پرسش درباره‌ی متن*

راشل دیتور
مترجم: مصطفی اسلامیه

Rachel Ditor

من به عنوان دراماتورژ و کارگردان در **ونکوور**، کانادا، کار می کنم و مثل بسیاری از همکاران کانادایی‌ام تقریباً تمام وقتم به پروراندن نمایشنامه‌های جدید می گذرد. به این معنا که بیشتر وقتم را به گفت و گو با نمایشنامه نویسان می گذرانم، و چون با تعدادی از گروه‌های تئاتری محلی قرارداد دارم، با جمع گسترده‌ای از اهالی تئاتر آن جا که به سبک‌های گوناگون کار می کنند در ارتباط هستم.
گذشته از گوناگونی سبک و محتوای نمایشنامه هایی که روی شان کار می کنم، در نخستین گفت و گوهایم با نمایشنامه نویسان، اغلب صحبت‌مان به داستان نمایشنامه‌ها و شیوه‌های پروردن و پالودن آن می کشد. درباره‌ی نمایشنامه‌های غیرروایی هم وضع همین طور است. با نویسنده‌ها بحث داستان را غالباً این طور مطرح می کنم، «مرا می خواهی کجا ببری؟» چنین سفری در ابتدا می تواند احساسی یا عقلی یا هر چیزی باشد که نویسنده‌ای بتواند به تصور درآورد و جفت و جور کند، اما به معنای گسترده‌تر داستان برای من به این معناست: نیروی محرک این نمایشنامه چیست؟

آیا حق دارم این پرسش را با همه‌ی نمایشنامه‌هایی که روی‌شان کار می کنم مرتبط بدانم؟ اگر دارم، معنایش این است که درباره‌ی ساز و کارهای ساخت و دریافت داستان چیزی همگانی وجود دارد؟ من هرچه را در تئاتر آموخته‌ام ابتدا از راه تمرین بوده است، و از این رو در تلاش برای پیگیری این پرسش‌ها در فصل هنری ۲۰۰۲-۲۰۰۱، ظاهراً وظیفه‌ای بنیادی برای خودم قائل شده‌ام و آن تشخیص این است که طی یک نمایش، داستان چگونه تماشاگر را در پی خود می کشد.
می توانم خودم را جای یکی از تماشاگرها بگذارم و هر مرحله‌ی درگیری یا دورافتادگی‌ای را که به عنوان دریافت کننده‌ی یک داستان تجربه می کنم به دقت زیر نظر بگیرم؟ آیا از این راه ساز و کارهای داستان به شیوه‌ای تازه برایم آشکار می شود و به من می آموزد چگونه می توانم نمایشنامه نویس را در پروردن نیروی محرک نمایشنامه‌اش یاری دهم؟ می دانم که همه‌ی آدم‌ها یک داستان را به شیوه‌ای همسان تجربه نمی کنند، اما آیا من می توانم تجربه‌ی خودم را تنظیم کنم و آن را برای دست یابی به درسی بزرگ‌تر درباره‌ی تجربه‌ی داستان به کار ببرم؟

پیشاپیش فصل هنری ۲-۲۰۰۱ خود را با سه کار آزاد دراماتورژی روبه رو یافتم که طی آن می توانستم پرسش‌های خود درباره‌ی داستان را مطرح کنم. نخستین برنامه یک اجرای دانشجویی از "هدا گابلر" بود در دانشگاه **سایمون فریزر**. آنها یک کارگردان حرفه‌ای را به نام نورمن آرمور (Norman Armour) از یک گروه تئاتری محلی به خدمت گرفته بودند، و او هم مرا برای کارهای دراماتورژی استخدام کرد. برنامه‌ی دوم نمایشنامه‌ی جدیدی بود به نام **فلاپ**[1]، که توسط گروه "الکتریک" طراحی و اجرا می شد، گروه اشتراکی محلی‌ای که به خاطر اجراهای پرشکوه و

متن های بی چفت و بست اش معروفیت دارد. در سومین برنامه ، کارگردانی و دراماتورژی اجرای پس از مرگ متن ناتمام "فصلی در برزخ" ، اثر **مایکل دیوید کِوان**[۲] را برای تئاتر **گیت وِی** برعهده داشتم . آن چه در پی می آید روایت فشرده ای است از جست و جوی من برای دست یابی به داستان ؛ ضمن کارم روی این برنامه ها.

هدا گابلر (Hedda Gabler)

نورمن آرمور کارگردان ، تمام نخستین هفته ی تمرین را با گشاده نظری برای برنامه ریزی به من سپرد ـ تعیین شکل و محتوای کار به عهده ی من بود. من می خواستم بازیگران را در عمق نمایشنامه فرو ببرم ؛ می خواستم نمایشنامه را برایشان باز کنم ، آن را قابل لمس و متکی به خودش سازم ، اما تصمیم سازی را تا زمانی که بازیگران خود آغاز به کشف کنند به تعویق بیندازم . از آنها خواستم تا مواد پژوهشی آماده شده را به کار بگیرند، اما نه برای یافتن پرسش های "درست" ، بلکه برای گفت و گو ، برای جست و جوی استدلال های شخصی. چه فرآیندی را می توانستم به وجود بیاورم که بتواند بازیگران را به جایی که بودم برساند، جایی که ماه‌ها پژوهش و خوانش روایت های گوناگون نمایشنامه را پشت سر داشتم ؟

"هدا گابلر" اثر هنریک ایبسن به کارگردانی ماریه ایرنه فورنس

دست آخر تصمیم گرفتم تا همه را دور میز "دراماتورژ" گردهم بیاورم ؛ تا بتوانیم به کمک هم متن را زیر پرسش بگیریم . نمایشنامه را بلند خواندیم ، و هر بار که یک صحنه ی بزنگاهی[۳] را به پایان می رساندیم ، خواندن نمایشنامه را متوقف می کردیم و چند دقیقه ای به یادداشت کردن پرسش یا پرسش هایی که درباره ی آن صحنه داشتیم می پرداختیم . من از بازیگران می خواستم هر پرسشی را که در آن لحظه به ذهن شان می رسید یادداشت کنند ، حتی اگر می دانستند که پاسخش را کمی بعد در متن خواهند یافت . بعد به دور میز برگشتیم و هرکس پرسش های خود را مطرح کرد. علاوه بر کارگردان ، طراحان ، مدیر صحنه ها ، من هم شرکت داشتم . هدف را خیلی روشن کردم : ما پرسش ها را جمع می کردیم ، نه این که به آنها پاسخ دهیم . در تمرین پاسخ هر کدام خود به خود داده می شد.

در زیر فهرست پرسش هایی می آید که در ارتباط با ورود تیا الوستد (Thea Elvsted) در پرده ی اول هدا گابلر به روایت جان آزبرن (John Osborne) مطرح شد.

* این مقاله ترجمه‌ای است از :
– Rachel Ditor, "Questioning the Text", in Theatre Topics, volum 13, Number 1, march 2003.

۱ Flop، به معنی تلپ، تپی افتادن، ولو شدن، از پا افتادن، شکست خوردن.

۲ – مایکل دیوید کوان (Michael David Kwan, 1934, 2001) نمایشنامه نویس، مترجم و نویسنده طی چشنواره ی نویسندگان در ۲۰۰۱، کانادا، هنگام خواندن بخش هایی از خاطرات خود تحت عنوان "چیزهایی که نباید فراموش شود"، روی صحنه از حال رفت، و دو روز بعد در بیمارستان در گذشت. کوان علاوه بر کتاب خاطرات خود نویسنده ی چندین کتاب دیگر نیز هست، از جمله:
The Chinese Story Tellers' Book (Tuttle, Boston 2001).
Broken Portraits (China Book and Periodicals, San Francesco 1990).
اما دیوید کوان بیشتر به خاطر نمایشنامه هایش شهرت دارد نمایشنامه هایی چون "روز قنوس"، درباره ی وو زتیان (Wu Zetian)، ملکه ی بدنام چین در اوائل امپراطوری خاندان تانگ، که در مسابقه ی نمایشنامه نویسی کانادا در ۱۹۹۲، برنده ی جایزه ی بخت شد، و "فصلی در برزخ" ، که وقایع آن در زندانی در پکن، در شب پیش از کشتار دانشجویان در میدان تیانان می می گذرد. او پیش از مرگ خود فیلمنامه ی بی پاک (The Undaunted) را به پایان رساند که درباره ی جمعی از کارگردانان چینی هنگام احداث یک خط آهن در تولومبای بریتانیا (کانادا)، است. دیوید کوان متر جم بسیاری از آثار ادبیات مدرن چینی به زبان انگلیسی نیز هست. کوان، دوران کودکی خود را در دهه های ۱۹۳۰، هنگام یورش ژاپن به چین که به جنگ جهانی دوم انجامید، در پکن (بیجینگ کنونی) گذراند. پدر او از اعضای فعال نهضت مقاومت چین بود و خانه اش محل گردهمایی فعالان و وابستگان به این جنبش. دیوید کوان در بسیاری از آثار خود مضامین این گونه مقاومت ها و هراس ها را بازگفته است. در "فصلی در برزخ"، برای جای دادن دانشجویان دستگیر شده در میدان تیانان من (سال ۱۹۸۹)، تعداد زیادی از زندانی های قدیمی می باید اعدام شوند. در میان این زندانی های قدیمی زندانی شماره ی ۵۶۵ نیز هست. وارد ن (بازیگر جان جیمز هونگ) می خواهد پیش از کشته شدن این زندانی هویت اش را معلوم کند، زیرا پرونده اش گم شده و اطلاعات مربوط به هویت او را در همه جا با مرکب سیاه کرده اند. وارد ن کارآگاهی (بازیگر رائولی یو) را مامور این کار می کند و او عاقبت در می یابد که زندانی شماره ی ۵۶۵، ژیانگ کینگ است، بازیگر پیشین تئاتر های شانگهای که بعدها سومین همسر مائوتسه تونگ، رهبر مزب کمونیست چین، شده و در ۱۹۷۶ به زندان افتاده است. "فصلی در برزخ"، اثری است سرشار از شگفتی و خنده و شادی و اندوه که بیننده را با خود به تماشای بسیاری از رویدادهای دوران انقلاب کمونیستی چین می برد.

۳ – French Scene، صحنه ای که با به هیجان آمدن یک شخصیت با ورود یک شخصیت تصویر می شود.

متن	پرسش‌ها
- **خانم الوستد:** ... بگذار همین الان بهت بگم: ایلورت لووبورگ هم اینجاست. - **هدا:** لووبورگ؟ اونم اینجاست؟ - **تسمان:** اون اینجا نیست! فهمیدی هدا؟ - **هدا:** آره خیلی ام خوب، متشکرم. - **خانم الوستد:** یک هفته‌ی تمام اینجا بود. فکرشو بکن. جایی مثل اینجا. تنهای تنها. و مطمئن باش وسط همین تفاله‌ها. - **هدا:** ولی خانم الوستد عزیز، این‌ها چه ربطی به شما داره؟ - **خانم الوستد:** (هراسان؛ شتابزده) اون معلم بچه‌ها بوده. درواقع تر و خشکشون می‌کرده. - **هدا:** بچه‌های شما رو؟ - **خانم الوستد:** بچه‌های شوهرم. خودم بچه‌ای ندارم. - **هدا:** ها ـ فرزندخونده‌ها. - **تسمان:** (با تردید) نمی‌دانم چه طوری باید بگم ـ ولی، قابل اعتماد هست؟ منظورم اینه که از وضع زندگیش، یعنی، نظم و رفتار و این چیزاش مطمئن هستید که بچه‌ها رو به دستش بسپرید؟ هان؟ - **خانم الوستد:** در دو سال گذشته چیزی نبوده. چیزی که باعث نگرانی باشه، اصلاً. - **تسمان:** که این طور؟ تو چی فکر می‌کنی هدا؟ - **هدا:** دارم گوش می‌کنم. - **خانم الوستد:** هیچی نبوده، باور کنید. از هر جهت. اما حالا اینجاست، توی همچی شهر بزرگی. آن هم با این همه پولی که داره. من فقط نگرانشم، همین. - **تسمان:** اما چرا همان جا پیش تو و شوهرت نمونده؟ - **خانم الوستد:** از وقتی کتابش دراومد، ظاهراً دیگه نتونس جلوی خودشو بگیره. - **تسمان:** بله، البته، کتابش دراومده. خاله جون داشت برام می‌گفت. - **خانم الوستد:** همه‌اش درباره‌ی پیدایش فرهنگ. خود تمدن، و با چنین ابعادی! چند هفته‌ی پیش دراومد، و از آن موقع به بعد هر که را می‌بینی آن را خریده و داره درباره‌اش حرف می‌زنه. استقبال خوبی ازش شده. نمی‌دونین تا چه حد.	□ در عبارت "جایی مثل اینجا" منظور چه جور جایی است؟ □ **لووبورگ** چه طوری به خانه‌ی **الوستد** آمد؟ □ لووبورگ چه تدریس می‌کرد؟ □ چرا لووبورگ به **تیا** نگفت کجا می‌خواهد برود؟ آن دو چگونه از هم جدا شدند؟ □ زندگی تیا با شوهرش چه طوری است؟ شوهر تیا کیست و چند وقت است ازدواج کرده‌اند؟ □ اشاره به فرزندخونده‌ها چه معنایی دارد؟ یعنی تیا بچه‌ای ندارد؟ آیا رابطه‌ی او وشوهرش خالی از رابطه‌ی جنسی است؟ □ تیا چند تا فرزندخوانده دارد؟ □ چرا قابل اعتماد بودن لووبورگ برای آنها اهمیت دارد؟ می‌ترسند اگر بچه‌ها را به او بسپرند چه اتفاقی بیفتد؟ □ چرا **تسمان** اصرار دارد هدا خبرهایی را که تیا می‌دهد بشنود؟ آیا می‌خواهد یک جوری به هدا کنایه بزند؟ □ لووبورگ چه قدر پول با خودش دارد؟ آیا از موفقیت کتاب به ثروتی رسیده؟ حالا خیلی معروف شده؟ □ خانم الوستد از چی می‌ترسد؟ □ آخرین باری که لووبورگ به شهر آمد چه اتفاقی افتاد؟ □ هدا از تیا چه می‌خواهد؟ □ هدا نسبت به ورود تیا چه احساسی دارد؟ □ آیا تیا و تسمان هرگز با هم خوابیده‌اند؟ روابط آن دو چه قدر نزدیک است؟ چرا به پایان رسیده؟ □ آیا بین تیا و تسمان سر و سری است؟ بین‌شان شکراب شده؟ □ ماجرای تیا و هدا چه بوده؟ □ هدا از چه وقتی پی برده که تیا دارد چیزی را پنهان می‌کند؟ از کجا متوجه این موضوع شده؟ □ وقتی هدا حرف‌های آزارنده می‌زند دیگران چه واکنشی نشان می‌دهند؟

البته برای بازیگران مختلف ممکن است پرسش‌های متفاوتی پیش بیاید؛ راستش من غالباً به پرسش‌هایی که مطرح می‌کنند اعتنای چندانی ندارم و توجهم بیشتر به این است که این تمرین پرسش به ظاهر خسته‌کننده چگونه توجه آنان را کاملاً به خود جلب می‌کند. این پرسش‌ها دریچه‌هایی را به روی نمایشنامه باز می‌کند و نوری به گوشه‌ها و شکاف‌های تیره می‌تاباند و گزینه‌های پرمایه‌ای از نمایشنامه را برای بازیگران آشکار می‌سازد.

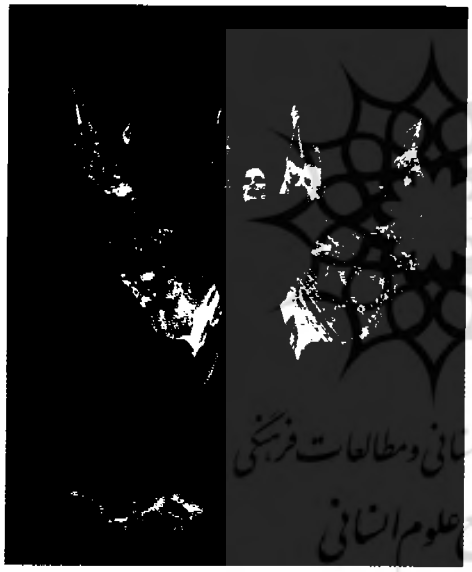
من از بازیگران
می خواستم هر پرسشی را
که در آن لحظه به ذهن شان
می رسید یادداشت کنند
حتی اگر می دانستند که
پاسخش را کمی بعد
در متن خواهند یافت

تأکید من بر این که دور میز به پرسش ها پاسخ داده نشود و بازیگران ضمن تمرین ها در پی پاسخ باشند این امکان را می دهد که کار دور میز در حد خود و به صورت اکتشافی باقی بماند ـ این گونه پرسشگری چیزی از نمایشنامه کم نمی کند.

این نخستین بخش پاسخ من درباره ی چگونگی دریافت داستان بود:
پرسش کردن توجه کامل بازیگران را به خود جلب می کند. دانشجویان در نداشتن انتظارِ پاسخ، خیلی خوب بودند. هرچند می دانستند به هر پرسش در صحنه ی بعدی پاسخ داده خواهد شد، یا حتی در سطر بعدی، به هر حال آن را مطرح می کردند. ما به عنوان یک گروه در درون نمایشنامه سیر می کردیم، یا نمایشنامه با هر پرسش از صافی درون ما می گذشت.

فلاپ[۴] (Flop)

"فلاپ" نوعی کشف شکست بود؛ با نگاهی به عقب می توانم بگویم که آن بیان هم اشاره به محتوای نمایش داشت و هم به شکل گیری و اجزای آن. به نظر من این همان قدر که به کار من مربوط می شد به دیگری هم ارتباط داشت و مثل هر شکست واقعی با همه ی سختی اش حاوی شناختی بود که از طریق تجربه به دست می آمد. گروه الکتریک (مرکب از کیم کولیه (Kim Collier)، دیوید هاجینز (David Hudqins)، کوین کِر (Kevin Kerr)، و جاناتان یانگ (Jonatthion Young)) در کانادا به خاطر ویژگی خاص جسمانی، اجراهای تماشایی، دلبستگی های التقاطی، و گرایشش به گفتن داستان های گل و گشاد و بی در و پیکر شهرت دارد. من قبلاً با این گروه کار موفقی کرده بودم و فکر کردم می توانیم کوشش دوباره ای بکنیم، و گروه برای این برنامه کارگردانی خارج از گروه، کاترینا دان (Katrina Dunn) از تئاتر تاچستون، را هم به کار دعوت کرد. با استخدام یک کارگردان و دراماتورژ خارج از گروه، این جمع می خواست به بررسی نوعی همسازی با فرآیند خلاقانه شان بپردازد. آیا آنها به کمک هنرمندانی که در نوشتن و اجرای تدارکاتی نمایش نبودند می توانستند ساختار روایی شان را گویاتر کنند؟ مسئولیت تسهیل و ایجاد فرآیندی که بتواند در پالایش جمعی متن کمک کند به عهده ی من گذاشته شد. ما کارمان را پس از برگزاری چند نشست برای خواندن متن های مقدماتی با آغاز تمرین ها شروع کردیم.



"فلاپ" اجرا در گروه الکتریک

به چندین نکته ی ناموافق درباره ی شالوده ی داستان میان اعضای جمعی گوش دادم که اگر، نمایشنامه ی "فلاپ" قرار بود روایتگر داستانی منسجم باشد، می باید روی شان کار می شد. چگونه می توانستم برای روشن تر کردن نیروی محرک داخل نمایشنامه پرسش هایی را به کار ببرم که دریافته بودم توانایی آن را دارند تا یک تماشاگر را در پی یک نمایشنامه با خود بکشانند.

۴ "فلاپ"، رویارویی دو دنیای فرانک لوید رایت (معمار معروف امریکایی) و رویی گلدبرگ، و سیر و تماشایی است سرشار از پیچیدگی و لودگی در گوشه و زوایای عمارتی که سازندگانش شیفته ی اندیشه ی پیشرفت اند. راهنمای این گردش و تماشا معمار خیال باف، عجیب و غریبی است که در ذالاز ها پرسه می زند. سه معمار ندانم کاری که ناامیدانه می کوشند و به پایانی فاجعه بار می رسند، همراه با حال و هوای بی پروای دوران صامت دهه ی ۱۹۳۰. فلاپ نمایشی است سیاه و افسون کننده با ردپاهایی از آثار ساموئل بکت.

فکر کردم که می توانیم همچنان که در مورد "هدا گابلر" عمل کرده بودیم از پرسشگری دقیق سطر به سطر درباره ی متن بهره ببریم. به نظرم آمد که به دو دلیل این گزینه ی خوبی است: یکی این که روشن می کرد چه نکاتی از داستان و شخصیت پردازی مورد توافق واقعی جمع است، و دیگر این که اختلاف نظرها کجا بود، و چگونه می توانست ما را در دنبال کردن تجربه، یا پرسش های تماشاگر کمک کند و به ما اطلاعاتی را بدهد که متن اجرایی فاقدش بود یا دارای تناقض های ناخواسته بود.

برای متمایز کردن پرسش هایی که از یک سو مربوط به عدم توافق درونی گروه نویسندگان می شد و پرسش هایی که از سوی دیگر می خواست مسیر توجه و علاقه ی تماشاگر را دنبال کند، دو دسته سؤال را در نظر گرفتم تا بتوانیم پرسش هایمان را سازمان دهیم: درونی (پرسش هایی که جمع می باید در پیش نویس متن پاسخ می گفت) و بیرونی (پرسش هایی که ممکن بود صحنه برای تماشاگران پیش بیاورد). در دسته ی بیرونی بین پرسش های بجا (پرسش هایی که قصد داریم تماشاگر مطرح کند)، و پرسش هایی که نمی خواهیم مطرح شود، تفاوت گذاشتیم. به عبارت دیگر، داستانی که ما می خواهیم بازگو کنیم، و داستانی که به رغم همه ی تلاش های ما، چنان می نماید که خواسته ایم روایت کنیم.
نمونه ای از صحنه ای (که در واقع پارگرافی از شرح کارگردانی صحنه است) و پرسش هایی که طی بحث ما درباره ی آن مطرح شد آورده می شود.

* فلاپ - اجرا در گروه الکتریک

صحنه ی اساسی نمایشنامه همان است که گروه معماری **کوپر، کراون**، و **مک لیور** به سفارش **روبی** اسرارآمیز برعهده گرفتند تا خانه ی معلق شکوه مندی برایش بسازند. نمایشنامه لحظاتی پیش از آغاز گشایش و بهره برداری عظیم شروع می شود. ما تازه متوجه شده ایم که روبی با قطع کردن سیم های مهم به طور پنهانی دارد در پروژه خرابکاری می کند. در صحنه ی نمایش چیزی نیست مگر دیرک عظیمی که در وسط صحنه به حال تعلیق قرار دارد. شیوه ی نمایش سرشار از حرکات جسمانی است.

بخشی از فلاپ، پیش نویس ۴، پرده ی اول، صحنه ی ۴: پروژه

صدای باد، باران، رعد و صداهای دیگر شنیده می شود. روبی شادمانه قیچی را کنار می گذارد و لامپ را روشن می کند. ناگهان متوجه حرکتی پشت پنجره ای در نزدیکی می شود. پرنده ی دیگری می گیرد، پری را می کند و آن را در مخفیگاهش رها می کند. یک باره صدای نزدیک شدن چند نفر را می شنود.

پرسش درباره ی متن

پرسش ها از نمایشنامه ی فلاپ، پیش نویس ۴، پرده ی اول، صحنه ۴: پروژه

پرسش‌های درونی

ناگهان متوجه حرکتی پشت پنجره‌ای در نزدیکی می شود.

● چه کار می توانیم بکنیم که روشن شود آن زن کنار پنجره ای بوده ؟ با میم ؟ با گوبو[۵]؟ با در چارچوب قرار دادن ؟

● آیا پنجره مشرف به بیرون است ، یا آن زن دارد به آویاریوم[۶] (مخفیگاه خود) نگاه می کند؟

پرنده‌ی دیگری می گیرد.

● آن زن چه رابطه‌ای با پرنده ها دارد؟

● آیا روبی با پرنده رابطه ی متقابل دارد؟

● آویاریوم چه شکلی است ؟

پرسش‌های بیرونی

می خواستیم تماشاگر بپرسد ...

● آیا توفان فروکش کرد؟ چرا؟

● آن زن چه رابطه‌ای با پرنده ها دارد؟ آنها چه اهمیتی برایش دارند؟

● چرا پرنده‌ای می گیرد و پری از آن می کند؟

● چه جور اتاقی است ؟

امیدوار بودیم که تماشاگر نپرسد ...

● آخر آن زن به چه نگاه می کند؟

● جایگاه او در ساختمان کجاست ؟

بحث درباره ی آویاریوم : پرسش های کلی

● ما چگونه با آویاریوم ارتباط برقرار کنیم ؟

● چه کسی آن را کشف می کند؟ در چه زمانی ؟

● آیا معمارها از آن خبر دارند یا نه ؟ آیا روبی این فضا را پنهانی می سازد؟

● آیا این درباره ی فضای آزاد شده است ، یا گریزگاه ، یعنی قفس ؟ آیا ما اتاق اضافی را با آویاریوم قاطی می کنیم ؟ این دو اتاق در واقع یک فضا هستند؟

● مرتبط شدن با این فضا به چه معناست ؟ یا جست و جویی برای الهام گیری است ، یا توانمندی یافتن ؟

● آیا آدم ها این فضا را برای خودشان آشنا می دانند؟

● آیا این فضای موفقی است که به وجود آورده اند؟

طی گفت و گوهای دور میزی ، پرسش ها مسائل مهمی را برای تصمیم گیری مطرح می ساختند. خیلی زود معلوم شد که تصورات فردی درباره ی شکل ، محتوا ، و شخصیت پردازی بسیار متفاوت اند.

همچنین روشن بود که در گذشته عدم توافق های مربوط به داستان تحت الشعاع پیدایش "اندیشه"ی جدیدی قرار می گرفت که به سرعت از زمینه ی اصلی مسئله دور می شد و قلمرو کاملا تازه‌ای را می گشود (و مسائل جدیدی را مطرح می کرد). درمورد "هدا گابلر" همه از این که پرسش ها دریچه های تازه‌ای را به روی نمایشنامه می گشود و آن را غنی تر از پیش می ساخت ، هیجان زده بودند. در مورد نمایشنامه ی "فلاپ" پرسشگری درباره ی متن نتیجه‌ای عکس داد ـ دنیای نمایشنامه را محدود کرد و (و در حضور

۵ ـ Gobo، توار تیره‌ای (مثل کاغذ دیواری) برای محافظت از یک فیلم یا دوربین تلویزیون در برابر نور.

۶ ـ Aviarium، پرنده خانه، مهر غذایی، جایی برای نگهداری پرنده ها.

کارگردان که برای نخستین بار به جمع دور میز پیوسته بود) واکنش ها و انگیزه های تازه و کهنه ای را میان آن گروه پویا آشکار ساخت. آیا این فرآیند تعریف داستان کاری اجتناب ناپذیر بود، یا من بیهوده همه را سرخورده کرده بودم؟ با این همه، وقتی من پیشنهاد کردم آن فرآیند را کنار بگذاریم و راه دیگری را در پیش بگیریم همه ی اعضای گروه اظهار علاقه کردند که به تلاش خود ادامه دهیم.

در نهایت نمایشنامه ی "فلاپ" دارای چنان پیرنگ شفافی شد که کارهای دیگر آنان فاقدش بود. هیچ کس در آن میان نبود که نتواند شالوده داستان را نکته به نکته برای من تشریح کند. اما "فلاپ" از لحاظ عاطفی تماشاگران را به خود جلب نکرد. مردم اعتنای چندانی به آرمان های شخصیت های نمایش نشان ندادند و تحت تأثیر ضعف ها، زوال و نوزایی آنان قرار نگرفتند. ما در جست و جوی شفاف سازی بیشتر در تالار تمرین محیطی را به وجود آورده بودیم که به جنبه های عاطفی و صمیمی کار کمک نکرد، و این در نمایش معلوم بود.

"فصلی در برزخ" اجرا در پکن

من گرچه معنایابی داستان از طریق مجموعه‌ای از پرسش ها را وسیله ی خوبی می دانستم، اما در جایی چیزی را کم داشتم. قلب عاطفی داستان چنان انتزاعی بود که غیر قابل نفوذ می نمود؛ یک پیرنگ فشرده و آشفته انسجام یافته بود، اما به چه منظوری؟ مسئله ی بعدی من درباره ی داستان این بود، که آدم چگونه می تواند پرسشی را که به ذهن کسی در میان تماشاگران می رسد، پرسشی عاطفی تلقی کند؟

فصلی در برزخ (Season in Purgatory)

نمایشنامه ی "فصلی در برزخ" در زندانی در پکن هنگام قیام دانشجویان در میدان **تیانان من** اتفاق می افتد. در زندان کسی نیست مگر **واردن**، مأمور تحقیق جوانی که برای بستن پرونده ی آخرین بازمانده فرستاده شده، و زندانی ۵۶۵ (خانم مائو). زندانی شماره ۵۶۵ همچنان که می کوشد تن به مرگ بدهد، برای بازرس جوان داستان هایی از عشق های گذشته ی خود را بازگو می کند، از جمله رابطه اش با شوهرش مائو و پسرش **آهنینگ**.

ورثه ی آقای کوان می خواستند نمایش همان گونه که نوشته شده اجرا شود، اما هنگامی که نویسنده در گذشت یادداشت هایی از او برای یک بازنویسی جدید باقی مانده بود. من اجازه داشتم متن را چنان که لازم می دانستم ویرایش و تنظیم کنم، اما نه آن طور که متن تازه ای به وجود بیاید. نمایشنامه برای به اجرا درآمدن هنوز خیلی کار داشت چون روایت اولیه، جست و جو برای کشف هویت حقیقی زندانی ۵۶۵، کارآمد نبود. در صحنه ی چهارم پرده ی اول قضیه لو می رفت.

پس از آن نمایش پیش نمی رفت. با ویرایش و تنظیم دوباره ی متن نمی شد راز گونگی لازم را به نمایش داد، از این رو ناگزیر بودم برای به کار انداختن موتور نمایش در پی خط کلی دیگری باشم.

یک سال تمام کوشش خود را به کار بردم تا آگاهی لازم را برای غرق شدن در دنیای نمایشنامه و ایجاد تغییرات آگاهانه به دست آوردم.
بخش عمده ای از یک سال را صرف آگاهی یافتن از تاریخ چین کردم، به ویژه آنهایی که مربوط به رویدادهای نمایشنامه می شد. همچنین سعی کردم نویسنده را بهتر بشناسم، از طریق آثار دیگرش، که بیشترین شان براساس زندگی خود وی بود (از جمله کتاب حیرت انگیز "چیزهایی که نباید فراموش شوند"، که شرحی است از دوران کودکی او در چین در اوان جنگ جهانی دوم).
یک بار دیگر تصمیم گرفتم که روش پرسشگری درباره ی متن را به کار ببرم، اما این بار هدفی را به آن افزودم: می خواستم داستان را روشن کنم تا یک شخصیت اصلی شناسایی شود و بُعد داستانی واقعاً عاطفی پیرامون آن شخصیت شکل بگیرد.

این بار یک روز را فقط برای خواندن نمایشنامه دور میز و گردآوری پرسش ها گذاشتم. علاوه بر سه بازیگر نمایش، دستیار ارزشمند دراماتورژ من، جو لَدینگهَم (Jo Leddingham)، و مدیر صحنه، و دو نفر از دست اندرکاران بخش بازاریابی تئاتر نیز حضور داشتند. طراحان، کارگران فنی، و سایمون جانستن (Simon Johnston)، تهیه کننده ی هنری تئاتر گیت وی هم، هرگاه دم دست بودند به ما می پیوستند. پس از غرق شدن در تحقیق، شنیدن پرسش های کسانی که تازه با نمایش رو به رو می شدند خیلی خوشایند بود؛ کسانی از حوزه ی بازاریابی و کارکنان فنی. می دانستم که اگر دست کم می خواستم داستانی منسجم ارائه کنم می باید توجه ویژه ای به پرسش ها می کردم و اطمینان می یافتم که ویرایش و تنظیم دوباره ی متن می تواند به بعضی از آشفتگی های بنیادیی پاسخ دهد که پرسش هایشان آشکار می کرد.

وقتی به پرسش های گردآوری شده نگاه کردم تصمیم گرفتم از آن فهرست به شیوه ای متفاوت استفاده کنم؛ من و دستیار دراماتورژم فهرست را برای مرتبط ساختن سؤال ها به کار بردیم، و این کار فهرست را به سندی از گفت و گوی جاری ما در تمرین تبدیل کرد.
در زیر نمونه ای از این فهرست بازبینی می آید که از متن بالای نمایشنامه استخراج شده است. مربع های حاشیه تا هفته ی تمرین فنی باز گذاشته شد، تا زمانی که یک بار تمرین را تماشا کردم و پرسش هایی را چک کردم که می توانستم پاسخ شان را در نمایش ببینم. اگر طی تماشای تمرین پاسخ پرسشی را نمی توانستم پیدا کنم داخل مربع را خالی گذاشتم. پایین هر پرسش خلاصه ای از مکالمه ی بین من و جو آمده است.

بخشی از فهرست بازبینی "فصلی در برزخ": پرده ی اول، صحنه ی اول.
چرا واردن برای بستن پرونده به کس دیگری نیاز دارد؟
راشل دیتور: در پرده ی اول، صحنه ی هفده به آن پاسخ داده شده.
آیا این مقدار انتظار خیلی طولانی است؟

جو لدینگهَم: توضیح تکمیلی برای موقعیت‌های داده شده می‌تواند در پیش‌درآمد باشد.
ر.د.: فکر خوبی است. بگذارید دنبال نقل قول‌هایی بگردیم که می‌توانیم برای اسلایدهایی به کار ببریم که زمینه و حال و هوای تغییرات سیاسی را ارائه می‌دهد.
ج.ل.: مثلاً نقل قول‌هایی از تالار دادگاه؟
ر.د.: شاید. در ضمن می‌توانیم دنبال شیوه‌هایی باشیم که بتواند موقعیت واردن را در برابر وزیر نشان دهد.

▣ عبارت بستن پرونده به چه چیزی اشاره دارد؟
ر.د.: خوب است که در بالای صفحه به این پاسخ داده نشده. پرسش خوبی که تماشاگران می‌توانند مطرح کنند: "آیا مأمور تحقیق به آن جا آمده تا آن زن را بکشد؟" با این همه، ما نمی‌دانیم که چرا کوان فکر می‌کند که آن زن یک خطر عمده است، اما در واقع این در نمایشنامه نیست.
ج.ل.: آیا لازم است که ما یادداشت‌های کوان را در بروشور چاپ کنیم؟
ر.د.: می‌توانیم این کار را بکنیم اما باز هم پاسخ باید در خود نمایشنامه باشد. پیشنهادی هست؟

▣ زندانی شماره‌ی ۵۶۵ کیست؟
ر.د.: این پرسش بازده چندانی برای اوج گیری کلی نمایش ندارد.
پاسخ آن را از پرده‌ی اول، صحنه چهار، می‌دانیم.
ج.ل.: اگر این موضوع، پرسشی ناظر به نمایشنامه نیست، پس چیست؟
ر.د.: اگر این نمایشنامه درباره‌ی سرنوشت مأمور تحقیق باشد چی؟ جو، دنبال یک آغاز، وسط، و پایان برای او باش و بعد فکرها را با هم مقایسه می‌کنیم.
ج.ل.: من اوج‌های داستان را از دیدهای آدم‌های مختلف در نظر می‌گیرم.

□ چه رابطه‌ای با قیام دانشجویان در میدان تیانان من هست؟
ر.د.: از چه هنگامی اطلاعیه‌های همگانی صادر شده از میدان با سین جیم‌های خانم مائو در داخل زندان ارتباط پیدا می‌کند؟
ج.ل.: در صفحه‌ی ۴، پرده‌ی اول، صحنه ۲، نقل شده.
ر.د.: برای دادن این اطلاعات خیلی زود است، زمینه‌ای برای آن وجود ندارد. در این نمایش چه کسی این نقطه‌ها را به هم وصل می‌کند؟ آیا این نکته هیچ سودی برای روشن کردن قضیه دارد؟ یا ما باید آن را پیشاپیش بدانیم؟

من درباره‌ی سازوکارهای چگونگی جذاب شدن یک داستان برای تماشاگر چیزهای زیادی آموختم و فکر می‌کنم این درسی است که می‌توان در مورد هر داستانی به کار گرفت

می‌دانستم که آخرین مربع هم باید چک می‌شد: این پرسش هنگامی که نمایش برای حاضران تازگی داشت به بحث‌های مفصل دور میز دامن زد. طی تمرین‌ها از اهمیت آن در کل نمایش غافل شده بودم. در هفته‌ی بررسی مسائل فنی توجهم را به حل این مسئله

معطوف کردم و سرانجام راه حلی پیدا کردم . فهرست بازبینی من ابعاد ژرف تری به داستان داد؛ چیزی که در ابتدای بررسی مسائل فنی با آن مشکل داشتم ، در هنگامی وقت زیادی را صرف نگاه کردن به درخت ها کردم و برای دیدن جنگل به کمک مختصری نیاز داشتم . پرسش ها مرا به روز اول بازگرداند و به من امکان داد تا نمایش را با دیدی تازه ببینم ، همان طور که یکی از تماشاگران ممکن بود ببیند.

پیش نویس نمایشی که رویش کار می کردم ، در سطح ، به شکل گیری یک داستان واقعاً عاطفی درباره ی مأمور تحقیق جوان ، کمک چندانی نمی کرد ، اما می دانستم که ویرایش محض ، برای روشن کردن متن نمی تواند نیروی محرک لازم را برای یک شب رضایت بخش فراهم سازد. سرانجام حذف ها و تنظیم های دوباره ی متن ، نمایش پرجاذبه ی پنهان را آشکار ساخت . تا زمانی که به تماشای تمرین با لباس نشستم متوجه نبودم که پویایی ذاتی نهفته در نمایشنامه ، در نخستین بخش خود زندگینامه ی تکان دهنده ی کوان ، حضور داشت ، و درواقع محور اصلی آن بود.

***

من درباره ی سازوکارهای چگونگی جذاب شدن یک داستان برای تماشاگر چیزهای زیادی آموختم و فکر می کنم این درسی است که می توان درمورد هر داستانی به کار گرفت .
من متوجه شدم هزاران پاسخ گوناگون به پرسش "بعد چه می شود؟" می تواند در خدمت معماری بنیادینی باشد که رابطه ی پویای بین داستان / داستانگو و مخاطب بر آن استوار می شود.

داستان ، مطرح کردن و پاسخ دادن به پرسش ها است . این فرآیند می تواند واضح یا به سختی قابل درک باشد ، مبادله ی یک پرسش و پاسخ ممکن است ساعت ها به درازا بکشد یا می تواند در چشم به هم زدنی اتفاق بیفتد. در هر داستانی تفاوت بین لحظه ای که روی صحنه احساس رضایت یا خودسری می شود مستقیماً به این بستگی دارد که آیا پرسشی که آن لحظه پاسخ اش را در خود دارد ، هنوز برای تماشاگر مطرح شده است یا نه . و آن پرسش و پاسخ گرچه به یک معنا ، نمونه ی کوچکی از آغاز ، وسط و پایان است ، من آن را مفهوم ارزشمندی در مباحثه با نمایشنامه نویسانی یافته ام که هدف اثرشان طرد یا رد یک ساختار خطی به منزله ی یک اصل سازمان دهنده است .

علاوه بر این ، در نمایشنامه هایی که با موفقیت می توانند مخاطبی را به سفری عاطفی ببرند یا نیروی محرکی در او برانگیزند ، آن پرسش و پاسخ ها در ابتدای امر برای آن مخاطب با ویژگی های عاطفی مطرح می شود. مثلاً هنگامی که هدا گابلر دست نوشته ی ایلرت لووبورگ را می سوزاند ، نیروی محرک عاطفی آن لحظه ممکن است از کنجکاوی تا دلزدگی نوسان داشته باشد ، یا از بی شکیبی تا احساس آسودگی خیال .
اگر شخصی به آن لحظه توجه دقیق نکرده باشد پویایی پرسش و پاسخ هنوز حضور دارد اما ممکن است به همین سادگی باشد که "آیا او واقعا می خواهد آن کتاب را بسوزاند؟ ... بله ، می خواهد."

و البته این بازی پرسش و پاسخ در خانه ی بسیاری از تماشاگران آغاز می شود. پرسش آگاهانه این است : آیا باید بروم آن نمایش را ببینم ؟ پاسخ عاطفی آن : مرا به کجا خواهد برد؟ پاسخ ...■