DRAMATURGY

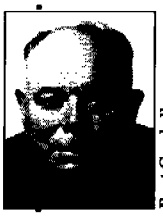
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بخش ویژه

دراماتورژی

دراماتورژی چیست؟*

برت کاردولو/لیون کتس/دیوید کوپلین
مترجم: منصور براهیمی


Bert Cardullo

الف) دراماتورژها وارد صحنه می‌شوند.

دراماتورژ باید وجدان هنری تئاتر خویش باشد؛ او باید به تنظیم خط مشی زیبایی شناسانه ی آن تئاتر کمک کند و وفاداری به اهداف مبیّن آن را تضمین نماید.

برت کاردولو (Bert Cardullo)

اگر به یک واژه نامه رجوع کنید، درخواهید یافت که معنای واژه ی "دراماتورژی" عبارت است از «صناعت یا فنون ساختِ اثر نمایشی که به طور جمعی صورت گیرد»، و "دراماتورژ" به طور ساده به عنوان "نمایشنامه نویس (dramatist) یا نمایشنامه ساز (playwright)[1]" تعریف می شود. حال ما می دانیم که نمایشنامه ساز، "سازنده" یا "به عمل آورنده" (worker)ی نمایشنامه است، نه صرفاً نویسنده ی آن (چنان که کشتی ساز ـ shipwright ـ سازنده ی کشتی است و واگن ساز ـ wainwright ـ سازنده ی واگن). معنای "نمایشنامه ساز" را واژه ی یونانی دراماتورگی (Dramaturgy) (و صورت مقدم آن دراماتورگ) تقویت می کند، چراکه واژه ی یونانی مرکب است از یک ریشه به معنی "عمل یا کار" (drame) و یک پسوند به معنی "فرایند یا طرز کار" (urgy-). در اینجا مفید است که به واژه هایی چون "متالورژی" (metalurgy) - طرز کارِ فلزات ـ و "توماتورژی" (thaumaturgy) ـ طرز کار معجزات و امور خارق عادت ـ بیندیشیم.

اما اجازه دهید به مخاطرات معنای دیگر واژه ی "دراماتورژی" نیز تن دهیم، معنایی که تقریباً به تازگی در تئاتر آمریکا کاربرد پیدا کرده است. در نتیجه ی تصدیق دیرهنگامی که ما از روال تئاتر اروپایی به عمل آورده ایم، «امروزه "دراماتورژی" بر مطالعات چندجانبه ی یک نمایشنامه ی مفروض دلالت می کند: نویسنده، محتوا، سبک، و امکانات تفسیری آن، همراه با پیشینه ی تاریخی، تئاتری و فکری اش». این مطالعات را کسانی هدایت و رهبری می کنند که در تئاتر رپرتواری[2] اروپا، و به آشکارترین شکل در آلمان - که هریک از تقریباً ۱۲۰ تئاتر شهرِ (municipal theatres) آن یک بخش دراماتورژی (dramaturgical department) دارد "دراماتورژ" نامیده می شوند. حرفه ی دراماتورژ در مدت اوج گیری جنبش تئاتر منطقه ای[3] در ایالات متحده پاگرفت و در تئاترهای گروه محور[4] و نیز در آن دسته تئاترهای منطقه ای که غیرتجارتی باقی مانده اند مهم شمرده شد. دراماتورژها، در مقام منتقد مقیم (critic-in-resident) (که به عنوان مدیر ادبی ـ literary manager ـ یا مشاور ادبی ـ literary advisor ـ نیز شناخته شده اند) وظایف متنوعی را انجام می دادند. به بیان کلی، وظایف دراماتورژها عبارت است از: ۱) انتخاب و آماده سازی متن نمایشنامه برای اجرا؛ ۲) مشاوره با کارگردان و بازیگران؛ ۳) تربیت تماشاگر. دراماتورژها، برای به انجام رساندن این وظایف، در مقام متن خوان، مترجم، تاریخ تئاترنویس، اقتباس کننده ی نمایشنامه یا حتی نمایشنامه نویس، دستیار کارگردان و گاه کارگردان کارآموز، منتقد آثارِ در دست اقدام، و شکارچی استعدادها خدمت می کنند.

پس از آن که نمایشنامه ای برای تولید انتخاب شد، دراماتورژ مقیم (resident dramaturg) طی مشارکت با مدیر هنریِ (artistic director) تماشاخانه ی خود، با ترجمه یا ویرایش

متن آن را برای اجرا آماده می کند، اگر نمایشنامه تاریخی پشت سر داشته باشد در تاریخ تولید و اجرای آن به تحقیق و تفحص می پردازد و در خصوص تفسیر متن با کارگردان آن مشارکت می کند. اگر نمایشنامه جدید است نمایشنامه‌نویس در تمرین‌ها حاضر می‌شود، دراماتورژ با نویسنده درخصوص حذف‌ها، بازنویسی‌ها، و آرایش دوباره‌ی صحنه‌ها به بحث می‌پردازد. آماده سازی یک متن کلاسیک از حیث دراماتورژی نباید کاملاً متفاوت از مشارکت در تولید نمایشنامه‌ای جدید باشد. اگر کارگردان بخواهد اثرش نسبت به متن اصیل وفادار باشد، تحقیق و تفحص در تاریخ تولید و اجرا، نسخ گوناگون، و پیشینه‌ی اجتماعی ـ سیاسیِ یک متن کلاسیک می تواند صحت و دقت کار را که به کمک آن زبان، قراردادهای صحنه‌ای و جهان‌بینیِ نمایشنامه‌نویسِ قرون گذشته روی صحنه تحقق می‌یابد افزایش دهد. هرچند می توان متن قدیمی را به یک متن "جدید" برگردان کرد ـ یعنی به آن زبانی معاصر (از طریق ترجمه یا اقتباس جدید)، "برداشتی" باب روز (بعداً بیشتر به این مورد خواهیم پرداخت)، و/ یا اجرای بدیع صحنه‌ای بخشید.

دراماتورژها به تقسیم نقش و انتخاب بازیگر نیز کمک می کنند، و در طول تمرین در موردِ تولیدِ در دست اقدام نقدهای درون سازمانی برای کمک به بازیگران انتخاب شده، کارگردان، و نمایشنامه نویس پیشنهاد می دهند. دراماتورژها برای آن که کارگردان، بازیگران انتخاب شده، و تماشاگران را از تاریخ گذشته‌ی نمایشنامه و اهمیت جاری آن آگاه سازند "گزارش کار علمی" خود را (= پروتکل ـ protocols ـ یا پرونده‌هایی ـ case books ـ حاوی مطالبِ مکتوب یا مکشوف که معطوف به اجرای تئاتر می باشد) جمع‌آوری می کنند، بروشور (program notes)ها را تدارک می بینند، بحث‌های مابعد اجرا را هدایت می کنند، برای مدارس و گروه‌ها، راهنمای مطالعه (study guides) می نویسند، در جامعه، و نیز دانشگاه، به سخنرانی می پردازند، و مقالات پژوهشی و کتاب به چاپ می رسانند. بنابراین، کارگردان به جای دریافتِ صرفِ پس گفت‌ها (post-mortems)ی روزنامه نگاران و تماشاگران مشتاق تئاتر، در طی مشارکت با دراماتورژِ مقیم / منتقدِ درون سازمانی، می تواند "پیش" از شب افتتاح، نقد متن و بازیگری، نظریه‌ی اجرا، و پژوهش تاریخی را در اجرایی از متن تلفیق و یکپارچه کند.

آرتور بالی (Arthur Ballet)، دراماتورژ پیشین تئاتر گاتری (Guthrie Theatre) در مینیاپولیس، زمانی گفت که دراماتورژها پیوسته باید از خود و کسانی که با آن‌ها کار می کنند بپرسند: «اصلاً چرا ما به اجرای نمایشنامه می‌پردازیم و چرا "این" نمایشنامه‌ی خاص را، در "اینجا"، و در "حال حاضر" به اجرا درمی آوریم؟» با این که این نقش ساده‌ای نیست، اما دراماتورژ باید وجدان هنری تئاتر خویش باشد؛ او باید به تنظیم خط مشی زیبایی شناسانه‌ی آن تئاتر کمک کند و وفاداری به اهدافِ مبیّن آن را تضمین نماید.

برای بازگرداندن بحث به سطحی عملی‌تر به گزارش جان لار (John Lahr)، که اکنون منتقدِ تئاتر نشریه‌ی نیویورکر (The New Yorker) است، می پردازیم که گفت شغل او در "تئاتر گاتری" در دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ در درجه‌ی اول به ارمغان‌آوردن متن جدید برای تئاتر و تدارک بروشور بود. اما بعد، وقتی او در مرکز لینکلن (Lincoln Center) به مدیریت جولز ایروینگ (Jules Irving) سمت مدیر ادبی را بر عهده داشت، آنچه را که "کار رضایت بخش‌تر" می نامد به عهده گرفت، و آن عبارت بود از مشارکت با کارگردانان در حین تمرین، نوشتن اشعار لیریک برای آوازهای جدید در برخی نمایشنامه‌ها، اقتباس از آثار کلاسیکی چون "مردم گریز" مولیر، خدمات مشاوره‌ای به طور عام، و علاوه بر آن‌ها نگارش بروشور و به ارمغان‌آوردن نمایشنامه‌های جدیدی چون منظره (Landscape) و سکوت (Silence) از پینتر برای تئاتر. لار می گوید:

* این مقاله ترجمه‌ای است از فصل اول کتاب: What Is Dramaturgy? Edited by Bert Cardullo, NE: American University Studies, 2005, pp. 3-23 که در سه بخش به صورت الف، ب، ج تنظیم گردیده است.

۱ از این به بعد گاهی به جای playwright، "نمایشنامه ساز" خواهیم آورد. دلایل این معادل سازی در مقایسه‌ای که نویسنده کمی بعد می کند روشن خواهد شد. متأسفانه در سرتاسر این مقاله منابع نقل قول‌ها ذکر نشده است. در مواردی که منبع به اعتبار کتاب شناسی انتهای کتاب قابل ردیابی است، به ویژگی‌های کتاب شناختی آن اشاره خواهیم کرد.

۲ - repertory theatre، رپرتوار به مجموعه‌ای نمایشنامه که یک گروه یا شرکت تئاتری برای اجرا آماده می کند اطلاق می شود؛ این نمایشنامه‌ها معمولاً به تناوب یا به نوبت به اجرا درمی‌آیند و بارها احیا می‌شوند. بنابراین تئاتر رپرتواری به تئاتری گفته می شود که چنین روالی را برای تولید خود برمی گزیند.

۳ - regional theatre، به تئاترهای یک منطقه یا ناحیه‌ی خاص اطلاق می شود، یا به تئاترهایی که تک تک یا جمعی، خارج از مراکز اصلی تماشاخانه‌های شهر قرار دارند. در امریکا جنبش تئاتر منطقه‌ای در دهه‌ی شصت آغاز شد و به تمرکززدایی از شبکه‌ی تئاتری این کشور، که در نیویورک مستقر بود، روی آورد.

۴ - ensemble theatres، تئاترهایی که از یک گروه بازیگر در طول یک سال برای بیش از یک نمایشنامه استفاده می کنند.

«بسیار مهم است که تئاتر ها در اماتورژ داشته باشند، و او ترجیحاً کسی است که بتواند اندیشه ورزی انتقادی را با کار عملی تئاتر درهم آمیزد... . منتقدان چیزی دارند که به تئاتر ببخشند. اگر تئاترها خواهان منتقدان بهتری هستند، باید درهای خود را بگشایند... . به گمان من منتقدان باید... این صناعت را از درون بیاموزند به طوری که بتوانند به هنری که مدعی اند عاشق آن هستند خدمت کنند».(۵)

در اماتورژی، به گونه ای که تا اینجا به تعریف درآمد، دارای دو بعد است: نظم و سازماندهی وجوه متعدد فعالیت در تئاترهای رپرتواری، و پژوهش اختصاصی برای تولید و اجرا. **مارتین اسلین** می نویسد علاوه بر کارکردها و وظایفی که در بالا شرح داده شد، بخش های در اماتورژی در آلمان، وظیفه ی طرح ریزی جدول زمانی اجرا را نیز برعهده دارند:

«در اماتورژها نه فقط باید نمایشنامه ها را انتخاب کنند، بلکه باید آن ها را متناسب با شخصیت های شرکت یا گروه خاص خود برگزینند، و از میان نقش های مطلوب سهم منصفانه ای برای همه ی بازیگران اصلی تدارک ببینند... . از کار درآوردن فهرست درهم پیچیده ی بازیگرانِ منتخب در شرکت هایی که ممکن است بازیگران آن در دو تماشاخانه ی متفاوت اما در یک زمان به بازی مشغول باشند، و در همان حال اداره و برگزاری سفر شرکت های سیار به شهرهای کوچک مجاور، طالب استادی فراوان در تنظیم رپرتوار، طرح ریزی تمرین برای بازیگران ذخیره (understudies)، و غیره است... . انیز در بخش در اماتورژی ارپرتوار دقیقاً به گونه ای طرح ریزی می شود که رژیم غذایی متعادلی (متشکل از نمایشنامه های کلاسیک و جدید، هم خارجی و هم داخلی) تهیه بیند و به نیازهای جماعتی از مردم شهر که تئاتر مورد بحث در خدمت آن هاست پاسخ گوید».(۶)

منظره اثر هارولد پینتر

اسلین نتیجه می گیرد که «در اغلب تئاترهای آلمان، مقام در اماتورژِ اصلی از قدرت قابل ملاحظه ای برخوردار است و اغلب حتی بر نفر اول، یعنی مدیر هنری، تسلط دارد».

اما هیچ یک از این تعاریف یا توصیفِ وظایف اهمیت ریشه ای در اماتورژی را آشکار نمی کند. برای تبیین این امر لازم است به دو پرسش پاسخ دهیم: ۱) از چه نظر روال کار در اماتورژی در دست "منتقدانِ" تئاتریِ مقیم، مشابه روال کار آن در تعریف واژه نامه ایِ در اماتورژی، به معنی نمایشنامه نویس یا سازنده نمایشنامه، است؟ و ۲) ایده ی در اماتورژی، با همان معانی چندگانه ی خود دایر بر ساخت، بررسی، و تبیین نمایشنامه ی در دست اجرا، از کجا ناشی می شود؟

پاسخ به پرسش دوم آسان تر است، پس اجازه دهید با آن شروع کنیم: مفهوم مدرنِ در اماتورژی از دوران "روشنگری آلمان"، تقریباً پس از ۱۷۶۵، و به ویژه از نوشته ها و کار **گوتهولت افرائیم لسینگ**، ناشی می شود.

5- Arthur Ballet, "Green Room: Host it at the theatre," Plays and players, 20, No.4 (Jan.1973), pp. 12-13.
در این مقاله لار به بحث از تجربه ی خود در مقام مشاور ادبی برای تئاتر رپرتواری در مرکز لینکلن می پردازد.
6- Martin Esslin, "Giving Playwrights Experience", West Coast Plays, 2 (Feb. 1984), pp. 211-216.

لسینگ ، سیمای اندیشمند آلمان در دوران اوج گیری شهرت ملی ـ ادبی آن کشور در طول چهل سال آخر قرن هجدهم ، در تئاتر مدرن غرب نخستین دراماتورژ به حساب می آید. لسینگ پس از آن که در اوایل زندگی به تحصیل در الهیات پرداخت ، به مطالعات ادبی و نمایشی روی کرد ، نمایشنامه نوشت ، به طور گسترده ای به مسافرت پرداخت ، در "جنگ هفت ساله" (۱۷۶۳ - ۱۷۵۶) خدمت کرد ، و به عنوان منتقد مقیم (یا دراماتورژ) مابین سال های ۱۷۶۷ تا ۱۷۶۹ در "تئاتر ملی هامبورگ" که نخستین شرکت رپرتواری دائم و یارانه دار (subsidized) آلمان بود ، به کار پرداخت . لسینگ ، در مقام دراماتورژ "تئاتر هامبورگ" ، بر گزینش نمایشنامه ها نظارت می کرد ، برای اجرای صحنه ای آن ها توصیه ها و پیشنهادهای لازم را ارائه می داد ، و پاره ای آثار فرانسوی و انگلیسی را ترجمه می کرد ، علاوه بر این ها بر هر نمایشنامه ی اجراشده نقدی می نوشت . با این که موفقیت اجرایی "تئاتر ملی هامبورگ" مورد شک است ، زیرا فقط نزدیک دو سال به طول انجامید ، اما طرح کلی آن برای رشد و گسترش رپرتوار نمایشنامه های جدید ، این تئاتر را واداشت که لسینگ را استخدام کند ، یعنی نمایشنامه نویس ـ منتقدی را که هم دقیقاً متن های جدید را ارزیابی می کند و هم خودش آن ها را می نویسد. در این نوع تعهد نسبت به نمایشنامه های جدید ، و به تئاترهایی که از فشارهای تجارتی آزادند ، تعدادی از تئاترهای آمریکایی که از مشاوران دراماتورژ استفاده می کنند نیز سهیم اند: از آن جمله اند مرکز تئاتر اونیل (O'Neill Theatre Center) ، مارک تیپر فورم (Mark Taper Forum) ، تئاتر رپرتواری ییل (Yale Repertory Theatre) ، "تئاتر گاتری" ، و باشگاه تئاتری منهتن (Manhattan Theatre Club).

مقالات لسینگ درباره ی اجراهایی که در تئاتر او به روی صحنه آمده اند در کتاب دراماتورژی هامبورگ (Hamburg Dramaturgy ، ۱۷۶۹ - ۱۷۶۷) گرد آمده است ، و این سندی است سخت تأثیرگذار که شالوده ی گسست تئاتر آلمان را از نسخه نویسی های سخت گیرانه ی نظریه ی نئوکلاسیک فرانسوی ، با آن علاقه ی خاصش به "قواعد" و "آداب دانی" (decorum) ، پی می ریزد. لسینگ در "دراماتورژی هامبورگ" اهمیت نظریه ی خاص خویش را درمورد نمایشنامه آن هم براساس خوانش خود از **ارسطو ، افلاطون ، هوراس ، کوئینتیلیان** ، و دیگر نویسندگان کلاسیک برمی شمرد. او از شکسپیر به طور اخص و از ادبیات انگلیس به طور اعم علیه ادبیات فرانسوی دفاع کرد ، درنتیجه راه را برای طغیان نویسندگان جنبش "توفان و طغیان"[۷] علیه گذشته هموار ساخت ، و نیز برای ترجمه های ماندگار آ. و. اشلگل (A. W. Schlegel) ، لودویگ تیک (Ludwig Tieck) ، و دختر خودش دوروتئا (Dorothea) از نمایشنامه های شکسپیر در اوایل دهه ی ۱۸۰۰ . دستاورهای لسینگ ، به عنوان ادیبی چندمنظوره ، پژوهشگر ، نظریه پرداز نمایش ، و نمایشنامه نویس می تواند راهنما و معلم هر تئاتر مدرن باشد. سنت او در تئاتر اروپایی قرن بیستم ، که ما در آن چهره های سرشناسی پیدا می کنیم که تاریخ تئاتر را از طریق درهم آمیختن خلاقیت تمام عیار و ذکاوت انتقادی آفریده اند ، استمرار یافته است .

در تئاتر آلمان ، این برشت است که برجسته و شاخص می نماید. "برلینر آنسامبل" او ، از

۷- Storm and Stress نهضت ادبی توفان و طغیان در دهه ی ۱۷۷۰ در میان گروهی از نویسندگان و شاعران جوان آلمان شکل گرفت .... [این نهضت] که نام خود را از نمایشنامه ای به همین نام ، اثر درام نویس آلمانی فریدریش ماکسیمیلیان کلینگر گرفته است عصیانی در برابر قراردادها و اصول جاری ، به ویژه در برابر روح روشنگری و کلاسیسیم بود و اصلاح زندگی اجتماعی و سیاسی و اعطای روحی تازه به ادبیات آلمان از جمله هدف های آن به شمار می رفت . از ویژگی های آن نیز علاقه به طبیعت بود و اعتقاد به نوعی وحدت وجود که شاعران جوان طرفدار این نهضت را به قبول اموری که ورای تعقل باشد می کشانید... . نمایشنامه ی گوتس فون برلیشینگن (۱۷۷۳) [از گوته] بیان زیبای روح این نهضت بود (تلخیص از : عبدعلی رضایی : "واژگان توصیفی ادبیات" ، تهران ، فرهنگ معاصر ، ۱۳۸۲ ، صص. ۱۸ ۳۱۷).

۱۹۴۹ تا به امروز ، یکی از بهترین تصاویر یادگیری و نقد مشارکتی (collaborative) به هنگام کار برای تولید و اجرای تئاتری را طرح و ترسیم کرده است . و ما نباید فراموش کنیم که اوان زندگی هنری برشت در مقام نمایشنامه نویس و نظریه پرداز شامل تعداد زیادی آثار دراماتورژی است ـ نخست به دلیل اجرای او از زندگانی "ادوارد دوم پادشاه انگلستان" در مونیخ (که نگارش مشترک او بود با لیون فویشت وانگر ـ Lion Feuchtwanger)، و سپس ادامه ی کار او در برلین در نیمه ی دهه ی ۱۹۲۰ وقتی دراماتورژ **ماکس راینهارت** و سپس **اروین پیسکاتور** بود. دو تئاتر پیشرو در اروپای امروز ـ یکی Theatre am Halleschen Ufer در برلین غربی (زیر نظر **پتر اشتاین**) و دیگری پیکولو تئاترو (Piccolo Teatro) در میلان (زیر نظر **جورجو استره لر**) ـ از ابعاد دراماتورژیک ساخته و پرداخته ای برخوردارند. چنان که پیش از این گفتیم ، اغلب تئاترهای شهر در آلمان به کارکنان دراماتورژ خود می بالند. و در انگلستان تئاتر خیره کننده ای چون نشنال تیاتر (National Theatre) از مشارکت انتقادی و ممتاز **کنت تایناِن** و بعداً **جان راسل براون** برخوردار بوده است .

لسینگ فقط نخستین دراماتورژ مهم نبود بلکه ، تکرار می کنیم ، نخستین ناقد تئاتر خاص خود و نقش آن نیز در جامعه محسوب می شد. می توان از لسینگ تا برشت سنت دراماتورژی مخالفت جو (oppositional) را دنبال کرد: در آغاز شاهد طرفداری لسینگ از نمایش طبقه ی متوسط علیه نمایشنامه های منحط و اشرافی هستیم ، نمایشی که در مفهوم تعهد سیاسی تئاتر اپیک اگر نه به پایان راه لااقل به سرانجام خود رسید ، و تئاتر اپیک تئاتری بود که برشت به سال ۱۹۲۵ هنگامی که در کنار راینهارت مقام دراماتورژ را در تئاتر برلین داشت می کوشید بدان تحقق بخشد. (در اماتورژهای آمریکایی ، به سهم خودشان ، نمایش جدیدی را پرورانده که بلافاصله مردم پسند یا کاملاً قابل فهم نشد). البته همه ی دراماتورژها به سنت "مخالفت جو" تعلق نداشتند. بسیاری محافظه کار ، یا دست کم حاضر به خدمت بودند ، و به سادگی از اوامر مافوق ها تبعیت می کردند (و این روالی است سابقه دار در میان کارمندان دولت در آلمان !). اما تأثیر گذارترین در اماتورژهای اروپایی مردان مبتکر و صاحب فکری (و در این اواخر زنان) بوده اند که ایده های خود را در باب تئاتر با توصیه ی این یا آن نمایشنامه و یا با نگارش و نیز کارگردانی آن ها پیش برده اند. در حال حاضر دراماتورژهایی از قبیل لسینگ ، **تیک** ، **برام** ، **ایبسن** ، برشت ، **کیپهارت** ، و **هاینر مولر** در درجه ی نخست به عنوان نمایشنامه نویس و / یا کارگردان شناخته شده اند ، واقعیتی که جانشینان آمریکایی آن ها باید به آن توجه کنند.

جایگاه دراماتورژ در زندگی تئاتری او غالباً مرحله ی انتقال بوده است ؛ نمایشنامه نویس یا منتقد جوان اغلب در حالی به عنوان دراماتورژ به خدمت می پردازد که نگارش مقاله و نمایشنامه به نسبت متن خوانی و نظارت بر تمرین سودآوری کمتری دارد. پس شاید کار دراماتورژ را نباید همچون غایتی فی نفسه در نظر گرفت بلکه باید به آن همچون بخشی از آفرینش مشارکتی و منبعی جهت تربیت کارگردان نمایشنامه ، مدیر هنری ، نمایشنامه نویس و منتقد برای آینده نگریست .

البته دراماتورژهای آینده هم لازم است آموزش ببینند. بدون مطالعات پیشینی در باب تاریخ

تئاتر، نقد، نظریه، و ادبیات نمایشی میدان سودمندی آن‌ها برای تئاتر سخت محدود خواهد شد. ویلیام الوود (Ellwood William) در ۱۹۷۰ یادآور شد که «تعداد بسیار کمی از برنامه‌های [آمریکایی] فراغت از تحصیل در تئاتر قادرند دراماتورژهایی برای تئاتر های رپرتواری بسازند». موقعیت در بیست و پنج سال گذشته یا چیزی در این حدود تا حدی تغییر کرده است: "مدرسه‌ی نمایش ییل"، "دانشگاه کالیفرنیا"، در سان‌دیه‌گو، "دانشگاه ماساچوست" در امرست (Amherst)، و "دانشگاه ایالتی نیویورک" در استونی بروک برنامه‌های آموزش عملی دراماتورژی را آغاز کرده‌اند. اما اغلب دراماتورژهای آمریکایی نه در تئاترهای رپرتواریِ (منطقه‌ای) بلکه در تئاترهایی به کار مشغولند که نمایشنامه‌ی جدید تولید می‌کنند. حتی اگر دانشگاه‌های ما در حال حاضر دراماتورژهای پرورش‌یافته‌ای برای تئاترهای رپرتواری، به شیوه‌ی دراماتورژهای اروپایی، تحویل جامعه دهند این پرسش همچنان باقی است: چه‌کسی تئاترهای رپرتواری را برای دراماتورژهای ما آماده خواهد کرد؟

این پرسش ما را به نخستین پرسش بازمی‌گرداند: «به چه طریقی کارِ منتقدِ تئاتریِ مقیم با کارِ نمایشنامه‌نویس، که هر دو با واژه‌ی "دراماتورژی" تعریف می‌شوند، شباهت پیدا می‌کند؟» نیز پاسخ به این پرسش دلایلی را مشخص خواهد کرد برای پاسخ به این که چرا در زمانه‌ی ما دراماتورژی برای حیات تازه بخشیدن به هنرِ تئاتر ضرورت پیدا می‌کند.

اگر دراماتورژ یک نمایشنامه‌نویس است، یعنی سازنده‌ی نمایشنامه؛ و اگر "اجرایِ نمایشی" (play) چیزی است گریزپا که ما نمی‌توانیم هستی آن را با اطمینان و تنها به متن یا به هریک از اجراهایی که یک شرکت یا گروه تئاتری تولید می‌کند نسبت دهیم، پس تعریف دو واژه‌ی مترادف "دراماتورژ" و "نمایشنامه‌نویس" بی‌ثبات و غیرقابل اعتماد می‌شود. اگر ما نمی‌توانیم با اطمینان بگوییم که "اجرای نمایشی" چیست، چگونه می‌توان گفت "نمایشنامه‌ساز" چه چیزی می‌سازد. دست‌کم یک چیز قطعی و یقینی است: نمایشنامه‌نویس (یا دراماتورژ) متن را می‌سازد ـ یعنی او واژه‌هایی را که شخصیت‌ها بیان خواهند کرد می‌نویسد. این واقعیت بنیادی بسیاری را بر آن می‌دارد که اعلام کنند متن نمایشنامه را می‌توان به طرق نامحدودی تفسیر کرد. حتی هستند هنرمندانی تئاتری که اعتقاد دارند متن نمایشنامه چیزی است نزدیک به ماده‌ی خام تا شکل یافته، و بنابراین آن‌ها، در درجه‌ی اول با عمل خلاق کارگردان، باید بدان شکل دهند ـ یعنی آن را تفسیر کنند. این دیدگاه، که موضعی افراطی دارد، کارگردان را به همتایِ خلاقِ نمایشنامه‌نویس ـ و حتی گاه برتر از او ـ بدل می‌کند. و به‌این ترتیب ما غالباً شاهد اجرای نمایشنامه‌هایی هستیم که نام نویسنده را بر خود دارند، اما در واقع تعاریف تفسیری "نویسنده"ای دیگر، یعنی کارگردان، را حمل می‌کنند. این نویسنده‌ی حقیقیِ دیگر، این آفرینشِ آفرینش[۸] متن نمایشنامه از طریق اجرا، نفس اجرا را به اثری یگانه و مستقل در هنر تئاتر بدل می‌کند که در هر مورد ما باید بدین گونه سخن گوییم: «اتللویی دیدم»، یا «من از این "ننه کوراژ" خوشم آمد»، یا «باغ آلبالو"ی آندره شربان (Andrei Serban) آرامش مرا به هم زد».

واژه‌ی کلیدی‌ای که بسیاری از هنرمندان امروز تئاتر برای تعیین یگانگیِ خلاقِ این یا آن اجرا از یک متن نمایشیِ خاص به‌کار می‌برند همانا واژه‌ی برداشت (concept) است. برداشت اجرایی (concept production) همان آفرینش کارگردان (یا هم سخنیِ کارگردان، طراحان و گاه بازیگر اصلی) است، کارگردانی که شأن مؤلف بودنی را که نمایشنامه‌نویس از آن بهره‌مند است طلب می‌کند. هریک از این دو ـ نمایشنامه‌نویس از یک سو، و کارگردان از سوی دیگر ـ ادعا خواهند کرد که اجرای نمایشی را (هرچه که می‌خواهد باشد) "ساخته" اند. بنابراین ما این روزها خود را در حال اندیشیدن به اجراهایی نمایشی می‌یابیم که گویی دو مؤلف

۸ meta creation، پسوند meta پسوندی است که نقد امروز برای آن که پدیده‌ای به‌خوداندیش، به‌خودآگاه، یا به‌خودپرداز را شرح دهد به کار می‌گیرد، مثلاً metadrama می‌شود: نمایش نمایش، تمایش به‌خوداندیش، نمایش در نمایش، یا نمایشی درباره‌ی نمایش. مترجم از برابرنهادی "فرا" (مثلاً فرا-افرینی به‌جای meta creation) به‌دلایل ابهام و به‌دلیل ان که صرفاطفره‌روی از برحمه‌ی دقیق است پرهیز کرد.

ضروری داشته اند: "ادبی" به کمک نویسنده ، و "تئاتری" به کمک هنرمندان اجراکننده . اما کمتر کسی به خود زحمت داده است در خاستگاه و منشأ این پیش فرض تحقیق و تفحص کند. معمولاً اندک کسانی که به تفحص جدی در این خصوص پرداخته اند در دسرآفرین به حساب آمده اند ـ اول توسط اهل ادب و بعد دست اندرکاران تئاتر. آن ها همان منتقدین اند (جماعت رذل !).

یا این که آن ها در اماتورژند ، و برخی از آن ها خود "مؤلف" برداشت هایی اجرایی هستند که نمایشنامه هایی را که سرچشمه ی آن برداشت ها بوده اند تعالی بخشیده اند. اما در اماتورژ ، در همان حال که با "مؤلف" متن مخالفت می ورزد ، و جانشین نمایشنامه نویس می شود ، نگاهبان متن نیز به حساب می آید (فرض بر این است که متنی شایسته ی نگاهبانی وجود دارد). شغل او آن است که وقتی دست به کار نگارش این یا آن نمایشنامه می شود ، و بنابراین تضمینِ انتقالِ تئاتریِ دیدگاه و بینش نمایشنامه نویس ، یعنی "ساختن" نمایشنامه بر صحنه ، به هدف او بدل می شود ، به اندازه ی نمایشنامه نویس (تا حدی که امکان پذیر است) آگاهی داشته باشد: از تاریخ ، جامعه ، فرهنگ ، سیاست ، و نیز از نمایشنامه . و در اینجاست که در اماتورژ در جای خود قرار می گیرد ، هم طرفِ کارگردان را در مقام فوق ستاره (Superstar) می گیرد و هم طرف نمایشنامه نویس را در مقام استادِ سخن (wordsmith)؛ یا برعکس ، هم طرفِ کارگردان را در مقام پلیس راهنمایی ، صرفاً به صحنه آورنده ی متن ، می گیرد و هم طرف نمایشنامه نویس را در مقام مؤلف (auteur). یعنی در رودررویی با تئاتر کارگردانانی که رابطه ی کمی با متون نمایشنامه نویسان دارد و با تئاتر کارگردانانی (یا مدیران صحنه ای ؟) که در انتقال این متون بیش از حد خشک یا غیرتخیلی است در اماتورژ ناچار می شود که میان این دو نوع تئاتر آشتی پدید آورد. دقیقاً یک چنین آشتی ای است که ضرورت پیدا می کند ، آشتی ای که به سختی به دست می آید و تعادل آن لرزان و متزلزل است ، آشتی ای که برای ارتقای نمایش به مقام به حق آن ، یعنی نبض تپنده و هنری این ملت (به عنوان نقطه ی متضاد "شهر نیویورک") ، و نیز برای بازگشت به روش "رپرتواری" در تئاترها (ی منطقه ای) ، و بنابراین برای احیای هنر تئاتر در زمانه ی ما ضرورت پیدا می کند. نه هنر نمایشی (dramatic art) ، نه تئاتری تصویرگرا (ایماژیست) (imagistic theatre) ، و نه هنر اجرا (performance art) ، بلکه هنر تئاتر بودن (theatrical art) ، که الزاماً واژه را با تصویر و عمل وصلت می دهد.

در اماتورژ اگر آفریننده ی خود واژه ها نباشد لااقل سخنگوی واژه هاست ؛ او مدافع ایده و اندیشه در تئاتر ـ و در دنیا ـ است در شرایطی که این دو به گونه ای فزاینده از ایده و اندیشه تهی می شوند؛ و او طرفدار پروپاقرص روح گریزپا اما وصف پذیرِ متون نمایشیِ خوش پرداخت (well-wrought) است ، متونی که او کمک می کند به شکلی زیبا ، و با تغییر شکل های بی پایان ، تجسم پیدا کنند ، و در اجرای تئاتری به گونه ای نافذ بر گوش نشینند. در واقع بدون در اماتورژ تئاتر واقعی وجود ندارد. او معمار و باستان شناس ، کاشف ، انتقال دهنده ، و مفسر حقیقی متن نمایشنامه اعم از باستانی و مدرن است ، نوعی نمایشنامه ساز است برای همه ی اعصار یا برای نقاط عطف سنت نمایشی . رابطه ی در اماتورژ با اجرای نمایشی همچون رابطه ی مکانیک است با اتوموبیل : او احتمالاً آن را نساخته است ، اما می داند چگونه آن را به کار اندازد ، و این توانایی به او امکان می دهد آن را به گونه ای که مناسبت تئاتری اقتضا می کند بازسازی کند. نمایشنامه نویسان ـ و البته کارگردانان و نیز تماشاگران ـ باید سپاسگزار باشند ، و باید این فرصت را مغتنم شمرند. ■

(۱۹۹۴)

ب) دراماتورژ تمام عیار

هدف دراماتورژی حل و فصل تضاد میان اندیشه ورزی (intellectual) و عمل گرایی (practical) در تئاتر، و در هم آمیختن این دو در یک کلِ اندام وار (ارگانیک) است.

لیون کتس (Leon Kats)

Leon Katz

مهارت ها، دانش و تجربیاتی وجود دارد که به اعتقاد من دراماتورژ به هنگام ورود به این حرفه باید از آن ها برخوردار باشد:

۱) نوعی حساسیت انتقادی، همراه با توانایی نگارش مقالات و نقدهای جاافتاده و سنجیده ای که مخاطبان آن نه صرفاً حرفه ای ها و پژوهشگران، بلکه به نسبتی معقول خوانندگان و تئاتر روندگانِ باذکاوت و عموماً آگاه نیز باشند.

۲) دانشی تمام و کمال، و عمیق، از رپرتوار نمایشی که بر مطالعه ی وسیع ادبیات نمایشی، دانش پژوهی، و نقد در همه ی دوره ها و ژانرهای نمایش، با آگاهی از عرصه های تخصصیِ یک دراماتورژ، مبتنی باشد.

۳) توانایی انجام پژوهش دانشگاهی، به علاوه ی تجربه ی عملی در گشتن و پیدا کردن متون، امکانات انتخاب (options)، اطلاعات مربوط به حقوق انحصاری اثر (کپی رایت)، و انتشار و نیز تاریخچه هایی از تولید و اجرای نمایشنامه ها.

۴) توانایی خواندن و ترجمه ی نمایشنامه از ـ در شرایط مطلوب ـ چند زبان بیگانه، و، دست کم، از یک زبان، و حتی توانایی ارزشمندتر اقتباس و ترجمه ی متن در قالب گفت وگوهایِ انگلیسی مناسب صحنه.

۵) توانایی خواندنِ هوشمندانه ی متون جدید، و خلاصه نویسی و ارزیابی آن ها با توانشی حرفه ای.

۶) توانایی کوتاه کردن آگاهانه ی متون، که باید با درک چگونگی انجام آن، بدون آن که منطق متن خراب شود یا ارزش های نمایشی و تئاتریِ ذاتی متن از دست برود، همراه باشد.

۷) برخورداری از تجربه ی کافی برای آماده سازی گزارشِ کارِ علمی دراماتورژ (dramaturg's protocol) ـ یعنی مطالعاتِ پنج بخشی ماقبل اجرا ـ همراه با اصطلاح نامه ای برای متن، جهت ارائه ی اطلاعات لازم به کارگردان و احتمالاً دیگر افراد گروه. بخش ها عبارتند از: الف) پیشینه ی تاریخی، فرهنگی و اجتماعی نمایشنامه؛ ب) اطلاعاتِ زندگینامه ایِ درخور در رابطه با نمایشنامه نویس، به علاوه ی تاریخچه ای از نگارش نمایشنامه و ارزیابی مقام آن در میان مجموعه آثار نویسنده؛ ج) تاریخ انتقادی و اجرایی نمایشنامه، ازجمله گزارشی از مسائلِ متن بنیاد (textual) اثر اصیل (اگر چنین مسائلی وجود دارد) و ارزیابی ترجمه های اصلی (اگر نمایشنامه به زبانی جز انگلیسی نگارش یافته)؛ د)

تحلیل انتقادی و جامع نمایشنامه ، از جمله پیشنهادهای دراماتورژ برای برداشت کارگردانانه ـ طراحانه جهت تولید و اجرای جدید؛ ه) کتاب‌شناسی جامعی از مواد و مطالب مربوط به نمایشنامه : ویرایش‌ها ، رسالات ، مقالات ، نقدها ، مصاحبه‌ها ، مواد ضبط شده ، فیلم‌ها ، نوارهای ویدئویی ، و غیره .

۸) توانایی آماده سازی راهنمای مطالعاتی مفیدی برای پیشینه شناسی ـ اغلب ترجمان چکیده و قابل فهمی از گزارش کار علمی (پروتکل) یا بخش هایی از آن ـ برای آن که در دسترس دانشجویان و تماشاگرانی با هویت "گروهی" قرار گیرد.

۹) تجربه و تخصص کافی در مشارکت با کارگردانان و طراحان برای ایجاد نوعی برداشت اجرایی ، یا ، اگر "برداشت" مشخصی کاربرد پیدا نمی‌کند ، برای دستیابی به نوعی رویکرد به نمایشنامه و بیان روشن اهداف آن در تولید و اجرا.

۱۰) بهره‌مندی از مهارت و تخصص کافی برای شرکت چشم‌گیر در انتخاب بازیگر و طراحی نمایشنامه ، آن‌هم براساس شناخت عمیق دراماتورژ از نمایشنامه ، و براساس بحث های ماقبل اجرا با کارگردان در مورد نحوه ی رویکرد او به نمایشنامه .

۱۱) بهره‌مندی از مهارت و تخصص کافی برای یادداشت برداری دراماتورژیک در طول تمرین (که می تواند برای کارگردان پذیرا ارزش حیاتی داشته باشد) ، و شناخت این که در چه نقاطی از فرایند تمرین یادداشت های او ارزش پیدا خواهد کرد ، این که چه نوع یادداشت هایی در مراحل متفاوت فرایند تمرین مفیدند ، و این که چه نوع یادداشت هایی ارزش سازنده و راه گشا دارند و چه نوعی ندارند.

۱۲) آگاهی دقیق از آداب دانی دراماتورژ در طول تمرین . مهمترین کار دراماتورژ یادداشت برداری در طول تمرین است به گونه ای که حتی الامکان دور از چشم دیگران باشد. او باید آگاه باشد که همان دیدن شخصی که با حرارت یادداشت برمی‌دارد می‌تواند برای کارگردان و بازیگران نگران کننده از کار درآید ، و ممکن است احساس کنند قضاوتی زودرس درمورد کار آنان صورت می گیرد. آنچه بیش از هر چیز در آرام کردن این منبع ناراحتی مفید و مؤثر است ایجاد ، هر چه زودتر ، این احساس در گروه است که دراماتورژ هم بخشی از همان گروه به حساب می آید و مشتاق و نگران همان نتایج مطلوب است . ملاحظات مؤدبانه و شاخص هایی که راهنمای دراماتورژ خواهند بود اینهاست : پرهیز از دخالت دادن و اراده ی خود در کار کارگردان و در تمرین ؛ نشان ندادن یادداشت های خود به هیچ یک از اعضای گروه ، یا بحث نکردن با آن ها ، مگر به خواست یا رضایت کارگردان ؛ پرهیز از نشان دادن واکنش های منفی ، چه در رفتار و چه در گفت و شنود ، نسبت به تلاش کارگردان یا گروه . دراماتورژ ، به اندازه ی هر یک از اعضای دیگر گروه ،

مسئول ایجادِ فضایی سرشار از اعتماد و احترام متقابل در طول تمرین هاست .
۱۳) شناختِ بایدها و نبایدهای حاکم بر اخلاق و رفتار دراماتورژ در طول جلسات مشاوره با کارگردان .
هرچند میان دراماتورژ و کارگردان بحث هایی درمی گیرد ، خواه به طور منظم و رسمی و خواه گاه و بیگاه و غیررسمی ، اما دراماتورژ رأی و نظر خود را فقط به کارگردان پیشنهاد می دهد اما آن را تحمیل نمی کند ، او می فهمد که تصمیم نهایی درمورد همه ی مسائلی که در بحث شکل می گیرد لزوماً با کارگردان است .
۱۴) به هنگام کار با نمایشنامه نویسان ، برخورداری از توانایی تجزیه ی متن ، تحلیل قوت و ضعف ساختاری آن ، و ارائه ی پیشنهادهای سازنده و راه گشا برای تجدید نظر .
۱۵) پختگی و تجربه ی کافی در از آنِ خود کردنِ سبک های نگارش و شکل ها و قالب هایی که بروشور به خود می گیرد (بروشوری که باید برداشت کارگردان را از نمایشنامه و اجرا منعکس کند و زمینه ی مربوط و مناسبی برای نگریستن به نمایشنامه ی در حال اجرا در اختیار تماشاگران ـ و حتی منتقدین ـ قرار دهد) ، و نیز از آن خود کردن مقالاتِ مخصوص بولتن خبری (newsletter articles) ، مصاحبه ها ، و تبلیغات عمومی .
۱۶) تجربه ی کافی در حفظ یادداشت ها برای ضبط های مابعد اجرا و اظهار نظر مکتوب درباره ی آن ها :
گزارش های روزانه ی تولید (production logs) ، تاریخ برنامه های فصلی (season histories) ، ارزیابی های انتقادی پس از اجرا .
۱۷) تجربه ی کارآموزی در تئاتر حرفه ای ، کار کردن در چارچوب نظام نامه ها و خط مشی های آن ، و آشنایی با تشکیلات کلی اداری و مالی آن .
۱۸) مهمتر از همه ، شکوفا کردن "ایده "ی فردی خود برای دستیابی به "نوعی تئاتر" که ، اگر همه چیز بر وفق مراد باشد ، دراماتورژ باید به اتکای آن برنامه ی فصل های رپرتواری را برای پیشبرد این ایده ی خاص طرح ریزی کند؛ و حتی اگر همه چیز بر وفق مراد نباشد ، دراماتورژ باید برای تلاش خستگی ناپذیری جهت نیل به چنین تئاتری ، یا جهت گیری به سوی هدف هنری خود در تئاتری که در آن کار می کند ، عزم و اراده ی استوار داشته باشد . دراماتورژ توأمان ، در همان حال که عقل سلیم خود را به قدر کافی شکوفا می کند تا تشخیص دهد تئاتری که او به استخدام آن درآمده یک شبه خود را با جهت گیری زیبایی شناسانه ی خاص او سازگار نخواهد کرد ، در همان حال آرمان گرایی خود را به قدر کافی حفظ خواهد کرد تا مشتاق و در اندیشه ی آن باشد که تئاتر آرمانی او روزی ، در جایی ، هستی پیدا کند . زیرا دراماتورژی در مقام یک حرفه سرانجام به شکل دادن خط مشیِ هنریِ یک تئاتر ، تنظیم و تنسیق خط مشی هنری آن به گونه ای که در انتخاب رپرتوار به اثبات می رسد ، رویکرد آن به تولید و اجرا ، و جهت گیری های فرهنگی و زیبایی شناسانه ی هنرمندانی که به کار می گمارد روی می کند . ■

(۱۹۸۴)

ج) ده افسانه‌ی موهوم در باب دراماتورژی

David Copelin

ما خوانشی به متن شما می بخشیم که امکان شنیدن آن را برای شما فراهم می کند و می توانید، با راهنمایی ما، بیشتر آن را بسط و گسترش دهید.

دیوید کوپلین (David Copelin)

به تازگی درباره‌ی دراماتورژها و مدیران ادبی حرف‌های یاوه‌ی بسیاری نوشته (و البته گفته) شده است.

نمایشنامه نویسان و کسانی که تظاهر می کنند از علایق آنان حمایت می کنند، از فصلنامه‌ی دراماتیستز گیلد (Dramatist's Guild Quarterly) گرفته تا دراما ریویو (The Drama Review)، و از طریق کن پلی (Play Can)، تیاتر تایمز (Theatre Times)، و حتی امریکن تیاتر (American Theatre) لگدهای محکم و جانانه ای نثار حرفه های در حال شکل گیری ما کرده اند. اگر به سخنان مفسران و گزارشگران گوش سپاریم درخواهیم یافت که قسمت اعظم مدیریت ادبی بی کفایت و نالایق است، و قسمت اعظم کار دراماتورژی، هرچند با حسن نیت صورت گرفته باشد، خراب و افتضاح. بنا به این تعریف، آیا مدیران ادبی و دراماتورژها تأثیر منفی بر صحنه های تئاتر ما داشته اند؟

ادعایی چون «حال که آن ها از طریق شکافی در حواشی تئاتر، یعنی جایی که تخم آن ها را پرورد، خزان خزان به درون رخنه کرده اند» به این استدلال می انجامد که «پس همه چیز می تواند دوباره به حالت "عادی" باز گردد. آیا آن روزهای خوش گذشته را به یاد می آورید که هنرمندانی واقعی چون ما بدون آلوده شدن به اصطلاحات عفنی چون "پروراندن نمایشنامه" شاهکارهای نمایشی می آفریدند؟ ای کاش این مدیران ادبی کودن، این دراماتورژهای احمق، این خرفت های تئاتر، این "صاحبان اندیشه" (خداوند ما را از شر آن ها حفظ کند) این نکته را می فهمیدند و شرشان را کم می کردند! آه، آیا می توان به این امید دلگرم بود؟»

متأسفم. سپر بلا را اشتباه گرفته اید.

ما مدیران ادبی و دراماتورژها آماده ایم که ماهیت و ویژگی خدماتی را که به نمایشنامه نویسان، کارگردانان، تهیه کنندگان، و تماشاگران عرضه می کنیم تعریف و تبیین کنیم. در اغلب موارد، کسانی که بیشتر به علائق خاص خود، و به قلمرو خاص خود، توجه نشان می دهند چنین انتخاب هایی برای ما کرده اند. نتیجه، در اغلب موارد، رخوت دراماتورژیک، ناخشنودی، و تئاتری کسالت بار بوده است. اما بیایید بس کنیم. بیایید انعکاس ناخوشایند مطبوعاتی و رسم و روال غلط را اصلاح کنیم. بیایید افسانه های موهومی را از بین ببریم که پیرامون حرفه های ما، حرفه هایی که به غلط تعبیر شده اند، شکل گرفته است.

■ **افسانه‌ی ۱**: مدیران ادبی و دراماتورژها به نمایشنامه نویسان می گویند که چگونه نمایشنامه‌ی خود را بازنویسی کنند.

واقعیت ۱ : هیچ مدیر ادبی یا دراماتورژی ، با هر نوع ذوق و حساسیتی ، چنین کاری نمی کند. البته ما پرسش طرح می کنیم . بدیهی است که ما بر نتایج و پی آمدهایی که انتخاب نمایشنامه نویس موجب می شود انگشت می گذاریم . ما به فکر مضامین ، طنین ها ، و زمینه ی نمایشنامه هستیم . ممکن است در مورد ساختار بدیل ، بازآرایی صحنه ها ، نیاز نمایشی (نه صرفه جویانه) به شخصیت های بیشتر یا کمتر پیشنهادهایی ارائه کنیم . اما واکنش یا توصیه ی ما بر یک اصل اساسی استوار است : متن به نمایشنامه نویس تعلق دارد. حق انحصاری اثر (کپی رایت) حقی اخلاقی است . تغییرات فقط به دست مؤلف یا با موافقت او اعمال می شود.

همین که نمایشنامه نویس احساس کرد که این اصل را تمامی همکاران او واقعاً پذیرفته اند، پارانویا، بدگمانی و مخالفت مشهور او از بین می رود ، و آنگاه مشارکت واقعی می تواند آغاز شود. این بخشی از حرفه ی دراماتورژ است که بداند این اصل مورد موافقت دو جانبه قرار گرفته و هر دو طرف به آن وفادارند. به عبارت دیگر ، تنها کسی که می تواند نمایشنامه را "بهبود" بخشد نمایشنامه نویس آن است . کارگردان ، دراماتورژ ، بازیگران ، و طراحان ، ذخایر این فرایند به حساب می آیند ، نه عامل مهار و نظارت بر آن .

■ **افسانه ی ۲** : چون دراماتورژها خوانش های صحنه ای (staged reading ، یا نمایشنامه خوانی) را به حد یک فرم هنری ارتقا بخشیده اند ، نمایشنامه نویسان ترغیب شده اند که نمایشنامه های خود را تا سرحد نابودی بسط و گسترش دهند.

واقعیت ۲ : ما همه می دانیم که تاکنون متن خوانی ، سودمندی محدودی داشته است . در بسیاری از تئاترها ، دراماتورژها نمایشنامه خوانی (readings of plays) را برای مشترکان[1] و حتی برای آن دسته مدیران هنری که فرصت خواندن متن ها را ندارند سازمان داده و راه اندازی کرده اند ، اما این بیشتر دست و پا کردن حوزه ی مسئولیتی برای خود است تا گواهی دال بر وجود اعتقادی عمیق به خواندن به مثابه ی جانشینی برای تولید و اجرا.

با این همه برای یک تئاتر خوانش متن ، ارزان ترین راه برای ابراز واکنش مثبت در قبال اثر نمایشنامه نویس است . ما خوانشی به متن شما می بخشیم که امکان شنیدن آن را برای شما فراهم می کند و می توانید ، با راهنمایی ما ، بیشتر آن را بسط و گسترش دهید. این نوعی ازدواج آزمایشی است ، راهی است برای آن که تئاتر به سرمایه گذاران ، نمایشنامه نویسان ، و تماشاگران که به طور جدی به نمایشنامه های جدید علاقه نشان می دهند ، بدون آن که متعهد تولید و اجرای نهایی متن شده باشد ، اطمینان بخشد. این رؤیا و آرزوی مدیر عامل (managing director) است . "اما آیا این کمکی به نمایشنامه نویس می کند؟" شما خود شاهد سوابق شغلی (resums) چه تعداد نمایشنامه نویس بوده اید که در آنجا پنج یا شش خوانش صحنه ای (نمایشنامه خوانی) از یک نمایشنامه ، اما بدون اجرا ، فهرست شده است ؟

استیون دیتس (Steven Dietz) وقتی عبارت "بسط و گسترش تا سرحد نابودی" را وضع کرد چنین منظوری داشت . بعضی متن ها ، پس از خوانش های زیاده از حد ، چنان دسترس پذیر و قابل فهم می شوند که دیگر عملاً دلیلی برای اجرای صحنه ای آن ها باقی نمی ماند. در متن هایی که بیش از حد بسط و گسترش یافته اند همه چیز زیاده از حد واضح می شود. دیگر هیچ رمز و رازی وجود ندارد. دلایلی که ما به اعتبار آن ها در همان وهله ی اول جذب متن می شدیم همراه با برجستگی ها ، زاویه های غریب ، و تأثیر مشخص به ناچار ناپدید می شود.

به اعتقاد من در حال حاضر اغلب مدیران ادبی و دراماتورژها به علامت "بن بست" در این مسیر توجه

۱- subscribers ، "مشترک" کسی است که با پیش خرید بلیطهای تئاتر برای مجموعه ای اجرا ، معمولاً اجراهای یک فصل ، به سازمان تئاتری مورد علاقه ی خود کمک می کند. سازمان نیز به نوبه ی خود از حمایت مالی تماشاگران به قدر کافی مطمئن می شود.

می کنند. خوانش صحنه ای (نمایشنامه خوانی) یک فرم هنری نیست و نمی تواند باشد، زیرا آشکارا از فرایند انکشافی که در تمرین های گسترده حاصل می شود و نیز از آن ارزش هایی که فقط با اجرا قابل انتقال است دوری می جوید. آیا این خود کنایی و طعنه‌آمیز نیست که اوج گیری خوانش صحنه‌ای (نمایشنامه خوانی) به عنوان روش "بسط و گسترش" نمایشنامه آن هم وقتی فقط در مقام خودِ اجرا وقوع می یابد بیشتر دیداری شده است و کمتر کلامی؟ آیا هرگز تلاش شده است که هنر اجرا (performance art) در خوانش صحنه ای به ظهور رسد؟ و تئاتر، گذشته از همه چیز، هنر اجراست.

■ **افسانه ی ۳**: مدیران ادبی و دراماتورژها در طول تمرین همچون صداهای برون نگر (voices objective) عمل می کنند.

واقعیت ۳: در زیر این عقیده امید ناگفته ای پنهان است مبنی بر این که ما اغلب به قدر کافی تجربه نیندوخته ایم که تأثیری جدی بر انتخاب های اجرایی داشته باشیم. اما حضور نداشتن در فرایند تمرین، تظاهر به جدانشینی به شیوه ی خدایان المپ نشین، و از سر لطف به تمرین پیوستن آن هم با دسته ای ورق برای آن که مشتی یادداشت به کارگردان بدهیم، منجر به آزردگی و مقاومت می شود. برون نگری که سرمنشأ آن بی خبری از ریتم های خلاق و روز به روز تمرین است تقریباً همان قدر برای اجرا بی ارزش قلمداد می شود که درون خیزیِ بدون خودانگیختگی و آگاهانه (informed subjectivity).

روی هم رفته، مهم نیست ما چقدر صاحب بینش و بصیرتیم، هرکسی که آماده است به این بینش ها و بصیرت ها به خاطر خود آن ها گوش سپارد کار خیری کرده است. اعتبار ما به عنوان مشاهده گر (observer) نه بر عنوان بلکه بر کارکردمان مبتنی است. وقتی هنرمندانِ دیگر در شب افتتاحیه ما را مستقیماً در طی نخستین برخورد می بینند، ما را به عنوان بخشی از این فرایندِ خلاق، و نه یک مزاحم فضول، می پذیرند. به قول گوردون دیویدسن (Gordon Davidson) «شما دست های خود را آلوده کرده اید». و به قول **وودی آلن** «نود درصد موفقیت ها باعث سرافکندگی است». نه نشستن در پشت توده ی متن ها و نه نوشتن بروشورهای تبلیغاتی (brochur blurbs) برای مشترکین هیچ یک گزینش های جذابی به حساب نمی آیند. آیا ما باید به خود همچون مشاور هنری بنگریم؟ یا به عنوان دیوان سالار؟ در کدام شیوه ما برای تئاتر ارزشمندتریم؟

■ **افسانه ی ۴**: مدیران ادبی و دراماتورژها، در مقام افراد صاحب اندیشه، می خواهند در تئاتر به جای عواطف انسانی گرم، ایده های انتزاعی خشک را بنشانند.

واقعیت ۴: وراجی های احساساتی گرا. آیا هیچ وقت ایده یا اندیشه ای شما را هیجان زده نکرده است؟ آیا ایده یا انگاره ای که تماشاگران، تازه اگر از شخصیت های نمایشی بگذریم، می توانند در آنِ واحد هم به آن بیندیشند و هم آن را احساس کنند، روح شما را تغذیه نمی کند؟ گاهی ایده ها و عواطف با هم به توافق می رسند، گاهی نیز با هم از در ستیز و آویز برمی آیند. پس مسئله چیست؟ آیا واقعاً عواطف عمیق تر و حقیقی تر از اندیشه ها هستند؟ گاه به نظر می رسد که آمریکاییان این اصل را مسلم فرض می کنند، اما در واقع این فقط عادتی است که پایه های آن را برنامه های بد تلویزیونی محکم کرده اند. آیا تجلیل از عاطفه آن هم به قیمت از دست دادن اندیشه، **آدلف هیتلر** را به جهان هدیه نکرد؟ یا **بری منیلو**[۲] را؟ و یا **استیل مگنولیاس**[۳] را؟

نه چنین نیست، هیچ مدیر ادبی یا دراماتورژی نمی خواهد ایده های انتزاعی را به جای عواطف انسانی

۲- Barry Manilow (۱۹۴۳)، خواننده و ترانه سرای آمریکایی، که از دهه ی ۱۹۷۰ با موسیقی آرام راک به شهرت رسید و امروزه نیز همچنان، با تغییر و تحولاتی در سبک، فعال و مطرح است.

۳- Steel Magnolias، کمدی- درامی است درباره ی گروهی زنان جنوبی در شمال غربی لوئیزیانا. فیلم آن، به کارگردانی هربرت راس (Ross Herbert)، بر اساس نمایشنامه ای به همین نام از رابرت هارلینگ (Robert Harling)، با بازیگرانی چون شرلی مک لین و جولیا رابرتز در سال ۱۹۸۹ تولید و پخش شد.

بنشاند، و مسلماً ما نیز این اشتباه عام را نمی‌پذیریم که عواطف انسانی لزوماً "گرم و پرشور"ند در حالی که ایده‌های انتزاعی، یا هر نوع ایده‌ای، لزوماً "سرد و خشک". ما می‌دانیم که چه جنایت‌هایی تحت این معیار جعلی به وقوع پیوسته است. نیز ما لذتِ حاصل از تجسم ایده‌ها را در و با واسطه‌ی هنر نمایشی (art dramatic) تشخیص می‌دهیم، و تقارن و توافق آن‌ها را با عواطف. ما از این که ایده‌هایی داشته باشیم نمی‌ترسیم مشروط بر آن که آن‌ها در شکلی حقیقتاً نمایشی عرضه شوند (نه مانند گوشت در شله‌زرد). دلسوزی به حال تماشاگر، با این فرض که او احمق است و علاقه‌ای به ایده‌ها ندارد، بدترین نوع نخبه‌سالاری (elitism) است.

این نوع نخبه‌سالاری فقط ضدِ اندیشه‌ورزی نیست، بلکه ظالمانه و غیرانسانی است. سم و زهر است.

■ **افسانه ۵**: مدیران ادبی و دراماتورژها چیزی نیستند جز افرادی ناتوان، عشقِ صحنه (stage-struck)، و دارای درجه‌ی "دکترای پادویی" که واقعاً هیچ استعداد هنری خاصِ خود آنان باشد ندارند، و کارشان را به حد مشاغل حقیرانه‌ای چون نمونه‌خوان و منشی پایین می‌آورند.

واقعیت ۵: واقعاً؟ پس درمورد رابرت بلکر (Robert Blacker) و والتر بیلدربک (Walter Bilderback) در تماشاخانه‌ی لاخویا (Lajolla) چه می‌گویید؟ مارک بلای (Mark Bly) و مایکل لاپو (Michael Lupo) در تئاتر "گاتری" چه؟ آن کاتانیو (Ann Cattaneo) در "مرکز لینکلن" چطور؟ یا اَملین گری (Amlin Gray) و میم هانت (Mame Hunt) در تئاتر رپرتواری برکلی (Berkeley Rep)؟ مورگن جِنس (Morgan Jenness) در همه جا؟ و بسیاری نمونه‌های دیگر؟ و البته هستند کسانی که کارشان را به عنوان مدیر ادبی و دراماتورژ شروع کرده‌اند و در حال حاضر تهیه کننده‌اند: آندره بیشاپ (Andr Bishop) در تئاترِ پلی رایتز هورایزنز (Playwrights' Horizons). اوسکار یوستیس (Oskar Eustis) در شرکت تئاتری یوریکا (Eureka). روکّو لندسمن (Rocco Landesman) و جک ویرتل (Jack Viertel) در تئاتر جوجامسین (Jujamcyn). راس وندنبروک (Russ Vandenbrouck) در نورت لایت (Northlight). آیا تلاش می‌کنید که سرمشق و الگوهای حقیقی را ببینید؟

به علاوه، بحث اصلاً بر سر قدرت نیست. "بحث بر سر تأثیر و نفوذ است." در یک تجمع تازه از مدیران ادبی و دراماتورژها، شخصی این پرسش را طرح کرد که آیا ما "مستخدمه"ی دیگر هنرمندان تئاتر هستیم یا نه.

ما مستخدمه نیستیم. ما، اگر خوش‌اقبال باشیم، مستخدمه‌ی "بینش‌های" هنرمندانه، ایده‌ها، چشم‌اندازها و مستخدمه‌ی این هدفیم که تضمین می‌کند تئاتر هم به عنوان سازنده‌ی فرهنگ ما و هم منعکس کننده‌ی آن ضروری باقی خواهد ماند. آیا مدیریت ادبی و دراماتورژی به مشاغل خدمات می‌دهند؟ من حدس می‌زنم چنین است. و چه خدماتی هم!

■ **افسانه‌ی ۶**: دراماتورژها در ارتباط "طبیعیِ" میان کارگردان و نمایشنامه نویس

ما خوانشی به متن شما می‌بخشیم که امکان شنیدن آن را برای شما فراهم می‌کند و می‌توانید، با راهنمایی ما بیشتر آن را بسط و گسترش دهید

(نمایشنامه ی جدید)، و نیز میان کارگردان و متنِ (قدیمی) فضولی بی جا می کنند.

واقعیت ۶: "طبیعی"؟ یا صرفاً از سر عادت؟ جالب است که کارگردانان اروپایی، که به کار با دراماتورژها در خصوص ترجمه، اقتباس، صورت بندی برداشت های اجرایی، و نیز صورت بندی اندیشه ی تئاتری خلاق، عادت کرده اند در استفاده ی شایسته از ما مشکلات بسیار کمتری دارند تا کارگردانان و نمایشنامه نویسان متعددی که در سنت تئاتری آمریکا پرورش یافته اند. کشمکش هایی که در می گیرد گاه ماهیتاً هنری است، که در این صورت سالم است؛ اما گاه این کشمکش ها صرفاً اختلافات ارضی و مرزی است. بسیاری از کارگردانان و نمایشنامه نویسان آمریکایی به گونه ای پرورش یافته اند که به خود همچون آفرینش گر تک و یگانه ای می اندیشند که اگر در فرایند کار کس دیگری را بیش از حد درگیر کنند خصیصه ی فردی آن ها از بین خواهد رفت. آفرین به این فردگرایی پیر چروکیده! اما آیا واقعاً مکتب "جان وین"ی نمایش بارورترین سرمشق برای هر هنرمند تئاتر است؟

خوشبختانه تعدادی گروهِ متشکل از کارگردان ـ نمایشنامه نویس ـ دراماتورژ شکل گرفته است، در درجه ی نخست در میان جوانان و به میزانی کمتر از آن در میان نسل پای بند به سنت. شراکت مطلوب احتمالاً چهار عضو سازنده دارد، و تشکیل می شود از یک نمایشنامه نویس، یک کارگردان، یک دراماتورژ، و یک طراح که در دوره ای بسیار طولانی تر از مدت زمان یک پروژه با هم کار کنند. با این که ساختار جاری تئاترهای ما اغلب مانع این مشارکتِ طولانی مدت می شود، اما این ساختار تغییرناپذیر نیست.

پس این طور نیست، ترس است که در فرایند خلاق واقعاً فضولی می کند. می دانم نمایشنامه نویسی که اجازه نمی دهد جلساتی پیش تولیدی با یک دراماتورژ داشته باشد، ادعا می کند که هیچ گاه هیچ دراماتورژی به درد او نخورده است. نظرتان درباره ی پیشگوییِ خودکام‌بخش (self-fulfilling prophecy) چیست؟ من کارگردانانِ بااستعدادی را می شناسم که از این که نمی توانند آنچه را می اندیشند به زبان آورند احساس حقارت می کنند و به کسانی که زبان آورتر و "اندیشه ورز"تر از آن ها هستند بدگمانند. کارگردانانی از این دست این نکته را درنمی یابند که دراماتورژ حقیقی، در انتخاب میان انبوه هنرمندانی که بیشتر چرب زبانند تا خوش قریحه و بااستعداد، و اندک هنرمندانی که همواره تولید و اجرایشان مؤثرتر از سخنوری آن هاست، ترجیح می دهد با دومی کار کند.

■ **افسانه ی ۷**: مدیران ادبی و دراماتورژها قسمت اعظم روش جاری در تئاتر آمریکا را نمی پسندند. آن ها دوست دارند متن ها و اجراهای ما تئاترنمایانه (theatrical)تر، طنین دارتر، کمتر ناتورالیستی، کمتر پیش پاافتاده، بیشتر آگاه به جهان، و خلاصه بهتر باشند. مگر آن ها نمی توانند درک کنند که این چیزها چقدر استثنایی است؟

واقعیت ۷: نه.

■ **افسانه‌ی ۸**: مدیران ادبی و دراماتورژها صرفاً منتقدینی هستند در چهره‌ای مبدل و حقیر. آن‌ها نمی‌توانند بازیکن یک تیم یا گروه باشند، درک کمی از اجرا (performance) دارند، و همیشه طالب نتایج آنی و قریب‌الوقوع‌اند.

واقعیت ۸: لحظه‌ای که در نمایشنامه‌ی معروف **ساموئل بکت**، استراگون خطاب به ولادیمیر ساکت از برچسب "منتقد!" استفاده می‌کند، لحظه‌ای است که مشکل می‌توان در برابر آن مقاومت کرد. آیا کسی هست که بخواهد مورد انتقاد قرار گیرد؟ اما میان منتقدِ درون ـ سازمانی (in-house critics) و منتقدِ فرایند ـ محور (process critics) تفاوتی وجود دارد، و این دومی از همان ویژگی‌هایی برخوردار است که همه‌ی مدیران ادبی / دراماتورژهای خوب برخوردارند، و همان کسانی هستند که مایکل فاینگلد (Michael Feingold) منتقد برون ـ سازمانی (out-house critics) می‌نامد. نقدهای مطبوعاتی و درون دادِ دراماتورژیک در فرایند گزینشگریِ گروه در طول تمرین و اجرا آشکارا تفاوت‌های مهمی با هم دارند. زمینه و پیشینه‌ی ما هرچه باشد، به زودی خواهیم آموخت که از نقطه نظر علمی منظور از فرایند چیست.

در بهترین شرایط، ما برای اجرا تماشاگری کمال مطلوب به حساب می‌آییم. ما در خصوص متن، اجرای صحنه‌ای، ارزش‌های اجرایی، گزینش‌های بازیگری، فلسفه‌ی نمایشنامه و جایگاه آن در زمینه‌ی هنری‌اش خبره و صاحب‌نظریم. اما همه‌ی این‌ها از تجربه اندوزی ناشی می‌شود.

اما درمورد نتایج آنی و قریب‌الوقوع: دراماتورژهای تازه‌کار، همچون نمایشنامه نویسان و کارگردانانِ تازه‌کار، معروف شده‌اند که خواهان چنین نتایجی هستند. آیا کسی مچ این دسته‌ی دوم را گرفته است؟ این رفتار صرفاً ضایع کردن خود است.

■ **افسانه‌ی ۹**: دراماتورژ چه واژه‌ی زشت و ناخوشایندی است!

واقعیت ۹: البته، ما هم می‌دانیم. سنت دراماتورژی آلمان، با آن که گیرایی و جاذبه‌ی عظیمی برای ما دارد، دارای کاربرد محدودی است زیرا جامعه‌ی ما، اقتصاد ما، و تئاترهای ما بسیار متفاوت از جامعه، اقتصاد و تئاترهای اروپاست. ما هم از این عنوان شغلی رنج می‌بریم. خانم زلدا فیچاندلر (Zelda Fichandler) زمانی به من گفت که واژه‌ی دراماتورژ او را به یاد کسی می‌اندازد که «در یک دست کتاب بزرگی دارد و در دست دیگر چوب دستی بزرگ». زلدا خود مهارت‌های دراماتورژیک وسیعی دارد ـ من همواره رأی او را در هجی کردنِ Setzuan، شهر اسطوره‌ای برشت [در نمایشنامه‌ی "زن خوب ایالت سچوان"] عزیز شمرده‌ام زیرا به زعم او «szechwan (سچوان) مانند یک sneeze (عطسه)[۴] به نظر می‌رسد» ـ با این همه دوست ندارد او را دراماتورژ بنامند. بنابراین ما به واژه‌ای چسبیده‌ایم که تلفظ آن مشکل، تعریفِ آن غیرممکن، و به تمام معنی غیرآمریکایی است، و "فصلنامه‌ی دراماتیستز گیلد" هجی کردن صحیح آن را نمی‌پذیرد. اما یک جنبه‌ی روشن وجود دارد: مادرم هنوز هیچ تصوری از این امر ندارد که من برای گذران زندگی چه می‌کنم.

■ **افسانه‌ی ۱۰**: همواره مدیران ادبی دست اندرکار بوده‌اند، چون بالأخره یک نفر باید این همه نمایشنامه را بخواند، اما دراماتورژی میل گذرا و نامطبوعی است که به سرعت محو می‌شود.

واقعیت ۱۰: نفستان را در سینه حبس نکنید. یا بهتر، بکنید. ■

(۱۹۸۹)

۴ - اشاره به اختلاف نظرهایی است که در تلفظ و املای این واژه در آمریکا وجود داشته است. مثلاً اریک بنتلی عنوان نمایشنامه را چنین ترجمه کرده است:
The Good Woman of Setzuan
زلدا به صدای عطسه که به هنگام وقوع از دهان خارج می‌شود نیز نظر دارد.