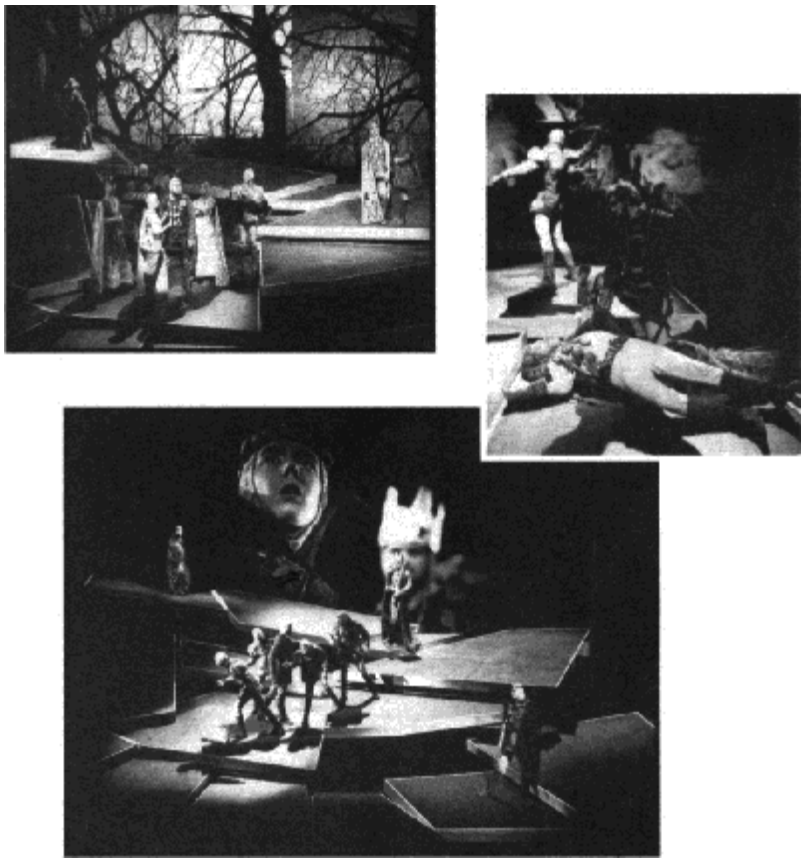
تقدیم به:

همسرم شهلا محمدی و به تنها فرزندم احسان که سکوت‌ها و گوشه‌نشینی‌های طولانی من برای ترجمه و چشم‌انتظاری‌های بلندمدتم برای چاپ این کتاب را صبورانه و مهرورزانه تحمل کردند و تقدیم به خلاق‌ترین شاگرد دیروز و بهترین دوست امروزم نیما نیک‌اخلاقِ عزیز که اصل کتاب را با عشق و مهری وصف‌ناپذیر به من هدیه کرد تا ترجمه کنم و به جامعهٔ تئاتردوستان و هنرمندان تئاتر کشورمان هدیه کنم. کسی که هنرآفرینی خود را در حوزهٔ پرفورمنس واقعی ـ نه از نوع بی‌دلیل و مقلدانهٔ آن ـ در تهران به منصهٔ ظهور رساند و اکنون در خارج از کشور به کسب دانش و تجربهٔ بیشتر در این عرصه مشغول است. پس این کتاب، نه‌فقط هدیهٔ من که هدیهٔ نیما نیک‌اخلاق و همسرم شهلا و پسرم احسان به تئاتر کشورمان نیز، محسوب می‌شود که مایلم به نیابت از هر سهٔ آن‌ها به دوست گرامی و منتقد باسابقهٔ تئاتر کشور، همایون علی‌آبادی تقدیم کنم که به تبعیت از اساتید بلندپایهٔ گذشتهٔ خود، همواره، پیش و بیش از آموختن انواع سبک‌ها و شیوه‌ها و به‌خاطرسپاری نام‌ها و تقلید از آموزه‌های هنرمندان پرآوازهٔ مغرب‌زمین، هنرمندان تئاتر را به خواندن و دانستن دربارهٔ فرهنگ، تاریخ و ادبیات غنی کشور خود توصیه کرده است.

حیاتش مستدام و یادش همواره گرامی باد



«آموختن کارگردانی که به معنی به دست گرفتن رهبری در روند تجربهٔ جهان نمایش و به اشتراک گذاشتن این تجربه با مخاطب است، بسیار پیچیده‌تر از آن چیزی است که بیشتر تازه‌واردان به این عرصه تصور می‌کنند. این کار مستلزم آموزش مستمر دربارهٔ روش‌های پرورش سیر تطور و تکامل یک جهان خلق‌شدهٔ مشترک است ـ به طور خلاصه، اکتشافی مستمر و حساس که در آن آموختن هرگز به پایان نمی‌رسد.»

این کتاب را به همهٔ دانشجویانی تقدیم می‌کنم که راهنما و مشاور من در جریان نگارش آن بوده‌اند. به رز جفرسون[1] که در شکل‌گیری اولیهٔ آن مشارکت داشت؛ به کارولاین[2] و پائول[3] و میرنا[4] که در پردازش ایده‌ها از نزدیک با من همکاری داشتند؛ به گروهی از دانشجویانم که به مدت هشت سال آزمون‌های سخت مرا تحمل کردند؛ به تام[5] و کاس[6] و کرولین[7] که متن نهایی را مطالعه و بررسی کردند؛ به بیل[8] که انرژی و اشتیاقش انرژی و اشتیاق مرا دوچندان کرد؛ و به‌خصوص به همسرم ماری‌آن[9] که برای تکمیل چشم *کارگردان* به من نیرو، انرژی و امید بخشید.

تصویر روی جلد و تصاویر پشت صفحه: عکس‌های جان آهارت از نمایش مکبثی دیگر[10]

1. Rose Jefferson
2. Caroline
3. Paul
4. Myrna
5. Tom
6. Cass
7. Carolyn
8. Bill
9. MaryAnn
10. *Another Macbeth*

پیشگفتار

برای مدرسان: نگاهی به محتوای کتاب

این که ما در عصری دراماتیک به سر می‌بریم، در همه‌جا و همه‌چیز غیر از تئاتر، کاملاً مشهود است.
کانر اِی. فارینگتون[1]، نمایش‌نامه‌نویس ایرلندی

این کتاب برای کسانی نوشته شده است که احساس می‌کنند تئاتر می‌تواند زندگی ما را تغییر بدهد؛ برای آن‌هایی که باور دارند که اگر ما به طریقی بتوانیم وارد جهان اُدیپ، هملت، مکبث و لیدی مکبث، ویلی لومان[2]، لورا وینگفیلد[3]، گوگو و دیدی، امیلی وب[4] ـ و همهٔ آن چهره‌های برجستهٔ نمایش‌نامه‌های بزرگ ـ شویم، نسبت به عمو چارلی یا زن همسایهٔ دیواربه‌دیوارمان شانس بیشتری برای مفید بودن خواهیم داشت. این شخصیت‌ها بیشتر از واحد درسی فلسفه برای افزایش فهم و آگاهی ما از زندگی مفیدند و حتی ممکن است بسیار بیشتر از درس‌های فلسفهٔ فلان پروفسور در ذهن ما باقی بمانند.

چشم *کارگردان* بر این باور است که هدف تئاتر مورد نظر مؤسسه‌ها و دانشکده‌های آزادی‌خواه کمک به فهم و درک ما از خودمان و از جهان پیرامون ماست و این مطلب که چه رؤیای تبدیل شدن به هنرمندی صاحب اعتبار در حوزهٔ تئاتر را در سر داشته باشیم و چه بخواهیم به عنوان کارگردانی تجربی موقعیتی را در تئاتر تجربی برای خودمان فراهم کنیم، در همه حال تجربه‌های زندگی بهترین مرجع ما برای آموزش کارگردانی خواهند بود.

کتاب چشم *کارگردان* خود را وقف انتقال این مفهوم کرده است که یک کارگردان می‌تواند عامل تحول و دگرگونی شود؛ و این که اگر ما قصد داریم تئاتر معنادارتری داشته باشیم، تئاتری که به کشف دوبارهٔ قدرت ذاتی و نهفتهٔ خود به مثابهٔ ابزاری برای مطالعه و به اشتراک گذاشتن زندگی نائل شود، باید به یافته‌های پیشگامان برجستهٔ آموزش‌وپرورش و

1. Conor A. Farrington
2. Willy Loman
3. Laura Wingfield
4. Emily Webb

تجارت در علوم و مطالعات اجتماعی گوش بسپاریم و مثل آن‌ها باور کنیم که صرف توسعهٔ مهارت‌های فنی و طراحی و سازمان‌دهی برنامه‌ها و ترمیم و اصلاح مجدد آن‌ها کافی نیست. انسان‌ها صرفاً از طریق افزایش مهارت‌های فنی‌شان نمی‌توانند به یک زندگی رضایت‌بخش و سازنده دست یابند. انسان‌ها بیشتر به تربیت و پرورش انسانی نیازمندند تا پیروی از فرمولی مشخص. تزیین و رنگ‌آمیزی ظریف میان خطوط گواهی‌نامه‌ها به خودی خود ما را به جایی نمی‌رساند و بنابراین فرقی هم نمی‌کند که چند دورهٔ آموزش بیان گذرانده‌ایم و یا چند گواهینامهٔ دورهٔ شمشیربازی دریافت کرده‌ایم. ازآنجاکه کارگردان در محل تلاقی بیشترین تلاش‌های خلاقهٔ تئاتر قرار دارد، نگاه او به جهان و نوع بینش او بسیار مهم است. این‌طور به نظر می‌آید که ما به‌شدت به وجود صداها و اظهار نظرهای بیشتر در تئاتر نیازمندیم. صداهایی که توانایی کشف امکانات بیشتری را در خود دارند، امکاناتی که تئاتر را به شکل مؤثرتری با شرایط زندگی ما پیوند می‌دهند.

در بخش اعظمی از قرن بیستم، امریکایی‌ها به‌شدت نگران سرنوشت غم‌انگیز تئاتر زنده بودند. «برادوی، در حال فروپاشی است» ناله و شکوهٔ دائمی آن دوران بود. در ابتدا فیلم، بعد تلویزیون و اواخر رایانه‌ها، به‌تدریج فضا را به تصرف خود درمی‌آوردند. هنوز جرقه‌های امیدی باقی بود: انقلاب تئاتر منطقه‌ای به وجود آمد و به پایان رسید ـ یا حداقل در خودش به پایان رسید؛ تئاترهای رسمی و شبانه ـ حداقل ـ به تعدادی از افرادی که از این شرایط به هراس آمده بودند وعدهٔ استخدام دادند؛ پارک‌های تفریحی، تمایل ما به تفنن و هوس‌بازی‌های سطحی را برانگیختند ... و به‌خوبی به حق مسلّمی برای ما تبدیل شدند. در این میان، انقلابی در مجموعه‌های دانشگاهی به وقوع پیوست. کلوپ‌های نمایشی به تئاترهای دانشگاهی تبدیل شدند و کلاس‌های تئاتر از واحدهای درسی هر از گاهی مربوط به گروه‌های زبان انگلیسی به گروه سخنرانی منتقل شدند و با تبدیل به یک رشته و برنامهٔ دکترا کامل می‌شدند. به این ترتیب، سرانجام شهرت و اعتبار حرفه‌ای دیریاب به‌راحتی دست‌یافتنی شد: گروه‌های تئاتر در دانشگاه‌ها و دانشکده‌های سراسر کشور با تمرکز بر بازیگری، طراحی صحنه و تئاترِ فنی و گاهی نیز کارگردانی و نمایش‌نامه‌نویسی، تأسیس شدند. ما، دوره‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد را با تخصص‌هایی نظیر مدیر صحنه، ابزار صحنه و اجراهای تئاتری موسیقایی گسترش دادیم. کارگاه‌های آموزش بازیگری تأسیس شدند و طیف گسترده‌ای از کارگاه‌های آموزش بیان و حرکت نیز به آن‌ها اضافه شدند.

دورهٔ آموزش دانشگاهی خود من هم بخشی از آن استحاله بود. ما، کسب شهرت و

اعتبار را جزئی از انقلابمان تلقی می‌کردیم و یقین داشتیم که «تئاتر حرفه‌ای» در ذات خود بهتر و برتر از «تئاتر غیرحرفه‌ای» است و می‌کوشیدیم فضایی را گسترش بدهیم که در آن، هنرمند، به عنوان یک نیروی تأثیرگذار بر جامعهٔ علم‌محور، مورد شناسایی و تأیید قرار بگیرد. به منظور آماده‌سازی بهتر دانشجویان تئاتر برای دنیای جسور و خطرپذیر جدید، کالج‌های سراسر کشور، «حرفه‌ای‌هایی» را استخدام کردند که ممکن بود آموزه‌هایشان حاصل کار و تجربیات خود آن‌ها «به عنوان یک هنرمند» باشد. در اینجا شاید زمان بازنگری و ارزیابی مجدد خودمان فرارسیده است. شاید همان‌طور که من فکر می‌کنم، شما هم به این نتیجه رسیده باشید که ما، انبوه قابل توجهی از بازیگرهای سرگردان و بیکار را تولید کرده و به سطح جامعه ریخته‌ایم، بدون آن‌که کوچک‌ترین تحول یا توسعه‌ای در وضعیت تئاتر و فرهنگ کشورمان به وجود آورده باشیم. این مسئله، پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که لازم است به آن‌ها پاسخ داده شود؛ سؤال‌هایی همانند «ماهیت آموزش تئاتری که ما در طی این مدت ارائه می‌کرده‌ایم چه بوده است؟ این تئاتر، پاسخگوی نیاز چه کسی یا چه کسانی است؟ و چه نتایجی از آن حاصل شده است؟».

شاید صدایی که این روزها در قالب درخواست فعالان مورد احترام تئاترمان به گوشمان می‌رسد، صدایی که خواهان برچیده شدن بساط برنامه‌های رایج و تثبیت‌شدهٔ آموزش بازیگری است، فقط فصل کوچکی از تردیدهای کلی مطرح‌شده در مورد آموزش تئاتر امروز ما باشد. در هر حال، ما براساس هدفی که برای خودمان طراحی کرده بودیم، اکثر برنامه‌های آموزشی در حوزه‌های نویسندگی و کارگردانی را از پیشنهادهای گروه‌های آموزشی کاملاً حذف کردیم. شاید به همین دلیل هم به هدف خود یعنی «حرفه‌ای» شدن رسیده‌ایم. بله ما بیش‌ازحد حرفه‌ای شده‌ایم. در هر حال، هرقدر هم که نیتمان خیر بوده باشد، واقعیت‌ها ثابت می‌کنند که آموزش برخی از تخصص‌ها را خیلی راحت‌تر از پروردن ذهن هنرآموزانمان برای ظرفیت‌های واقعی هنر تئاتر تلقی کرده بودیم. آیا «آموزه‌های» ما، صرف نظر از این‌که چقدر آن‌ها را با اصطلاح «هنر» پوشش داده باشیم، به نوعی، بازتاب‌دهندهٔ مشارکت سطحی برای زوال با تئاتر تجاری امریکا نبوده است؟

ما احتمالاً، درست در زمانی‌که می‌بایست برای اعتلای آگاهی می‌کوشیدیم، به‌شدت تحت تأثیر نوعی کاهش حساسیت و آگاهی بوده‌ایم. شاید اشتیاق بیش از اندازهٔ ما برای کسب اعتبار و تلاشمان برای پنهان کردن خودمان در پس حجاب شهرت ـ شهرت «حرفه‌ای» بودن ـ مسبب اصلی انفعال ما در این زمینه بوده است.

همهٔ ما، برای چندین دهه دریافته‌ایم که مشاغل همین‌طور بیرون نریخته‌اند، بلکه باید

آن‌ها را به وجود آورد. دانشجوی تئاتر در قیاس با مهندسی که به‌تازگی فارغ‌التحصیل شده، برنامه‌نویس رایانه و پرستار، مسلح به سبد گدایی و شوق به چنگ آوردن ته‌مانده‌های اشتغال، البته اگر چیزی مانده باشد، وارد بازار کار می‌شود. اگر خوش‌شانس باشد ممکن است بعد از طی مرحلهٔ تمام‌نشدنی ارسال رزومه و جستجوهای بسیار، انتظار کشیدن‌های ناتمام، جستجوی شهر یا آژانس‌های کاریابی مناسب، سررسیدن‌های به‌موقع و جایگزین‌شدن‌های اتفاقی، کاری موقت ـ در جایی ـ در تئاتر پیدا کند.

بله صنعت سینما و تلویزیون، به تئاتر عامه‌پسند زمان ما تبدیل شده‌اند. بله تئاتر زنده خیلی گران است. بله بیشتر امریکایی‌ها، کنسرت‌های راک یا مسابقهٔ فوتبال را بر تئاتر ترجیح خواهند داد؛ اما تئاتر ما چقدر بامعناست؟ چقدر برای آن‌هایی که وارد آن می‌شوند معنادار است، برای آن‌هایی که شغل بازیگری را انتخاب می‌کنند یا برای آن‌هایی که تا حدی می‌توانند مخارج زندگی‌شان را از طریق تئاتر یا صنایع مرتبط با آن تأمین کنند، چقدر معنادار است؟

من باور دارم که تئاتر می‌تواند بهتر عمل کند. بسیار بهتر. همهٔ ما می‌دانیم که آموختن مسائل مهم در زندگی زمان می‌برد؛ اما اکثر اوقات، فقط آموختن آن‌ها نیست که دشوار است، بلکه ما مطمئن نیستیم که آیا می‌خواهیم آن‌ها را یاد بگیریم یا نه. من فکر می‌کنم تئاتر می‌تواند ارزشمند و بااهمیت باشد. البته معمولاً این‌طور نیست اما می‌تواند باشد. می‌تواند مهم باشد چراکه تئاتر به طور بالقوه، یکی از بهترین ابزارهایی است که ما انسان‌ها برای کمک به افزایش درک و آگاهی‌مان از خود، از یکدیگر و از سفری که در پیش داریم، به وجود آورده‌ایم. ممکن است فردی این‌گونه استدلال کند که کسانی که به این موضوع اعتقاد ندارند، در برنامه‌های دانشگاه و دانشکدهٔ تئاتر کاری ندارند و دانشجو یا معلم آن‌ها نیز نیستند. در بهترین حالت، غوطه‌ور شدن در جریان خلق تئاتری قدرتمند به غسل تعمیدی می‌ماند که جان را زنده می‌کند و روح را جلا می‌بخشد. تئاتر ـ از طریق کندوکاو در داستان‌هایی که سعی در روایت آن‌ها داریم و از خلال آفرینشی که برای یافتن راه‌های به‌اشتراک‌گذاری آن‌ها با دیگران ضرورت دارد ـ ما را به طریقی با یکدیگر مرتبط می‌کند که کمتر تجربه‌ای با آن قابل قیاس است.

نگارش این کتاب حدود ۳۰ سال به درازا کشید. این کتاب حاصل تجربه‌های کارگردانی، نویسندگی و تدریس من و بیش از همهٔ آن‌ها، حاصل زندگی من است. تقریباً از همهٔ کسانی که طی این سال‌ها با آن‌ها آشنا شده‌ام ردپایی در این کتاب وجود دارد؛ برخی از آموزه‌هایی را که از آن‌ها فراگرفتم و می‌توانستم از بر بخوانم که البته بسیاری را نمی‌توانم. این

کتاب درعین‌حال تلاشی است برای ثبت و ضبط و انتقال همهٔ آن چیزهایی که طی زندگی حرفه‌ای‌ام بسیار به من کمک کرده‌اند. کمک کرده‌اند تا به مرحله‌ای برسم که در آن مدت‌هاست کارگردانی و تدریسْ شغل و حرفهٔ دائمی من محسوب می‌شود. به من کمک کرده‌اند تا به عنوان یک «حرفه‌ای» ـ بله یک «حرفه‌ای» ـ طی بیست سال، تلاش‌های خلاقهٔ یک کمپانی تئاتر را در تولید نمایش‌هایی دربارهٔ گذشتهٔ تاریخی‌مان راهبری و هدایت کنم. به من کمک کرده‌اند تا دربارهٔ چیزهایی که در زندگی برایم مهم بوده‌اند، نمایش‌نامه بنویسم.

من فصل اعظم زندگی‌ام را به فکر کردن دربارهٔ کارگردان و نقش وی در تئاتری که خودم می‌شناختم و تئاتری که سعی در به‌وجود آوردنش داشته‌ام، سپری کرده‌ام. من از این نعمت برخوردار بوده‌ام که ترم‌های تحصیلی بسیاری را با دانشجویان کارشناسی ارشد کارگردانیِ بااستعدادی بگذرانم، کسانی که به من در آزمودن مباحثی که در این کتاب در قالب سرفصل‌های متعدد مطرح شده‌اند، کمک کرده‌اند؛ و سعی کرده‌ام راه‌حل‌هایی برای تولیدات خودم که طیف گسترده‌ای از برشت و بکت تا مولیر و نیل سایمون را شامل می‌شدند، پیدا کنم. طی یک دههٔ گذشته، در هر ترم تحصیلی، تک‌تک مطالب این کتاب را با گروه‌های بی‌نهایت متفاوتی از دانشجویان کارشناسی متشکل از داوطلبانی از سراسر کشور آزموده‌ام. واکنش تک‌تک آن‌ها، بدون استثنا، در پایان هر ترم این بوده است: «خیلی چیزها در مورد تئاتر و کارگردانی آموختم اما بیشتر و مهم‌تر از همهٔ آن‌ها، چیزهایی است که در کلاس‌های شما از زندگی آموختم»؛ و من همیشه این را دستاوردی مهم تلقی کرده‌ام. من باور دارم که اکثر مطالبی که این کتاب به آن‌ها پرداخته است، قابلیت پروراندن و تکمیل شدن بیشتر را دارند، حتی اگر دانشجویان شرکت‌کننده در پژوهش‌های مربوط به آن، در تولید هیچ تئاتری در آینده مشارکت نکنند.

آیا این حرف به آن معناست که این کتاب جزوه‌ای برای آموزشگاهی کوچک با یک کلاس آموزش کارگردانی است؟ بله. آیا به این معناست که این کتاب، رساله‌ای برای یک دورهٔ آموزش تخصصی پیشرفتهٔ کارگردانی در یک طرح جامع آموزش تئاتر است؟ بله ـ بله اگر دانشجو و مدرس، هردو، به دنبال یافتن راهی برای افزایش مشارکت و توسعهٔ تئاتری معنادارتر باشند.

به نظر من امروز، تربیت کارگردان‌های جوان، با مشکلی جدی مواجه شده است. درحالی‌که چیزی شبیه صدها «نظام آموزشی» برای آموزش بازیگری و «اجزاء» مربوط به آن در اختیار داریم، به نظر می‌رسد آموزش عالی تئاتر، دائماً در حال طرح این پرسش است که:

«آیا اساساً کارگردانی آموختنی است؟ آیا می‌توان کارگردانی را آموزش داد؟».

به نظر می‌رسد اکثر کتاب‌های تازه‌ای که به این موضوع می‌پردازند، بر چیزهایی متمرکزند که معتقدیم به‌آسانی می‌توان آموزش داد: به صحنه بردن و ساماندهی صحنه. این کتاب‌ها، برای هدایت و کنترل بازی بازیگرها از طریق فرایندهای مربوط به ترکیب‌بندی حرکتی[1] (میزانسن) و مدیریت زمان‌بندی، برای انطباق با ضرورت‌های مورد تصور خود از صحنه‌ها و به منظور سر هم کردن نیازهای پیچیدهٔ اکثر تئاترهای رایج عامه‌پسند ـ موسیقایی‌ها ـ تمرین‌هایی را پیشنهاد می‌کنند. آن‌ها سعی دارند به ما یادآوری کنند که کارگردانی، یک «مهارت» و «حرفه» است و اگر قطعات را درست و ماهرانه کنار هم بچینیم، همه‌چیز به‌درستی پیش می‌رود و اتفاق رخ می‌دهد.

در اوایل دههٔ پنجاه، نسل من نخستین نسلی بود که به عنوان دانشجوی دورهٔ کارشناسی، با کتاب *مبانی کارگردانی*[2] الکساندر دین[3] به عرصه رسید، نخستین کتاب پرمخاطبی که مشخصاً به کارگردانی اختصاص داشت. بخش‌های مربوط به «ترکیب‌بندی»، «تصویرسازی» و «حرکت» به مثابهٔ «عناصر بنیادی کارگردانی» اکثر درام‌نویسان را که از آن پیروی کردند، تحت تأثیر خود قرار داد و حتی امروز نیز بر اکثر آموزه‌های کارگردانی کاملاً مسلط است. من درحالی‌که علاقهٔ مفرطی به عناصر دیداری تئاتر دارم و کارم را با مطالعه بر روی روابط فضایی میان بازیگر و تماشاگر آغاز کرده‌ام، اکنون دیگر تلقی‌ام از نقش اصلی کارگردان به عنوان «پلیس راهنمای» صحنه را کاملاً انکار می‌کنم.

بله این‌که کارگردان باید مسئولیت چه چیزی را برعهده داشته باشد، یکی از بخش‌های معماست. بله چیزهای مفیدی برای دانستن درخصوص نقش کارگردان در فرایند دیداری صحنه وجود دارد اما من متقاعد شده‌ام که جایگزین کردن وظایف توان‌فرسای مورد انتظار از یک کارگردان تازه‌کار با مهارتی متوسط در زمینهٔ ترکیب‌بندی حرکتی، کار کاملاً ساده‌ای است. من، در طی این سال‌ها، کارگردان‌های تازه‌کار زیادی را دیده‌ام که درست در زمانی‌که هنوز بازیگرهایشان به هیچ پیشرفت قابل توجهی در درک و تجربهٔ نمایش‌نامه دست نیافته

---

۱. blocking، به همان مفهوم رایج فرانسوی «میزانسن» در زبان فارسی قابل تعبیر است که مترجم ترجیح داده است در کلیت متن، به منظور وفاداری به ویژگی‌های زبان‌شناختی تخصصی متن مبدأ، برای ترجمهٔ آن از معادل «ترکیب‌بندی حرکتی» استفاده کند ـ م.

2. *Fundamentals of Play Directing*
3. Alexander Dean

بودند یا مختصر پیشرفتی در آن داشتند، یا زمانی‌که نمایش‌نامه هنوز بر روی صحنه جان نگرفته بود، دغدغهٔ اصلی‌شان شکل دادن تصویری برای مخاطب بود. من یقین دارم که پیش از هر کاری، ابتدا باید بیاموزیم که چگونه خودمان نمایش‌نامه‌ای را کشف کنیم، به آن وارد شویم و کنش آن را تجربه کنیم و تازه، **بعد از آن** و فقط **بعد از آن** است که می‌توانیم به خودمان اجازه بدهیم که به اشتراک گذاردن نمایش‌نامه با دیگران، به دغدغهٔ اصلی‌مان تبدیل شود. به همین دلیل است که من «ترکیب‌بندی حرکتی» و مباحث مربوط به آن را تقریباً در پایان این کتاب آورده‌ام، باوجوداین خواننده‌های هوشمند هم البته متوجه حضور ایده‌های بنیادین مربوط به کاربرد فضا و کنش‌های جسمانی در سراسر کتاب خواهند شد.

در اینجا به هنرمند درون هریک از ما پرداخته‌ام و هدفم از این کار تلنگر زدن به انگیزه‌ها و بصیرت‌های این هنرمند درونمان بوده است. برای این کار، در این کتاب آگاهانه و سرسختانه سعی می‌شود از هرگونه گرایشی به «بزرگ‌نمایی» افراد براساس تعداد اجراهای آن‌ها صرف نظر شود. یکی از مفروضات من این است که در بیشتر موارد افراد درحالی‌که هنوز نیاز به انجام کارهای پژوهشی زیادی برای کشف جهان نمایش‌نامه و به اشتراک گذاشتن نتایج به‌دست‌آمده دارند، تن به تولید زودهنگام می‌دهند. به همین دلیل، این کتاب، نه دربارهٔ نحوهٔ سر هم کردن یک نمایش در یک مدت‌زمان کوتاه بیست‌وچهارساعته است و نه کتاب راهنمایی برای به صحنه بردن کارناوال‌های محلی زیبا یا تاریخی. حتی کتابی دربارهٔ چگونگی تولید یک تئاتر واقعی «از آن‌گونه تئاترهایی که یک هنرمند واقعی خلق می‌کند» هم نیست. این کتابی است که می‌کوشد روح خلاقیت را در خواننده بیدار کند.

این کتاب نوعی از آموزش تئاتر را پیشنهاد می‌کند که بسیار پیچیده‌تر از آن چیزی است که بیشتر تازه‌واردان به این عرصه تصور می‌کنند؛ آموزشی که هدف اصلی آن به وجود آوردن مدیران و راهبرانی برای تجربهٔ جهان نمایش و سهیم کردن مخاطب در آن تجربه است. این کار مستلزم آموزش مستمر حول روش‌های ساماندهی سیر تطور و تکامل یک جهان خلق‌شدهٔ مشترک است ـ به طور خلاصه، کشف حساس و مستمر. روندی که در آن آموختن هرگز به پایان نمی‌رسد.

مقدمه

برای دانشجویان، معلمان و خوانندگان احتمالی: استفاده از این کتاب

هریک از ما، از طریق درآمیختن تجربه‌های جدید خودمان با آنچه نسل‌های پیش از ما دریافت کرده‌اند، جهانمان را درک می‌کنیم.

ژاکلین گرنن بروکس[1] و مارتین جی. بروکس[2]،

در جستجوی آگاهی: نمونه‌ای برای کلاس‌های ساختارگرایانه [3]

چشم *کارگردان* که به عنوان یک متن پایه در نظر دارد فراهم‌کنندهٔ شرایطی باشد که در آن دانشجوی کارگردانی، تمرین‌های اولیهٔ خود را با کار بر روی متن‌های کوتاه آغاز کند، به هفت بخش تقسیم شده است. کتاب، ابتدا از مبانی آغاز می‌کند و به‌تدریج، با افزایش اعتمادبه‌نفس دانشجو، وارد مباحث پیچیده‌تر می‌شود. هر بخش، به مباحث متعددی تقسیم می‌شود که خواندن آن‌ها ـ اگر مایل به خواندنشان باشید ـ زمینه‌ای برای بحث و گفت‌وگو فراهم می‌کند. در پایان هر بخش، تمرین‌ها و تکالیفی ارائه شده است که اغلب، بهترین زمان برای استفاده از آن‌ها انتهای بخش‌های اول و دوم هر فصل است. به این ترتیب، با انجام این تمرین‌ها در پایان مباحث نخستین هر بخش، میل و اشتیاق دانشجو به خواندن و پیگیری مطالب بخش‌های بعدی بیشتر می‌شود. انجام به‌موقع و متوالی تکالیف، قسمت مهمی از طرح آموزشی مورد نظر این کتاب است. درحالی‌که هر کلاس و هر دانشجو می‌تواند شرایط خاص خود را داشته باشد، سیر تحول مستتر در این هفت بخش، فرصتی برای دانشجو فراهم می‌کند تا نسبت به اقتضائات دانشی پیچیدهٔ مورد نیاز برای تبدیل شدن به یک کارگردان در آینده، به طور فزاینده‌ای آگاه و حساس شود.

مدرسان و دانشجویانی که با تکیه بر تلقی عام موجود باور دارند که نخستین گام برای تبدیل شدن به یک کارگردان، کار بر روی نمایش‌نامه‌ای بلند است، بهتر است کار خواندن

---

1. Jacquelin Grennon Brooks
2. Martin G. Brooks
3. *In Search of Understanding: The Case for Constructivistic Classrooms*

این کتاب را ابتدا با مطالعهٔ فصل سی‌ودوم، تحت عنوان «از صحنه‌ها تا نمایش‌نامه‌ها» آغاز کنند. در دوران آموزش دانشگاهی من هم همانند بسیاری دیگر، خیلی سریع و بدون هیچ تعللی به کارگردانی، تمرین و اجرای یک نمایش‌نامهٔ کامل ترغیب شدم. حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، می‌توانم بی‌تردید ادعا کنم که چنین فرایندی، در همه حال، حتی اگر تحصیلاتمان را با موفقیت سپری کرده باشیم، باز هم تمام آموخته‌های اولیهٔ ما برای تبدیل شدن به یک کارگردان را تحت‌الشعاع قرار خواهد داد و تیره‌وتار خواهد کرد. به‌رغم شک و تردیدهایی که در گذشته نسبت به تمرین‌های جزوات آموزشی متعارف داشتم، دانشجویانم را به جدیت در «انجام کار» ترغیب می‌کردم. چون باور داشتم که یک دانشجو، فقط زمانی برای برداشتن قدم‌های آموزشی بعدی آمادگی پیدا خواهد کرد که **تفاوت‌ها را تجربه کند.**

پذیرفتن شرایط مربوط به مراحل نخستین، فرصت کافی برای تکمیل سلسله آموزه‌های طرح‌شده در این کتاب را در اختیار شما قرار خواهد داد. چشم *کارگردان* به عنوان کتابی راهنما در انجام کارهای تجربی برای کارگردان‌ها نیز قابل استفاده است. در یک سازمان آموزشی، از هر نوعی، ضروری است که برای هر هنرآموزی فرصت کافی برای درک و فهم ضرورت‌های خلق یک تئاتر باورپذیر و توجه‌برانگیز فراهم شود. برای مثال تجربه کردن یک نمایش‌نامه و به اشتراک گذاردن آن با مخاطب چه احساسی دارد و این‌که از کارگردانی صحنه‌هایی که به‌دقت انتخاب شده‌اند، از بازی کردن در آن‌ها و تماشای بازی دیگران چه به دست خواهد آورد و با به اشتراک گذاردن تجربه‌ها، دیده‌ها و یافته‌های خود، چه نگرش‌ها و اندیشه‌هایی در او تقویت می‌شود و مورد تأکید قرار خواهد گرفت.

این‌که فردی زیر نظر معلمی باتجربه و بخشی از یک گروه اجرایی باشد که جوّ قابل اعتمادی برای کشف و تبادل تجربه فراهم می‌کند، فرصتی برای آموختن به وجود می‌آورد که از عهدهٔ هیچ کتابی، با هر محتوایی، ساخته نیست. هر تجربه‌ای که به عنوان یک کارگردان داشته باشید، دانشجو باشید یا معلم، در همه حال، یادگیری شما به کشف احتمالات تازه برای دیدن و تجربه کردن روش‌های نتیجهٔ فصل و بررسی نتایج آن‌ها بستگی خواهد داشت. انجام این کار در گروهی که می‌توانید کار دیگران را در آن ببینید و آن‌ها را با تلاش‌های خودتان مقایسه کنید و واکنش دیگران به هردوی این‌ها را بشنوید، فرایند تکامل‌بخشی است که در همه حال نیازمند تحقق و توسعهٔ آن هستید و فرقی نمی‌کند که این شرایط را یک کلاس سازمان‌یافته برایتان فراهم کند یا هر کجای دیگر.

کتاب چشم *کارگردان*، راهکارهایی برای کسب و افزایش تجربیاتی پیشنهاد می‌کند

که با برانگیختن شناخت و بینش دانشجو به او امکان می‌دهد تا جهان نمایش‌نامه را از درون کشف و «احساس کند». این کتاب زمینه را برای ایجاد و توسعهٔ سبک هموار می‌کند ـ سبکی که مخاطب را قادر می‌سازد تا در تجربهٔ نمایش، بازیگرها و کارگردان سهیم شود ـ و تمرین‌ها و تکالیفی را برای کار صحنه‌ای پیشنهاد می‌کند که به یکدستی و هماهنگی انتخاب‌ها کمک می‌کند، ارزش مشارکت گروهی در پیشرفت کار و افزایش اعتمادبه‌نفس کارگردان را مورد تأکید قرار می‌دهد و سرانجام رابطهٔ میان کار بر روی صحنه‌های کوتاه و تولید یک نمایش‌نامهٔ کامل و ضرورت آموزش مستمر برای تقبل کار کارگردانی در جهانی در حال تغییر و همچنین چالش میان حفظ و تداوم انرژی و مسئولیت‌پذیری فرد و شرکت در قبال تئاتر و در قبال پروژهٔ در دست تولید را به دانشجو یادآور می‌شود.

ممکن است این روش رویکردی «کل‌نگرانه» به آموزش کارگردانی تلقی شود. مطالب موجود در این کتاب بسیار بیشتر از آن چیزی است که بشود در دوره‌های آموزشی مقدماتی دریافت کرد. کارگردانی، برخلاف بازیگری، در اکثر دانشگاه‌ها معمولاً در یک و گاه در دو ترم «تدریس» می‌شود. البته در چنین زمان محدودی نمی‌توان آن را آموخت. محتوای این کتاب به گونه‌ای است که مدرس و دانشجو مجبورند آن را با زمان و تجربه‌ای که در اختیارشان است، تطبیق دهند. ممکن است در ابتدا این کار برای برخی دشوار یا حتی ناممکن به نظر آید، اما کارگردان باید برای شکل دادن دیدگاه خود جوهرهٔ مطالب کتاب را کاملاً درک کند. آسان‌ترین راه همیشه این انتخاب است که باور کنی جوهرهٔ آموزه‌های کارگردانی را مطرح کرده‌ای، درحالی‌که فقط مقدمات را طرح کرده‌ای. از این بدتر، زمانی است که صرفاً به جنبه‌های تصنعی کار پرداخته باشی. اگر قرار باشد تئاتر دوباره قدرت خود را به دست بیاورد، ما به کارگردان‌هایی نیاز خواهیم داشت، با توانایی درک این امر مهم که می‌توان ظرفیت‌های نهفته و پنهان موجود در **همهٔ مصالح** و **افراد درگیر** را در محصول نمایشی ـ از **هر نوع آن** ـ دخیل کرد و مورد استفاده قرار داد. پناه گرفتن در پس بهانه‌های کمبود بودجه و غیرحرفه‌ای بودن بازیگرها بسیار آسان است. بازدارنده‌ها و مانع‌های واقعی فقدان بینش و اشتیاق برای صرف وقت و انرژی به منظور کشف و خلاقیت است.

من شخصاً، خودم را به رعایت خط سیر نظام‌یافتهٔ سلسله مطالب طرح‌شده در این کتاب متعهد می‌دانم؛ اما حتی در کلاس‌هایم نیز گاه در صورت لزوم، به‌ویژه زمان‌هایی که ایدهٔ خاصی در ارتباط با پروژهٔ معیّنی به ذهنم خطور می‌کند، از بحثی به بحث دیگر می‌جهم. کارگردانی نیز همانند زندگی به‌ندرت دارای مسیری ساده و ازپیش تعیین‌شده است. هرقدر هم

که تلاش کنیم تا کارها را به‌موقع انجام بدهیم و گام‌به‌گام پیش برویم، همیشه آنچه رخ می‌دهد پیچیده‌تر است. ما زمانی چیزی را می‌آموزیم که برای دانستنش احساس نیاز کنیم. متأسفانه، وقتی روی نمایش‌نامه‌های بزرگ کار می‌کنیم، دلمان می‌خواهد تقریباً به همه‌چیز دربارهٔ محتوای آن‌ها ـ در اسرع وقت ـ پی ببریم که البته کاری است اجتناب‌ناپذیر؛ بنابراین دوباره شروع می‌کنیم، سعی می‌کنیم آنچه را می‌توانیم اکنون مورد استفاده قرار بدهیم از آنچه قبلاً دانسته و درونی کرده‌ایم غربال و تفکیک کنیم. در جریان کار و در طول مسیر فهرستی تهیه می‌کنیم از چیزهایی که در اولویت و نیازمند پاسخ‌هایی تازه‌اند و آنچه می‌توان در مرحلهٔ بعد بررسی کرد.

در کار خودِ من، دانشجویان در ابتدا دوره‌ای مقدماتی را می‌گذراندند که طی آن، تقریباً با تمام مطالب ارائه‌شده در این کتاب آشنا می‌شدند. در این مدت، طول هیچ‌کدام از صحنه‌های کارگردانی‌شده بیشتر از ۸ دقیقه نبود و بیشتر آن‌ها صحنه‌های ۳ تا ۵ دقیقه‌ای بودند. در دورهٔ دوم بیشتر دانشجویانی شرکت می‌کردند که یا دورهٔ مقدماتی را گذرانده بودند یا آن‌هایی بودند که از سر علاقه ـ گاهی سه یا چهار نوبت ـ پیوسته در این کلاس‌ها ثبت‌نام می‌کردند. دانشجویان این دوره، حتی روی صحنه‌های کوتاه‌تری هم کار می‌کردند: هر ترم فقط سه صحنهٔ کوتاه. صحنه‌های کوتاه، هرکدام به مدت ۱۲ ساعت تمرین می‌شدند. هدفم از انجام این تمرین‌ها واضح کردن این نکات بود: ۱) برای این صحنه چقدر بیشتر از آن چیزی که در ابتدا تصور می‌کردیم باید کار کنیم و ۲) همین‌که متوجه امکانات موجودمان می‌شویم، چقدر می‌توانیم از زمانی‌که در اختیارمان است بیشتر و مؤثرتر از آنچه قبلاً فکر می‌کردیم، بهره‌برداری کنیم.

فرضیهٔ محوری این کتاب این است که ما درحالی‌که هنوز به قدر کافی آمادگی پیدا نکرده‌ایم، دلمان می‌خواهد فوراً یک نمایش‌نامهٔ کامل را به روی صحنه ببریم و این‌که ما بیشتر مشتاق خودنمایی هستیم و می‌خواهیم کارمان را به فرض آن‌که تمام شده است زودتر به تماشاگر نشان دهیم و این در حالی است که تازه کار را شروع کرده‌ایم. نتیجهٔ معمول چنین روندی تأکید بر سازمان‌دهی خارجی و تولید محصولی تصنعی است.

من برای پاسخگویی به سؤال‌های مربیانی که سعی دارند چشم *کارگردان* را با برنامهٔ خاص خودشان تطبیق بدهند، آمادگی کامل دارم و خشنود خواهم شد اگر بتوانم به پرسش‌های آن‌ها دربارهٔ چگونگی هماهنگ کردن خودشان با آنچه ممکن است در وهلهٔ اول وصله‌ای ناجور به نظر برسد، پاسخ بدهم.

گنجاندن همهٔ این مطالب در این کتاب که امیدوارم مجموعهٔ آراسته و یکپارچه‌ای به نظر برسد، برای من بی‌نهایت رضایت‌بخش بوده است؛ اما رسیدن به این نتایج چندان هم بی‌دردسر نبوده، برای خوانندگان کتاب هم آسان نخواهد بود. امید من این است که رهروان آیندهٔ این مسیر به گزارش سفری که در اینجا به طور ضمنی به آن اشاره شده است، احترام بگذارند و اگر برخی از مطالب این کتاب در مراحل نخست صحیح و مناسب به نظر نمی‌رسند، شاید در آینده از طریق نیاز به پژوهش‌های بیشتر برای تجربه‌های مختلف به نیت خیر من پی ببرند.

این کتاب، با تلقی زندگی به مثابهٔ منبع اصلی کار ما به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر کارگردانی و تئاتر را با مفاهیم و تجربیات فراگیرتری از قبیل تربیت کردن، پرورش دادن، آموختن و رهبری کردن در هر مجموعه‌ای که برای خلاقیت ارزش قائل باشد، پیوند می‌زند. امید من این است که در آینده خوانندگان هرچه بیشتری، در هر جایگاه یا حرفه و استعدادی، ایده‌های بررسی‌شده در این کتاب را روزبه‌روز، کاربردی‌تر و مؤثر بیابند. تئاتر و زندگی به‌راحتی قابل تفکیک از یکدیگر نیستند، مگر آن‌که نخواهیم از آن‌ها تجربه‌هایی مهم و ارزنده بسازیم.

جان آهارت
johnahart@earthlink.net