مقدمه مترجمان

متأسفانه در زمینهٔ کارگردانی نمایشنامه کتابها و مطالب بسیار اندکی به زبان فارسی وجود دارد و برای کسی که می‌خواهد با روشهای پیچیدهٔ این فن به گونه‌ای نظام‌یافته آشنا شود، فقر منابع معتبر نخستین و مهمترین مانع است.

نگاهی نه چندان دقیق به تاریخ تئاتر معاصر ما (از آن رو نه چندان دقیق که در این زمینه نیز فقر منبع و کمبود تحقیق مانع دقت پژوهشگرانه است) نشان می‌دهد که در حوزهٔ بازیگری، کارگردانی و اجرا آنچه به عنوان اصول و مبانی اعمال می‌شود، تلقی نارسا یا ناقصی است از میراث استانیسلاوسکی، که با کسب چهره‌ای شبه علمی و شبه دانشگاهی به چنان تحجری دچار آمده که حتی در میدان خود نیز توانایی بازنگری و تجدیدنظر را از دست داده است (بدیهی است که منظور نقایص حوزهٔ جدیتر و دانشگاهی تئاتر ماست، وگرنه آنچه کارگردانی «دیمی» خوانده می‌شود بیشتر نیازمند آسیب‌شناسی فرهنگی است تا تحلیل یا بررسی). بر صاحبنظران پوشیده نیست که در کشورهایی که از تئاتری پویا و جدی برخوردار بوده‌اند، و حوزه‌های دانشگاهی آنها توانسته است توانایی هضم و جذب را با قابلیتهای بازنگریِ خلاق بیامیزد، میراث استانیسلاوسکی چه تحولات وسیعی را از سر گذرانده است و چقدر بارآور بوده است. با اینکه این میراث در مهد و سرمنشأ خود (روسیهٔ شوروی) گرفتار نظام استالینی شد و به وسیله‌ای برای سرکوب بدل گردید، اما در همانجا نیز بیحاصل نبود و علی‌رغم عقب ماندن از رقبای غربی خود، توانست بازیگران و کارگردانان بزرگی را در دامان خود پرورش دهد.

باری، میراث استانیسلاوسکی، درست یا غلط، به مسلط‌ترین روش آموزشِ

بازیگری و کارگردانی در قرن گذشتهٔ میلادی (قرن بیستم) بدل شد و با اینکه روشهای بدیل مبارزه‌ای جدی و طولانی علیه آن داشته و دارند، در حقیقت هنوز در حوزه‌های دانشگاهی و آموزشی همین میراث دست اندرکار است. خوانندهٔ محترم توجه دارد که ما مکرر از لفظ «میراث»، به جای واژه‌هایی چون «سیستم»، «متد» و ... استفاده کرده‌ایم؛ چراکه میراث استانیسلاوسکی چنان دامنهٔ وسیعی یافته است که ممکن است مشاهدهٔ برخی مظاهر آن در میان نظریه‌پردازان و کارگردانانِ معاصر آنقدر غریب جلوه کند که بسادگی نتوانیم سرمنشأ آن را در نگرشهای استانیسلاوسکی بیابیم. اینک سالیانی است که که در حوزه‌های دانشگاهی رقابتی جدی برای تصرف کرسیهای آموزشی پدید آمده است و حقیقت این است که روشهای بدیل توانسته است تا حدی برسلطهٔ یک جانبهٔ میراث استانیسلاوسکی فائق آید.

همین تحولات باعث شده است بسیاری از کاستیهایی که می‌توان بر نظام استانیسلاوسکی در همان سرمنشأ اصلی آن وارد دانست مرتفع گردد، حال آنکه نزد ما، و بخصوص در حوزهٔ بازیگری و کارگردانی، این کاستیها به ضعفهای ماندگار و مخرب بدل شده است. مثلاً، یکی از مهمترین کاستیهای استانیسلاوسکی، ناتوانی او در روش تحلیل و تفسیر نمایشنامه است. بنابراین، جای شگفتی نیست که ضعف تحلیل به یکی از بزرگترین نقایص کارگردانی در ایران بدل شده است. کاستی دیگر، عدم توجه یا کم‌توجهی استانیسلاوسکی به منابع و گنجینه‌های غیر رئالیستی و غیر ارسطویی تئاتر است، یعنی آنچه جنبهٔ تئاتر نمایانهٔ

(theatricalistic) تئاتر محسوب می‌شود ومعمولاً با نظریات و آراء «مه‌یر هولد» و «آرتو» پیوند می‌خورد. در این زمینه هرچند تئاتر ما بی‌مدعی نیست، اما اولاً مدعیان این حوزه در درک مبانی تئاترنمایانهٔ تئاتر دچار کاستیهای جدّیتری در مقایسه با رقبای خود هستند (که به نظر می‌رسد ناشی از ضعف آگاهی آنها از تاریخ تئاتر و همان ضعف عمومی ما در تحلیل و فهم نمایشنامه باشد)، وثانیاً چنان اغراق‌آمیز (و گاه متظاهرانه) از امکانات تئاتر نمایانهٔ تئاتر (صدا، بدن بازیگر، میزانسن، صحنه‌آرایی، نور، موسیقی، لباس و ...) استفاده می‌کنند که بکلی جوهر رویداد تئاتری را، که همانا درگیری فعال ما در نوعی هم‌کنشی جمعی است، از دست می‌دهند.

کتاب *کارگردانی نمایشنامه*، با نام فرعی «تحلیل، ارتباط‌شناسی، و سبک»، اثر فرانسیس هاج (ویراست پنجم، چاپ سال ۲۰۰۰)، توانسته است ضمن تثبیت و اصلاح مباحث و روشهای خود طی پنج چاپ (چاپ نخست، ۱۹۷۱) بر بسیاری از این کاستیها غلبه کند، به طوری که می‌توان گفت ویراستِ پنجم آن، که حاوی آخرین تجدید نظرهای نویسنده است در میان کتابهای انگلیسی زبان نیز کم‌نظیر است.

آقای هاج قصد نداشته به هنگام بحث دربارهٔ رابطهٔ کارگردان ـ بازیگر، کارگردان ـ طراح و ابزارهای بصری و گفتاری که در اختیار کارگردان قرار می‌گیرد، تنها بر مبادی استانیسلاوسکی استوار باشد (هرچند آن را نادیده نمی‌گیرد و نمی‌خواهد ناآگاهانه با آن بستیزد). نویسنده آگاه است که در تئاتر، برخلاف سینما، بیان و گفتار، اگر مهمتر از امکانات بصری نباشد، لااقل همتراز آن است؛ به همین دلیل، در این هنگامهٔ هجوم رسانه‌ها بر ادراک بصری بشر، از هستی تئاتر زنده و گفتگویی، که می‌تواند نیاز فراموش شدهٔ ما را در حوزهٔ شنیداری مرتفع سازد، مجدّانه دفاع می‌کند. بعلاوه، هاج توانسته است مبادی تحلیل متن را به بهترین وجه ممکن و گام به گام آموزش دهد؛ زیرا از مقام کارگردان به عنوان مفسر، کاملاً آگاه است و می‌داند که کارگردان فقط به کمک تفسیر خلاق است که می‌تواند مقام خود را به عنوان مرجع و تکیه‌گاه دیگر دست‌اندرکاران اجرا حفظ و تثبیت کند، و فقط از این طریق است که می‌تواند فضایی برای شکوفایی قابلیتهای متن، قابلیتهای بازیگران و طراحان، و سرانجام قابلیتهای تماشاگران فراهم آورد.

می‌دانیم این روزها به یمن مطالب فراوانی که دربارهٔ نظریه‌های انتقادی ترجمه و چاپ می‌شود، فوراً پرسشهایی از این دست پیش می‌آید که مبادی نظری آقای هاج در تحلیل و تفسیر چیست؟ اگر در پی یک عنوان (و نه برچسب) باشیم، می‌توان گفت که اصول تفسیری او همان اصول نئوفرمالیستی (فرمالیسم‌نو) است. حال این پرسش پیش می‌آید که نئوفرمالیسم چیست؟

بی‌آنکه بخواهیم وارد آشوب منازعاتی شویم که هنوز میان نظریه‌های انتقادی ادامه دارد، به طور خلاصه یادآور می‌شویم که ریشهٔ این نگرش به اوج‌گیری جدالهای انتقادی، بخصوص پس از دههٔ ۱۹۶۰ مربوط می‌شود. در این زمان «نقد نو» (یا فرمالیسم انگلیسی ـ امریکایی) که نظریهٔ مسلط نقد محسوب می‌شد، با حمله‌های فراوان از طرف نظریه‌های مخالف روبه‌رو شد، و این در حالی بود که «فرمالیسم روسی» ـ فرمالیسمی که ضمن مشابهتهای اصولی با همتای غربی خود، تفاوتهای جدی نیز با آن داشت ـ پس از سرکوبهای دوران استالینی، بتدریج حصارها را شکسته بود و مراحل شکوفایی را پشت سر می‌گذاشت. جالب است کسانی که در روسیه متهم به فرمالیست بودن شدند در حوزه‌ای کاملاً متفاوت از نگرشهای استانیسلاوسکی رشد کرده و بالیدند، و جالبتر آنکه از میان این دو نظریهٔ مخالف، نظریهٔ استانیسلاوسکی آمادگی بیشتری یافت که با

دیدگاههای ارسطو در *بوطیقا*، که از جهاتی نخستین اثر فرمالیستی جهان است، بیامیزد و انطباق یابد. (می‌دانیم که بنیاد نظری ارسطو همان نظریهٔ محاکات است، اما طبیعی است که تأکید ارسطو بر اهمیت متن و تقدم فرم و بی‌توجهی او به فردیت هنرمند از یک سو و فرایندهای خلاق تماشاگر از سوی دیگر او را، بخصوص در حوزهٔ تئاتر و نمایش، مطلوب طبع فرمالیستها قرار دهد). باری، *بوطیقای* ارسطو که به قسمت اعظم تئاتر غرب شکل داد و سالهای سال حاکم بلامنازع نمایش و تئاتر بود در پیوند با رئالیسم خاص استانیسلاوسکی، به همان قدرت بی‌چون و چرایی بدل شد که از آن سخن گفتیم. و این در حالی بود که نظریهٔ فرمالیستی نیز به دلیل قابلیتهای تحلیلی خود بسرعت حوزه‌های دانشگاهی را به تصرف درآورد و از آنجا که از موهبت انعطاف برخوردار بود توانست ضمن مقاومت در برابر حملات مخالفان، بتدریج بر ضعفها و ناتوانیهای غیرقابل دفاع خود غلبه کند. به همین دلیل شاید اصلاً چیزی به نام نقد ناب فرمالیستی به وجود نیامد؛ زیرا فرمالیسم در همان شروع جنبش و در کار عملی نقد به ورای بسیاری از اصول خود پاگذاشته بود. بعدها نیز چنان انعطافی از خود نشان داد که بسرعت توانست نقاط تأکید نظریه‌های دیگر را جذب کند و با اصول نظری خود بیامیزد، و به این ترتیب استمرار خود را تضمین کند.

فرمالیستها معتقد بودند که ما بدون تجربهٔ فرم نمی‌توانیم معنا یا محتوای اثر هنری را درک کنیم؛ به همین دلیل فرم را مقدم بر محتوا می‌دانستند؛ اما از آنجا که «نقد نو» و «فرمالیسم روسی» دو تلقی متفاوت از فرم داشتند، روسها براحتی فرم و محتوا را از هم تفکیک می‌کردند، در حالی که پیروان نظریهٔ «نقد نو» بر غیرقابل تفکیک بودن فرم و محتوا تأکید داشتند. از آنجا که هدف اصلی حمله‌های فرمالیستها، نقد تأثری و نقد تاریخی بود، آنها اثر هنری را از دریافتهای مخاطب و از زمینهٔ تاریخی ـ اجتماعی جدا کرده آن را یک عین مستقل می‌دیدند. از نظر آنها اثر هنری پدیده‌ای خودمختار محسوب می‌شد که ورای فرایندهای تاریخی و اجتماعی قرار داشت و منتقد برای پاسخ گفتن به پرسشهای انتقادی فقط باید به خود متن رجوع می‌کرد. همین تلقی باعث شد که بسیاری از فرمالیستها مرز مشخصی میان زندگی و هنر و میان حوزهٔ هنر و حوزه‌هایی چون روانشناسی، جامعه‌شناسی، الهیات، تاریخ، علم و ... ترسیم کنند و اثر هنری را پدیده‌ای ساختگی یا صناعی بدانند که هیچ شباهتی به زندگی و قوانین آن ندارد. آنها توانستند با وام گرفتن اصطلاح «وحدت ارگانیک» از رمانتیکها، آن را به یکی از علایق اصلی نقد در آثار هنری بدل کنند و بر این نکته تأکید نمایند که هنر در نهایت پدیده‌ای است استعاری و نمادین. لازم به یادآوری است که فرمالیسم روسی چندان تاریخ گریز نبود و میانهٔ نسبتاً خوبی با روشهای مکانیکی داشت، ولی از آنجا که بنا نداریم وارد بحث مبسوط در این زمینه شویم، بناچار تنها به رئوس مطالبی اشاره می‌کنیم که به جدالهای نظری میدان داد و آماج شاخص حمله‌های مخالفان بود.

ما از آن رو روش هاج را نئوفرمالیستی نامیدیم که او ضمن تأکید بر صناعی بودن هنر، نگرشِ ارگانیک، اهمیت متن به عنوان مرجع اصلی، و دیدگاه عینی در قبال نمایشنامه، بر نکاتی تأکید می‌کند که فرمالیستها به دلیل بی‌توجهی به آنها، بحق آماج انتقادهای گوناگون بوده‌اند. هاج معتقد است که کارگردان نمی‌تواند نیت مؤلف (یا نمایشنامه‌نویس) را نادیده گیرد، و از این رو بر پذیرش جایگاه و حفظ احترام نمایشنامه‌نویس در مقام مؤلف تأکید دارد. مراجعهٔ مکرر او به تاریخ تئاتر، که از جمله امتیازات برجستهٔ کتاب اوست، نشان می‌دهد

که مایل نیست به جدایی نابجای بررسی انتقادی یا اثر هنری از زمینهٔ اجتماعی و تاریخی آن گردن نهد؛ و برعکس، اصرار دارد که کارگردان باید مؤلفه‌های اجتماعی و تاریخی نمایشنامه را مورد توجه قرار دهد. هاج به رغم اینکه بر صناعی بودن تئاتر تأکید دارد، بکرّات گوشزد می‌کند که تجربهٔ هنری در تجربهٔ ما از زندگی ریشه دارد و لذا بسیاری از مفاهیم و قراردادهای هنری را برحسب تجربهٔ زندهٔ ما از زندگی شرح می‌دهد. وقتی می‌گوید «این تماشاگر است که واقعاً اهمیت دارد، نه آنچه شما بر صحنه خلق می‌کنید» آشکارا از این مفهوم فرمالیستی که توجه به مخاطب را ناشی از «مغالطهٔ تأثیر عاطفی» می‌داند دور می‌شود، و وقتی تماشاگر فعالی را که با بدیهه‌پردازیهای خود می‌تواند به بخشی از فرایند اجرا شکل دهد به جای تماشاگر منفعل می‌نشاند و بر این نکته تأکید می‌کند که هستی اثر هنری، جز با مشارکت خلاق و فعال همهٔ عوامل درگیر (نمایشنامه‌نویس، کارگردان، بازیگران، طراحان، و تماشاگران) تضمین نمی‌شود، آشکارا به دیدگاههای نظریهٔ «دریافت» و «واکنش خواننده» نزدیک می‌شود که برای مخاطب مقامی فعال و خلاق قائل است و بر این نکته تأکید می‌کند که فهم و ارتباط اساساً پدیده‌ای گفتگویی است نه تک گفتاری. وقتی هاج می‌گوید: «نمایشنامه یک وجود عینی نیست که به طور مستقیم قابل انتقال باشد»، یا می‌گوید: «نمایشنامه در فضایی مابین صحنه ... و تماشاگران معلق است»، آشکارا بدعت‌جویی خود را نسبت به اصول فرمالیسم نشان می‌دهد. هنگامی که به نمایشنامه‌های تاریخی می‌پردازد و می‌گوید: «چالش اصلی این است که بتوانید نمایشنامهٔ [تاریخی] را در زمینه‌ای امروزی قرار دهید»، بوضوح از چیزی سخن می‌گوید که نظریهٔ دریافت «امتزاج افقها» می‌نامد و نشان می‌دهد که فهم اثر تاریخی جز با آمیزهٔ افق تاریخی اثر و افق زمان حال امکانپذیر نیست.

بدیهی است که هاج نمی‌تواند با اتخاذ این دیدگاهها مدعی آن باشد که به کارگردان مؤلف پرداخته است: نام کتاب او *کارگردانی نمایشنامه* است نه کارگردانی به مفهوم اعم. بنابراین، دربارهٔ آن دسته از کارگردانان معدود تئاتر که در اجرا، متن نمایشنامه را به حد یکی از عناصر روایتگری تنزل می‌دهند و اجرای آنها خود یک تألیف جدید تلقی می‌شود، حرف زیادی برای گفتن ندارد. هاج، به نقل از ادوارد گوردون کریگ، دو نوع کارگردان را از هم متمایز می‌کند: «کارگردان هنرمند» که همه چیز از جمله متن نمایشنامه را در اجرا بازآفرینی می‌کند، و کارگردان به عنوان «استاد کار اصلی» که کریگ او را طراح ـ هماهنگ‌کننده تعریف می‌کند. کارگردان هنرمند در سینما پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد، یعنی در رسانه‌ای که سنتِ کارگردانانِ مؤلف به قدرت مهم آن بدل می‌شود، در حالی که کارگردان به عنوان استادکار اصلی نمونهٔ کارگردانِ شاغل در تئاتر زنده است و بهترین مصداق خود را در تئاتر می‌یابد. این کارگردان ـ به عقیدهٔ کریگ ـ مفسری است که نظارت و هدایت خود را برهمهٔ آنچه در صحنه روی می‌دهد اعمال می‌کند، از شکوفایی و رشد متن نمایشنامه گرفته تا اجرای نهایی، و سنت کارگردانان تئاتر همین است. ناگفته نماند که کارگردانان مؤلف در تئاتر نیز پدید آمده‌اند، اما به نیروی اصلی این رسانه بدل نشده‌اند، به همین دلیل بدیهی است که اغلب کتابهایی که به کارگردانی در تئاتر می‌پردازند ادعا نمی‌کنند که کارگردان مؤلف را مدنظر دارند.

هاج در ویراست سوم کتاب (۱۹۸۸)، پیش فرضهای اصلی خود را برای تألیف کتابی در زمینهٔ کارگردانیِ نمایشنامه شرح می‌دهد. این پیش فرضها در ویراست پنجم، شاید به دلیل بدیهی بودن، حذف شده است. ولی آیا می‌توان آنها را برای خوانندهٔ فارسی زبان نیز بدیهی دانست؟ به نظر ما پاسخ منفی است؛ لذا با نقل آنها از

این بحث درمی‌گذریم:

در این کتاب رویکرد ما به کارگردانی، در پنج پیش‌فرضِ بنیادی زیر ریشه دارد:

۱) در فرایند کارگردانی، تحلیل نمایشنامه دارای اهمیت اساسی است. رابطهٔ احساسی صرف با نمایشنامه اصلاً کافی نیست. تحلیل نمایشنامه (یا تحلیل ساختاری)، باید در مقام نوعی فن‌شناسی به نحوی غالب باشد که در روی کردن به همهٔ جنبه‌های تئاتر در همهٔ نمایشنامه‌ها، اعم از تاریخی و مدرن، مفید واقع شود.

۲) کار اصلی کارگردان همان ایجاد ارتباط است. فقط توانایی کارگردان درایجاد ارتباطی صحیح و تخیلی با بازیگران و طراحان ـ ارتباطی هم تعالی‌یافته و هم آگاهانه که متمایز از ارتباط او با تماشاگران است ـ کارآیی و تأثیرگذاری او را نشان خواهد داد.

۳) پرورش کارگردان کاملاً باید با پرورش بازیگر پیوند یابد. وظیفهٔ اصلی کارگردان «بیرون کشیدن بازیگر از لاک خویش» است؛ بنابراین باید کاملاً دربارهٔ چگونگی احساس، اندیشه و کار بازیگر حساس باشد. در نتیجه رویکرد ما در این کتاب این است که قسمت اعظم آموزش بازیگری را می‌توان به دو مقولهٔ اساسی تقسیم کرد: الف) رویکرد «درون به بیرون» (که عموماً به اصول استانیسلاوسکی مربوط می‌شود)، ب) رویکرد «بیرون به درون» (که پرورشی است عینیتر). پرورش اولیهٔ بازیگر هرچه باشد، کارگردان باید با هردو رویکرد آشنا باشد تا بتواند با طیف وسیعی از بازیگران کار کند.

۴) کارگردان طراح اصلی است. اجرای نمایشنامه همان «مادیت بخشیدن» به متن نمایشنامه است، و بنابراین باید همهٔ ابعاد آن، از عملکرد بازیگر گرفته تا عملکرد فضای صحنه و همهٔ دستمایه‌هایی که با آن به کار می‌رود، منسجم و یکپارچه شود. رویکرد سازمان‌یافته به تاریخ تئاتر ابزار مؤثر و ارزشمندی برای این وظیفهٔ کارگردان فراهم می‌آورد.

۵) کارگردان منتقد و سبک‌پرداز است. هرچه کارگردان بر صحنه می‌آورد گزارشِ مستقیمِ چیزی است که به اعتقاد او، نمایشنامه دربر دارد. تعریف تفسیر، به گونه‌ای که در این کتاب مطرح شده، عبارت است از تلاش بیریای کارگردان برای یافتن ایده‌های نویسندهٔ نمایشنامه، و نیز ترجمهٔ صادقانه و شایستهٔ آنها به زبان هنر تئاتر. آن نوع ویژگی فردی که کارگردان، بی‌آنکه نمایشنامه را نادیده بگیرد، در طول این فرایند اعمال می‌کند، سبک کارگردان را برای هر اجرای خاص نشان خواهد داد.

این پیش‌فرضها را مطالعه کنید. آنها را خوب بشناسید ... . این کتاب روش (متد) خاصی ارائه نمی‌کند، بلکه فقط سلسله مباحث منظمی را عرضه می‌کند که هر کارگردانی باید با مفاهیمشان آشنا باشد. بنابراین غرض ما این نیست که شما را به این یا آن روش مقید کنیم، بلکه هدف ما آزاد کردن شما از قید روشهای خاصی است که به آنها عادت کرده‌اید.

باید اعتراف کرد که هر مترجمی در برگرداندن اصطلاحات و واژه‌های کتابی چون *کارگردانی نمایشنامه* با مشکلات فراوان روبه‌روست. در این ترجمه با اینکه کوشیده‌ایم در برگردان زبان اصطلاحی متن حتی‌الامکان

از برابر نهاده‌های فارسی استفاده کنیم، کتمان نمی‌کنیم که معادل‌یابی برای برخی از این اصطلاحات بسیار دشوار بوده است. یکی از این اصطلاحات مشکل‌ساز واژۀ " blocking " است که معمولاً در فارسی واژۀ فرانسوی میزانسن (mise en scène) را جایگزین آن می‌کنند، حال آنکه این دو در واقع معادل هم نیستند. با اینکه mise en scèneدر زبان انگلیسی (البته بیشتر در مطالعات سینمایی) کاربرد دارد اما تئاتریهای انگلیسی زبان آن را بندرت به‌کار می‌برند. احتمالاً یک فرهنگ دو زبانه (فرانسه ـ انگلیسی) برای واژۀ scène mise enمعادل production (تولید ـ اجرا) را به کار خواهد برد نه blocking را، و برای کلمه metteur en scène (متورانسن) معادل director (کارگردان) را. معادلهای انگلیسی نشان می‌دهد که برابر نهاده‌هایی چون «فن صحنه‌سازی» به جای «میزانسن» و «صحنه‌ساز» به جای «متورانسن» معادلهای دقیقی نیست (یا لااقل به واژگان زبانزد تئاتریهای امروز ما بدل نشده است). حال آنکه اصطلاح blocking در زبان انگلیسی به معنی طرحریزی مشغلۀ اصلی، جایگاهها، و حرکات بازیگران است که از جمله شامل ورود و خروج بازیگران نیز می‌شود. از طرف دیگر واژۀ میزانسن در مطالعات سینمایی کاربردی نسبتاً وسیع یافته و می‌توانید آن را، علاوه بر کتابهای انتقادی، در کتابهای آموزشی که در آنها مثلاً به آموزش کارگردانی فیلم پرداخته شده مشاهده کنید. به عنوان مثال، مایکل ریبی‌گر در کتاب *کارگردانی (فن‌شناسی و زیبایی‌شناسی فیلم)* فصل مبسوطی دارد به نام «اصول میزانسن» و در آنجا می‌گوید: «اصطلاح فرانسوی میزانسن (که در لفظ به معنی نصب و ارائۀ صحنه است) اصطلاح کلی‌نگر مفیدی است برای توصیف جنبه‌هایی از کارگردانی فیلم که در طول فیلمبرداری وقوع می‌یابد. این واژه چیزهایی از قبیل هدایت بازیگران، جاسازی و حرکت دوربین، انتخاب عدسی، و ترکیب‌بندی را دربر می‌گیرد».[1] در مطالعات سینمایی نیز سبک میزانسن در برابر سبک مونتاژ جدلهای فراوانی برانگیخته است که به بحث فعلی ما مربوط نمی‌شود.[2] با همۀ این اوصاف، برای ترجمۀ blocking، واژه‌ای مناسبتر از میزانسن نیافتیم؛ زیرا این واژه از واژگان متداولی است که هنوز هم اهل تئاتر به کار می‌برند؛ اگرچه به‌کارگیری آن در میان ما دامنۀ شمول واژۀ فرانسوی را نیافته است.

مشکل دیگر در ترجمۀ این کتاب کاربرد وسیع اصطلاحات موسیقی غربی است. چون کاربرد این اصطلاحات در موسیقی ما کم‌سابقه یا بی‌سابقه بوده است، بندرت اتفاق می‌افتد که دانشجویان دورۀ کارگردانی تجربه‌ای شنیداری از آن داشته باشند یا مرزها و مفاهیم آنها را تشخیص دهند (مگر آنکه به طور جدی با موسیقی غربی تماس داشته ظرایف آن را درک کنند). خوشبختانه هاج در همۀ موارد منظور خود را روشن می‌کند و حتماً تعریفی ارائه می‌دهد، اما به گمان ما فهم موسیقایی چهار اصطلاح زیر به فهمی فراتر از داده‌های هاج نیاز دارد. لذا در حد بضاعت خود آنها را شرح می‌دهیم:

"beat" ، به معنی ضرب یا ضربان، در موسیقی به تپش یا ضربانی اطلاق می‌شود که تمپو (نواخت) به خود می‌گیرد. قسمت اعظم موسیقی غربی بر ساختاری مبتنی است که با تکرار منظم ضربها یا ضربانها سر و کار دارد. زمان موسیقایی دارای یک الگوی زیربنایی است که از ضربها یا ضربانها تشکیل می‌شود و در

---

1. Michael Rabiger: *Directing (Film Techniques and Aesthetics)*, London and Boston, Focal Press, 1989, p. 101.

۲. خوانندۀ علاقه‌مند می‌تواند به کتاب زیر مراجعه کند: نیکولز، بیل؛ *میزانسن در سینما*، ترجمۀ محمد شهبا، تهران، فارابی، ۱۳۷۲.

موسیقی غربی با دو عدد علامتگذاری می‌شود. عدد بالایی، تعداد ضرب یا ضربان را در هر میزان نشان می‌دهد و عدد پایینی نوع هر ضرب را (سفید، سیاه، چنگ و ...). در یک قطعه موسیقی غربی تعداد ضربها در همهٔ میزانها مساوی است. سرعتِ نواختِ ضرب یا ضربان را تمپو می‌گویند.

tempo، که ما معادل «نواخت» را برای آن گذاشته‌ایم، واژه‌ای است ایتالیایی به معنی «زمان» و در موسیقی سرعت ضرب یا ضربان را تعیین می‌کند (سرعت برای rate یا speed). تمپو به اعتبار خصلت یا ویژگی یک قطعه، شرایط فیزیکی اجرای آن، و راهنماییهای رهبر ارکستر تعیین می‌شود. تمپو یا نواخت معمولاً با اصطلاحات پذیرفته شدهٔ ایتالیایی بیان می‌شود که آنها را شروع هر قطعه یا هرجا که سرعت تغییر کند می‌نویسند. می‌توان آن را به کمک مترونوم، که ضربها یا ضربانهایش برحسب ثانیه نواخته می‌شود، نیز نشان داد. گاهی نیز اجرای آن به حساسیت موسیقایی اجراکننده واگذار می‌شود، در نتیجه برحسب حال و هوای فی‌البداههٔ زمانِ نواختن، تغییراتی در آن پدید می‌آید. در زیر به برخی از اصطلاحات ایتالیایی که انواع نواخت را نشان می‌دهد اشاره می‌کنیم: لارگو (سنگین و باوقار)؛ لارگتو (نه تند و نه آهسته)؛ آداجیو (ملایم اما سبکبال)؛ آندانته (کُند اما روان)؛ مدوراتو (ملایم و معتدل)؛ آلگرو (تند و بانشاط)؛ پره‌ستو (تند) و پرستیس سیمو (بسیار تند). نواخت و ضربان، الگوهای منظم تکرارشونده‌ای را به وجود می‌آورند که به آن ریتم می‌گوییم.

rhythm، ریتم در معنای عام به الگوهای زمانمند منظم و مکرر اطلاق می‌شود، همچون ریتمهای موجود در طبیعت از قبیل حرکت سیارات، توالی فصلها، ضربانِ (beat) قلب، و غیره. ریتم ابتدایی‌ترین عنصر موسیقی است و برخلاف دیگر عناصر نمی‌تواند به طور مستقل وجود داشته باشد. هر نوع صدایی، حتی هیاهو، می‌تواند ریتم ایجاد کند. در موسیقی، ریتم، همچون ملودی، عنصری زمانمند به حساب می‌آید که به کمک الگوهای منظم و تکراری نتهای موسیقی که برحسب طول زمانی (کشش) و تأکید یا تکیهٔ خاصِ هر نت شکل می‌گیرند، پدید می‌آید. در قسمت اعظم موسیقی غربی، ریتم در چهارچوب نوعی ضربان با تپش منظم، یا وزن (metre)، روی می‌دهد. با این همه، وزن شرط لازم ریتم به حساب نمی‌آید، چنانکه انواع موسیقی غیرغربی و برخی از انواع موسیقی محلی در اروپای قدیم اساساً فاقد وزن (ametric) بوده‌اند. در فارسی به جای ریتم از واژه‌هایی چون «ضرباهنگ» و «وزن» نیز استفاده کرده‌اند، ولی ما فقط وقتی اوزان شعری مدنظر بوده است به جای «ریتم»، «وزن» گذاشته‌ایم، و در موارد دیگر همان واژهٔ ریتم را ترجیح داده‌ایم؛ زیرا ضرباهنگ بیشتر tempo یا beat را به ذهن متبادر می‌کرد. در موسیقی غربی، ملودی همراه با ریتم به وجه «افقی» موسیقی شکل می‌دهد که با پیشرفت زمانی مشخص می‌شود، در حالی که هارمونی (هماهنگی) جنبهٔ «عمودی» موسیقی است و همان همزمانی اصوات است با درجه یا زیر و بمی متفاوت. در موسیقی بسیاری از فرهنگها (از جمله موسیقی سنتی ایران) هارمونی اهمیتی ندارد و ملودی مهمترین کانون توجه است. در نتیجه، این نوع موسیقی بیشتر «تک صدایی» است و مجالی برای «کنترپوان» پدید نمی‌آورد (یا بندرت پدید می‌آورد).

counterpoint، کنترپوان آمیزهٔ همزمان دو یا چند ملودی است، به نحوی که تأثیری خوشایند یا گویا داشته باشد. این اصطلاح از عبارت لاتینی"punctus contra punctum" مشتق شده که معنای تحت‌اللفظی آن «نقطه در برابر نقطه» یا «نت در برابر نت» است. بنابراین، معنای موسیقایی آن می‌تواند «ملودی در برابر ملودی» باشد. غالباً کنترپوان را مترادف موسیقی چند صدایی (polyphony) می‌دانند که

نوعی بافت موسیقایی است حاوی دو یا چند ملودی همزمان. اما کاربردهای موسیقایی این دو تفاوتهایی با یکدیگر دارد. موسیقی چند صدایی به طور کلی به بافتهای موسیقایی اشاره می‌کند (چند صدایی در برابر تک صدایی)، در حالی که کنترپوان عموماً به فنون تصنیف موسیقی چند صدایی اشاره دارد. با این وصف، هر نوع موسیقی که حاوی یک یا چند بخش آوایی باشد می‌تواند از کنترپوان برخوردار شود. حتی در بافتهای موسیقی تک صدایی کنترپوان می‌تواند از کنترپوان برخوردار شود. حتی در بافتهای موسیقی تک صدایی کنترپوان می‌تواند میان ملودی و اجزای همراهی‌کننده روی دهد. اما روح حقیقی کنترپوان زمانی ظاهر می‌شود که هریک از اجزای متفاوت، ملودیهای مستقلی باشند با جاذبه‌های یکسان. در موسیقی کنترپوانتیک، شنونده در آن واحد بر حضور عناصر زیر آگاه است: شکلهای متفاوت ملودی، آکوردی (شنیدن همزمان چند صدا) که ملودیها بدان شکل می‌دهند، و نیز بسیاری روشهای پیچیده‌ای که باعث می‌شود ملودیها همگرا یا واگرا شوند، تلاقی کنند، با یکدیگر به گفتگو بپردازند، و حتی یکدیگر را تصحیح یا تفسیر کنند. برای درک موسیقی کنترپوانتیک لازم است شنونده به شکل هر ملودی دست یابد، یعنی بتواند آن را به شکل «افقی» بشنود، آنگاه درک خواهد کرد که همزمان با پیشرفت ملودیها، یک هارمونی عمودی به وجود می‌آید. اما یادآور می‌شویم که هماهنگی میان خطوط ملودیک اصلی فقط تا قرن نوزدهم پذیرفته شده بود. در کنترپوان قرن بیستم قید هماهنگی و هارمونی هم کنار گذاشته شد.

دربارهٔ فرانسیس هاج اطلاعات زیادی در اختیار نداریم، و گمان نمی‌کنیم عدم آگاهی از زندگی خصوصی و حرفه‌ای او مشکل خاصی پدید آورد. فهرست تفصیلی عکسها، فعالیتهای او را در تئاتر دانشگاهی تا حدی نشان می‌دهد. نیز می‌دانیم که پیش از کتاب *کارگردانی نمایشنامه* دو کتاب دیگر هم از او به چاپ رسیده است: *تئاتر یانکی: تصویر امریکا بر صحنهٔ تئاتر*[۳] (۱۶۶۹)؛ و *زندگی نمایشی، آنگونه که من یافته‌ام*[۴] (۱۹۶۶) با همکاری نوا م. لادلو.

هنگام تطبیق دادن ترجمه با متن اصلی چاپ سال ۲۰۰۰، با کمال تعجب دریافتیم که غلطهای قابل توجهی در متن انگلیسی وجود دارد. از جهتی خود را دلداری دادیم که این فقط مشکل کتابهای فارسی نیست، اما از جهت دیگر مایل بودیم کتاب فارسی حتی‌الامکان کامل و بی‌غلط در اختیار خوانندگان قرار گیرد. خوشبختانه طی مقایسهٔ کتاب با ویراست سوم تقریباً تمام این اشتباهات رفع شد و امیدواریم چاپ فارسی کتاب به گونه‌ای مطلوب در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد.

از آنجا که چاپ تمام عکسهای کتاب امکانپذیر نبود، کوشیدیم با جانشین کردن عکسهایی از ویراست سوم، مشکل را برطرف کنیم. خوشبختانه تعداد این عکسها زیاد نیست، مگر در فصل ۲۶، که ظاهراً مؤلف سهواً عکسهای مورد ارجاع خود را در تمرین حذف کرده است. این اشکال نیز با استفاده از عکسهای ویراست سوم برطرف شد.

وقتی کار ترجمه، از روی ویراست سوم کتاب (۱۹۸۸)، تقریباً رو به اتمام بود، خانم سهیلا مقدم

---

۳. *Yankee Theatre: The Image of America on the stage*

۴. *Dramatic Life As I Found It*

آخرین چاپ کتاب، یعنی ویراست پنجم را در اختیار ما قرار دادند. در نگاه اول، تطبیق ترجمه با چاپ سال ۲۰۰۰ چندان وقتگیر به نظر نمی‌رسید؛ اما در عمل، به دلیل تغییرات فراوانی که آقای هاج اعمال کرده بود، انطباق کتاب قریب هشت ماه به طول انجامید با این همه خوشحالیم که توانستیم آخرین چاپ کتاب را به خوانندگان فارسی زبان عرضه کنیم.

آقای هاج، با حسی سرشار از حسرت نسبت به گذشته، کتاب خود را به همهٔ کسانی تقدیم می‌کند که در هنگامهٔ تئاتر موزیکال، و هجوم سینما و تلویزیون، از هستی تئاتر گفتگویی دفاع کرده‌اند. در کشور ما، علاوه بر آنکه توجه یکجانبه و غیرمنصفانهٔ فرهنگی به سینما، تلویزیون، و تئاتر صرفاً تجاری و مردم‌پسند، تئاتر جدی را تهدید می‌کند، عوامل مخل دیگری نیز مانع شکوفایی تئاتر زاینده و بارآور است؛ تئاتری که می‌تواند هنرهای روایتی و نمایشی را در همهٔ ابعاد و در همهٔ رسانه‌ها تغذیه کرده غنا ببخشد. لذا ما هم این ترجمه را به کسی تقدیم می‌کنیم که برای حفظ و بقای این نوع تئاتر تقریباً تمام زندگی خود را وقف کرده است.

اغراق نکرده‌ایم اگر بگوییم در لحظه لحظهٔ ترجمه این احساس در ما پدید می‌آمد که گویی همهٔ آنچه را که هاج به عنوان اصول طرح می‌کند، ما به هنگام کار عملی با آقای داود دانشور به نحوی تجربه کرده‌ایم. بنابراین هرچه جلوتر می‌رفتیم بیشتر به این نکته پی می‌بردیم که در کشورمان از منبع فیاضی کسب تجربه کرده‌ایم که فهمی عمیق از بازیگری و کارگردانی را با تسلطی بی‌همتا بر تحلیل متن، و احساس تعهد خدشه‌ناپذیر به تئاتر و مبادی انسانی ـ اخلاقیِ ارتباط یکجا گرد آورده؛ و اگر نبود تجربه‌اندوزی ما در محضر او، قطعاً نمی‌توانستیم به بسیاری از مفاهیم کتاب هاج راه یابیم.

امیدواریم خوانندگان صاحبنظر، لغزشهای ما را به دیدهٔ اغماض بنگرند و برای اصلاح و بهبود کار ما از هیچ تذکری دریغ نورزند.

منصور براهیمی ـ علی‌اکبر علیزاد

بهار ۱۳۸۰

مقدمهٔ نویسنده

هنگامی که برای نخستین بار تصمیم گرفتم برای دانشجویان تئاتر کتابی دربارهٔ کارگردانی بنویسم، قبلاً متنهای متعددی دربارهٔ این موضوع روانهٔ بازار شده بود. از خودم پرسیدم: «برای کمک به این فرایند آموزشی چه چیزهایی را می‌توان اضافه کرد، تغییر داد، یا تقویت نمود؟ در این کتابها از فنون اداره و کنترلِ صحنه، یعنی از چگونگی استفاده از فضای صحنه و بازیگرانِ درون آن، بحث شده بود. اما به نظر من نحوهٔ برخورد آنها با تصویرِ جامعِ کارگردان به هنگام کار با بازیگران و طراحان در صحنه‌های قدیم و جدید و تأثیر فردیِ او بر اجرای نمایشنامه و به طور کلی بر خود تئاتر، پراکنده و بی‌نظم بود. بنابراین، هرچه بیشتر به این موضوع می‌اندیشیدم، بیشتر یقین می‌یافتم که کار کارگردان، صرف‌نظر از اینکه در چه سطحی قرار دارد، همیشه در نوعی تحلیلِ عمیق و روشنگرِ نمایشنامه، و در روابط چندگانهٔ او با بازیگران، طراحان و تماشاگران ریشه دارد. بعلاوه، اگر قرار است که کار او چیزی فراتر از کنترل و ادارهٔ صحنه باشد، باید مسائل مربوط به سبک را، هم در متن نمایشنامه و هم در اجرا تقبل کند. در چهار ویراست قبلی، هنگامی که در تغییر و تنوع محتوای نمایشنامه و سبکهای اجرا کنکاش می‌کردم این درونمایه را حفظ کردم؛ چراکه می‌خواستم نشان دهم معنا و مقصود تئاتر، نه فقط در تعهد محکم و شخصی ما،که در فهم کاملاً شکوفای ما از تمام صناعتهای تئاتر، در گذشته و حال، نهفته است.

در ویراست پنجم کتاب *کارگردانی نمایشنامه*، هدف من همان هدفی است که در ویراست اول داشتم: هدایت دانشجو از طریق فرایند کامل کار بر روی نمایشنامه، از تحلیل گرفته تا سبک، با این امید که وی بتواند دست و بال خود را برای پرواز، به عنوان رهبری متعهد و خلاّق، آزاد کند. در این ویراست به برخی نکات وضوح و روشنی بخشیده‌ام، مثالها را روزآمد کرده مقدمه‌های جدیدی بر فصلهای کتاب افزوده‌ام. برای آنکه دانشجو سریعتر به مباحث مربوط به فرایند کارگردانی برسد، دو فصل اول را بار دیگر از نو تنظیم کردم. در این دو فصل مقدماتی، که شالودهٔ فصلها و مطالب بعدی کتاب است، خواننده باید کاملاً بر نحوهٔ اجرای تمرینها تمرکز کند. در سرتاسر کتاب عکسهای جدید و نیز پرسشهای بسیاری در رابطه با آنها اضافه شده است. برای وحدت بخشیدن به مباحث اصلی کتاب و انسجام آنها، «تئاتر موزیکال و اپرا» و نیز «آیندهٔ شما در مقام کارگردان» را به ترتیب به پیوست ۱ و پیوست ۲ منتقل کرده‌ام. دانشجویانِ بسیاری، در مراحل مختلف طرحریزی تمرینهای مختلف سرتاسر کتاب مرا یاری کردند که بسیار از آنان سپاسگزارم. باید از تمام کارگردانانی که با ارائهٔ عکسهایی از اجراهای خود به مصورسازی کتاب کمک کردند صمیمانه قدردانی کنم. همچنین لازم می‌دانم از زحمات بی‌دریغ بیولا هاج (Beulah Hodge) که تجارب چندین و چند سالهٔ او به عنوان تهیه‌کنندهٔ برنامه‌های مختلف در تلویزیون ملی چراغی فرا راه من بود تشکر کنم. تجارب او به من کمک کرد که به این ضرورت مطلق پاسخ دهم که میان تئاتری که به طور زنده به کلام درمی‌آید و کاری که رسانه‌های الکترونیکی ارائه می‌دهند، باید تفاوتهای بنیادین قائل شد، امیدوارم دانشجویان نیز این تفاوت را کاملاً درک کنند.

نکتهٔ آخر تذکری است در مورد کاربرد ضمایر مذکر ـ ضمایر he ، his ، him ـ هنگامی که به کارگردان اشاره می‌کنیم.[۵] همان طور که امروزه اصطلاحات "director" (کارگردان) و " actor" (بازیگر) برای هر دو جنسِ زن و مرد به کار می‌رود، ضمایر مذکر نیز در این کتاب، به جای ضمیر خنثایی که در زبان انگلیسی موجود نیست، یا کلمات دست و پاگیری از قبیل one و one's به کار رفته است. در تئاتر، زنان بیش از نیم قرن است که در مقام کارگردان و دهها سال هم بیش از این در مقام بازیگر ـ مدیر[۶] فعالیت دارند. بنابراین مرزبندی میان جنسها کاملاً بی‌معناست. کارگردان عنوان شغلیِ خویش را به کمک استعداد و نیز شناخت اکتسابی خود از تئاتر به دست می‌آورد.

فرانسیس هاج

---

۱. بدیهی است که این مشکل در ترجمهٔ فارسی پیش نمی‌آید، اما چون نویسنده به نکات دیگری نیز اشاره می‌کند، این قسمت نیز مطرح شد.

۱. actor-manager ، بازیگری که گروه یا شرکتی خاص خود دارد و معمولاً در آن به عنوان تهیه‌کننده و ستارهٔ گروه فعالیت می‌کند.