اصول
کارگردانی تئاتر

احمد دامود

کتاب ماد (وابسته به نشرمرکز)

فهرست

درباره‌ی نویسنده ۹
پیشگفتار ۱۱

بخش یکم کارگردان و حرفه‌اش

۱- تولد یک حرفه ۱۶
۲- نقش کارگردان ۲۱

بخش دوم کارگردان و تحلیل نمایشنامه

۳- آمادگی ۲۶
۴- شناخت نویسنده ۳۱
۵- تحلیل متن ۳۴
۵-۱ شرایط محیطی خاص (زیرساخت نمایشنامه) ۳۷
الف ـ واقعیتهای محیطی ۳۷
ب ـ رویدادهای قبلی ۳۹
پ ـ طرز برخورد ۴۰
۵-۲ گفتگو (روبنای نمایشنامه) ۴۳
۵-۳ رویداد دراماتیک ۴۴
۵-۴ اشخاص بازی ۴۹
الف ـ خواست یا آرزوی شخص بازی ۵۱
ب ـ اراده ۵۱
پ ـ وضعیت اخلاقی ۵۲
ت ـ وضعیت ظاهری ۵۲

۵-۵ فکر اصلی ۵۳
۵-۶ ضرباهنگ ۵۶
۶- تحلیل مکتوب ۶۱
۶-۱ شرایط محیطی معین ۶۲
۶-۲ گفتگوها ۶۲
۶-۳ رویداد دراماتیک ۶۳
۶-۴ اشخاص بازی ۶۳
۶-۵ فکر اصلی ۶۴
۶-۶ ضرباهنگ (حال و هوا و سرعت) ۶۴

بخش سوم کارگردان و صحنه‌ی نمایش

۷- صحنه ۶۶
۸- انواع صحنه ۷۲
۸-۱ صحنه یک سویه (صحنه‌ی متداول قاب‌دار یا پرسینیوم) ۷۳
۸-۲ صحنه‌ی چهار سویه (صحنه‌ی گرد) ۷۴
۸-۳ صحنه‌ی سه سویه (صحنه‌ی یک دیواره) ۷۸
۸-۴ جعبه‌ی سیاه (صحنه‌ی چند منظوره) ۸۰
۹- میزانسن ۸۲
۹-۱ کمپوزیسیون (ترکیب) ۸۵
۹-۲ حرکت ۹۱
۹-۳ اشارات جسمانی و به کار گرفتن وسایل صحنه ۹۴

بخش چهارم کارگردان و طراحان

۱۰- کارگردانی، طراحی است ۱۰۰
۱۱- طراحی صحنه ۱۰۴
۱۲- نورپردازی ۱۰۹
۱۳- لباس و چهره‌آرایی ۱۱۲
۱۴- موسیقی و آثار شنیداری (سوندافکت) ۱۲۰

۱۵- عوامل نامتجانس در طراحی ۱۲۳
۱۶- مراحل کار با طراحان ۱۲۵

بخش پنجم کارگردان و تمرین نمایش

۱۷- کارگردانی مکتوب ۱۳۲
۱۸- شیوه‌های تمرین ۱۳۶
۱۸-۱ تنش‌زدایی و تمرکز ۱۳۸
۱۸-۲ بدیهه ۱۳۹
الف ـ بدیهه‌ی برگرفته از نمایشنامه ۱۴۱
ب ـ بدیهه‌ی حسی، حرکتی ۱۴۲
پ ـ بدیهه‌ی تخیلی، استعاری ۱۴۴
۱۸-۳ استفاده‌ی خلاقه از لباس و وسایل صحنه ۱۴۵
۱۸-۴ استفاده از موسیقی ۱۴۷
۱۸-۵ تمرین در تاریکی ۱۴۸
۱۸-۶ تمرین سریع ۱۴۹
۱۸-۷ تمرین خصوصی ۱۴۹
۱۹- مدت و مراحل تمرین ۱۵۱
۱۹-۱ مرحله‌ی اول: روخوانی و بحث ۱۵۲
الف ـ معرفی ۱۵۴
ب ـ بیانات کارگردان در مورد نمایش ۱۵۴
پ ـ ارائه طرحهای آماده شده توسط طراحان ۱۵۴
ت ـ تذکرات مدیر صحنه ۱۵۵
ث ـ روخوانی ۱۵۶
۱۹-۲ مرحله‌ی دوم: طرح اولیه‌ی میزانسن ۱۵۸
۱۹-۳ مرحله‌ی سوم: گسترش جوانب مختلف نمایش ۱۶۰
۱۹-۴ مرحله‌ی چهارم: کار بر روی ظرایف و آخرین جرح و تعدیلها ۱۶۱
۱۹-۵ مرحله‌ی پنجم: تمرینهای نهایی با لباس، نور و ... ۱۶۳

۲۰- بیان بازیگر ۱۶۴
۲۱- حفظ کردن متن ۱۷۱

بخش ششم کارگردان و سبک

۲۲- نکاتی درباره‌ی سبک ۱۷۶
۲۳- سبک در نمایشنامه‌نویسی ۱۷۹
۲۳-۱ تراژدی، درام جدی، ملودرام ۱۸۰
۲۳-۲ کمدی: طنز، هزل، کمدی سبک ۱۸۲
۲۳-۳ تئاتر روایی ۱۸۵
۲۳-۴ سبکهای واقع‌گرایانه ۱۸۸
۲۳-۵ سبکهای غیرواقع‌گرایانه ۱۸۹
۲۴- سبک در کارگردانی ۱۹۳
فهرست سؤالات تحلیل سبک
۱- شرایط محیطی خاص ۲۰۳
۲- گفتگوها ۲۰۴
۳- رویداد دراماتیک ۲۰۴
۴- اشخاص بازی ۲۰۵
۵- فکر اصلی ۲۰۶
۶- ضرباهنگ ۲۰۶
۷- شیوه‌ی اجرا ۲۰۸

بخش هفتم ضمائم

۲۵- کارگردان و تماشاگر ۲۱۲
۲۶- راهنمای تمرین ۲۱۵
۲۷- نگاهی دوباره به نقش کارگردان ۲۲۲
۲۷-۱ سوءتفاهم‌ها ۲۲۲
۲۷-۲ کارگردان چگونه شخصی است؟ ۲۲۷
۲۷-۳ چگونه می‌توان کارگردان شد؟ ۲۳۰

۱

تولد یک حرفه

کارگردان، شخصی که امروزه اعضای گروه نمایش را رهبری می‌کند و مسئولیت هنری اجرا را، در همه‌ی ابعادش، در یک سفر اکتشاف به عهده دارد، برای اولین‌بار در اواخر قرن نوزدهم با چنین عنوانی کار خود را آغاز کرد و به تدریج، در طول قرن بیستم، موقعیتی مهم در هنرهای نمایشی به دست آورد. قبلاً کارهای کارگردان کم و بیش بوسیله‌ی نویسنده، سربازیگر، یا مدیر صحنه که اغلب «سوفلور»[۱] نیز بود انجام می‌شد.

«... تاریخ: اول ماه مه سال ۱۸۷۴، شهر: برلین. اولین کارگردان به معنی امروزی آن: جورج دوم، دوکِ سَکس ـ منینگن[۲]، این تاریخ مشخص کننده‌ی آغاز کار او با نام منینگر[۳] است... آنچه وی انجام داد واگذار کردن مسئولیت اجرای نمایش (در همه‌ی ابعادش) به هنرمندی واحد بود تا اجرا دارای دید زیباشناسانه‌ی یکسان و پیوسته‌ای باشد. قدمی که او برداشت بنیادین و انقلابی بود. وی با این اقدام، به چند گونگی فرم و سبک (در درون یک اجرا) که تئاتر اروپا را تقریباً به مدت دو قرن متلاشی کرده بود عکس‌العمل نشان داده، تعریفی برای تئاتر امروزی به دست داد.»(ب ۸) به این ترتیب نامبرده با هدایت بازیگران، طراحی صحنه،

۱ـ Souffleur شخصی که در گذشته، در محلی پشت صحنه، خود را از دید تماشاگران مخفی می‌کرد و جملاتی را که بازیگران از یاد می‌بردند برایشان بازگو می‌کرد.

2- George II, Duke of Saxe - Meiningen (۱۸۲۶-۱۹۱۴)

3- The Meininger

لباس، چهره‌پردازی و... عملاً به کارگردانی نمایش به گونه‌ای که منعکس‌کننده‌ی دیدگاه واحدی باشد، پرداخت. روشن است که آنچه وی در آن روزها انجام داد، تنها اولین قدمهایی بود که در این زمینه برداشته می‌شد.

«امروزه اعتقاد بر این است که کارگردانهای بزرگ، که بعضی از آنان شهرت جهانی دارند، علاوه بر دارا بودن جوهره‌ی کم و بیش غیرقابل توصیفی که نامش استعداد است به هنرها؛ فنون و دانشهای مختلفی، از جمله ادبیات نمایشی، بازیگری، نقاشی، معماری، جغرافیا، تاریخ، نورپردازی، صحنه‌آرایی و... تسلط کافی دارند و مهمتر از همه به دانش وسیعی از سرشت پیچیده‌ی انسان، که ترسیم آن اساسی‌ترین بخش کار آنان را تشکیل می‌دهد، مجهزند.»[۴]

☆ ☆ ☆

در طول قرن بیستم، به خصوص در نیمه‌ی دوم این قرن چنان تغییراتی در تئاتر (به ویژه در تئاتر تجربی و شیوه‌های اجرایی آن) به وجود آمد که در پاره‌ای موارد حتی معنی و مفهوم تئاتر را دگرگون کرد. به دنبال این تحولات، طبعاً مفهوم و عملکرد کارگردان نیز در این نوع تئاترها تغییر کرد. منظور از این تحولات دگرگونی‌هایی که بوسیله‌ی گوردن کرگ، ژاک کوپو، پیسکاتور و حتی برشت[۵] یا معاصران آنان انجام شد، نیست. چرا که

4- *The Concise Oxford Companion to the theatre*, Phyllis Hartnoll, Oxford University Press, p. 138.

5- Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Ervin Piscator Bertolt Brecht

ادوارد گوردن کرگ، کارگردان انگلیسی در اعتراض به تئاتر متداول می‌گفت: «تئاتر از کلمات انباشته شده است، در حالیکه ریشه‌ی تئاتر در رقص و هنر میم است.» و یا برای نجات تئاتر باید آن را نابود کنیم و تئاتر آینده را از نو بسازیم. ــ «وی نمایشنامه‌هایی را به صحنه آورد که در اجرای آنها قطعات بزرگی با ماشین‌آلات حرکت داده می‌شدند و بازیگران گاه حتی به شکل رُباط و آدم کوکی حرکت می‌کردند.» ژاک کوپو در فرانسه تلاش داشت تا تئاتر را به ریشه‌های اولیه‌اش ←

نظرات اینان و بسیاری دیگر از نظریه‌پردازان و کارگردانهای بزرگ، با همه‌ی تفاوتهایی که دارند، هنوز تغییری بنیادین را در عملکرد کارگردان، به مفهومی که مورد نظر است، موجب نمی‌شوند. اما افرادی مانند گروتفسکی، یوجنیو باربا، پیتر شومان، رابرت ویلسون، کانتور[۶] و

← بازگرداند و برای این کار از شیوه‌ی «کمدیا دلا آرته» استفاده می‌کرد. او تأکید داشت که درکارهایش از هنرمیم، رقص، آکروبات و بدیهه به عنوان وسایل بیان دراماتیک استفاده کند و به عکس گوردن کرگ، مخالف استفاده از وسایل صحنه‌ی پرشکوه و پیچیده بود. «تقریباً نماد نقطه‌ی عزیمت کوپو، برای بازگشت به منابع اولیه‌ی تئاتر بود که به طور حیرت‌آوری ساده، باز و بدون نورهای جلو یا قاب صحنه بود. دکور خیلی مقتصدانه به کار می‌رفت و تمام فضای نمایش... با یکی دو وسیله‌ی صحنه آفریده می‌شد.»

ادوین پیسکاتور، کارگردان آلمانی در دهه‌ی ۱۹۲۰ تئاتر روایی (اپیک) را ابداع کرد و چیزی را به وجود آورد که بعداً به عنوان تئاتر مستند شهرت یافت. «او با اجرای آثاری که در آنها از ماشینهای بدیع و گران استفاده می‌شد، شور و هیجانی در برلین به وجود آورد... او با بهره‌گیری از شعارهای نمایشی، فتومونتاژ، تصویرافکنی و استفاده از فیلم تکنیک تئاتر را بسیار غنی کرد.»

برای اطلاع بیشتر در این زمینه رجوع کنید به ***تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک*** نوشته‌ی جیمز روز ـ اونز James Roose-Evons ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، (انتشارات سروش ۱۳۶۹). جملات داخل گیومه در این زیرنویس و زیرنویس بعدی نیز از همین کتاب نقل شده است.

6- Jerzy Grotowski, Eugnio Barba, Peter Schumann, Robert Wilson, Tadeusz Kantor

یوجنیو باربا از دیدگاه خود تئاتر را به سه گروه تقسیم کرده است. «تئاتر تجاری و تئاتر متکی به کمک مالی، که هنوز شکوفاست...» و او نامش را «تئاتر اول» گذاشته است. «تئاتر دوم متعلق به آوان گاردهای جاافتاده است که بازیگر را به خاطر کارگردانی کنار گذاشته‌اند.» در این گروه او نام کسانی چون رابرت ویلسون و کانتور را می‌برد که بازیگران را عروسکهایی می‌دانند که باید صرفاً در خدمت نشان دادن استعداد و مهارتهای کارگردانی آنان قرار گیرند. تئاتر سوم از دیدگاه او «تئاتری است که با پیامهایی از یک زندگی درونی با تماشاگر روبرو می‌شود. این پیامها به وسیله‌ی کشف و شهود تماشاگر و ژرفای دانسته‌های او گرفته می‌شود، نه ذهنیت عقلانی او. این ←

معاصرین آنان، از سالهای ۱۹۵۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰، هر یک به نوعی مفاهیم و روشهایی را به تئاتر وارد کردند که تغییری بنیادین در مفهومی که از کارگردان وجود داشت ایجاد کرد، تا آنجا که عده‌ای در اطلاق نام تئاتر به آنچه که بعضی از این مشاهیر ارائه دادند، تردید کردند. با توجه به این تفاوتهای اصولی، لازم است این نکته مشخص شود که آنچه بعداً در این کتاب خواهد آمد، عمدتاً مربوط به روشهایی است که بوسیله‌ی کارگردانهای تئاتر حرفه‌ای و یا به تعبیر یوجنیو باربا «تئاتر اول» به کار گرفته می‌شود. چرا که تئاتر حرفه‌ای، اگر به معنی واقعی کلمه حرفه‌ای باشد، همیشه انگیزه‌ی پذیرش روشهای تجربه شده‌ی موفق را، که توفیق آنها بوسیله‌ی تئاترهای تجربی به اثبات رسیده، در خود دارد و وجودش مستلزم پذیرش سبکها و روشهای نو و ادغام آنها در خود است و در نتیجه زمینه‌ی چالشهای نوین را فراهم می‌آورد. هم اکنون نیز کارگردانهای موفق تئاتر حرفه‌ای در سراسر دنیا از مشتریان پروپاقرصِ تئاترهای تجربی‌اند تا

← شکلی از تئاتر است که توسط گروتفسکی به وجود آمده است.»

این نوع تئاتر که بعضی آن را «فراتئاتر» نامیده‌اند، گاه حتی عنصر تماشاگر را نیز از کار خود حذف می‌کند. به گفته‌ی باربا «... ما مدعی نیستیم که قابلیت برگرفتن نقاب از چهره‌ی مردمان دیگر را داریم. ما در پیِ افشای خودمان هستیم. در کارمان مضامین مهمی است که برای خودمان اهمیت حیاتی دارد... بهترین کاری که ما می‌توانیم بکنیم تحلیل حقایق خاص خودمان و نمایش رویارویی بین حقیقت و تجربه‌ی خودمان است و این گونه رویارویی متضمن دگرگونی در خودهای ماست... کار ممکن است پیش از آنکه برای همگان به نمایش درآید چند سالی طول بکشد. شاید هم هرگز به نمایش همگانی در نیاید.» و یا به گفته‌ی یکی از اعضای گروه گروتفسکی، «در یکی از نشستهایِ نخستین، گروه دو ماه را در بیرون شهر به ساختن انباری می‌گذراند که قرار بود در آن کار کنند. وقتی ساختمان انبار کامل شد، گروتفسکی به ما گفت تمام هدفهایی را که قرار بود با اجرای برنامه‌ریزی شده برای انبار به دست آوریم، در خود بنا فراهم آمده است و پس از این گفته گروه از هم پراکنده شد.»

هدف از نقل این گفته‌ها، اشاره به تفاوتهای بنیادینی است که این نوع تئاتر در مفهوم کارگردان به وجود آورده است.