Literary Research
Year21, NO. 83
Spring 2024

DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.21. 83.61

An Essay on the Necessity of Evaluating, Reflecting and Revising the Persian Term "Namayeshnameh" with Emphasis on New Discourses in Theater Studies and Dramatic Arts

Saeed Reza Khoshshans[1]
,

Recived:28/11/2021 ***Accepted: 1/5/2022***

Abstract

The Persian term "Namayeshnameh" meaning *the play*, is one of the key, frequent, and functional words in the knowledge field of theater studies, dramatic literature, and performing arts, which was created and coined instead of the foreign French word la pièce after the Iranian linguistic change and revisions by the First Academy for the Persian language founded on 1935. According to the new discourses on contemporary theater such as the theory of performance, the theater of cruelty, and post-dramatic theater, which emphasize the clear distinction between the two phenomena of the Theater and the Spectacle, this coined term, which is allied with the Persian word "namayesh" meaning spectacle, seems terminologically ineffective and inappropriate in expressing the scientific, epistemological or philosophical concepts in Persian language and will produce misunderstandings and misconceptions in scientific or philosophical discourses. Therefore, this reflective investigation, with a descriptive-analytical method and by using philosophical attitudes, while examining various aspects of "term" from the point of view of terminology and the foundations of philosophical-scientific language,

[1] Corresponding author, Ph. D. Student of Philosophy of Art, Department of Philosophy, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran; ORCID ID: 0009-0001-0443-205X ; *Email: sr.khoshshans@live.com*

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms

has addressed the shortcomings of this word and also analyzed it with genealogy; Finally, taking into account the importance of revising the scientific and specialized terms, the alternative term "teatrenevesht" has been proposed.

Keywords: *Reviewing the term drama, new discourses in theater studies, the background of drama and theater, the term theater writing.*

Extended Abstract

1. Introduction

Genealogy, investigation, and revision of scientific terms that are added to the lexicon of a discourse or a knowledge field due to translations or cultural dialogues are self-evident and undoubtedly important. Even so, despite of expansion and development of theatrology and performing arts studies as knowledge fields, terminology, and term creation as an academic practice have received less attention in these fields.

In Persian, one of the most frequent and functional terms in dramatics and dramatic literature studies is the key term "Namayeshnameh" a synonym of the playscript in English, which seems to have been coined as a Persian equivalent to the foreign French word pièce between the second half of the 1930s and the second half of the 1940s based on the word formation rules and regulation of the First Academy for the Persian language, and the growing desire of independent artists and theorist of that period to create native specialized and updated terms and was welcomed by writers, researchers, translators and audiences of theater. In recent years, the expansion and development of studies and theorizations in the field of theatrology and dramatic literature, led to the rise of new theoretical discourses such as the theory of performance and other theories that will be discussed in this essay, this new coming term an unignorable terminological contradiction has occurred. by the proposition of these new discourses that emphasize on ontological distinction of "Theater" and "Spectacle" the term Namayeshnameh seems inefficient and problematic. If we believe in the undeniable duality of the phenomena of Spectacle and theater as a defensible academic or intellectual doctrine, it becomes necessary to revise the Persian alternative term

Namayeshnameh which is an ineffective translation for the words "pièce" and "play".

This research seeks to provide a possible definition of the theater text (play) based on linguistic theories and then reflects on the possibility of revision of the word Namayeshnameh and word formation strategies for any proposed alternative term.

It seems that term creation and revision in the translation of scientific terms will expand the realms of knowledge, improve the status of definitions and meanings, strengthen the relationship between researchers and researched fields, and increase accuracy and precision in dealing with researched subjects. Furthermore, such an attitude will attract the attention of the fields and foundations of theater studies, especially university theater to lexicology methods and the necessity of revising the theoretical foundations of knowledge under epistemological methods and is of considerable importance.

2. Literature Review

Generally, not only in the modern age due to the spreation of Western knowledge but also traditionally in the Persian literature, humanities, and philosophical investigations, we are facing with a wide range of neological, terminological, and word formation studies. Historically, Abu Bakr Rabi bin Ahmad Al-Khari, Abu Ali Sina, and Abu Rihan Biruni were among the pioneers of neology in the scientific language who created Persian equivalents for Arabic or Greek terms. But, officially, the establishment of Tehran University and Iranian Medical Academy in 1934, then First Academy for the Persian Language founded in 1935, and after the Islamic Revolution, the University Publishing Center, and finally the Persian Language and Literature Academy, the task of creating choosing words and terms have been in charge. Many academic studies in this field are concluded, Nevertheless in Persian theater studies such reflections are unprecedented.

3. Methodology

This study is conducted with a descriptive-analytical method because of its subject matter and proportionality of the method. Desk research based on the data was collected in a library method by using the theoretical frameworks. The conclusions are trusted by rational discussions.

4. Results

This study clearly shows that the created term Namayeshnameh, not

only is not efficient enough but also causes misconceptions and misunderstandings. Therefore based on some intellectual and academic arguments the new term Teatrnevesht is suggested.

References

Antonin Artaud, and Victor Corti. (2010). ***The Theatre and Its Double***. Richmond, Oneworld Classics.

Aristoteles. (1982). ***Aristotle's Poetics***. New York ; London, Norton & Company.

Danan, Joseph. (2014). ***Dramaturgy in 'Postdramatic' Times***. Trans. Ada Denise Bautista, Andrea Pelegri Kristić and Carole-Anne Upton. In: Trencsényi, Katalin and Cochrane, Bernadette (ed.). New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice. New York: Bloomsbury. Pages: xi-xx

Eslami, Muharram. Abhari, Samaneh. Fedayizadeh, Safora. (2011). ***Vocabulary and linguistic knowledge***. Academy letter mag. No. 47. pp. 180-159. Tehran.

Ghaderi, Nasrollah. (2011). ***Anatomy and Structure of Drama***. fourth edition. Neyestan published. Tehran.

Ghanatabadi, Mahdieh. (2011). ***Word selection or word formation***. Collection of articles of Allameh Tabatabai University. No. 281. pp. 665-657. Tehran.

Haqshanas, Ali Mohammad. (1975). ***The chaos of word formation***. Negin Mag. No. 149, pp. 10-12 and 46-49. Tehran.

Hedayat, Sadiq. (1377). ***Culture of The Academy***. In Alavieh Khanum(Valengari). Javidan Publications. Tehran.

Kafi, Ali (1984). ***Different approaches in word selection***. The monthly publication of Danesh. No. 25. pp. 14-22. Tehran.

Kafi, Ali (1995). ***Scientific basics of word formation and word selection***. Academy letter. No. 2. pp. 49-67. Tehran.

Khodayar, Ibrahim; Elhamian, Maryam; Yousufian Kanari, Mohammad Jaafar. (2011). ***Dramatic ability of prose debates with a dialogue-oriented approach*** (based on the prose scenes of the constitutional era in Iran and the Persian language region in Central Asia). Journal of literary criticism. Year 4, Number 16. pp. 7-36. Tehran.

Kianoush, Hossein. (2002). ***Equivalent words of Iran Academy***. Soroush Publications. Tehran.

Malekpur, Jamshid. (2006). ***Dramatic literature in Iran***. C1: The first efforts until the Qajar period. second edition. Publication of Tos. Tehran.

Mansouri, Reza. (1985). ***The relationship between language and thinking and its role in word selection***. The monthly publication of Danesh. No. 29. Tehran.

Moore, Frank Ledlie & Varchaver, Mary. (1999). ***Dictionary of the Performing Arts***.Contemporary Books. Lincolnwood, Chicago.

Nematzadeh, Shahin. (1998). ***Reasoning in word selection***. Academy letter. No. 16. pp. 128-134. Tehran.

Nematzadeh, Shahin. (2009). ***Terminological policies in linguistic communities***. The book of the month of generalities. No. 137. pp. 47-45. Tehran.

Noam Chomsky. (2001). ***Language and Problems of Knowledge*** : The Managua Lectures. Cambridge, Mass. Mit Press.

Noushin, Abolhasan. (2008). ***Art of Theater***. Negha Publications. Tehran.

Pazaki, Shahab. (2010). ***Drama in Iran***. Payam Noor University Publications. Tehran.

Samiyee Gilani, Ahmed. (2000). ***Combination and derivation of the two main ways of word formation***. Publication of knowledge. 17th year No. 3. pp. 13-16, Tehran.

Schechner, Richard. (2004). ***Performance theory***. Routledge. New York. NY.

Tabatabai, Aladdin. (2001). ***Necessity and obstacles of word formation***. Publication of knowledge. Year 18, No. 1. pp. 28-33. Tehran.

Yousafzadeh, Siavash. (2009). ***The process of word formation and word selection in Persian language and literature***. The growth of Persian language and literature education, number 91, pp. 56 and 58. Tehran.

فصلنامه
سال ۲۱، شماره۸۳، بهار ۱٤۰۳، ص ٦۱-۸۵
مقاله پژوهشی
DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.21.83.61

جستاری درباب ضرورت سنجش، تأمل و بازنگری دربارهٔ اصطلاح «نمایشنامه» با تأکید بر گفتمانهای نو در مطالعات تئاتر و هنرهای دراماتیک

سعیدرضا خوش‌شانس*

دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۹/۷ پذیرش مقاله: ۱٤۰۱/۲/۱۱

چکیده

اصطلاح نمایشنامه یکی از واژگان کلیدی، پربسامد و کاربردی در حوزهٔ دانش مطالعات تئاتر، ادبیات دراماتیک و هنرهای نمایشی است. این واژه، که پس از تحولات زبانی ازپی تأسیس دانشگاه تهران و فرهنگستان اول به‌جای واژهٔ دخیل و بیگانهٔ پی‌یس در گفتمان هنرهای نمایشی گزیده شده است باتوجه به گفتمانهای نو در تئاتر معاصر مثل تئاتر قساوت، نظریهٔ اجرا و تئاتر پست‌دراماتیک، که بر تمایز آشکار دو پدیدهٔ تئاتر و نمایش تأکید می‌کند از نظرگاه اصطلاح‌شناختی برای بیان مفاهیم علمی، ناکارآمد و نامناسب به‌نظر می‌رسد؛ از این رو این پژوهش با شیوه تحلیلی-توصیفی و با استفاده از نگرشهای فلسفی، ضمن بررسی جنبه‌های مختلف «اصطلاح» از نظرگاه اصطلاح‌شناسی و مبانی زبان فلسفی به کاستی‌های این واژه پرداخته و تبارشناسی آن را مورد واکاوی قرار داده است؛ در نهایت با درنظر گرفتن اهمیت بازنگری در اصطلاحات علمی و تخصصی، اصطلاح جایگزین «تئاترنوشت» را پیشنهاد کرده است.

کلیدواژه‌ها: بازنگری اصطلاح نمایشنامه، گفتمانهای نو در مطالعات تئاتر، پیشینه نمایشنامه و تئاتر، اصطلاح تئاترنوشت..

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران
Sr.khoshshans@live.com ORCID ID: 0009-0001-0443-205X

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

۱. مقدمه

تبارشناسی و بازنگریِ واژگان و اصطلاحاتِ علمی که پس از ترجمه به دایرهٔ واژگان تخصصی هر گفتمان یا دانش افزوده می‌شود، بدیهی و مرسوم است. اصطلاح‌شناسی و واژه‌گزینی به‌عنوان کاوش دانشگاهی به‌رغم گسترش و توسعهٔ حوزه مطالعات تئاتر و هنرهای نمایشی کمتر موردتوجه قرار گرفته است. یکی از مهمترین اصطلاحات حوزه ادبیات نمایشی، واژه کلیدی «نمایشنامه» است که به نظر می‌رسد در فاصله نیمه دوم دهه ۱۳۲۰ تا نیمه دوم دهه ۱۳۳۰ بر اساس قواعد ساخت واژگان فرهنگستان ایران و تمایل روبه‌رشد جوامع هنری به تولید واژگان تخصصی و به‌روز به‌عنوان تلاشی برای ترجمهٔ واژهٔ دخیل «پی‌یس»، توسط دست‌اندرکاران حوزهٔ هنرهای نمایشی پیشنهاد شد و مورد استقبال نویسندگان، پژوهشگران، مترجمان و مخاطبان این هنر قرار گرفت؛ حال‌اینکه پس‌ازآن در سالهای اخیر با گسترش و توسعهٔ مطالعات در حوزهٔ تئاتر و ادبیات دراماتیک و طرح گفتمانهای نظری جدید مثل نظریهٔ اجرا و دیگر نظریات، که در جستار به آن پرداخته خواهد شد با طرح گفتمان تازه‌ای روبه‌رو هستیم که اصطلاحهای «نمایش» و «تئاتر» را متمایز می‌پندارد. براساس این نظریات، این دو اصطلاح ثنویت مفهومی و تفاوتهای بسیاری دارد. اگر به ثنویت غیرقابل‌انکار و بارز پدیدارهای «نمایش» و «تئاتر» به‌عنوان دکترین قابل دفاع دانشگاهی باور داشته باشیم، بازنگری در واژه «نمایشنامه»، که ترجمهٔ ناکارآمدی برای واژه‌های «pièce» و «Play» است، امروز ضرورت می‌یابد. این تضاد در جایی گفتمانهای نظری یادشده را با تناقض روبه‌رو می‌کند که مهمترین تفاوت تئاتر و نمایش حضور یا نبود متن دراماتیک مکتوب تلقی می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر با توجه به شباهت صوری و هم‌خانوادگی واژه «نمایش» و «نمایشنامه» تناقضی آشکار به وجود می‌آید و تأمل و بازنگری در اصطلاح «نمایشنامه» از نظرگاه اصطلاح‌شناختی را توجیه می‌کند. این پژوهش ابتدا در پی ارائهٔ تعریفی مبتنی بر نظریات زبانشناسی از متن تئاتر (نمایشنامه) به لحاظ بافت‌شناختی است و سپس از جنبهٔ تأمل دربارهٔ واژهٔ «نمایشنامه» امکان و چگونگی بازنگری این اصطلاح را با فاصله از نهضت واژه‌سازی فرهنگستان ایران می‌پژوهد.

به نظر می‌رسد، واژه‌گزینی و بازنگری در ترجمه اصطلاحات علمی، سبب گسترش قلمروهای دانش، بهبود وضعیت تعاریف و معانی، استحکام نسبت پژوهشگران و

حوزه‌های موردپژوهش و افزایش دقت و نکته‌سنجی در رویارویی با سوژه‌های موردپژوهش خواهد شد. از این گذشته چنین نگرشی باعث جلب توجه حوزه‌ها و بنیادهای مطالعات تئاتر بویژه تئاتر دانشگاهی با روشهای واژه‌شناسی[1] و ضرورتهای بازنگری در مبانی نظری دانش تحت روشهای معرفت‌شناختی است که از اهمیت قابل‌توجهی برخوردار است.

ترجمه و واژه‌گزینی برای واژگان دخیل از دیدگاه‌های نظری محل بحثهای گوناگونی است؛ اما بازنگری در واژگان و اصطلاحات علمی و دانشگاهی، کاوشی مؤثر در توسعهٔ مرزهای دانش و رهگذری برای گفتمانها و جستجوهای نظری است

۲. اصطلاح‌شناسی و زبان فلسفی در گفتمان علمی-نخبگانی

زبان در زمرهٔ مناقشه‌آمیزترین عرصه‌های فلسفی و فرهنگی در قرن نوزده و بیست میلادی بوده که دست‌آخر به پیدایش و تشکیل عرصه‌های مهم شناختی مثل دانشِ زبانشناسی و فلسفهٔ زبان منجر شده است. زبان همانند موجودی زنده متولد می‌شود؛ می‌بالد و درنهایت می‌میرد یا دست‌کم دچار تحولی بنیادین می‌شود. این ویژگی زبان سبب شده است تا گویشوران زبان، آگاهانه اسباب سلامت، تکامل، اصطلاح، بالندگی و توسعهٔ آن را فراهم سازند. فارغ از این جنبه، که زبانِ رایج[2] و نظامهای واژگانی و نحوی آن توسط عموم مردم یعنی روزمره در معرض تکامل و تغییر است، زبان علمی و استفادهٔ تخصصی از واژگان برای بیان مفاهیم و مضمونها همواره موردتوجه نخبگان و متفکران بوده است. در تاریخ فلسفه و علم، کمتر فیلسوف یا دانشمندی را می‌توان یافت که به اصطلاحات و واژگان در گفتمان فلسفی و علمی توجه نکرده باشد و یا برای بیان مضمونهای خلاق خودْ گنجینهٔ اصطلاح‌شناسی[3] سامان نداده باشد. این توجه به واژگان اگر در زبان روزمره حائز اهمیت چندانی نباشد در گفتمان علمی-نخبگانی، که آن را در اینجا زبان فلسفی[4] می‌نامیم، واجد اهمیت راهبردی است؛ زیرا واژگانی که در زبان رایج صرفاً برقراری ارتباط مؤثر را ممکن می‌سازد در زبانهای فلسفی به‌مثابه «اصطلاح»[5] عمل می‌کند و مجموعهٔ این اصطلاحات عرصه‌های گفتمان را توسعه می‌دهد. درواقع آنچه توجه اندیشمندان را به اصطلاحات در هر گفتمان خاص علمی، هنری، فنی یا فلسفی به خود جلب می‌کند، نارسایی معنایی و ارزشی این اصطلاحات خاص در بیان مفاهیم آن گفتمان است یا با تغییر در این اصطلاحات در پی تعویق یا

توقف نقش روزمرهٔ زبان و تأکید بر جریان آگاهی هستند. اهمیت اصطلاحات در گفتمانهای فلسفی باعث شده است رفته‌رفته دانشی مستقل زیر عنوان اصطلاح‌شناسی[٦] مطرح شود که به مفاهیم، معانی، تبارشناسی و مطالعه در وجوه ساختاری اصطلاحات با رویکردی بینارشته‌ای توجه می‌کند و به شناسایی ساختار، منشأ، رفتار، تأثیر و تحول آن می‌پردازد. شاید، دعوی دربارهٔ واژگان مورداستفاده در زبان رایج، که گویشوران آن را عامهٔ مردم تشکیل می‌دهند، مدخلیتی نداشته باشد یا دست‌کم، رد و قبول آن موضوع بحث این جستار نباشد؛ اما توجه به ماهیت و کارکرد اصطلاحات در گفتمانهای علمی- نخبگانی یکی از مهمترین عرصه‌های دانش اصطلاح‌شناسی است. این تمایز از تفاوت اساسی میان زبان رایج و زبان فلسفی ناشی می‌شود. شاید تنها مقصودِ به‌کارگیری زبان رایج برقراری ارتباط مؤثر باشد. بی‌شک تنها مقصود به‌کارگیری زبان فلسفی، که در این جستار گفتمان علمی- نخبگانی خوانده می‌شود، برقراری ارتباط نیست؛ بلکه زبان فلسفی بر جریان تولید فکرت و زایش مفاهیم جدید تأثیر می‌گذارد. ترِیر و وایس کَربِر بر نقش فعال زبان در روند شناخت تأکید می‌کنند(منصوری، ١٣٦٤: ٣٢١). هم‌چنین گفتمانی که معمولاً به «فرضیهٔ ساپیر- ورف» معروف است، نشان می‌دهد که زبان به‌عنوان نظامی که با آن تفکر می‌کنیم در چگونگی دریافت ما از واقعیت و درنتیجه در چگونگی رفتار ما تأثیر می‌گذارد(همان: ٣٢١)؛ ازاین‌رو بازنگریِ اصطلاحات و واژه‌گزینی در زبان فلسفی یکی از موضوعات مهم دانش اصطلاح‌شناسی است.

اصطلاح‌شناسی در بعضی کشورها مانند آلمان گروه آموزشی مستقلی دارد و در شماری دیگر مانند اتریش و دانمارک، مؤسسات پژوهشی خاص خود را دارد. اتریش از کشورهای بسیار فعال در این زمینه است و شاید بتوان گفت قلب فعالیتهای اصطلاح‌شناسی اروپا است(ر.ک.: نعمت‌زاده، ١٣٨٨). ازآنجا که اصطلاحات عمدتاً در زبان فلسفی و علمی اهمیت می‌یابد، اصطلاح‌شناسی با زبان علم یا به تعبیری زبان تخصصی و گفتمانهای علمی-نخبگانی پیوند نزدیکی دارد(نعمت‌زاده، ١٣٨٨: ٤٥).

بازنگری در واژگان و اصطلاحات علمی در زبان فارسی و ایران البته ابتکار تازه‌ای نیست. ازنظر تاریخی ابوبکر ربیع بن احمد البخاری، ابوعلی سینا و ابوریحان بیرونی از پیشگامان واژه‌گزینی در زبان علمی بوده‌اند که معادلهایی فارسی برای اصطلاحات عربی یافته‌اند(کافی، ١٣٦٣: ١٥). اما به شکل رسمی تأسیس دانشگاه تهران و فرهنگستان

طب ایران در ۱۳۱۳، سپس فرهنگستان ایران موسوم به فرهنگستان اول در ۱۳۱٤، فرهنگستان دوم در ۱۳٤۹ و پس از انقلاب اسلامی، مرکز نشر دانشگاهی و درنهایت فرهنگستان زبان و ادب فارسی، وظیفهٔ واژه‌سازی و واژه‌گزینی را برعهده داشته‌اند. با توسعه سرسام‌آور ارتباطات انسانی، گسترش عرصه‌های علم و فناوری، تغییرات در الگوی سبک زندگی، توسعهٔ صنعت چاپ، نهضت جهانی ترجمه و افزایش گفت‌وگوی تمدنها پس از مدرنیته، موج سهمگینی از هجوم واژگان به‌اصطلاح بیگانه به زبانهای گوناگون باعث شد تا تمدنهای مختلف در شرق و غرب نسبت به این رویداد، یعنی هجوم واژگان دخیل یا بیگانه، واکنش نشان دهند و در رد یا ستایش آن نظریاتی را صورتبندی کنند. این رویکرد زمانی که با منافع ملی و راهبردهای سیاسی تلاقی کرد به موضوعی سیاسی، و تهذیب و پاکسازی زبان رایج یا زبان رسمی یک ملت به وظیفه‌ای سیاسی در گفتمان قدرت تبدیل شد؛ ازاین‌رو مخالفان و موافقانی افراطی برای خود دست‌وپا کرد که همواره یکی از مناقشه‌آمیزترین گفتمانهای سیاسی در ساحت زبان بر قرار مانده است. توجه نخبگان و متفکران به اهمیت اصطلاحات در گفتمانهای فلسفی با رویکرد سیاسی اصحاب قدرت در واژه‌سازی و واژه‌گزینی ارتباط چندانی ندارد. فارغ از سویه‌گیریهای سیاسی و رد و ستایش واژه‌گزینی از دید ملی‌گرایی افراطی باید گفت که تلاش تمام متفکران و نهادهای رسمی و غیررسمی برای واژه‌گزینی و بازنگری دربارهٔ زبان رایج و زبان فلسفی درکل به بهبود، توسعه و زایایی زبان فارسی انجامیده است[۷].

اصطلاح‌شناسان معتقدند که واژه‌سازی در زبان رایج، آگاهانه و ناآگاهانه صورت می‌گیرد. گویشوران زبان در واژه‌سازی ناآگاهانه با تکیه‌بر دانش زبانی خود، واژه می‌سازند که این واژه‌ها اغلب به لحاظ آوایی، صرفی، نحوی، معنایی و کاربردی از آشناترین صورتهای زبانی پیروی می‌کند و به همین دلیل عموم مردم بی‌هیچ مقاومتی آنها را می‌پذیرند. کودکان، شاعران و نویسندگان، صاحبان حرفه و مشاغل، عاملان اصلی واژه‌سازی ناآگاهانه‌اند؛ اما واژه‌سازی آگاهانه را نهاد یا شخص معینی انجام می‌دهد(اسلامی، ابهری و فدایی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۵۹) که برای مفاهیم خود در گفتمانی فلسفی نیازمند ابداع واژگان نو[۸] یا بازنگریِ اصطلاحات رایج است.

واژه‌سازی یا نوواژه‌سازی (بسیط، ترکیب، اشتقاق و ترکیب–اشتقاق) و واژه‌گزینی

(برگزینش، نوگزینش و وامگیری) به‌تقریب مهمترین عرصه‌های دانش اصطلاح‌شناسی است. اصطلاح‌شناسی میان اصول و مبانی ساختواژه به لحاظ زبانشناختی و نحوی و مبانی دانش‌های تخصصی ارتباط برقرار می‌کند و با ایجاد گفتمانی مشترک میان زبانشناسی و دانش تخصصی، اصطلاحات و واژگان آن زبان فلسفی را بازنگری می‌کند[9]. طباطبایی (۱۳۸۰: ۲۹) واژه‌سازی را ترکیب تکواژه‌ها و ساختن کلمات جدید می‌داند که گاهی توسط مردم عامه و ناآگاهانه و در مواردی به دست نهادهای مشخص و کاملاً آگاهانه صورت می‌گیرد. حق‌شناس (۱۳۵٦) از واژه‌سازی به نوعی نوآوری زبانی نام برده است که امروزه به‌دلیل نیاز به واژه‌های علمی و غیرادبی علاوه بر شاعران، نویسندگان و زبانشناسان، دانشمندان و صنعتگران را نیز به خود مشغول ساخته است. یوسف‌زاده (۱۳۸۸: ٥٦) واژه‌سازی را فرایندی با استفاده از عناصر زنده و پویای زبانی معرفی می‌کند که از راه ترکیب، اشتقاق یا ترکیب–اشتقاق به‌دست می‌آید؛ اما سمیعی گیلانی (۱۳۷۹: ۱۳) واژه‌سازی را فقط به ترکیب و اشتقاق محدود می‌کند و روشهای دیگر مانند وامگیری و برساختن را نیز ازجمله راه‌های واژه‌سازی به شمار می‌آورد. علاوه بر این واژه‌گزینی فرهنگستان زبان فارسی در اصول و ضوابط، (۱۳۸۸: ۹ و۱۲)، واژه‌گزینی را فرایندی تعریف می‌کند که در آن برای هر مفهوم مشخص علمی یا فنی یا حرفه‌ای یا هنری معمولاً یک و در مواردی بیش از یک لفظ برگزیده یا ساخته می‌شود. واژه‌سازی یکی از شیوه‌های واژه‌گزینی به شمار می‌آید که ساختن واژه جدید مشتق، مشتق- مرکب یا مرکب است. طباطبایی (۱۳۸۰: ۲۹) معتقد است که زبان از رهگذر واژه‌سازی می‌تواند با هزینه‌ای هرچه کمتر مفاهیم جدید را بیان کند و درنتیجه از بار حافظهٔ گویشوران بکاهد. نبود معادل در برابر واژهٔ بیگانه، مهمترین دلیل واژه‌سازی است؛ اما گاهی باوجود معادل پربسامد نیز گریزی از آن نیست. نامناسب بودن معادل موجود با مفهوم اصطلاح، تصرف‌ناپذیری معادل موجود و وجود معادل فارسی و چندین واژهٔ بیگانهٔ نامتعارف ازجمله دلایل بازنگری در اصطلاحات، واژه‌سازی و واژه‌گزینی در گفتمان علمی- نخبگانی است(قنات‌آبادی، ۱۳۹۱: ٦٦۲). قنات‌آبادی معتقد است نامناسب بودن معادل موجود با مفهوم واژه در زبان مرجع، مهمترین انگیزه واژه‌سازی است. درواقع دانستن تفاوتهای ظریف مفهومی، این تصور را در بسیاری ایجاد می‌کند که معادل موجود «نارسا»، و به معادل بهتری نیاز است. ناهماهنگی مقولهٔ

دستوری و عدم انطباق صرفی و معنایی واژهٔ بیگانه و معادل موجود از مهمترین دلایل این عدم تناسب است که چارهٔ رفع آن، توسل به واژه‌سازی و بازنگریِ اصطلاحات است.

در زبان فلسفی، مطالعات تئاتر و هنرهای نمایشی، «نمایشنامه»، یکی از مهمترین و پربسامدترین واژگان و اصطلاحات کلیدی است که به دلیل نارسایی صرفی، معنایی و ارزشی باید مورد بازنگری قرار گیرد. به نظر می‌رسد این اصطلاح غلط‌انداز، زمانی به‌جای واژه بیگانه و دخیل «پی‌یس» واژه‌گزینی شده و بسرعت موردتوجه و اقبال هنرمندان، متفکران و نویسندگان این عرصه قرار گرفته است؛ حال‌اینکه با توجه به اصول و مبانی گفتمان علمی- نخبگانی تئاتر، این اصطلاح به دلیل نارسایی معنایی نمی‌تواند بدرستی دربردارندهٔ مفهوم تخصصی خود باشد. پس از گسترش عرصه‌های مطالعات تئاتر و پیدایش گفتمانهای نظری نو، میان «تئاتر» و «نمایش»، تمایزهای ساختاری و دستوری بسیاری صورتبندی شده که ضمن گسترش عرصه‌های گفتمان تئاتر به یکی از موضوعات مهم نظری در مطالعات تئاتر و هنرهای نمایشی تبدیل شده است. وانگهی یکی از مهمترین تفاوتهای دستوری میان تئاتر و نمایش وجود یا نبود متن دراماتیک نوشته‌شده است به‌طوری‌که معمولاً نمایش، فاقد این متون و تئاتر اساساً بر مبنای این متون ساخته می‌شود؛ حال‌اینکه باوجود تفاوت عمیق تئاتر و نمایش، متن اجرایی در پدیدهٔ تئاتر متأسفانه «نمایشنامه» نامیده شده که باعث ایجاد تناقضی اساسی در اصول و مبانی این گفتمان شده است؛ ازاین‌رو یکی از راهبردهای زبانی در حوزهٔ زبان فلسفی تأکید بر هم‌خانوادگی صوری و رعایت اصول نحوی در خوشه‌واژهٔ اصطلاحات است تا کمترین تناقض مفهومی را در بر داشته باشد. این نارسایی دربارهٔ اصطلاح نمایشنامه، مهمترین انگیزهٔ بازنگری این واژه است.

در این جستار سعی شده است تا در ابتدا تمایز ساختاری و دستور میان تئاتر و نمایش به‌مثابهٔ دو اصطلاح تخصصی در زبان فلسفی تئاتر نشان داده شود؛ سپس چگونگی پیدایش و منشأ واژهٔ نمایشنامه با تحلیلی تبارشناختی واکاوی، و آن‌گاه، اصطلاحی پسندیده‌تر به‌جای این اصطلاح نارسا و ناکارآمد پیشنهاد می‌شود.

۳. تأملی دربارهٔ «نمایش» و «تئاتر» به‌عنوان اصطلاح

تا زمانی که «تئاتر» و «نمایش» در مقام دو واژه عمومی در گفت‌وگوی گویشوران زبان

رایج به ترادف به‌کار می‌رود، دعوی ثنویت آنها چندان واجد اهمیت نیست؛ اما به‌محض اینکه آنها را به‌عنوان «اصطلاح» در گفتمان علمی-نخبگانی تئاتر و مطالعات هنرهای نمایشی به‌کار می‌بریم، ضرورت ثنویت آنها بی‌درنگ آشکار می‌شود؛ ازاین‌رو ابتدا به تشریح نظریات و دکترینی[10] می‌پردازیم که بر ثنویت و دوگانگی این دو اصطلاح تأکید می‌کند.

مور و وارشاور(Moore & Varchaver, 1999: 491) در *فرهنگ هنرهای نمایشی*، تئاتر را این‌طور تعریف کرده‌اند: «به‌طور استعاری، عالم درام و نمایشِ دراماتیک به‌طوری‌که به‌شکلی مشخص [از دیگر] عالمهای نمایشی مثل رقص و تصاویر متحرک متمایز باشد[11]». همین تعریف کوتاه بروشنی نشان می‌دهد که گفتمان مطالعات تئاتر و هنرهای نمایشی میان نمایشِ دراماتیک و غیردراماتیک یعنی تئاتر و نمایش[12]، تمایزی فنی و علمی قائل است. ابوالحسن نوشین نیز به سال ۱۳۲۷ در کتاب *هنر تئاتر*، این هنر را از جملهٔ هنرهای نمایشی برشمرده و هنرهای نمایشی را چنین تعریف کرده است: «هنرهایی را که باید در حضور جمعیت نمایش داده شوند و یا به‌عبارت‌دیگر هنرهایی که با گروه تماشاگران سروکار دارند نه با فرد، هنرهای نمایشی گویند؛ مانند تئاتر، کنسرت وبالت»(نوشین، ۱۳۸۷: ۱٦). این تعریف نیز چنانکه نوشین بر آن بسیار تأکید کرده است، نشان می‌دهد که - به لحاظ اصطلاح‌شناختی- نه‌تنها تئاتر همان نمایش نیست بلکه تئاتر یکی از گونه‌های متنوع هنرهای نمایشی به شمار می‌آید(همان، ۱٦).

سرچشمه این ثنویت را به لحاظ تاریخی حتی می‌توان در متن فن شعر ارسطو جست. ارسطو معتقد است جوهر شعر «تقلید» است. او در فنِ شعر می‌نویسد: «چنین به نظر می‌رسد که پیدایش شعر دو سبب داشته است [...] یکی تقلید است که در آدمی غریزی است»(ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۷). هم‌چنین در جایی دیگر اشاره می‌کند که:

> تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازهٔ معین [...] و از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی انجام می‌شود [...] و کمدی تقلید است از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزا می‌شود (همان، ۱۲۱ و ۱۲۰).

بااین‌حال وی معتقد است تقلید در انواع شعر یکسان نیست و در ادامه می‌نویسد:

> اما حماسه، مشابهتی که با تراژدی دارد، فقط در این است که آن نیز یک نوع تقلید به شمار می‌آید [...] لیکن اختلاف آن با تراژدی از این باب است که همواره وزن

واحدی دارد و شیوهٔ بیان آن نیز برخلاف تراژدی **نقل** و **روایت** است (همان، ۱۲۱).

از تعاریف پیش‌رو این نکتهٔ پراهمیت روشن می‌شود که میان اشعار دراماتیک (تراژدی و کمدی) و اشعار حماسی تفاوتی ساختاری برقرار است و این تفاوت به فرض ارسطو از شیوهٔ بیان تقلید ایجاد می‌شود. در اشعار حماسی، همواره وزن واحدی یکدست، ساختار روایی خود را توسعه می‌دهد درحالی‌که آثار دراماتیک برای آفریدن موقعیت‌های متجسم، پیاپی، لحن بیان و ضرب‌آهنگ خود را بر اساس راهبرد پی‌رنگ تغییر می‌دهد. بدیهی است که این بحث از دید متن‌شناسی، نکتهٔ تازه‌ای نیست و تفاوت تئاتر دراماتیک (موسوم به تئاتر ارسطویی) و تئاتر اپیک یا حماسی از همین نقطه آغاز می‌شود. مسلم به نظر می‌رسد که تئاتر و نمایش، الگوی همسانی در بیان و شیوهٔ تقلید ندارد. بیان دراماتیک همواره در تقابل با بیان روایی قرار دارد. *فرهنگ هنرهای نمایشی* مور و وارشاور نیز در تعریف «درام» به این ساختار اشاره کرده است:

> [از فعل Drama یونانی به معنی انجام دادن یا عمل]: اجرای یک رویداد یا روابط زندگی در فرمی تئاتری که با اضطراب و کشمکش آمیخته باشد. این رویدادها به آشفتگی و درگیری می‌انجامد و به‌سوی بحران و تنش‌های دراماتیک اوج می‌گیرد و درنهایت به سرانجام می‌رسد (Moore & Varchaver, 1999: 151).

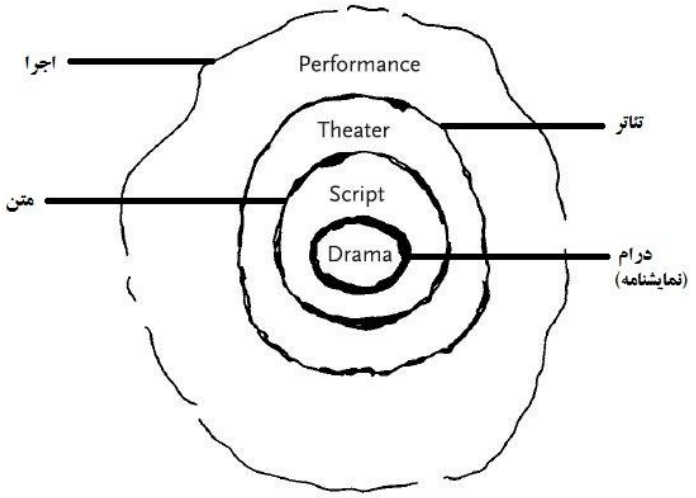
این ساختار، که به ساختار دراماتیک یا ساختار درام خوش‌ساخت نیز معروف است در قرن نوزدهم به‌وسیلهٔ گوستاو فریتاگ نویسندهٔ آلمان بکلی توضیح داده و تشریح شده است(ر. ک.: قادری، ۱۳۹۱).

دیگر گونه‌های هنرهای نمایشی از این ساختار برای بیان عمل تقلید پیروی نمی‌کند. دیگر گونه‌های هنرهای نمایشی بااینکه به نمایش این رخدادها می‌پردازد از جوهر نقل و روایت برای بیان رویداد استفاده کند. مهمترین تفاوت شیوهٔ بیانی دراماتیک با شیوهٔ بیانی روایی را می‌توان در ساختار زبانی آن جست‌وجو کرد. متون دراماتیک بدون توصیف رویداد، ایجاد و اجرای آن را در لحظهٔ حال ممکن می‌سازد حال‌اینکه متون روایی از رویدادی که درگذشته رخ‌داده است، گزارشی توصیفی ارائه، و آن را برای مخاطب روایت می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر درواقع در متون دراماتیک، «رویداد محوری» اثر توصیف یا تعریف نمی‌شود، بلکه با نظام دیالکتیکی یا بر صحنه ظاهر می‌شود که قابل مشاهده است یا مخاطب آن را از شرایط، استنباط، استقرار یا برداشت می‌کند. درواقع حضور اکنونی رخداد در متن دراماتیک مهمترین تفاوتی است که آن را از متون

توصیفی و روایی متمایز می‌کند. نویسندهٔ متن دراماتیک برخلاف نویسندهٔ متن روایی یا توصیفی به توصیف وقایع نمی‌پردازد بلکه با ایجاد راهبردهای فرعی، درک رویداد را توسط مخاطب ممکن می‌سازد. این تمایز زبانی در شیوهٔ بیان نمایشهای ایرانی آشکارا دیده می‌شود. یکی از نمونه‌های مهم نمایشهای ایرانی، مجالس شبیه خوانی یا تعزیه است. بازیگران نمایش در این نمونه از نمایشها مشغول روایت مصائبی می‌شوند که بر اولیای دین گذشته است و کمتر شاهد رخدادهای دراماتیک و به وجود آمدن لحظات دراماتیک مبتنی بر تضاد و تقابل هستیم؛ ساختاری که با تضاد ژرف‌ساختی، نظام دیالکتیکی از زیبایی به دست می‌دهد؛ اما باوجوداین، تفاوت متن‌شناختی متون دراماتیک و متون روایی، که تمایز اساسی در شیوهٔ بیان تئاتر و نمایش را ممکن ساخته‌است، تلاشها و نوآوریهای برشت در ایجاد تئاتری مبتنی بر ساختار روایی، مرزهای این تمایز را به‌شکل واضحی مشوش ساخته است. برشت ضمن استفاده از بیان روایی، هم‌چنان آثاری را به وجود آورده است که در تاریخ هنرهای نمایشی، آنها را در دستهٔ تئاتر و نمایش طبقه‌بندی می‌کنیم. این وضعیت نشان می‌دهد که تنها تفاوت و تمایز تئاتر و نمایش در بستر بیانی و متن آن رخ نداده است و باید آن را در جای دیگری از تاریخ تئاتر جست‌وجو کرد.

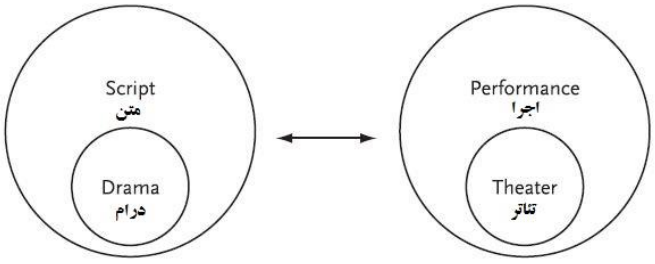
گذشته از جریانهای گوناگون تئاتر در قرن بیستم – مثل تئاتر اپیک برشت، تئاتر بی‌چیز گرتوفسکی و تئاتر اودین باربا– و نظریات زیبایی‌شناختی و فلسفی، که آنها را گفتمانهای نو در مطالعات دراماتیک نام‌گذاشته‌ایم، مهمترین جنبش‌هایی که در تاریخ تئاتر، میان تئاتر غربی و دیگر گونه‌های هنرهای نمایشی، تمایزی ساختاری برقرار کرده، نظریات مطرح شده در «تئاتر قساوت» آنتونن آرتو و «نظریهٔ اجرا»ی ریچارد شکنر است. شکنر در فصل سوم کتاب *نظریهٔ اجرا* با عنوان «درام، متن، تئاتر و اجرا»[۱۳] میان تمام این پدیده‌ها تمایز ساختاری قائل می‌شود و به تعریف آنها می‌پردازد. هرچند او در این فصل از کتاب، خلع اقتدار درام یا نمایشنامه را به‌عنوان یکی از اهداف راهبردی دنبال می‌کند بر اساس نظام اصطلاح‌شناختی منسجمی به دنبال تمایز این اصطلاحات و پدیدارها و نیز آثار انسانشناختی و جامعه‌شناختی آنها است. شکنر نشان می‌دهد که اجرا بستری کلان است که به ترتیب، تئاتر، متن و درام را در خود جای داده است. هم‌چنین با تراکم خطوط در دوایر متحدالمرکز تصویر۱، نشان داده است که

بزرگترین، سست‌ترین و کمرنگترین این عرصه‌ها محدودهٔ اجرا است که به نظر شکنر در تئاتر غربی کمتر مورد توجه قرار گرفته است.



تصویر ۱: حوزه‌های درام، متن، تئاتر و اجرا (Schechner, 2004: 71)

او در بستر همین گفتمان به‌جای اقتدار متن–نمایشنامه به دنبال واکاوی تئاتر– اجرا است. «درام قلمرو نویسنده، آهنگساز، فیلمنامه‌نویس و شمن [در یک‌کلام مؤلف] است. متن قلمروی مربی، گورو و مرشد؛ تئاتر قلمروی اجراکننده و اجرا قلمروی مخاطب است»(شکنر، ۱۳۸٦: ۱٤۱).



تصویر ۲: الگوی جفت‌های متضاد (Schechner, 2004: 72)

او معتقد است:

ما غربی‌ها به متمرکز ساختن توجه خود بر نوع خاصی از متن موسوم به درام (نمایشنامه) عادت کرده‌ایم؛ اما تئاتر آوانگارد در غرب و تئاترهای سنتی در نقاط

دیگر جهان، توجه خود را دوباره بر جنبه‌های اجرایی متن، و فراتر از متن به‌طور کامل بر «تئاتر» و «اجرا» متمرکز ساخته‌اند (همان، ۱٤۰).

همین نگرش در دیدگاه‌های آنتون آرتو، کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر نیز دیده می‌شود. آرتو نیز به اهمیت افراطی درام به‌مثابه متن نوشته شده توجه زیادی کرده و معتقد است پیروی از این الگو ارزشهای معنوی و زیستی تئاتر غربی را در مقایسه با آیین‌های نمایشی شرقی با تهدید روبه‌رو ساخته است:

> کشف تئاتر بالی موجب گشت که ما از تئاتر، مفهومی فیزیکی به دست آوریم نه کلامی و لفظی. بر اساس این مفهوم، تئاتر در محدودهٔ فضای صحنه جریان داشته است و از متن نوشتاری کاملاً مستقل و متمایز می‌شود. این نوع برداشت در جهت عکس تفکر ما غربی‌ها در مورد تئاتر است که بر اساس آن تئاتر به نوشتار وابسته و به آن محدود می‌شود. گفتار در تئاتر غربی، کلیت تئاتر را در برمی‌گیرد و خارج از آن هیچ امکانی وجود ندارد؛ زیرا شاخه‌ای از ادبیات به شمار می‌رود (آرتو، ۱۳۹۵: ۱۰۵).

پس از آرتو و حملهٔ همه‌جانبه‌اش به تئاتر بازنمایانه یا محاکاتی غربی، بازنمایی یا میمسیس[۱٤]، سنتی که میراث ارسطو در تئاتر بوده به‌طورجدی موردنقد قرار گرفته است. این نگرش در انتهای قرن بیستم و ابتدای قرن بیست‌ویک تحت عنوان تئاتر «پست‌دراماتیک» صورتبندی و نظریه‌پردازی شده است. رویکرد تئاتر پست‌دراماتیک این است که از محاکات یا میمسیس ارسطویی به‌عنوان بستر اساسی و بنیان تئاتر اروپایی به‌سوی ایجاد تجربه زیسته و واقعیت غیربازنموده عبور کند(Danan, 2014: 4)؛ ازاین‌رو بازنمایی واقعیت به‌صورت نوعی وانمودگی از سوی گفتمانهای نو در تئاتر موردنقد قرار گرفته است. نمایش در زبان فارسی، مصدر جعلی فعل «نمودن» است که به «وانمود کردن» به‌صورت ضمنی معنی می‌شود؛ به همین دلیل اساساً مصدر نمایش در گفتمانهای پست‌دراماتیک می‌تواند تداعی‌کنندهٔ روح محاکاتی یا بازنمایانهٔ تئاتر باشد که از این جنبه موردانتقاد است. با توجه به گسترش مفاهیم گفتمانهای نو در مطالعات هنرهای نمایشی و ضرورت تمرکز بیشتر بر اصطلاح‌شناسی به نظر می‌رسد بیش‌ازپیش نیازمند تأکید بر ثنویت و تمایز پدیده‌های تئاتر و نمایش هستیم؛ بر این اساس با توجه به عرصه‌های نظری و تعاریف گفتمانهای نو، که برای پرهیز از اطالهٔ کلام در اینجا آورده نشده، جدول ثنویت ذیل(جدول ۱) سامان داده شده است تا تفاوتهای ماهوی این

دو پدیدار در مقایسه با هم روشن شود.

تئاتر	نمایش
دراماتیک	روایی
شکل (پیوسته، بسته)	پاد شکل (ناپیوسته، باز)
پی‌رنگ/ طرح (plot)	تصادف
راهبرد	الهام
پایگان (تروپی)	هرج‌ومرج (آنتروپی)
ایدهٔ هنری/ اثر پایان‌یافته	فرایند خلق / هنر وقوعی و درجریان
تمرین و چیرگی	بداهه و موقعیت
فاصله	مشارکت
تمرکز	تفرق
ژانر / مرز	فرامتن / بینامتن
اتصال	انفصال
گزینش	آمیزش
زبانِ جهانی	زبانِ بومی
فیزیک	متافیزیک
ارشادگری	درمانگری
انتظار	تقدیر
نصیحت	تعاون
لوگوس	میتوس

جدول ۱: سیاههٔ ثنویت ماهوی تئاتر و نمایش

گذشته از تفاوتهای ماهوی تئاتر و نمایش به لحاظ اصطلاح‌شناختی، که تمایز این دو پدیده را بروشنی نشان می‌دهد، تفاوتهای ساختاری و ارتباطی آنها است که شهاب پازکی در کتاب *نمایش در ایران* در جدولی قیاسی زیر عنوان «مقایسهٔ نمایش و تئاتر ازنظر سازوکار آفرینش هنری»(پازکی، ۱۳۹۸: ۷و٦) به آنها پرداخته است. این جدول با کمی دخل و تصرف در اینجا آورده شده است:

تئاتر	نمایش
هدف آن نمایش واقعیت ملموس و تجربی است.	ذات و ماهیت پدیده‌ها را نمایش می‌دهد.
بر پایهٔ اندیشهٔ فلسفی استوار است.	از اندیشهٔ دینی، آیینی و شکارگری نشأت گرفته است.

معمولاً بر مضمونهای انسانی و اجتماعی دلالت می‌کند.	بر مضمونهای افسانه‌ای، اساطیری و دینی متکی است.
اجرای آن مداوم و همیشگی است.	اجرای آن مناسبتی (موسمی) است.
معمولاً در سالن‌های تئاتر اجرا می‌شود.	در هر مکان و فضایی اجرا می‌شود.
به صحنه‌پردازی، نور و وسایل فنی نیازمند است.	می‌تواند بدون صحنه‌آرایی و دکور اجرا شود.
بر رفتار و گفتاری مشخص و معین متکی است.	بر بداهه‌گویی و بداهه‌پردازی استوار است.
حرکات، گفتار و مفهوم در آن نقش مهمی دارد.	ایما، رقص و آواز در آن نقش مهمی دارد.
از ماجراهای پیچیده برخوردار است.	از خط داستانی و روایتی ساده برخوردار است.
بر متن نمایشی از پیش نوشته متکی است.*	فاقد متن نمایشی از پیش موجود است.*
متن آن ارزش ادبی دارد.	متن آن بر ارزشهای صرفاً اجرایی متکی است.
از زبان خاص ادبی و گاهی منظوم بهره می‌گیرد.	از زبان عامیانه و ساده بهره می‌گیرد.
شخصیت‌های تئاتر از ویژگیهای عمیق روانشناختی و جامعه‌شناختی برخوردارند.	شخصیت‌های نمایش فاقد پیچیدگیهای روانشناختی و جامعه‌شناختی است.
بازیگران آن قادر به ایفای نقشهای متفاوتی هستند.	اجراگران آن در ایفای نقشهای خاص مهارت دارند.
بر خلاقیت و نوآوری بازیگر متکی است.	بر مهارت صوتی و بدنی اجراگر متکی است.
تماشاگرانش ناظری منفعل و بیطرف هستند.	تماشاگرانش فعالانه در اجرا مشارکت می‌کنند.
تماشاگرانش معمولاً نخبگان یا روشنفکران هستند.	تماشاگرانش معمولاً از طبقات عامهٔ مردم هستند.

جدول ۲: مقایسهٔ نمایش و تئاتر ازنظر سازوکار آفرینش هنری(پازکی، ۱۳۹۸: ۷و٦)

اکنون روشن است که «تئاتر» و «نمایش» از جنبه‌های گوناگونی متمایز هستند؛ اما باید به این نکته اشاره کرد که این تمایز، طبیعی نیست به این معنا که هیچ‌کدام از این دو پدیدار، پدیده‌هایی طبیعی نیستند و از دید هستی‌شناختی، اموری منشأمند و تاریخ‌مند هستند؛ پس جنبه‌های متمایز آنها نیز طبیعی نیست؛ بلکه چنانکه شناخت از راه افتراق و تمایز ممکن می‌شود، دانشی که به شناخت و مطالعهٔ آنها همت گمارده است، جنبه‌های متمایزی برای سنجش آنها صورت داده که درنهایت به یکی از

گفتمانهای نو در مطالعات تئاتر و هنرهای نمایشی تبدیل شده است. شکاف میان دوقطبی تئاتر و نمایش به لحاظ معرفت‌شناختی بسیار پراهمیت است؛ چراکه بی‌درنگ امکان گفت‌وگو و واسازی این ساختار انسانی را ممکن می‌کند. از این گذشته با توجه به متون مطالعات غربی و سنتهای نمایشی در شرق به نظر می‌رسد ثنویت تئاتر غربی و نمایش شرقی، امکان گفتگو و هم‌اندیشی تئاتر غربی و نمایش شرقی را تقویم کرده است. این نقطه نه‌تنها توسعه‌دهندهٔ تقابل و تفاوت فرهنگی میان هنرهای نمایشی شرقی و غربی نیست بلکه موقعیتی برای واسازی و ساختارشکنی از اندیشه‌هایی را ممکن می‌سازد که بر تداوم ثنویت میان آنها تأکید می‌کند.

با توجه به آنچه بیان شد به نظر می‌رسد گفتمان علمی- نخبگانی در مطالعات تئاتر و ادبیات دراماتیک باید از ثنویت اصطلاحات تئاتر و نمایش استقبال کند؛ چراکه امکان گسترش عرصه‌های این دانش و نیز واسازی از ساختارهای مستحکم و مقتدر این گفتمان را ممکن می‌سازد.

شوربختانه فرهنگستان زبان و ادب فارسی، بدون اطلاع از اهمیت علمی و جنبه‌های اصطلاح‌شناختی واژهٔ «تئاتر»، آن را واژه‌ای دخیل و بیگانه تلقی، و «نمایش» را برابر نهاد فارسی آن پیشنهاد کرده است(فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۸: ۵۵). هم‌چنین تمام جریانهای تئاتر غربی مثل تئاتر اپیک، تئاتر بی‌چیز، تئاتر قساوت، تئاتر مستند، تئاتر آیینی، تئاتر ابسورد، تئاتر کلیسایی و دیگر عرصه‌ها و جریانهای تئاتر را نمایش خوانده است؛ این در حالی است که بر اساس جنبه‌های استدلال پیشبینی در زبانهای دیگر، تئاتر واژهٔ دخیل یا بیگانه به شمار نمی‌رود یا دست‌کم با توجه به سابقهٔ دیگر زبانها چون چندین زبان در معادل‌یابی شیوهٔ واحدی را برگزیده‌اند به استدلال سابقه در واژه‌گزینی مناسب معطوف است که از آن زبانها پیروی شود. این مورد از استدلال واژه‌گزینی، پیشتر نیز در گروه علوم پایه فرهنگستان زبان و ادب فارسی برای پذیرفتن واژهٔ بیگانهٔ «پولیمر» سابقه دارد. ازآنجا که در پنج زبان دنیا[۱۵] این واژه به همین صورت پذیرفته‌شده، فرهنگستان نیز برابر نهاد پولیمر را برای این اصطلاح پذیرفته است(نعمت‌زاده، ۱۳۷۷: ۱۶). همین استدلال باید دربارهٔ واژهٔ تئاتر نیز به کار بسته می‌شد؛ چراکه نه‌تنها در پنج زبان بلکه در بیشتر زبانها واژهٔ تئاتر به معنی هنری خاص از خانوادهٔ هنرهای نمایشی پذیرفته شده است.

٤. دربارهٔ اصطلاح نمایشنامه

به نظر می‌رسد نمایشنامه یکی از واژگانی است که در اثر تحولات زبانی پس از تأسیس دانشگاه تهران در ۱۳۱۳ و تشکیل نهاد فرهنگستان ایران در دورهٔ پهلوی اول به گنجینهٔ لغات هنری پا گذاشته است. با توجه به سیاستهای فرهنگی در بهبود خط و زبان فارسی در دوره پهلوی اول و با تشکیل نهاد فرهنگستان ایران به پیشنهاد وزارت جنگ برای به‌اصطلاح پاکسازی زبان(کافی، ۱۳٦۳: ۱۸) از سال ۱۳۱٤ تا ۱۳۲۰ با تدوین اثری به نام *واژگان نو* نزدیک به ۲۰۰۰ واژه و اصطلاح فنی، علمی و عمومی واژه‌گزینی شد که به‌صورت دخیل از زبانهای عربی، فرانسه، انگلیسی، ترکی و مغولی مورداستفاده بود و فارغ از واژگان مصوب، فرهنگ و عمل واژه‌گزینی و واژه‌سازی را میان تشکل‌های ادبی و علمی رواج داد. این فرهنگ با مصطلح شدن واژگان پیشنهادی به دیگر حوزه‌های دانش تسری یافت و هنر را به‌عنوان یکی از حوزه‌های دانش و فرهنگ تحت تأثیر قرار داد؛ به‌عنوان‌مثال واژگانی مثل «هنرپیشه» به‌جای «آکتور/آرتیست»(کیانوش، ۱۳۸۱: ۵۲۷)، محصول همین واژه‌گزینی است. ناگفته نماند که انبوهی از واژگان زبان فارسی رایج مثل هواپیما (طیاره)، برنامه (پروگرام)، گذرنامه (روادید)، هواشناسی (معرفه الهوا)، آتش‌نشانی (اطفائیه)، آسایشگاه (ساناتوریوم)، پزشک (طبیب)، چاپ (طبع)، پرونده (دوسیه)، خریدوفروش (بیع و مبایعه)، پرچم (اتامین)، بایگانی (ضابطی/آرشیو)، بیابان (صحرای لم‌یزرع)، درمان (علاج) و بیماری (مرض)، که امروزه برای ما واژگان مصطلح و آشنا به نظر می‌رسد، صراحتاً در این اثر واژه‌گزینی شده‌اند[۱٦].

یکی از واژگانی که ردپای طرح و مصطلح شدن آن را در میان سالهای ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۵، یعنی فاصله نگارش دو کتاب *هنر تئاتر* نوشته ابوالحسن نوشین (۱۳۲۷) و ترجمه کتاب *فن نمایشنامه‌نویسی* نوشته لاجوس اگری و ترجمه دکتر مهدی فروغ (۱۳۳۵) می‌توان یافت، اصطلاح «نمایشنامه» به‌جای واژه دخیل «پی‌یس» است. پژوهشگر معتقد است این واژه بر اساس ساختار واژه‌سازی آن زمان مبتنی بر سیاست واژه‌سازی فرهنگستان ایران ابداع، و به‌عنوان ترجمه فارسی «پی‌یس» در نظر گرفته شده است.

هرچند واژهٔ نمایشنامه در متن کتاب واژگان نو نیامده است، بررسیها نشان می‌دهد که ساخت این واژه از دستور ساختواژهٔ فرهنگستان ایران پیروی می‌کند. در کتاب واژگان نو، ما با واژگان بسیطی روبه‌رو می‌شویم که از متون کهن فارسی استخراج شده

است. دیگر واژگان تقریباً بر اساس پنج گروه ساختاری بر اساس ترکیب و اشتقاق ساخته شده که در ذیل آمده است[۱۷]:

۱. سرواژه + سنج. مثل: دماسنج، بادسنج، زمان‌سنج، نم‌سنج، نیروسنج و...
۲. سرواژه + گاه. مثل: زایشگاه، آموزشگاه، آرایشگاه، شیرخوارگاه، گرانیگاه، فرودگاه، دانشگاه، پرورشگاه و...
۳. سرواژه + شناسی: انگل‌شناسی، باستانشناسی، بافت‌شناسی، بلورشناسی، پرتوشناسی، زمین‌شناسی و...
٤. سرواژه + بان: نگهبان، پاسبان، زندانبان و...
۵. سرواژه + نامه: استوارنامه(ص۵)، بخشنامه(ص۹)، برنامه(ص۱۱)، پایان‌نامه (ص۱۷)، پرسشنامه(ص۲۳)، پیمان‌نامه(ص۲۳)، پیوندنامه(ص۲۵)، ترازنامه (ص۲۵)، دادنامه(ص ۳۵)، دانشنامه(ص۳٦)، گواهینامه(ص۷۳)، رسیدنامه (ص٤۳)، روانامه(ص٤۳)، روزنامه(ص٤٤)، سررسیدنامه(۵۱)، گذرنامه (ص۷۱) و...

چنانکه مشاهده می‌شود، انبوهی از واژگان دخیل یا بیگانه بر اساس ساختار واژه‌گزینی فرهنگستان اول به‌صورت سرواژه و پسوند – نامه ساخته شده‌است. این الگو بسرعت میان روشنفکران، هنرمندان و متفکران مورد استقبال قرار گرفت و واژگان بیگانه بر همین اساس در مطبوعات و مجامع غیررسمی واژه‌گزینی شد. با بررسیهای مشخص شد اولین پی‌یسی که در چاپ، واژهٔ نمایشنامه را بر می‌گزیند، درامی است نوشتهٔ محمد حجازی معروف به مطیع‌الدوله که در سال ۱۳۲۷ منتشر شده است. پس‌ازاین تاریخ در مطبوعات و کتابهای آموزشی، این واژه برای متون دراماتیک یا پی‌یس به کار می‌رود. این نکته باید در اینجا موردتوجه قرار گیرد که جریان هنری که واژهٔ نمایشنامه را به‌جای واژهٔ دخیل پی‌یس انتخاب کرده‌اند یا در آن زمان به دعوی تفاوت و تمایز ساختاری تئاتر و نمایش توجه چندانی نکرده، و یا این تناقض را حائز اهمیت راهبردی تلقی نمی‌کرده‌اند؛ وانگهی در حال حاضر، که انبوهی از گفتمانهای نو در حوزهٔ مطالعات تئاتر و هنرهای نمایشی بر تمایز تئاتر و نمایش تأکید می‌کند، درصورتی‌که این واژگان را به‌عنوان اصطلاحاتی در زبان فلسفی تئاتر بپذیریم بر اساس الگوی خوشه‌واژه به دلیل تناقض نهفته‌ای که اسباب نارسایی و ناکارآمدی اصطلاح

نمایشنامه را فراهم کرده، شایستهٔ بازنگری است. در الگوی خوشه‌واژه از دید اصطلاح‌شناختی، اصطلاحات برای اینکه هم‌خانوادگی مفهومی را در زبان فلسفی تضمین کنند باید از وجوه صوری، شباهت داشته باشند. این زایایی ساختواژه‌ای در زبانهایی رعایت می‌شود که زبان علمی شناخته می‌شوند؛ به‌عنوان‌مثال در زبان انگلیسی، اصطلاحات علمی و فلسفی از الگوی خوشه‌واژه پیروی می‌کنند[۱۸]. رعایت الگوی خوشه‌واژه در واژه‌گزینی فارسی نیز تجربه موفقی بوده است و در واقع توجه علمی به این موضوع باعث بالندگی زبان فارسی به‌عنوان زبان علم خواهد شد. کافی می‌نویسد:

> بسیاری از واژه‌های علمی متعلق به یک خانواده از واژه‌ها هستند که مصدر، اصل آن است و صیغه‌های فاعلی و مفعولی، مبالغه، اسم آلت و غیره از آن ساخته می‌شود. در این موارد لازم است مصدری قابل‌تصرف و قابل اشتقاق به‌عنوان معادل برای مصدر بیگانه برگزیده شود. مصدر to coduct مثالی از این واژه‌ها است. اشتقاقات مختلف از این مصدر در زبان انگلیسی عبارت‌است از: conductance، conductibility، conductiong، conduction، conductive، conductivity و conductor. [...] پیشتر این مصدر در علوم، هدایت ترجمه شده بود؛ اما اگر برای to conduct مصدر رساندن انتخاب شود از راه قیاس، کلمات رسانا، رساننده، رسانش، رسانندگی، رسانایی، رسانده و غیره می‌تواند ساخته شود (کافی، ۱۳۶۳: ۲۱).

دربارهٔ واژه نمایشنامه نه‌تنها به این نکته توجه نشده بلکه با گزینش سرسری واژهٔ نارسا و ناکارآمد نمایشنامه برگزیده شده؛ ضمن اینکه کل جریان شناخت و گفتمان ادبیات دراماتیک و مطالعات تئاتر را مختل کرده است؛ ازاین‌رو امروز، پس‌ازاینکه گفتمانهای نو را در مطالعات تئاتر بپذیریم، وقت آن رسیده است که دربارهٔ اصطلاح کلیدی نمایشنامه بازنگری صورت گیرد.

۵. «تئاترنوشت» پیشنهادی به‌جای اصطلاح نارسای «نمایشنامه»

واژگان و اصطلاحات پیشنهادی پس‌از اینکه از سوی نهادهای رسمی و غیررسمی و یا از سوی متفکران و اندیشمندان هر گفتمان پیشنهاد می‌شود در بوتهٔ تجربه آزموده می‌شود و درصورتی‌که توسط گویشوران و نویسندگان آن گفتمان مورد استقبال و پذیرش قرار بگیرد در زبان به‌صورت واژهٔ مصطلح پذیرفته می‌شود؛ سپس با تکرار این

اصطلاح از سوی مطبوعات و رسانه‌ها به بسامد کافی دست می‌یابد و به‌عنوان واژه‌ای پربسامد به گنجینهٔ واژگان و اصطلاحات آن زبان، خواه رایج یا فلسفی، افزوده می‌شود. بدیهی است که تغییر آگاهانهٔ واژگان پربسامد در زبان رایج بسادگی ممکن نیست؛ چراکه گویشوران زبان رایج به دلیل ماهیت مقتدر زبان به پذیرش واژگان جدید چندان تمایلی ندارند؛ اما اصطلاحات فلسفی در گفتمانهای علمی- نخبگانی با حمایت دانشمندان، پژوهشگران و استادان دانشگاه از یک‌سو و همدلی نخبگان، هنرمندان، نویسندگان از سوی دیگر، تغییر و تحول این اصطلاحات را ممکن می‌سازد. برای این تحول آگاهانه دو شرط اساسی لازم است: اول اینکه اصحاب اندیشه در آن گفتمان علمی-نخبگانی به ضرورت تغییر این اصطلاح اشراف کامل یافته باشند که پژوهش پیش‌رو با اتکا بر مبانی نظری علمی، هنری و عقلی کوشیده است تا ضرورت انکارناپذیر این بازنگری را از جنبه‌های مختلف نشان دهد. دوم اینکه واژه یا اصطلاح پیشنهادی باید بر اساس استدلال و اصول واژه‌گزینی صورت‌گرفته باشد که هم از جنبه‌های زبانشناختی و اصطلاح‌شناختی به‌قدر کافی دانسته و سنجیده باشد و هم عرصه‌های علمی آن گفتمان فلسفی بخصوص را مدنظر قرار داده باشد(ر. ک. به: نعمت‌زاده، ۱۳۷۷). در ادامهٔ این جستار شرط دوم دربارهٔ اصطلاح پیشنهادی یعنی «تئاترنوشت» موردتوجه قرار می‌گیرد تا بلکه توجه و اقبال اهل علم (دانشگاهیان) و اهل هنر (نخبگان) را به خود جلب کند. بدیهی است بسامد و اصطلاح از سوی تکرار این اصطلاح توسط همین گویشوران تضمین خواهد شد.

۱-۵ ساخت‌واژه «تئاترنوشت»

این واژه از دیدگاه دستور زبان بر اساس ساختار ترکیب-اشتقاق ساخته شده به‌طوری‌که کلمه تئاتر را با مصدر «نوشتن» ترکیب کرده است و ازاین‌رو تمام وجوه اشتقاقی فعل نوشتن در آن صدق می‌کند. یکی از ویژگیهای این اصطلاح این است که با استفاده از امکان اشتقاق‌پذیری زبان فارسی، تمام اشتقاقی بودن واژه ممکن شده است و خوشه‌واژهٔ کامل آن را می‌سازد. تئاترنوشت (اسم آلت و اسم مفعول)، تئاترنویس (اسم فاعل)، تئاترنویسی (اسم مصدر)، تئاترنوشتن (مصدر)، صیغه‌های مختلف این سرواژه است. هم‌چنین ترکیبات دیگری همچون نوشتن برای تئاتر، نوشتن تئاتر، نویسندهٔ تئاتر، نوشتنِ تئاتر و... در این وضعیت اشتقاقی و ترکیبی ممکن است. ساختار این واژه

به‌صورت اسم + صفت مفعولی است که آن را صفت مفعولی مرکب مرخم نیز می‌نامند. صفت مفعولی، ساختار رایج و شناخته‌شده‌ای دارد که بن ماضی به‌علاوه «ه» است. این همان ساختاری است که در صرف بعضی فعلها و فعل مجهول دیده می‌شود؛ مثل گفته، رفته، خوانده، نوشته و... . جالب اینکه در این ساختار گاهی «ه» حذف می‌شود و کلمه بدون «ه» آورده می‌شود؛ مثل خواست خدا این بود.

در ساختار اسم + صفت مفعولی، که یکی از ساختارهای رایج زبان فارسی است، کلمات و عبارات مصطلحی ساخته شده‌است؛ عباراتی مثل خودباخته، گل‌اندوده، پشم‌آلوده، سربه‌فلک‌کشیده، دلباخته و... از این ساختار پیروی می‌کند.

نکته: باید توجه کرد که حذف «ه» از صفت مفعولی در ساختار ترکیبهای صفت مفعولی مرکب مرخم، رفتار مصطلحی در فارسی است؛ عبارتی مثل گل‌آلود، دست‌پخت، زجرکش، خواب‌آلود، رونوشت، خوش‌دوخت، آدمیزاد، پسماند و... از این موارد است.

۲-۵ استدلال سابقه

اولین و شاید معروفترین استدلالی که در دفاع از هر معادل در اصطلاح‌شناسی مطرح می‌شود، استناد به سابقهٔ معادل است. اسم مصدر تئاترنویسی و اسم فاعل تئاترنویس، چه پیش از انتخاب واژهٔ نمایشنامه و چه بعد از آن بارها در مطالعات تئاتر، مطبوعات و زبان شفاهی نخبگان تئاتر به‌کار می‌رفته است. جلال ستاری در مقاله‌ای دربارهٔ ژان ژیرودو و اویی ژووه می‌نویسد: «ژیرودو پس از گفتاری طولانی [...] به توصیف تئاتر فرانسه می‌پردازد که به اعتقاد وی، ویژگی ممتاز و مطلوبش رشتهٔ دوستی گرمی است که **تئاترنویس** و کارگردان را به هم می‌پیوندد»(ستاری، ۱۳۷۷: ٤۳). رضا ارحام صدر در مصاحبه‌ای می‌گوید: «باید ذکر خیری هم از شادروان مهری ممیزان بکنم که بازیگر و نویسنده بسیار باقدرتی بود و اصلاً اصفهان ما یک **تئاترنویس** داشت و آن‌هم ایشان بود که یک مدتی در تئاتر اصفهان کار کرد و بعد ازآنجا استعفا داد و به گروه هنری ارحام پیوست»(انصاف‌نیوز، ۱۳۹۳). محمود دولت‌آبادی در رونمایی از کتاب دیوان نمایش بهرام بیضایی گفته است: «به‌طور رسمی ما سه تئاترنویس داریم: بیضایی، رادی و ساعدی». هم‌چنین مطالعات جمشید ملک‌پور نشان می‌دهد که اسم مصدر تئاترنویسی در دوران مشروطه نیز مورد استفاده بوده است: «در دورهٔ مشروطه در روزنامه‌ها و رسالات از

مناظره‌های منثور با عنوان شیوهٔ **تئاترنویسی** یا چیزنویسی یاد شده است»(ملک‌پور، ۱۳۸۵: ٤٦). خدایار، الهامیان و یوسفیان دربارهٔ شیوه‌های موسوم به تئاترنویسی یا چیزنویسی در دوران مشروطه نوشته‌اند: «در برخی جراید و کتابهای دورهٔ مشروطه از عنوان شیوهٔ **تئاترنویسی** برای مناظره‌های منثور استفاده شده است؛ برای نمونه می‌توان به نقدهای آخوندزاده که خود نمایشنامه‌نویس بوده است و قلم میرزا ملکم‌خان در روزنامهٔ قانون اشاره کرد»(خدایار، الهامیان و یوسفیان کناری، ۱۳۹۰: ۱۰و۹).

۳-۵ استدلال هم‌آوایی و هماهنگی

در واژه‌گزینی، هم‌شمولی و هماهنگی ازنظر صوری و آوایی با ساختار زبان می‌تواند موردنظر باشد. حتی اگر واژگان ساخته شده ازنظر نحوی و دستوری بی‌نقص باشد ولی در زبان خوش‌آوا و خوش‌آهنگ نباشد و با ساختارهای مشابه زبان، هماهنگی صوری و آوایی نداشته باشد، معمولاً بسامد و کاربرد پیدا نمی‌کند؛ اما تئاترنوشت با واژگانی مثل رونوشت، پی‌نوشت و سرنوشت اشتراک صوری و آوایی دارد؛ ازاین‌رو اصطلاح تئاترنوشت، می‌تواند به لحاظ دستوری، صرفی و نحوی به‌عنوان اصطلاحی رایج و پربسامد به‌جای نمایشنامه به‌کار برده شود.

٦. نتیجه‌گیری

اصطلاح نمایشنامه، که به‌جای واژه دخیل و بیگانهٔ «پی‌یس» واژه‌گزینی شده است، یکی از اصطلاحات پربسامد، کاربردی و کلیدی در مطالعات تئاتر و هنرهای نمایشی به شمار می‌آید. با توجه به اینکه این واژه از دید اصطلاح‌شناختی و با تأکید بر عرصه‌های معاصر در گفتمانهای تئاتر، معادلی نامناسب، نارسا و غلط‌انداز برای این مفهوم است و نیز به‌قدر کافی امکان تصرف‌پذیری آن در عرصه‌های مختلف اشتقاقی خوشه‌واژه وجود ندارد، شایستهٔ بازنگری است. این پژوهش با تأکید بر اهمیت تمایز میان اصطلاحات تئاتر و نمایش نشان داده که نمایشنامه درواقع متنی است که برای تئاتر نوشته می‌شود و باید به لحاظ تصرف‌پذیری در خوشه‌واژهٔ اصطلاحات تئاتر قرار داشته باشد؛ ازاین‌رو با تأمل بر جنبه‌های مختلف واژه‌سازی و واژه‌گزینی از دید اصطلاح‌شناختی، اصطلاح «تئاترنوشت» پیشنهاد شده است. بدیهی است هرگونه تغییر در واژگان هر زبان پس از اینکه مورد پذیرش گویشوران آن قرار گیرد، واژهٔ مصطلح

تلقی می‌شود و باید دید که این واژه پیشنهادی چگونه می‌تواند نقش خود را در فرهنگ و گنجینهٔ اصطلاح‌شناختی زبان فلسفی و دانش مطالعات تئاتر ایفا کند.

پی‌نوشتها

1. lexicology
2. Ordinary Language
3. Truseur

٤. نوام چامسکی، فیلسوف و زبانشناس امریکایی معاصر معتقد است در بحث سنت فکری در تحقیقات مدرن، میان «علم» و «فلسفه» تمایز آشکاری نیست؛ چنانکه میان «دانشمند» و «فیلسوف» نیز تمایز شایانی در سطح علم محض وجود ندارد. او از دکارت و نیوتن نام می‌برد که در واقع مطالعات علمی آنها فلسفی و مطالعات فلسفی آنها علمی است. او می‌نویسد: «دکارت یکی از دانشمندان پیشروی عصر خود بود. آنچه را «اثر فلسفی» وی می‌دانیم از «اثر علمی» او جدایی‌ناپذیر است. [این آثار] تنها بخشی از فلسفهٔ او است که به مبادی نظری علم و محدوده‌های دوردست نظریه‌پردازی و نتیجه‌گیری علمی مربوط است [...] اصطلاح «فلسفه» به مفهومی به‌کار می‌رفت که شامل آن چیزی می‌شد که ما آن را علم می‌خوانیم به‌طوری‌که فیزیک فلسفهٔ طبیعی نامیده می‌شد و اصطلاح «دستور فلسفی» به معنی دستور علمی بود»(چامسکی، ۱۳۷۷: ١٤و١٥). درواقع نگرش فلسفی یعنی بررسی عمیق سازوکار و ساختار پدیده‌ها برای رسیدن به واقعیت و راستی آن، حال‌اینکه پس از ترویج نگرش تجربی در مطالعات علمی در نگرشهای عوامانه، میان فلسفه و علم تفاوت به وجود آمد؛ ازاین‌رو برای اینکه دایره گسترده‌تری علم تجربی را افاده کند، «زبان فلسفی» را به معنای زبانی که در تمام حوزه‌های مطالعاتی علمی و گفتمانهای نخبگانی در علم، فرهنگ، هنر و... به کار می‌رود در عوض «زبان علمی» به‌کاربرده‌ایم.

5. Term
6. Terminology

۷. کافی(۱۳٦۳: ۱۹و۲۰) دربارهٔ تأثیر قابل‌ملاحظهٔ فرهنگستان اول می‌نویسد: «درصد بالایی از کلماتی که در آنجا ساخته بودند اکنون در زبان فارسی جاری است. اکنون کمتر کسی به‌جای شهرداری، بلدیه، به‌جای شهربانی، نظمیه می‌گوید. کلمات فرودگاه، هواپیما و گردان بخوبی جاافتاده است و دیگر به نظر ما گفتن جملهٔ «استادیار دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران با دانشجویان خود به آزمایشگاه رفتند» عجیبت نیست، بلکه شنیدن این جمله که «آسیستان پرفسور فاکولتهٔ طب اونیورسیتهٔ تهران با طلبهٔ خود به لابراتوار رفتند»، عجیب و البته مشمئزکننده است».

8. Neology

۹. دیگر علوم مثل پزشکی و روانشناسی مدام دربارهٔ بازنگری اصطلاحات خود کوشیده‌اند؛ به‌عنوان‌مثال روانشناسی دربارهٔ اصطلاح «عقب‌افتادهٔ ذهنی»، بازنگری کرد و اصطلاح «کم‌توان ذهنی» را به‌جای آن برگزید. استدلال روانشناسان بار ارزشی این اصطلاح بود که به‌عنوان حرفی رکیک در میان عامهٔ مردم مصطلح شده و از بار درمانی راهبردهای روانشاختی کاسته بود. برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به:

علیزاده، حمید. ۱۳۸۷. ***تغییر اصطلاح‌شناسی عقب‌ماندگی ذهنی به کم توانی ذهنی***. ماهنامه علوم تربیتی: کودکان استثنایی. ش ۲۸. تهران.

۱۰. دکترین (Doctrine): مجموعه‌ای از باورها، رهنمودها و آموزه‌های توصیفی است که برای مقصودی عملیاتی سازمان یابد و نقش راهنما و چهارچوبی نظری را ایفا کند.

11. Theater: *Metaphorcally, the world of drama and dramatic presentation as distinguisged, e.g., from the world of dance or motion pictures.*

۱۲. در زبان انگلیسی واژه‌های spectator برای فعل نمایش representation و برای هنرهای نمایشی از واژهٔ performative arts استفاده می‌شود.

۱۳. برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به: شکنر، ریچارد. ۱۳۸٦. نظریهٔ اجرا. ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده. انتشارات سمت. تهران.

14. mimesis

۱۵. polymere (فرانسه)، polimero (اسپانیولی)، polimero (ایتالیایی)، polymer (هلندی)، polymer (آلمانی). در عربی نیز به‌صورت «بَلمَره» در آمده است؛ ازاین‌رو فرهنگستان درنهایت در برابر واژهٔ polymer دو معادل بسپار و پولیمر را تصویب کرده است.

۱۶. تصویب واژگان نو از سوی فرهنگستان ایران با انتقاد انبوهی از روشنفکران روبه‌رو شد. صادق هدایت با نوشتن مقالهٔ کوتاهی با عنوان «فرهنگ فرهنگستان» واژه‌گزینی این فرهنگستان را به باد تمسخر و ریشخند گرفت. او دربارهٔ واژهٔ پایان‌نامه نوشته است: «پایان‌نامه= تز بر وزن شاهان‌نامه کتاب معتبری است دربارهٔ پایان و او یکی از پهلوانان ناکام خانوادهٔ شکمپاییان است که با قوم پا بر سران دست‌وپنجه نرم کرده است(هدایت، ۱۳۵٦: ۷۵).

۱۷. رجوع کنید به: فرهنگستان ایران. (۱۳۱۹). واژه‌های نو تا پایان ۱۳۱۹. انتشارات دبیرخانهٔ فرهنگستان ایران. تهران.

۱۸. به‌عنوان‌مثال توجه کنید به ریشهٔ transform که به صورتهای دیگر منتشر می‌شود: transforming/ transformation/ transformer/ transformed

فهرست منابع

ارسطو؛ (۱۳۸۷) ارسطو و فن شعر؛ ترجمه: عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران.

اسلامی، محرم؛ ابهری، سمانه؛ فدایی‌زاده، صفورا؛ (۱۳۹۰) ***واژه‌گزینی و دانش زبانی***. نامه فرهنگستان، ش ٤٧، ص ۱۸۰-۱۵۹.

اصول و ضوابط واژه‌گزینی همراه با شرح و توضیحات؛ (۱۳۸۸) فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران.

انصاف‌نیوز؛ (۱۳۹۳) ***بزرگترین کمدین ایرانی متولد شد***:

http://www.ensafnews.com/9348/بزرگترین_کمدین_ایرانی_متولد_شد

آرتو، آنتونن؛ (۱۳۹۵) تئاتر و همزادش؛ ترجمه: نسرین خطاط، چ چهارم، انتشارات قطره، تهران.
پازکی، شهاب؛ (۱۳۸۹) ***نمایش در ایران***؛ انتشارات دانشگاه پیام نور، تهران.
چامسکی، نوام؛ (۱۳۷۷) ***زبان و مسائل دانش***؛ ترجمه: علی درزی، انتشارات آگه، تهران.
حق‌شناس، علی‌محمد؛ (۱۳۵٦) ***بلوای واژه‌سازی***؛ نگین، ش ۱٤۹، ص ۱۰-۱۲ و ٤٦-٤۹. تهران.
خدایار، ابراهیم؛ الهامیان، مریم؛ یوسفیان کناری، محمدجعفر؛ (۱۳۹۰). ***قابلیت نمایشی مناظره‌های منثور با رویکرد گفت‌وگومحور*** (بر اساس مناظره‌های منثور عصر مشروطه در ایران و قلمرو زبان فارسی در آسیای مرکزی)، نشریه نقد ادبی، س ٤، ش ۱٦، ص ۷-۳٦، تهران.
سمیعی گیلانی، احمد؛(۱۳۷۹) ***ترکیب و اشتقاق دو راه اصلی واژه‌سازی***؛ نشر دانش، س هفدهم، ش ۳، ص ۱۳-۱٦، تهران.
شکنر، ریچارد؛ (۱۳۸٦) ***نظریهٔ اجرا***؛ ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده، انتشارت سمت، تهران.
طباطبایی، علاءالدین؛ (۱۳۸۰) ***ضرورت و موانع واژه‌سازی***؛ نشر دانش، س هجدهم، ش ۱، ص ۲۸-۳۳، تهران.
قادری، نصرالله؛ (۱۳۹۱) آناتومی و ساختار درام؛ چ چهارم، نشر نیستان، تهران.
قنات‌آبادی، مهدیه؛ (۱۳۹۱) ***واژه‌گزینی یا واژه‌سازی***؛ مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، ش ۲۸۱، ص ٦٦٥-٦٥۷، تهران.
کافی، علی؛ (۱۳٦۳) ***گرایش‌های گوناگون در واژه‌گزینی***؛ ماهنامه نشر دانش، ش ۲۵، ص۲۲-۱٤، تهران.
کافی، علی؛ (۱۳۷٤) ***مبانی علمی واژه‌سازی و واژه‌گزینی***؛ نامه فرهنگستان، ش ۲، ص ٤۹-٦۷، تهران.
کیانوش، حسین؛ (۱۳۸۱) ***واژه‌های برابر فرهنگستان ایران***؛ انتشارات سروش، تهران.
ملک‌پور، جمشید؛ (۱۳۸۵) ***ادبیات نمایشی در ایران***؛ ج۱: نخستین کوشش‌ها تا دورهٔ قاجار، چ دوم، نشر توس، تهران.
منصوری، رضا؛ (۱۳٦٤) ***رابطهٔ زبان و تفکر و نقش آن در واژه‌گزینی***؛ ماهنامه نشر دانش، ش ۲۹، تهران.
نعمت‌زاده، شهین؛ (۱۳۷۷) ***استدلال در واژه‌گزینی***؛ نامه فرهنگستان، ش ۱٦، ص ۱۲۸-۱۳٤، تهران.

نعمت‌زاده، شهین؛ (۱۳۸۸) ***سیاست‌های اصطلاح‌شناسی در جوامع زبانی***؛ کتاب ماه کلیات، ش ۱۳۷، ص ٤٧-٤٥، تهران.

نوشین، ابوالحسن؛ (۱۳۸۷) ***هنر تئاتر***؛ انتشارات نگاه، تهران.

هدایت، صادق؛ (۱۳٥٦) ***فرهنگ فرهنگستان*** در علویه خانم (ولنگاری)؛ انتشارات جاویدان، تهران.

یوسف‌زاده، سیاوش؛ (۱۳۸۸) ***فرایند واژه‌سازی و واژه‌گزینی در زبان و ادبیات فارسی***؛ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۹۱، ص ٥٦ و ٥٨، تهران.

Moore, Frank Ledlie & Varchaver, Mary. (1999). ***Dictionary of the Performing Arts***. Contemporary Books. Lincolnwood, Chicago.

Schechner, Richard. (2004). Performance theory. Routledge. New York. NY.

Danan, Joseph. (2014). ***Dramaturgy in 'Postdramatic' Times***. Trans. Ada Denise Bautista, Andrea Pelegri Kristić and Carole-Anne Upton. In: Trencsényi, Katalin and Cochrane, Bernadette (ed.). New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice. New York: Bloomsbury. Pages: xi-xx