تئاتر چیست؟

گوردن کریگ*
E. Gordon Craig
(۱۸۷۲ - ۱۹۶۶)

کارگردان تأتر : شما همراه من ازقسمتهای مختلف تأتر بازدیدکردید و با ساختمان عمومی آن ، صحنه ، وسایل دکورسازی ، لوازم نورپردازی وصدها چیز دیگرآشنا شدید. همینطور نظر مرا دربارهٔ اینکه تأتر مجموعه‌یی ازوسایل فنی‌ست شنیدید . حالا بیایید درسالن بنشینیم وازتأتر وهنر آن گفتگوکنیم .

بگویید ببینم ، نظر شما دربارهٔ هنر تأتر چیست ؟

تماشاگر : به نظر من بازی هنرپیشه‌ها هنر تأتر است .

کارگردان : آیا جزء ، یا کل برابر است ؟

تماشاگر : نه ، البته نه . شاید می‌خواهید بگوییدکه نمایشنامه هنرتأتر است .

کارگردان : نمایشنامه یك کار ادبی‌ست . چگونه یك هنر می‌تواند هنر دیگری باشد ؟

تماشاگر : پس‌اگر نه نمایشنامه نه بازی هنرپیشه‌هاست، لزوماً باید به این نتیجه برسم‌که صحنه‌پردازی ورقص است ولی می‌دانم‌که هیچ یك ازاینها را هم نخواهید پذیرفت .

کارگردان : همینطور است . هنر تأتر نه نمایشنامه است نه بازی هنرپیشه‌ها ، نه صحنه ودکور است ونه رقص بلکه کلی‌ست‌که همهٔ این عوامل را دربرمی‌گیرد یعنی حرکت (آکسیون) که روح بازی هنرپیشه‌هاست ، واژه‌ها وجمله‌ها که جسم نمایشنامه‌اند ، خطوط ورنگها که قلب صحنه و ریتم که جوهر رقص است .

تماشاگر: حرکت ، زبان ، خط ، رنگ و ریتم - بگویید ببینم‌کدام یك ازاینها درارتباط با هنر تأتر مهم‌تر است ؟

کارگردان : هیچکدام ؛ درست همانطورکه همهٔ رنگها برای نقاش یکسانند وهیچ نتی ، برای موسیقیدان ، بر نت دیگر امتیاز ندارد ؛ اما درمورد تأتر شاید بتوان‌گفت‌که حرکت ارزشمندترین قسمت آن است . رابطهٔ حرکت با تأتر مثل رابطهٔ طرح با نقاشی ویا ملودی با موسیقی‌ست . هنر تأتر ازحرکت ورقص زاده شده است .

تماشاگر : من همیشه فکر می‌کردم‌که تأتر ازکلام پدید آمده وشاعر پدر تأتر بوده است .

کارگردان : عموماً این‌طور فکر می‌کنند ولی یك لحظه تأمل‌کنید ، شاعر درکلمات زیبایی‌که برمی‌گزیند «صدا» را حس می‌کند و با توجه به «طنین صوتی» آنها را انتخاب می‌کند . او این‌کلمات را برای ما یا از رو می‌خواند یا به صورت آواز می‌سراید ، درهرحال شعر او ازطریق گوش درذهن ما جای می‌گیرد . او احتیاج نداردکه به شعر خود

* کارگردان ، طراح صحنه ونظریه‌پرداز انگلیسی .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ژست ویا حرکات‌بدنی‌بیفزاید ودرحقیقت هرگونه بازی‌گری به‌کار او لطمه می‌زند .

تماشاگر : بله ، می‌فهمم . می‌دانم‌که پیوند بازی‌گری وشعرغنایی نتیجه‌یی ناهماهنگ دارد ، اما درمورد شعر دراماتیك چه می‌گویید ؟ آیا همین نظر را دارید ؟

کارگردان : بله . فراموش نکنیدکه من دارم ازشعر دراماتیك حرف می‌زنم نه از دراما (Droma) . این دو یکی نیستند . شعر دراماتیك چیزی است‌که باید آن را خواند . دراما یا نمایشنامه چیزی‌است‌که باید آن را روی صحنه با چشم دید . بنابراین بازیگری وحرکت لازمهٔ نمایش است ولی به درد شعر دراماتیك نمی‌خورد . رابطه‌ای میان نمایشنامه وشعر دراماتیك نیست . همین‌طور هم نباید شاعر دراماتیك را با نمایشنامه‌نویس یکی دانست . اولی برای خواننده می‌نویسد و دومی برای تماشاگر . آیا می‌دانید اولین نمایشنامه‌نویس چه‌کسی بوده است ؟

تماشاگر : نه ، نمی‌دانم ! ولی حدس می‌زنم‌که شاعر دراماتیك بوده است .

کارگردان : نه ، اشتباه می‌کنید . اولین نمایشنامه‌نویس رقاص بوده وفکر می‌کنید این نمایشنامه‌نویس ، اولین قطعهٔ خودرا با چه مصالحی ساخته است ؟

تماشاگر : حدس می‌زنم‌که باکلمات ، مثل شاعرغنایی .

کارگردان : اشتباه می‌کنید و این اشتباه را هرکس ازطبیعت تأثر بی‌خبر باشد مرتکب می‌شود . نه ، این نمایشنامه‌نویس اولین اثر خودرا با استفاده ازآکسیون ، کلمات ، خط ، رنگ و ریتم و با القاء زیردستانهٔ این پنج عامل به چشم وگوش ما به وجود آورده است .

تماشاگر : وتفاوت بین‌کار او وکار یك دراماتیست امروزی چیست ؟

کارگردان : دراماتیست‌های نخستین مانند کودکان تأثر بودند . امروزی‌ها اینگونه نیستند . اولین دراماتیست چیزی‌را می‌دانست‌که دراماتیست مدرن‌نمی‌داند. او می‌دانست که وقتی با یارانش روی صحنه می‌آید تماشاگری‌که درمقابل او قرارگرفته می‌خواهد اورا ببیند نه این‌که بشنود . او می‌دانست‌که قوهٔ باصره حساس‌ترین عضو بدن است وازمیان کلیهٔ حواس ، برچشم می‌توان آسان‌تر ودرعین حال شدیدتر اثرگذاشت . او اولین چیزی‌که درمقابل خود می‌دید صفی ازچشمان مشتاق وگرسنه بود . حتی زنان ومردانی‌که به علت فاصله نمی‌توانستند صدای اورا بشنوند باز ازطریق چشمان پرسندهٔ خود به او نزدیك می‌شدند . او با آنها یا با همهٔ تماشاگرانش به شکل شعر یا نثر سخن می‌گفت اما این‌گفتگو

گفتگویی میان یك کارگردان تآتر و یك تماشاگر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همیشه آمیخته با آکسیون بوده ، آکسیون شاعرانه‌که رقص است یا آکسیون کلامی‌که ژست وحرکات بدنی‌ست .

تماشاگر : برای من‌بسیارجالب‌است . لطفاً ادامه دهید.

کارگردان : نه ، به‌جای این‌کار بیایید زمینهٔ این حرف را بررسی کنیم . گفتم‌که اولین دراماتیست فرزند رقاص بود ، یعنی زادهٔ تأتر بود نه زادهٔ شاعر ولی همانطور که‌گفتم نمایش‌نامه‌نویس امروز فرزند شاعر است وتنها بلد است‌که ازطریق‌گوش با دیگران ایجاد رابطه‌کند ، همین وبس . اما علیرغم این مسأله آیا تماشاگر امروزی بازهم همانندگذشته به‌سالن تأتر نمی‌رود تا «ببیند» بجای این‌که «بشنود» ؟ درواقع تماشاگر امروزی نیز اصرار «درنگاه کردن» و ارضاء چشم دارد هرچندکه شاعر پیوسته می‌کوشد شنوایی اورا به‌کارگیرد . البته سوء تعبیر نشود . منظورم این نیست‌که شاعر نمایش‌نویس بدی‌ست یا تأثیر نامطلوبی برتأتر دارد . فقط می‌خواهم متوجه شویدکه شاعر متعلق به‌دنیای تأتر نیست ازآن زاده نشده ونمی‌تواند درآن خانه گزیند . تنها نمایشنامه‌نویس است‌که درمیان نویسندگان می‌تواند تا حدی ادعا کندکه متولد تأتر است ؛ ولی نکته‌ای که می‌خواستم روشن‌کنم این‌بودکه مردم هنوزگردهم می‌آیند تا نمایشنامه‌ها را تماشاکنند ، ببینند ، نه اینکه‌گوش دهند . واین چه چیز را ثابت می‌کند ؟ این‌که تماشاگر عوض نشده است . هنوز سالن تأتر ، چون روزگاران پیش ، مملو ازردیف ردیف چشم است ولی درمقابل ، نمایشنامه‌نویس وتمایشنامه‌ها عوض شده‌اند . تأتر دیگر مجموعه‌یی موزون ازآکسیون ، کلمات ، رقص وصحنه نیست بلکه تماماً یا کلام است یا صحنه‌پردازی .

نمایشنامه‌های شکسپیر با نمایشنامه‌های Masque* که‌کمتر مدرن هستند ومطلقا برای تأتر ساخته شده‌اند کاملاً فرق دارد . هملت قابلیت اجرا ندارد . هملت ویا سایر نمایشنامه‌های شکسپیر، هنگام خواندن‌آنچنان شکل‌وساختمان کاملی دارندکه آوردن آنها برروی صحنه الزاماً از ارزششان می‌کاهد . واین امرکه این نمایشنامه‌ها درزمان خود شکسپیر اجرا می‌شدند چیزی را ثابت نمی‌کند . وقتی نمایشنامه‌ای برای دیدن نوشته شده است هنگام خواندن ناقص به نظر می‌آید . هیچکس نمی‌تواند ادعا کندکه هملت را به هنگام

---

* شکلی ازتأتر تفننی وسرگرم‌کننده درقرن شانزده وهفده درانگلیس ؛ غالباً بدون‌گفتگو ، باتأکید بسیار به‌روی لباس ، صحنه ، موسیقی ورقص .

ماکت صحنه نمایش رؤیای نیمه شب تابستان اثر شکسپیر

خواندن نمایشنامه‌یی ناقص ویا ملال‌آور یافته است؛ ولی بسیارکسان بعد ازدیدن این نمایشنامه اظهار تأسف‌کرده وگفته‌اند: «نه، این هملت شکسپیر نبود.» وقتی دیگر نتوان براثری هنری چیزی افزود وآن را بهتر جلوه داد آن کار خود به خودکامل است. نمایشنامهٔ هملت، وقتی شکسپیر آخرین کلمهٔ نثر ناب خودرا برکاغذگذاشت، تمام شده وکامل بود وافزودن آکسیون، صحنه، لباس ورقص به‌آن، یعنی که این نمایشنامه ناقص است واحتیاج به این اضافات دارد.

تماشاگر: پس می‌خواهید بگویید هملت را نباید هرگز اجرا کرد؟

کارگردان: تصور می‌کنید اگر بگویم «بله» فرق می‌کند؟ هملت بارهای دیگر اجرا خواهد شد واین وظیفهٔ کارگردانان وهنرپیشه‌هاست‌که تا حد امکان دراجرای‌کامل آن بکوشند ولی همانطورکه‌گفتم تأثر نباید همیشه متکی به نمایشنامه باشد بلکه باید به موقع خود قطعاتی ازهنر خودرا به مورد اجرا گذارد.

تماشاگر: پس نوشته برای تأثر، به صورت چاپ شده، باید الزاماً ناقص به نظر آید؟

کارگردان: بله، هنگام خوانده شدن ناقص وبی‌جان به نظر می‌آید زیرا فاقد اکسیون، خطوط، رنگها، دکور، وریتم حرکت و صحنه است. نمایشنامه درروی صحنه وهنگام اجرا کامل می‌شود.

تماشاگر: خیلی‌جالب ولی درعین‌حال گیج‌کننده است.

کارگردان: شاید به این دلیل‌که حرف تازه‌یی‌ست. چه چیز شما را بیش ازهمه متحیر می‌کند؟

تماشاگر: قبل ازهرچیز، من هیچوقت به طور جدی ازخودم سئوال نکرده بودم‌که هنر تأثر چیست. برای اکثر مردم تأثر فقط وسیلهٔ سرگرمی‌ست.

کارگردان: برای شما چطور؟

تماشاگر: تأثر همیشه مرا مجذوب‌کرده، هم به عنوان تفریح وهم به عنوان فعالیتی روشنفکرانه. بازی هنرپیشه‌ها به من بسیار چیزها آموخته است وازخود نمایش هم به عنوان وسیلهٔ سرگرمی لذت برده‌ام.

کارگردان: بهتر است بگوییم نوعی لذت ناقص‌که همیشه ازدیدن یا شنیدن چیزی ناقص به انسان دست می‌دهد.

تماشاگر: ولی من ازدیدن خیلی نمایشنامه‌ها احساس رضایت‌کرده‌ام.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارگردان : اگر کاری کاملاً مبتذل شما را راضی کرده شاید به این دلیل بوده که انتظار چیزی حتی کمتر وبدتر ازیك اثر مبتذل را داشتید وبعد چون دیدید که کار تا آن حد مبتذل نیست احساس رضایت کردید. خیلی‌ها امروز به تأتر می‌روند تا کسل وملول شوند. طبیعی است. چون تربیت شده‌اند که به دنبال چیزهای ملال‌آور بروند. وقتی می‌شنوم که ازتأتر مدرن لذت برده‌اید متوجه می‌شوم که نه تنها تأتر دچار اضمحلال شده بلکه تماشاگران هم فاسد شده‌اند. ناراحت نشوید. آدمی را می‌شناسم آنقدرگرفتار که هرگز درعمرش فرصت نکرده بود جز ارگ کوچه گردها موسیقی دیگری بشنود وگمان می‌کرد بهتر ازآن وجود ندارد ولی ما البته می‌دانیم که موسیقی بهتری وجود دارد ودرحقیقت نوای چنین ارگی چیز بسیارگوشخراشی است. اگر شما تأتر اصیل و یا ارزش را دیده بودید دیگر نمی‌توانستید آن چه راکه امروز به عنوان تأتر به خورد شما می‌دهند تحمل کنید. اگر دیگر اثری با ارزش اجراء نمی‌شود برای این نیست که تماشاگر وطالب ندارد یا متخصصین زبردست فنی وجود ندارند تا آن را برای شما آماده کنند، بلکه به این دلیل است که تأتر فاقد هنرمند شده است. منظورم نقاش یا شاعر یا موسیقیدان نیست، منظورم هنرمند تأتر است. صنعتگران یا متخصصین امور فنی تأتر قادر به تغییر وضع موجود تأتر نیستند. آنها طبق ارادهٔ صاحب تأتر برنامه‌ها را اجرا می‌کنند و ابایی هم ندارند. تنها ورود یك هنرمند به دنیای تأتر می‌تواند این وضع را دگرگون کند. او به‌تدریج صنعتگران بهتری به‌گرد خود جمع خواهدکرد وبه یاری آنها جان تازه‌یی به هنر تأتر خواهد داد.

تماشاگر : تکلیف دیگران چیست؟

کارگردان : دیگران؟ تأتر نو مملو ازاین «دیگران» است، این صنعتگران بی‌استعداد نابلد؛ اما بگویم که اینها ازعدم قابلیت خود بی‌خبرند وجرمشان حماقت نیست بلکه بی‌گناهی‌است. اگرمی‌فهمیدند که متخصص تأتر هستند وخودرا برای این‌کار مجهـز وتربیت می‌کردند – البته منظورم دکورسازها، نورپردازها، طراحان صحنه یا گریمورها نیست، منظورم دقیقاً کارگردان‌ها است. – واگر خودرا ازنظر فنی برای اجرای نمایشنامه‌ها آماده می‌کردند آنوقت می‌توانستند به مدد نبوغ وقدرت خلاقه خود تأتر ازدست رفته را باردیگر احیاء کنند وسرانجام هنرگمگشتهٔ تأتر را به خانه باز آورند.

تماشاگر : پس به نظر شما کارگردان صنعتگر است نه هنرمند؟

کارگردان : وقتی نمایشنامه را ازطریق هنرپیشه‌ها، طراحان صحنه وسایر صنعتگران تأتر اجرا می‌کند، صنعتگر است ویك صنعتگر ماهر. وقتی برهنرپیشه‌ها، کلمات، خطوط، رنگ‌ها و ریتم حاکم شد هنرمند است. دراین مرحله دیگر به همکاری نمایش‌نامه‌نویس احتیاج ندارد زیرا هنر او به خود متکی است.

تماشاگر : پس شما معتقدید که تجدید حیات تأتر بستگی به تجدید حیات کارگردان دارد؟

کارگردان : بله، حتماً. من که باکارگردان مخالف نیستم. من فقط به‌کارگردانی خصومت می‌ورزم که درانجام وظیفه‌اش اهمال می‌کند.

تماشاگر : وظیفهٔ او چیست؟

کارگردان : می‌پرسم کار او چیست؟ وخودم توضیح می‌دهم. کار او به عنوان اجراکنندهٔ نمایشنامه چیزی شبیه به این است: یك نسخه ازنمایشنامه را ازنویسنده‌اش می‌گیرد وقبول می‌دهد که با وفاداری کامل آن را اجراکند (به خاطر داشته باشید که دارم ازبهترین نوع کارگردان حرف می‌زنم). سپس نمایشنامه را می‌خواند. دراولین مرور، رنگها، لحن، حرکات و ریتم هم‌آهنگ با این نمایشنامه در ذهنش نقش می‌گیرد وبه توضیحاتی که نویسنده درمتن کارش داده است توجه نمی‌کند چون اگر درکار خودش استاد باشد ازاین توضیحات سودی نخواهد برد.

تماشاگر : منظورتان را کاملاً درك نمی‌کنم. چرا باید کارگردان توضیحات نویسنده را دربارهٔ صحنه، حرکت وطرز بیان هنرپیشه‌ها به‌کلی نادیده بگیرد؟

کارگردان : درهرحال فرقی نمی‌کند. آنچه که او باید درمدنظر داشته باشد این است که آیا نوع آکسیون ویا صحنه‌پردازی هم‌آهنگ با زیبایی کلام ومعنی نمایشنامه هست یا نه. نمایشنامه‌نویس ازطریق گفتگو بین شخصیت‌ها تصاویر را به ما القاء می‌کند. به عنوان مثال این قسمت ازهملت را درنظر بگیرید:

برناردو : کی آنجاست؟
فرانسیسکو : جواب بده. به‌ایست و نقاب ازصورت برگیر!
برناردو : زنده‌باد پادشاه.
فرانسیسکو : برناردو؟
برناردو : بله.

فرانسیسکو : چه دقیق سروقت می‌آیی .

برناردو : ساعت درست دوازده است . برو بخواب ، فرانسیسکو .

فرانسیسکو : برای این استراحت ممنونم . سرمای سوزانی‌ست ودلم گرفته است .

برناردو : کشیك آرامی داشتی ؟

فرانسیسکو : حتی موشی هم نجنبیده .

برناردو : شب بخیر .

فرانسیسکو : اگر به مارچلو وهوراشیوکه باید پست خودرا با من‌عوض‌کنند برخوردی به‌ایشان بگوکه شتاب‌کنند.

این مقدار برای راهنمایی کارگردان کافی‌ست . او می‌فهمدکه ساعت دوازده شب است ، که ماجرا درهوای آزاد است ، که نگهبان قلعه‌یی درحال تعویض پست است ، که هوا سخت سرد است ، که شب خیلی تاریك است وخیلی ساکت . دراینجا هرنوع توضیح درموردکارگردانی صحنه توسط نویسنده بیهوده وبی‌ارزش است .

تماشاگر : پس فکر می‌کنیدکه نمایشنامه‌نویس نباید هیچگونه توضیحی دربارهٔ کارگردانی صحنه به‌کار خود بیفزاید واین عمل اورا به منزلهٔ نوعی توهین تلقی می‌کنید ؟

کارگردان : خوب ، آیا این امر به راستی توهین به‌کسانی‌که درکار تأتر هستند نیست ؟

تماشاگر : به چه صورت ؟

کارگردان : آیا به نظر شما بزرگترین توهینی‌که یك هنرپیشه می‌تواند به نمایشنامه‌نویسی بکند چیست ؟

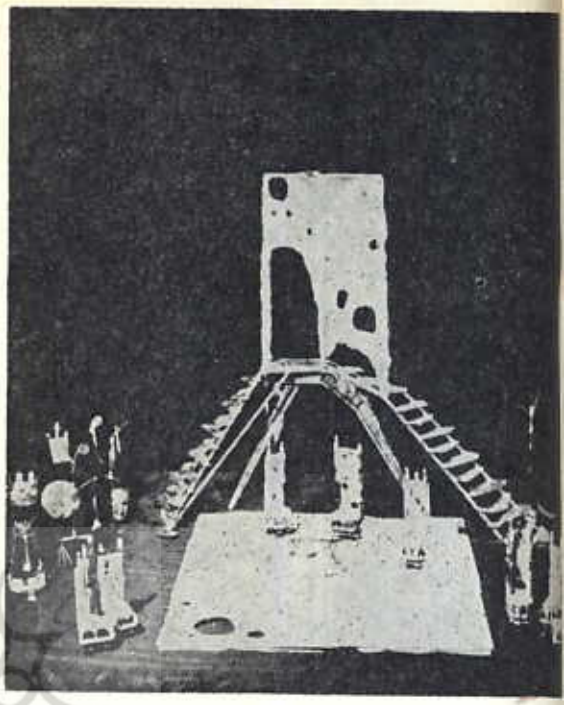
تماشاگر : که نقش خودرا بد بازی‌کند .

کارگردان : نه ، این فقط نشان می‌دهدکه این هنرپیشه بازیگر خوبی نیست .

تماشاگر : پس چی ؟

کارگردان : بزرگترین توهینی‌که هنرپیشه می‌تواند به نمایشنامه‌نویس بکند این است‌که‌کلمات یا جملاتی را ازمتن نمایشنامهٔ او حذف‌کند یا برعکس جمله‌هایی طنزآلود به آن بیفزاید . توهین دراینجا تجاوز به مایملك مطلق نمایشنامه‌نویس است .

تماشاگر : ولی این موضوع چه ربطی به توضیحات نمایشنامه‌نویس دربارهٔ کارگردانی صحنه دارد ؟ چرا فکر می‌کنیدکه او با این‌کار به تأتر توهین‌کرده است ؟



صحنه‌ای ازنمایش هاملت اثر شکسپیر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارگردان : توهین او عبارت است ازجنگ انداختن به‌آن چیزی که کاملاً متعلق به تأتر است .

اگر حذف جملاتی ازمتن نمایشنامه یا افزودن جملاتی طنزآلود به‌آن عملی نادرست است پس دخالت درکار کارگردان تأتر نیز به منزلهٔ نوعی توهین است .

تماشاگر : پس تمام توضیحاتی که درمتن نمایشنامه‌ها درمورد کارگردانی صحنه داده شده بی‌ارزش است ؟

کارگردان : برای کسی که نمایشنامه را می‌خواند بی‌ارزش نیست ولی برای کارگردان وهنرپیشه‌ها هیچ ارزشی ندارد .

تماشاگر : ولی شکسپیر . . .

کارگردان : شکسپیر به ندرت کارگردانی می‌کند ؛ هملت ، رمئووژولیت ، شاه‌لیر ، اوتللو ، یا شاهکارهای دیگر او ، درآنها چه چیز می‌یابید ؟ تنها دربعضی از نمایشنامه‌های تاریخی توضیحاتی چند دربارهٔ بعضی چیزها داده شده . درهملت صحنه‌ها چگونه وصف شده‌اند ؟

تماشاگر : نسخه‌یی که دردست من است به وضوح دارای مقداری توصیف وتوضیح است . نوشته : قسمت اول : صحنهٔ دوم ، السینور ، محلی درمقابل یك قصر .

کارگردان : کتاب شما چاپ قدیم است وشخصی به‌اسم آقای مالون چیزهایی به‌آن افزوده است . شکسپیر هرگز چنین چیزی ننوشته . او نوشته : «قسمت اول – صحنهٔ دوم» همین وبس . حتی یك کلمه هم دربارهٔ چگونگی بازی یا صحنه درسراسر نمایشنامه پیدا نخواهیدکرد وحالا شاه‌لیر را ملاحظه کنید .

تماشاگر : نه ، کافی است . می‌فهمم . پیداست که شکسپیر به ذکاوت کارگردان درمورد تکمیل صحنه‌ها اعتماد داشته ولی درمورد بازی هنرپیشه‌ها چطور ؟ آیا شکسپیر درهملت چیزهایی را توصیف نمی‌کند ؟ مانند این‌که : «هملت به درون گور اوفلیا می‌جهد» یا «لارتز با اوگلاویز می‌شود» ودرجایی دیگر می‌گوید «ملازمین آنها را ترك می‌گویند وآنها ازگور به در می‌آیند» .

کارگردان : نه ، به هیچ وجه . تمام این حرفها ساخته وپرداختهٔ سردبیرهای گوناگونی چون آقای مالون ، کپل ، تئوبالد وغیره است . آنها با این‌کار عمل بسیار احمقانه‌یی را مرتکب شده‌اندکه دودش به چشم ما اهل تأتر می‌رود .

تماشاگر : چطور ؟

کارگردان : به این ترتیب‌کـه احتمال دارد هنگام خواندن یکی ازاین نمایشنامه‌ها حرکات دیگری مغایر با دستورهای این آقایان در ذهنمان نقش بندد وچون با دید شخصی خود نمایشنامه را اجراکردیم فوراً توسط منتقدی سرشناس مورد مواخذه قرار می‌گیریم ومتهم می‌شویم به این که نه‌تنها اشاره‌ها ودستورهای شکسپیر را ندیده‌گرفته بلکه مقاصد حقیقی اورا به‌کلی عوض کرده‌ایم .

تماشاگر : ولی آیا این «منتقدان سرشناس» به قول شما ، نمی‌دانندکه شکسپیر درمورد کارگردانی صحنه چیزی درمتن نمایشنامه‌اش ننوشته است ؟

کارگردان : ازانتقادات نادرستشان چنین برمی‌آیدکه ازاین موضوع بی‌خبرند . درهرحال ، قصدم نشان‌دادن این مطلب بودکه بزرگترین شاعر ما فهمیده بودکه به عهده گرفتن کارگردانی صحنه کاری نادرست و دور ازذوق وهنر است . شکسپیر خوب می‌دانست‌که کار تأتر چگونه است وازمسئولیت کارگردان درمورد اجرای صحنه‌ها آگاه بود .

تماشاگر : بله وضمناً داشتید برایم توضیح می‌دادیدکه اجرای نمایشنامه چگونه است .

کارگردان : دقیقاً . حالاکه روشن شدکه توضیح نویسنده درمورد کارگردانـی صحنه قابل استفاده نیست می‌پردازیم به این‌که یك کارگردان چگونه با وفاداری کامل به متن نمایشنامه آن را اجرا می‌کند . گفتم‌که او قسم یاد می‌کندکه درمتن نمایشنامه دخل‌وتصرف نکند . اولین کار او این است‌که آن را با دقت می‌خواند وبرداشتی کلی ازآن به‌دست می‌آورد . درحین خواندن تصویری ابتدایی از رنگ‌ها ، ریتم وآکسیون نمایشنامه درذهنش نقش می‌بندد . سپس نمایشنامه راکنار می‌گذارد ومثل یك نقاش این رنگ‌ها را درذهن خود با هم مخلوط می‌کند . بنابراین ، خواندن مجدد نمایشنامه به منزلهٔ آزمایش این فضای ذهنی‌ست . دراین آزمایش برداشتهای اولیه ، دقیق وبدون اشتباه ، تأیید می‌شوند وتأثیرپذیری‌های ضعیف‌تر به‌کلی ازبین می‌روند . او تمام این‌ها را یادداشت می‌کند . حتی می‌تواند دراین مرحله برای ساختن دکور و خطوط و رنگ‌هـای صحنه دستورهایی بدهد ولی احتمالش کم است واین‌کار اغلب هنگامی که کارگردان بیش از ده‌بار دیگر نمایشنامه را خوانده است صورت می‌گیرد .

تماشاگر : ولی من فکر می‌کردم‌که این قسمت ازکار اجرای نمایشنامه ، یعنی طراحی صحنه ، به عهدهٔ طراح صحنه است .

کارگردان : بله ، همینطور است واین‌کار نیز اشتباه تأتر امروزین است .

تماشاگر : چرا اشتباه ؟

کارگردان : ملاحظه کنید . « الف »-نمایشنامه‌یی نوشته و « ب » به او قول داده است که آن را با وفاداری کامل اجرا کند . دراجرای کاری چنین حساس که هرآن با خطر لغزش روبروست فکر می‌کنید برای حفظ هم‌آهنگی معنی وروح نمایشنامه کدام راه مطمئن‌تر است ؟ این که « ب » همهٔ کارها را انجام دهد یا این که آن را میان « د » و « ج » و « هـ » که هریك نظری مغایر نظر او دارند تقسیم کند ؟

تماشاگر : البته راه اول صحیح‌تر است ولی آیا یك نفر می‌تواند کار سه نفررا انجام دهد ؟

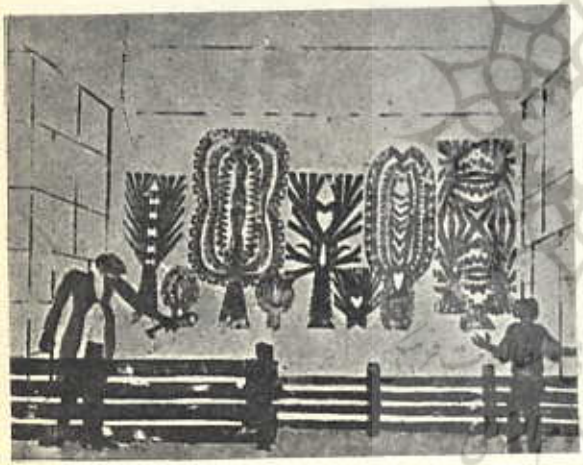
کارگردان : تنها راه حفظ هم‌آهنگی یك اثر هنری که حیاتی‌ترین جنبهٔ آن است همین است .

تماشاگر : پس کارگردان خودش صحنه‌ها را طراحی می‌کند ؟

کارگردان : بله ، ولی به یاد داشته باشید که او قلم به دست نمی‌گیرد تا طرحی زیبا یا تاریخی ویا مقداری در و پنجره که رو به مناظر دیدنی دارند نقاشی کند . کار او قبل ازهرچیز انتخاب رنگ‌های هم‌آهنگ با روحیهٔ نمایشنامه است . بعد به این طرح چیزهایی مثل یك ستون ، یك چشمه ، یك بالکن یا یك تخت اضافه می‌کند . اینها مرکز طرح او هستند . بعد به همهٔ اینها اشیایی راکه درمتن نمایشنامه ذکر شده وباید حتماً دیده شوند اضافه می‌کند . به این طرح یکی یکی شخصیت‌های بازی اضافه می‌شوند وآنچه می‌ماند تعیین حرکات شخصیت‌ها ولباسهای آنان است . به این ترتیب احتمال اشتباه کم است. اما چنانچه اشتباهی رخ داد کارگردان باید طرح را ازنو بررسی واشتباه را تصحیح کند . حتی اگر برای این کار مجبور باشد که تمام طرح را دوباره مطالعه کرده ویا طرحی دیگررا آغاز کند . درهرحال ، تمام طرح‌ریزی باید به طور هم‌آهنگ وبه تدریج گسترش یابد تاچشم تماشاگر ازتماشای آن احساس رضایت کند ودرمدت زمانی که طرح کم کم شکل می‌پذیرد آهنگ کلام نمایشنامه ، چه نظم وچه نثر ، به همراه معنی وروحیهٔ آن می‌تواند الهام‌بخش کارگردان باشد . ازاین مرحله به بعد همه چیز آماده است ومی‌توان کار واقعی را آغاز کرد .

تماشاگر : کدام کار واقعی ؟ مگر آنچه که کارگردان تاکنون انجام داده کار واقعی نیست ؟

کارگردان : بله شاید ، ولی مشکلات ازاین‌جا به بعد شروع می‌شود . منظورم ازکار واقعی کاری‌ست که احتیاج به صنعتگر مطلع وماهر دارد مثل نقاشی کردن بوم‌های عظیم



نمونه طراحی صحنه وصحنه‌نمایش
اثرشکسپیر
As you like it

ویا دوختن لباس‌ها .

تماشاگر : نکند می‌خواهید بگویید که خود کارگردان باید دکورها را درست کند ویا لباس‌ها را ببرد وبدوزد ؟

کارگردان : نه . او درمورد هرنمایشنامه این کار را نمی‌کند ولی این کار را هنگام تحصیل دررشتهٔ تأتر باید انجام داده باشد یا لااقل نکات فنی این رشتهٔ پیچیده را از نزدیك دیده باشد . تنها درچنین حالتی قادر خواهد بود کارکنان تأتر را دررشته‌های گوناگون هدایت کند . پس ازشروع تهیهٔ دکور ولباس‌ها ، کار بین هنرپیشه‌ها تقسیم می‌شود ونوبت آنها تاکلمات را قبل ازشروع هرتمرین فراگیرند . (این البته مرسوم نیست ولی کارگردانی که من درمدنظر دارم این گونه عمل خواهدکرد) درمدت تمرین هنرپیشه‌ها ، دکور ولباس‌ها تقریباً آماده می‌شوند ولازم به توضیح نیست که آماده‌کردن نمایشنامه تابه اینجا چه‌کار جالب ودرعین حال پرزحمتی است . حتی وقتی‌که دکورها به روی صحنه کار گذاشته می‌شوند ولباس‌ها همه تن هنرپیشه‌هاست باز اشکال کار فراوان است .

تماشاگر : پس کارکارگردان تمام نشده ؟

کارگردان : تمام شده ؟ مقصودتان چیست ؟

تماشاگر : خوب ، فکر می‌کردم حالاکه دکور وصحنه ولباس‌ها آماده شده‌اند ، دیگرباقی کارها به عهدهٔ هنرپیشه‌ها است .

کارگردان : کار جالب کارگردان تازه شروع می‌شود . تا این مرحله دکورها کار گذاشته شده و لباس‌ها تن هنرپیشه‌هاست وکارگردان ، به طور خلاصه ، تصویری‌رؤیائی درمقابل چشم دارد . اکنون او ازچند شخصیت که شروع نمایشنامه با آنهاست می‌خواهد تا روی صحنه روند وطرح نوربردازی به‌آنها ودکور صحنه آغاز می‌شود .

تماشاگر : چطور ؟ آیا این‌کار به عهدهٔ نورپرداز ومتصدی برق وهمکارانش نیست* ؟

کارگردان : اجرای کار با آنهاست ولی نحوهٔ نورپردازی را کارگردان تعیین می‌کند وگفتم که او آدمی است باهوش وکارآزموده وهمانطورکه برای اجرای این نمایشنامهٔ به خصوص دکور ولباس‌های خاصی درنظرگرفته درمورد نورپردازی هم حتماً نظر دقیقی دارد . واگرکلمهٔ «هماهنگی» برای او مفهومی ندارد بهتراست که این‌کار را به عهدهٔ دیگری گذارد .

تماشاگر : پس شما معتقدیدکه او با طبیعت کاملاً آشناست ومی‌تواند نورپردازها را هدایت‌کند تا چراغها را طوری تنظیم کنندکه مثلاً درخشش نور خورشید درارتفاعات گوناگون ویا رقت وغلظت نور مهتاب درداخل یك اطاق کاملاً طبیعی جلوه‌کند .

کارگردان : نه ، مقصودم این نبود . هیچ کارگردانی به فکر تقلید نورهای طبیعت نیست . هرگز هم نباید به چنین کار غیرممکنی دست زند . هنر او القاء جلوه‌های زیبای طبیعت‌است نه تقلید ازآن . چون‌اوقادرمطلق که نیست وچنین ادعائی هم برازندهٔ او نیست . همت او دراین است که هنرمند باشد نه این‌که به‌خود اعتباری خدایی بخشد وراه پرهیز ازچنین کاری حذرکردن ازتصرف یا تقلید طبیعت است چرا که طبیعت دست نیافتنی‌ست ونمی‌گذارد انسان درتقلید از او موفق شود .

تماشاگر : پس چگونه وازکجا کارش را شروع کند ؟ برای‌نوردادن به صحنه‌هاولباس‌ها ازچه چیزی‌الهام‌می‌گیرد؟

کارگردان : ازچه چیزی الهام می‌گیرد ؟ ازصحنه ، ازدکور ، ازلباس‌ها ، ازکلام ومعنی نمایشنامه ؛ ازهمهٔ اینها . تمام این عناصر ، یکی با دیگری هم‌آهنگ است وهمه چیز درهم‌آهنگی کامل پیش می‌رود . آیا طبیعی نیست که این‌وضع همینگونه ادامه یابد وکارگردان بداندکه چگونه این هم‌آهنگی راکه خود به وجود آورده تاآخر حفظ‌کند ؟

تماشاگر : آیا ممکن است درمورد نوربردازی عملی صحنه وهنرپیشه‌ها توضیح بیشتری بدهید ؟

کارگردان : چه چیز را می‌خواهید بدانید ؟

تماشاگر : ممکن است بگویید چرا سراسر صحنه را روشن‌می‌کنند؟ منظورم ، بالاخص‌چراغهای جلوی صحنه‌است.

کارگردان : بله ؟

تماشاگر : چراکف صحنه را کاملاً روشن می‌کنند ؟

کارگردان : این یکی ازآن سئوالهایی‌ست که همهٔ آقایان اصلاح‌طلب تأتر را به‌کلی‌گیج کرده وجوابی هم به‌آن نداده‌اند . البته دلیلش ساده است . اصلاً این سئوال جواب نداشته ندارد ونخواهد داشت . بهترین‌کار این است که همهٔ

---

* خانمی سئوال‌کرد : « اصلاً چرا باید با چنین تماشاگر نادانی به‌گفتگو نشست » ومنتظر جواب من هم نشد . جواب او این است : آدم با خردمندان صحبت نمی‌کند – بلکه فقط به‌آنها گوش می‌دهد .

این چراغهای جلوی صحنه را برچینند وتوضیحی هم دربارهٔ آن ندهند . داشتن چراغهای جلوی صحنه ازموارد غریبی‌ست که هیچکس نتوانسته تاکنون علت وجودیش را توضیح دهد وبچه‌ها بیش ازهرکس ازدیدن آنها حیرت می‌کنند . نانسی‌لیك کوچك درسال ۱۸۱۲ با پدرش به تأتر «دروری سین» می‌رود وپدرش برای ما شرح می‌دهدکه او چگونه ازدیدن چراغهای جلوی صحنه حیرت‌کرده وگفته است : « خدایا ، چقدر چراغ ! چطور برق می‌زنند ! نمی‌دانم چرا آنها را روی صحنه می‌گذارند . »

این درسال ۱۸۱۲ بوده است وما هنوزهم دراین حیرت مانده‌ایم .

تماشاگر : یکی ازدوستانم‌که هنرپیشه است روزی به من گفت‌که اگر چراغهای جلوی صحنه نباشد صورت هنرپیشه‌ها کثیف به نظر می‌رسد .

کارگردان : این حرف آدمی است‌که نمی‌داند برای نوردادن به صورت وبدن هنرپیشه‌ها روش دیگری هم وجود دارد . این‌طور چیزهای ساده به فکر این نوع آدمها نمی‌رسد چون‌کمترین وقت برای اندك مطالعه دربارهٔ رشته‌های دیگر تأتر مصرف نکرده‌اند .

تماشاگر : مگر هنرپیشه‌ها جنبه‌های فنی تأتر را مطالعه نمی‌کنند ؟

کارگردان : به طورکلی نه . واین‌کار هم ، به نحوی ، مخالف زندگی یك هنرپیشه است. اگر یك هنرپیشهٔ بااستعداد همهٔ وقت خودرا صرف مطالعهٔ رشته‌های گوناگون تأتر می‌کرد دیگر نمی‌توانست بازی‌کند وتبدیل به‌کارگردان می‌شد چرا که هنرپیشگی فعالیتی منفرد ومحدود است درحالیکه هنر تأتر دامنه‌ای‌گسترده ووسیع دارد .

تماشاگر : ازاین دوست هنرپیشه‌ام شنیدم‌که اگر چراغهای جلوی صحنه را بردارند دیگر نمی‌توان حالات گوناگون صورت هنرپیشه‌ها را دید .

کارگردان : اگر این حرف ازدهان هنری آروینگ یا النورادیویس درآمده بود معنی داشت . صورت معمولی هنرپیشه‌ها یا بی‌نهایت حالت دارد یا اصلاً ندارد . دراین صورت حذف چراغهای جلوی صحنه موهبتی‌ست واصلاً چه بهترکه تأترکاملاً تاریك باشد . دربارهٔ چراغهای جلوی صحنه وچگونگی پیدایی آنها آقای لودویك سلر درکتابی به نام «دکور ، لباس وصحنه‌بندی درقرن هجدهم» اظهار عقیده می‌کندکه طریق معمولی روشن‌کردن صحنه با آویختن چلچراغهای بزرگ بالای سر تماشاگران و هنرپیشه‌ها بوده است وسپس می‌گویدکه تأترهای ساده وکوچك ، چون قادر به داشتن چلچراغ‌های بزرگ نبودند ، دور تا دور صحنه را شمع می‌چیدند واصل پیدایی چراغهای دورصحنه ازهمین جاست . من فکر می‌کنم این عقیده صحت داشته باشد چون عقل ومنطق نمی‌توانسته مبتکر چنین اشتباه هنری باشد . درحالی‌که عاملی چون فروش گیشه به‌آسانی قادر بوده چنین موردی را پیش آورد . ضمناً به خاطر داشته باشیدکه ارزش هنری‌که‌گیشه تعیین می‌کند تاچه حد پست وحقیر است . اگر وقت داشتیم برایتان ازاین غاصب نیرومند تاج تأتر ، یعنی‌گیشه ، چیزها می‌گفتم ولی بگذارید ازموضوعی‌که جالب‌تروجدی‌تر ازمسألهٔ چراغهای جلوی صحنه است‌گفتگو کنیم . تا به اینجا وظایف‌گوناگون‌کارگردان را ازقبیل تهیهٔ دکور ، لباس و روش نورپردازی بررسی‌کردیم . اکنون به‌جالب‌ترین قسمت رسیده‌ایم وآن مراقبت وهدایت حرکات ونحوهٔ سخن‌گویی هنرپیشه‌هاست . لابد تعجب می‌کنید ازاین که طرز بازی وحرف‌زدن هنرپیشه‌ها به‌خودشان واگذار نمی‌شود ولی بهتراست به نفس این‌کار توجه‌کنید . آیا می‌توانید قبول‌کنید چیزی‌که به صورت طرحی متحد ویك پارچه درآمده اکنون به خاطر وصله‌ای اضافی واتفاقی ازهم پاشیده شود ؟

تماشاگر : منظورتان چیست ؟ ممکن‌است دقیق‌ترتوضیح دهیدکه چطور هنرپیشه‌یی قادراست چنین طرحی را به هم بریزد ؟

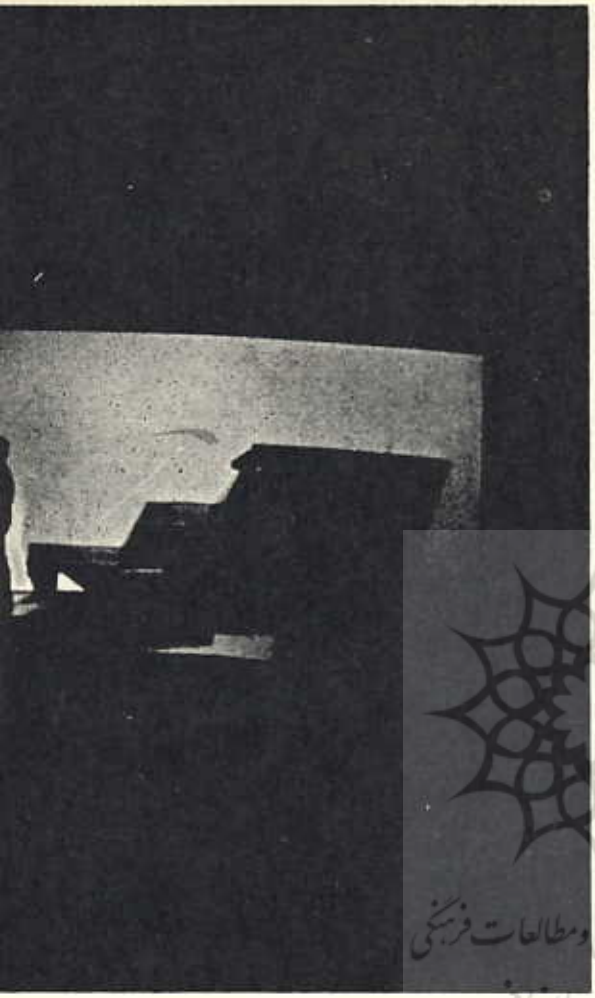
کارگردان : لطمه‌یی‌که او خواهد زد ناآگاه است . مطمئن هستم‌که به هیچ روی نمی‌خواهد ناهماهنگ با محیط اطرافش باشد ولی با بی‌گناهی مرتکب این عمل می‌شود . بعضی هنرپیشه‌ها ازحس غریزی صحیحی برخوردارند وبعضی برعکس به‌کلی فاقد این حس هستند ولی حتی آنهایی هم‌که حس غریزی دقیقی دارند باز نمی‌توانند بدون پیروی از دستورات کارگردان با تمامی جنبه‌های دیگر هماهنگ شوند ودراین طرح کلی باقی بمانند .

تماشاگر : پس شما حتی به هنرپیشهٔ اول هم اجازه نمی‌دهید به پیروی ازغریزه ومنطق شخصی‌اش بازی‌کند ؟

کارگردان : به هیچ وجه . آنها بیش ازسایر هنرپیشه‌ها باید ازدستورهای‌کارگردان تبعیت‌کنند چراکه مرکز طرح هستند . آنها ، قلب ساختمان عاطفی نمایشنامه‌اند .

تماشاگر : آیا خود آنها براین نکته واقفند ؟ وبرآن ارزش می‌نهند ؟

کارگردان : وقتی اجرای صحیح ودقیق نمایشنامه



صحنه‌ای ازنمایش رمئووژولیت

مهم‌ترین امر درتأثر باشد آنها هم این موضوع را درك می‌کنند. بگذارید بـا مثالی این موضوع را روشن‌کنم. نمایشنامهٔ موردنظر ما «رومئو و ژولیت» است. دکور، لباس‌ها، نورپردازی همگی مطالعه شده واکنون تمرین هنرپیشه‌ها آغاز می‌شود. ساکنـان سرکش و رونا باهم می‌جنگند، به هم ناسزا می‌گویند ویکدیگر را می‌کشند. وجود این همه زشتی ونفرت درشهر سفید وکوچك گل‌ها وعشق وآواز دل را می‌لرزاند. نفرتی‌که هرآن ممکن است درمقابل درهای کلیسا، دروسط فستیوال ماه مه ویا درزیر پنجرهٔ اتاق دختری نوزاد منفجر بشود. بلافاصله به دنبال این تصویر ودرآن حال‌که نفرت وزشتی چهره‌های کاپولت ومونتاگ را عبوس‌کرده، رومئوی ما، پسر مونتاگ، که به زودی عاشق ومعشوق ژولیت خواهد شد، پای به میان صحنه می‌گذارد. بنابراین، هرکس‌که برگزیده شده تا نقش اورا ایفا کند، باید جزئی جدانشدنی ازاین طرح کلی‌که شکلی دقیق‌وخاص دارد، باشد. او باید به شکلی‌خاص حرکت کند، به نقطه‌یی خاص‌برود، درزیرنوری‌خاص قراربگیرد. حرکت سرش، چشمانش، پاهایش، تمام بدنش باید هماهنگ با نمایشنامه باشد نه با افکار خصوصی خودش‌که اغلب مغایر با وحدت نمایشنامه است. چون امکان دارد آنچه‌که درسر او می‌گذرد (حتی اگر افکار زیبایی باشد) با طرحی‌که این چنین با دقت توسط‌کارگردان تهیه شده یکی نباشد.

تماشاگر: اگر ایفاکنندهٔ نقش رومئو هنـرپیشه‌یی فوق‌العاده زبردست باشد چطور؟ آیا بازهم باید اورا پائید؟

کارگردان: بله، البته. هرقدر هنرپیشه بهتر باشد مراقبتش آسان‌تر است. البته من ازتأتری حرف می‌زنم‌که هنرپیشه‌هایش همه مردمانـی حساس وظریف طبع‌اند و کارگردانش هنرمند وصاحب فضیلت است.

تماشاگر: ولی آیـا، دراین صورت، شما از این هنرپیشه‌های با هوش نمی‌خواهیدکه تبدیل به‌عروسك‌های خیمه شب بازی شوند؟

کارگردان: سئوال معنی‌داری‌ست! ضمناً این سئوال را غالباً هنرپیشه‌ای عنوان می‌کندکه نسبت به قابلیت خود مشکوك است. عروسك خیمه شب بازی چیزی بیش از یك عروسك زیبا که فقط به درد نمایش می‌خورد نیست ولی درتأتر، ما احتیاج به چیزی بیش ازیك عروسك داریم. بعضی ازهنرپیشه‌ها درارتباط با کارگردان چنین احساسی دارند. آنها می‌پندارندکه به سرنخی بسته شده‌اند ودرنتیجه ازآن بیزارند واحساس توهین ویا رنجش می‌کنند.

صحنه نمایشنامه Measure for Measure اثر شکسپیر

تماشاگر : می‌توانم درکشان کنم .

کارگردان : آیا این را نمی‌توانید درك کنید که آنها باید راضی به این مراقبت باشند ؟ رابطهٔ افرادی راکه دریك کشتی کار می‌کنند درنظر بگیرید وآنگاه خواهید دید رابطهٔ کسانی‌که درتأثر باهم کار می‌کنند چگونه است . کارکنان یك کشتی چه‌کسانی هستند ؟

تماشاگر : کاپیتان ، فرمانده ، گروهبان اول و دوم وسوم ، افسران دریایی وملوانان .

کارگردان : چه‌کسی کشتی را هدایت می‌کند ؟

تماشاگر : کسی که سکان کشتی را به دست می‌گیرد .

کارگردان : دیگر کی ؟

تماشاگر : کسی‌که سکان‌دارکشتی را زیرنظر دارد .

کارگردان : و او کیست ؟

تماشاگر : افسر دریایی .

کارگردان : چه‌کسی به افسر دریایی دستور می‌دهد ؟

تماشاگر : کاپیتان .

کارگردان : آیا می‌توان جزکاپیتان ، ازشخص دیگری دستور گرفت ؟

تماشاگر : فکر نمی‌کنم .

کارگردان : آیاکشتی بدون‌کاپیتان ، سالم و امن ، به مقصد خواهد رسید ؟

تماشاگر : قاعدتاً نه .

کارگردان : آیا ملوانان ازکاپیتان وافسران او اطاعت می‌کنند ؟

تماشاگر : قانوناً بله .

کارگردان : ازروی میل واختیار ؟

تماشاگر : بله .

کارگردان : آیا اسم این‌کار انضباط نیست ؟

تماشاگر : چرا .

کارگردان : انضباط چیست ؟

تماشاگر : پیروی ازقوانین ومقررات .

کارگردان : وآیا اولین قانون ، اطاعت نیست ؟

تماشاگر : بله ، همین‌طور است .

کارگردان : پس به‌آسانی می‌توان تأثر راکه درآن صدها آدم‌گوناگون مشغول به‌کارند ، با یك‌کشتی مقایسه کرد وفهمیدکه تأثر همانندکشتی احتیاج به نظامی یکسان دارد . حالا می‌بینیدکه چطورکوچکترین نافرمانی می‌تواند منجر به حادثه‌یی اسفناك شود . درکشتی برای جلوگیری ازاغتشاش پیش‌بینی‌های لازم شده است . درمقررات دریایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آشکارا بیان شده که کاپیتان کشتی حاکم مستبد ومطلق است. شورش در کشتی، محاکمه را به دنبال دارد. محکومیت یك ملوان یاغی، بسیار شدید است. یا اورا زندانی می‌کنند یا به‌کلی ازنیروی دریایی اخراج می‌کنند.

تماشاگر: شماکه خیال ندارید برای تأتر، چنین امکاناتی فراهم آورید؟

کارگردان: تأتر، برخلاف یك کشتی جنگی، برای مقاصد جنگی، کار نمی‌کند. به همین دلیل هم انضباط درآن مثل انضباط درارتش امری حیاتی به شمار نمی‌رود. آنچه که می‌خواستم نشان دهم این بودکه انضباط درتأتر یعنی داشتن اعتماد به‌کارگردان واطاعت از او. وتا این نباشد هیچ توفیق چشم‌گیری نصیب تأتر نخواهد شد.

تماشاگر: ولی آیا هنرپیشه‌ها یا سایرکارکنان تأتر آدمهای با حسن‌نیتی نیستند؟

کارگردان: چرا، دوست عزیزم. آدمهای تأتر همگی صاحب طبیعتی عالی و والا هستند. بسیار هم حسن‌نیت‌دارند؛ ولی گاهی اوقات، قضاوتشان نادرست است. همانقدرکه میل به اطاعت دارند مایل به سرپیچی هستند وهمانقدرکه تمایل به بالابردن سطح هنر تأتر دارند، شیفتهٔ حقیرکردن آن نیز هستند. درتأتر دیگرکسی حتی خواب‌کوبیدن پرچم فتح را بربالای دکل نمی‌بیند؛ چراکه افسران کشتی تأتر سازش با دشمن را تبلیغ می‌کنند ودشمنان ما عبارتند ازبی‌شعوری، سلیقهٔ پایین همگانی‌ونمایش‌های‌مبتذل. افسران‌ما می‌خواهند که ما به این‌ها تن دردهیم. آنچه‌که آدم‌های تأتر نمی‌فهمند، داشتن معیارهای والاست وداشتن کارگردانی‌است‌که می‌کوشد نسبت به این معیارها وفادار بماند.

تماشاگر: واین‌کارگردان چرا نمی‌تواند هنرپیشه یا طراح صحنه باشد؟

کارگردان: آیا شما رهبر خودرا ازمیان افسران عالی‌مقام انتخاب می‌کنید وبه مقام فرماندهی‌ترفیعش‌می‌دهید تا با توپ وطناب سروکار داشته باشد؟ نه. کارگردان تأتر را باید ازانجام امور فنی تأتر برکنار داشت. او مردی‌ست که می‌داند با طناب چگونه‌کار می‌کنند؛ اما خودش سرطناب را به دست نمی‌گیرد.

تماشاگر: ولی من می‌دانم‌که بسیاری ازبزرگان تأتر، هنرپیشه ودرعین حال‌کارگردان بوده‌اند.

کارگردان: بله، همین‌طور است، ونمی‌توانید مرا مطمئن سازیدکه درزیر سلطهٔ حکومت آنها هرگز اغتشاشی درتأتر روی نداده است. جدا ازهمهٔ این سئوال‌ها دربارهٔ مقام کارگردان، مسألهٔ هنر وخود کار مطرح است. اگر هنرپیشه مسئولیت‌کارگردانی را هم به‌عهده بگیرد واگر ازسایر هنرپیشه‌ها بهتر باشد، غریزه‌یی طبیعی اورا وادار خواهدکرد تا خودرا درمرکز همه چیز قرار دهد. چون می‌پنداردکه درغیراین‌صورت، به‌کار لطمه خواهد خورد. توجه او به خودش بیش ازتوجهش به نمایشنامه خواهد بود وبه تدریج فراموش خواهدکردکه به‌کار، به صورت یك تمامیت وکل واحد، نگاه‌کند واین به ضررکار است. ازاین راه اثری هنری درتأتر به وجود نمی‌آید.

تماشاگر: آیا نمی‌توان هنرپیشه‌یی آنچنان هنرمند یافت‌که درمقام یك‌کارگردان این‌گونه رفتارنکند وبه خودش درست مانند سایر اجزاء تأتر نگاه‌کند؟

کارگردان: همه چیز ممکن است؛ ولی این حرف شما برخلاف طبیعت یك هنرپیشه است. برخلاف طبیعت یك کارگردان است واصولاً بودن دردومکان – درزمان واحد – برخلاف طبیعت همه است. جای هنرپیشه روی صحنه، در وضعیتی خاص ودرمیان اشخاص ویا اشیاء به خصوصی‌است ودراین شکل او باید به یاری هوش واستعدادش عواطفی چند را به ما القاء کند. جای‌کارگردان رودرروی همهٔ اینهاست. ازاین مکان است‌که او می‌تواند به همهٔ اینها به صورت یك‌کل نگاه‌کند. پس می‌بینیدکه اگر هنرپیشه‌یی درعین حال‌کارگردانی عالی هم باشد باز نمی‌تواند درآن واحد دردومکان قرار بگیرد. البته‌گاهی دیده شده‌که رهبر ارکستری‌کوچك درهمان ارکستر ویلون هم می‌نوازد؛ اما نتیجهٔ این‌کار اغلب نامطلوب است وتازه این اتفاق هرگز درارکسترهای بزرگ نمی‌افتد.

تماشاگر: پس شما جز به‌کارگردان به هیچ‌کس دیگر اجازه حکومت برصحنه را نمی‌دهید؟

کارگردان: طبیعت‌کار تأتر چنین اقتضا می‌کند.

تماشاگر: ونه حتی به نویسندهٔ نمایشنامه؟

کارگردان: اگر نویسنده‌یی رشته‌های هنرپیشگی، کارگردانی، نورپردازی، دکورسازی، تهیهٔ لباس ورقص را مطالعه‌کرده باشد، اشکالی ندارد. اما نویسنده‌ها دردنیای تأتر بزرگ نشده‌اند وبه طورکلی ازامور فنی آن اطلاعی ندارند. گوته‌کسی بودکه همیشه به تأتر عشق می‌ورزید. وخودش ازبسیاری جهات یکی ازبزرگترین‌کارگردان‌های تأتر بود؛ ولی وقتی با تأتر وایمار (Weimar) مربوط شد اصلی اساسی را ازخاطر برد، اصلی‌که واگنر پس از او همیشه به خاطر داشت. گوته وجود مقامی بالاتر ازخود را

درتأتر قبول کرده بود واجازه داده بودکه صاحب تأتر حاکم صحنه باشد ؛ ولی واگنر کوشید تا جز خودش کس دیگری برصحنه حکومت نکند وهمچون بارونی فئودال درقلعهٔ خود بماند .

تماشاگر : آیا شکست گوته به عنوان یك کارگردان ناشی ازاین امر بود ؟

کارگردان : بدون شبهه . اگر گوته کلید درها را خود به دست داشت ونمی گذاشت در تأترا به روی هر کسی بگشایند آن سگ کوچك کله پوك (هنرپیشه‌ی زن اول) جرأت نمی کرد ازاتاق آرایش خود پافراتر نهد ودیگر خودش وتأتر را مضحکه‌یی ابدی نمی کرد واین اشتباه سنتی درتأتر وایمار رخ نمی‌داد .

تماشاگر : سنت اکثر تأترها براین است که به هنرمند روی صحنه چندان ارج نمی‌نهند .

کارگردان : بدگویی ازتأتر ومتهم کردنش به این که ازاین هنر واقعی تأتر بی‌بهره مانده است کار آسانی است ؛ ولی انسان لگد به چیزی که ازپای درآمده نمی‌زند مگر به این امیدکه دوباره برانگیزدش . تأتر غرب به زانو درآمده . شرق هنوز می‌تواند به تأتر خود ببالد . تأتر ما درغرب دارد آخرین قدم‌ها را برمی‌دارد ؛ ولی من درانتظار تولد دوبارهٔ آن هستم .

تماشاگر : واین تولد چگونه تحقق می‌یابد ؟

کارگردان : با ظهور آدمی که تمام کیفیات یك هنرمند واستاد تأتر را دربرداشته باشد ، وهمچنین با اصلاح مجدد تأتر به عنوان یك ابزار هنری . وقتی این دواتفاق صورت گرفت ، وقتی تأتر تبدیل به یك مکانیزم بی‌نظیر شد ، وقتی صاحب تکنیك شد ، آنوقت هنر خلاقه‌اش که در ذات آن است خود به خود نمایان خواهد شد ؛ ولی پرسش دربارهٔ چگونگی این تحول بحثی‌طولانی‌ست ونمی‌توان دراینجا به‌آن پرداخت. درحال حاضر خیلی‌ها درتلاش نوسازی تأترند . یعنی ازآنها می‌خواهند نحوهٔ بازی‌ها وآکسیون را عوض کنند . بعضی دیگر می کوشند تا نوع صحنه ودکور را تغییر دهند . همهٔ این کوشش‌ها عبث است . اولین قدم مثبت ، درك این است که اصلاح یك جنبهٔ تأتر بدون اصلاح جنبه‌های دیگر بی‌فایده خواهد بود . تجدید حیات هنر تأتر بستگی به درك این موضوع دارد . هنر تأتر شامل رشته‌ها وجنبه‌های مختلف آکسیون ، صحنه ، دکور ، لباس ، نورپردازی ، نجاری ، رقص ، آواز ومانند اینهاست .

باید فهمیدکه اصلاح تأتر باید شامل همهٔ جنبه‌های آن شود . آنچه‌که به‌آن احتیاج داریم تجدیدنظر کلی است نه جزئی . باید دانست‌که اصلاح یك قسمت تأتر تأثیر مستقیم برقسمتهای دیگرمی گذارد . وازتجدیدنظرهای ناقص‌نتیجه‌یی مفید حاصل نمی‌شود مگر این‌که این تحول به صورت کامل وسیستماتیك پیشروی کند . بنابراین تنها آنهایی قادرند وضع تأتررا عوض کنندکه همهٔ رشته‌های گوناگون آن را مطالعه‌کرده باشند .

تماشاگر : وموجودی‌که بتواند این‌کار را بکند همان کارگردان ایده‌آل شماست .

کارگردان : اگر به یاد داشته باشید درابتدای بحث گفتم‌که تجدید حیات تأتربستگی به تجدید حیات کارگردان دارد . وقتی او طرز صحیح استفاده ازهنرپیشه‌ها ، دکور ، لباس ، نور ورقص را دانست وتوانست ازطریق این‌ها درفن کارگردانی‌استاد شود ، آنگاه به‌تدریج‌تسلط‌کامل‌برآکسیون، خط ، رنگ ، وزن وکلام به دست خواهد آورد . درمورد این آخری قدرت او ناشی ازتسلطش بررشته‌های دیگرخواهد بود . واین را هم‌گفتم‌که درچنین وضعی هنر تأتر حقوق ازدست رفتهٔ خودرا باز خواهد یافت وازآن پس به عنوان هنری خلاقه نه هنری تعبیری به خود متکی خواهد بود .

تماشاگر : درآن موقع متوجه منظورتان نشده بودم . حالا می‌فهمم و با این حال هنوز نمی‌توانم صحنه را بدون شاعر آن درذهن خود مجسم کنم .

کارگردان : چطور ؟ آیا فکر می کنید اگر شاعربرای تأتر ننویسد ، ما چیزی ازدست داده‌ایم ؟

تماشاگر : بله . نمایشنامه را ازدست داده‌ایم .

کارگردان : مطمئن هستید ؟

تماشاگر : وقتی شاعر یا نویسنده نداشتیم نمایشنامه‌یی هم درکار نخواهد بود .

کارگردان : بله . آن نوع نمایشنامه‌یی که شما تصورش را درذهن دارید وجود نخواهد داشت .

تماشاگر : شما باید چیزی را به تماشاگران عرضه‌کنید. آیا نباید آن را قبلاً دراختیار داشته باشید ؟

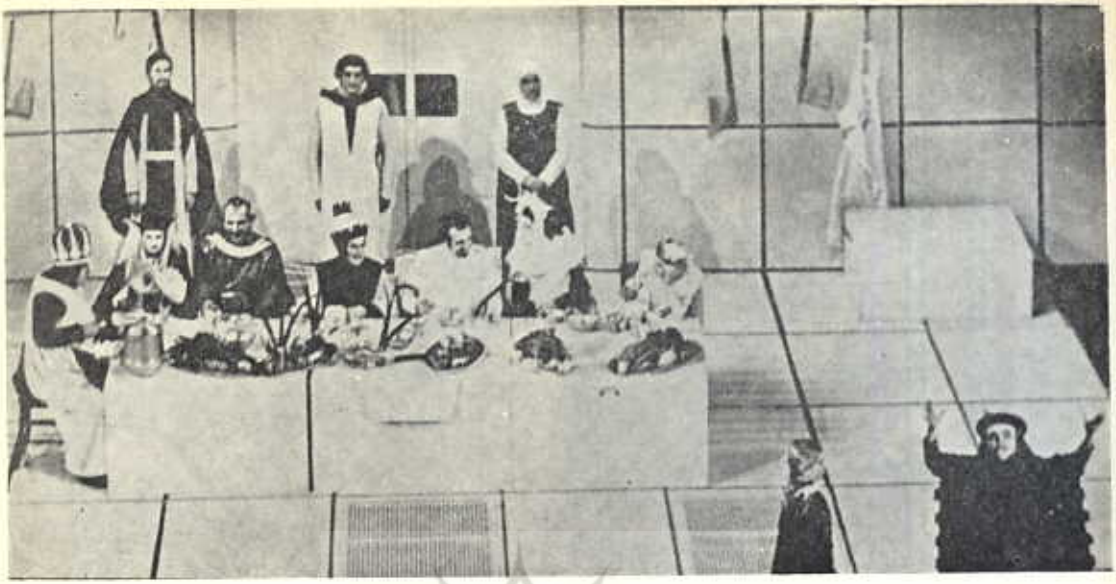
کارگردان : البته ؛ اما شما بی‌چون وچرا پذیرفته‌اید که آن چیز باید حتماً به صورت کلام باشد .

تماشاگر : اگر کلام نباشد چه چیز می‌تواند باشد ؟

کارگردان : آیا یك فکر (ایده) خودش چیزی نیست؟

تماشاگر : چرا ، ولی فاقد شکل است .

کارگردان : آیا یك هنرمند نمی‌تواند به این فکر هرشکلی که لازم بود بدهد ؟



صحنه‌ای از نمایشنامه «شهریارجان» اثر شکسپیر

تماشاگر : چرا .

کارگردان : وآیا اگر هنرمند ازموادی دیگر غیراز کلمات استفاده کرد گناهی نابخشودنی مرتکب شده است ؟

تماشاگر : نه .

کارگردان : پس ما این حق را داریم که برای شکل‌دادن به یك «فکر» ازهرچه که خواستیم استفاده کنیم ؟

تماشاگر : بله .

کارگردان : خیلی خوب . پس به آنچه که می‌خواهم بگویم خوب گوش بدهید . بعد به خانه برگردید ودرباره آن فکر کنید . ازآنجاکه قبلاً به پرسش‌هایم جواب مثبت داده بودید برایتان شرح می‌دهم که هنرمند تأتر فردا برای به وجود آوردن شاهکارش ازچه چیزهایی استفاده می‌کند ، ازحرکت – صحنه – صدا .

وقتی می‌گویم حرکت (Action) ،مقصودم حرکات بدنی ورقص است – شعر ونثر حرکت .

وقتی می‌گویم صحنه (Scene) ، مقصودم تمام آن چیزهایی‌ست که دربرابر چشم ظاهر می‌شود یعنی : نور ، لباس ، دکور .

وقتی می‌گویم صدا (Voice) ، مقصودم آواز است ، کلامی است که آن را می‌سرایند نه این‌که از رو می‌خوانند چون این‌دو کاملاً متفاوتند .

ترجمهٔ گلی ترقی