نشر بیدگل | Bidgol Publishing co.

سرشناسه: کات، یان، ۱۹۱۴م. Kott, Jan ۲۰۰۱ -
عنوان و نام پدیدآور: شکسپیر: گفت‌وگوهایی با یان کات - هملت: یک کولاژ، چارلز مارووبتز؛ ترجمهٔ رضا سرور
مشخصات نشر: تهران، بیدگل، ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری: ۲۱۲ ص.
شابک: ۴-۹۸-۷۵۵۴-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Shakespeare: Conversations with Jan Kott
یادداشت: نمایه
موضوع: شکسپیر،ویلیام، ۱۶۱۶ - ۱۵۶۴م. هملت -- نقد و تفسیر
موضوع: Shakespeare, William, 1564-1616 . Hamlet -- Criticism and interpretation
موضوع: شکسپیر، ویلیام، ۱۶۱۶ - ۱۵۶۴م. -- اجرای صحنه
موضوع: Shakespeare, William -- Stage History
شناسهٔ افزوده: مارووبتز، چارلز
شناسهٔ افزوده: سرور، رضا، ۱۳۵۵ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PR۲۹۷۶
رده‌بندی دیویی: ۸۲۲/۳۳
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۸۷۳۲۵۳۶

شکسپیر: گفت‌وگوهایی با یان کات
SHAKESPEARE: CONVERSATIONS WITH JAN KOTT

هملت: یک کولاژ
HAMLET: A COLLAGE

| چارلز ماروویتز | رضا سرور | تئاتر: نظریه و اجرا |
| CHARLES MAROWITZ | REZA SOROOR |

نشر بیدگل

| شکسپیر: گفت‌وگوهایی با یان کات - هملت: یک کولاژ |
| چارلز مارووبتز |
| ترجمهٔ رضا سرور |
| ویراستار: سارا شجاعی |
| نمونه‌خوان: میترا سلیمانی |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | تابستان ۱۴۰۳ تهران | ۵۰۰ نسخه |
| شابک: ۴-۹۸-۷۵۵۴-۶۲۲-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | انتشارات بیدگل |
| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵ |

| همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| bidgol.ir |

مجموعهٔ تئاتر: نظریه و اجرا

چرا به نظریه و عمل تئاتر نیاز داریم؟ جدایی نظریه و عمل در تئاتر ایرانی چه پیامدهایی را به همراه داشته است؟ بعد از سپری شدن چندین دهه از عمر تئاتر ایرانی نیاز به ترجمهٔ آثار کلاسیک نظریه‌پردازان و پیشروان تئاتر بیش از پیش در تئاتر ما حس می‌شود.

«مجموعهٔ تئاتر: نظریه و اجرا» با این نیت طراحی شده است تا به معرفی جریان‌های مهم تئاتری دنیا در دورهٔ ما بپردازد. سنت‌هایی که لزوم خوانش مجددشان از هر جهت حس می‌شود. براین‌اساس، معرفی جریان‌های عمدهٔ تئاتر و اجرای معاصر، بازخوانی آنها، تأکید نهادن بر رابطهٔ میان عمل و نظریهٔ تئاتر، از اهداف اصلی این مجموعه است.

دبیر مجموعه
علی‌اکبر علیزاد

فهرست

پیشگفتار مترجم ۹

شکسپیر: گفت‌وگوهایی با یان کات **۱۵**

گفت‌وگوی اول: بحث با یان کات ۱۷

گفت‌وگوی دوم: اتللو چه رنگی است؟ ۴۱

گفت‌وگوی سوم: چشم در برابر چشم ۶۱

گفت‌وگوی چهارم: دو شب عاشقانه: رمئو و ژولیت، تریلوس و کرسیدا ۸۵

هملت: یک کولاژ **۱۰۹**

مقدمه‌ای بر هملت: یک کولاژ ۱۱۱

هملت: یک کولاژ ۱۵۵

نمایه ۲۰۹

پیشگفتار مترجم

اگرچه یان کات پس از نوشتن کتاب مشهور و تأثیرگذار خود، شکسپیر معاصر ما، بارها به شکسپیر رجوع کرده و در کتاب‌های ترجمان (تبدیل) باتُم و جنسیت رزالیند، نمایشنامه‌های او را از دیدگاه کسانی چون باختین و استروس بررسی کرده است، اما آنچه این چهار گفت‌وگو را منحصربه‌فرد می‌سازد رودررویی او با کارگردان و نظریه‌پردازِ برجسته‌ای چون چارلز مارووِیتز است که با دیدگاه انتقادی و سازش‌ناپذیر خود، به نکات زیادی که در آن کتاب‌ها کمتر بدانها پرداخته شده بود، وضوح بیشتری می‌بخشد. مارووِیتز، برخلاف منشِ خاضعانهٔ مرسوم میان مصاحبه‌گران، از چالش با شکسپیرشناس برجسته‌ای چون کات پروایی ندارد و هرجا که لازم بداند با استناد به وقایع یا جریانات هنری روز باعث تعدیل برخی نظریات کات یا دست‌کم روشن شدن وجوه دیگر موضوعات مورد بحث می‌شود. در مقابل، یان کات نیز از کلیشهٔ مصاحبه‌شوندهٔ نامنعطفی که انبانی از حرف‌های ازپیش‌آماده دارد به‌دور است. با چنین ویژگی‌های دوجانبه‌ای، دانش نظری گستردهٔ کات مکمل دیدگاه اجرایی مارووِیتز می‌شود و دیالکتیکی خلاق به وجود می‌آید، دیالکتیکی که منش جدلی‌اش تا بدانجا پیش می‌رود که برای گفت‌وگوی اول، عنوان فرعی «کشتی‌گرفتن با کات» در نظر گرفته می‌شود.

این گفت‌وگوها از کتاب غرش متون برگرفته شده‌اند که مارووِیتز آنها را پس از تجدیدنظر کات، در کنار سایر مقالات و سخنرانی‌های خویش آورده است. از میان این گفت‌وگوها، اولینشان را قبلاً دوست فاضل و گران‌قدرم آقای منصور براهیمی ترجمه کرده بود که ظاهراً منبع مورداستفاده‌شان مجلهٔ نشنال پلیز بوده است؛ به‌رغم ترجمهٔ بسیار منقح ایشان، آنچه مرا ناگزیر از ترجمهٔ مجدد نمود، تفاوت و اضافاتی است که گفت‌وگوی چاپ‌شده در کتاب نسبت به مقالهٔ مندرج در مجله دارد و دلیل دیگر نیز یکدست شدن زبان کلی گفت‌وگوها و اصطلاحات به‌کاررفته در آنهاست. خواندن این گفت‌وگوها در کنار کتاب شکسپیر معاصر ما (مشخصاً فصل‌های «دو پارادوکس اتللو» و «تریلوس و کرسیدا: شگفت‌انگیز و مدرن») از آن جهت می‌تواند جالب باشد که راه‌گشای خواننده در پیگیری سیر تحولات رخ‌داده در نظریات کات خواهد بود.

در بخش دوم کتاب، نمایشنامهٔ هملت: یک کولاژ (که با نام هملتِ مارووِیتز شناخته می‌شود) آمده است. این کولاژ در کنار سایر اقتباس‌های مدرنی که هاینر مولر، تام استوپارد، لوئیس بونوئل، و دیگران بر اساس هملت ارائه کرده‌اند، یکی از بدیع‌ترین رویکردهای معاصر به آثار شکسپیر است. ساختار درخشان این نمایشنامه، تکوین تدریجی آن بر اساس تجربیات اجرایی، ارتباط بنیادین آن با نظریات یان کات و نیز مقدمهٔ مستوفایی که مارووِیتز بر آن نوشته مرا بر آن داشت تا این متن را به‌عنوان نمونه‌ای مرتبط با بخش اول کتاب برگزینم. مقدمهٔ مفصل مارووِیتز جایی برای توضیح دربارهٔ اثر یا سرگذشت اجراهایش نمی‌گذارد و فقط می‌ماند توضیح چند نکته:

پیش از هر چیز باید اشاره کنم که در این نمایشنامه تمام دیالوگ‌ها برگرفته از متن شکسپیر هستند و فقط توضیح صحنه‌ها و شیوهٔ چیدمان دیالوگ‌ها به مارووِیتز تعلق دارد. او با تغییر دادن گویندهٔ دیالوگ‌ها و موقعیت بیانی‌شان، از جملات شناخته‌شدهٔ متن شکسپیر، که در این چهارصد سال معناهای ثابتی به خود گرفته‌اند، آشنایی‌زدایی می‌کند. این آشنایی‌زدایی از طریق مونتاژ صورت می‌گیرد. مارووِیتز در دراماتورژی خود ابتدا موقعیت‌های

مشابه و جایگزین را مشخص کرده است، مثلاً موقعیت جوانانی که پدر خود را از دست داده‌اند (هملت، لایرتیس و فورتینبراس)، زنان بی‌وفایی که آلت‌دست قدرت شده‌اند (گرترود و افیلیا)، پادشاهان (روح پدر هملت، کلادیوس و بازیگر نقش پادشاه در نمایش تله‌موش)، آدم‌های مضحک (پولونیوس، آزریک، روزنکرانتز و گیلدنسترن)، و بعد با کمک این موقعیت‌های مشابه، به جایگزین کردن اعمال و گفتارهای همسان آنان می‌پردازد، یعنی جمله‌ای را که هملت در متن اصلی می‌گوید این بار توسط فورتینبراس ــ که او نیز به‌دست عمویش از پدر و سلطنت محروم گشته ــ به زبان آورده می‌شود و از طریق تغییر گوینده و موقعیت جدیدی که دیالوگ در بطنِ آن گفته می‌شود معناهای نوینی پدید می‌آیند. جملات هملت/ لایرتیس/ فورتینبراس به تواتر در میان آنها گردش می‌یابند، عمل‌گراییِ یکی جایگزین انفعال دیگری می‌شود و انتقام‌جویی هملت را لایرتیس و فورتینبراس برعهده می‌گیرند؛ در کولاژ، حرف‌های کنایه‌آمیز هملت به گرترود را افیلیا پاسخ می‌دهد، چراکه از نظر هملت هردوی آنها بی‌وفا و گناهکارند و باهم فرق چندانی ندارند و یا روح که دیگر از سخن‌گفتن با پسر مردد و منفعل خویش به ستوه آمده است، این بار از فورتینبراس درخواست انتقام می‌کند تا شاید حسادت هملت را برانگیزد. اگر بخواهیم روش مارووِیتز را با استعاره‌ای توضیح دهیم، می‌توانیم به آزمایش رزونانس در فیزیک اشاره کنیم: اگر در اتاقی که پیانویی در آن قرار دارد نتی را با ویلن بنوازیم، سیمِ همان نت در پیانو به ارتعاش درمی‌آید. مارووِیتز با به ارتعاش درآوردن یک موقعیت در متن شکسپیر، به بازشناسی موقعیت‌های هم‌ارتعاش می‌پردازد و سپس با در کنار هم قرار دادن آنها، تغییر گویندگان جملات، جابه‌جایی ترتیب آنها، تعویض پس‌زمینه‌ها و تقاطع دادن موقعیت‌ها با یکدیگر می‌کوشد تا زیرمتن‌های مستتر در آنها را نمایان سازد. معناهای برآمده از چنین مونتاژی هم جدیدند و هم قدیمی، جدید بودنشان از یک‌سو بدان‌خاطر است که تاکنون به وجود چنین معانی و موقعیت‌هایی در هملت اشاره نشده بوده و قدیمی بودنشان نیز به این دلیل است که این موقعیت‌ها پیشاپیش در متن شکسپیر نهفته

بوده‌اند. مارووویتز با شکستن روایت خطی، تغییر فضای کلاسیک اثر و ایجاد گسست در یکپارچگی آن از این اثر تقدس‌زدایی می‌کند تا زمینه برای فهم مجدد آن میسر شود.

باید صادقانه اعتراف کرد که در ترجمهٔ هملت: یک کولاژ مسیری نومیدوار را پیموده‌ام. در ابتدا به‌نظرم بسیار ساده می‌نمود که با وجود شش ترجمه از این متن بتوانم ترجمه‌ای جدید و متفاوت از آن ــ در حد جملاتی که در متن مارووویتز به کار رفته ــ به دست دهم، اما با شروع کار به‌سرعت دریافتم که وجود ترجمه‌های شش‌گانهٔ هملت نه‌تنها کار را آسان‌تر نمی‌سازد، بلکه جاه‌طلبیِ ساده‌لوحانهٔ مرا به بازی می‌گیرد، زیرا خود را در دایره‌ای محصور می‌دیدم که با تلاش برای دور شدن از یک ترجمه به‌ناگزیر به ترجمهٔ دیگری نزدیک می‌شدم، نقایص یکی را در دیگری رفع‌شده می‌یافتم و برایم عبرت‌آموز بود که چگونه برخی مترجمان به‌صرف متمایزکردن خویش از دیگران، با دستکاری در نقاط قوت ترجمهٔ آنها، نقاط ضعفی را در ترجمهٔ خویش پدید آورده‌اند. هریک از مترجمان با هدفی مشخص به ترجمهٔ هملت پرداخته‌اند: مثلاً مسعود فرزاد بیش از آنکه نگران برگردان دقیق استعاره‌ها و صورخیالِ تکرارشونده در متن شکسپیر باشد، بیشتر وجه اجرایی نمایشنامه را در نظر گرفته و جملات روان اما کمتر دقیق را به ترجمهٔ دقیق اما ثقیل ترجیح داده است، این رویکردِ درست و بجا باعث اولویت ترجمهٔ او برای اجرا شده است؛ در مقابل به‌آذین، مترجم دقیق‌تر و کمتر قدردیده‌ای است که وجوه ادبی و وفاداری به متن شکسپیر را در اولویت قرار داده و از همین منظر، ترجمهٔ خویش را از فرزاد متمایز کرده است. ترجمهٔ داریوش شاهین منشی التقاطی دارد و بیشتر ویرایش دو ترجمهٔ پیشین است، پاسارگادی سعی کرده که در عین صحت ترجمه، به بازسازی شبکهٔ استعارات و تشبیهات در هملت دست زند، اما از آنجایی‌که او نیز مانند تمام مترجمان میان قطعات شعر سپید، نظم و نثر تفاوتی قائل نشده و همه را به نثر ترجمه کرده است، تلاشش کمتر به چشم می‌آید. اسماعیل فصیح، در مقام نویسنده‌ای توانا، تلاش خود را بیشتر معطوف به ارتقای نثر فارسی ترجمه‌اش کرده تا ایجاد

تغییری بنیادین در روش ترجمه، و آن کسی که چنین کوششی را انجام داده دکتر ادیب سلطانی است که به‌رغم دقتِ مثال‌زدنی‌اش در ترجمه، همه‌کس را یارای خواندنِ ترجمهٔ او نیست، چرا که زبان‌ورزی افراطی و نیز تلاش او برای سره‌نویسی و ابداع یا احیای کلمات مهجور باعث می‌شود خواننده ــ و البته بیشتر تماشاگرِ احتمالی ــ از ارتباط‌گیری و فهم سریع جملات (که شرط لازم برای دیدن تئاتر و دنبال‌کردن وقایع نمایش است) محروم شود، زیرا به‌کار بردن کلماتی چون هرویسپ (کلاً)، سیجومند (خطرناک)، خرفستر (حشره)، تاشتیگی (قطعیت)، اندراستیمند (علاقه‌مند)، تخشایی (سعی) و... که به‌وفور در ترجمهٔ ایشان به کار رفته است، ارتباط‌گیری خواننده و تماشاگر را مختل می‌سازد. بااین‌حال تلاش حیرت‌انگیز دکتر ادیب سلطانی در ارائهٔ ترجمه‌ای متفاوت و تسلط بی‌همتای استاد به زبان‌های فارسی و انگلیسی انکارناپذیر است و ای‌بسا که راهکارهای معتدل‌تر برای ترجمه‌ای بسامان از هملت، از میان همین‌گونه تجربیاتِ نامتعارف سر برآورد.

با وجود چنین تجربیات متنوعی در ترجمهٔ هملت، واضح است که امکان تمایز اساسی هر دم کمتر می‌شود؛ و آنچه مخصوصاً کار مرا دشوارتر می‌ساخت این بود که من نه با متنی یکپارچه، بلکه با مونتاژی از جملات بریده‌شده (گاه بدون فعل یا ضمیر ارجاعی مشخص) روبه‌رو بودم، با هملتی مواجه بودم که در جایی جملات افیلیا را می‌گفت و در جایی دیگر جملات فورتینبراس یا هوراشیو را، با شاهی مواجه بودم که نیمهٔ اول جمله‌اش متعلق به گورکن بود و نیمهٔ دومش به روح، و این خود مانع شکل‌گیری لحنی مشخص برای شخصیت می‌شد (چنان‌که خواست مارووِیتز نیز جز این نبوده است)؛ و این گسیختگی، جملات ناتمام و کنش‌های متقاطع فرصت هرگونه شکل‌گیری سبک در ترجمه را از من دریغ می‌کرد بااین‌حال اگر توانسته باشم کاری انجام دهم این کار چیزی جز تلاش برای متبلورکردن پیوندهای درونی میان گفتارهای به‌ظاهر متضادِ شخصیت‌ها نیست، شخصیت‌هایی که به‌رغم این تضادها هم ارتعاش هستند.

کم‌وبیش به این نتیجه رسیده‌ام که ارائهٔ ترجمه‌ای کارآمد از آثار نمایشی فقط منوط به تسلط مترجم به زبان مبدأ و مقصد نیست، بلکه مستلزم در نظر داشتن زبان نمایشی به هنگام ترجمه است، منظور من از زبان نمایشی تکرار این حرف ساده‌لوحانه نیست که جملات به نحوی ترجمه شوند که به‌راحتی بر زبان بازیگران جاری گردند یا اینکه سبک گفتار شخصیت‌های مختلف از هم متمایز باشند، بلکه به معنای ترجمهٔ آثار با در نظرگرفتن سنت‌های نمایشی‌ای است که متون در بطن آنها شکل گرفته‌اند: بدون رجوع به سنت‌های نمایشی یونان باستان، هر ترجمه‌ای از آثار اشیل، سوفوکل و اوریپید تک‌بعدی و مبهم می‌شود، اگر مترجمانی مانند آرواسمیت، موری، و بَرِت توانسته‌اند ترجمه‌هایی سرآمد ارائه دهند، علتش چیزی فراتر از تسلط آنها به زبان‌های مبدأ و مقصد است، آنان یونان‌شناسانی بی‌همتا هستند و درک عمیقشان از سنت‌های دیونیزوسی، آیین‌های فالیک، مفهوم پولیس، ساختار سیاسی و نیز تسلطشان بر سیر تحولات زبان‌شناختی باعث شده ترجمه‌هایی چنین معتبر ارائه کنند. مشابهاً بدون فهم سنت الیزابتی، ترجمهٔ آثار شکسپیر همواره پرنقص خواهد بود. مترجمانی چون لودویگ تیک، هوگو (پسر)، پاسترناک، یا اریش فرید با درکی عمیق از سنت‌های دوران الیزابت و قواعد تئاتر گلوب به سراغ ترجمه رفته‌اند، اطلاع از چنین سنت‌هایی برای آنان مانند در دست داشتن فرهنگ لغاتی مضاعف بوده است که گاه معناهای غامض فقط توسط آن گشوده می‌شدند.

گرچه این قیاسی مع‌الفارق است، اما چند سالی است که در ایران با رونق‌گرفتن انتشار نمایشنامه و نیز ورود اهل تئاتر به عرصهٔ ترجمه، تجربیات تئاتری مترجمان پشتوانهٔ ترجمه‌هایشان شده است، اما راه پیش رو چندان دشوار و شرایط چنان تلخ و نابسامان است که هنوز نتیجهٔ چشمگیری از این تلاش‌ها به چشم نمی‌خورد.

ر.س

شکسپیر: گفت‌وگوهایی با یان کات

گفت‌وگوی اول

بحث با یان کات

مارووویتز: آیا نمایشنامه‌های مشخصی از شکسپیر هستند که بنا به هر دلیلی، به دوران خاصی از تاریخ مرتبط باشند؟ و اگر چنین است، کدام‌یک از آنها به‌طور اخص مربوط به امروز است؟

کات: به نظر من تمام نمایشنامه‌های شکسپیر، یا تقریباً همهٔ آنها، چنین ارتباطی را دارند؛ گرچه در دوره‌هایی خاص، برخی از این آثار بیش از سایرین معاصر می‌شوند. به‌عنوان مثال، هملت را در نظر بگیرید، این نمایشنامه موردپسند بسیاری از نسل‌ها بوده است، اما در دورهٔ رمانتیک محبوبیت آن نزد مردمان اروپا افزایش یافت. نمونهٔ شایان توجه دیگر می‌تواند نمایشنامهٔ تریلوس و کرسید\باشد؛ نمایشنامه‌ای که تا پیش از شروع جنگ جهانی دوم، به‌ندرت در انگلستان اجرا می‌شد، اما در دورهٔ توافقنامهٔ مونیخ[1]، یعنی وقتی چمبرلین[2] پیمانِ عدم تجاوز را با هیتلر امضا کرد، تریلوس و کرسید\برای جوانان و روشنفکران به اثری معاصر و بسیار مرتبط با شرایط روز بدل شد. بر اساس تجربیات خودم در لهستان، معاصرترین نمایشنامه‌های شکسپیر عبارت بودند از: ریچارد دوم و ریچارد سوم، زیرا این دو نمایشنامه با پدیده‌ای سروکار دارند که من آن

را سازوکار عظیم نامیده‌ام، همچنین آنها در مورد وحشت، دیکتاتوری و چیزهایی از این‌دست‌اند. ممکن است کسی مایل به تطبیق حوادث این نمایشنامه‌ها با پاکسازی‌های دوران استالین و قتل‌عام‌های گستردهٔ دوران ما باشد و بخواهد در آنها مستبدانی را ببیند که مسیر خود را برای رسیدن به اوج با سبعیت می‌پیمایند و زان پس، از اوج قدرت به حضیض دوزخ سقوط می‌کنند.

آیا اثری از شکسپیر هست که امروزه به‌دلیل قرابت‌هایش با حوادث جاری، به اثری معاصر ما بدل شود؟

در دههٔ گذشته، حداقل دو نمایشنامه از شکسپیر صاحب نوعی حیات تازه شدند. یکی تیتوس آندرانیکوس بود و دیگری تیمون آتنی، که این آخری حتی اهمیت بیشتری هم یافت. این نمایشنامه‌ها که قبلاً به‌ندرت اجرا می‌شدند، نوعی ارتباط جدید را با تماشاگران امروز برقرار کردند. همچنین داستان زمستان، نمایشنامه‌ای که قبلاً به‌ندرت اجرا می‌شد، در ده سال گذشته یا حتی کمی بیش از آن، خط‌مشی جدیدی را در پیام و جاذبهٔ خویش آغاز کرد، و این احتمالاً به‌خاطر رویکرد جدید و مادی‌ای بود که زمینهٔ آن از کمی پیش‌تر در مورد شکسپیر گسترش یافته بود. در این نمایشنامه‌ها نوعی تیرگی و ابهامْ نهفته که خیره‌کننده و اغواگرانه است. به‌دلایلی کاملاً متفاوت، همین مسئله در مورد طوفان نیز مصداق دارد.

به کدام دلایل؟

برای فهم این دلایل باید با پیشرفت‌های تکنولوژیک در خود تئاتر سروکار داشت. اگر کسی با رویکردِ سنتی به این نمایش بنگرد، یعنی پروسپرو را به‌مثابهٔ یک مُغ یا بابانوئلی مسحورشده در نظر بگیرد، نتیجهٔ کارش مضحک خواهد بود. و نیز اگر بخواهیم آن جزیرهٔ نمایشنامهٔ طوفان را فقط به نوعی دیزنی‌لندِ سحرآمیز بدل کنیم، این بار نیز نتیجه بچگانه خواهد شد. البته با در نظر گرفتن تکنولوژی جدید، یعنی استفاده از لیزر،

ویدئو پروجکشن یا سایر «جلوه‌های ویژهٔ موجود»، نمایش طوفان زمینهٔ مساعد برای استفاده از کلیهٔ امکانات جدید تئاتری را دارد. اما به‌غیر از این مسائل، علل درون‌مایه‌ای جدیدی نیز در این نمایشنامه هستند که خود را در معرض تأویل‌های گوناگون ایدئولوژیک قرار می‌دهند، به‌عبارتی خود را در معرضِ شناختِ جدیدی از جادو، رازآمیز بودن هنر، ابهام در هنر، آفرینش و بازآفرینی هنر، تئاتر به‌مثابهٔ هنر و، به‌شکلی سمبولیک، در معرض شناختِ جدیدی از بازآفرینی قرار می‌دهند.

آیا ممکن است آثار شکسپیر آن‌قدر تفسیر مجدد شوند تا سرانجام به حد اشباع برسند؟ بدان معنا که تفاسیر مجدد به حدی برسند که به‌راحتی تمام آنها را کنار بگذاریم و به دریافتی سنتی از این نمایشنامه‌ها بازگردیم؟

در مورد آثار شکسپیر، من به وجود سنتی اصلی، چه از نوع تئاتری و چه تفسیری، و نیز به چالش‌ناپذیری و ثابت بودن آن اعتقادی ندارم. پیش از هر چیز باید دانست که چیزی به‌عنوان سنت شکسپیری وجود ندارد. پس از بسته شدن تئاترها در دورهٔ کرامول، گسستی رخ داد که این سنت را از بین برد.

آیا این بدان معناست که چیزی به‌عنوان اجرای سنتی از آثار شکسپیر وجود ندارد؟

اگر به وجود تفسیر سنتی از آثار شکسپیر معتقد باشیم، آن‌گاه چنین تفسیری را فقط در انگلستان می‌توانیم بیابیم. این در حالی است که امروزه ما تئاتری جهانی داریم؛ در هر نقطهٔ قابل‌تصوری از جهان، ما شاهد جشنواره‌ها و احیای مجدد تئاترها هستیم. امروزه در آفریقا، هند، ژاپن، یا در هر کشور دیگری که بتوان نام برد آثار شکسپیر اجرا می‌شوند.

منظور شما این است که چون شکسپیر به شخصیتی چندملیتی بدل شده و با فرهنگ‌ها و سبک‌های مختلف تئاتری درآمیخته، دیگر تصور چیزی به نام رویکرد سنتی غیرممکن است؟

بله.

اما آیا ممکن است از طریق ترجمه بکوشیم دورنمایی سنتی از نمایشنامه‌های شکسپیر ترسیم کنیم؟ یعنی با ترجمان آنچه مبنای تاریخی و مشاهدهٔ اصیل می‌نامیم؟

نه، چنین اعتقادی ندارم و دلیلش هم مشابه دلایلی است که برای تراژدی‌های یونان باستان به کار می‌برند. ما دیگر آن وسایل و تمهیداتی را که مثلاً در تئاتر گلوب به کار می‌رفت در اختیار نداریم، چیزهایی مانند صفر چوبین، یا پسرانی که با لباس مبدل و تغییر چهره، نقش زنان را ایفا می‌کردند یا چیزهایی از این‌دست. چنان‌که ما دیگر آن آمفی‌تئاترهایی که آفرینش نمایش یونانی در آن صورت می‌گرفت و دامنه‌اش تا حدی محصور می‌شد را نیز در اختیار نداریم. امروز ما رسانه‌ای جدید داریم. اگر رسانهٔ قدیم صرفاً تکرار شود، فقط هنر موزه‌ای می‌آفریند.

بنابراین می‌توان گفت با رهانیدن این نمایشنامه‌ها از قیدوبندِ سنت‌های اصیل، آنها را جهانی می‌سازیم، آیا منظور شما همین است؟

بله، منظورم دقیقاً همین است.

آیا برای کارگردانان ضروری است که به مسائل تاریخی نمایشنامه‌های شکسپیر توجه کنند؟ یا اینکه ممکن است کارگردان بتواند بدون توجه به پس‌زمینه‌های مشخص تاریخی و سیاسی نمایشنامه آن را اجرا کند؟

در این مورد قانونی وجود ندارد. این عرصه کاملاً آزاد است و علت آن تعداد زیاد اجراهایی است که از آثار شکسپیر می‌شود. اگر شما در سال فقط یک اجرا از نمایشنامهٔ هملت داشته باشید و آن را برای مدارس، دانشگاه‌ها و تماشاگرانِ جدید اجرا کنید، این اجرا همان چیزی است که می‌توان آن را هملت متعارف نامید. اما وقتی شما در سال، بیست اجرا از این نمایشنامه داشته باشید ــ حتی با در نظرگرفتن امکان اجرای هملتِ سنتی ــ آن‌گاه دیگر اجرای بیست هملتِ مشابه ارزشی ندارد.

اما منظور من چیز دیگری بود. کارگردانی را در نظر آورید که مشغول فراهم‌کردن مقدماتِ اجراییِ نمایشنامهٔ هملت است. آیا واقعاً ممکن است او از نگرش‌های دوران الیزابت به سلطنت، میراث، افتخار و سلحشوری چشم‌پوشی کند؟ یا به‌عبارت کوتاه‌تر، می‌تواند تمام ارزش‌های بنیادین آن دوران را نادیده بگیرد؟ و به‌رغم همهٔ اینها، همچنان نسبت به اثر اصلی عادلانه رفتار کرده باشد؟

نمی‌دانم. به‌نظرم این مسئله در مورد هریک از نمایشنامه‌های شکسپیر می‌تواند به‌شکلی متفاوت مطرح شود. به‌عنوان مثال در مورد نمایشنامه‌های تاریخی او نمی‌توان چنین برخوردی کرد، یا همچنین در نمایشنامهٔ مکبث؛ در مکبث شما یک پادشاه، خاندان سلطنتی، لردهای فئودالی، یک قلعه و دورنمایی از اسکاتلند دارید، اینها عناصری هستند که در مادهٔ اولیهٔ نمایشنامه وجود دارند. اگر شما همهٔ اینها را به یک شیخ‌نشین منتقل کنید یا مثلاً به سرزمینی که فرهنگ آن به‌شدت نامتعارف است، آن‌گاه بخش زیادی از نمایشنامه مبهم یا موهوم خواهد شد. از طرف دیگر، اگر شما نمایشنامه‌ای مانند کمدی اشتباهات را بردارید و از محیط و شرایط تاریخی آن کورکورانه پیروی کنید، اجرای شما کسل‌کننده، غیرممکن، یا دست‌کم بی‌ربط خواهد شد. ما ناگزیریم که وقایع این نمایشنامه را به محیط جدیدی ببریم.

بنابراین نمایشنامه‌هایی از شکسپیر وجود دارند که انعطاف‌پذیرترند و برخی دیگر نیز هستند که در آنها به‌راحتی نمی‌توان مدار بستهٔ اثر اصلی را شکست؟

منظورم دقیقاً همین است. در نمایشنامه‌های تاریخی، ماهیت تاریخی باید رعایت شود، اما این ماهیت تاریخی لزوماً داستانِ اندوه‌بارِ لردهای تدهین‌شده نیست. اگر در اجرای ریچارد سوم، ریچارد دوم یا هنری چهارم به ایجاد توازی و تشابه میان این آثار با ارعاب سیاسی، کشتار و قتل‌عام‌های عصر خود نپردازیم، اجرایی فریب‌کارانه عرضه کرده‌ایم.

در این‌صورت حتی اگر کسی بکوشد تا اجرایی تاریخی-سنتی از ریچارد سوم روی صحنه آورد، باز هم تداعی‌های معاصر در ذهن تماشاگر، بر فهم نمایشنامه تأثیر خواهند گذاشت. تماشاگرانی که برای دیدن ریچارد سوم می‌آیند باید از شخصیت استالین، وضعیت اروپای شرقی یا افغانستان اطلاع داشته باشند.

ببینید، یک کارگردان آگاه از خودش می پرسد که چه چیزهایی در نمایشنامه معاصر هستند و چه چیزهایی تاریخی؟ به‌عنوان مثال در ریچارد سوم مسائلی که معاصر ما هستند عبارت‌اند از ارعاب و شکنجه، تجربهٔ ترس، خطر، آزار و سازوکارِ سرکوب سیاسی. اما نمایندگان این ارعاب، پادشاهانِ قدیمِ انگلستان هستند. یکی دانستن هویت ژوزف استالین با ریچارد سوم کار مخاطره‌آمیزی است. اما از طرف دیگر این نیز حرفی نابخردانه است که بگوییم وقایع این نمایشنامه فقط به گذشتهٔ بسیار دورِ دوران فئودالی مربوط می‌شوند. گاهی اوقات اگر تطبیق هویت‌ها کاملاً آشکار نباشد، تشابه و همانندی قوی‌تر خواهد بود. آرین منوشکین[۳] در اجراهای اخیرش از نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر، همان لباس‌هایی را به تن پادشاهان و درباریانِ انگلیسی پوشانده که سامورایی‌ها در کابوکی به تن می‌کنند. به نظر من، این بالماسکهٔ شرقی چیزی متظاهرانه است. لباس‌ها یا چهره‌های لردهای تدهین‌شده اهمیتی ندارند، بلکه این سازوکار ارعاب است که اهمیت دارد. چهره‌های این سازوکار، هم تاریخی و هم بی‌زمان هستند.

بنابراین در راستای احیای مجدد و درست هر اثر کلاسیک، مسائل تاریخی و معاصر بودن باید به‌موازات یکدیگر عمل کنند.

دقیقاً.

بنابراین به من بگویید که در اجرای آثار شکسپیر، تحقیقات چه نقشی را برعهده دارند؟ آیا محقق باید نوعی دراماتورژِ فعال باشد؟ درست همان‌طور که مثلاً خود شما در اجرای همان‌طور که دلخواه شماست در تئاتر ملی و نیز در اجرای لیر شاهِ پیتر بروک بودید؟ دراماتورژ چه کارکردی می‌تواند یا باید داشته باشد؟

باز هم تکرار می‌کنم که هیچ قاعده‌ای در کار نیست. یک دراماتورژ ایدئال باید مهارت‌های یک کارگردان و قابلیت‌های یک محقق را باهم تلفیق کند. اما چنین کسانی یا وجود ندارند یا نمی‌توانند وجود داشته باشند. به‌هرحال به‌سختی یافت می‌شوند.

من از وجود تقسیم‌بندی واضح میان اجرای حرفه‌ای تئاتر و تحقیق کاملاً آگاهم، اما وقتی هر از گاه در سمپوزیوم‌ها یا گردهمایی‌های آکادمیک شرکت می‌کنم، همیشه خود را میان افرادی می‌یابم که گویی از سیارهٔ دیگری آمده‌اند. آیا چنین تقسیم‌بندی‌ای وجود دارد؟

در برابر این قاعده، چند استثنای جالب وجود دارد. مثلاً گرانویل بارکر[۴] که نوشته‌هایی هوشمندانه و حتی آکادمیک دربارهٔ شکسپیر دارد، بنابه تمامی گزارش‌های موجود، کارگردانِ درجه‌یکی هم بوده است. همچنین جان راسل براون[۵]، که هم محقق ممتازی است و هم کارگردانی حرفه‌ای. و بعد می‌توان از جورجیو استره‌لر[۶] نام برد که هم دانشش دربارهٔ تئاتر ایتالیا و رنسانس بی‌حدومرز است و هم یکی از کارگردانان بزرگ جهان به شمار می‌رود. اما من با دیدگاه شما موافقم، چراکه به‌سختی می‌توان نمونه‌های متعددی را نام برد. به‌عبارت‌دیگر، به‌دشواری می‌توان کسی را یافت که هم باکره و هم در بستر کارآزموده باشد.

نقش «دراماتورژ» بسیار مبهم است. هرچه بیشتر می‌گذرد نیاز پیوستن چنین موجودی به تئاترِ جدی بیشتر احساس می‌شود، گرچه هیچ‌کس هم مطمئن نیست که کارکرد او در تئاتر چگونه باید باشد. شما نقش او را چگونه می‌بینید؟

یک بار دیگر تکرار می‌کنم که هیچ قاعده‌ای در کار نیست. دراماتورژی را آلمانی‌ها ابداع کردند و احتمالاً مصطلح شدن آن به قرن نوزدهم برمی‌گردد، یعنی وقتی که گوته در وایمار به سرپرستی تئاتر دربار منصوب شد. در تئاتر روابط کاری متنوعی امکان‌پذیر است؛ این بسته به خود کارگردان است که

بخواهد رابطه‌ای پویا با دراماتورژ خود داشته باشد، رابطه‌ای که بتواند برای هر دوی آنها مفید باشد. اما باید به یاد داشته باشید که کارگردان همیشه درگیر بازیِ بازیگران و بدن‌هایی است که بر صحنه در حال جنب‌وجوش‌اند. در یک اثر محققانه، امکان پانویس دادن هست، اما این امر در تئاتر غیرممکن است. کارگردان نمی‌تواند بگوید: من کارم را به این شیوه انجام می‌دهم، اما به‌راحتی می‌توانستم آن را به شیوه‌ای دیگر نیز انجام دهم. کارگردان باید خط‌مشی خویش را برگزیند و بعد آن را اصلاح کند. البته کارگردان، پس از خدا، در مرتبهٔ دوم قرار دارد و بنابراین با توجه به این مقام، برایش مشکل است که با دراماتورژ رابطهٔ خوبی داشته باشد. چنین کاری حتی مشکل‌تر از ازدواج است، و البته چنان‌که همه می‌دانیم، ازدواج خود به‌اندازهٔ کافی کار مشکلی است.

در بسیاری از اجراهای اخیر آثار شکسپیر، تأکید جدیدی بر دکور شده است. چنان‌که گویی تقریباً صحنه‌آرایی، به معنای قرن‌نوزدهمی آن، به صحنه‌های ما بازگشته است. آیا چنین رجعتی، معنای ضمنی خاصی در بر دارد؟

دو یا سه سال پیش، در جشنوارهٔ شکسپیریِ استراتفورد، واقع در اونتاریو، اجرایی بسیار پرزرق‌وبرق، با طراحی صحنه‌ای باشکوه، از رؤیای شب نیمهٔ تابستان دیدم. این اجرا از بسیاری جهات یادآور اجرای ماکس راینهارت[۷] از این نمایشنامه در دههٔ سی بود. به‌دلیل تغییر سلیقه‌ای که برآمده از سال‌ها دیدنِ صحنه‌های لخت و دکورهای عاری از تجمل در ما به وجود آمده بود، دیدن این طراحی صحنهٔ مجلل و پرزرق‌وبرق تأثیر تازه و جالبی بر ما گذاشت. این نکتهٔ اول. دوم آنکه در دههٔ گذشته پیشرفت‌های وسیعی در اپرا، به‌مثابهٔ هنری تماشایی، صورت گرفته است. در دوران جوانی‌ام اپرا نمایشی از مُد افتاده، بسیار قرن‌نوزدهمی و کلاً چیزی بود که بیشتر برای شنیدن آن می‌رفتید تا دیدنش؛ اما اکنون اپرا پیشرفت‌های زیادی کرده و نمایشی بسیار مجلل و کاملاً بصری شده است. در گذشته اپرا مقلد تئاتر بود، اما امروزه به نظر می‌رسد تئاتر از اپرا تقلید می‌کند.

و البته بسیاری از کارگردانان مانند زفیرلی[۸]، پیتر هال[۹] و پیتر بروک به‌راحتی از این عرصه به آن عرصه در رفت‌وآمدند. در دوران زندگی من، یعنی تقریباً از پایان جنگ جهانی دوم به این‌سو، تأکیدی ایدئولوژیک و فلسفی بر تفسیرهای معاصر از شکسپیر مستولی بود، این تأکید بر درون‌مایهٔ آثار گذاشته می‌شد، بر معنایی که یک نمایشنامه داشت و یا می‌بایست برای تماشاگران مدرن آن روزگار داشته باشد. و حالا به‌خاطر سرخوردگی و بدگمانی نسبت به ایدئولوژی و نیز کسالت‌باری سیاست، به‌سوی شکسپیری بازگشته‌ایم که نه سیاسی است، نه فلسفی و نه ایدئولوژیک. و از آنجا که دیگر این نمایشنامه‌ها دربردارندهٔ معانی جدیدی نیستند، به‌ناگزیر و دست‌کم باید لباس، طراحی صحنه و بیان بصری جدیدی داشته باشند.

پس شما معتقدید که این تأکید نوین بر دکور جبران مافاتی است برای فقدان درون‌مایه؟

به‌طور کلی چنین می‌توان گفت. اگر پیام جدیدی در کار نیست، دست‌کم باید برخی ترفندهای جدید به کار روند. به یاد بیاورید که در نمایشنامهٔ طوفان، وقتی آریل به پروسپرو می‌گوید: «سرور قدرتمندم چه اراده می‌فرمایند؟» پروسپرو در جواب می‌گوید: «تو و گروهت آخرین خدمت را در کمال شایستگی به انجام رساندید، حال لازم است از شما برای ترفند دیگری استفاده کنم، برو و گروهت را بیاور تا...»

اما آیا این قاعده‌ای کلی است که با استفاده از طراحی صحنهٔ مجلل می‌توان فقدان محتوای واقعی را پوشاند؟ آیا تفاسیری هستند که خواهان طراحی صحنه‌های باشکوه‌تری باشند، آن‌هم فقط برای تحقق اهدافِ جاه‌طلبانهٔ بصری؟

شاید حق با شما باشد، اما در اینجا نکتهٔ دیگری هم هست. گرایش به صحنه‌های مجلل فقط نمایانگر پایان تفاسیر ایدئولوژیک نیست، بلکه به‌نحوی نشانگر پایان دوران تئاتر آوانگارد قدیمی است، منظورم تئاتر

آوانگارد دهه‌های پنجاه و شصت است. طرف‌داران این تئاتر آوانگارد، کم‌وبیش محصور در سالن‌های کوچک تئاتری و محدود به منابعی بودند که این صحنه‌های کوچک برایشان فراهم می‌کردند. اکنون با پایان یافتن عصرِ این تئاتر آوانگارد، ما شاهد بازگشت نمایش‌های بصری عظیمی هستیم و شاید رابرت ویلسون[۱۰] نمونهٔ بارز این تئاتر آوانگارد جدید باشد، هنرمندی که کارهایش نیازمند فرم‌های تئاتری ـ بصریِ بسیار پرهزینه‌ای است.

مطمئناً به‌دلیل همین تأثیر است که امروزه کسی مانند رابرت ویلسون را به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمایندگان آوانگارد «جدید» قلمداد می‌کنند، اما اگر دقت بیشتری به خرج دهیم، آیا آثار او واقعاً آوانگارد هستند؟ آیا آثارش آمیزه‌ای از تأثیراتی نیستند که از جریان آوانگارد دهه‌های هفتاد، شصت و حتی پیش‌تر گرفته شده است؟ آیا آثارش بازنمود جنبشی اصیل در راستایی دیگرند یا فقط نتیجهٔ مطنطن نمایش‌های «هپنینگ» و تجربیات چندرسانه‌ای در بیست یا بیست و پنج سال گذشته؟

توضیحی ندارم.

به‌رغم سکوت شما، مایلم این موضوع را کمی بیشتر باز کنم. من با شما موافقم که امروزه هیچ‌چیز به‌اندازهٔ آثار «آوانگارد» دههٔ شصت مضمحل و فرسوده نیست. اما سؤال من این است: آیا هیچ اثر آوانگاردی می‌تواند با چنین سرعتی خود را مجدداً آماده سازد؟ آیا نباید چندین نسل بگذرد و ابداعات نوینی را به خود جذب و در خویش هضم کند تا بعداً موج جدید آوانگارد بتواند امکان ظهور یابد؟ آیا عملاً امکان‌پذیر است که هر نسل، با فواصل ده‌ساله یا چیزی در همین حدود، جریان آوانگارد خاص خودش را تولید کند؟

پاسخ به این سؤال بسیار سخت است، زیرا آوانگارد به معنای دور انداختن مشتی ترفند توسط نسل جدید نیست، بلکه عبارت است از چالش با

اخلاق، فلسفه، آداب و وضع موجود. مشکل است که جریان آوانگارد را بدون چالش با ارزش‌های تثبیت‌شده، یا در حقیقت، بدون اعتراض به بنیادهای قدرت تصور کنیم.

آیا شما امروز شاهد چنین رویدادی هستید؟

شخصاً چنین چیزی نمی‌بینم.

آیا موافقید که به یک معنا، آوانگارد قدیمیِ دهه‌های پنجاه و شصت، هیچ جانشین مشخصی برای خود به وجود نیاورده است؟

از جانب خود تنها می‌توانم بگویم که هیچ جنبشِ آوانگاردِ معناداری نمی‌بینم که بر معنای اصیل چنین اصطلاحِ رایجی منطبق باشد. گرچه باید بپذیرم که در پنج یا شش سال گذشته، از جریانِ اصلیِ تئاتر به‌کلی دور بوده‌ام.

آیا ممکن است این بدان‌خاطر باشد که دیگر امکان چالش با ارزش‌های تثبیت‌شده و نیز ایجاد شوک بر بدنهٔ طبقهٔ بورژوا میسر نیست، کاری که انجام آن در پنجاه یا صد سال اخیر امری عادی بوده است؟

اما امروز «بورژوا» کیست؟ خود آوانگارد!

آیا قابل درک است در زمانه‌ای که جوامع این‌طور به تمام شوک‌ها خو گرفته‌اند دیگر آن شکل از طغیانِ منسوب به آوانگارد قدیمی، که به‌لحاظ فرهنگی برآشوبنده و از نظر هنری انقلابی بود، میسر نباشد؟

شاید چنین باشد، زیرا همان‌طور که در دههٔ گذشته دیدیم بازار بورژوازی کاملاً قدرتمند است، بازار بورژوازی، آوانگارد را مصرف می‌کند، همان‌طور که هر چیز دیگری را هم مصرف می‌کند. غیرممکن است که نوآوری و ابداع جدیدی وجود داشته باشد و ظرف چند هفته، برای بدنهٔ اصلی جامعه بسته‌بندی، تبلیغ و توزیع نشود.