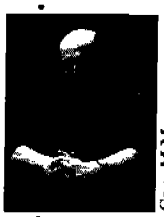
دراماتورژی در کلاس درس:*

آموزش به دانشجویان دوره‌ی کارشناسی که دانش "جو" ندارند

کاری.م.مایزر (۱)
مترجم: بهزاد قادری (۲)


Cary.M.Mazer

چیزی بهتر از رشته‌ی عمومی تئاتر نمی‌تواند آمادگی‌های عمومی برای حرفه‌ی دراماتورژی را فراهم آورد؛ و منطقی است که بگوییم، رشته‌ی عمومی تئاتر دانشجو را برای هیچ شغلی در تئاتر حرفه‌ای به اندازه‌ی دراماتورژی حرفه‌ای مهیا نمی‌کند.

همانند دیگر حرفه‌های تئاتر همچون بازیگری، کارگردانی، طراحی، مدیریت، پژوهش، آموزش، پیش از آن که فارغ‌التحصیل رشته‌ی عمومی تئاتر بتواند بازبردستی به هنر و حرفه‌ی دراماتورژی بپردازد، به آموزش پیشرفته‌تری نیاز دارد، خواه این آموزش با ورود به دوره‌ی کارشناسی ارشد و خواه با به آب و آتش زدن خود در دنیای حرفه‌ای این رشته حاصل شود. با این همه، جنبه‌های چندوجهی آموزش در رشته‌ی عمومی تئاتر، یعنی چیزهایی که می‌توانند زمینه‌ی مفیدی برای آموزش در مدارس تخصصی تئاتر باشند، دروسی چون تحلیل متن، تاریخ تئاتر، ادبیات نمایشی، دراماتورژی (به مفهوم بررسی ساختار دراماتیک متن، نه دراماتورژی به عنوان حرفه)، تاریخ اجتماعی و فرهنگی و غیره، از سلسله مهارت‌های اساسی، ابزار لاینفک و جوهره‌ی کار دراماتورژی به شمار می‌روند. به‌علاوه، حتی تحلیل‌گرترین و درس‌خوان‌ترین دانشجوی دوره‌ی کارشناسی رشته‌ی عمومی تئاتر، چه در دروس و چه در اجراهای عینی، دست کم اندکی با کار تجربی در زمینه‌ی بازیگری، کارگردانی، طراحی و نمایشنامه نویسی درگیر می‌شود و بدین ترتیب، نه تنها طبیعت دستاورد نمایشی نهایی را می‌شناسد، بلکه به ارزش هر یک از مهارت‌های هنری که در شکل‌گیری آن دخیل‌اند پی می‌برد و فرایند شکل‌گیری یک اثر هنری را می‌شناسد و به آن احترام می‌گذارد، که این از اساسی‌ترین ویژگی‌های فکری و زیبایی‌شناختی دراماتورژ است.

با این همه، دانشجویان دوره‌ی کارشناسی رشته‌ی عمومی تئاتر، دست کم در مدتی که همچنان دانشجویند و درس در دراماتورژی می‌خوانند، سد بزرگی بر سر راه یادگیری تجربی و عملی آن دارند: اینان دانشجویند؛ خود را دانشجو می‌پندارند؛ و همانند دانش "جو"ها فکر می‌کنند. بنابراین، یکی از وظایف اصلی استادی که در این سطح دراماتورژی درس می‌دهد اینست که آنان را وادارد به شیوه‌ی دانش "جو"ها نیندیشند.

حالا در این زمینه بیشتر توضیح می‌دهم. هنگامی که در هر درس عادی دوره‌ی کارشناسی برای دانشجویان مشخص می‌کنیم که خود را برای امتحان کلاسی، نوشتن مقاله‌ای در بیرون از کلاس، گزارش شفاهی مطلبی در کلاس، یا مقاله‌ای برای پایان ترم آماده کنند، اینان بی‌درنگ در ذهنشان خوانندگان یا مخاطبان خاصی را برای کارشان مجسم می‌کنند، کسانی مثل خود استاد یا جانشین او، دستیار استاد یا کسی که به آن امتحان نمره می‌دهد. پیش فرض دانشجویان این است که استاد درباره‌ی موضوع بیش از آن‌ها می‌داند و استاد، یا کسی که کار آنان را ارزیابی می‌کند و به آن نمره می‌دهد، می‌خواهد ببیند میزان احاطه‌ی دانشجو بر تکلیف انجام شده تا چه اندازه هم‌سنگ مطالبی است که استاد پیشاپیش بر آن احاطه داشته است. حتی اگر استاد در ساختن موضوع تکلیف نوآوری خاصی به خرج داده باشد - مثل این که از دانشجو بخواهد مطالب تاریخی را به شیوه‌ای نو و جالب تدوین کند یا متنی را تنها بر طبق شرایط اجرایی پرورده در چارچوب قوه‌ی خیال خودش بر صحنه تصور کند - تا تکلیف، به جای استفراغ یا پس دادن مطالب تکراری به تفکر و تحلیل مبتکرانه‌ای نیاز داشته باشد، دانشجو باز هم مقاله یا گزارش شفاهی را با این پندار ارائه می‌دهد که استاد در این باره بیشتر

از خودش می‌داند. حتی جسورترین، خرده‌گیرترین، مغرورترین و سرکش‌ترین دانشجویان دچار چنین پنداری‌اند.

این پیش فرض دانشجویان که استاد بیشتر از آن‌ها می‌داند، در آموزش دراماتورژی مشکل خاصی پیش می‌آورد. یکی از ابزارهای اصلی آموزش دراماتورژی به دانشجویان دوره‌ی کارشناسی این است که در کلاس رابطه‌ی کارگردان- دراماتورژ را در دل رابطه‌ی استاد- دانشجو بگنجانیم، درست مثل کلاس بازیگری که رابطه‌ی کارگردان-بازیگر در دل رابطه‌ی استاد-دانشجو نهفته است. به این ترتیب، در کلاس درس شرایط اتاق تمرین فراهم می‌شود.

این شرایط برای درس دراماتورژی کاملاً میسر نیست. فقط با این هدف که می‌خواهیم مواد خامی برای یک کلاس دراماتورژی فراهم آوریم، نمی‌توانیم همه‌ی کلاس را به اتاق تمرین ببریم، همان طور که نمی‌توانیم با گردآوردن مشتی کارگردان و بازیگر در کلاس درس، برای آن‌ها کلاس تمرین بر پا کنیم. بنابراین، درس دراماتورژی بازآفرینی اتاق تمرین، یعنی جایی که دراماتورژ در کنار کارگردان می‌نشیند و - هر دو - بازیگران را در حین تمرین زیر نظر می‌گیرند، نیست. کلاس دراماتورژی نوعی بازآفرینی اتاق گردهمایی و گفتگوهای پیش از تمرین است که در آن دراماتورژ، کارگردان، طراحان و گروه هنری بر گرد میزی می‌نشینند تا از اندیشه‌های هم درباره‌ی نمایشنامه و اجرای آتی آن آگاه شوند. تکالیف تحقیقی، ارائه‌ی شفاهی مطلب، تهیه‌ی مقالات (مثل بروشور، برپایی نمایشگاه در سالن انتظار، نوشتن خبرنامه برای مشترکین، اطلاعیه‌ی مطبوعاتی، یا فراهم کردن مجموعه‌هایی با اهداف و برنامه‌های آموزشی) که دانشجو آن‌ها را به استاد ارائه می‌دهد، شکل انواع گزارش‌های شفاهی و مطالب کتبی‌ای را به خود می‌گیرند که معمولاً دراماتورژ حرفه‌ای آن‌ها را برای پشتیبانی از کارگردان یا اجرا آماده می‌کند.

تری پالمر (Terry Palmer) در اجرایی از تاجر ونیزی

[گفتیم] دانشجویی که تکلیفی را برای استاد آماده می‌کند معمولاً با این پندار کار می‌کند که استادش درباره‌ی تکلیفش پیشاپیش از او بیشتر می‌داند، اما یک کارگردان در دنیای واقعی حرفه‌ی تئاتر هرگز درباره‌ی دراماتورژ گروه چنین پیش فرضی ندارد. اگر کارگردان پیشاپیش درباره‌ی موضوع خاصی بیشتر از دراماتورژ بداند، دیگر نیازی به کشتن وقت دراماتورژ و نظرخواهی از او ندارد؛ خیلی چیزهای دیگر هستند که می‌توان درباره‌ی آن‌ها از وقت و توان دراماتورژ بهره جست؛ در واقع، «یکی از اولین چیزهایی که دراماتورژ هنگام کارش می‌آموزد این است که وقتش را صرف چیزهایی نکند که کارگردان پیشاپیش از آن‌ها آگاه است.» یک بار من را دعوت کرده بودند که در اماتورژ میهمان اجرای "اهمیت ارنست بودن" در شرکت نور و نمایش مردم (People's Light & Theatre Company) تئاتر باشم. برای کارگردانی آن هم یک کارگردان بریتانیایی را دعوت کرده بودند. او نه تنها در نظام طبقاتی انگلیس و میراث آن بزرگ شده بود بلکه درباره‌ی آن خیلی آگاهی داشت. بنابراین، دیگر لازم نبود من او را در این موارد روشن کنم.[۳] همین سال گذشته و در همین شرکت، کار دراماتورژی اجرای "تاجر ونیزی" را هم بر عهده‌ی من گذاشتند. کارگردانش فضای دهه‌ی ۱۹۲۰ را برای آن انتخاب کرده بود. او نزدیک به یک سال مشغول پژوهش درباره‌ی نظام طبقاتی، سیاست، و جمعیت یهودی‌ها در سال‌های اولیه‌ی حکومت موسولینی بود. بنابراین، می‌دانستم که من دیگر لازم نیست

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Cary M. Mazer, "Dramaturgy in Classroom ...". In Theatre Topics, Volume 13, Number 1, March 2003.

** "جو" نه به معنی جو بنده، بلکه به معنی اندک یا هیچ؛ مثل این گفته حافظ:
در این وادی به بانگ میل بشنو
که صد من خون مظلومان به یک جو.م.

۱ Cary M. Mazer دانشیار هنرهای نمایشی و رئیس برنامه‌ی هنرهای نمایشی دانشگاه پنسیلوانیاست. او دراماتورژ مدعو شرکت تئاتر نور و نمایش مردم (People's Light & Theatre Company) در شهر مالورن (Malvern)، پنسیلوانیا بوده است و از کارهای اخیرش تاجر ونیزی (The Merchant of Venice) است و کار دیگری که در دست دارد، ریش شایلاک: خاطرات یک دراماتورژ یهود (Shylock's Beard: A Jewish Dramaturg's Journal) است.

۲ دانشیار ادبیات نمایشی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۳- اهمیت ارنست بودن (The Importance of Being Earnest, 1895) نوشته‌ی اسکار وایلد (۱۹۰۰ ۱۸۵۴)، نویسنده‌ی ایرلندی است. بنابراین، فرض مایزر این است که این کارگردان باید با بافت اجتماعی-سیاسی انگلیس دوره‌ی ویکتوریا خیلی خوب آشنا باشد. م.

این کار را بکنم. کارهای دیگری بودند که می توانستم وقت و توان و تخصصم را صرف آن ها بکنم.
بنابراین، هدف درس دراماتورژی در دوره ی کارشناسی تنها این نیست که دانشجو را با وظایف دراماتورژ آشنا کند و به بررسی آن دسته مسائل اخلاقی، روش شناختی و حرفه ای بپردازد که دراماتورژ در عمل به جستجوی آن ها می پردازد، این درس باید دانشجو را با آداب و فرهنگ نقشی تازه آشنا کند. بدین معنی که دانشجویان، به جای کار پس دادن به استاد/کارگردان به شیوه ی معمول، یعنی با ارائه ی مطالبی که، صرف نظر از درست یا غلط بودنشان، گمان می کنند استاد درباره ی آن ها بیشتر از خودشان می داند، باید با فرهنگ تهیه ی مطلب، یافتن بینش نو، منابع، مدارک و دیدگاه های متفاوت آشنا شوند، مطالبی که استاد/کارگردان درباره ی آن ها از پیش چیزی نمی داند.
این فرایند، با کار دانشجویان دوره ی کارشناسی ارشد در رشته های علوم انسانی (و یقیناً دانشجویان کارشناسی ارشد رشته های علوم به عنوان اعضای فعال یک گروه آزمایشگاهی) بی شباهت نیست. در این مقطع، از دانشجویان کارشناسی ارشد تازه کار، که در دوره ی کارشناسی در زمینه ی نوشتن مقاله برای مخاطب فرضی استادانشان، که گمان می کردند از خودشان بیشتر می دانند، کارورزی کرده اند، انتظار می رود در اولین درس سمینار خود یاد بگیرند مقالاتی برای خوانندگان فرضی نشریات علمی-پژوهشی بنویسند؛ خوانندگانی که فرض می کنیم درباره ی موضوع به اندازه ی نویسنده نمی دانند. در واقع، دانشجوی کارشناسی ارشد باید با این جنبه آشنا شود که خواننده اش را تشنه ی بینش های تازه ای بپندارد که اینک او، در جایگاه نویسنده، می تواند آن ها را به او منتقل کند.

در درس دراماتورژی دوره ی کارشناسی هم وضع چنین است.

می توانم این را خیلی خوب با ارائه ی نمونه هایی از تدریس خودم نشان دهم. با الهام از دوستان و همکارانم که در مؤسسات خودشان دراماتورژی را در مقطع کارشناسی درس می دهند، از جمله لی دوین (Lee Devin) که در مدرسه ی سوارثمور و جفری پروهل (Geoffrey Proehl) که در دانشگاه پوژه ساند تدریس می کنند، معمولاً سه تکلیف مستمر برای دانشجویان درس دراماتورژی ام تعیین می کنم. اولین دسته از این تکالیف منظم، یک سؤال پژوهشی هفتگی و به صورت "شانس و اقبالی" است، که دانشجو عملاً آن را از داخل کلاهی بر می دارد و یک هفته فرصت دارد که به آن پاسخ دهد. این پرسش ها به شکل سؤالاتی اند که کارگردانان، بازیگران، و طراحان می توانند قبل از تمرین و در جریان آن از دراماتورژ یک اجرا بپرسند: آیا در انگلستان در اواسط قرن نوزدهم یک آقای نجیب زاده در ضیافت شام کتش را در برابر یک بانوی متشخص در می آورد؟ یک سرایدار در نیویورک دهه ی ۱۹۳۰ باید چه روزنامه ای بخواند؟ در لندن، در اواخر قرن هجدهم، چند بار در روز محموله های پستی را به مردم تحویل می دادند؟ کدام طبقه از مردان در اروپا و روسیه ی آغاز قرن بیستم ادوکلن با بوی نعنای هندی می زدند؟ در دوره ی بازگشت (۸۵-۱۶۶۰)، روسپی خانه ها در کجای لندن بودند؟ در دهه های نخست قرن هفدهم، سفر با کشتی از ونیز به قبرس چه مدت طول می کشید؟ پس از آن که یکایک دانشجویان نتیجه ی تحقیقشان را ارائه می دهند، درباره ی موارد استفاده ی بالقوه ی این اطلاعات بحث می کنیم: این اطلاعات درباره ی نشان دادن دنیای اجتماعی نمایشنامه چه کمکی به کارگردان می کند؟ در زمینه ی شناخت شخصیت بازی و دنیای او به بازیگر چه کمکی می کند؟
برای تکلیف دوم، کلاس وظیفه دارد نمایشنامه های فصل تئاتر یک شرکت تئاتری را فراهم کند؛ البته تصمیم گیری در این مورد باید بر اساس مسائلی صورت گیرد که آن ها را در آغاز ترم برای خودمان روشن می کنیم: مسائلی چون کاری که بر دوش شرکت تئاتر گذاشته اند، تعداد افراد گروه تئاتری، مکان، افق هنری،

و شرایط مادی گروه و همین طور ، جامه ی عمل پوشاندن به موضوعی که برای آن فصل روی آن تمرکز می کنیم. از دانشجویان که گروهی کار می کنند ، می خواهیم که هر دو هفته یک بار درباره ی نمایشنامه ای که خوانده اند گزارش کوتاهی به کلاس بدهند و در آن

۱) توضیح دهند که آیا فکر می کنند نمایشنامه انتخابی آن ها برای آن شرکت و مردم آن محل مناسب است یا خیر ؟

۲) نمایشنامه را شرح دهند و نیاز های فنی و نیروی انسانی آن را بر شمارند.

۳) بگویند آیا این نمایشنامه را برای بررسی بیشتر به هیأت مدیره ی هنری (که کل کلاس باشد) توصیه می کنند یا نه ؟

سومین تکلیف منظم که هر دو هفته یک بار و به تناوب پس از گزارش درباره ی نمایشنامه ها می آید ، همان فعالیتی است که برای دانشجویان بسیار حیاتی است ، زیرا باید از این فکر که دانش "جو" اند دوری جویند. به هر گروه یکی از شش وظیفه ی دراماتورژی محول می شود تا درباره ی یکی از سه نمایشنامه ای که برای فصل جاری شرکت تئاتر فرضی مان انتخاب کرده ایم به جستجو بپردازند. اگر کلاس به سه گروه تقسیم شده باشد ، درباره ی هر یک از دو نمایشنامه ، دو دور گزارش خواهیم داشت و در هر نوبت به هر گروه کار دیگری محول خواهد شد ، چنان که تا پایان دوره ، هر گروه یک بار در مورد هر یک از شش وظیفه ی محوله به کلاس گزارش داده باشد. تکالیفی که دانشجویان باید درباره ی آن ها به کلاس گزارش دهند از این قرار است:

۱ - یافتن نسخه های متفاوت ، متون ، چاپ های متفاوت ، ترجمه های گوناگون و غیره.

۲ - بررسی جایگاه نمایشنامه در بافت زندگی نمایشنامه نویس ، حرفه اش ، دیگر آثارش و غیره.

۳ - بررسی دوره ی خاص ، مکان ، شرایط نوشتن نمایشنامه و نخستین اجرای آن ، شامل تصویرپردازی ، شمایل نگاری ، صنایع دستی ، و صور هنری مشابه و غیره.

۴ - بررسی دوره ی خاص ، مکان ، شرایط زمانی - مکانی نمایشنامه (یا اجرای آن) ، شامل تصویرپردازی ، شمایل نگاری ، صنایع دستی ، و صور هنری مشابه و غیره.

۵ - بررسی تاریخچه ی اجراهای بعدی نمایشنامه.

۶ - بررسی پژوهش ها و نقدهای مفید درباره ی نمایشنامه و موضوعات مربوطه.

در واقع ، نمایشنامه هایی که برای فصل فرضی تئاترمان انتخاب می کنم نمایشنامه هایی اند که دانشکده ی خودمان آن ها را کارگردانی می کند و برنامه ی هنرهای نمایشی رشته ی کارشناسی عمومی تئاتر دانشگاه آن ها را عملاً در آن سال بر صحنه می برد. به همین دلیل ، من از کارگردانان این سه نمایشنامه دعوت می کنم به کلاس هایم بیایند تا نقش سه کارگردان فرضی را بازی کنند و به گزارش دانشجویان گوش دهند. هر گروه ، برای تکلیف کتبی نهایی ، درباره ی یکی از سه اجرای فرضی مطالب تفسیری تهیه می کند ، مطالبی از قبیل بروشور و یاداشتی درباره ی نمایشنامه ، برپایی نمایشگاه پوستر در سالن انتظار یا چیزهایی درباره ی اجرا ، بریده هایی برای بروشور یا خبرنامه برای مشترکین ، پوشه ی مطالبی که باید برای مطبوعات ار سال شود ، موادی که باید برای گروه های مدارس و آموزگاران آن ها بفرستند و دیگر چیزها. غالباً در پایان ترم یا سال تحصیلی ، این طرح های درسی نهایی را در دل برنامه ها یا نمایشگاه پوسترِ سالن انتظار که باید برای اجراهای واقعی آماده شوند می گنجانیم.

از شما وظایفی که
درامانورژ بر عهده دارد یکی
کمک به کارگردان است که
دریابد خودش
و شرکت نمایشی اش
با این متن خاص
که برای اجرا در تئاتری خاص
برای مخاطبی خاص
و در زمانی خاص
انتخاب کرده اند
می خواهند چه "قصه" ای
بسازند

حرفه‌ی دراماتورژی مثل بازی بیست سؤالی است؛ از خیلی جهات دراماتورژها بیش از آن که پاسخ دهند باید بپرسند و، مستقیماً یا غیر مستقیم وجوه فکری و زیبایی شناختی مورد نظر کارگردان، طراحان و بازیگران را در پیوند با متن با دقت بکاوند

بازی روزگار این که، وقتی کارهای محوله به دانشجویان بیش از پیش و مستقیماً در اجراهای واقعی کاربرد دارند، منظورم اجراهایی است که همکارانم در طول فصل جاری بر صحنه می‌آورند، به خوبی می‌بینم که چگونه دانشجویان همانند دانش‌"جو"ها فکر می‌کنند، که چگونه به جای افزودن بر دانش کنونی کارگردان با آوردن مطالب، بینش‌ها و منابع تازه‌ای که یافته‌اند، باد به غبغب می‌اندازند که به استاد/کارگردان‌شان چیزهایی را می‌گویند که او پیشاپیش آن‌ها را می‌داند. چاره‌ی این درد این است که این دانش "جو"ها را از راه دیگری برانگیزیم. به عنوان مثال، هنگامی که درباره‌ی یک نمایشنامه و پیوند آن با دامنه‌ی گسترده‌ی کار نمایشنامه‌نویس و دیگر آثارشان گزارش تهیه می‌کنند، ممکن است گروه دراماتورژی اطلاعاتی ارائه دهد که برای مخاطبی که یادداشت و بروشور را می‌خواند مفید باشد، اما استاد/کارگردان این مطالب را پیشاپیش بداند. برای حل این شیوه‌ی کار، از همکارانم می‌خواهم دو هفته پیش از ارائه‌ی گزارش‌ها به کلاسم بیایند، تا هنگام تعیین کار برای گروه‌ها کمکم کنند. کارگردان به آن‌ها چیزهایی از این دست می‌گوید: کارهایی که در نظر دارم با این نمایشنامه انجام دهم از این قرارند؛ چیزهایی که دانستنشان کمکم می‌کند این‌هایند؛ چیزهایی که می‌خواهم برایم تحقیق کنید این‌هایند. با این همه، حتی با راهنمایی مستقیم از سوی کارگردان، غالباً گروه‌های دراماتورژی در کلاس سعی می‌کنند با گفتن چیزی‌هایی که کارگردان یا من از پیش می‌دانیم، خودشان را برای ما عزیز کنند.

اجرایی از نمایش برین، نوشته کاریل چرچیل

یک راه برای تشویق دانشجویان که همچون دانش "جو"ها نیندیشند این است که نوعی کار دراماتورژی به آن‌ها بدهیم که در اجرای فرضی (یا واقعی) به نتیجه‌ای ملموس بینجامد. دو سال پیش، همکارم، مارشا فرگوسن (Marcia Ferguson) آماده می‌شد تا نمایشنامه‌ی عرش برین (Cloud Nine) اثر کاریل چرچیل (Caryl Churchill) را بر صحنه ببرد. قرار بود این اجرا محملی باشد برای دانشجویان سال آخر که برای پایان نامه‌ی بازیگری‌شان در این نمایشنامه بازی می‌کردند. این گروه شامل چهار زن و دو مرد بود که پیشاپیش به عنوان بازیگران گروه انتخاب شده بودند. باید دو یا سه نفر دیگر به این گروه افزوده می‌شدند که قرار شد آن‌ها را با آزمایش بازیگری، که همه می‌توانستند در آن شرکت کنند، انتخاب کنند. ولی نقش خاصی که هر یک از بازیگران پایان نامه‌ای باید بر عهده می‌گرفتند هنوز تعیین نشده بود. چرچیل در یادداشتی که بر نمایشنامه و نحوه‌ی اجرای آن نوشته، توصیه می‌کند همان گروه بازیگرانِ پرده‌ی اول - که [ماجرای آن] در آفریقای مستعمره‌ی انگلیس رخ می‌دهد - نقش چهره‌های پرده‌ی دوم را هم بازی کنند. این پرده در لندن معاصر رخ می‌دهد و در آن خیلی از چهره‌های پرده‌ی اول باز ظاهر می‌شوند، با این تفاوت که در این فاصله بیست و پنج سال پیر شده‌اند. چرچیل توصیه می‌کند که خیلی از نقش‌های پرده‌ی اول را باید بازیگران جنس مخالف آن نقش بازی کنند، یعنی نقش **بتی** را مرد، نقش **ادوارد** را زن،

نقش **جوشوآ**، نوکر آفریقایی، را هنرپیشه‌ای سفید پوست برعهده بگیرد. اما او این نکته را که کدام چهره در پرده‌ی اول باید نقش کدام چهره در پرده‌ی دوم را بازی کند، بر عهده‌ی کارگردان می گذارد. بدین ترتیب، کار افراد یکی از گروه‌های دراماتورژی این شد که درباره‌ی ترفندها و طرح‌های ممکن برای دو-نقشی کردن بازیگران فکر کنند. به علاوه، چرچیل این اثر را در سال ۱۹۷۹ برای گروه تئاتری جوینت استاک (Joint Stock Theatre Group) نوشته بود؛ حالا ما از این گروه خواستیم برای زنان نقش‌هایی بیش از پیشنهاد خود نویسنده بیابند. اگر بازیگر مردی که در پرده‌ی اول نقش بتی را بازی می کرد، نقش ادوارد را که در پرده‌ی دوم بالغ شده بازی کند چه اتفاقی می افتد؟ اگر او به جای این کار نقش **مارتین** یا **جری** را بازی کند چه؟ آیا باید نقش کودکی به نام **کتی** را که در پرده‌ی دوم بر صحنه می آید، همان طور که چرچیل آن را مجسم کرده، یک مرد بازی کند یا یک زن؟ اگر نقش **هری بگلی** در پرده‌ی اول را زنی به جای مرد بازی کند چه؟ ادوارد در پرده‌ی اول لباس زنانه می پوشد؛ حالا اگر از منظر نمایشی به اجرا نگاه کنیم، آیا همجنس باز بودن هری با لباس زنانه پوشیدنش به خوبی رمزنگاری می شود؟ خب، اگر این کار را بکنیم، آن وقت آیا همجنس گرایی **الن** در پرده‌ی اول که تنها نقش همجنس گرا با لباس مردانه است، از مسیر اصلی اش منحرف نمی شود؟ آیا آن را خدشه دار نمی کند؟ اگر نقش جوشوآ را به جای مردی سفیدپوست زنی سفیدپوست بازی کند چه؟ آن وقت، بهتر است در پرده‌ی دوم چه نقشی به این زن بدهیم؟

برای تهیه‌ی گزارش در مورد این تکلیف - یعنی کار روی این متن، برای این کارگردان، در این هفته‌ی معین - دانشجویان یکی از گروه‌های دراماتورژی کلاس با موفقیت دانش "جو" بودن را پشت سر گذاشتند و دراماتورژ شدند. اینان به کارگردان زن این نمایشنامه مطالبی را که او از قبل می دانست ارائه ندادند، بلکه ابزاری را برایش فراهم آوردند که او برای تجسم و آفریدن یک اثر نمایشی به آن ها نیاز داشت.

از شمار وظایفی که دراماتورژ بر عهده دارد یکی کمک به کارگردان است که دریابد خودش و شرکت نمایشی‌اش با این متن خاص، که برای اجرا در تئاتری خاص، برای مخاطبی خاص و در زمانی خاص انتخاب کرده‌اند، می خواهند چه "قصه" ای ساز کنند. پس از آن که دراماتورژ به آنان کمک کرد تا این "قصه" را دریابند، باید به همه‌ی کسانی که دست اندر کار این اجرا هستند کمک کند تا این "قصه" را بگویند. در مورد "عرش برین"، گروه دراماتورژ نه تنها انواع طرح ها و ترفندهای دو- نقشی را برای کارگردان فراهم آورد، بلکه او را واداشت به مضامین [و دلایل] بالقوه‌ی انتخاب بازیگران برای این نقش ها بیشتر بیندیشد. به طور مثال، اگر او بازیگری که نقش ادوارد را در پرده‌ی اول بازی می کند برای نقش **ویکتوریا** در پرده‌ی دوم در نظر بگیرد، آن وقت درباره‌ی هویت جنسی آدم ها فلان "قصه" ی بالقوه را خواهیم گفت؛ اگر بازیگری که در پرده‌ی اول نقش **کلایو** را بازی می کند برای نقش مارتین در پرده‌ی دوم در نظر بگیریم، آن وقت درباره‌ی پدرسالاری "قصه‌ی" ی بالقوه‌ی دیگری را خواهیم گفت. بدین ترتیب، دانشجویان دراماتورژ داشتند کارگردان را مجبور می کردند تا آنچه را که **الن س. دسن**، پژوهشگر و کارشناس **شکسپیر** می گوید در نظر داشته باشند. او در کتاب "بازنویسی شکسپیر: متن، کارگردان، و اجراهای مدرن"، آن جا که درباره‌ی انتخاب های ممکن برای کارگردانان معاصر در زمان برصحنه کشیدن متون نمایشی دوره‌ی **الیزابت و جکوبین** بحث می کند، هر گزینه و تصمیم گیری کارگردان را "داد و ستد نابرابر" و "برچسب ارزشی" او می نامد.

(Dessen, 2002, pp. 3-4)

کارگردانان، دراماتورژ ها، و دیگر هنرمندان وابسته به تئاتر باید در چارچوب واقعیت‌های ملموس تئاتر، بودجه، شرکت تئاتری و مخاطبانشان کار کنند؛ استادان هم در فن تدریسشان باید چنین کنند. امسال، به دلایل مختلف، بخش برنامه های هنرهای نمایشی دانشگاه من اجراهایی که در دانشکده کارگردانی شده باشد را کم تر از گذشته بر صحنه می آورد. تازه، اجرای پایان نامه های رشته‌ی بازیگری که دانشکده‌ی ما قرار است آن ها را

کارگردانی و برای بهار امسال آماده کند، بر عهده‌ی یکی از [خانم‌های] همکار ماست که در ترم جاری به مرخصی رفته است. به همین دلیل، این خانم نمی‌تواند به کلاسم بیاید و گزارش‌های دراماتورژی اثری را که قرار است کارگردانی کند بشنود؛ بنابراین امسال، به عنوان کاری تجربی، فصل تئاتر فرضی من سه نمایشنامه‌ی واقعاً فرضی دارد. برای کار کلاسی سه نمایشنامه‌ی باکائه (Bacchae) اثر **اوریپید**، سرهنگ باربارا (Major Barbara)، اثر **برنارد شاو**، و ارثیه‌ی ووی سی (The Voysey Inheritance) اثر هارلی گرنویل-بارکر (Harley Granville-Barker) را برگزیده‌ام. قصدم از چنین انتخابی نشان دادن پیوند این نمایشنامه‌ها با هم بوده است. به طور مثال، هم زمانی تألیف و پیوند ساختار و درونمایه بین دو نمایشنامه‌ی شاو و گرنویل-بارکر؛ حضور رگه‌ای از باکائه و شور دیونیزوسی در سرهنگ باربارا؛ این واقعیت دارد که نقش **ردولفوس کوزین** بر اساس شخصیت گیلبرت موری (Gilbert Murray) طراحی شده است و آن بخش از باکائه که در پرده‌ی دوم سرهنگ باربارا نقل می‌شود از ترجمه‌ی اوست؛ و دیگر این که، در آن روزگار، گرنویل-بارکر نقش کوزین را بازی کرده بود. امیدوارم همه‌ی این‌ها در این ترم برای دانشجویانم روشن شود. دست بر قضا دارد دستگیرم می‌شود که تکلیف دادن به گروه‌های دراماتورژ در کلاس برای ارائه‌ی گزارش درباره‌ی نمایشنامه‌ها به من و نه به کارگردانان واقعی و درگیر تهیه‌ی نمایش‌های واقعی، عملاً دارد در راه بازگشت من به اهداف آموزشی عادی آموزگاران سخت گیر را که از دانشجویانشان می‌خواهند فکر نکنند بلکه فقط دانش "جو" باشند هموار می‌کند.

اریک و جنی شیفر استیون (Eric & Jenny Sheffer Stevens) در اجرایی از "ارثیه ووی سی" به کارگردانی ایرن لوئیس (Iren Lewis)

یک روز پیش از این که این مقاله را بنویسم، افراد یک گروه دراماتورژی درباره‌ی خلائی که در پایان باکائه است گزارش خود را در کلاس خواندند و در آن ترجمه‌های مختلف از این نمایشنامه را با هم مقایسه کردند. من، به دلایلی که هنوز بر آن‌ها روشن نیست، خواسته بودم کار را با ترجمه‌ی **گیلبرت موری** آغاز کنند. آن‌ها باید ترجمه‌ای را پیشنهاد می‌کردند که خودشان برای اجرای فرضی ما مناسب می‌یافتند. دانشجویان این گروه به این نتیجه رسیده بودند که باید ترجمه‌هایی را که زبانی قدیمی، متکلف، نغز، یا ادبی دارند کنار بگذارند. دانشجویان برای این کارشان از یکی از منتقدان معاصر موری شاهد آورده بودند که ترجمه‌ی او را به خاطر پیروی از سبک مکلف **سوینبورن** (۱۹۰۹-۱۸۳۷)، شاعر انگلیسی، رد کرده بود. آن‌ها پیشنهاد می‌کردند که به جای آن، ترجمه‌ی پال وودراف (Paul Woodruff) را انتخاب کنیم، آن هم به خاطر روشنی و محاوره‌ای بودن زبان، قابلیت اجرا، معاصر بودن و بازسازی اختیاری مرثیه‌ای که **آگاوه** در هنگام جمع‌آوری تکه پاره‌های تن پسرش، **پنتئوس**، می‌خواند (این بخش در ترجمه‌های دیگر نیست). دلیل دیگرشان این بود که **دیونیزوس** در پایان ماجرا همه‌ی چهره‌های دیگر را مجازات می‌کند. ولی من از آن‌ها پرسیدم، «از کجا بدانیم کارگردان ما می‌خواهد اجرایش معاصر و ساده باشد؟ اگر کارگردان بخواهد عمداً سبکی متعالی با زبانی قدیمی یا آئینی برای اجرا انتخاب کند چه؟ اگر کارگردان عملاً بخواهد به سبک سوینبورن کار کند چه؟»

البته ما پاسخ به این پرسش‌ها را نمی‌دانیم، و نمی‌توانیم هم بدانیم، زیرا کارگردانی واقعی با ما نیست و قرار هم نیست در این ترم یا ترم آینده در برنامه‌مان نمایشی را بر صحنه ببریم. اما، چون روال کار در ترم جاری چنین

است، دانشجویان فرصت خیلی بهتری دارند تا با گذر از مرحله‌ی دانشجویانی که همچون دانش‌"جو"ها می‌اندیشند به مرحله‌ی دراماتورژهای واقعی برسند. من از آن‌ها پرسیدم، «چطور می‌توانیم بفهمیم کارگردان چه در سر دارد؟" یا، «اگر این کارگردان فرضی‌مان واقعاً وجود می‌داشت، باید از او چه چیزهایی می‌پرسیدیم تا بفهمیم او می‌خواهد چه "قصه"ای را به مردم "بگوید؟» حرفه‌ی دراماتورژی از خیلی جهات مثل بازی بیست سؤالی است؛ دراماتورژها بیش از آن که پاسخ دهند باید بپرسند و، مستقیماً یا غیر مستقیم، وجوه فکری و زیبایی شناختی مورد نظر کارگردان، طراحان، و بازیگران را در پیوند با متن با دقت بکاوند. آن وقت پاسخ به هر پرسش یک سلسله پرسش‌های دیگر، و به همراه آن‌ها، یک سلسله پیشنهادهای دیگر را برمی‌انگیزد. به طور مثال، اگر می‌خواهید دنیای کهن و آیینی را مجسم کنید، آن وقت "این" ترجمه ایست که باید از آن استفاده کنید؛ ولی اگر می‌خواهید از "آن" ترجمه استفاده کنید، و اگر می‌خواهید چنین دنیایی را مجسم کنید، آن وقت آیا باز هم می‌خواهید آگاوه پاره‌های پیکر فرزندش را جمع آوری کند؟

در آغاز کلاس روی تخته می‌نویسم، " چرا برای این درس سرفصلی نداریم؟" البته برای این درس سرفصل وجود دارد؛ ولی این سرفصل شامل توضیح اهداف و روش‌های کاری‌مان است، با نمایی کلی از تکالیف یکایک گروه‌ها و تعدا دفعاتی که باید در کلاس گزارشی ارائه دهند، و نه یک سلسله موضوعات مدون برای خواندن و بحث کردن در کلاس. به آن‌ها توضیح می‌دهم که در آغاز هر جلسه، همین پرسش را روی تخته می‌نویسم، با این امید که دانشجویان کلاس ناگهان به پاسخ دست یابند.

اجرای "سرهنگ باربار"، نوشته برنارد شاو در تئاتر سان خوزه

البته، پاسخ این است که مثل تمرین بازیگری، کاری که قرار است در یک کلاس انجام شود بر شالوده‌ی مطالب کلاس‌های پیشین استوار است و این از راه‌های پیش‌بینی ناپذیر به‌دست می‌آید. پاسخ دیگر این است که سلسله پرسش‌های بعدی که باید مطرح شوند تنها زمانی پیش می‌آیند که پرسش‌های قبلی را خوب فهمیده و برای آن‌ها پاسخ‌های مشروطی یافته باشند. دیگر این که "کار از کار زاده می‌شود"، پرسش است که پرسش دیگری را پیش می‌کشد، و تکلیف است که به تکالیف تازه‌ای دامن می‌زند، تا بر موضوع چیره شویم، تا "قصه"ای را از دل متنی بیرون بکشیم تا با آن یک اجرای هنری جان بگیرد.

همین که دانشجو این را در کلاس از [آن] خود کند، که غالباً در مقطعی از ترم نیز چنین می‌شود، آن وقت است که دیگر، دانشجویان مثل دانش‌"جو"ها نمی‌اندیشند بلکه مثل دراماتورژها اندیشه را "می‌ورزند". ■

منابع و مآخذ:

Dessen, Alan C. Rescripting Shakespeare: The Text, the Director, and Modern Productions. Cambridge: Cambridge UP, 2002.