دکتر محمود عزیزی

تکنیک و محتوا

متن زیر سخنرانی دکتر محمود عزیزی در سمینار «تکنیک و محتوا در تئاتر» است که پائیز ۱۳۶۷ در موزهٔ هنرهای معاصر برگزار شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعریف تکنیک:

ــ به چیز و یا به‌روشی گفته می‌شود که در مقابل روش‌های عمومی یا معمول قرار گیرد.

ــ به‌شیوه‌ای می‌گویند که متعلق به‌زمینه‌ای ویژه باشد، درواقع تحقیقی است مرتبط به‌فعالیتی که همواره با شناخت و معرفت از آن مقوله همراه است.

ــ در رابطه با هنر، تکنیک: به‌روند کار گفته می‌شود. درست همچون شناخت یک نوازندهٔ پیانو در رابطه با ارزش هر نُت موسیقی و توان او در عرضهٔ این نُت‌ها.

تعریف تکنیک در تئاتر:

ــ کتاب واژه‌نامهٔ تئاتر به‌زبان فرانسه تکنیک تئاتری را اینطور تعریف می‌کند:

«تکنیک تئاتری به‌مجموعهٔ عواملی گفته می‌شود که در شکل‌بخشیدن به‌یک اثر دراماتیک به‌کار گرفته می‌شود؛ مثل به‌کارگیری مکان اجراء، یعنی صحنه و گاهی صحنهٔ سالن و همچنین بازی بازیگر.»

ــ و باز در همین واژه‌نامه، تکنیک تئاتر چنین تعریف شده است: «تکنیک تئاتر به‌مجموعه‌ای از عوامل اطلاق می‌گردد که شامل سه عنصر تشکیل‌دهنده زیرین باشد:

۱ ــ دراماتورژی

۲ ــ علامت‌شناسی

۳ ــ هنر بازیگری

ــ گاهی نیز گفته شده است که واژه تکنیک در هنر نوعی استتیک نیز می‌باشد با این تفاوت که این تکنیک تحمل تحلیل و انتقاد سازنده را پذیرا نمی‌باشد به‌این معنی که از روشی پیروی کرده و سیستماتیک عمل می‌کند.

ــ تکنیک تئاتر درواقع دربرگیرندهٔ تمام مشکلاتی است که از آغاز کار یک گروه نمایشی تا مرحلهٔ پایانی کار میزانسن، گروه با آن درگیر می‌باشد.

ــ سؤالاتی که می‌توان در رابطه با تکنیک تئاتر مطرح کرد بسیارند؛ مثلاً می‌توان گفت که گروه در راه رسیدن به‌هدف اجرا، از چه مراجع ادبی استفاده کرده است.

ــ تکنیک بیان صحنه‌ای در شکل‌بخشیدن به‌اهداف فلسفی و ایدئولوژیک متن.

ــ از چه علائم صحنه‌ای برای نشان‌دادن شخصیت داستان استفاده شده و یا درون او را متجلّی ساخته است.

ــ تکنیک شیوهٔ اجرایی چگونه است؟

(ناتورالیستی، رئالیستی، سمبولیک و یا...).

ــ چگونگی بیان جملات، دیالوگ‌ها یا اشعار متن نمایش.

ــ تکنیک بیان صحنه‌ای در رابطه با بازگشایی گره‌ها همچون شیوهٔ ارسطویی یا تئاتر حماسی.

ــ تکنیک به‌کارگیری سکوت در صحنه.

این سؤالات و مسائل مطرح‌شده، تماماً در چهارچوب کار کارگردان و در برگیرندهٔ تکنیک تئاتری برای رسیدن به‌بیان هدف و یا اهداف نمایش خواهد بود.

ــ حال باز می‌گردیم به‌عوامل تشکیل‌دهندهٔ تعریف واژهٔ تکنیک تئاتر که عبارت

بود از:

۱ ــ دراماتورژی.

۲ ــ علامت‌شناسی.

۳ ــ اکتور یا بازیگر.

ــ دراماتورژی از واژه یونانی «دراماتورژی‌اُو» (Dramaturgio) به‌معنی درام‌نویس آمده است.

معمولاً به‌درام‌نویس نیز دراماتورژ گفته می‌شود. حال، درام چه کمدی باشد چه تراژدی ــ که در این‌صورت شکسپیر، مولیر دراماتورژ نیز می‌باشند ــ

ــ واژهٔ دراماتورژ یک مفهوم دیگری را نیز امروزه به‌خود اختصاص داده است و به کسی گفته می‌شود که مسؤول ادبی و تئاتری یک گروه نمایشی باشد. دراماتورژ ــ فقط برای یک‌بار می‌تواند همکار کارگردان ــ برای یک اجرای ــ مشخص باشد.

ــ با این عنوان جدید، اولین دراماتورژ را می‌توان (Lesing) لِسینگ نام برد.

لِسینگ که خود درام‌نویس مشهوری بود با عنوان مشاور و منتقد ویژه «تئاتر ملی هامبورگ» برگزیده شد. از وظایف لِسینگ در این دوره، می‌توان ویراستاری مجله‌ای تئاتری را نام برد؛ این مجله هدفی در جهت ایجاد علاقه به‌هنر نمایش و تعلیم تماشاگر و جذب او به‌این هنر ترتیب داده شده بود.

لِسینگ در سال ۱۷۶۷ با عنوان دراماتورژ در تئاتر ملی هامبورگ، مسؤولیت جمع‌آوری نقد و بررسی و تئوری‌های تئاتری را به‌عهده گرفت که این شغل بعدها در آلمان بنیان سنتی در جهت فعالیّت‌های تئوری و عملی مرتبط با اجرای نمایش شد. باید در نظر داشت که این سنت کمک شایان‌توجهی در شکل‌بخشیدن به‌اهداف کارگردان می‌کرد.

ــ لازم به‌یادآوری است که آلمانی‌ها از مفهوم واژه دراماتورژ دو برداشت دارند:

ــ یکی به‌شخصی اطلاق می‌گردد که نویسنده درام است و دیگر به کسی گفته می‌شود که نقش مُحقّق مرتبط با اثر نمایشی را عهده‌دار باشد.

ــ در اینجا اضافه نماییم که گاهی این مفهوم و مسؤولیت بر عهدهٔ یک نفر قرار می‌گیرد و مثال زندهٔ آن برشت است که هم درام‌نویس است و هم دراماتورژ.

ــ وظیفهٔ مبهم دراماتورژ:

هنگامی‌که در بروشور تئاتری واژه دراماتورژ درج می‌گردد، این مفاهیم از آن برگرفته

می‌شود:

۱ ــ انتخاب نمایشنامه برای برنامه کار گروه که در ارتباط با زمان و مکان خاص باشد و یا موارد دیگر.

۲ ــ کسی است که مسؤولیت جمع آوری و تحقیق دربارهٔ نویسندهٔ متن، مقالات مرتبط با نمایش، انتقادات اجراهای قبلی و فراهم آوردن امکانات مورد نظر برای شکل گیری اجرای نمایش و قراردادن آن در اختیار کارگردان را بر عهده دارد.

۳ ــ دراماتورژ می‌تواند برداشتی از متن را به گروه یا کارگردان پیشنهاد کند، او حتّی می‌تواند بازخوانی مشخصی از متن را عنوان سازد و با تحلیلی که از متن دارد زاویه‌ای، یا دیدگاهی را پیشنهاد کند و کارگردان از مجرای آن دیدگاه افق جدیدی را از متن دنبال نماید.

٤ ــ او که در فعالیت گروه حضور دارد به‌عنوان شخصی که دیدی تازه‌تر نسبت به‌بازیگران و کارگردان در حال تمرین دارد، می‌تواند پیشنهادات جالب‌توجّهی در جهت تکنیک پیشرفت کار بدهد و یا برای رسیدن به‌مفهوم اصلی اظهار نظر کند.

ــ با این توضیحات، آیا می‌توان گفت که دراماتورژ خلف کارگردان است؟

به‌هنگام شکل گیری صحنه‌ای متن است که وظایف و تعاریف دراماتورژ معنی پیدا می‌کند.

در هنگام شکل گیری متن دراماتیک به‌علائم اجرای نمایش، دراماتورژ از چنان فعالیتی برخوردار است که از جهاتی با نوع کار و مسؤولیت کارگردان برابری می‌کند و این همان مرزی است که او را به‌غلط برابر کارگردان قرار می‌دهد.

ــ درواقع دراماتورژ نیز همچون کارگردان در شکل گیری نهایی اجرای نمایش نقشی دارد.

هنوز آنطور که باید و شاید به‌کاربرد اهمیت نقش دراماتورژ نرسیده‌اند و چون تعیین مرز بین فعالیت کارگردان و دراماتورژ برای همگان روشن نیست، لذا گروه‌های تئاتری رغبت لازم را برای گسترش و تکامل کار خود با حضور دراماتورژ از خود نشان نمی‌دهند.

ــ در یونان باستان، همانطور که گفته شد، این واژه مفهوم کسی را داشت که درام‌نویس باشد. چرا که به‌هنر شکل‌بخشیدن به‌متن تئاتری نیز اطلاق می‌گردید.

ــ حال می‌توان با مفهومی عام‌تر از واژه دراماتورژ این دریافت را نیز بدست آورد و آن تکنیک یا دانش هنر دراماتیک است که در جستجوی تعیین اصول ساختمانی یا بافت دراماتیکی ویژه‌ای برای بیان هدف قصه خود است، حال این قصه برگرفته از تاریخ باشد یا ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده؛ در این‌صورت دراماتورژ به‌نوعی، دانش تکنیکی، بافت درام‌نویسی نیز اطلاق می‌گردد که باز نمونهٔ ملموس آن برشت است.

ــ در عصر نویسندگان کلاسیک، اشخاص دراماتورژ هدفی جز تعیین اصول و قواعد برای روش درام‌نویسی بر عهده نداشتند و از این‌طریق قصد و هدف آنها ترسیم تکنیک درام‌نویسی و آموزش این تکنیک به‌دیگران بود.

ــ ژاک شه‌رر (Jacques Sherier) ، نویسندهٔ کتاب «دراماتورژی در فرانسهٔ ۱۹۵۰» بافت دراماتیک را به‌دو بخش تقسیم می‌کند که یکی قصه نمایش است و دیگر ساختار این قصه که مبتنی بر فرم است، فرم یا تکنیکی که شکل‌دهندهٔ متن دراماتیک می‌باشد. این بافت دراماتیک سیر و سوی قصهٔ نمایش را مشخص می‌نماید و نشان می‌دهد که متن از چه اصول و قواعدی برخوردار است.

مثال ــ بافت دراماتیک به‌شیوهٔ ارسطویی.

ــ بافت تئاتر حماسی برشت.

از مجموعهٔ مطالبی که بیان شد، آیا می‌توان گفت که ارسطو نیز یک دراماتورژ بوده است؟

ارسطو در فن شعر به‌چه مواردی پرداخته است مگر نه اینکه او اصول و قواعد تکنیکی تراژدی را ترسیم نموده و از طریق همین تکنیک، بیان نموده که چه درامی مطلوب یا نامطلوب است و از مجرای چه شیوهٔ تکنیکی می‌توان به‌اهداف تراژدی رسید.

ــ مسائلی که تاکنون عنوان شد، شاید از جهاتی در ارتباط با بحث مستقیم تکنیک تئاتری نباشد ولی باید دانست که شعور و معرفت یک گروه تئاتری در رابطه با تکنیک تئاتر از گذر این مباحث شکل می‌گیرد.

درواقع هر بخشی در رابطه با تئاتر بناچار با ارسطو و برشت ارتباط می‌یابد. چرا که هر دو به‌نوعی تکنیک و شیوه درام را نوشته‌اند.

ــ بعد از تئوری مطرح‌شده از طرف برشت در رابطه با بافت دراماتیک و تکنیک مبتنی بر بافت حماسی در مقابل بافت ارسطویی، اینطور به‌نظر می‌رسد که واژه دراماتورژ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متحول‌تر شده باشد و در این تحول جدید، مفهوم دراماتورژی به‌بافت ایدئولوژیک و مشخص اثر نیز گفته می‌شود و یا به گفته‌ای ارتباط همبسته میان محتوای متن و تکنیک یا بافت درام را می‌گویند.

ــ دراماتورژی به‌پرانیکی نیز اطلاق می‌گردد که شامل متن به‌اجرا درآمده، با هدفی که در راستای ایجاد تأثیر ویژه در تماشاگر است، باشد.

با این تعابیر دراماتورژی تئاتر حماسی برشت، از دیدگاه او ترسیم گر یک فرم تئاتری است که در برگیرنده روندی از تکنیک تئاتر است و شکل دریافتی آن به‌شیوهٔ روایی است. این تکنیک بیان نمایشی مبتنی بر روشی است که آنرا اصطلاحاً شیوهٔ فاصله گذاری نام نهاده‌اند و هدف به کارگیری این تکنیک در جهت بهتر توصیف کردن و مشخص‌نمودن واقعیت‌های اجتماعی مورد بحث متن دراماتیک در جهت دریافت تماشاگر و سوق‌دادن او برای متحول‌نمودن جامعه مورد نظر و برانگیختن وی علیه نابرابری‌های موجود است.

ــ تکنیک تئاتر برشت درواقع متضاد با تکنیک بافت دراماتیک است که در اینجا جای بحث آن نیست. فقط اشاره می‌کنم که شیوهٔ بافت دراماتیکی تئاتر حماسی نیز با تکنیک ویژهٔ خود دچار سردرگمی خاصی است که آن‌رااز جهاتی همسوی بافت دراماتیک ارسطویی می‌نماید.

ــ علامت‌شناسی در تئاتر

علامت‌شناسی در تئاتر و یا متن دراماتیک به‌شیوهٔ آنالیز مشخصی از متن یا اجرا اطلاق می‌شود.

به گونه‌ای دیگر علامت‌شناسی در نمایش و یا متن آن هدفی را جستجو می‌کند که در جهت شکل‌دادن به‌مفهوم مشخصی از متن و نمایش آن می‌باشد.

ــ شیوهٔ علامت‌شناسی در تئاتر، شامل شناسایی سیستم علائم می‌باشد که از علائم نمادین واژه‌های متن نمایش شروع می‌شود و تا بیان صحنه‌ای آن که خود دارای ویژگی علائم خاص نمایش است پیش می‌رود.

بنابراین علامت‌شناسی در تئاتر به‌تحقیق و دریافت این علائم در رابطه با علائم موجود در زندگی اجتماعی مرتبط است.

ــ بحث علامت‌شناسی در تئاتر بسیار پیچیده است و حتّی در غرب که چند دهه بیش نیست که این نگرش جدید در تئاتر باب گردیده، هنوز اتفاق قول مشخصی صورت نپذیرفته است و چنددستگی همچنان ادامه دارد.

اصل و اساس ورود به‌این مقوله نیاز به‌زبان‌شناختی دارد چرا که زبان شناسانی چون (Sessure) سوسور و (Griemasse) گری‌ماس بنیان این شیوه را بر مبنای روشی متودولوژیک پی ریخته‌اند.

شیوه‌ای را که این روش برای تحلیل متن به‌کار می‌گیرد به گونه‌ای است که متن نمایش را به‌بررسی سنتی آن در سه تابلو بررسی نمی‌نماید و هر تابلو را به‌صحنه‌های کوچکتر تقسیم نموده و برای هر یک از این صحنه‌ها کنش‌ها و واکنش‌ها را تعیین می‌نمایند.

در این شیوه فاعلین عینی و ذهنی متن را مشخص می‌نمایند و پس از مشخص کردن جهت حرکت هر یک از این نیروها و تعیین کردن نیروهای همسو، شکل نهایی کردار را مشخص و ترسیم می‌نمایند.

در هر متن نمایشی معمولاً سه جفت کنش و واکنش وجود دارد.

۱ ــ جفت سوژه و هدف که در این‌جا سوژه به‌طرف هدف کشیده می‌شود. این زوج اصلی هر نمایش است.

۲ ــ جفت نیروهای همسو مخالف سوژه که یا در جهت رسیدن به‌هدف سوژه قرار می‌گیرند و یا در جهت ایجاد مشکل و مخالفت و دشمنی گام برمی‌دارند.

۳ ــ جفت گیرنده و فرستنده.

در رابطه با نمایشنامهٔ آنتیگون اثر سوفکل به گونه‌ای گذرا می‌توان این سه جفت عاملین کردار را چنین توصیف نمود:

۱ ــ آنتیگون: سوژه

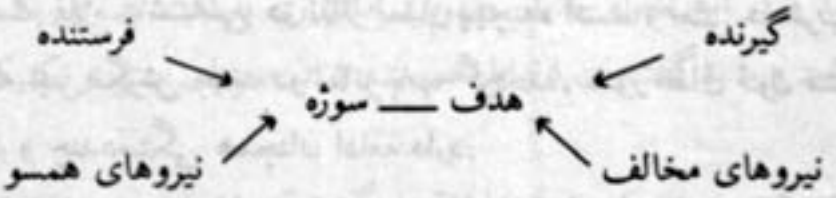
۲ ــ هدف: به‌خاک‌سپردن برادر

۳ ــ فرستنده: انجام عدالت

٤ ــ گیرنده: مقابله قوانین زمینی با قوانین خدایان

۵ ــ نیروهای همسو: خواهر آنتیگون، پسر کرئون

٦ ــ نیروهای مخالف: کرئون



گاهی اتفاق می‌افتد که جفت نیروهای همسو و مخالف وجود نداشته باشند. نیروها می‌توانند از بخشی به‌بخش دیگر در سیر تکاملی حرکت قرار گیرند.

در یک قصهٔ ساده که مثلاً پسر جوانی بخواهد دختر جوانی را به‌زنی بگیرد و واسطه‌ای و یا مخالفی وجود نداشته باشد ترسیم کردار حاکم بر قصه چنین خواهد شد:

ـ جوان سوژه است و فرستنده

ـ زن هدف است و گیرنده

یا مثلاً در نمایشنامه در انتظار گودو ترسیم بدینگونه خواهد بود:

ـ فرستنده: تاریخ، سوژه پوزو، هدف لوکی، گیرنده، افول انسان.

با این توضیحات می‌توان گفت که در هر متن نمایشی اگر کرداری باشد پس کسی هست که این کردار را انجام می‌دهد و کسی یا چیزی هست که این کردار یا کنش بر او وارد می‌شود در نتیجه کسانی می‌توانند وجود داشته باشند که بر علیه و یا در جهت این کردار موضع بگیرند.

هدف این مُدل رسیدن به‌عمق بافت دراماتیک اثر است و در پی هدف نهایی کردار و یافتن نقاط تاریک آن است.

این مُدل در جهت مشخص کردن ویژگی‌های دراماتیک و دینامیک متن نمایش گام بر می‌دارد. این مُدل نیروهای مشخص و موجود در حال کنش و واکنش را در جایی که هستند و تغییراتی که در طول کردار صحنه‌ای می‌توانند به‌خود بگیرند معین می‌نماید.

آنچه که امروزه متداول است و کارگردانان ما از این شیوه پیروی می‌کنند این است که از کردار صحنه‌ای بخش روبنایی کنش‌ها و واکنش‌ها را دنبال کرده و آنها را برای تماشاگر ترسیم می‌نمایند، حال آنکه پلان ترسیم‌شده در صحنه، دارای تفاوت‌های قابل‌توجهی با پلان ترسیم‌شده در قصه را باید دارا باشد.

در رابطه با علامت در تئاتر باید افزود که تئاتر درواقع تولد مجدد کردارهای انسانی است. یک اجرا متشکل از مجموعه‌ای از علامت‌های کلامی و غیرکلامی است. پیام

کلامی در درون سیستم اجرای نمایش قرار دارد و با بیان ویژه خود که آکوستیک است (صدای انسان) بیان می‌گردد. این شیوهٔ بیان به‌همراه خود دو نوع علامت دارد؛ یکی علامت زبان‌شناختی و دیگری علامت خود صدا که آکوستیک است و دارای لحن بیانی ویژه، ریتم، قدرت و زنگ صدای مخصوص به‌خود می‌باشد. در نتیجه خود پیام کلامی در بردارنده دو سیستم علامتی می‌باشد که دارای دو کُد مشخص زبان‌شناختی و آکوستیک است. بر این کُدها علائم قابل‌رؤیت، شنیدنی همچون موسیقی، بدن و حرکت بدن، وسایل و عوامل تشکیل‌دهنده یک اجرا نیز اضافه می‌گردد.

ــ علامت در تئاتر به‌خاطر کُدهای زیادی که در آن به کار گرفته می‌شود به‌هنگام نمایش از شیوه‌ای باید برخوردار باشد تا به گونه‌ای مسالمت‌آمیز خانواده‌های علامت‌ها را در زیر پوشش یک سیستم قرار دهد. به گونه‌ای دیگر، اجرای یک تئاتر باید تابع یک سیستم ارتباطی منسجمی باشد تا گیرنده دچار اشکال دریافتی در خصوص علائم صحنه‌ای نگردد.

اکتور:

ــ بخش سوّم عامل تعریف تکنیک تئاتر اکتور بود.

به گونه‌ای ساده، می‌توان واژهٔ اکتور و مسؤولیت‌های او را چنین بیان نمود:

اکتور یک عامل زنده ایجادکنندهٔ ارتباط در تئاتر است؛ از مجرای این مسؤولیت، فعالیت او به‌سه بخش تقسیم می‌گردد:

۱ ــ محتوا محوّله از طرف متن نمایش در چهارچوب گفتار شخصیت نمایش به‌اکتور.

۲ ــ چگونگی تحویل این محتوا به‌تماشاگر.

۳ ــ سهم من بازیگر در مقام مسؤولیت عامل زنده ایجاد ارتباط بر روی صحنه.

۱ ــ اکتور با شیوهٔ بازی منتخب اجرای نمایش، تماشاگر را مطلع از گفتار شخصیت فرد می‌نماید.

این گفتار می‌تواند بخشی از تاریخ یا واقعهٔ روز و یا موضوعی برگرفته از ذهن و خیال نویسنده باشد. در هر شکل آن تماشاگر از طریق اوست که با موضوع متن و یا قصه نمایش آشنا می‌شود.

۲ ــ اکتور یک جسم بی‌روح نمی‌باشد و قادر نیست پیامی را به گونه‌ای مکانیکی همچون رادیو گرفته و به‌تماشاگر یا شنونده تحویل دهد.

پیامی که اکتور در چهارچوب نقش خود عهده‌دار رساندن آن به‌تماشاگر است از صافی وجود اکتور عبور می‌کند و همراه پیام، دریافت حسی اکتور از پیام به‌پیام افزوده می‌گردد، لذا پیام دیگر با همان بار علائم قبلی به‌تماشاگر نمی‌رسد، علائمی حسی نیز بر شیوهٔ ارائهٔ پیام اکتور افزوده گردیده است. در اینجا علامت مضاعفی به‌علامت منجمد و سمبولیک واژهٔ متن اضافه گردیده است. در این‌صورت او از خود مایه گذاشته و لااقل فرهنگ حسی خود را بر القای این پیام سوار نموده است.

این علامت مضاعف است که به‌هنگام رساندن پیام اِدوارد گردن گرگ انگلیسی را (۱۹۶۶ ــ ۱۸۷۲) بر این وامی‌دارد تا آرزوی بازیگری را نماید که عنوان «مافوق عروسک» را بتواند به‌خود اختصاص دهد. «مافوق عروسک» از دیدگاه «گرگ» یعنی اکتوری که فقط نقش واسطه میان پیام متن و تماشاگر را بر عهده بگیرد و از شخصیت خود و نوع برداشت خود برای رساندن پیام نمایش پرهیز نماید.

ولی این آرزو و درخواست از اکتور کار مشکلی به‌نظر می‌رسد، چرا که اکتور در هر صورت و با هر شیوهٔ اجرایی یک عنصر زنده اجتماعی است و انسان نمی‌تواند در موارد مربوط به‌بیان وقایع و مسائل انسانی او را قطع و دریافت‌های حسی و شعور خود را مداخله ندهد.

در پایان باید اضافه نمود که برشت هم در شیوهٔ اجرای صحنه‌ای خود و با تکنیک بازیگری که در تئوری‌های خود بیان می‌نمود نتوانست آن برداشتی را از تئاتر روایی خود بدست آورد که مورد نظرش بود.