سینما

در اقتراح سینمایی پیش رو، که به همت یک نشریه سینمایی در شمارهٔ دسامبر ۱۹۹۸ منتشر شد، پروندهٔ کاملی از آراء و دیدگاه‌های شخصی بزرگان صحنه و سینما مدون شد. این نشریه نُه پرسش مشترک را با هشت کارگردان بزرگ سینما که آثاری از شکسپیر را به‌پردهٔ سینما آورده‌اند مطرح کرد، که از شمارهٔ ۳٤ نخستین پرسش و در این شماره پرسش‌های ٤ و ٥ و ٦ را می‌خوانید، پرسش‌ها به‌این شرح است:

۴. آیا تکنیک‌های سینمایی، قابلیت‌های جدیدی را در نمایش و عرضهٔ شکسپیر (مثلاً رساندن زیرمتن‌ها) در اختیارما قرار می‌دهند؟ آیا معتقدید که یک ورسیون سینمایی از نمایشنامهٔ شکسپیر، در بخش کارگردانی فیلم احتیاج بیشتری به تفسیری کاملاً پیشرفته از نمایش دارد تا یک اجرای صحنه‌یی از اثر؟

۵. آیا امکان دارد که ورسیون‌های سینمایی شکسپیر خیلی تصویری و یا خیلی واقعگرا باشند؟ بیشتر ترجیح می‌دهید تا از قابلیت‌های کاملاً سینمایی فیلم در وجه «عین‌نمایی» Verisimilitude بهره بگیرید یا این‌که ترجیح می‌دهید تا به‌گونه‌یی تلخیص مشخص صحنه‌ها و فضاها دست بیابید؟ چرا؟

۶. آیا یک کارگردان فیلم شکسپیر باید از تاریخ، فرهنگ و جهان بینی عصر الیزابتی، که شکسپیر در آن زمانه نمایشنامه‌هایش را می‌نوشت، آگاه باشد؟

۷. نظرتان در مورد فیلمی که براساس نمایشنامه شکسپیر است، اما از نظر تاریخی به‌روز شده و به جلوه‌های آن دوره حمله می‌برد، چیست؟

۸. ساخت فیلم شکسپیری همیشه در حکم «محبوب ساختن شکسپیر در میان تودهٔ عظیم مخاطبان سینما» تلقی می‌شود. نظر شما چیست؟ چه‌نوع مصالحه و توافقی در این «محبوب ساختن» نهفته است؟

۹. آیا اقبال عمومی شما را ترغیب کرد تا فیلم شکسپیری بسازید؟ آیا چنین اقبال وگرایشی کار را برای ساخت یک فیلم شکسپیری دیگر راحت نمی‌کند؟ آیا نمایشنامهٔ شکسپیری خاصی را در نظر دارید که بخواهید آن را بسازید؟

شکسپیر پروژهٔ ناتمام (۳)

ترجمهٔ محمدرضا فرزاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیتر بروک
پیتر هال
ریچارد لونکراین
رومن پولانسکی
اولیور پارکر
ترەور نون
باز لورمان

آیا تکنیک‌های سینمایی، قابلیت‌های جدیدی را در نمایش و عرضهٔ شکسپیر (مثلاً رساندن زیرمتن‌ها) در اختیارما قرار می‌دهند؟ آیا معتقدید که یک ورسیون سینمایی از نمایشنامهٔ شکسپیر، در بخش کارگردانیِ فیلم احتیاج بیشتری به تفسیری کاملاً پیشرفته از نمایش دارد تا یک اجرای صحنه‌یی از اثر؟

پیتر بروک: بله.

پیتر هال: نه، چنین اعتقادی ندارم. فکر می‌کنم امتیاز شکسپیر سینمایی، آن‌است که شما می‌توانید به اثر نزدیکتر شوید، می‌توانید اکثر عملکردها و اعمال درونی بازیگر را ببینید. اما اگر شما کارتان را درست انجام بدهید، می‌توانید همین کار را در تئاتر هم انجام دهید. اما نکتهٔ مهم مطمئناً این است که هیچ چیز در صحنهٔ تئاترِ شکسپیر رخ نمی‌دهد مگر این‌که گفته بشود. این در حالی است که در سینما، همهٔ آن مسائل بی‌آن‌که گفته شود، رخ می‌دهد و دیده می‌شود. سینما مدیومی کلامی نیست، لذا آن‌قدر که تئاتر بر متن شکسپیر احتیاج دارد، سینما ندارد.

ریچارد لونکراین: من با این حرف موافقم که اگر شکسپیر زنده بود، الان حتماً برای سینما و تلویزیون می‌نوشت. او بی‌شک مرد زمانه‌اش بود، او به‌هیچ وجه دشمن مسائل مالی و تجاری کار نبود. حتی چند شخصیت اصلاً به این خاطر در نمایش «ریچارد سوم» گنجانده شدند که با مدیر سالن تئاتری که شکسپیر اول‌بار نمایش را در آن‌جا می‌خواست اجرا کند، فامیل بودند، پس شکسپیر هم درگیر فروش و مسائل مالی کار بوده. ایدهٔ «پرفروش بودن» در نظر شکسپیر بسیار وابسته است به استفاده از تمام امکانات موجود، آتش‌بازی، آیین، کتاب مقدس و هرچه در اختیارش بود، من فکر می‌کنم یک فیلمساز مدرن هم از همهٔ تکنیک‌های موجود زمانه‌اش بهره می‌گیرد. هر نسلی، نمایش شکسپیری خاص خودش را دارد. «ریچارد سومی» که من و «مک کلن» کار کردیم، فقط یک ورسیون از آن بود. شما هم می‌توانید ظرف هفتهٔ آینده، یکی دیگر بسازید که هم نافذ و هم مؤثرتر باشد. شکسپیر از انسانیت، از چیزهایی که ما آن‌ها را می‌دانیم، می‌گفت و می‌نوشت. او در مورد چیزهایی، اشخاصی می‌نوشت که به همان میزان که ۴۰۰ سال پیش برای مردم ملموس بودند، امروز برای ما هم ملموس و باورپذیرند.

باز لورمان: من اعتقاد ندارم که احتیاجات و نیازهای کارگردان تئاتر، از نیازهای کارگردان فیلم، کمتر یا بیشتر باشد. من هم پس از فعالیت در هر دو حوزهٔ فیلم و تئاتر، فهمیده‌ام که تفسیر و توسعهٔ متن، فارغ از این‌که در چه مدیومی کار می‌کنیم - به فکر و تأملی یکسان نیازمند است. قطعاً وقتی زبان سینما بتواند جایگزین قراردادهای صحنه شود، در بیان و رسیدن به هر چیز یاری‌مان می‌دهد، و این تنها به شکسپیر، محدود نمی‌شود.

تره ورنون: من حس می‌کنم سینمای شکسپیر پیش ازهمه به حجم عظیمی از ابداع و تصورِ بسیار پیشرفتهٔ تصویری، نیازمند است. اغلب ما باید پا را فراتر از آن‌چه شکسپیر در متن معین کرده قرار دهیم؛ چیزهایی مثل تغییر لوکیشن و مکان، شکستن صحنه به واحدهای کوچکتر و یا تنظیم صحنه‌ها در مکان‌های غیرمعمولی که ادراکات متعالی‌تری را میسر می‌کنند. این مسأله بسیار مهم است و بی‌شک کار سینماست. سینماگر باید این مسأله را بداند که «من می‌خواهم شکل صادقانه‌یی از متن را برای مردمی که آن را پیشتر نخوانده‌اند عرضه کنم»، و خب وقتی سینما به درستی کارش را انجام دهد، به‌واسطهٔ عنصر قدرتمند «کارگردانی»، در سطح بینش و نگاه به اثر، بالطبع فردی عمل می‌کند. شکسپیر، حوزهٔ پرباری برای بینش فرد است چرا که نمایشنامه‌هایش معناهایی متفاوت را در اختیار آدم‌هایی متفاوت قرار می‌دهد. نمایشنامه‌های او، معناهایی مختلف در برهه‌های مختلف تاریخ خواهند داشت. در جهان شتابنده و متغیر ما، نمایش‌های شکسپیر، اغلب در سطح معنا، سال‌بسال و حتی گاه دهه به دهه دستخوش تحول می‌شوند. فکر می‌کنم در سال‌های اخیر فیلم‌هایی که کار شده، روحیات جسورانه و روشنگری داشتند، نمونهٔ عالی آن فیلم «رومئو ژولیت» باز لورمان است. این فیلم اهداف و مقاصد چنان متعالی‌یی را هدف نگرفت. اما فیلم مخاطب جوان و سرزندهٔ سینما را راضی کرد. ارزش‌های بزرگتری هم در این فیلم وجود داشت ولی آن فیلم یک راه حل کلی برای همهٔ آثار شکسپیری نیست. من قطعاً به «شب دوازدهم» هم به‌عنوان یک راه‌حل کلی نگاه نمی‌کنم، چون گرچه ما به خیلی چیزهای درست در طی کار دست یافتیم، ولی زمینه‌یی را که به‌طور شایسته‌یی برای مخاطب وسیع‌تری جذاب باشد، نیافتیم.

الیور پارکر: بعد از آن‌که «اتللو» را روی صحنه بردم، خیلی هیجان‌زده بودم و می‌خواستم از این متن یک روایت و توصیف سینمایی هم داشته باشم. اتفاقاً برای بازسازی آن دوره و موقعیت هم امکان بیشتری وجود داشت، در عین حال همان‌طور که می‌شد به کاراکترها نزدیک شد حتی می‌توانستیم اندیشه‌ها و افکار آن‌ها را هم به‌تصویر بکشیم. بیان لفظی پرطول و دراز، در سینما می‌تواند در تعداد کمی تصویر، خلاصه و فشرده شود. از طریق برش‌های موازی و متقاطع صحنه‌ها به‌وسیلهٔ تصاویر مجزا، به انرژی جدیدی می‌توان رسید. متن می‌تواند از طریق تصویر مورد بررسی و تحلیل واقع شود و بر آن تأکید شود. در مورد «اتللو» من از صورخیال لفظی و مضامین برای رسیدن به تصاویر، الهام می‌گرفتم. این عناصر، نقش عظیمی در متن، بازی می‌کردند. عواطف در این اثر، همچون اقیانوس، مواج، عمیق و مهارناپذیر هستند. کار بزرگی است که بتوانیم از یک کانال شروع کنیم و به یک دریا ختم کنیم. «یاگو» تقریباً غرق می‌شود و «دزدمونه» پیش از آن‌که سرنوشت‌اش را ملاقات کند، تن می‌شوید و حمام می‌کند. «یاگو» با تصویر شیطانی‌اش بازی می‌کند، اصطلاحاً با آتش بازی می‌کند. نور و ظلمت، تاریکی و سپیدی، بر پردهٔ سینما با یکدیگر می‌جنگند. ما از آسمان روشن به تختخواب سیاه و قیرگونی که اتللو پیش از آن که همسرش را بکشد، آخرین شمع را بربالین‌اش خاموش می‌کند، فرو می‌آییم. من نمی‌خواهم بگویم که یک ورسیون سینمایی، تفسیر و تأویل عمیق‌تری نیاز دارد. تعمق و توسعهٔ اثر هم در تئاتر و هم در سینما، می‌تواند نامحدود باشد. گرچه، فیلم قطعاً به تطابق و همسازی بیشتری نیاز دارد.

رومن پولانسکی: مسلماً سینما به شما امکانات نامحدودی می‌دهد. همان‌طور که قبلاً گفتم، شکسپیر محدود به صحنه بود و اگر او روز زنده بود همان چیزها را به شکلی متفاوت می‌نوشت. مثل هر آهنگساز بزرگی که در هر عصر، موسیقی را با سازهای قابل دسترس همان دوره، می‌سازد. شکسپیر، به شکل شگفت‌آوری نیازهای مخاطباتش را می‌فهمید و اگر امروز دوباره از گور برخیزد و یک اقتباس خوبِ سینمایی از نمایشنامه‌اش ببیند، خوشحال می‌شود.

فرانکو زفیرلی: دوربین باید در خدمت متن باشد و گاهی از طریق دوربین، معناهای قوی‌تر اما ظریف‌تری، به مخاطب منتقل می‌شود. در هملت، ما عبارت «بودن یا نبودن» را با سولیلوگ گفتیم - در یک سرداب - جوری که انگار دیالوگی بین یک مرد و خودش و مخاطبش باشد، یا حتی جهانش، و دوربین مسئولیت عظیم عرضهٔ آن را برعهده گرفت. مدیوم سینما به وارثیهٔ بی‌شماری از چنین امکاناتی، دست می‌یابد.

آیا امکان دارد که ورسیون‌های سینمایی شکسپیر خیلی تصویری و یا خیلی واقعگرا باشند؟ بیشتر ترجیح می‌دهید تا از قابلیت‌های کاملاً سینمایی فیلم در وجه «عین‌نمایی» Verisimilitude بهره بگیرید یا این‌که ترجیح می‌دهید تا به‌گونه‌یی تلخیص مشخص صحنه‌ها و فضاها دست بیابید؟ چرا؟

بروک: اطلاعات زیادی، مغز را از کار می‌اندازد. غذای زیاد، اختلاف هاضمه می‌آورد. سادگی هم، نه یک سبک است و نه یک ضرورت.

پیترهال: فکر نمی‌کنم انتزاع و تجرید در سینما معنایی داشته باشد. عمل فیلمسازی، خودش نوعی انتزاع است. خب بگذارید طور دیگری بگویم، یک صحنهٔ خالی و سه بازیگر که «ژولیوس سزار» را بازی می‌کنند، می‌توان من را متقاعد کنند که آن‌جا [صحنه] رُم باستان است. در حالی‌که یک دوربین وارد می‌شود همان صحنه را روی پرده می‌برد و تماشاگران احتمالاً می‌گویند: «این‌که رم باستان نیست. فقط سه‌تا بازیگرند و یک صحنهٔ خالی.» سینما، بصری است، کارش با تصویر است. من «رومئو و ژولیت» باز لورمان را خیلی دوست دارم فقط آرزو می‌کنم ای‌کاش در فیلم حرف نمی‌زدند، چون اصلاً نتوانستند از پس بازی بربیایند.

ریچارد لونکراین: نه، شما نمی‌توانید شکسپیر را به عقب برانید. فکر می‌کنم نمایشنامه‌ها، از هر تکنیکی که آن‌ها را باورپذیرتر و سرگرم‌کننده‌تر می‌کند، می‌توانند استفاده کنند. اگر به کار می‌آید، حتماً باید استفاده شود. خودم را خیلی خوش‌شانس می‌دانم چون این اقبال را داشتم که به کشف شکسپیر برسم. من شکسپیر را در یک مدرسهٔ خصوصی انگلیسی آموختم و این احساس را که شکسپیر کار من نیست، رها کردم. وارد عرصهٔ هنر شدم و یک مجسمه‌ساز شدم و تا اواسط دههٔ چهارم عمرم اصلاً نفهمیدم که آن‌چه می‌دانستم اصلاً شکسپیر نیست. حتی چیزهایی شکسپیری‌یی مثل اُپرا و باله را اشتباه گرفته بودم، و فکر می‌کردم مال من نیستند کار من نیستند، تنها در سال‌های میانسالی بود که به یکباره حس کردم که اشتباه می‌کردم. اغلب کارگردانان شکسپیری، کشته مردهٔ او هستند. آن‌ها محققان شکسپیرند، حتی بارها آثارش را روی صحنه برده‌اند، یا در دانشگاه اجرا کرده‌اند، آدم‌های بسیار مطلع و آگاهی هستند. ولی من از شکسپیر هیچ چیز نمی‌دانستم، بالکل مبتدی بودم. با شکسپیر هم مثل یکی از آدم‌های توی خیابان که به یکباره می‌بینم‌اش، روبه‌رو شدم. وقتی ریچارد سوم را کارگردانی کردم، بر دانستن کامل و دقیق آن‌چه در هر صحنه می‌گذرد، اصرار داشتم. نمی‌گذاشتم یک کلمه از دستم در برود. قبل از آن‌که شروع کنم، اغلب از یان می‌پرسیدم: «این جمله چه می‌خواهد بگوید؟ من آن را نمی‌فهمم.» تقریباً سر موعد، فیلمبرداری را شروع کردیم. چیزهای زیادی در مورد آن نمایشنامه و پس‌زمینهٔ آن، فهمیده بودم. هنوز به بازیگران می‌آموزم که این جرأت را داشته باشند که بگویند: «ما کمی گیج شده‌ایم. کسی می‌داند در این صحنه چه دارد می‌گذرد؟» چون صحنه‌های شکسپیری، صحنه‌های پیچیده‌یی هستند. فکر می‌کنم در کار کارگردانی شکسپیر، باید صداقت داشت.

باز لورمان: ممکن است یک ورسیون سینمایی شکسپیر، خیلی تصویری یا رئالیست باشد؟ خیلی برای کی؟ این فکر که یک کتابچه قوانین شکسپیری با مؤخره‌یی نوشتهٔ خودش وجود دارد و فصل‌هایی با عناوینی مثل «خیلی تصویری»، «خیلی واقعگرا»، «تجرید بیش از حد»، «تجرید کمتر از حد» و «استفاده از نمادگرایی رمزگرایانه در سبک مینی‌مالیست» داشته باشد، نه تنها مضحک بلکه حتی بی‌ربط است. اطلاعاتِ واقعاً کمی در مورد شکسپیر برجای مانده است. ما صحنه‌ها را البته جوری اجرا می‌کنیم که خود شکسپیر برجای مانده است. ما صحنه‌ها را البته جوری اجرا می‌کنیم که خود شکسپیر دوست داشت این‌که «جانانه» باشد، خنده‌دار و اشک‌آور باشد، شکسپیر تجنیس و جناس را دوست داشت، شوخی‌های رکیک را دوست داشت. در عین حال وقتی که قرار بود پرده‌یی کنار برود و وضعیت فاجعه‌بار انسان رخ بنماید، با کلمات انسان را می‌گرفت، سرگرم می‌کرد و به شوق می‌آورد. همه چیز را با هم داشت. در هر صورت فکر می‌کنم در هر فیلم، چه شکسپیری چه غیرشکسپیری، زبان تصویر باید روایت و داستان‌پردازی را روشن و آشکار سازد و از آن حمایت کند.

تره‌ورنون: در شب دوازدهم، مشتاق بودم که به *ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نهفتهٔ «عین نمایی» دست یابم.* خانوادهٔ الیویا تحت‌تأثیر پدر بودند، و پس از مرگ غیرمنتظرهٔ برادر دچار تنش شدند. به‌خاطر اندوه و نافرمانی اُلیویا، خانه دیگر آن نظام لازم را نداشت دیگر نمی‌شد آن‌را خانواده دانست. و بالطبع، خانه به‌شدت به حضور مالوولیو وابسته شد. مقیاس خانه، تعداد خدمتکاران و نیروی کاری زیادی لازم بود تا حدی اعتبار و اقتداری خارق‌العاده به مالوولیو داده شود. ما می‌خواستیم خیلی روی مالوولیو تکیه کنیم و از هر چیزی در این مسیر استفاده کردیم. مجموعه شرایطی وجود داشت که می‌شد به‌وسیلهٔ عین‌نمایی سینمایی آن را آشکار ساخت از لایه‌های رویی مثل اعتبار مالوولیو گرفته تا لایه‌های معنای تراژیک داستان.

من حتی این چالش را دوست داشتم با خودم می‌گفتم آن‌جا چه جور قصری بوده؟ و چرا ویولا قصد داشته خود را به جای یک پسر در اُرسینو جا بزند. به این نتیجه رسیدم که در آن‌جا اصلاً زنی نبوده، آن‌جا مثل یک دانشکدهٔ افسری بوده، پدرش نفوذ زیادی در آن‌جا داشته و آن اشرافزاده جوان هم آدم متمرد و چموشی بوده است. دوست داشتم فکر کنم که ویولا می‌بایست مجموعه‌یی از آزمون‌ها و اتفاقات را از سر می‌گذرانده. من از این مسأله لذت می‌بردم که ما باید به ایمان اُرسینو به آن پسر، اعتقاد داشته باشیم، در این صورت بود که می‌شد در پایان داستان، یک معجزه واقعی رخ‌دهد. در این صورت این اثر، در مورد جنسیت، خیلی کوبنده می‌شد. شکسپیر قصه را به این صورت ترتیب داده، با دلایلی باورپذیر، ویولا باید برادرش بشود، این تنها راه زنده ماندنِ برادرش است حتی اگر دختر این واقعیت را بپذیرد که برادرش مرده است. چون با تبدیل شدن به او، دختر تنفر شخصی از خودش را از دست می‌دهد. از این راه تصور می‌کند که برادرش را در این جهان زنده نگه داشته است و مدام سعی می‌کند که تا آن‌چنان رفتار کند که برادرش می‌کرده. همهٔ این‌ها هم وقتی میسر است که شما اقتضائات و نیازهای ناتورالیسم سینمایی را مرتفع بسازید.

اُلیور پارکر: فیلم نمی‌تواند زیادی تصویری باشد، چه

فکر می‌کنم که می‌تواند خیلی ادبی باشد. من به شعر اعتقاد دارم، سبک‌پردازی باید در فیلم آشکار بشود، نشان داده شود. چرا شکسپیر در قدم اول این کار را می‌کند؟ از سوی دیگر متوجه شدم که استفاده از عین‌نمایی، کاری بی‌ارزش است، وقتی قصه را بر واقعیت بنا کنید و زیاد بر آن تکیه کنید، بُعد استعاری آن را از کف می‌دهید.

رومن پولانسکی: فکر نمی‌کنم بشود فیلمی را با صحنه‌های انتزاعی و تئاتری ساخت. ممکن نیست. نمی‌توانم بپذیرم. من از هواداران «اورسن ولز» هستم ولی برای من «مکبث» او غیرقابل تحمل است. در نوعی «لیمبو» (Limbo) اتفاق می‌افتد. از طرف دیگر شما می‌توانید جهانی بسازید که با آن که می‌تواند تا حدی رئالیست باشد در همان حال ـ نمی‌دانم می‌توانم از کلمهٔ «تئاتریکال» استفاده کنم یا نه چون نادرست به‌نظر می‌آید ـ تئاتریکال باشد. من امروز همین‌گونه فیلم می‌سازم چون فیلم‌های اولیه‌یی که مرا بسیار تحت‌تأثیر قرار دارند و باعث شدند سینما را دوست داشته باشم، از این کیفیت «خلق جهانی ویژه و متفاوت از واقعیت» بهره‌مند بودند. وقتی ۱۴، ۱۵ سال داشتم، فیلم‌های آلیویه ـ به‌خصوص هملت ـ فیلم‌های محبوب من بودند. چیزی که خیلی جذبم می‌کرد آن بود که او جهانی می‌آفرید که خیلی شبیه یک قصهٔ جن و پری بود. اعتقاد دارم شما می‌توانید این نوع واقعیت را هم بیافرینید. (خلق کنید). ولی همیشه مؤثر واقع نمی‌شود. یک نمونهٔ خوب، گرچه فیلمی کاملاً شکسپیری نیست، فیلم اقتباسی از اُپراست مثل «دون جُووانی» جوزف لوزی اگر چنین دستمایهٔ مرسومی مثل اُپرا را استفاده می‌کنید، آن‌را باید به‌شکلی سینمایی اجرا کنید و آن‌را در جهانی مرسوم و متعارف بسازید شما نمی‌توانید بازیگران را رها کنید تا روی علف‌های سبز آواز بخوانند. آن‌هم در موقعیتی کاملاً واقعگرا، بعدها به‌یکباره بروید به یک جور دکور تئاتر ایتالیایی با پرسپکتیوی نچسب و قلابی. لوزی این دوتا چیز را با هم ترکیب کرد و اصلاً به‌درد نمی‌خورد.

فرانکو زفیرللی: فکر نمی‌کنم ضرورتی داشته باشد تا نمایشنامه‌های شکسپیری را مدرنیزه کنیم، فایده‌یی در از دست دادن شکوه و عظمت آن قصه‌ها و موقعیت تاریخی ویژه‌شان، وجود ندارد. من چنین کارهایی روی صحنه کرده‌ام. «هیاهوی بسیار برای هیچ» را در «نشنال تی‌تر» روی صحنه بردم و تجربه‌یی بود که موفق از آب درآمد. آن‌را در یک موقعیت جدید قرار دادم که نمایشنامه را برای «مخاطب امروزین جذاب‌تر کرد. ولی وقتی دارید هملت کار می‌کنید، نمی‌توانید هملت را در کاخ امپراتوران اتریشی اجرا کنید، چون وقتی بهتر کار می‌کند که در پس‌زمینهٔ فرهنگی و موقعیت تاریخی خودش واقع شود.

آیا یک کارگردان فیلم شکسپیر باید از تاریخ، فرهنگ و جهان بینی عصر الیزابتی، که شکسپیر در آن زمانه نمایشنامه‌هایش را می‌نوشت، آگاه باشد؟

پیتر بروک: همین که فکر نکنند خنگی کافی‌ست ولی نه آن‌قدر که یادتان برود که باید احساسی را در هم در تماشاگر ایجاد کنید.

پیتر هال: فکر می‌کنم کمک بکند. ولی مهم‌تر این است که کارگردان یک عکس‌العمل تخیلی به تصاویر شکسپیر نشان بدهد، منظورم فقط تصاویر لفظی او نیست، بلکه تصاویر کلّ نمایش است.

باز لورمان: درست مثل هر داستان دیگری، اگر شما جهانی را که متن در آن تولید شده نشناسید و اگر یک مفهوم کلی و مطلق را از فهم تاریخ استخراج نکرده باشد و مفهومی از فرهنگ و جهان‌شناسی نداشته باشد، آن‌وقت انگار دارید متنی را در یک خلاء تفسیر و تأویل می‌کنید.

تره ورنون: من وقتی جوان بودم از طریق یک معلم که نمایشنامه‌های شکسپیر را برایمان می‌خواند و تحلیل می‌کرد، با شکسپیر آشنا شدم. ازهمان سن و سال همیشه میل داشتم تا شکسپیر را هر چه بیشتر بفهمم، دوست داشتم همه چیز را دربارهٔ زنان، دایرهٔ لغات، اصطلاحات واژگان ابداعی و حتی نوع دراماتورژی‌یی که او اصلاً اختراع کرد، بدانم، چیزهایی را که قبل از شکسپیر اصلاً وجود نداشتند ـ بدون این‌که معرفت و شناختی از پس‌زمینهٔ اثری نداشته باشم اصلاً به شروع کردن آن فکر نمی‌کنم. من یک‌بار «تیمون آتنی» را روی سن بردم، آن نمایشنامه در سال ۱۹۹۵ اتفاق می‌افتاد ولی نتوانست به گستره‌یی که نیاز داشت تا در آن تحلیل شود و آن‌را تغییر دهد، دست پیدا کند. کوچک‌ترین نیت‌های متن باید دانسته شود و قطعاً نیت و قصد اجرای امروزین از چنین اثری یافتن راه‌های انتقال هر چه جذاب‌تر، نیت اصلی نمایشنامه به مخاطب هم‌عصر ماست. حتی اگر بخواهم اثری را به گونه‌یی دیگر نمایش بدهم باید همه چیز را در باب قوه و نیروی اصیل آن بدانم. فکر نمی‌کنم کسی بتواند بگوید که جهل، سعادت است.

اُلیور پارکر: مهم است. بله، اما حیاتی نیست نه. به نگاه خاص کارگردان بستگی دارد و این‌که چقدر به نمایشنامهٔ مبدأ، وفادار است.

رومن پولانسکی: [می‌خندد] من یک مصاحبه با بیلی وایلدر خواندم، جایی از او پرسیده بودند، چون بیلی اغلب سناریوهایش را به همراه کسی دیگری می‌نوشت، که آیا کارگردان باید بداند که چطور فیلمنامه‌اش را خودش بنویسد. و او گفته بود: «نه، من این‌طور فکر نمی‌کنم، اما اگر نتواند بخواند به او کمک می‌کند.» همین جمله را می‌توان برای پرسش شما آورد، همین جواب کافی‌ست. منظورم آن است که چطور می‌توانید با چنین دستمایه‌یی دست و پنجه نرم کنید اگر آدم مطلعی نباشید و از آن دوره هیچ شناختی نداشته باشید.

فرانکو زفیرلی: فکر می‌کنم حیاتی‌ست. در مورد شکسپیر یا هر نویسندهٔ بزرگ دیگری که کار می‌کنید این آگاهی لازم است. باید در موردش زیاد خواند، این‌که قبل و بعد از او چه اتفاقاتی افتاده است. وقتی می‌خواستم «جین ایر» اثر «برونته» را کارگردانی کنم، کاملاً در مسائل اجتماعی و فرهنگی انگلستانِ آن دوره غرق شدم. برای این‌که روندهای صحیح و مؤثر را بشناسید، باید این کار را بکنید. شما نمی‌توانید به‌یکباره به آن زمان بپرید و انتظار داشته باشید بدون اطلاع از زمینهٔ تاریخی اثر، که بدانید چطور یک کاراکتر در آن زمینهٔ تاریخی، رفتار می‌کند.