درام به مثابه هنر*

الکساندر دین ـ لارنس کارا
ترجمه: مسعود اوحدی

همان‌گونه که درام‌نویسی هنر است، اجرا یا بازی دراماتیک هم اثری هنری است. پیش از آن‌که بتوانیم درکی اساسی از بازی دراماتیک داشته باشیم، لازم است اهداف و اصول بنیادین هنر را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم و سپس آنها را به تئاتر القا کنیم.

هدف هنر

هنر، در مفهوم گسترده، تعبیر انسان از زندگی است، آن چنان که به‌طور همه‌شمول قابل تشخیص و درک باشد. منظور از این تعریف آن است که نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی، معماری و درام، همه بیان ایده‌های انسان و به‌نوبه خود محصول تصاویر فراخوانده از ذهن‌اند. این تصاویر، فراخوانده‌اند، زیرا خالق آنها از تصاویر تجربه گذشته، از اشکال به خاطر آمده از زندگی استفاده می‌کند، و از طریق آنها شیء یا

موضوعی می‌آفریند که حاصل تخیل خود اوست، ولی آن اساساً چیزی نیست جز خود زندگی.

هدف هنر برانگیختن عواطف است. تابلوی نقاشی بزرگی مثل **مادونای سیستین**[1] یا بنایی همچون **تاج محل**، عواطف بیننده را برمی‌انگیزد. **سمفونی پنجم بتهوون** و **تریستیان و ایزولد** اثر **واگنر** با شنونده همین کار را می‌کند. درام‌هایی مثل **ادیپ شهریار**، **هملت**، و **در اعماق** احساسات هیجانی شدیدی در مخاطب ایجاد می‌کنند. این تحریک عواطف نباید صرفاً تأثیری گذرا داشته باشد، بلکه، نیروی تأثرات بر فرد باید آن چنان عمیق باشد که وقتی او انگیختار بلاواسطه را ترک می‌کند، تأثیری ماندگار که هادی تفکر باشد برقرار بماند. تا تفکر و عواطف برانگیخته نشوند، اثر را نمی‌توان اثر هنری دانست. تفکر یا ما بعد تفکر بخشی ضروری از واکنش است.

انگیختار ایجاد شده توسط اثر هنری، آن‌چه را که فرد باید فکر کند دیکته نمی‌کند، بلکه اندیشه‌هایی درباره زندگی، تصاویر و تجربیات خود شخص را به ضمیر آگاه یا عمل در می‌آورد. این انگیختار می‌تواند فرد را به درک عمیق‌تری از زندگی و رابطه انسان با آن، یا نیروهای بنیادین مهمی همچون خدا و سپس کائنات یا طبیعت برانگیزد. معمولاً انگیختار ایجاد شده توسط اثر هنری بینشی به مخاطب می‌بخشد که از طریق آن می‌تواند درماندگی رقت‌انگیز، ناچیزی و ناتوانی بشر را در مواجهه یا قیاس با نیروی بزرگتری که بر افکار و اعمال او فرمان می‌راند درک کند. دریافت تفکر لزوماً برای همه یکسان نیست، با توجه به این که تجربه و اعتقادات هر شخص در زندگی ممکن است با همسایه او متفاوت باشد، دریافت تفکر هم در نزد او می‌تواند متفاوت باشد.

اگر بخواهیم بفهمیم که کجا و چگونه یک اثر هنری به قدرت انگیزش عمیق عواطف ما دست پیدا می‌کند، یا ما را عمیقاً به فکر وامی‌دارد، باید به خود هنرمند مراجعه کنیم. هنرمند با آفریننده برای انتقال این قدرت از طریق بیان هنری‌اش، باید پیش از هر چیز در وجود خود دارای استعداد بسیار متحول برانگیختگی عمیق عاطفی و عقلانی به واسطه چیزی (موضوعی) در زندگی باشد. در درام، این چیز یا موضوع معمولاً انسان در پیوند با محیط یا رویدادها و واکنش او به این شرایط است. هنرمند با برخورداری از

موهبت بزرگ برانگیخته شدن، به نوبه خود ما را بر می‌انگیزاند. بنابراین، هدف هنر برانگیزاندن ما از نظر عاطفی و عقلانی، به همان سیاق برانگیخته شدن هنرمند به هنگام دریافت الهام برای آفرینش بر مبنای طبیعت است.

هنر کمدی فاخر در این میان، مسئله خاصی را پیش می‌کشد. اگر این تعریف رایج را بپذیریم که کمدی یک تجربه عقلی و تراژدی یک تجربه عاطفی است، مثل این است که منکر «هنر بودن» کمدی شده‌ایم. می‌توان توضیحی مختصر را چنین عنوان کرد: وقتی ما در برابر گرفتاری‌های شخصیت کمیک و موقعیت کمیک قرار می‌گیریم، از ما خواسته نمی‌شود که مخمصه او را احساس کنیم، و احساس لذت از استراحت عواطف ناشی می‌شود. همان‌گونه که تراژدی این عواطف را تجربه می‌کند، کمدی آن‌چه را که می‌تواند با استراحت شفابخش قابل مقایسه باشد فراهم می‌آورد. در واقع، عقل و هوش نقشی بسیار مهم در تحقق این امر ایفا می‌کنند. عواطف، آسوده و در حال استراحت‌اند، چون با داوری عقلانی حفاظت می‌شوند. این داوری، حقارت و عدم تناسب شخصیت و موقعیت، بیهودگی نگرانی درباره آنها را روشن می‌سازد. این روح کمدی است، و توجه کنید که چگونه تحت این شرایط، ما آن‌چه را که گستاخ، بی‌شرم و تکان‌دهنده است می‌پذیریم. به هر حال، آن لحظه‌ای که یک چنین گستاخی و جسارتی به برانگیختن احساس منجر شود، همه حال و هوا و روح کمیک ناپدید می‌شود.

کمدی به عنوان هنر، شاید بتوان گفت که مبنایی عاطفی به همان شدت مبنای عاطفی تراژدی دارد. تفاوت تنها در شیوه پذیرش رویدادهای تجسم‌یافته توسط احساسمان، و البته به واکنش معطوف به خارج ما نسبت به آن رویدادهاست. وقتی عواطف برانگیخته می‌شوند خود را در قالب اشک و تغیر بیان می‌کنند، و وقتی آسوده‌اند، گزینه‌ای جز خنده وجود ندارد.

آفرینش یک اثر هنری

تصور

هنرمند خلاق باید ابتدا تصویر شیء یا موضوع خارجی را که حس، فکر، یا هرگونه

محصول دیگر خاطره یا تخیل را به آن پیوند زده در ذهن خود شکل دهد. این محصول، همان تصور، مفهوم، مخلوق یا موضوع است. تصور حاصل یک تجربه عاطفی عمیقاً احساس‌شده در زندگی خود هنرمند است؛ تجربه‌ای نه منحصر به خودش، بلکه تجربه‌ای همه‌شمول، و به‌ویژه در درام، تجربه‌ای مشترک با توده مردم. درام‌پرداز می‌تواند یک انسان یا شخصیتی انسانی را به تصور درآورد، می‌تواند رویداد یا داستانی را مرور کند، یا می‌تواند ایده‌ای داشته باشد. تصور هر چه باشد، باید اساساً با انسان و ارتباط او با نیروهای عظیم‌تر، مثل قوانین خدا و قوانین انسان برخورد داشته باشد.

تکنیک

تصور صرف، به تنهایی قادر به برانگیختن حالات عاطفی در دیگران نیست. هنرمند، علاوه بر احساس تصور خودش، باید مواد کارش را به جهت بازتولید آن بشناسد. عواطف هنرمند در هر ماده کاری که بیان به‌درآید - گل (سفال)، سنگ گرانیت، رنگ، کلام، یا اصوات موسیقی - در صورت فقدان شکل، در تحقق هدف خود از لحاظ برانگیختن تماشاگر یا مخاطب، کاملاً ناموفق خواهد بود. بازآفرینی صرف تصور، محصول هنری را کامل نخواهد ساخت. اگر بازآفرینی صرف بسنده می‌کرد، تنها کاری که نمایشنامه‌نویس نیاز به انجامش داشت بازتولید رونویس‌وار، جزء به جزء و عکس‌وار طبیعت یا بخشی از زندگی بود.

بازتولید رونویس‌وار بر روی صحنه، هرگز در برانگیختن واکنش‌های عمیق عاطفی موفق بیرون نمی‌آید. هنرمندان تئاتر باید بخش‌هایی از زندگی واقعی را در قالب تمامیتی که شاید بتواند بازآفرینی یک زندگی به نظر بیاید ولی در واقع چنین نباشد، بازآرایی کنند. هنر آفریده طبیعت نیست، هنر آفریده انسان است.

این بازآرایی از چه تشکیل می‌شود؟ بگذارید پاسخ این پرسش را ابتدا با دادن نامی به «بازآرایی» ارائه کنیم. بازآرایی تصور یا طبیعت از طریق تکنیک عملی می‌شود که در درام به عنوان شکل، یا ساختار از آن یاد می‌شود. هر هنری تکنیک ویژه خود را دارد که مبتنی بر اصولی بنیادی است. این اصول در تمامی نوشته‌های موجود درباره هنرها،

اصولی به غایت دشوار، به غایت ناواضح، و از نظر ترتیب‌بندی به غایت ضدونقیض‌اند. زمان، به تنهایی، این اصول را تکامل بخشیده، و آزمون و خطا آنها را محقق و عملی ساخته است.

در آغاز حیات هر هنری، تنها اصول اندکی وجود داشت، هنرمندان بر مبنای تجربه و مرحله به مرحله، اصولی بر آنها افزودند.

اکنون ما به شرح آن اصولی خواهیم پرداخت که عموما به عنوان اصول مشترک تمامی هنرها پذیرفته شده است، اصولی همچون: وحدت، انسجام، تأکید و حسن گزینش، تناسب، بازآرایی و تشدید.

وحدت

وحدت یکی از اصول مشترک تمامی هنرهاست. منظور از وحدت، وحدت زمان، مکان، و حالت، آن چنان که فرانسویان بعدها عنوان کردند، نیست. بلکه، منظور پیوند محکم با موضوع است. نخستین آثار ادبی، همچون **ایلیاد**، و **ادیسه** و **بنوولف**[۲]، و نیز نخستین نمایشنامه‌های همه کشورها، فاقد این کیفیت وحدت بودند. وحدت در تمامی هنرها یکی از نخستین نشانه‌های تکنیک بود که می‌بایستی حاصل می‌شد. جمع‌آوری آشفته، سست و بی‌چفت و بست و مُقطّع موضوع‌های بی‌ربط، نامربوط و گسیخته در طی زمان به پروردن یک موضوع واحد مبدل شد. این عامل وحدت در تکنیک کاربردی به مراتب گسترده‌تر از آن‌چه که در ابتدا امکان‌پذیر به نظر می‌آید دارد. «صحنه دربان» در نمایشنامه **مکبث** صحنه بی‌ربطی نیست، چون با شیوه نویسندگی تکنیکی صحنه‌های تعلیق پیوند دارد و با این مسئله چفت و بست پیدا می‌کند که آیا مکبث در ماجرای ارتکاب به قتل **لانکن**، توسط **مک داف** - که در می‌زند تا داخل شود - دستگیر خواهد شد یا نه.

وجود چندین طرح و توطئه در یک نمایشنامه یا وجود چندین موضوع، وحدت اثر را از بین نمی‌برد به شرط آن‌که این طرح‌ها و موضوع‌ها به وحدت تأثیر منتهی شود. سبک طبیعت‌گرا (ناتورالیستی) در نویسندگی، که **چخوف** و **گورکی** به آن عمل می‌کرده‌اند، یا **شون اوکیسی** [۳] در **جونو و پی کاک**[۴]، **رایس** [۵]، در **صحنه خیابانی**، **کینگزلی** در **داستان کار آگاهی** و

شریف[۶] در پایان سفر آن را تجربه کرده‌اند، علی‌رغم آن‌که به ظاهر اتفاقی و «همین‌طوری» به نظر می‌رسند، ولی واجد وحدتی مسلم‌اند. این وحدت اثر یا وحدت تأثیر، که از تعهد و الزام مؤلف به موضوع خودش ناشی می‌شود، غالباً برای مخاطب ناآشنا به این مسایل به دشواری قابل درک است، به‌ویژه در آن نمایشنامه‌هایی که تحت عنوان همه‌شمول تئاتر پوچی طبقه‌بندی شده است. این‌جا هم، مجدداً، ضدونقیض‌ها و انحراف از مسیرها در نوشته‌های بکت[۷]، یونسکو[۸]، آلبی[۹]، یا پینتر[۱۰] دارای ریشه‌های قویا وحدت یافته‌اند. در همه هنرها، تخطی از وحدت موجب خستگی و سردرگمی مخاطب می‌شود.

انسجام

انسجام با وحدت رابطه‌ای نزدیک دارد، از این نظر که هر بخش از کل اثر نه تنها باید رابطه‌ای با آن داشته باشد، بلکه باید از سرچشمه بخش پیشین تحول و تکامل پیدا کند. انسجام به روابط منطقی و متحمل بین اجزاء نیاز دارد: در نمایشنامه، این می‌تواند در روابط روانشناختی شخصیت با کنش، یا در انگیزه شخصیت و کنش شکل بگیرد. یا این‌که، انسجام می‌تواند در تضاد با رفتار قابل انتظار نهفته باشد، به‌طوری که همانند نمایشنامه‌های یونسکو، پینتر، و بعضی از معاصران آنها یک «محرک شوک» بیافریند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تأکید و گزینش‌گری

تأکید در همه هنرها ضروری است. هسته، مرکز، قلب و روح هر مفهومی از طریق کنترل صحیح تأکید بیان می‌شود. در طبیعت هیچ تأکیدی وجود ندارد، ولی در بیان انسان از طبیعت، تأکید باید وجود داشته باشد. هنرمند از طریق تأکید می‌تواند بخش‌های مهم آفریده خود را به‌طور شفاف از پس‌زمینه بخش‌های کم اهمیت‌تر جدا سازد، به‌طوری که مخاطب اثر بتواند اهمیت بخش‌های مهم را روشن‌تر و آسان‌تر تشخیص دهد. تأکید در برگیرنده **گزینش‌گری** است، در حقیقت، یکی از ساده‌ترین راه‌های تأکید، حذف کامل عناصر خاصی از طبیعت آن است. بخش‌های حذف شده

دیگر حضور ندارند که از وحدت و انسجام کل (اثر) بکاهند و با همین نبودنشان به تمرکز توجه بیشتر تماشاگر به «عامل مهم» کمک می کنند. گزینش‌گری در ضمن می‌تواند به زیبایی بیشتر منتهی شود، چرا که اغتشاش و بی‌نظمی که به‌طور مستمر در طبیعت وجود دارد، می‌تواند با اندیشه‌ای که از یک جلوه کامل زیبایی‌شناختی داریم مغایرت داشته باشد.

تناسب

تناسب رابطه‌ای نزدیک با تأکید دارد. با این‌که تأکید نیازمند حذف‌های خاصی است، ولی این طور نیست که خواهان حذف همه چیز به جز بخش مهم موضوع باشد. در کار هنر هم به همین ترتیب، عناصر دیگری در اثر گنجانده می‌شوند، اما این عناصر تابع بخش‌های مهم‌اند و فضا و زمان کمتری را اشغال می‌کنند. عناصر تابع یا فرعی می‌توانند همزمان با بخش مهم نمایان شوند، اما از آن‌جا که در پس‌زمینه قرار دارند کمتر به حساب می‌آیند یا کارکرد کمتری دارند.

بازآرایی

تأکید بر بخش مهم نه تنها از طریق اندازه فضا (مکان) و زمان، بلکه از راه ترتیب مجدد یا بازآرایی نیز منتقل می‌شود، به‌طوری که بخش مهم از طریق جایگاهش به راحتی توسط تماشاگر تشخیص داده می‌شود. موضع بخش مهم نه تنها از طریق جای‌گیری تابعانه سایر اجزاء، بلکه ضمنا از طریق جا دادن اجزاء تابع (فرعی) به نحوی که به بخش مهم یا مسلط منتهی شود، مورد تأکید قرار می‌گیرد. این ملاحظه در بازآرایی، در فصل مربوط به ترکیب‌بندی به‌طور کامل بررسی خواهد شد.

تشدید

بازآرایی، به علاوه، جلوه یا تأثیر تشدید کننده دارد. جلوه دراماتیک یا تئاتری حاصل تشدید است: در حقیقت این دو واژه غالباً به عنوان مترادف یکدیگر به‌کار می‌روند. از

طریق ابزارهای تکنیکی تضاد، نامنتظربودن، حرکت، حوادث، لحن، یا زنده‌نمایی در رنگ، بازآفرینی مؤثرتر، گیراتر، پویاتر، و «در اوج»تر خواهد بود.

نمونه ساده این که چگونه تکنیک به‌کار بازآفرینی عملی زندگی و نیاز به آن - تا آن‌جا که به تماشاگر مربوط می‌شود - می‌آید در این تجربه با تولید تئاتری منعکس شده است.

سال‌ها پیش دین (نویسنده این کتاب) مشغول کارگردانی نمایشنامه‌ای بود که محل اجرایش تقاطع خیابان چهل دوم و برادوی در نیویورک بود. هوا بسیار گرم بود، پنجره باز بود و مقادیر معتنابهی از دیالوگ نمایشنامه به سروصداهای بیرون مربوط می‌شد. برای القا جلوه سروصداهای بیرون، عملا از نوار صداهایی که در سر همان تقاطع ضبط شده بود، استفاده شد. آنهایی که معرفت خویش از اصول هنر را فراموش کرده بودند از نتیجه ضبط بسیار راضی و خوشحال بودند. در نخستین تمرین با لباس، سروصداهای ضبط شده بدون اطلاع بازیگران یا تماشاگران حاصل مورد استفاده قرار گرفت. هیچ کس در روی صحنه یا در داخل سالن نمایش نمی‌دانست که در پشت صحنه چه غوغا و هیاهویی در کار است، و تمرین را متوقف کردند که ببینند چه خبر است. بازآفرینی طبیعت در عمل قابل تشخیص نبود.

هیچ نشانه‌ای از سروصداهای خیابان نبود. چیزی که بود، غریو و همهمه ناهنجار و دیوانه‌واری بود که دلالت بر هیچ چیزی نداشت. تمام سرعت‌های پخش دستگاه پخش نوار را امتحان کردند، اما هیچ بهبودی در نتیجه حاصل نشد. سرانجام یک گروه یازده نفره روی صداهای مسلط یا عناصر مؤکد در اصوات کار کردند. صداها انتخاب، متناسب‌سازی و در ترتیبی متمایل به اوج، منظم شد. سپس، این صداها را زمان‌بندی کردند. در تضاد باهم قرار دادند و آنها را مختلف و متنوع ساختند. در پایان، سروصداها در واقع ارکستری بود که یک تنظیم موسیقایی کاملاً تکنیکی را اجرا می‌کرد.

حالت

وقتی یک مفهوم یا ایده بازآفرینی می‌شود یا شکل عینی و ملموسی به آن داده می‌شود، این مفهوم قدرت آن را پیدا می‌کند که میزان معینی از احساس را به ناظر منتقل کند.

همین شیء (هنری) که در تطابق با اصول هنر بازآرایی شده، قادر به انتقال یا پیشنهاد چیزی بیش از شیء مورد اشاره است، این شیء هنری یا اثر، می‌تواند جوهره خود را که حاصل جمع صفات و خصایل خودش است، منفعل کند. این حالت است. به عنوان مثال، ممکن است شخصی تصویری از یک هیمه آتش‌زا نقاشی کند که بیننده می‌تواند در آن شعله‌ها، کنده‌های هیزم و ذغال‌ها را تشخیص دهد. از طرف دیگر، هنرمند واقعی هیمه آتشی را نقاشی می‌کند که شاید شما نتوانید این چیزها را در آن ببینید ولی به‌جای آن گرمی، صمیمیت، امنیت و مهر خانوادگی را احساس می‌کنید. قدرت هنر در این فراتابی جوهره شیء یا موضوع، نهفته است.

اگر در نقاشی یک صحنه جنگ، جزئیات نقاشی شامل کشتار و حمله‌ای هراس‌آور باشد، بیننده احساسی معین و قطعی از چگونگی جنگ خواهد داشت. اما اگر هنرمند در برداشت خود از صحنه جنگ نیزه‌ها، تبرها، کلاه‌خودها، و هیئت جنگجویان را طوری در کنار هم بچیند که خطوط و مواضع آنها در تقابل و در مجاورت یکدیگر باشد، آن وقت احساس شدیدتر و حادتری از جنگ به تماشاگر منتقل خواهد شد. در حقیقت، چنان که بعداً در تمرین‌های فصل «ترکیب بندی» خواهیم دید، هیجان، ترس، دلهره و نگرانی را می‌توان از طریق صرفاً استفاده از خطوط، حجم‌ها و دیگر اصول طراحی، به‌طور انتزاعی به تماشاگر منتقل کرد. حتی اگر (ماده) موضوع از تصویر حذف شود، شکل (فرم) محض به کیفیت حالت فرصت نشو و نما خواهد داد، که این کیفیت عواطف تماشاگر را تحریک می‌کند. به همین ترتیب، خود شکل، یا ساختار یک نمایشنامه می‌تواند هیجان، ترس، و زندگی تپنده، یا آرامش، درون- نگری، و غم یا تلخی، طنز و مسائل ظاهری و سطحی را منتقل کند.

هدف تکنیک

هدف تکنیک در تمامی هنرها یکی است، و آن، روشن‌تر کردن، مؤثرتر ساختن، قانع‌کننده‌تر کردن و متحرک‌تر کردن مفهوم یا موضوع و انتقال حالت آن به تماشاگر یا شنونده از طریق استفاده از عناصر هنر است، آن‌چنان که اثر را هماهنگ و یکپارچه

ساخته و کیفیات حالت ذاتی آن را بیان کند.

واژه تکنیک به روش‌های بسیار گوناگون به‌کار می‌رود. هر هنری تعریف خاص خود را از این واژه دارد، اما با این‌که تعاریف در هنرهای مختلف با یکدیگر تفاوت دارند، در تحلیل همه آنها اساساً با هم مشابه‌اند. گذشته از این، هر هنری نکات تکنیکی جزئی‌تر ویژه خودش را دارد که باید بر آنها تسلط پیدا کند. اینها معمولاً شیوه‌های عمل در جزئیات اجرای آن هنرند که زمان و تجربه نشان داده که مستقیم‌ترین روش اجرا یا مؤثرترین شیوه تأکیدگذاری‌اند. گاه این تکنیک‌ها کنترل ملاحظات بصری را با عنایت به، مخاطب یا کنترل زمان، بیان، یا بسیاری دیگر از عوامل مؤثری که بهترین شیوه ابراز هنری را می‌سازند، در دست می‌گیرند.

تکنیک در گذر زمان از عصری به عصر دیگر قابل تغییر است، به‌طوری که در هر هنری می‌توانیم روش‌هایی را بیابیم که یا منسوخ شده و یا از نقطه‌نظر متفاوتی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

در نمایشنامه‌نویسی، به عنوان مثال، ساختاربندی نمایشنامه‌ها دستخوش تغییرات بزرگی، از انگیزش علت و معلول تا استعاره‌های دراماتیزه و تداعی‌های آزاد بدون روابط علّی شده است. نمایشنامه **تام پین**[11] و برداشت **اپن تی یتر**[12] از نمایشنامه «افعی» نمونه‌های خوبی از شکل آزاد نمایشنامه‌نویسی‌اند که از رهیافت بداهه‌پردازانه با تمرینات، که طی آنها بازیگر بخشی جدا نشدنی از فرآیند خلاقه است، نشأت گرفته‌اند. آثار **میگن تری**[13]، **شپرد**[14] و **وِن‌ایتالی**[15] درست در نقطه مقابل ساختار سفت و جمع و جور **اونیل**[16]، **میلر**[17] و **ویلیامز**[18] قرار دارند. با این حال، در این نمایشنامه‌ها، همچنان که در نمایشنامه‌های **بکت**، **یونسکو** و **پینتر** می‌بینیم، تکنیک تأمین کننده آن نظم ضروری است که اثر را به صورت یک بیانیه هنری در می‌آورد.

با آن‌که تکنیک از عصری به عصر دیگر تغییر می‌کند، ولی اصول هنری که از طریق تکنیک به تکامل رسیده‌اند، همچنان به صورت حقایقی بنیادین ماندگار می‌شوند و حتی بسیاری از تکنیک‌های گذشته را نمی‌توان بهینه‌سازی کرد. این میراث اعصار، این اصول بنیادین هنر را می‌توان به عنوان معلم بزرگ تکنیک و اجرای اثر هنری

ارزش‌گذاری کرد.

تکنیک غالباً از سوی کسانی که از هدف آن آگاه نیستند یا می‌خواهند خود را از موازین گذشته منفک کنند، مورد بی‌اعتنایی و تنفر واقع شده و غیرضروری شمرده می‌شود.

حقیقت باقی این است که، اگرچه قراردادها می‌توانند تغییر یابند. ولی اصول بنیادین هنر در همه اشکال بیان تئاتری عمل می‌کنند، حال چه این بیان، بیان مربوط به محیط باشد و چه بیان مبتنی بر مشارکت مخاطب و چه بیان آئینی، صحنه باز (آزاد)، تئاتر گرد[۱۹]، یا سایر بیان‌های تئاتری دیگر. تکنیک در دست‌های یک خبره، و در هنگامی که خلاقیت او در اوج عمل نمی‌کند می‌تواند برایش کار ساز باشد. به عبارت دیگر، آفریده یک هنرمند می‌تواند نازل باشد، ولی تکنیک آن چنان درخشان باشد که هم در جای خودش عمل بکند و هم کار تأثیرگذاری آفریده هنرمند را انجام دهد. هر فصل تئاتری شامل نمایشنامه‌های معمولی، قراردادی و نمایشنامه‌هایی با موضوع‌های بی‌روح است که صرفاً به خاطر درخشش اجرای آنها، تازه، بدیع و حتی به نحو قانع‌کننده‌ای دراماتیک جلوه می‌کنند. در مقابل، بسیاری از نمایشنامه‌های اصیل و شکوهمند با موضوع‌های قوی، چیزی جز انبوه رویدادهای نامفهوم و مغشوش نیستند.

تناسب در مفهوم و تکنیک

بنابراین، مسلم است که آفریده ایده‌آل، اثری است که در آن تناسب کاملی از مفهوم و تکنیک وجود دارد. اگر برای لحظه‌ای راه‌های اولیه انگلیسی تا زمان درایدن [۲۰] را مورد بررسی قرار دهیم، این تقلا بین آفریده (هنری) و تکنیک را در طول دوران‌های مختلف درام خواهیم دید.

در نمایشنامه‌های «سر و معجزه»[۲۱] هنر نویسندگی دراماتیک را به صورت یک بیان خلاقه کاملاً آزاد از قیدوبند می‌یابیم. این نوع نمایشنامه‌های در هیئت طبیعی یک فوران عاطفی شکوهمند از وجودی که احساسی داشت و می‌خواست دیگران را در آن سهیم کند نمایان می‌شدند. نویسندگان این نمایشنامه‌ها هیچ سلفی نداشتند که به آنها بگوید چگونه بنویسند و بنابراین آنها صرفاً به احساس خود متکی بودند. نتیجه کار، اثری الهام

گرفته بود که نه وحدت داشت، نه انسجام، نه تأکید، نه گزینش‌گری، نه تناسب، نه بازآرایی و نه تشدید. این نمایشنامه‌ها بی‌خط و ربط، نامربوط و غیردراماتیک‌اند، اما در مفهوم خود دارای زیبایی والا و شگفت‌انگیزی هستند.

از آنجا که از نظر تماشاگر، ویژگی دراماتیک در تئاتر جذاب‌تر از یک‌نواختی و بی‌رخدادی است، نویسندگان درام‌هایی که از پس این نویسندگان اولیه آمدند، عناصر تکنیکی بیشتری را به آثارشان افزودند؛ حوادث یا رخدادهای آثارشان دارای آغاز و پایان شد و به تدریج یک بخش میانی هم در آن ایجاد کردند. این نویسندگان متأخر از طریق تمایلی آگاهانه در جهت جلوه‌پردازی، پیوسته ساختار و اشکال بیشتری را در نمایشنامه‌هایشان وارد کردند تا این‌که سرانجام کوشش‌های آنها به آفرینش نمایشنامه‌های خوب از نظر تکنیکی انجامید.

در نمایشنامه‌های مارلو[۲۲] مضامین عمیق‌تری را می‌یابیم که آثارش را به تراژدی‌های بزرگتر نزدیک می‌کند. نمایشنامه‌های او با تفکراتی درباره درونمایه‌ها یا ایده‌هایی مثل: رابطه انسان با انسان‌های دیگر، رابطه انسان با زندگی، و رابطه انسان با خداوند آمیخته است. این نمایشنامه‌ها نیازمند شکلی ظریف‌تر و تکنیکی دقیق‌تر بودند، اما خودانگیختگی الهام آسمانی هنوز در آنها حاضر بود. هر چند که، آفرینش ناب همزمان با بهینه شدن تکنیک به تدریج محو می‌شد. شکسپیر در بهترین جلوه خود، تناسبی کامل به ما ارزانی داشت: تناسب آفرینش (بداعت) و شکل (فرم). بعد از شکسپیر، الهام و تخیل رو به افول گذاشت و به تدریج ناپدید شد و جلوه‌های تکنیکی جای الهام و تخیل را گرفتند. تحلیل انتقادی به چنان مدارجی رسید که سرانجام منطق و تئوری تخیل را به دست فراموشی سپرد. در آثار درایدن[۲۳] ما به حضور استاد نظم و منطق خالص پی می‌بریم و درام بزرگ برای چندین دهه ازمیان رخت بر می‌بندد.

این چرخه مفهوم و تکنیک در ادبیات عمومی هم مثل درام (ادبیات دراماتیک) دیده می‌شود. فراوانی تکنیک، اهمیت و بزرگی بیان خود ـ انگیخته را از بین می‌برد. اما، این را با تأکید تکرار می‌کنم، اما نه مفهوم و نه تکنیک، بدون آن دیگری هیچ ارزش قابل توجهی ندارد.

ظهور هنر

هر هنری نوابغ خود را داشته است، نوابغی که شاهکارهایی بدون یاری آشکار یک آموزگار آفریده‌اند. هنر درام هم از این لحاظ مستثنی نیست. این حقیقت را غالباً به عنوان دلیل و برهان در مشاجره به‌کار برده‌اند که وجود معلمان هنر ضرورت ندارد؛ که اگر شخصی مثل یک بازیگر، یک کارگردان، یک طراح صحنه، یا یک نویسنده، توانایی خلاقیت داشته باشد، دست به خلاقیت هم خواهد زد. استادان بزرگ در گذشته چنین کرده‌اند و باز هم در آینده چنین خواهند کرد. این درست، ولی نتیجه قهری این استدلال - که هر استعدادی راه بیان خود را پیدا خواهد کرد - درست نیست. بسیاری از با استعدادترین افراد، گمنام از میان رفته‌اند، چون فاقد آگاهی یا شعور نسبت به شکل (فرم) و فاقد ذهنی مبتنی بر قیاس بوده‌اند، ذهنی که نظم و ترتیب را وارد تلاش خلاقانه می‌کند و این حقیقتی است که معمولاً آن را نادیده می‌انگارند.

بیشتر مردم باور دارند که بیان هنری صرفاً به احساس نیاز دارد، و نبوغ هنری به صورت بالغ و کامل همچون **پالاس آتنا**[۲۴] از سر **زئوس** زاده می‌شود. این باورهای اشتباه‌آمیز از این حقیقت ناشی می‌شود که هنرمندان بزرگ را به خاطر بزرگترین آثارشان می‌شناسند و نه به خاطر کوشش‌های اولیه و تجربیات بعدی اشتباه‌های آنها. بی‌اطلاعی دیگری هم در مورد آن دسته از آفرینندگان هنر، معمولاً آفرینندگان بسیار خوب، وجود دارد، که کار هنری خود را درست پیش از آن‌که روند هنری عصر آنها در وجود یک استاد بزرگ به اوج برسد، تحقق بخشیدند.

در تئاتر، علی‌الخصوص، اسلاف یک هنرمند - استاد بزرگ تا حدود زیادی در موفقیت او سهیم بوده‌اند. و بار دیگر، به‌ویژه در تئاتر، مراحل گوناگون در تکامل یک هنرمند بزرگ بسیار آشکار بوده است، اعم از این‌که هنرمند مورد بحث **شکسپیر** بود یا **راسین**[۲۵]، **کالدرون**[۲۶]، **مولیر**[۲۷]، و یا **ایبسن**[۲۸]، مطالعه آنها در آثار گذشتگان و تکامل آنها در کار خودشان، به وضوح نشان دهنده شیوه‌ای است که طی آن هنرمندان مذکور به آموزش خود می‌پرداختند. نبوغ ذاتی این هنرمندان چنان بود که نه تنها از بارقه آسمانی خلاقیت

برخوردار بودند، بلکه صاحب یک ذهنیت استنتاجی ناب هم بودند که سهم بزرگ و موفقی را در نمایشنامه‌هایشان بر عهده گرفت.

بخت از این نظر با هنر تئاتر است که دارای مخاطبانی است که سریع و قاطعانه به آن می‌گویند که محصول‌اش موفق است یا موفق نیست. شاید قوی‌ترین روش یادگیری برای نمایشنامه‌نویس، دنبال کردن روند تکاملی خودش، از طریق بررسی علل شکست‌ها و موفقیت‌هایش است. این خودآموزی مشخصا در وجود تمامی هنرمندان استاد قابل مشاهده است و خود اثبات کامل شایستگی و سزاواری آن است. گاه، آموزش صرفاً به معنی خودآگاهی نویسنده از آفریده (اثر) خود و چگونگی تأثیر آن بر مخاطب است.

هر کدام از هنرمندان استاد در تئاتر باید از این دو کیفیت ذاتی، یعنی، انگیختار خلاقه و آگاهی از راه و روش بیان هنری برخوردار باشند.

انگیختار خلاقه، تخیل، و تصور ایده آن چنان از نزدیک با هم مترادف‌اند که در صفحات این کتاب هم مترادف تلقی می‌شوند. از شیوه بیان معمولاً با عناوین شکل، ساختار و تکنیک یاد می‌شود.

با این‌که تحلیل اثر نابغه نشان می‌دهد که او صاحب آگاهی یا شعور نسبت به شکل است، ولی خود او شاید اولین کسی باشد که این حقیقت را انکار می‌کند، چرا که، مفهوم و شکل آن چنان با هم پیوند نزدیک دارند که او آفرینش اثرش را در قالب شکل انجام می‌دهد. به‌علاوه، چنین نیست که دو نوع ذهن متفاوت - ذهن خلاقه و ذهن انتقادی - در وجود یک شخص به ودیعه گذاشته باشند. شواهد بسیار این نکته را به اثبات رسانده که اگر شخصی در آغاز کار هنری‌اش اندوخته خوبی ازهر دو داشته باشد، آن یک ذهنیتی که وی بیشتر با آن کار می‌کند آن ذهنیت دیگر را از بین خواهد برد. به عبارت دیگر، اگر هنرمندی که از هر دو قابلیت برخوردار است، در جهت خلاقیت عمل کند، ارزش قابلیت انتقادی و استنتاجی او رنگ می‌بازد. برعکس این وضع اتفاقاً رایج‌تر است: هنرمندی که از قابلیت‌های انتقادی و تکنیکی‌اش در هنر استفاده می‌کند، به‌زودی توانایی خلاقه خود را از بین می‌برد. این مسئله دائماً زمینه این اتهام را فراهم می‌کند که منتقد و کارگردان (که کارش نیازمند استفاده کامل‌تری از فرآیندهای استنتاجی و آگاهانه تفکر است) در واقع هنرمندان خلاق اما ناکامی هستند. شاید چنین

باشد، اما این لزوماً حقیقت ندارد. حقیقت این است که شخص ممکن است در سنین جوانی یعنی هنگامی که معرفت او از هنر و از نمودش در پیوند با هنر اندک است، جذب آن شود. در آن هنگام او صرفاً انگیزش عاطفی به جانب هنر در خود احساس می‌کند و با داشتن ظرفیت یا استعدادی در آن حیطه، به سوی کار کشیده می‌شود. اما تا زمانی که این شخص خود را در بسیاری از مراحل آن هنر تجربه نکرده، نمی‌تواند دریابد که در کدام جنبه خاص آن هنر سرآمد است. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان خود را در مقام بازیگر خبره‌تر و کارآمدتر می‌یابند و برعکس. اما در هیچ کدام از دو مورد نباید این یا آن یک را متهم به امید باختگی و ناکامی کنیم.

به دنبال تقریبا هر دوره خلاقیت بزرگ، همیشه یک استنتاج‌گر، یا آموزگار ظهور کرده است. شگفت‌انگیزترین مثال این حقیقت، **ارسطو** است. درام یونانی با سادگی طبیعی و به شیوه‌ای بسیار خود- انگیخته آغاز شد. پیش از وجود هرگونه تاریخ نوشته و مدون درام، و در فراسوی آئینی صرفاً مذهبی، درام یونانی به شکلی از آن خود دست پیدا کرد. نمایشنامه‌های **اِشیل** (نخستین نمونه‌های درام یونانی) ترکیبات شکوهمندی از خلاقیت و تکنیک‌اند؛ تلاشی که نشان دهنده تلاشی سنجیده از سوی نویسنده در جهت به‌کارگیری هر آن ارزشی است که پیش از زمان او وجود داشته است، تلاشی در جهت به ظهور رساندن شکل با کوشش‌های خودش. این تغییرات تکاملی در محدوده آثار خود اِشیل چنان نمایان است که صرف تصادف یا شانس نمی‌تواند علت آن باشد. **سوفوکل** [۲۹] شکل را فراتر از سلف خود متحول و متکامل کرد، و **اوریپید** [۳۰] به نوبه خود، دست کم از یک جنبه سوفوکل را پشت سر گذاشت. این درام‌نویسان هیچ توضیحی درباره این‌که مشخصا در تلاش رسیدن به چه چیزی بودند، برای ما به‌جا نگذاشته‌اند، آنها صرفاً ایده‌های متغیر خود را درباره ساختار آثارشان در طی نمایشنامه‌های پی‌درپی به اجرا می‌گذاشتند. همه چیز برعهده **ارسطو**، متفکری استنتاج‌گر در بسیاری از موضوع‌ها، افتاد که درباره هنرها بنویسد و شکل، تئوری و تکنیک نمایشنامه‌های هموطنان خود را تجزیه و تحلیل کند.

شکسپیر هم هیچ گونه شرح کار یا یادنوشته‌ای از بررسی‌های آگاهانه‌اش درباره تکنیک

دراماتیک، درباره آن‌چه که به تماشاگران منتقل می‌شد و آن‌چه که منتقل نمی‌شد؛ درباره آن‌چه که تماشاگران را برمی‌انگیخت و آن‌چه که بر نمی‌انگیخت؛ درباره این‌که اشتباهاتش در کجا بود و موفقیت‌هایش در کجا، باقی نگذاشته است. با این همه، بررسی دقیق در احوال اسلاف **شکسپیر** و نمایشنامه‌های خود او به ترتیب زمانی، شاید بزرگترین آموزشی باشد که بتوانیم در تکنیک بنیادی نمایشنامه‌نویسی- حتی برای آموزش درام‌نویس امروزی- پیدا کنیم. این بررسی را می‌توان در اثر کمتر شناخته شده پروفسور جرج پی یرس پیکر[۳۱] به نام **تکامل شکسپیر در مقام درام‌نویس** یافت.

از سوی دیگر، **ایبسن**، در اثر خود به نام **کارگاه درام** شرح کاملی از کوشش‌های خود در جهت تسلط بر شکل ارائه می‌دهد. مقایسه یک نسخه ابتدایی از اثر او، **خانه عروسک** با نسخه بعدی و پایانی این نمایشنامه، خود هم یک منبع اطلاعاتی ارزشمند و هم محکی نهایی از بیان آگاهانه‌ای است که این نابغه برجسته و خلاق بر آن تسلط داشته است.

نقل قول زیر که برگرفته از نامه‌های آهنگساز بزرگ، **چایکوفسکی** است، نمونه‌ای عالی از تلقی یک آفرینشگر جدی نسبت به مقوله شکل است:

کامنکا[۳۲]، هفتم ژوئیه، ۱۸۷۸

«دیروز که با تو درباره فرآیند آهنگسازی صحبت می‌کردم، منظورم را درباره اثری که از پی نخستین طرح (قطعه) می‌آید به روشنی بیان نکردم:آن‌چه که با شور و احساس نوشته شده، اکنون باید با دیدی انتقادی، تصحیح شده، بسط یافته و مهم‌تر از همه، فشرده و خلاصه نگریسته شود تا با شرایط شکل منطبق باشد. انسان، گهگاه، باید در این حیطه برخلاف میل خودش حرکت کند، بی‌رحم باشد و آن‌چه را که با عشق و الهام نوشته شده، از بین ببرد. اگرچه من نمی‌توانم از نیروهای خلاقه ضعیف یا تخیل فقیر شکایت کنم، ولی همیشه از نبود مهارت در مدیریت **شکل** رنج برده‌ام. فقط کار شاقه و مداوم سرانجام به من اجازه داد که به شکلی دست پیدا کنم که تا حدودی با محتوا مطابقت دارد. در گذشته، من بی‌توجه بودم، اهمیت فوق‌العاده این بررسی منتقدانه طرح اولیه را تشخیص نمی‌دادم. به همین دلیل، پیوند اپیزودهای بعدی با یکدیگر

سست بود و درزهایش قابل مشاهده بود... این را هم می‌دانم که من از دستیابی به بلوغ کامل استعدادهایم بسیار دورم. اما با شادمانی می‌بینم که آهسته آهسته در حال پیشرفتم و مشتاقانه می‌خواهم که تا آنجا که می‌توانم در راه کمال پیش بروم. بنابراین، دیروز که گفتم آهنگ‌های خود را بلافاصله و بی‌درنگ از نخستین طرح‌ها خلق کرده و نوشتم، درست نمی‌گفتم. این خیلی بیشتر از یک رونوشت است، این بررسی مفصل و منتقدانه نخستین طرح کار است که تصحیح شده، خیلی به‌ندرت چیزی به آن اضافه شده، و غالب اوقات مواردی از آن حذف شده است.»

با وجود هنرمندانی همچون چایکوفسکی و بسیاری دیگر که اهمیت شکل و تلاش در راه دستیابی کمال در آن را گوشزد می‌کنند، ما هنوز با آن دسته از مبتدیان و حتی آموزگاران هنر مواجهیم که معتقدند مهم‌ترین یا حتی تنها عامل مهم در آفرینش موفق، همانا اعتقاد راسخ هنرمند به بزرگی مفهوم، موضوع و یا فکر است.

شکل و اثر خلاقه

نقشی که آگاهی از شکل باید در ذهن خالق اثر ایفا کند، همچنان موضوع بحث و اختلاف بی‌پایان است. درست است که هنرور باتجربه و کارکرده در تمامی هنرها اثر خلاقه خود را در قالب شکل می‌آفریند- یعنی، در فرآیند تخیل مفهوم مستقیماً در قالب شکل بر او ظاهر می‌شود- اما این کار را تا زمانی که روی اثر کار نکرده و تکنیک خود را تا بدان حد کمال که اصل فکر اثر در طول آفرینش آن بتواند کنار گذاشته شود نیاموخته باشد، نمی‌تواند انجام دهد. فرآیندهای ذهنی مفهوم و شکل در واقع و در عمل فقط یکی می‌شوند. شاید، این عامل، همچون هر عامل دیگر، مسئول این احساس رایج باشد که هنرمند برجسته توجهی اندک، یا اصلا هیچ توجهی به شکل ندارد.

ساموئل بکت در مقاله خود تحت عنوان **کار جویس**[۳۳] در **جریان پیشرفت** این دیدگاه از «یکی‌بودن» یا وحدت در خلاقیت هنری را به ظرافت بیان می‌کند: «شکل، ساختار، و حالت یک بیانیه هنری نمی‌تواند از معنا و از محتوای مفهومی آن جدا باشد: چون اثر هنری به عنوان کل همان معنای آن است، و هر چه که در آن گفته شده به صورتی

تجزیه‌ناپذیر با شیوه گفتن آن پیوند دارد و نمی‌تواند به هیچ طریق دیگر گفته شود.»
تجربه در برخورد با مبتدیان در طول سال‌ها، این نتیجه را پیش آورده که بهترین فرآیند برای آمیختن این دو عنصر در یک کل هم‌جوش و متصل به هم، آموختن هر یک به‌طور جداگانه، کارکردن با هر یک و استفاده از هر کدام به‌طور جداگانه، و به‌کار گرفتن هر کدام با دیگری در مراحل جداگانه است.

هنر و درک آن

استفاده پیشین ما از عبارت «برانگیختن عواطف تماشاگر» حال این ضرورت را پیش می‌آورد که این تأثیر را کامل‌تر تعریف و تشریح کنیم و موضوع را به بحث درباره آنهایی که قادر به قضاوت اثر هنری هستند بکشانیم.
با این‌که هر خلاقیت واقعی باید پاسخی عاطفی و عقلانی در مخاطب برانگیزد، ولی این بدان معنی نیست که هر آفریده‌ای که به این مهم دست یابد اثر هنری باشد، و نیز این بدان معنی هم نیست که هر آفریده بزرگی برای هر کسی باید به این مهم دست یابد.

تعلیم و تربیت

درام بیش از هر هنر دیگری، از این دو لحاظ، گرفتار تفکر غلط از سوی مخاطب است. غافل‌ترین اشخاص آنهایی هستند که هیچ تردیدی در قضاوت نهایی در مورد یک نمایشنامه یا اجرای آن به خود راه نمی‌دهند. پیران و جوانان، مثل هم، با کلماتی قاطع و قطعی اثر را محکوم یا ستایش می‌کنند. ظاهراً، کار اصلی درام برانگیختن حالات عاطفی به هر طریق است. منتقدترین ما می‌تواند به تئاتر برود و بخندد و کف بزند، حتی اگر نمایشنامه و اجرا مشخصا معمولاً یا پیش پا افتاده باشد. این نوع لذت عاطفی را قطعا نمی‌توان به عنوان تحسین یا ابراز احساسات برای یک اثر هنری درک کرد.
برای اکثر ما، درک هنر واکنشی خودانگیخته نیست. شاهکارهای هنری هیچ تأثیری بر چشم یا گوش ناآشنا و تعلیم نیافته ندارند. معنی این سخن این است که نه تنها یک فرد، بلکه انبوهی از افراد باید برای درک یک اثر هنری تعلیم داده شوند. صدها نفر در روز

«مادونای سیستین[۳۴]» را در شهر درسدن می‌بینند. اکثریت بازدید کنندگان به این اثر، که در اتاق ویژه خودش - که در شکلی مطلوب نورپردازی شده- آویخته‌اند، نگاهی می‌اندازند و از کنارش می‌گذرند: بعضی می‌مانند که کارت پستالی بخرند، اما تنها اندک شماری از مردم ساعتی به حالت احترام در برابر آن می‌نشینند و مجذوب زیبایی آن می‌شوند: آیا این گناه هنر است که بیشتر از این آن را درک نمی‌کنند؟ با این همه، چند نفر به چنین چیزی معتقدند و مثلا نمی‌گویند «این اثر بر من تأثیری نمی‌گذارد. پس بهتر که اصلا نباشد!» چه کسی باید تحت تأثیر یک اثر هنری قرار بگیرد و این شخص چه چیزی باید داشته باشد تا ارزش آن اثر هنری را داوری کند؟ این را هم اکنون می‌بینیم. به یاد بیاوریم آن دسته از هنرمندانی را که هیچ گاه در طول حیاتشان تحسین یا تشویقی دریافت نکردند؛ تحسین و تشویقی که حقشان بود ولی سال‌ها بعد و پس از مرگشان، یعنی هنگامی که مردم به بلوغ کافی برای درک آثارشان رسیدند، به آن نائل شدند.

حساسیت

شرط نخست درک و لذت بردن تماشاگر از اثر هنری، وجود تمایلی در خود او نسبت به آن هنر است. باید قرابت و علقه‌ای بین هنر و تحسین گر آن وجود داشته باشد. اگر کسی نسبت به نوای موسیقی ناشنوا باشد، هیچ وقت نمی‌تواند موسیقی را درک کند، و اگر این شخص کوررنگی داشته باشد، هیچ وقت نمی‌تواند نقاشی را دوست داشته باشد، اگر کسی تئاتر را دوست نداشته باشد، البته تئاتر را دوست ندارد. به هر حال، این نوع عدم حساسیت درجات متعددی دارد، و این شرایط حاد عدم حساسیت برای بی‌تفاوتی در برابر یک هنر یا هنر به‌طور کلی، ضرورت ندارد. اما، بدون استثناء، هر شخص بالغ که بخواهد در حیطه هنر متخصص باشد، باید از میزانی چشمگیر در حساسیت و هماهنگی در خوی و تشکل طبیعی خود برخوردار باشد.

معاشرت و آشنایی با هنر

اغلب می‌شنویم که درک هنر، در واقع سلیقه‌ای اکتسابی است. این گفته، تنها تا

اندازه‌ای درست است. شما باید با هنر در تماس باشید، نزدیک‌ترین تماس ممکن، پیش از آن‌که به نیروی جذب آن در حد کمال نائل شوید. فراوانی تماس و معاشرت با هنر یک ضرورت است؛ منظور این نیست که هرکسی نیاز به داشتن همه چیز درباره هنر دارد یا باید در مراحل اولیه به مطالعه و تحصیل در آن بپردازد. بلکه منظور، این است که شخص باید طی سال‌های بسیار واکنش عاطفی ناب نسبت به هنر را در مقام تماشاگر مکرر تجربه کند.

هیچ چیز مثل غفلت از این شرط، در نزد جوانان که بی‌صبرانه می‌خواهند در تئاتر موفق شوند تلخ و ناگوار نیست. در همه جای این کشور، آرزومندان بازیگری با داستان‌های طولانی درباره تمایلات قلبی و صادقانه‌شان، که هیچ وقت در اجراهای تئاتری که خودخواهان شرکت در آنها هستند، به عنوان تماشاگر حضور نداشته‌اند، بسیارند. نمایشنامه‌های فرودست‌تری که در مسابقات سراسری تئاتر عرضه می‌شوند، نشان می‌دهند که آن‌چه نویسنده به آن نیاز دارد رفتن به تئاتر، آن هم نه یک بار، بلکه بارها و بارهاست.

با رشد پیوسته رو به گسترش تئاترهای دانشگاهی، منطقه‌ای و حرفه‌ای در کشور، همه تلاش‌ها باید معطوف به حضور مکرر در تئاتر باشد، چرا که معاشرت مداوم با یک هنر، به همان اندازه شیفتگی ذاتی نسبت به آن اهمیت دارد. هر چه این معاشرت در زندگی زودتر تحقق پذیرد، برای پیشرفت شخص در آینده بهتر خواهد بود.

یکی از دلایلی که تئاتر حرفه‌ای در گذشته نه چندان دور در جریان سفر با عدم موفقیت مواجه شد می‌تواند به واسطه همین حقیقت باشد: نیویورکی‌ها به لحاظ آشنایی عمیق و طولانی با تئاتر، در واقع آموزش دیده بودند که پیشرفت‌هایی را که در نویسندگی و کار تولید با تئاتر صورت می‌گرفت درک کنند، اما آن جوامعی که فرصت معاشرت مکرر با تئاتر را نداشتند آماده پذیرش مفاهیم عمیق‌تر در نویسندگی و اشکال جدید بیان تئاتری را نداشتند. به هر حال، اخیراً، تأثیر نوآوری‌ها در فیلمسازی، همراه با برخی از آثار دراماتیک بهتر در تلویزیون، و نیز سرازیر شدن فارغ‌التحصیلان رشته تئاتر به بسیاری از شهرها (که مشوق آنها تا حدودی خود خفقان اقتصادی تئاتر برادوی بوده

است) عواملی هستند که بر احیاء تروپ‌های تئاتری مقیم در سرتاسر کشور تأثیر گذاشته‌اند. در همین تروپ‌ها یا کمپانی‌های تئاتری است که تازه‌ترین پیشرفت‌ها در هنرهای نمایشی به زمینه‌هایی بارور دست پیدا می‌کنند.

فهم دلیل این‌که چرا فراوانی تئاتر رفتن بر تقاضای نمایشنامه‌های بهتر می‌افزاید، بسیار ساده است. اگر شخصی دو یا سه بار در سال به تئاتر برود، جذب درام نمی‌شود، یا از آن اشباع نمی‌شود؛ این شخص از ایده‌های کهنه و پوسیده و «تئاتری‌گری»های باسمه‌ای خسته نمی‌شود. شاید هیچ اشکالی در نمایشنامه‌ها نباشد، اما فرض کنید کسی شانزده تا بیست بار در سال، و کلا به مدت ده سال، به تماشای اجراهای تئاتری از نوع قراردادی آنها برود، آن وقت در می‌یابیم که او نسبت به مواد تئاتری ارائه شده پیش‌نگر، و از شکل آثار کاملاً آگاه است. نمایشنامه برای او به صورت محصولی مرده و فاقد جذابیت و هیجان در می‌آید، و به‌زودی خواهان چیزی غنی‌تر و حقیقی‌تر، چیزی حیاتی‌تر و اساسی‌تر می‌شود. اگر آن‌چه که این شخص می‌خواهد به وی داده شود، او پشتیبان آن خواهد بود. این خواسته، که از کثرت معاشرت حاصل آمده، تغییراتی تدریجی در درام ایجاد می‌کند و یکی از بنیادین‌ترین علل تحول و ساختار دائماً در حال تغییر آن است که آشکارا در تجربیات مداوم در شکل دراماتیک دیده می‌شود.

گذشته از این، تجربه یا آزمایش در آفرینش هر هنری نیازمند معرفت بیشتر از جانب هنرمند است تا آفرینش در مسیرهای قراردادی. تا وقتی که آفرینشگر برشکل پذیرفته شده تسلط پیدا نکرده باشد، نمی‌تواند ایده‌های خود را به شیوه‌ای نامعمول بیان کند. آزمایش و تجربه بدون آگاهی کامل از گذشته، معمولاً به تکرار صرف اشتباهاتی که پیش از این هزاران‌بار رخ داده، منتهی می‌شود. بزرگترین نوآوران درام، همچون نوآوران سایر هنرها، پیش از آن به صورت چهره‌هایی در هر چه که به خاطرش شهرت کسب کرده‌اند، در آیند، اول در شکل پذیرفته شده سرآمد و معروف شدند. آنها نخست، تمام و کمال، بر مبنای هنر خود سروری یافتند. مطالعه کامل شخصیت‌های هنری شکسپیر، مولیر، ایبسن، شاو و اونیل در مراحل مختلف تحول آنها، اثبات کافی برای این حقیقت فراهم می‌آورد.

پس منتقد، همچون سایرینی که اثرهنری را داوری می‌کنند، باید از دانش جامعی درباره نمایشنامه‌های بی‌شمار و روش‌های اجرا در گذشته برخوردار باشد، زیرا منتقد علاوه بر داشتن طبیعتی پرشور در درک هنر، باید بتواند هوشمندانه ارزش اصالت موضوع و درعین حال، اصالت و مناسبت **شکلی** را که موضوع را رسانده، داوری کند. آگاهی از این رابطه را قبلا به عنوان یک ضرورت برای آفرینشگر اثر هنری مورد بررسی قرار دادیم. منتقد یا دانشجوی واقعی هنر لزوماً باید حتی بیشتر از دیگران از این رابطه ذاتی و کمال در آفرینش آگاه باشد.

کارگردان، هم، باید امتیازهای هر یک از این عوامل را درک کند و قادر به تجزیه و تحلیل آنها باشد تا با عوامل مذکور در اثر تمام شده برخورد کند.

هنرمند آفرینشگر و هنرمند تعبیرگر

دو نوع هنرمند وجود دارد: آفرینشگر و تعبیر گر. آهنگساز، مجسمه‌ساز، نقاش، نویسنده ادبیات- و نیز، بازیگر، نوازنده و کارگردان (وقتی که خود در فرآیند آفرینش ماده موضوع و دخیل باشند)- همه در زمره هنرمندان آفرینشگرند. آنها موضوعی را از ذهن عبور می‌دهند و طرح آن را می‌ریزند و به واسطه مواد و ابزار هنر خود به مفهوم مورد نظرشان شکل می‌دهند. در مورد بسیاری از هنرها، اثر هنری وقتی کامل است که هنرمند آفرینشگر کارش را به پایان رسانده باشد. اما هنرهایی مثل موسیقی، تئاتر و سینما غالباً به هنرمندان دیگری هم نیاز دارند تا بیان و ثمردهی محصول خلق شده را تکمیل کنند. این هنرمندان- رهبران ارکستر، نوازندگان، کارگردانان، بازیگران، و دیگر هنروران در تئاتر- معمولاً بیان هنری خود را خلاء به‌وجود نمی‌آورند، بلکه آن‌چه را که پیش از این خلق شده تعبیر می‌کنند. قدرت این هنرمندان، از جهاتی، در مقام تعبیرگر باید بیشتر از قدرت آفرینشگر باشد. تقاضا برای توانایی‌هایی ذاتی و تربیت یافته آنها، به‌ویژه با توجه به نیازهای تکنیکی، با توقع بیشتری همراه است. هنرمندان تعبیرگر هم مثل هنرمندان آفرینشگر باید تکنیک ویژه خودشان را بدانند. تخیل این دسته از هنرمندان متفاوت است، ولی شفافیت‌اش نباید کمتر از شفافیت تخیل هنرمندان

آفرینشگر باشد. اینان باید بیان عاطفی و عقلانی آفرینشگر را به‌طور عاطفی و عقلانی حس و درک کنند. غالب اوقات تعبیرگران باید تخیل خود را فراتر از تخیل آفرینشگر ببرند و نه تنها تخیل آفرینشگر را حس و درک کنند، بلکه چیزی هم بر آن بیفزایند.
با این همه، این هنرمندان، تعبیرگرند، زیرا باید محصول خاصی را که به آنها داده شده در برابر تماشاگران زندگی بخشند، نه چیز دیگری را که شاید متعلق به خودشان باشد، یا چیزی که اثر اصلی آن را به یادشان می‌آورد. کارگردان تئاتر صرفاً به علت این‌که ذهنی رمانتیک دارد و اشتیاقی طبیعی برای تصویرگری، نباید نمایشنامه **سیه بانوی غزل‌ها** را طوری کارگردانی کند که انگار توسط آقای **شکسپیر** نوشته شده، او باید این نمایشنامه را آن‌طور که **برنارد شاو**[۳۵] نوشته- به صورت یک جنگ لفظی تصنعی و تصادفی - کارگردانی کند. در تئاتر، تنها نمایشنامه‌نویس هنرمند آفرینشگر است، کارگردان، بازیگر و طراح تعبیرگرند، مگر این‌که نقش نمایشنامه‌نویس را اختیار کرده باشند.

کارگردان - هنرمند تعبیرگر و آفرینشگر

رهیافت‌های جدید در بیان تئاتری بیش از هر زمان دیگر در تاریخ این هنر، کارگردان را در نقش‌هایی به غیر از نقش هنرمند تعبیرگر قرار داده است، که البته این بدان معنی نیست که کارگردان قبلا به کلی از چنین فرصت‌های خلاقه در این ظرفیت محروم بوده است. در سازمان‌های تئاتری از قبیل «اپن‌تی‌یتر»[۳۶]، «پرفورمنس گروپ»[۳۷]، «گروه تئاتر تجربی لاماما»[۳۸] در نیویورک و آزمایشگاه‌های تئاتری **پیتر بروک**[۳۹]، **یرژی گروتوفسکی**[۴۰] در اروپا، کارگردان به عنوان «هم- آفرینشگر»، در کنار بازیگرانی که ماده موضوع خود را از کاوش‌های مبتنی بر بداهه‌پردازی تجسم می‌بخشند، عمل می‌کند. اساساً، این گروه‌های تجربی بازیگر را نه به عنوان **وسیله یا ابزار** دست نویسنده، بلکه به عنوان یک منظور (یا اُبژه) که فقط تابع (سوژه) خودش است، نگاه می‌کنند. چنان که **گروتوفسکی** می‌گوید: ایفای یک نقش به معنای همذات پنداری با شخصیت نیست. بازیگر نه در نقش‌اش زندگی می‌کند، نه آن را از خارج از وجود خود تصویر می‌کند: بازیگر از

شخصیت به عنوان وسیله‌ای در جهت چالش و گلاویزی با خود استفاده می‌کند. این جست‌وجوی بازیگر و کارگردان به دنبال کشف خویشتن، تفاوتی با جست‌وجوی هنرمندان در سایر حیطه‌ها ندارد. **جکسون پولاک**[۴۱] نقاش معروف، این نکته را مختصر و مفید بیان می‌دارد: «نقاشی، یعنی کشف خویشتن... تو آن‌چه را که هستی نقاشی می‌کنی... و این یعنی ایفای نقش خود.»

جست‌وجو به دنبال درک خویش و اشتیاق برای بیان خویشتن، انگیختارهای طبیعی هر هنرمند صادقی است و مسلماً باید مورد تشویق قرار بگیرد و اگر قرار باشد که بیان هنری همواره در حال پیشرفت و گسترش باشد، باید جو شایسته‌ای که بیان هنری در آن شکوفا شود، فراهم آید. همزمان با این امر، هنرمند، در این مورد دانشجوی کارگردانی تئاتر، باید منابعی را که از طریق آنها آفرینش خود را محقق می‌دارد، بسازد. او ضمناً باید مسئولیت‌های موجود در نقش خود به عنوان هنرمند تعبیرگر را درک کند، نقشی که طی آن کار او به عنوان کارگردان، انتقال یکایک بخش‌ها و کیفیت نمایشنامه به تماشاگر در کامل‌ترین ارزش دراماتیک است و در پیوند با این شکل تئاتر، او باید اطمینان حاصل کند که بازیگرانش نه تنها شخصیت‌های مربوط به خود را بازی می‌کنند بلکه مفهوم اثر را هم منتقل می‌کنند و از آن تأثیر یا جلوه متعالی که با کنترل تکنیکی امکان‌پذیر می‌شود، بهره کافی بگیرند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تنوع در کارگردانی

بسیاری از کارگردانان در مقام هنرمندان تعبیرگر، هر ساله، هر نمایشنامه‌ای را به یک شیوه واحد با تکنیکی کارگردانی می‌کنند و شخصیت و علامت مشخصه خود را به هر نقشی تحمیل می‌کنند. از آنجا که نمایشنامه‌ها در طبیعت و شیوه ذاتی خود با یکدیگر فرق دارند، این کارگردانان لباس‌ها و منظره زمینه (و به ندرت، آرایش صحنه) را عوض می‌کنند اما همچنان محصول تئاتری را با سبک‌های شخصی خود مهر می‌زنند. کارگردانی برای اینان، صرف‌نظر از این‌که نمایشنامه‌ها دارای چه کیفیات خاص و فردی هستند، اساساً در همه موارد مشابه و یکسان است، و اندک کیفیتی، فراتر از آن‌چه

کارگردان دارد، به تماشاگر منتقل می‌شود.

کارگردانان حرفه‌ای نیویورک فراتر از این حوزه انتقادی قرار ندارند. مطالب بسیاری درباره تنوع در بازیگری نوشته شده، اما چندان چیزی درباره تنوع در کارگردانی به رشته تحریر در نیامده است. در حقیقت، با این‌که به تیپ‌سازی بازیگران با ترشرویی برخورد می‌شود، اما با تیپ‌سازی کارگردانان کسی کاری ندارد و آن را به صورت حقیقتی پذیرفته شده قبول می‌کنند. اگر تهیه کننده‌ای نمایشنامه تاریخی با عظمتی را در دست تهیه داشته باشد، یک کارگردان را انتخاب می‌کند، و اگر یک کمدی پرتحرک فارس را در اختیار داشته باشد، کارگردان دیگری را برای خود فراهم می‌آورد. یک درام رئالیستی جدی و درون‌نگر باید کارگردان سومی را داشته باشد و کارگردان چهارم باید یک تئاتر بداهه‌پردازانه را کارگردانی کند. هر کارگردان حرفه‌ای بر حسب تیپ کار طبقه‌بندی شده، و فقط در محدوده حیطه تیپیک خودش کار می‌کند. برای یک چنین کارگردانی نامعمول نیست که درباره شیوه کار فردی یا نوع برخورد شخصی‌ای که وی به نمایشنامه‌ها القا می‌کند به خود ببالد. اگر تهیه کننده خود کارگردان نمایشنامه باشد، آن وقت می‌توانیم به راحتی تمام جای پای مهر لاستیکی کارگردان را پیدا کنیم.

دلیل این فقدان تنوع و تغییرپذیری در میان کارگردانان این است که بیشتر آنها یا از تخیل شنیداری و یا از تخیل دیداری برخوردارند. تنها اندکی از آنها دارای هر دو نوع رهیافت‌اند، یا این دو نوع را با هم کسب می‌کنند. گرایش ذاتی و طبیعی این کارگردانان به سمت این یا آن رکن کارگردانی تئاتر، آنها را به تأکید بر جبهه‌گیری یا گرایش خاصشان سوق می‌دهد.

برای آنهایی که فقط حرف شخصیت‌ها را می‌شنوند، تعبیر به صورت تنها کانون توجه آنها در می‌آید، کارگردانی آنها به صورت زنده‌نمایی هر شخصیت در هر صحنه در می‌آید. آنهایی که ذهنیت تصویری یا تخیل دیداری دارند بازیگران را در یک ترکیب‌بندی اثرگذار «می‌بینند». تصویر صحنه می‌تواند آن چنان دائماً فرمول‌بندی شود که نتیجه کار به صورت یک کیفیت کلاسیک سنگین و ایستا بر تمام نمایش مسلط شود، علی‌رغم این‌که نمایشنامه، سبک و رئالیستی است. سایرین دارای گرایشی

تصویرپردازانه یا تجسم‌گرایانه‌اند که غالباً عینی یا فیزیکی کردن پیوسته متن یا برهم نمایی اکسیون‌های شدیداً تصویری شده، ویژگی اصلی آنهاست. حرکت سریع و دایمی یکی دیگر از گرایش‌ها یا «دلبستگی»های کارگردان برای هر نمایشنامه‌ای است، حتی اگر آن نمایشنامه را چخوف نوشته باشد. فلان کارگردان می‌گوید: «من هر نمایشنامه را به صورت مجموعه‌ای از امواج اقیانوس می‌بینم، بعضی از صحنه‌ها با توان و قدرت بسیار مثل موج خیزان می‌خروشند، و سایر صحنه‌ها آرام، اما مملو از انرژی موج‌اند.» تغییرات تحمیل شده در ضرباهنگ، صمیمی‌ترین و صادق‌ترین نمایشنامه شخصیت-محور را مبدل به یک پرت و پلای تئاتری می‌کند.

دانش مبانی به عنوان شالوده کار کارگردانی

تمامی این روش‌ها برای کارگردان جنبه صرفاً غریزی دارد و نتیجه‌اش اجراهای «بزن یا بگذارش کنار» خواهد بود. سال‌ها تجربه در خط کارگردانی غریزی به‌ندرت می‌تواند کارگردانی بسازد که توانایی بازآفرینی کیفیت ذاتی یک نمایشنامه را داشته باشد؛ یا کسی را به بار بیاورد که در توانایی کارگردانی‌اش تنوعی وجود داشته باشد.

بیاییم مطالعه یا تحصیل در زمینه وسیع کارگردانی نمایش را با مطالعه یا تحصیل در رشته پزشکی مقایسه کنیم. از یک دوره چهارساله تحصیل در دانشکده پزشکی، سه سال اولش به آموختن حقایق بسیاری اختصاص دارد که گاه مربوط به این رشته است و گاه مربوط به آن نیست. سال آخر به مقوله تشخیص بیماری‌ها اختصاص دارد که شرایط خاص بیمار را مد نظر قرار می‌دهد. به واسطه ماهیت این شرایط، حقایق مربوط به دانش پزشکی ممکن است تعدیل، محدود، و یا حتی مغایر واقع شوند. اما پیش از آن‌که دکتر جوان بتواند تشخیص یک مورد را بیاموزد، ابتدا باید حقایق پزشکی مربوط به شرایط عادی و نرمال یک شخص را بیاموزد، حتی اگر در جریان تشخیص عملی در شرایط متفاوت موجود از آن‌چه که آموخته به کل منحرف شود.

کارگردانی نمایش هم به همین سیاق است: مغایرت با شرایط نرمال است که ارائه و اعمال تکنیک را دشوار می‌سازد. بسیاری از اظهاراتی که شخص به ناچار به رشته

تحریر در می‌آورد در عمل هنگام خواندن درست در نمی‌آید، ممکن است چنان باشند و ممکن است چنان نباشند.

درستی یا حقیقی بودن آنها به شرایط مورد نظر بستگی دارد. در نوشتن، به هر حال، امکان توقف مکرر و تشریح همه استثناءها و محدودیت‌های ملازم با تشخیص یک مورد خاص وجود ندارد. هدف کتاب حاضر هم کاوش در تجربه‌های بسیار گوناگون بیان تئاتری نیست. نیت اصلی این کتاب شرح و ارائه ضوابط و نظام‌هایی است که می‌تواند به کارگردان مبتدی مبنایی برای عمل در هر شکل تئاتری بدهد، بی آن‌که سهم خلاقه او را محدود کند. بنابراین، در صفحات بعد ما با حقایقی سروکار خواهیم داشت که آنها را مطلق می‌خوانیم، منظور حقایقی است که تحت شرایط عادی (یا نرمال) و تحت یک نقطه مرجع مورد نظر از یک نمایش رئالیستی که بر صحنه پروسنیوم[۴۲] (صحنه «پیش‌صحنه»دار) اجرا شده درست خواهد بود. پس اینها وقتی درست است که همه عوامل یا فاکتورهای دیگر برابر باشند. اینها درست‌اند، وقتی که مفهوم عقلایی، حال و هوا، سبک، نوع نمایشنامه، یا صحنه فیزیکی آنها را محدود، کنترل یا عوض نکند، وقتی حقایق دانسته شد، آنگاه زمان فراگیری استثناءها و محدودیت‌ها فرا می‌رسد و این‌که چگونه این استثناءها و محدودیت‌ها بر مطلق تأثیر می‌گذارند، آنگاه، زمان یادگیری‌ای تشخیص مرضی نمایش (یا نمایشنامه) فرا می‌رسد: یادگیری‌ای با طول و عمقی به مراتب بیشتر از آن‌چه که در این فصل صرفاً به آنها اشاره کردیم.

پس تکلیف کارگردان، به عنوان هنرمند تعبیرگر، این است که طرح کیفیت نمایشنامه را پیش‌بینی و بررسی کند. این کار، کارگردان را از نقش‌اش به عنوان یک هنرمند خلاق- تا هرجا که استعدادها یا تفکرات و تصوراتش اجازه می‌دهد- باز نمی‌دارد. اما پیش از آن‌که بتوان تکنیک و روش انتقال این عوامل گنگ و غامض را فرا گرفت، باید بر تکنیک پایه کارگردانی نمایش تسلط یافت.

نقش کارگردان

الکساندر دین در نخستین سال تدریس خود کارت پستالی از یک معلم مدرسه در شهرکی

در ایالت «مونتانا» دریافت کرد. این خانم معلم قرار بود نمایش کلاس سوم دبیرستان را کارگردانی کند، اما، با توجه به این‌که - احتمالاً - تخصص‌اش در ریاضیات بود، حسابی بلاتکلیف مانده بود که با کارگردانی نمایش چطور کنار بیاید. کارت پستال که با دست‌خطی بسیار زیبا نوشته شده بود پوشیده از پرسش‌های بی‌پایان بود. اگر قرار بود که صرفاً سؤال اول بعد از عبارت «آقای عزیز» پاسخ داده شود، پانصد هزار کلمه برای آن پاسخ چندان زیاد نبود. طی آن پاسخ، تعریف وظایف و دانش مورد لزوم برای کارگردان نمایش روشن می‌شد. جمله، جمله ساده‌ای بود: «آقای عزیز، وقتی بازیگرانتان را به صحنه می‌آورید با آنها چه می‌کنید؟»

غفلت کامل اکثر مردم در مورد وظیفه کارگردان، شاید تعجب‌برانگیز نباشد، چون برخلاف نمایشنامه‌نویس، طراح صحنه و بازیگر، سهم کارگردان همچنان ناملموس و نه چندان قابل درک باقی می‌ماند. حتی حضور همتای کارگردان نمایش - یعنی، رهبر ارکستر - دیده و حس می‌شود ولی حضور کارگردان نمایش دیده یا حس نمی‌شود.

این غفلت به اندازه بی‌کفایتی‌ای که انسان در توضیح این‌که کارگردان چه باید بکند - آن هم توضیح به یک ناوارد - احساس می‌کند تعجب‌آور نیست. تکلیف حالی کردن این امر، تکلیفی گیج کننده است و معمولاً به عنوان کاری بی‌ثمر کنار گذاشته می‌شود. بعد از یکی از آن توضیحات اولیه و طولانی دین، شنونده سخنانش اظهار داشت: «اُ، که این طور، به اونا میگی که کی بیان تو و کی بشینن؟» و دین با افتخار پاسخ داد: «و کی برن بیرون. بله، همش همینه.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ کارگردانی

در تمامی تاریخ تولید نمایش نزدیک‌ترین همتای کارگردان را در **کورگوس** (choregus) می‌یابیم. و **کورگوس** مربی کُر یا گروه همسرایان در درام یونانی است. کار **کورگوس** نه تنها شامل آموزش تکنیک‌های رقص به هر یک از رقصندگان و به کمال رساندن همگاهی حرکات بود، بلکه تعبیر موضوع **استروف** (Strophe)[۴۳] و **ضد استروف** (Anti- Strophe)[۴۴] از لحاظ مواضع، حرکت و ریتم را نیز در بر می گرفت. کورگوس ابیات شعر جنگ را

چنان عرضه می‌کرد که حالت و حس صحنه جنگ را القا کند و برای اشعار مصیبت‌سرایی، طرحی در قالب حرکت رقصندگان ابداع می‌کرد که احساس اندوه را در ۱۰ هزار تماشاگر نمایش برانگیزد، حتی اگر این تماشاگران تمامی واژه‌های آوازی را که گروه همسرایان به هنگام رقص سر می‌دادند، نمی‌شنیدند. **کورگوس** می‌بایست حرکات تعبیرگرانه را آن چنان با کلام گویشی منطبق می‌ساخت که کلام، علاوه برتقویت و شفاف شدن، اشاره‌ای تلویحی بر کیفیت حال و هوای خاصی هم می‌داشت و این کیفیت به تماشاگر منتقل می‌شد. با درکی که امروز از واژه **کورگوس** داریم، **کورگوس** همان کارگردان نمایش بود. آن‌چه که برای بازیگران سخنگوی اصلی انجام می‌شد، کاملاً مشخص نیست. در این مورد، به جز برای مربیگری گفتار خالص، احتمالا کار چندانی صورت نمی‌گرفت، بعضی قراردادها با گذشت زمان شکل گرفت، و این قراردادها برای بازیگران و تماشاگران آشنا بودند: شاهان و شاهزادگان از دروازه بزرگ (Basileus) وسط وارد می‌شدند و در آن موضع مؤکد باقی می‌ماندند: پرسوناژهای کم‌اهمیت‌تر از ورودی‌های سمت عقب وارد می‌شدند و فاصله خود را از بازیگران اصلی حفظ می‌کردند. ساکت‌ها از ورودی‌های پهلویی می‌آمدند و بیشتر در کنار آنها می‌ماندند. با توجه به هر بار سه یا چهار گوینده در صحنه، مسئله بازی گروهی (**آنسامبل**) وجود نداشت، به علاوه، آکوستیک و خطوط دید، آزادی چندانی به مواضع (بازیگران) نمی‌داد و ماسک و چکمه‌های بلند پاشنه کلفت (کوتورنوس)[۴۵] هم فرصتی برای حرکت باقی نمی‌گذاشت. معمولاً اجراهای بازیگران اصلی دکلمه‌ها و از برخوانی‌های ایستا بود. مکتب تئاتر کلاسیک فرانسه با بداعت انقلابی خود از نمایش تک گویی در زیر یک چلچراغ به گفت‌وگوی روی دو نیمکت تحول یافت. کارگردانی نمایشنامه‌های این مکتب عمدتا مشتمل بر تربیت صدا و سخنگویی بود، زیرا قدرت اجرا در خواندن گفتار و سخن، چیزی شبیه آریاهای اپرایی، بود.

با این‌که **گوته** و بسیاری دیگر، استفاده از واقع‌گرایی بیشتر در بازی‌های دراماتیک را ترغیب می‌کردند، اما **گوته** خود قواعدی برای بازیگران وضع کرده بود که با مفهوم مدرن واقع‌گرایی (رئالیسم) ما مغایرت دارد. به عنوان مثال، اگر بازیگران چشم از بالکن

بر می‌داشتند جریمه می‌شدند. به مرور زمان اما، تأکید بر واقع‌گرایی بیشتر و بیشتر شد، و به تدریج به‌جای دو نیمکت، نوآوری‌های اساسی را می‌توانیم بیابیم؛ نوآوری‌هایی مثل یک نیمکت یا کاناپه در یک طرف صحنه و یک میز با سه صندلی در طرف دیگر. این چینش متفاوت و اساسی قرن‌ها ادامه یافته است، حتی امروز آرایش صحنه اساساً به همین شکل است، هر چند که طراحان گاه هوشمندانه چینش صحنه را تغییر می‌دادند. چینش اثاثیه صحنه، چنانکه بعداً خواهیم دید، تا حدودی یک نوع ملاحظه سبک‌گرایانه در انعکاس ارزش‌های نمایشنامه و اندیشه کارگردان است.

هنگامی که **گوردون گریگ**[۴۶] تولید تئاتری را به عنوان یک واحد یکپارچه در نظر گرفت و به صحنه‌آرایی، نورپردازی و لباس نه به عنوان موجودیتی جداگانه، بلکه به عنوان اجزای مرتبط و همبسته یک کل نگریست، انقلابی در استانداردهای پذیرفته شده تولید تئاتری به وقوع پیوست و هنر تئاتر به صورت یک واقعیت درآمد.

البته، پیشگامان این نهضت هم وجود داشتند. سال ۱۸۷۴ دوک **ساکس- ماینینگن**[۴۷] در برلین یک گروه تئاتری عرضه کرد که برای نخستین بار بر شیوه «آنسامبل» در بازیگری تأکید گذاشت. او نظامی را وضع کرد که در آن یک اندیشه واحد در رهبری (کارگردانی) می‌بایست صحنه‌آرایی، لباس، نورپردازی صحنه و بازیگر را در یک وحدت هنری گرد می‌آورد. برلین از این بازیگران با اشتیاقی از صمیم قلب استقبال کرد، همچنان که تماشاگران دیگر شهرهای اروپایی هم که بازی آنها را مشاهده کردند، به همین سیاق پذیرایشان شدند. آنتوان[۴۸] و «تئاتر آزاد»[۴۹] او در پاریس، تأثیر آنها را حس کردند. **استانیسلاوسکی**[۵۰] به هنگام تأسیس «تئاتر هنری مسکو» مستقیماً از ابتکار گروه ساکس ماینینگن وام گرفت، ضمن این‌که **گریگ** و ایده‌های انقلابی او را هم در تئاتر خود جای داد. دیگر رهبران سبک‌های اجرایی و کارگردانی تئاتر پدیدار شدند. **آدلف اپیا**[۵۱] در یک نوشته تحلیلی اصول متد جدید به صحنه آوردن نمایشنامه‌ها را مقرر داشت، و **ماکس راینهارت**[۵۲] در فاصله کوتاهی تجربیات جسورانه خود را در نمایش‌سازی آغاز کرد.

با آن‌که بسیاری از تجربیات **گریگ** در عمل لزوماً کنار گذاشته شد و بسیاری دیگر از آنها افراطی و غیرعملی بودند، و با وجود آن‌که خود **گریگ** قادر به‌کارگرفتن ایده‌های خود

در استفاده عملی از آنها نبود، اما اندیشه او زمینه‌ساز پیشبرد و استفاده در کار نمایش گردانی در تئاتر آمریکا شد. اندیشه **گریگ** به بیان ساده چنین بود: صحنه‌آرایی باید به عنوان یک واحد تابع اصول هنری آفریده شود و تعبیرگر سبک و حال و هوای نمایش باشد. اما در هر صورت، طراحی صحه نباید بازآفرینی واقعیت به شکل پرسپکتیو نقاشی شده باشد، بلکه این طراحی باید اثری دارای کیفیت گزینش‌گری، تناسب، بازآرایی، تشدید و تأکید باشد؛ همه کیفیاتی که به نوبه خود کیفیات ذاتی نمایشنامه را انتقال خواهند داد. در همین رابطه، نه تنها صحنه‌آرایی، بلکه نورپردازی و طراحی لباس هم با همین اصول، طراحی می‌شوند به‌طوری که هر کدام از اینها علاوه بر آن‌که به خودی خود یک «واحد هنری» است، دارای رابطه هنری با واحدهای دیگر هم هست. تولیدات تئاتری همچنان به استانداردهای هنری رفیع‌تر دست می‌یافتند، اما بازیگران هنوز در مواضع رسمی و فرمول‌وار، که بازمانده تکنیک گذشته بود مستقر می‌شدند. این بازیگران صرف‌نظر از آن‌که با چه توانایی‌ای نقش‌هایشان را ایفا می‌کردند، بیانگر کیفیات نمایشنامه نبودند. جنبه بصری بازیگر ناقل هیچ‌یک از کیفیات نمایشنامه نبود. گاه آرایش و حرکت خشک، رسمی و مصنوعی بازیگر عملا با کیفیات درامی که او می‌خواست تعبیرگرش باشد در تضاد بود و علیه آن قد علم می‌کرد. نیاز به کارگردانی بازیگران، آن چنان که این کارگردانی بتواند سهمی در کل بیان هنری تولید تئاتری داشته باشد، همین جا آشکار شد.

خود بازیگران می‌بایست بدون کمک صحنه‌آرایی، نورپردازی، یا لباس و در صحنه‌ای خالی، همان کیفیات سبک و حال و هوایی را که دیگر عوامل نمایش در آنها نقشی داشتند، انتقال می‌دادند. به این ترتیب، کارگردان همانند طراح صحنه مبدل به یک هنرمند می‌شود. مواد کار او به‌جای رنگ و بوم بازیگران هستند. او باید گروه خود را با استفاده از اصول هنر و با هم‌آرایی منطق و شکل اثر به نوبه خود شکل دهد.

کارگردانی بازیگر و گروه

برای درک بیشتر اصول کارگردانی بیاییم از حرکات موزون به عنوان مثال استفاده کنیم.

اجرای انفرادی حرکت موزون بهار نوعی بیان فردی احساس بهار است. یک بازیگر خوب می‌تواند با حرکت و قرار گرفتن در حالت یا ژستی خاص حس بهار را تلویحاً به تماشاگران القا کند. اما اگر بخواهیم روی الگوی حرکت موزون برای هشت بازیگر کار کنیم، آنها را با دقت در اجزای الگو تعلیم دهیم و سپس این هشت نفر را در دو ردیف ۴ نفره در صحنه نمایش جای دهیم: و اگر اکنون به هر کدام از بازیگران اجازه دهیم که احساس فردی خود را به این برنامه منتقل کنند، کیفیات ذاتی بهار از چراغ‌های جلوی صحنه فراتر نخواهد رفت. هشت بازیگر حس بهار را با توانایی کمتری نسبت به اجرای انفرادی منتقل خواهند کرد. حالت و عواطف این هشت نفر که در یک شکل اتفاقی قرار گرفته‌اند، با وجود آن‌که هریک از بازیگران «بهار» را تا نهایت امکان، بیان می‌کنند، معنای مایگانی (تونال) چندانی برای تماشاگر ندارد، زیرا ما دیگر با مسئله فرد مواجه نیستیم بلکه با مسئله «گروه» سرو کار داریم.

هیچ گروهی که هر یک از اعضای آن احساس یا ایده خودش را بیان می‌کند، نمی‌تواند آن احساس یا دیده را به تماشاگران منتقل کند، بیان فردی از این نوع همان چیزی است که مدیر صحنه یا کارگردان صحنه در دوران گذشته برایش کار می‌کرد: آن‌چه بازیگران انجام می‌دادند، یا هرجا که آنها می‌رفتند، تا وقتی که همدیگر را نمی‌پوشاندند و موضع تابع و پیرو در برابر ستاره نمایش اختیار می‌کردند، مایه هیچ نگرانی‌ای برای کارگردان نبودند. برای یک چنین کارگردانی، هر یک از بازیگران یک «تک-نواز» (سولیست[۵۳]) بود که سهم و نقش خودش را بیان می‌کرد. یک گروه هشت نفره که به‌طور اتفاقی یا دلخواه در صحنه گرد می‌آمدند و هر کدام شخصیت پرداخته خودش را به کمال بیان می‌کرد، یک نمایش هدایت شده (کارگردانی شده) بود. این نحوه کارگردانی از ارائه هر گونه معنای مایگانی، تا آن جا که به تماشاگر مربوط می‌شود، عاجز است. امروزه، تنها وقتی که روابط و تصویرپردازی، و حرکت و ریتم گروه بازیگران کیفیات عاطفی یک نمایشنامه را منتقل کنند می‌توانیم آن نمایش را کاملاً کارگردانی شده بدانیم.

باله معاصر، مجموعه حرکات حاکی از بیان فردی نیست، بلکه بیان رابطه و حرکت گروهی است. در مقایسه اجرای یک باله کلاسیک مثل **سیلفیدها**[۵۴] با باله‌های جدیدتر،

اختلاف بین شکل قدیم و جدید حرکت نمایان می‌شود. اختلاف بین کارگردانی نمایش به شیوه قدیم و کارگردانی به شیوه جدید نیز به همین ترتیب قابل مشاهده است. اجرای کلاسیک، آن گونه که در ابتدا کارگردانی یا کوریوگرافی می‌شد، در واقع مجموعه‌ای از اجراهای تکی (سولو)، دو نفره، سه نفره و اجراهای کر به‌صورت منفک است، نه حال آنکه اجرای باله معاصر یک نوع شبه پانتومیم از حرکات تند و متضاد است که با ریتم و معانی تلویحی هماهنگ و یکپارچه شده و همه با اصول ترکیب‌بندی کنترل شده‌اند.

پاراگراف‌های آتی تفاوت واقعی بین مربیگری خصوصی و کارگردانی را به روشنی نشان می‌دهند، در کار مربیگری خصوصی ما با فرد سروکار داریم، حال آن در کار کارگردانی مسئله ما گروه است.

باله‌ای که پرداخت صحنه‌ای خوبی دارد، در ذات و هستی گروهی خود نه تنها حاوی بیان هنری **کوریوگرافی** (طراح و کارگردان حرکات موزون است، بلکه حاوی کمال استنباط و تکنیک، حاوی احساس و فکر فرد (حرکت کننده) نیز هست. کوریوگرافی همانقدر که تخیل، دانش و انرژی خود را مصروف هر یک از افراد گروه کرده، بلکه آنها را مصروف تأثیرات گروه نیز کرده است و کارگردان نمایش نیز چنین می‌کند.

رابطه کارگردان با فرد، به همان اندازه رابطه او با گروه باید قویاً مؤکد باشد. کارگردان نمایش باید روی بیان (دیالوگ)، صدا، حالت، حرکت بدن و تجسم هر بازیگر از شخصیت مربوط به خود، کار کند و تعلیم و هدایت او را برعهده بگیرد. از هم اکنون به بعد هیچ کدام از چیزهایی که تحت عنوان پنج اصل کارگردانی مورد بحث قرار می‌گیرد نباید به معنی غفلت از فرد بازیگر یا غفلت از در نظر داشتن **هدایت شنیداری** بازیگران نمایش که جزء ذاتی اجرای دراماتیک است (و ملاحظه هر دو از شرایط یک کارگردان خوب است) درک و دریافت شود. نام این کتاب نه **کارگردانی تئاتر**، بلکه **مبانی کارگردانی تئاتر** است. ولی این بدان معنا نیست که چون این پنج اصل یا پنج عنصر به تنهایی با وجه دیداری تولید تئاتری سروکار دارند، ما باید ملاحظات شنیداری در تولید نمایش را بی‌اهمیت تلقی کنیم. کارگردان نمایش، که امید به موفقیت حرفه‌ای بسته، باید از

ساختار دراماتیک و نمایشنامه‌نویسی به همان اندازه هدایت بیان (سخن) و بازیگری و روش‌های بیان گروهی آگاه باشد. اما مجدداً باید ذکر کنیم که اگرچه به تکنیک دراماتیک در این کتاب، البته در حد اندک، اشاره می‌شود، ولی این بدان معنی نیست که تکنیک دراماتیک بی‌اهمیت است. ضمن آن‌که این نتیجه هم نباید گرفته شود که شخصیت و واقعیت عاطفی، حالت و بیان بدن و مطالعه نقش، که در این کتاب به اختصار مورد بحث قرار می‌گیرند، از اهمیت یا اهمیت چندانی برخوردار نیستند.

بنابراین، منظور ما از کارگردانی نمایش، ارائه یک نمایشنامه بر روی صحنه برای یک گروه تماشاگر است به نحوی که نمایشنامه هم از نظر کنش دراماتیک و هم از نظر صدای دراماتیک، و نیز از نظر مفاهیم عاطفی و اندیشگی، نوشته خالق اثر تعبیر شود و اینها باید از طریق ادای سهم خلاقه کارگردان، بازیگران و طراحان بازتاب یابد.

*** این بخش آغازین کتاب «مبانی کارگردانی تئاتر» اثر الکساندر دین و لارنس کارا با ترجمه مسعود اوحدی است که به زودی به چاپ خواهد رسید.**

پی‌نوشت‌ها:

1- Sistine Madonna

2- Beowulf

3- Sean O'Casey

4- Juno and Paycock

5- Rice

6- Shevrif

7- Beckett

8- Ionesco

9- Albee

10- Pinter

11- Tom Paine

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

12- Open Theatre

13- Megan

14- Shepard

15- Van Itallie

16- O'Neall

17- Miller

18- Williams

19- Theater in the round

20- Dryden

۲۱- نمایشنامه های مذهبی قرون وسطی Miracle یا Mystery

22- Marlowe

23- Dryden

24- Pallas Athena

25- Racine

26- Calderon

27- Moliere

28- Ibsen

29- Sophocles

30- Euripides

31- George Pierce Baker

32- Kamenka

33- Joyce

34- Sistine Madonna

35- Bernard Shaw

36- Open Theatre

37- Performance Group

38- La Mama

39- Peter Brook

40- Jerzy Grotowski

41- Jackson Pollock

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

42- Proscenium

۴۳- آواز بخشی از گروه همسرایان به هنگام حرکت از راست به چپ- یک بند از شعر این آواز «م.ا.»

۴۴- آواز گروه پاسخ گویان به استروف هنگام حرکت از چپ به راست. برگردان سخن گروه نخست همسرایان به سوی خود آنها یک بند از شعر این آواز «م.ا.»

45- Cothurnus

46- Gordon Graig

47- Saxe- Meiningen

48- Antoine

49- Theatre Libre

50- Stanislavsky

51- Adolph Appia

52- Max Reinhardt

53- Solist

54- Sylphides

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی