Michael Bigelow Dixon

Liz Engelman

گفت‌وگوی دو دراماتورژ درباره‌ی این که چرا در این حرفه‌اند و چه چیز آن را دوست دارند

دراماتورژ به چه عناصری از نمایش توجه دارد؟*

لیز انگلمن و مایکل بیگلو دیکسون
مترجم: احمد دامود

ما، در تعطیلات روز کارگر، برای خوردن صبحانه در رستورانی واقع در ناحیه‌ی شمالی شهر مینیاپولیس نشسته بودیم و در حالی که با صبحانه‌ی خود سیب زمینی سرخ کرده‌ی ریز می خوردیم، با اشتیاق درباره‌ی شغل خود گپ می زدیم.[1] گفتگوی ما منعکس کننده مسائلی بود که به عنوان یک دراماتورژ موفق به انجامش می شدیم و از آن لذت می بردیم. همچنین این سؤال را محک می زدیم که چه چیز موجب ادامه‌ی کار ما در حرفه‌ای است که گاه می تواند به شدت توان فرسا باشد. در اغلب مواقع چالش های این حرفه با هیجان های شدید، با نوعی درماندگی که بر لذت های آن غلبه می کند، و موانعی که از موفقیت های ما قوی ترند، مشخص می شود. بله، البته که همه‌ی این مشکلات وجود دارند، اما این ها مسایلی نیستند که باعث شوند ما به خاطر آن ها هر صبح از خواب برخیزیم، به خاطر آن ها در این حرفه بمانیم، و به اعتلای روحی دست یابیم. این مهم را، موضوعاتی که در ادامه خواهند آمد برای ما انجام می دهند. تصور ما بر این است که این موضوع های چهارده گانه ارزش آن را دارند که با دیگران در میان گذارده شوند، زیرا این ها کیفیت هایی هستند که دراماتورژ می تواند سر هر میزی، بدون توجه به این که آن میز تا چه حد پر زرق و برق یا ساده چیده شده باشد، عرضه کند. ضمناً صبحانه خوردن ما، سر آن میز، سه ساعت به طول انجامید.

● لیز: گفت وگو. تئاتر یعنی گفت‌وگو. حتی تک گویی (مونولوگ) نیز خطاب به شخصی دیگر ادا می شود. من بدون وجود مکالمه دیوانه می شوم. به خاطر رد و بدل شدن این گفتگوهاست که من در تئاتر مانده‌ام. به عنوان یک دراماتورژ باید اطمینان حاصل کنیم که مکالمه ها به جالب ترین شکل اجرا می شوند. البته مکالمه اندازه و شکل های گوناگون دارد. شما با خواندن یک نمایشنامه، که گفتگوی نویسنده‌ی آن با جهان است، با آن نمایشنامه نوعی ارتباط برقرار می کنید. سپس درباره‌ی آن با مدیر هنری تئاتر صحبت می کنید که این گفتگو منعکس کننده‌ی وظیفه و مأموریتی است که در تئاتر به عهده دارید. پس از آن با نویسنده‌ی اثر، با کارگردان نمایشنامه و بالأخره با تماشاگران به گفتگو می پردازید، که همه‌ی این ها مجدداً شما را به گفتگو با جهان برمی گرداند. این مکالمه و گفتگوست که ما را به فکر نمایشنامه هدایت می کند. نام آن را روش سقراطی، گفتار درمانی، دراماتورژی یا هر چیز دیگری که می خواهید

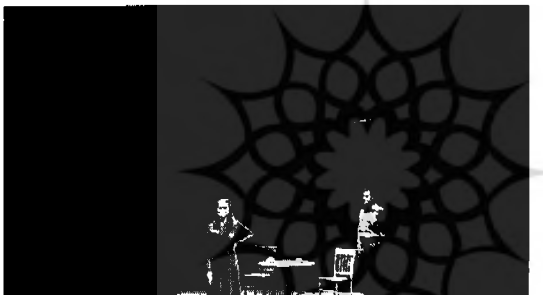
بگذارید. مهم این است که در این گفتگو و تبادل نظر درباره ی نکات مورد علاقه ، در جستجوی این کنش و واکنش ، در گوش کردن فعالانه ، و در این سهیم کردن صمیمانه ی دیگران است که افکار و ایده ها متولد می شوند. در واقع سرپرستان بخش ادبی و دراماتورژهای آمریکا LMDA [۲] از خلال گفتگوهای انجام شده در هنگام خوردن ناهار ، بین افراد پرشوری که ذهنیت و رؤیای مشابهی در سر داشته اند ، خلق شده اند. گفتگو انسان ها را به یکدیگر پیوند می دهد ، و این سهیم کردن یکدیگر در ایده ها و احساسات است که جامعه ی انسانی را می سازد. تصویری که من از دراماتورژ دارم تصویر یکی از آن اُپراتورهای قدیمی تلفن است که خطها را به شبکه ی اصلی متصل می کند. خطوطی که با انرژی ، علاقه ، و شور عشق انباشته می شوند و هنگامی که به یکدیگر متصل می شوند ایده ای بزرگ می آفرینند.

* این مقاله ترجمه ای است از :
Liz Engelman and Michael Bigelow Dixon, "What Makes a Turg Tick", in Theatre Topics, Volum 13, Number 1, 2003, March
تیتر اصلی متن این است : "انگیزه ی آنچه که یک دراماتورژ انجام می دهد در چیست" . م.

۱ - ممکن است این پرسش برای خواننده مطرح شود که چرا در این جا مسئله ی صمیمانه که هیچ ارتباطی با موضوع مورد بحث آن ها ندارد ، به میان آمده است . علت آن است که گفتگو کنندگان سرپرستان بخش ادبیات در مؤسسه ی تئاتری اند. لیز انگلمن کارگردان ادبی تئاتر مک کارتر (McCarter Theatre) و مایکل ب. دیکسون سرپرست بخش ادبیات در تئاتر گاتری (Guthrie Theatre) است . آنان ، به دلیل داشتن وابستگی عمیق به ادبیات ، در سراسر گفتگوی خود از صنایع بدیعی کتابهای کلاسی نیز استفاده کرده اند که بسیاری از آن ها هنگامی که به فارسی ترجمه می شوند ویژگی خود را از دست می دهند . ولی برای آن که خواننده ی این مطلب مثالی از آنچه گفته شد در دست داشته باشد ، فقط به ذکر دو نمونه ی آن ، که یکی در اولین جمله و دیگری در آخرین جمله ی این گفتگو آمده است (همین پانوشت و پانوشت دو از دهم) بسنده کرده ایم . و اما استفاده از صنایع بدیعی در این جا مربوط به واژه ی hash است . به این ترتیب که نویسنده برای عمل "گفتگوی دوستانه" واژه ی کاملاً عامیانه hashout را به کار برده است تا بتواند با آنچه در صبحانه ی آنان وجود دارد ـ hashbrown ـ که نوعی سیب زمینی سرخ کرده ی ریزشده است و معمولاً در آمریکا با صبحانه می خورند ، هماهنگی ایجاد کند. م.

۲ - LMDA (Literary Managers and Dramaturgs) مخفف سرپرستان بخش ادبیات تئاتر و دراماتورژها ـ نام مؤسسه ای است که خدمات لازم را برای افراد شاغل در این حرفه ، در آمریکا و کانادا ، فراهم می آورد . اکنون تردیک به دو دهه است که خدمات این مؤسسه در جهت گسترش و تقویت این حرفه ارایه می شود.
برای اطلاعات بیشتر به وب سایت آن ها www.Lmda.org رجوع کنید.

● **مایکل : ایده ها.** کسی چه می داند از کجا می آیند ، اما اگر آن قدر خوش شانس هستید که یکی از آن ها را به دست آورده اید ، رهایش نکنید ، زیرا ایده های خوب بسیار نادرند. در یک ایده ی خوب ، آن قدر انرژی ذخیره شده است که می تواند کسانی را که ساعت های دراز در جهت تکمیل و شاخ و برگ دادن به آن کار می کنند ، تغذیه کند. از طرف دیگر ، یک ایده ی بد ، قبل از هر نوع گسترش و پی گیری ، می پوسد. به این ترتیب چگونه می توان تفاوت بین ایده ی خوب و ایده ی بد را ، قبل از آن که خیلی دیر شود ، تشخیص داد؟ در کنفرانسی که در سال ۲۰۰۲ با عنوان "نیویورک و روش های جدید" تشکیل شده بود ، جری هیرش برگ (Jerry Hirshberg) روش گسترش و ارزش گذاری یک ایده را در تشریک مساعی با دیگران ، به پنج مرحله تقسیم کرد. نخست رؤیاپردازانی وجود دارند که مانند چشمه های جوشان پیوسته ایده های جدید ارائه می کنند. سپس کسانی وارد عمل می شوند که قدرت تشخیص قوی دارند ، می توانند سره را از ناسره تشخیص دهند و بگویند کدام ایده مانند غاز تخم طلا و کدام ایده همچون بوقلمون است . سومین گروه کسانی هستند که ایده را گسترش می دهند؛ این افراد می توانند ایده را به شکل تکه ای از یک معما درآورند که در میان تکه هایی از واقعیت به خوبی جا می افتد. پس از آن به ظریف کاران می رسیم ، به متخصصینی که آن قدر به جزییات و ظرایف کار توجه می کنند و موضوع را از طرق مختلف می پرورانند تا این معما کامل شود. پنجمین و آخرین گروه منتقدین سازنده ای هستند که از طریق تحلیل خلاقه و روشن ساختنِ محتوا ، ایده ی اصلی و آنچه را که این ایده بیان می کند تقویت می کنند. باعث تأسف است که بگوییم نقش ما دراماتورژها ، در اغلب مواقع ، به نقشی که گروه پنجم دارد تقلیل داده می شود. ما قرار است از ایده هایی که به وسیله ی دیگران تکامل یافته اند تجلیل کنیم . اما حقیقت این است که دراماتورژها می توانند مانند افراد دیگر تئاتر ایده های نو تولید کنند ، قدرت آن را تشخیص و آن را گسترش دهند و سرانجام ظرایف و ریزه کاری های لازم را در آن اعمال کنند. و این رازی است که در تئاتر آمریکا مخفی نگه داشته شده است . برای تأیید این


پندار (Fiction) اثر استیون دایتز

موضوع فقط کافیست که به فستیوال فرینج اَکت[۳] که مُلهم از فکر یک دراماتورژ است ، یا به فراخوان ملی برای ارایه ی مانیفست[۴]، که فکر یک دراماتورژ دیگر بوده است ، یا به مأموریت چارلز ال . می (Charles L. Mee) برای نوشتن نمایشنامه ی "عشق بزرگ"[۵]، یا به نمایشنامه ی "پندار"[۶] اثر استیون دایتز (Steven Dietz)، یا به مأموریت خلق نمایشنامه های جدید برای سرپرستان بخش ادبیات تئاتر و دراماتورژهای آمریکا[۷] نگاه کنید. الهام بخش کلیدی این برنامه ها دراماتورژها بوده اند. یک مدیر هنری با مهارت می داند که ایده ی خوب حتی اگر به وسیله ی دراماتورژ ارایه شده باشد، ارزش پی گیری دارد. بنابراین لطفاً بیایید کار خود را به امور حاشیه ای و پاسخ گویی به دیگران محدود نکنیم ، و تخیل خود را به خاطر قرار گرفتن در چهارچوب تعریف شغلی غیرملموس به زنجیر نکشیم . بگذارید خود کاشف و معمار باشیم ، افراد توانایی مدافع تئاتر زمان خود ، همان گونه که در رؤیاهای مان وجود دارند ، باشیم . همه ی آنچه در این راه به آن احتیاج داریم یک ایده ی خوب است .

● **لیز : شور عشق** . مگر نه این است که در گذشته های دور گفته اند که همه ی آنچه برای خلق یک تئاتر احتیاج دارید دو تکه تخته و شور عشق است ؟ افکار و ایده ها ، برنامه های هر فصل تئاتری ، پروژه های خاص ، حتی تمام کمپانی های تئاتر ، فقط به کمک این عشق خلق شده اند. آنچه یک ایده را از ایده ای دیگر متمایز می کند قدرت عشقی است که در ارایه ی آن به کار رفته است : قدرت ، اعتقاد ، انرژی و جذابیتی که در یک ایده است از قدرت عشقی که در پشت آن ایده قرار دارد ، و عشق شخصی که آن را آماده ی ارایه کرده است ، مایه می گیرد. حرفه ی ما همین است ـ که شور عشق را روی میز بگذاریم . هنگامی که شما نمایشنامه ی ارزشمندی می خوانید ، نمایشنامه ای که شما را بیش از نوشته هایی که در طول سال ها خوانده اید به هیجان می آورد ، و شما در سالن تئاتر می دوید و فریاد می کشید «نمایشنامه ی فوق العاده ای خواندم» ، همه سر خود را بلند می کنند ، توجه همه جلب می شود . هنگامی که سرزده و با شجاعت وارد دفتر کارگردان می شوید و می گویید «ما باید فستیوال جدیدی به وجود آوریم که نویسندگانِ پراستعدادی را که در حیاط پشتی خانه ی خودمان در همین شهر سیاتل هستند ، و کسی آن ها را نمی شناسد معرفی و از آنان تجلیل کنیم» ، و با هیجان مشت خود را روی میز می کوبید ، فستیوال فرینج اَکت برای کشف نویسندگان پرقدرت جدید خلق می شود .

پندار (Fiction) اثر استیون دایتز

عشق واگیر دارد و به دیگران هم سرایت می کند. با وجود عشق در آغاز کار ، تخته ها بعداً خواهند آمد .

● **مایکل : کنجکاوی** . در جهانی که نسبیت بر آن حاکم است ، فرض های همراه با قاطعیت خطرناکند .

۳ - Fringe Act Festival ـ واژه ی fringe به معنای "جانبی و فرعی" و در عین حال به معنای "اضافی و بیشتر" است ، مانند "درآمدهای جانبی" یک فرد که معنایش درآمدهایی اضافه بر درآمد مستمر و ثابت او است . و اما این فستیوال همه ساله در شهر سیاتل آمریکا برگزار می شود و در آن فقط نوشته های جدید نویسندگان با استعداد آن شهر برای اولین بار به اجرا گذاشته می شوند. اینک با توجه به آنچه گفته شد، شاید بتوان در فارسی آن را "فستیوال بازی های جانبی" نامید. م .

۴ . فراخوان ملی برای ارایه ی مانیفست (بیانیه) در جهت خلق آثار جدید در تئاتر نیویورک ، مسابقه ای بود که به ابتکار دیکسون طرح و در نوامبر سال ۲۰۰۲ اعلام گردید. این فراخوان به وسیله ی تعدادی از مؤسسات تئاتری دیگر نیز حمایت شد و نتیجه ی آن در سال ۲۰۰۳ اعلام گردید.

سؤال امّا، بی خطر است. سؤال محترمانه ترین راه برای آشکارسازی است. زیرا با طرح سؤال، به تفاوت ها، به دیگر افراد، و به گذشته احترام می گذاریم و تلاشمان برای درک متقابل، روندی همراه با همکاری خواهد بود.
سؤال ها بهترین وسیله برای پی بردن به این است که چه چیزهایی را نمی دانیم، و به همین دلیل باید بخش عمده ای از گفتگوهای یک دراماتورژِ سالم را تشکیل دهند. لازمه ی سؤال کردن کنجکاوی صادقانه، درگیر شدن واقعی در گفتگو و گوش کردن فعالانه است. همچنین سؤال ها، در همان حدی که پاسخ به وجود می آورند، نکاتی را روشن می کنند که ممکن است دنیای دراماتورژ، یا دنیای نمایشنامه، یا اجرا، و یا تئاتر را تغییر دهند. آیا با لطیفه ای که درباره ی مردهای راننده ای ساخته اند که آدرس را نمی دانند ولی از پرسیدن نیز خودداری می کنند، آشنا هستید؟ این افراد به گونه ای اجتناب ناپذیر کاملاً گم می شوند و دیر به مقصد می رسند. آن ها فاقد کنجکاوی، و شاید هم فاقد شجاعت لازم برای سؤال کردن و آشکار ساختن نادانی خود هستند و توانایی کندوکاو در درون ناشناخته ها را ندارند. همه ی ما اجراهایی را که به وسیله ی این نوع مردانِ راننده کارگردانی شده اند دیده ایم و در شب افتتاح نمایشنامه، هیچ چیز بدتر از این نیست که متوجه شویم آنچه را که سؤال های کلیدی بوده اند نپرسیده ایم. یا بدتر از این هم هست؟

● **لیز: ابتکار.** اغلب می بینیم که در مسیر تولید یک نمایشنامه، دراماتورژ همچون سرنشینی است که بر صندلیِ کنار دست راننده (و در بدترین حالت بر صندلیِ پشت سر او) نشسته است. ولی اکنون ما می خواهیم هرچه بیشتر خود فرمانِ اتومبیل را در دست گیریم. هنگامی که ما براساس انگیزه ها، احساس ها، و علایق خود عمل کنیم، تبدیل به محرّک، مجری، نیرودهنده و اداره کننده ی طرح می شویم. ابتکارهایی از قبیل چند نویسنده را به دور هم جمع کردن، همکاران دیگری را که در اتاق هستند به یکدیگر معرفی کردن، به این امر باور داشتن که بعضی از بهترین و هیجان انگیزترین بخش های یک اثر از دل گفتگو، پردازش و آزمایش بیرون می آیند، همه ی این ها راهی اساسی برای پایه گذاشتن یک گروه است که از هدف های اصلی تئاتر محسوب می شود. یک ضرب المثل قدیمی می گوید «تفرقه بینداز و حکومت کن». شعار دراماتورژ اما، باید این باشد که «همبستگی ایجاد کن تا حکومت کنی». به عنوان یک دراماتورژ، کار ما این نیز هست که به طور مداوم برنامه ریزی های تئاتر خود را زیر نظر داشته باشیم، و با ارزیابی وضعیت کلی تئاتر، بین زندگی درونی تئاتر خود و دنیای بیرون از این چهار دیواری ارتباط برقرار کنیم. دوره ی زنده ماندنِ هر ایده ای محدود است و برنامه های جدید کهنه می شوند. آن ها مانند پیراهنِ مورد علاقه ی ما هستند که از مد افتاده اند، ولی برای ما بسیار سخت است که آن را دور بیندازیم. نمایشنامه نویسان ما، تئاتر ما، تماشاگران ما با گذشت زمان نیاز به تغییر دارند. بخشی از این تغییر به آنچه مد روز است مربوط می شود، ولی بخشی از آن نیز به تغییر شرایط ارتباط دارد. این مانند تغییر هوا در فصل های

تصویری که من
از دراماتورژ دارم
تصویر یکی از آن اپراتورهای
قدیمی تلفن است
که خطها را به شبکه ی اصلی
متصل می کند. خطوطی که
با انرژی، علاقه، و شور عشق
انباشته می شوند
و هنگامی که به یکدیگر
متصل می شوند
ایده ای بزرگی می آفرینند

۵ - "تئاتر بازیگران لوئی ویل" Actors Theatre of Louisville در سال ۱۹۹۹ به چارلز ال. می مأموریت داد که نمایشنامه ای درباره ی هزاره ی جدید برای "فستیوال مسایل انسانی و نمایشنامه های جدید آمریکا" که در سال ۲۰۰۰ برگزار شد، بنویسد. این نمایشنامه "عشق بزرگ" نامیده شد که در آن فستیوال و نیز در تئاترهای مختلف امریکا به نمایش درآمد.
۶ - نمایشنامه "پندار" (Fiction) اثر استیون دیتز به توصیه ی الیزابت انگلمن برای فستیوال Fringe Act در سال ۲۰۰۱ نوشته شد و برنده ی جایزه ی هزینه ی تولید برای نمایشنامه های جدید آمریکایی از کندی سنتر گردید.
۷ - این پروژه ای است که با همکاری سه نهاد - "مرکز نمایشنامه نویسان"، "سرپرستان بخش ادبیات تئاترها"، و "دراماتورژها" - انجام می شود و "نمایشنامه ی تلفنی" نام گرفته است. در این پروژه پنج نمایشنامه نویس شرکت دارند که هر نویسنده یک مونولوگ می نویسد و آن را به نویسنده ی دیگر، به انتخاب خودش، رد می کند. سپس نویسنده ی دریافت کننده، مونولوگی در پاسخ او به آن می افزاید، و نتیجه ی نهایی کار آن ها به اجرا گذاشته می شود.

مختلف است ، که ما را مجبور می کند نوع لباس پوشیدن خود را تغییر دهیم .

● **مایکل : تازگی** . من ، هر بار که نمایشنامه ی جدیدی می خوانم آماده ام که با یک اثر کوبنده ، سوزان و تکان دهنده ، یا اثری شادی بخش و دوست داشتنی مواجه شوم . هر بار که اجرای جدیدی می بینم ، امیدوارم که دقایق لذت بخشی داشته باشم ، اجرایی عالی ببینم و انعکاس صدا و افکار نو و عمیق نویسنده را بشنوم .
می خواهم بپرسم چرا ما باید در تئاتر کار کنیم ، اگر واقعاً عاشق تئاتر نیستیم و به دنبال ارتباطی عمیق با کاری که انجام می دهیم ، نمی گردیم ؟ من اغلب مواقع به آن اندازه پاداش می گیرم که به قول جسی جکسون (Jackson Jesse) امید را در وجود خود زنده نگه دارم . اما ارزش گذاشتن به اثری که تازگی دارد مربوط به این نمی شود که با استانداردهای من مطابقت داشته باشد یا خیر . درواقع هیچ چیز لذت بخش تر از آن نیست که ببینیم با ضوابط قدیمی ، چیزی نو به وجود آمده است . آثار نو از راه هایی بی سابقه اعجاز می آفرینند . آن ها مشکل اصلی و همیشگی را طرح می کنند ، ولی راه حل های تئاتری منحصر به فردی ارایه می دهند ، و به خاطر اصالتی که در آن ها وجود دارد ، اعتقادهای جزمی آکادمیک را ویران می کنند . خدا را شکر ، در غیر این صورت ما هنوز به وحدت های سه گانه و مانند بودن اجرا به عینیت ، چسبیده بودیم . بنابراین زنده باد تازگی .

این مکالمه و گفتگوست که ما را به فکر نمایشنامه هدایت می کند

● **لیز : فرصت و مسئولیت** . در طول زمان رابطه ی بین مؤسسه ی تئاتر و نویسنده ، و برحسب آن چگونگی رابطه ی بین سرپرست بخش ادبیات یا دراماتورژ با نویسنده ، دچار تغییرات مهمی شده است . به این معنا که ارتباط ما با نویسندگان ـ و به همین ترتیب با دیگر هنرمندان ـ به ارتباطی بسیار فعال تر تبدیل شده است . ما دیگر همچون گذشته به عقب تکیه نمی دهیم و منتظر نمی مانیم تا فقط آنچه را نویسندگان به در اتاقمان می آورند دریافت کنیم و به آن پاسخ دهیم . اکنون بخشی از کار ما این است که در را به روی آنان بگشاییم . آن عده از ما که بستگی محکمی با مؤسسات خود دارند ، موظف اند که فعالانه فرصت های مناسبی برای نویسندگان ایجاد کنند . بیشتر نمایشنامه نویسان نمی توانند فقط با نوشتن نمایشنامه گذران زندگی کنند . بنابراین ما مسئولیت داریم که فرصت و امکانات لازم برای کار کردن و گذران زندگی را در اختیارشان قرار دهیم . ما از طریق دادن مأموریت برای نگارش یک اثر ، ایجاد دوره های آموزشی ، اعطای بورس تحصیلی ، عضویت در پروژه های خاص و برگزاری فستیوال های کوچک می توانیم فرصت هایی را برای شان به وجود آوریم که خودشان به تنهایی حتی به فکرشان هم نمی رسد . این نیز بسیار مهم است که متوجه باشیم که هر ایده ای ضرورتاً ایده ی کاملی نیست . بنابراین چرا چند نویسنده را که علاقه مند به کار کردن با آنان هستیم ، گرد هم نیاوریم ، و آنان را برای یک سال به صورت هنرمندان وابسته به تئاتر خود در نیاوریم ، و به آنان مأموریت ندهیم که هر فرد ده ، بیست ، یا سی دقیقه در زمینه ی ایده ای مشخص بنویسد ؟ چطور است با پرداخت دستمزدی به آنان و دادن یک هفته آموزش ، فستیوالی

در پایان کار برگزار کنیم که آن ها آثار خود را بخوانند؟ چطور است اسم این فستیوال را "واژه ی کلیدی : بیگانه" بگذاریم و آن را در تئاتر مک کارتر برگزار کنیم ؟[۸]

● **مایکل : بذله گویی** . بذله گویی ظرافتی رهایی بخش است . بنابراین به خود فرصت دهیم تا در این حرفه ی پرمخاطره ، به حماقت هایی که فضایل انسانی را همراهی می کنند ، برای لحظه ای بخندیم . یک کارگردان و یک دراماتورژ وارد یک بار می شوند. کارگردان می گوید: «من یه آبجو می خورم ». دراماتورژ می گوید: «اوه ، "اون "جالبه ».[۹]

● **لیز: هماهنگی** . یکی از مهمترین کارها ایجاد هماهنگی بین خودمان با تئاتری است که در آن کار می کنیم . گفتگو درباره ی شور درونی ، انگیزه ها ، علایق و رؤیاهای خود با دیگر اعضای تئاتر عملی است که باید به طور مداوم انجام دهیم . این کار ، گاه آسان است و مورد تقدیر قرار می گیرد و در مواردی بی نتیجه و عصبانی کننده است . به عنوان دراماتورژ بخش عمده ای از وقت ما در این راه صرف می شود که به مؤسسه ی خود و نمایشنامه نویس اطمینان دهیم که همواره نیازهای آنان برآورده خواهد شد. گرچه ، اطمینان یافتن از این که نیازهای خود ما نیز برآورده می شوند، به همان اندازه اهمیت دارد. نیازهایی از این دست که آیا طرحی که روی آن کار می کنیم طرحی چالش آور است و ما را به هیجان می آورد؟ آیا این طرح آنچه را که رابطه ای بنیادی با حیات مؤسسه ی ما دارد منعکس می کند؟ اگر آنچه ارایه می شود صرفاً همچون شاخه هایی از تنه ی یک درخت هستند، آیا رضایت بخش اند؟ آیا مؤسسه ی تئاتری ما در جهت همان رؤیاهایی که در سر داریم حرکت می کند؟ اگر چنین نیست ، در چهارچوب شرایط موجود چه می توانیم بکنیم که هم شور درونی خود را ، هم هنرمندانی را که برای شان اهمیت قایلیم ، و هم تئاتری که دستمزد ما را می دهد ، راضی نگهداریم ؟ چگونه می توانیم ، در حالی که فقط در یک تئاتر کار می کنیم ، چشمان خود را به تئاتر آمریکا ، در کلّ آن ، بدوزیم ؟

● **مایکل : مهم شمردن** . آنچه در هر کاری باید بیش از هر چیز دیگر به آن اهمیت داد ، خودِ کار است . در حرفه ی ما رمز رسیدن به این هدف آن است که طرح هایی بیابید که هم مورد علاقه ی خودتان باشد ، هم برای مؤسسه ای که در آن کار می کنید مهم باشد ، و هم برای هنرمندان آن مؤسسه و حتی برای تئاتر آمریکا اهمیت داشته باشد. ما اینک از "تصویری بزرگ" صحبت می کنیم و قصدمان ریاکاری و تظاهر نیست . همه ی پروژه ها نمی توانند همچون "فرشته هایی در آمریکا" عمل کنند و به گفته ی ادوارد لورنز (Edward Lorenez) لازم هم نیست که چنین باشند. لورنز نخستین شخصی بود که در سخنرانی خود به توضیح تأثیری که پروانه می گذارد پرداخت . عنوانِ گفتار او این بود: «آیا بر خورد بال های یک پروانه در برزیل می تواند طوفانی در تگزاس ایجاد کند؟»[۱۰] نکته ی مورد نظر وی این بود که کوچکترین تلاش هم ممکن است آغازگر حادثه ای بزرگ تر در طول زمان باشد. تأثیری که وی از آن سخن می گفت ، البته مثالی در "تئوری آشفتگی" است که یک حادثه ی اتفاقی را، که نتیجه ی سیستم های پیچیده و عکس العمل های درونی آن سیستم ها هستند، تشریح می کند. آیا این موضوع مانند اتفاق هایی که در تئاتر می افتند نیست ؟ بنابراین آنچه شما باید انجام دهید این است که ببینید چگونه پروژه و کار شما ، با سیستم های دیگری که در تئاتر آمریکا وجود دارند وارد فعل و انفعال می شود ، سپس به گونه ای با آن ها وارد عمل شوید که نتیجه ی کوشش های شما ، هر چند هم غیرقابل پیش بینی باشند ، پتانسیل مهم بودن و تأثیرگذاری بر مردم را ، بیش از آنچه شما تصور می کردید ، داشته باشد. و به این ترتیب زمانی فرا

۸ فستیوال "واژه ی کلیدی : بیگانه" ، فستیوالی از نمایش های کوتاه بود که به وسیله ی تئاتر مک کارتر برگزار شد. برای این کار از شش نویسنده ، به اضافه ی یک نویسنده ی سرپرست و آهنگساز دعوت شد که به مدت یک سال به عنوان هنرمندان وابسته به تئاتر مک کارتر ، با هدف ایجاد یک گروه خاص به فعالیت بپردازند. این هنرمندان سپس در یک فستیوال یک هفته ای تابستانی و سپس در یک فستیوال پاییزی که نمایشنامه های نوشته شده ی آنان را به اجرا گذاشت ، شرکت کردند. این نمایشنامه ها در حول و حوش این تم انتخاب شده ، "واژه ی کلیدی : بیگانه" ، نوشته شده بودند.

۹ حالا این که کجای این لطیفه جالب است ، خود یک معماست ! ولی تصور من این است که وقتی کارگردان می گوید یک Beer می خورد، دراماتورژ فکر می کند که منظور او توماس بیر (Thomas Beer) نویسنده آمریکایی است . م .

۱۰ اصطلاح "تأثیر گذاری پروانه" که "نظریه ی آشفتگی" را به صورت فشرده بیان می کند ، برای اولین بار در دسامبر سال ۱۹۷۲ در جلسه ی "انجمن پیشرفت علوم امریکا" به وسیله ی ادوارد لورنز در شهر واشنگتن عنوان شد.

می رسد که بهتر است ساکنان تگزاس هم مراقب طوفانی که لورنز از آن صحبت می کرد، باشند.

● **لیز: حفظ انرژی**. یکی از دلایلی که مرا عاشق تئاتر کرد این بود که دیگر هیچ‌گاه مجبور نمی شدم فیزیک بخوانم. اما اصطلاح حفظ انرژی را، که همیشه بسیار جذاب به نظرم می آمد، هنوز به یاد دارم. آن طور که به خاطر می آورم معنایش این است که مقدار انرژیِ موجود در افلاک پیوسته ثابت است. به عبارت دیگر درحالی که انرژی ها می توانند به یکدیگر تبدیل شوند، اما مقدار آن‌ها همیشه ثابت می ماند. در این موضوع نکته ای نهفته است که به صورت نمادین نشان دهنده ی همان چیزی است که من در دراماتورژی دوست دارم.

به این ترتیب که ابتدا در یک ایده، یا در دو شخص، یا در هماهنگی بین خواسته ها و منابع و امثال آن، به نوعی انرژی که به صورت بالقوه وجود دارد پی می بریم. سپس به کمک گفتگو و همکاری، این انرژی بالقوه را تبدیل به حرکت و عمل می کنیم. اگر بخواهیم این موضوع را با واژه های تئاتری بیان کنیم، به ایده ها کمک می کنیم تا به صورت سه بعدی درآیند و کلمات جاندار شده به عینیت تبدیل شوند. ما آن قدر با یک ایده کلنجار می رویم تا آن را کاملاً گویا و رسا کنیم، عواطف را گسترش می دهیم تا موجب بروز عواطف دیگر شویم، انرژی خود را صرف ایجاد فرصت و امکانات برای نویسندگان، بازیگران و تماشاگران می کنیم تا همراه یکدیگر احساسی توصیف ناپذیر را ـ که نتیجه ی آن انرژی ای است که عمری کوتاه و زودگذر دارد ـ تجربه کنیم. ما مکان و فضا را برای مسحور شدن به وجود می آوریم، انسان ها را بیدار می کنیم، از انرژی های گذشته کمک می گیریم، انرژی موجود خود را به تمامی مصرف می کنیم تا آن را به آینده منتقل کنیم. ما به لرزه درمی آوریم.

● **مایکل: تجربه**. بین خودمان بماند، الیزابت و من بیش از سی سال تجربه دراماتورژی در حرفه ای داریم که عمر آن در آمریکا فقط سی سال است. واقعیت این است که تجربه ی ما ثابت کرد که این حرفه در ارایه ی مؤثر وظایفمان، در برنامه ریزی پروژه های نو، و در برقرار کردن روابط هنری جدید بسیار مفید بوده است.

البته باید بگویم بله، و تقریباً. به کلام دیگر تجربه در مذاکره با دیگران، و در ایجاد تسهیل و تفسیر امور، مفید است، ولی در ایجاد احساس شعف و پیروزی چندان چنین نیست، زیرا طبیعت هنر این است. بهترین تجربه همان طور که ویلیام بلیک[11] می گوید، آن است که با ساده دلی و صداقت کامل همراه باشد. چرا؟ چون مانند ایستادن در کنار دست شعبده باز به هنگام شعبده بازی او است. نتیجه اش این است که حقه های او برای مان رو می شود. ولی چه اهمیتی دارد؟ بنابراین در طول انجام کار سعی می کنم از تجربیات قرار داشتن در کنار دست شعبده باز استفاده کنم و در طول اجرای اثر به سالن نمایش برمی گردم تا با تعجب و قدردانی به نظاره ی هنرمندان و مهارت هایشان بپردازم، و به این تناقض عجیبی فکر کنم که به من اجازه می دهد تا در دنیایی از وانمودسازی که در برابرم می گذرد، آن را باور کنم. تجربه در بهترین حالت خود توهمِ زیبای ساده دلی و صداقت را نیرومندتر می کند.

● **لیز: زمان**. مهمترین عنصری که با آن سروکار داریم زمان است. گفته اند که در روند شکل گیریِ امورِ هنریِ تئاتر، دراماتورژها اغلب به مثابه ماما عمل می کنند، ولی ما می توانیم به مثابه رابط ازدواج نیز عمل کنیم.

البته یافتن فرد لازم برای ازدواج زمان می برد. مقدمات کار زمان می برد. خواستگاری، جا انداختن

۱۱ William Blake شاعر و نقاش انگلیسی (۱۷۵۷-۱۸۲۷).م.

رابطه ، انجام ازدواج ، بارداری و زایمان ، زمان می برد. هنرمندانی که در تئاتر هستند نیز برای آفرینش ، شکل گرفتن ، و احساس کردن خود در خانه ی خویش احتیاج به زمان دارند. آموختن این که هریک چگونه کار می کنند ، احتیاج به زمان دارد. ما در اماتورژها نیاز به یافتنِ زمان ، ساختن زمان ، کشف زمان ، برملا کردن زمان ، و نیز زمان دادنِ به خویش ، داریم . ساختن خانه ای که به آن تعلق داریم ، گفتگویی است که مدام جریان دارد. ساختن تئاتر با گذشت زمان ، بین افرادی که در یک مکان هستند ، شکل می گیرد ، و در این مسیر باید صبور باشیم . هر آن که گفته که صبوری خود یک هنر است ، شوخی نکرده است .

● **مایکل : تخیل** . اهمیت داشتن تخیل در چیست ؟ بسته به این است که چگونه به این سؤال پاسخ دهیم که آیا کسانی که در حرفه ی ما شکست می خورند ، علت شکست شان روش و عمل آن هاست یا تخیل آن ها ؟ کدام یک از این دو هنگامی که فعال می شوند باید به طور مداوم چشم اندازهای تازه ، ایده های نو ، و پیشنهادهای شجاعانه را تشخیص دهند؟ اگر فکر می کنید که دلیل اول علت شکست آن هاست ، خوش به حالتان ، از همین لحظه می توانید از خواندن دست بکشید. اما اگر فکر می کنید که علت شکست آنان دلیل دوم است ، به درستی تشخیص داده اید که یک دراماتورژ خوب چه باید بکند؛ او باید خارج از چهارچوب های متداول فکر کند. رؤیاپرداز باشد و فهرستی از آرزوهای خود تهیه کند. من شخصاً دوست دارم که در طول روز بسیار رؤیاپردازی کنم ، دو مشکل یا دو مسئله را در نظر بگیرم و ببینم چگونه آن دو به یکدیگر مربوط می شوند. ببینم چگونه در یک دنیای خیالی ، که محدودیتی وجود ندارد ، می توان آن دو مشکل را حل کرد.

تجربه در مذاکره با دیگران، و در ایجاد تسهیل و تفسیر امور، مفید است ولی در ایجاد احساس شعف و پیروزی چندان چنین نیست زیرا طبیعت هنر این است

همچنین دوست دارم راهی دراز را ، با تجسّم شرایطی که یک فرد دیگر دارد ، طی کنم . زیرا همدلی و احساس یگانگی ، که در بنا کردن یک تئاتر ، و لذت بردن از دیدن یک نمایشنامه بسیار مهم است ، جنبه ی دیگری از یک تخیل سالم است . همدلی و احساس یگانگی نیز ، مانند جنبه های دیگر تخیل ، احتیاج به تمرین دارد و گرنه به تدریج تحلیل می رود و درنتیجه ما را به ریشه ی اصلی مشکلاتمان ، که نداشتن تخیل است ، برمی گرداند. این حالت نیز ما را به سوی رؤیاپردازی سوق می دهد که در همان راستا ، اما در انتهای دیگر طیفی است که حل مشکلاتمان قرار دارد. در حرفه ی ما هر دو این ویژگی ها لازم‌اند ولی در کشمکش با یکدیگر نیاز به نوعی تعادل دارند. در تئاتر آمریکا امّا ، در اکثر موارد ، حلِ مشکلِ آنی فکر غالب است . این وقتی است که شما خود را در چهارچوب های متداول قرار داده اید. در چنین وضعیتی تا می توانید به اطراف خود می نگرید ، ولی چشم اندازهای تازه ، ایده های جدید یا پیشنهادهای شجاعانه در این چهارچوب ها وجود ندارند. همه ی آن ها در خارج از این چهارچوب ها هستند ، و می دانیم که تئاتر آمریکا به شدت به آن ها نیاز دارد. بنابراین اگر دوست دارید می توانید به جای نمایشنامه شناس ، مرا رؤیاشناس [۱۲] بنامید. من ناراحت نمی شوم ، زیرا فکر می کنم که این مهمترین بخش حرفه ی من است .■

۱۲ ـ نمونه ی دیگری از آنچه در پانوشت یکم گفته شد: نویسنده به جای واژه ی drama (در کلمه ی ترکیبی دراماتورژ)، از واژه ی dream (به معنای رویا) استفاده کرده است و می گوید می توانید مرا به جای دراماتورژ ، دریماتورژ (dreamaturge) بنامید. م.