مقدمهٔ مترجم

راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید کتابی است که می‌کوشد به‌نحوی جامع و مفصل، با تکیه بر اصل راهنما و تنظیم‌کنندهٔ گفتگوگری، شگردها و تمهیدات به‌کار گرفته‌شده در نمایشنامه‌های «جدید» را بررسی و صورت‌بندی کند. اما در یک قرائت دیگر، که در خودِ عنوان اصلی کتاب نیز مستتر است، کتاب حاضر کاوشی است در راهبردهایِ جدید اتخاذشده در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی. گذشته از آن که کدام ترجمه برای عنوان کتاب مناسب‌تر است («راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید» یا «راهبردهای جدید نمایشنامه‌نویسی»)، تردیدی نیست که این کتاب، برخلاف ادعای اجمالی کاستانیو در بخش نخست آن، کتابی نظری در معنای مصطلح کلمه نیست، بلکه همزمان جنبه‌های تبیینی، تشریحی، تفسیری و آموزشی دارد و همین امر نیز آن را، بسته به دیدگاه خواننده، از کتابی تماماً نظری فراتر برده یا فروتر آورده است.

کتاب آشکارا جنبهٔ شگردشناسانه دارد و همین امر آن را بیشتر در زمرهٔ کتابهای بلاغت‌شناسانه (خطابی، سخنورانه) و آموزشی قرار می‌دهد تا آثار نظری صِرف. اما تکیه بر برخی مفاهیم کلیدیِ باختینی، به‌ویژه اصل محوریِ گفتگوگری و نیز مفاهیمِ چندصداییگی و چندآواییگی، در مَقام تبیین این شگردها، به آن نوعی وحدت و جهت‌گیری وحدت‌یافتهٔ نظری (تئوریک) نیز بخشیده است. و اتفاقاً همین آمیخته یا دورگه بودن کتاب است که آن را به شعرشناسی سنتی، بیش و پیش از همه، *فنّ شعر* ارسطو، نزدیک کرده است. اما حین خواندن کتاب درمی‌یابیم که «نظری» بودن آن در نزد کاستانیو بیشتر به معنای پرهیز از داوری ارزشی یا اتخاذ رویکرد ارزشیابانه در مقام توصیف شگردشناسانهٔ آثار نمایشنامه‌نویسان جدید است و همین امر، غلبهٔ کامل زبان توصیف بر زبان تجویز، وجه تمایز آن از فنّ شعرهای سنتی است.

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، کتاب صراحتاً جنبه‌های نظری را با جنبه‌های تمهیدشناختی ـ خطابی و آموزشی درمی‌آمیزد، اما همه‌جا هدف فروتنانهٔ تربیت

نمایشنامه‌نویسان جوان را تعقیب و به همین علت بر صبغهٔ عمل‌گرایانه (کاربردی) خود تأکید می‌کند. از همین روست که نویسنده، به‌رغم وجود حجم نسبتاً گستردهٔ اصطلاحات، مفاهیم و مفهوم‌سازیها در کتاب، آن را سبکبار از زبان تخصصی اعلام می‌کند، زیرا هدف اولیه و نهایی او همانا «پرورش» نمایشنامه‌ها و نمایشنامه‌نویسانی است که مصداق تخیّل آزاد و رها از قیدوبندهای سنتی باشند. بی‌درنگ این پرسش مطرح می‌شود که آیا نفس همین معرفی کردن برخی آثار خاص به‌عنوان سرمشق و الگو و گذشتن از توصیف شگردهای آنها به آموزش مصرّانهٔ این شگردها به‌طور ضمنی مصداق همان جزم‌اندیشی سنتیِ مورد انتقاد کاستانیو نیست؟ پاسخ این پرسش هرچه باشد، به‌زعم مترجم، نکتهٔ مهم در صورت‌بندی کاستانیو تکیه و تأکید بر اصل «گفتگوگری» و مفاهیم «چندآواییگی» و «چندصداییگی» است. به‌بیان دیگر، و در تحلیل نهایی، تجسم یافتن اصل یادشده و مفاهیم وابسته به آن در آثار نمایشنامه‌نویسان جدید همان چیزی است که آثار آنان را ارزشمند و توصیه‌پذیر می‌کند. در قرائت کمابیش خودسرانهٔ ناخودآگاه سیاسی و فلسفی کاستانیو، می‌توان از اصل گفتگوگری و مفاهیم وابسته به آن، یا به‌طور خلاصه از اصل کثرت‌باوری در مقابل اصل وحدت‌باوری، به‌عنوان ارزش ذاتاً دموکراتیکی سخن گفت که موجب ترجیح آثار نمایشنامه‌نویسان «جدید» بر نمایشنامه‌نویسان «قدیم» شده است.

اما پیش از غرقه شدن در گمانه‌پردازیهای انتزاعی، باید پرسید که اصلاً این نمایشنامه‌نویسی جدید چیست و این نمایشنامه‌نویسان جدید کیستند؟ دربارهٔ این نمایشنامه‌نویسان، توضیح مختصر را خود کاستانیو در بخش معرفی و نیز در جای‌جای کتاب داده است. اما متأسفانه باید گفت که بیش از این توضیحی در اختیار نیست و هیچ شرح مختصر یا مشروحی نیز (تا آنجا که مترجم می‌داند) از آنان و آثارشان موجود نیست ـ و این البته تعجبی ندارد، چون خود نویسنده نیز از قلّت آثار نوشته‌شده دربارهٔ آنان سخن می‌گوید. در پاسخ به سؤال اول نیز باید گفت، گذشته از ضعفهای کوچک یا بزرگ ترجمه، ضعف بزرگ ترجمهٔ حاضر برگردان کتابی است که مصادیق آن به زبان فارسی در دسترس قرار ندارند. به‌عبارت دیگر، این کتاب تا حدّی مصداق تصوّری بلاتصدیق است و در زمرهٔ کالاهایی قرار می‌گیرد که بدون زمینه‌چینی، یا توجه به زمینه، وارد شده‌اند: نمایشنامه‌هایی که در جای‌جای کتاب بدانها اشاره می‌شود تا کنون به زبان فارسی ترجمه نشده‌اند. البته تلاش آن بود که پیش از انتشار این ترجمه، یا همزمان با آن، دست‌کم یک نمونه از آثار هر یک از سه نمایشنامه‌نویس اصلی مورد بحث در کتاب ترجمه شود.

حتی این نمایشنامه‌ها، به کمک دوستان علاقه‌مند، تهیه نیز شد. اما چنین به نظر می‌رسد که خوانندهٔ علاقه‌مند به خواندن این آثار به زبان فارسی باید تا زمان آمدن این ترجمه‌ها به بازار صبر کند. اما اگر کتاب کاستانیو را، چنان که گفتیم، بتوان در سنت فنّ شعرنویسی قرار داد، آنگاه ترجمه، انتشار و خواندن آن نیز قابل دفاع می‌شود. شاهد مثال ما باز *فنّ شعر* ارسطوست. بسیاری از آثاری که ارسطو در *فنّ شعر* به آنها استناد کرده است، و پایه و اساس آموزه‌های شعری او را در حوزهٔ ژانرهای مختلف ادبی ساخته‌اند، اکنون در دسترس نیستند.

البته، دعوی استقلال کامل کتاب *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید* از نمایشنامه‌هایی که نقطهٔ عزیمت و انگیزهٔ آن را فراهم آورده‌اند و قیاس آن با *فنّ شعر* به دلایل نظری و عملی کمابیش ناموجه است. اما به‌گمان مترجم، این استقلال به‌طور نسبی وجود دارد، به‌ویژه اگر تمرینهای آن را نیز با رویکردی «نظری‌تر» بخوانیم و بفهمیم. در پرتو درک عمیق اصول و مفاهیمی که شالودهٔ نظری کتاب را تشکیل داده‌اند، و نیز عنایت به ارزشها و اصول بنیادین هنجارینی که لابه‌لای خطوط کتاب قابل خواندن است، می‌توان کتاب را خوب خواند و خوب «گرفت». به بیان دیگر، اصل گفتگوگری به‌عنوان اصلی که با نشستن بر جای رویکرد تک‌گویانه در تمامت اجزای خُرد و کلان فرایند تألیف نمایشنامه نفوذ می‌کند (یا باید نفوذ کند)، اصلی است که باید در هنگام خواندن کتاب حاضر نیز مرعی داشته شود و این البته نیازمند خواننده‌ای است که میل، شخصیت و شهامت گفتگو کردن با متن را داشته باشد. اگر، چنان که کاستانیو می‌گوید، می‌توان و باید نمایشنامه‌ها را از «چیزهای دم دست» ساخت خود این کتاب را نیز می‌توان «مادّه» یا «چیز دم دستی» دانست که باید با گذر از مرحلهٔ رشد و پرورش و در حین گفتگو ساخته شود. مخلص کلام، درست است که این کتاب، با توجه به فقدان زمینهٔ مناسب، *بیشتر ناکامل* است اما کدام کتاب است که کامل باشد یا بتواند دعوی کامل بودن کند؟ امید آن است که به‌زودی این کتاب *کمتر ناکامل* شود اما، بر اساس اصل گفتگوگری، می‌دانیم که هیچ‌گاه نمی‌تواند به‌تمامی کامل باشد. پس خواننده نیز باید آن را همچون فرایندی در حال رشد بخواند و بفهمد و این میسّر نمی‌شود مگر آن که با آن به گفتگو بنشیند.

دربارهٔ تمایزهایی که کاستانیو به‌صراحت بین نمایشنامه‌نویسی سنتی (واقع‌گرا، بازنمایانه، طرح‌محور) و نمایشنامه‌نویسی جدید قایل است بسیار می‌توان گفت. از جمله این که، کاستانیو تا حدّی وارد پیکاری می‌شود که از قدیم بین نظریهٔ دراماتیک و نظریهٔ

روایی ـ اجرایی ـ تئاتری در جریان بوده است. شکل امروزی این پیکار را نیز در صف‌آرایی خیالی ارسطو و برشت در مقابل یکدیگر می‌توان یافت. در این نبرد خیالی، کاستانیو البته در جبههٔ طرفداران برشت قرار می‌گیرد. مطابق صورت‌بندی کاستانیو، و هم‌پیمانان خیالی‌اش، فرم دراماتیک به عنوان فرمی که شاخص اصلی آن وحدت است مصداق حذف هر صدای متفاوت و هر امر نامتجانس است. بر این اساس، فرم دراماتیک فرمی است تمامیت‌خواه، تک‌صدایی، تک‌گویانه، محدودیت‌زا، واپس‌گرا، سرکوبگر و در یک کلام، آزادی‌کُش. در مقابل، فرم روایی، یا اپیک، مصداق کثرت‌باوری و پذیرای انواع و اقسام نیروهای متفاوت و حتی مخالف است.

در این صورت‌بندی کمابیش زمخت، که کاستانیو آن را در قالب جدول و نمودارهای مختلف نیز تجسم می‌بخشد، پیش‌فرضهایی مستتر است که در آغاز این نوشته تا حدّی به آن اشاره شد. صرف‌نظر از درستی یا کذب چنین تمایزگذاریهایی، که موضوع بخش پایانی نوشتهٔ حاضر خواهد بود، باید گفت که بر اساس صورت‌بندی کاستانیو، رویکرد برساختی (کانستراکتیویستی) و صناعت‌باورانهٔ نمایشنامه‌نویسی جدید در تقابل با رویکرد محاکات‌محور و ارگانیک‌باور سنتی (بخوانید ارسطویی) قرار دارد. اگر ارسطو بر طبق باور به اصل وحدتِ کنش، منتقد و مخالف طرحهای اپیزودیک بود، در رویکرد جدید، و در شگردهای نمایشنامه‌نویسان جدید، ساختار اپیزودیک اساس کار است و عنصر سازنده یا واحد اصلی فرم را نیز نه کنش یا پرده، که ضربان و حتی لحظه یا «آن» تشکیل می‌دهند و اینچنین، کشمکش از صرف کشمکش سنتی بین آنتاگونیست و پروتاگونیست فراتر رفته، در قالب اصل چرخش و برخورد و همنشینی عناصر مختلف در تار و پود تمامت اثر تنیده می‌شود. مطابق این دیدگاه، تنها به این طریق است که نمایشنامه به سرچشمه‌های اجرایی و حتی تجسّمی خود بازمی‌گردد و از قیمومت ساختار سه یا پنج پرده‌ای کلاسیک، با آغاز و میانه و پایان محتومش، خارج می‌شود.

اما زبان در کجای این نقشه قرار دارد؟ وفاداری و اعتقاد به اصل چندصداییگی لاجرم مستلزم توجه و حساسیت به مقولهٔ زبان است. با ترجمهٔ صدا و آوا به زبان و برکشیدن آن به مهم‌ترین دستمایهٔ نمایشنامه‌نویس، کار نمایشنامه‌نویس جدید «تألیف» یا «تصنیف» صداهای مختلف و متفاوت می‌شود. بخش زیادی از کتاب کاستانیو کندوکاو در شگردها و مصادیق این صداهای چندگانه است (در قالب لحنها و گفتارها و گفتمانها و ژانرهای گفتمانی و زبانهای مختلف و غیره). حتی کنش نیز، به‌تأسی از برخی نظریه‌های

زبان‌شناختی، به کنش زبانی یا عمل گفتاری تحویل می‌یابد. اما قرائت دقیق‌تر، و شاید شخصی‌تر، نشان می‌دهد که در نقشهٔ کاستانیو، در نهایت حتی زبان نیز یکی از عناصر، و نه یگانه عنصر، فرایند تألیف است. تأکید کاستانیو بر ژست و عناصر بصری و موسیقایی (در قالب سنتهای نمایشی عامه‌پسند، اجرایی، کمدیادلارته، سوررئالیسم، هنرهای تجسمی، کولاژ) نشان می‌دهد که زبان نیز تنها به‌واسطهٔ وارد کردن تمایزاتِ هرچه بیشتر در نمایشنامه واجد اهمیت است. به‌عبارت دیگر، رویکرد زبان‌بنیاد کاستانیو را می‌توان در قرائتی دقیق‌تر رویکردی «تمایزبنیاد» دانست که در آن زبان و عناصر زبانی بخش مهمی از دستمایه‌ها و مواد را فراهم می‌آورند.

تلقی غیرارگانیک به نمایشنامه (و نمایشنامه‌نویسی) موجب تقویت قدرت پذیرندگی و اشتمال آثار و اشخاص نمایشنامه می‌شود: از آنجا که شخصیتهای نمایشنامه تقلیدی از اشخاص واقعی نیستند و کنش کلّی نمایشنامه نیز تقلیدی از یک کنش کامل نیست جا برای گرد آمدن طیف متنوعی از اقلام و مواد در هر دو حوزهٔ شخصیت و ساختار کلّی نمایشنامه (فرم) باز می‌شود. با الغای اصل وحدت، آنچه در فرایند تألیف و تصنیف اثر برجسته می‌شود مفاهیم اینچنینی است: وصله زدن، آمیخته‌سازی، پیوند زدن، برخورد، قطع، گسست، لرزه، و نیز ضربان، تکانه، سیناپس، طنین و مانند آن. در آثار جدید نه فقط درزها و شکافها معلوم است، و کسی درصدد ماله کشیدن بر آن برنمی‌آید، بلکه خود این مفاهیم نیروی محرک و انگیزهٔ خلاق برای ساختن و پرورش نمایشنامه را فراهم می‌آورند. به مدد اصطلاحات رایج و کمابیش ازمُدافتادهٔ امروزی، نمایشنامه‌های جدید مصداق ظرف سالادند، در حالی که نمایشنامه‌های قدیمی تبلور کورهٔ ذوب هستند. اگر در اولی هر عنصر در عین حفظ هویت مستقل خود در محصول نهایی مشارکت می‌کند، در دومی هر عنصر به محض وارد شدن، به‌واسطهٔ غلبهٔ نیروی جانب مرکز و استیلای اصل وحدت، تغییر ماهیت می‌دهد و در اثر به‌حقیقت جذب و هضم می‌شود. ازین‌رو، هنگام تغییر ماهیت دادن، جایی برای تأمل و خودنگری نیز باقی نمی‌ماند و به اصطلاح همه چیز ذوب در یک چیز و آن یک چیز نیز خود همه چیز می‌شود. تلویحات سیاسی ـ اجتماعی چنین رویکردی کاملاً معلوم است و همین امر لزوم برجسته کردن ماهیت ذاتاً دموکراتیک این آثار و رویکرد پرورش‌باور و جمعیِ کاستانیو به مقولهٔ تألیف را خاطرنشان می‌سازد.

کاستانیو از پرداختن به این پیش‌فرضهای سیاسی و فرهنگی پرهیز می‌کند، اما آنجا که با اشاره به شرایط جهانی زیست امروزی و شرایط ذاتی حیات انسانی آثار

نمایشنامه‌نویسان جدید را، در چرخشی دانسته یا ندانسته به نظریهٔ محاکات، به‌واسطهٔ دربرگرفتن عناصر گوناگون و تپندگی و رشته‌رشتگی «شبیه‌تر به واقعیت» می‌داند، آشکارا در پی تبیین و توجیه فرهنگی و اجتماعی رویکرد شگردباور خود است. اما نگاه عمیق‌تر به نظرات وی، به‌ویژه برخی استعاره‌های ارگانیک (مهم‌تر از همه «پرورش») و نیز استعاره‌های موسیقایی او (سمفونی و کنترپوآن) نشان می‌دهد که اصل وحدت و تلقی ارگانیک از اثر به شکل دیگری در کار کاستانیو نیز حضور دارد. به عبارت دیگر، به‌رغم اصرار کاستانیو بر متمایز بودن رویکردش (یا رویکرد نمایشنامه‌نویسان جدید) از رویکردهای سنتی، توجه به شباهتهای فنّ شعر او با مثلاً *فنّ شعر* ارسطو اجتناب‌ناپذیر است.

نخست، درک صناعت‌محوری که کاستانیو همه‌جا مدافع آن است پیش از همه در رویکرد *تخنه*‌باور ارسطو مشاهده می‌شود. در اینجا *تخنه* هم ناظر بر جنبهٔ صناعی فرایند تألیف شعر است و هم به ماهیت آموزشی رساله‌هایی که چنین رویکردی به شعر دارند اشاره می‌کند (در این خصوص و نکات بعدی، بنگرید به فصلهای دوم و سوم این کتاب: Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Duckworth, 2000). همین صناعت‌باوریِ ارسطوست که او را از رویکرد شهودباور افلاطون و کلّ سنت افلاطونی، یا شبه‌افلاطونی، جدا می‌کند و در نهایت برشت و کاستانیو را نیز در جبههٔ او قرار می‌دهد. صرف نظر از رویکرد کلّی کتاب، تمرینهای کتاب کاستانیو و تأکید بر فرایند خلاقیت جمعی (کارگاهی) مصداق بارز این نوع صناعت‌باوری است که اتفاقاً با رویکردهای شعرشناسانهٔ سنتی سازگارتر است. از سوی دیگر، تأکید پیوسته بر مقولهٔ فرایند و نیز بر مفهوم کلیدی پرورش (به‌عنوان استعاره‌ای ارگانیک) و نیز مفاهیمی مانند ضربان و سیناپس و تکانه پیشاپیش به معنای تعدیل رویکرد کاملاً مکانیکی و برساختی‌ای است که کاستانیو ظاهراً مدعی آن است؛ و اصلاً خودِ مهارت و کاربلدی و استادکار شدن، که به‌درستی مورد تأکید کاستانیوست، پیشاپیشِ بذر ارگانیک‌نگری را در خود نهفته دارد. سمفونی شکل وحدت‌یافته و ارگانیکی از اصوات پراکنده است و در تحلیل نهایی، صرف نظر از موارد استثنایی، اصواتی که پراکنده، وحدت‌نیافته و غیرارگانیک باقی بمانند سروصدا تلقی می‌شوند نه اثر یا محصول خلاقه. به همین ترتیب، گفتگو نیز پیش‌شرطهایی دارد که در صورت نبود آن حاصل کار داد و قال و هیاهو خواهد بود، جایی که صدا به صدا نمی‌رسد و در نهایت جز همهمه‌ای گنگ و گوش‌خراش چیزی شنیده نمی‌شود. آن کس که حقیقتاً مدافع اصل گفتگوگری باشد باید بتواند با سنت نیز به گفتگو بنشیند یا دست‌کم صدای آن

را، بنا بر اصل چندصداییگی، به گوش برساند، امری کـه هرچنـد کاسـتانیو در نظـر چنـدان بدان اشعار ندارد اما در عمل، و بنا بر ضـرورت رویکـرد صـناعت‌بـاور خـود، آن را مرعـی می‌دارد. اینجا مجال مناسبی برای بررسی صدای «سنت» نیست، اما همـین قـدر بگـوییم کـه برخلاف نظر کاستانیو، کسی مانند ارسطو به‌هیچ وجه رویکرد روان‌شناسانه به شخـصیتهای نمایشی ندارد و باز هم برخلاف کاستانیو، که قایل به چنین نظـری اسـت، قائـل بـه تمـایزی قطعی و روشن بین وجوه زیبایی‌شناختی، تعلیمی و اخلاقی آثار ادبی نیست. چنـین بـه نظـر می‌رسد که بسیاری از آثار سنتی پیش از آن که اصـل گفتگـوگری وضـع شـود از جهـاتی گفتگویی بوده‌اند.

در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی، به‌ویژه در جنبهٔ فـن‌شناسـانهٔ آن، کاسـتانیو را بایـد جـدّی گرفت و جدّی خواند. برای این کار نمایشنامه‌نویسی جدید را بایـد مفهـومی کلّـی دانـست که در ذیل آن مسائل حادث بسیاری را می‌توان بررسی نمود و رهیافتهای جدیـد و مـؤثری نیز در هر دو حوزهٔ نظریه و عمل شعری تدوین کرد. درواقع، شاید سهم عمدهٔ کاسـتانیو در این حوزه گره زدن گفتگوگری با نگارش کارگاهی باشد. در نظریه‌های جدید، با کـشیدن مرزهای نفوذناپذیر بین درام و تئاتر (یا اجرا)، گذر از هر حوزه به حوزهٔ دیگر فقط با نوعی جهش یا تحول وجودی میسر دانسته شده است ـ امری که تا حدّی حتی خود کاسـتانیو نیـز نادانسته بر آن صحّه می‌گذارد و این باز نشان از ناخودآگاه بودن نسبی وی به اسـتلزامات و تلویحات رویکـردش دارد. امـا روی آوردن بـه نگـارش کارگـاهی یـا خلاقیـت نوشـتاری جمعی، که در بسیاری از تمرینهای کتاب به آن اشاره شده است، نشان از امکان همگرایـی این حوزه‌های به‌ظاهر جدا از هم دارد. همچنین، با ایدهٔ مؤلف یگانه‌ای که تنها خالق اثر در تمامیت آن تلقی می‌شود به‌نحوی کاملاً عینـی و در جمیـع جهـات تحـدّی شـده اسـت: در سطح دستمایه و مواد و مصالح کار، در سـطح فـرم و سـاختار، و نیـز در سـطح آفریننـده و خـالق اثـر. بـه‌عبـارت دیگـر، کثـرت‌بـاوری و گفتگـوگری تمـامی حـوزه‌هـای مربـوط را درمی‌نوردد و این‌گونه، آنچه احیا می‌شود نه ایدهٔ مرگ مؤلف که ایدهٔ مؤلف جمعی است. این اشتراکی کردن فرایند تألیف حتی اگر فقط یک ایده باشد، و باید یک ایـده هـم بـاقی بماند، دست‌کم به هر فرد مجال شناختن خود به‌عنوان هویتی چندگانه و تعمـیم و تعـیّن آن در قالب اثر نمایشی را می‌دهد و با غیرشخصی و صناعت‌محور کردن فراینـد خلاقیـت، آن را از گرفتاری در مخمصهٔ شهودباوری، ذهنی‌نگری و تنهاخودباوری رهایی می‌بخشد.

چه‌بسا «رویکردی جدید به نمایشنامه‌نویـسی»، کـه شـاید عنـوان درسـت‌تـری بـرای

کتاب حاضر باشد، بتواند گفتگوگری را به جای رویکردی بنشاند که یک سر آن به تقدیس مؤلف و سر دیگرش به کوچک‌شماری مطلق وی ختم می‌شود. این رویکرد جدید در منطقه‌ای میانی بین انضباط اصول‌گرایانه و وحدت‌باورانهٔ نوکلاسیک و گرایشهای هرج‌ومرج‌طلبانه‌ای که طیّ آن مفهوم «اثر» به‌نحوی جدی به مخاطره می‌افتد حرکت می‌کند. هوای تازه‌ای که شاید بتواند با این رویکرد جدید در فضای نمایشنامه‌نویسی دمیده شود ناشی از میل به حفظ تعادل و توازن بین اقتضائات فرم و ساختار از یک سو و اقتضائات مادّه و محتوا از سوی دیگر است. در این صورت‌بندی، مهم تفکیک زمخت این دو حوزه و بازگشت به ایده‌های قدیمی، هرچند نه بی‌معنا، در خصوص تمایز فرم و محتوا نیست. آنچه مهم است مفهوم «اقتضائات» است. جالب آن که رویکرد فرمالیستی و شگردباور کاستانیو ممکن است در نهایت، به دلیل شأن مستقلی که برای دستمایه‌ها و مواد قائل است، منجر به در نظر نگرفتن اقتضائات فرم شود، به‌نحوی که حتی از دل آن نوعی ناتورالیسم خام سربرآورد. از سوی دیگر، کار کسی مانند برشت، که آشکارا در پی آموزش و تعلیم است، نهایتاً منبعی عالی برای کندوکاوهای فرمالیستی می‌شود، به‌گونه‌ای که دیگر نشانی از مایه‌های ایدئولوژیک آن برجای نمی‌ماند.

البته، باید گفت که خوشبختانه بخش اعظم سنت هنرآفرینی، که نمایشنامه‌نویسی نیز جزئی از آن است، بی‌اعتنا به این بحثها راه خود را می‌رود و همواره قدرت شگفت‌زده کردن یا حتی به عجز کشاندن نظریه را دارد. اما این بدان معنا نیست که نظریه، در قامت ناساز نوعی علم اثباتی، باید دنباله‌روی محض پدیده‌های حادث در اقلیم هنر باشد. نظریه انگیزهٔ خود را از سایر نظریه‌ها، از آثار موجود و از هزاران محرک بنیادی اما پنهان دیگر دریافت می‌کند. از آن سو، آثار نیز می‌توانند تا حدّی، و از جمله، متأثر از نظریه‌ها باشند. فردی که به اصل گفتگوگری باور داشته باشد نمی‌تواند در هنگام اندیشیدن به رابطهٔ میان نظریه و عمل به حضور اصل یادشده بی‌اعتنا باشد.

اما سخنی دربارهٔ ترجمه. مثل هر کتاب دیگری ترجمهٔ این کتاب نیز دشواریهای خاص خودش را داشته است. رویکرد جدید کاستانیو لاجرم نیازمند اصطلاحات و مفاهیم جدید است، زیرا به نظر کاستانیو عامل ورشکستگی نسبی رویکرد سنتی به نمایشنامه‌نویسی گرفتاری در چنبرهٔ اصطلاحات و مفاهیم کهنه و کلیشه شده است. ازین‌رو، خواننده باید با همدلی بیشتری به دستگاه اصطلاح‌شناختی کاستانیو بنگرد و غرابت اولیهٔ بسیاری از این اصطلاحات و مفاهیم را لازمهٔ رویکرد تازهٔ او و نمایشنامه‌نویسان جدید بداند. مترجم نیز در

معادل‌گذاریها و معادل‌سازیها، با سرلوحه قرار دادن معیار امانتداری و دقت، در مسیر نویسنده حرکت کرده و غرابت بسیاری از مفاهیم را بیهوده آشنا نساخته است. در این کار هدف ذوق‌ورزی زبانی یا طبع‌آزمایی سرخوشانه نبوده است، بلکه هدف حفظ دقت با هر میزان روانی و خوش‌خوانی ممکن بوده است. کوشیده‌ام پاس زبان مبدأ و زبان مقصد را به یک اندازه نگه دارم، اما هر کجا که ناگزیر از انتخاب بوده‌ام جانب زبان مبدأ را بیشتر نگاه داشته‌ام. اما کیست که نداند کمال تا چه حدّ مطلوب و در عین حال چقدر دور از دسترس است.

مسئلهٔ قدیمیِ نحوهٔ برخورد با دو اصل وحدت و کثرت می‌تواند مسئلهٔ اصلی این کتاب هم باشد. این مسئله اما به صراحت و دقت مطرح نشده است ـ حلّ آن که جای خود دارد. صورت‌بندی صریح‌تر این مسئله چنین است: چگونه می‌توان بیشترین عناصر و اجزای مختلف، متفاوت و حتی متضاد را، در عین حفظ وحدت و یکپارچگی کلّی این آمیزه، در کنار هم نشاند؟ به زبان رایج‌تر، چگونه می‌توان در عین کثیربودنْ واحد، و در عین واحدبودنْ کثیر بود؟ تردیدی نیست که گرایشهایی که کاستانیو از آنها به گرایشهای سنتی تعبیر می‌کند بیشتر بر مفهوم وحدت تأکید کرده‌اند. این امر موجب شده است کسانی نیز، با کم‌اهمیت و حتی خطرناک دانستن وحدت، به‌تمامی مدافع آرمان کثرت باشند. کاستانیو، به‌ویژه در بخش دوم کتاب خود که موضوع آن فرم و ساختار است، کوشیده است به‌طور ضمنی به این مسئله بپردازد و به شکل جزئی راه‌حلهایی را نیز ارائه نماید. اما طرح نه‌چندان دقیق آن بیشتر تشنگی‌آور است، که البته این خود می‌تواند از مزیتهای کتاب باشد. غور در این موضوع، چگونگی رسیدن به وحدتِ متکثر و کثرتِ متحد، شاید زمینه‌ای باشد که خواننده بتواند با گستردن آن باب گفتگَوی جدّی و مؤثر با کتاب را بگشاید.

پیشگفتار

آشنایی من با نمایشنامه‌نویسان جدید به همایش ادبی کی وست در ژانویه ۱۹۹۰ با عنوان جهت‌گیریهای جدید در تئاتر آمریکا برمی‌گردد. در آغاز دهۀ پایانی قرن گذشته همایش مذکور شاهد حضور چهره‌ها و رویکردهای اصلی در نمایشنامه‌نویسی آمریکا بود. در شیوۀ نمایشنامه‌نویسی مسلط امروزی، یک طرف وِندی واسراشتاین پرشور قرار داشت و در طرف دیگر لنفورد ویلسون آرام و خوددار. در منطقۀ میانی نیز، در بین شیوۀ نمایشنامه‌نویسی جریان اصلی و شیوۀ انقلابی، مشاهیر صاحب‌سبک قرار داشتند: جان گوئر کریستوفر دورانگ و ماریا ایرنه فورنس. نمایشنامه نویسان جدید نیز عبارت بودند از مک ولمن (Mac Wellman) به همراه اریک اُورمایر (Eric Overmyer)، لن جنکین (Len Jenkin) و کانی کانگدون. پیش از همایش چند نمایشنامه از این گروه اخیر (و مقاله‌های بلندی دربارۀ آنان) خوانده بودم. چنین به نظر می‌رسید که آنان در پی چیزی تازه و مهیج هستند. آن همایش این فرصت عالی را برای من فراهم ساخت که از نزدیک شاهد صحبتها و تعامل این نمایشنامه‌نویسان در درون زمینۀ گسترده‌تر نمایشنامه‌نویسی امروز آمریکا باشم.

موضوع یا دغدغۀ آن همایش جهت‌گیری آتی نمایشنامه‌نویسی آمریکا بود ـ یا دست‌کم این چیزی بود که برگزارکنندگان همایش قصد داشتند به ما القا کنند. آیا نمایشهای موزیکال لندنی و کمدیهای جریان اصلی همچنان بر صحنۀ تئاتر تجاری برادوی حکفرما باقی می‌ماند؟ آیا قالب نمایشنامۀ سنتی به‌واسطۀ تکثیر و موفقیت طرحهای «مؤلفِ» کارگردان‌محور در معرض خطر قرار داشت؟ آیا صدای زنان و گروههای اقلیت شنیده می‌شد؟ آیا نمایشنامه‌نویسیِ زبان (language Playwriting) نهایتاً بدل به نیرویی مؤثر در تئاترهای منطقه‌ای می‌شد؟ و نظر این نمایشنامه‌نویسان در مورد «توسعه‌یافتگی تا سرحد مرگ» چه بود؟ جوزف ملیلو در سخنرانی افتتاحیۀ خود، با استناد به زمینۀ تاریخی ایجادشده پس از سقوط کمونیسم، از این رویداد تاریخی با شور و حرارت بسیار به عنوان

فراخوانی برای نمایشنامه‌نویسان آمریکایی یاد کرد تا در خلق نمایشنامه‌های خود نگرشی جهانی‌شده‌تر اتخاذ کنند. جالب آنکه با نگاه به ده سال گذشته بسیاری از همان موضوعات و مضامینی را پیدا می‌کنیم که در میزگردها و مباحث همایش مطرح شدند.

هریک از میزگردهای همایش طوری طراحی شده بود که شرکت‌کنندگان دربارهٔ یک موضوع مشخص تمرکز کنند. با این حال چیزی که بسیار جذاب‌تر از کار درآمد نحوهٔ تعامل نمایشنامه‌نویسان با یکدیگر بود، جایی که ادا و اطوارهای خودخواهانه در مقابل از خود راضی‌بودنهای سرد و بی‌اعتنا قرار می‌گرفت و اعتقادات ایدئولوژیک از در رقابت با اصول زیبایی‌شناختی درمی‌آمد. به نظر می‌رسید که عامل محرک بحثها بیش از آنکه موضوعات «داغ و هیجان‌انگیز» مطرح‌شده از سوی طراحان جلسات باشد ثقل شخصیت هر یک از شرکت‌کنندگان بود. برخوردها احساسی و گاه ستیزه‌جویانه بود. در این میان، تعریف آنچه هر نمایشنامه را می‌سازد یا وضعیت کنونی نمایشنامه‌نویسی در آمریکا عمیقاً شخصی شده بود.

در بین مشاجرات گاه خصمانه‌ای که جریان داشت شخصاً تحت تأثیر گروهی از نمایشنامه‌نویسان پرانرژی و زبان‌آور قرار گرفتم که در دههٔ ۱۹۸۰ جمعاً به عنوان «نمایشنامه‌نویسان زبان» طبقه‌بندی شده بودند (نگاه کنید به فصل ۱). در طول نشستها چنین به نظر می‌رسید که آنان به جای حمایت از برنامه‌ای مضمون‌شناختی، پیشبرد نوعی زیبایی‌شناسی جدید را وجههٔ همت خود قرار داده‌اند ـ چیزی که در حال و هوای دفاع از «درست‌کرداری سیاسی» حوالی دههٔ ۱۹۹۰ کاملاً غیرعادی بود. این عده در همان حال که به لحاظ عملی امیدی به فراتر رفتن از حواشی تئاتر جریان اصلی نداشتند، از دل و جان مصمم به شنیده شدن صدایشان بودند. این نمایشنامه‌نویسان با وجود آنکه شهرت فراگیر دورانگ طناز یا گوئر دشوارنویس را نداشتند، به عنوان نمایشنامه‌نویسانی قابل و جایزه‌بُرده از احترام برخوردار بودند. این گروه از نمایشنامه‌نویسان به رهبری ولمن صریح‌اللهجه از جایگاه خود در جریان رشد و تحول نمایشنامه‌نویسی آمریکا آگاه بودند. پس از آنکه در میزگردهای مختلف همایش سطح بالای کار خود را از لحاظ زیبایی‌شناسی نشان دادند احساس کردم در نمایشنامه‌نویسی آمریکا تحولی ژرف در حال وقوع است.

به‌رغم معروفیت گستردهٔ آثار نمایشنامه‌نویسان زبان در درون محافل نمایشنامه‌نویسی نیویورک، آثار این افراد در محیطهای فرهنگی چندان خوانده و اجرا نشده است. (البته صرف نظر از مورد استثنایی نمایشنامهٔ *در آستانه* (*On the Verge*) نوشتهٔ اُورمایر

که در اواخر دهۀ ۱۹۸۰ و اوایل دهۀ ۱۹۹۰ به شکلی گسترده اجرا شد). به همین خاطر، در زمینۀ تشریح نوآوریهای آنان در حوزۀ نمایشنامه‌نویسی مطالعۀ چندانی صورت نگرفته است. با این حال در هنگام ثبت نام داوطلبان مقطع فوق‌لیسانس یا در موقع طراحی کارگاهها، کاملاً آشکار بود که این موضوع مورد توجه بهترین دانشجویان قرار می‌گیرد. در حین وقت استراحت و پذیراییِ همایش در تالاری که نام تنسی ویلیامز، نمایشنامه‌نویس معروف ساکن کی وست، را بر خود داشت در مورد امکان انجام دادن کاری جدید در دانشگاه آلاباما با ولمن، جنکین، و اُورمایر صحبت کردم. ظواهر امر نشان از علاقه‌مندی آنان به دیدار از توسکالوسا (Tuscaloosa) داشت، و عامل این علاقه‌مندی نیز احتمالاً همان قدر صبغه‌های تاریخی و فرهنگی آنجا بود که امکان تحقیق و بررسی در مورد کارهای جدیدشان به همراه دانشجویان مقطع فوق‌لیسانس.

پس از همایش بر آن شدم تا دربارۀ نمایشنامه‌های این گروه تحقیق و بررسی مفصلی انجام دهم، به این امید که در نمایشنامه‌های آنان برخی گرایشهای مشترک را از حیث شخصیت‌پردازی و ساختار مشخص سازم. همزمان، اصلی‌ترین نمایشنامه‌نویسانِ زبان برای برگزاری کارگاه، جلسات نمایشنامه‌خوانی و کلاس درس از دانشگاه آلاباما دیدار کردند ـ موقعیتی که باعث شد دانشجویان فوق‌لیسانس با خلاق‌ترین نمایشنامه‌نویسان آمریکا در تماس مستقیم قرار بگیرند. اقامت این نمایشنامه‌نویسان در دانشگاه آلاباما بسیاری از یافته‌های نظری مرا وضوح و استحکام بخشید ـ از جهتی، حضور آنان برایم در حکم دسترسی به یک بایگانی زنده بود. حاصل این اقامت برگزاری چندین گردهمایی تحقیقی، اعطای بورسهای تحصیلی متعدد و نیز انتشار مطالب فراوان در نشریات معتبر بوده است؛ برای خود من آن تجربه منبع الهام نگارش دو نمایشنامه شد؛ و در نهایت نقطۀ اوج این تجربه نگارش کتاب حاضر بوده است.

همایش جهت‌گیریهای جدید در تئاتر آمریکا موجب تغییر و تحریک علایق من به نمایشنامه‌نویسیِ زبان شد؛ اما آیا رسالت بزرگ‌تر خود را نیز که همانا تعیین خط‌مشی آتی نمایشنامه‌نویسی در آغاز هزارۀ جدید و فراتر از آن بود به انجام رساند؟ آثار جدیدی نظیر کتاب بانی مارانکا (Bonnie Marranca) با عنوان *بوم‌شناسیهای تئاتر* (*Ecologies of Theatre*) مُهر تأئیدی است بر تلاقی فزایندۀ روش‌شناسیهای جهانی در عرصۀ تئاتر. بی‌شک از تولیدات نمایشنامه‌نویسی در چند سال گذشته چنین برمی‌آید که جهت‌گیریهای زیبایی‌شناختی جدید عادی‌تر شده‌اند. تأثیر نمایشنامه‌نویسانِ زبان بر بسیاری از هنرمندان

تئاتر و در شکل‌گیری طیف جدیدی از مخاطبان برای تئاتر عمیق بوده است. برای مثال در سال ۱۹۹۹ مک ولمن توانست به یک افتخار ویژه دست یابد: جشنوارهٔ یکساله‌ای مختصّ اجرای تمامی نمایشنامه‌هایش در سرتاسر شهر نیویورک. با این حال، تا به امروز هیچ تلاشی انجام نشده است که نوآوریهای نمایشنامه‌نویسان جدید را به نوعی رویکرد عمل‌گرایانه (کاربردی) برای نمایشنامه‌نویسان تبدیل کند.

هدف کتاب *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی* توضیح و تدوین این فعالیتها در قالب نوعی زیبایی‌شناسی منسجم و کارا برای نمایشنامه‌نویسان است. در این کتاب به‌تفصیل تحدّی انجام‌شده با عرف‌گرایی (orthodoxy) غالب در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی را شرح می‌دهم. در واقع، عمیقاً احساس می‌کنم در این‌باره که نمایشنامه‌نویسی عالی چه می‌تواند باشد هنوز در آغاز راهیم. با این حال، امیدوارم کتاب *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید* برای شما الهام‌بخش باشد و در رشد و تکامل شما به عنوان نمایشنامه‌نویس مفید واقع شود.