲۱</sup> دیدیم که فلسفه در جواب این پرسش که "واقعیت چیست؟" پاسخ های متفاوتی را فراهم می آورد که معلول رویکردهای مختلف به مساله اند؛ ولی می توان این رویکردها را به دو گروه متفاوت تقسیم کرد؛ بدین سان می توان واقعیت را یا علمی دید و یا خلاقانه؛ در رویکرد علمی، واقعیت، در روند شناخت، "کشف می شود" و در حالت خلاقانه، واقعیت، در روند ساخت، "آفریده می شود". اولی را اهل فن "نظریه مطابقت" می خوانند، یعنی مطابق با واقعیت؛ و دومی را "نظریه موافقت" می نامند، یعنی موافق با واقعیت (گرانث، ۱۳۸۵).

نظریه مطابقت، تجربی و شناخت شناسانه است. اعتقاد واقعه‌گرایانه خام یا عامه فهمی به واقعیت دنیای بیرونی دارد و می‌پندارد که ما با مشاهده و مقایسه می‌توانیم دنیا را بشناسیم. واقعیتی که مطرح می‌کند واقعیتی است که با واقعیت مستند مطابقت دارد؛ و آن را با دقت و امانت داری به عرصه هنر منتقل می‌کند؛ واقعیت اثبات گرا (پوزیتیویست) و حتمی گرا (دترمینیست) است که قصدش مستند کردن و تعیین حدود کردن و تعریف کردن است. نظریه مطابقت، خود به خود به واقعیت تسلیم می‌شود و اعتبار خود را از توافق اصولی اکثریت در توصیف واقعیت به دست می‌آورد، که از این جهت آن را "عینی" می‌خوانند.

اما، از سوی دیگر، در نظریه موافقت، فرایند واقعیت با توسل به مستندات و یا تحلیل به دست نمی‌آید، بلکه ساخته می‌شود و همانند پول رایج، رواج می‌یابد (گرانث، ۱۳۸۵، ۲۱). در نظریه مطابقت، واقعیت، "چیزی" واقعی است. اما در نظریه موافقت، واقعیت، به "گونه‌ای" واقعی است. یعنی در برگزیده واقعیت است، نه صرفاً نشان دهنده آن. در اولی، واقعیت بر پایه حقیقت گویی استوار است، و در دومی، واقعیت در خود عمل ادراک، کشف می‌گردد و به تعبیری آفریده می‌شود. برتراند راسل اعتقاد دارد که نظریه مطابقت، یک تصور "معنایی" از واقعیت است و نظریه موافقت، یک تصور "نحوی" از واقعیت (گرانث، ۱۳۸۵، ۲۲). البته، هیچ‌یک از دو نظر درباره واقعیت را نمی‌توان در تضاد کامل یا حتی استقلال کامل نسبت به دیگری پنداشت. همچون در اغلب موارد دیگر، اختلاف بر سر تاکید است.

در حقیقت، نظریه مطابقت، بیانگر چیزی است که می‌توان آن را "وجدان هنر" نامید. وجدانی که وقتی هنر، واقعیت خارجی را

و تفسیر واقعیت مؤثرند. برای مثال، واقعیت امروز کشور افغانستان با واقعیت کشور سوئد متفاوت است. حتی در یک مقیاس کوچک تر، واقعیت شمال کشور ایران با جنوب آن و حتی در مقیاس باز هم کوچک تر واقعیت شمال شهر تهران با جنوب شهر آن در تضاد است. از نظر تاریخی نیز، واقعیت اروپای قرون وسطی با واقعیت اروپای معاصر فرق می‌کند. امروزه، علم به جایگاهی رسیده است که بسیاری از چیزهایی که زمانی رویا و یا خرافات و یا تخیل به حساب می‌آمدند را به واقعیت تبدیل کند: پرواز، سفر انسان به فضا، مسافرت با سرعت ما فوق صوت، کشتن یک میلیون انسان تنها در مدت یک ثانیه، کامپیوتر، اینترنت، ماهواره، ارتباطات مستقیم تلفنی و تصویری همزمان از دورترین نقاط جهان، اکنون پدیده‌های واقعی روزمره‌ای هستند که زمانی نه چندان دور تنها در خیال پردازی‌ها و آرزوهای دست نیافتنی بشر جای داشتند. مطمئناً در خارج از این واقعیت قابل مشاهده، چیزهای نامحسوس دیگری وجود دارند که علم در سال‌های آتی آنها را به واقعیت معمول تبدیل خواهد کرد.

خلاصه آنکه، کاوش در مبحث واقعیت، ما را به این باور می‌رساند که همه چیز در جهان - چه آنهایی که محسوس و قابل لمس هستند و چه آنهایی که خیال و رویای ما را تشکیل می‌دهند - همه در محدوده واقعیت قرار دارند، زیرا از اندیشه، تصور و ذهن انسانی می‌گذرند که او به ناگزیر واقعی است. اکنون با این تفاسیر باید اعتراف کرد که اگر بخواهیم واژه واقعیت را از زوایای مختلف، به صورت موشکافانه و بر اساس تمام اندیشه‌های موجود بررسی نماییم، با واژه‌ای مبهم و غیر قابل تعریفی مواجه خواهیم شد که به جز گمراهی و پریشانی، ارمغان دیگری برای ما نخواهد داشت. شاید لازم باشد - برای حصول یک نتیجه بهتر - کمی سمت‌گیری را مدنظر قرار دهیم. یعنی واقعیت را آنچنان که در معنی متعارف آن مستتر است در نظر بیاوریم: تنها و تنها، مادیت هر وجود مادی را در زمان و مکان کنونی واقعیت بپنداریم، صرف نظر از معنی و ماهیت و نام آن. در واقع، در ابتدا فقط می‌توان این مادیت را درک کرد و تجسم بخشید و بعد از درک جسمانی آن، می‌توان بر اساس یک قرارداد مورد توافق، بر آن نام نهاد.<sup>۱۵</sup> کریستین پریژان<sup>۱۶</sup> در یک اشتباه از طبیعت<sup>۱۷</sup> می‌نویسد: "آنچه که ما واقعیت می‌نامیم، قطعاً اغفالی است که از به هم آمیختن زبان و امر واقع حاصل می‌گردد" (Prigent, 1996, 81).

اساساً، نظریه پردازان، برای رسیدن به تعریف مناسب تری از واژه بی‌ثبات واقعیت، با اضافه کردن یک پسوند، باز هم آن را محدودتر می‌کنند. این پسوند های توصیفی، در حقیقت، حکم تکیه‌گاه معنایی آن را پیدا می‌کند. اصطلاحاتی مثل: واقعیت آرمانی، واقعیت عینی، واقعیت خارجی، واقعیت خام، واقعیت ذهنی، واقعیت روزمره، واقعیت شهودی، واقعیت صوری، واقعیت عینی، واقعیت پست، واقعیت ملی، واقعیت هنری، واقعیت نمایشی، ... و بالاخره "واقعیت شیوه پردازی شده"<sup>۱۸</sup>.

صورت می‌گیرد، و هنرمند دارای دیدگاه، ذهن و سلیقه‌ای مستقل و منحصر به فرد است، بنابراین، واقعیت هنری، به ناچار، با واقعیت مسلّم، متمایز می‌گردد: واقعیت معمول، به هم ریخته، پریشان، گسترده، بی‌هدف و ناموزون است؛ اما واقعیت هنری در چشم اندازی قرار می‌گیرد که در آن، همه عناصر واقعی، منظم، محدود، متعادل، هدفمند و در نهایت، شیوه‌پردازی می‌شوند. به عبارت دیگر، واقعیت، به محض اینکه در جریان آفرینش هنری قرار گیرد مشمول فرایند شیوه‌پردازی شده، و به "واقعیتی هنری" تبدیل می‌گردد. در حقیقت، رئالیسم شیوه‌پردازی شده، قرارداد به روز شده‌ای است بین هنرمند و واقعیت. ماریون سزون در کتاب تئاترهای واقعی می‌نویسد: "آثار هنری، نه خالص هستند و نه مستقل، بلکه از درون یک واقعیت استخراج می‌شود. اثر هنری، پیوسته ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ با روایت شخص و جهان دارد و همیشه مثل کیفیتی ادراکی از خویش و دنیا... ارائه می‌گردد" (Saison, 1998, 25).

اما، شیوه‌پردازی در هنر رئالیستی، بر اساس توهمی مرسوم از واقعیتی شکل می‌گیرد که با رفتارهای ادراکی و اجتماعی بشر یک دوره، یک مکان و یک فرهنگ، مناسبت دارد. به عبارت دیگر، هنر رئالیستی، هنری شیوه‌پردازی شده است که برای مخاطبش، توهمی از یک واقعیت ملموس را می‌آفریند. ماریون سزون در کتاب تئاترهای واقعی می‌نویسد: "آنچه که موجبات جهان تئاتر را فراهم می‌سازد، امر واقع نیست، بلکه عرضه‌ای است که از امر واقع صورت می‌پذیرد" (Saison, 1998, 54). بنابراین، وقتی از یک تئاتر واقعی سخن به میان می‌آید، مقصود تئاتری است که می‌تواند ما را متوهم کند. بر اساس همین توهم است که تئاتر رئالیستی، ما را به حقانیت رویدادهای صحنه متقاعد می‌سازد. اگر از برهان خلف مدد بگیریم، می‌توان چنین گفت که تئاتر غیر رئالیستی، این توهم را ایجاد نمی‌کند و اصراری هم برای ایجاد آن ندارد.

در واقع، پرسش‌های مربوط به واقعیت، اغلب در تناقض ریشه دارند و آسان نمی‌توان برایشان پاسخی یافت. تئاتر رئالیستی نیز درگیر همین پرسش‌هاست و همواره در تلاش است تا برای رهایی از تناقض موجود بین خود و امر واقع چاره‌ای بیابد. در نهایت، راه حل این مسأله را در برقراری "توازن" میان دو چیز واقعی و غیر واقعی جستجو می‌کند. این توازن که از طریق پیوند چیزهای ناخالص با چیزهای خالص حاصل می‌گردد، خلوصی را موجب می‌شود که برای تماشاگر قابل قبول است. در واقع، بازیگر به عنوان تنها عنصر خالص و واقعی در تئاتر، ماهرانه، با عناصر دیگر تئاتر که همگی ناخالص و غیر واقعی هستند چنان پیوندی ایجاد می‌کند که آن عناصر غیر واقعی برای تماشاگر به عنوان عناصری واقعی تعریف می‌شوند. بنابراین، جایی که "مهارت" وجود داشته باشد، نیازی به سازگاری با امر واقع نیست، و جایی که ناسازگاری با امر واقع، به نتیجه‌ای واقعی

نادیده یا دست کم می‌گیرد و موجودیت خود را صرفاً در گرو تخیل بی‌قید و بند می‌گذارد، اعتراض می‌کند. با نظر به این رئالیسم است که هنر می‌خواهد خود را تسلیم دنیای واقع کند و قالب‌ها و قراردادهای واقعیت قربانی نماید. جورج بیکر در اسنادی از ادبیات رئالیسم نوین<sup>۲۲</sup> می‌نویسد: "واقعیت هر چه باشد، به نظر می‌رسد که به جرات می‌توان گفت با هیچ اثر هنری مترادف نیست و بر آن مقدم است. پس رئالیسم یک فرمول هنری است که با درک خاصی از واقعیت می‌کوشد تصویری از آن را ارائه کند" (Becker, 1963, 36). همچنین، از قول چرنیشفسکی ماتریالیست در همین کتاب نقل می‌شود که: "مقصود هنر در درجه اول احیای واقعیت است" (Becker, 1963, 64). با این تعبیر، رئالیسم تا سطح لیترالیسم (ظاهر پرستی) تنزل می‌یابد. از سوی دیگر، نظریه موافقت، "آگاهی هنر" است. در اینجا رئالیسم نه با تقلید، بلکه با آفرینش به دست می‌آید؛ چنین آفرینشی، با میانجیگری تخیل، از مطابقت با واقعیت محض تبرئه می‌شود و به زبان عالی تری ترجمه می‌گردد. ماندیلو در زمان و نوول<sup>۲۳</sup> می‌نویسد: "واقعیت، به زعم هنرمند، چیزی است که همیشه آفریده می‌شود؛ از قبل وجود ندارد" (Mendilow, 1952, 36). از این منظر، واقعیت چیزی نیست که با آن مطابقت صورت گیرد. کروچه، در مفهوم رئالیسم در ادبیات پژوهشی<sup>۲۴</sup> اثر رنه وِلک<sup>۲۵</sup> به صراحت می‌گوید: "هیچ طبیعت یا واقعیتی در خارج از ذهن وجود ندارد و هنرمند لازم نیست نگران ربط و ارتباط باشد" (Wellek, 1963, 238). ج. و. پریسر در مقاله‌ای به نام رویکرد هنری به حقیقت، با جدیت بیشتری بر همین موضوع پا می‌فشارد. همچنین، کریستین پریژان در کتاب یک اشتباه از طبیعت به نقل از بروگ<sup>۲۶</sup> می‌نویسد: "آنچه که شما واقعیت می‌نامید، شبکه‌ای از فرمول‌های تحمیلی است،... ترکیبی مشتمل از واژه‌ها و تصاویری که اثرات بر جای مانده از واژه‌ها و تصاویر را بازنمایی می‌کند" (Prigent, 1996, 172). این همان مضمونی است که والاس استیونز<sup>۲۷</sup> نیز در اپوس پستوموس<sup>۲۸</sup> بدان می‌پردازد: "واقعیت آن نیست که هست. از واقعیت‌های بسیاری مرکب است که می‌توان بدان‌ها تقسیمش کرد. هیچ حقیقتی حقیقت محض نیست؛ فعل و انفعال بین چیزهاست که آنها را بارور می‌سازد" (Stevens, 1957, 178).

بنابراین، هنر رئالیستی - "این تلاش، این میل ارادی هنر به نزدیک شدن به واقعیت" (Levin, 1963, 3) - نه یک گرایش بلکه دو گرایش است، که آشتی نهایی احتمالی آنها، نباید ضدیت عملی آنها را با یکدیگر ببوشاند. همین آشتی و ضدیت است که موجبات ابهام و سوء تفاهات را نسبت به رئالیسم و هنر رئالیستی به وجود می‌آورد و البته ما را متقاعد می‌سازد که واقعیت در هنر - دنباله روی هر اعتقاد و دیدگاهی که باشد - تفاوت اجتناب ناپذیری با زندگی واقعی دارد. مسبب این تفاوت، طبیعت هنر و فردیت هنرمند است. نظر به اینکه آفرینش واقعیت توسط هنرمند

هنرمندان سنتی رئالیست، از آنجا که نمی‌توانند آشفتگی موجود در این واقعیت بی حد و حصر را اداره کنند، با توسل به قواعد روشمند یک سبک، صرفاً هنجارها را به واقعیت‌هایی ناقص تبدیل می‌کنند. بروک می‌گوید: "من از اینکه بگذارم یک سبک دائمی، پدیدار شود امتناع می‌کنم، زیرا از این فکر وحشت دارم" (Ranvaud, 1978-9, 32). او در جایی دیگر ابراز می‌دارد:

هنرمند معمولی حاضر به خطر نیست و به همین دلیل سنتی و قراردادی باقی می‌ماند ... بازیگر سنتی، کارش را مهر و موم می‌کند و این نوعی دفاع است. انسان برای دفاع از خود، بنایی را می‌سازد و آن را محصور می‌کند. رهایی، مستلزم فرو ریختن دیوارهاست (بروک، ۱۳۸۴، ۲۰).

بنابراین، رئالیسم شیوه پردازی شده، صرفاً به حقایق تک بعدی که در رئالیسم سنتی موجود است، اکتفا نمی‌کند. امتیاز منعطف تئاتر رئالیستی معاصر، توانایی آن در به تصویر کشیدن ابعاد مختلف واقعیت - هم به لحاظ ظاهری و هم به لحاظ ساختاری - است. جسارت هنرمند رئالیست در استفاده ماهرانه از سبک‌های متفاوت، جلوه‌های جدید و متناقضی از امر واقع را بر ملا می‌سازد، جلوه‌هایی که از راه توصیف واقعیت روزمره میسر نمی‌شوند.

البته در تئاتر رئالیستی شیوه پردازی شده، بیشترین تمرکز بر معنا نیست، بلکه کارکرد مهم آن این است که تجربه‌های بدست آمده از رئالیسم سنتی را غنی تر کرده و به آنها نظم می‌بخشد. از این رو، این تئاتر، خود را مجاز می‌داند که در میان همه سبک‌ها و تئوری‌های تئاتری در رفت و آمد باشد. بروک می‌گوید: "در زندگی واقعی، تراژدی و کمدی، در هم تنیده شده‌اند ... اگر تئاتر بازتاب زندگی واقعی است، پس مکانی است برای حضور هر چیزی" (Brook et Carriere, 12, 1982).

از آنجا که هنرمند رئالیستی معاصر متصور است زندگی ترکیبی از تفاوت‌هاست، تئاتر رئالیستی نوین نیز، خود را در میان ترکیبی از سبک‌های متفاوت می‌یابد. بنابراین، تئاتری که قصدش هماهنگ کردن و یکپارچه کردن عناصر متضاد زندگی است، به ناگزیر می‌بایست تا حد امکان، داستان‌هایش را با شیوه‌های گوناگون روایت کند، زیرا هر سبکی ویژگی‌های خاص خود را دارد و تنها بازگو کننده بخشی از حقیقت زندگی است. بروک در کتاب رازی در میان نیست می‌نویسد:

هدف، آشنایی با تار و پود زندگی است، نه کمتر و نه بیشتر. تئاتر می‌تواند همه جنبه‌های هستی انسان را نمایش دهد، بنابراین، همه فرم‌های زنده معتبرند و همه فرم‌ها می‌توانند بالقوه در ارائه نمایشی جای داشته باشند. فرم‌ها مانند واژگان‌اند، یعنی هنگامی معنا می‌یابند که درست به کار روند (بروک، ۱۳۸۴، ۸۶).

اساساً، رئالیسم شیوه پردازی شده، گاهی برای رسیدن به حقیقت‌گرایی، با سبک‌های متضاد اجرایی تباری کرده و خود را

منجر شود، تئاتر رئالیستی دارای چنان شور و سرزندگی می‌گردد که ممکن است تئاترهایی که به شکلی قراردادی از ابزارهای واقعی استفاده می‌کنند، از آن برخوردار نباشند. از این رو، واقعیت در تئاتر رئالیستی، صرفاً از طریق کیفیت آن در اجرا، قابل مطالعه است.

امروزه، تئاتر رئالیستی، به مدد شیوه پردازی، روزمرگی را بیماری بشر تلقی می‌کند و بدین سان قصد دارد با پرهیز از بازنمایی طبیعت و عدم پرداختن به روزمرگی‌ها، به نوعی هنر مفهومی<sup>۲۹</sup> دست یابد. این تئاتر می‌خواهد نظم بدوی را به جامعه آشفته نوین بازگرداند و انسان امروزی را از جهالت روزمره اش رهایی بخشد. تلاش روز افزون انسان معاصر برای دستیابی به مفهوم واقعی زندگی، تئاتر رئالیستی در روزگار ما را بر آن می‌دارد تا به عنوان ابزاری به منظور خودشناسی بشر مورد استفاده قرار گیرد. بنابراین، رئالیسم امروزی، نتیجه تلاش برای ایجاد شیوه یا سبکی جالب تر یا مدرن تر برای تئاتر نبوده و نیست، امروزه، در تئاتر رئالیستی، حقیقت‌گرایی<sup>۳۰</sup> بدون سبک، ارزشی افزون تر از پرداختن به هر سبکی به خود می‌گیرد.

از سوی دیگر، تئاتر رئالیستی معاصر، تمام دگراندیشی‌های سه قرن گذشته اش را جذب و در مقیاسی وسیع تر ارائه می‌دهد. به طور مشخص، این تئاتر، پاسخی است به قراردادهای انعطاف ناپذیر حاکم بر تولید درام و به ویژه ناتورالیسم دراماتیک که به سرعت توسط کسانی مثل استانیسلاوسکی، برشت، گروتسکی و بروک اصلاح می‌گردد. این افراد هر چند در شیوه اجرایی، متفاوت عمل می‌نمایند، اما با فاصله گرفتن از اندیشه "هنر برای هنر"، به هدف ساختن یک سبک، به کار تئاتر نمی‌پردازند، بلکه صرفاً به دنبال روشی هستند که تئاتر هر چه بیشتر برای مردم و در جهت آگاهی دادن به او باشد. به بیان دیگر، تفاوت نگرش نسبت به کارکرد تئاتر و گاهی نیز تفاوت در شیوه ارائه یک اندیشه است که باعث پیدایش شیوه‌های اجرایی گوناگون می‌گردد. در واقع، می‌توان چنین گفت که ایجاد سبک در تئاتر، نه بر اساس نگرشی متفاوت نسبت به واقعیت، بلکه بر پایه چگونگی بازنمایی واقعیت، صورت می‌پذیرد. همه این هنرمندان صادقانه، علاوه بر رنج آفرینش، رنج مبارزه با هنجارهای غلط جامعه را نیز کشیده‌اند. سنت شکنی آنها هرگز به قصد خودنمایی یا گرفتن پز آوانگارد، نبوده است، بلکه آنها سنت‌های اجتماعی را نوعی نابهنجاری تلقی می‌کردند. بروک می‌گوید:

به طور کلی، سنت یعنی انجماد. به سخن دیگر، شکلی است منجمد که کمابیش کهنه شده و به گونه‌ای خودکار تولید می‌شود ... همه شکل‌ها رو به افول می‌روند ... همه ادیان و مذاهب، همه ادراک‌ها، همه سنت‌ها و همه خرد ورزی‌ها زایش و مرگ می‌پذیرند (بروک، ۱۳۸۴، ۴۵-۴۶).

نمایش مهابهاراتا نمونه آشکاری از سنت شکنی بروک نسبت به توسل به یک سبک مشخص روشمند است. از نظر بروک،

کردن یک حرکت روانی از ارگانسیمش استفاده کند، بلکه باید این حرکت را با ارگانسیمش انجام دهد" (Grotowski, 1971, 91). از این رو، در تئاتر رئالیستی شیوه پردازی شده، این امکان وجود دارد که به جز بازیگر، همه چیز، از جمله واژه و ادبیات، دکور، لباس، آکسسوار، و حتی شجره نامه پرسوناژ به نفع ایجاد حقیقت بازیگر بر روی صحنه، حذف گردد. در این حالت، بازیگر به تجربه‌ای می‌رسد که از یک سو نه هنر است و نه زندگی، و از سوی دیگر، چیزی است که بدون این که به طور قطع یکی از این دو باشد از هر دو تشکیل شده است.

از سوی دیگر، در تئاتر رئالیستی معاصر، تکنیک بازیگر قاعده‌گریز است و تنها بر پایه فرایند حذف عناصر مکمل تئاتری و تسلیم مطلق بازیگر در برابر دریافت‌های درونی اش شکل می‌گیرد. بر اساس این تکنیک، بازیگر در راستای فرایند حذفی، برای رسیدن به "کنش تام" موانع و مقاومت‌های جسمانی و روانی خود را کنار می‌زند و بدین ترتیب به اعماق ذهن نیمه آگاه خود نفوذ می‌کند و دریافت‌های درونی خود را سازماندهی و به صورت نشانه‌هایی ملموس بیان می‌نماید. در فرایند شیوه‌پردازی، بازیگر رئالیستی، در واقع، می‌تواند به فرهنگی دست یابد که بدون هیچ ابزار و یا عنصر هنری، و تنها با قراردادهای ملموس نشات گرفته از طبیعت انسانی، با انسانی دیگر ارتباط برقرار نماید. این فرهنگ، به گونه‌ای ناخودآگاه، پراز رابطه‌های استعاری و تصاویر شاعرانه است. به زبان دیگر، هنرمند در این که رابطه‌های زندگی را بدون عناصر نمایشی، هنرمندانه بسازد، مهارت پیدا می‌کند.

تحریف شده می‌یابد. در این تحریف، تئاتر معنا باختگی<sup>۳۱</sup>، تئاتر روایی<sup>۳۲</sup> و تئاتر طبیعت‌گرا<sup>۳۳</sup> همواره سهم بیشتری داشته‌اند. از سوی دیگر، قصد هنرمندان رئالیستی از روی آوردن به شیوه پردازی، خلق نشانه‌ها برای رسیدن به یک زیبایی‌شناسی هنری نیست، بلکه آنچه برای آنها اهمیت دارد، انتخاب و قرار دادن نشانه‌های قبلا کشف شده، در یک موقعیت زمانی و مکانی مناسب است. آنها از این طریق به مخاطبان خود کمک می‌کنند تا گُنه‌واقعیات اجتماعی را درک نمایند. در اصل، زیبایی‌شناسی در تئاتر رئالیستی، از شخصیت پردازی دقیق حاصل می‌شود. تلاش بازیگران و کارگردان برای ایجاد همذات‌پنداری هر چه بیشتر با پرسوناژ دراماتیک، به منظور رسیدن به نوعی زیبایی‌شناسی رئالیستی در اجرا، صورت می‌گیرد. از این روست که به قول ماریون سزون "به نفع زیبایی‌شناسی همذات‌پنداری، با زیبایی‌شناسی چشم‌نواز به مخالفت بر می‌خیزیم" (1998, 58, Saison). اما اگر در تئاتر رئالیستی سنتی، زیبایی‌شناسی، محصول همذات‌پنداری با "نقش" است، در تئاتر رئالیستی معاصر، آنچه که به عنوان زیبایی‌شناسی تعریف می‌شود، همذات‌پنداری با "حقیقت ناب بازیگر" به عنوان یک انسان واقعی است. به بیان دیگر، این کشف حقیقت بازیگر به عنوان یک انسان کامل است که جذابیت می‌یابد و نه کشف حقیقت نقش. بازیگر، به جای مطالعه و تحلیل رفتارهای بیرونی پرسوناژ، به تجربه ارگانیک و فطرت ناپیدای درون خود مبادرت می‌ورزد. گروتفسکی در اینباره می‌گوید: "همه حرف من این است که جسم روان از یکدیگر جدایی ناپذیرند. بازیگر نباید برای تصویر

## نتیجه

بزرگ تاریخ تئاتر جهان، نسبت به چگونگی بازنمایی و یا آفرینش واقعیت بر روی صحنه، موجبات تغییرات فرمالیستی و محتوایی را در تئاتر رئالیستی معاصر فراهم ساخته است. حاصل مشترک این شیوه پردازی را می‌توان در جدول مقایسه‌ای زیر مشاهده کرد:

واقعیت مسلّم، به محض اینکه در تئاتر بازنمایی می‌شود، مضمون یک فرایند هنری قرار می‌گیرد و به ناچار به واقعیتی شیوه پردازی شده تبدیل می‌گردد. واقعیت شیوه پردازی شده، تنها توهمی از یک واقعیت مسلّم است. دیدگاه هر یک از شیوه پردازان

جدول مقایسه‌ای تناثر رئالیستی سنتی با شیوه پردازی شده.

| تناثر رئالیستی سنتی  | تناثر رئالیستی شیوه پردازی شده   |
|--|--|
| - انسان آفریده ای ایستا و تسلیم است که دستخوش خودکامگی تاریخ، اجتماع و غرایز خویش است.                         | - انسان آفریده ای است که می تواند بر سرنوشت خود فائق آید، و قوانین طبیعی و جبر اجتماعی را نیز در کنترل خواسته های خود قرار دهد.  |
| - نشان دهنده سیاهی های اجتماع است، و هیچ درمانی پیشنهاد نمی گردد.  | - سعی در کشف در هم پیچیدگی های علی جامعه دارد. درد نشان داده می شود و درمان هم معرفی می گردد.  |
| - خنثی است.  | - هدفمند، سیاسی و افشاگر است.  |
| - با پیروی از کلیشه های فرهنگی و اجتماعی، مطابق خواسته ها و مانوسات تماشاگر عمل می کند.                        | - با پرهیز از کلیشه های فرهنگی و اجتماعی، الگوهای جدیدی را پیشنهاد می دهد.   |
| - احساسات تماشاگر برانگیخته می شود، و اغلب قدرت شناخت و تشخیص، از او صلب می گردد.                              | - احساسات تماشاگر برانگیخته می شود، اما، به هیچ وجه قدرت شناخت و تشخیص، از او صلب نمی گردد.  |
| - توجه تماشاگر بیشتر به سرانجام کار معطوف است.   | - تماشاگر دیگر تنها به سرانجام کار نمی اندیشد، بلکه چگونگی و سیر تحول هم برای او جذاب است.   |
| - تاکید و توجه به نقش اجتماع در زندگی فرد و تمایل و علاقه افراطی به تحلیل روانشناسی فرد.                       | - علاقه بر اهمیت که برای ارائه هر چه بهتر کاراکترها به لحاظ روانشناسی قابل است، بیشتر به نقش اجتماع و نهادهای اجتماعی بر شکل گیری هویت فردی توجه می کند.                   |
| - تاکید بر تقلید واقعیت است.   | - تاکید بر تشریح واقعیت است.   |
| - طبیعی بودن به معنای پیروی از رفتار های روزمره ای است که حاصل تحلیل پرسوناز است.                              | - طبیعی بودن را در ارائه کنش های فیزیکی بی واسطه جستجو می کند. یعنی اینکه در لحظه ای که چیزی رخ می دهد، نه تحلیلی در کار است و نه تفسیری، بلکه فقط درست می نماید.          |
| - اجرا در خدمت متن است.  | - متن در خدمت اجراست.  |
| - وجود دکور و فرار گرفتن اشیاء بر روی صحنه، به منظور پرکردن فضا و واقعی نشان دادن تابلوهای نمایش صورت می گیرد. | - دکور و اکسسوار تا حد ممکن خلاصه می شوند. هر رنگ، هر بافت، هر فرم و هر چیزی روی صحنه معنایی فراتر می یابد.  |
| - رویداد بر روی صحنه، در زمان حال اتفاق می افتد.   | - رویداد ممکن است خارج از مکان و زمان حال اتفاق بیفتد.   |
| - کارکرد موسیقی، بیان کننده موقعیت روحی و روانی بازیگر و یا تشدید اتمسفر ناشی از هیجانات اوست.                 | - کارکرد موسیقی ایجاد ارتباط است و مبین نگرشی خاص. موسیقی به جای حضور در حاشیه متن، و به جای حرکت در جهت فضای متن و احساسات بازیگر، به مقابله دیالکتیکی با آنها برمی خیزد. |
| - سنت گراست و خواهان ارتباط با زمان اکنون است.   | - از سنت تحمیل شده دوری می کند، او خواهان ارتباط با گذشته ای است که اکنون را روشن می کند.  |
| - بین هنرمند و تماشاگر فاصله وجود دارد.  | - هم هنرمند و هم تماشاگر به «شرکت کننده» در نمایش تبدیل می شوند.   |
| - هدف، رسیدن به پرسوناز موجود در نمایشنامه به وسیله شناخت و تحلیل متن و شخصیت است.                             | - هدف، رسیدن به خودشناسی از طریق مواجهه با پرسوناز است.  |
| - « دیوار چهارم » برداشته می شود برای اینکه تماشاگر بتواند زندگی روی صحنه را ببیند.                            | - « دیوار چهارم » برداشته می شود برای اینکه تماشاگر بتواند در نمایش حضور یابد.   |
| - کنش به دنبال انگیزه و انگیزه به دنبال اندیشه و شناخت می آید.   | - کنش، انگیزه و اندیشه بدون هیچ وقفه ای بر هم منطبق می شوند.   |
| - بازیگر با کمک تکنیک ماهرانه، نقش را روایت می کند به گونه ای که راوی پنهان می ماند.                           | - بازیگر با فاصله گرفتن از تکنیک، خودش را روایت می کند به گونه ای که روایت کننده و روایت شونده بر هم منطبق می شوند.  |
| - برای واقعی بودن، به دستور العمل های مشخص سبک وفادار است.   | - برای رسیدن به واقعیت دینامیک، پیروی از یک سبک مشخص در درجه آخر اهمیت قرار می گیرد.   |
| - دکور رئالیستی، محدودیت های زمانی و مکانی را موجب می شود.   | - بازیگر می تواند، بدون نیاز به دکور و وسایل صحنه، بدون اتلاف وقت، زمان و مکان دیگری را القا نماید.  |

(ماخذ: نگارنده)

#### سپاسگزاری:

از استاد ارجمند، دکتر احمد کامیابی مسک به خاطر معادل سازی واژه های تخصصی فرانسوی با فارسی شناخته شده، و از مجموعه همیاری های دوست و همکار عزیز دکتر بهروز بختیاری، به ویژه، در زمینه ترجمه چکیده فارسی به انگلیسی، صمیمانه سپاسگزارم.



## پی‌نوشت‌ها:

- ۱ Stylisé (استیلیزه) - که یک واژه فرانسوی است - از فعل Styliser مشتق شده است که در فرهنگ معاصر فرانسه - فارسی، محمد رضا پارسایار، تهران (۱۳۸۶)، به معنای به شیوه و سبک خاصی در آوردن در نظر گرفته می‌شود. نگارنده واژه‌های شیوه پردازى شده، مسبک شده، آرایش و پالایش شده، را به عنوان واژه جایگزین Stylisé پیشنهاد می‌کند. (در متن مقاله، ترکیب " شیوه پردازى شده " جایگزین واژه استیلیزه شده است.)
- ۲ Syllisation (استیلیزاسیون) نیز از فعل فرانسوی Styliser مشتق شده است. واژه‌های شیوه پردازى، مُسبک کردن آرایشی، پیرایشی و آرایشی، مُدسازی را می‌توان به عنوان مترادف فارسی آن در نظر گرفت. (در متن مقاله، ترکیب " شیوه پردازى " جایگزین واژه استیلیزاسیون شده است.)
۳. Réalisme et poésie au théâtre
۴. Théâtre réel
۵. Les Théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain
۶. Maryvonne Saison
۷. Descartes
۸. Spinoza
۹. Gianni Vattimo
۱۰. Ethique de l'interprétation
- ۱۱ حکایت معروف " فیل در تاریکی " مولانا به خوبی گویای این حقیقت است.
۱۲. Maupassant
۱۳. Pierre et Jean
۱۴. Qu'est-ce-que la littérature?
- ۱۵ به دیگر سخن، جهان هستی را سوای از شخصیت حقوقی اش جهان واقعیت می‌نامیم. این جهان، بستر هستی میباشد، و جهان حقیقی ریشه در جهان واقع دارد. به عنوان مثال: سخت افزار در رایانه را می‌توان همگون و ماندنی از جهان واقعیت در عالم هستی دانست، آنچنانکه برنامه‌ها و دستگاه‌های نرم افزاری (به مثابه وجود حقیقی) با قرار گیری در فضای سخت افزاری، حقیقت می‌یابند و از جمع این دو، کامپیوتر شکل می‌گیرد. باید توجه نمود که داشتن سخت افزار بدون نرم افزار ممکن است، اما بدون سخت افزار داشتن نرم افزار بی معنی است.
- ۱۶ Christian Prigent
۱۷. Une erreur de la nature
- ۱۸ بسیاری از این واژه‌ها در کتاب جورج پیکر - که مجموعه اسنادی درباره رئالیسم است - پراکنده اند. برخی نیز از زمره اصطلاحات نقد جدیدند.
۱۹. Correspondence
۲۰. Coherence
- ۲۱ بر اساس نظریه مطابقت correspondance، حقیقت عبارت است از مطابقت قضایا و احکام با واقعیت قائم به ذات؛ حال آنکه در نظریه موافقت cohérence ملاک حقیقت، عبارت است از توافق کلیه اجزای آن با یکدیگر و با تجربه. (دیمیان گرانت، ۱۳۸۵، ۲۰.)
۲۲. Documents of Modern Literary Realism
۲۳. Time and the Novel
۲۴. "The Concept of Realism in Literary Scholarship"
۲۵. René Wellek
۲۶. Burroughs
۲۷. Wallace Stevens
۲۸. Opus Posthumous
۲۹. Conceptuel
۳۰. Literalisme
۳۱. Absurde
۳۲. Epique
۳۳. Naturaliste

## فهرست منابع:

- گرانت، دیمیان (۱۳۸۵)، رئالیسم، ترجمه حسن افشار، نشر مرکز، تهران.  
 فورست، لیلیان و دیگران (۱۳۷۶)، ناتورالیسم، ترجمه حسن افشار، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.  
 پیتر بروک (۱۳۸۴)، رازی در میان نیست، ترجمه محمد شهبان، انتشارات هرمز، تهران.  
 سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱)، مکتب‌های ادبی، چاپ یازدهم، انتشارات نگاه، تهران.
- Abirached, Robert (1994), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris.  
 Aucouturier, Michel (1998), *Le Réalisme socialiste*, Presses universitaires de France, Paris.  
 Becker, Colette (1992), *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, Paris.  
 Becker, George j. (1963), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton.  
 Bonnevie, Serge (2007), *Le sujet dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris.  
 Brook, Peter and Carriere, Jean Claude (1982), *The Conference of the Birds*, The Dramatic Publishing Company, Chicago.  
 Dort, Bernard (1971), *Théâtre réel, 1967-1970*, Editions du Seuil, Paris.  
 Grotowski, Jerzy (1971), *Vers un théâtre pauvre*, traduction française de B. Levenson, Claude, l'Age d'homme, Lausanne.  
 Jacquot, Jean (1967), *Réalisme et poésie au théâtre*, Centre national de la recherche scientifique, Paris.  
 Kirchner, Yves, Pruvost-Beaurain, Jean-Marie (2002), *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS*, Corpus 19, Paris.  
 Levin, Harry (1963), *The Gates of Horn*, Oxford UP, New York.  
 Maupassant, Guy (1888), *Pierre et Jean*, Oeuvres, Editions Complexe, Paris.  
 Mendilow, A. A (1952), *Time and the Novel*, Peter Nevill, London.  
 Prigent, Christian, (1996), *Une erreur de la nature*, POL, Paris.  
 Ranvaud, Don (1978-9), *Brook's Remarkable Men*, Framework, issue 9.  
 Saison, Maryvonne (1998), *Les Théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris.  
 Sartre, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce-que la littérature?*, in Situations II, Gallimard, Paris.  
 Stevens, Wallace (1957), *Opus Posthumous*, Knopf, New York.  
 Vattimo, Gianni (1991) *Ethique de l'interprétation*, Ed. La Découverte, Paris.  
 Wellek, René (1963), *The Concept of Realism in Literary Scholarship in concepts of Criticism*, New Haven.