# دراماتورژی چیست؟

پیتر اکرسال[1]
مترجم: حمید احیاء

Peter Eckersall

**در این مقاله سعی دارم نظراتی چند در مورد دراماتورژی ارائه دهم؛ نه تعریفی جامع، بلکه تنها نقطه نظراتی چند که شاید در دو روز آینده بتوانیم به آن‌ها بپردازیم. قصد من این است که به مجموعه‌ای از امکانات در رابطه با دراماتورژی به عنوان یک پیشه اشاره کنم و احتمالاً مطالب بحث‌انگیزی را پیش کشم.**

**دراماتورژی و دراماتورژها**[2]

گفتگوی زیر در مطلبی تحت عنوان "مدتی طول می‌کشد تا دراماتورژها از خود دفاع کنند" در روزنامه نیویورک تایمز آمده است: «مجریِ میز گرد، که خود نیز دراماتورژ است، با حالتی برافروخته، از هر شش نفر شرکت‌کننده در میز گرد خواست که وظیفه و هدف دراماتورژ را تعریف کنند. او چنین پاسخ‌هایی دریافت کرد؛ اولین نفر که دراماتورژ مرکز فرهنگی لینکلن [در شهر نیویورک] بود گفت: «من احتمالاً به خاطر گفتن این حرف کشته می‌شوم، اما راستش جوابش را نمی‌دانم.» دومین نفر اعلام کرد که «من به دنبال شکل و قالب در چیزها می‌گردم.» دراماتورژ معروفی که از تئاتر فولکس‌بُن در شهر برلین آمده بود گفت: «من رابط بین بازیگر و کارگردان هستم.» نفر چهارم که به عنوان دراماتورژ و طراح کار می‌کند گفت: «دراماتورژ تعدیل کننده‌ی مهم و مساوات طلب پر افتخار همه‌ی آن چیزهایی است که در یک اجرا به کار می‌رود.» پنجمین نفر دراماتورژی بود که با تئاتری شکسپیری کار می‌کرد. او گفت: «هدف من این است که مطمئن شوم بازیگران هر کلمه و هر جمله و هر صحنه‌ای از نمایش را می‌فهمند.» آخرین شرکت‌کننده‌ی میز گرد گفت که «دراماتورژها به سؤالات می‌پردازند. وظیفه‌ی دراماتورژ این است که مطمئن شود این سؤالات تا حد امکان عمیق‌تر و سخت‌تر و بحث‌انگیزتر اند.»

(Honan, 2002, p B2)

شبکه دراماتورژی (Dramaturgy Network) در انگلستان نیز به همین صورت تعریف‌های گوناگونی پیرامون دراماتورژی و کار دراماتورژ ارائه می‌دهد. در وب سایت این انجمن آمده که واژه‌ی دراماتورژ از یونان باستان به ما رسیده است:

dramatourgos (دراماتورگوس) = dramata (کردار - عمل) + ergos (اثر و یا انشاء)

بنابراین در اصل، دراماتورگوس سراینده‌ی درام، یعنی نمایشنامه‌نویس است. هرچند دراماتورژی به عنوان مبحث زیبایی شناسی و تحلیل ساختاری به دوران کلاسیک برمی‌گردد، اما به استناد متون تاریخ تئاتر، دراماتورژها در قرن هیجدهم در تئاتر اروپا ظاهر شدند. در این قرن نویسندگانی که به منظور ایجاد و گسترش برنامه‌های نمایشی به استخدام تئاترها درآمده بودند، دراماتورژ نامیده شدند. جی. ئی. لسینگ نمایشنامه‌نویس مهم آلمانی این دوران با نوشته‌هایش در باره‌ی نمایش، ادبیات، و نقش تئاتر در توسعه‌ی فرهنگی، تأثیر به سزایی در شکل دادن به رشته و پیشه‌ی دراماتورژی داشت. رابطه‌ی دراماتورژی با ادبیات هنوز وجود دارد؛ در حال حاضر "دراماتورژ" به شکل گسترده به شخصی اطلاق می‌شود که به عنوان مشاور ادبی در تئاتر کار می‌کند، در روند تمرینات شرکت می‌کند و "اصالت" و یا روح نمایشنامه را پرورش داده و هوشیار است که این روح در فضای سرگیجه‌آور تمرینات و اجرا از بین نرود.

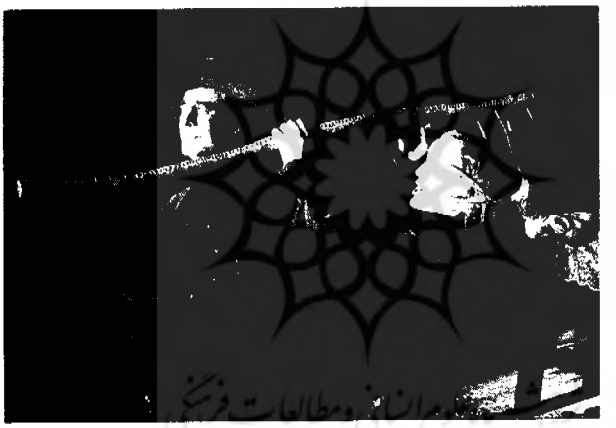
در رابطه با مضمون پرورش دادن (و تا اندازه‌ای، به جا انداختن جنبه‌ی "محافظت" از اثر در برابر دخالتهای کارگردان و بازیگران)، شبکه‌ی دراماتورژی اشاره می‌کند که در تئاتر معاصر «نقش دراماتورژ هیجان‌انگیز و گونه گون بوده، و بسته به شرایط و نوع اجرا می‌تواند جنبه‌های مختلفی را در بر گیرد. دراماتورژ با کارگردان، نمایشنامه‌نویس، گروه، و در مواقعی با تهیه کننده از نزدیک کار می‌کند. او مراقب تجزیه و تحلیل اصلی و ایده‌های به کار گرفته شده در اجرا است و باید مطمئن شود که دیدگاه‌های

کارگردان، گروه، و یا نویسنده از طریق طراحی صحنه، نور، صدا و لباس برای آن مرکز تئاتری و تماشاگران خاصش مناسب بوده و به آن‌ها منتقل می‌شود. در اماتورژها خوانندگان متون و اجراها بوده و گوشی شنوا و منبعی افزون برای همه‌ی کسانی که درگیر اجرا هستند، می‌باشند.»[۳]

این همه وظیفه! در واقع نقش هر که در تئاتر کار می‌کند در اینجا آمده است.

اما با وجود این همه کارهای متفاوتی که انجام می‌دهیم و درگیری با این همه از جنبه‌های مختلف اجرا، ما در اماتورژها در فضایی کار می‌کنیم که حیطه‌ی عملکردمان در آن به درستی مشخص نیست؛ می‌توان گفت نوعی ابهام نقش در اماتورژی را احاطه کرده است. البته از جمله چیزهایی که در اماتورژی را جالب می‌کند یکی هم این است که چهارچوب آن هیچگاه کاملاً مشخص نگشته و با هر کار جدیدی باید که دوباره تعریف گردد. اما این موضوع منشاء آشفتگی فکری نسبت به نقش دراماتورژ نیز می‌شود؛ نقشی که **پاتریس پاویس** "پیشه‌ی نامشخص دراماتورژ" می‌خواند. پاویس اشاره می‌کند که پیشه‌ی دراماتورژی می‌تواند وظایف ذیل را در بر گیرد:

- انتخاب نمایشنامه
- تحقیق در مورد اثر
- تغییر و تعدیل در متون
- تعیین مفاهیم نمایشنامه و قراردادن این مفاهیم در زمینه‌هایی گسترده‌تر (همچون سیاسی، اجتماعی، و غیره.)
- حضور در تمرینات به عنوان ناظری انتقادکننده. (Pavis, 1982)



تصویری از اجرای **Mythos**، به کارگردانی یوجنیو باربا، ۱۹۹۸

در اینجا نیز فهرستی از وظایف ممکن ارائه می‌شود؛ این وظایف آمیزه‌ای از رشته‌های مختلف هستند و از کار خلاقانه و نظری تا کارهای عملی تمرین را شامل می‌شوند. آنچه موضوع را پیچیده‌تر می‌کند این است که این کارها در حیطه‌ی وظایف و اختیارات دیگر اعضای گروه، به‌ویژه کارگردان و یا مدیر هنری گروه نیز می‌گنجد. در حقیقت، نامشخص بودن چهارچوب عمل دراماتورژی، انسان را به آنجا می‌کشاند که بگوید همه‌ی تئاتر دراماتورژی است و همه‌ی دراماتورژی تئاتر.

**مارتین اسلین** با تعریف سلسله مراتب نقش افراد در تئاتر و ذکر روابط بین اعضای یک گروه اجرایی، راه حلی برای این مشکل ارائه می‌دهد. به نظر او در اماتورژ نقش "مخالف‌خوان" و یاری‌کننده‌ای را دارد که تصمیمات نمایشنامه‌نویس، کارگردان، و دیگر اعضای گروه را زیر سؤال برده و در مورد آن‌ها به بحث و مجادله می‌پردازد. (McGillich, 1989, p.19) این دیدگاه، عملکردی سازنده، دو سویه [به معنای ارتباط متقابل عنصر با محیط پیرامون] و چالش‌گرانه برای دراماتورژ قائل است که در ادامه‌ی این مقاله به آن خواهیم پرداخت.

**برتولت برشت** نیز به همین گونه بر خاصیت‌های دو سویه در تئاتر و دراماتورژی تأکید می‌کند. تعریف او از تئاتر به عنوان قالبی هنری که «شامل ... بازنمایی زنده‌ی اتفاقات و برخوردهای نقل شده [واقعی] و یا ساختگی بین آدمها، با در نظر گرفتن جنبه‌ی تفریحی» است (Brecht, 1949)، به ساختارها، فرم‌ها و همچنین حالت دو سویه‌ی تئاتر اشاره می‌کند. از نظر برشت، هنر همواره در زمینه‌ای اجتماعی و در رابطه با تاریخ، سیاست، اقتصاد، و غیره شکل می‌گیرد و کار می‌کند. در نتیجه عملکرد دراماتورژیکی نیز پیچیده، دو سویه و سیاسی می‌باشد. این دیدگاه‌ها، پندارهای اصلی ما را در درک پیشه‌ی دراماتورژی شکل می‌دهند.

* این مقاله متن سخنرانی پیتر اکر سال در سمیناری تحت عنوان "دراماتورژی۲" می‌باشد. این سمینار در روزهای ۲۱ و ۲۲ فوریه سال ۲۰۰۳ توسط دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه ملبورن در استرالیا برگزار شد.

۱- دکتر پیتر اکر سال مدیر و استاد بخش تئاتر دانشگاه ملبورن است. او که یکی از مهمترین محققین تئاتر ژاپن در استرالیا می‌باشد، بیشتر از بیست سال به عنوان دراماتورژ فعالیت کرده و مطالب بسیاری در باره‌ی این رشته منتشر نموده است. متن انگلیسی این سخنرانی در وب سایت نشریه‌ی هنری رتال تایم آمده و مشخصات آن چنین است:

۲- What is dramaturgy? - What is a dramaturg
Peter Eckersall
http://www.realtimearts.net/dramaturgy/dramatugy2day1.html

۳- دوست داشتم که در بر گردان واژه‌های دراماتورژ و دراماتورژی از واژه‌های "نمایش‌شناس" و "نمایش‌شناسی" استفاده کنم اما مصطلح بودن شکل لاتین این دو واژه در ایران و نداشتن صلاحیت در امر واژه‌سازی مرا از این کار باز داشت. این دو واژه‌ی فارسی را اما به عنوان پیشنهاد در این زیرنویس آورده‌ام تا شاید بعدها مورد قبول و استفاده واقع شود.

[ آمده اند افزوده‌های مترجم هستند.

www.dramaturgy.co.uk

در این رابطه، سمینار کنونی، دراماتورژی ۲، مباحثی را که در میزگرد عمومی "دراماتورژی به عنوان عامل فتنه برانگیز و مداخله گر فرهنگی" در سال ۲۰۰۲ در جشنواره‌ی هنرهای ملبورن مطرح شده بود، پی می گیرد. این وظایف فرهنگی دوسویه و قابل سنجش - که ما برگزار کنندگان سمینار برای دراماتورژی قائل هستیم- درک و دیدگاه برشت از کار دراماتورژی؛ یعنی حرکت کردن بین دو دنیای زیبایی شناسی تئاتر و دنیای سیاسی- فرهنگی را دنبال می کند. در این دیدگاه دراماتورژی نقشی محوری پیدا می کند. هر چند می توان گفت که تمامی عناصر خلاقانه‌ی تئاتر با جنبه‌های مختلف روابط اجتماعی درگیرند، اما دراماتورژی و دراماتورژها به عنوان میانجی در مرکز این مجموعه روابط پیچیده‌ی در حال رشد و تغییر قرار گرفته اند. بنابراین، دراماتورژی در تقاطع تئاتر و فرهنگ قرار گرفته و بین این دو در حرکت است. از مرزی به مرز دیگر می رود و "بافت بینابینی" بین عوامل گوناگون و متقابل است. دراماتورژ هم مسافر است و هم راهنما.

**"بافت" دراماتورژی**

**یوجنیو باربا**، کارگردان معروف، نظریه‌ی دراماتورژی به عنوان یک "بافت" را مطرح می کند: «واژه‌ی متن [Text] قبل از اینکه به متن نوشتنی یا گفتاری، چاپی و یادستنویس اشاره کند، معنای "به هم بافتن" می دهد. در این معنا هیچ اجرایی بدون متن نیست. هر آنچه که به متن (بافت) اجرا مربوط می شود را می توان در اماتورژی خواند.» (Barba, 1985, p.75)

همان گونه که به گفته‌ی باربا هیچ اجرایی بدون متن نیست، مباحث رایج در تئاتر معاصر به این حقیقت اشاره می کنند که هیچ متنی نیز بدون اجرا نیست. متن اجرایی- سیستم درهم آمیخته و پیچیده‌ی تشکیل شده از فرم ها، تکنیک ها، اصول زیباشناختی- می تواند در کنار متن نمایشنامه مشخص گشته و مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. بنابراین، از نظر باربا، دراماتورژی هر آن چیزی است که کنش و یا تأثیر (افکت) دارد؛ نه تنها متن و بازیگران بلکه همچنین "صداها، نور، تغییرات در فضا"، و غیره. کنش های تئاتر «تنها هنگامی که به هم بافته می شوند کارآرایی پیدا می کنند؛ وقتی که متن اجرایی می شود». (Barba, 1985, p.76)

بافت مشخصاً نه شیئی قابل لمس است و نه عملی که بتوان آن را با تمام ریزه کاری هایش آموخت. بافت نه تکنیک است و نه دستورالعمل آموزشی، بلکه فرآیند و دیدگاهی است که از تجربه با تمام این جنبه های مختلف ناشی می شود. در تعریف برشتی، بافت "ماهیت (ژستیک)" دارد و عصاره‌ی کنش نمایشی برای تحقق نقطه نظرات سیاسی می باشد. چنین ساختارهای دقیق تئاتری، که با اهدافی مشخص ساخته شده اند، در زمینه‌ی دنیای اجتماعی معنا پیدا می کند. در این رابطه باید خاطر نشان ساخت که بافت تنها ادغام خلاقانه‌ی عناصر تئاتری نیست، بلکه در زمینه‌ی اجرا و درک آن، دیدگاه و خطای اعتقادی را نیز ارائه می دهد.

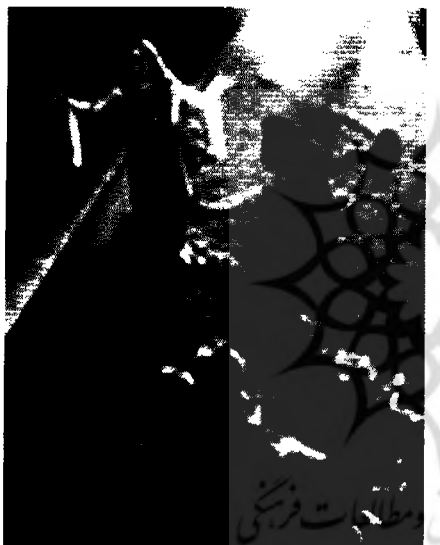
باربا جنبه‌های سیاسی بافت دراماتورژیک را در نظراتی که در مورد هنر به عنوان حالتی از سرپیچی و به هم ریختگی مطرح می کند، بیشتر بسط می دهد. او می نویسد: «هنر نوعی سرپیچی و مخالفت است. تکنیک های به کار گرفته شده در تئاتر و نقطه نظرات سازنده‌ی آن همگی نوعی سرکشی متداوم اند؛ قبل از هر چیز سرکشی بر علیه خود، بر علیه نظرات خود، نقشه‌ها و قول و قرارهای خود، بر علیه اطمینان از خود، دانش، و احساسات خود.»
(Barba, 2000, p.56)

فرآیند دراماتورژی نیز بایستی که زیر سؤال رود و بازنگری شود؛ برای تحقق بخشیدن به امکانات پنهانی تئاتر، دخالتهای دراماتورژیک باید منجر به اعمال روشنگرانه شود. به گفته‌ی باربا، این به معنای تلاش برای رد تجربه‌های مفرد و جدا از یکدیگر است: «دراماتورژی همواره متغیری [است] که از طریق آن کل آنچه به نمایش می گذاریم منجر به پیدایش چیزی متفاوت شود.» (Barba, 2000, p. 60) در بسط این نظر، جالب خواهد بود اگر به دراماتورژی به عنوان فرآیند تصمیم ناپذیری و تردید بنگریم و به دلیل همین خاصیت تردید خلاقانه، آنرا میانجی و رابط همه چیز دانیم.

البته پیشنهاد من این نیست که ما برای دستیابی به بیانی سیاسی، از یک استراتژی عمداً آشفته و نامشخص استفاده کنیم. این کار شاید وسیله بیانی موفقی برای تئاتر زیرزمینیِ - تجربی دهه‌ی ۶۰ میلادی بوده باشد، اما برای اکثر دست

**دراماتورژها خوانندگان متون واجراها بوده و گوشی شنوا و منبعی افزون برای همه‌ی کسانی که درگیر اجرا هستند می باشند**

اندرکاران تئاتر، امروزه ارتباط برقرار کردن، و حتی سرگرم نمودن، هدفی بسیار ضروری‌تر وچالش‌انگیزتر است. ما نباید سعی داشته باشیم که تلاش شیوه‌ی تئاتری واقعیت نما (Representational) در نظریه‌ی آوانگاردی اجرا را به‌عنوان هرج و مرجی هیجان‌انگیز زنده نگاه داریم؛ بلکه باید به خود گوشزد کنیم که واقعیت‌نمایی تئاتری قابلیت بررسی دراماتورژیک دارد؛ کار ما نقد ساختاری است، نه به‌هم‌ریختگی ساختاری. اما در اماتورژی به‌هر حال خرابکاری توطئه‌گر است چرا که هم‌زمان هم از نقطه نظر غالب در اجرا به آن می‌اندیشد و هم آن عنصر از اجرا است که دیدگاهش را باز نگاه می‌دارد. دراماتورژی با مانور دادن بین این دو دیدگاه متقابل و دو سویه تعریف می‌شود؛ "خودی" ادغام شده در "دیگری". دراماتورژی حافظه‌ی امکانات است، هر امکان خلاقه‌ای که نمایان شود و قابلیت داشته باشد. در حالی که ما در اماتورژها باید پاسخگوی نیازهای اجرا باشیم، شاید بتوانیم هم‌زمان تنش‌های خلاقه و سازنده‌ای را هم با عوامل تولید و اجرا برقرار سازیم. در این مورد باید از خود سؤال کنیم که در اماتورژی چگونه می‌تواند حس سرپیچی و مقاومت را اعمال کند و از این طریق بر تئاتری همواره متغیر تأثیر گذارد.



تصویری از اجرای Mystitos، به کارگردانی یوجنیو باربا، ۱۹۹۸

**"خودی" بودن و دیگری بودن**

پاسخ به این سؤال آنقدرها هم که به نظر می‌آید دشوار نیست. نخست باید ملاحظات عملی مهمی را در نظر گیریم. چه زمانی دخالت دراماتورژ مفید است؟ چه زمانی این دخالت لازم است؟ بهترین شیوه‌ی مداخله چیست؟ اینها همه برمی‌گردد به تجربه و همچنین درک نیازهای گروه تئاتر و پروژه‌ی در دست اجرا. برای این کار دراماتورژ نیاز دارد که با تاریخچه و اهداف گروه آشنایی داشته باشد و رابطه‌ی کاری نزدیکی با دیگر اعضای سهیم در پروژه به‌وجود آورد. دوم این که، آن حس فاصله گذار مقاومت و سرپیچی که دراماتورژی طلب می‌کند به احتمال زیاد با همه‌ی تئاترهای بعد از برشت درهم آمیخته شده است. شاید پاسخ در قبول این واقعیت و پیش کشیدن بحثی همه‌جانبه پیرامون معانی ضمنی این موضوع باشد. آن گونه که قبلاً اشاره شد، برشت- که اعلام کرد تئاتر به جای غرق کردن تماشاگران در احساسات ناشی از حوادث ملودرامای نمایش، باید به آن‌ها آگاهی بخشد - در پیدایش دراماتورژی نوین اهمیتی اساسی دارد. این دراماتورژی تئاتر را فعالیتی نمایشی تلقی می‌کند که از متن نمایشنامه فراتر رفته و دنیای ایدئولوژیک و فرهنگی را نیز دربرمی‌گیرد. می‌توان استدلال کرد که فاصله گذاری برشتی، شرط محوری دراماتورژی و تجربه در اماتورژ است؛ حتی هنگامی که به تئاترهای مرسوم "دراماتیک" و نه تئاتر "اپیک" می‌پردازد، حالا پرداختن به تئاترهای آوانگارد و پسامدرن که حوزه‌ی فعالیت بسیاری از ما است که جای خود دارد.

موضوع دیگری را نیز باید در نظر داشت. همان‌طور که در آغاز مطرح کردم، سردرگمی و تشویشی که حرفه‌ی دراماتورژی را احاطه نموده، تصور ما نسبت به خلاقیت و تکنیک در این رشته را مخدوش کرده است. برای نمونه **کارل کراس** به بحران هویتی که دراماتورژها در طول عمر حرفه‌ای خود با آن درگیرند اشاره می‌کند. به اعتقاد کراس مشکل دراماتورژ در این حقیقت نهفته که او «هنرمندی بالقوه است که قادر به ارائه دلایل قابل قبولی برای هنرش نیست. او هنرمندی است بدون

و سیله بیان هنری و یا ابزار این کار ... در اماتورژ (مثل یک بازیگر) هر شب خود را به خطر نمی اندازد... بازیگران اگر چه به شعور فرهنگی در اماتورژ احترام می گذارند، تحلیل او را قبول می کنند، و رابطه ی خوبی با او دارند، اما در حقیقت هیچ وقت او را نمی پذیرند. رابطه ی بین گروه و در اماتورژ همیشه با نوعی تزویر و بی اعتنایی و در نظر داشتن مصلحت شخصی همراه بوده است.»

(McGillick, 1989, p.19)

هلمت شیفر نیز این محدودیت های عجین شده با حرفه ی در اماتورژی را بررسی کرده است. شیفر درباره تنش های موجود در فرآیند کار هنری، به ما هشدار می دهد. این تنش ها ناشی از نوع نگاه تئاتری ها به فعالیت نظری و تحقیقی، و ارزشی است که برای کار عملی قائل هستند. او می نویسد: «ملاحظات نظری باید که به کاستی های خود در برابر کار بازیگر اذعان داشته باشند، و نسبت به فقر خود در روند خلق اثر هنری آگاهی یابند.»

(McGillick, 1989, p.19)

با درک قاطعی که در اماتورژ ها و نظریه پردازان از این موضع دارند می توان به راحتی به این انتقاد پاسخ داد؛ که کار آن ها نیز خلاقانه و هنری است، و خود نوعی فعالیت عملی محسوب می شود. شاید که شیفر و کراس از نقطه نظر تئاتری قدیمی تر صحبت می کنند؛ در رابطه با بحث شیفر باید گفت که پیشنهاد مجزا بودن امور نظری و فعالیت هنری نقطه نظری کهنه شده است. در بسیاری از

**نامشخص بودن چهارچوب عمل در اماتورژی، انسان را به آنجا می کشاند که بگوید همه ی تئاتر در اماتورژی است و همه ی در اماتورژی تئاتر**

اودیپ تئاتر در یکی از اجراهایش در شیلی

تئاترها فرآیند خلق اثر چیزی مستقل و مجزاء نیست و به شکل گسترده ای با تمام مسائل نظری در هم آمیخته است. هیچ کس نمی تواند به راحتی این دو جنبه از کار هنری را از یکدیگر جدا سازد.

اما علی رغم این پاسخ، نقل قول های بالا نشان دهنده ی دیدگاه هایی ریشه دار در مجامع تئاتری است که تأثیری جز کم اهمیت کردن نقش در اماتورژی و یا کنار گذاشتن آن ندارند. می توان دید که وظایف هنری و خلاقه ی در اماتورژی در تئاترهای بزرگ محدودتر شده است، امری که ناشی از رشد تمایلات ضد روشنفکرانه در سالهای اخیر در چنین تئاترهایی است. علاوه بر آن، در حالی که تئاتر، در کنار هنرهای دیگر، خود را به کالا تبدیل می کند تا بتواند به عنوان پدیده ای قابل قبول در درون سرمایه داری جهانی به زندگی ادامه دهد، تئاترها از نظریاتی که سعی در نشان دادن تئاتر به عنوان یک تجربه ی ناب فردی دارند استفاده می کنند تا بتوانند خود را خاص جلوه دهند. این نظریات سعی در جلب طبقه متوسط، رسانه ها، و تماشاگران خسته از کار و فعالیت روزانه دارند؛

آن‌ها ابزاری برای بازاریابی می‌شوند و تئاتر را به نوعی روانکاوی تبدیل می‌کنند. این موضوع باعث می‌شود که از اهمیت تئاتر به‌عنوان نمودِ حیاتیِ فرهنگ، یا چیزی که در بستر مسائل گسترده‌تر فرهنگی- ایدئولوژیک تجربه می‌شود، کاسته شود، که این خود منجر به کاهش اهمیت وجود دراماتورژ و تقلیل نقش و پیشه‌ی او به اشکالی از قبیل "دکتر نمایش" و یا "محرم اسرار نمایشنامه‌نویس" می‌شود.

از سویی همان‌طور که پاویس اشاره می‌کند، وظیفه‌ی اصلی دراماتورژی میانجی گری بین جهان و صحنه است. از سویی دیگر، تئاترهای بزرگ غیر تجربی معاصر با تکیه کردن بر تعاریف محدودی که از تفنن و سرگرمی دارند، بر این نظر تأکید می‌کنند که تئاتر هم فضایی دیگر است؛ نه "دیگری" بودن یا شدن، بلکه چیزِ تماشایی دیگر است که آدم بتواند خود را در آن غرق کند و از بدبختی‌های جهان بگریزد. اما علیرغم وجود چنین فضایی، رابطه‌ی آزاردهنده‌ای که دراماتورژ در روند خلق تئاتر تجربه می‌کند و سختی‌هایی که در برابر اوست، می‌توانند مفید واقع شود. معادله‌ی ذیل را بنگریم: راحت نبودن برابر است با در هم ریختگی، که خود برابر است با سرپیچی؛ آن‌گونه که باربا به‌صورتی خلاقانه به بعد سیاسی و سیال این واژه نگاه می‌کند و در بالا به آن اشاره شد. باربا به ارزش "دیگری" بودن تئاتر اشاره می‌کند: به حالت و یا کیفیت دیگری بودن. سیستمهای تئاتری کیفیت نزدیکی و خودی بودن را خوب درک می‌کنند؛ کار ما اکثراً کاری گروهی است. طبیعت کار تئاتر، نزدیکی، شریک یکدیگر بودن در لحظات ضعف، و غیره را می‌طلبد. اما همان‌گونه که مشاهده کرده‌ایم تئاتر موقعیت "دیگری" بودن را هم دارد. تجسس در این مورد ما را در راه ایجاد و رشد هنری جاندار و باربط یاری خواهد داد. دراماتورژی، خودی بودن و دیگری شدن را در هم می‌آمیزد؛ کار دراماتورژ حضور هم‌زمان بین این دو حالت است.

## انتهای سخن

گارت مسی (Garth Messey) جامعه‌شناسی است که بیرون از تئاتر به عنصر دراماتورژیک آن نگاه می‌کند. او می‌نویسد: «نمایش و تکنولوژی تئاتر می‌تواند به انحای مختلف برای موقعیت انسانی مفید باشد. دراماتورژی در جشن گرفتن و اجرای مراسم برای وقایع انسانی، در تمایز جهان اجتماعی از جهان طبیعت، در آیین‌های گذار، در عیان نمودن کاستی‌های زندگی، وسیله‌ای توانمند است. این حرفه یاری دهنده‌ای پرارزش است در ساخت واقعیت اجتماعیِ سرزنده و سرشار از خرد. هر تحلیل منتقدانه‌ی دراماتورژیک همیشه این عملکردها را با هم تلفیق می‌کند.»

گردهماییِ حاضر قصد دارد که این نوع دراماتورژی را در اذهان مجسم کرده و تعریفی دگرگونه از آن به‌دست دهد. ما همیشه خواهان آن بوده‌ایم که هر هنری از پوسته‌ی فعالیت محدود خود بیرون رفته و حضوری بسیار فراتر داشته باشد. دراماتورژی شاید قادر به توصیف این عمل و این امکان باشد. در این حالت، خلق تئاتر یک دراماتورژی گروهی است. در فکر بسیاری از ما نیز امکان دراماتورژی به‌عنوان وجهی از مقاومت- و به گفته‌ی باربا، سرپیچی- همواره زنده است. بنابراین بیایید ببینیم که دراماتورژی چگونه در ساختن تئاتری عالی/ و دراماتورژها چگونه در ایجاد مقاومتی خلاق و استوار تلاش می‌کنند.■


منابع و مآخذ:

1 -William H. Honan, Dramaturges Take a While to Defend Themselves, The New York Times, March 12, 2002, p B2.

2 -Patrice Pavis, Languages of the Stage: Essays in Semiology of Theatre. New York: Performing Arts Journal, 1982.

3 -Paul McGillick, Drama what? Dramaturg!, New Theatre Australia, March- April 1989, p.19.

4 -Bertolt Brecht, 1949, A short organum for the theatre, in John willet, 1957 [1964], Brecht on Theatre.

5 -Eugenio Barba, The Nature of Dramaturgy, New Theatre Quarterly 1, 1985, p75.

6 -Barba, The Deep order called turbulence, TDR 44, 2000, p56.

7-Karl Kraus cited in McGillick 1989, p19.

8 -Helmet Schaeffer cited in McGillick 1989, p19.

9 - Garth Messey(http://www.tryoung.com/dramasociallife/004dramaturgicalsociety.html)