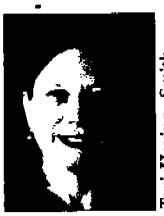
دراماتورژی آثار غیررئالیستی؛ خلق واژگان جدید *

توری هرینگ ـ اسمیت(۱)
مترجم: مجید سرسنگی


Tori Haring-Smith

من ـ در مقام دراماتورژی حرفه‌ای و دانشگاهی ـ در مجموع کارهای خود، زمان قابل توجهی را صرف بررسی اصول رئالیسم کرده‌ام. در همین راستا نیز گفت‌وگوهای بسیاری را با کارگردانان، دانشجویان و نویسندگان درباره‌ی ساختار و معنای یک نمایشنامه از نقطه نظر طرح داستانی، قوس اوج و نزول روایت (narrative arc)، اوج، زمینه‌ی زمانی ـ مکانی (setting) شخصیت و زیرمتن داشته‌ام. به نظر من این رویکردی مفید است؛ برخی از عناصری که نام برده شد، قرن‌ها پیش و در زمان ارسطو شناسایی شده‌اند و بیشتر آنها در اکثر نمایشنامه‌هایی که در تئاترهای دانشگاهی، غیرحرفه‌ای و حرفه‌ای آمریکای معاصر اجرا می‌شوند به کار رفته‌اند؛ هر چند متون غیررئالیستی نیز به صورت روزافزون در حال اجرا هستند. زمانی که نخستین‌بار از من خواسته شد متنی غیررئالیستی را دراماتورژی کنم، متوجه شدم فاقد واژگانی (vocabulary) هستم که بتوانم به وسیله‌ی آنها با کارگردانان و بازیگران گفت‌وگو کنم. [البته] من قادر بودم که واکنش‌های شخصی غیرزبانی و بدوی را در قبال نمایشنامه‌ای که در برابرم شکوفا می‌شد، شکل بخشم اما نمی‌توانستم پاسخ‌های لازم را به گونه‌ای که برای کارگردان، طراحان یا بازیگران مفید باشد، بیان کنم؛ زیرا ما فاقد یک زبان مشترک بودیم. طرح داستانی و انگیزه‌ی شخصیت در جریان کار با نمایشنامه‌ای شاعرانه یا اپیزودیک، مانند "بازی آمریکایی" اثر **سوزان ـ لوری پارکز**[۲] بی‌ربط به نظر می‌رسید. غیررئالیستی را نمی‌توان به سادگی "فقدان رئالیسم" دانست، حتی تعبیر "متضاد با رئالیسم" نیز چندان پذیرفتنی نیست. باید آن را فرمی قائم به ذات خواند. من بدون واژگانی برای آثار غیررئالیستی در واکنش نامشخص و مبهم خود گم بودم؛ دراماتورژی بودم که قادر به سخن گفتن نیست!

اینک پس از کار روی چندین نمایشنامه‌ی غیررئالیستی، شروع به خلق واژگان خاص خود کرده‌ام تا بتوانم آن گونه که شایسته است عناصر این نمایشنامه‌ها را تشریح و تفسیر کنم. این مقاله، ارائه کننده‌ی واژگان مورد نظر من است؛ نه به عنوان راه حلی کلی برای تمامی متون غیررئالیستی، بلکه به عنوان پاسدار زندگی و حیات متن برای دیگر دراماتورژهایی که در گرداب تصاویر رؤیایی و اشکال متغیری که نویسندگان و کارگردانانی چون سوزان ـ لوری پارکز، کریل چرچیل (Caryl Charchill)، جفری جونز (Jeffrey Jones) و آن بوگارت (Anne Bogart) ارائه می‌کنند گم گشته و گرفتار شده‌اند.

البته باید به یاد داشت که گونه‌های بسیاری از آثار غیررئالیستی وجود دارد و نیز آمیزه‌های گوناگونی از رئالیسم و غیررئالیسم که به طیفی غنی از سبک‌های تئاتری از واقع‌گرایی کلاسیک ایبسن (Ibsen) و شعر دیداری و کلامیِ مرگ دستفروش (Death of a salesman) تا نمایشنامه‌های رؤیایی عایشه رحمان (Aishah Rahman) و نمایشنامه‌ی مجلل و تجربی آن بوگارت، نه نمایشنامه، نه شعر (No plays, No poetry) شکل می‌بخشد. تمرکز من در این مقاله روی کار هنرمندانی چون پارکز و بوگارت است، اما واژگانی که برای تشریح و تفسیر آثار آنان شکل گرفته می‌تواند برای تشریح وجوه و عناصر تمامی متونی که رئالیسم و غیررئالیسم را با روش‌های متنوع درهم می‌آمیزند مفید باشد. اگر کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان تنها در زبان رئالیسم وجوه مشترک داشته باشند، در

معرض این وسوسه قرار خواهند گرفت که انتظارات رئالیستی را بر همه ی متون تحمیل کنند و در نتیجه از غنای عناصر غیر رئالیستی کاسته و دستگاه معناساز را در تولید یک اثر محدود سازند. به طور مثال، من اجرایی از نمایشنامه ی عایشه رحمان تحت عنوان گریه ی زنان ناکامل در برزخ در حالی که پرنده ای در قفسی زرا ندود می میرد [۳] (Unfinished Women Cry in No Man's Land while a Bird Dies in a Gilded Cage) را مشاهده کردم. صحنه ی این نمایش، قفس پرنده ای افسانه ای و خاطره انگیز بود که خانه ای برای مادران از دواج نکرده و آپارتمان چارلی پارکر آن را محصور می کرد، اما نوع بازی بازیگران به گونه ای بود که گویی در نمایشی از ایبسن نقش آفرینی می کنند. کار آنها به شکلی بود که زیر متن ها را به هر شخصیت تحمیل و دو طرح نمایشنامه را به زور و با منطقی روان شناسانه در هم می بافتند. در نتیجه، نمایش کسالت آور شد و شخصیت ها رقیق و پر طول و تفصیل به نظر رسیدند، گویی که آنها شخصیت هایی هستند که از یک سریال تلویزیونی عامه پسند گرفته شده اند. بعداً زمانی که من با عوامل هنری این نمایش گفت وگو کردم، مشخص شد که طراح نمایش، تجربیاتی در خصوص نمایشنامه های غیر رئالیستی داشته در حالی که کارگردان و دراماتورژ بیشتر به قراردادهای رئالیستی تعلق خاطر داشتند و در نتیجه آنها را به نمایش تحمیل کرده و به این ترتیب نمایشنامه را کاملاً تحریف کرده بودند.

"مرگ یک فروشنده" اثر آرتور میلر با شرکت لی جی. کاب (Lee j.Cobb) در نقش ویلی لومان

دراماتورژی که در خدمت اجراست، مانند یک معلم رقص است و همکارانی که باید بیاموزند بر سر قواعد هنری که خلق می کنند با هم توافق داشته باشند عبارتند از کارگردان و تماشاگر. اگر یک طرف رقص تصور کند که موسیقی او را به یک والس (Waltz) فرامی خواند و دیگری تانگو (Tango) دریافت کند، آن گاه باید گفت که معلم در امر تعلیم، موفق نبوده است زیرا دو رقصنده نتوانسته اند موسیقی را به روشی یکسان رمز گشایی کنند. به همین نحو، دراماتورژی که در خدمت اجراست باید مطمئن شود که هم کارگردان و هم تماشاگر، قادر به فهم قوانین معناساز در درون متن یا یک اجرا هستند.

ویژگی های آثار غیر رئالیستی

وظیفه دراماتورژی که در خدمت اجراست، روشنی بخشیدن به فرم و در نتیجه خلق معنا به نحوی است که تماشاگر، ابزار لازم را برای درگیر شدن با اجرا به دست آورد. این وظیفه مستلزم ایجاد تعادلی دقیق است میان نیاز برای ساده سازی و شفاف سازی از یک سو و نیاز به پیچیدگی و غنای ایهام از سوی دیگر. همان گونه که آزمایش های رورشاخ (Rorschach) نشان می دهد، "انسان در واقع حیوانی معناساز است".

* این مقاله ترجمه ای است از:
Tori Haring - Smith, "Dramaturging Non - Realism: Creating a New Vocabulary", in Theatre Topics, Volume 13 - No.1, March 2003.
۱ - خانم توری هرینگ - اسمیت معاون امور آموزشی دانشگاه ویلامت (Willamette university) و دانش آموخته ی دانشکده ی تئاتر دانشگاه براون (Brown university) و دانشگاه آمریکایی در قاهره (American university in Cairo) است. او به عنوان کارگردان هنری تئاتر والاس (Wallace Theatre) در قاهره و نیز دراماتورژ کمپانی تریتیتی (Trinity Repertory Company) و ریپرتوار ژان کوکتو (Jean Cocteau) نیز فعالیت داشته است.
۲ - Suzan - Lori Parks (1963) نمایشنامه نویس زن آفریقایی - آمریکایی است که در نمایشنامه ی بازی امریکایی (The America play) به دل مشغولی مردی سیاه پوست در خصوص زندگی و مرگ آبراهام لینکلن می پردازد.
۳ - عایشه رحمان (۱۹۳۶) نمایشنامه نویس زن آفریقایی - آمریکایی است که در نمایشنامه ی مذکور (۱۹۷۷) به دختر نوجوان باردار و فاسقان غایب (همجواری مرگ نوازنده ی جاز، چارلی پارکر، و تصمیم مادران از دواج نکرده که دیگر نباید امیدی به فرزندخواندگی نوزادان خود داشته باشند) متمرکز می شود.

با دیدن لکه‌ای جوهر می توانیم شکل یک غاز را تصور کنیم؛ با دیدن مجموعه‌ای اتفاقی از اشیا می توانیم روایتی را برای آنها بسازیم که روابط آنها را با یکدیگر تبیین کند. [در حقیقت] ما فرم را تحمیل می کنیم تا معنایی خلق کرده باشیم.

در راستای خلق واژگانی جدید برای آثار غیررئالیستی، باید بکوشیم ویژگی های این سبک را تعریف کنیم؛ سبکی که با واسطه‌ی فرم به بیان در می آید و از قابلیت دست کاری برای معناسازی برخوردار است.

من در جریان توصیف ویژگی های آثار غیررئالیستی دریافتم که کار را با عناصر آشنای رئالیسم آغاز کنم و آن گاه مابه ازای آنها را در آثار غیررئالیستی پیدا کنم. در حالی که ممکن است این نظام به این دلیل که واژگان را بر اساس واژگانی متفاوت بنا می کند، خدشه پذیر به نظر رسد اما همزمان پلی ارتباطی برای کارگردانان، بازیگران و دراماتورژها پدید می آورد تا امکان حرکت از یک تفکر به تفکری دیگر را داشته باشند. با قایل شدن به این تقسیم دو شاخه، می توان تصور کرد که رئالیسم و غیررئالیسم غیرقابل جمع هستند، اما باید گفت که کاملاً عکس این موضوع صادق است. در مطالعه‌ی سراسر این بحث باید این نکته را به خاطر داشت که رئالیسم و غیررئالیسم، می توانند در یک زمان و در یک متن همزیستی داشته باشند.

شخصیت در نقطه‌ی مرکزی و حیاتی یک متن رئالیستی مدرن قرار می گیرد. در رئالیسم ما شخصیت ها را از منظر نیات و امیالشان تحلیل می کنیم. از شخصیت های رئالیستی انتظار داریم که نوعی ثبات آشکار یا پنهان را نمایش دهند؛ اعمال و احساسات آنها باید به گونه‌ای قابل فهم به یکدیگر مرتبط باشند. این گونه شخصیت ها از قواعد روان شناسی مدرن تبعیت می کنند. گذشته‌ی آنها از طریق زمان حال قابل رؤیت می شود. دیدگاه های آنها بر اساس مقام اجتماعی شان شکل می گیرد. ارتباط غنای روان شناسی و عمل شخصیت از دید ما به عنوان زیرمتن و متن توصیف می شود. بدون وجود یک زیرمتن غنی که به صورتی شفاف با تماشاگر ارتباط برقرار می کند، شخصیت را ضعیف یا تخت (Flat) می نامیم. دراماتورژهایی که با تولیدکنندگان نمایش های غیررئالیستی همکاری می کنند، معمولاً این گونه پرسش ها را مطرح می کنند: «آیا زیرمتن برای تماشاگر واضح و شفاف خواهد بود؟ آیا پیوند میان عمل و احساس به قدر کافی روشن هست؟». این دراماتورژها برای کمک به کارگردانان و بازیگران در خلق شخصیت هایی کامل از طریق تحقیقات خود به گردآوری اطلاعاتی مربوط به مردم واقعی روی می آورند که بیماری و نقصان، جایگاه اجتماعی ـ اقتصادی، روان پریشی ها و ... شخصیت ها را معرفی می کند.

از سوی دیگر، آثار غیررئالیستی بر پایه‌ی پیکرها (Figures) و نه شخصیت ها بنا می شود. تماشاگران، تلألویی از پیکرهای انسانی را می بینند و نه وصف شخصیت های کامل و سه بعدی را. در نمایش "میدان ابینگدون" اثر **ماریا ایرنه فارنس**[۴] در صحنه‌ای کوتاه، یک شیشه بُر ظاهر شده و از یک تنگ آب می نوشد. [بعد از این صحنه] او دیگر هرگز دیده نمی شود اما با وجود این حضور او در همه جای نمایشنامه مشهود است. پیکرهایی مانند این فاقد زیرمتن اند اما در عوض ممکن است ضرورت تاریخی یا تصادف، انگیزه‌ی آنها قرار گیرد. اعمال پیکرهایی از این دست باید از ارزش اسمی (Face value) آنها اخذ شود و ممکن است به شکل مرسوم نیز غیرقابل توضیح باشند. در نمایشنامه‌ی هوس قلب (Heart's Desire) اثر کریل چرچیل، **برایان و آلیس** عمل انتظار برای **سوزی** را تکرار می کنند. هر تکرار، نگرش و رابطه‌ی متفاوتی پدید می آورد که هر یک به نوبه‌ی خود و همزمان می توانند صادق باشند. پیکرهای نمایشی، فاقد مرزهای ثابتی هستند که معمولاً یک شخصیت نمایشی طلب می کند. به این ترتیب **آدرین کندی**[۵] در "پاسخ های جغد" دست به خلق پیکرهایی می زند چون کلارا پاسمور (Clara Kemedy) که هم مریم باکره است، هم یک

۴ Maria Irene Fornes نمایشنامه نویس و کارگردان کوبایی تبار (۱۹۳۰) که به ویژه پیوند او با تئاتر اف برادوی مشهور است. نمایشنامه Abingdon Square را به سال ۱۹۸۷ نگاشت.

۵ Adrienne Kennedy (1931) نمایشنامه نویس افریقایی ـ امریکایی که در نمایشنامه‌ی The Owl Answers (1969) زن دوره‌گه‌ای را ترسیم می کند که در کابوس و همتاکی پیرامون آشفتگی در هویت نژادی درگیر است؛ کابوسی که در آن شخصیت های زندگینامه‌ای و تاریخی ظاهر می شوند، در هم می گدازند و تغییر شکل می دهند.

حرمزاده و هم یک جغد، در حالی که دراماتورژها مایلند تماشاگران به جست‌وجوی حقیقت شخصیت‌های رئالیستی بپردازند (مثلاً چرا ابی (Abbie) در نمایشنامه‌ی هوس زیر درختان نارون (Desire Under the Elms) اثر اونیل (O'Neill) بچه را به قتل می‌رساند؟) در عوض [در آثار غیررئالیستی] می‌خواهند تماشاگران به درک حقایق چندلایه و در پاره‌ای اوقات، آشکارا متناقض پیکرهایی مانند او (she) در نمایشنامه‌ی کندی نایل شوند.

به علت این که شخصیت‌ها در متون رئالیستی از متن و زیرمتن مرتبطی برخوردارند معمولاً زبان این گونه متون منطقی و ارجاعی است

دراماتورژهایی که روی متن‌هایی مانند جنگل دیوانه (Mad Forest) اثر چرچیل کار می‌کنند، نیازی ندارند برای بازیگرانی که نقش سربازان موش‌کُش را ایفا می‌کنند، زندگینامه‌هایی از نظامیان رومانیایی فراهم آورند. بازیگران چرچیل به جای ادراک گذشته‌ی این شخصیت‌ها، نیازمند فهم این مطلب هستند که چگونه عمل آنها به خلق الگویی از خشونت سرکوفته‌ای که در طول نمایشنامه جاری است کمک می‌کند. آنها می‌توانند بازی خشونت سرکوفته را بدون زیرمتن یا داستان پیشین (back story) ارائه دهند. دراماتورژهایی که روی نمایشنامه‌ی "مرگ آخرین مرد سیاه‌پوست در تمام جهان"[۶] کار می‌کنند نیازی ندارند به بازیگران و کارگردانان بفهمانند که چرا برخی احساس‌های فردی و روان‌شناختی، پیکری چون **پس اند گریتز بلک آید پیس کورن بِرد** مرتباً چیزهایی را طلب می‌کند که روی صخره نوشته و حک شده باشند. در عوض، آنها محتاج تفکر درباره شبکه‌ای از معانی هستند که باعث انگیزش گفتار بازیگر می‌شود ـ الواح سنگیِ ده فرمان، تداوم نوشتن، راه حل فرهنگیِ سنگ روزتا (stone Rosetta)، تأثیر اعطای یک صدا به یک احساس یا ایده، اشاراتی که به عنوان علائم راهنما روی خط قطار زیرزمینی به جا گذاشته شده‌اند و غیره. اما این شبکه‌ی تصورات اجتماعی منفصل است و یک نیاز فردی منسجم نیست که در پس میل وافر شخصیت برای نوشتن نهفته است. فهم این نمادسازی می‌تواند یک شخصیت را در یک اجرای رئالیستی بیش از حد خودآگاه سازد اما اگر در این کار بر آثار غیررئالیستی توفیقی حاصل نشود، ممکن است موجب تخریب معناسازی جمعی شود که معمولاً بازیگران در یک اجرای غیررئالیستی ارائه می‌کنند. به علت این که شخصیت‌ها در متون رئالیستی از متن و زیرمتن مرتبطی برخوردارند، معمولاً زبان این گونه متون منطقی و ارجاعی است. شخصیت‌ها در این متون صحبت می‌کنند یا دست به عمل می‌زنند (فرم جسمانیِ زبان) تا افکار و احساساتشان را بیان کنند. ابی (Abbie) به ابین (Iben) می‌گوید که چرا نوزاد را کشته است ـ عملی که وقتی بُعد روانی این زن درک

"جنگل دیوانه" اثر کاریل چرچیل به کارگردانی شارون اندریوز (Sharon Andrews) ۱۹۹۸

۶ نمایشنامه‌ی The Death of the Last Black Man in the whole Entire World را سوزان لوری پارکز در ۱۹۹۰ نوشت و آن را "یک رکوئیم مس در زیبایی شناسی جاز" نامید [requiem mass قطعاتی است که در کلیسای کاتولیک رم به یاد بود مردگان اجرا می‌شود]. کنش نمایشنامه در زمان حال روی می‌دهد و ساختار، مشکل است از یک اُورتور (پیش درآمد)، پنج میزگرد (پانل)، و یک همخوانی نهایی. یکی از بازده شخصیت نمایشنامه Venus and Greens Black Eyed Peas Cornbread نام دارد.

در جریان توصیف ویژگی های آثار غیررئالیستی دریافتم که کار را با عناصر آشنای رئالیسم آغاز کنم و آن گاه مابه ازای آنها را در آثار غیررئالیستی پیدا کنم

شود، منطقی به نظر می رسد. نورا (Nora) و توروالد (Torvald) (در "خانه ی عروسک" ایبسن) در مورد ازدواج بحث کرده و نقطه نظراتشان را در این خصوص مطرح می کنند. [در حقیقت] زبان، بیان کننده ی شخصیت و شخصیت، تعیین کننده ی زبان است. از آن جا که پیکرهای غیررئالیستی به روش هایی آشناگریز عمل می کنند و نیز به این علت که آنها از اسطوره های روان شناسی مدرن پیروی نمی کنند، معمولاً برای توصیف خود از زبان قراردادی و ارجاعی بهره نمی برند. در متن های غیررئالیستی، زبان غالباً انتزاعی و غیرارجاعی است.

چرچیل، زبان و اصوات خالص و بدون کلمات قابل شناسایی را درهم می گدازاند، به ویژه در انتهای نمایشنامه ی کتری آبی رنگ (Blue Kettle) و نیز در نمایشنامه ی ماوت فول آوبروز (Mouthful Birds) که در آن، پیکرها احساسات غیرقراردادی و آشکارا غیرمنطقی خود را تنها از راه رقص می توانند بیان کنند. نمایشنامه ی گوینگ، گوینگ، گان (Going, Going, Gone) اثر آن بوگارت، معنا را از طریق کنار هم چیدن انسدادفیزیکی خانواده ی از هم گسیخته ی آلبی در نمایشنامه ی چه کسی از ویرجینیا ولف می ترسد (of Virginia Woolf Who's Afraid) با گفت وگویی که صرفاً شامل قطعاتی متفرقه از گفتمان علمی درباره ی نظریه ی آشوب (Chaos Theory) است خلق می کند.

"ماوت فول آوبروز" اثر کاریل چرچیل به کارگردانی دیوید لان (Divid lan)

تحقیق و مطالعه ی یک دراماتورژ ـ در جریان کار با یک متن رئالیستی ـ معنای متن را برای شخصیتی که در حال صحبت است روشن می کند. چرا جمی (Jamie) در انتهای نمایشنامه ی سیر دراز روز در دل شب (Long Day's Jorney into Night) به سوینبرن (Swinburne) اشاره می کند؟ اما در کار با متون غیررئالیستی، دراماتورژ نیاز دارد جز زمینه ی شخصی شخصیت به زمینه های فرهنگی بسیاری (تاریخی، ادبی، بصری و عاطفی) که شامل تمامی گفتارهای پیکرهای نمایشی و نیز اعمال آنها برای خلق معناست بنگرد. در کار روی نمایشنامه ی "بازی آمریکایی" اثر پارکز، دراماتورژ باید به کارگردان و بازیگران کمک کند که به کاوش در این خصوص بپردازند که "پدر جد" می تواند به "پدر جعلی"، "پدر متخاصم" و "روز پدر" اشاره و ارجاع کند نه برحسب روان شناسی فردی بلکه به اعتبار پژواک هایی که در درون دنیای نمایشنامه از نظر اجتماعی ایجاد می شود.[۷] دراماتورژی که با نمایشنامه ی "گوینگ، گوینگ، گان" سروکار دارد نباید بپرسد که چرا این نمایشنامه در مرحله ای خاص، بیانیه ای درباره ی نظریه ی آشوب ارائه می کند که در عوض باید مددکار طوفان فکری بازیگر درباره ی تشدید نظریه ی آشوب به کمک

۷ در اینجا نویسنده به کلماتی اشاره دارد که تلفظ آنها بسیار نزدیک به هم است: Fo/Father و Foe-Father، Fore Father، Forefather.

حرکت و روابط شخصیت ـ که به صورت ژست درمی آیند ـ در آن لحظه از اجرا باشد.
دقیقاً همان گونه که شخصیت های رئالیستی از قراردادهای روان شناسی مدرن پیروی می کنند، طرح های داستانیِ متون رئالیستی نیز به قوانین فیزیک، همان گونه که ما آنها را تدوین کرده ایم، احترام می گذارند. معمولاً این داستان ها به صورت خطی پیش می روند. ممکن است از تمهید باز گشت به گذشته (فلاش بک) و یا خطوط انحرافی داستان برخوردار باشند، اما تماشاگر می تواند ـ و باید ـ سیر منظمِ زمان را برای نمایشنامه بنا کند تا از آن "سر درآورد". به عنوان نمونه تماشاگران نمایشنامه ی خیانت (Betrayal) اثر هارولد پینتر (Harold Pinter) نظم صحنه ها را برای خلق یک سیر زمانی همخوان با روابط از هم گسیخته ای که نویسنده به تصویر می کشد، وارونه می کنند. افراطی ترین نمونه ی این شیوه ی روایتی، طرح داستانی مبتنی بر راز یک قتل است که در آن تمامی روابط علی و معلولی در پایان کار افشا شده و یک خط زنجیروار منطقی از وقایع خلق می شود.

"خیانت" اثر هارولد پینتر با شرکت ژولیت بینوش (Juliette Binoche) و لیو شریبر (live Schreiber) ۲۰۰۱

از سوی دیگر، متون غیررئالیستی، بیشتر برحسب تداعی عمل می کنند و اغلب علت و معلول را به عنوان امری نامربوط یا غیرقابلِ توضیح نادیده می انگارند. ایلکالمپ (Eelka Lampe) اثر بوگارت را « به عوض نوعی توالی خطی مبتنی بر عمل و عکس العمل، یک نظام تعاملی پیچیده می بیند». (Lampe, 1992, p.30)

دبورا سایوتس (Deborah Saivetz) همین تأثیر را در اثر آکالای تیز (Goanne Akalaitis) شرح می دهد: « درست همان طور که ریتم بریدن و چسباندن در عمل مونتاژ با فقدان عامل انتقال بصری (Visual transition) مشخص می شود، ریتم توقف و شروع در اثر تئاتری آکالای تیز هم با فقدان انتقال جغرافیایی در قالب ورود و خروج ها، و نیز با فقدان انتقال روان شناختی در قالب رفتارهای به هم پیوسته ی "رئالیستی" تشخص می یابد». (Saivetz, 1998, p.143) نمایشنامه ی فیفو و دوستانش (Fefu and her Friends) اثر ماریا ایرنه فارنس با نشان دادن اعمال شخصیت ها به صورت همزمان در اتاق های مختلف منزل فیفو، از ساختار خطی اجتناب می کند. در چنین دنیایی علت و معلول امری نامربوط است، رابطه ی علّی و معلولی بین اسلحه ای که شلیک می شود و فردی که مورد اصابت گلوله قرار می گیرد، قطع شده است. چرا جولیا (Jullia) فلج می شود؟ نمی دانیم! ما حتی به درستی نمی دانیم که آیا زمانی که عرض اتاق را می پیماید واقعاً فلج است یا نه! در هر حال این راه رفتن (در دنیای فیفو) می تواند خیالی یا واقعی یا هر دو باشد. عوامل انتقال در نمایشنامه می توانند اتفاقی و یا بدون هیچ توجیهی رخ دهند. زنگ ها در نمایشنامه ی "مرگ آخرین مرد سیاه پوست در تمام جهان" اثر پارکز، انتقال ها را مشخص می کنند و موجب حرکت ما از یک مکان به مکان دیگر و از یک موضوع به موضوع دیگر می شوند. تضاد میان حرکت تصادفی و ارجاع دائم به روایت تاریخی از طریق تردید در روایت تاریخی

قراردادی، معنای خود را می‌آفرینند. اگر در این‌جا صحبت از روان‌شناسی یا فیزیک در میان باشد با روان‌شناسی و فیزیک رؤیاها سروکار داریم. در اماتورژهایی که با متون غیر رئالیستی سروکار دارند، سیر زمانی دقیقی را بنا می‌کنند. آنهایی که روی متون غیر رئالیستی کار می‌کنند، بیشتر به این می‌مانند که شبکه‌ای از تداعی معانی بنا می‌کنند یا این که دیوارهای سالن تمرین را با کلاژی از تصاویر بصری می‌پوشانند تا در ساختار نمایشنامه کندوکاو کنند.

همان قوانین فیزیک زمان بر تجلی فیزیکی دنیای نمایشنامه هم حاکم است. صحنه‌های رئالیستی توضیح دهنده‌اند ـ آنها جهان را به شکلی نشان می‌دهند که انسان‌های آرام و عاقل درک می‌کنند. تماشاگران از طریق دیوار چهارمی که از پیش رویشان برداشته شده به اتاق‌ها یا مناظری می‌نگرند که آنها را بازمی‌شناسند. بنابراین، کارگردانان و طراحان، زمانی که از تشریح معمولی و پیش پا افتاده‌ی مکان‌های زیست طبقه‌ی متوسط اجتماع گذشته و خیابان‌های پر از خشونت آمریکا را برای صحنه‌ی خود برمی‌گزینند، به دنبال تماشاگران جدید هستند. صحنه پردازی نمایشنامه‌های رئالیستی بر اساس آشنا بودن تماشاگر عمل می‌کنند. در اماتورژهایی که به خدمت اجرا درمی‌آیند، صحنه پردازی رئالیستی را به منظور دست یافتن به کلیدهایی که اطلاعاتی در خصوص مکان جغرافیایی، طبقه‌ی اجتماعی ـ اقتصادی یا ذائقه‌ی زیبایی شناسانه‌ی شخصیت‌ها به تماشاگر منتقل کند، بررسی می‌کنند.

"غرب وحشی" اثر سام شپارد

اما در آثار غیر رئالیستی، صحنه به ندرت توضیح دهنده است. درست مانند متن، صحنه نیز ممکن است تقطیع شده و به تماشاگر اجازه دهد که در آن واحد، مکان‌های مختلف بسیاری مشاهده کند. در نمایشنامه‌ی "نه نمایشنامه، نه شعر" اثر بوگارت، تماشاگران از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر منتقل می‌شوند و این در حالی است که هر مکان با قطعه‌ای مبلمان یا یک نشانه از مکان‌های دیگر متمایز می‌شود. همه‌ی مکان‌ها ـ راهرو، پشت صحنه، نانوایی ـ در آن واحد در معرض دید تماشاگر هستند. دیگر طراحی‌های غیر رئالیستی بیشتر به عنوان استعاره عمل می‌کنند تا تصویری توضیح دهنده. بر صحنه‌ی نمایش مرگ سرخ موی دیوید (David's Red-Haired Death) اثر شری کریمر (Sherry Krammer) تخت خواب بزرگ صورتی رنگی، سایه افکنده است. در لبه‌ی صحنه بر روی زمین یک گوشی تلفن قرار دارد. تلفن مرتباً زنگ می‌زند، دیوید کراراً می‌میرد، چرخه‌ی اندوه تکرار می‌شود و رابطه‌ی شخصیت‌ها پی‌درپی بی‌سرانجام باقی می‌ماند. در اماتورژهایی که به خدمت اجرای متون غیر رئالیستی درمی‌آیند به عوض تحقیق در سرنخ‌های رئالیستی که صحنه‌آرایی تدارک می‌بیند، نیازمند فهم نقش نمادین آن در اجرا هستند. در یک اجرای رئالیستی، ممکن است در اماتورژ بخواهد که تخت خواب به اندازه‌ی کافی آراسته یا رنگ و رو رفته باشد تا از این طریق، ویژگی‌های شخصیتی صاحبان آن تخت خواب را روشن کند. اما در نمایشنامه‌ی "مرگ سرخ موی دیوید" در اماتورژ ممکن است بخواهد که تخت خواب به اندازه‌ی لازم سوررئالیستی به نظر رسد تا تماشاگر، اشارات نمادین

وکلی را بپذیرد. این دراماتورژ می‌خواهد تماشاگران، رنگ صورتی را نه به عنوان انعکاسی از ویژگی‌های فردی شخصیت، بلکه به عنوان بیانی از جنسیت که جامعه ساخته است به حساب آورد.

حضور شخصیت‌های باثباتی که امیال خود را از راه زبانی منطقی و در یک طرح داستانی خطی که با نوعی صحنه‌آرایی غیرانتزاعی احاطه شده، بیان می‌کنند، احساسی از انسجام روانی، فیزیکی و مضمونی در نمایشنامه‌های رئالیستی ایجاد می‌کنند. تمامی عناصر نمایشنامه بر محور داستانی اصلی که روشن کننده‌ی موضوع یا مضمونی وحدت بخش است و در حل و فصل یک کشمکش دوقطبی متبلور می‌شود، تمرکز می‌یابد. این کشمکش ممکن است فلسفی باشد؟ توروالد معتقد است که نورا باید در دنیای محفوظش خوشبخت باشد؛ نورا معتقد است که نیازی به حمایت ندارد)، امکان دارد فیزیکی باشد (در نمایشنامه‌ی "غرب واقعی" اثر سام شپارد (Sam Shepard) برادری با برادر دیگر در آشپزخانه می‌جنگد) و نیز احتمال دارد که عاطفی باشد (در نمایشنامه‌ی "هوس زیر درختان نارون" ایفریم (Ephreum) عاشق ابی است، اما ابی به ایبن عشق می‌ورزد). زمانی که دراماتورژها با آثار ایبسن سروکار پیدا می‌کنند، هدف اصلی آنها شفاف‌سازی "معنا" و "داستان" متن است ـ البته، مگر آن که کارگردان کسی مانند جوآن آکالای تیز باشد. برای رسیدن به این مهم، آنها باید این نکته را بررسی کنند که تا چه اندازه کشمکش‌های مهم نمایشنامه از نقطه نظر نیات شخصیت، نقاط اوج روایتی که به جا به کار برده شده‌اند و هر نوع سرنخ بصری در صحنه‌آرایی، لباس و نور برای تماشاگر روشن شده است.

زمانی که دراماتورژها با آثار ایبسن سروکار پیدا می‌کنند هدف اصلی آنها شفاف‌سازی "معنا" و "داستان" متن است

آثار غیررئالیستی به عوض اتکا بر کشمکش دوقطبی برای برجسته کردن معنا، ارزش‌های متخاصم را از مسیر شبکه‌ای از تضادها یا ناهمخوانی‌ها ترسیم می‌کنند. معنا در این گونه اجراها به ندرت وحدت یافته و در عوض بی ثبات است؛ به عبارت دیگر معنا در این اجراها فاقد وحدت، چندوجهی و متغیر است. آکالای تیز معتقد است که: «جوهر نمایشنامه، آشوب است نه کشمکش». (Saivetz, 1998, p.151) تضادها ممکن است مربوط به لحن (Tonal) باشند، مثل واقعیت علمی موجودات غیرزمینی و اضطراب بشر در نمایشنامه‌ی حکایت‌هایی از فورمیکان‌های گم شده (Tales of the Lost Formicans) اثر کانستنس کانگدون (Xonstance Congdon)، ممکن است زبان شناختی باشد (مثل بحث فلسفی جورج (George) در نمایشنامه‌ی Jumpers اثر تام استاپارد (Tom Stoppard) در حالی که همسرش برای کمک گریه می‌کند) یا تصویرساز باشد (مانند نمونه‌ی به فیلم درآمده‌ی آواز عاشقانه‌ی سرخ‌پوست (Indian Love Song) که در پشت آوازخوانی سه زن عنکبوتی که آواز مشابهی را در خورشید، ماه و پر (Sun, Moon, and Feather) می‌خوانند، به نمایش درمی‌آید.

تضاد میان این عناصر می‌تواند با خودداری از حل و فصل، معناسازی کند؛ نه مانند کشمکش در آثار غیررئالیستی با مجبور کردن تماشاگر به انتخاب یک طرف کشمکش. تماشاگر در نمایشنامه‌ی "زنان ناکامل ..." اثر عایشه رحمان تشابهات و تفاوت‌های میان مادران مجرد و چارلی پارکر (Charlie Parker) را تجربه می‌کند، اما هیچ گاه بین آنها

دست به انتخاب نمی زند. غنای کار برگرفته از پژواک های به کلام نیامده است ـ در انتهای نمایشنامه، صدای ترومپت جاز چارلی پارکر با گریه ی ویلما (Wilma) در بدو تولد درمی آمیزد. همان طور که جوآن هرینگتون (Joan Herrington) کاربرد دیدگاه های بوگارت را در تمرین شرح می دهد، کارگردان با این نوع فن شناسی «بازیگران را از میزانسن (blocking)، که تصویرسازی سنتی تر گفت و گوست، دور ساخته و در عوض، حرکت صحنه ای را که غالباً در نقطه ی مقابل متن قرار می گیرد، تشویق می کند». (Herrington, 2000, p.156) تماشاگران همچنان انسجام را در اجرا تجربه می کنند اما این انسجامی است که بین لحن، حال و هوا (mood) یا تصویر وجود دارد. شهر بازی، خلق کننده ی تصویری پرمنفذ است که شهر بازی یک سیاهپوست (Negro Funny house of a) را شکل می دهد. مصرف و زوالِ چای، زن و اجرا برای نمایشنامه ی نشانه های زندگی (signs of life) اثر جوآن شنکار (Joan Schenkar) یک شکل یا قالب فراهم می کند.

دراماتورژهایی که با آثار غیررئالیستی سروکار دارند باید در پرسش های خود بذر شوخ منشی بیشتری بگنجانند. آنها باید معنا را شکوفا کنند نه آن که محافظتش کنند

بسیاری از متون غیررئالیستی، معناهای خود را در شکاف هایی از این دست میان شخصیت ها، وقایع و عناصر بصری قرار می دهند. همان گونه که بوگارت استدلال می کند، در متون غیررئالیستی «حقیقت... در فضایی بین امور متضاد، هستی پیدا می کند». (Bogart, 2001, p.56) او معنای نمایشنامه ی "گوینگ، گوینگ، گان" را هم چون وجودی میان کلمات و کنش وصف می کند؛ در تصادم های ناپایدار آنها و هماهنگی های ناگهانی. (Bogart, 1996, p.43)

"گوینگ، گوینگ، گان" اجرای تلویزیونی در BBC

انسجام در متن غیررئالیستی به معانی چندوجهی و بیان ناشده میدان می دهد و اجازه می دهد از شکاف های موجود در متن به معانی نظر کنیم؛ زیرا چنین متنی انعطاف پذیر، سیال و «به گونه ای گیج کننده چندوجهی» (Carlson, 1995, p.43) است. برای تبیین معنا در آثار غیررئالیستی، دراماتورژها در پی روایت گری یا کندوکاو در عمق شخصیت نیستند بلکه بیشتر در پی شناسایی الگوهای پیچیده ی کنش، تصویر و زبان هستند. آنها باید تماشاگر را برای مشاهده ی آنچه بر صحنه حاضر است و آنچه غایب و ناگفته مانده، تشویق و ترغیب کنند.

تمرین و اجرای آثار غیررئالیستی

به علت این که آثار غیررئالیستی، منطق متفاوتی را دنبال کرده و معنا را با روشی متفاوت با آثار غیررئالیستی خلق می کنند، فرآیند تماشا کردن و تمرین را نیز دوباره تعریف می کنند. کار با اجراهای غیررئالیستی، نقش دراماتورژ را در مرحله ی تمرین تغییر می دهد. دراماتورژهایی که روی آثار رئالیستی کار می کنند، در تلاش هستند تا پاسخی برای پرسش های پژوهشی خود

بیابند؛ در آمریکا چه کسی در اوایل قرن بیستم سوینبرن (Swinburne) را بررسی کرد؟ برای زنان، زندگیِ پیشرو به چه چیز شباهت دارد؟

دراماتورژهایی که با آثار غیررئالیستی سروکار دارند، باید در پرسش‌های خود بذر شوخ‌منشی بیشتری بگنجانند. آنها باید معنا را شکوفا کنند، نه آن که محافظتش کنند. نیز باید به شکاف‌های موجود در متن، نه همچون حفره‌هایی که باید پر شوند بلکه به عنوان جایگاه‌هایی برای معنا بنگرند که با واسطه‌ی زبان و معنا از هر نوع بازنمود ساده طفره می‌روند. پس آنها کمتر منبعی برای پاسخ‌اند بلکه بیشتر منبعی برای پرسش‌اند. دراماتورژ در مقام مدافع متن و رابط میان کارگردان و بازیگران و میان صحنه و تماشاخانه، باید بر فرآیندهای جدید کندوکاو در معنای آثار غیررئالیستی آگاه باشد و از آنها حمایت کند.

نمایش رئالیستی، نیازمند تعداد اندکی تماشاگر است؛ زیرا رئالیسم در ناب‌ترین فرم خود، به دیوار چهارم متوسل می‌شود، تماشاگران در بیرون این دنیا می‌نشینند و به گونه‌ای منفعل در مقام مشاهده کننده یا ناظر نظرباز (Voyenr) به تماشا مشغول می‌شوند. یک داستان مستقیماً در برابر آنها به نمایش درمی‌آید. به طور معمول در چنین نمایشنامه‌هایی، وقتی به پایان نمایشنامه نزدیک می‌شویم یک شخصیت یا گروهی از شخصیت‌ها، موضوع نمایش را با عباراتی واضح بیان می‌کنند. در این نمایش‌ها، طرح داستانی به سوی یک مقصد مشترک حرکت کرده و گفت‌وگو (خواه به شعر و خواه توضیحی) مضمون نمایش را چکیده‌وار دربر می‌گیرد.

اما برای درگیر شدن با یک اثر غیررئالیستی، تماشاگران نیازمند مشارکت فعال در ساخت معنا هستند. به علت این که اثر غیررئالیستی بر شکاف‌های میان وقایع تمرکز کرده و از توجیه انگیزه‌های شخصیت‌ها با عباراتی منطقی پرهیز می‌کند، این تماشاگران هستند که باید آگاهانه نقاط مختلف نمایشنامه را به یکدیگر متصل کنند. در انتهای نمایش "جنگل دیوانه" اثر چرچیل ممکن است تماشاگران احساس کنند که تجربه‌ای از آشوب و خشونت انقلاب به دست آورده‌اند، اما در واقع آنها از تماشاخانه خارج می‌شوند بی‌آن که پیامی دریافت کرده باشند. هدف بوگارت در کارش این است که «هنر، مانند زندگی از طریق تجربه و نه توضیح فهم می‌شود. ما در مقام هنرمند تئاتر، قادر به خلق تجربه برای تماشاگر نیستیم. کار ما ایجاد شرایطی است که در آن ممکن است تجربه‌ای وقوع یابد. هنرمندان همواره نیازمند شخصی هستند که غایت کار آنان را درک کند ... ما فقط از تماشاگر دعوت می‌کنیم. امیدواریم سرنخ‌های کافی به جای گذاشته باشیم تا مخاطبین از نقطه‌ای که ما متوقف می‌شویم، راه را ادامه دهند». (bogart, 2001, p.69-70)

دیوید لی اونگ (David Leong) اثر آکالای تیز را به روشی مشابه تفسیر می‌کند:

« او قادر است به موضوعاتی بپردازد که در شالوده‌ی نمایشنامه نهفته‌اند و می‌تواند آنها را راه‌اندازی کند. تلاش نمی‌کند پاسخ‌هایی تهیه بیند بلکه آن مسائل را در درون شما به غرش درمی‌آورد». (Saivetz, 1998, p.152)

دراماتورژها برای کمک به تماشاگران در فهم انتظاراتی که ذاتی این نوع آثار است، نیازمند نوشتن بروشوری روشن و مفید، ایجاد نمایشگاه‌های مناسب در سالن انتظار، هدایت مطبوعات و اغلب برپایی جلسات بحث پس از اجرا هستند.

آثار غیررئالیستی برای بسیاری از بازیگران تربیت شده در آمریکا ناآشناست. در رئالیسم ناشی از دیوار چهارم، بازیگران سعی می‌کنند به شخصیتی تبدیل شوند که آن را بازی می‌کنند و تمام وجوه سه بعدی بشر را وارد دنیای داستانی نمایش می‌کنند. آنها مسیر زندگی شخصیت‌ها را تنظیم می‌کنند، در انگیزه‌های ناگفته‌ی آنها کاوش می‌کنند و از طریق بنای سرگذشت شخصی شخصیت، می‌کوشند اعمال کنونی او را

توضیح دهند. این بازیگران باید توانایی ورود به درون شخصیت را داشته باشند و از راه نوعی فهم مشترک روانی خود را با شخصیت مرتبط کنند.

اما در آثار غیررئالیستی، بازیگر به روشی که یادآور شیوه‌ی برشت برای بازیگران و کارگردانان است، می‌تواند بیرون از شخصیت باقی بماند. روشی که از بازیگران می‌خواهد شخصیت را وانمود کنند، نه این که با آنها یکی شوند، و نیز به آنها یادآوری می‌کند که داستان شخصیت‌ها را برای تماشاگران باز گو کنند، نه این که آنها را تجسم بخشند. بوگارت برای کمک به بازیگران در این روش جدید، اغلب از آنها می‌خواهد که قبل از کندوکاو در شخصیت‌ها، نقابی خیالی (پرسونا Persona) را برای آنها فرض بگیرند. این "هویت ساختگی" بازیگران را از شخصیت‌ها دور نگاه می‌دارد و به آنها اجازه می‌دهد که به عوض کوشش برای تقلید از رفتار "طبیعی"، رفتاری اجرایی یا آیینی داشته باشند. (Lampe, 1992, p.35,39)

این رویکرد می‌تواند به صورتی مفید در اجرای نمایشنامه‌هایی مانند "جنگل دیوانه" به کار گرفته شود. بازیگری که نقش کشیش را بازی می‌کند به عوض تأمل در انگیزه‌ی شخصیت، می‌تواند به کشف اعمال آیینی شده‌ای که نقش او را در جامعه منتقل می‌کند بپردازد. جرح و تعدیل در این اعمال، می‌تواند همزمان نقش اجتماعی کشیش را بیان کند و رابطه‌ی پردرد سر او را با فرشته روشن سازد. برای کشف این که چگونه شخصیت‌ها می‌توانند بر اساس ژست آیینی شده بنا شوند، امکان دارد که بازیگران بخواهند نقش‌ها را در طول تمرین دست به دست کنند. به صورتی که انعکاس یکی در دیگری، حرکات و لحظات معرف را برجسته سازد. دراماتورژها می‌توانند با جمع‌آوری عکس‌ها و فیلم‌های ویدئویی از مردمی در نقش‌های مشابه به این فرآیند کمک کنند. به صورتی که بازیگران قادر باشند زندگی فیزیکی آنها را مطالعه کنند. در حین تمرین یک متن غیررئالیستی، سؤال‌هایی از این دست مناسب کار دراماتورژ نیست؛ آیا من شخصیت او را باور می‌کنم؟ آیا او را می‌فهمم؟ بلکه در عوض دراماتورژ باید به این سؤالات بیندیشد؛

داستانی که ما در حال روایت آن هستیم چیست؟ مقصود این صحنه در داستان چیست؟ این پرسش‌ها به بازیگران کمک می‌کند تا بر کل این فرش رنگارنگ ـ که همان اجراست ـ متمرکز شوند و نیز بر نقش‌های فردی خود.

به عنوان کلام آخر، کار روی آثار غیررئالیستی، اغلب رابطه‌ی بین دراماتورژ و دیگر هنرمندان تئاتر، از جمله کارگردان را دستخوش تغییر می‌کند. بیشتر کارگردانان آمریکایی زمانی که کار روی یک اثر رئالیستی را آغاز می‌کنند برای روشن کردن معنایی محوری از طریق طرح داستانی منسجم و شخصیت‌های منطقی به شیوه‌ی سلسله مراتبی (hiererchically) عمل می‌کنند. یافتن یک کانون توجه برای متن و ترسیم خط سیر طرح داستانی آن می‌تواند بر اساس زاویه دیدیگانه‌ای شکل گیرد و سپس به صورتی شفاف از طریق میزانسن، طراحی و کنش نمایشنامه به تماشاگر منتقل شود. کارگردان در شیوه‌ی رئالیستی، می‌تواند گروه را رهبری کند و شخصیت‌های نمایشی بازیگران را به گونه‌ای به یکدیگر بتند که طرحی یک پارچه و منسجم آفریده شود؛ درست مانند رهبر ارکستر که سازهای مختلف را به یکدیگر می‌تند تا اجرایی هماهنگ از یک سمفونی خلق کند. اما در جهان مشارکتی و دگرگون شونده‌ی آثار غیررئالیستی، اغلب کارگردانان باید به شیوه‌ای کار کنند که با همکاری و مشارکت بیشتر همراه است.

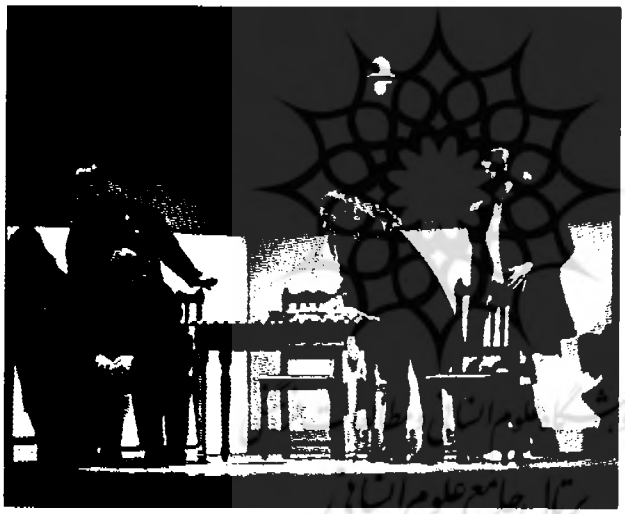
ممکن است متن، زاویه دیدهای متعددی را در برگیرد؛ در نتیجه فرآیند تمرین نیز باید این چند وجهی بودن را شامل شود. در جریان تمرین نمایشنامه‌ای در کمپانی SITI «اغلب به سختی می‌توان کارگردان را تشخیص داد. گرچه بوگارت حرف آخر را می‌زند، اما تمام کسانی که در تمرین حاضرند، از آنچه معمولاً سهم و مشارکت

کار گردان به حساب می آید، بر خوردارند. در یک زمان به هنگام آمادگی برای تمرین نمایشنامه‌ی جنگ دنیاها (Way of the worlds) هشت تن دور هم جمع شده اند؛ دو بازیگر و شش کار گردان روی میزانسن و زمان سنجی کار می کنند». (Herrington, 2000, p.166)

به همین نحو در گروه‌هایی مانند گروه ووستر (The Wooster Group) و مابو ماینز (Mabou Mines) فرآیند مشارکتی کار و تمرین قابل توجه است. آکالای تیز از تمرین در گروه "مابو ماینز" به عنوان یک "ساز و کار توافقی" یاد کرده و توضیح می دهد «انقلابی که مابو ماینز برای بازیگران پدید آورد آن بود که به آنها قدرت و اختیار داد تا نظر خود را درباره‌ی تمام جنبه‌های یک اجرا بیان کنند». (Akalaitis, 1997, p.336)

کار روی آثار غیر رئالیستی اغلب رابطه‌ی بین دراماتورژ و دیگر هنرمندان تئاتر از جمله کارگردان را دستخوش تغییر می کند

همان گونه که کار گردان در برخورد با یک اثر غیر رئالیستی باید بیاموزد که چندوجهی بودن متن را بپذیرد، دراماتورژ نیز باید آماده‌ی پذیرش اغتشاش باشد. در حالی که دراماتورژ برای یک اثر رئالیستی، ارتباط منطقی و وضوح را جست‌وجو می کند، برای یک اثر غیر رئالیستی به دنبال کشف تصادف، الگو و معنایی بجا در لکه‌ی جوهر است. در انجام این کار نه تنها نوعی تحقیق ادبی و متن بنیاد ـ که برای بیشتر دراماتورژهایی که به خدمت اجرا در می آیند آشناست ـ به کار می‌آید، بلکه دراماتورژ تشویق می شود تا با مردم سخن بگوید و آنها را برای یک اکتشاف همگانی یا خصوصی در پیوند با متن ترغیب کند. اگر کار گردان با آثار غیر رئالیستی آشناست، می تواند دراماتورژ را هدایت کند. اما اگر کار گردان با انتظارات آثار غیر رئالیستی آشنایی کافی نداشته باشد، دراماتورژ می تواند به کار گردان کمک کند تا فنونی برای تمرین انتخاب شود که ورودی های متن را به جای آن که ببندد باز کند؛ تمرین هایی که نیاز مند شخصیت های کاملاً بالنده نیست بلکه بیشتر پیکرها را می آفریند و همه را در دنیایی بدون زمان گاه شمارانه (achronological) بی منطق (alogical)، و بدون پایان (با پایان باز = open - ended) به راحتی ساکن می سازد.



"جنگل دیوانه"
اثر کاریل چرچیل
به کارگردانی
شارون اندریوز
(Sharon Andrews)
۱۹۹۸

نتیجه

چون دنیای غیر رئالیستی به عنوان یک فرم، سادگی و انسجام را برنمی تابد به خصوص مورد علاقه‌ی نمایشنامه نویسانی است که احساس می کنند جهان بینی آنها وجه مشترکی با رسانه های مردم پسند و باز نمودهای قراردادی زندگی بشر ندارد. اگر این فرم از قوانین فیزیکی تبعیت نمی کند، می تواند سیاست را نیز قبول نداشته باشد. از نظر این نویسندگان، شخصیت ها و مکان های آشنا و زبان رئالیسم به خدمت رمز گذاری چشم اندازهای آشنا

در جریان اصلی فرهنگ در می آید. به علت این که بسیاری از نویسندگان به واسطه ی نژاد، جنسیت، مسائل جنسی و جایگاه اجتماعی ـ اقتصادی به حاشیه رانده شده اند، به این فرم روی می آورند تا بتوانند تفاوت دیدگاه های خود را با دیدگاه های قراردادی روشن کنند؛ این نکته حائز اهمیت است که کارگردانان و دراماتورژها باید به آن دسته از خصایص فرم بنیاد و آثار غیر رئالیستی توجه کنند که رساننده ی دیدگاه های غیر قراردادی هستند.

اگر نمایشنامه نویس به رؤیابینی امری ممکن پرداخته است، دراماتورژ نباید این رؤیا را به درک معمول ما از واقعیت برساخته (constructed reality) بدل کند. اگر دنیای نمایشنامه غیرمنسجم است، نباید آن را منسجم نشان دهیم. تبدیل متنی غیررئالیستی به متن رئالیستی، تغییر دادن زبان نمایشنامه است و تحریف شیوه ی معناسازی آن. در این حالت ظرایف از دست می رود و معنا قراردادی می شود.

تماشاگر به جهان تعریف نشده ی حاشیه دعوت نمی شود بلکه وارد جهانی می شود که تفاوت اندکی با جهان آشنا و رایج دارد. این وظیفه ی دراماتورژیک بسیار دشوار است ـ خیلی پیچیده تر از آن چیزی است که من توانستم در این مقاله به شما منتقل کنم. واژگان تنها شالوده ی زبان است، نه این که خود زبان باشد. اما با یک واژگان مشترک، گروهی از مردم می توانند راهی بیابند تا درباره ی موضوعات مشترک مورد علاقه با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و ماخذ:

Akalaitis, JoAnne, interviewed by Deborah Saivetz. "Releasing the 'profound Physicality of Performance". New Theatre Quarterly 13 (1997): 329-38.

Bogart, Anne. A Director Prepares. London: Routledge, 2001.

- ..... "Going, Going, Gone: An Article". Humana Festival 96: The Complete Plays. Ed. Michael Bigelow Dixon and Liz Engelman. Lyme, NH: Smith and Kraus, 1996. 39-45.

- Carlson, Susan. "Cannibalizing and Carnivalizing: Reviving Aphra Behn's The Rover". Theatre Journal 47 (1995): 517-39.

- Herrington, Joan. "Directing with the Viewpoints". Theatre Topics 10.2 (2002): 155-68.

Lampe, Eelka. "From the Battle to the Gift: The Directing of Anne Bogart". The Drama Review 36.4 (1992): 14-47.

Saivetz, Deborah. "An Event in Space: The Integration of Acting and Design in the Theatre of JoAnne Akalaitis". The Drama Review 42.2 (1998): 132-56.

خلاصه‌ی اصطلاحات

آثار غیررئالیستی	آثار رئالیستی
پیکر (Figure)	شخصیت (character)
متن و زمینه (texts and contexts)	متن و زیرمتن (texts and subtexts)
زبان انتزاعی و درهم گدازنده (abstract and dissolving language)	زبان ارجاعی (دلالت گر) (referential language)
تصاویری که با تداعی پیوند می خورند (associative images)	روابط خطی (linearity)
تضاد و ناهمخوانی (اغلب شبکه مانند) (contrast and dissonance)	کشمکش (اغلب دوقطبی) (conflict often bi-polar)
صحنه آرایی وانمودی (demonstrative set)	صحنه آرایی تصویرساز (illustrative set)
تشدید یا پژواک یا طنینِ حال و هوا/ لحن/ تصویر (mood/ tone/ image resonance)	انسجام روان شناختی/ فیزیکی/ مضمونی (psychological / physical / thematic coherence)
معنا در شکاف های عامدانه هستی پیدا می کند. (meaning exists in intentional gaps)	معنا از طریق کانونِ منسجم مضامین رشد می کند (meaning grows from focused thematic coherence)
تماشاگری که می سازد (spectator who constructs)	تماشاگری که مشاهده می کند (spectator who observes)
بازیگر داستان شخصیت را نقل می کند (actor tells the character's story)	بازیگر تبدیل به شخصیت می شود (actor becomes character)
کارگردانی مشارکتی (collaborative directing)	فرآیند کارگردان محور / فرآیند سلسله مراتب (hierarchical divectorial process process)
دراماتورژ پرسش مطرح می کند (dramaturg asks questions)	دراماتورژ به پرسش ها پاسخ می دهد (dramaturg answers questions)