دراماتورژی و اجرا

کتی تِرنر و سین بِرنت

مترجمان:
محمدجعفر یوسفیان
پرستو محبی

www.ketab.ir

افراز
۱۳۹۰

www.ketab.ir

سرشناسه: ترنر، کتی، ۱۹۶۶ - م. Turner, Cathy

عنوان و نام پدیدآور: دراماتورژی و اجرا/ کتی ترنر، سین کرست؛ ترجمه‌ی محمدجعفر یوسفیان، پرستو محبی.

وضعیت نشر: تهران: افراز، ۱۳۹۰

مشخصات ظاهری: ۳۶۰ ص.

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۴۳-۴۱۸-۳

وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا

یادداشت: عنوان اصلی: Dramaturgy and performance . 2008.

موضوع: نمایشنامه‌نویسی

شناسه‌ی افزوده: برنت، سین کی.، ۱۹۷۱ - م. Behrndt, Synne K

شناسه‌ی افزوده: یوسفیان، شهروز، ۱۳۵۱ -، مترجم

شناسه افزوده: محبی، پرستو، ۱۳۵۸ - ، مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰ ٤ د ٤ ت/ PN ۱۶۶۱

رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۲۳

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۲۲۷۹۲۶٤

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
دفتر برگزیده‌ی تئاتر و ادبیات نمایشی

افراز

دبیرخانه دائمی جشنواره
بین المللی تئاتر دانشجویی ایران

انتشارات افراز

ناشر برگزیده‌ی تئاتر و ادبیات نمایشی

دفتر مرکزی و فروش: فلسطین جنوبی، خیابان وحید نظری، بن‌بست افشار، پلاک ۱، واحد ۵.
تلفن: ۶۶۴۰۱۵۸۵
مرکز پخش: ۶۶۹۷۷۱۶۶
وب‌سایت و فروشگاه اینترنتی: www.afrazbook.com
E-mail: info@afrazbook.com

دراماتورژی و اجرا

کِتی تِرنر و سین برنت

مترجمان: محمدجعفر یوسفیان و پرستو محبی

نوبت چاپ: اول/ ۱۳۹۰
طراح جلد: سارا منصوری/ آتلیه افراز
آرایش صفحات: یاسین محمدی
لیتوگرافی/ چاپ/ صحافی: ترنج/ تصویر/ یکتافر
شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

قیمت: ۸۸۰۰ تومان

تمام حقوق این اثر برای انتشارات افراز محفوظ است.
هیچ بخشی از این کتاب، بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر، قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی،
از جمله چاپ، فتوکپی، انتشار الکترونیک، فیلم، نمایش و صدا نیست.
این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد.

www.ketab.ir

فهرست

سرآغاز ۱۱

مقدمه‌ی مترجمان ۱۳

مقدمه ۱۷
دراماتورژی ۲۲
دراماتورژ ۲۷
چرا اکنون؟ ۳۱
ساختار کتاب ۳۶

بخش اول ۴۱

فصل اول
دراماتورژی چیست؟ ۴۲
یک واژه‌ی لغزنده ۴۲
یک چشم‌انداز تاریخی: شکل گیری عمل دراماتورژیکی ۴۵
تحلیل دراماتورژیکی: فرم و محتوا ۵۵
بافته‌ی اجرا ۶۱
دراماتورژی و زمینه ۷۰

فصل دوم
دراماتورژی تولیدی برشت: از مدال تا «موتور طلایی» ۷۶
«دگرگونی بنیادین» تئاتر ۷۶
دراماتورژی برشت: از نو زمینه‌سازیِ تئاتر ۸۲
برشت و دراماتورژ ۱۰۴
برشت به‌مثابه‌ی دراماتورژ؛ گفت‌وگوهای متقدّم ۱۰۶
دراماتورژهای برشت: گفت‌وگوهای متأخر ۱۱۵

فصل سوم
نام‌ها و نشان‌ها؛ دراماتورژی‌های سیاسی در بریتانیا ۱۲۷
«عوام‌گرایی افراطی» یا «کارناوال آژی پراپ» ۱۳۱

www.ketab.ir

«دراماتورژی برشتی» و «نمایشنامه‌های وضع ملّت» ۱۳۸
«فمینیسم سوسیالیستی» و «دراماتورژی دیالکتیکی» جدید ۱۴۴
«فمینیسم افراطی» و بحث «دراماتورژی زنان» ۱۴۸
«دو رگه‌های فرهنگی» ۱۵۳
«دراماتورژی جدید» ۱۶۲

بخش دوم ۱۶۹

فصل چهارم
دراماتورژ و نهاد تئاتر ۱۷۰
دراماتورژ چیست؟ ۱۷۱
سیاست و سیاست‌گذاری هنری ۱۸۰
دراماتورژ به مثابه‌ی برنامه‌ریز ۱۹۰
دراماتورژ به‌مثابه‌ی آموزش‌دهنده و واسطه ۱۹۷
دراماتورژ آزاد ۲۰۲
وظایف چندگانه‌ی دراماتورژ ۲۰۷

فصل پنجم
دراماتورژ و نمایشنامه‌نویس ۲۱۰
تعاریف و روش‌های کاری بریتانیا ۲۱۰
دراماتورژ «آلمان» و نمایشنامه‌ی جدید ۲۱۵
مدیر ادبی و نمایشنامه‌نویس بریتانیایی ۲۲۱
دراماتورژ به‌مثابه‌ی مشاور یا «رفیق» ۲۳۳
نویسنده‌پروری و صنعت تئاتر ۲۳۷
تأثیرات اروپایی بر روش کاری بریتانیا ۲۴۵
نتیجه‌گیری ۲۴۹

فصل ششم
دراماتورژ تولید ۲۵۳
در بینابین ۲۵۳
از نظریه تا عمل ۲۵۸
خلق یک زمینه ۲۶۰
پیش‌تولید ۲۶۷

www.ketab.ir

حضور در تمرینات ۲۷۰
انتخاب بازیگران؛ شکل‌گیری یک دراماتورژی ۲۷۶
دراماتورژ به‌مثابه‌ی میانجی و همکار ۲۷۷
دراماتورژ تولید در حرکات موزون ۲۸٤
نتیجه‌گیری ۲۸٦

فصل هفتم
دراماتورژ و ایجاد: شکل‌گیری یک دراماتورژی ۲۸۹
یک وظیفه‌ی درحال‌ظهور ۲۸۹
سرآغازها ۲۹۸
دراماتورژ به‌مثابه‌ی نقشه‌کش و راهنما ۳۰۳
دراماتورژی سرِ صحنه ۳۱۰
نتیجه‌گیری ۳۱۲

بخش سوم ۳۱۷

فصل هشتم
دراماتورژی‌های هزاره‌ای ۳۱۸
امر واقعی و بازنموده ۳۱۹
اِعمال «اکنون» به درون متن ۳۲٤
«چرخش مکانی» ۳۳۱
برهم‌کُنشگری و فناوری‌های جدید ۳۳۷
نتیجه‌گیری ۳٤٥

واژه‌نامه‌ی انگلیسی- فارسی ۳٤۷

کتابنامه ۳٤۹

www.ketab.ir

سرآغاز

از جمله اهداف جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی اعتلای تئاتر آکادمیک و توجه ویژه به مباحث علمی و پژوهشی است. بی‌شک رشد کیفی آثار دانشجویان بدون توجه به علوم نظری و مباحث تئوریک همچنین استفاده از دانش روز میسر نخواهد شد از این رو دبیرخانه‌ی جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی چند سالی است که در کنار برگزاری بخش‌های مختلف به انتشار کتب نظری در حوزه هنر نمایش نیز می‌پردازد. دبیرخانه‌ی چهاردهمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر دانشگاهی نیز در ادامه‌ی مسیر گذشته این اقدام ارزشمند و ماندگار را پیگیری کرد و معتقد هستیم جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی باید بهانه‌ای باشد برای انتشار آثاری که جایگاه دانشگاهی دارند و مورد نیاز دانشجویان است. در طی این مدت کتب متفاوتی جهت انتشار به دبیرخانه‌ی جشنواره پیشنهاد شد که همگی به‌نوبه‌ی خود کتب ارزشمندی بودند ولی متاسفانه امکان انتشار تمام آن‌ها برای دبیرخانه جشنواره میسر نبود و تنها توانستیم شش عنوان را انتخاب و منتشر نمائیم و امیدوارم با ساختارمند شدن و مستمر بودن فعالیت‌های دبیرخانه‌ی جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی هر روز شاهد انتشار تعداد کتب بیشتری در زمینه‌ی هنر نمایش خصوصاً تئاتر دانشگاهی باشیم. در همین جا از تمام دانشگاهیان و اساتیدی که با در اختیار قرار دادن آثارشان ما را در این حرکت علمی و فرهنگی یاری دادند

www.ketab.ir

تشکر می‌کنم و زحمات و پیگیری‌های جناب آقای محمد ایمانی‌فولادی مدیر بخش پژوهش و انتشارات جشنواره را که در گردآوری و به سرانجام رساندن این مجموعه زحمات زیادی کشیدند ارج می نهم. همچنین از سرکار خانم اعظم کیان‌افراز مدیر انتشارات افراز برای همدلی و مساعدت‌هایشان و حمایت‌های جناب آقای جلیل دارا، مدیر کل فرهنگی وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری سپاسگزارم.

سیدجواد روشن
دبیر چهاردهمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر دانشگاهی ایران

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مترجمان

دراماتورژی فن پردازش متن نمایشی و کنکاش در باب روند و کیفیت بازنمود اجرایی آن است. واژه‌ی *dramaturgy* در زبان انگلیسی که تقریباً از سال ۱۸۰۱ در واژه‌نامه‌های معتبر اروپایی به کار رفت، برگرفته از ریشه‌ی آلمانیِ *Dramaturgie (دراماتورگی)* است. بنابر شواهدی که جدا از متن حاضر در متون تخصصی دیگری نظیر *واژه‌نامه‌ی تئاتر؛ اصطلاحات، مفاهیم و تحلیل* (۱۹۹۸)[1] نوشته‌ی *پاتریس پاوی* آمده، نخستین بار پس از انتشار مقالاتی تحت عنوان «دراماتورژی هامبورگ» (۹-۱۷۶۷) اثر جی. ای. لِسینگ[2]، درام‌نویس و منتقد آلمانی تئاتر است که این اصطلاح رسمیّت نمایشی پیدا کرد. سده‌ها پیش از این تاریخ و در یونان باستان، واژه‌ی مذکور با تلفیق دو واحد کلامیِ *dramat* (درام) و *Ourgia* (کار) به معنای *کار تنظیم و تألیف تئاتری* مورد استفاده قرار می‌گرفت. اُورگیا در لفظ به معنای ورزیدن، عمل آوردن و یا به عبارتی همان «پرداختن» یک مادّه‌ی خام است؛ به نحوی که اگر مثلاً کار بر روی فلز صورت گیرد، فنّ و مهارت ویژه‌ی آن را فلزکاری (متالورژی) می‌نامند.

---

1 Pavis, Patice (1998) *,Dictionary of The Theatre; Terms, Concepts and Analysis* (Toronto: University of Toronto)
2 G. E. Lessing

www.ketab.ir

به همین طریق، چنان‌که دکتر ناظرزاده‌ی‌کرمانی نیز بر این باور است[۱]، می‌توان دراماتورژی را در زبان فارسی، «درام کاری» تلقی کرد. هرچند که‌این معادل ارزش کلامی و معنایی خاص خود را داراست، امّا پیشنهاد ما تلفیق واژه‌ی «درام» با اسم مصدر زایاتری مثل «پردازش» است که بی‌ارتباط با نفس عمل تنظیم و تألیف یک کار نیست. به‌این ترتیب، با کمی مسامحه می‌توان جایگزین «درام‌پردازی» را به‌جای واژه‌ی دراماتورژی استفاده کرد. طبیعی است که اسم فاعل منتج از این حرفه و مهارت شغلی می‌تواند «درام‌پرداز» تعبیر شود. با این همه، فعلاً ترجیح داده‌ایم که در این کتاب از همان اصطلاح رایج *دراماتورژی* و *دراماتورژ* استفاده کنیم تا مانع از هر نوع پریشانی خاطر خوانندگان و یا احتمالاً تعویق و تحریف داده‌های نظریِ نویسندگان شویم.

کتاب حاضر یکی از پنج کتاب معتبری است که در ظرف سه سال گذشته راجع به دراماتورژی منتشر شده‌اند. غیر از این اثر که توسط کتی ترنر و سین برنت نخستین بار در فوریه‌ی سال ۲۰۰۸ و به همّت انتشارات پالگریو مک میلان[۲] منتشر شد، کتاب‌های دیگری نیز در بازار تخصصی متون تئاتری یافته می‌شوند که قطعاً استفاده از آن‌ها می‌تواند به پروژه‌های پژوهشی دانشجویان مقاطع کارشناسی و ارشد ما کمک شایان توجهی نماید. از جمله می‌توان به *دراماتورژی: انقلابی در تئاتر*[۳]، نوشته‌ی ماری لاکهورست اشاره کرد که در همین سال و از سوی انتشارات کمبریج در قالب مجموعه مطالعاتی راجع به تئاتر مدرن وارد بازار شد. کتاب دیگر، *فرآیند دراماتورژی* (۲۰۰۹)[۴] نام دارد که مشترکاً توسط اسکات ایرلان، آن فلچر و جولی دوبینر نوشته شده است. نویسندگان در این اثر با نگاهی

۱- به نقل شفاهی و منتشرنشده از گفتار ایشان در جلسات سمینار درس «روایت‌شناسی»، دوره دکترای تخصصی تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، بهار ۱۳۸۹.

2 Palgrave Macmillan
3 Mary Luckhurst's *Dramaturgy: A Revolution in Theatre (sep, 2008)*
4 Scott R. Irlan, Anne Fletcher and Julie Felise Dubiner: *The Process of Dramaturgy (2009)*

www.ketab.ir

تاریخی به سیر تحولات دراماتورژی اروپا و آمریکا، روند گام‌به‌گام پرورش یک نمایشنامه یا اجرا را با ذکر نمونه مثال‌های جذّاب شرح می‌دهند. شاید به یک معنا بتوان مهم‌ترین اثر از این مجموعه کتاب‌های اخیر مرتبط با دراماتورژی را کتابی از یوجین باربا به نام در *باب کارگردانی و دراماتورژی* (۲۰۰۹)[1] نامید، که شامل گفتارهایی تجربی و الگوهای دراماتورژی ارزشمندی از خود اوست. از طرفی دیگر، مایکل چِمِرز، در سالی که گذشت (۲۰۱۰)، کتاب *راهنمای عملیاتی دراماتورژی*[2] را منتشر نموده است که به‌طور خاص به تحولات نظری و تجارب عملی این مفهوم نزد هنرمندان آمریکای شمالی می‌پردازد.

چنان‌که نویسندگان کتاب هم تلویحاً اشاره می‌کنند (به‌ویژه در فصل چهارم)، دراماتورژی امروزه یک بینارشته‌ی تئاتری است؛ از یک‌سو مهارت‌های نمایشنامه‌نویسی و تحلیل‌های دراماتیک را مدّ نظر قرار می‌دهد، و از سویی دیگر، ضرایب اجرایی و الگوهای کارگردانی پروژه را در مناسبت با ضرورت‌های تولیدی و اقتصادی نهاد خصوصی یا دولتی تئاتر بررسی می‌کند. به بیانی دیگر، می‌توان گفت که محتوای این کتاب هم برای دانشجویان رشته‌ی ادبیات نمایشی مفید است و هم به‌ویژه برای هنرجویان رشته‌ی کارگردانی قابل الگوبرداری و تجربه است. فصل‌بندی‌های کلّی کتاب با محوریت پیمایش تاریخی واژه‌ی مذکور (دراماتورژی) آغاز شده و به‌تدریج ضرایب تازه‌ای از تحولات اخیر این فن را، به‌ویژه در کشورهای اروپایی، نشان می‌دهد. سهم غالب نام‌ها و نشان‌ها متعلّق به دراماتورژهای بریتانیایی است که نویسندگان خود نیز متعلّق به‌این مکتب تولیدی‌اند؛ اما در عین حال، نقل‌وقول‌های ارزشمندی از دراماتورژهای آمریکای شمالی نیز در بین بحث مطرح می‌شوند. بخش دیگری از کار نیز اختصاص به مصاحبه‌های منتشرنشده‌ای از دراماتورژهای معروف بین‌المللی دارد که از

1 Eugeino Barba: *On Directing and Dramaturgy (2009)*
2 Michael M. Chemers: *An Introductory Handbook for Dramaturgy (Theatre in Americas),2010*

www.ketab.ir

سوی خود نویسندگان برگزار شده است. از آن‌جایی که قصد اولیه‌ی آن‌ها ارائه‌ی اثری کاربردی و فارغ از مباحث نظری سنگین و احتمالاً خسته‌کننده است، به همین خاطر، لحن روان و تجربی کتاب قابل توجه می‌شود.

در انتخاب معادل‌های فارسی برای کلید واژه‌ها یا عبارات تخصصی، تا جای ممکن تلاش کرده‌ایم که به سهولت یادگیری، خوانایی و البته ماندگاری آن‌ها در ذهن توجه کنیم. جدای از اصطلاحات کلیدی درون متن که تقریباً همگی در زیرنویس ارجاع به اصل داده شده‌اند، واژه‌نامه‌ای هم در پایان کتاب تهیه شده است که می‌تواند مورد استفاده‌ی خوانندگان قرار گیرد. بخش عمده‌ای از دشواری ترجمه‌ی این متن، پیوستگی و ترکیب همزمان اصطلاحات و عناوین آثار نمایشی در قالب سه زبان انگلیسی، آلمانی و فرانسه بوده است. نویسندگان گاهی اوقات در نقل‌وقول‌های خود از افراد، به اصل کلام آن‌ها اشاره کرده و یا نام اصلی نمایشنامه‌ها را به زبان مبدأ، در پاره‌ای موارد حتّی دانمارکی، اسلاوی و غیره به‌کار برده‌اند. پیش آمده که دستور صحنه‌ها یا جلسات تمرین دراماتورژها با اجراگران با جملاتی از زبان ایتالیایی نیز توأم شده است که همگی در زیرنویس‌های مرتبط با ارجاعات مربوطه ذکر شده‌اند.

مجموعه‌ی مشکلات مذکور باعث شده است که بتوانیم ادّعا کنیم چالش در افتادن با متن حاضر و به یک معنا، حفظ انسجام مطالب و رعایت شیوایی قرائت زبان معیار (فارسی) در بدنه‌ی آن، بیشتر چیزی شبیه به یک ترجمه‌ی پژوهشی است: هر چند خالی از اشکال نیست، اما با نهایت دقّت برای رعایت اصل امانت‌داری به متن اصلی، معادل‌سازی شده و با زبان نحوی هم‌طراز با گفتار نویسندگان ترجمه شده است. امید است که تلاش حاضر، انگیزه‌ای باشد برای پژوهشگران و صاحب‌نظران این عرصه تا گامی دیگر برداشته و به مراتب سزاوارتر از آن‌چه که ما انجام داده‌ایم، عمل کنند.

تهران- بهار ۱۳۹۰

ی/ م

www.ketab.ir

مقدمه

از بسیاری جهات، این کتابی ناممکن برای نوشتن است. واژه‌های دراماتورژی و اجرا هر دو چنان حوزه‌های گسترده‌ای را در بر گرفته، چنان درک جامعی از تجربه‌ی هنری، گذشته و حال، و فهم کامل و متنوعی از فرهنگ معاصر ارائه می‌دهند که به‌نظر نوعی سبک‌سری است با علم به‌این که نمی‌توان حقّ مطلب را در قبال هر دو یا دست‌کم یکی از آن‌ها به درستی ادا کرد، حتّی اقدام به چنین کاری نمود.

از طرفی دیگر، به هر حال باید شروع کنیم. درحالی‌که ما مقیّد به طرح چشم‌اندازی عملگرا و به ناگزیر محدود هستیم، خیلی مهم است که از برخی مرزها نیز بگذریم تا بتوانیم مقدّمه‌ی جامعی از نوع نظری و عملی مفهوم دراماتورژی و دراماتورژ عرضه کنیم. هر دوی ما مشغول تدریس دراماتورژی هستیم و وقتی که راجع به آن از ما سؤال می‌شود که واژه‌ی دراماتورژی دقیقاً یعنی چه، بی‌فایده است که بگوییم این نوع سؤالات اساساً پاسخ مشخصی ندارند. پاسخی ناتمام و موقّتی، نظیر آن‌چه اذعان شد، می‌تواند سرآغاز طرح پژوهشی تازه باشد. هدف ما طرح نگاهی اجمالی به معناهای احتمالیِ معاصر دراماتورژی و دقیقاً مناسب آن عده‌ای است که برای اولین بار با این مسأله مواجه می‌شوند، و البته همه‌ی آن‌هایی که تا به حال تنها با حوزه‌ی خاصی از کاربردهای این واژه روبرو شده‌اند.

www.ketab.ir

ما در دوره‌ای از گسترش هیجان‌انگیز و جهت‌گیری‌های نامعین مفهوم دراماتورژ بریتانیا مشغول نگارش این کتاب هستیم. موج عظیمی از گرایش به نقش دراماتورژ در تئاتر انگلستان و متعاقب آن بررسی همزمان واژه‌ی مرتبط با این مفهوم، یعنی «دراماتورژی» پدید آمده است. همایش‌های بسیاری به منظور بحث در خصوص وظایف دراماتورژ و کارکردهای در حال ظهور آن برگزار شده است: در تمام این موارد. هنوز هم لازم است که وقت زیادی صرف تعاریف و مفاهیم کلّی نمود. هر چند که «نمونه‌های مطالعاتی» متعددی هم صرفاً به‌این خاطر بررسی شده‌اند که اصطلاحات و کاربرد آن‌ها را مشخص کنند. این مسأله، برای مثال، در همایش «دراماتورژی چیست؟» به همت بیرمنگام رپرتوآر تیئتر[1]، سوم ژوئن ۲۰۰۵، و نیز همایش «دراماتیکس ۰۵» که توسط لاندن اُوَال تیئتر[2] در دوازدهم دسامبر ۲۰۰۵ برگزار شد، قابل توجه بود. واژه‌ی دراماتورژی به آرامی وارد حوزه‌های دیگر شده و به هنر زنده، حرکات موزون و فراتر از آن نیز راه یافته است. بازدید دراماتورژ آلمانی، توماس فرانک[3]، از انگلستان در سال ۲۰۰۶ کمک کرد تا معلوم شود که الزامی ندارد دراماتورژها همان مورّخان تئاتر خشک و ادیبانه‌ای باشند که پیش از این بسیاری از فعّالان هنرهای تجربی و زنده آن‌ها را چنین قلمداد می‌کردند. فرانک تا آن زمان با هنرمندان انگلیسی نظیر رابین دیکان[4]، مِم موریسون[5] و لون توین[6] در تئاترش موسوم به زوفیئن زائله[7] در آلمان کار کرده بود (او اکنون کارگردان دی تئاتر[8] شهر وین است). به زحمت می‌توان چهره‌ی شاخصی را تصور کرد که چندان یادآور جی. ای. لِسینگ نباشد.

1 Birmingham Repertory Teatre
2 London Oval Theatre
3 Tomas Frank
4 Robin Deacon
5 Mem Morrison
6 Lon Twin
7 Sophiensaele
8 Die Theatre

www.ketab.ir

هرچند ایده‌ی دراماتورژی و عمل دراماتورژ به نحو گسترده‌ای در سراسر اروپا جاافتاده و پذیرفته شده است، اما هنوز مسأله‌ی تئاتر انگلستان نیست. تا همین اواخر، اکثر ادبیات انگلیسی مرتبط با این موضوع را می‌شد در مقالاتی یافت که از سوی دانشگاهیان بین‌المللی نوشته شده و یا در کتاب‌های منتشره‌ی صاحب‌نظران کانادایی و آمریکایی (برای مثال یوناس، پرول و لوپو[1] ۱۹۹۷؛ روداکوف و تامسون[2] ۲۰۰۲) پیدا کرد. این کتاب‌ها به‌طور اخص به سنت‌ها و تجربیات دراماتورژیکی کشورهای یاد شده می‌پردازند و معمولاً نیز شامل مجلّدات ویرایش‌شده‌ی مصاحبه‌ها و مقالات هستند. کتاب «*دراماتورژی چیست؟*» برت کاردولو[3] (۱۹۹۵) نیز مجلّدی مشتمل بر مقالاتی از نویسندگان مختلف است که چشم‌اندازی از فعالیت‌های دراماتورژیکی کشورهای گوناگون را عرضه می‌کند. نظری اجمالی به دیدگاه‌های بریتانیایی در «*دراماتورژی: راهنمایی برای کاربران*» عرضه شده است؛ کتابچه‌ای که به‌دنبال گردهمایی «*دراماتورژی: یک همایش جهانی*»[4] به همّت سنترال اسکول آو اسپیچ اَند دراما[5] و توتال تیناتر[6] که در تاریخ ۱۷ تا ۱۹ سپتامبر ۱۹۹۹ و در سنترال اسکول برگزار شد، منتشر شد. همایش‌نامه‌ی مذکور، مجموعه مقالاتی از سخنرانان مدعو را گرد هم آورده است. با این وجود کتاب «*دراماتورژی: انقلابی در تئاتر*» اثر ماری لاکهورست[7] (Luckhurst, 2006a) اولین کتابی بود که از نظرگاه بریتانیایی نوشته شده و به نقش دراماتورژ در انگلستان می‌پردازد. کتاب لاکهورست شرح تاریخی گسترده‌ای را در برمی‌گیرد و مفیدترین اثر از لحاظ ترسیم چارچوب‌های اصلی این موضوع است. همان‌طور که لاکهورست به‌درستی ادعا کرده، چارچوب پیشنهادی او در این کتاب، مقدمه‌ای است برای ظهور

1 Jonas, Prochl & Lupu
2 Rudakoff &Thomson
3 Bert Cardullo
4 Dramaturgy: An International Symposium
5 Central School of Speech and Drama
6Total Theatre
7 Mary Luckhurst

www.ketab.ir

آثار بعدی؛ خود او نیز البته به ضرورت گسترش بحث در خصوص این پژوهش زمینه‌ساز اذعان دارد (Luckhurst, 2006a:263).

ما بر این باور هستیم که اکنون باید این مسأله را گسترش داد تا دامنه‌ی وسیع‌تری از تجربیات را در بر گیرد. هر چند که زمینه‌های تاریخی موضوع را مد نظر قرار می‌دهیم اما تمرکز اصلی ما بر تبیین رویکردهای معاصر به دراماتورژی و عمل دراماتورژ قرن بیست‌ویکم است. قصد ما این است که به‌جای مستندسازی «جریان اصلی» تئاتر بریتانیا (اگر اصلاً بتوان از یک چنین چیزی در ارتباط با چنین پیشرفت‌های اخیر سخن گفت)، طیفی از احتمالات بالقوه را مورد بحث قرار داده و جایگاه آن‌ها را در ارتباط با مناظرات بین‌المللی همیشگی بررسی نماییم.

در خصوص تجربیات تاریخی و معاصر، لاکهورست توجه خود را عمدتاً معطوف به کار دراماتورژ با نویسندگان جدید می‌کند، امری که مشخصاً در بریتانیا بیشتر مورد تأکید است. بریتانیا سابقه‌ی درخشانی در نمایشنامه‌نویسی دارد و همواره پرورش نوشته‌های جدید عرصه‌ی روبه‌رشد و مهمی بوده است و همچنان نیز هست. از این رو، چه بسا طبیعی باشد که توجه بریتانیا به نقش دراماتورژ بیشتر معطوف به مناسبات بین دراماتورژ و نمایشنامه‌نویس، یا میان دراماتورژی و نمایشنامه باشد. با این وجود، نقش دراماتورژ در سرزمین‌های اروپایی همیشه به چیزی فراتر از فنّ نویسندگی جدید تعمیم پیدا کرده و به نحو فزاینده‌ای در بریتانیا نیز چنین است. این را هم باید در نظر داشت که در سراسر سرزمین‌های اروپایی و آمریکای شمالی، دراماتورژها مشغول کندوکاو رویکردهای جدیدی به تئاتر ایجادی، حرکات موزون و هنر اجرا هستند؛ پیشرفت‌هایی که تا حدی در تجربیات (تئاتر) بریتانیا منعکس شده است. در عین حال مهم است که وظایف مذکور را به قصد گشایش فرصت‌های جدید و البته روش‌های کاری تازه مدنظر قرار داد. از این رو ما فضای کافی برای بحث در این خصوص مهیا می‌کنیم، چه آن‌که به‌نظر می‌رسد برای محیط‌های متغیر و چارچوب‌های وسیع‌تر بسیار حائز اهمیت است.

www.ketab.ir

ما البته در مورد واژه‌ی وابسته به دراماتورژ، یعنی «دراماتورژی» که نه می‌توان آن را صرفاً به‌عنوان عملکرد دراماتورژ تلقی کرد و نه اصلاً می‌توان بدون ارجاع به دراماتورژ آن را مد نظر قرار داد هم بحث خواهیم کرد. واژه‌ی «دراماتورژی» می‌تواند کاربردهای متنوعی داشته باشد و اگرچه تمرکز ما بر تجربیات تئاتری است، اما علاقمندیم بحث دراماتورژی را به حوزه‌های دیگری نظیر حرکات موزون، هنرهای تلفیقی و رسانه‌های جدید هم تعمیم دهیم.

خاستگاه‌ها و ظرافت‌های معنایی دو واژه‌ی «دراماتورژی» و «دراماتورژ» به‌طور مفصل در فصل اول مورد بررسی قرار خواهند گرفت. اما شاید بهتر باشد که خلاصه‌ای مقدماتی همین جا ارائه شود. هر چند که دو واژه به هم مربوط هستند اما دراماتورژی مجزا از دراماتورژ است؛ درحالی‌که واژه‌ی دراماتورژی برای اشاره به «پرداخت کلّی اثر» به‌کار می‌رود، دراماتورژ وظیفه‌ی حرفه‌ای خاصی است.

علاوه بر این، دراماتورژی یک نمایشنامه یا اجرا می‌تواند به معنای «ساخت»، «پرداخت» یا «سر هم کردن» آن‌ها هم تلقّی شود. هر جا که واژه‌ی «دراماتورژی» به‌عنوان نوعی فعالیت توصیف شود – و عباراتی مثل «دراماتورژی کردن»[1] یا حتی در زبان آمریکای شمالی لین تامسون[2] اصطلاح «دراماتورژیدن»[3] (Thomson 2006:4) به‌کار رود– قطعاً چنین فعالیتی به‌طریقی مرتبط با ساخت کلی اثر است. «دراماتورژی کردن» به نحوی تلویحی، معمولاً اشاره به موضوع استراتژی‌ها و جلوه‌های ترکیبی کار دارد؛ برای نمونه، آن دسته از دانشجویانی که دوره‌های دراماتورژی غیر حرفه‌ای را می‌گذرانند گاهی ممکن است حتی درگیر تحلیل اجراها نیز بشوند. اصطلاح «دراماتورژی کردن»، «شکل دادن دراماتورژی»،[4] یا «کار دراماتورژیکی»[5] همگی به نحو ضمنی اشاره به فرآیند «در عمل محقق شدن

1Doing Dramaturgy
2Lynn Thomson
3Dramaturging
4Shaping the dramaturgy
5 Dramaturgical Work

www.ketab.ir

ساختار کلّی اثر» دارند: و البته توأم با تجزیه و تحلیل‌های فکورانه‌ای هستند که چنین روندی را حمایت می‌کنند.

واضح است که بدون دخالت ضروری دراماتورژ هم می‌توان پرداخت، تحلیل و حتی بنا کردن اجرا را تجربه کرد. بنابراین می‌توانیم راجع به واژه دراماتورژی فارغ از نقش حرفه‌ای دراماتورژ هم سخن بگوییم. اگر به چنین تمایزی قائل نباشیم باید بگوییم که آثار بدون دراماتورژ، دراماتورژی‌های ناکافی و یا حتی ناموجود دارند؛ پیداست که ادعای مضحکی خواهد بود. در واقع امکان ندارد که نمایشی کاملاً بدون دراماتورژی وجود داشته باشد، حتی اگر بتواند بدون ساختار و استراتژی‌های ترکیبی موجود باشد.

از طرفی دیگر، دراماتورژ حرفه‌ای در فهم دراماتورژی تخصص داشته و قادر است مهارت‌های تحلیلی و پردازشگری خود را برای کمک به همه‌ی جنبه‌های روند تولید تئاتری به‌کار بندد. این نقش سنّت خاص خود، تاریخچه‌ی خود و راهبردهای مشخص خود را داراست، همچنان‌که البته مناقشات مرسوم و روند تکامل خاص خود را نیز دارد. به‌رغم اهمیت تخصص دراماتورژ، توجه به واژه‌ی دراماتورژی به موازات توجه به‌این حرفه مطرح می‌شود و منطقی است که به هر دو واژه در یک مجلّد پرداخته شود؛ هر چند که سعی بر آن است تا از این مسأله‌ی بغرنج که‌ایا دراماتورژی به اعتبار دراماتورژ بر قرار است یا باید واقعاً به اعتبار حضور او برقرار باشد، پرهیز نماییم.

دراماتورژی

اگر بخواهیم راجع به نقش دراماتورژ در بخش دوم صحبت کنیم باید نخست مشخص کنیم که کلمه‌ی دراماتورژی، که حوزه‌ی تخصص دراماتورژ محسوب می‌شود، دقیقاً به چه معنایی است.

اساساً ما این کلمه را برای توصیف پرداخت یک اثر به‌کار می‌بریم، چه در قالب یک متن خوانده شود و چه آن‌که در اجرا دیده شود. هر چند که دراماتورژی واژه‌ای برای اشاره به خود «پرداخت» است اما برای بحث

www.ketab.ir

دربارهٔ «پرداخت» هم به‌کار می‌رود. به بیانی دیگر، وقتی درگیر دراماتورژی کردن هستیم، در واقع به دنبال پرداخت یا دراماتورژی یک اثریم.

با این حال، شاید مهم باشد که مشخص کنیم برداشت سیّال و پویا از کلمهٔ «پرداخت» در حوزهٔ مباحث اجرا دقیقاً به چه معناست: به‌جای آن‌که تقلا کنیم تا معنایی را، یک‌بار و برای همیشه به اثری القا کنیم، دراماتورژی بیشتر تمایل دارد تا تلویحاً به معنای مشاهدهٔ نمایشنامه در اجرا تلقی شود؛ یعنی تمام بافت‌های رخداد اجرایی، یا در اصل، ساختاربندی اثر هنری در همه ابعاد و عناصرش (کلمات، تصاویر، صداها، و غیره). همچنین باید توجه داشت که تئاتر پدیده‌ای زنده و همواره در حال شدن است، و در طی تمرین یا اجرا مدام آماده‌ی به هم ریختن است. اگر دراماتورژ بخواهد نقشه‌ای طرح کند، چه بسا که همیشه در ارتباطی نمونه‌وار و عملی با قلمرو رخداد اجرایی باشد. بنابراین برای هر عمل دراماتورژیکی، وجهی پویا، بافت‌گونه و در واقع بُعدی سیاسی وجود دارد که در فهم اثر دخیل است.

این تنش میان ثبات مفهومی و سیالیت اجرا با ارجاع به شیوه‌های به‌کارگیری واژه‌ی «دراماتورژی» در بافت‌های دیگر مرتفع می‌شود. برای نمونه اِروینگ گافمن[1] (Goffman, 1959) این واژه را برای بحث در خصوص رفتارهای اجتماعی به کار برده است؛ نقشی که ما در برقراری ارتباط با دیگران و ارائه‌ی خود در حضور «تماشاگر»ی که ما را در بر گرفته است، ایفا می‌کنیم. گافمن می‌گوید که‌این مواجهه می‌تواند به مثابه‌ی متنی نمایشی تلقّی شود که نه تنها حاوی کلمات است بلکه همچنین ژست‌ها و اعمال ما را نیز شامل می‌شود. در این‌جا نیز، همچون دیگر متون نمایشی، تعاملات اجتماعی ما عنصری از ساختار، تمرین و تکرار را شامل می‌شود که به نحوه‌ی شناخت و ارجاعات ما به یک نظم و سامانه‌ی

1 Erving Goffman

www.ketab.ir

اجتماعی یاری می‌رساند. با این حال ما آن‌ها را به‌عنوان لحظاتی ناب از نوعی مواجهه تجربه نموده و به مالکیت خود در می‌آوریم. نظریه‌های گافمن در زمینه‌های اجتماعی متنوعی اعم از نحوه‌ی کاربرد آن‌ها از سوی خود وی برای تیمارستان‌ها و زندان‌ها و مباحث به روزتری نظیر چت‌روم‌های اینترنتی، مورد استفاده قرار می‌گیرند. (برای مثال، Sannicolas 1997).

«دراماتورژی» را نباید تنها برای گفت‌وگوها به کار برد. معماران این واژه را در مورد سازه‌های چندکاره و نیز سازه‌هایی که «با حوادث کامل می‌شوند» به‌کار برده‌اند (Fretton, 1999: 15). آن‌طور که معمار برجسته برنارد شومی[1] بیان می‌کند، معماری «به صورت آمیزه‌ای از فضاها، رخدادها و جنبش‌ها جلوه می‌کند... تجربه‌ی ما به تجربه‌ی حوادثی بدل می‌شود که از خلال معماری شکل گرفته و ترسیم شده است» (Tschumi, 2000:176). بنابراین در نظر شومی، به لحاظ مفهومی، فضای «آرمانی» در ارتباطی پویا با فضای زیسته، موجودیت می‌یابد. هرچند شومی واژه‌ی «دراماتورژی» را به‌کار نمی‌برد (با وجود این‌که از دیگر اصطلاحات مرتبط با اجرا بهره می‌گیرد)، اما به‌وضوح معماری را به مثابه‌ی عملی دراماتورژیکی مدّ نظر قرار می‌دهد که در آن آرایش آگاهانه‌ی ساختار پدید می‌آید تا محرّک یا عامل بالقوه‌ی رخدادهای زنده شود. نیک کِی[2] عقیده دارد که «شومی برای یک معماری... همواره به *اجرا در آمدن* را ارمغان آورده است» ایتالیک در متن اصلی (Kaye, 2000:52). می‌توان این‌گونه بیان داشت که اگر شومی به اجرای معماری توجه می‌کند، دراماتورژ تئاتر، معماریِ اجرا را مد نظر قرار می‌دهد.

اگرچه به‌نظر ما اصطلاحات «تحلیل اجرا» و «دراماتورژی» کم و بیش قابل جایگزینی با یکدیگرند، اما شاید اصطلاح اول با ریشه‌ی تحلیل، که

1 Bernard Tschumi
2 Nick Kaye

www.ketab.ir

متناظر با واژه‌ی «گره زدن»[1] یونانی است، تلویحاً به معنای واگشایی تاروپودهای تازه‌ای در یک اثر باشد؛ درحالی‌که دومی - که دقیقاً متناظر با مفهوم «پرداختن» یا کنار هم گذاشتن اجزا و عناصر است - به تلاشی برای نمایش اجزا در ارتباط با یکدیگر دلالت دارد.

مقاله‌ی راهگشای اِلینور فوخس[2] با عنوان «ملاقات ای.اِف. از سیاره‌ای کوچک: چند سؤال برای پرسش از یک نمایشنامه» (Fuchs, 2004) به ما یاری می‌دهد تا یک اثر اجرایی را به مثابه‌ی یک کلّ، همچون جهانی زنده با قواعد خاص خود، مد نظر قرار دهیم. این مقاله، الگویی بحث‌برانگیز برای رویکرد دراماتورژیکی ارائه می‌دهد. «جعبه ابزار» دراماتورژ برای بحث راجع به دراماتورژی اغلب پیشنهاداتی را در خصوص نحوه‌ی خلاصه کردن و فشرده‌سازی ساختارهای کلّی مطرح می‌نماید. تصور فوخس از کار تئاتری در حکم سیاره‌ای مستقل، یکی از شاعرانه‌ترین نمونه‌هاست. دراماتورژ کیت واگنر[3] در تئاتر بتی نانسن[4] کپنهاگ می‌گوید که وی معمولاً سؤالاتی کلّی از یک اثر در حال شکل‌گیری می‌پرسد؛ سؤالاتی از این دست که «جذابیّت آن در چیست؟ پویایی صحنه در چیست؟ اجزای آن کدام‌اند؟... چند «کارت‌پستال» در آن وجود دارد؟ من آن‌ها را کارت‌پستال می‌نامم... مقصودم فقط جلوه‌های دیداری تأثیرگذار است» (Wagner, 2005:14). نمونه روش‌های بی‌شمار دیگری هم وجود دارند که دراماتورژ در آن‌ها، مثلاً چنان‌که آن کاتانئو[5] می‌گوید، به‌عنوان «شخصی است که کلیّت (اثر) را در ذهن بر پا می‌کند» (Cattaneo, 1997:6).

همان‌طور که تئاتر و اجرا در طول تاریخ تغییر یافته است، دراماتورژی نیز تغییر کرده است. برای بخش قابل توجهی از تاریخ تئاتر و درام، تئاتر با نمایشنامه و دراماتورژی اغلب بر طبق ساختارهای نمایشی تعریف شده

1 to unloose
2 Elinor Fuchs
3 Kitte Wagner
4 Betty Nansen Theatre
5 Anne Cattaneo

www.ketab.ir

است. همان‌طور که پیتر زوندی[1] در کتاب «*تئوری درام مدرن*» نشان می‌دهد، تغییر جهت در نحوه‌ی اندیشیدن به اجرا زمانی رخ داده است که تغییراتی در روند نمایشنامه‌نویسی به وقوع پیوست. در حقیقت باید گفت که متون نمایشی اغلب کامل‌ترین مستندات اجرایی ما به شمار می‌روند. با این حال همواره باید از محدودیت‌های مرتبط با پرداختن به متون ادبی آگاه باشیم چرا که نمی‌توانیم صرفاً به کلمات برای توصیف یا پیش‌بینی دراماتورژی یک رخداد تئاتری اعتماد کنیم. برای مثال پاتریس پاوی (Pavis. 2003: 21-3) یادآور می‌شود که در روند تحلیل اجرا نمی‌توان فرض را بر این گرفت که نمایشنامه رابطه‌ای عِلّی با اجرا دارد؛ بلکه اجرا باید به‌عنوان وقوعی مستقل در نظر گرفته شود که نمی‌توان آن را به منزله‌ی نوعی تحقّق نیّت مولّف (کارگردان) تعبیر کرد. بنابراین دراماتورژی متن نمایشی نسبتاً متفاوت از دراماتورژی نمایش در حال اجراست که همواره در زمان و مکان واقع می‌شود. این تنها نمایشنامه‌نویسان نیستند که بر دراماتورژی کار تأثیر می‌گذارند بلکه تمامی عوامل دست‌اندرکار تولید تئاتر و اجرا که کارشان محرّک یا عامل پیدایش استراتژی‌های پرداخت جدیدی است، در این دراماتورژی‌های متغیر و متنوع سهیم‌اند.

چرا دراماتورژی‌ها تغییر می‌کنند؟ به‌عنوان یک پاسخ کوتاه می‌توان گفت که نحوه‌ی نگرش و تعبیر ما از جهان تغییر کرده و دریافت‌هایی که قبلاً از جهان داشتیم به چالش گرفته شده یا رشد پیدا می‌کنند. اگر بتوان هر اثر اجرایی را همچون «سیّاره‌ای» برای خودش در نظر گرفت، طبیعی است که بخواهیم برای تلقّی آن به‌منزله‌ی تجسّمی از یک سیاره‌ی واقعی که در آن سکونت داریم، همان‌طور که فوخس می‌گوید، کمی محتاط باشیم؛ به هر حال شکّی نیست که‌این طرز تلقّی، بینشی از یک جهان ممکن دیگر یا در اصل، نحوه‌ی دیگری از تجربه‌ی بازبینی در اختیارمان قرار می‌دهد. وقتی‌که به «سیاره‌ی» خودمان بازگردیم، ممکن است از ابعادی سر در آوریم که پیش

1 Peter Szondi

www.ketab.ir

از این متوجه‌شان نبودیم، و یا این‌که صرفاً متوجه تفاوت میان جهان سکونت ما و جهان اجرا شویم. بنابراین ما بر این عقیده‌ایم که تکامل دراماتورژی‌های جدید همواره امری سیاسی است؛ به‌این معنا که محرکی می‌شوند تا ما با چشمانی تازه به واقعیت نگاه کنیم.

دراماتورژ

نقش دراماتورژ، به‌عنوان ایده‌ای در مقابل دراماتورژی، ریشه در تجربه‌ی تئاتری سرزمین‌های اروپایی و به‌خصوص آلمان دارد. تا قبل از این‌که واژه‌ی مذکور به بریتانیا برسد، سابقه‌ای طولانی را به‌دنبال داشته است؛ از تحولاتش در آلمان به‌عنوان یک وظیفه‌ی عمدتاً ادبی و انتقادی، آن‌طور که توسط لسینگ مطرح شد گرفته، تا توجه عملی‌تر به آن به‌عنوان «دراماتورژ تولید» که برشت و دیگران مشوق آن بودند. دراماتورژهای سراسر اروپا، هر چند که در سطح گستره‌ای از فعالیت‌های تئاتری و اشکال متفاوت اجرا به کار گماشته شده‌اند، هنوز هم در خصوص حرفه‌ی تخصصی خود و یا وظایف احتمالی‌شان در تئاتر بحث و اختلاف‌نظر بسیاری دارند.

بنابراین اگرچه‌ایده‌ی دراماتورژ برای همه‌ی آن‌هایی که در سرزمین‌های اروپایی درگیرش هستند چیز چندان ناآشنایی نیست، اما به‌این معنا هم نیست که در خصوص وظایف دراماتورژ اروپایی توافق کاملی وجود داشته باشد. اتفاقاً برعکس، دقیقاً همین واقعیت که وظایف دراماتورژ کاملاً مشخص است، فضایی در اختیار بسیاری از دراماتورژها قرار می‌دهد تا به شیوه‌های متفاوتی در زمینه‌های مختلف تئاتر و اجرا فعالیت کنند.

وظیفه‌ی مرسوم و متداول دراماتورژ آلمانی معمولاً در حوزه‌ی ساختار مدیریتیِ تئاترهای دولتی تعریف می‌شود. این‌جا سَردراماتورژ[1] با کارگردان هنری همکاری می‌کند تا برای رپرتوآر برنامه‌ریزی کنند. مسئولیتی که شامل تحقیق در خصوص نمایشنامه‌های جدید شده (یعنی به‌جای نویسنده‌پروری، به شناسایی کارهای مناسب برای اجرا می‌پردازد) و نمونه

1 *Chefdramaturg*

www.ketab.ir

آثار معتبر را انتخاب می‌کند. در عین حال، واحد دراماتورژیکی (عده‌ی دراماتورژها بسته به وسعت و بودجه‌ی تئاتر فرق می‌کند) می‌تواند مسئول جنبه‌هایی از انتخاب بازیگر، تهیه‌ی مواد اولیه‌ی برنامه‌های نگارشی و ارتباط با واحد بازاریابی نیز باشد. یک «دراماتورژ تولید» ممکن است برای تولیدات خاصی به کار گمارده شود، یا در حین تمرینات با کارگردان همکاری کند، و چه بسا توصیه‌هایی هم در خصوص تغییر متن ارائه دهد، یا تحقیق کند و اطلاعاتی راجع به پس‌زمینه‌ی کار به‌دست آورد و گاه نیز نظراتی برای بهبود کار و یا مواردی از این دست ارائه دهد. این نوع دخالت عملی، پیشرفتی متأخر است که با کارهای پیسکاتور و برشت شکل گرفت و نهایتاً در دهه‌ی ۷۰ میلادی کاملاً تثبیت شد.

با این حال، چنین توصیفی نه عمل دراماتورژ تئاتر آلمان را کم‌ارزش جلوه می‌دهد و نه کار دراماتورژهای سایر کشورهای اروپایی را. دراماتورژها در مقام مدیران هنری و مشاوران خلاق پروژه‌های تجربی و حرکات موزون فعالیت می‌کنند؛ این در حالی است که پرورش نوشته‌های جدید، که البته همیشه هم دغدغه‌ی اصلی دراماتورژ آلمانی نیست، موضوع بحث پروژه‌های مختلف و برنامه‌های گوناگون هم در تئاتر سرزمین‌های اروپایی و هم در سطوح تحصیلات تکمیلی است.

نقش دراماتورژ در تحول فن نویسندگی جدید بیش از همه در آمریکای شمالی پایه‌گذاری شد؛ هر چند که شاید به همین دلیل، گسترده‌ترین بحث‌ها در این خصوص هم در آمریکا مطرح شد. مثل بریتانیا، در آمریکای شمالی هم بعد از آن‌که تئاترهای سوبسیدی در دهه‌ی ۱۹۶۰ کم‌کم جای خود را باز کردند، دراماتورژها هم به‌تدریج ظاهر شدند. در ابتدا دراماتورژ به‌عنوان بخشی از الگوی اروپایی تئاترهای دولتی تلقی می‌شد و هیچ سنّت معتبر مشخصاً آمریکایی وجود نداشت. با این حال، نخستین مدیران ادبی در تئاتر آمریکا، البته با الگوبرداری از بریتانیایی‌ها، قبل از این

www.ketab.ir

تاریخ ظهور کرده بودند و زِلناک[1] معتقد است که در اوایل قرن بیستم، نمایشنامه‌نویسانی مثل گروه پرو وینس تاون پلی یرز[2] معمولاً در مقام یک دراماتورژ همکاری می‌کردند؛ سنّتی که بعدها با الگوی دراماتورژهای ییل[3] به‌عنوان «منتقدان داخلی» (کمپانی تئاتر) عوض شد (Zelenak, 2003:105). بِن کامرون[4] پرورش‌یافته‌ی مکتب ییل از کمپانی تیاتر کِمیونیکیشن گروپ[5]، تصدیق می‌کند که برداشت‌های اولیه از این مفهوم بسیار «دردسرساز» بودند، چون مخرق نوعی نگرش نسبتاً خودبزرگ‌بینانه به دراماتورژ در مقام یک «منتقد» یا «وجدان تئاتر» بودند؛ لحنی که او اکنون به‌خاطرش تأسف می‌خورد (Fridman, 2002:4).

به دلیل همین اهمیت نقش دراماتورژ در تئاتر اروپایی است که الگوی آلمانیِ دراماتورژ در تئاتر آمریکا بهتر از بریتانیا رواج یافت؛ و به همین خاطر است که دراماتورژ آمریکا به‌جای آن‌که صرفاً بر روی نوشتار جدید تمرکز کند گاهی حتی با کل پِرتوآر همکاری می‌نماید. با این وجود، دراماتورژ آمریکایی، در اغلب موارد، همچنان از نزدیک با تحولات نویسندگی جدید در تماس است؛ بخشی از آن به‌خاطر میراث سابق مدیریت ادبی است و بخشی دیگر هم به‌خاطر استخدام دراماتورژهای برجسته‌ای است که در مرکز تئاتری یوجین اُنیل و با تأکید بر پرورش کارهای جدید آمریکای شمالی شکل گرفت.

دراماتورژی، پس از راه‌اندازی مدرسه‌ی دراماتورژی ییل[6] در سال ۱۹۷۷، اعتبار ویژه‌ای پیدا کرد و به‌سرعت تبدیل به رشته‌ی معتبری در دوره‌ی تحصیلات تکمیلی آمریکا شد. اکنون که برتون هال دانشگاه لیدز[7] بریتانیا دارد بسته می‌شود، فقط کالج دانشگاهی کوین مارگارت[8] اِدینبورگ

1 Zelenak
2 Provincetown Players
3 Yale
4 Ben Cameron
5 Theatre Communication Group
6 -Yale School Dramaturgy
7 -Leeds University Bretton Hall
8 -Queen Margaret University College

www.ketab.ir

است که یک دوره‌ی کارشناسی سه ساله برای گرفتن تخصص دراماتورژی ارائه می‌دهد؛ در همین حال، دانشگاه کِنت[1] دوره‌ی چهار ساله‌ی کارشناسی ارشد را برگزار می‌کند. برنامه‌های آموزشیِ مقطع تحصیلی ارشد، امروزه در برخی از دانشگاه‌ها مثل کِنت، گلاسکو، ناتینگهام، بیرمنگام، سنترال اِسکول، گُلداسمیت کالج، لندن و کوییِنز کالج و بِلفاست ارائه می‌شوند. جالب توجه است که هیچ یک از این‌ها به قبل از دهه‌ی ۱۹۹۰ برنمی‌گردد. ارائه‌ی واحدهای درسیِ دراماتورژی در قالب دوره‌های کارشناسی و کارشناسی‌ارشد به‌تدریج در دانشگاه‌های بریتانیا رایج شده، و برخی از دانشگاه‌ها هم اجازه می‌دهند تا دراماتورژی به‌عنوان پروژه‌ی نهایی دانشجویان انتخاب شود و یا حتی اجازه می‌دهند که به‌عنوان یکی از برنامه‌های دوره‌ی ارشد و با تمرکز بر «متن» یا «نمایشنامه‌نویسی» مورد مطالعه علمی قرار گیرد.

با آن‌که نقش دراماتورژ بریتانیا تقریباً همزمان با ظهور دراماتورژ آمریکایی و با تأسیس تئاترهای سوبسیدی دولتی نمایان شد، تقریباً قریب به چهل سال طول کشید تا عده‌ی دراماتورژهای بریتانیایی به رقم قابل توجهی برسد و موضوع بحث‌های دامنه‌داری شود. هر چند که نقش کِنت تینان[2] در تئاتر ملّی الگوی عینی بسیار خوبی برای دهه‌ی ۱۹۶۰ ارائه می‌کرد و از همین تاریخ به بعد هم تدریجاً بر عده‌ی دراماتورژهای برجسته، اغلب موسوم به «مدیران ادبیِ» تئاتر افزوده شد، اما فقط در همین یک دهه‌ی اخیر است که شاهد رشد فزاینده‌ی تخصصی شدنِ این حرفه هستیم؛ به نحوی که فقط در پنج سال اول هزاره‌ی جدید تعداد دراماتورژها دو برابر شده است (Luckhurst, 2006a:200). بحث در مورد دامنه و تنوع این شغل، موضوعی به مراتب متأخرتر است. با آن‌که جنبه‌هایی از ساختار تئاتر بریتانیا و محدودیت‌های سرمایه‌گذاری احتمالاً مانع از توسعه‌ی ایده‌ی دراماتورژ

1 -Kent University
2 -Kenneth Tynan

www.ketab.ir

در سال‌های اولیه‌ی ظهورش شدند، باید دید در این یک دهه‌ی اخیر چه تغییر مهمی رخ داده؟ و چرا حالا علاقه‌ای به آن نشان داده شده است؟

چرا اکنون؟

در آغاز دهه‌ی ۱۹۹۰، به‌نظر می‌رسید که نوشتار جدید در بریتانیا به شدّت افت کرده است. تولید کارهای جدید تا حد هفت درصد آثار نیمه‌ی دوم دهه‌ی هشتاد میلادی تنزّل پیدا کرد؛ مخاطبان بیشتر ترجیح می‌دادند تولیدات کلاسیک، اقتباسی و موزیکال ببینند؛ بخشی از آن هم البته به‌خاطر قطع مشوق‌های مالی دولت مارگارت تاچر بود. با این همه، از سال ۱۹۹۲ به بعد، به‌نظر می‌آید که نوشتار جدید هم به لحاظ کیفیت و هم از لحاظ محبوبیّت، دوباره خیز برداشته است. دیوید اِدگار[1] دلایل زیادی در این خصوص مطرح می‌کند: اجرای دو کار از نویسندگان آمریکایی، *فرشتگان در آمریکا* اثر تونی کوشنر[2] و *الِنای* دیوید مَمِت[3] در سال ۱۹۹۲؛ ادامه‌ی موفقیت‌های نویسندگانی مثل دیوید هِیر[4] و کاریل چرچیل[5] در بریتانیا؛ افزایش تحرّک خودیاری میان نویسندگان از جمله تأسیس اتحادیه‌ی نویسندگان؛ تمایلی که از سوی اِستفن دالدری[6] (در تئاتر رویال کورت) برای کارگردانیِ نوشته‌های جدید نشان داده شد؛ «تحریم مجازیِ تک‌نمایشنامه‌ها» از سوی تلویزیون؛ و کشف «یک سوژه‌ی جدید» از سوی نویسندگان، آن هم در اوج بحران مردسالاری (Edgar, 1992:26-8).

هر چند که ادگار بودجه‌ی هنری دولت در دهه‌ی ۱۹۹۰ را (کم‌وبیش با تردید) مد نظر قرار می‌دهد، اما چندان هم موافق نیست که سرمایه‌های دولتی تأثیر مستقیمی در تشویق یا تداوم این احیای مجدد داشته باشند. البته نسبت بودجه و توسعه در جهت حصول به کیفیت ناب یک کار جدید

---

1 David Edgar
2 -Tony Kushner's Angels in America
3 -David Mamet's Olenna
4 -David Hare
5 -Caryl Chuchill
6 -Stephen Daldry

www.ketab.ir

همواره مسأله‌ای سؤال‌برانگیز و متناقض است. جف تینر[1] که بعدها کارگردان تئاتر مید[2] در ولز شد، در سال ۱۹۹۹ به نحو اغراق‌آمیزی می‌نویسد که «اگر می‌شد الگوی آمریکایی پرورش نمایشنامه‌هایی که تولید اصیلی نداشتند را بیشتر در اختیار گرفت، که آن هم عمدتاً به‌خاطر کاهش بودجه و افزایش بورژوایی کردن «تئاتر نیو لیبور»[3] ما بود...» (Teare, 1999:5) قطعاً حرفه‌ی دراماتورژ خیلی زودتر از این‌ها می‌توانست در بریتانیا ظهور کند. تیئر برای خصومت با شورای هنر ولز که پروژه‌ی «ابتکار نوشتار جدید[4]» آن‌ها به نحو تأثیرگذاری موجب بسته شدن تئاتر مید ولز در سال ۲۰۰۰ شد، دلیل خوبی در اختیار داشت. با این حال، هر چند که می‌توان حجم و طرز پرداخت نوشته‌های جدیدی را که با کمک بودجه‌های دولتی صورت گرفته، نقد کرد اما واقعیت این است که آن‌ها به نحو فزاینده‌ای تبدیل به اولویت اول سرمایه‌گذاری شورای عالی هنر انگلستان در دهه‌ی ۱۹۹۰ شدند. به‌ویژه پس از رشد فرصت‌های سرمایه‌گذاری و آغاز بخت‌آزمایی ملّی[5] در اواسط دهه ۱۹۹۰، این محرک به هزاره‌ی جدید هم راه یافت با این تفاوت که دغدغه‌ی «نوشتار جدید» به «کار جدید» تغییر پیدا کرد. در سال ۲۰۰۰، شورای عالی هنر انگلستان هزینه‌ی اجرای طرحی موسوم به «بویدن رپورت»[6] را تقبل نمود که مقرر می‌کرد برای احیای تئاتر انگلستان حتماً باید سرمایه‌گذاری ویژه‌ای روی کارهای جدید صورت پذیرد. شورای هنری مذکور واکنش خود را با راه‌اندازی پروژه‌ای دیگر موسوم به «نِکست اِستیج»[7] نشان داد که تأیید می‌کرد: «تولید کارهای جدید نه تنها پرورش نسلی از صداهای جدید را حمایت می‌کند بلکه با ایجاد شغل‌های بیشتر و دست‌یابی به مخاطبانی تازه‌تر به صنعت مذکور رونق می‌دهد» (Arts Council England 2000:8) و نویدبخش خیلی چیزهای

---

1 Jeff Teare
2 -Made
3 -New Labour
4 -New Writing Initiative
5 National Lottery
6 -Boyden Report
7 -Next Stage

www.ketab.ir

دیگر، مثلاً نوشتار جدید، کار جدید، کارگاه‌ها و دپارتمان‌های ادبی جدید است.

لاتاری «رونق نقدینگی» ممکن است حالا دیگر رو به زوال باشد. در سال ۲۰۰۷ اعلام شد که شورای عالی هنر با ۳۵٪ کاهش بودجه در سال آینده روبرو خواهد شد، که بخشی از آن به‌خاطر بازی‌های المپیک است و البته به‌این خاطر هم هست که فروش بلیط‌های بخت‌آزمایی بسیار کاهش پیدا کرده است (نگاه کنید به Gardner 2007a). با این حال، رشد فزاینده‌ی نمایشنامه‌نویسی جدید بریتانیا در دهه‌ی ۱۹۹۰ و نیز حرفه‌ای شدنِ شغل مدیریت ادبی که همزمان با آن و شاید هم به دنبال آن رونق یافت، نقش بسیار برجسته‌ای در اوج‌گیری گرایش به‌سوی دراماتورژ ایفا کرد. در واقع، لاکهورست می‌نویسد که «هیچ شکی نمی‌توان داشت که رشد رسمیِ جایگاه مدیران ادبی و دراماتورژها از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی اساساً ناشی از تقاضای بازار برای نمایشنامه‌های جدید است» (Luckhurst, 2006a:202). لاکهورست در این‌جا دو واژه را به هم ربط می‌دهد: «مدیر ادبی» و «دراماتورژ». با این وجود، ما معتقدیم که گرایش به نقش دراماتورژ، نقشی که بالقوه متمایز از وظایف «مدیر ادبی» است، تحت تأثیر بی‌شمار مؤلفه‌های دیگری علاوه بر تأکید و اصرار بر نوشتار جدید قرار دارد. این مؤلفه‌ها هر چند که احتمالاً چندان هم غالب نیستند، تمایل به تقویت و در عین حال، آشفته‌سازیِ بحث‌های جاری در خصوص واژه‌ی مذکور دارند.

در سال‌های اخیر، عده‌ی بسیاری از تجربه‌گرایان بریتانیایی هنر زنده و کمپانی‌های تئاتر تجربی و ایجادی[1] با دراماتورژها کار کرده‌اند و با این که

---

۱ – Devising Theatre : تئاتر ایجادی، گونه‌ای متأخر از تجربیات اجرایی است که با مشارکت فعّال و بداهه‌پردازانه‌ی بازیگران، دراماتورژ و کارگردان در حین جلسات تمرین خلق و ابداع می‌شود. فرق آن با بداهه‌سازی این است که آن‌چه نهایتاً به اجرا درمی‌آید کاملاً منسجم، شکل‌یافته و از قبل تثبیت شده است اما اساساً برآمده از یک روند خلق جمعی و مشارکت گروهیِ عوامل اجرایی در بازخوانی و روی صحنه‌آوریِ متون نمایشی است. آگوستو بوآل در کارگاه‌های اجرایی خود از این روش به شدت بهره می‌برد.(مترجمان)

www.ketab.ir

شروع به کار با آن‌ها نموده‌اند: برای مثال کمپانی‌های لون توئین، رابین دیکان، مِم موریسون[1] (همگی با توماس فرانک، لون توئین و نیز با دیوید ویلیامز[2]، تئاتر ونسان دنس[3] (با روث بن-تویم[4])، کامپلیسیت[5] (با استیون کانی[6]) نورثرن اِستیج[7] (با دوشکا رادوساولیئویچ[8])، پریمیتیو ساینس/ فیک پروداکشن[9] (با فِروکه فرانتز[10]). هنوز هم برخی‌ها در جایگاهی هم‌تراز با یکدیگر کار می‌کنند. گاهی به‌عنوان جزء مکمل یک گروه خلاق (مثلاً لوییس ماری[11] با کمپانی شانت[12])، گاهی به‌عنوان یک ناظر بیرونی (مثلاً دورندا هولتون[13] با تئاتر آلیبی[14])، گاهی اوقات دیگر هم به‌عنوان تلفیقی از نقش تهیه‌کننده و مشاور خلاق (مثلاً نیک سوییتینگ[15] با ایمپرآبل تئاتر[16]).

دلایل احتمالی متعددی برای این منظور وجود دارد. از یک‌طرف، کمپانی‌ها به‌خوبی روزافزونی اروپایی تمام شده‌اند که بخش قابل توجهی از سرمایه‌ها و اعتبارشان را با کمک جشنواره‌ها و تئاترهای اروپایی به‌دست می‌آورند. این نوع توجه به روش‌های اروپایی. کمپانی‌های مذکور را در تماس با دراماتورژ – به‌مثابه‌ی مدیر هنری قرار داده است؛ افرادی نظیر توماس فرانک، بتینا ماروخ[17]، ماتیاس لیلینتال[18] و دیگران. در همین حال، ما شاهد گرایش فزاینده به نقش تهیه‌کننده‌ی خلاق در بریتانیا هستیم که تا حدی نیز هم‌پوشانی‌های واضحی با دراماتورژهای سرزمین‌های اروپایی دارد (این موضوع به تفصیل در فصل چهارم بحث می‌شود) در برخی موارد،

---

1 Lone Twin, Robert Denson, Mem Morison
2 David Williams
3 Vincent Dance Theatre
4 Ruth Ben-Tovim
5 Complicite
6 Steven Canny
7 Northern Stage
8- Duska Radosvlievic
9 Primitive Science/ Fake Production
10 Frauke Franz
11 Louise Mary
12 Shunt
13 Dorinda Hulton
14 Theatre Alibi
15 Nick Sweeting
16 Improbable Theatre
17 Bettina Masuch
18 Mathias Lilienthal

www.ketab.ir

شخصی که در مقام تهیه‌کننده‌ی خلاق کار می‌کند را هم می‌توان، از جهتی دیگر، به‌عنوان دراماتورژ توصیف کرد.

این پیشرفت‌ها ارتباط چندانی با علاقه به نوشته‌های جدید ندارند بلکه برعکس نقش دراماتورژ را به‌عنوان یک تهیه‌کننده، مشاور خلاق و/ یا فردی که مهارت‌های متنی و پرداخت خاصی را مورد استفاده قرار می‌دهد، برجسته می‌سازد؛ البته نه در مقام «مولف» یا الزاماً حتی این که هیچ بخشی از کار را بنویسد. هر چند که از قلم انداختنِ معنای واژگان «دراماتورژ» و «مدیر ادبی» در روش بریتانیایی امری متداول است، جای کمی تعجب است که وقتی چنین فهم متفاوتی از نقش دراماتورژ وارد نمایشنامه می‌شود، ابهام و سردرگمی خاصی پدید می‌آید. با این حال، گسترش ظرفیت و دامنه‌ی واقعی کارهایی که به‌عهده‌ی دراماتورژ بریتانیایی گذاشته می‌شود، بسیار حائز اهمیت است؛ و در اصل، حاکی از نحوه‌ای است که در آن تجربه‌ی بریتانیا تبدیل به بخشی از یک میل فزاینده به «دراماتورژی‌های جدید» در سرتاسر اروپا و آمریکای شمالی قلمداد می‌گردد.

امید ما این است که کتاب حاضر کمک کند تا بتوان میان رویکردهای مختلف به نقش دراماتورژ تفاوت قائل شد، بی‌آن‌که بخواهد بگوید هیچ رویکرد خاصی را به بهای کنار گذاشتن دیگران، الزاماً باید اختیار کرد. برخی از دراماتورژها همچنان به نمایشنامه‌نویسان کمک می‌کنند و شکی نیست که بحث در این خصوص تا زمانی‌که مسأله به بهترین شکل فهمیده شود، ادامه خواهد یافت. سایر دراماتورژها هم در سنّت‌های اجرایی متفاوتی با وظایفی متفاوت کار می‌کنند. به‌رغم سردرگمی‌های موجود، هیچ دلیلی وجود ندارد که بگوییم چرا گزینه‌های متعددی نمی‌توانند همزمان وجود داشته باشند؛ چه بسا از همین روست که نقش دراماتورژ دستخوش دگرگونی پویا و سرزنده‌ای است.

www.ketab.ir

ساختار کتاب

چنان که قبلاً نیز اشاره شد دو بخش اصلی این کتاب به ترتیب به دراماتورژی و دراماتورژ می‌پردازد. ما با بحث پیرامون دراماتورژی آغاز خواهیم کرد چراکه درک این مفهوم برای فهم وظیفه‌ی دراماتورژ و حوزه‌ی تخصص او الزامی است.

فصل اول با کاوش در برداشتهای گوناگون از واژه دراماتورژی شروع می‌شود که غالباً از سوی نظریه‌پردازان مورد توجه واقع شده است. درحالی‌که پوئتیک ارسطو را باید احتمالاً نخستین نمونه از نوشتاری دراماتورژیکی دانست که توسط اروپاییان عرضه شده، اما این «لسینگ» است که در اواسط قرن هیجدهم مسؤول الحاق واژه‌ی مذکور به تجربه‌ی انتقادی معینی (شناخت دراماتورژی یک نمایشنامه) لقب می‌گیرد. از زمان لسینگ به بعد سایر نظریه‌پردازان تنها به بازتعریف و وضوح بیشتر این واژه کمک کرده‌اند. می‌توان از این بین مثلاً به «یوجینو باربا» اشاره کرد که دراماتورژی را نوعی «درهم‌بافتگی عناصر مختلف اجرا» تلقی می‌کرد (Barba,1985) و یا «پاتریس پاوی» که اعتقاد داشت «دراماتورژی، تبیین ساز و کارهای پردازشگری، عقیدتی و زیباشناختی اجرا» است (Pavis, 2003: 7-8). البته ما در این مورد که یک نوع قرائت یا تحلیل دراماتورژیک به چه معنا می‌تواند باشد هم بحث خواهیم کرد.

توجه به دراماتورژی به منزله‌ی یک تجربه‌ی متنی و به همین خاطر سیاسی، ایده‌ی اصلی این کتاب را محقق کرده و کانون اصلی مباحث دو فصل بعد خواهد بود. فصل دوم به دراماتورژی برشت پرداخته و به تعریف او از دراماتورژی به‌عنوان نوعی توجه به بافت و زمینه‌ی اثر اشاره می‌کند. دیدگاه او خصوصاً در مبحث اقتباس و یا انعکاس متون ادبیِ موجود وضوح بیشتری خواهد یافت. همین تأکید بر بافت و زمینه لزوم توجه به نوعی دراماتورژ عملگرا، مداخله‌گر و سخت‌کوش را که به توسعه‌ی این نقش کمک کند، مطرح می‌نماید. ما به برشت و دیدگاه‌های او بیشتر از هر

www.ketab.ir

دراماتورژ یا نظریه‌پرداز برجسته‌ی دیگری فرصت بحث خواهیم داد زیرا که بخش عمده‌ای از تاریخ دراماتورژی مورد اشاره‌ی این کتاب بر آمده از ایده‌های مدرن او در این خصوص است. هرچند که می‌توان مفهوم دراماتورژی بریتانیا را همسو با سابقه‌ی نویسنده پروری در آن‌جا مد نظر قرار داد، اما به‌نظر ما این رویکرد بحث را محدود خواهد کرد. کار برشت نقش مهمی در تکامل و توسعه‌ی ایده‌ی دراماتورژی و دراماتورژ معاصر ایفا کرده است.

فصل سوم به دراماتورژی‌های سیاسی بریتانیا در پنجاه سال گذشته پرداخته و به مباحثی نظیر تبلیغات سیاسی و سوسیالیسم، دراماتورژی فمینیستی و دورگه شدن فرهنگی اشاره می‌کند. قصد ما این است که مثل مورد برشت نشان دهیم که اهداف سیاسی، استراتژی‌های دراماتورژیکی نوینی را رقم می‌زنند. بررسی نمونه کارهای اخیر، ما را به‌این فهم می‌رساند که احتمالاً اجرای پسامدرن نیاز به نوعی بازنگری در گرایش ما برای طبقه‌بندی و گردآوری دراماتورژی‌های سیاسی دارد، و در اصل باید گفت که چنین کارهایی رویکرد ما به تحلیل‌های سیاسی را به چالش می‌گیرند.

بخش دوم کتاب به نقش و وظایف حرفه‌ای دراماتورژ می‌پردازد. حجم عمده‌ای از این بخش بر اساس مصاحبه‌هایی با دراماتورژهای معاصر تدوین شده است. اکثر این مصاحبه‌ها در بریتانیا، آلمان و آمریکا برگزار شده و منعکس‌کننده‌ی تمرکز اصلی مباحث این کتاب و دامنه‌ی اصلی تأثیرات آن در آثار بریتانیایی است. در عین حال مصاحبه‌هایی از دراماتورژهای سایر کشورهای اروپایی مانند دانمارک، سوییس را هم مد نظر قرار داده‌ایم تا بتوانیم چشم‌انداز وسیع تری از بحث را مطرح کنیم. در انتخاب دراماتورژها برای مصاحبه و بحث، سعی کردیم تا رویکردهای مختلف را که هم در بریتانیا و هم در سایر کشورها مطرح هست، مد نظر قرار دهیم. هدف ما مشخص ساختن این مسأله است که دراماتورژی در عمل به چه معناست؛ به همین خاطر است که مجموعه‌ای از فعالیت‌های دراماتورژها و اظهارنظرهای منتشر شده را به بحث گذاشته‌ایم. امید ما این است که کتاب حاضر بیش از

www.ketab.ir

آن‌که نوعی نظریه‌پردازی صِرف از مفهومی باشد که هنوز کاربردهایش نامعلوم‌اند، بتواند در عمل موثرتر باشد.

در بریتانیا، افرادی را مد نظر قرار داده‌ایم که مشخصاً با عنوان شغلی «دراماتورژ» شناخته می‌شوند، تا به‌این طریق دریابیم که‌ایده‌ی دراماتورژ (متمایز از عناوینی مثل «مدیر ادبی» و «مشاور هنری» و غیره) چطور عمل او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در آلمان، آمریکا و سایر کشورهای اروپایی با دراماتورژهایی که در کار حرکات موزون، نوشتار جدید، تئاتر تجربی/اجراهای هنر زنده و در سالن‌هایی اعم از تئاترهای دولتی با سوبسیدهای بسیار زیاد تا مکان‌های استودیویی کوچک، جشنواره‌ها و دانشکده‌ها یا تحصیلات تکمیلی این رشته فعال‌اند، مصاحبه کرده‌ایم تا به فهم جامعی از روند تحولات نقش دراماتورژ دست پیدا کنیم.

بخش دوم کتاب با طرح مناسبات دراماتورژ و نهادهای هنری آغاز شده و به تنش‌های سیاسی پیرامون این وضعیت و البته تاریخچه‌ای از نقش دراماتورژ، به‌ویژه در تئاتر آلمان می‌پردازد. در فصل‌های بعدی به نقش و وظیفه‌ی دراماتورژ در مناسبات کاری خاص اشاره می‌کنیم. فصل پنجم به ارتباط دراماتورژ و نمایشنامه‌نویس اختصاص دارد. این آشناترین موردی از وظایف دراماتورژ است که در بریتانیا رواج دارد، هرچند که خود این نقش هم در این کشور با تعاریف و گوناگونی‌های متناوبی روبروست. پس از آن به نقش دراماتورژ در مقام مشورت‌دهنده‌ی[1] اجرا پرداخته و به صنعت پرورش نویسندگان و نوشتار جدید و نیز تأثیرات آن از تئاتر «آلمان» اشاره خواهیم کرد. فصل ششم به وظیفه «دراماتورژ تولید» پرداخته و سهم او را در مناسباتش با کارگردان، به منظور پرورش یک اجرای خاص و یا دستیابی به نمونه‌هایی از یک تئاتر ایجادی و حرکات موزون نشان می‌دهد. فصل هفتم به دراماتورژ در حین فرآیند ایجاد و خلق مشارکتی تئاتر، به ویژه با

1 Mentoring

www.ketab.ir

اشاراتی به کارهای دراماتورژهای بریتانیا، پرداخته و چالش‌های مختلفی را که او در این کشور با آن‌ها مواجه است، مطرح می‌کند.

چنان‌که‌این دو فصل آخر می‌گویند، امروزه معمولاً دراماتورژی را مرتبط با روند ایجاد مشارکتی و یا راهبردهای هنری نظیر آثار چندرشته‌ای، حرکات موزون و طراحی حرکات موزون در نظر می‌گیرند. به همین دلیل است که ما گستره‌ای از «دراماتورژی‌های هزاره‌ای» را به‌عنوان نقطه‌ی کانونی بخش سوم کتاب در نظر گرفته‌ایم. قسمت آخر کتاب به معرفی و توصیف پیشرفت‌های دراماتورژیکی تازه‌ای نظیر تمایل اخیر به «سطوح واقعیت» متفاوت، گرایش به روایت، کارهایی که در فضاهای غیر تئاتری اجرا می‌شوند[۱]، اجراهای تعاملی و استفاده از فن‌آوری‌های مدرن (بازی‌های کامپیوتری تعاملی) می‌پردازد. ما عقیده داریم که مجموعه‌ی این تحولات جدید، چالش‌های تازه‌ای را مطرح نموده و جهت‌گیری‌های تازه‌ای را نیز در خصوص مسأله‌ی دراماتورژی معرفی می‌کند. امیدواریم که این قسمت از کتاب بتواند زمینه‌ساز تحقیقات بیشتری هم برای خودمان و هم برای خوانندگان علاقمند به موضوع باشد.

در طول این کتاب ما برای آن‌که بتوانیم ارجاعات درون‌متنی داشته باشیم از نوشتن یادداشت در هر مورد پرهیز کردیم تا مبادا جریان بحث بی‌دلیل گسسته شود.

---

۱ – تئاتر اماکن خاص: مقصود همان تئاترهای موسوم به «Site-specific Theatre» است که در این کتاب بارها به آن اشاره خواهد شد. این نوع تئاترها در اصل گونه‌ای از اجراهای محیطی (Environmental Performance) هستند که به تأثیرات پویا و متغیر شکل هندسیِ مکان اجرا بر تجربه‌ی مخاطب به شدت تأثیرگذارند. با رواج هپنینگ‌ها در دهه‌ی شصت میلادی، این نوع تئاترهای اماکن خاص به‌تدریج مرجعیت سالن‌های نمایش اصلی را کنار گذاشته و فضاهای نامستقر، پویا و گاه پیش‌بینی‌نشده‌ای را به خدمت گرفتند: خیابان‌ها، زیرگذرها، متروها، راهرو بیمارستان‌ها و مواردی متعدد از این دست تبدیل به مکان‌های خاص برای چنین اجراهای محیطی جدید و شکل آلترناتیوی از سالن‌های مرسوم تئاتری شدند. (مترجمان)

www.ketab.ir

تفکر و عمل دراماتورژیکی به‌سرعت در حال گسترش در فضای نظری، کتاب‌ها و پژوهش‌های مربوطه است. چنان‌که خواهیم دید، مباحث تازه‌ای در خصوص دراماتورژی‌های «جدید، گسترش یافته یا پَسادراماتیک» در حال ظهورند. برای مثال، هِسیش تئاتر آکادمیِ فرانکفورت[1] میزبان همایشی در باب «دراماتورژی‌های اروپایی در قرن بیست‌ویکم»، مورخ ۲۰ تا ۳۰ سپتامبر ۲۰۰۷ بوده است. اکنون زمان بسیار مناسب و مهیجی برای طرح پیشرفت‌های نظری و عملی دراماتورژی به‌شمار می‌رود و ما قصد داریم که بخشی از این شور و هیجان را با خوانندگان خود قسمت نماییم. امیدواریم که توانسته باشیم روش تازه‌ای برای بحث درباره‌ی دراماتورژی، چه در نظریه و چه در عمل، مطرح کرده باشیم. در عین حال امید ما این است که کتابی نوشته باشیم تا بتواند به دراماتورژهای جدید کمک کند تا از آن به‌عنوان ابزاری برای مشخص کردن نقش و وظیفه‌ی خود، روندهای موجود و البته نحوه‌ی اندیشیدن به دراماتورژی اجرا بهره ببرند. با این‌که شبکه‌ی دراماتورژهای بریتانیا مجمع مناسبی است تا آن‌ها بتوانند ایده‌ها و علائق مشترکشان را در قالب آن مطرح کنند، بد نیست که از برخی از این هنرمندان بخواهیم تا نحوه‌ی کارشان را برای مخاطبان بیشتری شرح دهند. با همه‌ی این‌ها امیدواریم که فهم تازه‌ای از تنوع این رشته عرضه کرده باشیم. دراماتورژی می‌تواند به قدر بنا کردنِ یک اجرا متنوع و گسترده باشد؛ بنابراین همیشه هم مثل خود اجرا، قلمرویی باز برای بازاندیشی و بازسازی است.

1 Hessische Theaterakademie (G.)

www.ketab.ir