

کارگردان:

پیدایش، جایگاه و تعریف آن

دکتر محمود عزیزی*

چکیده

با گذشت نزدیک به دو قرن از حضور تئاتر به شکل غربی آن در کشور و بخصوص با راه اندازی چاپخانه و نشر کتاب و ترجمه آثار نویسندگان بزرگ تئاتر و بالاخره رفت و آمدهای ایرانیان به خارج از کشور، در مقاطعی تئاتر توانست در مجامع شهری، از جایگاه ارزنده‌ای برخوردار گردد ولی هرگز آنطور که باید به رسالت خود دست نیافت و نتوانست نهادینه گردد. از مجموعه فعالیت‌های تئاتری این دوره، فقط می‌توان چند نفر را با نام کارگردان شناسایی کرد.

متأسفانه اغلب هنرمندان تئاتر، رسالت این شغل جدید هنری در تئاتر را نزدیک به مسئولیت معین البکاء در اجرای نمایش می‌دانند. در این مقاله سعی می‌شود، تاریخ پیدایش این واژه، سیر تحولات و سهم فرهنگ‌سازی این شغل هنری، رسالت و مسئولیت او را توضیح داده، علت نام‌گذاری فعالیت‌های هنرهای نمایشی قرن بیستم به «عصر کارگردان» توسط برخی از دست‌اندرکاران تئاتر را روشن سازد. لازم به ذکر است که این مقاله سعی ندارد، با بیان این مطلب، سهم و جایگاه درام‌نویس را در این دوره نادیده گرفته، به ارزشها و ضرورت حضور ارزنده او در تئاتر خدشه وارد نماید.

کلید واژه:

کارگردان، معین البکاء، سرگروه، صاحب سالن نمایش، عصر کارگردان

*. استادیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا - دانشگاه تهران.

در گذشته‌های دور، بدون شک، مسئولیتی در ردیف مشاغل گروه‌های نمایشی با عنوان کارگردان وجود نداشته ولی هر کار و فعالیت اجتماعی تابع قانونی است که در رأس آن شخصی یا کسی قرار دارد و یا بطور شورایی تصمیم‌گیری و اجرا می‌گردد. تاثیر به عنوان یک فعالیت فرهنگی هنری، در نگاه اول نیاز به یک برنامه منظم برای انجام وظایف محوله دارد. بنظر می‌رسد در نگاه اول، ساختار متن نمایشی، موتور اصلی یا جهت‌دهنده و راهبر نمایش باشد.

از ماقبل تاثیر که فعالیت‌های نمایشی در چهارچوب آیین‌ها و آداب و رسوم اجرا می‌شده تا پیدایش تاثیر و به‌طور مشخص، پیدایش تاثیر یونان باستان، مسئولیت‌های اجرای نمایش تاثیر بدون داشتن جایگاه مشخص موجود بوده، مثلاً کسی یا کسانی مسئولیت ساختن صورتک‌ها را بر عهده داشته‌اند، کسی یا کسانی مسئولیت دوخت و طراحی لباس را بر دوش می‌کشیدند، گروه گر و بازیگر بوده و سپس بازیگران و گروه گر بوجود آمدند و در تمام این مدت، همیشه یک برنامه ریز جشنواره و یک نویسنده برای پیدایش نمایش حضور داشته‌اند و بخصوص تماشاگر که این آخرین عنصر، پدیدآورنده اولین تعریف نمایش است؛ تاثیر زمانی معنی می‌گیرد که کسی یا کسانی به تماشای آن آمده باشند.

در این مقاله سعی بر این خواهد بود تا با نظری گذرا از اولین نشانه‌های پیدایش این مسئولیت (کارگردان) در یونان باستان، شروع و با اشاره بر جایگاه شخصیت‌های معروف تاثیر، همچون شکسپیر، مولیر و چگونگی گردش کار نمایش به مقطعی که واژه کارگردان در ردیف واژه‌های تاثیر در قرن هفده فرانسه قرار می‌گیرد اشاره‌ای داشته باشیم و در آخر نگاهی به سیر تحولات این مسئولیت جدید در تاثیر تا پایان قرن بیستم پرداخته، و اهمیت این شغل هنری جدید در تاثیر را تعریف نمائیم.

پیدایش

در این مقاله سعی بر این نیست تا

مطالب مرتبط با پیدایش نمایش، از آغاز آیین‌ها و آداب و سنن مربوط به مردگان که در این مراسم نیز بدون شک برگزارکنندگانی با عناوین مختلف وجود داشته‌اند شروع کنیم حدود مقاله را به اشاره‌هایی از اینجا و آنجا جهان خواهیم داشت تا بتوانیم به نشانه‌هایی مبتنی بر پیدایش ریشه‌های اولیه این مسئولیت که کارگردان و کارگردانی است بپردازیم.

تاثیر یونان:

آندره وینشتن در کتاب خود بنام «کارگردانی تاثیر و شرایط زیبایی‌شناسی آن»^(۱)، در صفحه ۱۴۵، خواننده را دعوت می‌کند به رجوع و یافتن ریشه این واژه در کتاب لغت‌نامه یونان باستان و رُم، وینشتین واژه و عنوانی چون Didaskalos، دیداسکالوس، استاد باله، آموزگار و شاعر را برای مسئولیت‌های اجرای نمایش تا حدود قرن پنجم قبل از میلاد مسیح شناسایی نموده، عنوان دیداسکالوس را تا حد برابری با شاعر درام‌نویس می‌یابد، ولی مسئولیت‌های دیگری همچون «مقاطعه کار» نمایش را نیز برمی‌شمرد.

واژه‌های دیگری نیز همچون Grechetai گرشتسانی وجود داشته که به معنای شاعر، رقصنده‌ها و اکتورها اطلاق می‌شده که اگر چنین باشد، بنظر می‌رسد که شعرای درام‌نویس، درگذشته خود کار بازیگری نیز انجام می‌داده‌اند.

در زمان Eshyle اشیل بگفته وینشتین تقسیم‌بندی کار اجرای نمایش به همراه عناوینی همچون «استاد رقص»، «کمپوزیتور» و بالاخره پروتاگونست دیده شده و سرانجام در نیمه دوم قرن چهارم قبل از میلاد واژه «دیداسکالوس» از واژه شاعر درام‌نویس جدا می‌شود و به شخصی اطلاق می‌شود که مسئولیتی مشخص و قابل تعریف در اجرای نمایش دارد.

در زمان آریستوفان به هنگام برگزاری جشنهای نمایشی، اگر چنانچه شاعر نمایش خود را به روی صحنه می‌آورد، در آن صورت بابت انجام این کار دستمزدی جداگانه دریافت می‌نمود.

در عصر سوفکل، عنوان دیداسکالوس،

عملاً به کسی اطلاق می‌شد که مسئولیت اجرای نمایش برعهده او بوده یعنی کسی که کیفیت اجرای نمایش را با برنامه‌ریزی و هدایت دقیق، رقصنده‌ها، گروه گر، اکتورها و هر آنچه که در آن زمان به عنوان مشاغل و اجزاء نمایش مورد نیاز بوده، رهبری می‌کرده است. شاید به گونه‌ای بتوان در این دوران مسئولیت دیداسکالوس را برابر رژی‌سور امروزی دانست.

تاثیر رُم:

در رُم قدیم نیز، همچون تاثیر یونان باستان مسئولیت اجرای نمایش با چندین واژه، یکجا دیده شده است؛ واژه‌هایی همچون آموزگار، شاعر درام‌نویس، اکتور اصلی نمایش و غیره. در رأس برگزاری جشنها، شخصی با عنوان Magistrats وجود داشته که متن، بازیگر، گروه گر، انتخاب موسیقی و تمام اجزای مورد نیاز نمایش را گزینش می‌کرد. بعدها این نظارت عالی به توسط Magistrats و مشاورین آنها که همان اکتورها، شعرای درام‌نویس و آموزگاران و... بوده به زیر مجموعه‌ای مستقل تبدیل می‌گردد. یکی از این مسئولیت‌ها به Dominus-Gregis دومی‌نوس گرچیس داده می‌شود. دومی‌نوس گرچیس به معنای صاحب کار و اکتورهای نمایش نیز آمده است. در آن زمان اغلب اکتورهای نمایش برده بوده‌اند و این دومی‌نوس گرچیس یا خود صاحب این اکتورها بوده و یا اکتورها را از صاحبان برده کرایه می‌کرده است.

کار دومی‌نوس گرچیس که به نمایندگی از Magistrats مسئولیت تولید نمایش یا برنامه‌ریزی جشن را عهده‌دار بوده به جایی می‌رسد که خود به طور مستقل همچون یک رژی‌سور، در انتخاب کل اجزاء نمایش استقلال به دست می‌آورد.

تاثیر سانسکریت:

وینشتین در کتاب خود صفحه ۱۵۱ اشاره به واژه‌های متعلق به سده سوم میلادی دارد به نام Sutradhara «سوت راد هارا». کار «سوت راد هارا» مشابه عمل کارگردان است. او همچون سایر همکاران خود در دیگر نقاط جهان، مسئولیت‌های عدیده

داشته است. بعضی او را به عنوان بازیگر اصلی نمایش دیده‌اند، تعبیر دیگری او را همچون سازنده یک بنا در نظر گرفته‌اند، که در اجرا کار هدایت و جهت دادن نمایش برعهده اوست. اوست که باید مفاهیم مورد نظر نمایشنامه‌نویس را برای سایر اجزاء نمایش، همچون یک آموزگار توضیح دهد. و اشیاء و البسه، مکان نمایش و دکور را برنامه‌ریزی کند. تعریف دیگری که به «سوت راد هارا» داده‌اند، مسئولیت عروسک گردانی است که در آن صورت نیز این تعریف مغایر مسئولیت کار به روی صحنه بردن نمایش توسط او نیست، گرداننده عروسک نیز همان کاری را با عروسک انجام می‌دهند که یک کارگردان یا رهبر گروه برای به اجرا درآوردن نمایش.

میسترهای قرون وسطی:

میسترهای قرون وسطی، از جهات موضوع و نوع اجرا تا اندازه‌ای مشابه مراسم عزاداری و بخصوص نمایش تعزیه است که در اینجا جای بحث آن نیست. مسئولیت اجرا و تولید آن اغلب توسط خادمین دین و کلیسا صورت می‌گرفته و دارای قوانین ویژه خود بوده است. وینشتین در این خصوص در صفحه ۱۵۷ اشاره می‌کند به کتابی که در آن وظایف و مسئولیت رژی‌سور عنوان شده و بخصوص چگونگی تولید مالی نمایش در سال ۱۵۰۱ میلادی.

او می‌نویسد: «این کتاب یک کشف واقعی در رابطه با کارگردانی است؛ در این کتاب توضیح داده می‌شود چگونگی ساخت صحنه، گذاردن دکور، لباسهای بازیگران و رفتار و حرکات آنها بر روی صحنه، زمان ورود و خروج بازیگران الی آخر...»^(۲) دقیقاً همچون مسئولیت معین البکاء در تعزیه.

با این وجود، هنوز واژه کارگردان در فرانسه با معنای امروزی آن در سده پانزده و شانزده میلادی بکار گرفته نشده است. واژه‌های مطرح آن روز در رابطه با اجرای نمایش عبارتند از: راهنما، مباشر، استاد بازی که علاوه بر این مسئولیت‌ها، اغلب همچون گذشته چند کاره بوده و مسئولیت‌های مختلف اجرای نمایش را به دوش می‌کشیدند. آنها وظیفه داشته‌اند تا با

نویسنده یا نویسندگان درام، طراحان لباس، دکور، سازندگان موسیقی، طراحان حرکات موزون و رقصندگان، ارتباط داشته و هماهنگی‌های لازم را صورت دهند.

تئاتر چین و ژاپن:

تحقیقات به عمل آمده حاکی از نقطه‌نظرهای عیدیه در رابطه با پیدایش نمایش در چین است با تأییدی که نمایش در بخش شمال و یا جنوب این کشور بر یکدیگر داشته‌اند جای بحث دارد. قدر مسلم، پیدایش نمایش در این کشور به آیین‌های گذشتگان باز می‌گردد و شکوفایی نمایش در چین را دوران سیطره مغولها بر این کشور می‌دانند. آنچه مربوط به بحث این مقاله است. موضوع کارگردان و کارگردانی در اشکال اولیه آن است. وینشتین در کتاب خود اشاره‌ای به سالهای ۷۱۲-۷۵۵ میلادی دارد. او در صفحه ۱۶۰ کتاب خود اضافه می‌کند: «... در این سالها اجراهایی (Tchouan-Ki) به نمایش درآمده‌اند که توسط یک گروه سیصد نفره از بازیگران، در باغ گلایی، زیرنظر و توسط امپراتور Ming-Houang به نمایش درآمده است.»^(۳) در این کشور نیز تمام بازیگران توسط یک بازیگر کهنه کار و قدیمی یا استادکار نمایش راهنمایی می‌شده‌اند.

تئاتر ژاپن:

متأسفانه در این کشور نیز، تحقیقات و بررسی‌های به عمل آمده بیشتر جنبه تاریخ نمایش دارد و آنطور که باید مسئولیت‌ها، همچون سایر کشورها توضیح و ترسیم نشده است و گوئی این رسم کهن در اغلب کشورها، قبل از رشد تئاتر به شکل امروزی و تقسیم مسئولیت‌ها همچنان به رسم قدیم بر عهده قدیمی‌ترین و یا استادکارترین عناصر اصلی تئاتر یعنی بازیگر بوده. اطلاعات موجود بیشتر به قرون ۱۳ الی ۱۷ میلادی باز می‌گردد. تنها تئاتر کابوکی Kaboki که پیدایش رسمی آن را به سده ۱۷ میلادی منسوب می‌دارند و نزدیکتر به دوران ماست شکافته شده که باز درخصوص تقسیم‌بندی کار نمایش به بحث ما کمک چندانی نمی‌کند.

تئاتر فرانسه و انگلیس:

با تمام باروری نمایش در این دو کشور و با اشاراتی که در باب تئاترهای میسترهای قرون وسطی بعمل آمده تا قبل از قرن هفدهم، اطلاعات جامع و قانع‌کننده‌ای در ارتباط با جایگاه سازنده نمایش مشخص نمی‌باشد. در نهایت در این دو کشور نیز تا قبل از قرن هفدهم عناوینی جز سرپرست گروه بازیگر قدیم و پرتوان و استادکار و یا مسئولین سرمایه‌گذار برای تولید نمایش را نمی‌توان برشمرد. جز مولیر و یا شکسپیر و یا هر درام‌نویس دیگر که جز دو مورد اول که خود نویسنده درام و عامل درام هستند سایر افراد یا فقط درام‌نویس می‌باشند یا مسئولیت‌هایی جز خلق اثر دراماتیک دارند که در آن صورت میزان سرمایه‌گذاری آنها در اجرا، هدایت بازیگران جهت رسیدن به حس و دریافت مورد نظر خود به عنوان درام‌نویس است و یا در مورد انتخاب لباس و یا دکور چیزی جز خواست متن نمایش را در اجرا ندارند.

در انتها برای نتیجه‌گیری این بخش می‌توان اشاره داشت که از ابتدایی‌ترین واژه‌های بدست آمده، همچون دیداسکالوس و یا سوئت رادهارا تا واژه، استاد گروه نمایش تا قرن هفدهم، اینطور به نظر می‌رسد که گروهی عمل نمایش را برگرفته از ذات و شکل و ساختار موجود در متن می‌دانند و بخش دیگر معتقد بر این موضوع هستند که راهبری بازیگران، انتخاب دکور، لباس، گروه گر، موسیقی مورد طلب درام، سازندگان ماسک و انتخاب ماسک و کاربری آنها جملگی زیر نظر شخصی صورت می‌گیرد که اساساً باید پدر تعریف نشده کارگردان باشد، خواه این فرد خود درام‌نویس باشد یا یک بازیگر استادکار و یا هر شخص دیگر که آشنایی با تأثیر نمایش بر تماشاگر و شناخت از خلق و خوی تماشاگر در دوران‌های مختلف دارد. با بررسی زندگی تئاتری گروه مولیر در فرانسه شکسپیر در انگلستان که همانند مولیر دوره‌گردی نکرده و یا گروه‌های دوره‌گرد کم‌یاد دل‌آرته، تئاتر روحی در مقطعی از دوران زندگی خود که دوره‌گردی می‌کرده و به مناطق مختلف کشورمان سفر می‌کردند و

به اجرای نمایش به تناسب نیاز سفارش دهنده و فضای حاکم بر تماشاگران موضوع نمایش را جهت می‌دادند و یا معین‌الکاء تعزیه که به تناسب توان سفارش‌دهنده عظمت کار خود را گسترش یا تقلیل می‌دادند، جملگی حاکی از این موضوع است که رئیس گروه به تناسب شرایط قادر بوده است تا فضای نمایشی مورد طلب تماشاگر و سفارش‌دهنده را رعایت کند.

زندگی گروه مولیر قبل از استقرار در سالن نمایش شاهان فرانسه، هوشمندی این هنرمند تئاتر و درام‌نویس بزرگ جهان را مشخص می‌کند. مطالعات در زمینه تاریخ پیدایش نمایش در اغلب کشورها بیانگر این موضوع است که در اشکال نمایش سنتی، همیشه یک نفر مسئولیت این کار دسته‌جمعی را مثل رهبر ارکستر در گروه موسیقی برعهده داشته است، در تئاتر کابوکی و نومی ژاپن، در دسته‌جات گروه‌های دوره‌گرد تئاتر اسپانیا، در نمایش آئینی وودوی اقیانوسیه که این نمایش از جهات شکل بیرونی اجرا و تاثیرات موضوعی آن مشابه زار و پرخوان خوانی کشورمان می‌باشد تا اشکال مشخصتر نمایش همچون تئاتر عروسکی، تئاتر روحی همیشه یک سرگروه جهت برنامه‌ریزی و عقد قرارداد موجود بوده است. در پایان این بخش بنظر می‌رسد برای آن دسته از کسانی که در زمینه جامعه‌شناسی هنرهای نمایشی علاقه دارند تحقیقی در علت، گرد آمدن بازیگران حول محور بازیگر ستاره، صورت گیرد. چرا که در این بخش از مسائل نمایش بنظر می‌رسد کار به اندازه کافی صورت نگرفته است. این پدیده در اغلب کشورهای جهان موجود است. در تئاترهای روحی ما نیز اغلب دسته‌جات نمایشی با نام یک بازیگر معروف می‌شدند. هنوز که هنوز است در تئاتر روحی، یا تعزیه ما نام مهدی مصری، سعدی افشار و یا شمرخوان معروف و امام خوان‌ها را بیشتر از نام دیگران در کتاب‌ها و گفته‌های شفاهی یا فرهنگ شفاهی کشورمان در رابطه با نمایش داریم. پدیده‌ای که در اغلب کشورها مشاهده می‌شود که گروه حول محور یک

بازیگر مشهور جمع می‌شدند. این شاید همان پدیده تاثیرگذاری باشد که در سینمای جهان و بخصوص کشورمان هنوز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و این تاثیر در سالهای اخیر در تئاتر ایران نیز مشاهده می‌شود و ما به اندازه کافی بر روی جایگاه کارگردان در این دو دهه اخیر کار نکرده‌ایم. به جز چند مورد که تماشاگر به سینمای فلان کارگردان و یا تئاتر می‌روند. هنوز قهرمان اصلی برای تماشاگر بازیگر در سینما و تئاتر است.

متن نمایش و نمایش:

ژاک لاکرییر Jacques Lacarriere در کتاب خود به نام سوفوکل در صفحه ۱۳ با عنوان تولد تکنیک تراژدی اینطور بیان می‌کند که ریشه تراژدی با جوهره تراژدی دو امر مجزاست، لاکارییر می‌گوید، مهم نیست که بدانیم پیدایش تراژدی از طریق «دی‌تی رامپها» Dithyrambe بوده یا جشن خدای شراب و جشن مردگان، زیرا که اساس پدیده تراژیک مبتنی بر کاراکترهای اوست که با در ارتباط قرار گرفتن شهر بدست آمده و نه در کاراکترهای فطری موجود در خود. «تراژدی یک پدیده شهری است، مرتبط با تاریخ و پیشرفت شهر، تاریخی که از میانه قرن ششم قبل از میلاد شروع می‌شود، زمانی که پی‌سی‌سترات Pisistrate آئین دیونی‌سوس را به شهر آتن وارد می‌کند و معبدی بر پای اکروپل Acropole بنا می‌کند و جشنهایی دراماتیک راه می‌اندازد که بعدها این جشنهای دراماتیک نام دیونی‌سوس شهری به خود می‌گیرد. سپس سه نسل طول می‌کشد تا این تئاتر با طبیعت وحشی که در آغاز داشته متحول گردد و زبان و تکنیکها و موضوعات خود را بیابد.»^(۲)

با پیدایش بازیگر در نمایش، گفته‌ها و اعمال بین او و گروه‌گر شکل می‌گیرد و با اضافه شدن دومین بازیگر و سومی توسط اشیل و سوفوکل، عرصه نمایش به معنای مدرن آن پدید می‌آید. این تقسیم‌بندی قصه نمایش به اجزا و اجرای آن توسط بازیگران و گروه‌گر تکنیکی است در جهت رونق بخشیدن به شکل اجرای درام یعنی،

بخش نمایش.

شاید Diderot دیدرو اولین کسی باشد که به طور مشخص وجه نمایش را مورد توجه قرار می‌دهد. یعنی تئاترالیته، عنوانی که حدود دو قرن بعد، در عرصه تئاتر از جایگاه ویژه برخوردار می‌گردد. ژان ژاک روبین در کتاب خود بنام «پیش‌درآمدی بر تئوری‌های بزرگ تئاتر» صفحه ۶۲ اشاره به وجود نمایش یا به طور مشخص نمایش دارد: «اگر نمایش از همان عناصر و اجزای موجود در واقعیت بهره می‌جوید، اما به همان طریق که این اجزای و عناصر در طبیعت موجود هستند، استفاده نمی‌کند. تماشاگر هم همانگونه که واقعه‌ای را در طبیعت می‌بیند و عکس‌العمل نشان می‌دهند با همان انگیزه در تئاتر برای همان وقایع عکس‌العمل نشان نمی‌دهند.»^(۳)

و باز در همان کتاب روبین به نقل از ارسطو می‌نویسد: «ارسطو هم قبلاً به وجه نمایش اشاره کرده است. می‌توان از اجرای نمایش لذت برد. اجرای نمایشی که موضوع آن اگر چنانچه در واقعیت بدنمایی و یا اکراه به همراه داشته باشد.»

با مشخص شدن و توجه به وجه نمایش، آغاز کار کارگردان و شغل او شروع می‌شود. در بخش بعدی به پیدایش رسمی این واژه در قرن هفدهم فرانسه می‌پردازیم.

پیدایش تئاتر مدرن و کارگردان:

آغاز تئاتر مدرن را در فرانسه حدود، اوایل قرن هفدهم می‌دانند؛ از طرف دیگر، مطالعات مربوط به تئاتر، روشنگر این موضوع است که «تئوری‌های مربوط به شکل اجرای نمایش، توسط روشنفکران تئاتری صورت می‌گرفته، کسانی چون: کورنی Corneille بومرشه Beaumarchait، دیدرو Diderot و یا استاندال Stendal... با این تفاوت که بعضی از آنها درام‌نویس بودند مثل بومرشه، کورنی، هوگو،... و بعضی دیگر همچون دیدرو و یا استاندال سازنده تئاتر بودند...»^(۴)

لذا کمتر اتفاق افتاده است که این افراد، خود، در چهارراه شکل‌گیری نمایش حضور کامل و تعیین‌کننده داشته باشند، مثل مولیر،

شکسپیر، سوفوکل... که خود درام را می‌نوشته‌اند و سپس در شکل‌گیری نمایش آن سهیم بودند.

آندره وین‌شتن، صاحب کتاب «کارگردانی تئاتر و شرایط استتیک آن» می‌نویسد: پیدایش این واژه (کارگردان) در کشور فرانسه سال ۱۸۲۰ است و کاربرد آن، در همان حد، مسئولیت معین البکاء است، یعنی هماهنگ‌کننده مجموعه عوامل مورد نیاز نمایش. وین‌شتن اضافه می‌کند:

«از سال‌های ۱۸۳۵ به مسئول گروه که وظایف تعریف شده برای معین البکاء را عهده‌دار است، کارگردان لقب داده‌اند. در بعضی از کشورها واژه کارگردان، رژی Regie، Regia ایتالیا، سور برابر کارگردان در روسیه استفاده شده است.»^(۱)

آنتوان Antoine، کارگردان نامی فرانسه و بنیانگذار گروه تئاتر آزاد در سال ۱۹۰۳، اعلام می‌دارد که واژه کارگردان و این مسئولیت جدید در تئاتر که یک «مسئولیت هنری است»^(۲) هرگز در گذشته با این تعریف وجود نداشته است و امروزه، مسئولیت کارگردان، به عنوان یک شغل هنری جدید، ممتاز، زنده و تعیین‌کننده، در تئاتر معاصر جهان از جایگاه ویژه برخوردار است تا جایی که گفته می‌شود، تئاتر معاصر جهان، تئاتر کارگردان است و رسم گذشته که تئاتر بر مبنای نام بازیگر ستاره و یا نویسنده و یا مدیر گروه و یا صاحب سالن، تماشاگر به سالن نمایش می‌کشاند به پایان رسیده است.

امروزه در جهان تئاتر، صحبت از تارتوف لوئی ژووه، یا پلانسون، گالیله استرلر و یا شاه لیر بروک در میان است.

در گذشته، اگر چنانچه، بازیگران، به دور یک ستاره نمایش، یا نویسنده تئاتر،... جمع می‌شدند، امروزه، به دور یک کارگردان تئاتر جمع می‌شوند. البته در تاریخ تئاتر معاصر شاهد هستیم، گروه‌هایی که نام خود را جهانی کرده‌اند مثل گروه تئاتر، نان و عروسک، لیونینگ تئاتر، ماما تئاتر و...

ولی هستند گروه‌هایی که بالاخره نام مسئول گروه در پسوند آن دیده می‌شود، مثل گروه تئاتر آفتاب آریس منوشکین، گروه بین‌المللی تئاتر، پیتر بروک تئاتر ملی

پاریس ژان ویلار. در نتیجه، کارگردان، از این پس، شخصی است که مفهوم کلی و مورد نظر خود، در رابطه با نمایش را در مقابل دید تماشاگر می‌گذارد. با پیدایش این مسئولیت هنری جدید در تئاتر است که آفیش با عناوین مختلف پدید می‌آید. یادآور شویم که امروزه تئاتر را ما بیشتر از طریق اسامی نظریه‌پردازانی چون ادوارد - گردون - گرگ، گویو، استانیسلاوسکی، مایر هولد، پیسکاتور، برشت، گروتفسکی و... می‌شناسیم و این اسامی به راحتی در کنار نام بزرگانی چون چخوف، کلودل، گورکی و یا پیر آندلو قرار می‌گیرند.

مشکلات تئاتر معاصر، بیشتر توسط کارگردان‌های تئاتر مطرح شده است تا درام‌نویسان بزرگ جهان امروز و شاید یکی از دلایل عمده گرایش بعضی از کارگردان‌های بزرگ دنیا به متون نمایشی کلاسیک، همین باشد که درام‌نویسان معاصر، آن طور که باید پاسخگوی تحولات نمایشی در قرن حاضر نمی‌باشند.

با مطالب اشاره شده بنظر می‌رسد باید این سؤال را مطرح کرد که کارگردان امروز چگونه باید دیده و تعریف شود؟

آیا باید به این مسئولیت جدید، هماهنگ‌کننده اجزاء نمایش گفت؟ که در آن صورت چه فرقی با رئیس گروه در گذشته یا معین البکاء خواهد داشت؟ یا باید به او، همچون یک هنرمند که خلاقیت صحنه برعهده اوست نظر داشت؟

موقعیت تئاتر، از طرف دیگر، با واسطه حضور تفکر ناتوریستی از زمان امیل زولا در رومان و سپس در تئاتر از جایگاه جدیدی برخوردار شد. تئاتر ناتوریستی کوشش کرد تا زندگی واقعی را به روی صحنه آورد، یعنی زندگی دوران مدرن؛ جامعه‌ای که دیگر شخصیت‌های اصلی تئاتر آن، آریستوکرات‌ها و بورژواها نیستند، بلکه شخصیت‌هایی از جامعه می‌باشند که قشر آنها تا آن زمان از گروه افراد تعیین‌کننده نمایشی جا مانده بودند و حالا می‌خواستند جایگاه خود را در نمایش بیابند و به قول پیسکاتور، جایگاه جدیدی در عرصه تئاتر برای این دسته از مردمان به وجود آمد. همانطور که ژان پل سارتر می‌گوید:

«همگان می‌دانیم که دنیا عبص

می‌شود و انسان را عوض می‌کند و انسان دنیا را عوض می‌کند؛ اگر موضوعات متون نمایشی به این مسائل نپردازد، در آن صورت تئاتر بدون موضوع خواهد ماند.»^(۵)

لذا می‌توان به بخشی از سؤال مطرح شده در رابطه با جایگاه کارگردان اینطور پاسخ داد: مسئله اساسی تئاتر امروز بیان آن استعدادی است که باید بکار گرفته شود تا واقعیت به روی صحنه نشان داده شود؛ واقعیتی برگرفته از مسائل مربوط به انسان‌های این دوره، کارگردان باید دنیایی را به روی صحنه نشان دهد که ما در آن

زندگی می‌کنیم و یا بقول ژان ویلار، «تئاتری در خدمت مردم»^(۶) این همان مسئولیتی است که بر دوش تئاتر واقعی امروز جهان است که تقریباً دو یا سه قرن است که تئاتر از این مسئولیت وامانده؛ مسئولیتی که بایستی بازتاب، یا بازگوکننده ایده‌آل‌های زندگی مردمان باشد و نه فقط هدف سرگرم کردن را دنبال نموده و به جلب رضایت‌بخش کوچکی از جامعه تن در دهد.

از زمان پیدایش این مسئولیت هنری جدید (کارگردان)، بنظر می‌رسد نوعی امپریالیزم تئوری تئاتر پدید آمده باشد و هدف تمام این نظریه‌پردازان تئاتر، ایجاد نمایشی است ایده‌آل این عصر و روزگار. جا دارد به دوران‌های دهه ۱۹۶۰ اشاره شود که اغلب تئاترهای جهان، متأثر از تئوری تئاتر حماسی برشت شدند و یا دهه ۱۹۷۰ تئاتر

فرانسه که متأثر از تفکرات تئاتر آرتو بود. تفکراتی که از سال‌های ۱۹۳۲ آغاز و در این دهه به جایگاه ویژه رسید. یا نقطه‌نظرهای گردن‌گرگ انگلیسی که از سال‌های ۱۹۰۶، تئاتری‌های جهان را متأثر کرد و امروزه اغلب کارگردان‌های بزرگ همچون بروک، گروتفسکی مدیون نظریه‌های او می‌باشند.

در تعریف کلی، کارگردان را می‌توان اینطور بیان کرد که او مسئولیتی جهت‌دهنده از کلیه عوامل صحنه برای اجرای نمایش دارد. این تعریفی است که اغلب از این مسئولیت در ذهن دارند.

تعریف دیگری که می‌توان به این مسئولیت هنری داد این است که او از مجموعه عوامل زنده و بی‌جان نمایش در

جهت القای پیام برگرفته از متن نمایش را در زمان و مکان معین برعهده می‌گیرد و اگر چنین باشد، کار او یک عمل هنری است. از آنچه گذشت به این تعریف مشخصی برای این پدیده جدید در مشاغل نمایش می‌رسیم که کارگردانی به نوعی مفهوم‌گرایی است، مفهوم‌گرایی عام از جهان امروز، توسط ابزار و امکانات ارتباطی رو به رشد و از ورای آن بهره‌گیری از نشانه‌های موجود در متن و تبدیل آن به نشانه‌های امروزی و قابل دریافت، توسط، نگاه، گوش و احساس تماشاگر.

از این طریق میزان دریافت تماشاگر بستگی خواهد داشت به میزان زیبایی‌شناسی کارگردان و وجدان اجتماعی او از مسائل پیرامون.

با اینحال هستند کسانی که این مسئولیت را با این وسعت نمی‌بینند و کار کارگردان را یک عامل واسطه‌گر بین نشانه‌های متن و صحنه می‌دانند، نوعی از تعریف دراماتورژ.

دهکده جهانی، اجازه نمی‌دهد که کارگردان، فقط درگیر نشانه‌های قومی، ملی و یا منطقه‌ای خود بماند و به مسائل انسانی موجود در این دهکده جهانی نیندیشد و با او جهان را متحول نسازد. برای رسیدن به این هدف، او راهی جز این ندارد که بداند انسان امروز با چه ابزار و وسایل و نشانه‌هایی می‌تواند خود را بیان کند و با دیگر انسانها ارتباط برقرار کند. ابزار و وسایلی که انسان امروز با آن تاریخ معاصر خود را شکل می‌دهد و همزمان در آن تاریخ زندگی می‌کند.

اساسی‌ترین مشکل تئاتر، به نظر می‌رسد ارتباط باشد. ارتباط اساسی‌ترین ابزار تئاتر است. تئاتر می‌خواهد، مفهوم، برداشتی و یا بازخوانی و یا هر نوع نگاه دیگر را از انسان و تاریخ انسان به انسان‌های دیگر (تماشاگر) ابلاغ کند. باید ابزار این ارتباط و فرهنگ این ابزار و جایگاه اجتماعی و فرهنگی خواستگاه تماشاگر خود را بشناسد و از طریق این شناخت است که تئاتر می‌تواند رسالت خود را انجام دهد. یعنی رساندن پیام مورد نظر خود چرا که هیچ شکلی از آموزش، بهتر از نشان دادن و

عمل کردن به آن نیست، لذا تئاتر با نمایش دادن اعمال انسان‌ها، انسانها را در مقابل و یا در کنار یکدیگر قرار می‌دهد.

البته نتیجه تأثیرگذاری این عمل نمایش، زمانی صحیح صورت می‌گیرد که گروه نمایش و در راس آن کارگردان با شناخت کافی از زیبایی‌شناسی تئاتر کار خود را به نمایش بگذارد.

لذا، کار کارگردان را می‌توان اینگونه نیز بیان کرد: او بایستی قبل از هر چیز سعی کند تا انسان‌هایی را که به روی صحنه می‌برد، خوب بشناسد و سپس کاستی‌های روابط بین این آدم‌ها را بنمایاند، فاصله بین اندیشه و عمل را مطرح کند. این همان مشکلی است که بین انسانها، درگیری پدید می‌آورد و این اتفاق از طریق ایجاد یک سیستم منسجم از مجموعه نشانه‌های گفتاری، دیداری در تئاتر به وجود می‌آید. پس می‌توان اینطور نیز بیان کرد که پیام یک تئاتر از تلاقی سه عنصر کارگردان، متن و بازیگر شکل می‌گیرد. فضای صحنه از تلاقی این سه عنصر پدید می‌آید.

با تعریف و جایگاهی که کارگردان در این قرن بدست آورده به راحتی می‌توان «عصر کارگردان» را به عنوان پدیده قرن در رابطه با تئاتر دانست.

از طرف دیگر پذیرفتن «عصر کارگردان» فراموش کردن این مطلب نیست که ما جایگاه ادبیات دراماتیک در تئاتر امروز جهان را فراموش کنیم. کارگردان‌ها و نظریه‌پردازان تئاتر جهان سعی کرده‌اند تا از این پدیده اجتماعی - هنری و فرهنگ‌ساز، شیوه بیانی یا ارتباطی منطبق با نیاز روز انسانهای معاصر بدست آورند. ایجاد کارگاه‌های نمایشی، راه‌اندازی کنسرواتوار برای پرورش نیروی تئاتری مورد نیاز در اروپا، چین، ژاپن و هند، بیانگر تلاش نمایشگران بزرگ جهان است، بهره‌جویی از اشکال نمایش سنتی با ابزار و دانش تئاتر روز برای دستیابی به تماشاگران جدید برای تئاتر و حفظ حلقه ارتباطی بین نسل گذشته و نسل جوان از فعالیت‌های برجسته هنرمندان تئاتر بشمار می‌رود. رجوع و بهره‌جویی از اشکال هنرهای نمایشی گذشتگان نیز یکی دیگر از فعالیت‌های

ارزنده تئاتر معاصر جهان می‌باشد. آرزو دارد، در این مقاله، خوانندگان عزیز بهره لازم را برده باشند.

فهرست منابع و مآخذ

1. Andre Veinstein: La Mis En Scene Theatrale. Flammarion, 1957.
 2. Jacques Lacarriere: Sophocle ED. Arche. Travaux 27.
 3. Jean Jacques Roubine: Introduction Avx Grandes Theories Du Theatre. ED. Bordas. Paris - 1990.
 4. Berbard - Dort. ED. Seuil Theatre Reel.
 5. B.Dort: Theatre Public ED. Seuil.
 6. Emile. Cofferman: Le Theatre Populaire. ED. F.Maspero. Paris. 1965.
- پیشنهاد به دوستان فرانسه زبان برای آشنایی بیشتر با این مقوله (کارگردانی):
7. Marthe-Robert: L'ancien Et Le Nouveau; De Don Quichotte A Kafka ED. Payot.
 8. B.Brecht: Ecrit Sur La Litterature Et L Art.Extraits Des Carnets Sur L Art Ancien Et L Art Nouveau.L Arche. Travaux 27.
 9. Hans-Mayer: Brech Et La Tradition Essai-I Arche-Travaux 26.
- عکسها از کتاب تاریخ تئاتر در فرانسه جلد دوم می‌باشند.
10. Le Theatre En France, De La Revolution A Nos Jours Ed: Azmand Colin-Paris 1989.