گوردن کریگ (۱۹۶۶-۱۸۷۲) فرزند اِلن تری ستارهٔ بزرگ تئاتر انگلیس بود. کارش را با طراحی صحنه برای شرکت تئاتر سلطنتی لندن آغاز کرد، و پس از آن برای شرکت‌های تئاتری دیگر در انگلستان و سراسر اروپا طراحی کرد.

کریگ را شاید بتوان نخستین نظریه‌پرداز تئاتر نوین خواند، که کارگردان را به‌عنوان عنصری وحدت‌بخش در صدر فعالیت‌های تئاتری نشاند؛ تئاتر را هنری مستقل، حتی مستقل از متن خواند؛ و دربارهٔ نور و رنگ و صدا و کلیهٔ ابزارهای صحنه نظر داد. او واقع‌گرایی را نمی‌پسندید و بر آن بود که تئاتر باید به ریشه‌های باستانی خود بازگردد. نظریاتش را در طرح‌هایی که برای صحنه داد پیاده کرد و در هرکشوری که کارکرد جنجال برانگیخت. کریگ از نظر تهیه‌کنندگان محافظه‌کار، هم‌چون اِبسن در زمان خودش، «جانوری خطرناک» شناخته می‌شد.

نظریات کریگ تا پیش از جنگ جهانی اول طرفداران زیادی به‌دست نیاورد، زیرا هدف‌هایی را طرح می‌کرد که اصحاب تئاتر قادر به تأمین آن نبودند. اما همین نظریات موجب شدند که تئاتر سدهٔ بیستم دربارهٔ طبیعت تئاتر تجدیدنظر کند.

م. آ

هنرِ تئاتر

گفتگو با گوردن کریگ

ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور

اکنون دمی از تئاتر به‌مثابهٔ هنر سخن می‌گوییم. بگویید آیا می‌دانید «هنر تئاتر» در چیست؟

تئاتردوست: به‌نظر من هنر تئاتر در بازیگری است.

کارگردان: آیا پاره‌ای از یک چیز می‌تواند معادل همهٔ آن باشد؟

تئاتردوست: مسلماً نمی‌تواند. آیا منظورتان این است که هنر تئاتر در نمایشنامه است؟

کارگردان: نمایشنامه اثری ادبی است. چگونه ممکن است هنری ضمناً هنر دیگری هم باشد؟

تئاتردوست: اگر هنر تئاتر نه در بازیگری باشد و نه در نمایشنامه، بنابراین باید در صحنه‌پردازی و حرکات موزون باشد؛ و من می‌دانم که شما چنین نظری ندارید.

کارگردان: نه؛ هنر تئاتر نه در بازیگری و نمایشنامه، و نه در صحنه‌پردازی و حرکات موزون است، بلکه از همهٔ آن‌ها تشکیل شده است: بازی یا حرکت، که روح حاکم بر بازیگری است؛ کلام، که اندام نمایشنامه است؛ خط و رنگ، که قلب صحنه است؛ و ضرب‌آهنگ (ریتم)، که جوهر حرکات موزون است.

تئاتردوست: بازی، کلام، خط، رنگ و ضرب‌آهنگ! و کدامیک از این‌ها برای «هنر تئاتر» اهمیت بیش‌تری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دارد؟

کارگردان: هیچ‌یک مهم‌تر از دیگری نیست، چنان که برای نقاش هیچ رنگی مهم‌تر از رنگ‌های دیگر نیست؛ یا برای موسیقی‌دان نُت‌ها همگی دارای اهمیتی یکسان‌اند. از یک نظر، شاید، بازی از عناصر دیگر باارزش‌تر باشد. بازی همان نقشی را در تئاتر دارد که طراحی در نقاشی، و ملودی در موسیقی. هنر تئاتر از دلِ بازی ـ حرکت زاده می‌شود.

تئاتردوست: به من چنین تفهیم شده بود که «هنر تئاتر» زادهٔ گفتار است و این که پدر تئاتر شاعر دراماتیک است.

کارگردان: این یک عقیدهٔ عام است، اما بیایید کمی مسئله را بررسی کنیم. تخیّل شاعر صدای کلمات را می‌یابد، آن‌ها را به زیبایی برمی‌گزیند، و سپس این کلمات را برای ما می‌خواند، و تمام. این اشعار یا کلام به گوش‌های ما خوانده می‌شوند و از این طریق به تخیّل ما می‌رسند. در این‌جا مهم نیست که شاعر بر این خواندن حرکتی می‌افزاید یا نه، چه بسا اگر چنین کند کلامش را هم ضایع کرده باشد.

تئاتردوست: بله، این نکته برایم روشن است. کاملاً می‌فهمم که افزودن حرکات و ژست (اطوار) به یک شعر غنایی می‌تواند به نتیجه‌ای ناهم‌آهنگ برسد. اما آیا این حکم در مورد شعر دراماتیک هم جاری است؟

کارگردان: بدون‌شک. اشارهٔ من اساساً به شعر دراماتیک است، نه درام. این‌دو با هم یکی نیستند. شعر دراماتیک برای روخوانی است، اما درام برای خواندن نوشته نشده، بلکه برای دیده‌شدن بر صحنه ساخته شده است. پس حرکت عنصر ضروری یک درام است، در حالی که برای شعر دراماتیک حرکت بی‌معناست. حرکات ارتباطی به شعر ندارند. شما همان‌طور که نباید ذهن خود را با اختلاط شعر دراماتیک و درام مغشوش کنید، ضمناً نباید شاعر و درام‌نویس را با هم اشتباه کنید. شاعر برای شنونده، یا برای روخوانی می‌نویسد، و درام‌نویس برای تماشاگر تئاتر. آیا می‌دانید پدر درام‌نویسی کیست؟

تئاتردوست: نه، نمی‌دانم. گمان می‌کنم شاعر دراماتیک باشد.

کارگردان: اشتباه می‌کنید. پدر درام‌نویسی حرکات موزون است. اکنون بگویید درام‌نویس با چه مصالحی نخستین نمایش خود را نوشت؟

تئاتردوست: به گمان من او هم کلمات را هم‌چون یک شاعر به‌کار گرفت.

کارگردان: باز هم اشتباه می‌کنید. این تصور همهٔ کسانی است که طبیعت هنر دراماتیک را نیاموخته‌اند. مصالح نخستین درام‌نویس حرکت، کلام، خط، رنگ و ضرب‌آهنگ بود. او اثر خود را با استفادهٔ ماهرانه از این پنج عنصر به گوش و چشم ما رساند.

تئاتردوست: آیا میان نخستین درام‌نویسان و درام‌نویسانِ مدرن تفاوتی هست؟

کارگردان: نخستین درام‌نویسان خود کودکان تئاتر بودند. اما درام‌نویسان مدرن چنین نیستند. آنچه نخستین درام‌نویس فهمید، هنوز درام‌نویسان مدرن درنیافته‌اند. او می‌دانست هنگامی که در مقابل تماشاگران ظاهر می‌شود آن‌ها بیش‌تر مشتاق‌اند ببینند چه خواهد کرد، نه این که چه خواهد گفت. او می‌دانست که چشم نیرومندتر و چابک‌تر از حواس دیگر ما است، و بدون تردید زیرک‌ترین حسّی است که در اندام انسان وجود دارد. او نخستین چیزی را که مجسّم می‌کرد جفت‌های بی‌شمار چشم بود که مشتاقانه و حریص به او می‌نگرند. حتی زنان و مردانی که بسیار دور از او بودند، چنان که قادر به شنیدن همهٔ حرف‌هایش نمی‌بودند، در نظر او بسیار نزدیک می‌نمودند. او چشم‌های پرسشگر و هوشمند آن‌ها را فراموش نمی‌کرد. چنین هنرمندی برای آن تماشاگران و برای همه، به شعر یا به نثر، سخن می‌گفت، اما همواره همراه با حرکت: حرکتی شاعرانه و موزون، یا حرکتی به

نثر که آن را ژست (اطوار) می‌نامیم.

تئاتردوست: جالب است، ادامه بدهید.

کارگردان: نه ــ بگذارید زمینهٔ صحبت را انتخاب کنیم و آن را بیازماییم. گفتیم که نخستین درام‌نویس فرزند حرکات موزون بود، یعنی کودک تئاتر و نه کودک شعر. و نیز گفتیم که درام‌نویس مدرن فرزند شاعر است، و تنها قادر است خود را به گوش شنونده برساند و نه چیز دیگر. و به‌رغم این واقعیت آیا گمان می‌کنید تماشاگر مدرن نیز هم‌چون تماشاگر کهن هنوز به تئاتر می‌رود تا چیزی را ببیند، تا این که بشنود؟ مسلماً تماشاگر مدرن هم برای دیدن و ارضای چشم‌ها می‌رود، هرچند شاعر امروز تنها گوش‌های او را به‌کار می‌گیرد. منظور من این نیست که یک شاعر فرد مناسبی برای نوشتن نمایشنامه نیست، یا این‌که تأثیر او بر تئاتر مضرّ بوده است. می‌خواهم بگویم شاعری که از تئاتر نیامده به تئاتر تعلق ندارد، و در میان نویسندگان تنها کسانی به تئاتر تعلق دارند ــ هرچند تعدادشان اندک است ــ که زادهٔ تئاتر باشند. غرض آن است که بدانیم مردم برای دیدن نمایش به تئاتر می‌آیند و نه برای شنیدن. تماشاگر امروز هم هنوز، بدون تغییر، با هزاران جفت چشم مشتاق، درست هم‌چون تماشاگران کهن، می‌نشینند تا ببینند. برای من شگفت‌آور است وقتی می‌بینم نمایشنامه‌نویسان و نمایشنامه‌های امروز تغییر کرده‌اند. نمایشنامه‌های امروز دیگر در بند ایجاد تعادلی میان حرکت، کلام و صحنه نیستند، بلکه یا فقط به دنبال کلام‌اند و یا فقط صحنه. مثلاً نمایشنامه‌های شکسپیر در مقابل نمایشنامه‌های کم‌تر مدرن، مثل نمایش‌های مذهبی، که صرفاً برای تئاتر نوشته شده‌اند آثاری کاملاً متفاوت‌اند. آثار شکسپیر ذاتاً برای ارایهٔ صحنه‌ای نوشته نشده‌اند. هملت و آثار دیگر شکسپیر هنگام خوانده‌شدن چندان وسیع و کامل می‌نمایند که صحنه و تمهیدات نمایشی نه‌تنها چیزی بر آن‌ها نمی‌افزاید که از آن می‌کاهد. این که در دوران شکسپیر این آثار نمایش داده می‌شدند چیزی را ثابت نمی‌کند. از طرف دیگر باید بگویم آنچه در دوران شکسپیر برای تئاتر ساخته می‌شد ــ بالماسکه‌ها و مراسم تشریفاتی ــ چیزهایی سبک و مثال‌هایی زیبا از «هنر تئاتر» بودند. اگر نمایشنامه‌ای برای دیدن نوشته شود باید هنگام خواندن ناکامل به‌نظر برسد. کسی با خواندن هملت آن را ناکامل و مبهم نخواهد یافت. با این‌حال هستند کسانی که با دیدن اجرایی از شکسپیر بگویند «نه، این هملت شکسپیر نبود.» اگر نتوان به یک اثر هنری چیزی افزود تا آن را بهتر و کامل‌تر کند، باید آن اثر را «تمام» و کامل تلقی کرد. هملت پس از آن که شکسپیر آخرین جملهٔ نمایشنامه‌اش را نوشت کامل شد، و ما با افزودن حرکت، صحنه‌پردازی و لباس مثل این است که گفته باشیم نمایشنامه کامل نبود و نیاز به افزوده‌های ما داشت تا کامل شود.

تئاتردوست: آیا حرف شما بدان‌معنی نخواهد بود که هملت را هرگز نباید اجرا کرد؟

کارگردان: بی‌فایده خواهد بود اگر بگویم آری، چرا که هملت هم‌چنان اجرا خواهد شد، و وظیفهٔ مفسران یا مجریان نمایشنامه همواره محدود به این خواهد شد که بهترین استعدادهای خود را در خدمت آن بگیرند. اما چنان‌که پیش از این نیز اشاره کردم تئاتر نباید همواره متکی به نمایشنامه‌هایی اجرایی بماند، بلکه لازم است گهگاه از هنر خود نیز بهره بگیرد.

تئاتردوست: یا منظور آن است که یک اثر تئاتری هنگامی که به‌صورت کتابی چاپ و یا خوانده می‌شود ناکامل است؟

کارگردان: همین‌طور است ــ همیشه ناکامل، مگر هنگامی که بر صحنهٔ نمایش می‌آید. چنین اثری که صرفاً خواندنی و شنیدنی باشد احتمالاً ارضاکننده و هنری نخواهد بود، زیرا بدون حرکت، رنگ، خط و ضرب‌آهنگ به‌عنوان نمایشنامه ناکامل خواهد ماند.

تئاتردوست: نظر شما برای من هم جالب است و

هم شگفت‌انگیز.

کارگردان: آیا علتش آن نیست که کمی تازه می‌نماید؟ بگویید کدام جنبهٔ آن شگفت‌انگیز است؟

تئاتردوست: قبل از پاسخ به این سؤال بگویم که همیشه از خود پرسیده‌ام هنر در کجای تئاتر قرار گرفته ــ برای بسیاری از ما تئاتر نوعی سرگرمی است.

کارگردان: برای شما چطور؟

تئاتردوست: برای من همیشه افسون‌آمیز بوده است؛ نیمی تفریح، و نیمی تجربهٔ روشنفکرانه. نمایش همیشه مرا سرگرم کرده است؛ و بازی بازیگران همواره به من چیزی آموخته است..

کارگردان: در حقیقت نوعی رضایت ناتمام. این نتیجهٔ طبیعیِ دیدن و شنیدنِ چیزی ناکامل است.

تئاتردوست: اما من معدودی نمایش دیده‌ام که ظاهراً مرا ارضا کرده‌اند.

کارگردان: اگر شما از چیزی متوسط ارضا شده‌اید، آیا بدان‌معنی نیست که در جستجوی چیزی کم‌تر از متوسط بوده‌اید؟ و آن نمایش‌های به‌قول خودتان خوب چیزهایی فراتر از انتظار شما بوده‌اند؟ این روزها برخی از مردم به تئاتر می‌روند در حالی که انتظار دارند حوصله‌شان سر برود. این طبیعی است، چون عادت کرده‌اند نمایش‌های کسالت‌آور ببینند. از طرفی وقتی می‌گویید از یک تئاتر مدرن رضایت‌خاطر به‌دست آورده‌اید بدین‌معناست که نه‌تنها هنر تئاتر در روزگار ما منحط شده، بلکه سلیقهٔ تماشاگران هم به انحطاط کشیده شده است. از حرف من ناراحت نشوید. من مردی را می‌شناختم که آن‌قدر درگیر مسائل روزمرهٔ زندگی‌اش بود که هرگز فرصت گوش‌کردن به موسیقی، مگر آنچه نوازندگان خیابانی می‌نوازند، را نکرده بود. برای او صرف شنیدن موسیقی یک چیز آرمانی تلقی می‌شد. اما، همان‌طور که می‌دانید، در جهان موسیقی‌های خوبی وجود دارد ــ در حقیقت موسیقی خیابانی موسیقی بدی است؛ اگر شما یک‌بار امکان دیدن «هنر تئاتر» را داشتید دیگر هرگز آنچه امروز به‌عنوان تئاتر به خوردتان می‌دهند تحمل نمی‌کردید. علت این که اثر هنری در صحنه ارایه نمی‌شود این نیست که مردم آن را نمی‌خواهند، و این نیست که دست‌اندرکاران درجه‌اولی وجود ندارند که آن را فراهم کنند، و یا تئاتر ما هنرمند واقعی ندارد ــ توجه کنید که منظورم «هنرمند تئاتر» است نه نقاش، شاعر، و یا موسیقی‌دان. بسیاری از اصحاب تئاتر که در سطوح بالای هنری قرار دارند، و همین افراد موردنظر من‌اند، کم و بیش همگی بر این امر واقفند، اما قادر به تغییر شرایط نیستند. آن‌ها ناچارند چیزی را تهیه کنند که مدیران سالن‌ها می‌طلبند، و این هنرمندان هم با اشتیاق در اختیارشان می‌گذارند. اما ظهور یک هنرمند تئاتر می‌تواند این همه را تغییر دهد. او کسی است که می‌تواند به‌تدریج، و با اعتمادبه‌نفس، این هنرمندان را گرد هم آورد و به کمک آن‌ها به «هنر تئاتر» زندگی نوینی ببخشد.

تئاتردوست: تکلیف دیگران چه خواهد شد؟

کارگردان: دیگران؟ تئاتر مدرن پُر از این دیگران است، این افزارمندان نپالوده و بی‌استعداد. اما دربارهٔ این دیگران نکته‌ای هست که خواهم گفت. به گمان من آن‌ها به توانایی خود واقف نیستند. نادان نیستند، کم‌دانش‌اند. با این‌حال اگر روزی دریابند که در این تئاتر افزارمندی بیش نیستند ــ منظور من نجار صحنه، برق‌کار، کلاه‌گیس‌ساز، خیاط، نقاش و بازیگران صحنه نیست (چرا که به‌ویژه بازیگران در هرحال بهترین افزارمندان تئاتراند) بلکه منظورم کارگردان‌اند ــ آن‌گاه خود را از لحاظ فنی تربیت خواهند کرد، و برای تفسیر نمایشنامهٔ یک درام‌نویس خوب آماده خواهند شد. بدین‌ترتیب، و با رشد تدریجی، جایگاه گمشدهٔ تئاتر را خواهند یافت، و سرانجام هنر تئاتر را با خلاقیت و نبوغ خود در مکان شایسته‌اش خواهند نشاند.

تئاتردوست: به این ترتیب شما کارگردان را قبل از

بازیگر قرار می‌دهید؟

کارگردان: بله. رابطهٔ کارگردان تئاتر با بازیگر دقیقاً همان رابطهٔ رهبر ارکستر با نوازندگان است، یا رابطهٔ ناشر با چاپخانه.

تئاتردوست: و شما برآنید که کارگردان تئاتر یک افزارمند است نه هنرمند.

کارگردان: او کسی است که به کمک بازیگران، نقاشان صحنه، و افزارمندان دیگر نمایشنامهٔ یک درام‌نویس را تفسیر می‌کند، پس خود افزارمند است ــ یا بهتر است بگوییم یک سرافزارمند؛ اما هنگامی که قادر شود حرکت، کلام، خط، رنگ و ریتم را به‌کار گیرد می‌توان او را هنرمند خواند. در این وضعیت تئاتر دیگر لزوماً نیازی به نمایشنامه‌نویس نخواهد داشت ــ چراکه در آن‌صورت هنر ما به خودش متکی خواهد شد.

تئاتردوست: آیا اعتقاد شما بر نوزایی «هنر تئاتر» متکی بر اعتقادی است که به نوزایی کارگردان تئاتر دارید؟

کارگردان: کاملاً همین‌طور است. آیا سخنان من شما را لحظه‌ای به این فکر نینداخت که کارگردانان موجود را دست‌کم می‌گیرم؟ باید بگویم این دست‌کم‌گرفتن به همهٔ کسانی برمی‌گردد که نمی‌توانند وظایف خود را در ازای یکپارچگی کلیهٔ عناصر نمایش به انجام برسانند.

تئاتردوست: این وظایف کدام‌اند؟

کارگردان: همان ابزاری که در دست دارند. کار یک کارگردان در تفسیر یک نمایشنامه چنین است: او نسخه‌ای از متن نمایشنامه را از دست درام‌نویس تحویل می‌گیرد و قول می‌دهد با امانت آن را چنان که در متن آمده تفسیر کند. (به‌خاطر داشتیم که من از بهترین کارگردان سخن می‌گویم) او نمایشنامه را یک‌بار می‌خواند، و در این خواندن همهٔ عناصر از جمله رنگ، حالت، حرکت، و ریتمی که اثر پیشنهاد می‌کند برایش روشن می‌شود. معمولاً نویسندگان نمایشنامه در متن خود توضیحات و راهنمایی‌هایی را می‌گنجانند، اما این توضیحات برای کارگردانی که کارش را می‌داند هیچ فایده‌ای ندارد.

تئاتردوست: من کاملاً متوجه نشدم. آیا منظورتان این است که وقتی نمایشنامه‌نویسی به خود زحمت می‌دهد تا صحنه‌هایی را توضیح دهد، که شخصیت‌هایش چگونه حرف بزنند و یا چگونه حرکت بکنند برای کارگردان ارزشی ندارد، و او حق دارد همه را نادیده بگیرد؟

کارگردان: فرقی نمی‌کند که او نادیده بگیرد یا نگیرد. آنچه برای او مهم است انطباق حرکت و صحنه، با شعر یا نثر موجود در نمایشنامه، و زیبایی و مفهوم این انطباق است. تصاویری که درام‌نویس انتظار دارد از صحنه‌هایش حاصل شود باید در بطن مکالمات میان شخصیت‌هایش بگنجاند. برای شما مثالی از نمایشنامهٔ هملت می‌زنم. این نمایشنامه چنین آغاز می‌شود:

برناردو ــ سلام دوست من.
فرانسیسکو ــ کیستی؟ بایست و شناسایی بده.
برناردو ــ درود بر شاه!
فرانسیسکو ــ برناردو؟
برناردو ــ خودمم.
فرانسیسکو ــ به‌موقع آمدی.
برناردو ــ دوازده تمام؛ رختخواب منتظر توست فرانسیسکو.
فرانسیسکو ــ ممنون، بدان نیاز دارم. سرمای سختی است، و من دلتنگم.
برناردو ــ کشیک شب چگونه بود؟
فرانسیسکو ــ آب از آب تکان نخورد.
برناردو ــ بسیار خوب، شب‌به‌خیر. اگر هوراشیو و مارسلوس را دیدی این هم‌کشیک‌های مرا بگو شتاب کنند.

همین جمله‌ها برای راهنمایی کارگردان کافیست. با

همین چند جمله او می‌فهمد که ساعت ۱۲ شب است؛ که صحنه در هوای آزاد است؛ که کشیک‌های شب در حال تعویض پُست‌اند؛ که هوا سرد است، ساکت است و بسیار تاریک. هر توضیح صحنه‌ای بی‌مورد است.

تئاتردوست: پس به‌نظر شما مؤلف یک نمایشنامه نباید هیچ توضیحی برای صحنه‌هایش بنویسد و این که توضیحات او نوعی اهانت به کارگردان محسوب می‌شود؟

کارگردان: آیا به‌نظر شما توضیحات اجرایی برای یک اهل تئاتر توهین نیست؟

تئاتردوست: از چه نظر؟

کارگردان: اول شما بگویید بدترین اهانتی که یک بازیگر می‌تواند به یک درام‌نویس روا دارد چیست؟

تئاتردوست: این که نقش خود را بد بازی کند.

کارگردان: نه؛ چون به‌نظر خواهد رسید که بازیگر موردنظر افزارمند بدی است.

تئاتردوست: پس شما بگویید.

کارگردان: بدترین اهانت آن است که کلمات یا فرازهایی از متن را حذف کند و به‌جای آن‌ها شوخی‌های خود را بگنجاند. این تجاوز به حریم یک درام‌نویس محسوب می‌شود. کسی با شکسپیر از این شوخی‌ها نمی‌کند، و اگر بکند، حتماً جلوگیری خواهد شد.

تئاتردوست: این چه ربطی به اهانت به نوشتن «توضیح صحنه» از طرف درام‌نویس دارد؟

کارگردان: او نیز نباید به حریم دیگران تجاوز کند. اگر بیتی از شعر یک شاعر را حذف کنیم به او اهانت کرده‌ایم.

تئاتردوست: آیا شما معتقدید همهٔ توضیحات صحنهٔ همهٔ نمایشنامه‌های جهان بی‌ارزش‌اند؟

کارگردان: توضیحات نویسنده البته به‌درد خوانندهٔ نمایشنامه می‌خورند، اما برای کارگردان و بازیگر، آری، بی‌ارزش‌اند.

تئاتردوست: اما شکسپیر...

کارگردان: شکسپیر به‌ندرت صحنه‌ای را توضیح می‌دهد. نمایشنامه‌های **هملت**، **رومئو و ژولیت**، **لیرشاه**، **اتللو**، و هر یک از شاهکارهای او را نگاه کنید، خواهید دید که جز در نمایشنامه‌های تاریخی، که آن هم شکسپیر به وسایل صحنه و غیره اشاره دارد، توضیح صحنه‌ای نداده است. مثلاً به توضیح صحنه‌های **هملت** نگاه کنید.

تئاتردوست: نسخه‌ای که من دارم توضیحات روشنی دارد. این‌جا، در پردهٔ اول، صحنهٔ اول، نوشته شده: السینور، سکویی در مقابل یک قصر.

کارگردان: نسخهٔ شما چاپ جدیدی است، که آقایی به نام مالون آن را ویراسته است. شکسپیر هرگز چنین چیزهایی ننوشته است. آنچه او در آغاز نمایشنامهٔ **هملت** نوشته فقط همین چند کلمه است Actus Primus Scaen Prima (پردهٔ اول ــ صحنهٔ اول). بیایید نگاهی به **رومئو و ژولیت** بیندازیم. در نسخهٔ شما چه نوشته؟

تئاتردوست: نوشته: پردهٔ اول، صحنهٔ اول، ورونا، یک مکان عمومی.

کارگردان: و صحنهٔ دوم؟

تئاتردوست: نوشته: صحنهٔ دوم، یک خیابان.

کارگردان: می‌خواهید بدانید خود شکسپیر به‌عنوان توضیح صحنه در این نمایشنامه چه نوشته است؟ این‌جا در نسخهٔ من که اصیل است نوشته: پردهٔ اول، صحنهٔ اول. و پس از آن در سراسر این پرده حتی یک کلمهٔ دیگر هم وجود ندارد. نمایشنامهٔ **لیرشاه** هم به همین ترتیب است که گفتم.

تئاتردوست: بسیار خوب، پذیرفتم. پیداست که شکسپیر روی ذکاوت مردان صحنه‌اش حساب می‌کرده، تا با اشارات متن، خودشان به جزئیات پی ببرند. آیا شما همین نظر را دربارهٔ حرکت صحنه هم دارید؟ آیا شکسپیر مثلاً توضیح نداده که «هملت خود را

در گور افلیا می‌اندازد» و یا «با او گلاویز می‌شود»، یا در جای دیگر «ملازمان آن‌ها را جدا می‌کنند» و غیره؟

کارگردان: بله. او حتی یک کلمهٔ دیگر جز آنچه اشاره کردم توضیح نداده. همهٔ توضیحات صحنه در آثار شکسپیر، از ابتدا تا انتها، افزوده‌های بی‌مزهٔ ویراستاران از جمله آقای مالون، آقای کاپل، آقای تئوبالد و دیگران است. آن‌ها مرتکب دخالت بیهوده‌ای شده‌اند و همین دخالت‌های نابجا موجب آزار مردان تئاتر شده است.

تئاتردوست: چه آزاری؟

فرض کنیم هر یک از ما پس از خواندن شکسپیر بخواهیم حرکت دیگری، درست مخالف آنچه این آقایان افزوده‌اند، در نظر بگیریم، و فرض کنید که حرکت‌های موردنظر خود را در اجرای نمایش اِعمال کنیم، بلافاصله، ناقدانی، که آن کتاب‌ها را خوانده‌اند ما را متهم به تغییر متن شکسپیر خواهد کرد.

تئاتردوست: آیا این به قول شما ناقدان خود نمی‌دانند شکسپیر چنین توضیحاتی را نداده است؟

کارگردان: هیچ کارگردانی نمی‌خواهد هدف انتقادهای نامسئولانه‌ای قرار گیرد. به‌هرحال قصد من از این اشاره آن است که مصنفان بزرگ ما بدانند نوشتن توضیح صحنه ضرورتی ندارد چون کاری بیهوده است. مطمئن باشید شکسپیر به وظایف هر یک از افزارمندان تئاتر آگاه بود ــ مثلاً می‌دانست طراح صحنه خود باید صحنهٔ نمایش خود را ابداع کند.

تئاتردوست: بله، و شما داشتید توضیح می‌دادید که هر یک از بخش‌ها چه ظایفی دارند.

کارگردان: همین‌طور است. اکنون که ما خود بیهودگی توضیحات صحنه را دریافتیم می‌توانیم به بحث ادامه دهیم. این که یک طراح صحنه یا کارگردان چگونه می‌تواند نمایشنامه‌ای را با وفاداری به متن تفسیر کند. گفتم که نخستین قدم یک کارگردان خواندن تمام نمایشنامه است تا به یک بیان برسد؛ در هنگام خواندن کم‌کم به تمامیت رنگ، ریتم، و حرکت صحنه اشراف می‌یابد. سپس متن را برای مدتی کنار می‌گذارد و با چشم سر این عناصر را ترکیب می‌کند (و در این راه هم‌چون یک نقاش می‌اندیشد) تا دریابد نمایشنامه چه رنگ‌هایی را تداعی می‌کند. سپس برای دومین‌بار نمایشنامه را می‌خواند، و به فضایی می‌اندیشد که نمایش قرار است در آن اتفاق بیفتد. در پایان روخوانی دوم درخواهد یافت که نقطه‌نظرهای اصلی او برایش روشن‌تر شده‌اند و در نمایشنامه جا می‌افتند. برخی از نقاط تاریک خودبه‌خود کنار رفته است. آنچه را که برایش قطعی شده یادداشت می‌کند. در این مرحله ممکن است خط و رنگی را که برای بعضی صحنه‌ها به تصور آورده درکار دخالت دهد، اما معمولاً این کار را به تأخیر می‌اندازد تا هنگامی که نمایشنامه را به دفعات زیاد بخواند.

تئاتردوست: من همیشه گمان می‌کردم کارگردان همواره مسائل مربوط به رنگ و خط ــ یعنی طراحی صحنه ــ را به نقاش صحنه وا می‌گذارد.

کارگردان: معمولاً همین کار را می‌کنند. این نخستین کجروی در تئاتر مدرن است.

تئاتردوست: چرا آن را کجروی می‌نامید؟

کارگردان: به دلایلی که توضیح خواهم داد: الف نمایشنامه‌ای نوشته است. ب تعهد می‌کند که وفادارانه آن را تفسیر کند. در کارهایی چنین ظریف هم‌چون تفسیر چیزی فرّار، مثل روحیهٔ یک نمایشنامه، چگونه می‌توان وحدت و تمامیت آن روحیه را حفظ کرد؟ آیا بهترین کار آن است که ب همهٔ کارها را به‌تنهایی انجام دهد؟ یا آن را به دست ج، د، ه بسپارد که هر یک به‌گونه‌ای متفاوت با الف و ب می‌اندیشد؟

تئاتردوست: البته راه‌حل اولی بهتر است. اما چطور یک‌نفر می‌تواند کار سه نفر را انجام دهد؟

کارگردان: اگر پذیرفته باشیم که برای یک اثر هنری وحدت و تمامیت حیاتی‌ترین وجه کار است، این تنها راه ممکن است.

تئاتردوست: با این‌حساب کارگردان از نقاش نمی‌خواهد که برایش صحنه‌ای بسازد و خود این کار را بر عهده می‌گیرد؟

کارگردان: قطعاً. اما به‌خاطر داشته باشید که او نمی‌نشیند یک طرح زیبا، یا از لحاظ تاریخی مستند را طراحی کند و در آن درها و پنجره‌هایی را در منظری تماشایی قرار دهد، بلکه ابتدا می‌کوشد رنگ‌هایی را برگزیند که با روحیهٔ نمایشنامه هم‌آهنگ باشد، و رنگ‌های دیگر را که با کارش تناسب ندارد کنار می‌گذارد. سپس به طرح‌های معینی از جمله طاقی‌ها، فواره‌ها، ایوان‌ها، رختخواب‌ها و غیره می‌اندیشد، که در مرکز توجه صحنه‌اند. پس از آن اشیاءِ دیگری را که در نمایشنامه به‌کار می‌روند و دیدنشان ضروری است به آن‌ها می‌افزاید. در گام بعدی بر این اشیاء شخصیت‌ها را یکی‌یکی اضافه می‌کند، و مراقب است که در این گزینش‌ها زیاد اشتباه نکند، چرا که اشتباهات زیاد چه‌بسا او را مجبور کند همهٔ طرح‌هایش را کنار بگذارد و کار را از سر گیرد ــ حتی شاید مجبور شود الگوی تازه‌ای در پیش بگیرد. به‌هرحال طرح نهایی به‌تدریج و با هم‌آهنگی رشد می‌کند، تا برای تماشاگران رضایت‌بخش شود. الگوی کلی که به‌دست آمد، از آن‌پس نثر و نظم نمایشنامه راهنمای مراحل بعدی خواهد شد، تا او را با احساس درونی نمایشنامه هم‌آهنگ کند. پس از این مراحل است که کارگردان بلافاصله کار اصلی را آغاز می‌کند.

تئاتردوست: کدام کار اصلی؟ من چنین می‌فهمم که کارگردان غالب چیزهایی را که کار اصلی می‌نامید به انجام رسانده.

کارگردان: شاید بتوان چنین گفت؛ اما مشکلات در حقیقت از این‌جاست که برمی‌خیزند. منظور من از کار اصلی آن بخش از کار است که به مهارت حرفه‌ای نیاز دارد، از جمله نقاشی‌کردن فضایی عظیم بر روی پارچهٔ کرباس، و ساخت و پرداخت لباس‌ها.

تئاتردوست: نکند می‌خواهید بگویید نقاشی صحنه‌ها و بریدن لباس‌ها و دوختن آن‌ها هم بر عهدهٔ کارگردان است؟

کارگردان: نه، او در همهٔ موارد، و در همهٔ نمایشنامه‌ها چنین کاری را نمی‌کند. اما در دوران کارآموزی خود باید این کارها را کرده باشد، یا حداقل نکات فنی این حرفه‌های پیچیده را به‌دقت آموخته باشد. تنها در این صورت است که قادر خواهد بود افزارمندان ماهر را در رشته‌های متعدد هدایت کند. پس از آن که ساخت عملی دکور و لباس آغاز شد نقش‌ها میان بازیگران مختلف تقسیم می‌شوند، بازیگرانی که پیش از آغاز تمرینات متن را خوب خوانده و فهمیده‌اند. (این شیوه همان‌طور که می‌دانید رسم رایجی نیست، اما من برآنم که باید چنین باشد) در فاصلهٔ تمرینات است که صحنه‌ها و لباس‌ها آماده می‌شوند. در این‌جا باید اضافه کنم که در این مدت تغییرات زیاد و جالبی در جزئیات هر لحظه و هر صحنه به‌وجود آمده است. اما حتی هنگامی که دکوری بر صحنه نصب شد هنوز مشکلات زیادی برای برطرف‌کردن در راه است.

تئاتردوست: آیا کار کارگردان در این مرحله تمام نیست؟

کارگردان: تمام؟ منظورتان چیست؟

تئاتردوست: خوب تصور من این است که دکور و لباس همگی بازبینی شده‌اند و ادامهٔ کار را باید به بازیگران سپرد.

کارگردان: به‌هیچ‌وجه. کار اصلی و جالب کارگردانی تازه آغاز می‌شود. دکور او نصب شده، شخصیت‌هایش لباس پوشیده‌اند، و اکنون او تصویری از رؤیای خود را در مقابل دارد. او همهٔ شخصیت‌ها، به‌جز چندتایی که در آغاز نمایش بر صحنه‌اند، را از صحنه خارج می‌کند و نورپردازی تک‌تک صحنه‌ها را بر هر یک از این چهره‌ها می‌آزماید.

تئاتردوست: آیا این کار را هم به قابلیت و مهارت

مسئولان نور نمی‌سپارد؟

کارگردان: کار توسط آن‌ها انجام می‌شود، اما اتخاذ نحوهٔ نورپردازی از وظایف کارگردان است. کارگردان با ذکاوت و تربیت کافی، طبعاً راه‌های ویژه‌ای برای نورپردازی صحنه‌اش در نظر می‌گیرد، همان‌طور که برای نقاشی صحنه و لباس‌ها اندیشیده است. کارگردانی که هم‌آهنگی اجزاء به گوشش نخورده مسلماً این امور را به دست اولین داوطلب دیگر خواهد سپرد.

تئاتردوست: آیا باید دربارهٔ طبیعت نور هم آن‌قدر دانش اندوخته باشد که بداند چه نوری، از چه ارتفاعی باید بتابد تا مثل نور خورشید باشد؟ و یا بداند نور ماه وقتی که به درون اتاقی می‌تابد چه شدتی دارد؟

کارگردان: نه، پیشنهاد من این نیست، زیرا هدف کارگردان القای نورهای طبیعت، چنان که واقعاً وجود دارند نیست. هدف تقلید از نور طبیعت نیست بلکه ارایه زیباترین نور است. کارگردان موردنظر من چنین کسی است. کارگردان خوب هرگز در جستجوی نسخه‌برداری از طبیعت نیست، چراکه هرقدر هم هنرمند باشد قادر به نسخه‌برداری از طبیعت نخواهد بود.

تئاتردوست: پس راهنمای او در انتخاب نور و لباس چیست؟

کارگردان: راهنمایش؟ صحنه‌ها و لباس‌ها و کلمات یا اشعار و احساس نمایشنامه است. این چیزها در ذهن او به یک هم‌آهنگی رسیده‌اند، و هر عنصری به نرمی با عناصر دیگر آمیخته است ــ و این هم‌آهنگی باید ادامه یابد، و کارگردان تنها کسی است که لزوماً به این چیزها به این شکل اندیشیده است تا چیزی را خلق کند.

تئاتردوست: ممکن است دربارهٔ نورپردازی عملی صحنه و بازیگران بیش‌تر توضیح بدهید؟

کارگردان: البته. چه چیزی را می‌خواهید بدانید؟

تئاتردوست: مثلاً بگویید چرا در صحنهٔ تئاتر نورهایی را بر روی کف صحنه می‌تابانند؟ گمان می‌کنم اسم این نورها نور زمینی است.

کارگردان: بله، نور زمینی. این یکی از سؤالاتی است که همهٔ تئاتردوستان را گیج کرده و هیچ‌کس جواب خود را نگرفته است. به این دلیل ساده که جوابی ندارد! نه پاسخی داشته و نه خواهد داشت. تنها راه چاره آن است که فوراً همهٔ نورهای زمینی را از تئاترها جمع کنند و دیگر دربارهٔ آن حرفی نزنند. این چیزها را نمی‌توان توضیح داد و همواره بچه‌ها را متعجب ساخته است. نانسی لیک در ۱۸۱۲ با پدرش به تئاتر دروری‌لین رفته بود، و پدرش در جایی دربارهٔ تعجب دخترش این شعر را نوشته است:

«یک ردیف لامپ می‌بینم و چشم‌ها
برق می‌زنند ــ و نمی‌دانم چرا
لامپ‌ها بر زمین صف کشیده‌اند.»

این مربوط به سال ۱۸۱۲ است، و ما مردم هنوز در حیرت هستیم که لامپ‌ها چه هستند.

تئاتردوست: یکی از دوستانم که بازیگر است یک‌بار به من گفت اگر نورهای زمینی نبودند چهرهٔ بازیگران بر صحنه کثیف به‌نظر می‌رسید.

کارگردان: این نظر کسی است که نمی‌داند به‌جای نورهای زمینی شیوه‌های دیگری را می‌توان برگزید. این موضوع ساده هرگز به فکر کسی نرسیده تا کمی از وقت خود را صرف آموختن کاری بکند که جزیی از فعالیت‌های تئاتری است.

تئاتردوست: مگر بازیگران فنون دیگر تئاتری را نمی‌آموزند؟

کارگردان: به‌عنوان قاعده نه، و گاه این کار خلاف اصول بازیگری است. بازیگری که استعداد خود را زیاد از حد صرف آموختن فنون دیگر تئاتری بکند به‌تدریج از بازی‌کردن طفره خواهد رفت. ــ مثلاً به کارگردانی رو خواهد آورد ــ آموختن کلیهٔ فنون تئاتری از وظایف کارگردان است.

تئاتردوست: دوست بازیگر من می‌گفت اگر نورهای زمینی را بردارند، تماشاگر حالت چهرهٔ بازیگر را خوب نمی‌بیند.

کارگردان: اگر هنری ایروینگ و الئونورا این حرف را می‌زدند شاید قانع‌کننده بود. یک بازیگر معمولی یا به چهره‌اش بیش از حد حالت می‌دهد و یا اصلاً حالت نمی‌دهد، که در هر دو صورت بهتر می‌بود که نه‌تنها نور زمینی نداشته باشد بلکه اصلاً نور نداشته باشد. به‌هرحال نظریهٔ نورهای زمینی توسط م. لودویک بیلر در کتاب دکور، لباس و میزانسن، در سدهٔ هفدهم آمده است. در آن دوران تنها راه روشن‌کردن صحنه چلچراغ‌های بزرگ گرد یا مثلثی‌شکل بود که بر بالای سر بازیگران و تماشاگران آویخته می‌شد. به‌نظر آقای بیلر ایدهٔ نورهای زمینی متعلق به تئاترهای غیرمجهزی بود که امکان آویختن این چلچراغ‌ها را نداشتند، و شمع‌هایی از پیه را بر روی زمین در مقابل بازیگران قرار می‌دادند. من فکر می‌کنم این نظریه صحیح باشد، چرا که منطق عام چنین سهو هنری را به صاحبان تماشاخانه‌ها مربوط می‌کند، و شما خوب می‌دانید که صندوق اطلاع زیادی از هنر ندارد! اگر فرصت داشتیم به شما می‌گفتم که این غاصبان نیرومند، یعنی صاحبان سالن‌های نمایش، چه تاج‌هایی بر سر تئاتر نهاده‌اند. اما بگذارید به مطالب جدی‌تر و جالب‌تری از این نورهای زمینی بپردازیم. ما در باب وظایف مختلف کارگردان ــ صحنه، لباس ــ مروری داشتیم و به جالب‌ترین موضوع بحث خود، یعنی نورپردازی به منظور ارزش‌بخشیدن به حرکت و بیان رسیده بودیم. شما به پرسشی دربارهٔ بازیگری ــ یعنی بخش گفتار و حرکت ــ رسیده بودید، بخشی که قرار نیست بازیگران خودشان آن را سامان بخشند. آیا تئاتر، که به الگویی چنین وحدت‌یافته و محکم دست یافته، به گمان شما می‌تواند به یک تغییر ناگهانی و تصادفی تن بدهد و الگو را به‌هم بزند؟

تئاتردوست: منظورتان چیست؟ من نظرات شما را می‌فهمم، اما آیا ممکن است به من نشان دهید بازیگر چگونه می‌تواند الگویی را خراب کند؟

کارگردان: توجه داشته باشید که او ناخودآگاه چنین می‌کند. من نمی‌گویم که بازیگر خود مایل است با بقیهٔ اجزای گروه ناهم‌آهنگ باشد، اما از روی ندانمکاری ممکن است این کار را بکند. برخی از بازیگران به‌طور غریزی درست عمل می‌کنند و بعضی غریزهٔ ضعیفی دارند. اما حتی آن‌ها که غریزهٔ نیرومندی دارند، بدون کمک کارگردان، نمی‌توانند خود را با الگوی تئاتر هم‌آهنگ نگه‌دارند.

تئاتردوست: بنابراین شما حتی به بازیگران نقش اول هم اجازه نمی‌دهید با منطق و میل خود بازی کنند؟

کارگردان: اتفاقاً آن‌ها بیش از دیگران باید از کارگردان تبعیت کنند، چرا که گاه همین بازیگران در مرکز این الگو قرار می‌گیرند ــ و در حقیقت قلب صحنه و طراحی عاطفی صحنه می‌شوند.

تئاتردوست: آیا این مطلب به آن‌ها تفهیم شده و آن‌ها پذیرفته‌اند؟

کارگردان: بله، اما این تفاهم زمانی حاصل خواهد شد که آن‌ها مسئلهٔ «هنر تئاتر» را فهمیده و پذیرفته باشند. در تئاتر مدرن یک تفسیر وحدت‌یافته اهمیت دارد و نه چیز دیگر. مثالی می‌زنم: نمایش ما مثلاً رومئو و ژولیت است. ما نمایشنامه را مطالعه کرده‌ایم، صحنه و لباس را ساخته‌ایم، هر دو را نورپردازی کرده‌ایم، و اکنون می‌خواهیم آن‌ها را در تمرین به‌کار بگیریم. اولین صحنهٔ ما شلوغی خیابان و مردم خشمگین ورونا است، که می‌جنگند، دشنام می‌دهند، یکدیگر را می‌کُشند، و این صحنه ما را به هیجان می‌آورد. ما از این که در این شهر کوچک و زیبای گل و آواز و عشق چنین فاجعه‌ای درست در مقابل کلیسا به‌وقوع پیوسته وحشت می‌کنیم. آن‌هم در وسط جشنوارهٔ می، یا در زیر پنجرهٔ خانه‌ای که کودکی در آن در حال تولد است. صحنه‌ای که بلافاصله

پس از این می‌آید، در حالی که هنوز تصویر زشت صحنهٔ قبلی از خاطرمان محو نشده، و هنوز حتی چهرهٔ به‌هم‌ریختهٔ کاپیولت‌ها و مونتاگوها را به‌یاد داریم، رومئو سلانه‌سلانه وارد می‌شود؛ کسی که به‌زودی عاشق و معشوق ژولیت خواهد شد. بنابراین کسی که قرار است به‌جای رومئو حرکت کند و سخن گوید باید حرکت و سخنش بخشی از این مجموعه باشد ــ مجموعه‌ای که قبلاً به آن اشاره کردم، یعنی الگویی که به یک وحدت و تمامیت مطلق رسیده است. رومئو لازم است شیوه و منشی معیّن داشته باشد و در نور مشخصی حرکت کند. سرش را به حالت خاصی نگه دارد، نه مثل بسیاری از نمایش‌ها تنها به خودش مشغول باشد، در غیراین‌صورت با الگوی نمایشنامه ناهم‌آهنگ خواهد نمود. افکار او (هرقدر هم زیبا باشند) ممکن است با روحیهٔ صحنه و الگوی کلی ما هم‌آهنگ نباشند، الگویی که این‌همه دربارهٔ آن اندیشه و طراحی و هم‌آهنگی شده.

تئاتردوست: آیا شما به‌عنوان کارگردان حرکات هرکسی را که در نقش رومئو انتخاب کرده‌اید کنترل خواهید کرد؟ حتی اگر بازیگر خوبی باشد؟

کارگردان: بدون تردید؛ هرچه بازیگر بهتر باشد باهوش‌تر و باسلیقه‌تر است و طبعاً آسان‌تر می‌توان او را رهبری کرد. در حقیقت من از تئاتری سخن می‌گویم که همهٔ بازیگران و اعضای آن از صافی‌های هنر گذشته‌اند و توسط کارگردانی پخته و کارآزموده اداره می‌شوند.

تئاتردوست: در این‌صورت آیا شما این هنرمندان حساس و هوشیار را هم‌چون عروسکی به‌کار نمی‌گیرید؟

کارگردان: سؤال حساسی است! چه کسی از یک بازیگر انتظار دارد که نسبت به قدرتش در صحنه متزلزل و نامطمئن باشد. عروسک از نظر شما یک شئ است، که به‌درد نمایش عروسکی می‌خورد. هرچند برخی از بازیگران چنین تعبیری دارند. آن‌ها احساس می‌کنند که نخشان در دست دیگری است که آن‌ها را می‌کِشد و می‌گرداند و از این‌نظر آزرده می‌شوند و احساس می‌کنند به آن‌ها اهانت شده است. آیا می‌توانید درک کنید که آن‌ها باید خود مایل به اداره‌شدن باشند؟ برای لحظه‌ای ارتباط میان کشتی و خدمهٔ آن را در نظر آورید.

تئاتردوست: کشتی یک ناخدا دارد، پس از او فرمانده کشتی، بعد از او افسران درجه‌یک و دو و سه، و بعد ملوانان و غیره.

کارگردان: کدام‌یک از این افراد کشتی را هدایت می‌کند.

تئاتردوست: سکان‌دار؟

کارگردان: بله، و بعد؟

تئاتردوست: کسی که سکاندار را کنترل می‌کند. افسر نیروی دریایی.

کارگردان: و چه کسی این افسر را کنترل می‌کند؟

تئاتردوست: ناخدا.

کارگردان: آیا فرمانی هست که ناخدا صادر کند و کسی حقّ مداخله و نافرمانی داشته باشد؟

تئاتردوست: نه. هرگز.

کارگردان: و آیا کشتی بدون ناخدا به‌راه می‌افتد؟

تئاتردوست: معمولاً چنین نیست.

کارگردان: آیا افراد کشتی با میل و یا با جبر از ناخدا اطاعت می‌کنند؟

تئاتردوست: با کمال میل.

کارگردان: آیا معنی این انضباط نیست؟ انضباط یعنی چه؟

تئاتردوست: انضباط یعنی گردن‌نهادن به قوانین و اصول.

کارگردان: و نخستین قانون اطاعت است، درست؟ بنابراین فهمیدن این نکته مشکل نیست که تئاتر هم، که صدها نفر در آن وظایف گوناگون دارند مثل کشتی است و نیاز به مدیریت دارد. البته برای تئاتر مصیبت پیش‌بینی نشده، اما وجود یک مدیر قاطع و مسئول که مسائل را

در کلیّت آن‌ها زیرنظر داشته باشد ضروری است. چیزی را که در این‌جا می‌خواهم تفهیم کنم این است که تا زمانی که انضباط نسبت به مسئول نمایش با اشتیاق و اعتماد پذیرفته نشود نتیجهٔ درخشانی به دست نخواهد آمد.

تئاتردوست: مگر بازیگران، کارکنان صحنه و بقیهٔ اعضای تئاتر همراهان مشتاقی نیستند؟

کارگردان: چرا دوست من. تاکنون هیچ فعالیتی هم‌چون تئاتر همکاران مشتاقی نداشته است. در میان این گروه هنرمند تمایل و اشتیاق بسیار است اما گاه قضاوت آن‌ها غلط است. آن‌ها گاه می‌خواهند استانده‌های تئاتر را پایین بیاورند و کم‌تر علاقه‌مندانند قله‌های باشکوه را فتح کنند. آن‌ها گاه مصالحه‌گرانند و این مصالحه‌گری با دشمن، غالباً توسط همان فرمانده تئاتر، مدیر سالن، اِعمال می‌شود. دشمن تئاتر نمایش‌های مبتذل، سلیقه‌های منحط تماشاگران، و نشناختن ارزش‌ها است. این به‌اصطلاح افسران فرمانده، گاه ما را به تسلیم در برابر دشمن وا می‌دارند. آنچه اهل تئاتر هنوز درنیافته‌اند، ارزش یک استانداردِ بالای تئاتری، و ارزش کارگردانی است که در جستجوی چنین ارزشی است.

تئاتردوست: و این رهبری، که شما آن را به کارگردان می‌دهید چرا در دست بازیگر یا طراح نباشد؟

کارگردان: آیا شما رهبر خود را از میان صف انتخاب می‌کنید، و امور نظامی را به دست او می‌سپارید؟ نه، کارگردان باید از افزارمندان جدا باشد. او کسی است که امور کشتیرانی را قبلاً آموخته، و حالا دیگر عمل بالارفتن از طناب‌ها را پشت‌سر نهاده است.

تئاتردوست: اما من کارگردانان بسیاری را می‌شناسم که ضمن کارگردانی، بازیگری و مدیریت صحنه را هم برعهده می‌گیرند.

کارگردان: همین‌طور است. اما نمی‌توانید بگویید که تحت مدیریت آن‌ها هیچ فاجعه‌ای به‌بار نیامده است. در کنار این تعیین مقام و منصب، مسئلهٔ هنر در میان است، که همان نمایش باشد. اگر بازیگری خود به کارگردانی بپردازد، و اگر فرض کنیم که از همکاران دیگرش حتی بهتر باشد، غریزهٔ طبیعی حکم می‌کند که خود را در مرکز همه چیز قرار دهد. او گمان خواهد کرد هرچه مخالف نظر او اِعمال شود به نمایش لطمه خواهد خورد. او بیش از آن که به نمایش توجه کند به نقش خود توجه خواهد کرد و به‌تدریج دقت و تمرکز لازم را برای دیدن کلیت نمایش از دست خواهد داد. و این به ضرر کار است. نمایش یک اثر هنری یکپارچه است و نباید با آن چنین رفتاری داشت.

تئاتردوست: آیا امکان ندارد که بازیگر بزرگی، که هنرمند بزرگی هم هست، چنین رفتاری که شما می‌گویید نداشته باشد، و با خودش، به‌عنوان بازیگر، همان ملاحظاتی را داشته باشد که با بقیهٔ عوامل دارد؟

کارگردان: همه چیز ممکن است. اما اولاً خلاف طبیعت یک بازیگر است که با مثال شما منطبق شود؛ دوم آن که خلاف طبیعت کارگردان است که خود بازی کند؛ سوم آن که برخلاف طبیعت یک نفر است که در عین‌حال در دو مکان حضور داشته باشد. جای بازیگر در صحنه است و، با احوال ویژه‌ای، آماده است که به کمک فکر و تخیّل خود احساس ویژه‌ای را در میان صحنه‌ها و افرادی ویژه برانگیزد؛ جای کارگردان این‌جا، در مقابل صحنه است، تا تمامیت چیزها را نظاره کند. ملاحظه می‌کنید با این که بازیگر و کارگردان کاملی را فرض گرفته‌ایم، می‌دانیم که او نمی‌تواند در عین‌حال در دو مکان باشد. درست است که ما گاه رهبر یک ارکستر کوچک را می‌بینیم که خود با نوازندگان دیگر، مثلاً ویولن اول، می‌نوازد، اما در حقیقت او چاره‌ای جز این ندارد، و خود از این امر راضی نیست؛ و تازه این کار در یک ارکستر بزرگ عملی نیست.

تئاتردوست: به‌نظر شما حتی نویسنده هم نمی‌تواند بازی کند؟

کارگردان: تنها هنگامی که این نویسنده در فن بازیگری تجربه و تمرین داشته باشد. گوته، که عشقش به تئاتر هرگز کاستی نگرفت، از بسیاری جهات یک کارگردان صحنهٔ بزرگ بود. اما هنگامی که خود را به تئاتر وایمار وابسته کرد، آنچه را که واگنر از خود او آموخته بود و به‌خاطر نگه‌داشته بود، فراموش کرد: او صاحب تئاتر را بالاتر از خود قرار داد. اما واگنر مواظب بود که ریاست تئاتر خود را حفظ کند، و هم‌چون فئودالی در قصر خودش ماند.

تئاتردوست: آیا نزول گوته تنها به این دلیل بود که ذکر کردید؟

کارگردان: بدون تردید. اگر او کلید اتاق‌ها را پیش خود نگه‌داشته بود، آن جانور کوچک، که صاحب تئاتر او شده بود، جرأت نمی‌کرد تا رختکن او بیاید؛ و بازیگر نقش اول زن در گروه او امکان آن را نمی‌یافت خودش و تئاتر را برای ابد به منجلاب بیندازد، و سنّت تئاتری وایمار هرگز به تولید نمایش‌های فاجعه‌آمیز کشیده نمی‌شد.

تئاتردوست: اما سنّت بسیاری از تئاترها نشان می‌دهد که هرگز هنرمندان از احترام ویژهٔ لازم برخوردار نبوده‌اند.

کارگردان: سخن‌گفتن از برخی مسائل پیچیدهٔ تئاتر و ندانمکاری‌های هنری کار آسانی است. اما نباید بیش از این بر سرِ چیزی که به ضعف کشیده شده زد، مگر این‌که، شاید، کتک‌زدن هم‌چون شوکی او را به خود بیاورد. و باید گفت که تئاتر غربی ما در حال حاضر از پا افتاده است. شرق اما هنوز تئاتر واقعی خود را دارد. تئاتر ما در غرب نفس‌های آخر را می‌کِشد. اما من به یک نوزایی امید بسیار دارم.

تئاتردوست: این نوزایی چگونه خواهد بود؟

کارگردان: از طریق ظهور کسانی که در خود همهٔ کیفیات لازم را برای ساختن «اثر هنری» جمع دارند، و نیز تفهیم این نکته که تئاتر آن‌ها یک وسیله است. هنگامی که این‌ها به‌دست آمد، و هنگامی که تئاتر به‌جای یک وسیلهٔ سرگرمی صرف به یک شاهکار سازمان‌یافته هنر و فن تبدیل شود، و هنگامی که فنون موردنظر اختراع شود، آنگاه تئاتر بدون تردید قادر خواهد بود هنری خلاق و متعلق به خودش را به‌وجود آورد. اما تحول همهٔ عناصر و فنون به وسیله‌ای متکی به خود و نیز به یک هنر خلاق بیش از آن طول می‌کشد که ما در دوران خود شاهد ثمردادن همهٔ اجزای آن باشیم. هنوز تعدادی اهل واقعی تئاتر در صحنه‌ها مشغول کارند؛ برخی در حال تجدیدنظر در بازیگری، و برخی در صحنه‌پردازی‌اند، و هر یک از این کوشش‌ها، هرچند کوچک، صاحب ارزش است. اما نخستین قدم تشخیص این نکته است که تجدیدنظر در یک یا دو فن تئاتری راه به جایی نخواهد برد، مگر آن که در بقیهٔ فنون هم تجدیدنظر شود. نوزایی در هنر بستگی به درجهٔ شناخت و توقع ما از تئاتر وحدت‌یافته دارد. هنر تئاتر، چنان‌که گفتم، به فنون مختلف تقسیم شده: بازی، صحنه، لباس، نور، نجاری، آواز، حرکت، ریتم موزون و غیره؛ و برای تحول تئاتر باید نخست دریافت که نه پاره‌هایی از تئاتر، بلکه تمامیت آن نیاز به تجدیدنظر دارد؛ و باید فهمیده شود که هر رشته و هر فنی در تئاتر تأثیر مستقیمی بر فنون دیگر می‌گذارد و از اصلاحات مقطعی و نامتعادل نتیجه‌ای حاصل نخواهد شد. تنها راه رشد تئاتر رشدی سازمان‌یافته است، و به‌عنوان نتیجه‌گیری بگویم که تحول «هنر تئاتر» تنها به دست کسانی ممکن است که خود کلیهٔ فنون تئاتری را تجربه کرده باشند.

تئاتردوست: در حقیقت کارگردانان موردنظر شما چنین افرادی هستند؟

کارگردان: بله، و تکرار می‌کنم که به‌نظر من آغاز نوزایی هنر تئاتر منوط به نوزایی یک کارگردان است. این شخص پس از آن که شیوهٔ بهره‌برداری از بازیگر، صحنه، لباس، نورپردازی و ریتم را آموخت، و به توسط

این عوامل در فن تفسیر متن به اشراف کامل رسید، به‌تدریج خواهد توانست به عناصری که اشاره کردم، یعنی حرکت، خط، رنگ، ریتم و کلام تسلط پیدا کند. تنها در این‌صورت است که تئاتر جایگاه اصلی خود را، به‌عنوان هنری خلاق و متکی به خود، و نه ترکیب‌کنندهٔ فنون دیگر، دوباره خواهد یافت.

تئاتردوست: بله، من در ابتدا منظور شما را درنیافتم، هرچند هنوز واقعاً نمی‌توانم صحنه‌ای را بدون نیاز به یک شاعر درک کنم.

کارگردان: چه؟ آیا می‌خواهید بگویید اگر شاعری نباشد که برای تئاتر بنویسد، تئاتر چیزی را از دست خواهد داد؟

تئاتردوست: نمایشنامه‌ای درکار نخواهد بود.

کارگردان: مطمئن هستید؟ البته نمایشنامه‌ای درکار نخواهد بود به آن معنی که شما در نظر دارید.

تئاتردوست: شما می‌خواهید چیزی به تماشاگر ارایه کنید و من تصور می‌کنم پیش از آن که چنین کاری بکنید باید نمایشنامه‌ای در اختیار داشته باشید.

کارگردان: شما از یک غفلت قانون ساخته‌اید، چنان‌که گویی بدون متن‌های کلامی موجود مده‌آو پارسیان، این نمایش‌ها وجود نمی‌داشتند.

تئاتردوست: پس بدون متن کلامی چه چیزی برای ارایه در صحنه به‌کار خواهد رفت؟

کارگردان: نخست بگویید آیا هر نمایشنامه‌ای ارایهٔ یک قالب نیست؟

تئاتردوست: چرا. نمایش بدون متن و کلام قالب ندارد.

کارگردان: آیا نمی‌توان امیدوار بود که ایده‌ای را به یک کارگردان بدهیم، و بگذاریم قالب را خودش انتخاب کند؟ و آیا برای یک کارگردان استفاده از مصالح دیگر، بجز مصالحی که شاعر به‌کار می‌برد، گناهی نابخشودنی است؟

تئاتردوست: نه.

کارگردان: بنابراین بپذیرید که کارگردان اجازه دارد از هر قالبی که خود می‌تواند بیابد یا اختراع کند، برای شکل‌دادن به ایدهٔ موردنظر استفاده کند. پس به چیزی که در چند دقیقهٔ بعد خواهم گفت به دقّت گوش کنید، و بعد در منزل مدتی به آن بیندیشید:

یک هنرمند با مصالحی چون حرکت، صحنه، و صدا می‌تواند شاهکار بیافریند. وقتی می‌گویم حرکت، به ژست (اطوار) و ریتم هر دو نظر دارم، یعنی به شعر و نثری که در حرکت موجود است. وقتی می‌گویم صحنه، منظورم همهٔ آن چیزهایی است که به چشم می‌آیند، از جمله نور، لباس و دکور. وقتی می‌گویم صدا، منظورم هم سخن‌گفتن است و هم آوازخواندن، و نه کلماتی برای روخوانی. چرا که کلمات برای روخوانی و کلمات برای سخن‌گفتن دو چیز کاملاً متفاوت می‌باشند.