دراماتورژی در دو معنا *

به‌سوی نظریه‌ای برای دراماتورژی نمایشنامه‌های جدید[1] و برخی اصول مقدماتی آن

آرت بورکا
مترجم: مهدی نصرالله‌زاده

Art Borreca

ـ به سوی نظریه ای برای دراماتورژی نمایشنامه های جدید

برای کسی که به عنوان دراماتورژ روی نمایشنامه های جدید کار می کند، داشتن مقدار کمی از ویژگی های هر یک از این افراد مفید است: هنرمند تئاتر، منتقد، پژوهشگر درام مدرن، روان- درمانگر، میانجی رفع اختلاف، و مشاور سازمانی. تعاریف سنتی از دراماتورژی غالباً یکی از این نقش ها را برجسته کرده، از دراماتورژ، فی المثل، تنها به عنوان "منتقدی در بطن فرآیند" یا "کارگردانی در پشت خط مقدم جبهه" یاد می کنند. این القاب و عناوین به رغم آن که در مورد دراماتورژ به عنوان کسی که بر روی اجراهای کلاسیک کار می کند نابسنده اند، اما به هر شکل شاید بتوانند بیانگر ماهیت نقش اصلی وی در یک پروژه باشند. برای مثال، ممکن است کارکرد دراماتورژ در وهله ی اول به عنوان یک متخصص یا منبع دانشگاهی، یک ناظر و منتقد در فرآیند تمرین های آماده سازی (rehearsal process)، یا به عنوان فرد مشاور در زمینه ی متن یا ترجمه باشد. در مقابل، به رغم آن که ممکن است دراماتورژِ نمایشنامه های جدید (new-play dramaturg) نقش خود را عمدتاً در مرحله ی تمرین های آماده سازی ایفا نماید، یا حین نگارش نمایشنامه طرف مشورت نمایشنامه نویس قرار بگیرد، دست کم دارای دو یا چند نقش به طور همزمان می گردد ـ به عنوان هنرمند، منتقد، سازماندهی کننده، روان ـ درمانگر و نظایر آن.

دلیل این امر آن است که متن دراماتیک و شخص سازنده‌ی آن (دراماتیست) ـ همان گونه که اجرای اثر ـ هر دو توجه یکسانی را از سوی دراماتورژِ نمایشنامه های جدید می طلبند. هنگامی که نویسنده خود در اجرای کارگاهی (workshopping) یا اجرای صحنه ای نمایشنامه اش دخالت داشته باشد، تمرین های آماده سازی تنها حول محور پرورش (development) نمایشنامه شکل نخواهند گرفت، بلکه فرآیندهای خلاق و روان‌شناسانه ای که نویسنده از سر می گذراند محور دیگری است که تمرین های آماده سازی حول آن شکل خواهد گرفت. این فرآیندها شاید کانون تمرین‌های آماده‌سازی نباشند، اما فرآیند کار نویسنده (a writer's process) می‌تواند لحن و ساختار کلی آنها را مشخص سازد. علاوه بر این، بسیاری از برنامه‌های ویژه ی خلق نمایشنامه‌های جدید، چه در سطح حرفه ای و چه در سطح دانشگاهی، به پرورش نویسنده به اندازه‌ی پرورش نمایشنامه متعهداند (یا دست کم این حرفی است که بسیاری از آنها می زنند)؛ در چنین موقعیت هایی فرآیندِ کار نویسنده بدل به فرآیند اصلی می شود.

با این حال، کاری که این نوع برنامه ها انجام می دهند آن است که صرفاً وجه ممیزه‌ی پرورش نمایشنامه‌های جدید را که عبارت از حضور نمایشنامه نویس در فرآیند گروهی (collaborative process) است، برجسته می سازند. در سال ۱۹۷۸ آرتور بالی (Arthur Ballet)، یکی از پیشکسوتان دراماتورژی نمایشنامه های جدید در آمریکا، نوشت: «... افراد همکاری کننده در گروه (collaborators) چندان با نمایشنامه‌نویس به عنوان پیکر های زنده و بخشی از فرآیند ساخت تئاتر ساز گار نیستند؛ آنها ترجیح می دهند که وی تنها در ملاقات های اولیه حضور داشته باشد و دیگر تا شب افتتاح نمایش سر و کله اش پیدا

نشود».[۲] به رغم آن که شاید تئاتر امریکا از سال ۱۹۷۸ در نحوه ی برخورد خود با نمایشنامه نویسان پیشرفت کرده باشد، غالباً این وظیفه ی دراماتورژها شده است که به نحوه ی دخالت نمایشنامه نویسان در فرآیند تئاتر آفرینی (theatre-making process) توجه ویژه نشان دهند. طبیعت نویسنده، فرآیند نگارش وی، و حضور فعالش در فرآیند کارگاه یا اجرا (تولید) عواملی هستند که نقش‌هایی را که دراماتورژ نمایشنامه های جدید ایفا می کند مشخص می سازند.

در زمینه ی دراماتورژی نمایشنامه های جدید هیچ مجموعه اصولی که بتوان از آن به عنوان مجموعه اصول مقدماتیِ مورد پذیرش عام یاد کرد وجود ندارد؛ این اصول ضرورتاً محدود به تجربه‌ای هستند که از آن اخذ شده اند. با این حال، از حیث ساختار و طبیعت کار میدانی (field work) این اصول هیچ محدودتر از، فی المثل، پژوهش انسان شناختی نیستند. در مورد اصول مقدماتی ای که در ذیل می‌آید "کار میدانی" شامل دراماتورژی نمایشنامه های جدید در طیف متنوعی از زمینه های حرفه ای می شود، اما در این میان تجربه ی کارگاه نمایشنامه نویسان آیوا (Iowa Playwrights' Workshop) محور و اساس کار را تشکیل می دهد. کارگاه مورد اشاره زمینه ای دانشگاهی است که به واسطه ی دانشگاهی بودن، تجربه گری با آثار جدید را تشویق می کند؛ این زمینه، هم چنین، مشوّق تحقیق و بررسی در نقش دراماتورژ در فرآیند کار نویسندگانی است که یا در ابتدای راه هستند و یا به عنوان نویسندگان حرفه ای مقداری از وقت خود را صرف تحقیق در طبیعت کار خود کرده اند.

در پس اصول و قواعد هر نوع دراماتورژی این پرسش نهفته است که اصلاً نظریه پردازی کردن در مورد عمل دراماتورژیکی (dramaturgical practice) تا چه حد سودمند است؟ به لحاظ تاریخی، نظریه ی اجرا و روابط آن با بازیگری، کارگردانی، طراحی و سایر عناصر اجرا از قبل در چنبره ی این قبیل پرسش‌ها گرفتار بوده است. پاسخ های سنتی به چنین پرسش هایی این بوده است که، اولاً، نظریه به لحاظ ماهوی ضرورتی ندارد برای هیچ کس یا هیچ چیز غیر از نظریه پردازان و کنش‌های آنان سودمند (یا قابل استفاده) باشد؛ ثانیاً، این که یک نوع نظریه ی اجرا وجود دارد که سودمند نیز هست و آن رویکردهای نظام مندی برای بازیگران و کارگردانان است که به وسیله ی نظریه پرداز ـ هنرمندانی هم‌چون **استانیسلاوسکی** و **برشت** ـ سر و شکل یافته است. بخش اعظم نوشته های نظری در این مورد در طول پیوستاری پراکنده شده است که در یک سر آن دفترچه های راهنمای عملی برای بازیگران و کارگردانان و در سر دیگرش هنرنمایی‌های ذهنی عملاً خود باورانه‌ی (Solipsistic) نظریه‌ی پساساختارگرا قرار دارد. (استانیسلاوسکی و برشت نیز جایی در میانه ها هستند.) اما حرفه ای های تئاتر و مربیان تئاتر از سوی دیگر ـ دو سر پیوستار که مدام بر آنها تأکید می شود ـ طوری حرف می زنند که انگار دوگانگی یا شکافی طبیعی بین "نظریه" و "عمل"، بین "اندیشیدن" و "عمل کردن" وجود دارد.

برای دراماتورژها این فکر که با صحّه گذاشتن بر اصول عملی و غیرنظری در مقابل این دوگانگی تسلیم شوند و بدین شکل تأیید تئاتری ها را کسب نمایند همواره وسوسه کننده است. اما اگر یکی از اهداف دراماتورژی "اتصال" نظریه و عمل به یک دیگر، یا به بیانی کمتر دوگانه انگار، تأیید دوباره ی پیوند میان تئاتر به مثابه "مکانی برای دیدن" و نظریه به مثابه "مشاهده ی تأمل گرانه" باشد، آنگاه شاید دراماتورژ تسهیل کننده ی وقوع فرآیندهایی باشد که از طریق آنها رویداد تئاتری اندیشه را متجسم و متحقق می سازد ـ و در برخی اجراها شاید این کار را حتی با خود نظریه انجام دهد.[۳] از این منظر، دراماتورژ نمایشنامه های جدید ـ بنا به اصطلاح مورد استفاده ی جان لوتربی (John Lutterbie)

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Art Borreca, "Dramaturgy as in Two Senses" که از کتاب: What Is Dramaturgy?. Edited by Bert Cardullo, NH: American University Studies, 2005, PP. 157-175. برگرفته شده است.

۱ـ در متن حاضر مراد از ترکیب "نمایشنامه‌هایی جدید"، نمایشنامه‌هایی است که به تازگی نوشته شده است یا در حال نوشته شدن است. م.

2 Arthur Ballet, "Playwrights for Tomorrow. The Work of the Office for Advanced Drama Research," Theatre Quarterly, 8, No. 29 (1978), p. 15. شکل خلاصه شده‌ی این مقاله در مجله‌ی Theater, 9, No.2 (1978), pp.41-44 ذیل عنوان "Fifteen Years of Reading New Plays: Reflections on the Closing of the Office for Advanced Drama Research" چاپ شده است. بالی البته در مورد کار گروهی در شکل سنتی آن صحبت می کند که در آن ابتدا نمایشنامه نویس نمایشنامه‌ای را می‌نویسد، سپس به وسیله‌ی یک کارگردان روی صحنه برده می‌شود. تمرکز مقاله‌ی حاضر بر روی همین قسم کار گروهی است.

دراماتورژی آثار جدیدی که در قالب شکل‌های بدیل کار گروهی خلق می‌شوند موضوع جداگانه‌ای است که بایستی مستقلا بدان پرداخته شود.

ـ فردی "مداخله گر" (interventionist) در فرآیند تئاتری و تمامی خطوط مستقیم و غیرمستقیمی است که مسیر حرکت این فرآیند را تشکیل می دهد ـ یعنی از شکل گیری اولیه ی ایده های دراماتیک در ذهن، تا تمرین های اماده سازی، و تا تجسم عینی آن ایده ها بر روی صحنه.[۲]

تنها تعداد کمی از دراماتورژها هستند که می دانند دراماتورژی برای خود یک خویشاوند دور نظری هم در علوم اجتماعی دارد که عموما به عنوان "دراماتورژیسم" (dramaturgism)، به شکلی محدودتر به عنوان "دراماتورژی"، و به نحوی گسترده تر به عنوان "تعامل گرایی نمادین" (symbolic interactionism) شناخته می شود. بنابر بحث "دراماتورژیسم" (که عمدتا ساخته ی جامعه شناسان و مبتنی بر مفهوم دراماتیسم (dramatism) کنت برک (Kenneth Burke)[۵] و نظریه‌ی نقش‌ها (role theory) و تحلیل چارچوب (Frame analysis) اروینگ گافمن[۶] (Erving Goffman) است واقعیت اجتماعی پیوسته در حال ساخته شدن به وسیله و از طریق تعاملات انسانی، و بر حسب ارزش های نمادینی است که انسان ها بر عناصر تشکیل دهنده ی آن تعاملات بار می کنند. افزون بر این، پویش های تعاملات مذکور ذاتا دراماتیک و تئاتری است.[۷]

رابطه ی این شیوه از تفکر با عمل دراماتورژی فراتر از صرف تقارن اصطلاح شناختی است. "دراماتورژیسم" دارای پیامدها و نتایجی برای نقش دراماتورژ در فرآیند رشد و تکامل آثار تئاتری از تصور اولیه تا اجرای نهایی است. آن قسم پرسش هایی که دراماتورژها عموما در مورد کار خود می‌پرسند ـ چطور بایستی در کار مداخله کنم؟ به چه شیوه هایی؟ کی و کجا؟ و، بالاتر از همه، چرا، آن هم در این زمان؟ ـ به طور طبیعی شکل چیزی را به خود می گیرد که کنت برک از آن به عنوان تحلیل "دراماتیستی" یاد می کند، تحلیلی که خود شیوه ای برای بررسی ساخت واقعیت اجتماعی به دست انسان است. (بنا بر استدلال برک، هر تعبیر و تفسیر تماما اندیشیده ای از کنش انسانی، نوعا بر حسب پرسش های "که"، "چه"، "کی"، "کجا"، "چگونه"، و "چرا" صورت بندی می شود ـ یعنی همان پرسش هایی که منتقدان در مورد شخصیت های دراماتیک می پرسند.)[۸] دلیل این که دراماتورژها چنین طرز تفکری دارند ناشی از آن است که کارکرد دراماتورژیکی، به لحاظ تاریخی، کارکردی نسبتا جدید است، و دراماتورژها می خواهند در مورد نحوه ی تعامل خود با سایر عوامل گروه خودآگاه باشند. اما این قسم خودآگاهی می تواند به نوبه ی خود مبنایی برای کار دراماتورژ به عنوان یک فرد مشارکت کننده ی تئاتری باشد.

خاستگاه نمایشنامه های جدید روابط ـ روان شناختی، عاطفی، خلاق و . . . ـ میان نویسنده و فرآیند نگارش، نویسنده و پروژه، نویسنده و کارگردان، نویسنده و نمایشنامه، و غیره و غیره است. (من واژهی "پروژه" را در این جا و در تمام مقاله در اشاره به نمایشنامه ای که تنها به مثابه یک ایده، یک طرح کلی، یک پرداخت اولیه، یا یک پاره ی کوچک وجود دارد به کار می برم.) دراماتورژ با طرح دانم پرسش های "دراماتیستی"، نه صرفا از خودش بلکه از عوامل روابط مذکور، می تواند ببیند که چگونه این روابط بر روند ساخته شدن اثر تأثیر می گذارند و بدین ترتیب می تواند در مقاطع حساس فرآیند خلاقه در آن مداخله کند. روابط میان نمایشنامه نویس و فرآیند نگارش، کارگردان و نمایشنامه، و . . . پروژه یا نمایشنامه را به طرزی گریزناپذیر به سمت و سویی خاص هدایت می کند؛ در این میان دراماتورژ می‌تواند به نحوی مفید و مؤثر در مورد فرآیند و خود اثر، در فاصله ای آگاهانه اما نه غیردرگیر با آن، کار مشاهده و اظهار نظر را انجام دهد. در یک کلام، دراماتورژ می تواند به

۳. [illegible]

Marvin Carlson, "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?" Theatre Journal, 37, No. 1 (1985), pp. 5-11

کارلسون است

John Lutterbie, University Pre-Conference, Annual Conference of Literary Managers and Dramaturgs of the Americas, June 5, 1993).

(۱۸۹۷-۱۹۹۳)

(۱۹۲۷-۱۹۸۲)

۷. برای اطلاع از کتاب شناسی و مطالعه‌ی کلی در مورد "دراماتورژیسم" نگاه کنید به مقاله‌ی من با عنوان:

Political Dramaturgy: A Dramaturg's Re(View), The Drama Review, 37, No. 2 (1993), pp. 56-79

Dennis Bisset and Charles Edgley, "The Dramaturgical Perspective," in Life as Theatre: A Dramaturgical Sourcebook, eds. Bisset and Edgley, 2nd ed. (Hawthorne, New York: Aldine de Gruyter, 1990) pp. 1-46.

Kenneth Burke, A Grammar of Motives (Berkeley, Univ. of California Press, 1969) and A Rhetoric of Motives (Berkeley, Univ. of California Press, 1969).

عنوان تعامل کننده‌ای نمادین (symbolic interactionist) عمل نماید.
دیدگاه "تعامل گر نمادین" باامر موسوم به "عینی گرایی" دراماتورژیکی (dramaturgicalobjectivity) یکسان نیست، بلکه بیشتر نوعی آگاهی یا وقوف مفید از فرآیند خلاقه است. دراماتورژ یک چشم بر اثر و یک چشم بر فرایندی که اثر را می سازد دارد؛ نه در فرآیند خلاقه وقفه ایجاد می کند و نه برای آن مزاحمتی به وجود می آورد، بلکه آرام ارام و به شکلی پیوسته پرسش هایی را مطرح کرده و مشاهداتی را انجام می دهد؛ هدف از این پرسش ها و مشاهدات نیز افزایش آگاهی تمامی افراد (منجمله خود دراماتورژ) است از مقصد کار، چیزی که اثر در حال تبدیل شدن به آن است یا ممکن است بشود، و نیز طرق مختلف و احتمالی درک اثر از سوی تماشاگران است. برای مثال، نمایشنامه نویس معمولا در موقعیتی نیست که بتواند در مورد فرآیند نگارش خویش خودآگاهی زیادی داشته باشد؛ اما دراماتورژ می تواند با طرح پرسش های راهبردی، آن مقدار خودآگاهی فعالی که برای به حرکت انداختن فرآیند اجرا (و کار نویسنده) در سمت و سویی خاص لازم است، به وجود آورد. به همین شکل، یک کارگردان ممکن است در مورد فعل اندیشیدن چنان دغدغه های مفهومی ای داشته باشد که از کند و کاو در اشکل تعیّن یافته‌ی امفاهیم خود بر روی صحنه عاجز بماند. دراماتورژ می تواند بکوشد گونه ای از اندیشه را در مورد فرآیند و نیز در مورد نمایشنامه به وجود آورد که به کارگردان در گذر از تفکر مفهومی به واقعیت صحنه ای کمک نماید.
از یک منظر، دیدگاه "تعامل گر نمادین" دیدگاهی برشتی است. برشت در مورد "تئاتر اپیک" می گفت که نمی توان عاطفه را از ان جدا ساخت، همان گونه که علم جدید نیز از عاطفه مبرا نیست.(۹) به عنوان تعامل کننده ای نمادین، دراماتورژ مجدّانه در پی دیدگاهی عقلانی و بیگانه شده است که تسلیم باور به عینی نگری (کاذب) و تجزیه تحلیل غیرذهنی نمی شود. دراماتورژی که به این نوع دیدگاه مجهز است می تواند به "دراماتورژی" در معنای اصیل کلمه وفادار باشد. دراماتورژ می‌تواند ـ همزمان ـ به انجام گرفتن کار نمایشنامه و همکاری عوامل گروه کمک نماید؛ او می‌تواند به نمایشنامه نویس در خلق کنش های دراماتیک و زیبایی شناسانه کمک نموده، به انجام گرفتن همکاری میان نمایشنامه نویس و کارگردان و نیز سایر هنرمندان یاری رساند.(۱۰)

دراماتورژ می تواند با طرح پرسش‌های راهبردی آن مقدار خودآگاهی فعالی که برای به حرکت انداختن فرآیند اجرا و کار نویسنده در سمت و سویی خاص لازم است، به وجود آورد

دراماتورژی و فرآیند نگارش:

اصول مقدماتی

تاریخ دراماتورژی در ایالات متحده بعضا تاریخ تلاش دراماتورژها برای توجیه کار خود ـ و به نظر می رسد گاهی حتی احقاق حق دراماتورژ بودنشان ـ در مقابل عوامل تئاتری شکاکی بوده است که با دراماتورژها به عنوان ضمائم غیرضروری یا کمی مهربانانه تر، به مثابه رابط های کتابخانه ای برخورد می کنند. این شرایط با آشنا شدن کارگردانان با کار در دراماتورژی و کاربردهای آن بهبود یافته است. همزمان، بسیاری از

9. Bertolt Brecht, Brecht on Theatre (New York: Hill and Wang, 1964), ed. and trans. John Willett, pp. 93, 101, 110, 145, 173, 174, 227.
[illegible] می‌کند که برشت همان‌قدر که دراماتورژها را می‌ستود، نسبت به [illegible] دراماتورژی برای تئاتر اپیک" [illegible] منظور از "تئاتر اپیک" برشت احتمالا [illegible] آگاهی به شیوه‌ی تعامل دراماتیکی که در [illegible] مورد دراماتورژی است، تفاوت‌های [illegible] وجود دارد.
۱۰ ـ نظریه‌ی "دراماتورژی" در درجه‌ی [illegible] دراماتورژی در [illegible] حاصل تلفیق کلمات [illegible] (dramaturgos) "dramat" [illegible] "ergos" کار) است. [illegible] (Geoffrey Proehl) از [illegible] دانشگاه ییل و این معنای دوشاخه [illegible] "دراماتورژی" [illegible] شده‌اند. این [illegible] دیوید کاپلین نیز به [illegible] دراماتورژ به مثابه شمنی که [illegible] "شفای جامعه" [illegible] Copelin, "Ten Dramaturgical Myths", Calboard (Bay Area), p. 7. Reprinted in What Is Dramaturgy?, pp. 17-25.

دراماتورژها در دفاع از حرفه ی خود قائل به این هستند که تمامی نمایشنامه ها به دراماتورژهایی نیاز دارند تا بر مرحله ی اولیه در بررسی روابط میان نمایشنامه نویس، فرآیند، و پروژه نظارت کنند، یعنی تعیین کنند که آیا فلان پروژه‌ی خاص به دراماتورژ، خصوصاً در طول فرآیند نگارش، نیاز دارد یا خیر.

در دراماتورژی هایی که بر روی نمایشنامه های کلاسیک انجام می شود این مرحله، دست کم به همین شکل، وجود ندارد. زمانی که دراماتورژ نمایشنامه های جدید در فرآیند نگارش مداخله می کند، با معیارهای ظریف و تدافعی موجود در بطن شهود نویسنده از "صحت و درستی" نمایشنامه ی خود به لحاظ زبان، تصویرپردازی، کنش، ساختار و سایر عناصر برخورد می کند. از حیث نظری، تمامی نمایشنامه های در حال شکل گیری می توانند از دراماتورژی فایده ببرند، درست همان گونه که تمامی افراد می توانند از روان درمانی فایده برند. اما همان گونه که کارآمدی روان درمانی عمیقاً به نوعی گشودگی در مقابل تغییر و تحول رفتاری از سوی بیمار وابسته است، کارآمدی دراماتورژی نیز بر حسب میزان گشودگی موجود در نویسنده، ساختار فرآیند کار او، و طبیعت پروژه ی وی متغیر است. باری، این گونه نیست که همه ی نمایشنامه نویسان و نمایشنامه ها بتوانند از وجود دراماتورژ فایده ببرند.

به این پرسش که آیا فرآیند کار یک نویسنده ی خاص می تواند از دراماتورژی فایده ببرد یا خیر، بایستی بر حسب فرآیند کار وی و درک وی از آن فرآیند پاسخ داده شود. این سخن بدان معنا نیست که نویسنده خود می داند که آیا نوشته‌اش از دراماتورژی می‌تواند فایده ببرد یا خیر، بلکه بدان معناست که لازم است کارگردانان، دراماتورژها و هر کس دیگری که در به جریان انداختن همکاری‌های دراماتورژ / نویسنده مؤثر است در مورد رابطه ی میان فرآیند کار نویسنده و پروژه اش حساس باشد. در این جا سه مطلب هست که لازم است بدان ها بپردازیم. نخست آن که، به چه شیوه ها و طرقی ممکن است پروژه، به صرف خود، از وجود یک دراماتورژ فایده ببرد؟ (تحقیق جهان نمایشنامه و گفت و گوهایی درباره ی آن؛ گفت و گو در مورد شیوه هایی که از طریق آنها دست مایه ها و مواد خام نمایشی می توانند احتمالاً دراماتیزه شوند.) دوم آن که، نویسنده در گذشته چگونه بر روی پروژه های مشابه کار کرده است؟ (آیا آهسته و آرام اولین پیش نویس را می نویسد؟ یا تند و سریع پاره هایی را به نگارش درمی آورد که مدام مورد تجدید نظر قرار می گیرند؟ یا به رغم نگارش آهسته، پیش نویس های متعدد می نویسد؟ یا همان کار قبل را تند و سریع انجام می دهد؟) و سوم آن که، نویسنده می خواهد به چه طرقی از دراماتورژ استفاده کند؟

این پرسش ها پاسخ هایی وابسته به هم دارند. کار دراماتورژی که بر اساس پاسخ به تنها یک یا دو سؤال پیش برود می تواند برای فرآیند یک کار نویسنده مضر باشد. همه‌ی پروژه ها می توانند، به طرقی که پاسخ های احتمالی به پرسش نخست طرح کلی آنها را ترسیم می کند، از وجود دراماتورژها فایده ببرند، اما اگر دراماتورژ هیچ درکی از چگونگی تأثیر احتمالی کار دراماتورژیکی بر فرآیند کار نویسنده نداشته باشد هیچ

دراماتورژ می‌تواند بکوشد گونه‌ای از اندیشه را در مورد فرآیند و نیز در مورد نمایشنامه به‌وجود آورد که به کارگردان در گذر از تفکر مفهومی به واقعیت صحنه‌ای کمک نماید

مقدار کار دراماتورژیکیِ مبتنی بر آن پاسخ ها نخواهد توانست مثمر ثمر واقع شود. به همین شکل، آگاهی از فرآیند کار نویسنده به تنهایی (یعنی، پاسخ هایی که به پرسش دوم داده می شود) ناکافی است مگر آن که دراماتورژ بتواند نحوه ی تأثیرگذاری احتمالی فرآیند کار نویسنده بر پروژه ی در دست اقدام و مسائل دراماتیکی خاص آن را پیش بینی کند.

این پرسش که آیا فرآیند کار نویسنده به روی مداخله ی دراماتورژیکی باز است یا خیر و به چه طرقی این گونه است، از این پرسش که آیا نمایشنامه نویس دراماتورژ می خواهد یا خیر (پرسش سوم) متفاوت است. بعضی از نمایشنامه نویسان فکر می کنند که دراماتورژ می خواهند، در حالی که همه ی چیزی که آنها می خواهند تأیید هر روزی است. هر چند که این قسم تأیید هم جای خودش را دارد، بسیاری از نمایشنامه نویسانی که او را حین نگارش می خواهند خیلی بهتر است که دراماتورژ را تا زمانی که نمایشنامه به مرحله ی تمرین های آماده سازی نرسیده ـ اگر اصلاً برسد ـ در اختیار نداشته باشند.(۱۱)

در مقابل، شیوه ی نوشتن و بازنویسی برخی از نمایشنامه نویسان طوری است که نشان از گرایش و علاقه مندیِ به دراماتورژی دارد. آنها ممکن است، چه قبل از شروع به نگارش و چه حین نگارش، مقدار زیادی مطالعه و تحقیق انجام دهند، و ممکن است علاقه مند باشند کسی را داشته باشند تا به آنها در "پردازش" آن تحقیقات و ذکر اهمیت آن برای پروژه کمک کند. سایر نمایشنامه نویسان، به طور متناوب، در حالات خودکاوی و بازنویسی فشرده کار می کنند. به رغم آن که این قبیل فرآیندها بر روی دراماتورژی "باز و گشوده" اند، خود نویسنده ممکن است به دراماتورژی بی اعتماد باشد یا در مقابل کسی که قرار است به صحبت‌هایش گوش دهد حالت دفاعی به خود بگیرد. وانگهی، ممکن است نویسنده خیلی ساده با دراماتورژها یا نفس ایده ی دراماتورژی خصومت داشته باشد. با این حال، این قسم تنش میان فرآیند "باز" و نمایشنامه نویس "بسته" می تواند موجد تنشی بارور و خلاق شود، تنشی که از طریق آن یک دراماتورژ ممکن است بتواند با تمرکز بر روی پویش های فرآیند کار نویسنده، او را "باز و گشوده" نماید.

شاید گفتن این مطلب که روابط میان نمایشنامه نویس، فرآیندکار و پروژه، تعیین کننده ی "باز" یا "بسته" بودن یک پروژه بر روی دراماتورژی است اغراق آمیز به نظر رسد، اما همین روابط هستند که می توانند شیوه هایی که دراماتورژی از طریق آنها می تواند احتمالاً سودمند باشد را آشکار سازند. علاوه بر این، روابط مذکور شاید بتوانند حاکی از این امر نیز باشند که آیا تربیت، پس زمینه، علائق و تجربه ی یک دراماتورژ خاص احتمالاً می تواند برای یک پروژه (و فرآیند) مفید باشد یا خیر. نیازی نیست که بین دراماتورژ و پروژه همبستگی و پیوند کامل وجود داشته باشد. بین آنها حتی می تواند تنش‌های سالم نیز وجود داشته باشد ـ نقاطی که در آنها پس زمینه و تربیت دراماتورژیکی می تواند شیوه‌های جدیدی از تفکر را برای فرآیند کار یک نویسنده به ارمغان بیاورد.

خاستگاه همه ی پرسش های "دراماتیستیِ" نشئت گرفته از این پرسش است که آیا دراماتورژی می تواند برای یک پروژه مفید باشد یا خیر ـ یعنی پرسش های مربوط به چیستی؟ چگونگی؟ چه وقتی؟ کجایی؟ و چرایی؟ ـ اینها پرسش هایی در مورد روابط میان آن فرآیند، نمایشنامه نویس و پروژه است. برای مثال، پرسش نحوه و زمان مداخله ی احتمالی دراماتورژ در کار را در نظر بگیرید. همان گونه که قبلاً دیدیم، بهترین شیوه برای ورود به کار، آغاز نمودن کار دراماتورژیکی با نوعی آگاهی اولیه از نیازهای احتمالی نمایشنامه (مثلاً، تحقیق، گرفتن واکنش افراد در مورد شخصیت ها یا ساختار، و نظایر آن)،

۱۱ـ مقایسه کنید با این ایده‌ی (بر خطای) ادوارد کوهن که بر اساس آن "نقش کلی" دراماتورژ "نگاه داشتن دست نمایشنامه نویس در طول فرآیند است." نگاه کنید به: Cohen, Working on a New Play: A Play Development Handbook for Actors, Directors, Designers, and Playwrights (New York: Prentice Hall, 1988), p. 12.

و درکی از دیدگاه نمایشنامه نویس در مورد فرآیند نگارش خود و چیزهایی است که ممکن است وی به لحاظ دراماتورژیکی بخواهد. در مورد زمان مداخله ی دراماتورژ در کار، بی شک مناسب ترین زمان وقتی است که نیازهای نمایشنامه نویس مشخص و از سوی او تصدیق شده باشد. اما اگر دراماتورژ در موضعی باشد که ناچار از قضاوت در مورد زمان مداخله در کار گردد بهترین کاری که می تواند انجام دهد آن است که منتظر زمانی باشد که درک وی از نیازهای نمایشنامه با آگاهی ها در مورد نحوه‌ی پیشرفت کار ـ با توجه به شیوه ی معمول کار کردن نمایشنامه نویس ـ همسو شود.

برای مثال، اگر دراماتورژ بداند که در گذشته نمایشنامه نویس پیش از رفتن اثرش به صحنه، پرده، یا بخش بندی های آن را بارها و بارها می نوشته و بازبینی می کرده، و اگر بداند که نمایشنامه نویس مزبور این نوع شیوه ی کار کردن خطی را ترجیح می دهد، و اگر دراماتورژ پیش بینی کند که نمایشنامه به بازخورد یا اظهار نظر کارشناسی در مورد ساختار نیاز دارد، آنگاه وی می بایست اظهار نظرهای کارشناسانه اش را زمانی ارائه دهد که چند ساختار ممکن شکل گرفته باشد، و نیز زمانی که صحبت در مورد ساختار بتواند در حرکت رو به جلوی نویسنده حقیقتاً مؤثر واقع شود. (بی شک، همه‌ی نمایشنامه ها نیازمند بررسی و مشاهده ی ساختاری هستند؛ نمایشنامه نویس چه به صحبت در مورد ساختار علاقه مند باشد و چه نباشد، دراماتورژ بایستی متخصص یافتن آن "منافذ و فرصت هایی" در گفت و گوهایشان بشود که در آنها اظهار نظر کارشناسی در مورد ساختار، ممکن است نویسنده را به نزدیک شدن به شهود خویش از اثر و شیوه های تکمیل آن ترغیب کند.)

بر عکس مورد بالا، اگر دراماتورژ بداند که نمایشنامه نویس پیش نویس های اولیه را سریع نوشته و توانایی آن را دارد که ظرف مدت زمان کوتاهی کل پیش نویس ها را بازنویسی کند، و اگر دراماتورژ پیش‌بینی کند که نمایشنامه به بازخورد یا اظهار نظر کارشناسی در مورد ساختار نیاز خواهد داشت، ممکن است تا زمان کامل شدن دست کم دو پیش نویس منتظر بماند، سپس هر دوی آنها را بخواند و در مورد ساختاری که آن را در حال شکل گیری "در" این دو پیش نویش یا "بین" آنها می بیند اظهار نظر کند. وی هم چنین ممکن است نمایشنامه نویس را به بحث در مورد تصوراتش در مورد نمایشنامه، در پیوند با آنچه که روی کاغذ دیده می شود ترغیب کند ـ به عبارت دیگر، بر حسب نحوه ی شباهت پیش نویس‌ها با ساختار و تأثیرات مورد نظر نمایشنامه نویس.

این قبیل مثال ها می توانند به طرزی پایان ناپذیر تکثیر شوند: بر حسب فرآیندهای نگارشی ای که مطابق با ریتم های مختلف رو به جلو حرکت می کنند، بر حسب راهبردهای گوناگونی که [این فرآیندها] به خدمت می گیرند (مثلاً "پرداخت های اولیه"، "طرح های کلی"، تمرین های نگارش صفحه ها (scene exercises)، و پیش نویس ها) و نیز بر حسب دغدغه های دراماتورژیکی مختلف. در هر صورت، اصلی وجود دارد که تقریباً تمامی این موارد را در برمی گیرد: فرآیند نگارش نخست شامل اندیشیدن، رؤیاپردازی و تخیل بدون نوشتن می شود؛ مرحله‌ی دوم، نگارش به نحوی از انحا است (به صورت مشق ها یا تمرین های بازنویسی، طرح های کلی، و یا پیش نویس ها)؛ و در گام سوم، نگرش انتقادی نسبت به خود (self-criticism) قرار دارد. این موارد به ندرت به شکل مراحل متوالی اتفاق می افتند؛ در واقع، به نظر می رسد این مراحل از حیث وقوعشان بیشتر دورانی باشند تا خطی. انرژی روانی مرتبط با یکی از این مراحل می تواند هر لحظه در فرآیند حاضر باشد و تمامی انواع سه گانه ی انرژی می توانند در همه ی زمان ها حضور داشته باشند. (با این حال، ممکن است در مقاطع خاصی

در فرآیند کار ، یک شکل از انرژی به نحوی خاص و متراکم حاضر باشد.) دراماتورژ از طریق تمرکز بر نحوه ی حضور فعال این انرژی‌ها در فرآیند کار نویسنده ، از طریق تمرکز بر درک نویسنده از نحوه‌ی تعیّن یافتن یا عدم تعیّن اندیشه‌هایی که وی برای نمایشنامه داشته ، و نیز از طریق تمرکز بر نمایشنامه حین پدید آمدنش ، می تواند در جست وجوی زمان هایی باشد که در آنها اندیشیدن/ رؤیاپردازی و انتقاد از خود احتمالاً می توانند به گونه ای معنادار در مسیر نگارش قرار بگیرند.

در این زمینه ، اصل پایه ایِ "نحوه‌ی" مداخله در فرآیند کار نویسنده آن است که دراماتورژ هیچ گاه نباید تشخیص انتقادی از احتیاجات نمایشنامه را با ادراک آگاهانه‌ی بینش و فرآیند کار نویسنده ـ با نمایشنامه در شکل کنونیش ـ و نیز با انرژی‌هایی که در تعیین مسیر آتی نمایشنامه مؤثراند ، خلط کند. برای مثال ، تفاوت مهمی وجود دارد بین اظهار نظرهایی از این دست که "خط سیر کنش فلان شخصیت می تواند مستحکم تر شود" ، با گفت و گو در این مورد که نمایشنامه نویس شخصیت را چگونه تخیل می کند و به زعم وی چه کارهایی هنوز می تواند انجام شود تا آن بینش تعیّن پیدا کند. در این گفت وگو ، دراماتورژ می تواند بکوشد تا این مطلب را مشخص نماید که چگونه انرژی های خاصی که در فرآیند نگارش دخیل اند می توانند بر شکل و محتوای بینش نمایشنامه نویس ، آن گونه که در قالب کنونیش در متن تعیّن یافته ، تأثیر بگذارند. در اظهار نظر "یک طرفه" جایی برای نویسنده در نظر گرفته نشده ، در حالی که در گفت و گوهایی که در مورد فرآیند صورت می گیرد تمرکز بر روابط پویا میان نویسنده و پروژه ، و فرآیند و متنِ در حال شکل گیری و تکامل است. اظهار نظرهای دراماتورژ در مورد متن هر قدر هم که از لحاظ واژگان انتقادی عالی و درخشان باشند ، می توانند برای نویسنده فلج کننده بوده ، وی را با مجموعه ای از یادداشت ها تنها بگذارند ، یادداشت هایی که پیش از آن که کار نمایشنامه نویس اصلاً انجام شده باشد حفره هایی در آن ایجاد می کنند. در مقابل ، اظهار نظرهایی که تأکید را بر فرآیند و متنِ در حال شکل گیری و تکامل می گذارند می توانند برای نویسنده انرژی بخش بوده ، وی را ـ با گزینه های خودش ـ در تماس با کاری که می خواهد انجام دهد ، قرار دهند.

اصل پایه ای در مورد "زمان" مداخله در کار از "نحوه ی" انجام آن غیر قابل تفکیک است: معمولاً بهترین موقع برای مداخله زمانی است که به نظر می‌رسد مداخله می‌تواند برای نویسنده انرژی بخش باشد. دراماتورژی که احساس می کند اکنون زمان مناسب برای مداخله فرا رسیده ، این کار را با داشتن برخی گزینه ها در ذهن خود در مورد نحوه‌ی انجام دادن کار به انجام می رساند ، آن هم بر اساس درک خویش از بهترین چیزهایی که می‌توانند به نویسنده در هدایت انرژی‌های خود در مسیرهای خلاق یاری داده ، نمایشنامه را به آنچه که نمایشنامه نویس از آن انتظار داشته نزدیک تر سازد.

یکی از تأثیرات عملی این رویکرد آن است که در پایان جلسه‌ی دراماتورژی ، مجموعه‌ای از گزینه ها را در اختیار نمایشنامه نویس قرار می دهد ـ به جای آن که وی

را با فهرستی از یادداشت های انتقادی در مورد متن تنها بگذارد، طوری که انگار کار متن به پایان رسیده است. در ادامه مواقعی هم خواهد بود که این قبیل یادداشت ها اجتناب ناپذیر اند، اما دراماتورژی که رویکرد "تعامل گر نمادین" را اختیار کرده اطمینان حاصل می کند که در فهرست وی (در تقابل با مسائلی که باید حل شوند) گزینه‌های رو به آینده وجود دارند. علاوه بر این، دراماتورژ مواظب است که به نمایشنامه نویس حرفی در مورد کاری که باید انجام دهد نزند، حتی کاری که انجام دادن آن به زعم وی بهترین کار هاست. (حداکثر، دراماتورژ پیشنهاد می دهد که شاید گزینه ی X بهترین گزینه باشد). دراماتورژ به نمایشنامه نویس در کشف راه های ممکن یاری می‌دهد. نمایشنامه نویس باید یک راه را انتخاب کند و تا ته آن برود، در حالی که دراماتورژ محتاطانه عقب نشسته، منتظر علامت یا خبری از مقصدی که راه بدان می‌رسد، می نشیند.

دقیقاً به چه نحو می توان به جای اظهار نظرهای انتقادی به ارائه ی گزینه ها[ی سازنده] رسید؟ به طور کلی، به گزینه ها از طریق پرسش، پرسش، پرسش، پاسخ های موقت و پرسش های باز هم بیشتر می توان رسید ـ به عبارت دیگر، از طریق روشی اصالتاً سقراطی که برای کمک به نمایشنامه نویس طراحی شده است تا وی به درک بهتری از آنچه که در طلب آن است و نحوه ی نائل شدن بدان برسد. بسته به درک دراماتورژ از آنچه که نمایشنامه در مقایسه با تصور نمایشنامه نویس بدان احتیاج دارد، نیز بسته به انرژی هایی که در فرآیند کار نویسنده عامل و دست‌اندرکار اند، ماهیت پرسش ها تغییر خواهند کرد. اما با تمرکز بر پرسش ها و راه حل های موقت در مورد متن و فرآیند به جای تمرکز بر صرف اظهار نظرها در مورد متن، دراماتورژ و نمایشنامه نویس می‌توانند در مورد نمایشنامه ی در حال شکل گیری و تکامل، به طیف متنوعی از دیدگاه ها و چشم اندازها برسند و می توانند تصور کنند که اگر نمایشنامه همین امروز اجرا شود احتمالاً چگونه از سوی مخاطب درک خواهد شد. مقایسه میان این نظرگاه‌ها به نمایشنامه نویس کمک می کند تا به درکی روشن تر از آنچه که سعی در انجامش دارد برسد.

رویکرد سقراطی در دراماتورژ را بدل به فرد مشارکت کننده در گروه می کند کسی که نقش وی برای فرآیند نگارش همان قدر ضروری و مهم است که نقش کارگردان در اجرای یک نمایشنامه

در حال و هوای این ایده‌ی یونسکو که تمامی نمایشنامه ها داستان های کارآگاهی هستند، رویکرد سقراطی رمز و راز به فرآیند نمایشنامه ـ آفرینی بازگردانده می شود و دراماتورژ و نمایشنامه نویس در جست جویی مشترک به منظور یافتن راه حل هایی برای مسائل خلاق، با هم متحد می شوند؛ این رویکرد ویژه هم چنین از شکل گیری راه حل های پیش اندیشیده و "تثبیت" شدن آنها در همان مراحل ابتدایی فرآیند کار جلوگیری می کند. از این مهمتر، رویکرد سقراطی این ایده ی پذیرفته شده و متداول را که بر اساس آن دراماتورژ کسی است که پاسخ به تمامی پرسش ها را در دست دارد ـ یا حتی مضرتر از این به حال فرآیند، کسی است که باید آن پاسخ ها را در دست داشته باشد- از جلوه می اندازد. رویکرد فوق هم چنین دراماتورژ را از تصورات المپ‌گونه‌ای که دراماتورژی در امریکا از آن سرشار گشته است آزاد می کند ـ تصوراتی

نظیر تلقی از دراماتورژ به مثابه "وجدان" فرآیند کار و نظایر آن. رویکرد سقراطی، دراماتورژ را بدل به فرد مشارکت‌کننده در گروه می کند، کسی که نقش وی برای فرآیند نگارش همان قدر ضروری و مهم است که نقش کارگردان در اجرای یک نمایشنامه.

این نقش، خیلی ساده، عبارتست از کمک به نمایشنامه نویس برای تداوم دسترسی به تفکر خلاق، نگارش مستمر، و ارتباط و اتصال هر چه بیشتر با شهود ویژه ی خود. رویکرد سقراطی در راستای همین هدف به طور مشخص در مقابل انرژی های اندیشیدن/ رؤیاپردازی، نگارش و انتقاد از خود، پذیرا و حساس است. رویکرد مزبور ماهیتاً نمایشنامه نویس و دراماتورژ را به تمرکز بر فرآیندهای اندیشگی و نگارشی ای که به نمایشنامه شکل می دهند وامی دارد. گرایش این رویکرد به سیر اندام وار به سوی درکی از مورد احتمالی آتی، چه در فرآیند و چه حتی در خود نمایشنامه است. هم چنین، گرایش این رویکرد رسیدن به ایده هایی مشخص در مورد نحوه ی بازاندیشی صحنه ها، شخصیت ها، کنش ها، ساختار و زبان، یا در مورد رویکردهای نگارشی ای است که ممکن است برانگیزنده‌ی چنین بازاندیشی‌هایی باشند.

رویکرد سقراطی به دلیل آن که به جای قضاوت کردن می پرسد و بررسی می کند، به نمایشنامه نویس کمک می کند تا صدای "خود ـ انتقادی" خویش را تا حد ممکن فرو نشاند و اندیشه و نگارش خود را هر چه کمتر پذیرای خودکامگی آن صدا سازد. با این همه، رویکرد سقراطی انتقاد از خود را رد یا انکار نمی کند، بلکه آن را به مواقعی در جریان فرآیند کار موکول می کند که ممکن است مسموع تر باشد؛ مثلاً، بین پیش نویس های کامل یا در مناطق "فراغ" بین دوره های فشرده ی نگارش.[۱۲]

دراماتورژی و فرآیند کارگاه یا اجرای صحنه ای

این رویکردها (رویکردهای سقراطی و "تعامل گری نمادین") می توانند همساز با روند "پرورش نمایشنامه" در مورد فرآیندهای کارگاه یا تمرین های آماده سازی نیز اعمال شوند. در چنین موقعیت‌هایی، کار دراماتورژ با نمایشنامه نویس، به دلیل آن که ناگزیر است با فرآیند کار کارگردان و رابطه ی کارگردان با نمایشنامه ـ همچنان که با نمایشنامه و فرآیند وی ـ سر و کله بزند، دشوارتر می‌شود. علاوه بر این، دراماتورژ بایستی هدف زیبایی شناسانه ی دیگری را نیز مد نظر قرار دهد: به صحنه بردن و اجرای کارگاه یا محصول اجرایی. (موقعیت کمتر بغرنج زمانی است که کارگردان نظرات کارشناسی خود را به نمایشنامه نویس، هنگامی که وی هنوز سرگرم نوشتن پیش نویسی از نمایشنامه‌ی خود است، ارائه می دهد. در چنین موقعیتی، نقش دراماتورژ کمک به نمایشنامه نویس برای برگردان باز خورد یا نظرات کارشناسی کارگردان در مورد نمایشنامه در قالب گزینه‌های نگارشی، و "وفق دادن" آن با احساسات غریزی خود وی در مورد نمایشنامه است.)

در فرآیند کارگاه یا اجرا، موقعیت دراماتورژ منحصر به مصون نگاه داشتن نمایشنامه ـ و تا حدودی سلامت خلاق (اگر نه روان شناختی) نمایشنامه نویس ـ در مقابل فرآیند است. با در نظر داشتن روابط میان نمایشنامه نویس، فرآیند و پروژه ـ که تا این زمان همگی وارد جریان ساختن نمایشنامه شده اند ـ دراماتورژ می تواند بر نحوه ی کار کردن نمایشنامه نویس، نمایشنامه، و چیزی که در نهایت به عنوان نمایشنامه در می آید متمرکز شود؛ همچنان که می تواند بر این مطلب نیز متمرکز شود که چگونه هر یک

۱۲ـ من بخشی از اندیشه‌هایم در مورد این رویکرد را مرهون جیمز لورت (James Leverett) هستم که در کارگاه نمایشنامه نویسان آیوا در پائیز ۱۹۹۰ آثارش را دیدم. لورت یک ترم کامل را صرف، سوی دادن نمایشنامه نویسان آیوا به طرف درکی روشن‌تر و عمیق‌تر از آثارشان کرد، بدون آن که هیچ رأی یا حکم انتقادی‌ای بر زبان راند (دست کم این چیزی بود که به نظرم می‌ترسید). با این همه، در ذیل تک تک اظهار نظرها و پرسش‌های کاوشگرانه‌ی وی تمییز و تشخیص انتقادی به شکلی تیرهوشانه فراداشت.

از این موارد در نظر کارشناسی کارگردان در مورد نمایشنامه، شیوه ی ارائه ی بازخورد، و پاسخ های نمایشنامه نویس به فرآیند تمرین کارگردان تأثیر می گذارند.

این سخن بدان معنا نیست که کارگاه ها و اجراها ذاتاً برای نمایشنامه ها و نمایشنامه نویسان مضر هستند، بلکه بیشتر ناظر به این مطلب است که فرآیند تمرین به لحاظ ماهوی از فرآیند نگارش از جهات مهم و اساسی متفاوت است. تمرین های آماده سازی می توانند یاریگر فرآیند نگارش باشند. برنامه‌های "پرورش نمایشنامه های جدید" اهداف زیر را دنبال می کنند: بسیاری از این برنامه‌ها مبتنی بر ایده‌ای هستند که بر اساس آن فرآیندهای تئاتر ـ آفرینی می بایست در راستای فرآیند نمایشنامه ـ آفرینی باشد (یا حتی، چنان که پیشتر هم اشاره شد، در راستای ساختن نمایشنامه نویسان). با این حال، هر زمان که بازیگران و کارگردانان برای خلق چیزی که قرار است خوانده یا اجرا شود گرد هم جمع می آیند، فرآیندهای خلاق آنان به طرزی اجتناب ناپذیر متأثر از انرژی ها، انتخاب ها و اعمالی قرار خواهد گرفت که رویداد اجرایی آتی را پیشاپیش مشخص می کنند ـ حال مهم نیست که ارزش های تولیدی رویداد مزبور چقدر باشد.

اگر خلوص گرایان در عرصه ی تئاتر نخواهند هیچ چیز دیگری از آنچه به عنوان مطالعات اجرا (performance studies) شناخته می شود یاد بگیرند، این یک مطلب را حتماً باید یاد بگیرند که نمایشنامه خوانی های صحنه ای (staged readings) و کارگاه ها اجراهایی هستند که انرژی های معطوف به اجرا راهنمای آنهاست. گاهی اوقات این انرژی ها باعث می شوند تا نمایشنامه به لحاظ دراماتیک متمرکزتر و به لحاظ تئاتری رساتر شود؛ گاهی اوقات نیز امکانات دراماتیک و تئاتری را به گونه ای عرضه می کنند که نمایشنامه نویس قبلاً تصور آن را نکرده بوده. (همان گونه که دیوید کاپلین (David Capelin) دراماتورژ اشاره کرده، کشفیاتی هستند که تنها در تمرین های آماده سازی مفصل می توان بدان ها دست یافت و ارزش های دراماتیکی هستند که تنها در اجرا می توانند منتقل شوند.) اما گاهی اوقات انرژی های اجرا ساز، صرف نظر از انرژی های اجتماعی موجود در کارهای گروهی، در تقابل با پویش های نمایشنامه قرار می گیرند؛ در چنین مواقعی نتایج کارگاه ها یا جلسات نمایشنامه‌خوانی در بهترین حالت، درسی هستند برای این که در آینده بایستی از چه چیزهایی پرهیز کرد و در بدترین حالت، موجب تضعیف روحیه ی نمایشنامه و نمایشنامه نویس (و سایر عوامل) می شوند.

این ها نماینده ی دو سر یک طیف هستند. معمولاً شیوه های تأثیرگذاری متقابل فرآیندهای نمایشنامه ـ سازی و تئاتر ـ سازی به گونه ای است که برای هر دوی آنها مولّد است، در حالی که شیوه‌های ارتباط نمایشنامه نویس و کارگردان با یک دیگر تنها بر چگونگی این مولّد بودن مؤثر واقع می شود. رابطه ی میان نمایشنامه نویس، کارگردان، نمایشنامه نویسی و تئاتر ـ آفرینی در یک موقعیت مفروض هر طور که باشد، دراماتورژ می تواند به اصلی اتکا کند که بر اساس آن، نگارش و تئاتر ـ آفرینی به طرزی بنیادین با یک دیگر متفاوت اند، و این که دراماتورژ می تواند در نقاط تماس و "شکاف های" میان این فرآیندها به نحوی مفید و مؤثر مداخله نماید. در کارگاه ها و اجراها، پرسش های، چه؟ چگونه؟ کی؟ و نظایر آن دراماتورژ را به سمت آن نقاط تماس و شکاف ها هدایت می کنند.

برای مثال، یک کارگاه پرورشی (developmental workshop) یک هفته ای را که به منظور رسیدن به مرحله ی نمایشنامه خوانی صحنه ای (خواندن از روی متن به روی صحنه) طراحی شده است در نظر بگیرید. از همان ابتدا دراماتورژ در چنین موقعیتی باید بداند که، نخست، کارگردان پیش خود تصوری از

شکل (دیداری-شنیداری) احتمالی این نمایشنامه خوانی-یا جنبه هایی از آن-دارد؛ و دوم، این که وضع نمایشنامه نویس هم به همین شکل است. (می توان بر اساس این فرض پیش رفت که توافق در ملاقات های اولیه به معنای شباهت این نمایشنامه خوانی‌های خیالی است.) اجازه دهید بگویم که در تمرین های آماده سازی کارگردان برخی حرکات و ژست‌های حیاتی خاص را پیشنهاد می دهد، و نمایشنامه نویس هم از این رویکرد پشتیبانی می‌کند. و آنگاه در ادامه، همزمان با این که ژست ها و حرکات تئاتری مورد اشاره حیات تئاتری خود را در تمرین ها پیدا کرده، بنا به میل و علاقه ی خود تأثرات عاطفی و روان شناختی اولیه ی بازیگران را از شخصیت هایشان بیان می کنند، ژست ها و حرکات مزبور هنگامی که در قالب واقعیت فیزیکی درمی آیند از آنچه که نمایشنامه نویس قبلاً تصور کرده بوده متفاوت می شوند. در این حالت، نمایشنامه نویس ممکن است احساس کند برخی از جنبه های کنش، آن گونه که وی آنها را تصور می کند، سوءتعبیر شده‌اند.

دراماتورژ چه وقت و چطور باید مداخله کند؟ جواب این پرسش به نحوه‌ی تأثیرگذاری‌های متقابل فرآیندهای کار نویسنده و کارگردان (صرف نظر از تأثیرگذاری متقابل خود نویسنده و کارگردان) بستگی دارد. یک راه برای مشخص کردن این تأثیرگذاری ها تمرکز بر این مطلب است که آیا فرآیند کار نویسنده هیچ دخلی به چگونگی واکنش وی به آنچه که در تمرین ها آماده سازی اتفاق می افتد دارد یا خیر. (این که آیا پاسخ نمایشنامه نویس از دید دراماتورژ معتبر به نظر می رسد یا خیر مطلب دیگری است.) مثلاً، این که آیا پاسخ نمایشنامه نویس منعکس کننده ی تردید وی-یا شاید هم یقین فوق العاده مدافعانه ی وی از خود- در مورد ماهیت برخی کنش های خاص در نمایشنامه است؟ و اگر بله، آیا این گزینش های کارگردان است که، بر حسب فرآیند رشد و تکامل نمایشنامه فراتر از کارگاه جاری، حرف آخر را می زند؟ تلقی نمایشنامه نویس از رویکرد کارگردان ممکن است به مثابه شیوه‌ای جایگزین و معتبر برای اجرای نمایشنامه باشد و با این حال کارگردان ممکن است برای مستحکم کردن درک خویش از "گست ها"ی نمایشنامه، بنا به تعبیر خاص برشت، اقدام به بازنویسی بخش هایی از آن نماید. از سوی دیگر، ممکن است نمایشنامه نویس احساس کند که دیدن نمایشنامه به شکلی که وی آن را تخیل نموده مهم است. تمایل نمایشنامه نویس هر چه باشد، دراماتورژ می تواند به وی کمک کند تا بفهمد تصورات وی از فرآیند اجرای صحنه ای چه دخلی به نمایشنامه و شکل گیری آن دارد، و نیز می تواند به نمایشنامه نویس و کارگردان در رسیدن به توافق (یا توافقی که عین عدم توافق است) بر سر نحوه ی اجرای آتی نمایشنامه در شمایل تئاتری کنونیش یاری دهد.

هم چون مورد مثال های گرفته شده از فرآیند نگارش، این قبیل مثال ها نیز می توانند به طرزی پایان ناپذیر تکثیر شوند. اگر هدف دراماتورژ قبلاً، در طول فرآیند نگارش، پذیرا و حساس بودن به انرژی های خود- انتقادی، نگارش و اندیشه - عامل و دست اندکار در فرآیند مزبور - باشد، هدف وی اکنون، در طول فرآیند تمرین (چه برای کارگاه و چه برای اجرا)، حفظ آگاهی در مورد نحوه ی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری متقابل آن انرژی ها در فرآیند تئاتر - آفرینی است. موقعیت دراماتورژ به گونه ای است که می تواند به

نمایشنامه‌نویس در هدایت تجربه ی تئاتر ـ آفرینی به سمت نگارش کمک کند، و نیز می تواند یاریگر وی در تمرکز بر نحوه ی باز سازی و اصلاح احتمالی نمایشنامه بعد از کارگاه (یا اجرای) در دست اقدام باشد.

به رغم آن که کارگاه ها و نمایشنامه خوانی های صحنه ای معمولاً یک هدف اعلام شده (خدمت به نمایشنامه نویس و نمایشنامه) دارند، اصول پایه ای در اماتورژی نمایشنامه‌های جدید کمابیش در مورد اجراها و کارگاه ها هر دو یکسان است؛ هر دوی آنها درگیر ساختن یک رویداد اجرایی هستند و فرآیند آنها می تواند برای نمایشنامه مفید یا مضر باشد ـ یا اصلاً هیچ تأثیری بر آن نگذارد. مراد از کارگاه ها و نمایشنامه خوانی های صحنه ای ظاهراً این بوده است که اقتضائات و ارزش های حاکم بر اجرا را به نفع توجه به متن در اماتیک به حاشیه برد؛ با این حال، همان گونه که قبلاً دیدیم، آنها باز هم برخوردار از پویش های رویدادهای اجرایی هستند. آنها بر حسب ماهیت خود نیست که در خدمت نمایشنامه قرار می گیرند بلکه باید برای این کار ساخته و پرداخته شوند.

در ارتباط با کارگردان، وظیفه ی اصلی در اماتورژ می تواند دادن تذکر در زمانی باشد که به نظر می رسد کارگاه یا اجرا از آن منظور منحرف شده اند. با این همه، معمولاً بهترین راه برای انجام دادن این کار اشاره ی مستقیم به مشکلات و ناکامی ها نیست، بلکه حمایت از آن جنبه هایی از اجراست که به نظر می رسد نمایشنامه را روشن و گویا می سازد؛ پرسیدن ـ آن هم به شیوه ای باز و مفتوح ـ از آن گزینش هایی که به نظر می رسد کمتر مفید و روشنگر باشند تنها در مرحله ی بعد می‌آید. اگر کاری که در اماتورژ با نمایشنامه نویس دارد مداخله کردن در فرآیند کار وی باشد، کار وی با کارگردان همانا کمک به اوست تا متوجه شود چه وقت و چگونه فرآیند کار وی برای نمایشنامه روشنگر یا ابهام آفرین به نظر می رسد. در کارگاه ها و اجراها چیزی به عنوان مطلق نمایشنامه (the play) که در مورد آن نمایشنامه نویس و کارگردان بتوانند به توافق قطعی برسند وجود ندارد. تنها چیزی که وجود دارد شهودها و فرآیندهای متداخل و مرتبط با هم و باز نمایی یا اجرای نمایشنامه بر روی صحنه است. دراماتورژ قادر است شیوه هایی را که از طریق آنها بینش کارگردان می‌تواند در خدمت نمایشنامه قرار بگیرد تقویت کرده، جلوی شیوه هایی را که مفید نیستند بگیرد و به نمایشنامه نویس کمک کند تا متوجه شود چگونه کار کارگردان، به رغم آن که ممکن است از نظر نمایشنامه نویس در تضاد با اجرا باشد، بر چیزی که نمایشنامه ممکن است در ادامه بشود پرتو می افکند.

تفاوت اصلی میان دراماتورژی کارگاه و دراماتورژی اجرا آن است که در اولی دراماتورژ می تواند بر روی نمایشنامه نویس و نمایشنامه متمرکز شود، در حالی که در دومی ممکن است دراماتورژ ناگزیر از تقسیم توجه خود بین دغدغه های نوشتاری و اجرایی (تولیدی) شود. با این حال، در فرآیند اجرا دراماتورژ باز می تواند به خوبی به نمایشنامه نویس در تمرکز بر روی نمایشنامه کمک کند، و افزون بر این، به وی کمک نماید تا از پیامدها و نتایج عناصر اجرای غیر کلامی ـ اجرای صحنه ای، طراحی و نظایر آن ـ برای رشد و تکامل بیشتر نمایشنامه استفاده کند. در تمرین های آماده سازی و در اجرا عناصر مورد

موقعیت دراماتورژ به گونه‌ای است که می‌تواند به نمایشنامه نویس در هدایت تجربه‌ی تئاتر ـ آفرینی به سمت نگارش کمک کند و نیز می‌تواند یاریگری در تمرکز بر نحوه‌ی بازسازی و اصلاح احتمالی نمایشنامه بعد از کارگاه (یا اجرای) در دست اقدام باشد

اشاره معمولاً زندگی خودشان را دارند و ممکن است چشم اندازهای متعددی را بر روی نمایشنامه باز کنند. دراماتورژ می تواند به نمایشنامه نویس در سر و سامان دادن به آن معانی و مشخص کردن اهمیت و دلالت آنها برای نمایشنامه و نیز فرآیند نگارش نمایشنامه نویس کمک کند. برای نمونه، آیا اجرای صحنه‌ای نمایشنامه، نمایشنامه نویس را با تصاویری مواجه کرده است که بتوانند وی را به گفت و گوها، گفتارها یا صحنه ها ـ یا تصاویر ـ جدید رهنمون شوند، مواردی که بایستی بعداً همگی در متن آورده شوند؟

گاهی اوقات بهترین کار آن است که پرداختن به این قبیل دغدغه ها به بحث های متعاقب نخستین اجراها واگذاشته شوند، زمانی که می توان به این دغدغه ها فارغ از فشارهای نمایش افتتاحیه پرداخت. غالباً انرژی‌های خود انتقادی نمایشنامه نویس در این زمان در متراکم ترین حالت خود بوده، درگیری و تعامل بی‌وقفه ی دراماتورژ با نمایشنامه را حیاتی می سازند. (این مطلب در مورد مرحله ای که بلافاصله بعد از کارگاه ها می آید نیز صادق است.) در این زمان ممکن است صدای خرده گیر "منتقد درونی" نمایشنامه نویس از همیشه بلندتر شنیده شود؛ اما دراماتورژ می تواند به وی کمک کند تا خرده گیری را به گزینه های خلاق و نقشه هایی برای تجدید نظرهای آتی بدل کند. هم چنین، در این زمان دراماتورژ می تواند خود را آزاد بگذارد تا بدل به یک منتقد شود، کسی که به نمایشنامه نویس "نامه ی سرگشاده" نوشته، دست به خلق طرز تفکری انتقادی در مورد مسائل، راه حل ها، مرحله ی بعدی نگارش، و کارگاه یا اجرا به مثابه تجربه‌ای می زند که اکنون کامل شده و به گذشته تعلق دارد، تجربه ای که منجر به خلق یافته هایی در مورد نمایشنامه شده است.

دراماتورژی و خودآئینی (autonomy) نمایشنامه

در یکی از عالی ترین اظهارات نظری در مورد ماهیت پیدایی دراماتورژی اجرا، هلموت شفر (Helmut Schafer) از دراماتورژ به مثابه تئاتر- پیشه ای (theatre worker) صحبت می کند که به‌طرزی گریزناپذیر میان ایده های نظام مند و بیانگر (speakable) از یک سو و خودآئینی مبهم و غیرقابل توصیف (inarticulable) "نمایشنامه" که در تمرین های آماده سازی ظاهر می شود (یا بایستی ظاهر شود) از سوی دیگر گرفتار آمده است.[۱۳] دراماتورژ نمایشنامه های جدید حین مداخله در روابط نمایشنامه نویس با پروژه (یا نمایش) و فرآیند کار خود ـ هم چنان که حین مداخله در رابطه ی کارگردان با موارد مربوط به وی- می کوشد تا باعث شود نمایشنامه نویس "نمایشنامه‌ی" خودش را در جریان کار خود پدید آورد. دراماتورژ گاهی اوقات این مهم را از طریق بحث مفهومی انجام می‌دهد، اما همو مدام در پی آن است تا مفاهیم را به مبناهایی برای کنش خلاق ترجمه کرده، نتایج آن کنش را به گونه ای تعبیر و تفسیر کند که بتوانند برای نویسنده آزادی بخش باشند نه تقلیل‌دهنده یا فلج کننده.[۱۴] دراماتورژ می تواند این کار را از طریق تمرکز بر ارتباط بین شکل و محتوای نگارش یک نویسنده انجام دهد؛ هم چنین، بین این مورد و آنچه که نویسنده آرزوی نوشتنش را دارد؛ و نیز بین همه ی این چیزها و تأثیرات فرآیند کارگاه یا اجرا بر روی آنها. چنین تمرکزی تضمین کننده ی موفقیت دراماتورژیکی نیست اما همین تمرکز است که قلمروی ویژه ی دراماتورژ بوده، نقش او را به عنوان مشارکت کننده ای ضروری، که اهمیتی حیاتی در هنر درام-آفرینی دارد، تعریف می کند. ۱۹۹۴ ■

13-Helmut Schafer, "On the Necessary Non-Sense of Production Dramaturgy", Theater, 17, No. 3 (1986), pp. 57-58.

«ملاحظات نظری . . . بایستی به نوعی آگاهی و اشعار از فقر و کم‌مایگی خود نسبت به فرآیندهای هنری دست یابند. . . در تجربه‌ی فرد از خودآئینی "نمایشنامه"، استقلال نمایشنامه از هر گونه برخورد "نظام مند" می گریزد، نوعی خودآئینی ویژه که در مقایسه با [تفکر] مفهومی از ارائه دهنده‌ی جلوه‌ای از خردگریزی (irrationality) غیرقابل وصف می باشد».

۱۴ـ مقایسه کنید با

Lars Seeberg, "From Analysis to Production: Dramaturgy," in André Helbo et al., ed., Approaching Theatre (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991), pp. 183-184.

«نقش در دراماتورژ . . . متفاوت از نقش منتقدی است که از بیرون نگاه می کند. وی نباید حرکت خرد انتقادی را به تمامی متوقف سازد، بلکه بایستی تحلیل خود را به شکلی غیرتقلیل گرا اعمال نموده، یکوشد تا تحلیلش شکلی فعال داشته باشد، به جای خشک و بسته ساختن باز و گشوده نماید و مواظب باشد تا فعالیت انفجاریش منجر به انهدام اثر و فروپاشی آن نشود».