گفت که سوفکل را خوانده است و نظریاتی در مورد او دارد اما فیلسوفی به‌نام Heydemann Heinrich (۱۸۸۹-۱۸۴۲) «آنتیگونه» را از دیدگاه فلسفی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که یک‌پارچگی قانون در تاریخ یونان باستان دوپاره می‌شود و بخش مردانه آن که باید از فضیلت‌های دولت دفاع می‌کرده به کرئون، پادشاه خودکامه می‌رسد و حفظ مناسبات خون و خانواده به زن و این گونه می‌شود که می‌توان از «آنتیگونه» به تفسیری میان زن و مرد در رعایت قوانین اجتماعی دست پیدا کرد. گوته که این را می‌شنود لبخندی طنزآمیز می‌زند و می‌گوید، این فیلسوف شاگرد هگل است و مانند او صحبت می‌کند. گوته که همواره منتقد زبان به‌گمان او پیچیده هگل بوده است، می‌افزاید در این جا اصلاً صحبت از این نیست که ایده مبنایی شکل‌گیری تراژدی «آنتیگونه» چیست. به‌عقیده گوته اشتباه است که ما بخواهیم داستانی را براساس یک ایده بنویسیم. ایده را باید در مقالات بازپرداخت و تفسیر کرد و ادبیات باید در پی تاثیر اجتماعی یا تاثیر عاطفی و سرگرم‌کنندگی باشد و سوفکل استادتر از آن است که بخواهد نمایشنامه‌اش را براساس یک عقیده فلسفی بنویسد. ضمن این که اگر بگوییم کرئون پاسدار فضیلت‌های دولت است و آنتیگونه از خون و خانواده دفاع می‌کند، اشتباه است. درک این که کرئون در حال جنایت است، بسیار آسان است و اصلاً این گونه نیست که بگوییم هردو حق دارند. گوته می‌گوید، چون سوفکل سخنوری بسیار برجسته است، هربار که سخن را در دهان یکی از شخصیت‌ها می‌گذارد، احساس می‌کنیم حق با همان شخصیت است اما در پایان اگر بخواهیم قضاوت کنیم؛ کرئون در حال انجام جنایتی دولتی است و هیچ جای دفاعی از او وجود ندارد.

من در این جا دو داستان کوتاه هم ترجمه کرده‌ام که پیوستی بر نگاه به نمایشنامه «آنتیگونه» سوفکل از زوایای گوناگون باشد. یکی از این داستان‌ها «ساعت ادبیات» و دیگری «آنتیگونه برلین» است. در «ساعت ادبیات»، دکتری که استاد ادبیات است به شاگردانش توضیح می‌دهد که در «آنتیگونه» نه کرئون و نه آنتیگونه هیچ‌کدام شخصیت اصلی نیستند بلکه شخصیت اصلی، جنازه‌ای است که حرمت دارد و تحت هیچ شرایطی نباید بر خاک بماند و بر این اساس است که می‌بینیم عقیده محکم گوته که حول محور جنایت دولتی کرئون در ممانعت از دفن جنازه می‌چرخد، با اندیشه آلفرد دُبلین ـ نویسنده این داستان ـ هم‌خوان است. گوته در مورد آنتیگونه سخنی بسیار زیبا دارد که می‌گوید، آنتیگونه شخصیتی آرام و خفته دارد منتها هنگامی که با تضاد مواجه می‌شود، آشتی‌ناپذیری اخلاقی‌اش بروز پیدا می‌کند. تضاد اصلی آنتیگونه با کرئون خودکام است، اما سوفکل برای این که بیداری اخلاقی آنتیگونه به ناگهان ظهور نکند، هوشمندانه، ایسمنه ـ خواهر آنتیگونه ـ را بر سر راه او می‌گذارد و این خواهر، آن انسان میانگینی است که زندگی طبیعی می‌خواهد، از مرگ می‌هراسد و شهامت فداکاری ندارد. بنیان اخلاقی آنتیگونه در پی رویارویی با ایسمنه تجلی پیدا می‌کند و او را برای مقابله آشتی‌ناپذیرانه با کرئون خودکام و دفن جنازه برادر، آماده می‌سازد؛ ولو این که قدرت خودکامانه قانون این دفن را ممنوع کرده باشد.

هاله تقدسی که دور برشت کشیدیم

محمد چرم‌شیر
نمایشنامه‌نویس و مدرس تئاتر:

صحبتم را با اشاره به این نکته آغاز می‌کنم که در ایران از بعد سال ۱۳۴۸، ناگهان نویسنده‌ای به‌نام برتولت برشت کشف شد و دامنه حضورش تا میانه سال‌های ۱۳۶۵ ادامه پیدا کرد اما به‌یکباره بنا بر بسیاری از دلایل ناپدید شد و واقعیت آن است که دیگر پیدا نشد و امروز نمایشنامه‌نویسی ایران ـ مثل دیگر نویسندگانی که فراموش کرده است ـ برتولت برشت را هم از یاد برده است. فراموشی‌ای که دلایل بسیار دارد و در زمانی دیگر که فرصتی برای پرداختن به نمایشنامه‌نویسی ایرانی فراهم باشد، می‌توان به آن نیز پرداخت. درست است که ما در چند وقت اخیر مجدداً با ترجمه‌هایی از برشت مواجه هستیم اما برشت مانند بسیاری دیگر از نمایشنامه‌نویسان که دیگر در ایران مورد اقبال نیستند، فراموش شده است و به‌نظر می‌آید طالبان نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی ترجیح می‌دهند به عناوینی خاص بسنده کنند و دیگر سراغ کندوکاو برای یافتن نمایشنامه‌نویسانی که در برهه‌ای از زمان اسم و رسمی یافتند و تعداد نمایشنامه‌های‌شان که در دانشگاه‌ها، محیط‌های فرهنگی و در جمع نخبگان اجرا می‌شد فراوان بود، نروند. پس ما امروز با یک مفقود طرف هستیم.

نکته اصلی این است که در همان سال‌هایی هم که برشت به‌عنوان یک پدیده و برند در ایران مطرح بود دایره حضور او فقط به یک نوع نگاه و یک ایدئولوژی خاص قدرقدرت محدود شد پس عملاً این فرصت به وجود نیامد که از وجوه دیگری هم به برشت بنگریم. امروز هم که مفقود است و علی‌القاعده همان یک نوع نگاه هم دیگر وجود ندارد که بخواهد فرصتی برای نگاه دوباره به برشت فراهم آورد. همان‌طور که محمود حدادی به‌درستی اشاره کرد این نگاه یک‌سویه و این خیابان یک‌طرفه از برشت در ذهن ما و در ادبیات ما، پدیده‌ای ساخته است که انگار پیش از خواندن آثار برشت، به‌عنوان یک آستانه غیرقابل انکار محسوب‌اش می‌کنیم و فقط از همان منظر به برشت نگاه می‌کنیم؛ گویی هیچ وجه دیگری نمی‌تواند بر آثار او مترتب باشد. این عیب و ایراد نقد ادبی ماست که همیشه در خیابان‌های یک‌طرفه رفت‌وآمد می‌کند. جمگلی نویسندگانی که ادبیات ما با آن‌ها سروکار دارد دچار این عارضه می‌شوند چراکه از جانب ما با نگاهی آستانه‌ای به آثارشان نگریسته می‌شود و این نگاه آستانه‌ای، امکان جوری دیگر و از زاویه‌ای دیگر دیدن را از بین می‌برد. مهم‌ترین عارضه این نوع نگاه آن است که این نویسندگان ـ و در این جا مشخصاً برشت ـ آرام‌آرام دیگر مورد نقد و بررسی قرار نمی‌گیرند و نوعی قداست پیرامون‌شان کشیده می‌شود به‌گونه‌ای که ما به‌عنوان نسل‌های بعدتر اجازه برخورد کردن از زاویه‌ای دیگر، برخورد تازه و انتقاد را به دست نمی‌آوریم.

اگر نگاه دیگری به برتولت برشت داشته باشیم، غیر از آن نگاه آستانه‌ای و ایدئولوژی تثبیت‌شده در ذهن‌مان، به این سوال می‌رسیم که برشت چه تاثیراتی بر نمایشنامه‌نویسی ما گذاشته است. آیا برندشدن او یا به‌عبارت‌دیگر سلبریتی‌شدن‌اش در ادبیات ما، کمکی به ما کرده است تا بهبودی در شیوه نمایشنامه‌نویسی‌مان اتفاق بیفتد یا خیر؟ آن‌چه می‌گوییم صرفاً به‌معنای تاثیرگذاری نیست و باید کمی از تاثیرگذاری جدایش کنیم درحالی‌که متاسفانه در بسیاری از مواقع در مورد صرف تاثیرگذاری و نوع این تاثیر، دچار خلط مبحث می‌شویم. برشت تاثیرش را بر نمایشنامه‌نویسی‌مان گذاشته است و جنسی از نمایشنامه‌نویسی را برای ما به ارمغان آورده که به‌هرحال نشان‌دهنده آن است که از نوع نمایشنامه‌نویسی او تاثیر گرفته‌ایم، اما آیا به نمایشنامه‌نویسی ما کمک هم کرده است؟ من می‌توانم بگویم نه. چرا؟ چون همان تاثیرگذاری و نوع نگاهی که با برشت در نمایشنامه‌نویسی ما شکل گرفته، اجازه نداده است یک نکته را در آثار او متوجه شویم. برشت حرفی برای گفتن دارد و این حرف را در بستر آن‌چه می‌سازد بیان می‌کند. به‌عبارتی، برشتِ نمایشنامه‌نویس به‌دنبال آدم‌هایی که اتفاقات داستان برای‌شان رخ می‌دهد و آن‌ها هستند که بازتاب‌دهنده همه امورند، نمی‌گردد. برشتِ نمایشنامه‌نویس، نه برشتِ ایدئولوگ، آن کاری که با نمایشنامه‌نویسی ما کرد همین بود؛ خود موضوع نسبت به این که موضوع از چه جایی بروز می‌کند و بیرون می‌آید، مهم‌تر است. برای همین آدم‌های برشت تشخص اجتماعی ندارند، تشخص آن‌چه نویسنده می‌خواهد بگویند را دارند، اما این تشخص در سازوکار روابط‌شان عیان نیست و برای همین است که آدم‌هایش نمونه‌ای و مثالی می‌شوند و دسته‌ای می‌شوند که شکل گرفته‌اند تا چیزی برای‌شان اتفاق بیفتد و حرفی بزنند. چیزی که در «آنتیگونه» هم شاهدش هستیم. با این که موافقم فاصله گرفتن برشت از خود و نزدیک‌شدن‌اش به نگاه شاعرانه کسی دیگر در این اثر موجب می‌شود به‌نظر برسد که او کمی و تاحدودی به جست‌وجوی زمینه برای بروز اتفاق برخاسته است و فقط نمی‌خواسته حرفش را بزند، بلکه به جست‌وجوی آدمی که قرار است آن حرف را بزند و موقعیتی که در آن می‌توان چنین حرفی را زد هم برخاسته است، اما همچنان بر مدار خود می‌گردد؛ یعنی کاراکتر می‌سازد بدون آن که به این بپردازد که میان آن کاراکتری که ساخته است و آن کاراکتری که در واقعیت وجود دارد چه نسبت و چه رابطه‌ای برقرار است، چون آن کاراکتر نیست که اهمیت دارد بلکه حرفی که می‌خواهد بزند است که اهمیت دارد و کاراکتری را می‌سازد که آن‌چه برشت می‌خواهد را بگوید و نمونه آن نمایشنامه‌های آموزشی‌اش هستند. این آن‌چیزی بود که تئاتر ما از برشت آموخت. آموخت حرفی وجود دارد که کاراکتری باید برای بیان آن ساخته شود و این ماجرا را تغییر داد و ما به دنبال آن نرفتیم که چه کاراکتری چه حرفی را می‌زند درحالی‌که کاراکترها مهم‌ترند تا حرف‌هایی که می‌زنند؛ چون اگر کاراکتر به‌درستی تعریف نشود حرفی هم که می‌زند، مقام و منزلت ناب خود را پیدا نمی‌کند. این درسی بود که ما از نمایشنامه‌نویسی برشت گرفتیم.

درس دیگرمان این بود که برشت به‌دلیل نوع نگاهش چندان به روایت همان‌طور که اشاره کردم اعتقادی ندارد و برای همین است که از ابتدا قصه را برای ما تعریف می‌کند و می‌خواهد که چندان خودمان را آلوده قصه نکنیم، او همان ابتدا از شروع تا پایان قصه را برای‌مان تعریف می‌کند؛ مثلاً در نمایشنامه «دایره گچی قفقازی»، زنی هست که فرزندی دارد اما گذاشته و رفته است و زن دیگری پیدا شده و فرزند را بزرگ کرده است، حالا زن بعد از مصیبت‌ها به دنبال فرزندش آمده، اما اکنون مادر بچه کیست؟ آن‌که بچه را به دنیا آورده یا آن‌که بچه را بزرگ کرده است؟ این داستان یکی از نمایشنامه‌های برشت است، حالا ببینیم کاراکترها قرار است چه بگویند اما چون کاراکتری برای گفتن حرف‌ها ساخته نشده، پس برشت است که این حرف‌ها را می‌زند و برشت است که کلام‌اش را بر دهان کاراکترهای خود تقسیم می‌کند. این اتفاقی بود که برای دهه‌ها و هنوز هم که هنوز است در نمایشنامه‌نویسی ایرانی اتفاق افتاده است. ما به‌دنبال گوینده نیستیم، به‌دنبال حرف‌هایی هستیم که کسی بزند و انسان‌هایی تمثیلی و استعاری به‌وجود می‌آوریم تا حرف‌های ما را بزنند و کنکاشی برای پیدا کردن کاراکتری که قرار است حرف‌های ما را بزند، کنکاشی برای پیدا کردن گوینده حرف‌ها چندان اتفاق نمی‌افتد. به‌نظر من در «آنتیگونه» هم به‌همین‌صورت است و می‌شود در مورد آن نیز این گونه فکر کرد که انگار سازوکارها مهم‌تر از کاراکترها هستند و برای همین درست است که آنتیگونه می‌خواهد برود، کاری بکند اما کیست که قرار است این کار را بکند، برشت چندان وارد این موضوع نمی‌شود؛ فقط کاراکتری تمثیلی یا استعاری می‌سازد که باید حرف برشت را بزند و این تمثیل‌واره این کار را انجام می‌دهد. این در مورد کرئون و ایسمنه هم صدق می‌کند و برای همین، حرف‌ها هستند که کار می‌کنند و به‌نظر می‌آید که گویندگان‌شان و چرایی این‌که به چه‌دلیل این‌گونه عمل می‌کنند، چندان مدنظر نیست.

من در مورد طریقه‌ای که با برشت در ادبیات نمایشی ما ایجاد شد صحبت می‌کنم، نه در مورد بدی یا خوبی آن. این طریقه می‌تواند برای ما خوب باشد، اگر یک‌بار دیگر برشت را کشف کنیم و می‌تواند برای‌مان بد باشد، اگر دوباره کشف‌اش نکنیم. ما باید در برخورد با هر نویسنده‌ای و این‌جا با برشت، این فرصت را برای خود فراهم آوریم که مقهورانه برخورد نکنیم، مقهور بودن اگر چه در برخورد اولیه بسیار درست است اما مقهور ماندن در برخوردهای تا به‌آخر اصلاً نکته مثبتی نیست و ما در نمایشنامه‌نویسی ایرانی دائماً این مقهورشدگی را از خود نشان داده‌ایم و برای همین است که به آسانی آدم‌هایی در جهان پیدا شده‌اند که ارزش آن‌همه ارزشی را که ما برای‌شان قائل شده‌ایم، نداشته‌اند اما ما هواخوانه و طرفدارانه به دنبال‌شان دویده‌ایم و احتمالاً پررنگ‌ترین نمونه‌اش، امانوئل اشمیت و نمونه جدیدالتاسیس‌اش، فلوریان زلر است. آدم‌هایی که ما به آن‌ها شیفتگی نشان می‌دهیم و از این خیابان یک‌طرفه به خیابان کناری نمی‌رویم تا نگاه دیگری هم به آن‌ها بیاندازیم شاید، این نگاه شیفته‌وار واقعاً برازنده‌شان نباشد. در پایان این‌که نمایشنامه‌نویسی ما به‌دلیل نگاه‌های یک‌طرفهٔ آستانه‌ای، پذیرش شیفته‌وار و تاثیرپذیری بدون آن که بتواند به‌درستی نگاه کند، سال‌های زیادی را از دست داده است.

> **محمد چرم‌شیر**
> **نمایشنامه‌نویس و مدرس تئاتر:**
> **من در مورد طریقه‌ای که با برشت در ادبیات نمایشی ما ایجاد شد صحبت می‌کنم، نه در مورد بدی یا خوبی آن. این طریقه می‌تواند برای ما خوب باشد، اگر یک‌بار دیگر برشت را کشف کنیم و می‌تواند برای‌مان بد باشد، اگر دوباره کشف‌اش نکنیم**

> **فارس باقری**
> **نمایشنامه‌نویس، مدرس و منتقد تئاتر:**
> **ما در ایران، به هیچ عنوان دیگر نمی‌توانیم مانند پیش از انقلاب، مانند دهه ۶۰، دهه ۷۰و... به برشت بنگریم و نیازمند آنیم ـ که نه به‌معناهای پیشین ـ که به مواجهه‌ای نو با برشت بپردازیم و ناچاریم چه در مورد برشت به‌مثابه نظریه‌پرداز، چه در مورد برشت به‌مثابه نمایشنامه‌نویس چنین کنیم**

لزوم مواجهه‌ای دیگرگون با برشت

فارس باقری
نمایشنامه‌نویس، مدرس و منتقد تئاتر:

واقعیت آن است که همان‌طور که در احزاب سیاسی و گروه‌های اجتماعی ما مبنای ارتباط با پدیده‌های بیرونی یا عشق است یا نفرت، یعنی پدیده‌ها را در دوقطبی رادیکالی یا به‌شکلی نفرت‌آور ترک می‌کنیم یا به‌شکلی شیفته‌وار می‌پذیریم‌شان، این رابطه عشق و نفرت در حوزه تئاتر هم دیده می‌شود. رابطه ما با برشت ـ چه پیش از انقلاب، چه پس از آن ـ نیز به همین صورت بوده است. یعنی آن‌جاهایی از کار او را که می‌توانسته است بخشی از ما را بیان و نکات موضوعی و معنایی مدنظر ما را نشان دهد، به‌شکلی عاشقانه دوست داریم خصوصاً اگر پیوندی با گروه‌های سیاسی و اجتماعی برقرار سازد اما با خود برشت، یعنی برشت خالی از این‌ها این‌گونه برخورد نمی‌کنیم. واقعیت این است که تنها ما نیستیم که چنین تفسیر دست دوم یا سطحی‌ای از برشت می‌کنیم یا او را صرفاً متصل به حزبی یا جریانی فکری- سیاسی می‌دانیم و اتفاقاً در خاورمیانه این نگرش به‌شکلی گسترده در مطالعات تئاتر دیده می‌شود. یعنی در تاریخ خاورمیانه هرجا پیوندی با انقلابی یا جنبشی سیاسی دیده می‌شود افراد سراغ برشت رفته‌اند. چراکه به‌نظر، برشت به‌عنوان پدیده‌ای رادیکال با گروه‌های اجتماعی پیوند می‌خورد. این درحالی‌است که در مطالعات اجتماعی و مطالعات تئاتری در آلمان مدتی طولاتی، نزدیک یک‌دهه است که بازگشت به برشت آغاز شده است. دلیل عمده بازگشت به برشت این است که آن‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که ناگزیرند یک‌بار دیگر برشت را بخوانند، نه به این معنا که فهم‌شان غلط بوده است؛ بلکه به این معنا که در جهان تازه نمی‌توانند با تفسیرهای پیشین‌شان زندگی کنند و به‌همین‌دلیل در مطالعات تئاتر پرسش‌های تازه‌ای از برشت می‌کنند. پس کسانی مثل هانس تیس لمانس درواقع بازگشت به بوطیقا یا بازگشت به برشت را در دستور کار مطالعات‌شان قرار داده‌اند. برای این‌که به‌نظرشان اگر سوال‌های پیشین، سوال‌های نسل قبل را مجدداً مطرح کنند احتمالاً با پاسخ‌های متمایزی روبه‌رو خواهند شد و این پاسخ‌ها چون متمایزند مهمند چراکه این‌گونه است که هربار می‌توانیم نسبت خودمان را با جریانی نظری روشن سازیم.

ما در ایران، به هیچ عنوان دیگر نمی‌توانیم مانند پیش از انقلاب، مانند دهه ۶۰، دهه ۷۰و... به برشت بنگریم و نیازمند آنیم ـ که نه به‌معناهای پیشین ـ که به مواجهه‌ای نو با برشت بپردازیم. پس ناچاریم چه در مورد برشت به‌مثابه نظریه‌پرداز، چه در مورد برشت به‌مثابه نمایشنامه‌نویس چنین کنیم. کتاب «آنتیگونه به روایت برتولت برشت و دو داستان»، نوشته برتولت برشت، آلفرد دُبلین و رُلف هخهوت، با ترجمه محمود حدادی، دعوت به این مواجهه دیگرگون است به‌گونه‌ای که می‌تواند ما را در فرم ـ و نه الزاماً فقط در محتوا ـ آن‌طور که محمد چرم‌شیر اشاره کرد، با برشت تازه‌ای مواجه سازد یا در رویکرد او با مصالح و پدیده‌های اجتماعی، عناصر نمایشنامه‌نویسی یا در حوزه دراماتورژی به مواجهه‌ای تازه‌تر برسیم و این‌گونه، امکان تغییر یا فهمی تازه را برای خود ایجاد کنیم. این امکان با بازگشت به نمایشنامه‌نویسی مانند برشت یا نظریه‌پردازی مانند برشت، ضرورتی اجتماعی دارد.

جوایز امی

پیشتازی «جانشینی» و «خرس» در امی

هفتادوپنجمین دوره جوایز امی پس از یک‌سال تاخیر در برگزاری به علت اعتصاب ۱۱۸ روزه نویسندگان و بازیگران هالیوودی و چهارماه پس از موعد مقرر همه‌ساله، شامگاه دوشنبه ۲۵ دی‌ماه با اعلام برندگان در بخش‌های مختلف در سالن پیکاک لس‌آنجلس برگزار شد و سه‌سریال «جانشینی»، «خرس» و «مشاجره» در شاخه‌های مرتبط خود در بخش سریال‌های درام، کمدی و مینی‌سریال بیشترین جوایز را به خود اختصاص دادند. طی این رویداد «جانشینی» و «خرس» هرکدام با شش جایزه پیشتاز شدند و مینی‌سریال «مشاجره» هم پنج جایزه به خانه برد. ازجمله شگفتی‌های بزرگ جوایز امی این بود که دو سریال معروف «بهتره با ساول تماس بگیری» و «تد لاسو»، موفق به کسب هیچ جایزه‌ای نشدند. نامزدهای بهترین سریال درام هفتادوپنجمین دوره جوایز اِمی «اندور»، «بهتره با ساول تماس بگیری»، «تاج»، «خانه اژدها»، «آخرین بازمانده»، «جانشینی»، «نیلوفر سفید» و «جلیقه‌زردها» بودند و «جانشینی» برنده شد. در بخش بهترین سریال کمدی هم «دبستان ابوت»، «بری»، «خرس»، «وظیفه هیئت‌منصفه»، «خانم مایزل شگفت‌انگیز»، «فقط قتل‌های داخل ساختمان» «تد لاسو» و «چهارشنبه» نامزد شدند و «خرس» برنده شد. نامزدهای بخش بهترین مینی‌سریال یا فیلم تلویزیونی هم «مشاجره»، «دامر-هیولا: داستان جفری دامر»، «دیزی جونز و شش نفر»، «فلیشمن به دردسر افتاده» و «اوبی وان کنوبی» بودند که «مشاجره» برنده شد. برای بازیگر نقش اول مرد در یک‌سریال درام جف بریجز برای «پیرمرد»، برایان کاکس و کیران کالکین و جرمی استرانگ برای «وراثت»، باب اودنکرک برای «بهتره با ساول تماس بگیری» و پدرو پاسکال برای «آخرین بازمانده» نامزد شدند و کایران کالکین برنده شد. در بخش بازیگر نقش اول زن در یک سریال درام هم شارون هورگان برای «خواهران بد»، ملانی لینسکی برای «جلیقه زردها»، الیزابت ماس برای «سرگذشت ندیمه»، بلا رمزی برای «آخرین بازمانده»، کری راسل برای «دیپلمات» و سارا اسنوک برای «جانشینی» نامزد شدند و سارا اسنوک برنده شد. نامزدهای بهترین بازیگر نقش اول مرد در یک‌سریال کمدی بیل هدر برای «بری»، جیسون سیگل برای «روان درمانی»، مارتین شورت برای «فقط قتل‌های داخل ساختمان»، جیسون سودیکیس برای «تد لاسو» و جرمی آلن وایت برای «خرس» بودند و جرمی آلن وایت برنده شد. در بخش بازیگر نقش اول زن در یک سریال کمدی کریستینا اپلگیت برای «مرده از نظر من»، راشل برازناهان برای «خانم مایزل شگفت‌انگیز»، کوئینتا برانسون برای «دبستان ابوت» و ناتاشا لیون برای «پوکر فیس» و جنا اورتگا برای «چهارشنبه» نامزد شدند و کوئینتا برانسون برنده شد. نامزدهای بازیگر نقش اول مرد در یک مینی‌سریال یا فیلم تلویزیونی تارون اگرتون برای «پرنده سیاه»، کومیل نانجیانی برای «به چیپندیلز خوش آمدید»، ایوان پیترز برای «دامر - هیولا: داستان جفری دامر»، دنیل رادکلیف برای «عجیب: داستان آل یانکویچ»، مایکل شانون برای «جورج و تامی» و استیون یون برای «مشاجره» نامزد شدند و استیون یون برنده شد. در بخش بازیگر نقش اول زن در یک مینی‌سریال یا فیلم تلویزیونی لیزی کاپلان برای «فلیشمن به دردسر افتاده»، جسیکا چستین برای «جورج و تامی»، دومینیک فیشبک برای «ازدحام»، کاترین هان برای «چیزهای زیبای کوچک»، رایلی کیو برای «دیزی جونز و شش نفر» و الی وانگ برای «مشاجره» نامزد شدند و الی وانگ برنده شد. در پایان جوایز اصلی آنتونی کاریگان برای «بری»، فیل دانستر و برت گلدشتاین برای «تد لاسو»، جیمز مارسدن برای «وظیفه هیئت‌منصفه»، ابن ماس-بچراک برای «خرس»، تایلر جیمز ویلیامز برای «دبستان ابوت» و هنری وینکلر براسی «بری» به‌عنوان نامزدهای بازیگر نقش مکمل مرد در یک سریال کمدی معرفی شدند و ابن ماس- بچراک برنده شد. در بخش بازیگر نقش مکمل زن در یک سریال کمدی الکس بورشتاین برای «خانم مایزل شگفت‌انگیز»، آیو ادبیری برای «خرس»، جانل جیمز برای «دبستان ابوت»، شریل لی رالف برای «دبستان ابوت»، تمپل جونو و هانا وادینگهام برای «تد لاسو» و جسیکا ویلیامز برای «روان‌درمانی» نامزد شدند و آیو ادبیری برنده شد. نامزدهای بازیگر نقش مکمل مرد در سریال درام هم نیکلاس براون برای «وراثت»، مایکل ایمپریولی، تئو جیمز، اف. موری آبراهام و ویل شارپ برای «نیلوفر سفید» و متیو مک فادین، آلن راک و الکساندر اسکارشگارد برای «وراثت» نامزد شدند و متیو مک فادین برنده شد. در بخش بازیگر نقش مکمل زن در یک سریال درام جنیفر کولیج برای «نیلوفر سفید» برنده شد و الیزابت دیکی برای «تاج»، مگان فاهی، سابرینا ایمپاچیاتوره، اوبری پلازا و سیمونا تاباسکو برای «نیلوفر سفید»، رئا سیهورن برای «بهتره با ساول تماس بگیری» و جی. اسمیت-کامرون برای «وراثت» نامزد شدند. نامزدهای بهترین بازیگر نقش مکمل مرد در مینی‌سریال یا فیلم تلویزیونی؛ موری بارتلت برای «به چیپندیلز خوش آمدید»، پل والتر هاوزر وری لیوتا برای «پرنده سیاه»، ریچارد جنکینز برای «دامر - هیولا: داستان جفری دامر»، جوزف لی و جوان مازینو برای «مشاجره» و جسی پلمونز برای «عشق و مرگ» بودند و پل والتر هاوزر برنده شد. در بخش بازیگر نقش مکمل زن در یک مینی‌سریال یا فیلم تلویزیونی هم آنالی اشفورد و جولیت لوئیس برای «به چیپندیلز خوش آمدید»، ماریا بلو برای «مشاجره»، کلر دینز برای «فلیشمن به دردسر افتاده» و کامیلا مورونه برای «دیزی جونز و شش نفر» نامزد شدند و نیسی نش برای «دامر - هیولا: داستان جفری دامر» برنده شد.