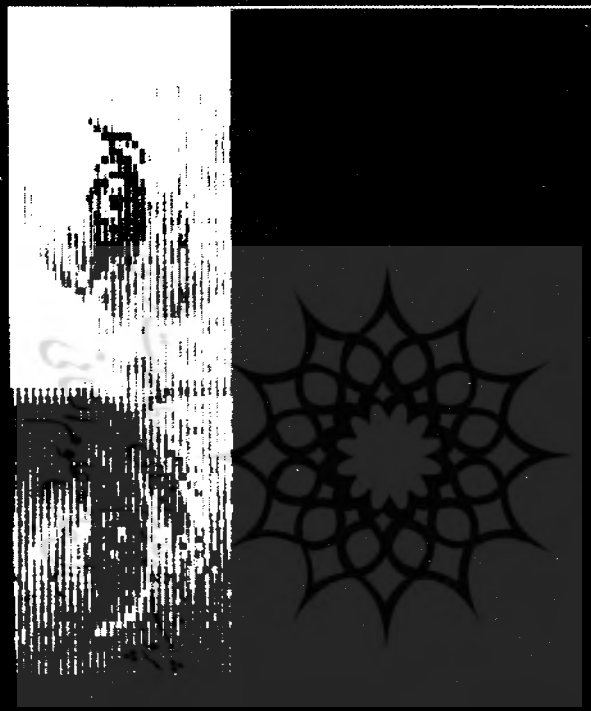
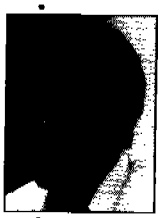
چشم انداز





دراماتورژی و پژوهش هنری

یدالله آقاعباسی

«من به صحنه به عنوان جایگاه حقیقت می‌اندیشم. جایی که حقایق خودمان را در آن کشف می‌کنیم و حقایق دیگران را و همین طور حقیقت خود متن را.»

استرلر (دلگادو، ۱۳۸۰، ص. ۳۰۱)

مقدمه:

همه پژوهش‌های هنری را نمی‌توان با معیارهای مرسوم پژوهش و روش‌های تحقیق سنجید، برآورد یا ارزیابی کرد. در عصر علم‌زدگی، آمارزدگی، اطلاعات زدگی و پژوهش زدگی بسیار دیده می‌شود که بخواهند الگوهای تحقیق در علوم و تکنولوژی را بر همه پژوهش‌های هنری نیز اعمال کنند، کاری که از سال‌ها پیش در علوم انسانی کرده‌اند. نتیجه چنین دیدگاهی تضعیف پژوهش در حوزه هنر است، چه همه پژوهش‌های عرصه هنر در چنان قالب‌هایی نمی‌گنجند؛ همان طور که مثلاً پژوهش‌های دانش ریاضی نمی‌گنجند، به خصوص پژوهش در خود ماده هنری که از بنیاد متفاوت است. در این نوشته پس از طرح مطالب فوق، به دراماتورژی در عرصه هنر نمایش که یکی از وظایف اصلی آن پژوهش‌های کاربردی است اشاره می‌شود. در پایان نیز نمونه‌ای از کار پژوهشی در ماده هنری تئاتر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

***

پژوهش‌های هنری به طور عمده دو دسته هستند: پژوهش‌هایی که در خود ماده هنری صورت می‌گیرند و آنها که در حواشی و حوزه‌های مربوطه انجام می‌شوند.

در مورد دسته اول باید گفت که از شگفتی‌های هنر یکی هم این است که کار هنری از پژوهش جدایی‌ناپذیر است. به این مفهوم هر هنرمند خلاقی پژوهش‌گر و هر کار خلاقه هنری پژوهش است. فرق فن‌آوران یا صنعت‌گران هنر با هنرمندان خلاق در این است که دسته‌ی اول در فنی مهارت پیدا می‌کنند و به تقلید صرف می‌پردازند. آنها استادکارانی هستند که از حاصل پژوهش هنرمندان راه‌گشا سود می‌برند. گاهی هم آنها هنرمندان مقلدی هستند که به تکرار و تقلید از خود می‌پردازند. از این جمله است نقاشی که مدام یک تابلو را می‌کشد و به بازار می‌فرستد. یا استادکارانی که تولید انبوه کاسه و کوزه می‌کنند، یا نوازندگان و خوانندگانی که مدام کار گذشتگان را تکرار می‌کنند. کار این افراد البته ارزشمند است، اما خلاقه نیست. خلاقیت و پژوهش همراه با آزمون و خطا و شگفتی است و آنها دو بال پرواز هنرند. اتفاقاً درست در همین جاست که هنرمند و دانشمند به هم می‌رسند.

دانشمند هم درست همین کار را می‌کند. او نیز پژوهش‌گر حوزه علم خویش است. مثلاً با استفاده از انواع روش‌های تحقیق به یافته‌های تازه‌ای می‌رسد که علم مربوطه را گامی به پیش می‌برد. تأثیر کار او به صورت گسترش دانش و پیشرفت فن‌آوری همه بخش‌های جامعه و از جمله هنرمندان را در بر می‌گیرد و به آنها کمک می‌کند. متقابلاً هنرمند خلاق نیز بسته به نوع خلاقیت خود علاوه بر تأثیرات مترتب بر هنر، در حوزه دانش به دانشمند الهام می‌بخشد. هنرمندان با خلاقیتی که خلق الساعه نیست و حاصل فرایندی پژوهشی

است (که نسبت این پژوهش با پژوهش علمی نسبت هنر و علم است)، به نتایجی می‌رسند که دانشمندان بعداً با الهام از آنها به گسترش میدان علم می‌پردازند. این هنرمندان در طول تاریخ مفاهیم و تصاویری آفریده‌اند که دانشمندان به آنها جامه عمل پوشانده‌اند.

مشکل این است که بخواهیم این نوع پژوهش هنری را صرفاً در قالب پژوهش‌های اصطلاحاً علمی و آماری محصور کنیم و از اصل پژوهش که خودِ "هنر" است، غافل بمانیم. به عبارت دیگر مشکل در "علم‌زدگی" است که متأسفانه به بسیاری از حوزه‌هایِ به اصطلاح علوم انسانی و هنر - به تبعیت از غربِ دو قرن قبل - سرایت کرده است. خود غربی‌ها مدتهاست که از این مرحله گذشته‌اند، اما ما هنوز گرفتاریم. هنوز مقاله‌های تحقیقی ما قالب دارند و کسانی که در به قالب زدن خشت و مقاله‌سازی و کتاب‌سازی استادند، علمدار تحقیق هستند.

علم چراغ زندگی انسان بوده و هست. اما تشت سلطه علم بر زندگی انسان در قرن بیستم بود که از پشت بام افتاد. همه هنر و ادبیات قرن بیستم یک سره نقد این دیدگاه بود که از علم بت می‌ساخت. علم‌زدگی به حدی بود که حتی بعضی از هنرمندان نیز شیفته و مرعوب شدند و حتی مکتب درست کردند. فوتوریسم یا هنر آینده از جمله همین‌هاست. در بازیگر **مه‌یر هولد** می‌خواست بازیگران را به ماشین‌هایی تبدیل کند که مثل فنر حرکت کنند و چرخ و دنده باشند.

نیل پستمَن در کتاب "تکنوپولی" در توصیف علم‌زدگی به سه اندیشه اشاره می‌کند که پایه تکنوپولی است: ۱- روش‌های پژوهشی در علوم طبیعی در پژوهش‌های مربوط به رفتار انسانی نیز مصداق دارند. ۲- علوم اجتماعی اصول معینی را ارائه می‌دهند که به کمک آنها سازماندهی جامعه به طریق معقول و بشردوستانه ممکن می‌گردد. ۳- اعتقاد به علم زیربنای مجموعه اعتقادات و بینش‌هایی است که به زندگانی معنا می‌بخشد و برای انسان رفاه، پرهیزگاری و حتی جاودانگی به ارمغان می‌آورد. (پستمن، ۱۳۷۲، ص. ۱۹۴)

آمارزدگی فرزند خلف علم‌زدگی است. علم آمار از دستاوردهای بزرگ بشر است و به بسیاری از تصمیم‌گیری‌ها جهت و استحکام می‌بخشد. اما افراط در کاربرد این ابزار و استفاده نابجای آن آفت دیگری است که گاه چون اُختاپوسی ذهن انسان و زندگی او را به اختیار می‌گیرد. مانند آمارگری که قصد عبور از رودخانه‌ای را داشت که عمق متوسط آن یک متر و بیست سانتیمتر اعلام شده بود و در این راه غرق شد. (پستمن، ۱۳۷۲، ص. ۱۷۶).

عارضه دیگر علم‌زدگی، اطلاعات زدگی است. جامعه اطلاعاتی تازه‌ترین دستاورد این قرن و موهبت ارزنده‌ای است، اما در کنار مزایای فراوانی که دارد، چنان آواری از اطلاعات بیهوده بر سرمان خراب کرده که هنوز برآورد نتایج آن کار دشواری است. واکنش طبیعی ارگانیک در برابر آوار خوراک، سوء هاضمه و پس زدن است. بر اثر این سرسام جامعه به هر اطلاعی بی‌اعتماد می‌شود و طبعاً اولین پیامد آن تعطیل اندیشه و جلوه ظاهری آن شکست کلام مکتوب و کتاب است. حاصل این اطلاعات زدگیِ انسانِ نوعی، اقیانوسی از دانسته‌های سطحی، حافظه متورم و اندیشه ایستا و سترون است. اطلاع زدگی حتی به مقاله و رساله و کتاب هم رسیده است.

پژوهش نیز هنگامی آفت می‌شود که پژوهش‌گران حرفه‌ای بی توجه به ضرورت و صرفاً بر اساس قالب‌های از پیش تعیین شده در قالب طرح‌هایی یکسان به تعریف مسئله تحقیق و ارائه شیوه آن می‌پردازند و معمولاً با ابزار پرسش‌نامه و روش‌های آماری خود را مجاز می‌دانند که در هر زمینه‌ای تحقیق کنند.

پژوهش‌های دسته دوم هنری بیشتر در معرض این آسیب هستند.
و اما دسته‌ی دوم پژوهش‌هایی که در حوزه‌ی هنر صورت می‌گیرند، ربطی به ماده‌ی هنری ندارند. این پژوهش‌ها که معمولاً کاربردی هم هستند، در حوزه‌های پیرامونی مثل مدیریت، تحقیقات اجتماعی، شناخت رفتارها و نیازها برای برنامه‌ریزی، تصمیم‌گیری، تخصیص بودجه و امثال آن استفاده می‌شوند. این پژوهش‌ها البته هنری نیستند و به هنر مثل سایر پدیده‌ها نگاه می‌کنند و در آن‌ها بیشتر از روش‌های شناخته شده تحقیق استفاده می‌کنند. میزان رضایت مردم از فلان یا بررسی علل بهمان یا شناخت انگیزه‌های چنان که معمولاً در جامعه‌ی مخاطبان هنر و یا حتی هنرمندان صورت می‌گیرد، از این جمله است. این پژوهش‌ها در سازمان‌های متولی امور هنری صورت می‌گیرند و نتایج آن‌ها که بیشتر اقتصادی، اجتماعی، یا سیاسی هستند، در خوشبینانه‌ترین صورت به درد تصمیم‌گیری مدیران می‌خورند.
آن چه امروزه به عنوان پژوهش هنری مطرح می‌شود، برای آن گروه درست می‌کنند و در اولویت‌ها آن‌ها را اعلام می‌کنند، از این دسته‌ی دوم است. اندک تأملی در این قضیه نشان می‌دهد که اصل پژوهش‌های هنری غریب و بلاتکلیف است و به رسمیت شناخته نمی‌شود و دلیل آشکار آن به ماهیت پژوهش در ماده‌ی هنری برمی‌گردد که از کار هنری جدا نیست. پژوهشگر شیمی با امکانات پژوهشی و آزمایشگاهی در آزمایشگاه کار و پژوهش می‌کند. پژوهش او مستقیماً در علم شیمی تأثیر دارد. یا کشف چیزی است یا با کم و زیاد کردن پارامتری نتیجه را بررسی می‌کند، اما از پژوهشگر مثلاً تئاتر می‌خواهند که با پرسش‌نامه و مصاحبه و جدول و نمودار و منحنی و امثال آن در حواشی هنر خود تحقیق کند و اگر نکرد همیشه دیگرانی هستند که این کارها را خیلی هم بهتر انجام می‌دهند.
البته هر دستگاهی حق دارد که به برآورد امور و وظایف خود و پژوهش در آن‌ها بپردازد و مدیریت‌های هنری هم حق دارند این کار را بکنند، همان طور که مدیر یک هتل یا بانک حق دارد، اما این کار ربطی به هنر ندارد و پژوهشی مدیریتی است. حرف این است که به اسم هنرمندان و به نام پژوهش هنری و به کام مدیران اداری و اجرایی تمام می‌شود و علی‌رغم همه‌ی برنامه‌های خوب و شیرین و مقاله‌های پر از عدد و رقم و منحنی و ستون و نمودار و جدول و گزارش‌های پر و پیمان و بودجه‌های مناسب، پژوهش‌های هنری متولی ندارند و اصلاً جز بخش کوچکی از آن‌ها در حوزه‌های مکتوب مثل پیشینه و تاریخچه و امثال آن، به رسمیت شناخته نمی‌شود.
از آن جا که نگارنده در هنرهای دیگر چندان تخصصی ندارد، برای روشن شدن مطلب به پژوهش هنری در حوزه‌ی هنر نمایش اشاره‌ای کرده و سپس به تحلیل نمونه‌ای از آن می‌پردازد.
هر کار تئاتری اگر درست انجام شود، پژوهشی جداگانه است. چنان چه متنی داشته باشیم کار بر روی آن، کشف بخش‌های پنهان آن و جستجو در لایه‌های مختلف آن بخشی از این پژوهش است. در بررسی متن از نشانه‌شناسی، معناشناسی و رشته‌های مربوطه و نیز در شناخت شخصیت‌ها و تیپ‌ها بنا به الزامات هر سبک کار، از روانشناسی، جامعه‌شناسی و امثال آن، در شناخت منظر و دوره‌ی نمایشی از اطلاعات مربوطه و دوره‌های تاریخی و مکتب‌ها و امثال آن استفاده می‌کنند تا حاصل پژوهش که با عمل در هم آمیخته است، کم کم شکل بگیرد.
در کارهایی که متن آماده ندارند، حوزه‌ی پژوهش از این هم گسترده‌تر است. تهیه و نوشتن نمایشنامه کار هنرمندان پژوهشگر است. عجیب این است که وقتی دانشمندی فرمولی جدید عرضه می‌کند، آن را حاصل

کار پژوهشی می‌دانند و وقتی هنرمندی نمایشی خلاقه عرضه می‌کند، گمان می‌کنند مخلوقی خلق الساعه است.

جز متن در حوزه‌های بازیگری، کارگردانی، صحنه‌آرایی و امثال آن نیز پژوهشگرانِ هنرمند دمی از پژوهش فارغ نبوده‌اند. **استانیسلاوسکی** حاصل پژوهش‌های خود در بازیگری را به صورت "سیستم" در کتاب‌های کار هنرپیشه بر خود و بر نقش ارائه کرد. در قرن بیستم هنرمندان زیادی در اطراف دنیا به جستجوی شیوه‌های بازیگریِ دیگری برآمدند. اگر می بینیم امروز از شیوه‌های روان جسمانی یا استفاده از هنرهای رزمی آسیایی در بازیگری استفاده می‌کنند و با مختصر تفاوتی شیوه‌های مختلفی پدید آورده‌اند، به این معنا نیست که مستقیماً از نمایش شرقی یا رقص نمایش‌های بالی یا هنرهای رزمی و امثال آن تقلید کرده باشند. این هنرمندان در فرایندهای پژوهشی و با تحمل زحمات از آن شیوه‌ها و حرکت‌ها الهام گرفته و نظام‌های نوینی آفریده‌اند.

به این معنا "پژوهش‌های تئاتری" چندان امر بی سابقه و جدیدی نیست. اما به خصوص در دو قرن اخیر این مسئله چنان حیاتی به نظر رسیده که باعث گسترش دامنه‌ی تحقیقات و ورود عناوین جدیدی از جمله دراماتورژ و دراماتورژی به این حوزه شده است.

هر هنرمند خلاقی پژوهشگر و هر کار خلاقه هنری پژوهش است

گفته‌اند که **گوتهلت افرائیم لسینگ** نخستین دراماتورژ معروفی است که در هامبورگ در سال ۱۷۶۷ استخدام شد تا مشاور هنری چیزی باشد که قرار بود بعداً به نخستین تئاتر علمی آلمان تبدیل شود. (Dramaturg) این شغل پس از تولد در آلمان به انگلیس، فرانسه و آمریکا و سایر جاهایی که تئاترهای آن به نحو مشابهی سازمان دهی شده بود سرایت کرد و گسترش یافت. طوری که امروز در اروپا "دراماتورژ" بزرگ ترِ تئاتر است و جنبه‌های ادبی و هنری آن را زیر نظر دارد.

به مرور نقش و وظایف دراماتورژ در تئاتر نیز گسترش یافته است. امروزه دراماتورژی تئاتر را در جهان می‌توان به دو شاخه‌ی اروپا و آمریکا تقسیم کرد. بسیاری از وظایف دراماتورژ در این دو شاخه یکی است، اما تفاوت‌هایی هم دارند. **سوزان جونز** در اثر بسیار جامع و مانع خود "دراماتورژی در آمریکا" می نویسد: «اولین کار دراماتورژ تمرکز نیروهای خود و نیروهای کارگردان هنری بر روی پژوهش پر دامنه، توسعه‌ی همه جانبه و برنامه ریزی هنری است.» این نوع دراماتورژی بیشتر بر تعیین سیاست هنری و مسیر آن توسط برنامه‌ی فصلی تئاتر متمرکز است.

علاوه بر این مطرح کردن پرسش‌های اساسی تئاتر و البته پاسخ گویی به آن‌ها کار دیگر این نوع دراماتورژی است. ما به عنوان هنرمند چه کسانی هستیم؟ الگوهای تئاتری و فراتئاتری ما و آرمان‌های ما کدامند؟ ما جواب‌گوی چه نوع کارهایی هستیم؟ برای که کار می‌کنیم؟ جامعه‌ی تئاتری ما، هم از حیث هنرمندان و هم از نظر تماشاگران چه جامعه‌ای است؟ (Dramaturg)

یکی از قدیمی‌ترین موارد استفاده از اصطلاح دراماتورژ در تئاتر آمریکا در گزارش سالانه‌ی مرکز تئاتر **یوجین اونیل** در سال ۱۹۶۸ منعکس شده است که افرادی را برای

انجام وظایف دراماتورژی در کنفرانس سالیانه‌ی نمایشنامه نویسان خود برمی گمارد. تقریباً در همان زمان رابرت برونشتاین که در سال ۱۹۶۶ به ریاست مدرسه‌ی نمایش ییل رسید، در آن جا نوعی برنامه‌ی دراماتورژی را اعلام کرد. مرکز عمده‌ی دیگر تربیت دراماتورژ دانشگاه "یووا" و اخیراً مؤسسه‌ی تئاتر "رپرتوار" آمریکا برای آموزش تئاتر پیشرو در دانشگاه هاروارد است.

در برنامه های دانشگاهی نوین امروز دانشجویان هم برای دراماتورژی مؤسسات تربیت می شوند که به پژوهش در خط مش هنری، ارتباط و اجرای آن می پردازند و هم به عنوان دراماتورژهای اجرا که پژوهشگر و پشتیبان فرایند تمرین هستند.

در اروپا علاوه بر تهیه‌ی همه‌ی اطلاعات مورد نیاز برای تمرین های موفق و انجام پژوهش هایی در مورد اجرا و تماشاگر و غیره، کارهای دیگری مثل تنظیم و ترجمه و تجزیه و تحلیل و ویرایش و پیرایش و امثال آن را نیز افزوده اند. گاهی حتی پا را از این هم فراتر می گذارند. سلیس کالک (Celise kalke) علاوه بر پژوهش تاریخی، پژوهش در اجراهای قبلی (مقایسه کنید با پیشینه‌ی پژوهش در روش تحقیق) و تجزیه و تحلیل متن، پژوهش تاریخی در گفتگو با طراحان نور، صدا و صحنه به مشاوره با گروه بازاریابی، کار با کارکنان آموزشی، شرکت در بحث های پس از اجرا، حضور در جلسات تمرین و ... نیز اشاره می کند. (Dramaturgy pages)

دراماتورژ نمایشنامه نویس متخصص و منتقدی آگاه است. با سایر نمایشنامه نویسان کار می کند یا سفارش می دهد، صحت کار را تأیید می کند، مشاور برنامه‌ی فصلی است، ترجمه و تنظیم و نظارت متن، برنامه ریزی و امثال آن کار دراماتورژ است. در حقیقت او در کار تئاتر دانشمند و پژوهشگری آگاه، متخصص و روشن‌فکر است. معلوم است چنین کسی باید از مراحل مختلف کار تئاتر گذشته باشد و به جز آموزش، با کار در حوزه های مختلف به پختگی و قوام خاصی نیز رسیده باشد. این که همه‌ی این پژوهش ها و جستجوها به یک نقطه یعنی دراماتورژ می رسند، دلیل روشنی است که همه‌ی آن ها را باید در ارتباط با یکدیگر و به طور کلی دید.

دراماتورژی یعنی جستجوی همه‌جانبه در کار و ابزارهای آن روغن‌زدن مفاصل زنگ‌زده، به کار گرفتن خرد جمعی، سپردن هر کاری به کاردان و تقسیم مسئولیت‌ها و کلی‌نگری در عین جزئی‌نگری

نکته‌ای که در مورد دراماتورژی قابل ذکر است، این که گستردگی وظایف دراماتورژ گاهی کسانی را که "اسباب بزرگی" را آماده نکرده اند، به خیال خام "بزرگی" و استفاده‌ی از این عنوان می اندازد. در این حوزه باید حساب فرصت طلب ها و شیادانی را که به بهانه‌ی دراماتورژی به انواع تقلب ها از جمله رونویسی متون تألیفی یا ترجمه‌ی دیگران و چاپ آن به نام خود دست می‌زنند یا در نقش واسطه و دلال ظاهر می شوند، از متخصصان همه جانبه بین آگاهی که فراتر از گروه به دیروز، امروز و آینده می نگرند، جدا کرد.

باید توجه داشت که در بسیاری از جاها سرپرستان گروه‌ها یا کارگردانان آگاه تاکنون بار این وظایف را بر عهده داشته‌اند و دراماتورژی عنوانی نیست که بتوان به سادگی آن را به دست آورد یا خرج کرد. گرایش به دراماتورژی و طرح آن در تئاتر ایران پدیده مبارکی است، هر چند تا کنون هم این بار بر عهده گروه اجرایی و به خصوص کارگردانان بوده است، اما به

هر حال نشانه تعمیق و تأمل در این حوزه است. تئاتر همواره گذر از انشقاق و بحران و حرکت در جهت به سامان‌سازی و بازگشت از آشوب و رسیدن به تعادل و آرامش بوده است. کار همراه با پژوهش یا اصطلاحاً دراماتورژی، گذشتن از این وادی تاریک و پرآشوب با چراغ و آگاهی و دانایی است. دریغا که "دراماتورژی" را چون اسلافی مثل "ابزورد" به وادی مسلخ پوچی و سطحی‌نگری بکشانیم، یا بکشانند و ما تماشاگر مبهوت و خیره بمانیم تا موج استحاله بگذرد و همراه با آن فرصت آگاهی ما نیز از دست برود. با اصطلاحاتی همچون "دراماتورژ" و "دراماتورژی" معما و تابو نسازیم. آن را پیچیده نکنیم که خود برای رفع پیچیدگی و گشایش آمده است. دراماتورژی یعنی جستجوی همه‌جانبه در کار و ابزارهای آن، روغن زدن مفاصل زنگ زده، به کار گرفتن خرد جمعی، سپردن هر کاری به کاردان و تقسیم مسئولیت ها و کلی‌نگری در عین جزئی‌نگری.

دراماتورژی نه اسباب خودنمایی و فضل‌فروشی، بلکه واسطه فروتنی است. کارگردان‌هایی که ده‌ها سال خدایگانی می‌کردند و فعال مایشاء بودند، اکنون اندک اندک از اریکه دانای کلی فرود می‌آیند و خاشعانه بخش مهمّی از وظایف خود را به دیگران تفویض می‌کنند تا با فرصت و تمرکز و آرامش بیشتر به بهبود روند کار و تکمیل هر چه بهتر آن کمک کنند. شگفتا که در روزگار پراکندگی حواس و بازارهای مکاره سرگرم‌کنندگی و سر تراشندگی امروز هم، مثل همیشه تئاتر به وظیفه مقدر خود عمل می‌کند. با پرفورمنس نقش مصادره شده تماشاگر را به او برمی‌گرداند و با دراماتورژی به رهبران اجتماعی و سیاسی سرمشق دموکراسی می‌دهد. به همه نشان می‌دهد که دوران انحصار سپری شده است و توسعه همه جانبه جز در پرتو پژوهش پردامنه و برنامه ریزی میسر نیست. نشان می‌دهد که تئاتر بدون هنرمند باهویت، بدون شناخت الگو و آرمان، بدون شناخت مخاطب، بدون شناخت محدودیت ها و توانایی‌های گروه اجرایی و بدون شناخت جامعه تئاتری امکان‌پذیر نیست و اگر باشد جز شکلکی از هنر و تئاتر نیست. شکلکی که نه نقشی ماندگار و مؤثر که کفی گذراست. هر چند که این کف پرهیاهو و پر تبلیغات و باد و بروت باشد. سرانجام آواز دهلی تو خالی است که در هیاهوی بازارها گم می‌شود.

نمونه‌ای از یک کار پژوهشی در هنر تئاتر

آلبرت هانت و **میچل کاستو** از روند تهیه کاری به نام US درباره جنگ ویتنام گزارشی تهیه کرده‌اند. این کار در کشور انگلیس و توسط گروهی به سرپرستی **پیتر بروک** انجام شده است. US قبل از هر چیز یک پژوهش بود. پژوهشی دسته‌جمعی توسط گروهی که می‌خواستند صریح، صادقانه و مفید از چیزی بگویند که همگی اهمیت بسیار آن را حس کرده بودند، یعنی جنگ ویتنام. (هادسن، ۱۳۸۲، ص. ۲۸۲)

در اولین جلسه پیتر بروک مسئله را در قالب دو پرسش طرح کرد:

- جنگ ویتنام و تأثیر آن بر زندگی ما چیست؟
- آیا من خواهم جنگید؟

در روش تحقیق معروف است که تا موضوعی به شکل مسئله درنیاید قابل تحقیق نیست. افراد پس از تحلیل پرسش‌ها به مطالعه آن چه از جنگ ویتنام در دسترس‌شان بود، پرداختند. رویدادها را بررسی کردند و به درگیر کردن جسمانی تماشاگر در بازی اندیشیدند. مواد و مطالبی را پیدا کردند و به صورت بازی درآوردند. گزارش‌ها، برنامه‌های تلویزیونی، نوارهای موسیقی، همه را ابتدا بحث و سپس بداهه‌سازی کردند. در

مدت بداهه‌سازی‌ها از نمایشنامه‌های مشابه مثل نمایشنامه مستند "استنطاق" نوشته **پیتر وایس**، از نمایش جراحات ناشی از بمباران‌ها همراه با نطق **جانسون** - رئیس جمهور وقت آمریکا - شناخت فرهنگ ویتنام و ... برای شناسایی واکنش‌ها استفاده کردند و نیز به پژوهش در موقعیت پرداختند.

آفرینش سبکی در بازیگری که مناسب این کار باشد را می‌توان انتخاب شیوه پژوهش در بازیگری دانست. اکنون می‌بایست این سبک بازیگری با اعمال تسلط منضبط هم از نظر بدنی و هم از نظر احساسی توسط بازیگران به کار گرفته شود. در این مرحله از کار از گروتوفسکی برای کار با گروه دعوت کردند که خود او پژوهش‌گر و معلم بازیگری برجسته‌ای بود. کار با گروتوفسکی را این طور وصف می‌کنند: «معنای کامل یک کار کارگاهی، یک بخش مشاوره‌ای، یک اتاقک اعتراف، یک پرستشگاه، یک پناهگاه، محلی برای اندیشه - نه تنها در ذهن بلکه با تار و پود انسان». (هادسن، ۱۳۸۲، ص. ۲۹۸)

پیتر بروک در مورد گروتوفسکی به بازیگران گفت: «او تئاترش را آزمایشگاه می‌نامد و همین طور هم هست. تئاتر او مرکز تحقیق است ... در تئاتر گروتوفسکی مثل همه آزمایشگاه‌های واقعی تجربه حایز ارزش علمی است. چرا که شرایط اساسی تحت مشاهده قرار می‌گیرند».

کار پژوهشی گروتوفسکی بازیگران را به کشف چالش‌های خود، طفره رفتن‌های خود، و نیرنگ‌ها و کلیشه‌های خود و نیز کشف شمه‌ای از امکانات لایزال خود واداشت. پس از پژوهش عمیق، فشرده، بسیار متمرکز و دشوار با گروتوفسکی، گروه مرحله پژوهش جدیدی را آغاز کرد. بروک در این مورد گفت: «اکنون در سومین مرحله دوباره افق دیدمان را وسعت می‌بخشیم، اما پژوهش شخصی به طور فشرده ادامه خواهد یافت». (هادسن، ۱۳۸۲، ص. ۳۰۲)

سپس کار وارد مرحله سوم شد. این بار «لنگ لنگان شروع کردیم به گنجاندن صد و پنجاه صفحه مطلبی که بر اثر تحقیق فراهم آورده بودیم در واحدهای قابل نمایش و با این کار تمرین صحنه‌ای یکی از کارهایمان آغاز شد». (هادسن، ۱۳۸۲، ص. ۳۰۳)

در این مرحله نمایشنامه‌نویسی را هم در کار درگیر کردند که به کار بر روی مستندات بپردازد و به تدریج که نمایشنامه آماده می‌شد، پرده به پرده آن را تا شب اجرا پیش بردند و در تمام مراحل پژوهش اصل بود. گزارش مفصل این کار در کتاب "کارکردهای نمایش" چاپ شده و لزومی به تکرار جزئیات آن که کلاس درسی واقعی در پژوهش، نحوه و آفات کار گروهی، بداهه‌سازی و نوعی نمایش خلاق فرایند محور، تجربی و آزمایشگاهی است، در این جا نیست. همین قدر بگویم که این کار هرگز تمام نشد و تا شب اجرا و حتی پس از آن یافته‌های نو آن را تغییر می‌داد. به صحبت بروک در شب دوم اجرا توجه کنید: «... دیروز ما پرده اول را مقدار زیادی عوض کردیم. دیروز این کار را کردیم، چون قبل از آن در شرایطی نبودیم که این کار را بکنیم». (هادسن، ۱۳۸۲، ص. ۳۱۷)

نمونه بالا از تئاتر انتخاب شده، اما سایر رشته‌های هنری نیز از نظر پژوهش، جز در اسباب و لوازم کار، وضعیت مشابهی دارند. کار هنری هرگز کامل نیست و مدام در حال شدن است و بال این شدن پژوهش است. خود هنرمند نیز وضعیت مشابهی دارد.

چنان که در این پژوهش دیدیم، کار در همه عرصه‌ها از نویسندگی تا کارگردانی، بازیگری و سایر عناصر نمایش همراه با پژوهش و در ارتباط با یکدیگر صورت می‌گرفت. پژوهش گرچه در اجزا، اما کلی صورت می‌گرفت. در تئاتر مثلاً تغییر لهجه، بدن را نیز تغییر می‌دهد، روابط را نیز تغییر می‌دهد. وقتی **آدولف آپیا**

لته های نقاشی شده صحنه را به‌سطوح، برآمدگی‌ها، شیب ها و امثال آن تبدیل کرد، حرکت بازیگران هم تغییر کرد. نور هم صرفاً از حالت ابزار روشنایی صحنه خارج شد. طبعاً تأکید بر چهره و چهره‌پردازی هم تغییر کرد و این امر به‌نوبه خود اغراق در حرکت های چهره را متوقف کرد و ....

هر چند هنرمندان خلاق هرگز منتظر نمی‌مانند و بنا به ضرورت‌ها و اولویت هایی که خود تشخیص می‌دهند، دست به کار و پژوهش می‌زنند، اما قطعاً ایجاد زمینه و امکانات به شکوفایی و گسترش هنر کمک می‌کند. در حوزه تئاتر همیشه کار برای هنرمندان خلاق دشوارتر و شرایط محدودتر و محدودکننده‌تر است. ساده‌ترین کارها کپی کاری و پرسه زدن در حواشی است. در زندگی شتاب‌زده امروز معمولاً آن چه از سر و ته کار زده می‌شود، بخش تانی، اندیشه و پژوهش است. هنرهای انفرادی از این نظر دست بازتری دارند، اما تئاتر در فرایند شدن هم فردی و هم گروهی است. پیدا شدن دراماتورژ معلول همین شتاب ها و راه بیرون رفت از آنهاست. آن را جدی بگیریم و مثل خیلی چیزهای دیگر به شکلک تبدیل نکنیم. اجازه ندهیم که علف های هرز حوزه جدیدی برای فرصت‌طلبی‌ها و شیادی های خود پیدا کنند. دراماتورژی و به خصوص بخش پژوهش آن - چه کسی را به این عنوان در کار داشته باشیم و چه نداشته باشیم - جزء ضروری و لاینفک کار تئاتر است. بودجه‌های پژوهشی را صرف کارهای جانبی و حاشیه ای نکنیم و اصل پژوهش را در مانده و دست بسته نگذاریم. به رسمیت شناختن پژوهش‌های اصیل هنری که در چارچوب‌های علمی نمی‌گنجند گروه‌های پژوهشی هنر را نیز تقویت می‌کند و آنها را از فرصت طلبی‌ها می‌پیراید. تحقیق در ماده هنر توسط غیرهنرمندان عملاً غیرممکن است و حمایت از پژوهش‌های هنری، مجرد از حمایت از کار هنری اصولاً بی‌معناست: هنر خلاقه، نه هنر تقلیدی و کلیشه‌ای و مغرض به غرض‌های عاریتی، همواره ملازم و مستلزم پژوهش است. ■

دراماتورژ نمایشنامه‌نویس متخصص و منتقدی آگاه است

دانشگاه شهید باهنر کرمان، خرداد ۸۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ:

پستمن، نیل، تکنوپولی، تسلیم فرهنگ به تکنولوژی، ترجمه دکتر صادق طباطبایی، تهران، سروش، ۱۳۷۳

- دلگادو، ام، کارگردان‌ها از تئاتر می‌گویند، ترجمه یدالله آقاعباسی، تهران، نمایش، ۱۳۸۰

وایس، پیتر، استنطاق، ترجمه فرامرز بهزاد، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۰

- هادسن، جان، کارکردهای نمایش، ترجمه یدالله آقاعباسی، تهران، نمایش، ۱۳۸۲

www.Dramaturg.htm

www.Dramaturgy pages.htm