۱۶۷ ل۳۶

کارگردانی نمایشنامه

تحلیل، ارتباط‌شناسی، و سبک

فرانسیس هاج

ترجمهٔ

منصور براهیمی ـ علی‌اکبر علیزاد

تهران

۱۳۹۸

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)

پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی

www.ketab.ir

سرشناسه: هاج، فرانسیس، ۱۹۱۵ - م. Hodge, Francis
عنوان و نام پدیدآور: کارگردانی نمایشنامه: تحلیل، ارتباط‌شناسی، و سبک / فرانسیس هاج؛ ترجمه منصور براهیمی، علی‌اکبر علیزاد.
مشخصات نشر: تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی، ۱۳۸۲.
مشخصات ظاهری: هفت، ۷۱۶ ص.: مصور.
فروست: «سمت»؛ ۶۹۹. هنر؛ ۱۶.
شابک: ۴-۷۳۷-۴۵۹-۹۶۴-۹۷۸ ۶۲۰۰۰۰ ریال
یادداشت: عنوان اصلی: Play Directing: Analysis, Communication, and Style, c2000.
یادداشت: چاپ اول: تابستان ۱۳۸۲، چاپ دهم: تابستان ۱۳۹۸.
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتابنامه: ص. ۶۶۹ - ۶۷۵.
یادداشت: نمایه.
موضوع: نمایش - تهیه و کارگردانی.
شناسه افزوده: براهیمی، منصور، ۱۳۳۵ - ، مترجم.
شناسه افزوده: علیزاد، علی‌اکبر، ۱۳۵۲ - ، مترجم.
شناسه افزوده: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۲ ۱ ک ۲ ه/ PN ۲۰۵۳
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۲۳۳
شماره کتابشناسی ملی: ۲۴۰۰۳۷۳

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)
پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی

Play Directing: Analysis, Communication, and Style; Francis Hodge. Boston, Mass: Allyn & Bacon, c2000, 5th ed.

کارگردانی نمایشنامه: تحلیل، ارتباط‌شناسی، و سبک
نویسنده: فرانسیس هاج
مترجمان: منصور براهیمی، علی‌اکبر علیزاد
چاپ اول: تابستان ۱۳۸۲
چاپ دهم: تابستان ۱۳۹۸
تعداد: ۳۰۰
حروفچینی و لیتوگرافی: سمت
چاپ و صحافی: مشعر
قیمت: ۶۲۰۰۰۰ ریال. در این نوبت چاپ قیمت مذکور ثابت است و فروشندگان و عوامل توزیع مجاز به تغییر آن نیستند.
نشانی ساختمان مرکزی: تهران، بزرگراه جلال آل احمد، غرب پل یادگار امام (ره)، روبه‌روی پمپ گاز، کد پستی ۱۴۶۳۶، تلفن ۲-۴۴۲۴۶۲۵۰.
www.samt.ac.ir info@samt.ac.ir

هر شخص حقیقی یا حقوقی که تمام یا قسمتی از این اثر را بدون اجازه ناشر، نشر یا پخش یا عرضه یا تکثیر یا تجدید چاپ نماید، مورد پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

www.ketab.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
مقدمهٔ مترجمان	۱
فهرست نمایشنامه‌هایی که از عکسهایشان استفاده کرده‌ایم	۱۶
فهرست نویسندگانی که عکسهایی از اجرای نمایشنامه آنها ...	۱۹
اهدائیه و مشخصات عکسها	۲۱
مقدمهٔ نویسنده	۲۹
۱: چرا کارگردان؟	۳۳
۲: نمایشنامه چیست؟ تحلیل و پیچیده‌سازی	۴۳
بخش اول: نمایشنامه را تجزیه و تحلیل کنید	
تحلیل نمایشنامه: بررسی اولیهٔ کارگردان	۵۹
۳: شالوده و نمای ظاهری متن نمایشنامه	۶۰
شرایط مفروض و گفتگوی نمایشی	۶۰
۴: هستهٔ متن نمایشنامه	۸۰
کنش نمایشی و شخصیتها	۸۰
۵: ایده و ضربانهای ریتمیک	۱۰۸
۶: آمادگی کارگردان	۱۲۸
بخش دوم: ارتباط‌شناسی	
رابطهٔ کارگردان ـ بازیگر و میزانسن صحنه	۱۳۸
۷: کارگردانی عبارت است از کار با بازیگران	۱۳۸

www.ketab.ir

عنوان	صفحه
۸: یادگیری دیدن: بازیهای ادراک بصری	۱۵۳
۹: کمک به بازیگران جهت برقراری ارتباط از طریق نقشهٔ کف	۱۵۵
۱۰: ترکیب‌بندی: کمک به بازیگران جهت کشف و طرحریزی روابط اصلی	۱۷۴
۱۱: به بازیگر کمک کنید که بازی خود را پرشور اجرا کند	۲۱۳
۱۲: قاب‌پردازی بصری: کمک به ایجاد روابط پرتنش در گروه	۲۲۸
۱۳: ابزار پویای حرکت	۲۴۳
۱۴: ایجاد هماهنگی میان ابزارهای شکل‌دهندهٔ میزانسن در ارتباط میان...	۲۵۷
به بازیگران کمک کنید نمایشنامه را به «کلام» درآورند	۲۶۸
۱۵: دستیابی به تعادل میان عناصر گفتاری و بصری	۲۶۸
پروژهٔ اصلی ۱ ـ الف: کار صحنه‌ای	۲۹۷
پروژهٔ اصلی ۱ ـ ب: نقد و شناخت	۳۲۶
کارکرد طراحی‌کنندهٔ کارگردان و ایجاد ارتباط از طریق صحنه‌پردازی	۳۳۴
۱۶: کارگردانی همان طراحی است	۳۳۴
۱۷: کارگردان و ماشین صحنه: نمادپردازی و تلفیق	۳۴۶
۱۸: امکانات و گزینه‌های کارگردان: انتخاب شکل صحنه	۳۶۱
۱۹: امکانات و گزینه‌های کارگردان: صحنه‌آرایی، وسایل صحنه و نورپردازی	۳۸۸
۲۰: امکانات و گزینه‌های کارگردان: لباس، چهره‌پردازی و جلوه‌های صوتی	۴۲۲
تماشاگران را در دریافت نمایشنامه کمک کنید	۴۵۲
۲۱: مسئولیت‌پذیری در قبال تماشاگران	۴۵۲
پروژهٔ اصلی ۲: اجرای خود را طراحی و کارگردانی کنید	۴۶۱

www.ketab.ir

عنوان | صفحه

بخش سوم: تفسیر: مسألهٔ سبک

۲۲: سبک همان بیانگری فردی است ۴۶۸

۲۳: سبک در قلمرو نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسان ۴۸۶

۲۴: تحلیل کارگردان از سبک متن نمایشنامه ۵۱۷

۲۵: سبک در تولید و اجرای نمایشنامه: تصمیم‌گیری ۵۴۶

۲۶: سبک در تولید و اجرای نمایشنامه: نمایشنامه‌های مدرن ۵۷۱

۲۷: سبک در تولید و اجرای نمایشنامه: نمایشنامه‌های جدید ۵۹۴

۲۸: سبک در تولید و اجرای نمایشنامه: نمایشنامه‌های مربوط به دوران گذشته ۶۰۴

پروژهٔ اصلی ۱: کار کردن با کمک طراحان ۶۳۳

پیوست ۱: تئاتر موزیکال و اپرا ۶۴۲

پیوست ۲: آیندهٔ شما در مقام کارگردان ۶۵۳

کتابشناسی ۶۶۹

نمایه ۶۷۶

واژه‌نامه (انگلیسی ـ فارسی) ۷۰۵

www.ketab.ir

مقدمهٔ 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 ناقص 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 بازنگری 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.

www.ketab.ir

باری، میراث استانیسلاوسکی، درست یا غلط، به مسلط‌ترین روش آموزش 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 کارگردانان معاصر آنقدر غریب جلوه کند که بسادگی نتوانیم سرمنشأ آن را در نگرشهای استانیسلاوسکی بیابیم. اینک سالیانی است 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 تئاترنمایانهٔ (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

www.ketab.ir

اغـراق‌آمـیز (و گـاه متظاهرانه) از امکانات تئاتـرنمایانهٔ تئاتر (صدا، بدن بازیگر، میزانسـن، صحنه‌آرایی، نور، موسیقی، لباس و ...) استفاده می‌کنند که بکلی جوهر رویـداد تـئاتری را، که همانا درگیری فعال ما در نوعی هم‌کنشی جمعی است، از دست می‌دهند.

کـتاب *کارگردانـی نمایشنامه*، با نام فرعی «تحلیل، ارتباط‌شناسی، و سبک»، اثر فرانسیس هاج (ویراست پنجم، چاپ سال ۲۰۰۰)، توانسته است ضمن تثبیت و اصلاح مـ ـنش ر روشهای خود طی پنج چاپ (چاپ نخست، ۱۹۷۱) بر بسیاری از ایـن کاسـیها غلبه کند، به طوری که می‌توان گفت ویراست پنجم آن، که حاوی آخریـن تجدیدنظرهای نویسنده است در میان کتابهای انگلیسی زبان نیز کم‌نظیر است.

آقـای هـاج قـ ـداشت به هنگام بحث دربارهٔ رابطهٔ کارگردان ـ بازیگر، کارگـردان ـ طـراح و ابـزارهـ ـ بصری و گفتاری که در اختیار کارگردان قرار مـی‌گـیرد، تـنها بـر مـبادی اسـانیسلاوسـکی استوار باشد (هرچند آن را نادیده نمـی‌گیرد و نمی‌خواهد ناآگاهانه با آن بستیزد). نویسنده آگاه است که در تئاتر، بـرخلاف سـینما، بیان و گفتار، اگر مهمتر از امکانات بصری نباشد، لااقل همتراز آن اسـت؛ به همین دلیل، در این هنگامهٔ هجوم رسانه‌ها بر ادراک بصری بشر، از هسـتی تـئاتر زنـده و گفتگویـی، کـه می‌تواند نیز فراموش‌شدهٔ ما را در حوزهٔ شنیداری مرتفع سازد، مجدانه دفاع می‌کند. بعلاوه، هاج توانسته است مبادی تحلیل متـن را به بهترین وجه ممکن و گام به گام آموزش دهد؛ زیرا مقام کارگردان بـه عـنوان مفسر، کاملاً آگاه است و می‌داند که کارگردان فقط به کمک تفسیر خـلاق اسـت کـه مـی‌توانـد مقـام خـود را بـه عـنوان مرجع و تکیه‌گاه دیگر دسـت‌اندرکـاران اجرا حفظ و تثبیت کند، و فقط از این طریق است که می‌تواند فضـایی بـرای شـکوفایی قابلیتهای متن، قابلیتهای بازیگران و طراحان، و سرانجام قابلیتهای تماشاگران فراهم آورد.

مـی‌دانـیم ایـن روزها به یمن مطالب فراوانی که دربارهٔ نظریه‌های انتقادی

www.ketab.ir

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 اوج گیری 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 حادی 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 هم 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

www.ketab.ir

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 تاری، 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

www.ketab.ir

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 بر این امر 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، بکرات 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 معنی 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

www.ketab.ir

اصـول فرمالیسـم نشان می‌دهد. هنگامی که به نمایشنامه‌های تاریخی می‌پردازد و مـی‌گویـد: «چـالش اصلی این است که بتوانید نمایشنامهٔ [تاریخی] را در زمینه‌ای امـروزی قرار دهید»، بوضوح از چیزی سخن می‌گوید که نظریهٔ دریافت «امتزاج افقهـا» مـی‌نامد و نشان می‌دهد که فهم اثر تاریخی جز با آمیزهٔ افق تاریخی اثر و افق زمان حال امکانپذیر نیست.

بدیهـی است که هاج نمی‌تواند با اتخاذ این دیدگاهها مدعی آن باشد که به کارگـردان مؤلف پرداختـه اسـت: نـام کـتاب او *کارگردانـی 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 نقـل از ادوارد گـوردن کـریگ، دو نـوع کارگـردان را از هم متمایز می‌کند: «کارگـردان هنرمـند» که همه چیز از جمله متن نمایشنامه را در اجرا بازآفرینی مـی‌کـند، و کارگـردان بـه عنـوان «استادکار اصلی» که کریگ او را طراح ـ هماهـنگ‌کـننده تعـریف می‌کند. کارگردان هنرمند در سینما پا به عرصهٔ وجود مـی‌گـذارد، یعنی در رسانه‌ای که سنتِ کارگردانِ مؤلف به قدرت مهم آن بدل مـی‌شود، 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 عقـیدهٔ کریگ ـ مفسری است که نظارت و هدایت خود را بر همهٔ آنچه در صحنه روی مـی‌دهـد اعمـال می‌کند، از شکوفایی و رشد متن نمایشنامه گرفته تا اجرای نهایـی، و سنت کارگردانان تئاتر همین است. ناگفته نماند که کارگردانان مؤلف در تـئاتر نـیز پدیـد آمده‌اند، اما به نیروی اصلی این رسانه بدل نشده‌اند، به همین دلـیل بدیهـی است که اغلب کتابهایی که به کارگردانی در تئاتر می‌پردازند ادعا نمی‌کنند که کارگردان مؤلف را مدنظر دارند.

هـاج در ویراسـت سوم کتاب (۱۹۸۸)، پیش فرضهای اصلی خود را برای تألـیف کتابـی در زمیـنهٔ کارگردانیِ نمایشنامه شرح می‌دهد. این پیش فرضها در

www.ketab.ir

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.

www.ketab.ir

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.

[illegible] پیش‌فرضها را مطالعه کنید. آنها را خوب بشناسید ... . این کتاب روش (منحصر) 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 [illegible] مقید کنیم، بلکه هدف ما آزاد کردن شما از قید روشهای خاصی است که به آن 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 تا حدی‌الامکان از برابر نهاده‌های فارسی استفاده کنیم، کتمان نمی‌کنیم که معادل‌یابی برای برخی از این اصطلاحات بسیار دشوار بوده است. یکی از این اصطلاحات مشکل‌ساز واژهٔ " blocking " است که معمولاً در فارسی واژهٔ فرانسوی میزانسن (mise en scène) را جایگزین آن می‌کنند، حال آنکه این دو در واقع معادل هم نیستند. با اینکه mise en scène در 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 واژهٔ mise en scène معادل 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»

www.ketab.ir

معادلهـای دقیقـی نیست (یا لااقل به واژگان زبانزد تئاتریهای امروز ما بدل نشده اسـت). حـال آنکه اصطلاح blocking در زبان انگلیسی به معنی طرحریزی مشغلهٔ اصـلی، جایگاههـا، و حـرکات بازیگـران است که از جمله شامل ورود و خروج بازیگران نیز می‌شود. از طرف دیگر واژهٔ میزانسن در مطالعات سینمایی کاربردی نسـبتاً وسـیع یافـته و مـی‌توانـید آن را، عـلاوه بر کتابهای انتقادی، در کتابهای آموزشـی که در آنها مثلاً به آموزش کارگردانی فیلم پرداخته شده مشاهده کنید. به عنوان مثال، مایکل ریبی‌گر در کتاب *کارگردانی (فن‌شناسی و زیبایی‌شناسی فیلم)* فصـل متوسطی دارد بـه نـام «اصـول میزانسـن» و در آنجا می‌گوید: «اصطلاح فرانسـوی میزانسـن (که در لفـظ بـه معنـی نصب و ارائهٔ صحنه است) اصطلاح کلـی‌نگـر مفـیدی است برای توصیف جنبه‌هایی از کارگردانی فیلم که در طول فیلمـبرداری وقوع می‌یابد. این واژه چیزهایی از قبیل هدایت بازیگران، جاسازی و حرکـت دوربیـن، 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 همهٔ این اوصاف، برای ترجمهٔ blocking، واژه‌ای مناسبتر از میزانسن نیافتیم؛ زیرا این واژه از واژگان متداولی است که هنوز هـم اهل تئاتر به کار می‌برند؛ اگرچه به‌کارگیری آن در میان ما دامنهٔ شمول واژهٔ فرانسوی را نیافته است.

مشکل دیگر در ترجمهٔ این کتاب کاربرد وسیع اصطلاحات موسیقی غربی اسـت. چون کاربرد این اصطلاحات در موسیقی ما کم‌سابقه یا بی‌سابقه بوده است، بـندرت اتفـاق مـی‌افتد که دانشجویان دورهٔ کارگردانی تجربه‌ای شنیداری از آن

---

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

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

www.ketab.ir

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 همهٔ 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 متری 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 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 بزرگی 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 در شروع هر قطعه یا هرجا که سرعت تغییر کند می‌نویسند. می‌توان آن را به کمک مِترونوم، 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، ضربان (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 خاص هر نت شکل می‌گیرند، پدید می‌آید. در بسیاری از اعظم موسیقی غربی، ریتم در چهارچوب نوعی ضربان یا 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

www.ketab.ir

"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 بیان شود، 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: شخصیتهای 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، تداخل 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 حرکت 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

www.ketab.ir

می‌دانیم که پیش از کتاب *کارگردانی نمایشنامه* دو کتاب دیگر هم از او به چاپ رسیده است: *تئاتر یانکی: تصویر امریکا بر صحنهٔ تئاتر*[1] (۱۶۶۹)؛ و *زندگی نمایشی، آنگونه که من یافته‌ام*[2] (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 ۶، 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 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

---

1. *Yankee Theatre: The Image of America on the Stage*
2. *Dramatic Life As I Found It*

www.ketab.ir

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 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، تسلطی بی‌همتا بر تحلیل متن، و احساس تعهدی خدشه‌ناپذیر به تئاتر و مبادی انسانی ـ اخلاقی ارتباط را 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

www.ketab.ir