دراماتورژی به معنای هنر

گوتفرید مولر در ارائه مفهومی برای دراماتورژی یادآور می شود:« درام به معنای کردار و دراماتورژی به معنای هنر است؛ با این هنر، کردار را باید چنان ساخت که نمود هنرمندانه اش تماشاگر را که هدفی جز سرگرمی ندارد و بی وقفه در فضایی تاریک به انتظار به هیجان آمدن نشسته است، با تکرار تعلیق های تازه غافلگیر می کند.» (دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی، ۱۳۸۵، ۴۱ و ۴۲)

وی می افزاید:« قوانین دراماتورژی از سال ها پیش تاکنون دگرگون نشده اند. دراماتورژی ماحصل کار استادان بزرگ در نظم بخشیدن به نمایش نامه ها است. نمایش نامه هایی که به زبان های سانسکریت، یونانی، لاتین، اسپانیولی و فرانسوی نوشته شده اند، همیشه تابع قواعد یکسانی بوده اند.» (دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی، ۱۳۸۵، ۴۲)

« دراماتورژی فنّ پردازش متن نمایشی و کنکاش در باب روند و کیفیّت بازنمود اجرایی در زبان انگلیسی که تقریبن از سال ۱۸۰۱ در واژه نامه dramaturgy آن است. واژه (دراماتورگی) dramaturgie های معتبر اروپایی به کار رفت، برگرفته از ریشه آلمانی است، نخستین بار پس از انتشار مقالاتی تحت عنوان "دراماتورژیی هامبورگ (۹-۱۷۶۷) اثر جی.ای. لسینگ، درام نویس و منتقد آلمانی تئاتر است که این اصطلاح رسمیت نمایشی پیدا کرد. سده ها پیش از این تاریخ، و در یونان باستان، واژه مذکور با تلفیق دو واحد (کار) به معنای کار تنظیم و تالیف تئاتری مورد ourgia (درام) و drama ِ کلامی استفاده قرار می گرفت. اُرگیا در لفظ به معنای ورزیدن، عمل آوردن و یا به عبارتی "پرداختن" یک ماده خام است، به نحوی که اگر مثلن کار بر روی فلز صورت گیرد، فن و مهارت ویژه آن را فلزکاری (متالورژی) می نامند.» (دراماتورژی و اجرا، ۱۳۹۰، ۱۳)

« در دوران کهن نیز برای طراحی کرداری مستقل در جهت خلق اثر، پیروی از اصول و قواعد هنر دراماتورژی دیده می شود. بنابر آنکه مقوله کشف موضوعی بکر نزد تمامی نمایش نامه نویسان اقدامی خفیف تلقی می شد، پس پرداخت به موضوع فرع بر ساختار کردار بود... یک نمایش نامه به نام ایفی ژنی در تروا از چهار نویسنده: اوریپیدس، راسین، گولوک و گوته وجود دارد. ولی هر کدام از آن ها یک اثر مستقل است.» (دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی، ۱۳۸۵، ۸۱)

« گوته در کنار سرمشق ها، یادآوری می کند برای ایفی ژنی اش، اوژنی اثر بومارشه را به عنوان سرمشق برمی گزیند و برای نوشتن گلاویگویش، ولتر و دیدرو را ترجمه می کند. لسینگ دراماتورژی را از نوشته¬های دیدرو آموخت و آن ها را برای گروه نمایشی شهرش ترجمه کرد. شیللر اوریپیدس، راسین، شکسپیر و نمایش های مفرح فرانسوی را ترجمه کرد.» (دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی، ۱۳۸۵، ۸۲)

« دیدرو نظریه پرداز مشهوری است که مجال می دهد هر کدام از نمایش نامه هایش از

تجزیه و تحلیل کامل دراماتورژی برخوردار شود. او در کتابش "مباحثی پیرامون شعر دراماتیک" دستورالعمل دقیقی از هدایت کردار عرضه می کند. او یک تجزیه و تحلیل از ایفی ژنی در تروا ارایه می دهد، نمایش نامه ای که اوریپیدس، راسین، و گلوک ارایه داده اند و شاید به گوته برای طرح ایفی ژنی خودش، خدمت کرده است. دیدرو مهم ترین بیانات را پیرامون پرسش های بنیادین نمایشی عرضه می کند: تماشاگر چقدر مجاز است تا از آغاز آگاه باشد و از چه زمانی او باید مورد استفاده قرار گیرد؟... برای دیدرو، ارسطو به عنوان نظریه پرداز، هوراس به عنوان شاعر و بوالو به عنوان استاد مطرح است. دیدرو خودش عمل گراست. او بر تراژدی کلاسیک چیره شده و تیاتر اجتماعی انگلیسی یا آن گونه که در گذشته معروف بود، درام مردمی را عرضه کرده است. کنار شعر دوازده هجایی الکساندری، نثر عادی را به وجود آورد؛ پا به پای پادشاهان، مردم عادی و در کنار .اقدامات دولتی، نزاع های خانوادگی و عاشقانه ها را خلق کرد

دیدرو در ساخت دراماتورژی، بدیهیات را ارایه می دهد، هیجان به وجود می آورد، تعلیق به وجود آمده در رخدادهای هر وضعیتی از سوی تماشاگر جدی دنبال می شود؛ پس از آن که تماشاگر پیرامون نمایش تعمق کرده، آگاه می شود و این همه نشانه های نمایش نامه های خوش ساخت است.» (دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی، ۱۳۸۵، ۹۲ و ۹۳)

لسینگ، ستایشگر شکسپیر و نیز دیدرو، که درام های او را ترجمه کرد، این دین را بر » ما دارد که در درام پردازی هامبورگ [دراماتورگی هامبورگ] (۱۷۶۹-۱۷۶۷)، مطمئن ترین تفکرات درباره بازخوانی ارسطو و درباره الزام تئاتر به زنده کردن قهرمانان درآمده از انسانیت متوسط در داستان-های تاثرانگیز را عرضه کرد، که در آن ها احساس تراژیک در یک ترفند منظور شده برای بالا بردن اخلاق همه جذب می شود. » (درام و تراژدی، ۱۳۸۶،۱۷۲ و ۱۷۳)

تیاتر مردمی دیدرو

دیدرو استاد لسینگ بود. لسینگ به روش تیاتر مردمی دیدرو، که آن را ترجمه کرده » بود، دوشیزه سارا سامپسون را نوشت. یورش علیه تراژدی کلاسیک، بر اساس نظریه اجرایی دیدرو نمایش نامه های منثور بومارشه، شکل گرفت. دیدرو شکل کلاسیک را حفظ می کند ولی کمی آسیب پذیر خود را با پیچ و مهره، به عناصر زندگی می پیچد. بومارشه شکل کلاسیک را منفجر می کند، تفاوت میان تراژدی و کمدی را محو می کند، بر گوته تاثیر می گذارد و بر خلاف اصول، نمایش نامه های عروسی فیگارو و آرایشگر شهر سویل که توسط موتسارت و روسینی به ریخت اپرت اجرا شدند، بر تمامی جهان تاثیر گذاشتند. او توامان بی قاعدگی سهل و آسان کمدی های مولیر را در درام جدی به کار بست؛ این که مولیر بیمار خیالی را ظرف مدت پنج روز هم نوشت، هم برای صحنه آماده و هم آن را اجرا کرد، خود ثابت می کند او نیز برای خودش تکنیکی داشته است.» (دراماتورژی تیاتر

و نمایش رادیویی، ۱۳۸۵، ۹۵ و ۹۶)
« هدف آنی لسینگ ایجاد تئاتر ملی آلمان بود. او تئاتر آلمان دهه ۱۷۶۰ را زیر نفوذ کامل درام نو کلاسیک فرانسه می دید، به ویژه تراژدی هایی که پس از راسین آمده بودند. زیرا در حالی که راسین از حیث کمال بسیار فشرده و خودمختار بود و [بنابراین] از مرزهای فرانسه فراتر نرفته بود، جانشینان بی رنگ و بوی او به آن سوی مرزهای فرانسه نفوذ کرده بودند. تئاترهای دربار و شهرهای آلمان زیر نفوذ آثار لاهارپه و ولتر بودند، قطعاتی سرشار از پرگویی های بی روح که در آن ها صورت ها و قوانین نوکلاسیسیسم با فضل فروشی برده واری مراعات می شد. لسینگ با بررسی این نمایش نامه ها به دیدگاه انقلابی خود رسید.
او دریافت که نو کلاسیسسیم به هیچ وجه کلاسیسیسم نو نیست بلکه کلاسیسیسم دروغین است. کستلوترو، بوالو، و رایمر مفسران راستین آرمان کلاسیک نبوده اند. آن ها به پوست بی-خاصیت درام یونان نظر داشتند و نتوانسته بودند روح راستین آن را دریابند.» (مرگ تراژدی، ۱۳۸۶، ۲۳۹)
گوتفرید مولر بر این عقیده است که دراماتورژی هامبورگی – نوشته شده در سال ۱۷۶۷ م.- لسینگ کتابی مرجع نیست، و دراین باره می نویسد:« این اثر همچون نقطه شروع بالندگی در عرصه نویسندگی ماست. ولی هر کس بخواهد آن را بخواند تا از آن قواعد عملی دراماتورژی را بیاموزد، سرخورده خواهد شد. زیرا آن کتاب دراماتورژی نیست، بلکه مجموعه ای از نقدهای تیاتری و ملاحظاتی است که لسینگ آن ها را به عنوان گزارشگر هامبورگ نوشته است. لسینگ خواسته بود نام این اثر را آموزشگران هامبورگ بگذارد، که شامل مباحث تیاتری با ملاحظات مجادله آمیز باشد. در این کتاب پس از مدنظر قرار دادن سلیقه زمانه، او فرصت را مغتنم می-شمارد تا به طور عمده مخالفتش با تراژدی فرانسوی را به نمایش بگذارد؛ او علیه کرنی و ولتر و مقلدهایشان، که هنر آلمانی را خاموش می کردند، قد علم می کند تا به تبعیت از شیوه شکسپیر، هنر ناسیونالیستی آلمانی را تبلیغ کند. او می خواهد زنجیرهایی را بگسلد که ما را با آن به کرنی سخت گیر بسته اند.» (دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی، ۱۳۸۵، ۹۶)
اما نظر جورج اشتاینر مخالف با مولر است، و در این باره اظهار داشته است:« لسینگ در فن نمایش نامه نویسی هامبورگ (۸- ۱۷۶۷) مفهوم انقلابی خود را در نقد عملی به کار بست. او نمایش نامه هایی به قلم ولتر و توماس کرنی (برادر جوانتر کرنی بزرگ) را بررسی و ادعا کرد که این ها از هدف راستین فن شعر ارسطو سرباز زده اند. در این آثار نوکلاسیک نیست که آرمان تراژدی ارسطویی به خود جامه عمل می پوشاند، بلکه در نمایش نامه های شکسپیر است [که این آرمان تحقق یافته است]. شبح داریوش در نمایش نامه پارسیان باور کردنی است؛ زیراکه در پس خود نیروی باور مذهبی راستین را دارد.

ما در هملت، افعی بودن مشابهی را حس می کنیم زیرا این پدیده در قلمرو قوه تخیل الیزابتی هاست که حضور شبح مجسم را در این جهان بپذیرد. شبح در سمیرامیس ولتر تظاهری تهی و تجملی (روکوکو) است که شاعر بی ایمانی چون ولتر آن را بر پیرنگ باورنکردنی اثرش تحمیل کرده است. از آن جا که این اثر را در پس خود نه اجرای مناسک آیینی و نه باور ادبی را دارد، تکلف ادبی محض است.» (مرگ تراژدی، ۱۳۸۶، ۲۴۰)
کتی ترنر و سین برنت نیز از اثر لسینگ به عنوان پروژه بلند پروازانه یاد می کنند و می نویسند:« دراماتورژی هامبورگ که در طی دوره کوتاه حضور وی در تئاتر ملی هامبورگ به عنوان یک نمایش نامه نویس مدعو، منتقد و مشاور هنری نوشته شد، اساسن مجموعه مقالاتی انتقادی است که لسینگ در آن ها نه فقط به پرداخت نمایش نامه، ساختار، بازیگری و مخاطب می پردازد بلکه در خصوص وضعیت و آینده تئاتر آلمان هم تاملاتی نشان می دهد. پروژه لسینگ بلندپروازانه و در زمانه خودش بسیار الهام بخش بود، و مهم است که آن را در زمینه ای از پروژه عصر روشنگری مدنظر قرار داد.» (دراماتورژی و اجرا، ۱۳۹۰، ۴۶)
با این همه، نمایش نامه هایی از قبیل دوشیزه سارا سامسون (۱۷۷۵) نوشته لسینگ و « پسرک طبیعی (۱۷۵۷) نوشته دیدرو از نظر تاریخی اهمیت بسیار دارند. این ها برد درام را کم کردند تا آن را برای نشانه روی به سوی واقعیت های تازه خلقیات طبقه متوسط شکل دهند. این ها پیش-قراولان ایبسن اند. این ها تمثیل های زندگی بورژوایی و مرارت های آن به زبان نثر بودند. لسینگ و دیدرو می خواستند کارآمدی زبان و گفتار را به تئاتر بازگردانند. با این همه شاعران تراژیک، که هم چنان محو قراردادهای نوکلاسیک بودند، تاب تحمل فرود آمدن در دنیای نثر را نداشتند. (مرگ تراژدی، ۱۳۸۶، ۳۲۶)

نوری از چشم برشت

همه این احوالات تا میانه های قرن بیستم سلطه و سیطره داشت. اما با وزیدن پرتو نوری جدید بر صحنه آن هم از چشم برتولد برشت، دراماتورژی قد و قامت متفاوتی به خود گرفت. او آمد تا یکبار دیگر دنیای متون کهن را تغییر دهد اما این بار هدف پردازش نو بود. آن قدر نو که دیگر رد و نشانی از دنیای کلاسیک در آن نماند و محو شدن آن دنیا با سیطره تفکر و موقعیتی امروزی برای مخاطب امروزی تحمل پذیر و قابل درک و دریافت باشد. او می خواست تئاتر را از سیطره طبقه متوسط که لسینگ و دیدرو بر آن دامن زده و آنان نیز تئاتر را از سیطره پادشاهان و ملائکه بیرون آورده بودند، این بار تئاتر را به سر وقت توده های بی سواد و کم سواد ببرد. هدف برشت ایجاد دنیایی نوین و برابر برای همه بود. او می خواست از طریق تئاتر همه را آگاه سازد تا برابری و عدالت که از زندگی ها و دنیا محو شده است، یک بار دیگر پر فروغ تر از حد قابل باور، بر دنیا وزیدن بگیرد.
برشت می خواست حتا در تئاتر هم کار بیافریند و تقسیم کار را بیشتر از حد انتظار

درآورد. یعنی جماعتی در خلق یک اثر هنری حضور داشته باشند. برشت القاگر فضای دموکراتیک است؛ ضمن آن که پیرو سوسیالیسم هم است چون با ایجاد یک شغل یا شغل های بیشتر همگان را به مشارکت بگیرد. پس او دراماتورژ را به خدمت گرفت، هر چند در طول تمرین و اجرا همه به گونه ای با اظهار نظر و به مشورت نهادن نظرات خود می توانستند هر نوع تغییری را بر اجرا حاکم گردانند. البته آزمون و خطا و اجماع نظر نیز در این راه وجود داشت. باید برشت را مبدع دراماتورژی در دنیای مدرن دانست. مردی که هنوز هم جلوتر از خودش و زمانه اش بر تئاتر دنیا سلطه دارد. شاید این روزهاست که کم کم بر نظریه ها او آگاه شوند و بدانند که چگونه می شود با یک دراماتورژی کارآمد و موثر برای تئاتر متن نوشت و در زمان اجرا چگونه می توان همه چیز را در خدمت گرفت تا مخاطب تئاتر بداند برای چه منظوری سر از تالار نمایشی درآورده است. مخاطب برای برشت چشم امید است! برشت همه همّ و غمّ اش رسیدن به مخاطب تئاتر است. او خودخواه نیست و دیگر خواهانه بر آن است تا در درک چم و خم دنیا بکوشد. مثلن همه را از وجود فاشیسم و هیتلر بیمار و ویران گر آگاه می کند. این آگاهی در گستره زمان هم-چنان تعمیم پذیر و قابل تکثیر در حیات دیگران است. به ویژه در نقاط عقب مانده که هنوز با تجربه .دیکتاتوری و هرج و مرج طلبی یا تبعیض نژادی ویران گر دست به گریبان هستند
برشت توده ها را ذی نفع می داند و برای همین تئاترش در وهله اول بسیار لذت¬بخش است، و برای همه قابل فهم است. آیا ما امروز می توانیم چون برشت برای دیگران تئاتر کار کنیم؟
به گفته صادقی؛ "دراماتورژ" حد فاصل نویسنده و اثر است و مهم ترین کارش بررسی .ساختار است. وی حدفاصل کارگردان و اجراست
.ساختار درونی: عناصری که جوهره موضوع را می‌سازند
ساختار بیرونی: به مفاهیم شکل می‌پردازد، شیوه اجرا "دراماتورژ" مغز متفکر گروه است؛ یک مشاور خبره است" (قطب‌الدین صادقی، مجله‌هنرهای نمایشی، ش ۸۲، ص ۸۲)

پس از برشت

اما با گذر ایام و پیشرفت زمان، از مفهوم برشتی نیز گذشته و به مفهوم امروزی می‌رسیم.
:"یرژی گروتفسکی"، پژوهشگر توانای تئاتر لهستان در مقاله‌ای می‌نویسد
در دراماتورژی نوین، آن چه اهمیت دارد و مورد توجه قرار می‌گیرد از دو منبع نشأت " :می‌گیرد
1- توهم: تلاش می‌کند برای کم کردن فاصله بین صحنه و زندگی در این نوع سعی .می‌شود، صحنه عین زندگی خلق شود
2- ضد توهم "وسایل بیانی و عمل ارتباطی را آشکار می‌سازد". (گرتفسکی، فصلنامه تئاتر، ش ۳۳ ، ص ۸۸)

:در زبان‌های اروپایی دراماتورژی ـ نمایشنامه کاری ـ سه معنا را می‌رساند
1- هنر و تصنیف نمایشنامه (نمایشنامه‌نویسی)
2- شگردها، شیوه‌ها و سبک‌های نمایشنامه‌نویسی به نحوی که به میانجی و کاربرد آن‌ها نمایشنامه از سایر گونه‌های ادبی متمایز شود.
3- نمایشنامه پژوهی" (گرتفسکی، فصلنامه تئاتر، ش ۳۳ ، ص ۸۸)
»:به عقیده قطب الدین صادقی در دراماتورژی مدرن راجع به این موارد بحث می شود
1- فضا: چطور فضای صحنه ای را به فضای دراماتیک تبدیل کنیم.
2- زمان: اصرار بر ارتباط پیوسته، تند، کند و...
3- خلق چهارچوب: نور، صدا، اشیا
4- اعمال فیزیکی: غذا خوردن و...
5- شخصیت ها: ویژگی، لباس ها
6- شکل صدایی زبان، ریتم، موسیقی
7- واقع گرایی: عینن نشان دادن واقعیت و شکل دیگری آن تنها بخشی را نشان دهیم.
8- فاصله تاریخی، اجرای اثری از گذشته
9- معنا: وضوح و تفسیر اثر » (قطب‌الدین صادقی، فصلنامه هنر، بهار۱۳۷۸، ص ۹۲)
تمام این هاست که دراماتورژی مدرن را می¬سازد. هدف نهایی تمام این موارد، »
تاثیرگذاشتن بر حس و اندیشه ها تماشاگر است. این ها چیزهایی نیست که همگی در متن
آمده باشند بلکه همه این موارد را در اجرا می بینیم.» (الفبای تئاتر، ۱۳۹۰، ۱۱۰ و ۱۱۱)