نشر بیدگل

پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر

| شومیت میتر- ماریا شفتسووا | محمد سپاهی- معصومه زمانی | تئاتر: نظریه و اجرا (۵) |

| Fifty Key Theatre Directors | S.Mitter-M.Shevtsova | M.Sepahi-M.Zamani |

| این کتاب ترجمه‌ای است از :
Fifty Key Theatre Directors
Edited by Shomit Mitter and
Maria Shevtsova
2005
Routledge

نشر بیدگل

| پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر |
| شومیت میتر، ماریا شفتسووا |
| ترجمه : محمد سپاهی، معصومه زمانی |
| ویراستار : امین علی اکبری |
| مدیر هنری و طراح گرافیک : سیاوش نصاعدیان |
| مدیر تولید : مصطفی شریفی |
| چاپ ششم | ۱۳۹۸ تهران | ۵۰۰ نسخه |
| شابک : ۳-۵۰-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | نشر بیدگل |
| تلفن انتشارات : ۱۷ ۱۷ ۴۲ ۲۸ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه : ۱۷ ۳۶ ۹۶ ۶۶ ، ۴۵ ۳۵ ۴۶ ۶۶ |

| bidgolpublishing.com |
| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |

مجموعه‌ی تئاتر، نظریه و اجرا

چرا به نظریه و عمل تئاتر نیاز داریم؟ جداییِ نظریه و عمل در تئاتر ایرانی چه پیامدهایی را به همراه داشته است؟ بعد از چندین دهه از سپری شدن عمر تئاتر ایرانی، نیاز به ترجمه‌ی آثار کلاسیکِ نظریه‌پردازان و پیشروان تئاتر بیش از پیش از سوی دست اندرکاران تئاتر حس می‌شود.

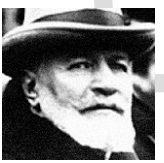
مجموعه‌ی تئاتر، نظریه و اجرا، با این نیت طراحی شده است تا به معرفی سنت‌های زنده و پویای تئاتر در عصر ما بپردازد، سنت‌هایی که لزوم خوانش مجددشان از هر جهت حس می‌شود. بر این اساس معرفی جریان‌های عمده‌ی تئاتر و اجرای معاصر، بازخوانی آن‌ها، و تأکید نهادن بر رابطه‌ی میان عمل و نظریه‌ی تئاتر از اهداف اصلی این مجموعه است.

دبیر مجموعه

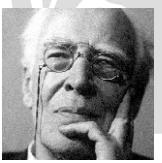
علی‌اکبر علیزاد

فهرست تصویری

آندره آنتوان
۱۹۴۳-۱۸۵۸
ص۲۷



ولادیمیر
نمیروویچ-دانچنکو
۱۹۴۳-۱۸۵۸
ص۳۳

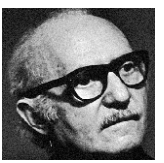


کنستانتین
استانیسلاوسکی
۱۹۳۸-۱۸۶۳
ص۴۱

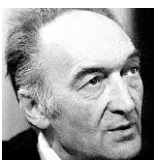
ادوارد
گوردون کریگ
۱۹۶۶-۱۸۷۲
ص۴۹

ماکس راینهارت
۱۹۴۰-۱۸۷۳
ص۵۷

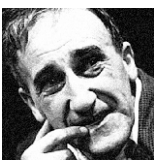
برتولت برشت
۱۹۵۶-۱۸۹۸
ص۱۰۳



لی استراسبرگ
۱۹۸۲-۱۹۰۱
ص۱۱۱



ژان ویلار
۱۹۷۱-۱۹۱۲
ص۱۱۹



تادئوش کانتور
۱۹۹۰-۱۹۱۵
ص۱۲۹

جوآن لیتل وود
۲۰۰۲-۱۹۱۴
ص۱۳۹

وسوالد میرهولد

۱۸۷۴-۱۹۴۰

ص ۶۵

ژاک کوپو

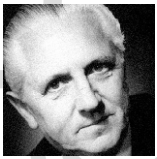
۱۸۷۹-۱۹۴۹

ص ۷۳

الکساندر تایروف

۱۸۸۵-۱۹۵۰

ص ۸۱



اروین پیسکاتور

۱۸۹۳-۱۹۶۶

ص ۸۷

آنتونن آرتو

۱۸۹۶-۱۹۴۸

ص ۹۵

یوری لیوبیموف

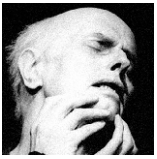
۱۹۱۷-۲۰۱۴

ص ۱۴۹

جورجیو استرلر

۱۹۲۱-۱۹۹۷

ص ۱۵۷



جولیان بک

۱۹۲۵-۱۹۸۵

ص ۱۶۷

پیتر بروک

۱۹۲۵-

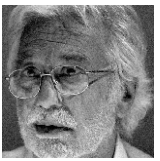
ص ۱۷۵

آگوستو بوآل

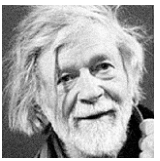
۱۹۳۱-۲۰۰۹

ص ۱۸۳

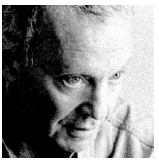
یرژی گروتفسکی
۱۹۹۹-۱۹۳۳
ص ۱۹۱



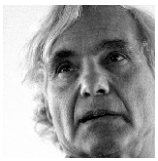
لوکا رونکونی
۲۰۱۵-۱۹۳۳
ص۱۹۹



پیتر شومان
-۱۹۳۴
ص۲۰۷



جوزف چایکین
۲۰۰۳-۱۹۳۵
ص ۲۱۵



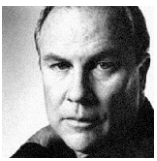
یوجنیو باربا
-۱۹۳۶
ص۲۲۳

آریان منوشکین
-۱۹۳۹
ص۲۷۳

تاداشی سوزوکی
-۱۹۳۹
ص۲۸۳

پینا باش
۲۰۰۹-۱۹۴۰
ص۲۹۳

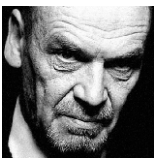
رکس کرامفورن
۱۹۹۱-۱۹۴۱
ص ۳۰۱



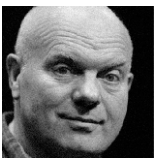
رابرت ویلسون
-۱۹۴۱
ص۳۱۳

آن بوگارت
-۱۹۵۱
ص۳۶۵

لوییز پاسکال
-۱۹۵۱
ص۳۷۳



ایمونتاس
نکروسیوس
-۱۹۵۲
ص ۳۸۱



دکلان دانلان
-۱۹۵۳
ص۳۸۹

نیل آرمفیلد
-۱۹۵۵
ص۳۹۷

یوکیو نیناگاوا

۱۹۳۶ -

ص ۲۳۳

لی بروئر

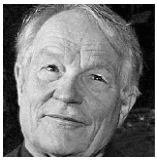
۱۹۳۷ -

ص ۲۴۱

ریچارد فورمن

۱۹۳۷ -

ص ۲۴۹



پیتر اشتاین

۱۹۳۷ -

ص ۲۵۷

جوآن آکالایتیس

۱۹۳۹ -

ص ۲۶۵

آناتولی واسیلی‌یف

۱۹۴۲ -

ص ۳۲۱

پاتریس شرو

۱۹۴۴ - ۲۰۱۳

ص ۳۲۹

لف دودین

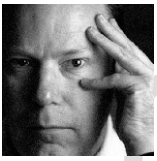
۱۹۴۴ -

ص ۳۳۷

الیزابت لوکونت

۱۹۴۴ -

ص ۳۴۷



جیم شارمن

۱۹۴۵ -

ص ۳۵۵

روبر لوپاژ

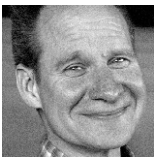
۱۹۵۷ -

ص ۴۰۷

سایمون مک‌برنی

۱۹۵۷ -

ص ۴۱۵



پیتر سلارز

۱۹۵۸ -

ص ۴۲۳

دبورا وارنر

۱۹۵۹ -

ص ۴۳۳

کالیتو بیه‌تو

۱۹۶۳ -

ص ۴۴۱

مقدمه

طرح بحثی سازنده و جذاب، انگیزه‌ی اصلی ما از انتخاب کارگردانانی است که شیوه‌ی کارشان در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته است. هدف ما این است که از این طریق علاقه و توجه خوانندگان را به شیوه‌ی تولید آثار نمایشی برخی از کارگردانان قرن بیستم و بیست و یکم، که نقاط عطفی در تاریخ تئاتر ایجاد کرده‌اند، جلب کنیم. ما قصد نداریم فهرستی جامع و مانع تهیه کنیم و در ازای زیر سؤال بردن افراد خارج از این فهرست، به موفقیت‌های افراد انتخاب شده تقدسی ابدی ببخشیم. خواسته‌ایم ترکیبی جذاب از جنسیت‌های مختلف و از چهره‌های مشهور قدیمی و جدید در این عرصه داشته باشیم. همچنین آگاهانه کارگردانان پرآوازه را در کنار افراد کمتر شناخته شده، که کارشان به همان اندازه شایان توجه است، قرار داده‌ایم.

اجتناب از گردآوری نمایندگانی با سهم یکسان از پنج قاره و تشکیل نوعی سازمان ملل برای تئاتر، به طریقی مشابه، برخاسته از تصمیمی است که جنبه‌های تحلیلی کتاب را بر جنبه‌های توصیفی آن مرجح می‌داند. از آنجایی که این کتاب صرفاً مباحث پایه‌ای و حداقلی را ارائه می‌کند، احساس کردیم که بهتر است در این سرفصل‌های مقدماتی، کمتر به حقایق سهل‌الوصول زندگی‌نامه‌ای بپردازیم و به جای آن، با تمرکز بر جوهره‌ی کار، عصاره‌ی آن را در چند پاراگراف انتقادی خلاصه کنیم. از دیدگاه ما، هر مقاله راهنمای دستیابی به هسته‌ی بنیادی کار یک کارگردان است؛ یعنی رسیدن به اصولی که

جانمایه‌ی کار وی محسوب می‌شوند. محدودیت جغرافیایی در این کتاب امری ضروری بود تا از این طریق خوانندگان قادر باشند دریافت خود از کار برخی از کارگردان‌ها را به گونه‌ای صحیح به کار دیگران تعمیم دهند.

هر کدام از کتاب‌های مجموعه‌ی «پنجاه چهره کلیدی»[i] کارکرد چندگانه دارند. خواننده ممکن است به عنوان یک کتاب مرجع گهگاه به آن رجوع و مدخل‌های آن را مستقل از هم مطالعه کند. ساختار کتاب به گونه‌ای است که بتواند برای کسانی که می‌خواهند آن را از ابتدا به انتها نیز بخوانند، مفید واقع شود؛ چه افراد عادی که از سر کنجکاوی آن را به دست می‌گیرند و چه دانشجویان، بازیگران، کارگردانان و سایر افراد حرفه‌ای. برای پاسخگویی به انتظارات تماشاگران تئاتر، دانشجویان و متخصصان، سعی بر این بوده است که در تمامی مدخل‌های کتاب، دیدگاه‌های نظری کارگردانان مورد بحث، با تمهیدات آنان برای عملی کردن این دیدگاه‌ها همراه باشد. بنابراین تحلیل‌ها را تا حد امکان، بر مبنای مطالعه‌ی تمرین‌ها و سایر روش‌های عملی قرار دادیم. در این حوزه‌هاست که هنر کارگردان، بهتر از اجرا نمودی عینی و روشن پیدا می‌کند. برای تمام دست‌اندرکاران مستقل تئاتر تمرکز بر رابطه‌ی بین کارگردان و بازیگر حائز اهمیت است چرا که جوهره‌ی کار کارگردان را تشکیل می‌دهد. در قرنی که تقریباً تمام سبک‌ها و ژانرهای قابل تصور تئاتر از آن بر آمده‌اند، دو مقوله‌ی ارتباط بین کارگردان و بازیگر و حاصل کنکاش آن‌ها در ظرفیت‌های بازیگری، از معدود مقولات شناخته‌شده‌ای هستند که قادرند به وجوه مختلف کار انسجام ببخشند. برخی از کارگردانان متعصبانه کار خود را به چارچوب‌های ناتورالیستی یا رئالیستی محدود کرده‌اند و برخی دیگر معمولاً با انگیزه‌های سیاسی و با همان وسواس، سعی کرده‌اند که به کارشان کیفیتی شاعرانه و انعطاف‌پذیر ببخشند و این امر ناشی از رویکرد آزادانه‌تری است که به تئاتر داشته‌اند. علی‌رغم تنوع در پیش‌فرض‌های نظری، همه‌ی کارگردان‌های منتخب این کتاب (تقریباً بدون استثنا) روش‌هایی برای تعلیم بازیگر ابداع کرده‌اند که مهم‌ترین ودیعه‌ی آنان به تئاتر قرن بیستم و روند حرکت آن در اولین دهه‌ی قرن بیست و یکم است.

با توجه به اهداف متفاوتی که این کارگردانان برای تئاتر خود متصور شده‌اند، تمرین‌ها و روش‌های ابداعی آنان نیز متنوع و منحصر به فرد هستند. اگر نقطه اشتراکی

بین این روش‌ها وجود داشته باشد، تمایل به کار روی بدن، به جای کار صرف روی ذهن و در بسیاری موارد، احتراز از هرگونه جدایی بین آن‌ها است. از همان روزهای اولیه‌ی «متد کنش بدنی» استانیسلاوسکی و «بیومکانیک» میرهولد تا رویکردهای تازه‌تر آریان منوشکین و آن بوگارت مبنی بر اراده‌ی آن‌ها برای خلق اجراهایی از طریق تمرین‌های کارگاهی به جای کار بر روی متن‌های آماده، جریانی قوی در کار است که تلاش می‌کند تئاتر را هنری انعطاف‌پذیر درنظر بگیرد، تا یک شکل هنری روشنفکرانه. توانایی تئاتر برای خلق انبوهی از تصاویر دیداری، شنیداری و بدنی در آن واحد، حاصل گرایش جدیدی است که کنش را به جای زبان به عنوان رسانه‌ی بنیادین اجراهای تئاتر اتخاذ کرده است. این تغییر مسیر از تسلط کلام به ارجحیت‌یافتن بدن در حال حرکت، کمک خلاقانه‌ی کارگردان است به تئاتر با همه‌ی گوناگونی‌های امروزین آن.

شومیت میتر

ماریا شفتسووا

نشر بیدگل

i. کتاب حاضر یکی از چند کتابی است که تحت عنوان Key Guides به چاپ رسیده‌اند.

آندره آنتوان[1] (۱۹۴۳ـ۱۸۵۸)

جین کوتیا

آنتوان هنگام پایه‌گذاری اولین کمپانی خود با نام تئاتر لیبر[2] (۱۸۸۷ـ۱۸۹۴) رؤیای یک تئاتر دسه[3] یا تئاتر کارگاهی، را در سر می‌پروراند؛ جایی که بتواند نمایشنامه‌ها را فارغ از دغدغه‌های مالی به صحنه ببرد. او به متن‌های جدیدی که در جاهای دیگر به دلیل موضوع یا فرم چالش برانگیزشان رد می‌شدند، امکان اجرا می‌داد. نمایشنامه‌نویسان جزو اعضای کمپانی محسوب می‌شدند و این کمپانی سیاست‌هایش را در راستای خدمت به متن پیش می‌برد. اجرای حدود ۱۱۱ نمایشنامه در مدت هفت سال، اعم از درام منظوم، سمبولیسم، فارس سیاه، متن‌های بدنام ناتورالیستی و قطعات تک‌پرده‌ای از زندگی طبقات فرومایه، نشانه‌ای از تحقق این رؤیا است.

اما از همان ابتدا معلوم بود که تماشاگران در پذیرش میزانسن، سبک بازی و شیوه‌ی کارگروهی، حداقل به اندازه‌ی خود نمایشنامه‌ها، مقاومت نشان خواهند داد. این مسئله حتی در کمپانی‌های تجاری‌تر آنتوان (تئاتر آنتوان[4]، ۱۸۹۷ـ۱۹۰۶ و تئاتر ملی اودئون[5] ۱۹۰۶ـ۱۹۱۴) که رپرتوار حرفه‌ای داشتند، نمود بیشتری می‌یافت. آنتوان در عین

1. André Antoine
2. Theatre Libre
3. Théâtre d'essai
4. Théâtre Antoine
5. Theatre National de L'Odeon

وفاداری به تمامیت متن نمایشنامه‌نویس (در دوران رونق برداشت‌های آزاد) خود را موظف می‌دید که برای بازسازی دنیای ذهنی نمایشنامه‌نویس بر روی صحنه، آن را به دقت تفسیر کند. دقیقاً همین توجه وافر به مقتضیات متن نمایشنامه بود که باعث شد این قهرمان تئاتر نویسنده ـ محور، یکی از بنیان‌گذاران تئاتر کارگردان‌محور هم باشد.

روش آنتوان برای اجرای یک نمایشنامه، در همان ابتدای کارش شکل گرفت و پابرجا ماند. ابتدا نمایشنامه‌نویس، اثر خود را برای تمام اعضای کمپانی می‌خواند. سپس آنتوان بازیگران نمایشنامه را انتخاب و میزانسن اولیه را (با استفاده از خود متن) طراحی می‌کرد. این قسمت کار عبارت بود از پیاده کردن فضای نمایشنامه در قالب طرح‌های کلی و نماهای صحنه‌ای متعدد، نشانه‌گذاری جای ورودها و خروج‌ها، و تعیین موقعیت و مسیر حرکت بازیگران با استفاده از علامت‌های ضربدر و نقطه‌چین. آنتوان هنگام تهیه‌ی میزانسن، دیالوگ‌ها را به ندرت دست‌کاری می‌کرد، ولی دستنویس‌هایش نشان می‌دهد که او دستورهای صحنه‌ای نمایشنامه‌نویس را با جسارت کنار می‌گذاشته و نظر خود را جایگزین می‌کرده است. جالب آنکه نه تنها هیچ گزارشی دال بر اعتراض نمایشنامه‌نویسان نسبت به این تغییرات وجود ندارد، بلکه بسیاری از آنان در چاپ‌های بعدی، دستورهای صحنه‌ی او را وارد نمایشنامه‌هایشان می‌کردند.

سبک بازیگری‌ای که در سالن‌های تئاتر آنتوان شکل گرفت، بی‌شک متأثر از ادراک شهودی او بود و تعمداً سبکی غیرمتکلف بود و «ف ـ ن ب ـ ی ـ ا ـ ن اغراق‌آمیز» (لو تئاتر لیبر، می ۱۸۹۰:۸۲) رایج در کنسرواتوار را رد می‌کرد. این‌گونه مغایرت با استانداردها، معمولاً بحث‌هایی در پی داشت: «خالی از هر امر تحمیلی، خالی از هر چیز ملودراماتیک، عاری از هر جلوه‌پردازی، عاری از گریه، عاری از اطوار» (لو گالواز، ۱۲ اکتبر ۱۸۸۷)؛ «در دست‌گرفتن نبض صحنه، بازی‌نکردن برای تماشاگران بالکن» (جرج مور، پال مال گازته، ۵ فوریه ۱۸۸۹). منتقدان جنبه‌ی «واقعی»، «ساده» و «طبیعی» بازیگری را توأم با ویژگی «هوشمندانه» و «عمیق» آن تحسین می‌کردند. هم نقطه‌ی قوت و هم تناقضات کار آنتوان در تلفیق این دو خصیصه نهفته است. از نظر آنتوان، یک بازیگر خوب باید از یک‌سو خود را از خودآگاهش رها کند و تبدیل به کاراکتر شود و از سوی دیگر، طی تمرینات سخت هر حرکت و لحنی را آماده و کاملاً نقش را کنترل کند.[i]