کارگردانی و متن

Directing and the Text

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ارتباط کارگردان ـ نمایشنامه‌نویس *

ژان لوک سُلنیه
مترجم: محمدرضا خاکی

از زمان پیدایش تئاتر در یونان باستان در قرن پنجم قبل از میلاد، تا اواخر قرن نوزدهم، میزانسن (Mise-en-scène) نقشی ثانوی داشت و به طور جدی مورد توجه قرار نمی گرفت.

اگر چه ـ بی تردید ـ از همان آغاز شکل گیری تئاتر، دلواپسی هایی در مورد تکنیک های اجرا وجود داشت، اما به هیچ وجه متمرکز بر نظریه‌ای معین و فکر شده، دال بر شیوه خاصی از اجرا نبود، و نظریه ی میزانسن در مفهوم مدرن آن حاصل اندیشه و پیشنهادهای دو تئوریسین بزرگ تئاتر ادوارد گوردون کریگ (E.G.Craig) و آدولف آپیا (A.Appia) است. "زیور و زینت" و "زرق و برق" صحنه کلاسیک تئاتر قرن هجدهم که در آن کوشش های محدودی برای نزدیک کردن موقعیت های صحنه‌ای ـ خصوصاً از جنبه تاریخی ـ به واقعیت صورت گرفته بود، رفته رفته پذیرنده ی انقلاب ها و تحولات تکنیکی پیشرفته شد؛ و بالأخره در اواخر قرن نوزدهم میزانسن به عنوان هنری مستقل مورد پذیرش و تأیید قرار گرفت.

اما این امر بلافاصله از اقبال عمومی برخوردار نشد و طرفداران و مخالفینی داشت زیرا:

الف ـ عده‌ای طرفدار تقدم بی چون و چرای میزانسن بر متن شدند.

ب ـ عده‌ای طرفدار مطلق اولویت متن بودند.

ج ـ عده‌ای هم خواستار ترکیب و تطبیق متن و میزانسن گردیدند.

طرفداران میزانسن:

یکی از جدی ترین طرفداران نظریه میزانسن و اهمیت آن در اجرا ادوارد گوردون کریگ است، او معتقد بود که «یک اثر هنری [تئاتر] نمی تواند به وجود آید مگر آن که یک تفکر واحد آن را رهبری کرده باشد». تفکر کارگردان! او می نویسد: «من علاقه‌مند و دوستدار تئاتر سکوت (Théêtre du silence) هستم و دقیقاً به آن باور دارم، زیرا مشتاق دست‌یابی به تئاتری بادوام و پایدار هستم و نمی خواهم و نمی توانم که مانع این باورم بشوم که تئاتر سکوت، ماندگارترین تئاتر است. اما این هم حقیقت دارد و اذعان می کنم که طی سال‌ها کار و تجربه‌ی تئاتری، به متن هایی هم برخورده‌ام که، همیشه، تا ابد پایدار و ماندگار خواهند بود». (craig, 1964)

با این حال: «عده زیادی باور دارند که هنر تئاتر محصول کار نمایشنامه نویس است (...) اما من ادعا دارم و با جدیت می گویم که متن نمایشنامه در چهارچوب یک جدول برنامه (Répertoire) خوب و منظم و در اجرایی مبتنی بر میزانسن است که معنی پیدا می کند و زیبایی آن نمودار می گردد. من یقین دارم که حقیقت تئاتر در همین [میزانسن] است و نباید آن را پنهان کرد و غیر ضروری جلوه داد». (Craig, 1964)

بدین ترتیب متن (Texte) حتی اگر خوب و باکیفیت هم بود، رفته رفته جایگاه بنیادین خود را از دست داد و در قیاس با میزانسن به عنصری ثانوی و آکسسوار تبدیل شد و این فکر عمومیت یافت که: "این میزانسن است که تئاتر را می آفریند، نه متن مکتوب یا شفاهی!".

«تئاتری که میزانسن و اجرا، یعنی همه ی آن چیزهایی که به طور خاصی تئاتری هستند را فدای متن می کند، تئاتری احمقانه، مسخره، منحرف و دستور زبانی است، بازار مکاره‌ای ضد

شاعرانه، پوزیتویست (Positiviste) و به بیانی رساتر "تئاتری غربی" است». (Artaud, 1974)
اما **تایروف** طرفدار تئاتر آزاد شده (Théêtre Libré) ـ یعنی تئاتری که در آن متن نوشتاری به طور کامل حذف شده باشد ـ این حذف کردن را به عنوان امری ضروری برای تحول تئاتر قلمداد می کند و می نویسد:
«اگر در یک زمان معین، تئاتر این آمادگی را نداشته باشد تا به طور کامل با متن نوشته شده قطع رابطه کند، دست کم باید سعی کند که آن را مطابق با هدف نویسنده و از نقطه نظر کارگردان به اجرا درآورد. بدین ترتیب، ناگزیر، تئاتر به سوی ادبیات گرایش پیدا می کند و می توان آن را فقط به عنوان یکی از مواد ضروری مرحله ای از تحول تئاتر در نظر گرفت. این شکل نزدیک شدن به متن، تنها راه واقعاً تئاتری قابل قبول است، زیرا در غیر این صورت تئاتر اجرا را به عنوان هنری مستقل ضرورت وجودی خود را از دست می دهد و فقط و فقط در خدمت ادبیات قرار می گیرد؛ و مانند صفحه های گرامافون تکرار کننده ی ایده ها و افکار نمایشنامه نویس می شود». (Tairov, 1974)
بدین ترتیب، در ارتباط با اجرا و ضرورت های میزانسن اگر نامی از نویسنده برده می شود نامش در رده های بعدی و یا حداکثر در پس نام کارگردان قرار می گیرد. **مه یرهولد** از جمله کارگردانانی بود که به این امر قطعیت بخشید. او درباره ی میزانسن و کارگردانی نمایش چرخه ها (des Aubes) که مورد انتقاد شدید منتقدین قرار گرفته بود، زیرا تطابقی با الگوهای مورد نظر نمایشنامه نویس ورهائرن (Verhaeren) نداشت، می نویسد:
«همه ی شکل های اجرای یک اثر حق عرضه شدن دارند، به شرطی که محصول ضرورتی مبرم و اجتناب ناپذیر باشند؛ همان طور که خواست های جامعه، و تماشاگران ما را مجاب به اجرای "چرخه ها" کرد». (Meyerhold, 1975)
این طرز تلقی تا حدودی افراطی به نظر می رسد زیرا بیانگر آزادی هنرمند، که قرن ها زندانی متن بود، نیست و مانع اوست تا آن گونه که علاقه دارد به تجربه و بهره برداری از منابع تکنیکی و زیبایی شناسانه ی صحنه ی سه بعدی و نور و موسیقی و لباس و غیره بپردازد؛ هم چنین مانع از آن می شود تا کارگردان بتواند به دلخواه از هماهنگی شاعرانه، شکل ها، صداها و رنگ ها که در برابر ادبیات خود زبانی مستقل و گویا هستند، بهره مند گردد. این مشکل از دریافت تئاتری، ژان ویلار (J. Vilar) را بر آن داشت تا چنین اظهار نظر کند:
«خلق کنندگان واقعی تئاتر در سی سال گذشته کارگردانان هستند نه نمایشنامه نویسان! تاریخ تئاتر سی سال اخیر را کسانی چون کوپو (Copeau)، ژمیه (Gemier)، لونی پوئه (Lugne - Poé)، دولن (Dullin)، ژووه (Jouvet)، پیتوئف (Pitoëff)، که همگی کارگردانند، شکل داده اند. وانگهی هیچ اطمینانی وجود ندارد که در سال های آینده شاهد ظهور کارگردان ـ شاعران صحنه ای خلاق و بااعتباری نظیر آنها باشیم. به این ترتیب می توان با اطمینان اعلام کرد که ما شاهد دوره ای کاملاً اصیل و منحصر به فرد در تئاتر بوده ایم، دوره ای که هیچ شباهتی به تئاتر دوره های پیش تر نداشته است؛ دوره ای که در آن کسانی چون راینهارت (Rheinhard) در آلمان و

ژان لویی بارو
jean luis barrault

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ این مقاله ترجمه ای است از:
Jean - Luc Saulnier, La relation metteur en scène - auteur, in: axis 2 (revue thématique), Dossier Anthologie THEATRE, 2e Trimestre, Paris, 1977, pp. 66-74.

استانیسلاوسکی و مه‌یر هولد در روسیه و گوردون کریگ در انگلستان و ... ظهور پیدا کرده‌اند که حضورشان بی تردید نشانگر اولویت و تفوق کار کارگردان‌ها نسبت به نمایشنامه نویسان است». (Vilar, 1963)
با این حال این اولویت و تفوق هنوز نتوانسته است به طور کامل خود را از متن که ماده‌ی اولیه و ریشه‌ای تئاتر است، جدا سازد.

حکم‌رانی متن:

«باید بر پایه‌های دست نخورده و بکر، تئاتر جدیدی بنا نهاد و صحنه را از همه‌ی چیزهای بازدارنده و مزاحم پیراسته کرد و آن را در خدمت خلاقیت نمایشنامه نویس قرار داد تا بازیگر و کارگردان آزادانه تخیل خود را در عرصه‌هایی که رام و مطیع آنهاست به حرکت درآورند». (Copeau, 1913)
این گفته ژاک کوپو بنیان گذار تئاتر ویو کلمبیه (Vieux Colombier) به مثابه سرمشق کاریِ نسلِ پرآوازه‌ای از کارگردانان و بازیگران فرانسوی قرار گرفت، کسانی چون دولن، ژووه، والنتین تسیه (Valentine Tessier)، ماری هلن (Marie - Hélène) و ژان داست (Jean Daste)، ژان ویلار و بسیاری دیگر.
«نخستین هم و غم و اشتغال خاطر ما باید گرامی داشتن و بذل توجه به آثار کلاسیک و مدرن فرانسوی و خارجی باشد (...) در ارتباط با مجموعه‌های نمایشی قدیمی که عادت‌ها و بازیگری‌های قراردادی، کلیشه شده و تکراری ـ خصوصاً داعیه‌ی سنت گرایی ـ اغلب آنها را بی جاذبه و فرسوده کرده است، باید بکوشیم تا به بازخوانی مجدد آنها بپردازیم و از حق و آزادی خود برای "نوسازی" شان ـ در اجرا ـ بهره‌مند شویم. در این راستا البته باید این نکته را هرگز از خاطر نبریم که به بهانه‌ی نوسازی حق نداریم که روح اثر را نادیده بگیریم. مثلاً حق نداریم که آثار مولیر یا راسین را مدروز کنیم؛ ما حق شوخی کردن با این آثار را نداریم! همه‌ی اصالت و تازگی اجرای این آثار، به مطالعه و شناخت عمیق ما از متن مربوط می شود (...) نظم و کار همه‌ی خدمتگزاران صحنه، (نور، دکور، لباس، اکسسوار) بر اجرا تأثیر می گذارد و توجه ما به عنوان کارگردان به آنها، نشانگر شخصیت کاری و تمرکز و دقت نظرِ ما نسبت به حقیقتی است که در اجرا در احساسات و کنش‌های شخصیت‌های نمایش نمود می یابد. بدین ترتیب اعتبار و تشخص کارِ کارگردان و میزان خلاقیت و نوآوری او معیّن می شود. هر چند که برای خلق اثری جدید یک صحنه‌ی خالی کافی است!». (Copeau, 1913)

لویی ژووه
Jouvet

نظر کوپو بسیار تأثیرگذار بود و باعث شد تا ژمیه در کتابی به نام تئاتر (Le Théâtre) که در سال ۱۹۲۵ نوشت و توسط انتشارات گراسه (Grasset) منتشر کرد به در اختیار قرار گرفتن کامل توجه کارگردان به طرز تلقی و اندیشه های نویسنده بپردازد. ژمیه در این کتاب متذکر شد که کارگردان فقط یک هدف دارد؛ احترام و اعتنای کامل به متن در اجرا به مثابه یک قانون. ژمیه نیز به نوبه‌ی خود خیال پردازی های نامناسب و غیرمجاز کارگردان هایی را که اغلب به منظور جلب تماشاگر به تغییر و تعویض در اثر نویسنده می پردازند، مورد نکوهش قرار داد.

اما وقتی که ویلار بر این نکته تأکید کرد که «کارگردان آزادی مطلق ندارد» زیرا «اثری که اجرا می کند محصول خلاقیت شخص دیگری (نمایشنامه نویس) است» و با وجود آزادی عملی که در مورد اجرا به (کارگردان) داده شده است نباید فراموش کند که « افکار و ایده های اجرایی او وام دار اندیشه های نمایشنامه نویس است». (Vilar, 1963) و یا وقتی که ژان لویی بارو (J.L.Barrault) با بذل توجه و دقت اعلام کرد که « باید توجه داشت اصلی ترین نیروی محرکه ای که ماشین تئاتر را به حرکت در می آورد نیروی نویسنده/ کارگردان است؛ و این امر نباید باعث برتری طلبی یکی بر دیگری شود و همه ی امتیازها به او اختصاص داده شود». (Barrault, 1951)، اهمیت و ارزش همکاری و همفکری مشترک این دو آشکار گردید و باعث شد تا تئاتر معاصر از تلاش بیهوده برای پراهمیت تر قلمداد کردن کار یکی بر دیگری، رهایی یابد؛ زیرا تئاتر (در متن) دارای یک بار ایدئولوژیک و شاعرانه است و شاعران نمایشنامه نویس آن گونه که در تئاتر زمانه اشیل (Eschyle) و یا شکسپیر (Shakespeare) وجود داشتند کمیاب اند.

ژان ویلار در مقاله کوتاهی که در سال ۱۹۴۶ منتشر کرد به این مسئله پرداخت و نوشت: «نمایشنامه نویس های زیادی داریم اما شاعر درام نویس نداریم. برای ما [فرانسوی ها] پُل کلودل (P.Claudel) تنها نمایشنامه نویس اصیل زبان فرانسه است؛ او تنها نمایشنامه نویسی است که آثارش از سطح توقع و انتظارات اولیه از یک متن تئاتری (دسیسه چینی، حقیقت شخصیت ها، باورپذیری و غیره) فراتر رفته و توانسته است که امکانات جادویی و افسون کننده ی زبان دراماتیک را (همان گونه که در آثار اشیل در یونان، شکسپیر در انگلستان، راسین در فرانسه و لورکا در اسپانیای جدید دیده می شود) نمودار سازد.

از سوی دیگر گمان می کنم که در آثار ژان پل سارتر (J.P.Sartre) و آلبر کامو (A.Camus) تئاتر نوین فرانسه کوشش می کند تا مسائل پایان ناپذیر شرایط انسان را مطرح کند. هرچند که این دو نمایشنامه نویس آگاهانه از به کارگیری جادوی آواز و زبان شاعرانه پرهیز کرده اند اما با استفاده از روش دقیق، موجز، و گاه معمولی و پیش پا افتاده، تئاتر را به عنوان وسیله ای عالی در اختیار افکار و اندیشه های فلسفی خود قرار داده اند. (...)

امادر ارتباط با کشف تکنیک های جدید در میزانسن، همه می دانند که تئاتر فرانسه از پیش قراولان و علاقه مندان جست وجوی راه های نوین بوده است؛ و بدون شک آندره آنتوان، بنیان گذار تئاتر آزاد (Théâtre Libre)، ژاک کوپو و کارتل ها (ژووه، دُولن، باتی و پیتوئف) نقشی اساسی در این تحولات داشته اند. به گمان من دو نحوه یا روش متضاد که مسئله امروز ماست، همچنان در دهه های آینده نیز پرسش برانگیز خواهد بود، پرسشی که من آن را این گونه خلاصه می کنم: کدام یک از این دو ـ نمایشنامه نویس و کارگردان ـ خالق واقعی یک اثر دراماتیک است؟» [1]

اگر در یک زمان معین تئاتر این آمادگی را نداشته باشد تا به طور کامل با متن نوشته شده قطع رابطه کند، دست کم باید سعی کند که آن را مطابق با هدف نویسنده و از نقطه نظر کارگردان به اجرا درآورد

تئاتر مواجهه:

متن نمایش به مثابه مکانی برای ظهور و نمود توانایی ها و تخیلات نویسنده، بازیگران و کارگردان است؛ و می توان عملاً آن را به عنوان یک مکان مواجهه در نظر گرفت. این موضوع توسط مارسل مارشال (M.Maréchal) و در نظریات او نمودی جدی یافت؛ او

1 Texte publié en 1975 a N.R.F. in Le théâtre, service public.

برای دراماتورژهای ما تئاتر اگر فاقد متن فاقد نمایشنامه باشد تئاتری کامل نیست؛ اما نمایشی هم که محصول "پژوهش" و "بداهه‌سازی" باشد سرانجام به یک متن می انجامد

این گونه می پنداشت که متن را در صورتی می توان عنصر اصلی تئاتر قلمداد کرد که همه چیز اجرا بر گرفته از آن باشد. در بعضی از سطوح (...) تئاتر بدون بازیگر وجود ندارد؛ یعنی این که بازیگر با اجرایش می تواند به نحو شایان توجهی تأثیر و دامنه نقشش را گسترش دهد و به نوبه ی خود به نشان دادن و آشکار کردن آن چیزهایی بپردازد که متن در اختیار او نهاده است. آنچه که برای یک بازیگر، وقتی که در حال بازی و مشغول جلوه ی خاص بخشیدن به دیالوگ هایش است، حقیقی جلوه می کند برای سایر نقش آفرینان نیز حقیقی می نماید. یرژی گروتوفسکی (Jerzy Grotowski) در "به سوی تئاتر بی چیز" همین نظر را دارد:

«تئاتر محصول مواجهه ی آفرینش گران است. من به عنوان کارگردان در کشمکش با بازیگر قرار می گرفتم و خودآشکار سازی (auto-révélation) بازیگر باعث برملا کردن و نشان دادن من به خودم می شد. اگر چه من و بازیگران در مورد متن به بحث و بررسی می پردازیم، اما نمی توانیم به طور مشخص و ملموس موفق به بیان آنچه که در متن وجود دارد بشویم زیرا، عملاً، فقط متن های واقعاً ضعیف به ما امکان تفسیر و تعبیر اصریح امی دهند و کار کردن بر روی متن های مهم و قوی تئاتری برای ما به مثابه لغزش و افتادن در حفره ای بزرگ است. (...) مواجهه ی من با متن شباهت زیادی به روبه رو شدن من با بازیگر و بازیگر با خود من دارد. برای ما ـ کارگردان و بازیگر ـ متن نمایشنامه نویس های بزرگ مثل نیشتری است که باعث تعالی، گشودن روح و شناخت بهتر و عمیق تر خود ما از خود و بازشناسی و یافتن آن چیزهایی می شود که در درون ما پنهان بوده و مانع روبه رو شدن ما با خود و با دیگران می گردیده است». (Grotowski, 1963)

ژان ویلار
Jean vilar

تراژدی های کلاسیک که می توان آنها را درام های شعری هم نامید از همان آغاز دارای قدرت تأثیر و عمق معنایی بسیار بودند و به همین دلیل، از قرن ها پس از خلق آنها، تا به امروز، دارای ظرفیت و قابلیت اجرا و تفسیر و تعبیر تازه اند و همچنان شاهد اجرای مدرن آنها توسط برجسته ترین کارگردانان معاصر هستیم.

بدین ترتیب، با آن که این متن است که همچنان در مرکز توجه کارگردانان قرار دارد و بیش از پیش به مثابه عنصر اساسی و تعیین کننده تئاتری در نظر گرفته می شود، اما اتفاق نظر کاملی در این خصوص وجود ندارد. شاید ژروم ساواری (J.Savary) کارگردان معاصر فرانسوی حق داشته باشد که به عنوان اعتراض می گوید:

«تئاتر معاصر همچنان وابسته و خدمتگزار متن است، حال آن که در سینما فیلمنامه نویس (Scénariste) جای واقعی خودش را پیدا کرده است. متن نمایشنامه تازمانی که چاپ نشود بی ارزش قلمداد می شود. شما پیشنهادی، طرحی برای اجرا دارید، بلافاصله متن آن را از شما می خواهند. اگر به آنها بگویید که متن به خودی خود فقط ادبیات است و تئاتر یعنی اجرا، به شما پوز خند می زنند. با این حال، گفته های آرتو را همه در خاطر دارند و مدام تکرار می کنند، همه جا از تئاتر کامل (Théâtre total) حرف می زنند، بی آن که به آن عمل کنند. منظورم این است که برای دراماتورژهای ما تئاتر اگر فاقد متن، فاقد نمایشنامه باشد تئاتری کامل نیست؛ اما نمایشی هم که محصول "پژوهش" و "بداهه سازی" باشد سرانجام به یک متن می انجامد؛ متنی که می توان در آن همه ی دستورالعمل های قراردادی مربوط به دکور، اشیاء و لباس را ضمیمه کرد». (۲)

2-Article dans: Cahiers Arrabal, Le théâtre, Ed: Christian Bourgeois

در واقع چنین به نظر می رسد که منظور ساواری اعتراض و عدم پذیرش تفکیک متن و اجراست، زیرا این امر باعث فقدان هماهنگی و تناسب بین متن و اجرا می شود. فقدان هماهنگی، زیرا دغدغه ها و دل مشغولی های کارگردان اغلب متوجه اجراست و لزوماً منعکس کننده ی تمام و کمال خواسته های نمایشنامه نویس نیست. با این حال نمونه های بسیار موفقی هم از زوج "نویسنده ـ کارگردان" وجود دارد زیرا دریافته اند که تقدم زمانی خلق نمایشنامه دلیل قانع کننده ای برای خدشه ناپذیر قلمداد کردن متن نیست. تلفیق و یادآوری های متقابل بارو ـ کلودل، ژووه ـ ژیرودو (Giraudoux)، و برشت ـ برشت، باعث تغییر دیالوگ ها، ژست ها و نحوه ی اجرا گردیده است؛ این همکاری مشترک باعث گردیده تا الهام و مهارت های نویسنده و کارگردان در هم تنیده شود و در نتیجه یک اثر نمایشی واقعاً مشترک پدید آید، اثری که در آن متن و میزانسن از یکدیگر جدایی ناپذیر می نمایند. «به راستی چه کسی جز نمایشنامه نویس و اثرش از وجود بازیگرانی با فرهنگ و کارآموده و کارگردانی خلاق و ژرف اندیش بیشترین بهره را می برد؟

دوستی و همکاری پرشور و شوق "نویسنده ـ کارگردان" در تئاتر فرانسه، تأثیر و نتایج غیر قابل انکاری را به وجود آورده است ... این همکاری باعث شده تا در حقیقت نمایشنامه نویس را دو مُوز (musses)[۳] یاری کنند؛ یکی قبل از نوشتن، که تالی (Thalie) منبع و منشاء الهام شاعرانه است و دیگری بعد از نوشتن که کارگردان است و برای من کسی است که نام او "ژووه" است. در مقایسه با دوره های گذشته ی ادبیات نمایشی، همکاری نویسنده و کارگردان میزان موفقیت و اقبال نمایشنامه نویس و اثرش را دو برابر کرده است». (Giraudoux, 1941)

اجرایی از "آرتورو اویی"

این که در شکل گیری تدریجی نمایشنامه های آمفی تریون ۳۸ (Amphitryon 38)، جنگ تروا رخ نخواهد داد (La guerre de Troie n'aura pas lieux) و الکتر (Electre) نوشته ی ژیرودو، سهم مشاوره، پیشنهادها و مشکل پسندی و سخت گیری های ژووه تا چه حدی بوده است برای ما روشن نیست، اما می توان با اطمینان کامل اظهار کرد که "ژووه به گونه ای با این آثار ژیرودو کار کرده که انگاری خود او ژیرودو است".

در این زمینه می توانیم به پیوستگی و همکاری سرشار و استثنایی ژان لویی بارو و پُل کلودل نیز اشاره کنیم؛ پس از آن که بارو دریافت و نقطه نظر خود از تئاتر کامل را برای کلودل تشریح کرد، و علاقه مندی خود برای اجرای آثار او را به وی اعلام نمود، کلودل در نامه ای به او چنین نوشت:

«من این شکل از نمایش را که به آن "تئاتر کامل" می گویید می پسندم. منشاء و سرچشمه ایست که به من شور و شوق می دهد. چیزی ناب و ویژه است که تئاتر را تولدی دوباره می دهد. حرکتی تازه و نوآفرین است که به تدریج می تواند شالوده ی روش جدیدی گردد و تئاتر ما را از چیزهای زائد و دست و پا گیر رهایی بخشد». [۴]

اگرچه موفقیت های حاصل از این همکاری غیر قابل تردید است و تصویری ستایش آمیز و شوق برانگیز را

۳. به هریک از نه خدای (ربّ النوع) هنر و موسیقی در یونان باستان اطلاق می شده است.

4. Extrait d'une letter de claudel a J.L.Barrault, in souvenirs pour demain. Ed: Seuil. 1979.

ترسیم می کند، اما نباید فراموش کنیم که هنوز بسیاری از کارگردانان و نمایشنامه نویسان خود را رقیب یکدیگر می دانند. از سوی دیگر تحولات و پیشرفت تکنیک های صحنه در تئاتر باعث تغییرات فراوان و حقیقتاً ضروری در همه ی جنبه های تئاتر معاصر گردیده است. اهمیت روزافزون میزانسن، فارغ از سوءاستفاده های احتمالی، نشانگر نیاز ضروری بازشناسی جوهر تئاتر که نمایش (Spectacle) است گردیده و عملاً واژه ی دیگری را به رابطه ی کارگردان ـ نمایشنامه نویس افزوده است و آن تماشاگر (Spectateur) است. و این کارگردان است که تضمین کننده ی رابطه بین تماشاگر و نمایشنامه نویس است.

نقش عملی کارگردان:

برنار دورت (B.Dort) در کتاب تئاتر همگانی (Théêtre Public) که در سال ۱۹۶۷ منتشر کرده است به روشنی به بیان این مطلب می پردازد که چرا نقش کارگردان نقشی ثانوی و تابع نیست: «ظهور کارگردان در جریان تئاتر، موجب پیدایش بُعدی جدید در اجرا گردیده است؛ زیرا بین اثر و تماشاگر، بین متن "ثابت" و تماشاگرانِ متغیری که تابع شرایط تاریخی و اجتماعیِ معینی هستند، چهره ای میانجی به نام کارگردان قرار گرفته است». (Dort, 1967)

در تئاتر امروز نقش اندیشه و میانجی گری کارگردان در مورد متن و تماشاگران نقشی آشکار و پذیرفته شده است، و این نکته که تعداد قابل توجهی از متون نمایشی توسط کارگردان ها نوشته شده، به روشنی نشان دهنده ی این است که کارگردانان بیش از پیش درگیر و دل مشغول مسائل تئاتراند. تجزیه و تحلیل ها و تجربه های صحنه ای و اجرایی کارگردان ها نشان دهنده ی میل سرشار آنها به عنوان عامل پیوند دهنده، معنا آفرین و سرعت بخش (Catalyseur) الهام های شاعرانه ی شخص نمایشنامه نویس و جمع تماشاگران است.

«هنر تئاتر هنری جمعی است. کنش صحنه ای محصول عمل و رودررویی شخصیت های نمایش است؛ در جریان اجرای نمایش ثمره ی رابطه ها و اصطکاک بین "شخصیت های کنش گر" ـ فردی یا جمعی ـ پدیدار می گردد. برای آن که رودررویی و کشمکش ها حالتی تصادفی پیدا نکنند و کنش صحنه ای دچار اختلال و هرج و مرج نشود و تابع قواعد و اسلوب شود؛ و نیز برای آن که کنش صحنه ای نامتوازن و گرفتار فرم های پراکنده نشود و از تعادلی متناوب برخوردار گردد و بالأخره برای آن که اثری یک پارچه و هماهنگ در هنر تئاتر پدید آید، باید شخصی که دارای نظم کاری و بلندپروازی هنری است، شخصی که توانایی رهبری کشمکش های شخصیت ها، فراز و فرودها، تهییج و ترغیب بازیگران، و حذف و اضافه در متن را داشته باشد و بتواند بر همه ی اجزای نمایش نظارت نماید و آن را به نتیجه ای منسجم برساند وجود داشته باشد، این شخص کسی به نام کارگردان است. حتی وقتی که تئاتر محصول یک خلاقیت جمعی است، نیازمند حضور کارگردان است؛ کسی که مأموریتش سازماندهی و تنظیم خلاقیت های خاص هریک از افراد در درون گروه است». (Tairov, 1974)

جست وجوی راه های خلاقه به منظور ایجاد هماهنگی و تناسب لازم، بستگی به انتخاب کارگردان دارد، زیرا اوست که از میان قرائت های ممکن از یک متن، دست به گزینش می زند و اثر و شیوه ی اجرایی خاصی را برمی گزیند تا بیشترین تأثیر و جاذبه را در میان تماشاگران ایجاد کند.

برای تشریح و تصویر اهمیت انتخاب کارگردان، به عنوان نمونه به نمایش صعود مقاومت ناپذیر آرتورو اویی (La Résistible Ascension Darthuro Ui) اثر برتولت برشت اشاره می کنیم و این مقاله را به پایان می رسانیم:

«اویی (Ui) در سه سطح و یا سه زاویه قابل اجراست، و برای نمایش آن باید دست به انتخاب زد و یکی را برگزید، مشروط بر آن که انتخاب و یا قرائت ما، باعث حذف کامل و ریشه ای دو تای دیگر نشود و نسبت ها و تناسب های آنها را ـ کماکان ـ حفظ کند.

گروه تئاتری (Berliner Ensemble) در حالی که خود را متمرکز بر اجرایی تاریخی از Ui کرده بود، نمایش را در فضایی مثل شهربازی (Foire) و سیرک، با تأکید بر جنبه های نمایشی (Spectaculaire) اثر و برجسته کردن رویدادهای طنزآمیز و فارس (Farce) گونه آن به اجرا درآورد. اما T.N.P، تئاتر ملی مردمی فرانسه، با توجه به خصلت ملودرام گانگسترهای آمریکایی، شیوه ای ملودراماتیک را برگزید و نمایشنامه "صعود مقاومت ناپذیر آرتور اویی" را به سبک درام های عصر الیزابت اجرا کرد. بدین ترتیب اجراهای این دو گروه از یک اثر، کاملاً متفاوت و غیر قابل مقایسه از کار درآمدند؛ هر چند که هریک به نوبه ی خود از انسجام، کارآیی و تأثیر لازم بر تماشاگران ـ چیزی که هر دو گروه خواستارش بودند ـ برخوردار گردیدند. شاید بتوان گفت که هیچ کدام از آثار نمایشی برشت به اندازه ی این نمایش دارای قدرت و قابلیت تأثیر بر تماشاگران نیست زیرا این اثر وسیله ای تئاتری برای آگاهی و شناخت عمل سیاسی است». (Dort, 1967)

[سطح دیگر نیز در سیر تحول تئاتر در اثر ابتکارها و خلاقیت های نوین کارگردان های دوره های بعد نمودار گردید].■

منابع و مآخذ:

-Artaud.A, in Le théâtre et son double conference a la sorbonne 1931. Coll Gallimard, 1974.

-Barrault.L, in Une troupe et ses auteurs compagnie renaud - barrault, Ed: Jacques Vautrain, Paris, 1951.

-Copeau J, in Le théâtre Du Vieux - Colombier. N.R.F, 1913.

-Craig.E.G, in Le théâtre en marche coll, "Pratique du theater", Ed: Gallimard, 1964.

-Dort.B, in Le théâtre public. La Parabole d'Arturo ui. Ed: Seuil, 1967.

-Giraudoux J, littérature. Conférence faite le 4 mars 1931 a l'occasion d'un congrès du théâter. Ed: Gallimard, 1941.

-Grotowski J, in Towards a poor theatre; Holstebro, Denmark; Odin theatre for lag, 1968.

-Kempf.R, in auteur et metteur en scène travaillaient a la même création. Cf. Supra texte / scène, Giraudoux; G.Coupé.

-Meyerhold, in Ecrits Sur Le théâtre, tome ??, Ed: L'Age d'Homme. Lausanne, 1975.

-Tairov.A, in Le théâtre libéré taxte écrit en 1915- 1920. Ed: de la Cité, Lausanne, 1974.

-Vilar J, in De la tradition théâtral, Ed: Gallimard. Coll. Idée, 1963.