ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۴ (پیاپی: ۱۸)، شهریور ۱۳۹۸

از متن تا اجرا:
نگاهی به شیوه‌های مدرن تفسیر و اجرای نمایشنامه‌ها

روشنک اکرمی[1*]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۵/۰۹
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۶/۲۰
کد مقاله: ۶۳۰۰۵

چکـیده

این مقاله به بررسی عقاید و عملکرد برخی از کارگردانان و نویسندگان درباره درجات وفاداری به متن و یا ساختارشکنی, وارونه‌سازی, و استفاده از متن به‌عنوان پیش‌متنی برای ارائه دغدغه‌های هنری اجراکنندگان می‌پردازد. میزان وابستگی تئاتر به متن و نویسنده این پرسش را برانگیخته است که آیا کارگردان را باید خالق اثر دانست یا تحقق‌بخش آن. این مقاله نشان می‌دهد که صاحب‌نظران تئاتر مدرن رابطه بین متن نوشته شده و اثر تئاتر اجرا شده را به صورت‌های مختلفی تفسیر کرده‌اند. درحالی‌که برخی کارگردانان کار خود را خدمت به نویسندگان دانسته‌اند و رضایت آنان را در اولویت قرار داده‌اند, برخی دیگر خود را خالق اثر دانسته و متن را تنها یکی از عناصر قابل حذف تئاتر می‌دانند. کنستانتین استنیسلاوسکی, جرزی گروتوسکی, وزولد میرهولد, ایلیا کازان, و گروه ووستر ازجمله مشاهیری هستند که نظرات آن‌ها در این مقاله به اختصار بررسی می‌شود. آنچه در این بررسی مشخص خواهد شد کمرنگ شدن نقش نویسنده به‌عنوان تنها خالق اثر و پیشروی تئاتر به‌سوی ابداعات, تنوع در فرم, و کار گروهی است. در پایان این مقاله ابداع در ارائه متن نه به معنای مرگ نویسنده بلکه نوعی ادامه دادن به متن و جان دوباره بخشیدن به ابعاد مختلف آن در نظر گرفته می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: تئاتر، کارگردان، نویسنده، متن

۱- استادیار زبان وادبیات انگلیسی، *roshanak.akrami@gmail.com*

۱- مقدمه

از اواخر قرن نوزدهم و مدرن شدن هنر تئاتر, دگرسازیی که ذات هنر صحنه است جدل‌های بسیاری برانگیخته است. تصور عمومی مبنی بر ترکیبی بودن هنر تئاتر تحقق هنر صحنه را در تبدیل یک فرم ادبی به اجرا می‌داند. به این معنا که کسی, کارگردان, اثر هنری فرد دیگری را با کمک هنرمندانی از یک فرم به فرم دیگری تبدیل می‌کند؛ اما سؤال این است که چه کسی چگونگی این تبدیل را تعیین می‌کند نویسنده؟ یا کارگردان؟ و تا چه میزان ماحصل این تبدیل بایستی با اثر اولیه مطابقت داشته باشد. اهمیت این موضوع هر بار که یک اثر کلاسیک و یا کلاسیکی مدرن همچون آثار بکت, میلر, یا اونیل به روی صحنه می‌رود, آشکار می‌شود؛ زیرا هر بار در صورت وجود تفاوت با متنی که تماشاچیان پیش‌تر خوانده‌اند بحث و سؤال در مورد اختیارات کارگردان و حقوق نویسنده از سر گرفته می‌شود.

تا پیش از اواخر قرن نوزدهم کارگردانان اختیارات محدودی در فرایند تولید داشتند. نقش کارگردان, که "مدیر صحنه"[1] خوانده می‌شد, در تعیین لباس هنرپیشگان یا طراحی صحنه کمرنگ بود. نویسندگان اما اغلب به شکل‌های مختلف از جمله بازیگری مستقیماً در تولید نمایش شرکت داشتند. به همین دلیل تغییر متن در زمان اجرا اغلب توسط نویسنده و با رضایت او صورت می‌گرفت؛ اما با ظهور فناوری‌هایی همچون نور که امکان مانور بیشتری را روی صحنه فراهم می‌کرد و با پیدایش عقایدی همچون ایده واگنریِ "اثر هنری منسجم" که وجود یک فرد, کارگردانی مقتدر یا رجیسور, را برای ایجاد انسجام اثر لازم می‌دانست کارگردانان بتدریج اختیارات بیشتری یافتند (ن. ک بروکت ۳۱-۲۱). مفهوم واگنری رجیسور توسط بازیگران ماینینگن تحت نظر دوک سکس ماینینگن,[2] جرج دوم, عملی شد. جرج دوم که از ۱۸۷۰ تا ۱۸۹۵ بازیگران را هدایت می‌کرد, در اندیشه ایجاد "توهم مطلق" برروی صحنه بود. با توجه بی‌حد به جزییاتِ زمان, مکان, و لباس و با پیروی از متدی دقیق و زمانبر برای تمرین, جرج دوم بر تک‌تک جزئیات صحنه نظارت داشت. او بر لزوم تحقیقات مفصل در مورد دوره تاریخی نمایشنامه و خصوصیات خاص آن پیش از طراحی صحنه و لباس تاکید داشت. چنین نظارت و دقتی سبب شده است تا سکس ماینینگن به عنوان اولین کارگردان و یکی از پایه‌گذاران تئاتر مدرن شناخته شود؛ اما در نظر بزرگان تئاتر کارگردانی معنای یکسان و ثابتی نداشته است.

نظرات متفاوتی در مورد نقش کارگردان و اینکه آیا او را باید خالق اثر دانست و یا تنها واسطه‌ای بین متن و صحنه وجود دارد. به هر روی کارگردانی تئاتر لزوماً به معنای وابستگی به متن یا هنر فرد دیگری نیست. مکتب‌های اوانگاردی همچون فوتوریسم از متون ادبی فاصله گرفته‌اند و هنرمندانی همچون برتولت برشت و رابرت ویلسون نمایشنامه‌هایشان را خودشان را کارگردانی کرده‌اند؛ اما بسیاری از نمایشنامه‌نویسان بزرگ همچون آرتور میلر در سپردن کار خود به کارگردانان بسیار محتاط بوده‌اند و نمایشنامه‌نویسانی همچون هنریک ایبسن یا یوجین اونیل دید خود را با دستورات صحنه‌ای مشخص و اغلب طولانی به کارگردانان دیکته می‌کنند. از دید این نویسندگان کارگردان تنها تحقق‌بخش اثر نمایشنامه‌نویس و مجری فرمی است که او برای اثرش در نظر گرفته است. از این دید متن چارچوبی مشخص دارد که حتی‌المقدور نباید تغییر کند. در نقطه مقابل این دیدگاه, دیدگاه هنرمندانیست که معتقداند متن در دستان کارگردان جان می‌گیرد. از این دید متن عنصری زایاست که تفسیر وتصویرکردن آن به عهده دیگرعوامل صحنه بویژه کارگردان است. برای مثال, پیتر بروک, یکی از بزرگترین کارگردانان معاصر, معتقد است که کارگردانان همواره فاعلانه عمل می‌کنند. بروک متن نمایش را به تکه پارچه‌ای تشبیه می‌کند. این پارچه نه به صورت "یک سری پیام, آنچه نویسندگی تقریباً همیشه ارائه می‌دهد, بلکه به عنوان یک‌سری برانگیزاننده که قادراند برداشت‌های بسیاری تولید کنند به دست ما می‌رسد؛ بنابراین کارگردان به یافتن تنها یک پیام از خالق پارچه محدود نیست بلکه آزاد است تا انتخابی فردی ازمیان چندین برداشت ممکن داشته باشد" (Luere, 1994:82). به این شکل می‌توان گفت در اندیشه بروک متن نمایش یک اثر باز با قابلیت خوانش متفاوت است؛ و تخصص تئاتر نیز انتقال و ارائه این خوانش به زمان حال است. در نظر بروک, در تئاتر "حقیقت همواره در حرکت است" و برای دستیابی به این حقیقت گریزان تئاتر به "انقلابی دائمی" نیازمند است (Luere, 1994: 96)؛ بنابراین نوعی مکاشفه مدام برای تمامی عوامل و بخش‌های نمایش ضروری خواهد بود؛ زیرا برای این انقلاب ابدی و آزمایش مدام ثبات تنها به معنای مرگ خواهد بود. همانطور که در ادامه این مقاله خواهیم دید, در نظر بسیاری دیگر از صاحب‌نظران تئاتر مدرن نیز پیروی مطلق از دستورات صحنه و نکات خواسته شده توسط نویسنده می‌تواند به معنای ثبات و مرگ نمایش باشد؛ زیرا به این شکل نمایش در یک فرم یا تفسیر حبس شده و پتانسیل‌های دیگر خود را از دست می‌دهد. از سوی دیگر, برخورد با متن به

1- Stage manager
2- Duke of Saxe Meiningen

عنوان یک اثر باز با قابلیت تفسیر و چینش متفاوت که کارگردان را در انتخاب نقطه مرکزی نمایش آزاد می‌گذارد, اغلب منجر به نارضایتی نویسنده شده و بحث آشنای مرگ نویسنده را پیش می‌کشد.

آنچه در ادامه خواهد آمد نگاهی به نحوه تلقی برخی از کارگردانان و نویسندگان بزرگ از متن و نقش نویسنده است. در پایان این مقاله نگاه متفاوت گروه ووستر در خلق و فرم‌دهی متن بشکل گروهی و بداهه نمایانگر شیوه‌ای مدرن در ارائه نمایش خواهد بود. شیوه‌ای که گرچه نقش نویسنده در تولید نمایش را مورد سؤال قرار می‌دهد, هرگز نشان‌دهنده مرگ او نخواهد بود.

۲- متن یا اجرا، نویسنده یا کارگردان

۲-۱- استنیسلاوسکی و منتقدان او

شاید معروفترین مورد اختلاف بین نویسنده و کارگردان را بتوان اختلاف کنستانتین استنیسلاوسکی[1] و آنتوان چخوف دانست. متد اولیه استنیسلاوسکی در ساخت نمایش کارکردن روی میزانسن نمایش بود. به گفته دیوید جونز, درسال ۱۸۹۸ برای اجرای نمایش *مرغ دریایی*[2] چخوف, استنیسلاوسکی خود را به مدت یک ماه و نیم در برجی حبس کرد تا روی میزانسن نمایش کار کند. در این مدت او تمام حرکات و خصوصیات شخصیت‌ها را ترسیم کرده و این شیوه, یعنی اجرای تصمیماتی که در خلوت در مورد ویژگی‌های دیداری و شنیداری نمایش می‌گرفت او را به کارگردانی تحکم کننده بدل کرده بود؛ اما گفته می‌شود پس از انقلاب روسیه در ۱۹۰۵ استنیسلاوسکی شیوه کارگردانی خود را تغییر داده و به کارگردانی بدل شد که "همه چیز را برای بازیگر فراهم می‌کرد": "اما تنها پس از اینکه دقیقاً اطمینان یافته‌ایم که نیازاو چیست و چه چیز بیشتر از همه جذبش می‌کند" (Jones,1986:43). در این شیوه میزانسن نمایش حین تمرین و در همکاری با بازیگران شکل می‌گرفت. این تغییر متد چهرهٔ او را از کارگردانی دیکته کننده به فردی "قابله" مانند تغییر داد. به این معنی که فضای بیشتری به بازیگران داده و تمرینات را تبدیل به محیطی آزمایشگاهی کرد.

به گفته جونز, در اجرای *مرغ دریایی چخوف*, استنیسلاوسکی جزییات اندکی به صحنه ها اضافه کرده و شخصیت‌ها را در حین اجرا وادار به انجام کارهایی همچون سیگار کشیدن یا ورود و خروج می‌کند. او معتقد بود این فعالیت‌ها در نشان دادن شخصیت‌ها و شفاف سازی نکات اصلی نمایش مفید هستند. او همچنین با "بازعبارت سازی" متن ضرب آهنگ نمایش را تغییر می‌دهد. بدین معنا که با شکستن فرم صحنه‌های نمایش, ایجاد مکث‌های طولانی, و یا تغییر ترتیب ورود شخصیت‌ها, استنیسلاوسکی ریتم متفاوتی به نمایشنامه چخوف می‌دهد (Jones,1986:23). با پیشروی نمایش به سوی احساسگرایی, استنیسلاوسکی "فعالیت‌های فیزیکی" را کاهش داده و نمایش را بر روابط شخصیت‌ها با یکدیگر متمرکز می‌کند. جلوه‌های صوتی بیش از حد همچون صدای پرندگان و سگ‌ها در پرده اول و آخر از دیگر تغییراتی هستند که استنیسلاوسکی ایجاد می‌کند.

با وجود اینکه اجرای ۱۸۹۸ *مرغ دریایی* با استقبال تماشاچیان مواجه شد و موفقیتی برای استنیسلاوسکی و تئاتر هنر مسکو محسوب شد, چخوف دلایل خود را برای نارضایتی از ساخته استنیسلاوسکی داشت. شاید مهمترین نارضایتی چخوف ادعای او بود که نمایشنامه‌های او کمدی هستند و استنیسلاوسکی آن‌ها را به تراژدی تبدیل کرده است: "استنیسلاوسکی شخصیت‌های مرا به بچه‌هایی گریان تبدیل کرد. این چیزی نبود که من می‌خواستم." "واقع گرایی بیش از حد" " راست نمایی" و "ابزارهای ناتورالیستی," همچون صدای ساعت‌ها و حیوانات, از دیگر فاکتورهایی بودند که چخوف را آزار می‌دادند؛ اما تنها چخوف نبود که از واقع‌گرایی افراطی استنیسلاوسکی شاکی بود. وزولد میرهولد شاگر استنیسلاوسکی که در *مرغ دریایی* او نقش ترپلوو را بازی کرده بود نیز از متد استنیسلاوسکی ناراضی بود. برای میرهولد: رازحال و هوای نمایش چخوف "نه در جیرجیر جیرجیرک‌ها نه در پارس سگ‌ها و نه در استفاده از درهای واقعی" بلکه "در ریتم زبان او" بود (Meyerhold,1978:32). افزودن این عناصر هر چند جزئی به نمایش منجر به تغییر این ریتم شده و تاثیر مورد نظر چخوف را از بین برده بود.

گوردن کریگ,[3] کارگردان و تئوریسین تئاتر, نیز با متد استنیسلاوسکی مخالف بود. کریگ متد استنیسلاوسکی را به متد "آموزشدهندگان فیل‌ها و فک‌ها" تشبیه کرده و کتاب *بازیگر آماده می شود*[4] او را کتابی برای "خنگ‌های ممتازی که می‌خواهند مشهور شوند" می‌نامد. در نظر کریگ اشتباه استنیسلاوسکی در کوشش او برای خلق تاثیری طبیعی است. در حالیکه نمایش در بهترین شکل ماورا□طبیعی و روحانیست (Craig, 1983: 89). برای کریگ "تفسیر درست و عادلانه نمایش مهمترین چیز در

1- Constantin Stanislavski
2- The Seagull
3- Edward Gordon Craig
4- An Actor Prepares

تئاتر مدرن است" (Craig, 1983: 65)؛ اما این عقیده‌ی او تولید نمایش یا مانور کارگردان را محدود نمی‌کند. در حقیقت در سیستم کریگ کارگردان صحنه هنرمند اصلی بوده و بیشتر جزئیات نمایش همچون طراحی صحنه, طراحی نور, لباس, و حرکات بازیگران را خود تعیین می‌کند. به این معنی که زمانیکه کارگردان قادر است حس متن نمایشنامه‌نویس را به اجرای نمایش انتقال دهد دیگر لازم نیست خود را به دستورات صحنه نویسنده محدود کند. بنابرین کریگ دستور صحنه را نوعی توهین به کارگردان می‌دانست. به همین شیوه مدیر صحنه نیز خواسته‌های نویسنده را دنبال نکرده بلکه رنگ‌ها و اشیایی را انتخاب می‌کند که معتقد است به تفسیر وفادار او از متن کمک می‌کنند و تنها پس از این لوازم مورد نظر نویسنده را فراهم می‌کند. به شکلی که ترکیب این دو طرح هماهنگی خلق کند. هنرپیشه هم که قسمتی از این طرح است با آن هماهنگ شده یا به معنای دیگر "کنترل" می‌شود. این شیوه ناشی از این بود که در تفکر کریگ هر چیز یا هر حرکت یا صدایی که روی صحنه قرار می‌گیرد باید "قابلیت بیان" داشته باشد و اگر بیانگر چیزی نیست باید از صحنه حذف شود. کریگ تئاتر آینده را نیز تئاتری مستقل از متن و غیر وابسته به اثر نمایشنامه‌نویس و تنها متکی به حرکت, صدا, و صحنه می‌دانست. به این شکل می‌توان کریگ را از پیشروان تاکید بر استقلال کارگردان از متن مکتوب و نویسنده دانست.

۲-۲- میرهولد, آرتو, و زبان تئاتر

وزولد میرهولد[1] بُعد دیگری به دوگانگی نویسنده و کارگردان می‌افزاید و آن توجه به بازیگران و تماشاچیان به عنوان دیگر اعضای تعیین کننده روابط تئاتری است. در کتاب *میرهولد درباره تئاتر*[2] میرهولد دو شیوه برقراری ارتباط بین کارگردان و بازیگر را معرفی می‌کند که نظر او در مورد نقش کارگردان را نمایان می‌کند. درشیوه نخست که او "مثلث تئاتر" می‌نامد, کارگردان را در راس مثلثی قرار می‌دهد که در دو سوی دیگر آن بازیگر و نویسنده قرار دارند. "در این شیوه تماشاگر مخلوق دو سمت بازیگر و نویسنده را از طریق اثر کارگردان درک می‌کند."در شیوه دوم, "تئاتر خط مستقیم," کارگردان اثر نویسنده را در خود جذب کرده و هنرپیشه هم به نوبه خود مخلوق کارگردان را در خود جذب کرده" آزادانه روح خود را به تماشاگرانش آشکار می‌کند" (Meyerhold, 1978: 50)؛ بنابراین, کارگردان تنها به عنوان "پلی" عمل می‌کند که "روح هنر پیشه را به روح نویسنده متصل می‌کند" "پس از آنکه اثر نویسنده را در خود جذب کرد هنرپیشه رو در روی تماشاگر تنها گذاشته می‌شود و از سایش این دو عنصر خالص, یعنی خلاقیت نویسنده و تخیل تماشاچی, شعله پاکی روشن می‌شود" (Meyerhold, 1978: 62).

مشارکت تماشاگر همواره یکی از مهمترین دغدغه‌های میرهولد است. او معتقد است که نمایش روی صحنه نیز هنوز "ناتمام" است و بازنگری آن تنها توسط تماشاچی ممکن است (Meyerhold, 1978: 265). در شیوه او دستیابی به مشارکت بازیگر کار مشترک نویسنده و کارگردان است. به این شکل میرهولد محور درک چرخه تولید را از رابطه نویسنده و کارگردان (یا متن و اجرا) به رابطه بازیگر و تماشاچی تغییر داده و محور پیشین را به نوعی مشارکت, نوعی "ما", برای تحقق بخشی به رابطه جدید تبدیل می‌کند:"نویسنده و کارگردان تمام کاری که در تولید انجام می‌دهند را تنها آماده سازی زمینه‌ای که دو نیروی اصلی تئاتر بازیگر و تماشاچی هر روز در طول اجرا روی آن کار خواهند کرد می‌دانند. نویسنده و کارگردان چیزی بیشتر از چارچوب را فراهم نکرده و این نباید بازیگر و تماشاگر را محدود کرده یا مانع آنان شود بلکه آنان را تشویق کند که هماهنگ با هم کارکنند. ما کارگردانان و نویسندگان می‌دانیم که آنچه در طول تمرین تجویز می‌کنیم تنها قریب بصحت بوده: تحقق پایانی و انسجام تولید توسط مخاطب و با همکاری بازیگر انجام می‌شود" (Meyerhold, 1978: 256).

برای آنکه کارگردان بتواند به بازیگر و مخاطبان اجازه دهد تا به درکی از عمق دید نویسنده برسند, میرهولد استفاده از حرکات, اداها, و ژست‌های پلاستیک را پیشنهاد می‌کند. او معتقد است لغات ابزار کافی‌ای برای بیان نیستند. حرکات پلاستیک در عوض می‌توانند "احساسات درونی" را بدون اینکه لزوماً با لغات تطابق داشته باشند بیان کنند. در دید میرهولد, قالب پذیری (حرکات پلاستیک) جنبه‌ای دیداری به ذات شنیداری دیالوگ اضافه می‌کند و این نکته که حرکات می توانند لزوما با دیالوگ تطابق نداشته باشند, خصوصیت شیوه مدرن استفاده از حرکات پلاستیک است (Meyerhold, 1978: 56). در حقیقت میرهوالد بر آن بود تا نمایش بدون گفتگو, ماسک, و اشارات و حرکات را به صحنه بازگرداند. از نظر او این عناصر تئاتر را متمایز کرده و خودِ بازیگر را به هنر تبدیل می‌کنند. به این ترتیب می‌توان گفت که در تئاتر میرهولد تاکید اصلی بر ارتباط بین بازیگر و تماشاگر و کاهش نقش

1- Vsevolod Meyerhold
2- Meyerhold on Theatre. London: Methuen Drama, 1978.

زبان گفتاری است. دیدگاه نویسنده نیز اهمیت خود را حفظ می کند اما میرهولد از آن به عنوان "پیش‌متنی" برای کار بازیگر و آنچه بروی صحنه اتفاق می‌افتد استفاد می‌کند.

آنتونی آرتو،[1] نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز فرانسوی, نیز مانند میرهولد معتقد بود تئاتر بایستی به نوع جدیدی ارائه شود نوعی مشخصاً تئاتری. او معتقد بود: "به جای اینکه به تکیه بر متن‌هایی که مقدس ونهایی هستند ادامه داد, ضروریست که به مقهورسازی تئاتر توسط متن پایان داد و مفهوم نوعی زبان منحصربه‌فرد چیزی بین اشارات و تفکر را بازیافت" (Artaud, 1958: 89). برای آرتو پیروی از متن ادبی ایجاد نوعی رکود در تئاتر کرده و تماشاچیان را از تئاتری که چیز جدیدی برای گفتن ندارد بازمی‌دارد. در کتاب *تئاتر و همزاد آن*[2] آرتو تئاتر غرب و شرق را از هم متمایز کرده و توضیح می‌دهد که تئاتر شرقی, تئاتر بالینسی,[3] به لغات وابسته نیست چون از طریق اشارات, صدا, پانتومیم, و رقص همه چیز را تجسم داده و همانطور که در صحنه ظاهر می‌شوند معنی می‌بخشد. این جدایی از متن مکتوب: "تسلط کامل کارگردانی را به نمایش می‌گذارد که قدرت خلاقیتش لغات را حذف می‌کند"(Artaud, 1958: 53). از سوی دیگر, تئاتر غربی کاملاً به متن مکتوب وابسته بوده و هر چیز دیگر غیر از متن را قسمتی از میزانسن و مادون متن می‌داند. به این ترتیب تئاتر به ارائه متن روی صحنه تبدیل شده است. آرتو معتقد است که برای آنکه تئاتر مستقل شده و به عنوان هنری مستقل شناخته شود لازم است که زبان خاص خود را بیابد که به عقیده او زبان میزانسن است. آرتو میزانسن را اینگونه توصیف می کند: "صورت خارجی دیداری و پلاستیک دادن به گفتار" و "به عنوان زبانِ هرآنچه که می توان بروی صحنه مستقل از گفتار بیان کرد و معنی بخشید, هر آنچه در فضا ابراز می شود یا تحت تاثیر آن قرار گرفته یا بوسیله آن تجزیه می شود" (Artaud,1958:69)؛ بنابراین, با در نظر گرفتن میزانسن به عنوان زبان مناسب "تئاتر خالص"[4] آرتو خصوصیت پلاستیک و فیزیکی تئاتر را به آن باز می‌گرداند, خصوصیتی که در تئاتر شرق وجود دارد.

اما پیامد نظریات آرتو برای رابطه نویسنده و کارگردان چیست؟ برای نویسندگان تئاتر غربی این خصوصیت پلاستیک و فیزیکی تئاتر تنها به معنای نزول قدرت آنهاست. به این علت که در این حالت "نقش گفتار" تغییر کرده و این تغییر به کارگردان فضای بیشتری می‌دهد. آرتو می‌گوید: " تغییردادن نقش گفتار در تئاتر استفاده از آن به شکل قابل لمس و دارای فضاییت و آمیختن آن با هر آنچه در تئاتر فضاییت داشته و در حوزه غیرانتزاعی اهمیت دارد می‌باشد" (Artaud,1958:72)؛ بنابراین از آنجا که اینکار تنها بروی صحنه امکان‌پذیراست, نویسنده باید جای خود را به متخصص بدهد. به این ترتیب, آرتو دوگانگی نویسنده و کارگردان را با معرفی خالقی که "مسئولیت دوگانه نمایش و پیرنگ به او واگذار خواهد شد" (Artaud,1958:94) حل می‌کند.

در اجرای شاهکارهای نمایش جهان نیز آرتو اولویت متن را نمی‌پذیرد. درمقاله "شاهکار دیگر نه"[5] آرتو آنچه که "بت پرستی شاهکارهای ثابت" می خواند را محکوم کرده و می‌گوید: "شاهکارهای گذشته برای گذشته خوب هستند: برای ما سودمند نیستند. ما محقیم تا آنچه را که گفته شده است و حتی آنچه را که گفته نشده است را به شیوه ای که متعلق به ماست, شیوه ای که بیواسطه و مستقیم, مطابق با حالات احساسی فعلی و قابل فهم برای همه است بگوییم" (۷۴). آرتو معتقد است که مردم تنها زمانی شاهکارها را می‌فهمند که نمایش آن‌ها به وقت و به زبانی آشنا باشد. این به این دلیل است که در نظر او:"... یک بیان دوبار یک ارزش را ندارد؛ دو عمر را زندگی نمی کند؛ که لغات تنها در لحظه ای که بیان می شوند عمل می‌کنند و پس از آنکه بیان شدند می‌میرند؛ که یک فرم پس از آنکه استفاده شد نمی‌تواند دوباره استفاده شود و می‌خواهد که با فرم دیگری جایگزین شود, و اینکه تئاتر تنها جایی در جهانست که حرکات پس از انجام دیگر نمی‌توانند به همان شکل دوباره انجام شوند" (Artaud,1958:75).

به این شکل آرتو ارائه متغییر را قسمتی از ذات تئاتر دانسته و نمی‌تواند آن را درچارچوبی تعریف شده و ثابت ببیند. در این تعریف پایبند بودن به خواست نویسنده نه تنها در زمان‌های مختلف میسر نیست بلکه در اجراهای مختلف یک تفسیر هم نمی‌تواند کاملاً میسر باشد.

1- Antonin Artaud
2- The Theater and its Double. New York: Grove Press, 1958.
3- Balinese Theatre
4- Pure Theatre
5- "No More Masterpieces," in The Theater and its Double. New York: Grove Press, 1958

۲-۳- گروتوسکی

رابطه بین متن و تئاتر و نویسنده و کارگردان توسط جرزی گروتوسکی[1] نیز بررسی شده است. گروتوسکی تئاتر را اتفاقی می‌داند که بین هنرپیشه و تماشاچی رخ می‌دهد. تلاش او در راستای تقلیل آنچه او "تئاتر غنی" (یعنی مجموعه‌ای متشکل از ادبیات, معماری, طراحی, هنرپیشگی, نور پردازی, و غیره) می‌داند به تئاتر فقیر است. مفهوم تئاتر فقیر گروتوسکی تنها با حذف تدریجی عناصر زائد قابل دستیابی است: "... تئاتر بدون گریم نیز ممکن است, بدون لباس و طراحی صحنه, بدون مکان اجرای مجزا (صحنه), بدون نور و جلوه های صوتی و غیره". به جای این عناصر آنچه در نظر او مشخصاً تئاتر است "رابطه مشارکت مادام, مستقیم, و زنده هنرپیشه – تماشاچی است" (Grotowski,1969:19)؛ بنابراین در نظر گروتوسکی, از یک سو متن فقط یکی از عناصر تئاتر و البته قابل حذف می‌باشد و از سوی دیگر, متن برای تئاتر همچون اسطوره برای شاعر است. به این معنا که می‌توان از متن بعنوان عنصری زایشی استفاده کرد. در تعریف او خلق تئاتری نتیجه "مواجه" کارگردان با متن بوده, مواجه‌ای که کاملاً فاعلانه است اما پتانسیل‌های اثر هنری را از بین نمی‌برد. او معتقد است همین مواجه بایستی بین هنرپیشه و متن نیز اتفاق بیفتد, مواجه‌ای که از طریق آن هنرپیشه باید "ضرب" پنهان متن را پیدا کرده و آن را از طریق بدنش خلق کند.

بهترین نمونه تلقی گروتوسکی از متن را می توان ساخت نمایش "اکروپلیس"[2] استینسلا ویسپیانسکی توسط او در سال ۱۹۶۲ دانست. در کارگردانی این نمایش گروتوسکی از نسخه کاملاً تغییر یافته متن استفاده می‌کند. در حالیکه در متن ویسپیانسکی مجسمه‌ها و نقاشی‌های کلیسایی درعید پاک زنده شده و صحنه‌هایی ازانجیل عهد عتیق را بازسازی و روایت می‌کنند, گروتوسکی هولوکاست و کمپ‌های آدم سوزی را در راس تفسیر خود قرار می‌دهد. نمایش او در شب رستاخیز اتفاق می‌افتد و اجرا در بین تماشاگران و دور سازه‌ای جعبه مانند صورت می‌گیرد. در طی نمایش شخصیت‌ها در حال ساخت کوره‌ای هستند(سازه جعبه مانند) که در پایان نمایش همه به آن وارد می‌شوند. در همین حین مردگان را دفن می‌کنند؛ داستانهایی اسطوره‌ای یا از انجیل تعریف می‌کنند؛ نقش بازی می‌کنند؛ و مویه‌کنان همخوانی می‌کنند. گاهی هم توسط سربازان متوقف شده بازجویی می‌شوند یا دوباره به کار فرستاده می‌شوند. در کل امیدی در شرایطشان نیست و زمانی‌که منجی را می‌یابند بدنی بی‌سر است. این سبب می شود تا خنده‌ای عصبی سر بدهند. به این شکل نمایش گروتوسکی با متن اصلی بسیار متفاوت است؛ اما با تغییر موضوع و روایتِ این نمایش, گروتوسکی یک نمایش کلاسیک را به نمایشی معاصر تبدیل کرده است. عملکرد او به عنوان کارگردان این نمایش کاملاً فاعلانه بوده و متن ویسپیانسکی را می‌توان تنها الهام‌بخش یا "پیش‌متنی" برای ساخته گروتوسکی دانست.

۲-۴- کازان و خدمت به نویسنده

ایلیا کازان[3] یکی از معروفترین و موثرترین کارگردانان امریکایی تئاتر مدرن دیگر چهره‌ایست که عقاید او در مورد رابطه نویسنده و کارگردان دارای اهمیت ویژه‌ای است. کازان نیز, همچون کریگ, به استفاده از دستورات صحنه نویسنده معتقد نبود. وقتی از او در مورد دستور صحنه پرسیده می‌شود می‌گوید: "آن فضولات مرغ؟ هیچوقت نمیخوانمش. فکرکردی کار من اینجا چیه؟ من کارگردانم... ." (Jones,1986:183)؛ اما در طول دوره کارگردانی‌اش کازان "کارگردان هنرپیشه" و "کارگردان کارگردان" خوانده می‌شد؛ زیرا برای او رضایت نمایشنامه‌نویس اهمیت ویژه‌ای داشت. او معتقد بود که کارگردان درخدمت کار و نمایشنامه‌نویس است. رابرت اندرسون نمایشنامه‌نویس معاصر شرح می‌دهد که تلاش کازان برای درک اینکه نویسنده چه می‌خواهد و در مورد خطوط خاص و لحظات خاصی از نمایش چه حسی دارد قبل از انجام هر کار دیگر خصوصیتی است که او را به عنوان یک کارگردان مجزا می‌کند. اندرسون می‌گوید برای کارگردانی نمایش *چای و همدردی*[4] او کازان چیزی پیشنهاد نکرد. "سؤال پرسید,"چون می‌خواست "به نمایشنامه نویس خدمت کرده, کمک کند تا نویسنده نمایشش را به تحقق برساند" (Luere,1994:33). آندرسون تنها نویسنده‌ای نبود که از کار با کازان راضی بود. تنسی ویلیامز و آرتور میلرهم از کارگردانی آثارشان توسط کازان راضی بودند. این امر البته ناشی از اعتقاد کازان به اولویت دادن به دید نویسنده است. در کار با تنسی ویلیامز کازان می‌گوید: "اکنون من از جانب این نویسنده حرف می‌زنم... نمایشی از تنسی ویلیامز را کار می‌کنم: باید زندگی را طوری ببینم که او می‌بیند" (Luere, 1994: 71). ویلیامز هم از کار او راضی بود: "از زمانی که تمرینات شروع شده‌اند این مرد یک اشتباه هم در قضاوت نکرده است" (همان: ۷۳). همکاری کازان با آرتور میلر هم مورد رضایت نویسنده و منجر به برد جایزه منتقدین تئاتر

1- Jerzy Grotowski
2- Akropolis, by Stanislaw Wyspianski,
3- Elia Kazan
4- Tea and Sympathy, Robert Anderson

نیویورک برای تولید نمایش همه *پسران من* در سال ۱۹۴۷ و برد جایزه پولیتزر برای نمایش *مرگ فروشنده* در سال ۱۹۴۹شد؛ اما علاقه کازان به تحقق تصویر مورد نظر نمایشنامه‌نویس او را از خلق اثر بر اساس دید شخصی خودش بازنداشت. او ازعان می‌داشت که:"تئاتر منحصراً فرمی ادبی نیست. اگر چه نمایشنامه نویس عامل عمدتاً مهمی است, پس از آن هنرپیشگان, طراحان, کارگردانان و تکنیسین‌ها نمایش را با هم می‌نویسند." (Luere,1994,105). به بیانی دیگر, کازان عملکرد خود را در راستای دید نویسنده و متن تنظیم کرده و تنها پس از آن فاعلانه عمل می‌کرد.

به این ترتیب می‌توان کازان را کارگردان مطلوبِ نویسندگان دانست. نظرات ادورد البی,[1] نیز در مورد متن و اجرا بی‌شباهت به نظرات کازان نیست. البی به عنوان هنرمندی که هم می‌نویسد و هم کارگردانی می‌کند, معتقد است که نمایش تجلی "دید" یک نمایشنامه‌نویس است, چیزی که او برای اجرا قبلاً مجسم و تحلیل کرده است؛ بنابراین نباید در تمرین‌ها و یا به خاطر تماشاگران تغییر داده شود. او که متن را در ارجعیت قرار می‌دهد, در مورد دستورات صحنه می‌گوید اگر دستورات صحنه صریحاً داده شده‌اند بایستی دنبال شوند و اگر تلویحاً بیان شده‌اند کارگردان بایستی آن‌ها را کشف کند؛ اما البی در کارهایی که کارگردانی می‌کند از نظرات خود پیروی نمی‌کند. آزادیی که او در کارگردانی آثار بکت تجربه می‌کند, عقاید او در مورد نقش نویسنده و میزان قدرت کارگردان را در تضاد قرار می‌دهد. البی نمایش *آخرین نوار کرپ*[2] و *بداهه‌اوهایو*[3] بکت را کارگردانی کرده است پیش از کارگردانی آثار بکت, البی عنوان کرده بود که برخی نمایشنامه‌نویسان به کمک کارگردان احتیاج ندارند چون همه چیز در کارشان قبلاً ترسیم شده است. در مورد کار خودش البی می‌گوید: "تنها یک اجرای حقیقی, درست, قوی, و ایده‌ال از نمایش وجود دارد و آن متعلق به من است, وقتی می‌نوشتم دیدمش" (Luere,1994:110). این دید سبب شده است تا او در مورد اجازه ساخت آثارش بسیار محتاط عمل کند.

اما در کارگردانی *بداهه‌اوهایو*, اثر کوتاه بکت, او دستورات بکت را نادیده گرفته و ساختار نمایش را کاملاً تغییر می‌دهد. در متن نمایش بکت دو شخصیت که کاملاً شبیه هم هستند,شنونده و خواننده, پشت یک میز نشسته‌اند و یکی برای دیگری کتاب می‌خواند و بعضاً با توجه به ضربات دیگری به روی میز آنچه خوانده است را تکرار می‌کند. ساخته البی از نمایش توسط دو بازیگر غیر هم شکل, یکی سفیدپوست و دیگری سیاه‌پوست, اجرا می‌شود. متن به جای یک بار سه بار خوانده می‌شود که زمان نمایش کوتاه و شش دقیقه‌ای بکت را به بیست دقیقه افزایش می‌دهد. شخصیت‌ها هم جا ونقش خود را عوض می‌کنند و شنونده هم کتاب را می‌خواند. البی همچنین نورهای صورتی, بنفش, و سبز به صحنه می‌دهد که کاملاً با نورپردازی ساده بکت متفاوت است.

تغییراتی که البی می‌دهد قطعاً نمایش بکت را تحت تاثیر قرار می‌دهد. به این دلیل که ساختار اصلی نمایش, به نوعی متن خوانده شده توسط شخصیت خواننده را انعکاس می‌دهد. همانطور که اشاره شد, نمایش دو شخصیت دارد: "خواننده" که کتابی را برای "شنونده" می‌خواند. داستان کتاب در مورد مردی است که به اتاقی یک نفره نقل مکان می‌کند تا دور از خاطراتش معشوقی را فراموش کند؛ اما از آنجا که نمی‌تواند, معشوق کسی را می‌فرستد تا او را دلداری بدهد. پس از مدتی این‌دو بتدریج به هم شبیه می‌شوند؛ اما بعد معشوقه دلجو را فرا می‌خواند. مکان نمایش و آنچه در آن رخ می‌دهد داستانی که "خواننده" می خواند را منعکس می‌کند: اتاقی کوچک با یک پنجره و دو مرد که همسان به نظر می‌رسند, در حالیکه یکی برای دیگری کتاب می‌خواند؛ بنابراین تماشاگر و یا خواننده نمایش بکت ناگزیر "او"ی کتاب را با شنونده و "دلجو" را با "خواننده" یکی می‌کند. کوتاهی نمایش بکت و مفهوم رمانتیک آن نیز صورتی شعر گونه به نمایش بکت می‌دهد, خصوصیتی که سه بار تکرار در اجرای البی از بین می‌برد. بعلاوه, استفاده از بازیگران سیاهپوست و سفیدپوست تفاسیری را بر می‌انگیزد که قطعاً خواست بکت نبوده است؛ اما ابعاد تازه ای که نمایش به این شکل پیدا می کند را می توان همچنان خوانشی از متن بکت دانست.

۲-۵- گروه ووستر

در نقطه مقابل کارگردانانی همچون کازان شاید بتوان از گروهی همچون گروه ووستر[4] یاد کرد که تولیداتشان آنان را به عنوان تجربه گرایانی افراطی معرفی کرده است. در واقع اگر تحقق متن برای کازان اهمیت ویژه‌ای داشت, برای الیزابت لوکامپت از گروه ووستر متن چیزیست که باید ساختارشکنی شده و دوباره ساخته شود. با بررسی عملکرد این گروه در ارائه برخی از شناخته شده‌ترین آثار نمایشی جهان این مقاله را به پایان می‌رسانیم.

1- Edward Albee
2- Krapp's Last Tape
3- Ohio Impromptu
4- Wooster Group

گروه ووستر از دل گروه نمایش ریچارد شکنر[1] متولد شد. الیزابت لوکامپت کارگردان گروه در ابتدا به عنوان دستیار و سپس به عنوان کارگردان برای گروه نمایش کار می‌کرد. در سال ۱۹۸۰ که شکنر گروه نمایش را ترک کرد, گروه به ووستر تغییر نام داد و تحت سرپرستی لوکامپت قرار گرفت(Callens,2004:45) . برای لوکمپت و گروه او متن مرز محدود کننده‌ای نیست و الزامی به تقلید یا دنبال کردن آن وجود ندارد. به این معنی که عنصر اولیه برای نمایش‌های آنان محدود به متنِ مکتوب نیست بلکه هر چیزی می‌تواند متن باشد و به عنوان عنصر اولیه برای نمایش استفاده شود. قطعاتی از فیلم‌های مستند, کلاسیک‌ها, مصاحبه‌ها, موزیک ضبط شده, رقص, و نمایش‌های علمی بخشی از عناصری هستند که این گروه ممکن است به عنوان متن استفاده کند. این استقلال از نمایشنامه مکتوب فضای عمل بیشتری به گروه داده و حرکت را بنای کارشان قرار داده است. لوکمپت دیدگاه خود درباره متن را اینگونه بیان می‌کند:"اما [مثلاً] رونی در یک بداهه آن کار را کرده است؛ و من آن اتفاق شانسی را می‌گیرم و می‌گویم این ناگزیر است؛ این شروع است؛ این متن است. نمی توانم از آن متن بگذرم. به همان شکل که کس دیگرازنوشته‌های نمایشنامه‌نویس استفاده می‌کند, من از آن کار به عنوان نقطه شروع کارم استفاده می‌کنم؛ بنابراین نمی توانم به سادگی حذفش کنم. او با عملش آن متن را ساخته است و بنابراین من باید در همان حول [همه چیز را] تنظیم کنم؛ اما این یک عنصر شانسی است, آنطور که متن فکر شده است, حساب شده نیست. عمل–متنی است بر اساس یک بداهه که ممکن است هیچ رابطه‌ای با درونمایه‌ای که روی آن کار می‌کنیم نداشته باشد. من شانسی کار کردن می‌خوانمش, مثل اینکه مشتی لوبیا را به هوا پرتاب کنی؛ و وقتی روی زمین افتادند من باید در محور آن طرح رقصی درست کنم؛ و آن طرح را نمی‌توانم تا آخرین لحظه ممکن تغییر دهم. از آن به عنوان ستونی که بر اساس آن منطقم را تنظیم می کنم استفاده می‌کنم. نمی‌توانم تغییرش دهم مگر اینکه ساختار دیگری, مشتی لوبیای دیگربه نوعی با اولی در تضاد افتد" (Savran,1986:51)؛ بنابراین نه تنها عنصر شانس در محتوای نمایش‌ها دخیل است, بلکه در فرم نمایش هم شانس نقش مهمی بازی می‌کند. این درجه از امکانِ وجودِ متن به شکل‌های مختلف و این درجه از امکان فرم‌دهی به آن, امکان وجود معنی و تفسیر را افزایش می‌دهد و راه را برای مشارکت تماشاچی باز می‌کند. بنابراین به جای تجویز یک برداشت خاص, نمایش امکان یک سری تفاسیر را می‌دهد.

این شیوه را می توان دلیلی برای تردید نمایشنامه نویسانی همچون آرتور میلر در اجازه دادن به لوکامپت برای ساخت آثارشان دانست. طبق گفته سوران و لوئر, لوکامپت پافشاری زیادی کرد تا میلر به او اجازه دهد ورژنی چهل و پنج دقیقه‌ای از نمایش *بته آهنگری*[2] *او* را به همراه قطعه‌ای در مورد تیموتی لری[3] در نمایشی به نام *ال.اس.دی*[4] بگنجانند. میلر نپذیرفت و تهدید کرد که اگرگروه لوکامپت کارش را روی نمایش متوقف نکند از آن‌ها شکایت خواهد کرد(Luere,1994,145).

ساخت نمایش‌های *سفر روز طولانی به شب, گوریل پشمالو*, و *امپراطور جونز* از اوجین اونیل,[5] و همینطور ساخت نمایش *سه خواهر*[6] چخوف از جمله کارهای گروه ووستر است که شیوه آنان در ساختارشکنی متن را نشان می‌دهد. گروه ووستر از نمایش *سفر روز طولانی به شب* اونیل در نمایشی به نام *پوینت جودیت*[7] استفاده می‌کنند. *پوینت جودیت* از سه بخش تشکیل شده است: "بادبان", "قطعه مهمانی استو", و "دیر." *سفر طولانی روز به شب* به قطعه‌ای سیزده دقیقه‌ای تقلیل داده شده که در بخش دوم استفاده می‌شود؛ اما بخش‌های اول و سوم هم به نوعی دنیای شخصیت‌ها را در فضای دیگری منعکس می‌کنند. به گفته سوران, در حالیکه نگرانی‌ها,رویاها, و تضاد بین شخصیت‌های مرد نمایش به عرشه یک تجهیزات نفتی در بخش اول انتقال داده شده, رویای مری تایرون برای راهبه‌شدن در بخش آخر یعنی "دیر" انعکاس یافته است. در قسمت "دیر" هنرپیشه های مردی که در بخش "بادبان" ایفای نقش کرده‌اند نقش راهبه‌ها را در فیلم کوتاهی به نام " کنار دریا" که زندگی روزمره راهبه‌ها را نشان می‌دهد ایفا می‌کنند (Savran 1986, 138).

دو نکته اساسی در تفسیر گروه ووستر از این نمایش وجود دارد که می‌توان آن را نقد گروه به نمایش اونیل دانست که به نوعی به شکل قسمتی از نمایش نمود پیدا می‌کند. نخست اشاره گروه به دنیای مرد سالار نمایش و تنهایی تحمیل شده به مری تایرون به عنوان شخصیت مونث نمایش و دوم به حاشیه رانده شدن نقش کاتلین است. استراتژی لوکامپت برای آشکار کردن دنیای مرد

1- Richard Schechner's Performance Group
2- The Crucible
۳- *Timothy Leary*: تیموتی لری روانشناس و نویسنده امریکایی است که معتقد به خاصیت درمانی قرص‌های توهم زا (ال.اس.دی) بود.
4- L.S.D.
5- Eugene O'Neill's Long Day's Journey Into Night, The Hairy Ape, The Emperor Jones
6- The Three Sisters
7- Point Judith

سالار نمایش در واگذاری نقش راهبه‌ها به مردان و فضا و زبان جنسی بخش اول نمود پیدا می‌کند. برخلاف مری و راهبه‌ها که بازیگران مرد نقش آنان را ایفا می‌کنند, کاتلین تنها زن نمایش است که واقع‌گرایانه تصویر شده است. در قطعه "مهمانی استو" پس از آنکه همه از صحنه خارج می‌شوند او وارد شده و با جاروبرقی خانه را تمیز می‌کند. در بخش سوم نمایش هم هنگام پخش فیلم کوتاه در مورد راهبه‌ها دوباره وارد صحنه می‌شود؛ بنابراین با پررنگ کردن نقش مری تولید گروه ووستر تاثیر نمایش اونیل را کاملاً تغییر می‌دهد.

در ۱۹۹۴ گروه ووستر ورژن جدیدی از نمایش "سه خواهر" چخوف را به نام "قوی باش"[1] ارائه کرد. در این ورژن گروه ووستر پرده‌های اصلی نمایش را در هم آمیخته, فشرده کرده, یا بسط دادند. نمایش به روی صحنه‌ای مربع شکل اجرا شد. صحنه ای که با دو میکروفون رو در روی تماشاگران, چند تلویزیون در عقب, که در حین نمایش به جلو منتقل می‌شدند, یک ویلچر, و یک پارتیشن آراسته شده بود. پشت صحنه میزی گذاشته شده که یادآور اتاق نهارخوریی بود که چخوف توصیف می‌کند. در صحنه‌هایی که شخصیت‌ها در آن اتاق نشسته و صحبت می‌کردند, تصویر آن‌ها از تلویزیون‌ها پخش می‌شد.

در ابتدای نمایش کیت والاک, از اعضا اصلی گروه, از پشت میکروفون صحنه را توصیف کرده و توضیح می‌دهد که او خود نقش ماشا را بازی می‌کند. درحالیکه درابتدای متن نمایشنامه اولگا اطلاعاتی در مورد گذشته خانواده می‌دهد, در این اجرا ماشا شروع به پرسیدن سوالاتی در مورد خانواده می‌کند: "پدرت کی مرد؟" "هوا چطور بود؟" نقش ایرنا, کوچکترین خواهر, توسط بازیگر بسیار مسنی بازی شده است, که شروع به خواندن متنی از دفترچه خاطراتش در مورد علاقه‌اش به کار کردن می‌کند. وقتی ورشنین وارد صحنه می‌شود, همه چیز ریتم کندی می‌گیرد. او رو به تماشاگران می‌کند و خیلی آرام می‌گوید: "خوشوقتم" بقیه دیالوگ او نیز به آرامی گفته می‌شود و با موسیقی‌ای کند همراهی می‌شود. پس از این حرکات در سطوح مختلفی اجرا می‌شود. درحالیکه موسیقی نواخته می‌شود و شخصیت‌ها صحبت می‌کنند, شخصیت‌های دیگری وارد می‌شوند و یکی از آن‌ها, راد, به جای سبدهای گلی که در متن آمده است, چوب‌های بامبویی می‌آورد که مهمانان با آن ساز می‌زنند و می‌رقصند. ایرنا با ترخنی که فدوتیک به اوداده است بازی می‌کند, تصاویر سرخپوستان در مونیتورهای پایین پخش می‌شوند واز تلویزیون‌ها آوازهای ژاپنی پخش می‌شود.

بعد کیت والاک اعلام می‌کند که ابتدای پرده دوم اجرا نخواهد شد و از بازیگرنقش چبوتکین می‌خواهد که خلاصه ای از آن را به تماشاگران بدهد. در این هنگام تصویر او با تصویر اولین بازیگر نقش چبوتکین آمیخته می‌شود. در پایان پرده اول که چخوف می‌نویسد: "ماشا به تنهایی والتز می‌کند," دیگر شخصیت‌ها هم به او ملحق شده و می‌رقصند. صحنه‌هایی مانند این نمایش را مفرح‌تر کرده و شور بیشتری به آن می‌دهند. پرده‌های سوم و چهارم هم با هم آمیخته شده و تنها خلاصه ای از پرده چهارم داده می‌شود. اجرای ۱۹۹۴ نمایش با پسگفتاری پایان می‌یافت که در آن صحنه خداحافظی ورشنین بسط داده شده بود. چند خطی که ورشنین ادا می‌کند و سفارش چخوف برای "بوسه ای طولانی" بین ماشا و ورشنین به بیش از ۹ دقیقه بسط داده شده که طی آن ورشنین می گرید, دستمال می خواهد, و با دیگران صحبت می‌کند.

همانطور که این توضیحات نشان می‌دهند, برای لوکامپت متن به عنوان منبع معنا وجود ندارد. به این معنا که, برای او معنایی خارج از اجرا و آنچه در صحنه اتفاق می‌افتد وجود ندارد؛ بنابراین, لوکامپت متن را برای جستجوی معنی و یا درون مایه نمی‌خواند؛ اما با وجود ساختارشکنی متن, "قوی باش" در واقع بسیاری از نکات متن اصلی را آشکار می‌کند. در حقیقت این اجرا عقاید چخوف برای مثال در مورد قشر فیلسوف مآب بی‌عمل را با آرایه‌زدایی به سادگی نمایان می‌کند.

۳- نتیجه‌گیری

با ظهور کارگردان در اواخر قرن نوزدهم و گسترش امکانات ارائه صوتی و بصری و همزمان با تغییر نگاه منتقدین ادبی به متن‌ها, نقش متن به عنوان عنصر اصلی تئاتر و نقش نویسنده به عنوان خالق نمایش رفته‌رفته تغییر کرده است. هر چند نمایشنامه می‌تواند از نظر ادبی اثری بسته و دارای فرم و معنای ثابت باشد در عالم تئاتر نمایشنامه می‌تواند به اثری با قابلیت خوانش متفاوت و ارائه به فرم‌های گوناگون در نظر گرفته شود. همانطور که این مقاله نشان می‌دهد, در حالیکه خواست نویسنده و حفظ چارچوب متن او در نزد برخی کارگردانان تئاتر مدرن همچون کازان در اولویت بوده است, برای برخی دیگر متن تنها نقطه شروع است و این کارگردان اثر است که خالق آن محسوب می‌شود. در همین راستا, کارگردانانی همچون گروتوسکی و آرتو که به دنبال یافتن زبان

1- Brace Up

جدیدی برای نمایش بوده‌اند, تلاش کرده‌اند تا تئاتر را از استیلای متن خارج کنند. با تغییر اولویت از متن و گفتار به حرکات و میزانسن در تئاتر این دو، نقش نویسنده خود به خود تغییر کرده است. از سوی دیگر, تجربه‌گرایانی همچون گروه ووستر عملاً نشان داده‌اند که تئاتر می‌تواند هر متن بسته‌ای را به اثری باز تبدیل کند, هر بار به شکلی نو بخواندش, تقطیرش کند, و یا با ساختار شکنی آن را نقد کند. وجود چنین اجراهایی در کنار اجراهایی وفادار به متن که یا با همکاری نویسنده و یا با اجرای دقیق دستورات صحنه او شکل می‌گیرند بیانگر این نکته است که وجود نگاه نو در عالم تئاتر نمی‌تواند به معنای مرگ نمایشنامه‌نویس باشد بلکه هر خوانش تازه, هر بار نقض دستور صحنه, و هر دوباره‌سازی می‌تواند در ادامه کار نمایشنامه‌نویس باشد, فرمی زایده هنر او.

منابع

- Artaud, Antonin. (1958). The Theater and its Double, Grove Press, New York.
- Brockett, Oscar G. and Robert R. Findlay eds. (1973). Century of Innovation: a History of European and American Theatre since 1870, Prentice Hall, New Jersey.
- Brook, Peter. (1968). The Empty Space, Atheneum, New York.
- Callens, Johan. (2004). Wooster Group and Its Traditions, P.I.E. Peter Lang, New York.
- Corrigan, Robert Willoughby. (1980). The Making of Theatre: From Drama to Performance. Scott, Foresman and Co. Glenview.
- Craig, Edward G, and J M. Walton. (1983).Craig on Theatre, Methuen, London.
- Grotowski, Jerzy. (1969). Towards a Poor Theatre, Simon and Schuster, New York.
- Huxley, Michael, and Noel Witts eds. (2002). The Twentieth Century Performance Reader, Routledge, New York.
- Jones, David R. (1986).Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook, University of California Press, Berkeley.
- Luere, Jeane, ed. (1994). Playwright versus Director: Authorial Intentions and Performance Interpretations, Greenwood Press, London.
- Meyerhold, Vsevolod, and Edward Braun. (1978). Meyerhold on Theatre. Methuen Drama, London.
- Savran, David. (1986). The Wooster Group, 1975-1985: Breaking the Rules, Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی